

© Horwath

**THÈSE EN COTUTELLE / Université Rennes 2**
***sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne***

**pour obtenir le titre de :**
**DOCTEURE DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2 ET DE LA FREIE UNIVERSITÄT BERLIN**

**École doctorale Arts, Lettres et Langues (ED 506)**
***Mention : Études Germaniques / Arts du spectacle***

# Architectures et architextures de la mémoire

## Le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011)


**Présentée par**

## Aline Vennemann

**Préparée à l'Unité Mixte de Recherche (n° EA 4327)**
**UNIVERSITÉ RENNES 2**
**Équipe de Recherche Interlangues: Mémoires, Identités, Territoires**


**Thèse soutenue le 2 décembre 2013**
**devant le jury composé de**

**Doris KOLESCH**
**Professeure des universités, Freie Universität Berlin**
***Directrice de thèse***

**Francine MAIER**
**Professeure des universités, Université Rennes 2**
***Directrice de thèse***

**Florence BAILLET**
**Professeure des universités, Université Paris 3**
***Rapporteure***

**Friedemann KREUDER**
**Professeur des universités, Johann Gutenberg Universität Mainz / *Rapporteur***

**Catherine COLLIOT-THELENE**
**Professeure des universités, Université Rennes 1**
***Membre du jury***


*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*



# Architekturen und Architexturen des Gedächtnisses

## Das Theater von Elfriede Jelinek und Peter Wagner (1991 – 2011)

© Horwath

Dissertation (Cotutelle)


**Aline Vennemann**

Freie Universität Berlin

FB Philosophie und Geisteswissenschaften
Institut für Theaterwissenschaft


**Verteidigt am 2. Dezember 2013 in Rennes**

**Betreuerinnen**:
Prof. Dr. Francine Maier, Université Rennes 2
Prof. Dr. Doris Kolesch, Freie Universität Berlin

*À ceux que la mort a réduits au silence alors qu'il y avait encore beaucoup de choses à dire :*
*Mes grands-parents Bernd et Konstanze Vennemann, Lieselotte et Günther Sperling*
*Ma cousine Vanessa, qui nous ont quittés trop tôt*

# Remerciements

Le moment est venu de remercier mes deux directrices de recherche, Francine Maier et Doris Kolesch qui m'ont accompagnée et encouragée au long de ces quatre années, tout en respectant ma personne, mon rythme de travail et tous les projets annexes qu'il fallait suivre en même temps. Je les remercie de leur relecture attentive, de leur critique constructive et surtout de leur présence, ce qui m'a permis de mettre un terme à ce travail.

Je souhaite également remercier Peter Wagner et Elfriede Jelinek pour leur accueil chaleureux et leur disponibilité. Le souvenir de ma visite du Burgenland, en particulier de Rechnitz et du *Kreuzstadl*, en présence de Peter Wagner et d'Eveline Rabold m'a marquée et guidée tout au long de ce travail. Je voudrais à ce titre les remercier de leur générosité et du temps qu'ils m'ont accordé avant, après et pendant mon séjour en juillet 2011.

De même, je voudrais remercier la Maison Ouverte d'Oberwart (*Offenes Haus Oberwart*) et le Centre de Recherches sur Elfriede Jelinek à Vienne (*Elfriede Jelinek-Forschungszentrum*) de m'avoir laissé consulter les archives ainsi que l'équipe du *Theater Freiburg*, des *Kammerspiele München*, du *Schauspielhaus Zürich* et du *Schauspiel Köln* de m'avoir tout au long de la recherche servi d'intermédiaire entre les artistes et les techniciens de la scène et m'avoir ainsi aidée à retrouver des documents inespérés.

Je souhaite également exprimer ma gratitude à un certain nombre de personnes qui m'ont accordé des entretiens très enrichissants en Suisse, en Autriche et en Allemagne, qui ont répondu à mes (très nombreux) courriels, tout en mettant des matériaux précieux à ma disposition. Il s'agit en particulier du régisseur de *Totschweigen* Eduard Erne, du dramaturge de *Rechnitz* au *Schauspielhaus Zürich* Roland Koberg, du metteur en scène de *Rechnitz* au *Theater Freiburg* Marcus Lobbes, du compositeur de *Memento* Bruno Strobl, du scénographe Wolfgang Horvath, des dramaturges de *Das Werk, Im Bus, Ein Sturz* Rita Thiele et de *Rechnitz* (Fribourg) Carolin Hochleichter ainsi que des comédiennes et comédiens Isabelle Menke, Michael Weber, Johanna Eiworth, Ben Daniel Jöhnk, Martin Weigel, Frank Albrecht et Mathias Lodd. Pour leur générosité de m'avoir accordé l'usage de leurs photographies des mises en scène de *Rechnitz* à Zurich et à Fribourg, je tiens à remercier Maurice Korbel et Toni Suter.

En outre, j'exprime ici ma reconnaissance envers ma famille et ma belle-famille d'avoir respecté mon engagement personnel pendant cette longue période et de m'avoir soutenue quand j'en avais besoin. Je voudrais, de même, remercier mes « auditeurs » et « lecteurs » patients, mes amis et collègues de travail, qui m'ont écoutée et porté conseil, et avec lesquels j'ai eu des échanges parfois très riches.

Enfin, je voudrais remercier tout particulièrement et du fond du cœur mes deux « anges gardiens », Emmanuel & Emmanuelle, qui m'ont portée (et emportée dans des fous rires) aux moments les plus difficiles, et sans lesquels ma thèse, dans sa forme actuelle, n'aurait sans doute pas vu le jour.

## AVERTISSEMENT

Les deux parties du présent ouvrage se divisent, chacune, en trois chapitres corrélés qui se répondent et qu'un bilan intermédiaire relie. On aurait, certes, pu procédér de manière chronologique ou faire une analyse détaillée et comparative des deux œuvres pour montrer leur cohérence et l'ancrage dans leur époque. Cependant, nous avons fait le choix d'aborder une sélection d'œuvres – mises en scène, textes et pièces radiophoniques confondus – de manière synchronique et simultanée. La structure du présent ouvrage reflète cette double lecture et témoigne de l'aspect conceptuel et thématique de notre démarche. Les répétitions sont inhérentes à ce travail en ce qu'elles découlent du choix que nous avons fait.

Nous abordons un certain nombre d'œuvres, dont les titres, leur traduction et l'abréviation que nous leur avons donnée dans le corps du texte sont précisés dans la liste qui suit. Mis à part la pièce *Totenauberg*, la plupart des textes de théâtre n'ont pas encore été traduits en français. Sauf indication contraire, il s'agit donc de nos propres traductions (qui n'ont pas la prétention d'être parfaites). Quand, en revanche, une traduction française était disponible, nous citons la source officielle précédée du texte original.

L'analyse que nous proposons du théâtre de Peter Wagner et d'Elfriede Jelinek, deux auteurs autrichiens contemporains d'une œuvre riche et diversifiée, se limite aux vingt dernières années ainsi qu'à un corpus de textes et de performances qui nous semblent particulièrement représentatifs de l'« esthétique du remembrement » qui a guidé notre recherche et qui constitue le fil rouge de notre argumentation.

Dans la mesure où nous avons souvent recours à des documents non publiés, issus des archives privées de Peter Wagner ou bien des institutions théâtrales, nous n'avons pas toujours su référencer les sources : elles n'apparaissent dès lors pas dans la bibliographie, seulement dans les notes et dans le corps du texte.

Outre les très nombreux textes (notamment les essais et pièces plus récentes) mis en ligne par l'auteure, l'œuvre d'Elfriede Jelinek est en grande partie disponible chez l'éditeur allemand *Rowohlt*. Celle de Peter Wagner, plus restreinte, est publiée par la maison d'édition locale *lex liszt 12* à Oberwart. Cependant un assez grand nombre d'extraits et d'articles de presse, voire toute une documentation iconographique et auditive, se trouvent sur le site personnel de l'artiste auquel nous nous référons régulièrement.

Nos analyses de mises en scène et de performances vocales sont étayées et illustrées par un certain nombre de photographies, d'esquisses et de captations qui se trouvent en annexe du présent ouvrage (tome II), où le lecteur trouvera également les transcriptions des quelques entretiens que nous avons menés entre 2010 et 2012 ainsi que les captations et enregistrements cités. Quant aux images, les droits d'auteur nous ont été accordés aimablement par les photographes Toni Suter et Maurice Korbel ainsi que par le régisseur Eduard Erne et le scénographe Wolfgang Horvath pour un usage qui se limite strictement à cette recherche. D'autres sont issues de nos séjours de recherche à Zurich et au Burgenland ou bien sont des captations d'écran des documents audiovisuels dont nous disposions.

**LISTE NON EXHAUSTIVE DES ŒUVRES CITÉES**
**de Peter Wagner et d'Elfriede Jelinek**

## ELFRIEDE JELINEK

| TEXTES | | MISES EN SCÈNE | |
|---|---|---|---|
| Das Werk<br>*L' Œuvre* | (DW) | *Das Werk, Im Bus, Ein Sturz*<br>Schauspiel Köln, 28.10.2011<br>Mise en scène : Karin Beier | (DW) |
| | | *Memento für Kaprun*<br>Stausee Kaprun, 5.9.2005 | |
| Ein Sportstück<br>*Une pièce de sport* | (ES) | *Ein Sportstück*<br>Burgtheater, 23.01.1998<br>Mise en scène : Einar Schleef | (ES) |
| Erlkönigin<br>*Reine des Aulnes* | (EK) | | |
| In den Alpen<br>*Dans les Alpes* | (IA) | *In den Alpen*<br>Kammerspiele München, 5.10.2002<br>Schauspielhaus Zürich, 25.10.2002<br>Mise en scène : Christoph Marthaler | (IA) |
| Rechnitz (Der Würgeengel)<br>*Rechnitz (L'Ange exterminateur)* | (RE) | *Rechnitz (Der Würgeengel*)<br>Kammerspiele München, 28.11.2008<br>Mise en scène : Jossi Wieler | (RM) |
| | | Schauspielhaus Zürich, 19.12.2009<br>Mise en scène : Leo Koppelmann | (RZ) |
| | | Création radiophonique : 29.5.2011<br>Bayern 2 / régie : Leo Koppelmann | |
| | | Theater Freiburg, 4.10.2010<br>Mise en scène : Marcus Lobbes | (RF) |
| Totenauberg<br>*Totenauberg* (traduit en français) | (TO) | Akademietheater Wien, 18.9.1992<br>Mise en scène : Manfred Karge | |

**PETER WAGNER**

| **TEXTES** | | **MISES EN SCÈNE** | |
|---|---|---|---|
| März. Der 24.<br>*Mars. 24.* | (MZ) | *März. Der 24.*<br>Offenes Haus Oberwart,<br>OHO, Oberwart, 25.3.1995<br>Mise en scène : Walter Davy | (MZ) |
| Die Nackten<br>*Les Nus* | (DN) | *Die Nackten*<br>Theater mit beschränkter Haftung<br>T.m.b.H., Vienne, 11.2.1995<br>Mise en scène : Zijah Sokolovic | (DN) |
| Gott Kabel der Stuhl und die Klarheit<br>*Dieu Kabel la chaise et la clarté* | (GK) | *Gott Kabel der Stuhl und die Klarheit*<br>Theater des Augenblicks<br>Vienne, 23.11.1993 | (GK) |
| Monolog mit einem Schatten<br>*Monologue avec une ombre* | (MO) | *Monolog mit einem Schatten*<br>Konzerthaus, Vienne, 15.3.1996<br>OHO, Oberwart, 21.3.1996<br>Mise en scène : Michael Sturminger<br>Composition : Wolfgang R. Kubizek | (MO) |
| Requiem. Den Verschwiegenen<br>*Requiem. Aux silencieux* | | *Requiem. Den Verschwiegenen*<br>Cathédrale d'Eisenstadt, 13.5.2000<br>Mise en scène : Joseph Hartmann<br><br>Création radiophonique, 23.2.2001<br>ORF, Ö1 / Régie : Götz Fritsch | |

# Table des matières

**Prologue** ..... **X**

**INTRODUCTION** ..... **16**

**Entre laboratoire et pavillon archéologique** ..... **16**
a. Deux auteurs et deux œuvres en prise avec le passé ..... 18
b. Dans l'antichambre de la mémoire et de l'histoire ..... 28
c. Dans le pavillon de la mémoire culturelle : texte et mise en scène ..... 31
d. Dans le laboratoire du chercheur – le défi méthodologique ..... 38

**I. UN THÉÂTRE DES LIEUX ET DES MILIEUX DE LA MÉMOIRE** ..... **61**

**Chapitre 1** ..... **64**

**Des lieux de mémoire à la mémoire des lieux dans les textes et les mises en scène** ..... **64**
**A)** ***Anti-Heimat-Theater* ? – une contre-dramaturgie du « petit pays » ?** ..... 65
a. Frontière et frontalité dans l'œuvre de Peter Wagner et d'Elfriede Jelinek ..... 65
b. « Burgenland », ma patrie ? ..... 69
c. L'inquiétante *Heimat* – le « petit pays » dans le théâtre de Jelinek et de Wagner ..... 73
d. De l'utopie de la *Heimat* à l'hétérotopie du souvenir ..... 87
**B)** ***Geodramaturgien* : un théâtre sur place** ..... 91
a. *März. Der 24.* : une dramaturgie de l'espace ..... 92
b. *Requiem. Den Verschwiegenen* : de la dramaturgie du lieu au milieu de la mémoire ..... 106
c. La mobilisation des espaces dans *Rechnitz (Der Würgeengel)* ..... 118
**C)** ***Gedächtniszwischenräume* – Milieux de la mémoire : texte, scène et salle** ..... 134
a. Les didascalies et inserts dans le théâtre de Jelinek et de Wagner ..... 135
b. Le hors-scène, le hors-texte et leur relation à la diégèse ..... 146

**Chapitre 2** ..... **155**

**Textures mnémoniques : dans les « mailles » du texte et de la performance** ..... **155**
**A)** **Mémoire, amnésie et déjà-vu au cœur des textes** ..... 156
a. Du bonheur au malheur de l'oubli ..... 157
b. La métaphore de l'eau ..... 159
**B)** **Relectures du souvenir traumatique : sur les traces de Paul Celan** ..... 164
**C)** **Mise en mots et mise en images de l'histoire collective** ..... 170
a. Le passé mythique ..... 170
b. Le national-socialisme à la loupe ..... 177
c. Le passé récent ..... 180
**D)** **Mises en scène d'une mémoire culturelle** ..... 182
a. Les « Grands Classiques » ..... 183
b. Le carnaval et le grand spectacle ..... 186
c. La culture populaire – des abeilles et des bourdons ..... 197

**Chapitre 3** ..... **199**

**Au « mi-lieu » de la mémoire. L'espace de réception** ..... **199**
**A)** **Seid ihr auch alle da ?** ..... 199
**B)** **Le récepteur – une figure multiple** ..... 203
**C)** **« Les murs ont des oreilles » : lectures du lieu (du) public** ..... 207
a. Le public invisible. La présence du public dans l'œuvre dramatique et en dehors de celle-ci ..... 207
b. Jeu avec le lecteur ou le lecteur en jeu ? ..... 211
**D)** **La mémoire du public : des « archives vivantes » ?** ..... 220

a. Les acteurs silencieux de *März. Der 24.* et de *Rechnitz (Der Würgeengel)* ..... 221
b. « *Performance remains* ! » ou « Le souvenir est bien tout ce qui reste. » ..... 232

**BILAN I ..... 244**

**II. DIRE ET (RÉ)ÉCRIRE LA MÉMOIRE. ESTHÉTIQUES DU REMEMBREMENT ..... 253**

**Chapitre 1 ..... 256**

**Figuration et refiguration. De l'histoire à la mémoire. ..... 256**
**A) Discours rapportés : l'histoire à travers le prisme du messager** ..... 256
a. Parole de témoin, discours d'historien : une affaire d'interprétation ? ..... 259
b. Des anges de l'histoire, messagers de la mort ..... 272
c. Fantômes personnels. Le discours de l'auteur et la mémoire autobiographique ..... 282
**B) Constructions et déconstructions d'une réalité historique** ..... 295
a. Le discours documentaire : entre fiction et réalité ..... 298
b. Le massacre de Rechnitz mis en scène ..... 308
c. Effets de distanciation – interlude ..... 337

**Chapitre 2 ..... 345**

**Remémorer, répéter, remembrer : dépècement et rapiècement de la mémoire et de l'histoire ..... 345**
**A) « L'histoire ne peut pas mourir ! » La figure du revenant** ..... 347
a. Revenants, mort-vivants et l'Autriche ..... 347
b. Le revenant et la « vie nue » ..... 353
c. L'acteur, cet éternel revenant ..... 371
**B) Plis. Le procédé itératif et sa dimension mnémonique dans l'œuvre d'Elfriede Jelinek** ..... 383
a. Un positionnement conceptuel et esthétique ..... 384
b. Faire voir l'*autre* du *même* ..... 391
c. Répéter et *wiederholen* : de la réitération à la mémoire ..... 407
**C) Des pièces montées : l'esthétique cannibale de Peter Wagner et d'Elfriede Jelinek** ..... 416
a. Le cannibalisme – une métaphore vive de l'irreprésentable ? ..... 418
b. Manger Dieu. De l'absence au festin de Dieu ..... 430
c. Dévorer ou démembrer l'histoire : le cannibalisme comme posture mnémonique ..... 443

**Chapitre 3 ..... 459**

**Entre espace sonore et texture vocale : la voix comme voie du souvenir ..... 459**
**A) Architectures et architextures vocales** ..... 462
a. Textures de la voix et écritures de la mémoire ..... 463
b. Espaces sonores – espaces du souvenir ..... 478
**B) Transmissions. Voix médiatisées et médiums de la mémoire** ..... 500
a. La mise en scène des médiums mnémoniques : *Requiem, Das Werk* et *Rechnitz* ..... 503
b. La voix radiophonique de *Requiem* et de *Rechnitz* : des voix venues du Hadès ? ..... 519

**Épilogue – Voix et Lettres en souffrance : le récepteur sur les traces mnémoniques et vocales ..... 537**

**BILAN II ..... 546**

**CONCLUSION ET PERSPECTIVES ..... 554**

**BIBLIOGRAPHIE ..... 560**
Littérature primaire ..... 560
Littérature secondaire ..... 562



**Figure 1 : Esquisse de *März. Der 24.*, Offenes Haus Oberwart (1995) © W. Horwath**

# Prologue

Le 4 septembre 2013, Joachim Gauck et François Hollande se sont retrouvés à Oradour-sur-Glane pour commémorer ensemble le massacre de 642 villageois, le 9 juin 1944. Pour la première fois, un représentant officiel d'outre-Rhin – et pas n'importe lequel – s'est ainsi rendu sur les lieux du crime d'un village martyr en Haute-Vienne. Ce fut également la première fois, depuis la visite mémorable de Roman Herzog en octobre 1996 au Consistoire central qui gère le culte judaïque en France, qu'un président de l'État allemand se prononce outre-Rhin, face aux familles des victimes et en présence de deux survivants du massacre, sur les crimes inoubliables et impardonnables commis sous le régime national-socialiste. La rencontre des deux présidents sur les lieux du massacre pose un jalon dans l'histoire de l'amitié franco-allemande qui célèbre cette année le cinquantenaire du traité de l'Élysée, signé le 22 janvier 1963 entre le président Charles de Gaulle et le chancelier Konrad Adenauer.

Depuis la chute du mur de Berlin et le démantèlement de l'empire soviétique, les commémorations d'un passé traumatique et les visites officielles « sur le terrain » se multiplient. Elles permettent aux personnes présentes de faire l'expérience d'une mémoire et

d'une histoire collectives tout en participant à un travail de deuil qui « translabore », au sens psychanalytique du terme, un souvenir dit « empêché » (Paul Ricœur) ou « refoulé » (Sigmund Freud). La commémoration commune d'un événement traumatique assure non seulement une « mémoire vive », mais « oblige » aussi, pour reprendre la formulation du président français, « à aller, une fois reconnu le passé, dans la préparation audacieuse de l'avenir »[1]. Quant au représentant de la République fédérale, il s'agit de dire « en pleine conscience politique […] que cette Allemagne [qu'il a] l'honneur de représenter est une Allemagne différente de celle qui hante leurs souvenirs »[2]. Cependant, il tait en quoi elle serait « différente » de l'État nazi qu'elle a été à un autre moment de son histoire, comme si le temps effaçait les traces d'un passé dont elle ne peut se défaire. Comment est-il possible de *répondre* aujourd'hui des crimes passés commis par autrui ou sous la tutelle d'un autre régime ? N'est-ce pas l'œuvre d'un transfert symbolique de la responsabilité collective qui déplace les faits d'une histoire approuvée vers l'espace figuratif de la mémoire culturelle ? Enfin, pourquoi se rendre précisément sur les lieux du crime et se remémorer en commun un événement douloureux d'un passé dont on n'est que l'humble héritier ?

L'importance « historique » qu'on accorde, dès la veille de l'événement politique, à l'acte commémoratif révèle la fonction cathartique et sociale qu'on en attend, ainsi que sa portée hautement symbolique. La visite du « terrain », le choix du lieu que l'on marque de sa présence et de sa mémoire, ne sont qu'une donnée parmi d'autres permettant de renouer avec une histoire traumatique et de faire surgir un « espace de souvenir » (Aleida Assmann) devenant un jour, peut-être, « lieu de mémoire » (Pierre Nora). Ainsi, par exemple, les pièces *März. Der 24.* de Peter Wagner et *Rechnitz (Der Würgeengel)* d'Elfriede Jelinek qui, toutes deux, commémorent le massacre de 180 Juifs dans la nuit du 24 au 25 mars 1945 à Rechnitz, nous amènent *autrement* sur le « terrain » et nous offrent une expérience *autre* d'un crime dont nous ne sommes que les humbles « spectateurs » et « auditeurs ». Cinquante ans plus tard, la commémoration de ce crime collectif, commis et toléré par une majorité des habitants de Rechnitz, se déroule nécessairement dans un espace-temps qui *diffère* essentiellement de celui de l'époque.

L'ébauche scénographique de *März. Der 24.*, la pièce de Peter Wagner représentée le 24 mars 1995 à la Maison Ouverte d'Oberwart (*Offenes Haus Oberwart*) sous la direction de

[1] Cf. LE MONDE (JOURNAL), « Visite 'historique' du président allemand à Oradour-sur-Glane », *Le Monde*, 4 septembre 2013: http://www.lemonde.fr/societe/article/2013/09/04/visite-historique-du-president-allemand-a-oradour-sur-glane_3470701_3224.html

[2] *Ibid.*



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

Walter Davy, montre un espace à la fois ouvert et fermé. Une structure arachnéenne domine la scène-salle – le milieu de la pièce suggère en creux l'emplacement des spectateurs. Il s'agit d'un espace privé, intérieur et sans issue : les quatre escaliers ne menent nulle-part. La forme octogonale du plafond évoque celle d'un cercueil refermé tandis que les multiples ramifications associent l'architecture moderne aux constructions beaucoup plus anciennes. L'apparence hermétique de cet espace, clos sur lui-même, se heurte à son état fragmentaire, quasi-chaotique, qui suscite une impression d'inachèvement et résulte de la disposition apparemment aléatoire d'éléments scéniques (quelques cubes et piédestaux) ainsi que des barres obliques sans point de fuite. De par son architecture paradoxale, cet espace théâtral efface les limites conventionnelles entre la scène et la salle tout en les mettant en relief. Si les spectateurs sont placés au cœur de la mise en scène, ils ne se confondent pas avec les comédiens qui se déplacent au-dessus d'eux. Cette dynamique antinomique se reflète également dans le mouvement centrifuge et centripète des tracés qui dessinent un lieu inquiétant et étrange (*unheimlich*). L'architecture de cet espace s'apparente à une « architexture », c'est-à-dire à un « tissu » ou une « trame », dotés de signification, dont les composants (les signes) dépassent le cadre strict de la texture (*archi-* désignant le degré extrême d'une chose).

De par son architecture et son architexture éphémères – limitées à la durée d'une représentation – l'espace projeté constitue un « *mi*-lieu » au sens propre du terme, à savoir un lieu qui se situe *entre* l'espace représentationnel et le lieu réel, entre projection et concrétion, et rappelle à ce titre l'ambivalence de l'espace vécu par le spectateur. Si l'on adopte respectivement le point de vue de l'architecte et du scénographe, l'esquisse n'est d'abord qu'une image dont les contours s'inscrivent dans la surface lisse du support en papier. Ce n'est que dans un second temps qu'elle devient l'objet (le support et le médium) de divers transferts et génère un espace virtuel à venir. Aujourd'hui, en 2013, l'ébauche est devenue *document*. Elle atteste une étape du processus de création et ne saurait se confondre avec le lieu de représentation qui depuis 1995 a changé de visage. Contrairement à une captation analogique ou numérique qui retrace le déroulement sur scène, l'esquisse fixe un moment précis de la conception du projet scénique. Elle constitue un médium mnémonique précieux pour le chercheur, permettant de reconstruire les étapes du projet artistique sans dévoiler et sans pouvoir figer le produit final.

À ce titre, l'esquisse peut être rapprochée du dispositif scénique de *Rechnitz (Der Würgeengel)*, pièce montée au théâtre de Fribourg le 4 décembre 2010. Marcus Lobbes et son



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

équipe artistique ont décidé de reconstruire sur le plateau du *Kleines Haus* la salle de répétition. À l'inverse de *März*, le public se situe à l'extérieur de cet intérieur scénique que les comédiens doivent quitter pour s'adresser aux spectateurs[3]. Le cube transparent du plateau de *Rechnitz* contitue un espace semi-clos : les parois limpides que l'on pourrait tenir pour des vitres sont en réalité des transparents en plastique amovibles. Selon que nous sommes placés à l'intérieur du carré ou en dehors, les repères changent : on pourrait aussi bien croire les acteurs enfermés dedans que le public enfermé dehors (la question étant : qui joue et qui regarde ?), alors qu'au fond les démarcations restent poreuses.



**Figure 2 : Rechnitz (Der Würgeengel), Theater Freiburg, © Maurice Korbel**

Véritables « pavillon[s] archéologique[s] »[4], l'intra-scène de *Rechnitz* et l'extra-scène de *März* nous montrent, chacune à sa manière, la cellule de recherche qu'un collectif a adaptée pour commémorer, pour la durée d'un spectacle – d'ailleurs égale à celle de la visite des lieux en Haute-Vienne, suivie des discours du couple présidentiel franco-allemand – un drame dont personne n'est simplement acteur *ou* spectateur, mais auquel chacun dans sa qualité de « spect-acteur » participe au même titre.

« Pavillons archéologiques » ou « laboratoires de la mémoire » ? À quinze ans d'intervalle, *Rechnitz* (2010) et *März* (1995) invitent le « spect-acteur » à faire l'expérience d'un lieu et d'une sonosphère bien particuliers. Il ne s'agit pas du lieu réel du crime mais

[3] Toutes les illustrations se trouvent dans les Annexes, reproduites dans un second tome. Elles sont répertoriées en fonction de l'auteur (Elfriede Jelinek, Peter Wagner, Autres) et de la mise en scène et poursuivent la numérotation du texte.

[4] HOCHLEICHTER, C.,« Sagen, was gesagt werden muss. Aus einem Probengespräch mit dem Produktionsteam », *Programmheft Nr.12, Rechnitz (Der Würgeengel)*, Spielzeit 2010/2011, (sans pagination).



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

d'une *refiguration* symbolique qui résiste à la tentation d'une représentation. Tout en jouant avec la proximité du public, les deux performances composent autant avec l'espace qu'avec l'expérience physique que les « spect-acteurs » sont supposés vivre. Leur dispositif scénographique vise à dérouter, à surprendre le public et n'admet pas d'identification. Bien au contraire, il incite le public à prendre conscience de son pacte de « spect-acteur » et de participer au spectacle. Face au croquis de *März* (trace méditée de la conception du spectacle) et à la prise de vue de *Rechnitz* (trace instantanée de la performance même), nous entrons dans deux espaces fondamentalement différents : le premier nous *projette* dans un lieu immatériel qui suscite notre curiosité et de multiples questions ; le second nous *confronte* à l'hermétique d'un lieu concret, révolu, qui nous invite à redéfinir les lignes de fuite pour reconstituer la scène du spectacle. Ce sont des « pavillons archéologiques » en ce qu'ils présentent, tous deux, une *trace* différente d'une performance à laquelle l'observateur n'a peut-être pas assisté. Mais ils constituent tout autant des « laboratoires de la mémoire » dans la mesure où, d'une part, une volonté commémorative se profile dans le dispositif même des espaces configurés et où, d'autre part, le souvenir collectif des participants se cristallise dans les supports.

Que nous font-ils découvrir ? Que révèlent-ils de plus ou de moins sur la mémoire du massacre que ce qu'exprimerait, par exemple, la visite commémorative du lieu du crime : le *Kreuzstadl* à Rechnitz ? Que nous apporte, par ailleurs, une mise en scène des crimes commis sous le national-socialisme allemand et autrichien, qui, pour *März*, survient cinquante ans jour pour jour après le massacre ? Par rapport à la visite officielle d'Oradour-sur-Glane par deux représentants d'État – une visite qui tient visiblement du rite – comment le théâtre contemporain commémore-t-il les horreurs d'un passé traumatique partagé par nous tous ? Comment l'artiste – l'auteur, le metteur en scène ou l'acteur – appréhende-t-il, au même titre que l'historien, l'homme politique, le journaliste ou le chercheur, cette césure que représente dans l'histoire européenne la Seconde Guerre mondiale ? Enfin que devient le « spect-acteur » dans le dispositif théâtral ? Telles sont les questions qui ont guidée cette recherche laquelle propose au lecteur d'explorer à son tour les mécanismes d'un théâtre de la mémoire et du souvenir en mettant le focus sur l'œuvre de deux auteurs autrichiens contemporains : Elfriede Jelinek (née en 1946) et Peter Wagner (né en 1956).

Issus d'une même génération, confrontés à l'hermétisme d'une période qui les affecte particulièrement, Jelinek et Wagner sont chacun à l'origine d'une écriture et d'une œuvre polymorphes qui ne cessent de tourner et retourner les abominations de l'austrofascisme. Que



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

ce soit la plume d'un écrivain régional influant dans les terres ou celle d'une auteure mondialement connue, dont l'œuvre récompensée par le comité du prix Nobel de littérature en 2004 évoque les crimes et les conséquences de la Shoah, l'écriture et la mise en scène du trauma de l'austrofascisme au tournant du XXI$^{e}$ siècle s'inscrivent dans une dynamique commémorative de grande envergure qui bouleverse l'Europe centrale et occidentale depuis le début des années 1990. En ce sens, les œuvres de notre corpus ne représentent qu'une modeste participation aux débats actuels sur le devoir de mémoire, l'amnésie collective et les enjeux de la mémoire culturelle face à l'histoire officielle des historiens-chercheurs et des historiographes.

Notre analyse ne pourra ni tout dire, ni tout montrer de ce que nous avons découvert et recueilli au cours de cette recherche. Elle se contentera d'une sélection de données qui nous a été imposée par l'abondance ou l'absence de documents et qui témoigne tantôt d'un intérêt personnel, tantôt d'une nécessité scientifique. Travailler *sur* et *avec* la mémoire – puisque l'analyse de la mise en scène se fonde la plupart du temps sur le souvenir du chercheur – implique une acceptation au préalable des blancs et des failles mnémoniques ainsi que l'audace du chercheur de faire appel à sa propre imagination pour combler les éventuels « trous ». Aussi fallait-il accepter l'apparent inachèvement d'une telle recherche dont les sources et matériaux inépuisables contraignent le chercheur à opérer des choix dont l'auteure du texte assume la pleine responsabilité et qui tiennent, de fait, d'une part de notre subjectivité. Le lecteur n'est donc pas invité à nous rejoindre dans un « pavillon » mais à entrer, à l'instar de ces deux mises en scène à Oberwart et à Fribourg, dans notre « cellule » de recherche qui se comprend comme un « laboratoire de la mémoire ».



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

# Introduction

## Entre laboratoire et pavillon archéologique

« *...und die Erinnerung ist ja alles, was bleibt* » (« …et le souvenir est bel et bien tout ce qui reste[5] ») – par ces mots, la voix protagoniste de *Rechnitz (Der Würgeengel)*[6], incarnée par Isabelle Menke, prend congé du public zurichois au foyer du *Pfauen*[7]. La mémoire collective (*Gedächtnis*) et le souvenir individuel (*Erinnerung*) de la Shoah se situent au cœur de cette pièce où Elfriede Jelinek retrace les discours aberrants de l'époque austro-fasciste tout en les rattachant aux discours néo-fascistes d'aujourd'hui. La formule galvaudée soulève le paradoxe suivant : comment le souvenir, éphémère et contingent par nature, peut-il perdurer et même constituer « un reste » ? Ne revient-il pas à l'histoire d'acter et d'archiver les vestiges pour reconstruire une image cohérente du passé ? L'affirmation conclusive de l'actrice oppose ainsi l'authenticité présumée du souvenir à la facticité avérée de l'histoire. Si l'irréductible « reste » relève des constructions mentales et sensibles d'une personne ou d'un collectif, les archives véritables ne seraient donc plus ces lieux où l'on dépose et conserve les traces d'une histoire officielle mais, au contraire, les mémoires humaines, « archives vivantes » d'un passé, où le souvenir individuel côtoie les représentations collectives.

La voix d'un certain Franz Glötzl dans *Requiem. Den Verschwiegenen* aborde la question sous un angle différent : « *Was weiß die Geschichte von einem wie mir ? / Was weiß einer wie ich von der Geschichte?* » (Que sait l'histoire de quelqu'un comme moi ? / Que sait quelqu'un comme moi de l'histoire ?[8]) La pièce radiophonique de Peter Wagner place l'oubli au cœur de l'histoire qui n'entend (au sens double du terme) et ne commémore que ceux qui sont dans les faits audibles. Si le discours de l'histoire est nécessairement sélectif et, partant, fragmentaire, la mémoire serait-elle d'un quelconque secours dans la mesure où la transmission orale fait appel aux souvenirs individuels et comble ainsi d'éventuelles failles de

[5] JELINEK, E., *Drei Theaterstücke. Rechnitz (Der Würgeengel)*, Rowohlt-Taschenbuch-Verl., Reinbek bei Hamburg, 2009, ici p. 107.

[6] Littéralement « L'Ange exterminateur ». À ce jour, nous ne disposons pas (encore) d'une traduction officielle de la pièce que nous désignerons désormais dans le texte par *Rechnitz* et dans les notes par le sigle RE. Sauf indication contraire, toutes les traductions ont été effectuées par nos soins.

[7] Situé en face du musée des beaux-arts, le *Pfauen* constitue la plus grande scène du théâtre de Zurich (750 places). Une partie de la mise en scène de *Rechnitz* s'est déroulée dans le foyer du théâtre.

[8] WAGNER, P., *Requiem. Den Verschwiegenen. Ein Versuch über den Widerstand*, edition lex liszt, Oberwart, 2003. Nous désignerons désormais cette pièce par *Requiem* dans le texte et RV dans les notes.

l'histoire officielle ? Au travers de la double interrogation de Franz Glötzl au début de la cinquième station, *Requiem* confronte le souvenir singulier à la fonction commémorative de l'histoire nationale. L'équivocité du terme « *Geschichte* », renvoyant à la fois à la représentation argumentée de l'historien du passé d'un pays et au récit d'un événement singulier, nous invite cependant à une autre lecture. En effet, la macro-histoire ignore les destinées personnelles. Elle ne sait rien de Franz Glötzl et peut, à ce titre, lui paraître étrangère (il ne la connaît pas). Or, « *die* Geschichte » peut tout aussi bien faire allusion à *l'*histoire que nous entendons, à savoir la sienne. La voix de l'histoire officielle, nationale (*die Geschichte*) peut donc mettre en doute la parole singulière (*seine Geschichte*). Elle pose la question du crédit que nous pouvons, voire que nous devons accorder à la transmission orale ou écrite des souvenirs individuels, notamment quand le témoin premier est décédé. À l'ignorance involontaire des faits de la micro-histoire s'ajoute donc une ignorance volontaire des récits et témoignages personnels.

La mise en question de la signification de la mémoire pour l'historiographie se lit également dans le titre polysémique *Requiem. Den Verschwiegenen*. La première partie du titre fait allusion au chant et à la prière pour les morts. Il s'agit du dernier hommage que les vivants peuvent leur rendre et que la formulation dédicatoire « *den Verschwiegenen* » (littéralement « pour ceux » ou « dédié à ceux qui… ») semble confirmer. Le participe substantivé « *Verschwiegen(en)* » se réfère non seulement aux personnes passées sous silence, c'est-à-dire oubliées ou ignorées, mais aussi à toutes celles qui se sont tues et qui se taisent de longue date au sujet des résistants autrichiens qui ont succombé à leur engagement tels que Franz Glötzl ou Andreas Thüringer. Ce dernier exprime son absence dans les discours de l'histoire officielle de la manière suivante : « *Mein Name fehlt auf jedem Stein. Ich bin ohne Erinnerung, ich bin ohne Vergessen seit fünfzig oder sechzig Jahren*. » (Mon nom ne figure sur aucune pierre. Je suis sans souvenir, je suis sans oubli, depuis cinquante ou soixante ans). À l'instar de *Rechnitz (Der Würgeengel)* où le souvenir vient au secours d'une histoire accidentelle, la pièce de Peter Wagner suggère que la mémoire constitue l'archive éphémère des oubliés : « *Der Krieg hat die Namen der Toten in den Stein der Erinnerung gemeißelt, der der Stein des Vergessens ist*. »[9] (La guerre a gravé les noms des morts dans la pierre du souvenir qui est la pierre de l'oubli.)

Les deux œuvres dramatiques témoignent ainsi de la sensibilité de Jelinek et de Wagner aux silences de l'histoire, voire à ces voix que l'on n'entend guère. Grâce au texte de

[9] RV, station « Andreas Thüringer ».

théâtre et à ses diverses mises en voix (performance, lecture publique, enregistrement radiophonique), les deux auteurs leur confèrent un espace de mémoire – ou plutôt de « contre-mémoire » – qui se dessine dans les marges de l'histoire officielle. L'art mnémonique de Peter Wagner et d'Elfriede Jelinek consiste en ce sens, telle est du moins la thèse qui sous-tend nos analyses, à (ré)écrire et parfois même à *dés*écrire l'histoire nationale en lui opposant une « contre-histoire » performative. Les textes et les mises en scène de leur œuvre dramatique des vingt dernières années refigurent non seulement l'histoire autrichienne et, plus précisément, le passé austrofasciste, mais aussi la mémoire individuelle et collective qui lui est inhérente. Cette tendance à revisiter les années sombres de l'histoire de leur pays (et cela aussi bien sur le plan local et régional) s'explique en partie par l'histoire vécue des deux auteurs qui sont, tout comme leur œuvre littéraire et scénique, en prise avec le passé.

## a. Deux auteurs et deux œuvres en prise avec le passé

Elfriede Jelinek et Peter Wagner appartiennent à la génération de l'après-guerre qui a été confrontée au silence des parents sur le passé compromettant de l'époque nazie. Pendant leur enfance et adolescence en Autriche, les deux auteurs font l'expérience d'une « respectabilité de façade [fondée] sur un mythe d'innocence totalement fallacieux »[10]. Ils grandissent dans un monde en reconstruction qui, au prix d'un avenir meilleur, fait table rase de la période austro-fasciste, incompatible avec l'image positive de cet « îlot des bienheureux » (*Insel der Seligen*) pour reprendre l'expression du pape Paul VI lors de la visite du président autrichien Franz Jonas au Vatican en 1971. Le hiatus troublant entre les discours sur cette belle et douillette Autriche et son vécu au quotidien pousse très tôt ces deux auteurs à saisir la plume pour exprimer tout ce qui ne pouvait être dit et pensé à voix haute, « car les Autrichiens avaient et ont encore aujourd'hui », comme le formulera plus tard Elfriede Jelinek sur le ton outré qui est devenu sa marque de fabrique, « une attirance pour ce fascisme clérical de l'État corporatiste »[11]. « Ce système », précise-t-elle, « c'est l'*austrofascisme*. Ce fascisme clérical qui a régné dans l'entre-deux-guerres et qui règne à nouveau sans frein en Autriche. Un mélange de soumission et de corporatisme. »[12] L'écriture devient pour elle un moyen, voire une arme, pour dénoncer cette mentalité de façade, lutter contre l'amnésie collective et démanteler les mensonges communément admis.

[10] BANCAUD-MAËNEN, F., *Elfriede Jelinek*, Voix allemandes, Belin, Paris, 2010, p. 13.
[11] JELINEK, E.,C. LECERF, *L'entretien*, France Culture, Seuil, Paris, 2007, p. 23.
[12] *Ibid.*, p. 22-23.

Peter Wagner explique, quant à lui, sa vocation d'écrivain par une expérience humaine qui remonte à son adolescence et qui semble l'avoir marqué à vie :

> *Der oberwarter Zigeuner Stefan Horvath war mein künstlerischer Urvater: er lehrte mich die drei Griffe der C-Dur-Kadenz auf der Gitarre. Zugleich nahm er mir, dem Pubertierenden, die Heile Welt: er hatte im KZ Auschwitz seine Frau und seine drei Kinder verloren. […] 1974 widmete ich ihm mein erstes abendfüllendes Hörspiel ‚Purdy Pista sagt, die Cymbal ist tot', das bis heute am meisten gespielte Stück von mir.*[13]
>
> Le Tzigane d'Oberwart, Stefan Horvath, fut mon maître artistique : c'est lui qui m'a appris sur la guitare les trois accords de la cadence en do majeur. En même temps, alors que j'étais en pleine adolescence, il m'a privé de l'illusion d'un monde intact : il avait perdu au camp d'Auschwitz sa femme et ses trois enfants. […] En 1974, je lui ai dédié ma première pièce radiophonique importante, 'Purdy Pista dit que la Cymbale est morte', qui reste jusqu'à aujourd'hui la pièce la plus jouée de mon œuvre.

La rencontre précoce avec un revenant des camps de la mort est, en effet, décisif pour Peter Wagner qui ne cessera de s'intéresser à l'histoire de la communauté tzigane du Burgenland et de fréquenter les Rom d'Oberwart avec lesquels il s'est lié d'amitié. L'écriture s'impose à lui comme une nécessité absolue de dire la vérité et découle d'une volonté de se confronter à la réalité telle qu'elle *est* et non telle qu'elle *est représentée* par les médias. Tout comme Elfriede Jelinek, Peter Wagner scrute le monde depuis sa maison familiale :

> *Und doch war auch mein verschlafenes Oberwart nicht uninteressant: von meinem Fenster im ersten Stock aus konnte ich mitverfolgen, wie die Häuser der Roma in etwa anderthalb Kilometer Entfernung abgerissen wurden und an ihrer statt eine neue Siedlung bestehend aus hässlichen kleinen Betonplattenhäusern noch weiter entfernt vom Ortskern und gleich neben der stinkenden und rauchenden Mülldeponie errichtet wurde. Jahrzehnte später sollte ich erfahren, dass die alten Besitzer der Häuser, alles KZ-Überlebende (von ursprünglich 360 waren 19 zurückgekehrt), die ihnen von der Stadtgemeinde vorgelegten Verträge zu vermeintlichen [sic] Verbesserung ihrer Lebensqualität (eine Schimäre!) mit drei Kreuzen unterzeichnet hatten.*[14]
>
> Et pourtant, même mon Oberwart endormi n'était pas dépourvu d'intérêt : depuis ma fenêtre du premier étage, je pouvais observer comment on rasait les maisons des Rom, situées à environ un kilomètres et demi, pour construire à leur place un nouveau lotissement, constitué de vilaines maisonnettes préfabriquées qui étaient encore plus éloignées du centre-ville et juste à côté de la décharge nauséabonde et fumante. Des décennies plus tard, j'allais apprendre que les anciens propriétaires des maisons, tous des survivants des camps de concentration (de 360 personnes à l'origine, 19 étaient revenues), avaient signé par une croix les contrats que la communauté urbaine leur avait soumis pour une soi-disant amélioration de leur qualité de vie (une chimère !).

L'auteur choisit donc très tôt comme mentor un personnage en marge de la société qui l'initiera non seulement à la musique mais aussi à la « vraie » vie. Purdy Pista, alcoolique et

[13] WAGNER, P., « Kopftuch 2: Meine Arbeit und mein Burgenland », *Zu meiner Person. Kopftücher 1-4*, 1991: http://www.peterwagner.at/html/peter_info.htm (s.p.)
[14] WAGNER, P., « Von den Anfängen des Schreibens », Mai 2005: http://www.peterwagner.at/html/peter/peter_anfaenge.htm (s.p.)

non-pratiquant, revenant et Tsigane, incarne à lui seul tout ce qui peut en effet hérisser une petite ville de province autrichienne qui aspire de tout cœur au canon de la bienséance. Bien que ce soit toujours avec une note d'humour (et d'amour) que Wagner évoque les travers de sa « petite patrie », sa critique de la *Heimat* n'est pas moins virulente et directe que celle d'Elfriede Jelinek qui emploie un langage plus radical et plus cru.

L'accord en *ut mineur*, reconnu pour sa tonalité claire et festive – l'exemple le plus célèbre étant sans doute la *Messe du couronnement* du compositeur fétiche des Autrichiens, Wolfgang Amadeus Mozart, dont l'œuvre musicale est devenue emblématique de ce « monde intact » (*heile Welt*) – dissone clairement avec la présence d'un marginal qui incite les jeunes provinciaux à écouter et faire du jazz manouche. Confronté à deux mondes – l'un issu de la tradition classique et pompeuse d'un Mozart ou d'un Strauß, l'autre issu de la culture populaire et mélancolique du milieu bohémien – Peter Wagner compose une œuvre très variée, qui ne cesse de transgresser les genres et les sujets tabous :

> *Ich war damals 12 Jahre alt und schrieb meine erste und einzige ‚Jazz-Messe', irgendwo schon dran an einem neuen polyglotten Lebensgefühl, andererseits doch auch festgeklemmt in der ewigen Umklammerung der Provinz, die zunehmende zu reiben begann – bei mir äußerte sich diese Reibung als Bedürfnis zu schreiben oder auf der Gitarre zu klimpern.*[15]
>
> J'avais alors 12 ans et je composais ma première et dernière 'messe de jazz', j'étais sur le point d'éprouver quelque part une nouvelle sensation de vie polyglotte, mais d'un autre côté j'étais coincé dans l'étreinte éternelle de la province, qui commençait alors à frotter – dans mon cas, cette friction s'est exprimée sous forme d'un besoin d'écrire ou de gratter de la guitare.

Ce conflit intérieur de se situer entre deux mondes fondamentalement incompatibles, ainsi que l'envie de faire coexister fiction et réalité au sein d'une même œuvre, contribuent à la naissance d'une esthétique particulière qui est propre à Peter Wagner. En effet, ses œuvres conservent un rapport étroit avec la réalité, que ce soit au niveau intra- ou extra-scénique ou sur le plan intra- ou extra-diégétique. Ses personnages qui relèvent souvent du monde réel, voire de l'entourage de l'auteur, renouent constamment avec un passé équivoque qui semble d'abord insurmontable. L'évocation de la « messe » peut, en outre, se comprendre comme un clin d'œil à son œuvre hétéroclite, aussi bien composée de textes que de performances. Un certain nombre de ses pièces se lit en ce sens comme un hommage, voire un requiem pour les défunts et les oubliés. La musicalité joue d'ailleurs, comme pour Elfriede Jelinek, un rôle non négligeable dans son œuvre, comme en témoignent plusieurs pièces « vocales »[16] dont il est l'auteur. Notons, par ailleurs, que les deux auteurs commencent très tôt à composer des textes

[15] *Ibid.*
[16] Le troisième chapitre de notre deuxième partie est entièrement consacré à cette question.

pour la radiodiffusion. Ainsi la première pièce écrite de Peter Wagner a été composée pour le médium de l'écoute qui demeurera – comme nous le verrons à l'instar de *Requiem. Den Verschwiegenen* – un médium de la mémoire cher aux deux écrivains.

Elfriede Jelinek est née le 20 octobre 1946 à Mürzzuschlag en Styrie. Son père Friedrich, d'origine juive, ne voulant pas prendre le risque de fonder une famille en temps de guerre, doit sa survie durant le nazisme à son alliance avec Ilona Buchner, issue d'une famille irréprochable de la bourgeoisie catholique autrichienne. Florence Bancaud souligne dans sa biographie de l'auteure que « [t]oute l'histoire familiale est déterminée par l'ascension du fascisme en Autriche : alors que Friedrich a été poussé en 1927 par son épouse à reprendre des études de chimie, l'Anschluss de l'Autriche par l'Allemagne hitlérienne fait obstacle à sa carrière professionnelle »[17]. Entre 1941 et 1945, il travaille ainsi pour l'industrie de guerre (le groupe Semperit). La collaboration forcée avec le régime national-socialiste conduira plus tard à des troubles psychiques graves : sa mélancolie chronique entraîne une dissolution identitaire et langagière. Interné à la clinique psychiatrique du *Steinhof* à Vienne, il meurt le 22 mai 1969 « dans un état de démence totale »[18]. Jelinek se souvient d'un homme rongé par les remords et le sentiment de culpabilité d'avoir survécu à la Shoah. C'est pourquoi il aurait emmené sa fille unique, dès sa tendre enfance, au cinéma pour lui montrer les horreurs de la guerre. L'auteure raconte :

> C'étaient des films du genre *Mein Kampf*, des documentaires qui montraient les camps à leur libération, avec leurs montagnes de cadavres, ces amoncellements gigantesques d'êtres humains à demi morts de faim et totalement anéantis. Ce fut naturellement un choc pour moi. Mais mon père m'imposa ainsi très tôt un devoir de conscience, celui d'aider à ce qu'une telle chose ne puisse jamais se reproduire.[19]

L'auteure en reste marquée à vie et son œuvre en portera les traces. Cependant, son écriture et l'univers diégétique de ses œuvres se fondent également sur un second trauma familial : on sait que 49 membres de la famille Jelinek ne sont pas revenus des camps de concentration[20]. Elfriede Jelinek leur dédie plus tard sa pièce *Totenauberg* dont le titre fait précisément référence à ces « montagnes de cadavres, ces amoncellements gigantesques d'êtres humains à demi morts de faim » que la jeune Elfriede avait donc vus dans son enfance et sur lesquelles, selon l'auteure, la II[e] République se serait fondée. Dans un entretien avec Peter von Becker,

[17] BANCAUD-MAËNEN, *Elfriede Jelinek*, p. 37-38.
[18] *Ibid.*, p. 38.
[19] JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 28.
[20] Voir à ce titre l'entretien avec Katrin Kathrein, publié après la pièce *Totenauberg*. KATHREIN, K., « Heimat ist das Unheimlichste. Elfriede Jelinek zu Totenauberg », *Die Bühne*, 9, 1992, p. 34

Jelinek emploie, par ailleurs, la même métaphore d'une existence engendrée par « une montagne de cadavres et de douleur »[21].

En ce sens, l'œuvre d'Elfriede Jelinek ne saurait se comprendre sans la prise en compte du contexte au préalable : elle s'inscrit, en effet, dans une critique virulente de cette Autriche qui aurait construit sa culture et son économie sur la dissimulation d'un passé compromettant et dont les façades éclatantes s'écroulent dès que l'on commence à gratter la surface – ce en quoi l'auteure s'est spécialisée au fil des années et en quoi elle excelle aujourd'hui. D'après ses dires, ce désir d'ôter l'épiderme d'une surface considérée comme étant illusoire date de sa jeunesse alors qu'elle ne connaissait encore « rien de la vie » ou qu'elle avait « peur d'apprendre à connaître ». Elle aurait dès lors « commencé très tôt à [s]'intéresser à la surface des choses », cette « seconde nature », comme elle dit, qui aurait « également intéressé le Pop Art ». C'est alors qu'elle aurait « compris que tout n'était que surface, que cette nature superficielle recouvrait totalement les choses »[22]. Jelinek effectue donc un autre travail de mise à nu de la réalité que Peter Wagner qui cible moins la surface des choses que leur opacité. Aussi devons-nous relier cette critique des surfaces à l'écriture même de l'auteure qui, au lieu de faire parler et évoluer des personnages, compose des « surfaces de parole » (*Sprachflächen*) dont la matérialité et la consistance spécifiques émergent au moment de leur mise en voix, comme nous le montrerons dans notre dernier chapitre.

En condensant et superposant au sein d'un même dire des discours, empruntés aux domaines les plus divers, Elfriede Jelinek a mis au jour une « esthétique de surfaces » (*Oberflächenästhetik*), permettant à l'auteure de faire avouer à la langue les silences, sous-entendus et non-dits d'une société qui vit, selon elle, dans le refoulement des épisodes plus noirs et peu valorisants de son passé ainsi que dans la négation d'une réalité marginale qui ne correspond guère aux clichés positifs et valorisants de l'« image du nous » (*Wir-Bild*). En ce sens, Jelinek renoue avec les réflexions de Roland Barthes dans *Mythologies*[23] qui constate dès le milieu des années 1950 que le mythe permet de « rendre compte [des] fausses évidences »[24]. Pour Barthes, « le mythe est un langage » et se prête donc tout autant à la construction qu'à la déconstruction (*démystification*) sémantiques. Jelinek reprend notamment l'usage du mythe comme une « parole dépolitisée », incitant le lecteur à entreprendre un

[21] VON BECKER, P., « Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz », *Theater heute*, n°9, septembre 1992, p. 1-10.
[22] JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 35.
[23] BARTHES, R., *Mythologies*, Ed. du Seuil, Paris, 1957.
[24] *Ibid.*, p. 9. Les essais réunis dans ce recueil ont été écrits entre 1954 et 1956.

travail de démantèlement des clichés et idéologies courants[25]. Par ailleurs, aussi bien Barthes que Jelinek recherchent par le dévoilement des « mythes » une « libération du signifiant ». Nous pouvons ainsi établir un lien entre l'aveu de Barthes dans la préface de son texte et la critique de l'objectivité historique présumée dans la pièce *Rechnitz*. Quand l'essayiste français écrit par exemple qu'il ne peut « [s]e prêter à la croyance traditionnelle qui postule un divorce de nature entre l'objectivité du savant et la subjectivité de l'écrivain, comme si l'un était doué d'une 'liberté' et l'autre d'une 'vocation', propres toutes deux à escamoter ou à sublimer les limites réelles de leur situation »[26], ses propos ne sont pas si éloignés de ce que les messagers du texte de Jelinek, véritables « surfaces de paroles », affirment au sujet de l'historien qui dans sa qualité d'*écrivant* est *écrivain* au même titre qu'un essayiste ou homme de lettres. Cependant, l'auteure relie sa pratique iconoclaste d'une démystification des mythes du quotidien, qui vise le démantèlement des carapaces illusoires d'une langue de manipulation et de mensonges, à un travail de mémoire et de deuil. Elle passe donc du simple constat, même signifiant (Barthes dit avoir cherché des significations[27]), au dévoilement des discours sur le passé[28]. Les œuvres de Jelinek témoignent en effet d'une double lecture du réel. Elles reflètent d'une part la lecture minutieuse de la langue, des ses mécanismes et de son usage par les médias de masse et les grandes institutions tels que l'État ou l'Église ; d'autre part, de par son propre usage de la langue et de par son esthétique théâtrale radicale, l'auteure démystifie le pouvoir des signes, les brise et met au jour le signifiant refoulé[29].

Jelinek cite également deux mentors, chacun ayant un lien particulier à l'art ou à la musique. C'est en 1967 que le spécialiste et collectionneur d'art contemporain, Otto Breicha, à l'époque, directeur de la Société de lettres, reçoit la jeune Elfriede et l'encourage à poursuivre son activité de jeune poétesse. « C'est à cause de lui si je suis devenue écrivain, je veux dire écrivain de métier »[30], se souvient l'auteure viennoise. Jelinek ne renie pas ces premiers écrits, mais en 2005, elle se dit toutefois heureuse que « personne ne [la] connaisse en tant que

[25] La réception de Barthes par Elfriede Jelinek a largement été abordée par la recherche, d'autant plus que l'auteure se réfère régulièrement à l'homme de lettres français (par exemple JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 45). Dans son essai *Die endlose Unschuldigkeit* (1980), l'auteure revisite les thèses barthésiennes sur la société de spectacle et la culture de masses, et qui alimentera, trois années plus tard, un de ses premiers manifestes sur l'esthétique théâtrale : JELINEK, E., « Ich möchte seicht sein », *Theater Heute Jahrbuch,* 1983, p. 102. Voir également : JOURDAN, M.,M. SOBOTTKE, *Qui a peur d'Elfriede Jelinek?*, Danger Public, Paris, 2006.

[26] *Ibid.*, p. 10.

[27] *Ibid.*, p. 10.

[28] Ceci peut être rélié à la remarque, ajoutée par Barthes en février 1970 au texte initial, à savoir qu'il faut toujours une « conjonction » de « deux gestes », celui de l'analyse et celui de la dénonciation : « pas de dénonciation sans son instrument d'analyse fine, pas de sémiologie qui finalement ne s'assume comme une *sémioclastie* » BARTHES, *Mythologies*, p. 8.

[29] Ce point fera l'objet d'une analyse détaillée dans le second chapitre de notre deuxième partie.

[30] JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 39.

poétesse » et ajoute qu'elle « aimerai[t] que les choses restent ainsi »[31] – un bonheur aujourd'hui caduc puisque, en 2013, le premier recueil de poèmes d'Elfriede Jelinek verra le jour en France[32]. Contrairement à Peter Wagner, Jelinek a reçu sous les auspices de sa mère une formation musicale classique très poussée. Dès l'âge de treize ans, elle est reçue au Conservatoire de Vienne (elle était, en effet, la cadette de cette école prestigieuse) où elle étudie l'orgue, le piano, la flûte à bec et la composition[33]. Malgré l'énorme travail que lui demandent la pratique et l'étude de tant d'instruments, les moments au conservatoire s'avèrent pour l'enfant qu'elle était un refuge et un lieu d'expression individuelle contre le vacarme extérieur et le contrôle étouffant de sa mère. L'auteure se confie à son professeur d'orgue Leopold Marksteiner qui assure une grande partie de son éducation musicale et sociale. Plus tard, Jelinek consacre deux essais nécrologiques à chacun de ses mentors[34].

Les deux auteurs grandissent ainsi dans un contexte social particulier dont chacun s'affranchit par la musique : Wagner en se liant d'amitié avec un marginal qui impressionne l'adolescent par ses récits saisissants et son comportement allant à l'encontre des conventions sociales et culturelles ; Jelinek en s'enfermant dans un monde abstrait de musique et de littérature, hors de portée de la plupart des enfants de son milieu et de sa génération. Tous deux font cependant l'expérience d'une exclusion sociale en raison de leur socialisation en dehors des cadres habituels de la société de l'après-guerre. L'œuvre dramatique en porte les traces : sur le plan formel, on constate la forte musicalité de certains textes[35] ; quant au fond, on remarque que le passé austrofasciste constitue l'arrière-plan de la plupart des œuvres. Les deux écritures sont issues d'une expérience personnelle de l'injustice sociale ainsi que d'une incohérence entre ce qui est dit et montré et ce qu'on entend et voit effectivement, voire entre ce qui n'est pas dit tout en l'étant et ce qui n'est pas dévoilé tout en étant montré ; l'une étant

[31] *Ibid.*, p. 37.

[32] Dans une traduction de Magali Jourdan et Mathilde Sobottke, à paraître en 2013 au Westphalie Verlag.

[33] Elle avait appris auparavant à l'université populaire le piano, la guitare, la flûte, le violon et l'alto.

[34] « Er hat damals jedenfalls seiner Schülerin einen Ort angeboten, an dem die Welt zwar auch nicht langsamer war, an dem man ihr aber etwas entgegensetzen konnte: eine Hörbarkeit des Zeitablaufs. Das, was Musik ist. » JELINEK, E., « Die Zeit flieht. Für meinen Orgellehrer Leopold Marksteiner », 1999: http://www.elfriedejelinek.com (s.p.) ; « Ich wußte damals ja nur (und das ist nicht weniger als ich heute weiß), ich muß etwas sagen und zwar anders als es alle anderen sagen, und ich darf es nur so sagen, wie es andere Dichter auch schon gesagt haben, nämlich: anders. Oder so ähnlich und doch anders. In diesem schmalen Spalt zwischen Ähnlichkeit und Nichtähnlichkeit mit etwas, das immer nur Selbstähnlichkeit ist, hat er etwas in mir entdeckt und, immer mit dieser leisen (Selbst-) Ironie, sehr fein ausgefädelt. » JELINEK, E., « Schreiben müssen (in memoriam Otto Breicha) », 29.12.2003: http://www.elfriedejelinek.com (s.p.)

[35] Nous serons amenés à étudier ce point dans les deuxième et troisième chapitres de notre seconde partie.

vécue au sein de la cellule familiale, l'autre par transfert au sein d'une collectivité rurale[36]. Pour Jelinek et Wagner, l'écriture ne représente pas seulement une émancipation mais elle s'affirme comme une soif, un besoin, voire une addiction. Peter Wagner évoque par exemple le terme de « *Sucht* »[37] tandis qu'Elfriede Jelinek parle à divers endroits d'une « ivresse érotique », d'une « transe de la connaissance » et d'une « rage ».

Bien que les écritures se rejoignent sur différents plans thématiques, les moyens stylistiques et scénographiques mis en place par Jelinek et par Wagner ne sont pas les mêmes. L'auteure viennoise rompt nettement avec l'esthétique traditionnelle du théâtre en déclarant les repères classiques caducs, tels que la *dramatis personae*, la fable ou encore l'aspect dialogique. Peter Wagner, en revanche, maintient un certain nombre des conventions théâtrales. Ainsi sa *Tetralogie der Nacktheit* (1995) nous met face à des personnages qui ont une vie psychologique bien qu'elle soit restreinte. Aussi tient-il aux dialogues et à la fable. Cependant, Wagner prend ses distances par rapport à l'esthétique traditionnelle du théâtre avec *Requiem. Den Verschwiegenen* (2000/2003) qui, en sa qualité de partition vocale, ressemble à maints égards aux textes polyphoniques d'Elfriede Jelinek. Celle-ci, lauréate du prix Nobel de littérature en 2004, jouit aujourd'hui d'une renommée internationale incontestée quoique controversée[38] – tandis que Wagner est un auteur régional relativement peu connu et peu étudié en dehors de l'Autriche. Pour ce dernier, l'art a par ailleurs une fonction politique évidente. Au travers de son œuvre artistique, Peter Wagner participe non seulement aux débats publics actuels, mais il manifeste son positionnement et son engagement dans la vie politique locale. Grâce à son concept du « théâtre sur place » (*Theater am Ort*), le dramaturge défend l'accès à la culture en province. Elfriede Jelinek mène, quant à elle, une vie en retrait du monde public et politique bien qu'elle ait soutenu dans les années 1980 les causes féministe et communiste. Son œuvre témoigne cependant d'une prise de position par rapport aux débats actuels et sa présence active sur la toile – notamment sur son site personnel qu'elle alimente régulièrement – est révélatrice de son ouverture sur le monde ainsi que son vœu d'y participer depuis son domicile[39]. En ce sens, les œuvres de ces deux auteurs ne sont pas

[36] Lors de ses nombreux séjours en Styrie, Jelinek a également pu faire l'expérience de l'exclusion sociale en milieu rural.

[37] WAGNER, « Von den Anfängen des Schreibens » : « Aber sie standen immerhin am Anfang jener Sucht, die bis zum heutigen Tag auf mich nieder hämmert. » (s.p.)

[38] L'œuvre de Jelinek a une assez grande notoriété – quel auteur peut en effet dire qu'on publie de son vivant un manuel encyclopédique, consacré à l'intégralité de son œuvre, à ses thèmes clés et à la recherche actuelle ? Cf. JANKE, P., *Jelinek Handbuch*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart ; Weimar, 2013. N'oublions pas non plus la publication annuelle du *Jelinek-Jahrbuch* par le Elfriede Jelinek Forschungszentrum à Vienne.

[39] Jelinek manifeste un grand intérêt pour l'actualité politique et réagit rapidement aux événements qui la révoltent comme par exemple l'affaire des Pussy Riot (2012) en Russie à laquelle elle consacre un essai, intitulé « Singen.Tanzen.Schreien. ». Sur son site personnel, l'auteure publie en effet de très nombreux essais et articles

seulement « en prise » avec le passé autrichien mais aussi – et à plus forte raison – en contact avec le présent.

Cette toile de fond, tissée de références aux temps passé et présent, confère aux œuvres de notre corpus une dimension proprement mnémonique qui fait l'objet de notre analyse. Nous appelons cet espace particulier du théâtre écrit et joué un lieu de « remembrement ». Issu de son antonyme « démembrement », qui désigne « l'action de partager en plusieurs parties ce qui formait une unité »[40], le remembrement désigne l'acte contraire qui réunit « en un tout des parties dispersées »[41]. En ce sens il recouvre une forme de *ré*-conciliation qui, en passant par un acte de mémoire, regroupe des connaissances, impressions, hypothèses et fictions éparses autour d'un dénominateur commun. Il ne s'agit pas ici de faire des jeux de mots ou de s'amuser avec des néologismes mais, au contraire, de forger un nouveau concept qui d'après nous caractérise le type de théâtre auquel les œuvres dramatiques d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner ont donné lieu : une esthétique théâtrale qui incorpore au sens propre du terme les mécanismes de la mémoire tout en s'adonnant à une réflexion avisée et engagée sur l'écriture et la mise en place d'*une* histoire.

Ce faisant, les deux auteurs participent aux débats sur ce que l'on appelle en histoire, philosophie et sciences sociales le « tournant linguistique » (*linguistic turn*). Cette tendance à remettre en question le rapport entre signifiant et signifié tout comme le pouvoir de la langue à dire, à *dénommer* la réalité, qui fut largement initiée par la pensée wittgensteinienne au début du XX$^{e}$ siècle[42], rappelle aussi aux historiographes leur statut d'*écrivant*. À l'instar de la réalité fictionnelle de la littérature, la réalité factuelle de l'histoire est également de nature *discursive* et doit à ce titre obéir aux mêmes principes d'analyse linguistique que le récit littéraire. Autrement dit, la mise au jour des vérités historiques est tributaire d'une critique du discours, effectuée au préalable, sans laquelle l'histoire ne saurait effectivement établir des connaissances fiables[43]. *Requiem. Den Verschwiegenen*. (2000) et *Rechnitz (Der Würgeengel)* (2008) posent, par exemple, au lecteur la question de savoir qui *fait* l'histoire et qui *l'écrit*.

---

qu'une thèse en cours propose d'analyser, cf. NEELSEN, S., *L'essai et le sublime - Elfriede Jelinek et Robert Musil*, sous la direction de Jürgen Ritte, Université Paris 3, (en préparation depuis le 2 novembre 2010).

[40] En 1260, on lit *desmembrement* de « membre(s) » et qui lui donne au XVIe siècle le sens d'une « action de séparer les membres du corps ». Cf. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, CNRTL, portail lexical, URL : http://www.cnrtl.fr/etymologie (consulté le 10 septembre 2013).

[41] *Le Nouveau Petit Robert de la langue française* (2007) n'en retiendra que l'usage courant, agricole, de reconstituer des domaines exploitables à partir des « parcelles morcelées à l'excès ».

[42] WITTGENSTEIN, L., B. RUSSELL,L. BRUNSCHVICG, *Tractatus logico-philosophicus*, International library of psychology, philosophy and scientific method., K. Paul Trench Trubner, London, 1922.

[43] Voir à ce titre les écrits innovants de l'historien américain Hayden White au tournant épistémologique des années 1970-1980 : WHITE, H., *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore London, 1973 ; WHITE, H.V., *The Content of the form narrative discourse and historical representation*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (Maryland) London, 1987.

Une question qui entraîne bien d'autres : quel statut faut-il accorder à la parole du simple témoin par rapport à celle, supposée plus élaborée, de l'historien ? Que nous garantit la neutralité de celui qui écrit et de celui qui rapporte le passé ? Les deux pièces s'inscrivent ainsi dans les interrogations majeures de la Nouvelle Histoire, également apparue dans les années 1970, et dont Pierre Nora et Jacques Le Goff sont les principaux représentants en France. Enfin, la question du sujet écrivant ainsi que de la subjectivité du discours historique renoue avec les réflexions de l'historien allemand Niethammer sur le concept de l'égo-histoire[44] qui marque non seulement le champ de l'histoire orale (*oral history*) et des mentalités mais aussi les sciences culturelles (*Kulturwissenschaften / cultural studies*). Le dialogue de Jelinek et de Wagner avec des concepts majeurs de l'histoire et de la mémoire implique un certain nombre de précisions terminologiques et méthodologiques que nous aborderons donc successivement.

[44] NIETHAMMER, L., *Ego-Histoire? : und andere Erinnerungs-Versuche*, Böhlau, Wien, 2002.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

## b. Dans l'antichambre de la mémoire et de l'histoire

Le théâtre de Jelinek et de Wagner ne raconte plus *une* histoire mais des fragments *d'*histoires sous une forme variable, telle l'« explosion d'un souvenir dans une structure dramatique éteinte »[45] pour reprendre les termes de Heiner Müller dans *Bildbeschreibung*. Leurs œuvres dramatiques, écrites entre l'effondrement du régime soviétique et la première décennie du XXI[e] siècle, forment de véritables « espaces mnémoniques », permettant au lecteur/spectateur de revisiter le passé récent dans sa filiation avec le présent. Le terme d'espace mnémonique, traduisant à la fois les concepts de « *Gedächtnisort* » (« lieu de mémoire ») et de « *Erinnerungsraum* » (« espace de souvenir »), renvoie dans ce contexte à un lieu à la fois virtuel et concret qui non seulement incite au recueillement (au sens de « *Andacht* ») et à la commémoration (« *Gedenken* ») mais qui cristallise en lui un événement ou fait du passé. Il faudrait à ce titre faire la distinction entre les termes de « *Erinnerung* » désignant la capacité individuelle de se souvenir, voire l'occurrence spontanée d'un souvenir précis, et de « *Gedächtnis* » qui renvoie à la faculté propre à chacun de stocker et classer ses souvenirs et lui permet de se remémorer un fait, *id est* de se souvenir[46]. Bien que la signification des deux notions se recoupe notamment dans l'aspect commémoratif, nous tâchons d'employer par la suite le terme de souvenir quand nous évoquons le concept de « *Erinnerung* » et celui de mémoire lorsqu'il est question de « *Gedächtnis* ».

Dans *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (*Les Espaces du souvenir. Formes et mutations de la mémoire culturelle*[47]), Aleida Assmann – spécialiste des discours sur la mémoire littéraire et culturelle dans l'espace germanophone – rappelle l'ambiguïté sémantique de l'expression « mémoire des lieux » :

> *Wer von dem 'Gedächtnis der Orte' spricht, bedient sich einer ebenso bequemen wie suggestiven Formel. Bequem ist die Wendung, weil sie offenläßt, ob es sich hier um einen genetivus objectivus, ein Gedächtnis an die Orte, oder einen genetivus subjectivus und also um ein Gedächtnis handelt, das in den Orten selbst lokalisiert ist ; suggestiv ist die Wendung, weil sie die Möglichkeit nahelegt, daß die Orte selbst zu Subjekten, Trägern der*

[45] MÜLLER, H., « Paysage sous surveillance », *Germania Mort à Berlin*, traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 23-34p. 34 ; « *Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur.* » Cf. MÜLLER, H., « Bildbeschreibung », *Ende der Vorstellung*, Haß, Ulrike, Deutschland, Theater der Zeit, 2005, p. 10-17p. 17.

[46] Harald Welzer, Christian Gudehus et Ariane Eichenberg définissent la mémoire (*Gedächtnis*) comme « System zur Aufnahme, zur Aufbewahrung und zum Abruf jeder Art von Informationen (z.B. Daten, Fähigkeiten, Emotionen) » et le souvenir (*Erinnerung*) comme « Abrufvorgang dieser Informationen », cf. GUDEHUS, C., A. EICHENBERG,H. WELZER, *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 2010, p. VII.

[47] Nous disposons, à présent, pas de traduction française de cet ouvrage majeur de la recherche sur la mémoire en Allemagne.

> *Erinnerung werden können und womöglich über ein Gedächtnis verfügen, das weit über das der Menschen hinausgeht.*[48]
>
> Quand on parle des 'lieux de mémoire', on se sert d'une formule aussi bien confortable que suggestive. La locution est confortable parce qu'elle ne précise pas s'il s'agit d'un *genetivus objectivus*, d'une mémoire des lieux, ou d'un *genetivus subjectivus*, à savoir d'une mémoire elle-même inhérente aux lieux; elle est suggestive parce qu'elle sous-entend que les lieux peuvent devenir sujets, porteurs d'un souvenir et peut-être même disposer d'une mémoire qui dépasse de loin celle des humains.

Il existe un flottement sémantique similaire autour des expressions galvaudées de l'« espace de souvenir » (*Erinnerungsraum*) ou du « lieu de mémoire » (*Gedächtnisort*). L'espace favorable au surgissement des souvenirs ou à la convocation d'une mémoire commune peut être plus ou moins concret (ainsi un cimetière ou un monument historique) ou abstrait (par exemple un texte ou une œuvre d'art qui, volontairement ou involontairement, fait appel à la mémoire du lecteur/contemplateur). Il faudrait donc distinguer les *lieux* où une certaine mémoire s'est sédimentée, comme l'architecture ornementée des gares nationales ou des églises communales, des espaces plus fluctuants, plus éphémères qui incitent la mémoire collective et le souvenir individuel tout comme les créations artistiques. « Les lieux de mémoire, ce sont d'abord des *restes* », explique Pierre Nora dans son article introduisant *Les Lieux de Mémoire,* le reste étant pour l'historien français la « forme extrême où subsiste une *conscience commémorative* dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle l'ignore »[49]. Cette conscience commémorative, inhérente aux lieux dont le potentiel mnémonique n'appartient pas (encore) à l'histoire d'une société, représente pourtant pour de nombreux artistes une impulsion non négligeable à participer à la constitution d'une mémoire collective et d'une histoire sociale grâce à leurs créations. Il en est ainsi de l'œuvre dramatique de Peter Wagner, initiateur d'un théâtre dit « sur place » (*Theater am Ort*), et d'Elfriede Jelinek dont les textes sont inséparables d'une certaine géographie territoriale et humaine.

Pour éviter tout malentendu terminologique, il nous semble approprié de différencier ici les notions de « lieu » (*Ort*), d'« espace » (*Raum*) et de « place » (*Platz*). Tandis que le « lieu » indique un endroit précis, c'est-à-dire concret qui le rapproche de la première acception de « place », le terme d'« espace » renvoie plutôt à une zone abstraite dont les limites sont plus fluctuantes et, partant, davantage poreuses. On évoquera divers « espaces » impliqués dans le processus mémoriel, mis en place par une performance. Ainsi l'espace de réception peut être compris comme un espace de mémoire vive et active. En revanche, le

[48] ASSMANN, A., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München, 2009, p. 298. [Nous traduisons]

[49] NORA, P., « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », *Les Lieux de Mémoire,* Paris, Gallimard, 1997, p. 23-43, ici p. 28. (Nous soulignons)

terme de lieu sera de rigueur quand on abordera les sites particuliers choisis pour certains spectacles, autrement dit, quand l'implantation dans une réalité physique le justifie. Le lieu de représentation est pour une œuvre comme *Requiem* de Peter Wagner ou *Rechnitz* d'Elfriede Jelinek de prime importance. Cependant, nous ne pourrions exclure les acceptions de second degré tel que le « lieu commun » (*Gemeinplatz*) dont on ne peut faire l'économie, notamment pour l'analyse des textes dramatiques de Jelinek. À la définition problématique des lieux s'ajoute celle du *milieu* qui jouera, pour notre propos, un rôle majeur. Le « milieu » de mémoire ne se réfère pas exclusivement à la théorie halbwachsienne de la mémoire. Nous entendons par « mi-lieu », comme la décomposition morphologique le dévoile, un endroit situé *entre* deux unités (*Zwischenraum* ; *Mittelschicht*). Plutôt un « espace » ou une « zone », le milieu correspond selon notre interprétation à une sphère interactive, dynamique (*Spielraum*) qui fait lien tout en restant autonome. Ainsi pourrions-nous appeler un « milieu » l'espace théâtral dans sa double dimension, à savoir incluant la scène et la salle qu'il relie sans les confondre. Nous verrons que le concept du milieu éclaire non seulement plusieurs choix scénographiques des mises en scènes récentes du théâtre de Jelinek et de Wagner, mais aussi un certain type d'écriture *inter*textuelle.

Les concepts d'« architecture » et d'« architexture » de la mémoire, qui sont les fils directeurs de notre analyse, permettent d'aborder les lieux et les milieux mnémoniques du point de vue de leurs formes et de leurs fonctions, sans que l'on perde la polysémie conceptuelle. Les œuvres de Jelinek et de Wagner, composées et réalisées entre 1991 et 2011, participent à une même dynamique commémorative du tournant du XXI$^{e}$ siècle tout en s'attelant à des thématiques voisines. Elles seront considérées comme des « textures » (du latin *textus* > tissu, trame) et des « architectures » (du latin *tectus* > recouvert, caché) dans la mesure où elles *retracent* un certain passé tout en le *dissimulant*. L'architecture en tant que science de la construction (du latin *architectura* > art de construire) et résultat de ce savoir-faire (la structure, la forme d'une construction) et l'architexture en tant que composition générale d'un texte (*archi-*, venant du grec, signifie littéralement « en chef »), renvoient à la dimension structurelle d'un artefact humain. En mettant au premier plan la *texture*, c'est-à-dire la composition matérielle et l'organisation formelle d'une œuvre[50], *textus* renoue avec la double signification de *tectus* qui désigne l'acte de (re)couvrir un objet et que l'on retrouve dans les mots français « toit » ou « toiture ». La structure interne et externe, la surface et la

[50] *Le Littré* évoque trois significations de *texture* : 1. L'action de tisser et l'état d'une chose tissue, 2. L'entrelacement des parties qui composent un corps et, par extension, l'arrangement anatomique d'un tissu organique, 3. La liaison des différentes parties d'un ouvrage (par exemple d'une pièce de théâtre).

charpente de l'œuvre, ainsi que l'acte d'habiller et de dissimuler certaines de ses parties, se situent donc au cœur de nos réflexions sur le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner, qui relient étroitement l'analyse des textes à celle des mises en scènes.

## c. Dans le pavillon de la mémoire culturelle : texte et mise en scène

La notion du *théâtre* est relativement large puisqu'elle renvoie à la fois à la forme écrite, à la mise en scène ainsi qu'aux performances acoustiques (telles que la lecture publique ou la pièce radiophonique). Bien qu'il s'agisse de médiums qualitativement différents, ces derniers peuvent être rapprochés sur le plan de la mémoire et du souvenir dans la mesure où ce sont des formes esthétiques d'un même contenu mnémonique. Ainsi les diverses mises en scène de *Rechnitz* en Allemagne et en Suisse, voire celle de *März* en Autriche, évoquent le massacre au Burgenland d'une autre manière que les textes mêmes de Peter Wagner et d'Elfriede Jelinek ou encore l'œuvre radiophonique de Leo Koppelmann. Puisque le texte, la performance et l'enregistrement abordent la mémoire et l'oubli du massacre de Rechnitz à travers les supports dont dispose chacun des arts, à savoir l'écriture, le corps, la voix et le son, il nous paraît judicieux d'étudier plus en détail les convergences et les divergences entre ces médiums. Comment participent-ils à la constitution d'une « mémoire culturelle » et sociale et que nous révèlent-ils des structures, de la médialité et du processus même de la mémoire ? Afin de saisir les enjeux qu'implique une analyse croisée du théâtre écrit et de la performance, nous proposons de revisiter de manière synthétique la relation équivoque mais aussi complémentaire qu'entretiennent les deux médiums majeurs du théâtre contemporain[51].

Le texte constitue au moins depuis la « Galaxie Gutenberg »[52] le médium mnémonique par excellence : il archive sous forme écrite le passé factuel mais aussi les fictions des humains. C'est une trace individuelle et collective de notre rapport au monde, document d'une époque et construction fictive. Remplaçant la mémoire orale par une mémoire écrite, le texte représente un des moyens humains de s'inscrire dans le flux du temps, de lutter contre l'oubli. Il en va autrement de la performance au théâtre : la mise en scène dispose d'un temps et d'un espace limités. Jamais la même d'un soir à l'autre, sa nature, sa continuité dans le temps

[51] La matérialité du texte et de la mise en scène fait l'objet d'une analyse plus détaillée au début du dernier chapitre de notre deuxième partie.
[52] MCLUHAN, M., *La Galaxie Gutenberg face à l'ère électronique les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Mame, Paris, 1967.

dépendent de la présence d'un public qui en garde une trace dans son souvenir ou sur un autre support iconographique (photos, captations, esquisses) ou acoustique (enregistrement audio), voire qui la transcrit (critiques, descriptions, analyses), Notre corpus scénique, cependant, s'appuie sur des textes précis. Il ne s'agit donc pas de *performances* au sens d'une création théâtrale indépendante d'un support textuel, sans texte défini ou incorporant des bribes de textes, mais bel et bien de « mises en scène » qui se fondent sur un texte dramatique préexistant. Bien que celui-ci soit remanié en fonction de la lecture scénique qu'en font le dramaturge (*Dramaturg* dans l'acception allemande du terme) et le metteur en scène, le texte dramatique originel fait partie de la représentation[53]. Autrement dit, une double autorité est en jeu – celle de la régie[54] et celle de l'écrivain.

Dans le cadre de notre étude, le texte dramatique et la création scénique ne doivent donc pas être considérés comme deux phénomènes indépendants et exclusifs mais, au contraire, comme deux phénomènes interdépendants et fondamentalement complémentaires. Nous considérons ainsi les textes de notre corpus comme des « architectures » littéraires ayant leurs espaces imaginaires inhérents et les mises en scène comme des « architextures » qui ont leur matérialité (leur vocalité) propre et engendrent en tant que telles des espaces mnémoniques qui impliquent la mémoire du corps du spectateur-auditeur. Le texte dramatique retient ainsi doublement notre attention : d'une part, il fera l'objet d'une étude philologique détaillée qui mettra au jour sa spécificité *face à* la mise en scène ; d'autre part, il sera analysé à l'intérieur d'une création scénique dont il constitue *un* élément scénographique parmi d'autres tout en restant la base de travail des comédiens et de la régie.

Cependant, jusqu'où peut aller cette autonomie du texte et de la performance ? Sans le texte, la mise en scène pourrait-elle avoir lieu ? Est-ce que le texte n'est que « prétexte » ou est-il un élément constitutif et indispensable de la représentation comme en témoigne la plupart du temps la reprise du titre de la pièce écrite ? Une mise en scène comme *Rechnitz* à Fribourg récitant le texte dans son intégralité, y compris les paratextes auctorial et éditorial, sans avoir recours à la figuration[55], serait-elle donc plus 'proche' du texte qu'une création plus 'sélective' comme par exemple *Rechnitz* à Zurich où Leo Koppelmann et Roland Koberg effectuent un certain nombre de coupes dans le texte dramatique de Jelinek ? Un spectacle

[53] C'est d'ailleurs le cas pour certains metteurs en scène attitrés du théâtre de Jelinek comme par exemple Nicolas Stemann.

[54] Nous entendons par régie le duo metteur en scène – dramaturge auquel s'ajoutent souvent des assistants de régie et de dramaturgie.

[55] Nous appelons « figuration » toute tentative de « rendre sensible à la vue » un texte dramatique « par des moyens graphiques, picturaux, plastiques », cf. *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2007.

récitatif ou une lecture dramatique, tel que *Requiem* de Peter Wagner, ne se situent-ils pas « au-delà » du texte ? Les relations parfois contradictoires qu'entretiennent les textes dramatiques avec leurs interprétations scéniques sont en effet complexes. Si, d'après Hans-Thies Lehmann, le théâtre postmoderne se caractérise par une émancipation progressive, voire affichée, du « drame classique », en ce qu'il considère le texte comme un élément parmi d'autres, avec ni plus, ni moins d'importance que les éléments gestuels, musicaux/sonores et visuels[56], l'inverse n'est pas moins vrai. On observe, en effet, une évolution du texte dramatique qui se distancie du « drame classique » et qui réfléchit davantage sur son indépendance ou sa dépendance face à la scène théâtrale. Les textes dramatiques d'Elfriede Jelinek peuvent d'abord paraître « injouables » dans la mesure où l'acteur ne dispose plus des repères habituels[57]. Cependant, une analyse plus détaillée du texte montre que le théâtre écrit de Jelinek a besoin d'être mis en scène afin que l'auditeur profite pleinement des très nombreux jeux de mots, calembours et sous-entendus qui lui échappent peut-être à la lecture. *A contrario*, les textes de Peter Wagner d'apparence plus « classique » en ce qu'ils semblent plus proches du drame aristotélicien, se dévoilent rapidement injouables – comme en témoignent les mises en scène de *Monolog* ou encore de *Die Nackten* qui ne dissimulent pas les difficultés, selon nous non résolues, à mettre en scène un « texte » qui s'y oppose. Quant au *Requiem*, le metteur en scène écarte d'office toute scénographie. Les fragments textuels donnent lieu à une lecture publique (assurée par des comédiens) dans des lieux hautement symboliques : une douzaine d'églises (dont une cathédrale) au Burgenland.

Nous est-il alors permis de parler d'un rapport de « subordination » d'un médium par rapport à l'autre ? Est-ce juste d'employer les termes de « transposition » et de « traduction » scéniques, supposant indirectement que l'existence du texte précède celle de la mise en scène ? Les créations scénique et radiophonique de *Rechnitz (Der Würgeengel)* se situent ni en amont ni en aval du texte jelinekien. Et bien que la pièce ait été commandée par les *Kammerspiele* de Munich et publiée après sa première du 28 novembre 2008[58], elle continue à conserver son autonomie vis-à-vis des mises en scène de Munich, Zurich, Fribourg, Düsseldorf ou Graz[59]. Certes, le texte se situe « au-delà » des créations scéniques ; celles-ci, cependant, ne se réalisent pas exclusivement « à travers » le texte dramatique (bien que la

[56] LEHMANN, H.-T., *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, (1999) 2005, p. 73. Avant d'exposer quelques styles scénographiques, le spécialiste de théâtre donne un aperçu de l'évolution de la relation texte-scène depuis ses origines, p. 73-93.

[57] La plupart des acteurs avec qui nous avons mené des entretiens nous ont fait part de cette peur qui s'est rapidement avérée injustifiée, cf. Annexes.

[58] Le texte paraît comme pièce intermédiaire d'une trilogie, publiée en juin 2009.

[59] La première mise en scène autrichienne de cette pièce a eu lieu à Graz, le 16 mars 2012.

mise en scène présuppose la plupart du temps la lecture du texte de référence). Cette relation d'interdépendance entre le texte et la scène – qu'elle soit complémentaire ou contradictoire – est exprimée par les divers sens du préfixe latin « *trans-* » ou « *tra-* », signifiant à la fois « par-delà » (*jenseits*), « au-delà de » (*darüber hinaus*) et « à travers » (*durch*). La *trans*position scénique et la *tra*duction scénographique réalisent le texte dramatique en opérant une lecture critique de celui-ci, tout en dépassant sa pure textualité, et « par-delà » des mots alignés. Elles déploient devant les spectateurs des espaces, font voir des corps et donnent des voix à entendre.

Cependant, on peut se demander si le texte n'exprime pas parfois autre chose que ce que nous fait voir et entendre une mise en scène. De même, nous ne pouvons pas nier que la mise en scène nous fait parfois découvrir des sens d'une œuvre que nous n'avions perçus à la simple lecture. « Une représentation de théâtre », nous dit Hans-Thies Lehmann, « n'est pas un *médium* en vue de quelque chose d'autre ou menant à quelque chose d'autre lorsque l'on revient dans la rue après le spectacle. »[60] Autrement dit, elle est aussi autonome et absolue que l'œuvre écrite. Elle est sa propre finalité, et pourtant, ses effets dépassent le cadre strict de la représentation[61]. Qu'est-elle donc par rapport au texte dramatique et en quoi engendre-t-elle d'autres processus mnémoniques que celui-ci ?

> *Gedächtnis geschieht anders – nämlich 'wenn der Sehschlitz in die Zeit sich auftut zwischen Blick und Blick' (Heiner Müller), wenn etwas Ungesehenes zwischen Bild und Bild quasi sichtbar, etwas Unerhörtes zwischen Ton und Ton quasi hörbar, etwas Ungefühltes zwischen den Gefühlen quasi fühlbar wird.*[62]
>
> La mémoire se produit autrement – à savoir au moment où 'la fente donnant sur le temps s'ouvre entre regard et regard' (Heiner Müller), où quelque chose qui n'était pas vu devient visible entre image et image, où quelque chose que l'on entendait pas devient audible entre son et son, où quelque chose que l'on ne ressentait pas devient sensible entre les sensations.

Cet entre-deux, état intermédiaire entre deux dimensions, l'une manifeste et construite, l'autre privée et beaucoup plus floue, nous invite à penser le rapport texte-scène à la lumière de l'expérience du temps, de l'espace et de la mémoire. Ces dimensions, dont la troisième est en fin de compte la jonction entre les deux autres, sont de nature tout à fait différente selon que

[60] LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, p. 347.

[61] Patrice Pavis insiste sur cette indépendance lorsqu'il écrit : « La mise en scène n'est plus conçue ici comme le transfert d'un texte en une représentation, mais comme la production scénique où un *auteur* (le metteur en scène) a eu toute *autorité* et toute *autorisation* pour donner forme et sens à l'ensemble du spectacle. Cet auteur, il faut y insister, n'est pas nécessairement une personne concrète (comme un metteur en scène ou un chorégraphe) ; c'est un 'sujet' partiel et partial, démultiplié et à responsabilité limitée, qui se ramifie dans toutes les instances amenées, au cours de la production de la mise en scène, à prendre des décisions artistiques et techniques, sans que ces décisions se réduisent à des intentions qu'il s'agirait, le spectacle déployé et achevé, de reconstituer pour en tester la réalisation ou la fidélité. » PAVIS, P., *L'Analyse des spectacles; théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Nathan, Paris, 2003, p. 4.

[62] LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, p. 347.

l'on a affaire à un texte ou à une mise en scène. La lecture d'un texte déploie une temporalité et une spatialité individuelle, relative au lecteur, au lieu et au moment de la lecture. La mise en scène, en revanche, se déroule dans un temps et un espace donnés, engageant cette fois-ci un collectif d'individus, composé de regardants et de regardés ainsi que d'un certain nombre de personnes invisibles qui œuvrent en arrière-plan et sans lesquelles la représentation ne pourrait pas avoir lieu. Aussi bien le texte que la mise en scène ne peuvent donc faire l'économie de l'espace de réception. Ils libèrent un certain potentiel imaginaire chez leurs récepteurs, ayant trait à une mémoire collective et individuelle qui, au moment de l'interprétation, s'actualise, c'est-à-dire s'ancre et se projette dans un espace mnémonique proprement textuel ou scénique. « L'expérience », écrit Hans-Thies Lehmann, « se réalise cependant dans cette 'autre' temporalité, lorsque les éléments d'une histoire individuelle rencontrent ceux de l'histoire collective, formant un *temps présent du souvenir* (*Jetzt-Zeit*), étant à la fois une mémoire qui surgit involontairement et, partant, *anticipation*. »[63] C'est précisément ce moment décisif d'une mémoire en émergence, la manière dont cet instant s'inscrit dans le corps du texte et celui de la représentation, voire la manière dont ce moment est préparé par ceux-ci en amont, qui se situe au centre de notre étude du théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner que nous qualifions d'un théâtre du « remembrement ».

Afin de mettre au jour les liens entre les « architextures » et les « architectures » de leurs œuvres dramatiques, nous abordons les textes et les mises en scène[64] comme des médiums qui permettent de penser les processus mnémoniques en jeu lors que l'on refigure sur les scènes imaginaire ou réelle un passé traumatique**.** N'est-ce pas précisément la médialité de ces deux arts, leur complémentarité essentielle, voire leur nature double qui relie étroitement la fiction abstraite à la réalité concrète, qui ouvrent aux lecteurs-spectateurs-auditeurs que nous sommes une « faille » vers le refoulé ? Si tel est le cas, la création théâtrale (écriture et mise en scène) constitue un moyen efficace pour penser de façon métonymique le processus de la mémoire. Inversement, la compréhension des flux de la mémoire et des dynamiques du souvenir permettrait d'éclairer les processus dramatiques, les dynamiques propres au théâtre écrit et joué. Ceci renoue avec la définition du souvenir (*Erinnerung*) qui, selon le spécialiste de théâtre Friedemann Kreuder, « marque l'interface entre des processus

[63] « Erfahrung findet demgegenüber in dieser 'anderen' Zeit statt, wenn Elemente der individuellen Geschichte mit solchen der kollektiven zusammentreffen und eine *Jetzt-Zeit des Erinnerns* entsteht, die zugleich unwillkürlich aufblitzendes Gedächtnis und, untrennbar davon, *Antizipation* ist. » *Ibid.*, p. 349.

[64] Nous les comprenons comme des médiums absolument complémentaires puisque le texte *fixe* la mémoire par écrit (et cela depuis des siècles) et que le théâtre réalise une double expérience (collective et individuelle) de ce qui échappe par définition.

individuels et sociaux » (« *Der Begriff Erinnerung markiert damit die Schnittstelle zwischen individuellen und sozialen Prozessen*. »[65]).

Les textes et mises en scène de notre corpus seront considérés comme des *artefacts* de la mémoire culturelle au sens que Jan et Aleida Assmann ont donné à ce concept. Si Jan Assmann a montré dans son analyse *Das kulturelle Gedächtnis* (1992)[66], récemment traduite en français, « comment les sociétés se souviennent, et quelle image elles se font d'elles-mêmes en se livrant au souvenir »[67] grâce aux productions culturelles telle que l'écriture, son épouse Aleida Assmann insiste dans ses travaux sur la dimension mnémonique des objets culturels en soi[68]. Avec Renate Lachmann[69], l'anthropologue culturelle (*Kulturanthropologin*) a mis au jour le potentiel mnémonique de l'œuvre littéraire qui, selon son ancrage plus ou moins fort, peut être considérée comme une forme où la mémoire culturelle transparaît[70]. Le tissu intertextuel – comme nous le verrons dans notre second chapitre à partir des pièces de Jelinek – transporte une mémoire culturelle qui inscrit l'œuvre dans un contexte social spécifique. Selon Aleida Assmann toute forme d'œuvre d'art peut en ce sens être interprétée comme une cristallisation de la mémoire culturelle qui sous forme d'une « tradition », au sens premier du terme, se transmet de siècle en siècle. Les textes, images et rites dévoileraient, en ce sens, la conception identitaire d'une société. Ceci n'est pas sans importance pour notre lecture des textes de Wagner et de Jelinek qui traduisent, d'après nous, davantage la manière

[65] KREUDER, F., « Gedächtnis », *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (éd.), Stuttgart, Weimar, J. B. Metzler, 2005, p. 117-19, ici p. 117.

[66] ASSMANN, J., *Das Kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C. H. Beck, München, 1992. Nous nous référons ici à la traduction française relativement récente : ASSMANN, J., *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, traduit par Diane Meur, Aubier, Paris, 2010. Voir également : ASSMANN, A., J. ASSMANN,C. HARDMEIER, *Schrift und Gedächtnis*, Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation., W. Fink, München, 1983.

[67] ASSMANN, *La mémoire culturelle*, p. 16.

[68] Jan Assmann différencie la mémoire culturelle de la mémoire communicative. Moins formelle, cette dernière concerne un passé plus récent ; elle est partagée par un même collectif qui ne dépasse pas quelques générations. La mémoire culturelle concerne le passé plus ancien ; elle est formelle dans la mesure où elle survit plusieurs siècles et se transmet de manière symbolique (comme les mythes) sous formes de fêtes ou de rites. D'après Assmann les sociétés sont dominées, selon les époques, par le premier ou second type de mémoire (il parle alors de sociétés « froides » ou « chaudes »). Cependant, ces pratiques mémorielles ne sont pas définitives. Les mémoires communicative et culturelle forment la mémoire collective.

[69] Voir à ce titre : LACHMANN, R., *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990 ; HAVERKAMP, A.,R. LACHMANN, *Gedächtniskunst: Raum - Bild - Schrift; Studien zur Mnemotechnik*, Suhrkamp Verlag, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991 ; HAVERKAMP, A.,R. LACHMANN, *Text als Mnemotechnik - Panorama einer Diskussion*, Suhrkamp Verlag, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.

[70] ASSMANN, A., *Mnemosyne : Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main, 1991.

dont nous abordons aujourd'hui le passé (c'est-à-dire les rapports intime et officiel à l'histoire nationale) qu'ils ne nous instruisent sur ce passé[71].

Ces réflexions valent autant pour la performance qui puise, de par sa forme répétitive et réitérative, également dans le rite et le mythe. Les travaux de Joseph Roach sur la généalogie de la performance (*performance genealogy*) éclairent notamment ce point. Dans son ouvrage *Cities of the dead* (1996), le spécialiste de théâtre américain présente la performance (dramatique) comme un milieu où les « archives vivantes » se déploient, où « la mémoire vive résiste à cette forme d'oubli [inhérente aux archives, musées et bibliothèques] grâce à la transmission des gestes, des habitudes et des facultés »[72]. En se référant aux travaux fondateurs de Pierre Nora[73] et de Maurice Halbwachs[74], Roach distingue les lieux de mémoire, « sites artificiels de la production moderne d'une mémoire nationale et éthique », des milieux de mémoire qu'il définit comme des « rétentions majoritairement orales et corporelles des cultures traditionnelles » (« *the largely oral and corporal retentions of traditional cultures* »[75]). Le spécialiste américain élabore dans son étude une nouvelle forme d'archives vivantes qui, parce qu'elles sont léguées par le vivant (corps, gestes, habitudes, coutumes, etc.), garantissent une plus grande continuité et longévité que les archives « mortuaires » ou « monumentales ». Paradoxalement, celles-ci favoriseraient en effet l'oubli à force d'emmagasiner des données dans un lieu précis. Grâce à son potentiel de « mémoire vive » (au fond située entre mémoire culturelle et mémoire communicative, ayant donc trait à la mémoire collective) que Roach appelle justement son pouvoir généalogique[76], la

[71] Cela suppose cependant qu'il y a un surplus de sens – une signification que l'auteur ne maîtrise pas et qui ne se comprend qu'a posteriori par les générations suivantes.

[72] « 'Living memory' remains resistant to this form of forgetting, however, through the transmission of gestures, habits, and skills. » ROACH, J., *Cities of the dead: circum-Atlantic performance*, The social foundations of aesthetic forms, Columbia Univ. Press, New York, 1996, p. 26.

[73] NORA, P., *Les Lieux de mémoire*, (Bibliothèque illustrée des histoires), Gallimard, Paris, 3 tomes, t. 1 *La république* (1 vol., 1984), t. 2 *La Nation* (3 vol., 1986), t. 3 *Les France* (3 vol., 1992).

[74] HALBWACHS, M., *La mémoire collective*, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Les Presses universitaires de France, Paris, (1950) 1967 ; HALBWACHS, M., *Les cadres sociaux de la mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1952.

[75] « This repertoire has been defined by the French historian Pierre Nora as 'true memory' which he finds in 'gestures and habits, in skills passed down by unspoken traditions, in the body's inherent self-knowledge, in unstudied reflexes and ingrained memories'. Nora develops the idea of 'places of memory' (*lieux de mémoire*), the artificial sites of the modern production of national and ethnic memory, in contrast to 'environments of memory' (*milieux de mémoire*), the largely oral and corporal retentions of traditional cultures. » ROACH, *Cities of the dead*, p. 26.

[76] Pour le spécialiste la généalogie de la performance « consiste en l'idée que les mouvements expressifs représentent des réserves mnémoniques qui incluent des mouvements schématiques engendrés et souvenus par des corps, des mouvements résiduels implicitement retenus sous forme d'images ou de mots (ou de silences entre les deux) et des mouvements fictifs imaginés par des esprits, qui ne précèdent pas le langage mais qui font partie de lui, une répétition d'actions physiques, empruntées à un répertoire fourni par la culture. » (« *Performance genealogies draw on the idea of expressive movements as mnemonic reserves, including patterned movements made and remembered by bodies, residual movements retained implicitly in images or words (or in the silences between them), and imaginary movements dreamed in minds, not to prior to language but constitutive of it, a psychic rehearsal for physical actions drawn from a repertoire that culture provides.* ») *Ibid.*, p. 26.

performance y opposerait une « contre-mémoire » qui serait principalement prise en charge par le(s) corps – un aspect que nous pouvons, par exemple, observer dans *Memento* de Bruno Strobel (une adaptation de *Das Werk* d'Elfriede Jelinek) et sur lequel nous reviendrons. Le texte et la performance constituent, en ce sens non seulement des lieux où la mémoire collective se cristallise mais aussi des milieux où elle transparaît sous forme de mémoire culturelle. En acceptant donc d'entrer dans les sphères du théâtre de textes et de performances, nous pénétrons l'antichambre de la mémoire culturelle.

Pour distinguer les œuvres littéraires des œuvres scéniques, on entendra désormais par « pièce de théâtre » la pièce *écrite* et on réservera les termes de « performance », de « représentation » et de « mise en scène » au théâtre *joué*. Cela aussi pour respecter la terminologie scientifique allemande qui différencie clairement la production proprement théâtrale de la production littéraire. L'ancienne appellation « pièce de théâtre » (*Theaterstück*) sous-tend en effet la conception aujourd'hui dépassée selon laquelle la mise en scène se réduit à l'interprétation scénique d'un texte et la prive ainsi de son autonomie face à celui-ci. Dans le même esprit, on utilisera désormais l'adjectif « dramatique » pour désigner les textes de théâtre et « scénique » pour les productions théâtrales. La « dramaturgie » renvoie ici aussi bien à l'écrivain(-dramaturge) qu'à l'assistant(-dramaturge) du metteur en scène (en allemand *Dramaturg*) tandis qie la « scénographie » désignera exclusivement l'arrangement du plateau.

## d. Dans le laboratoire du chercheur – le défi méthodologique

Le parti pris d'étudier en même temps des textes et des mises en scène, issus de l'œuvre de Jelinek et de Peter Wagner, s'explique par l'architecture et les architextures même de leur écriture. Souvent celle-ci ne dévoile ses significations qu'au moment de sa réalisation sur la scène, c'est-à-dire quand la voix du texte s'incarne dans le corps de l'acteur, quand elle entre pour ainsi dire en résonance avec d'autres corps, d'autres lieux et une autre temporalité qui lui résistent. Bien que le médium du texte, l'écriture, diffère de par sa matérialité littérale, unidimensionnelle, du médium du jeu sur scène, pour lequel nous employons ici les termes de *performance* et de *mise en scène*[77], les deux formes d'art théâtral se rejoignent dans leur

[77] Si la mise en scène renvoie plus exactement à une représentation théâtrale au sens courant, à savoir un jeu d'acteurs sur une scène traditionnelle (le plateau) ou lieu extérieur au théâtre transformé en plateau pour la durée du spectacle, la performance se comprend généralement dans une acception plus large. Dans le cas de notre corpus, nous la privilégions pour désigner, par exemple, les performances purement *vocales* comme *Requiem. Den Verschwiegenen*, que l'on pourrait appeler en allemand « *Lese-Performance* » ou « *Performance-Lektüre* », ou encore *Memento* qui met uniquement « en scène » la voix d'une alto et des voix instrumentales avant de se conclure par une acrobatie finale. Voir à ce titre le dernier chapitre de notre deuxième partie.

dimension vocale, et plus précisément dans la « mise en voix » et la « mise en espace » des phénomènes mnésiques, à savoir le souvenir individuel et la mémoire collective, le récit (de mémoire) et la commémoration, le trauma et le deuil, le silence, l'amnésie et l'oubli pour n'en nommer que les plus significatifs. La voix comme manifestation incorporelle d'une individualité – qu'elle nous vienne du passé, comme le suggère le théâtre de Jelinek et de Wagner, du présent ou peut-être du futur (?) – mais qui a néanmoins sa propre *physis* apparaît ici comme l'ultime voie du souvenir et constitue, de ce fait, l'aboutissement de notre analyse. La lecture commune et complémentaire des différents textes de théâtre et d'une sélection de mises en scène et de performances vocales permet justement de mettre au jour les diverses formes de ce *dire* mnémonique sans oublier ses *espaces* de *réception*, tout aussi constitutifs des architectures et architextures d'un « théâtre du remembrement ». Pour cette raison, nous préférons qualifier notre recherche d'interdisciplinaire et non de pluridisciplinaire. L'interdisciplinarité souligne les points de convergence, les liens entre au moins deux « disciplines » – en l'occurrence les études germaniques, les arts du spectacle et la philosophie – et leurs dynamiques inhérentes, tandis que le second terme n'insiste que sur la pluralité des lectures sans exprimer les interactions possibles sur lesquelles une approche interdisciplinaire comme la nôtre se fonde.

Au lieu de cantonner les textes et les performances dans deux domaines distincts, il s'agit ici de les penser ensemble afin qu'ils s'éclairent mutuellement. Nous les considérons dès lors comme des *médiums* de la mémoire et du souvenir dont une analyse détaillée révélera les formes et les fonctions. Le théâtre de Peter Wagner et d'Elfriede Jelinek participe en effet aux débats actuels sur les enjeux de la mémoire *dans* l'histoire et l'historiographie. Il s'inscrit dans le changement paradigmatique de la fin des années 1980 (l'affaire Waldheim en 1986 et le discours du président Vranitzky en 1991) qui ouvre sur une nouvelle « ère commémorative » des crimes commis sous le nazisme et l'austro-fascisme qui se voit peu à peu relayée par une réflexion pluridisciplinaire sur le rôle, les formes et les limites de l'archivage[78]. Cette étude repose sur un corpus de textes et de mises en scène d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner des vingt dernières années et se comprend comme une contribution modeste à l'analyse des leurs œuvres, qui participent à ces réflexions et débats, et partant sur la fonction du théâtre dans les pratiques commémoratives et l'exégèse de l'histoire collective.

[78] Initié par DERRIDA, J., *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Éditions Galilée, Paris, 1995-2008 ; pour une discussion plus récente sur les enjeux de l'archive : NANCY, J.-L.,N. LÉGER, *Où cela s'est-il passé ?*, Le lieu de l'archive, entretien réalisé par Nathalie Léger, Imec, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, 2011.

D'une part, notre corpus se compose de cinq pièces de Peter Wagner et leurs réalisations scéniques. La *Tetralogie der Nacktheit*[79], parue en 1995 à Obertwart, compte quatre textes interdépendants *März. Der 24.* (*Mars. 24.*), *Die Nackten* (*Les Nus*), *Gott Kabel der Stuhl und die Klarheit* (*Dieu Kabel la chaise et la clarté*), et « l'opéra du vent » *Monolog mit einem Schatten* (*Monologue avec une ombre*)[80]. *Requiem. Den Verschwiegenen* (*Requiem. Aux silencieux*) qui ont donné lieu à trois créations différentes : d'abord une performance vocale (2000, régie : Joseph Hartmann), l'œuvre apparaît ensuite sous forme d'une pièce radiophonique (23 février 2001, régie : Götz Fritsch), puis elle est éditée sous forme d'un recueil de textes (2002). Les mises en scène des œuvres issues de la *Tetralogie* ont majoritairement précédé la publication du texte comme *Gott Kabel*, montée pour la première fois le 26 novembre 1993 au *Theater des Augenblicks* à Vienne (régie : Thomas Kamper), *Die Nackten* mis en scène au *Theater m.b.H.* le 11 février 1995 à Vienne (régie : Zijah Sokolovic) et *März. Der 24.*, présentée à Oberwart (*Theater Am Ort*) le 24 mars 1995 sous la régie de Walter Davy. Le livret de *Monolog*, mis en musique par Wolfgang R. Kubizek, est réalisé par Michael Sturminger sous forme d'un « opéra parlé » dans le cadre du festival de musique moderne *Hörgänge*, le 15. März 1996 au *Konzerthaus* de Vienne. Cette première est suivie de quelques représentations du 21 au 24 mars à l'*Offenes Haus Oberwart* (OHO).

D'autre part, il comprend quatre textes d'Elfriede Jelinek *Totenauberg* (1991)[81], *In den Alpen* (*Dans les Alpes*) et *Das Werk* (*L'Œuvre*), parus en 2002[82], et *Rechnitz (Der Würgeengel)* publié en 2009 après sa première aux *Kammerspiele* de Munich le 28 novembre 2008, ainsi que cinq mises en scène dont une création radiophonique. Le choix de ces dernières ne s'est pas toujours arrêté à la première création suisse, allemande ou autrichienne, mais il a été fixé en fonction des éléments scénographiques pertinents pour nos investigations. Ainsi nous n'avons pas retenu la première de *Das Werk* à l'*Akademietheater* de Vienne (régie : Nicolas Stemann) mais la mise en scène plus récente de Karin Beier au *Schauspiel* de Cologne (28 octobre 2011) à laquelle nous avons pu assister. Également pour des raisons de pertinence, la mise en scène de *Totenauberg* de Manfred Karge (18 septembre 1992 à l'*Akademietheater* de Vienne) n'a pas été retenue (tout comme les deux autres performances à Aachen en 1994 et Fribourg en 2001) si bien que notre analyse se limite au texte et sa mise en

[79] Nous avons fait le choix de maintenir le titre original des œuvres. Si l'œuvre a été traduite en français, nous donnons sa référence dans les notes. Quant aux textes non traduits, nous proposons une traduction française à leur première occurrence dans le corps du texte.

[80] WAGNER, P., *Tetralogie der Nacktheit. 4 Stücke*, edition lex liszt 12, Oberwart, 1995.

[81] JELINEK, E., *Totenauberg : ein Stück*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1991 / JELINEK, E.*(et al.)*, *Totenauberg*, traduit de l'allemand par Hoffmann, Yasmin et Maryvonne Litaize, Editions Points, Paris, 2011.

[82] Les textes font partie d'un seul recueil : JELINEK, E., *In den Alpen: drei Dramen*, Berlin-Verl., Berlin, 2002.

page. *In den Alpen*, mis en scène par Christoph Marthaler, s'est avéré intéressant sur plan de sa réalisation : il s'agit, en effet, d'une co-production des théâtres de Zurich et de Munich. Il y avait donc une double première – allemande et suisse – le 5 octobre 2002 aux *Kammerspiele* de Munich et le 25 octobre 2002 au *Schauspielhaus* de Zurich (*Box im Schiffbau*). Enfin, la pièce majeure qui constitue le noyau conceptuel et matériel de cette étude, à savoir *Rechnitz (Der Würgeengel)*, et qui compte depuis la parution du texte en 2009 une bonne dizaine de mises en scène très différentes, a donné lieu à trois créations qui retiennent ici notre attention. En dehors de sa première aux *Kammerspiele* de Munich (régie : Jossi Wieler), il s'agit de la mise en scène au théâtre de Fribourg du 4 décembre 2010 sous la direction de Marcus Lobbes ainsi que de la création suisse du 19 décembre 2009 sous la régie de Leonhard Koppelmann dont nous avons également pris en compte la version radiophonique réalisée avec le concours de *Bayern 2*. Pour cette dernière, il nous a paru intéressant d'analyser deux créations distinctes du même auteur, issues du même texte. Comme le souligne Koppelmann dans son entretien avec Herbert Kapfer, le médium radiophonique permet de penser et d'aborder cette œuvre difficile à lire et à entendre d'une autre façon que par le du théâtre. En outre, la distribution des deux créations, reposant à deux exceptions près sur l'interprétation à une voix de l'actrice bilingue Isabelle Menke, a retenu notre attention dans la mesure où elle nous a permis de comparer les modalités d'expression de la comédienne différant d'un médium à l'autre. De surcroît, la pièce radiophonique est l'une des rares créations qui ait intégré l'épilogue cannibale de *Rechnitz*. Une performance musico-sonore de Bruno Strobl, issue d'une lecture approfondie de quelques pages de *Das Werk*, nous a également intriguée : le compositeur de la Carinthie, né le 26 février 1949 à Klagenfurt et qui appartient donc à la même génération que Jelinek et Wagner, monte sa performance vocale (la voix d'une alto et d'un récitant) et instrumentale (tuba, trombone, cor et guitare) dans les glaciers de Kaprun, autour du grand barrage et de son lac de retenue, le *Moserbodenstausee*. Le cirque rocheux s'est avéré non seulement comme un décor impressionnant mais aussi comme un endroit qui se distingue par ses qualités acoustiques. *Memento für Kaprun* (*Mémento de Kaprun*), mis en scène le 11 septembre 2005 à Kaprun, s'est avéré être un exemple réussi d'un théâtre du remembrement qui devient, par delà son aspect purement esthétique, un véritable lieu de mémoire et de deuil.

Chacune de ces pièces et réalisations scéniques manifeste une relation étroite avec le monde réel. *Totenauberg* (1991 / Vienne 1992), *März. Der 24* (1995 / Oberwart 1995), *Memento für Kaprun* d'après *Das Werk* (2003 / Moserbodenstausee 2005) et *Rechnitz* (2009 /

Zurich 2009) ancrent par exemple l'œuvre dramatique dans un lieu de mémoire précis : Todtnauberg, lieu de villégiature de Martin Heidegger, et l'Akademietheater de Vienne, Oberwart au Burgenland et son théâtre alternatif (OHO), Kaprun et l'immense barrage du *Moserboden*, Rechnitz au Burgenland et plusieurs lieux controversés de l'histoire suisse. Les pièces *In den Alpen* (2002 / *Schauspielhaus* Zurich et *Kammerspiele* de Munich 2002), *Das Werk* (2003 / *Schauspiel* Cologne 2010) *Gott Kabel* (1993 / Vienne 1993), *Monolog mit einem Schatten* (1995 / Vienne et Oberwart 1996) et *Requiem. Den Verschwiegenen* (2000 / Eisenstadt et douze églises du Burgenland / diffusion radiophonique sur « Österreich 1 » 2002) convoquent essentiellement les voix des morts, qu'ils soient victimes, sympathisants, suivistes ou coupables. À l'instar de la mise en scène de *Rechnitz* à Fribourg où Marcus Lobbes et son équipe artistique offrent aux spectateurs un espace de mémoire à la fois distant et hermétique et familier et ouvert, chacune de ces œuvres dramatiques, scéniques et radiophoniques se présente à nous comme étant *une* mise en situation possible du souvenir personnel et *une* étape possible, voire mise en forme, des processus de la mémoire collective.

Étant donné qu'il s'agit d'un corpus d'œuvres relativement récentes, les recherches qui ont déjà été menées à leur sujet s'avèrent très inégales. Tandis que les œuvres d'Elfriede Jelinek sont largement saluées par la presse, les critiques de théâtre, les chercheurs et le grand public, l'œuvre dramatique de Peter Wagner reste encore peu connue et peu étudiée. En conséquence, notre appareil critique et conceptuel est quelque peu déséquilibré. S'il nous est impossible de dresser aujourd'hui un bilan exhaustif de la recherche internationale sur Elfriede Jelinek[83], nous avons rapidement fait le tour des références purement scientifiques concernant l'œuvre de Peter Wagner. Néanmoins, nous voudrions donner ici un aperçu des ressources sur lesquelles notre travail se fonde ainsi que de celles dont il se distingue. Nous présenterons ensuite notre méthode et ses principaux fondements qui seront suivis par la présentation de l'architecture globale de notre étude.

Il y a, certes, diverses manières d'aborder l'œuvre de l'auteure viennoise ; mais on constate, notamment depuis la remise du prix Nobel de littérature en 2004, des tendances plus ou moins prononcées, telles que l'approche « féministe » (*Gender*) qui domine la recherche

[83] Le Centre de recherches sur Elfriede Jelinek (*Elfriede Jelinek Forschungszentrum* : http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com), installé dans les locaux de l'université de Vienne, ainsi que sa plateforme de recherche (*Forschungsplattform Elfriede Jelinek : Texte – Kontexte – Rezeption* : http://fpjelinek.univie.ac.at/) et de ressources (*JeliNetz* : http://jelinetz.com), s'attelle à cette immense tâche depuis la remise du prix de Nobel de littérature. Il existe un appareil bibliographique exhaustif qui date de 2004 et qui est en cours d'actualisation. Cf. JANKE, P., *Werk-Verzeichnis Elfriede Jelinek*, Ed. Praesens, Wien, 2004.

depuis les années 1970, l'analyse des stratégies discursives et des enjeux plutôt linguistiques et intertextuels de la langue et de l'écriture d'Elfriede Jelinek, que l'on situera plutôt au début des années 1990, puis celle qui met les textes de Jelinek en regard de la culture et l'histoire autrichiennes et dont la publication d'Allyson Fiddler en 1994, *Rewriting Reality : An introduction to Elfriede Jelinek*[84], a posé les jalons, enfin une approche plus intermédiale et interdisciplinaire qui étudie de façon plus détaillée le potentiel dramaturgique de ses textes, en abordant la question du corps et de la corporalité, de la théâtralité de la langue ou encore l'aspect postdramatique de son théâtre, pour n'en citer qu'un modest échantillon – une tendance qui s'affirme depuis le tournant du siècle. C'est dans ces deux derniers axes que notre recherche s'inscrit en plus grande partie sans pour autant tourner le dos aux deux précédentes. Notons également que, depuis quelques années, une cinquième orientation de la recherche se profile qui va de pair avec l'internationalisation croissante de l'œuvre d'Elfriede Jelinek et qui s'intéresse davantage aux aspects interculturels, voire aux questions de la traduction (transposition) et de la réception de son œuvre au-delà des frontières de la République alpine[85]. Si nous renonçons ici à une présentation plus détaillée des cinq grandes étapes de la recherche sur l'œuvre d'Elfriede Jelinek, dont nous avons démontré ailleurs la cohérence et la concordance avec des périodes plus ou moins marquées de l'histoire conceptuelle occidentale[86], nous souhaitons néanmoins souligner que chacune de ces étapes se distingue de par son approche méthodologique ainsi que des thèmes abordés dans les œuvres.

Ainsi la recherche des années 1970 à 1980 s'inscrit plutôt dans l'axe des *gender studies*[87] en qualifiant les pièces *Krankheit oder moderne Frauen* (*La maladie ou Femmes modernes*, 1984/1987)[88], *Clara S. Musikalische Tragödie* (*Clara S. Tragédie musicale*, 1981)

[84] Fiddler fait précisément le lien entre l'écriture de Jelinek et son époque en situant ses textes dans les débats littéraires, historiques et sociaux du début des années 1990. FIDDLER, A., *Rewriting reality: an introduction to Elfriede Jelinek*, New directions in European writing, Berg, Oxford, 1994.

[85] Cf. CLAR, P.,C. SCHENKERMAYR, *Theatrale Grenzgänge : Jelineks Theatertexte in Europa*, Diskurse, Kontexte, Impulse, 4, Praesens, Wien, 2008 ; MÜLLER, S.,C. THEODORSON, *Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat; Ergebnisse der Internationalen Elfriede-Jelinek-Tagung 1. - 3. Juni 2006 in Tromsø*, Praesens Verlag, Wien, 2008 ; ZITTEL, C., *Positionen der Jelinek-Forschung Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede-Jelinek-Konferenz, Olsztyn 2005*, Jahrbuch für Internationale Germanistik, Polnisch-Deutsche Elfriede-Jelinek-Konferenz (2005 Olsztyn Lyna), Lang, Bern u.a., 2008 ; voir également les deux thèses : MOSER, A., *Elfriede Jelinek - Rezeption und Übersetzung in Italien und Spanien*, Universität Innsbruck, (thèse en cours) ; KARGL, E., *Traduire le théâtre d'Elfriede Jelinek : enjeux et concrétisations*, Université Paris 3 ; Universität Wien, 2006 (thèse soutenue en co-tutelle). Cette impulsion n'est pas toute nouvelle : BARTENS, D., *Elfriede Jelinek: die internationale Rezeption*, Graz, Literaturverl. Droschl, 1997.

[86] Pour une présentation plus détaillée de ces étapes, nous renvoyons le lecteur à notre bilan de la recherche établi dans notre travail de Master, soutenu à l'Université Rennes 1 le 9 septembre 2010. Cf. VENNEMANN, A., *Discours sans paroles – une herméneutique des failles de la mémoire dans Rechnitz (L'Ange exterminateur) : texte et réalisations*, Mast., Université Rennes 1, 2010.

[87] Jelinek compte à l'époque beaucoup de lecteurs masculins qui ne se privent pas de la critiquer.

[88] Composée en 1984 mais publiée en 1987 : JELINEK, E., *Krankheit oder Moderne Frauen*, Prometh-Verl., Köln, 1987 / JELINEK, E., P. DÉMERIN,D. HORNIG, *Maladie ou Femmes modernes : comme une pièce* Scène ouverte, trad. de l'allemand par Patrick Démerin et Dieter Hornig, L'Arche, Paris, 2001.

et *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* (*Ce qui arriva quand Nora quitta son mari*, 1977/78)[89] de « *Geschlechterdramen* » (drames des sexes). D'après cette première lecture, le théâtre d'Elfriede Jelinek participerait aux débats féministes de l'époque[90] alors que l'auteure manifeste au contraire son désir de faire évoluer le théâtre brechtien avec les moyens dont dispose l'art moderne[91] et tourne explicitement le dos à l'esthétique dite « féminine » ou « féministe » des années 1970. Les études plus récentes, davantage orientées vers la psychanalyse et les questions de la féminité et de la violence sexuelle – tels que la thèse française de Susanne Böhmisch portant sur la notion de l'« abjeu » (2005/2010)[92], le recueil d'analyses *Weiblichkeit als politisches Programm ?* (2005) de Bettina Gruber et Heinz-Peter Preußner[93] que l'on peut mettre en regard de la publication récente de Françoise Rétif *Elfriede Jelinek: Sprache, Geschlecht und Herrschaft*[94], l'ouvrage britannique *Contemporary's writing in German : changing the subject* (2004) sous la direction de Bridgid Haines et Margaret Littler[95] ou encore la thèse autrichienne de Renata Cornejo *Das Dilemma des weiblichen Ich* (2006)[96] – semblent poursuivre et approfondir cette première approche de l'œuvre d'Elfriede Jelinek.

Avec *Wolken.Heim.* (*Nuages. Foyer.*)[97] en 1988 et *Totenauberg* en 1991, l'esthétique de Jelinek évolue vers un tissu vocal composé « de figures stéréotypées, de citations, de fragments d'intrigue » moyennant laquelle l'auteure « s'en prend aussi à l'appareil théâtral traditionnel en sapant le vecteur de signification central, le comédien »[98]. C'est alors que

[89] Les deux textes paraissent dans le même recueil de textes : JELINEK, E., *Theaterstücke*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1992 / JELINEK, E., *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari*, Sirjacq, traduit de l'allemand par Louis-Charles, L'Arche, Paris, 1993.

[90] Voir à ce titre la sythèse réussie de CADUFF, C., « Elfriede Jelinek », *Deutsche Dramatiker des Zwanzigsten Jahrhunderts*, Allkemper, Alois,Nobert Otto Eke, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2000, p. 770.

[91] Cf. JELINEK, E., « Ich schlage sozusagen mit der Axt drein », *TheaterZeitSchrift*, 7, 1984, p. 14-16.

[92] *La poétique de l' « abjeu » : l'abject, le rire et le féminin dans « Die Giftmörderinnen » d'Elfriede Czurda et « Krankheit oder Moderne Frauen » d'Elfriede Jelinek*, sous la direction d'Ingrid Haag (Aix-Marseille, 2005). La thèse a été publiée en 2010 : BÖHMISCH, S., *Le jeu de l'abjection : étude sur Elfriede Jelinek et Elfriede Czurda*, L'Harmattan, Paris, 2010. On pourra également citer la thèse de Karin Uecker : UECKER, K., *Hat das Lachen ein Geschlecht?: zur Charakteristik von komischen weiblichen Figuren in Theaterstücken zeitgenössischer Autorinnen*, Aisthesis-Verl., Bielefeld, 2002.

[93] GRUBER, B., *Weiblichkeit als politisches Programm?: Sexualität, Macht und Mythos*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005. La thèse de Nicole Masanek, *Männliche und weibliche Ästhetik ?*, soutenue à Hambourg en 2003, s'inscrit dans cette même tendance : MASANEK, N., *Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur*, Köngishausen & Neumann, Würzburg, 2005.

[94] RÉTIF, F., *Elfriede Jelinek: Sprache, Geschlecht und Herrschaft*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008.

[95] HAINES, B.,M. LITTLER, *Contemporary women's writing in German : changing the subject*, Oxford studies in modern European culture, Oxford University Press, Oxford, England ; New York, N.Y., 2004.

[96] CORNEJO, R., *Das Dilemma des weiblichen Ich: Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart*, Praesens Verlag, Wien, 2006.

[97] JELINEK, E., *Wolken. Heim (1988)*, Ränder 1, Steidl, Göttingen, 1990.

[98] « Die Stücke von Elfriede Jelinek sind Sprach-Puzzles, zusammengesetzt aus Figuren-Schablonen, Zitaten, Handlungsteilen. Mit diesem Versatzstückverfahren […] tritt [sie] auch gegen den herkömmlichen

paraissent ses premiers écrits poétologiques comme *Ich möchte seicht sein* (*Je voudrais être légère,* 1983/1990)[99], complété en 1997 par son essai *Sinn egal. Körper zwecklos* (*Sens : égal. Corps : inutile*)[100] où l'auteure dévoile son intention de rompre à bon escient avec le théâtre aristotélicien en proposant une esthétique « non dramatique » – un terme que propose Gerda Poschmann pour désigner les formes théâtrales opposées au théâtre conventionnel[101]. Les premières études scientifiques qui se confrontent sérieusement au travail de la dramaturge apparaissent vers la fin des années 1980 (le titre de l'étude d'Ulrike Haß *Peinliche Verhältnisse. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks* en dit long[102]), voire au début des années 1990 avec le premier recueil d'analyses critiques sous la direction de Christa Gürtler *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek* (1990), l'ouvrage collectif *Dossier 2 : Elfriede Jelinek* (1991), dirigé par Kurt Bartsch[103] et la thèse de Corina Caduff sur le théâtre de Jelinek, soutenue à l'université de Zurich en 1991[104].

Le début des années 1990 est marqué par deux approches différentes de l'œuvre de Jelinek. D'une part, la recherche s'intéresse davantage à la qualité satirique de son écriture qui ne cesse de jouer avec le potentiel subversif de la langue[105]. Cette lecture se prolonge et s'enrichit depuis les années 2000 par des travaux influencés par les concepts de la *dissémination*, de la *différAnce* et de la *trace* de Jacques Derrida, notamment la thèse de

---

Theaterapparat an, indem sie dessen zentrale Bedeutungsträger, den Schauspieler, unterminiert. », CADUFF, C., « Elfriede Jelinek », *op. cit.*, p. 766.

[99] JELINEK, « Ich möchte seicht sein », *Theater Heute Jahrbuch*, 1983, p. 102 / JELINEK, E., *Je voudrais être légère*, traduit de l'allemand par Yasmin Hoffmann, Maryvonne Litaize, Louis-Charles Sirjacq, L'Arche, Paris, 1998.

[100] JELINEK, E., « Sinn egal. Körper zwecklos », *Stecken, Stab und Stangl, Raststätte oder Sie machens alle, Wolken. Heim. Neue Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004, p. 7-13 / JELINEK, E., *Désir et permis de conduire : recueil*, traduit de l'allemand par Yasmin Hoffmann, Maryvonne Litaize, Louis-Charles Sirjacq, L'Arche, Paris, 1998.

[101] POSCHMANN, G., *Der nicht mehr dramatische Theatertext aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Theatron Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, M. Niemeyer, Tübingen, 1997.

[102] HAß, U., « Peinliche Verhältnisse. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks », *Frauen im Theater. Dokumentation 1986/87*, Dramaturgische Gesellschaft, Berlin, 1988, p. 86-94.

[103] GÜRTLER, C.,A. BORMANN, *Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankfurt/Main, Verl. Neue Kritik, 1990 ; BARTSCH, K., *Elfriede Jelinek*, Graz, Droschl, 1991.

[104] CADUFF, C., *Ich gedeihe inmitten von Seuchen: Elfriede Jelinek - Theatertexte*, Zürcher germanistische Studien 25, Lang, Bern ; Berlin, 1991.

[105] On pense aux essais de Yasmin Hoffmann « Hier lacht sich die Sprache selbst aus » (p. 41-55) et d'Yvonne Spielmann «Ein unerhörtes Sprachlabor. Feministische Aspekte im Werk von Elfriede Jelinek » (p. 21-40), parus dans l'ouvrage collectif de Kurt Bartsch. Mais aussi aux études qui suivent telles que : JOHNS, J.B., *Elfriede Jelinek: Framed by language*, Riverside, Calif., Ariadne Press, 1994 ; GLENK, E.M.F., *Die Funktion der Sprichwörter im Text: eine linguistische Untersuchung anhand von Texten aus Elfriede Jelineks Werken*, Ed. Praesens, Wien, 2000, SCHESTAG, U., *Sprachspiel als Lebensform: Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks*, Aisthesis-Verl., Bielefeld, 1997 ; SANDER, M., *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek: das Beispiel "Totenauberg"*, Epistemata : Reihe Literaturwissenschaft / Epistemata / Reihe Literaturwissenschaft 179, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1996 ; MÖSENEDER, M., *Sprache im Theater Elfriede Jelineks. Eine linguostilistische Untersuchung der Texte "Burgtheater", "Stecken, Stab und Stangl" und "Das Werk"*, Dipl., Universität Salzburg, 2007.

Bärbel Lücke[106], ou encore par des conceptions qui concernent plus spécifiquement le discours au théâtre et qui s'inspirent des travaux de Hans-Thies Lehmann sur le postdramatique ou ceux d'Erika Fischer-Lichte sur l'esthétique performative[107], voire qui s'y opposent ou y réagissent[108]. D'autre part, la recherche s'ouvre à l'aspect purement scénique et relie les textes de théâtre aux mises en scène[109]. Cette orientation interdisciplinaire, dans laquelle notre étude s'inscrit explicitement, a permis de mettre au jour l'écriture postdramatique d'Elfriede Jelinek[110]. Le colloque international, organisé par le centre de recherches sur Elfriede Jelinek, intitulé *Elfriede Jelinek : ICH WILL KEIN THEATER. Mediale Überschreitungen*[111], marque un temps fort de cette réception du théâtre de l'auteure viennoise. D'autres études se concentrent davantage sur les questions de la matérialité popre des textes de Jelinek et des enjeux du corps sur scène dont témoignent par exemple les deux articles d'Anne Fleig (*Zwischen Text und Theater : Zur Präsenz der Körper in* Ein Sportstück *von Elfriede Jelinek und Schleef*) et d'Evelyn Annuß (*Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks*)[112] mais aussi les travaux d'Antje Johanning (*KörperStücke : der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks*) et d'Arthur Pelka (*Körper(sub)versionen : zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*)[113]. Il nous semble que les réflexions actuelles, incitées par la thèse d'Evelyn Annuß, *Theater des Nachlebens* (2005)[114], sur la dimension des discours post-mortuaires dans

[106] LÜCKE, B., *Semiotik und Dissemination; von A. J. Greimas zu Jacques Derrida : eine erzähltheoretische Analyse anhand von Elfriede Jelineks "Prosa", "Oh Wildnis, oh Schütz vor ihr"*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002 ; voir également le recueil EDER, T., *Lob der Oberfläche: zum Werk von Elfriede Jelinek*, Paderborn, Fink, 2010.

[107] LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, (1999) 2005 ; FISCHER-LICHTE, E., W. GREISENEGGER,H.-T. LEHMANN, *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Narr, Tübingen, 1994 ; FISCHER-LICHTE, E., *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2004.

[108] PFLÜGER, M.S., *Vom Dialog zur Dialogizität: die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 15, Francke, Tübingen, 1996 ; SCHMIDT, C., « SPRECHEN SEIN. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen », *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 153, 2000, p. 65-74.

[109] HAß, U., « Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks », *Elfriede Jelinek*, (éd.), Heinz Ludwig Arnold, München, Text und Kritik, Heft 117, 1999, p. 35-44.

[110] BÜHLER-DIETRICH, A., *Auf dem Weg zum Theater Else Lasker-Schüler, Marieluise Fleißer, Nelly Sachs, Gerlind Reinshagen, Elfriede Jelinek*, Epistemata : Reihe Literaturwissenschaft, 444, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2003 ; JAEGER, D., *Theater im Medienzeitalter : das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*, Aisthesis-Verl., Bielefeld, 2007 ; la thèse (non publiée) de Sabine Perthold précède et prépare ce terrain : PERTHOLD, S., *Elfriede Jelineks dramatisches Werk. Theater jenseits konventionneller Gattungsbegriffe*, (thèse non publiée), Vienne, 1991.

[111] JANKE, P., *Elfriede Jelinek: "Ich will kein Theater": Mediale Überschreitungen*, Wien, Praesens-Verlag, 2007.

[112] ANNUß, E., « Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks », *Elfriede Jelinek*, (éd.), Heinz Ludwig Arnold, München, Text und Kritik, Heft 117, 1999, p. 45-50 ; FLEIG, A., « Zwischen Text und Theater : Zur Präsenz der Körper in *Ein Sportstück* von Elfriede Jelinek und Schleef », *Körper-Inszenierungen : Präsenz und kultureller Wandel*, Anne Fleig, Erika Fischer-Lichte (éd.), Tübingen, Attempto Verlag, 2000, p. 87-104.

[113] JOHANNING, A., *KörperStücke : der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks*, Thelem, Dresden, 2004 ; PELKA, A., *Körper(sub)versionen: zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*, Lang, Frankfurt / Main, 2005.

[114] ANNUß, E., *Elfriede Jelinek - Theater des Nachlebens*, Fink, München, 2005.

l'esthétique théâtrale de Jelinek, et auxquelles non seulement notre analyse participe mais aussi la thèse en cours de Moira Mertens, intitulée *Untote Erinnerung*[115], s'inscrivent dans cet axe de recherches intermédiales et interdisciplinaires qui se profile depuis la dernière décennie.

Depuis la montée du parti populaire de l'Autriche (le ÖVP) au tournant du siècle, une autre branche de la recherche sur l'œuvre d'Elfriede Jelinek – cette icône autrichienne d'un théâtre qui s'oppose expressément à l'idéal national – se consacre plus sérieusement à sa dimension politique, comme le travail du chercheur américain Matthias Konzett[116], et qui se lit en parallèle de la pratique de « déconstruction des mythes » (*Mythenzertrümmerung*)[117] dans les textes d'Elfriede Jelinek. Cette orientation fait également partie des quatres axes de recherche annoncés et soutenus par la plateforme de recherche sur Elfriede Jelinek et dont on peut dire que la publication de Pia Janke *Die Nestbeschmutzerin Jelinek & Österreich* (2002) a posé les jalons[118]. Aussi faut-il comprendre les dernières manifestations scientifiques, organisées par le centre de recherches sur Elfriede Jelinek, à savoir le colloque international *RITUAL.MACHT.BLASPHEMIE. Kunst und Katholizismus in Österreich seit 1945* en janvier 2009, la série de manifestations autour du texte controversé *Rechnitz (Der Würgeengel)* en avril et mai 2009[119] et la rencontre entre divers chercheurs et auteurs autrichiens en novembre 2011 (*Jelinek.Dialoge. Sätze und GegenSätze aus Literatur und Wissenschaft*) qui alimentent depuis 2005 la nouvelle collection du Praesens Verlag *DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE*, comme l'expression d'une recherche dynamique et engagée vis-à-vis d'une auteure qui plaide pour une révision critique de l'histoire nationale et du rôle de l'art et de la littérature, voire de celui de l'artiste et de l'écrivain, au sein de celle-ci. Le premier colloque de grande envergure en France *« Faites ce que vous voulez ! » Faire, défaire, contrefaire l'autorité. Regards*

[115] MERTENS, M., « Untote Erinnerung. Medienästhetische Analyse der Erinnerungskonzeptionen der Shoa in Elfriede Jelineks Roman "Die Kinder der Toten" und den neueren Dramen », sous la direction de Prof. Dr. Pia Janke, Universität Wien, Wien, 2009 (thèse en cours). Voir également à ce titre la synthèse du colloque de jeunes chercheurs « *Ich will kein Leben. » Elfriede Jelineks Ästhetik des Untote*n (2011), parue le dernier *Jelinek[Jahr]Buch* du centre de recherches : MERTENS, M.,E. GÜNTHER, « 'Ich will kein Leben.' Elfriede Jelineks Ästhetik des Untoten », *JELINEK[JAHR]BUCH*, Janke, Pia, Wien, Praesens-Verlag, 2012, p. 104-26.

[116] KONZETT, M., *The rhetoric of national dissent in Thomas Bernhard, Peter Handke, and Elfriede Jelinek*, Studies in German literature, linguistics, and culture, Camden House, Rochester, NY [u.a.], 2000.

[117] BRUNNER, M.E., *Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek*, Ars Una, Neuried, 1997 ; HOFFMANN, Y., *Elfriede Jelinek: Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk*, Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur, Westdt. Verl., Opladen ; Wiesbaden, 1999 ; FLÜCKIGER, A., *"Und Sie, und Sie fallen und Sie fallen auch ..." - Untersuchung der Mythendestruktion in Elfriede Jelineks "Das Werk"*, Mast., Universität Bern, 2009.

[118] JANKE, P., *Die Nestbeschmutzerin Jelinek & Österreich*, Jung und Jung, Salzburg, 2002. Cette publication est suivie par une conférence-débat au parlement autrichien sous le titre *Österreich : Jelinek. Eine Auseinandersetzung* en juin 2005.

[119] JANKE, P., T. KOVACS,C. SCHENKERMAYR, *Die endlose Unschuldigkeit : Elfriede Jelineks 'Rechnitz (Der Würgeengel)'*, Diskurse, Kontexte, Impulse, 6, Praesens Verlag, Wien, 2010 ; JANKE, P., *Ritual.Macht.Blasphemie: Kunst und Katholizismus in Österreich seit 1945*, Praesens Verlag, Wien, 2010.

*croisés sur Elfriede Jelinek* qui se déroulera en mars 2014 à Lyon et à Saint-Étienne[120] prolonge cette tendance de la recherche internationale et interdisciplinaire qui vise à resituer l'auteure et son œuvre dans un contexte spécifique tout en élargissant les enjeux de l'autorité de (la figure de) l'auteur(e).

Malgré cette diversité d'approches de l'œuvre d'Elfriede Jelinek, il nous semble qu'une relecture de son théâtre à la lumière des catégories philosophiques, historiques et esthétiques de la mémoire et du souvenir fait encore défaut (bien que Bärbel Lücke ait l'habitude de croiser ces disciplines[121]) et qu'elle peut gagner en profondeur dans sa confrontation avec l'œuvre dramatique du compatriote Peter Wagner. Les différentes analyses sur la mémoire de la Shoah dans l'œuvre de l'écrivaine viennoise, auxquelles nous nous référons au fur et à mesure de notre argumentation[122], seront complétées par notre lecture personnelle de ses textes dont les stratégies discursives sont constamment reliées à celles de Wagner. Nous souhaitons aussi poursuivre les études menées jusqu'à présent en France, notamment les publications collectives sous la direction de Jacques Lajarrige en 2004, de Gérard Thériot en 2006 et de Françoise Lartillot et Dieter Hornig en 2008[123] qui abordent partiellement, sous forme d'articles assez brefs, la question de la mémoire mais qui ne proposent pas de lecture approfondie du phénomène même du souvenir ni des processus mnémoniques en jeu dans les textes, les mises en scène et les œuvres radiophoniques. En outre, notre analyse complète deux autres thèses de doctorat en cours, à savoir celle de Delphine Klein sur la réécriture des classiques dans l'œuvre dramatique récente de Jelinek, et plus spécifiquement dans *Ulrike Maria Stuart*[124], et celle de Sarah Neelsen qui se concentre

[120] Il s'agit d'une série de manifestations, suivies par le colloque international (du 27-29 mars 2014), que nous co-organisons avec notre collègue et amie Delphine Klein, Cf. http://jelinek2014.sciencesconf.org/

[121] Cf. LÜCKE, B., *Jelineks Gespenster; Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*, Passagen-Verl., Wien, 2007.

[122] Néanmoins nous voudrions signaler les études suivantes : EHLERS, H., *Die Faschismuskritik der Elfriede Jelinek : exemplarisch dargestellt an den Theaterstücken "Stecken, Stab und Stangl" und "In den Alpen"*, Dipl., Universität Wien, 2004 ; GLAC, M., *Kollektives Schweigen - öffentlicher Skandal : NS-Vergangenheit in Elfriede Jelineks "Präsident Abendwind" und "Heldenplatz" von Thomas Bernhard*, Tectum-Verl., Marburg, 2008 ; HONEGGER, G., « Staging memory: the drama inside the language of Elfriede Jelinek », *Studies in Twentieth and Twenty-First Century Literature*, 31, 1/2007, p. 285-306 ; voir en prolongement des réflexions de Honegger : METELING, A., « Genius loci: Memory, Media, and the Noe-Gothic in Georg Klein and Elfriede Jelinek », *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture,* Esther Peeren, Maria del Pilar Blanco, New York, Continuum, 2010, p. 187-99.

[123] LAJARRIGE, J., *Elfriede Jelinek*, Austriaca, Univ. de Haute-Normandie, Rouen, 2004 ; THIÉRIOT, G., *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, Interlangues littératures, Thiériot, Gérard (dir.), Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2006 ; LARTILLOT, F.,D. HORNIG, *Jelinek, une répétition ? / Jelinek, eine Wiederholung ? : A propos des pièces In den Alpen et Das Werk / Zu den Theaterstücken In den Alpen und Das Werk*, Peter Lang, Bern, 2008.

[124] KLEIN, D., *La récriture des classiques. Goethe et Schiller dans la production dramatique récente d'Elfriede Jelinek (2004-2011)*, thèse de doctorat, sous la direction de Prof. Ralf Zschachlitz, Université de Lyon 2, laboratoire Langues et Cultures Européennes, EA 1853, ED 3LA, (en cours)

sur les essais de l'auteure[125]. Si la première se consacre à la mise au jour d'une mémoire culturelle, interne aux œuvres plus récentes de Jelinek, la seconde établit le lien des textes majoritairement publiés en ligne avec l'événement auquel ils se réfèrent. Notre recherche aborde indirectement ces deux points, puis qu'elle examine d'une part les diverses formes de mémoire dans le théâtre de Jelinek *et* des mises en scène (dont la mémoire culturelle et la mémoire communicative), d'autre part la fonction de celles-ci ainsi que leur relation à la réalité historique et du présent. Bien que Johanna Jiranek ait déjà réfléchi à la question des lieux de mémoire dans *Rechnitz* et *Totschweigen*[126], cette étude, limitée à la taille d'un article, mérite d'être approfondie et élargie aux autres textes de Jelinek ainsi que rendue féconde pour des analyses de spectacle. Il nous a de surcroît semblé pertinent de mettre les pièces écrites en résonance avec des mises en scène afin de déterminer leurs points de tangence et leurs différences. La mise en regard avec la *Tetralogie* de Peter Wagner et *Requiem. Den Verschwiegenen* nous a, par ailleurs, montré que l'esthétique du remembrement d'Elfriede Jelinek est d'un côté propre à l'auteure mais qu'elle participe de l'autre à une tendance artistique peut-être spécifique à l'Autriche, que l'on peut éclairer grâce à une lecture parellèle des deux œuvres dramatiques et scéniques.

Autant il est difficile à ce jour d'embrasser la recherche sur Elfriede Jelinek, ne serait-ce que dans les espaces anglo-, franco- et germanophones, autant l'œuvre de Peter Wagner s'avère délaissée par les chercheurs. Il suffit de se rendre sur le site personnel de l'auteur pour constater qu'à l'exception d'un travail universitaire de Raffaela Kappel[127] et de quelques articles de presse, la majeure partie de ses nombreuses créations littéraires, théâtrales, cinématographiques, radiophoniques et musicales restent encore à découvrir. En faisant le choix de travailler sur l'œuvre de Peter Wagner, nous avons donc accepté de nous aventurer dans un terrain inexploré. Cette thèse est donc une première analyse approfondie de l'œuvre de Wagner dans l'espace franco-germanophone et s'inscrit, à ce titre, dans une volonté de faire connaître cet auteur et son œuvre en France au même titre que celle d'une auteure mondialement connue.

---

[125] NEELSEN, *L'essai et le sublime - Elfriede Jelinek et Robert Musil*,

[126] JIRANEK, J., « Die Konstruktion des Gedächtnisortes Rechnitz in Literatur, Film und Musik », *"Die endlose Unschuldigkeit" Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*, Janke, Pia, Teresa Kovacs, Christian Schenkermayr (éd.), Wien, Praesens Verlag, 2010, p. 329-57. Voir également son travail de recherche de Master : JIRANEK, J., *Darstellungen von Endphasenverbrechen in Literatur und Film aus Österreich aus vergangenheitspolitischer Perspektive*, Diplomarbeit, Politikwissenschaft, Universität Wien, Januar 2012.

[127] KAPPEL, R., *"Anderswo ist überall." Strategien der Verortung im Theater Peter Wagners*, Mag., Universität Wien, 2010. Dans les actes du colloque *Die endlose Unschuldigkeit* (2010), certaines analyses, comme par exemple celle de Johanna Jiranek citée ci-dessus, abordent *März. Der 24.* en marge.

L'analyse tâche de respecter la spécificité des deux auteurs, de leurs œuvres et surtout des différents médiums que sont ici le texte, la mise en scène, la performance vocale (*Lese-Performance*) et l'œuvre radiophonique (*Hörspiel*). La décision d'étudier simultanément ces différentes œuvres repose sur notre volonté de saisir dans le théâtre de Jelinek et de Wagner les mécanismes de la mémoire qui y sont à l'œuvre et de comprendre comment les divers supports s'imprègnent de celle-ci. Autrement dit, il ne s'agit pas de faire le portrait de deux auteurs et de leur œuvre dramatique afin de les comparer ensuite, mais de voir d'une part comment Jelinek et Wagner ancrent le procédé de la mémoire individuelle et collective dans leurs productions théâtrales afin d'éclairer la manière dont nous abordons notre passé et de montrer, d'autre part, comment ces processus mnémoniques – le souvenir, le refoulement, l'amnésie et l'oubli – s'inscrivent (peut-être à l'insu des auteurs) dans les œuvres écrites, scéniques et vocales et, partant, les *configurent*. De ce fait, nous nous appuyons ici aussi bien sur des outils d'analyse issus de la philologie que de l'analyse scénique ou encore de la philosophie. L'appareil conceptuel de Gérard Genette ne sera par exemple pas réservé à l'étude des textes mais aussi à celle des mises en scène, comme le montrent les deux premiers chapitres de la première partie. De même, les concepts derridiens du pli et de la trace nous permettront de définir et de comprendre l'esthétique de la répétition et du remembrement qui sera abordée dans le deuxième chapitre de la seconde partie. Les théorisations de la voix dont nous avons besoin pour l'analyse d'une sélection de spectacles jettent une nouvelle lumière sur la ou les voix du texte. Ainsi, par exemple, la *physis* acoustique d'une vocalité a son pendant dans l'apparence matérielle d'une lettre ; de même, l'écho dans une performance sonore peut se transformer en réitération fragmentaire (ou fragmentée) dans le corps du texte. C'est précisément ce que nous entendons par une procédure *inter*disciplinaire et c'est ce qui la distingue d'une démarche simplement pluridisciplinaire. « Il ne s'agit pas de trouver la bonne méthode d'analyse (qui, on s'en doute, n'existe pas en soi) », note Pavis dans son introduction à *L'Analyse des spectacles*, « mais de refléchir sur les mérites de chaque approche en examinant ce qu'elle fait découvrir dans l'objet analysé : pluralisme des méthodes et des questionnements qui est pourtant tout le contraire d'un relativisme postmoderne. »[128]

De manière générale, nos analyses sont redevables aux travaux de Hans-Thies Lehmann, Doris Kolesch, Erika Fischer-Lichte et Friedemann Kreuder (Allemagne)[129],

[128] PAVIS, *L'Analyse des spectacles*, p. 5.

[129] Ci-dessous une liste non exhaustive des travaux dont il est question : FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, ; LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, *op.cit.* ; LEHMANN, H.-T., « Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance », *Kunst-Stimmen*, Doris Kolesch / Jenny Schrödl (éd.), Theater der Zeit, Recherchen 21, 2004, p. 40-66 ; DORIS KOLESCH, VITO

Patrice Pavis et Anne Ubersfeld (France)[130], Marvin Carlson, Rebecca Schneider et Joseph Roach (États-Unis)[131]. Notre appareil purement conceptuel, qui nous a orientée et guidée momentanément mais non dans toutes les analyses, s'est essentiellement limité aux philosophes Paul Ricœur, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Jacques Rancière et Giorgio Agamben, à la psychanalyse freudienne, aux théories innovantes des historiens Pierre Nora, Lutz Niethammer et Harald Welzer ainsi qu'aux découvertes anthropologiques, sociologiques et esthétiques de Maurice Halbwachs, Aleida Assmann, Aby Warburg et Georges Didi Ubermann[132]. Bien nous ne les citions pas toujours explicitement, leur pensée nous a nourrie tout au long de cette recherche et nous sommes sans doute plus redevable des connaissances qu'ils nous ont apportées que nous l'estimons à ce jour. Une présentation détaillée de leurs trauvaux alourdirait cette entrée en matière mais on s'y attardera lorsque l'argumentation l'exigera. Avant de présenter la structure générale de celle-ci, il convient cependant de révéler comment nous avons mené cette étude, tout en évoquant les acquis de la recherche actuelle qui nous autorisent à procéder ainsi.

La lecture et une connaissance étayée des textes de Peter Wagner ont précédé et conditionné l'analyse des mises en scène que nous avons découvertes progressivement grâce à des esquisses, des photographies, des articles de presse et des enregistrements auditifs ou audiovisuels (par exemple une annonce du spectacle à la télévision qui montre des extraits) et qui parfois ont pu être complétés (assez tardivement pour certains) par une captation de plus ou moins bonne qualité. Ne disposant quasiment d'aucun renseignement concret sur *Gott Kabel der Stuhl und die Klarheit*, mis en scène par Thomas Kamper, nos analyses se fondent exclusivement sur la lecture du texte. La constitution de ce corpus dépendait dès lors de la bonne volonté des personnes contactées et rencontréees, dont notamment l'auteur lui-même ainsi que Wolfgang Horvath (scénographe), Eveline Rabold, Michael Sturminger, Matthias

---

PINTO,J. SCHRÖDL, *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Kultur und Medientheorie, transcript, Bielefeld, 2009 ; KOLESCH, D.,S. KRÄMER, *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Suhrkamp, Frankfurt / Main, 2006; KREUDER, F., *Formen des Erinnerns im Theater Klaus Michael Grübers*, Alexander-Verl., Berlin, 2002; KREUDER, F., « Formen des Erinnerns in der Theaterwissenschaft », *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, Christopher Balme / Erika Fischer-Lichte / Stephan Grätzel, Tübingen, Francke, 2003, p. 177-87 ; KREUDER, F., « Erinnerungen als Methode der Theaterwissenschaft », *Le Théâtre contemporain de langue allemande*, Hilda Inderwildi / Mazellier, Catherine, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 13-21.

[130] PAVIS, *L'Analyse des spectacles*, *op.cit.* ; PAVIS, P., *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*, Collection U, Armand Colin, Paris, 2007 ; UBERSFELD, A., *Lire le théâtre 2. L'École du spectateur*, Editions sociales, Paris, 1981.

[131] SCHNEIDER, R., *Performnig remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, Routledge, New York ; London, 2011 ; SCHNEIDER, R., « In the meantime: performance remains », *Performing Remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, London ; New York, Routledge, 2011, p. 87-110 ; CARLSON, M.A., *The haunted stage: the theatre as memory machine*, Theater: theory, text, performance, Univ. of Michigan Press, Ann Arbor, 2001; ROACH, *Cities of the dead*, *op.cit.*

[132] La liste des divers travaux sera trop longue à dresser. Voir l'index des auteurs cités.

Konzett et la fille de Wolfgang Kubizek (pour n'en nommer que certains)[133]. Nous étions donc contrainte de procéder à la façon d'un historien, de consulter les archives privées de l'auteur et du OHO et de manipuler avec précaution les divers documents et informations orales obtenues afin de nous faire une image la plus juste et la plus vraisemblable de la mise en scène[134]. À ce titre, il convient de rappeler que contrairement aux documents « muets » tels qu'une photographie, l'affiche ou le programme d'une mise en scène, les ressources – nous dirions même les *archives* – vivantes comme les témoignages et les entretiens privés doivent être considérés avec circonspection et utilisés avec parcimonie. Ils ne sauraient, en effet, être un gage de vérité bien qu'ils nous informent d'une expérience vécue soit du spectacle lui-même, soit de son organisation et, partant, nous renseignent davantage sur une ambiance ou atmosphère – et plus précisément sur les souvenirs que certains en ont gardés. À l'instar des interviews publiées, les entretiens que nous avons menés avec les acteurs de la conception, de la réception ou de la conservation du spectacle sont ici considérés comme des « textes » qui renvoient au travers d'un système diégétique spécifique aux structures, mécanismes et pratiques du monde réel et de façon sous-jacente à leur *subjectivité* qui n'est pas seulement la hantise des littéraires mais aussi des historiens[135].

Ceci nous amène à un autre point sensible de notre recherche qui s'explique par la nature même de nos supports, à savoir le caractère éphémère des mises en scène des œuvres d'Elfriede Jelinek auxquelles nous avons pu assister. Pour Patrice Pavis, il ne saurait y avoir, au sens strict du terme, d'analyse de spectacle « que si l'analyste a personnellement assisté à la représentation », c'est-à-dire « en direct » et « en temps et en lieu réels, sans le filtre déformant d'enrégistrements ou de témoignages »[136]. Afin de nous assurer d'une vue globale, la plus objective possible (dont la portée est bien évidemment assez limitée), nous avons assisté à trois reprises et, dans la mesure du possible, à des moments différents de l'année, aux performances de *Rechnitz* à Zurich et Fribourg ainsi qu'à *Das Werk, Im Bus, Ein Sturz* à

[133] Et lesquelles nous voudrions ici remercier.

[134] Ceci fut notamment le cas pour *Die Nackten* dont nous avons obtenu la captation à un moment inespéré. Quant à Monolog, nous ne disposions que d'un très court extrait de la mise en scène et fondons une grande partie de nos analyses sur les archives non publiées du OHO ainsi que sur un enregistrement auditif.

[135] Certains entretiens retranscrits figurent dans les annexes. Les interviews auxquelles nous faisons ici allusion sont notamment : l'entretien avec Roland Koberg le 7 janvier 2010, avec Isabelle Menke le 26 mai 2011 ; l'interview collective avec les acteurs de *Rechnitz* à Fribourg le 23 janvier 2010 et la discussion téléphonique avec Marcus Lobbes le 6 juillet 2011, puis l'entretien avec Carolin Hochleichter le 3 juin 2011 ; une interview avec Rita Thiele à Cologne le 22 janvier 2011 et avec Michael Werner le 22 mai 2011 ; enfin plusieurs entretiens avec Peter Wagner et Eveline Rabold entre le 15 et le 18 juillet 2011.

[136] PAVIS, *L'Analyse des spectacles*, p. 4.

Cologne[137]. Le point de départ de notre analyse de ces pièces constitue ainsi nos propres souvenirs, notre expérience personnelle de la mise en scène – que Friedemann Kreuder appelle « *Aufführungserlebnis* » – ainsi que nos notations, prises pendant ou après celles-ci. Ceci implique trois difficultés qu'il convient d'élucider : comme le souligne Patrice Pavis, les aide-mémoires, telles que les captations ou les notations transforment et réécrivent en quelque sorte la performance. Contraintes de transcrire, de mettre en forme et de *recadrer* la mise en scène en fonction du médium (écriture ou caméra), ces aides-mémoires limitent naturellement la lecture du spectacle pour ceux qui les consultent *a posteriori*, même leur auteur.

Nous disposions, par exemple, d'une captation complète de *Das Werk* au *Schauspiel Köln*, réalisée et diffusée sur grand écran dans le cadre du Berliner Theatertreffen 2012 auquel la mise en scène de Karin Beier avait été invitée, et qui est complétée d'une documentation riche autour des événements abordés par les trois textes de Jelinek ainsi que d'un entretien avec la metteure en scène. Comme le montrent explicitement les photos sur lesquelles nous nous appuyons pour les mises en scène de *Rechnitz* à Zurich et à Fribourg (dont il n'y a pas de trace audioviduelle accessible), cette captation officielle nous donne seulement un unique point de vue, *inflexible*, qui s'impose à nous comme à tout spectateur au cinéma. Ceci est d'autant plus frappant lorsque la caméra zoome – au gré du cadreur (!) – sur un détail de la mise en scène (par exemple un visage), estimé plus important que le reste (ou pour « éveiller » le spectateur), effaçant *de facto* les autres plans et actions sur la scène. Par conséquent, si nous nous fondons uniquement sur cette captation officielle, nous ne pouvons avoir du spectacle qu'une vision fragmentaire et en quelque sorte « prémachée ». Contrairement à ce type d'aide-mémoire, les captations inofficielles auxquelles nous avons, par exemple, eu recours dans le cadre des deux premières de *In den Alpen* à Zurich et à Munich et qui ont été effectuées depuis le plateau technique (ou les lumières)[138], nous donnent une vue d'ensemble sans nous imposer l'expérience d'une personne en particulier (dans ce type d'enregistrements, le cadreur est évidemment absent). Cependant, il nous est impossible de distinguer les mimiques et les gestes en détail, voire de sentir ou du moins de nous imaginer l'ambiance de la salle, alors réduite à une petite frange noire qui borde l'écran. Bien que « l'enregistrement facilite le minutage et le repérage de la représentation, constituant

[137] *Rechnitz* (Zurich) : les 6 et 7 janvier 2010 et le 25 mai 2011 ; *Rechnitz* (Fribourg) : le 2 et 23 janvier 2011 et le 16 avril 2011 (dernière performance en présence du metteur en scène) ; *Das Werk* (Cologne) : 22 janvier 2011 et les 21 et 22 mai 2011.

[138] Nous les avons d'ailleurs obtenues grâce aux techniciens des deux performances et non grâce aux archives ou le bureau des relations publiques du théâtre.

en cela un moyen d'archivage efficace »[139], il est « moins évident » de se rendre compte « qu'à chaque technique de notation correspond non tant une manière de voir et d'attacher de l'importance à certains éléments du spectacle qu'une manière de *ne pas voir d'autres éléments* », précise Pavis. Ceci ne veut pas dire qu'il faille pour autant s'en priver mais il « s'agit seulement d'être conscient de ce qu'on se donne les moyens de découvrir ou d'occulter »[140]. Le statut officiel des supports d'analyse a donc été pris en considération dans la mesure où il détermine d'une part ce que l'on perçoit d'une mise en scène et de l'autre tout ce qui nous échappe nécessairement[141].

Quant aux notations, une autre difficulté survient : le chercheur-spectateur n'est, d'une part, pas à l'abri de la sélectivité de sa perception (je ne me concentre pas sur les mêmes choses qu'un autre spectateur) et de sa mémoire (nos entretiens avec le public ont révélé que ce sont rarement les mêmes moments du spectacle qui marquent les spectateurs), d'autre part il doit surmonter l'obstacle de la mise en mots d'un événement multisensoriel[142]. Or, la langue ne permet pas toujours de fixer et de formuler toutes les dimensions du spectacle. Elle permet seulement de reconstituer un « texte mnémonique » (*Erinnerungs-Text*)[143] qui sous-tend les analyses. La description se substitue à l'action, le signe remplace l'événement : « *Wir sprechen über die Aufführung und setzen dabei Erinnerungsakte in Gang, die spezifisch durch das Medium der Sprache moduliert sind. Wir verfehlen auf diese Weise immer mehr die ursprüngliche Aufführung in einem* Medium *der Vermittlung* danach. »[144] (Nous parlons de la mise en scène et nous déclenchons, ce faisant, des mécanismes du souvenir que le *médium* de la langue module d'une manière spécifique. Nous manquons ainsi progressivement la représentation originale dans un *médium* de transmission *a posteriori.*)

Notre démarche était donc nécessairement autorréflexive, prêtant une attention particulière à la nature des médiums sur lesquels les analyses se fondent ainsi que celle des

[139] PAVIS, *L'Analyse des spectacles*, p. 156.
[140] *Ibid.*, p. 157.
[141] La captation inofficielle est souvent de plus mauvaise qualité puisqu'il s'agit soit à l'instar de *In den Alpen* d'un enregistrement de surveillance (les détails nous échappent et le son s'avère parfois inaudible), soit à l'instar de *Die Nackten* (du moins nous le supposons) d'une captation issue des répétions (il nous manque alors le public et la situation de représentation proprement dite). La captation officielle, en revanche, nous impose sa *lecture* de la pièce et constitue – comme cela fut le cas pour *Rechnitz* à Munich et *Das Werk* à Cologne – une œuvre d'art en soi, plus proche du film documentaire que d'une performance.
[142] Pavis note par exemple : « La plupart du temps, la notation ne fait qu'enregistrer la place d'un geste, d'un décor, d'un refrain musical, d'une pause dans le débit verbal. Dans ces cas, les observations restent fragmentaires et non systématiques. » PAVIS, *L'Analyse des spectacles*, p. 149.
[143] KREUDER, *Formen des Erinnerns*, p. 12.
[144] *Ibid.*, p. 11. Dans la même lignée, Pavis remarque que le « terme même de *notation* est révélateur d'une attitude logocentrique en face du théâtre : Il s'agit de transcrire, grâce à un système visuel, des signes soit linguistiques (description par le langage), soit iconique (reproduction mimétique d'objets de la scène). Dans les deux cas le caractère *écrit* de la notation apparaît avec force. » PAVIS, *L'Analyse des spectacles*, p. 147.

œuvres dramatiques, scéniques et acoustiques elles-mêmes. Il était également de rigueur de ne pas perdre de vue ni la *distance* qui nous sépare de certaines mises en scène, ni la *subjectivité* perceptive (et herméneutique) qui résulte de notre expérience de la représentation. À cet égard, nous voudrions évoquer le dernier défi de cette démarche interdisciplinaire et intermédiale, à savoir la confrontation avec notre propre mémoire. Nous rejoignons sur ce plan les conclusions de Friedemann Kreuder dans *Formen des Erinnerns* (2002) ainsi que celles de Lutz Niethammer dans *Ego-Histoire?* (2002)[145]. Tandis que le spécialiste de théâtre part d'une expérience théâtrale personnelle pour contextualiser la mise en scène, sa pensée et son analyse, l'historien – connu pour ses investigations en matière d'une micro-histoire ou d'une histoire orale des mentalités, prenant en compte des égo-documents – s'appuie sur ses propres souvenirs (exacts, approximatifs et même infidèles) pour resituer les événements historiques dans l'histoire d'une vie et dévoiler ainsi la subjectivité inhérente aux discours historiographiques[146]. Les deux démarches se croisent dans leur volonté de mettre en lumière l'aspect fragmentaire et autoréflexif de l'analyse des spectacles et des événements historiques. Ainsi Niethammer remarque au sujet d'un souvenir personnel qui dans sa confrontation avec le souvenir d'une autre personne, une « contre-mémoire », s'avère inexact, si « l'une des lectures du souvenir est plus proche de la réalité alors que l'autre est dévoilée par le souvenir contraire comme étant une histoire qui dissimule un trauma refoulé » (« *ist die eine Lesart der Erinnerung näher an der Wirklichkeit dran und die andere wird von der Gegenerinnerung als Deckgeschichte eines verdrängten Traumas entlarvt?* »[147]). Ces réflexions montrent par exemple que les discours des messagers dans *Rechnitz* d'Elfriede Jelinek peuvent être éclairés par ces nouveaux concepts historiographiques. De même, Friedemann Kreuder n'est pas préoccupé par la reconstruction exacte des mises en scène de son corpus de recherche[148] (qui datent de la fin des années 1970) mais il semble, au contraire, intéressé par les « performances du spectateur » (*Performanzen des Zuschauenden*) – *id est* du chercheur – que sont la perception et le souvenir du spectacle (*Wahrnehmung und Erinnerung*)[149]. D'après lui,

[145] NIETHAMMER, *Ego-Histoire? : und andere Erinnerungs-Versuche*, *op. cit.*

[146] Niethammer note par exemple : « Alle diese Texte sind fragmentarisch, exemplarisch, essayistisch und die Reihenfolge ihres Abdrucks setzt das Puzzle nicht zusammen. Sie ist nur ein Vorschlag zur Lektüre, der eher an Gattungen als an einer Systematik oder beanspruchten Entwicklung orientiert ist. Die Leser können das Kaleidoskop meiner Erinnerungssplitter auch anders schütteln und vielleicht ergibt sich dann ein einleuchtendes Bild oder es werden ganz andere Beziehungen zwischen meinen Erfahrungen erkennbar, als sie sich mir in diesem Prozess dargestellt haben. » *Ibid.*, p. VIII.

[147] *Ibid.*, p. 190.

[148] « Ich beabsichtige mit ihr keinesfalls, die erwähnten künstlerischen Arbeiten Grübers so zu rekonstruieren, ‚wie sie wirklich gewesen sind'. Vielmehr gehe ich von partialen Fragestellungen aus, welche die Wahl der Dokumente sowie die Methode ihrer Analyse und Auswertung begründen. », KREUDER, *Formen des Erinnerns*, p. 9.

[149] *Ibid.*, p. 118.

il convient « dans le domaine des arts du spectacle, de réfléchir davantage sur les modalités spécifiques de la réécriture permanente d'une mise en scène et cela surtout grâce la mémoire individuelle des expériences vécues » (« *Die spezifischen Modalitäten der Fort-Schreibung einer Aufführung – nicht zuletzt durch das individuelle Erfahrungsgedächtnis selbst – werden in der Theaterwissenschaft verstärkt reflektiert*. »[150]). Notre analyse des spectacles de *Rechnitz* à Zurich et à Fribourg se fonde en effet entièrement sur nos souvenirs et nos notations et participent pleinement de cette démarche autoréflexive de Friedemann Kreuder. Aussi, nos réflexions sur les œuvres radiophoniques *Requiem. Den Verschwiegenen* de Götz Fritsch et *Rechnitz (Der Würgeengel)* de Leo Koppelmann résultent d'une approche d'abord empirique qui a été ensuite étayée par les recherches récentes de Doris Kolesch, Sybille Krämer, Jenny Schrödl, Sigrid Weigel et Petra Gehring sur la voix ainsi que celles de Vito Pinto sur le médium radiophonique en soi[151]. Cette analyse interdisciplinaire et thématique du théâtre récent d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner, que nous avons intitulée *Architectures et architextures de la mémoire*, s'inscrit dans le contexte du travail du chercheur en arts du spectacle, tel que l'évoque Friedemann Kreuder :

> *Eine Theateraufführung ist ein transitorisches, flüchtiges, sich durch den Betrachter naturaliter entziehendes Ereignis. Was von ihr bleibt, liegt zunächst in der Erinnerung des Betrachters. Die sprachlichen Äußerungen und Gesten der Darsteller einer Aufführung, die beinahe im Augenblick ihres Vollzugs schon wieder verschwinden, aber auch die spezifische Erscheinung der visuellen Elemente der Bekleidung des Darstellers* in performance *und des Bühnenraums/Environments in Wechselbeziehung mit den Aktionen der Schauspieler leben nach der Aufführung in der Erinnerung fort. Es sind so Erinnerungen, von denen Reflexionen über eine Aufführung ihren Ausgang nehmen*.[152]
>
> Une représentation théâtrale est un événement transitoire, éphémère qui échappe naturellement à l'observateur. Ce qui subsiste, réside d'abord dans la mémoire du spectateur. Les expressions verbales et les gestes des acteurs d'une représentation, qui disparaissent presque au moment même de leur exécution, de même que l'apparition spécifique des éléments visuels de la tenue de l'acteur *en action* et de l'espace de la scène/de l'environnement en relation réciproque avec les actions des comédiens, survivent dans le souvenir au-delà de la représentation. Ce sont donc des souvenirs qui constituent le point de départ des réflexions sur une mise en scène.

[150] KREUDER, « Gedächtnis », p. 119.

[151] KOLESCH, D., « Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter », *Kunst-Stimmen*, Doris Kolesch / Jenny Schrödl (éd.), Theater der Zeit, Recherchen 21, 2004, p. 19-38 ; SCHRÖDL, J., *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, transcript, Bielefeld, 2012 ; GEHRING, P., « Die Wiederholungsstimme. Über die Strafe der Echo », *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, (éd.), Doris Kolesch / Sybille Krämer, Frankfurt / Main, Suhrkamp, 2006, p. 85-110 ; PINTO, V., *Stimmen auf der Spur. Zur technologischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*, transcript Verlag, Bielefeld, 2012 ; WEIGEL, S., « Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom. Kulturwissenschaftliche Perspektiven », *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Doris Kolesch, Sybille Krämer, Taschenbuch Verlag (Wissenschaft), Frankfurt / Main, Suhrkamp, 2006, p. 16-39.

[152] KREUDER, *Formen des Erinnerns*, p. 10.

Cette étude tâche de montrer comment et à quel degré les œuvres dramatiques d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner participent aux discours sur les silences de l'histoire et de la mémoire collective en Autriche à l'époque des troisième et quatrième générations de l'après-guerre. Nous précéderons en deux temps : une première partie sera consacrée aux lieux et milieux de la mémoire dans les textes de théâtre ainsi que dans une sélection de performances. Partant de l'influence non négligeable de la *Heimat* (l'environnement immédiat et familier des deux auteurs) sur leurs productions dramatiques et scéniques, le premier chapitre sonde les liens entre les « lieux de mémoire » (*Gedächtnisorte*) et la « mémoire des lieux » (*Gedächtnis der Orte*) comme étant les expressions complémentaires d'une mémoire topographique au sein d'une topographie du souvenir. Nous verrons notamment comment les espaces du texte et de la mise en scène suscitent des phénomènes mnémoniques. La dimension proprement mémorielle des *textures* dramatiques et scéniques sera abordée dans un deuxième chapitre qui propose d'explorer les interstices – intertextes et interscènes – des œuvres de Jelinek et de Wagner. Nous attacherons une attention particulière à la manière dont les dramaturges (au sens large du terme) citent les lieux communs d'une histoire et d'une mémoire collectives, susceptibles d'éveiller l'esprit critique du récepteur. Celui-ci fera l'objet d'une analyse détaillée dans le dernier chapitre, consacré à l'espace de réception, comme étant à la fois un espace de lecture, de perception (visuelle, mais pas exclusivement) et d'écoute. Cet espace herméneutique est non seulement détenu par le récepteur, qui en est aussi l'auteur, mais il participe à la configuration des « archives vivantes » – un concept qui nous conduira à notre seconde partie, consacrée aux formes et modalités d'inscription et de conservation de la mémoire dans les œuvres de notre corpus.

Celle-ci se lit comme un prolongement et un approfondissement des réflexions menées dans notre première partie tout lui répondant sur certains points. Bien que notre étude se déroule formellement en deux temps, elle suit une logique qui n'est ni binaire, ni chronologique. Au contraire, elle invite à une lecture simultanée et sychronique de ces œuvres dramatiques, scéniques et radiophoniques, composées entre la fin des années 1980 et la première décennie du XXI$^{e}$ siècle. Également tripartite, la seconde partie étudie les modalités des discours sur la mémoire et l'histoire. Nous verrons d'abord comment l'histoire traumatique se constitue à partir de « discours rapportés » (*Botenberichte*). Ce constat nous permettra notamment de penser ses différents porte-paroles, les témoins de première et de seconde main, que sont ici les messagers, les fantômes et les anges de l'histoire. Afin d'éclairer la manière dont Jelinek et Wagner construisent et déconstruisent une réalité

historique, on rapprochera leurs œuvres de l'esthétique documentaire et en particulier du long métrage *Totschweigen* (1994) d'Eduard Erne et de Margareta Heinrich dont *März. Der 24.* de Peter Wagner et *Rechnitz (Der Würgeengel)* d'Elfriede Jelinek s'inspirent manifestement. Le second chapitre nous plongera davantage dans les textures d'une mémoire empêchée que l'écriture itérative d'Elfriede Jelinek fait resurgir grâce au retour incessant de certains motifs, comme la figure du revenant, de certaines structures syntaxiques et morphologiques ainsi que d'une rhétorique fondée sur la répétition. Le processus tripartite de la psychanalise freudienne – remémorer, répéter et translaborer – constituera la toile de fond dont se détachent les analyses menées dans ce chapitre qui se termine par l'interprétation des formes et de la fonction du cannibalisme dans l'œuvre dramatique et scénique des deux auteurs. On tâchera de montrer que celui-ci dépasse le domaine de la métaphore et traduit une certaine posture collective face à l'austro-fascisme. Alors que le second chapitre a moins trait aux architectures de la mémoire qu'à ses architextures, le dernier chapitre opère la synthèse : l'analyse des structures et textures vocales dans les pièces radiophoniques *Requiem* et *Rechnitz* ainsi que dans l'« opéra du vent » (*Windoper*) et la performance *Memento* (Bruno Strobl) dévoilera l'enjeu de la voix et de son écho dans le processus de remembrement que le théâtre de Jelinek et de Wagner non seulement reflète mais surtout nous invite à entamer.

# Première partie

*Derweil wachst Gras, das schöne, das saftige, das grüne Gras. Es wachst doch so prächtig auf so einem Dung, das schöne, das grüne Gras, das saftige Gras, und der Kukuruz wachst, und dann schaut die Mutter, wie da alles wachst, alles zum Essen, die Bäum mit die Zwetschken und Pfirsich, und alles wachst drüber, der Mohn und die Kürbis, die Rüben, das Kraut, die Paradeis. Und, so weit man nur schaun kann, der goldene Weizen, ohne ein Mascherl*.

Pendant ce temps, l'herbe pousse, la belle herbe verte et juteuse. Elle pousse si merveilleusement sur un tel fumier, la belle herbe verte, l'herbe juteuse, et le maïs pousse, et puis la mère observe comme tout pousse, tout pour être mangé, les arbres avec les quetsches et les pêches, et tout pousse à l'état sauvage, le pavot et les citrouilles, les betteraves, le chou, les tomates. Et aussi loin que l'on peut regarder, les épis de blé doré indivis.

Peter Wagner, *März. Der 24*. (1995)

# I. Un théâtre des lieux et des milieux de la mémoire

« La mémoire s'accroche à des lieux comme l'histoire à des événements », écrit Pierre Nora dans son introduction aux *Lieux de la mémoire*[153]. Ce faisant, il inverse les dimensions en attribuant à un phénomène temporel (la mémoire) la sphère du concret (un espace localisable) et à une science qui revendique son étroite relation au vivant, donc au monde des objets, à la sphère du temps. C'est que la mémoire, comme nous l'avons montré dans l'introduction, ne concerne pas exclusivement le temps ou l'espace, le monde concret ou l'imaginaire, mais qu'elle se déploie toujours dans un espace de l'entre-deux, du « *Zwischen* ». De par sa nature double, oscillant entre textualité et performance, entre mise en scène du discours et mise en scène du corps, entre éclat pur de la voix et l'imposition nette de l'image, le théâtre offre précisément un lieu intermédiaire – un « milieu » dirons nous – où la mémoire (comme mécanisme individuel et collectif) et le souvenir (comme rappel individuel d'un événement du passé) peuvent « s'accrocher ». Aleida Assmann rappelle, en se fondant sur les écrits de Cicéron (*De finibus bonorum et malorum*), que « les impressions survenues dans un lieu historique sont plus vives et intenses que celles que nous évoquent l'écoute ou la lecture ». Pour désigner le lieu historique, l'anthropologue utilise le terme éloquent de « *Schauplatz* » (littéralement le lieu *que* l'on voit et *d'où* l'on perçoit, voire la place *spectaculaire* ou l'endroit d'une « *monstration* »). L'histoire se déroule dans des lieux concrets, mais la mémoire que nous en conservons engendre de nouveaux espaces qui sont tributaires de la présence réelle de ces mêmes lieux.

Le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner relie précisément ces deux dimensions. Que ce soit dans la diégèse, sur le plateau de théâtre ou sur les « scènes invisibles » de l'ouïe et de l'imagination, il évoque par les noms propres, par les images, les gestes et les sons des événements passés et les replace dans un nouveau cadre. Ces « cadres de la mémoire » (Halbwachs) résultent de la configuation des espaces en jeu : l'architecture de la scène dans son rapport à la salle ou celle du lieu géographique où la performance se déroule, l'architexture du paratexte et du corps du texte ou encore la mise en page de l'œuvre éditée. L'analyse de ces *lieux* et *milieux* de mémoire, dans une acception légèrement différente de

[153] NORA, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », *Les Lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, p. 23-43.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

celle que Pierre Nora et Maurice Halbwachs ont donnée à ces termes, et lesquels les œuvres de notre corpus mettent en scène, en jeu ou en relief, voire qu'elles engendrent, doit prêter attention à cette diversité essentielle. On verra, par exemple, que les lieux évoqués par le texte (la *fable* ou plutôt ce qui est reste) n'investissent pas les mêmes espaces de mémoire et de souvenir que ceux qu'une performance comme *März. Der 24*. génère de par son dispositif scénique. Qu'en est-il de ces espaces en marge du récit et de la scène – ce que l'on appelle généralement le paratexte (Genette), situé entre le corps du texte et le hors-texte, et que nous élargirons ici même aux concepts de la parascène et du hors-scène ? Engendrent-ils encore d'autres « lieux de mémoire », peut-être des *lieux* plus *communs* (plus banals ?) que ceux que l'on rencontre dans le corps du texte mais qui, de ce fait, passent souvent inaperçus ? Enfin, que devient un lieu historique au moment où il se transforme en un plateau de mise en scène ? Les performances itinérantes des *Requiem. Den Verschwiegenen* ou encore de *Rechnitz (Der Würgeengel)* à Zurich nous permettront ainsi de clarifier les divers niveaux entre le lieu concret (*Ort* ; *Platz*) et les lieux immatériels qui s'y superposent pour générer des espaces (*Räume*) hybrides où les mémoires individuelle et collective d'un public effectivement présent s'entrecroisent. Nous est-il en ce sens permis de parler de « milieux » de mémoire, comme le suggère Maurice Halbwachs pour l'émergence de la mémoire en société ?

La place du lecteur et du spectateur est au cœur de notre propos et constitue le point de chute de cette première partie qui analyse les formes et fonctions des lieux dans une sélection d'œuvres de Jelinek et de Wagner afin de mettre au jour les espaces de la mémoire et du souvenir collectifs. Ce faisant, nous montrerons que l'art dramatique et l'art mnémonique partagent un certain nombre de structures que nous regroupons sous les termes d'*architecture* et d'*architexture* de la mémoire. Au-delà de leur parenté substantielle, le théâtre et la mémoire – Marvin Carlson ne définit-il pas le théâtre comme une « machine mnémonique » (*memory machine*)[154] ? – semblent complémentaires du point de vue de leur *médialité*. En effet, le théâtre écrit et joué représente un lieu de mémoire qualitativement différent du lieu géographique. Or, même si « les lieux [concrets : A.V.] n'ont pas de mémoire inhérente, ils sont de prime importance pour la construction d'espaces de souvenirs culturels » car, d'après Aleida Assmann, ce sont les lieux réels qui « fixent et accréditent » le souvenir en « l'ancrant dans le sol » en même temps qu'ils assurent à celui-ci une certaine continuité tandis que la mémoire et ses productions culturelles sont éphémères[155]. On peut cependant rétorquer que

[154] CARLSON, *The haunted stage*, *op. cit.*

[155] « Selbst wenn Orten kein immanentes Gedächtnis innewohnt, so sind sie doch für die Konstruktion kultureller Erinnerungsräume von hervorragender Bedeutung. Nicht nur, daß sie die Erinnerung festigen und beglaubigen,



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

sans la présence d'humains, doués de la faculté du souvenir, un lieu historique ne saurait être vecteur d'histoire (de son histoire). De par les espaces mnémoniques qu'elle ouvre au moment de sa réalisation, la performance est-elle effectivement *éphémère* par rapport aux lieux qu'elle occupe ? N'est-elle pas au contraire « ce qui reste » ?

Cette première partie propose une lecture croisée des lieux investis par les mises en scène et de leur apparition concrète – à savoir référentielle – dans les textes de théâtre de Jelinek et de Wagner. L'espace familier aux deux auteurs, la *Heimat,* les lieux de leur enfance et ceux qui les ont marqués au cours de leur vie, feront l'objet de cette étude au même titre que les lieux plus éloignés, désindividualisés de l'histoire nationale. L'analyse s'attardera sur les lieux réels comme sur les lieux fictifs (chapitre I), sur l'architecture spécifique des espaces de la mise en scène comme sur l'architexture des œuvres écrites (chapitre II). Dans la mesure où le théâtre se fonde sur la présence d'un public et mise, dans le dispositif spécifique des œuvres de Jelinek et de Wagner, essentiellement sur la mémoire de celui-ci, nous attacherons une importance particulière aux espaces de la réception (chapitre III) comme étant un milieu propice à l'émergence des souvenirs individuels et d'une mémoire culturelle collective.

indem sie sie lokal im Boden verankern, sie verkörpern auch eine Kontinuität der Dauer, die die vergleichsweisekurzphasige Erinnerung von Individuen, Epochen und auch Kulturen, die in Artefakten konkretisiert ist, übersteigt. », ASSMANN, *Erinnerungsräume*, p. 299



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

# Chapitre 1

# Des lieux de mémoire à la mémoire des lieux dans les textes et les mises en scène

Les textes de Peter Wagner et d'Elfriede Jelinek dévoilent que les lieux qui nous entourent influent non seulement sur la perception intime du monde réel – et donc indirectement sur sa représentation dans les œuvres écrites – mais qu'ils forgent aussi le souvenir au temps, voire à une époque précise qui s'y est ancrée. Nous verrons d'abord que les lieux de l'enfance des deux auteurs, de ce que l'on appelle la *Heimat*, ont laissé des traces perceptibles et persistantes dans leur œuvre dramatique. Les souvenirs personnels orientent une lecture fort critique de la mémoire et, partant, de l'identité collectives des Autrichiens. Ainsi le théâtre d'Elfriede Jelinek, parfois considéré comme étant l'œuvre condamnable d'une renégate de sa patrie, s'obstine à déconstruire les clichés de la belle et heureuse Autriche, si bien que l'on puisse parler d'une sorte de « contre-dramaturgie » du « petit pays » (*Anti-Heimat-Theater*) qui affecte, à certains égards, la façon dont Peter Wagner conçoit le théâtre. L'attachement à la région et à la ville de son enfance semble avoir conduit ce dernier à mettre en œuvre une « géodramaturgie » que nous analyserons ensuite en nous appuyons sur les mises en scène de *März. Der 24.* et *Requiem. Den Verschwiegenen* au Burgenland ainsi que sur le principe itinérant de la performance de *Rechnitz (Der Würgeengel)* en Suisse alémanique. Cependant, les espaces mis en jeu par les textes et les performances ne se laissent pas réduire aux lieux que l'on perçoit avec évidence. Parfois, ce sont justement les « milieux », les interstices du texte et de la scène qui sont les vécteurs d'une certaine forme de mémoire, voire qui encadrent et engendrent les souvenirs. C'est pourquoi nous aborderons à la fin du chapitre ces espaces *entre* les lignes du corps du texte et des corps sur scène comme étant des « interstices mnémoniques » (*Gedächtniszwischenräume*), révélateurs de l'architecture et l'architexture d'un théâtre des lieux et des milieux de la mémoire, propre aux auteurs de notre corpus.

## A) *Anti-Heimat-Theater* ? – une contre-dramaturgie du « petit pays » ?

À Peter Wagner et Elfriede Jelinek, l'écriture s'est très tôt imposée comme étant une réécriture, voire « désecriture », du monde proche : l'Autriche pronvinciale avec ses villages, ses habitants et l'esprit de clocher, ses montagnes ou grandes plaines et le trourisme qui y fleurit. C'est que les lieux les plus familiers de la Styrie et du Burgenland, leurs caractéristiques comme la haute montagne en Styrie et les collines ondoyantes du Burgenland qui mènent à la frontière hongroise, influent perceptiblement sur l'écriture des deux auteurs. L'esthétique théâtrale en porte les traces : dans le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner, la « petite patrie »[156], en allemand *Heimat*, et son expérience immédiate par l'écrivain comme celle des limites territoriales (Wagner) ou de la peur de l'étranger dans une région qui vit essentiellement du tourisme (Jelinek), est non seulement omniprésente mais s'avère être un véritable moteur d'écriture. Ce faisant, Jelinek et Wagner s'inscrivent dans un courant littéraire, spécifique de l'Autriche de l'après-guerre, que l'on désigne comme le courant inverse de la *Heimatliteratur* (la littérature du terroir). Afin de mettre au jour les spécificités dramaturgiques de chaque auteur, ce premier chapitre analyse par le biais du concept de la *Heimat* l'empreinte de leur situation géographique, c'est-à-dire de leur *milieu*, dans les œuvres de notre corpus. La présence immédiate de la frontière et le concept de la « frontalité » qui en découle est en effet décisive pour l'appréhension de l'œuvre wagnérienne et fera l'objet de notre première analyse. L'étude se concentre ensuite sur les implications concrètes de la *Heimat* dans le corpus des pièces de théâtre en resituant l'écriture dramatique de Jelinek et de Wagner dans tradition autrichienne de la *Heimatdichtung* ou plus exactement de la *Anti-Heimatliteratur*. Nous verrons enfin comment la refiguration de la *Heimat* dans les œuvres plus récentes de Wagner et de Jelinek se déplace du champ de l'utopie vers celui des hétérotopies.

### a. Frontière et frontalité dans l'œuvre de Peter Wagner et d'Elfriede Jelinek

Dans son autobiographie, intitulée *Kopftücher 1-4* (*Foulards 1-4*)[157] et publiée en 1991, Peter Wagner écrit non sans humour : « *Ich wurde am 7. Juni 1956 in Wolfau/Südburgenland*

[156] Nous empruntons ce terme à : GENTON, F., *'Heimat' ou la petite patrie dans les pays de langue allemande*, Actes du 40ème congrès de l'A.G.E.S., (Grenoble, 24-26 mai 2007), Chroniques allemandes, Revue du CERAAC N° 13, Grenoble, février 2010.

[157] Comme la plupart des sources de Peter Wagner, ce document peut être consulté en ligne : WAGNER, P., « Zu meiner Person. Kopftücher 1-4 », 1991: http://www.peterwagner.at/html/peter/peter_kopftuecher.htm

*geboren. Angeblich wollte mich meine Mutter, von den Wehen überrascht, auf einem Feld gebären. Ich kam dann allerdings – gegen meinen Willen! – in einem Bett zur Welt*. »[158] (Je suis né le 7 juin 1956 à Wolfau/Burgenland-Sud. Il paraît que ma mère, prise au dépourvu par les contractions, aurait voulu accoucher dans un champ. En fin de compte – et contre mon gré ! – j'ai vu le jour dans un lit.) La région natale, fortement rurale, est en effet un élément essentiel de l'écriture wagnérienne. Plus qu'une source d'inspiration, elle se trouve au fondement d'une poétique des lieux, propre à Peter Wagner. La métaphore du champ, choisie pour exprimer sa venue au monde, en est éloquente : terre nourricière et allégorie de la vie paysanne avec ses labeurs, n'évoque-t-il pas aussi un espace de liberté, d'ouverture sur le monde extérieur, voire de rencontre ? En même temps, de par sa délimitation spatiale, le champ représente un lieu contrôlé par l'homme (sous forme d'une culture ou d'un pâturage) où l'on risque peut de surprises. Lors que nous avons rencontré l'auteur en juillet 2011, celui-ci a d'abord été soucieux de nous conduire à la frontière de la Hongrie, pays voisin du Burgenland qui accueille depuis des siècles une population bilingue issue de l'ancienne Monarchie austro-hongroise. Appelé dans la langue croate *Gradišće* et dans la langue hongroise *Felsőőrvidék Őrvidék* (ou *Lajtabánság*[159]), le Burgenland représente la région la plus petite et la plus à l'Est de l'Autriche. Jusqu'en 1920, il appartient à la Hongrie et leur frontière coïncide jusqu'au 21 décembre 2007 avec la ligne de démarcation de l'espace Schengen. Autant dire que pour ce petit land de la République d'Autriche la frontière délimite non seulement un territoire mais aussi un espace culturel et linguistique[160]. Wagner, fortement imprégné de cette double culture, remarque que « les visages des habitants d'Unterwart, qui parlaient majoritairement le hongrois, marquent jusqu'à présent [sa] mémoire, telles des sculptures arrachées au flux du temps »[161]. La *Heimat* se manifeste ainsi sous deux formes dans l'œuvre de l'auteur : elle relève d'une part du souvenir et des impressions vagues du dramaturge et s'avère de fait imaginaire et fragmentaire ; d'autre part, elle dénote un espace concret et s'avère de par sa nature référencée aussi réelle que saisissable. L'ambiguïté spatiale se reflète dans l'hybridité de la langue : « Je grandis avec deux langues maternelles », affirme l'auteur, « le hongrois et

[158] *Ibid.*

[159] *Felsőőr* désigne dans la langue magyare la ville d'Oberwart où fut proclamé par des résistants à l'annexion autrichienne en 1921 la « République Lajtabánság », un État de très courte durée (4 octobre – 10 novembre 1921).

[160] Le Burgenland est un véritable carrefour linguistique et ethnique, accueillant depuis fort longtemps les populations les plus diverses de l'Est : Serbes, Croates, Serbo-croates, Hongrois, Slovènes, Rom, etc. Les confessions principales sont le christianisme (catholicisme) et la religion juive.

[161] « Die Gesichter der mehrheitlich ungarisch sprechenden Unterwarter sind bis heute als zeitlose Skulpturen in meinem Gedächtnis geblieben. » WAGNER, « Zu meiner Person. Kopftücher 1-4 » : *Kopftuch 1 : Zu meiner Person*.

l'allemand. Lorsque mes parents déménagèrent en 1962 d'Unterwart à Oberwart, je perdis l'une de mes langues maternelles. Quand j'entends aujourd'hui des personnes parler hongrois, un sentiment de culpabilité m'envahit. »[162] La perte de la « deuxième » langue maternelle – un sujet qui importe aussi à Elfriede Jelinek, affirmant à plusieurs reprises vouloir retrouver la « langue paternelle »[163] – s'inscrit dans les textes de Wagner qui n'y insère qu'en filigrane quelques termes hongrois. En même temps, l'absence de cette langue d'enfance (et de prédilection) qui, de surcroît, est traditionnellement la deuxième langue officielle du Burgenland, dévoile *ex negativo* l'ampleur de l'amnésie auctoriale et qui redouble sur le plan diégétique une amnésie collective.

La « frontière » comme marquage artificiel qui à la fois sépare et rapproche l'étranger du familier est un *leitmotiv* du théâtre de Wagner. L'analyse de Raffaela Kappel[164], pour l'instant le seul travail universitaire consacré à l'œuvre wagnérien, l'interprète comme l'expression d'une quête identitaire qui passe à la fois par les lieux et le dépassement des limites : « Ce transfert peut, entre autres, signifier se détacher du moi propre, publiquement légitimé, pour passer dans un espace vide de la rencontre entre les hommes et des rêves non accomplis. »[165] Le motif de la frontière ne se limite donc pas au phénomène concret, localisable sur une carte ou dans l'espace. Il se réfère aussi à une expérience psychique, individuelle de la limite (*Grenzerfahrung*), voire à ce qu'elle entraîne : le contact avec l'étranger (*das/der Fremde*) et le « non familier » qui nous inquiète (*das Unheimliche*). Ainsi ses deux adaptations pour la scène *Grenzgänger* (1990)[166] et *Die eiserne Grenze* (1997)[167] dévoilent les conséquences d'une barrière (le rideau de fer) qui va séparer deux mondes. Ce faisant, elles abordent la question de la perte des repères et du chez-soi (la perte du *Heim*),

---

[162] « Ich selbst wuchs mit zwei Muttersprachen auf : Ungarisch und Deutsch. Als meine Eltern 1962 von Unterwart nach Oberwart zogen, verlor ich eine meiner Muttersprachen. Wenn ich heute Menschen ungarisch sprechen höre, überkommt mich ein Schuldgefühl. » *Ibid.*

[163] Bien que ce soit dans un autre contexte (féminisme/patriarcat), nous pouvons faire un parallèle entre ces deux privations d'une langue dont l'auteur se sent plus proche. Dans ses entretiens avec Christine Lecerf, Jelinek réaffirme : « Cette langue [celle de la poésie] est ma langue maternelle mais je ne la possède pas. Parce que ma mère n'a pas de pouvoir. Parce qu'il n'y a pas d'autorité maternelle et qu'il me faut lutter pour conquérir cette parole paternelle, ce pouvoir phallique de la parole. » JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 106.

[164] KAPPEL, *"Anderswo ist überall."*, . Il existe désormais une version papier : KAPPEL, R., *"Anderswo ist überall." Strategien der Verortung im Theater Peter Wagners*, VDM Verlag Dr. Müller AG & Co, Saarbrücken, 2010. Nous citons cependant la version en ligne, téléchargeable : http://www.peterwagner.at/html/peter/peter_diplomarbeit_kappel.htm

[165] « Dieser Übergang kann unter anderem die Verabschiedung vom eigenen, öffentlich legitimierten Selbst in den leeren Raum der zwischenmenschlichen Begegnung und der unerfüllten Träume bedeuten » KAPPEL, *"Anderswo ist überall."*, p. 14.

[166] WAGNER, P., *Grenzgänger – Das lange Sterben des Hörspielautors Jan Rys aus Unterrabnitz im Burgenland* –, Nach dem Originalmanuskript von Jan Rys, Theater Am Ort, Wien, 1990. La première a lieu le 25 avril 1990 au *Theater Am Ort*, OHO ; la mise en scène est également invitée à Vienne au *Celeste*.

[167] WAGNER, P., *Die eiserne Grenze*, Theater Am Ort, Offenes Haus Oberwart, Oberwart, 1997, la première a lieu le 13 novembre 1997 au *Theater Am Ort*, OHO.

suite aux bouleversements politiques, survenus après la disparition de la ligne de marquage, tandis que *Lafnitz* (1990)[168] se concentre sur les conflits entre la population locale et des réfugiés roumains. Les textes s'inscrivent *de facto* dans l'actualité politique de l'époque, à savoir la mise en place du rideau de fer et l'ouverture de la frontière orientale. Le thème des nouveaux « touristes » venus d'Europe de l'Est et les réactions de la population locale sont également un motif qui traverse les drames alpestres d'Elfriede Jelinek, à commencer par *Totenauberg* (1991) où dans l'avant-dernière section au titre éloquent « *HEIM WELT* » (*LE MONDE CHEZ NOUS*) le personnage du *vieil homme*, superposant le jargon philosophique de l'ontologie heideggerienne au populisme de droite de Jörg Haider, explique que « [b]eaucoup feraient mieux de se cacher, [car] leur présence gêne le regard des spectateurs. Qu'ils apprennent à se dérober aux regards, eux, les expulsés de pays auxquels ils sont devenus insupportables et qui depuis longtemps ne leur apportent plus rien. »[169]

Si la problématique de la frontière se déplace légèrement dans la *Tetralogie* (1995) vers un concept plus abstrait (à savoir la limite entre la vie et la mort, le souvenir et l'amnésie), elle revient à plus forte raison dans les œuvres récentes. Dans *Requiem. Den Verschwiegenen*, elle devient un motif de la peine de mort comme en témoigne la biographie de Franz Mersich qui, en raison de son origine croate, était considéré par le régime austrofasciste comme un « ennemi du national-socialisme ». Après avoir aidé des persécutés à passer la frontière vers la Hongrie, « Franz Mersich fut arrêté le 28 mai 1942 et déporté par la suite au KZ Groß-Rosen II où il mourut le 18 novembre 1942 des conséquences de l'arrestation »[170]. La voix du narrateur (dramatique et radiophonique) s'abandonne à des réflexions sur la phénoménalité de la frontière, sur les us et les abus. Nous citons d'abord l'épigraphe, suivie des réflexions en prose poétique :

| | |
|---|---|
| *Dass ein Fluss eine Grenze darstellt.* | Qu'une rivière représente une frontière. |
| *Dass ein Berg eine Grenze darstellt.* | Qu'une montagne représente une frontière. |
| *Dass das Meer, das ich nur aus der Erinnerung der Jahrtausende abrufen kann, eine Grenze darstellt.* | Que la mer que je ne puis évoquer que de la mémoire des millénaires représente une frontière. |
| *Dass der Beginn eines Waldes eine Grenze darstellt.* | Que l'orée d'une forêt représente une frontière. |

[168] Ensemble Theater, Vienne, 1990 (en tournée en Slovaquie), en 1994 reprise dans les centres culturels du Burgenland, en 1995 au Volkstheater à Vienne. Il existe une traduction roumaine. Cf. WAGNER, P., *Lafnitz. Ein Stück – O piesa*, Übersetzung: Franz Remmel, lex liszt 12, Oberwart, 1992.

[169] « Vielen täte es gut, sich zu verbergen, sie stören die Augen der Betrachter. Sie sollen lernen, sich Ihnen zu versagen, ausgespien aus ihren Ländern, für die sie untragbar wurden und die ihnen längst keinen Ertrag mehr abwerfen. », JELINEK, E., Y. HOFFMANN, M. LITAIZE, *Totenauberg*, traduit de l'allemand par Hoffmann, Yasmin et Maryvonne Litaize, Editions Points, Paris, 2011, p. 66 / JELINEK, E., *Totenauberg : ein Stück*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1991, p. 51-52.

[170] WAGNER, *Requiem. Den Verschwiegenen*, station 3, « Franz Mersich ».

| | |
|---|---|
| *Ja, vielleicht doch :* | Et puis, peut-être que si : |
| *dass auch der Rand eines Feldes* | que même la bordure d'un champ |
| *eine Grenze darstellt.* | représente une frontière. |
| *Dass die Wiesennelke,* | Que l'œillet des prés, |
| *die ich pflücken möchte,* | que je voudrais cueillir |
| *um ihren Halm zwischen den* | pour frotter sa tige |
| *Zähnen zu reiben,* | entre mes dents |
| *eine Grenze darstellt.* | représente une frontière. |
| *Und dass zuletzt das Unendliche,* | Et que finalement l'infini, |
| *der Himmel der Sterne,* | le ciel des étoiles, |
| *die Grenze darstellt.* | représente la frontière. |

Progressivement, la voix narrative passe des concepts de la frontière naturelle (une montagne, une rivière) à des conceptions beaucoup plus floues de la bordure (forêt), de la lisière (champ) et des confins (ciel étoilé). L'idée d'une limite éthique est introduite en filigrane par la métaphore de la fleur des prés et le déterminatif attribué au mot frontière dans le dernier vers. La seule et véritable « frontière » que les hommes ne contrôlent pas est bel et bien celle qui sépare la vie de la mort et l'éphémère de l'éternel. Cette limite que nous ne pouvons franchir à notre gré donne cependant lieu à une « poétique des lieux » qui rattache les textes de Wagner – ainsi que ceux de Jelinek – à leur patrie : ce que l'on appelle *Heimat*.

## b. « Burgenland », ma patrie ?

N'ayant jamais quitté leur *Heimat* pour une très longue durée, vivant aujourd'hui dans la maison familiale (Jelinek) ou juste à côté de la commune où ils sont nés (Wagner), les deux écrivains puisent leurs sujets, leur énergie, voire leur passion d'écrire, dans l'environnement immédiat. Une grande partie de l'œuvre de Wagner nous échappe en effet si l'on pas à l'esprit la *Heimat* de l'auteur. Elle n'est pas seulement présente dans chacun de ses textes, mais elle forme une sorte de « méta-texte » englobant à la fois les productions littéraires et scéniques *et* les lieux et les personnes qui se trouvent à leur origine. Le *Burgenland* avec ses collines, ses villages déserts, la proximité de la frontière hongroise, forme en ce sens l'écrin contextuel qui renferme la plupart des références et des inspirations de l'auteur.

Nombreuses sont les occurrences dans les textes qui se réfèrent explicitement à la région natale et à la patrie, exprimées en allemand par ce terme quasi intraduisible de la *Heimat*. Ainsi Peter Wagner intitule l'une des ses premières pièces *Burgenland. Eine Farce* (1991)[171]. Plus tard, il écrit *Oberwart, mon amour* (1997)[172], le poème radiophonique *Inland* –

[171] Mis en scène par Peter Wagner au Theater Am Ort/OHO, Oberwart, 1991.

*ein Hörpoem* (2004) et son *opus magnum, Die Burgenbürger – Homo Suellensis Pannoniae – Die ultimativ märchenhafte, märchenhaft ultimative Geschichtsschreibung eines weithin unerforschten Menschenvolks* (2009)[173], retraçant sous la forme d'une satire sociale pantagruélique, écrite sur le ton des contes de fée, l'histoire d'un « peuple en grande partie inexploré » de l'ancienne Pannonie[174]. Bien que l'auteur refuse le titre de *Heimatdichter*[175] (poète du terroir), son écriture dramatique et romanesque est tributaire de la *Heimat*, que celle-ci désigne le lieu d'origine (du foyer familial : *Heim*), le pays natal (quand on dit en français « c'est mon pays ») ou, dans une acception plus large du terme, la patrie (au sens allemand de *Heimatland*). Par ailleurs, le dramaturge décrit son rapport au monde comme une « aliénation » (*Verhaftung*) conflictuelle envers soi-même et son pays natal source de des frictions constantes[176]. Il est curieux de constater que l'auteure viennoise tient souvent des propos similaires pour exprimer son attachement ambivalent à l'Autriche. Ainsi une voix d'apparence auctoriale déclare dans *Rechnitz* en parlant de sa patrie (*Vaterland*) :

> *Das ist paradox. Es gibt mir nichts, es existiert für mich nicht mehr, aber ich kann auch nicht einfach so drüber hinweggehen. Ich muß drüber hinweggehen, aber ich kann nicht, ich muß es überspringen, aber es existiert ja gar nicht, was? Also für mich nicht.*[177]
>
> C'est paradoxal. Elle ne me donne rien, elle n'existe plus pour moi mais je ne peux pas non plus l'ignorer tout simplement. Je devrais l'ignorer mais je ne peux pas, je devrais la dépasser mais elle n'existe même pas, comment ? C'est-à-dire pas pour moi.

Ce que la voix met en doute n'est pas l'existence de l'État autrichien mais de la patrie comme *Heimat*, c'est-à-dire comme un terrain familier qui accueille ses habitants, qui les protège, et avec laquelle on peut dès lors s'identifier. Ce rapport paradoxal entre un pays, une région

---

[172] Theater Am Ort, Oberwart ; Theater m. b. H., Vienne, 1997.

[173] WAGNER, P., *Die Burgenbürger: Homo Suellensis Pannoniae. Die ultimativ märchenhafte, märchenhaft ultimative Geschichtsschreibung eines weithin unerforschten Menschenvolks.*, Illustrationen: Henryk Mossler, Hora Verlag -Edition Marlit, Wien, 2009.

[174] La Pannonie (en latin *Panonia*) désigne une ancienne province de l'empire romain (aussi appelé *Illyricum inferius*), datée entre 9 à 433 après J.C. Elle représente aujourd'hui une région de l'Europe centrale, limitée au Nord par le Danube et située entre la Hongrie, la Croatie, la Serbie, la Bosnie-Herzégovine, la Slovénie, l'Autriche et la Slovaquie.

[175] Cf. WAGNER, « Zu meiner Person. Kopftücher 1-4 » : , *Kopftuch 2 – Meine Arbeit und mein Burgenland* : « Obwohl das Burgenland, in dem ich mit Ausnahmen seit meiner Geburt lebe, ein nicht unwesentliches Gewicht in meiner Arbeit besitzt, lehne ich den neuerdings [1991] wieder modisch gewordenen Begriff des Heimatdichters für mich ab. Es sei denn, man wendet ihn ausnahmslos auf alles Schriftsteller an – was einem Höheren entspräche. » Quelques années plus tard, en 2005, l'auteur revient sur ses propos en affirmant : « Als mich beim Militärdienst, den ich gleich nach dem Verfassen des Purdi-Pista-Hörspiels absolvierte, der Spieß einen 'Heimatdichter' nannte, wusste ich, dass er recht hatte. » WAGNER, « Von den Anfängen des Schreibens » : http://www.peterwagner.at/html/peter/peter_anfaenge.htm, *op. cit.*

[176] Cf. WAGNER, « Von den Anfängen des Schreibens » : « Eine unendliche Reibung in unendlichen Fortseztungen. »

[177] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 190. Les termes soulignés sont polysémiques. Nous pourrions également les traduire par « n'est-ce pas », une question qui chercherait l'approbation du lecteur (et qui ne suggère pas l'étonnement d'une voix-off « comment, l'Autriche n'existe pas ? ») ou encore par « en tout cas pas pour moi. », exprimant alors le sentiment d'une exclusion.

devenus essentiels, bien qu'ils soient peu accueillants, transparaît dans l'œuvre dramatique des deux auteurs.

Conditionné par un environnement où l'omniprésence des frontières géographiques, linguistiques et éthiques, mais aussi la rigidité de la vie en province sont une source d'inspiration et de conflits constants, Peter Wagner se dit à l'origine d'une « philosophie de théâtre » (*Theaterphilosophie*) qui fait du lieu de la représentation la pierre angulaire de sa dramaturgie. Le lieu détermine non seulement l'écriture de la pièce, il constitue même le point de départ de la mise en scène. Wagner parle à ce titre de « *Theater am Ort* » (théâtre sur place), une pratique qu'il réalise en tant qu'auteur et metteur en scène depuis la fondation du OHO :

> *Vor allem anderen steht der Ort einer Inszenierung fest. Er ist Hauptinspirator des entstehenden Stücks, das im nächsten Entwicklungsstadium eine vorsichtig skizzierte Form als ungefähres Stückkonzept annimmt. Dann wird nach vorwiegend intuitiven Gesichtspunkten eine Produktionsgemeinschaft bestehend aus Schauspielern und Mitarbeitern zusammengesetzt. Danach entsteht erst der Text des Stücks, wobei auf die Persönlichkeiten der Schauspieler bei der Rollengestaltung Bezug genommen wird. Die Inszenierung selbst kann das Stück noch einmal radikal oder geringfügig verändern.*[178]
>
> Le lieu d'une mise en scène est fixé avant tous les autres éléments. Il est l'inspiration principale de la pièce en gestation et qui prendra, au prochain stade de son développement, la forme délicatement esquissée d'une idée de pièce de théâtre plus ou moins précise. Suivant des critères dont la plupart sont intuitifs, on compose ensuite une communauté de production, composée d'acteurs et de collaborateurs. L'écriture de la pièce vient seulement après cela, s'appuyant pour la conception des rôles sur la personnalité des comédiens. La mise en scène peut, par la suite, modifier la pièce de façon radicale ou minime.

Le lieu représente donc le point de départ et le point d'arrivée d'un processus artistique qui vise précisément à *faire parler* les espaces. L'une de ses premières créations topographiques sont le texte et la mise en scène de *Peter Wagner Fledermäuse* (1989)[179] où l'auteur fait de la cour intérieure d'une construction carrée « l'acteur principal », en concevant pour ces quatre murs et l'unique habitant de ceux-ci (Peter Wagner) une pièce de théâtre. La mise en scène de *Grenzgänger* (1990) a lieu dans les coulisses d'une église de pèlerinage à la frontière hongroise (Inzenhof/Burgenland-Sud) et le manuscrit de *Burgenland. Eine Farce* (1991) voit seulement le jour après que l'auteur a fixé son « terrain de jeu » (*Spielort*). La mémoire et les pratiques de commémoration sont les critères pour sélectionner les lieux de représentation et déterminent, à ce titre, le sujet principal du texte ainsi que les acteurs. Ainsi la biographie

[178] WAGNER, « Zu meiner Person. Kopftücher 1-4 » : *Kopftuch 4 : Theater am Ort.*
[179] Theater Am Ort, Deutsch Kaltenbrunn.

fictive d'un personnage de *Burgenland* est identique à celle de son interprète (Georg Kusztrich) : un violoniste qui recueille les chants populaires tombés dans l'oubli[180].

Cependant, seulement deux des quatre pièces de la *Tetralogie der Nacktheit*, à savoir *März. Der 24* et *Monolog mit einem Schatten*, suivent ce principe du théâtre sur place[181]. La date de la première de *März*. Der 24 (1995) coïncide avec la date du massacre de Rechnitz en 1945 et la *dramatis personæ* se réfère explicitement aux personnalités de Rechnitz – nous y reviendrons de manière plus détaillée dans le chapitre, consacré aux « géodramaturgies » (*Geodramaturgien*). *Monolog* (1996) prend également appui sur des faits réels mais sans viser un lieu d'action précis : la cave évoquée pourrait se situer n'importe où au Burgenland comme partout dans le monde (la première didascalie signale d'ailleurs que « par une vitre cassée, le vent siffle de *nulle part* »[182]). *Requiem. Den Verschwiegenen* revient, en revanche, à ce dispositif esthétique topographique. Sous la forme d'une performance-lecture ou d'une « pièce parlée » (*Sprechstück*), *Requiem* est interprété dans douze églises du Burgenland. Chacune d'elles représentant un espace public de recueillement et de commémoration des communautés touchées par la mise à mort d'un des leurs, qui avait résisté contre le régime austrofasciste. Peter Wagner et Joseph Hartmann (régie) élargissent ainsi le concept initial du théâtre local (*Theater am Ort*), en ce que le dispositif scénographique et acoustique suscite auprès des paroissiens « sur place » un questionnement sur les effets de la collaboration ou plutôt sur la dissimulation de celle-ci depuis la fin de la guerre. La performance de *Requiem* n'étant plus uniquement conçue *sur* place, mais *en vue* de faire parler les lieux de leur passé refoulé. En ce sens, on peut dire que le principe dramaturgique se dote d'une dimension pédagogique et, à certains égards, thérapeutique. On constate également que la problématique du lieu se déplace de la sphère concrète vers une sphère plus conceptuelle tandis que, sur le plan de la mise en scène, les espaces refigurés par la performance se matérialisent ensuite dans une version écrite (la typographie du texte et son édition) et purement sonore (l'œuvre radiophonique)[183].

[180] WAGNER, « Zu meiner Person. Kopftücher 1-4 » : *Kopftuch 4: Theater am Ort.*

[181] Les paratextes de ces deux pièces l'indiquent d'ailleurs en précisant après la date de la première qu'il s'agit d'un « Theater Am Ort » à Oberwart. WAGNER, P., *Tetralogie der Nacktheit. 4 Stücke*, edition lex liszt 12, Oberwart, 1995, p. 4.

[182] *Ibid.* p. 175. (Nous soulignons)

[183] Nous aborderons l'aspect matériel de la pièce éditée dans le second chapitre de notre première partie. La réalisation radiophonique fait l'objet d'une étude plus détaillée dans le troisième chapitre de notre deuxième partie.

## c. L'inquiétante *Heimat* – le « petit pays » dans le théâtre de Jelinek et de Wagner

Aussi l'œuvre dramatique d'Elfriede Jelinek s'imprègne de la *heimat* de l'auteure. Mais au lieu de représenter cette terre familière que nous connaissons de naissance et qui nous paraît si naturelle, elle est sujette à une ambivalence profonde : « Est familier (*heimelig*) ce qui ne peut jamais devenir la *heimat* »[184], nous apprend le *vieil homme* dans *Totenauberg* avant de remarquer que même l'accueil le plus généreux des touristes, ces étrangers de passage, ni remplace une patrie perdue, ni offre une seconde *Heimat*. Celle-ci serait alors, selon Jelinek « l'objet le plus inquiétant »[185] qui soit. La presse ne se prive pas de jouer sur la relation équivoque qui relie l'auteure à sa patrie. Ainsi un article récent de la revue *Theater heute* commente les deux premières créations autrichiennes de *Rechnitz (Der Würgeengel)* et de *Winterreise* sous le titre « Schuss dans le répertoire. Elfriede Jelinek revient à la maison » (*Schussfahrt ins Repertoire. Elfriede Jelinek kommt nach Hause*)[186] et une émission culturelle de la chaîne de radio *Deutschlandfunk* choisit le titre accrocheur « De retour dans la *Heimat*. *Winterreise*, mis en scène par Stefan Bachmann à Vienne »[187], soulignant *ex negativo* l'exclusion des pièces de Jelinek sur des scènes autrichiennes[188]. Si elle est sujette aux critiques les plus virulentes, la *Heimat* est souvent au cœur des textes de Jelinek qui ne cesse de la dévoiler comme ce qui nous semble à la fois le plus proche et le plus éloigné. Nous aborderons ce motiv de trois manières différentes[189] : la première sous-section se consacre à la mise en scène de la *Heimat* dans la diégèse, puis sa présence dans le paratexte, notamment éditorial. On analysera ensuite les liens qui nouent le phénomène de la mémoire étroitement au thème de la *Heimat*, puis la relation entre les « écrivains du terroir » (*Heimatdichter*), l'histoire nationale et le souvenir collectif.

---

[184] « Heimelig ist, was nie Heimat werden kann », JELINEK, *Totenauberg : ein Stück*, p. 69.

[185] KATHREIN, « Heimat ist das Unheimlichste. Elfriede Jelinek zu Totenauberg », *Die Bühne*, 9, 1992, p. 34.

[186] KRALICEK, W., « Schussfahrt ins Repertoire. Elfriede Jelinek kommt nach Hause: "Rechnitz" in Graz, "Winterreise" in Wien », *Theater heute*, 6, 2012, p. 4-9.

[187] LAAGES, M., « Zurück in der Heimat. "Winterreise" in der Regie von Stefan Bachmann in Wien », 06.04.2012: http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/1724340/

[188] JANKE, *Die Nestbeschmutzerin Jelinek & Österreich*, . Dès le début de sa carrière, Jelinek est considérée une personne « qui salit son propre nid » (*Nestbeschmutzerin*). En conséquence, l'auteure interdit rapidement la mise en scène de ses textes en Autriche.

[189] Ce motif a déjà été étudié en détail. Voir : B-FAFFELBERGER, M.L., « Auf dem „Holzweg des modernen Daseins." Überlegungen zu Elfriede Jelineks Kritik am Heimat-Mythos in Wolken. Heim. und Totenauberg », 32, 1999, p. 133-47. TREUDE, S., « Elfriede Jelinek, das Wurzeldenken und der Heimatbegriff. Ein Essay », *Modern Austrian Literature*, 39, 3/4, 2006, p. 105-09. WIGMORE, J., « From 'das Haus Osterreich' to 'Hauser in Osterreich'; Local, Transnational and Global Images of House, Home and Heimat in Works by Ingeborg Bachmann, Elisabeth Reichart and Elfriede Jelinek », *German Monitor*, 68, 1, 2007, p. 63-79. ZSCHACHLITZ, R., « In den Alpen – Kritische Heimatliteratur bei Elfriede Jelinek und Herbert Achternbusch », *Chroniques allemandes*, Grenoble, Centre d'Etudes et de Recherches Allemandes et Autrichiennes, n° 13, 2009, p. 167-78.

## *Totenauberg : la « Heimat » dans la diégèse*

*Totenauberg*, publiée en 1991 et montée pour la première fois au Burgtheater de Vienne[190], reprend et approfondit les thèmes clés de *Wolken. Heim.* (*Nuages. Foyer*.)[191]. Cette dernière marque une rupture dans l'esthétique d'Elfriede Jelinek dans la mesure où son écriture dramatique se détache nettement des conventions théâtrales. Une instance collective, appellée « nous » (*wir*) qui à la fois inclut et exclut le lecteur, se substitue aux personnages et remplace les dialogues par de longs monologues qui se suivent en 24 tableaux. Il n'y a donc plus d'actes, ni de scènes, tout comme l'auteure semble avoir abandonné les didascalies. À l'instar du titre, les discours de ce « nous » équivoque abordent sans véritable fil directeur la *Heimat* en recyclant des grands classiques de la littérature (Kleist, Hölderlin) et de la philosophie germaniques (Fichte, Hegel, Heidegger), qui s'inscrivent dans la tradition de l'idéalisme allemand (comme par exemple les *Reden an die deutsche Nation* de Fichte ou le discours d'inauguration de Heidegger : *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität*). Si l'auteure dut encore préciser à l'occasion de la première en Autriche[192] que *Wolken.Heim*. ne se réfère pas exclusivement à l'Allemagne, comme les intertextes et l'évocation bibliographique pourraient en effet nous inciter à penser, mais aussi à l'Autriche[193], elle n'en fait pas autant pour *Totenauberg*. Parue après l'ouverture du mur, la pièce fait clairement allusion à l'idéalisme allemand : le titre fait allusion à « un lieu de culte et de pèlerinage de l'ipséité (« *Eigentlichkeit* ») allemande », à savoir le « *Todtnauberg* heideggérien qui occupe une place éminente dans la représentation de nous-mêmes et de notre culture raffolant d'une *Heimat* »[194]. Le texte semble à nouveau proposer des personnages mais qui s'avèrent aussitôt stéréotypés et sans profondeur. Ce sont plutôt des surfaces discursives auxquelles leur porte-parole confère une unité limitée. Partant, la structure de la pièce n'est pas dialogique. La distribution des monologues semble même parfois hasardeuse. À l'instar de *Wolken.Heim*., il n'y a plus d'actes mais quatre grandes parties (ou tableaux) dont chacune reprend une

[190] Première : 18 septembre 1992, régie : Claus Peymann ; dramaturgie : Rita Thiele – Ce fut le début de leur longue carrière de spécialistes du théâtre jelinekien.

[191] *Wolken.Heim.* est montée pour la première fois en Allemagne (comme la plupart des pièces de Jelinek après le scandale de *Ein Sportstück*), le 21 septembre 1988 à Bonn.

[192] Le 5 avril 1993 au *Volkstheater* de Vienne dans une mise en scène de Michael Wallner.

[193] Cette précision donne lieu à un appendice, intitulé *An den, den's angeht* (1993) qui est désormais publié avec le texte de théâtre.

[194] Nous citons la postface de l'édition de 2004 : „Im Titel gibt sich heute das neue Stück Elfriede Jelineks als Anspielung auf eine Kult- und Pilgerstätte deutscher 'Eigentlichkeit' zu erkennen – Heideggers Todtnauberg, das in den heimatversessenen Selbstbespiegelungen unserer Kultur einen prominenten Platz besetzt".

caractéristique – ou plutôt un cliché – de la république alpine, tant prisée par les Autrichiens : « DANS LA NATURE » (*IM GRÜNEN*), « TOTENAUBERG (Santé !) » (*TOTENAUBERG (Gesundheit!)*), « FOYER MONDE » (*HEIM WELT*), « INNOCENCE » (*UNSCHULD*).

La nature comme écrin pittoresque du chez-soi ne constitue pas seulement le cadre d'une vie douillette. Elle renferme aussi des forces insoupçonnées qu'il convient de maîtriser par la technique et par la pensée (les philosophes et les ingénieurs). Pour l'auteure, la nature est double : elle est d'une part une ressource inépuisable, que nous exploitons par l'industrie, le tourisme et le sport, et d'autre part un espace que l'homme cherche en vain de maîtriser afin de façonner sa « petite patrie » à l'image qui lui convient. Nombre de pièces d'Elfriede Jelinek abordent en effet le déchaînement de la nature contre la domination humaine – ce à quoi la metteure en scène Karin Beier a été très sensible quand elle monta en 2010 la trilogie *Das Werk, Im Bus, Ein Sturz* ou encore en 2011 *Kein Licht* d'Elfriede Jelinek au *Schauspiel Köln*. L'auteure suggère que le premier tableau de *Totenauberg* s'ouvre sur le hall d'entrée d'un hôtel de luxe où un vieil homme dans une tenue de ski doublée d'une armature en fer rencontre une (plus jeune) femme. Celle-ci n'est d'abord qu'une image projetée au fond de la scène qui montre une femme installée devant un chalet d'alpage en tenue de voyage. Soudain, elle sort de l'écran pour entrer en scène. Le dialogue suivant se déroule entre les deux femmes, l'une incorporelle (l'image), l'autre en chair et en os (l'actrice), tandis que le *vieil homme* cherche désespérément à se libérer de son corset. Plus tard, la jeune femme assistera, à l'écart de la scène, au discours chauvin du *vieil homme* qui semble, à bien d'égards, calqué sur le jargon philosophique d'Heidegger. L'entrée « dans la verdure » se fait paradoxalement à travers la technique (l'écran que la jeune femme appelle son « miroir »). La nature est maintenue et corrigée par des constructions humaines, tels que l'armature qui soutient l'homme ou l'hôtel qui doit de rendre familier ce qui, de fait, ne peut pas l'être. « Ô que c'était beau ce sang partout ! », s'écrie la femme, « Que d'efforts déployés pour extorquer à l'inquiétante étrangeté un peu de terre natale, un peu d'Heimat ! » (« *Überall das schöne Blut! Was für ein Aufwand, aus dem Unheimlichen wieder Heimat herauszukratzen!* »)[195]. Le terme équivoque « *Aufwand* » fait d'une part allusion aux efforts nécessaires pour construire une *Heimat* qui restera toujours hors d'atteinte, dissimulée sous « l'appareillage » humain, et d'autre part à « l'apparat » que l'homme pose artificiellement sur son environnement pour se l'approprier. Ainsi conclut-elle que l'on ne part que pour « arriver toujours à ce même endroit qui vous façonne et vous carapaçonne : la Heimat ! » (« *Und immer am selben Ort*

[195] JELINEK, *Totenauberg : ein Stück*, p. 10 / JELINEK, HOFFMANN,LITAIZE, *Totenauberg*, p. 12.

*anzukommen, wo man behauen wird und behaust ist: die Heimat!* »[196]). Et même si nos mains, sorties du marais, tendaient « vers des paysages étrangers mais qui, déjà, appartenaient à quelqu'un », la nature nous rattrape immanquablement[197]. Persifflant le discours heideggérien sur l'existence, la jeune femme qui ne fait qu'une « très discrète allusion au personnage » de Hannah Arendt (ainsi le demande une précision auctoriale placée au début du texte) récapitule que les hommes en général ou le *vieil homme* – le pronom personnel à la troisième personne ne permet pas de trancher – se sont trop longtemps imposés à faire « fausse route »[198] dans « l'être moderne »[199](« *Zu lang haben Sie sich dem Holzweg des modernen Daseins aufgezwungen!* »[200]). *Dasein* (être-là, synonyme de l'existence) renvoie dans ce contexte au terme allemand du *daheim* (à la maison, au foyer), lieu d'origine auquel l'homme reste attaché à l'instar de l'armature du *vieil homme*. Comme la tournure au passif processuel (« *wo man behauen wird* ») et au passif bilan (« *und behaust ist* ») l'exprime, la *Heimat* constitue un endroit qui marque (« façonne ») ses habitants et qui, au lieu de leur donner un chez-soi (en allemand « *behaust werden* »), les hante (« *behaust sein* » au sens de « *heimgesucht werden* »). Le participe passé « *behaust* » est d'ailleurs un synonyme de « *beheimatet* ». Le constat que la « petite patrie » ne peut ni devenir familière, ni appartenir à ceux qui l'habitent, sera repris dans le titre de la troisième partie, intitulée « FOYER MONDE » (HEIM WELT) tandis que la deuxième se réfère explicitement au titre de la pièce (*Totenauberg*), et partant au lieu de villégiature du philosophe. Elle lui porte de surcroît une sorte de toast (*santé !*)[201].

La dernière partie fait allusion au mythe d'innocence et de pureté à l'état de nature – un lieu commun de la philosophie occidentale depuis Rousseau – que l'auteure rattache indirectement à l'attitude de Heidegger à l'égard de son passé compromettant à l'époque

[196] JELINEK, *Totenauberg : ein Stück*, p. 10 / JELINEK, HOFFMANN,LITAIZE, *Totenauberg*, p. 13.

[197] « Sümpfe, aus denen sie ihre Hände nach fremden Landschaften reckten, aber die gehörten immer schon wem! », JELINEK, *Totenauberg : ein Stück*, p. 11 / « Ces marais du fond desquels ils tendaient la main vers des paysages étrangers, mais qui, déjà, appartenaient à quelqu'un ! », JELINEK, HOFFMANN,LITAIZE, *Totenauberg*, p. 14.

[198] *Holzwege* étant aussi le titre d'un traité sur l'art que Heidegger composa entre 1935 et 1946. Cf. HEIDEGGER, M.,J. HYPPOLITE, *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1950. HEIDEGGER, M., F. FÉDIER, W. BROKMEIER,G. SIMON, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Trad. Brokmeier, Wolfang, Gallimard, Paris, 1962.

[199] *Dasein* pouvant se rapporter aussi bien à la philosophie existentielle d'Heidegger qu'à l'être *là*, ancré dans un lieu.

[200] JELINEK, *Totenauberg : ein Stück*, p. 11 / « Trop longtemps vous vous êtes imposé aux chemins de l'existence moderne qui ne mènent nulle part ! », JELINEK, HOFFMANN,LITAIZE, *Totenauberg*, p. 13.

[201] « *Gesundheit!* » pouvant alors renvoyer à une traduction du « *prosit* » en latin et donc à l'idéal de la santé promise par une vie (sportive) en accord avec la nature.

nationale-socialiste[202]. Celui-ci avait, tout au long de sa vie, refusé de prendre position vis-à-vis de son passé de recteur sous la tutelle du national-socialisme. Venant de la part du philosophe de la *heimat* par excellence, ce rejet de la responsabilité exprime de manière synecdotique l'attitude condamnable de tout un pays, voire celle de toute une aire linguistique, à savoir les pays germanophones. Le *vieil homme* établit d'ailleurs lui-même ce lien entre le comportement inquiétant d'un pays et ses ressortissants – un lien que Jelinek interroge inlassablement à travers ses textes et qui lui permet d'introduire, sur le plan de la diégèse, un discours de la « contre-mémoire » :

> *Und einen Ort haben wir auch für unser eigenes ungeheuerliches Wesen, das die Sonne verdunkelt: ein Zuhause. Da wir es haben, müssen wir nie denken, was geschehen ist. Es war nicht! Wir sind da, nehmen uns Aufenthalt und vergessen alles übrige. Unschuldig sind wir, wenn wir zur Hütte hinaufkommen, gesäubert durch die Waschstraße der Natur. Ihre rasenden Bürsten haben uns gut bearbeitet: gründlich und rasch dürfen unsere Schwarzwälder Taten und Torten in uns begraben werden. Süßes Nichts! Schlagbolzen aus Obers an der Schläfe. Unschuldig macht die Natur, und der Mai macht alles neu. Es war nicht*![203]
>
> Et pour l'énormité de notre être qui obscurcit le soleil nous avons aussi un chez nous. Puisque nous l'avons, nous n'avons pas à nous demander comment nous l'avons obtenu. Rien ne s'est passé. Nous sommes là, prenons séjour et oublions le reste. Nous sommes innocents, lorsque nous montons au chalet, nettoyés par le tunnel de lavage de la nature. Ses brosses frénétiques nous ont bien travaillés : enterrés au fond de nous toutes les forêts Noires et toutes nos noires actions. Doux néant ! Les canons sur les tempes : opérette ! La nature rend innocent, et au mois de mai tout renaît ! Il ne s'est rien passé.

Dans cet extrait, le discours sur la *Heimat* se précise, voire se localise au premier sens du terme. Le *Heim* devient le chez-soi (*Zuhause*). Ce n'est plus le lieu ou l'environnement qui s'avèrent inquiétants mais la nature même de ses habitants (*unser eigenes ungeheuerliches Wesen*). L'adjectif polysémique « *ungeheuerlich* » souligne le caractère insaisissable (*unfassbar*) de cette nature, d'une part en raison de son aspect scandaleux et abject (*schändlich*), d'autre part pour sa dimension irrationnelle et démesurée. La fin de l'extrait prépare cependant une autre signification que l'on rencontre dans la plupart des textes d'Elfriede Jelinek, à savoir la monstruosité des lieux et des personnages qu'ils évoquent. Selon le discours du *vieil homme*, ce sont seulement les actes et les gâteaux à la crème, une spécialité de la Forêt-Noire, qu'on enfouit (« *begraben* ») au fond des estomacs. Or, à l'instar des placentas, en allemand les « gâteaux de la mère » (*Mutterkuchen*), que les figures

[202] AUGSTEIN, R.,G. WOLFF, « "Nur noch ein Gott kann uns retten". Gespräch mit Martin Heidegger, Rudolf Augstein und Georg Wolff (1996) », *Programmbuch*, Wien, Burgtheater, Wien, 1992, p. 115-49. Heidegger a en effet refusé tout au long de sa vie de se prononcer sur sa coopération avec les nazis à l'époque de son rectorat à la faculté philosophique de Fribourg. Une dernière tentative d'explication date de 1966. Avec l'accord du philosophe, l'entretien ne sera publié que postérieurement, le 31 mai 1976, après la mort du philosophie. Les historiens ont entretemps démenti les affirmations de ce dernier.

[203] JELINEK, *Totenauberg : ein Stück*, p. 78 / JELINEK, HOFFMANN,LITAIZE, *Totenauberg*, p. 97.

transportent dans des sacs-à-dos pour le goûter[204], la nourriture consommée dans ce pays par les autochtones se dévoile rapidement comme un festin cannibale[205]. La nature en porte les traces : « Mais le sang reste dans le sol. Il ne nous parle pas […] Nous avons un jour foulé aux pieds l'être étranger, comme des raisons dans un tonneau, jusqu'à ce qu'un jus rouge jaillisse sous nos semelles. » (« *Doch das Blut bleibt im Boden. Es spricht nicht zu uns […] Wie in einem Faß mit Trauben sind wir einmal in fremdem Sein herumgestampft, bis der rote Saft unter den Sohlen hervorgequollen ist*. »[206]) Celle-ci est imbibée des crimes du passé et suivant l'image d'un lavage automatique de voitures (en allemand *Autowaschstraße* qui se transforme ici en « *Waschstraße der Natur*), elle nettoie avec ses « brosses » naturelles les êtres qui y passent, à l'instar du proverbe allemand qui dit que « le mois de mai renouvelle tout » (*Alles neu macht der Mai*). L'admonestation « *Nichts Süßes!* » (rien de sucré), inversée en « *Süßes Nichts!* » (un néant sucré), devient la métaphore d'une amnésie collective, sous-tendue par une attitude négationniste qu'exprime en outre la négative « *Es war nicht!* » (Il ne s'est rien passé). Les tempes où l'on posait autrefois les percuteurs des fusils sont désormais garnies d'une Chantilly blanche qui donne à celui qui s'en voit orné l'apparence d'être innocent. Celle-ci est pourtant aussitôt sapée puisque la permutation du lexème antéposé « coup » (« *Schlag-* »), transmue la « crème fouettée » (*Schlag*obers) en un « carreau d'arbalète » (*Schlag*bolzen) en crème Chantilly (*aus Obers*) – le groupe prépositionnel « *aus Obers* » pouvant aussi bien exprimer une matière qu'une provenance. En associant deux matériaux antithétiques (le métal et la crème fraîche), la métaphore dévoile derrière l'apparente bonhomie une violence extrême. La façade d'innocence, qui est au cœur du propos, rend la double nature des autochtones au sens propre et au sens figuré monstrueuse. Sur le plan symbolique l'éclipse du soleil (*die Sonne verdunkelt*) contribue, comme dans *La Peau de loup* de Hans Lebert, à cette inquiétante étrangeté de l'espace familier[207].

La *Heimat*, toujours présente et sous-jacente dans la diégèse des textes d'Elfriede Jelinek, renvoie non seulement à une géographie particulière, mais elle se rapporte aussi à une topographie mentale spécifique qui place la région et le « petit pays » tout en haut de l'échelle des valeurs. La mise au jour par l'auteure d'un espace « dangereusement familier » – en ce

[204] « Dafür haben sie den guten Mutter-Kuchen des Eigenen in Reisetaschen und Rucksäcken verstaut. », JELINEK, *Totenauberg : ein Stück*, p. 78.

[205] Le motif du cannibalisme est omniprésent dans les textes de Jelinek. Nous y reviendrons dans le second chapitre de deuxième partie.

[206] JELINEK, *Totenauberg : ein Stück*, p. 79 / JELINEK, HOFFMANN,LITAIZE, *Totenauberg*, p. 98.

[207] Cf. LEBERT, H., *Die Wolfshaut : Roman*, Claassen, Hamburg, 1960, p. 7. Dans ce roman, les victimes d'un massacre de fin de guerre hantent un village du nom éloquent *Mutisme* (*Schweigen*), responsable du crime. Au fur et à mesure que les villageois se soudent dans le silence, le ciel s'assombrit, le soleil se retire et cède sa place à une pluie persistante.

qu'il dissimule son passé compromettant derrière une trivialité apparente – contribue à la mise en place d'une dramaturgie spatiale qui s'ancre dans le texte, voire qui est doublée par une pratique paratextuelle qui se propose également comme un lieu de mémoire.

## *L'inquiétante « Heimat » dans le paratexte éditorial*

La particularité du théâtre dans sa version imprimée consiste en la présence d'un certain nombre d'éléments qui accompagnent l'œuvre dans les marges et les interstices (préfaces, postfaces et didascalies), voire au-delà du corps du texte (les éditoriaux comme les couvertures ou les prières d'insérer). Contrairement à Wagner, Jelinek utilise les sous-titres avec parcimonie. Dans *Totenauberg*, le sous-titre « Une pièce » (*Ein Stück*) indique sobrement le genre – au cas où le lecteur en douterait pour les raisons évoquées plus haut. Bien que *Totenauberg* donne au lecteur l'illusion de préserver quelques éléments du théâtre conventionnel (comme la *dramatis personae*, indiquée au début du texte ou le découpage net des blocs dialogiques qui annoncent formellement les monologies[208] des textes récents), la « pièce » (*Stück*) rompt avec l'esthétique aristotélicienne du théâtre. L'épitexte se limite à une note biographique de l'auteure et à un résumé de la « fable », ou plutôt, de ce qui en reste. L'attention du lecteur se concentre sur la première didascalie, directement placée sous le titre qui, quant à lui, rappelle une variante macabre du lieu de repos et du lieu de travail favori de Martin Heidegger : *Todtnauberg*[209]. Cette indication scénique invite le metteur en scène à filmer seul ou en binôme une montagne de son choix : « Matterhorn, Montblanc, Rax, Schneeberg, etc. Le film peut, doit même, donner l'impression d'un film d'amateur. »[210] La dramaturge propose comme arrière-plan du premier tableau « des sommets enneigés, un alpage ou autre chose du même genre »[211]. Et, de fait, le lecteur découvre sur la jaquette cartonnée de la première édition des cimes rocheuses, partiellement enneigées, dont se détache en lettres jaunes fluorescentes le nom de l'auteure, le titre de la pièce et la maison

[208] Dans la mesure où les textes de théâtre de Jelinek abolissent les normes et conventions du théâtre traditionnel, nous ne pouvons plus parler de répliques de dialogue ou de monologue. La recherche actuelle s'est ainsi accordée sur le terme de « monologie », une nominalisation du verbe allemand « monologisieren » (action de monologuer pendant une durée indéterminée). Formellement, il s'agit d'une tirade relativement longue avec cette particularité qu'elle n'a pas de véritable destinataire si ce n'est le lecteur extra-diégétique. De fait, la « monologie » est plus proche de la prose que du théâtre dialogué. Elle se situe au théâtre sur l'axe de la communication extra-scénique.

[209] *Totenauberg* se traduit littéralement par « mont des morts », voire, si l'on traduit la syllabe « Au(e) » : « mont du pré [où reposent] des morts ». Pour l'auteure, « nous vivons sur une montagne de cadavres » depuis les massacres, commis à l'époque fasciste. KATHREIN, « Heimat ist das Unheimlichste. Elfriede Jelinek zu Totenauberg », p. 34 ; VON BECKER, « Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz », p. 1-10.

[210] « Matterhorn, Montblanc, Rax, Schneeberg, egal. Der Film darf, ja soll ruhig dilettantisch aufgenommen werden. » JELINEK, *Totenauberg : ein Stück*, p. 5 / JELINEK, HOFFMANN,LITAIZE, *Totenauberg*, p. 7.

[211] « Im Hintergrund eine Filmleinwand. Darauf schneeige Gipfel, eine Alm oder Ähnliches. », JELINEK, *Totenauberg : ein Stück*, p. 9 / JELINEK, HOFFMANN,LITAIZE, *Totenauberg*, p. 11.

éditoriale (Rowohlt). Ces éléments paratextuels – relevant à la fois du péritexte comme le commentaire scénique et le titre et de l'épitexte comme la mise en page éditoriale – ne sont pas sans importance. S'ils n'indiquent pas explicitement un lieu, ils confèrent à l'œuvre un certain cadre. Ce dernier oriente en effet la lecture en place l'œuvre (le texte) dans une certaine atmosphère.

Les pièces *In den Alpen* et *Das Werk* se lisent comme des textes jumeaux qui abordent conjointement un accident de funiculaire, la construction de la centrale électrique et du grand barrage à Kaprun ainsi que l'acte terroriste du 11 septembre 2001. Avec *Totenauberg*, dont elles reprennent un certain nombre des sujets abordés, elles forment la trilogie des « pièces alpines » (*Alpendramen*). *Totenauberg, In den Alpen* et *Das Werk* ont une couverture qui fait écho au titre : nous apercevons le panorama des Alpes sous la neige, dans le style des vieilles cartes postales en noir et blanc (*Totenauberg*) ou en couleurs (*In den Alpen*). *Totenauberg* met le titre au premier plan puisque les capitales jaunes se détachent sur le fond noir et blanc et sautent littéralement aux yeux du lecteur (Figure : TO 1). Les cimes de montagnes enneigées laissent transparaître un bout de ciel gris dont les cumulus font écho aux alpages enneigés. La quatrième de couverture du livre se présente en contrepoint : nous y voyons une autre chaîne de montagne dans une autre lumière. Une ombre noire envahit deux tiers des flancs rocheux et dissimule ainsi la vallée et tout autre signe de vie (Figure : TO 2). Les cimes sont dégagées. La netteté de la photographie, qui est un médium mnémonique parmi d'autres, suggère une fraîcheur et une certaine dureté. S'agit-il ici d'une simple réalisation de ce que propose la première didascalie ?

*In den Alpen* montre sur la première moitié de la couverture le grand barrage de Kaprun en roche grise avec la centrale électrique en bas à gauche (Figure : IA 1). La moitié supérieure est dominée par les glaciers de Kaprun. Le ciel bleu, voilé par quelques nuages, se reflète dans le lac de retenue ; la disposition du titre en lettres blanches retrace la forme d'une cime de montage et le nom de l'auteur, en lettres noires, renforce la ligne qui sépare les deux moitiés de page et qui suit le bord supérieur du mur de barrage. Le titre générique ou rhématique (*Drei Dramen*) ainsi que le nom de l'éditeur (*Berlin-Verlag*) se répondent sur le plan de la couleur rouge et de leur situation, diagonalement opposée (en haut à gauche et en bas à droite), reliés par quelques flocons de neige gigantesques (tracés à la main), et qui dessinent un arc entre les différentes écritures. Ce jeu de miroir est renforcé par l'éclairage de la centrale qui regarde en forme de triangle vers le bas. Si l'on tourne le livre à 180 degrés, on découvre l'image à l'envers, en négative : le ciel est devenu une masse de pierre

sombre (Figure : IA 2). La quatrième de couverture montre la même illustration, cependant en cliché inverse. En d'autres termes, le dos de l'ouvrage constitue le pivot de ces deux montages si bien que son observateur ne sait plus laquelle des deux est plus proche de la version originale et donc du point de vue que l'on peut réellement avoir de Kaprun[212].

La disposition graphique de l'écriture épitextuelle n'est pas non plus aléatoire. Si l'arrière-plan de la jaquette reprend une photographie retouchée au crayon de couleur, montrant l'immense barrage du Moserbodenstausee que les cimes enneigées des Alpes entourent, le titre sobre « *In den Alpen* » évoque typographiquement un sommet de montagne sous la neige (les lettres sont en blanc). Les mots *pèsent* les uns sur le autres et reposent enfin sur le nom de l'auteure dont leslettres noires sont gravées dans le corps bétonné du barrage que nous transposant ci-dessous par deux barres parallèles :

In
den
Alpen
**Elfriede**
**Jelinek**

Sur le plan typographique, l'écriture miroite le paysage alpin ; sur le plan sémantique, elle redouble la signification du titre en lui attribuant un référent topographique concret. La topologie du lieu (aussi appelée la « géométrie de situation ») rencontre ainsi la topologie de la langue (en tant que « science de l'ordre des mots ») par le biais de la typographie. Le paratexte peut ainsi servir, sur les plans formel et sémantique, d'un lieu où des souvenirs, une histoire et une mémoire nationales s'inscrivent.

La première pièce de la trilogie *In den Alpen* est dépourvue de paratexte, équilibrant ainsi sa contrepartie monumentale *Das Werk.* Achevant le cycle des pièces alpestres, cette dernière est dédiée à titre posthume à Einar Schleef, metteur en scène est-allemand, décédé quelques années après sa réalisation titanesque de *Ein Sportstück* (1998) au Burgtheater[213]. Comme une pierre tombale, la dédicace commémore l'artiste tout en rappelant au lecteur que

[212] Notons que le recto du livre comporte la synthèse des trois pièces, suivie par le nom de l'auteure, en lettres rouges, qui clôt tel un « feu de signalisation » l'ensemble des éléments péri- et épitextuels.

[213] Né le 17 janvier 1944 à Sangerhausen et mort le 21 juin 2001 à Berlin, Schleef compte parmi les artistes aux talents multiples (écrivain, peintre, photographe, metteur en scène, décorateur, acteur, etc.). Schleef en 2001 alors qu'il était en train de monter *Macht Nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Avec Fassbinder à l'Ouest, il représente pour Elfriede Jelinek « le génie à l'Est » de l'Allemagne de l'après-guerre : « Schleef war als Dichter und als Theatermann die herausragendste Erscheinung, die ich kennengelernt habe. Es hat nur zwei Genies in Deutschland nach dem Krieg gegeben, im Westen Faßbinder, im Osten Schleef. » JELINEK, E., « Einar Schleef », 2001, http://www.elfriedejelinek.com/; rubrique : « Theater », *Einar Schleef*. L'article nécrologique fut d'abord publié dans le journal *Format*, le 05.08.2001, puis dans la *Frankfurter Rundschau* le 07.08.2001.

la pièce était initialement composée pour être mise en scène par cet artiste que Jelinek admire tant. L'écriture cristallise ainsi l'absence de ce dernier dans les marges de la diégèse si bien que son nom hante l'ensemble du texte. La première page du texte mais aussi la pièce en soi donnent lieu à l'émergence d'un souvenir personnel (celui de l'auteure) et peut-être d'une mémoire collective (celle de tous ceux qui ont connu et aimé le théâtre de Schleef). La dédicace participe donc comme les autres éléments paratextuels à la dramaturgie typographique des espaces du livre.

Les pièces jumelles, dont l'une ouvre et l'autre clôt la trilogie alpestre[214], sont suivies d'un épilogue auctorial, intitulé *Nachbemerkung*[215]. Cette postface prend soin de présenter aux lecteurs les contextes et sources d'inspiration de l'auteure tout en les commentant :

> *Die Trilogie* In den Alpen, Der Tod und das Mädchen III *und* Das Werk *handelt von Katastrophen und dem Gegenteil von Katastrophen, dem Bau, dem Aufbau. Der Text arbeitet mit Originaltexten des frühen Alpinismus, einer Aufbruchsphase, in der die Alpen noch nicht als Sportgerät für die Massen, sondern als Naturereignis wahrgenommen […] wurden*.[216]
>
> La trilogie *In den Alpen, Der Tod und das Mädchen III* et *Das Werk* a pour sujet les catastrophes et leur contraire, la construction, la reconstruction. […] Le texte travaille avec des textes originaux de l'époque de l'alpinisme précoce, une phase d'éveil durant laquelle les Alpes n'étaient pas encore perçues comme un appareil sportif de masse mais comme un événement naturel [...].

La déclaration auctoriale, proposant quelques fils rouges de lecture, n'est bien évidemment pas un gage de vérité. Les suggestions d'interprétation[217] peuvent orienter la lecture sans pour autant l'enfermer dans une seule voie. Il convient en effet de se montrer prudent quant à l'usage de cette postface : car l'affirmation selon laquelle elle s'est inspirée d'un des textes en prose de la littérature d'après-guerre, à savoir l'*Entretien dans la montagne* de Paul Celan[218], ne nous autorise guère à assimiler d'emblée les citations cachées dans le texte à la signification que l'auteure prétend leur donner, comme par exemple sa suggestion que la tradition antisémite de l'alpinisme autrichien est une forme originelle de la xénophobie d'aujourd'hui. Notons toutefois que l'auteure remercie avec un humour ostensible la maison

[214] La question se pose de savoir s'il s'agit d'un regroupement souhaité par l'auteure ou d'une suggestion d'édition de la part de Rowohlt. Tandis que la jaquette utilise le générique « drame » (*Drei Dramen*), la postface parle bien d'une « trilogie » , p. 253

[215] JELINEK, E., *In den Alpen: drei Dramen*, Berlin-Verl., Berlin, 2002, p. 252-259.

[216] *Ibid.*, p. 253.

[217] Jelinek fait un parallèle entre l'exclusivité du tourisme alpin et la persécution des minorités, entre l'histoire de l'alpinisme et l'histoire de l'antisémitisme, notamment à la page 254.

[218] CELAN, P.,S. MOSÈS, *Entretien dans la montagne. Suivi de Quand le langage se fait voix*, traduit par Stéphane Mosès, Verdier, Lagrasse, 2001.

d'édition Suhrkamp de l'avoir « autorisée » à imprimer ces extraits de texte[219]. Elle souligne ainsi à la fois la souveraineté et la provenance extra-textuelle des fragments librement incorporés dans son texte. Mais à ce titre, c'est aussi une invite à poursuivre sa réflexion en lisant et ajoutant d'autres œuvres aux siennes. Nous pouvons de même y voir la tentative de l'auteure de se situer dans un milieu littéraire, de dévoiler au travers du choix des intertextes sa *Heimat* des lettres, des intellectuels et de s'inscrire dans une certaine culture. À l'instar des réflexions de Renate Lachmann et d'Aleida Assmann sur la fonction mnémonique du texte littéraire, la pratique de l'intertexte et du paratexte auctorial semble relever d'une mnémotechnique textuelle qui replace à la fois l'écrivaine et son œuvre dans une tradition poétique et un paysage politique spécifique de sa patrie.

## *L'Anti-Heimat : un travail sur la mémoire ?*

*Mein Heimatvolk, mein Heimatland, mit Österreich verbunden!*
*Auf Dir ruht Gottes Vaterhand, Du hast sie oft empfunden.*

Mon peuple, ma patrie, alliés de l'Autriche !
La main paternelle de Dieu repose sur toi, tu l'as souvent sentie.

Les premiers vers de l'hymne du Burgenland soulignent l'incorporation relativement récente à l'Autriche[220] de cette contrée fortement imprégnée du catholicisme. Issu d'une commande du gouvernement, datant de l'époque austro-fasciste, le texte constitue encore aujourd'hui l'hymne officiel du land[221]. Ce détail est assez représentatif de la manière dont l'Autriche administre les failles de son passé proche. Si l'hymne national est censé chanter la gloire et la beauté de la patrie, l'hymne régional du Burgenland porte le halo d'une histoire compromettante qui ne rend pas forcément fier du « petit pays ». La *Heimat* et la mémoire – au sens de *Gedächtnis* et de *Erinnerung* – constituent des nébuleuses conceptuelles assez ambiguës dans la mesure où elles contiennent une charge affective assez importante. La *Heimat* est toujours liée à l'histoire démographique et topographique d'un espace aux délimitations floues. Puisque tout un chacun décide pour soi et par soi-même ce qui fait pour

[219] « Diesen ewigen Ausschluß habe ich durch Einschübe aus einem der wahrscheinlich berühmtesten deutschsprachigen Prosatexte der Nachkriegsliteratur, Paul Celans (danke für Abdruckerlaubnis, Suhrkamp Verlag!) *Gespräch im Gebirg*, zu fassen versucht. », JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, p. 254.

[220] La troisième strophe dit plus explicitement : « Mein Heimatvolk, mein Heimatland! Mit Öst'reichs Länderbunde hält dich verknüpft das Bruderband schon manche gute Stunde! An Kraft und Treue allen gleich, Du jüngstes Kind von Österreich. »

[221] WINKLER, G., « Das verordnete Landesbewusstsein. Zur Entstehung der burgenländischen Landeshymne », *Beiträge zur Landeskunde des burgenländisch-westungarischen Raumes. Festschrift für Harald Prickler zum 60. Geburtstag*, Eisenstadt, Burgenländische Forschungen. Sonderband XIII, 1994, p. 493-505.

lui partie de la *Heimat* et ce qui en est exclu, le potentiel référentiel du terme s'apparente à celui d'un déictique : le référent et le signifié changent en fonction du locuteur. De manière générale, la *Heimat*[222] désigne d'abord un espace (un lieu, un territoire) auquel un individu s'identifie, un espace-temps où il a grandi (où sont ancrés la plupart de ses souvenirs d'enfance) et qu'il partage avec d'autres individus qui se considèrent comme appartenant à la même communauté. L'identité du sujet qui se construit à partir d'une appréhension subjective du passé (mémoire/souvenir) et de son espace de vie (le pays/le petit pays), dépend en ce sens de son environnement immédiat. Inspirant à ses « résidents » un sentiment de sécurité, de constance et de familiarité, la *Heimat* fait partie de ces évidences que l'on ne met en pas ou peu en question. L'œuvre dramatique d'Elfriede Jelinek et Peter Wagner interroge et commente cependant sans répit ce concept équivoque dont l'apparente évidence leur semble pour le moins suspecte. Les deux écrivains prolongent ainsi un courant littéraire qui s'oppose clairement la « littérature du terroir » (*Heimatliteratur*), la « *Anti-Heimat-Literatur* », et dont Karl Kraus, Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard et Peter Turrini figurent en tête de liste[223]. Quel sens faudrait-il attribuer à cette dynamique antagoniste du paysage littéraire en Autriche dont une partie s'est construite en faveur, l'autre en défaveur de la *Heimat* ? Un bref aperçu de ce mouvement littéraire, caractéristique de l'Autriche, nous permettra de mieux cerner les enjeux de la *Heimat* à l'intérieur de la dramaturgie spatiale de Wagner et de Jelinek.

Si les transformations du XIX^e^ siècle ont poussé les artistes à réhabiliter et à idéaliser la nature et la vie paisible à la campagne, avec un retour marqué aux traditions, à l'éloge de la simplicité et de la culture « germanique » – un genre qui sera récupéré et mis à profit par les nazis sous un nom qui en dit long : la « littérature du sol et du sang » (*Blut-und-Boden-Literatur*) – les événements traumatiques de la Seconde Guerre mondiale ont engendré une écriture à l'exact opposé. Elle refuse le retour à une esthétique idéaliste et néo-romantique (le *Kitsch*) comme celle qui revient de force dans les années 1950 et 1960 et qui connaît un succès énorme, se déployant sous la forme de nombreux films du terroir ou régionalistes (*Heimatfilme*). Bien que la littérature « anti-régionaliste » ne déclare pas la guerre à son propre pays – Jelinek a longtemps été considérée comme une « contemptrice » de la patrie,

[222] ANDREA, B., *Der Heimat-Begriff : eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der deutschen Sprache*, Reihe germanistische Linguistik, Niemeyer, Tübingen, 1995. MICHAEL, N., *Heimat : zu Geschichte und Begriff eines Phänomens*, Kieler geographische Schriften, Geographisches Inst., Kiel, 1992. WOLFGANG, T., *Die Heimat als soziologische und geopolitische Kategorie*, Neue Würzburger Studien zur Soziologie, Creator-Verlag, Würzburg, 1987.

[223] Cf. LUDEWIG, A., « Heimat- und Anti-Heimatliteratur in Österreich », *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, Volume 33, issue 3, 1997, p. 238-58: http://utpjournals.metapress.com/content/05062570573M8489

salissant son propre lit (*Nestbeschmutzerin*)[224] – elle se montre très critique vis-à-vis d'une certaine conception de l'Autriche, majoritairement fondée sur des clichés qui sous-tendent le tourisme et que l'on rencontre dans les romans de gare ou à l'eau de rose. La « *Anti-Heimatliteratur* » ne rejette donc ni la campagne autrichienne, ni les habitants de celle-ci. En revanche, elle remet en question un certain *usage* de la langue ainsi qu'un certain type de langage et de mentalité qui l'engendrent ou qui en résultent. « Je vais rechercher derrière ce joli paysage montagnard », explique Jelinek dans un entretien avec Christine Lecerf, « les montagnes de cadavres qui gisent enterrées. »[225] Autrement dit, l'auteure cherche à retirer du décor propret d'une Autriche qui s'affiche innocente les faux-semblants et les mirages qui enferment les autochtones et les étrangers dans une illusion douteuse.

Il est caractéristique pour la littérature « anti-régionaliste » de reproduire le(s) genre(s) au(x)quel(s) elle s'oppose et sans le(s)quel(s) elle ne saurait en effet exister[226]. À l'instar des romans du terroir, tels que le « *Dorfroman* », « *Bauernroman* » ou « *Bergroman* », elle se saisit de milieux sociaux et de lieux géographiques précis (village, ferme, montagne) et imite leurs poncifs[227] afin d'en dévoiler le potentiel idéologique, les tendances nationalistes, xénophobes et parfois même fascistes. C'est pourquoi Peter Wagner et Elfriede Jelinek prêtent une attention particulière à la langue dialectale, aux métaphores courantes et à la manière dont on communique au quotidien. Bien que leurs textes dramatiques ne prétendent pas refléter la *Heimat*, ni reproduire les discours « authentiques » de la littérature régionaliste, ils les examinent au sens propre du terme. Il s'agit d'une reprise critique et subversive de la littérature du terroir afin de construire une « contre-mémoire » (*Gegengedächtnis*) face à la mémoire collective d'une communauté renfermée sur elle-même. En ce sens, leur œuvre dramatique rejoint ce que Rabenstein-Michel décrit comme une variante autrichienne de la « translaboration » du passé austro-fasciste[228]. Ingeborg Rabenstein-Michel comprend en effet la littérature anti-régionaliste comme une expression du « travail de mémoire » (*Gedächtnisarbeit*), tel qu'il a été mis au jour par Sigmund Freud dans *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* (*Remémoration, répétition et perlaboration*), un précis des thèses

[224] JANKE, *Die Nestbeschmutzerin Jelinek & Österreich*, *op. cit.*
[225] JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 88.
[226] Peter Wagner, par exemple, reprend à son compte le genre du conte littéraire dans *Die Burgenbürger*.
[227] Elle pratique en ce sens le pastiche et l'intertextualité (ou l'hypertextualité). Ces poncifs sont entre autres la perturbation de l'ordre initial et le rétablissement de celui-ci, un lieu d'action clos, centré sur la nature et ses paysages sublimes, une vision cyclique du temps, l'harmonie entre l'homme et la nature où se trouve le véritable bonheur, le village comme reflet de l'ordre divin (avec une vision réactionnaire du rôle de la femme et des enfants) et une conception manichéenne de la société.
[228] RABENSTEIN-MICHEL, I., « Bewältigungsinstrument Anti-Heimatliteratur », *Germanica*, 42, 2008, p. 157-69, consulté le 15 mai 2012: URL : http://germanica.revues.org/525

fondamentales de la psychanalyse qui date de 1914[229]. Au sujet de la *Anti-Heimatliteratur* Rabenstein écrit :

> *vor allem ab dem 20. Jahrhundert geht in dieser Literatur bzw. diesem Theater die gesellschaftliche Hinterfragung immer wieder Hand in Hand mit dem Aufbrechen der gängigen Gattungen, die systematisch dekonstruiert und umgestaltet werden. Ziel : Die polemische Demaskierung der Brüche des Systems und der Fehlleistungen der Geschichte im Duktus einer akribisch-aggressiven Sprachkritik.*[230]
>
> c'est surtout à partir du XX[e] siècle que, dans ce type de littérature, et plus précisément dans ce type de théâtre, la remise en question de la société va régulièrement de pair avec l'éclatement des genres traditionnels qui sont systématiquement déconstruits et remaniés. Le but étant de démasquer sur un ton polémique les failles du système et les lapsus de l'histoire moyennant une écriture méticuleuse et agressive qui se veut une critique de la langue.

Suivant ce constat, nous pouvons interpréter la dernière « station » de *Requiem. Den Verschwiegenen* de Wagner qui, dans la version éditée de l'œuvre radiophonique, se présente sous la forme d'un carton recouvert de titres de films de la période d'après-guerre allant de 1947 à 1962 dont 19 sur 24 datent des années 1950. La plupart des métrages cités appartient au genre régionaliste (*Heimatfilm*), mêlant la comédie au drame et le folklore à l'aventure. Ils témoignent de l'effervescence des années de la reconstruction, centrées sur le bien-être social, sur la *Heimat* et sur la sécurité, en faisant – illusoirement – table rase des sujets sensibles et potentiellement dérangeants. En taisant cependant les extraits d'archives, insérés entre les titres de films, cette filmographie ne fait qu'accentuer le caractère factice et chimérique de cet art cinématographique et littéraire « du terroir » (*Heimatkunst*)[231].

Contrairement à la nature bienveillante et douillette de la littérature du terroir (Figure : BL 3), l'environnement montagnard et champêtre se métamorphose dans les œuvres de Jelinek et de Wagner en une puissance inquiétante, douée de paroles et d'ouïe. *Das Werk* met en scène des arbres et des flocons de neige qui saisissent la parole au nom d'un chœur anonyme de morts et d'oubliés. *In den Alpen* dévoile la nature non maîtrisable et menaçante de la technologie tandis que les montagnes de *Totenauberg* se révèlent mortifères pour les non-autochtones dont, en particulier, les (nouveaux) touristes venus de l'Est. Dans les textes de Peter Wagner, la ville subit également une « défamiliarisation » (*Entheimlichung*)[232].

---

[229] FREUD, S., « Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (1914) », *Gesammelte Werke*, Werke aus den Jahren 1913 - 1917, Bd. X, Frankfurt/Main, Fischer, 1981, p. 125-36. Nous citons la traduction française d'Agnès Ouvrard et de Gudrun Römer, mise à disposition en ligne : FREUD, S., A. OUVRARD,G. RÖMER, « Remémoration, répétition et perlaboration » : http://www.lutecium.fr/Jacques_Lacan/transcriptions/errinern.pdf

[230] RABENSTEIN-MICHEL, « Bewältigungsinstrument Anti-Heimatliteratur » : *op. cit.*

[231] VENNEMANN, A., « La voix comme voie du souvenir dans les pièces Requiem. Pour les sans-voix de Peter Wagner et Rechnitz (L'ange exterminateur) d'Elfriede Jelinek », *Les failles de la mémoire*, DUMANOIR, Virginie, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, (à paraître), s.p.

[232] Bien que ce terme ait déjà été investi par la recherche brechtienne, nous souhaitons lui donner un nouveau sens en le rattachant à notre propos sur la *Heimat*. Voir aussi à l'analyse du concept par Leszek Brogowski dans :

Notamment dans la *Tetralogie der Nackten*, l'espace urbain se transforme en organisme vivant, sous-terrain, qui engloutit peu à peu les personnages (*Die Nackten, Monolog*). De concert, la lumière du jour se retire de la campagne, plongeant les collines du Burgenland dans l'obscurité (*März. Der 24*).

Ce faisant, Jelinek et Wagner se réfèrent implicitement à la description du village au titre révélateur *Schweigen* (*Silence/Mutisme*) dans le roman d'après-guerre *La Peau de loup* de Hans Lebert. L'intrigue se déroule en novembre 1952. De retour dans son village natal, le matelot *Unfreund* (littéralement « misanthrope ») voudrait apprendre la vérité sur la mort de son père. Tout ce qui jusqu'à ce jour lui a semblé familier – les chemins, les champs, les maisons, les habitants – lui paraît, soudain, étranger et hostile. Hanté par un crime collectif qui soude la communauté des villageois, le protagoniste affronte un véritable « mur de silence ». Tandis que le village se tait, la nature se met à parler. Elle dévoile les cadavres en retournant la terre (*Schweigen* est hanté par des revenants) et le ciel bleu-clair au-dessus des collines vire progressivement au rouge-sang. Jelinek reprendra ce motif de manière explicite dans son roman postmoderne *Die Kinder der Toten (Les Enfants des Morts*), paru en 1995.

La *Heimat* donne lieu à l'émergence d'un courant de « contre-littérature du terroir » qui s'arrime à une vision alternative et correctrice de la réalité. À l'instar des cicatrices de la Seconde Guerre mondiale gravées dans le paysage de la République des Alpes, les textes de Wagner et de Jelinek portent et réfléchissent les traces d'un des traumatismes les plus profonds de l'Europe occidentale. Les lieux évoqués par la diégèse, le paratexte et le hors-texte convoquent une mémoire refoulée que les deux auteurs cherchent à découvrir grâce à une « contre-dramaturgie » du « petit pays », un « *Anti-Heimat-Theater* ».

## d. De l'utopie de la *Heimat* à l'hétérotopie du souvenir

« Le début de ma pensée se situe quelque part dans ma puberté », écrit Peter Wagner dans le programme de *Monolog* : « Purdy Pista, le Tzigane légendaire d'Oberwart [...] avait retroussé la manche de sa chemise, dévoilant le matricule du KZ, tatoué sur son avant-bras. Depuis, la persécution et la discrimination des Rom ainsi que leur longue histoire ne m'ont plus lâché. Mais le respect des Rom, ainsi né en moi, devait toujours se transformer en littérature sous

BROGOWSKI, L., « Brecht et Platon : théâtre comme révolution. Défamiliarisation vs répétition », *La révolution mise en scène*, Francine Maier-Schaeffer, Christiane Page, Cécile Vaissié (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 241-54.

telle ou telle forme. »[233] Confrontés dès l'enfance au silence relatif à l'extermination des Juifs et des populations dites mineures comme les Tziganes, Elfriede Jelinek et Peter Wagner placent l'absence et le silence comme signe d'une amnésie collective au cœur des textes qui se construisent paradoxalement autour de ce creux, voire ce « trou » discursif. On peut constater que l'œuvre dramatique d'Elfriede Jelinek et celle de Peter Wagner se consacrent, *a fortiori* depuis le début des années 1990, à la persécution et à l'extermination des Rom qui, contrairement aux très nombreuses études menées sur la Shoah du peuple Juif, sont encore aujourd'hui peu abordées par la recherche et complètement éclipsées des commémorations officielles qui, pourtant, ne cessent de croître. Il est d'autant plus significatif que l'œuvre de Peter Wagner vise, sur le plan de sa région natale, un travail très concrèt de la mémoire collective du génocide tzigane. Construit à rebours du discours officiel sur la *Heimat*, son théâtre s'offre comme un médium non négligeable permettant de « perlaborer » (au moins à l'échelle régionale) le passé austro-fasciste à la manière dont procède précisément la « contre-littérature du terroir ».

La disparition des Juifs originaires d'Oberwart, qui va de pair avec un déplacement progressif des Tziganes à la périphérie de la ville (à présent installés à côté de la déchetterie), représente non seulement un thème majeur du théâtre de Peter Wagner mais aussi le contexte qui conditionne et même génère l'écriture du dramaturge. En effet, malgré les recherches menées à ce sujet par les historiennes locales Christine Teuschler[234], Eva Schwarzmayer[235] et Ursula Mindler[236], la persécution des Juifs et des Tziganes constitue encore un tabou dans les l'histoire et la mémoire d'Oberwart et des lieux avoisinants. Pour l'écriture de sa *Tetralogie*

[233] « Der Beginn meines Denkens liegt irgendwo in der Pubertät : Purdy Pista, der legendäre Oberwarter Zigeuner aus dem Untertrumm, hatte den Hemdsärmel hochgestrickt und die im Unterarm eintätowierte KZ-Nummer freigelegt. Seitdem hat mich die Verfolgung und Diskriminierung der Roma und deren lange Geschichte nicht mehr losgelassen. Immer aber mußte aus der in mir entstandenen Achtung vor den Roma Literatur in dieser oder jener Form werden. » WAGNER, P., *Der Nacktheit letzter Teil*, Programmheft: *Monolog mit einem Schatten*, OHO, Oberwart, 1996, p. 2 (archives privées).

[234] Née à Rechnitz, la pédagogue Christine Teuschler est aujourd'hui directrice des universités populaires du Burgenland (*Geschäftsführerin der Burgenländischen Volkshochschulen*). Elle est membre fondateur et directrice adjointe du projet local R.E.F.U.G.I.U.S. Ses travaux se consacrent au travail de mémoire sur le plan pédagogique. Elle s'est spécialisée dans la formation politique et interculturelle. Peter Wagner lui a dédié *März. Der 24.*

[235] Également née à Rechnitz et personnellement concernée par la Shoah, Eva Schwarzmayer se confronte à l'histoire des Juifs de Rechnitz depuis son enfance. Spécialiste d'histoire contemporaine et plus spécifiquement de l'époque nationale-socialiste à Vienne, Schwarzmayer s'engage rapidement dans l'association R.E.F.U.G.I.U.S. Elle est notamment l'auteure d'un ouvrage consacré aux témoignages et aux souvenirs des habitants de Rechnitz: SCHWARZMAYER, E., *Rechnitzer Geschichten*, Stiftung, R.E.F.U.G.I.U.S. - Rechnitzer Flüchtlings- und Gedenkinitiative und, edition lex liszt 12, Oberwart, 2000.

[236] Ursula Mindler fait partie du comité scientifique de l'institut historique de l'Université de Graz. Originaire de la Basse-Autriche, elle s'est spécialisée dans le domaine de l'histoire national-socialiste dans sa région natale. En 2006, elle obtient le prix scientifique de Fred Sinowatz pour sa biographie de Tobias Portschy, chef de la Gestapo à Oberwart : MINDLER, U., *Tobias Portschy. Biographie eines Nationalsozialisten. Die Jahre bis 1945*, Burgenländische Forschungen, Bd. 92, Burgenländisches Landesarchiv, Eisenstadt, 2006.

*der Nacktheit* et plus encore pour *Requiem. Den Verschwiegenen*, Peter Wagner dut se documenter minutieusement dans des archives de Vienne, mais aussi écouter les habitants des lieux concernés. D'une part, la tétralogie aborde la persécution et l'extermination des Juifs (*März. Der 24* et *Gott Kabel*), d'autre part le génocide tzigane (*Die Nackten* et *Monolog*). L'auteur explique cette structure volontairement équilibrée, qui alterne les pièces sur le génocide juif, puis tzigane, par le caractère antinomique de la manière dont chacune des ces confessions a mené (ou non) son travail de mémoire :

> *Das verzahnt sich für mich stark, denn die Juden haben die Shoah immer und immer wieder thematisiert – bis hin zur Legitimierung ihrer Politik in Israel. Aber die Roma haben nichts aufgearbeitet, sie haben wirklich alles verschwiegen.*[237]
>
> Pour moi, [les deux choses] s'imbriquent fortement, car les Juifs ont tourné et retourné le thème de la Shoah – jusqu'au point de légitimer ainsi leur politique en Israël. Les Rom, en revanche, n'ont rien abordé du tout, ils ont vraiment tout passé sous silence.

Le « théâtre sur place », selon la conception du dramaturge, fait en ce sens partie du travail de mémoire encore nécessaire et ne s'adresse pas exclusivement aux familles des victimes et leurs descendants, mais aussi à tous ceux qui ont directement ou indirectement participé à la Shoah, voire à ceux qui en héritent. Étant pour les uns une tache aveugle dans la mémoire familiale, l'holocauste constitue pour les autres un sujet dont on ne cesse de parler à bâtons rompus. Corrélé à la mémoire communicative, c'est-à-dire à celle qui se déploie dans les discussions en famille ou en institution (par exemple à l'école), le génocide des Juifs et des Tziganes correspond également à une mémoire topographique – car, bien souvent, le lieu du crime (tombé dans l'oubli) ou un autre endroit significatif de l'histoire locale sert de prétexte pour aborder des souvenirs refoulés.

Le théâtre plus récent d'Elfriede Jelinek tourne autour de quelques lieux auxquels l'histoire douteuse confère un halo d'équivocité. Il en est ainsi de « Todtnauberg » dans *Totenauberg*, de « Kaprun » – lieu doublement catastrophique en qu'il fait appel à l'exploitation de la main-d'œuvre étrangère, *a fortiori* juive, entre 1938 et 1955, ainsi qu'à la mort des 162 victimes de l'incendie du funiculaire le 11 novembre 2000 – dans *Das Werk*[238] et *In den Alpen*, et de « Rechnitz » dans la pièce éponyme. La *Tetralogie* de Peter Wagner nomme moins les lieux qu'elle ne les dissimule en prenant un ton qui demeure volontairement vague. *März. Der 24* fait explicitement référence à Rechnitz alors que les pièces suivantes se déroulent dans des non-lieux (les limbes), des lieux de passage (canalisation) et des lieux invisibles (cave). Sur le plan diégétique, elles font souvent allusion à Auschwitz-Birkenau,

[237] Nous nous rapportons à l'*entretien* n°5 que nous avons eu avec Peter Wagner, cf. *Annexes*, p. 46.
[238] Le titre fait allusion à la centrale électrique de Kaprun (*Kraftwerk Kaprun*), appelée « *Tauernkraftwerk* ».

tout en laissant en suspens le lieu même de l'action. Le lecteur est pourtant incité à penser à une métropole comme Vienne qui fut le centre névralgique des déportations en Autriche et qui a accueilli Hitler en grande pompe en mars 1938. Ces lieux où se cristallise une mémoire tout au moins controversée apparaissent en marge des récits sur la *Heimat*. Autrement dit, les « non-lieux » de la mémoire surgissent au travers de ce lieu impossible que représente l'utopie de la patrie[239]. Le personnage de l'*Enfant* (*Kind*) déclare ainsi dans *In den Alpen* :

> *Wir haben so viele schon der Geschichte vorgeworfen, wie Hänsel und Gretel die Brotbrocken, irgendwie verschwinden diese kleinen Bissen dann durch Tierfraß oder sie gehen formlos in den Boden ein, egal, man hat uns auf unserer eigenen Spur, die wir gelegt haben, nicht gefunden. Wir wollen mal sehen, wie sich das anfühlt, eine Aussicht zu sein, auf den See, auf die Moserbodensperre, auf das Gebirg im Gesamtzusammenhang, nein, hängen tut es nicht, es ist unten am Boden verschraubt. Die ewig Mahnenden sollen sich daran ein Beispiel nehmen, daß man auch die Geschichte nicht machen kann. Man unterliegt ihr. Oder man ist von ihr zumindest ergriffen.*[240]
>
> De toute façon, nous avons déjà abandonné tant de personnes à l'histoire comme Hansel et Gretel l'ont fait des miettes de pain, et puis ces petites bouchées disparaissent, je ne sais pas comment, peut-être sont-elles dévorées par les animaux ou elles s'assimilent complètement au sol, peu importe, on ne nous a pas trouvés malgré la trace que nous avons constituée. Nous voudrions savoir à quoi cela ressemble d'être une vue panoramique, sur le lac, sur le barrage du Moserboden, sur les montagnes, vues dans leur ensemble, non, elles ne sont pas assemblées, elles sont vissées en bas, dans le sol. Que cela serve d'exemple à ceux qui ne cessent de nous exhorter que l'on peut aussi ne pas fabriquer l'histoire. On lui succombe. Ou, tout au moins, elle nous saisit.

En employant une métaphore particulièrement macabre qui associe les victimes de la construction du barrage à Kaprun aux miettes de pain que les protagonistes dans le conte des frères Grimm dispersent par terre dans l'espoir de retrouver la maison familiale, l'*Enfant* souligne que l'on ignore encore aujourd'hui nombre exacte des morts du régime austro-fasciste. À l'instar des miettes de pain, les cadavres jonchent les flancs et le pied de montagnes, devenant ainsi partie intégrante du paysage alpestre. Jelinek dessine une mémoire collective qui refoule les innombrables morts sur lesquels se fonde pourtant l'histoire récente du pays. Ne voyant que son propre horizon, celle-ci ne seconsidère pas comme un acteur de l'histoire mais se contente d'être son simple spectateur.

Les propos de l'*Enfant* déplacent l'utopie de la *Heimat* vers une « hétérotopie » de la mémoire. Appartenant aux espaces « qui sont en liaison avec tous les autres » tout en les contredisant, les utopies sont des « emplacements sans lieu réel »[241]. D'après Michel Foucault, il y aurait aussi une deuxième catégorie : « des lieux réels, des lieux effectifs […] et qui sont

[239] Issue des mots grecs « non » et « lieu », l'utopie désigne ce qui ne se rencontre en aucun lieu.
[240] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, IA, p. 22.
[241] FOUCAULT, M., « Des espaces autres. Hétérotopies (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre, 1984, p. 46-49.

des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels […] sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables ». Le philosophe les appelle des *hétérotopies*, littéralement des « espaces autres » (du grec *topos* > lieu et *hetero* > autre). Le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner propose – dans un sens qui s'éloigné quelque peu du concept de Foucault – une vue *hétéro-topique* de la mémoire en ce qu'il confère un espace de présence à ceux qui sont généralement exclus l'image collective du « nous » et du familier. Dans cet extrait, c'est paradoxalement le décor des Alpes, métonymie du concept utopique de la *Heimat*, qui se métamorphose en un espace *autre*, c'est-à-dire en une hétérotopie de l'espace familier. Cette *hétérotopie des Alpes* enferme dans sa « contre-utopie » précisément ce qui se situe *en marge* de l'imaginaire collectif, de ce qui n'est abordé que de façon allusive et souvent éclipsé des discours : les faits et les effets de l'holocauste à l'échelle locale. Le cadre idyllique d'une nature grandiose se transforme en un immense cimetière où reposent les victimes d'un régime que l'on considère comme étant l'œuvre du voisin germanique. L'hétérotopie se veut en ce sens le négatif du cliché habituel. Ce retournement d'un espace familier en un espace inquiétant qui rompt avec l'espace-temps habituel, permettant même la coexistence d'espaces essentiellement incompatibles (comme par exemple la coexistence des morts et des vivants), se trouve au fondement même de la géodramaturgie des deux auteurs.

## B) *Geodramaturgien* : un théâtre sur place

À partir de trois exemples de pièces écrites et de mises en scène, nous allons dès lors approfondir la poétique des lieux de Wagner et de Jelinek pour en dégager les stratégies de mise en scène de la mémoire. L'analyse de *März. Der 24.* dévoilera une dramaturgie du lieu qui repose sur la création d'un espace dramatique dont la signification dépend de sa structure qui renvoie au lieu réel du crime tout en marquant ses distances à celui-ci. Le principe itinérant de la performance de *Requiem. Den Verschwiegenen* nous amènera à considérer le processus d'établissement d'un « milieu » de mémoire qui passe par un acte de recueillement individuel et collectif. Enfin, la mise en scène suisse de *Rechnitz (Der Würgeengel)* permettra de penser conjointement le concept de mise en scène ambulante (*Stationendrama*) et celui du « voyage mnémonique ».

## a. *März. Der 24.* : une dramaturgie de l'espace

Première pièce[242] de *Tetralogie der Nacktheit* de Peter Wagner, *März. Der 24.* est interprétée le 24 mars 1995 à Oberwart sous la direction de Walter Davy[243]. Elle retrace le massacre de plus de 180 forçats juifs à Rechnitz dans la nuit du dimanche des Rameaux (25 mars 1945). La petite ville frontalière, située à 24 kilomètres d'Oberwart (Figure : BL 1), est non seulement un exemple concret de la manière dont une communauté refoule un passé insoutenable. Elle constitue tout autant (voire tout d'abord) un lieu que l'histoire a sensiblement marqué[244]. Précédant la mise en scène, le documentaire *Totschweigen* (*Silence de mort*) d'Eduard Erne et de Margarete Heinrich, tourné entre 1990 et 1994, accorde une attention particulière à la mise en scène des lieux supposés de ce crime. En faisant appel au souvenir des habitants de Rechnitz ainsi qu'aux témoignages de quelques descendants des victimes, les régisseurs cherchent (en vain) à mettre au jour la vérité. Le long-métrage commence par les propos d'un jardinier (Ludwig Klepsch)[245] qui donne une définition géographique étonnante de la ville :

> *Wo leben wir? In der Mitte von Europa, geografisch gesehen. Und wieder an der uralten Grenze hier fangen ja die Alpen an. Unser Berg ist ja der letzte Ausläufer von den Uralpen, ne? Und hier fangt [sic] die ungarische Tiefebene an. Da hinterm Zaum. Dort fängt Asien an. Und wir sind die letzten Ausläufer. Grenzland waren wir immer schon. Wie sagen die Batthyány? Wer an der Grenze kämpft, ist immer allein.*[246]
>
> Où vivons-nous ? Au cœur de l'Europe, du point de vue géographique. Et c'est encore ici, à cette vieille frontière, que les Alpes commencent. Notre montagne est bel et bien le dernier contrefort des Alpes originelles, n'est-ce pas ? Et c'est ici que la plaine basse de Hongrie commence. Là-bas, derrière l'enclos. C'est là que l'Asie commence. Et nous sommes les derniers stolons. Nous étions depuis toujours un pays frontalier. Que disent les Batthyány ? Celui qui se bat à la frontière est toujours seul.

Le témoin de Rechnitz place sa petite ville « au cœur de l'Europe », aux confins de l'Asie et au début des Alpes. Cette situation centrale en dit long sur *le poids du lieu* dans la mémoire locale et l'identité collective des habitants de cette région frontalière. Sans doute, l'emplacement limitrophe a contribué à forger la mentalité autochtone. À écouter le jardinier, le Burgenland constitue le théâtre d'un antagonisme ancien qui opposerait l'Asie à l'Europe

[242] Bien que la pièce ouvre le recueil de textes, *März. Der 24.* est postérieur à *Gott, Kabel, der Stuhl und die Klarheit*, montée le 26 novembre 1993 à Vienne au *Theater des Augenblicks.*

[243] Walter Davy (1924-2003) est un acteur et régisseur viennois, représentatif de la période d'après-guerre. Amputé de la jambe droite depuis la Seconde Guerre mondiale, il est devenu célèbre en tant que chef de service « Paul Schremser » dans la série *Kottan ermittelt.*

[244] C'est d'ailleurs l'une des raisons pourquoi nous nous sommes rendue à *Rechnitz* en juillet 2011, en compagnie de Peter Wagner et de son épouse Eveline Rabold.

[245] Nous remercions Eduard Erne de nous avoir communiqué les noms des témoins.

[246] Cité d'après le documentaire *Totschweigen*. (1994), régie : Eduard Erne et Margarete Heinrich. Transcription et traduction des paroles : A.V.

centrale. Rechnitz serait en effet le prolongement concret, pour ne pas dire la *matérialisation*, de « cette vieille frontière » entre les montagnes « originelles » et le grand inconnu, assimilé à l'ennemi étranger comme l'induit le principe guerrier de la famille Batthyány-Thyssen : « Celui qui se bat à la frontière est toujours seul ».

La singularité géographique du Burgenland apparaît également au cœur de *März. Der 24*. D'entrée de jeu, la pièce met en avant l'espace frontalier comme un lieu où le danger est imminent (Figures : BL 7, 8). En pleine nature (« *freie Landschaft* »), les deux soldats Pagani et Ziserl se tiennent sur un des deux miradors, posés l'un en face de l'autre. L'apparente monotonie de ce « paysage sous surveillance »[247] est troublée par la présence d'un accordéoniste aveugle qui traverse le terrain « en laissant derrière lui le souvenir d'une mélodie », voire par « le sifflement léger du vent qui s'intensifiera doucement »[248]. Ces deux sons qui résonnent dans l'espace sont soudainement interrompus par le dialogue suivant :

| | |
|---|---|
| *ZISERL Pagani?* | ZISERL Pagani ? |
| *PAGANI sieht durch den Feldstecher. Was gibts?* | PAGANI *regarde dans les jumelles*. Qu'y a-t-il ? |
| *ZISERL Es kommt ein Gewitter.* | ZISERL Un orage approche. |
| *PAGANI Gewitter?* | PAGANI Orage ? |
| *ZISERL Von Ungarn her.* | ZISERL Il vient de Hongrie. |
| *PAGANI Ja, von Ungarn her.* | PAGANI Oui, de Hongrie. |
| *ZISERL Hört sich nicht gut an.* | ZISERL Ce n'est pas très rassurant. |
| *PAGANI Überhaupt nicht gut.*[249] | PAGANI Non, pas du tout. |

Ce que Ziserl – encore « à moitié un enfant » (*ein halbes Kind*) – tient pour un orage sont les détonations du front. Pagani, « un vétéran autour de la soixantaine » (*ein Veteran um die Sechzig*), se dit également inquiet du danger qui sembler venir de Hongrie : non pas la météorologie mais l'avancée de l'Armée rouge. Afin de protéger le jeune soldat, il refuse de lui prêter ses jumelles et quand celui-ci remarque avec étonnement que l'orage s'est peut-être dissout puisqu'on ne l'entend plus, il répond sèchement : « Oui, sans doute un cessez-le-feu. » (« *Ja, wahrscheinlich eine Feuerpause* »[250]). Lorsque Ziserl comprend (« *Heißt das, die Front ist schon so nah?!* »[251]), Pagani cherche à rassurer le jeune homme en empruntant les paroles du père dans *Erlkönig* (*Le roi des Aulnes*) de Goethe : « *Ziserl, es ist nur der Wind. Er hat*

[247] Nous empruntons cette expression à la traduction française du titre du texte dramatique *Bildbeschreibung* de Heiner Müller. MÜLLER, H., « Bildbeschreibung », *Heiner Müller : Philoktet, Bildbeschreibung, Anatomie Titus Fall of Rome*, Fiebach, Joachim (dir.), Berlin, Dialog Verlag, 1988, p. 49-59.

[248] « Lichtstimmung: Freie Landschaft, nebelig. Später Nachmittag. » ; « Der blinde Ziehharmonikaspieler zieht eine Runde durch das Gelände und hinterläßt die Erinnerung an eine Melodie. Das leise Pfeifen des Windes, das allm¨hlich intensiver wird. », WAGNER, *Tetralogie*, MZ, p. 11 (Nous citons la première didascalie). Le motif du vent qui siffle est également présent (et même constitutif de l'action) dans la dernière pièce *Monolog mit einem Schatten*.

[249] *Ibid.*, p. 11.

[250] *Ibid.*, p. 12.

[251] *Ibid.* (« Est-ce que ça veut dire que le front est déjà si près ?! »)

*sich gedreht, wie ein Mensch, der was kein Rückgrat hat. Heute kommt er aus der anderen Richtung, und da hört mans jetzten halt. Er wird sich wieder zurückdrehn, der Wind.* »[252] (Ziserl, c'est juste le vent. Il a tourné comme un humain qui n'a pas de colonne vertébrale. Aujourd'hui il vient d'une autre direction, c'est pourquoi on l'entend. Mais il tournera à nouveau, le vent.)

Dans la mise en scène de Walter Davy, le vétéran (Hubertus Zorell) ne prononce que l'extrait souligné et une voix *off* prend en charge l'explication du « cessez-le-vent ». L'espace est *mis en jeu* par les corps des comédiens, placés face-à-face dans une charpente métallique qui contourne l'emplacement du public (Figure MZ 2). Il est également *façonné* par les voix et les instruments (l'accordéon et l'harmonica de Ziserl) qui y résonnent et *habillé* par les lumières bleues et jaunes qui éclairent les acteurs par petites touches. Mais c'est aussi un espace métaphorique, *mis en mots* par les deux personnages du texte, par les voix et les gestes d'acteurs ainsi que par le portrait qu'en dessine Ludwig Klepsch devant la caméra d'Eduard Erne. C'est un espace aux modalités multiples : filmé, narré, monté, projeté, imaginé et perçu. Un espace concret et métonymique, un espace de mémoire et de projection que nous voudrions analyser de façon plus détaillée en nous appuyant d'abord sur le texte et ses contextes, puis sur la mise en scène à l'*Offenes Haus Oberwart* (OHO) afin de mettre au jour les divers « cadres mnémoniques » mis en jeu, parmi lesquels figurent le paratexte et la para-scène (didascalies, esquisses, programme, générique).

## *Les lieux dans la diégèse*

Le texte de Peter Wagner propose une géographie restreinte. La moitié des vingt-sept scènes se déroule dans les alentours du château de Rechnitz, entre une « fosse imaginaire » (*eine imaginäre Grube*) et la frontière à l'Est. L'autre moitié a lieu dans le château, soit dans la cuisine (scènes 8, 17), soit dans les pièces luxueuses de la Comtesse (scènes 9-11, 13-14). La salle de fête est perçue de loin, par exemple à travers les vitres de la cuisine (scène 17). Si la majorité des scènes a un lieu fixe – suivant une logique binaire intérieur/extérieur, château/tombeau, noblesse/bas peuple etc. – quelques scènes se déroulent dans des espaces de passage, des lieux en marge : la gare avec ses bancs d'attente (scènes 2, 7), les couloirs du château (scènes 19-20), les caves (scène 24). Au lieu d'être divisées en actes, les unités

[252] *Ibid.*, p. 12 (« Ziserl, es ist nur der Wind. Er hat sich gedreht, wie ein Mensch, der was kein Rückrat hat. Heute kommt er aus der andern Richtung, und da hört mans jetzten halt. Er wird sich wieder zurückdrehen, der Wind. ») Nous soulignons la réplique qui évoque le *Roi des Aulnes*. Dans la deuxième strophe du célèbre poème de Goethe, le père inquiet de l'état de santé de son fils lui répond : « Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. » ; dans la quatrième strophe, il le rassure avec des paroles similaires : « Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind, / In dürren Blättern säuselt der Wind. »

d'action découlent des lieux évoqués et des espaces occupés par les protagonistes. L'action tient en une demi-journée. Commençant en fin d'après-midi, elle se termine au petit matin dans l'atmosphère brumeuse et crépusculaire de l'entre-saison mars. Les scènes en plein air témoignent d'un attachement au sol, font référence à la frontière et à la terre comme étant la richesse des braves gens (le motif de la poignée de terre revient à trois reprises). Elles s'opposent clairement aux objets intellectuels, littéraires ou précieux qui composent l'espace plus sophistiqué du château (livres, bijoux, robes et les instruments). Cependant, au fur et à mesure que la pièce avance, les intérieurs du château s'avèrent aussi peu « cultivés » que la nature. L'état de guerre présente la toile de fond : en dehors du château, entre les deux postes de surveillance, le massacre se prépare. Ziserl apprend à tuer de sang-froid. L'assassinat de l'accordéoniste (scène 15) qui l'avait regardé trop directement[253] préfigure la mort des forçats juifs. Quand Ziserl fusille finalement Pagani (scène 27)[254], après que ce dernier a refusé d'avaler une poignée de terre, la mort abrupte et si peu héroïque du vétéran de guerre rappelle le meurtre des quatre fossoyeurs, commis le lendemain de l'hécatombe. La mise en scène de Walter Davy s'y réfère plus explicitement en ajoutant au texte de Wagner un dialogue final entre Ziserl et sa sœur Anna qui lui demande pourquoi il l'a tué. Son frère lui répond : « *Weil es keinen Zeugen geben darf.* »[255] (« Parce qu'il ne doit pas y avoir de témoin »). La loi du plus fort – grâce aux armes à feu – règne également à l'intérieur du château où les scènes de violence ne sont pas moins brutales. À plusieurs reprises, Podezin braque son révolver sur la secrétaire Stadl avant ou après une scène d'amour (par exemple la scène 12). De même en use-t-il pour impressionner (et exciter) la Comtesse lors de la fusillade finale (scène 25)[256]. Le carré passionnel (*Stadler, Oldenburg, Gräfin, Podezin*) se déchaîne *intra muros* tandis que l'Armée rouge approche à grands pas. Les deux espaces s'excluent mutuellement. Ceux qui quittent le château ne recherchent la rencontre ni de la nature ni des braves gens. Un mur invisible sépare les deux sphères.

Les espaces de *März. Der 24.* s'avèrent étanches. Pourtant, le motif du « trou » et de la « faille » semble au cœur de la scénographie : l'action se déroule autour d'un non-dit, d'un creux et de ce qui l'emplira. Concrétisé par la fosse commune où les corps des victimes seront enfouis, la figure du « trou » désigne dans les scènes extérieures la mort (*thanatos*). Dans les

[253] WAGNER, *Tetralogie*, MZ, p. 40.
[254] *Ibid.*, p. 71-72.
[255] « A : Warum hast ihn erschossen ? - Z : Weil es keinen Zeugen geben darf. - A : Und du, du bist doch auch ein Zeuge ? - Z : Ich halte die Goschen, das kannst du mir glauben ! - A : Und ich ? - Z : Du hälst auch die Goschen, denn sonst bist Du es... »
[256] Une érotique similaire, fondée sur la dynamique macabre de *éros* et de *thanatos*, intervient également dans *Die Nackten* et dans *Gott Kabel.*

scènes intérieures cependant, il est intrinsèquement lié à la sexualité débridée (il devient *éros*) et symbolise de manière assez crue le sexe féminin (la Comtesse, Stadler) qui à la fois engendre la vie et qui l'engloutit[257]. Les scènes extérieurs se déroulent, presque sans exception, « aux bords » d'une excavation tandis que les scènes intérieures sont entièrement tournées vers le désir des personnages : la cuisine engendre la gourmandise et la jalousie, la chambre et le balcon représentent l'envie sexuelle des deux femmes (la Comtesse et Stadler) et des deux hommes (Podezin et Oldenburg) qui les courtisent. C'est au moment de la fusillade (scène 25) que les deux champs sémantiques s'entrecroisent. Sur le plan figuratif, il s'agit du *climax* du désir de mort et de la pulsion sexuelle. À la fin de la pièce, le motif du vide désigne la folie grandissante, incarnée par Anna qui est seulement capable de *voir* mais non de *concevoir* la mort des innocents. La fosse creusée dans la terre s'est dédoublée dans l'imagination du personnage qui perçoit un trou purement fictif, creusé dans le sol, tel un mémento ou une exhortation contre le refoulement[258]. Le trou, en tant que symbole de la tombe anonyme, cristallise en ce sens une amnésie collective et préfigure le silence de mort qui affecte finalement l'idylle de la *Heimat*. La « petite patrie », ainsi fondée sur l'oubli et l'aphasie volontaires de ses habitants, désigne une terre féconde et une nature luxuriante de l'ignorance :

> *Derweil wachst Gras, das schöne, das saftige, das grüne Gras. Es wachst doch so prächtig auf so einem Dung, das schöne, das grüne Gras, das saftige Gras, und der Kukuruz wachst, und dann schaut die Mutter, wie alles da wachst, alles zum Essen, die Bäum mit die Zwetschken und Pfirsich, und alles wachst drüber, der Mohn und die Kürbis, die Rüben, das Kraut, die Paradeis. Und, so weit man schaun kann, der goldene Weizen, ohne ein Mascherl.*[259]
>
> Pendant ce temps l'herbe pousse, la belle herbe verte et juteuse. Ne pousse-t-elle pas si merveilleusement sur un tel fumier, la belle herbe verte, l'herbe juteuse ? Et le maïs pousse, et puis la mère observe comme tout pousse, tout pour être mangé, les arbres avec les quetsches et les pêches, et tout pousse à l'état sauvage, le pavot et les citrouilles, les betteraves, le chou, les tomates. Et aussi loin que l'on peut regarder, les épis de blé doré indivis.

La métaphore d'Anna évoque une nature où la richesse et la beauté reposent sur les horreurs refoulées du passé (Figure : BL 9). L'image familière du champ de blé, infini et homogène, contraste avec l'espace frontalier délimité et composite. Elle renferme un certain espoir, une certaine confiance en l'avenir, peut-être même en un futur où la Hongrie et l'Autriche partageraient à nouveau leurs terres en marge. Cependant, on peut aussi se demander si ce

[257] Voir à ce titre les échanges entre Podezin et la Comtesse dans la scène 21 : WAGNER, *Tetralogie*, MZ, p. 58-62. Pour courtiser la Comtesse, Oldenburg reprend le motif du « vagin noir de la nuit » dans la scène 24, MZ, p. 67.
[258] *Ibid.*, p. 70-71.
[259] *Ibid.*, p. 72.

cliché de l'harmonie ne témoigne pas d'une critique sous-jacente de l'auteur : concrètement, le regroupement des terres, qui intervient après le redressement économique de l'Autriche dans les années 1950, a entraîné que les corps enterrés ne soient toujours pas retrouvés – comme le montre clairement le documentaire *Totschweigen*. Sur le plan symbolique, le vaste champ de blé indivis n'est alors qu'une façade trompeuse derrière laquelle le typique et le familier se dévoilent comme étant atopiques et inquiétants, tandis que la métaphore de l'herbe qui pousse (*derweil wachst Gras*) indique, selon l'expression consacrée, que le massacre « est oublié depuis longtemps » (*Gras ist längst darüber gewachsen*).

## *Le projet du OHO et la mise en scène de « März. Der 24. »*

Raffaela Kappel relie l'œuvre de Peter Wagner au contexte artistique local et national[260]. Elle souligne notamment le rôle majeur que le *Offenes Haus Oberwart* (OHO) a joué (et joue encore) dans la diffusion de l'œuvre dramatique de Wagner en tant qu'institution locale qui vise la promotion de l'art et en particulier du théâtre en dehors de la capitale[261]. L'OHO, dont Peter Wagner est aussi le co-fondateur, défend une politique de décentralisation culturelle, recherchant la mise en place d'un théâtre régional alternatif, contemporain et créatif en parallèle du théâtre conventionnel, dominant, de la capitale autrichienne. Issue d'un foyer de jeunes en perdition que Horst Horvath transforma en un projet social de rénovation, destiné aux chômeurs de longue durée, la « maison ouverte d'Oberwart » est inaugurée en 1989. Peter Wagner assure le discours d'inauguration où il insiste sur l'« idée qui, à l'époque, [leur] avait parue complètement absurde, de faire du théâtre professionnel en province, en périphérie », une idée qui séduisit aussitôt les acteurs locaux[262]. Le OHO accueille le 25 avril 1990 sa pièce *Die Grenzgänger* (*Les Frontaliers*) : « C'était la première véritable mise en scène au Burgenland que l'on pouvait prendre au sérieux », nous explique l'auteur dans un entretien en juillet 2011, « bien qu'il y eût, en effet, un théâtre régional du Burgenland dans les années

[260] KAPPEL, *"Anderswo ist überall."*, p. 9- 13. L'analyse a été publiée en décembre 2010 au VDM-Verlag. Nous citons cependant la version en libre accès sur le site personnel de Peter Wagner. KAPPEL, *"Anderswo ist überall." Strategien der Verortung im Theater Peter Wagners*, http://www.peterwagner.at/html/peter_info.htm

[261] Kappel précise d'ailleurs qu'elle a entrepris son travail de recherche après avoir assisté aux spectacles de Wagner à l'OHO durant son adolescence.

[262] « Ich habe 1989, als es eröffnet wurde, auch die erste Rede dort gehalten, und diese uns allen damals aberwitzig erscheinende Idee, dort professionelles Theater zu machen, in der Provinz, in der Peripherie, irgendwie durchgeboxt. Das ist bei den damaligen Akteuren des OHO sofort auf offene Ohren gestoßen. So habe ich dann eben auch „Die Grenzgänger" [UA: 25.4.1990] uraufgeführt, fast zeitgleich mit „Lafnitz" [UA: 4.4.1990] in Wien. » Nous nous référons à notre deuxième entretien avec l'auteur, cf. Annexes, *Entretiens 1-5*.

1950 et 1960 qui se déplaçait en bus de village en village (les coulisses se trouvaient au fond du bus), donc une chose incroyable ».[263]

*März. Der 24.* s'inscrit clairement dans cette volonté d'établir un théâtre de qualité en marge de la capitale culturelle de l'Autriche. Dès lors, l'espace en jeu ne se réduit pas au seul espace de fiction au moment de sa transposition sur scène à Oberwart. Il participe aussi à une tentative d'autonomie et d'affirmation géographique et artistique du médium théâtral en province. « *Theater am Ort* » est en ce sens une *devise* et un *appel* à l'indépendance du théâtre régional, une *exigence*, voire une *nécessité dramaturgique* de se distinguer du théâtre traditionnel de la « capitale » en pratiquant la mise en sur place, c'est-à-dire de façon non institutionnelle, non conventionnelle et avant tout *locale*. Ce type de théâtre mise un espace « autre », alternatif et périphérique qui résiste à la politique culturelle centripète de l'Autriche. Bien que la pièce ne se déroule pas directement sur les lieux du crime, à savoir au *Kreuzstadl* près de Rechnitz, elle est néanmoins représentative de la « géodramaturgie » de Wagner[264] comme nous allons le voir.

La mise en scène de Walter Davy crée un espace hybride où le plateau et la salle fusionnent. Plus exactement, elle intègre le public dans le cadre scénographique (Figures : MZ 3, MZ 4). Construite en forme de fer à cheval autour du public qui est assis dans une sorte de fosse, la scène (ou plutôt ce qui en reste) abolit la disposition frontale habituelle. Au contraire, elle semble même (en)cadrer et « envahir » l'espace des spectateurs – si l'on prend en compte l'architecture murale luxuriante qui couvre aussi le plafond. Du point de vue spatial, les acteurs et leur « terrain de jeu » – une immense toile d'araignée métallique ou une architecture labyrinthique aux connexions multiples – surplombent et dominent les spectateurs. Tandis que ces derniers sont obligés de lever la tête pour suivre la représentation, les comédiens sont libres de se pencher vers le public ou de jouer plus près des bords pour être vus. L'arrangement de la salle semble découler d'une lecture qui hiérarchise les lieux et conditionne les acteurs et les spectateurs, leurs gestes et leurs déplacements, leurs regards et leurs échanges. L'espace scénique est ainsi partagé par les acteurs et les spectateurs, devenant *de facto* un espace de jeu commun qui se situe à la fois aux fondements de l'action théâtrale et de la perception du spectacle. Les spectateurs sont ainsi arrachés à la position passive du

[263] « Das war dann die wirklich erste ernst zu nehmende Theater-Uraufführung im Burgenland überhaupt. Es gab zwar in den 50er und 60er Jahren eine burgenländische Landesbühne, die in einem uralten Bus von Dorf zu Dorf rollte, wo in einem Teil des Busses hinten die Kulissen gelagert waren, also unglaublich. Und die haben wirklich Grillparzer und die Klassiker und solche Dinge gespielt. » *Ibid.*

[264] Notons en passant que Rechnitz ne se situe qu'à quelques kilomètres d'Oberwart qui constitue sa commune d'appartenance.

théâtre conventionnel du quatrième mur (*Guckkastenbühne*). Ils deviennent partie intégrante du jeu quand ils se trouvent, par exemple, à la fin de la mise en scène dans la même situation que les forçats juifs : installés dans une tombe, les armes braqués sur leurs visages (Figure : MZ 5). L'organisation spatiale s'avère donc hautement symbolique, car c'est elle qui établit l'espace fictif, qui crée l'illusion dramatique et qui permet aux acteurs de rompre avec celle-ci. Enfin, elle permet aux « spect-acteurs » de vivre une expérience authentique, comme l'illustre la captation ci-dessus. Le confinement relatif pousse les individus séquestrés à se confronter les uns aux autres, à ne plus ignorer son prochain. À l'instar des barres métalliques du décor, les regards se croisent, que ce soit d'une extrémité de la pièce à l'autre, à l'intérieur de la fosse ou entre celle-ci et le plateau. De ce fait, la disposition de cette « scène-salle » contribue à la création d'une communauté de théâtre qui soude, d'une part, les spectateurs à l'intérieur du fossé et, d'autre part, les acteurs en dehors de celui-ci. Or, si les comédiens forment, par leur fonction et par leur jeu sur scène, un collectif de plein gré, le public y est spatialement contraint : placés au centre de la diégèse et, partant, de la scénographie (la mise en scène se déroule autour d'eux), les spectateurs représentent le véritable épicentre de la représentation. C'est aussi ce que les lumières suggèrent lorsqu'elles éclairent ces derniers dans la scène finale (Figure : MZ 5).

La situation des spectateurs face à la scène en dit long sur la place qu'une mise en scène accorde au public à l'intérieur de la création artistique. Le cadrage particulier prédispose et conditionne le spectateur avant même le début de la mise en scène. En entrant dans la salle, celui-ci prend place dans l'espace et s'y place en herméneute : il interroge le lieu et se positionne par rapport à celui-ci (cette auto-situation engage aussi sa mémoire, sa sensibilité et sa perception). Finalement, c'est l'espace dramatique – le cadre de la mise en scène – qui le situe malgré lui vis-à-vis du spectacle, en lui accordant une place et une signification, qu'il le veuille ou non. Pour rompre ce processus de dénotation, il lui faudrait nécessairement quitter la salle. Le cadre spatial de la mise en scène de *März. Der 24.* montre cependant comment un élément d'apparence « épi-scénique », c'est-à-dire extérieur à la représentation, peut proprement devenir « péri-scénique », c'est-à-dire un élément structurant de la mise en scène. En ce sens, l'organisation spatiale participe à la préparation affective et intellectuelle du spectateur et constitue l'un des cadres mnémoniques que nous développons maintenant.

## *Les cadres mnémoniques*

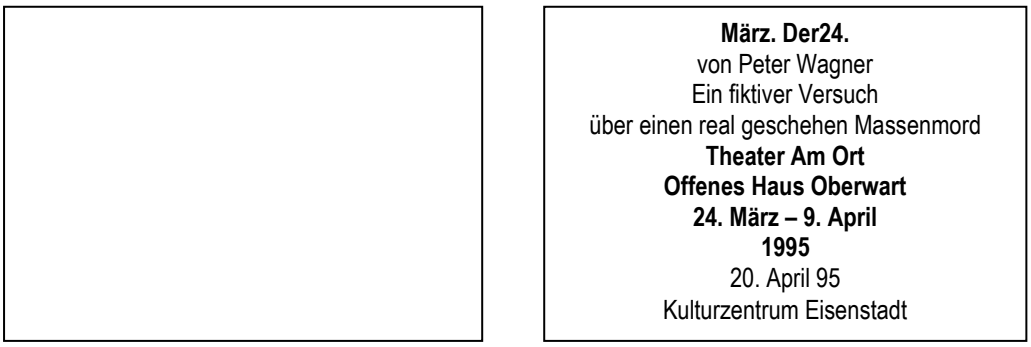
Le surgissement de la mémoire est lié à des cadres qui mettant en place le souvenir en le situant dans l'espace-temps. Ils permettent aussi de localiser les souvenirs *a posteriori* sur l'échelle du temps. Grâce à eux, nous nous rappelons à l'esprit un événement passé. « [I]l y a d'une part un cadre spatial, temporel, et, plus généralement social. Cet ensemble de représentations stables et dominantes nous permet en effet, après coup, de nous rappeler à volonté les événements essentiels de notre passé », note Maurice Halbwachs dans *Les cadres sociaux de la mémoire* : « Mais, d'autre part, il y a ce qui, dans l'impression initiale elle-même, permettrait de la situer, une fois qu'elle est reproduite, dans tel espace, tel temps, tel milieu. »[265] Les « cadres sociaux de la mémoire », c'est-à-dire l'environnement médiat et immédiat d'une personne, sont les vecteurs d'une mémoire collective dont le sujet a besoin pour accéder à sa mémoire individuelle. Ils mettent en perspective la mémoire sociale (d'un groupe d'individus) ; c'est même grâce à ces cadres qu'un savoir commun peut s'établir, car « c'est dans la société que, normalement, l'homme acquiert ses souvenirs, qu'il se les rappelle, et, comme on dit, qu'il les reconnaît et les localise »[266]. La connaissance du passé et l'appréhension du présent seront de fait dépendantes des « cadres mnémoniques » d'un collectif. Halbwachs en conclut : « C'est en ce sens qu'il existerait une mémoire collective et des cadres sociaux de la mémoire, et c'est dans la mesure où notre pensée individuelle se replace dans ces cadres et participe à cette mémoire qu'elle serait capable de se souvenir. »[267]

D'après les réflexions du sociologue dans *La Mémoire collective* (1950)[268], notre savoir factuel, nos représentations du temps et de l'espace ainsi que nos modes de pensée et de perception résultent d'une interaction sociale avec les autres membres d'une même communauté linguistique et culturelle. En participant à un ordre symbolique collectif, nous sommes capables de localiser, d'interpréter et d'évoquer des événements passés. Notre entourage pose ainsi un « cadre social » auquel nous pouvons nous référer sans devoir nous soucier de sa transparence pour les autres membres de la société. L'entourage constitue aussi un « cadre mental » plus abstrait, dont les paradigmes conceptuels orientent et influencent notre manière de percevoir et de nous souvenir. En ce sens, les « cadres sociaux » désignent

[265] HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire*, p. 89. Nous nous référons à la version numérisée par Jean-Marie Tremblay, coll. *Les classiques des sciences sociales* : http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_soc_memoire.html (consulté le 19 avril 2013).
[266] *Ibid.* p. 7.
[267] *Ibid.* p. 8.
[268] Nous nous référons à l'édition numérique réalisée par Lorraine Audy et Jean-Marie Tremblay, en libre accès sur le site http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html dont la pagination suit celle de l'édition de 1950, cf. HALBWACHS, *La mémoire collective*, *op. cit.*

un horizon matériel, social et mental commun dans lequel nos perceptions et nos souvenirs sont ancrés.

En tant qu'artefacts humains, le texte de théâtre et la mise en scène opèrent, au moment de la réception, une expérience personnelle et collective. D'une part, ils représentent des « cadres mnémoniques » (une mise en scène peut inciter le public à se remémorer un fait historique dont le souvenir resurgit lorsqu'il retourne au théâtre), d'autre part, ils travaillent avec des cadres extérieurs pour mettre en place et en situation un savoir collectif. En nous appuyant sur la théorie du paratexte de Gérard Genette – le programme étant un exemple particulièrement éloquent de l'importance de la fonction du paratexte mise au jour par ce dernier – nous voudrions interroger la fonction mnémonique de ces cadres textuels et scéniques qui préparent et soutiennent l'esthétique des lieux du théâtre. Le programme de *März. Der 24.* frappe à plusieurs titres. D'une taille inhabituelle (format A4), légèrement cartonnée, il ressemble davantage à une revue qu'à un carnet de renseignements. Dès la première page, il établit un lien affectif entre le lecteur et un lieu concret : un petit sachet rempli de terre du Burgenland figure sur la couverture dans un carré blanc prévu à cet effet. Un carré blanc de taille similaire réapparaît au verso, comportant l'inscription suivante de Peter Wagner :




Congruents, ces deux espaces dont le premier redevient vierge, une fois ôté le petit sachet de terre, et dont le deuxième s'apparente à une pierre tombale, indiquant non pas les noms, dates de naissance et de décès d'une personne mais les titres, lieux et dates de représentation de la pièce, invitent le lecteur-spectateur à s'interroger sur l'origine et la signification de ce matériau. Cette terre représente peut-être pour certains la matière première et pure du terroir (*Heimat*) alors que pour d'autres, elle incarne peut-être l'élément essentiel qui est notre destin à tous : un jour, nous deviendrons de la terre. Cette deuxième interprétation relie le spectateur

plus étroitement au contenu de la pièce, à savoir l'hécatombe du 24 mars 1945 et la disparition des traces. À moins que ce soit une allusion directe aux cadavres transformés en terre quelque part sous les champs labourés de la commune de Rechnitz ? L'évocation du crime collectif, refoulé dans le sol autrichien, s'impose au récepteur – au plus tard une fois qu'il est assis au fond de la fosse et entouré par ce décor curieux aux ramifications multiples. Ainsi l'inscription de la deuxième page gagne en signification : tandis que le sachet de terre rappelle inévitablement le meurtre « réel » (« *ein real geschehener Massenmord* »), la mise en scène des traces – voire des non-traces – de celui-ci relève de la fiction (« *ein fiktiver Versuch über* »). Nous avons ici un exemple tangible de deux cadres mnémoniques : le premier est vide – nous pouvons y « attacher » ce que nous voulons, c'est-à-dire ce qu'il nous évoque ; le second est plein et nous propose quelques informations qui orientent notre perception du programme et de la représentation. Aussi bien le sachet de terre que le paratexte sont les synecdoques d'un espace fictif : tandis que les grains de sable font surgir dans l'esprit du lecteur des espaces essentiellement différents qui ne coïncident pas avec le (lieu) réel, l'écriture annonce, quant à elle, des endroits circonvoisins, plus ou moins familiers aux lecteurs. La technique géodramatique mise en place par Walter Davy (sans doute en accord avec l'auteur) rend ainsi le lecteur-spectateur co-dramaturge des espaces en jeu. Ceux-ci ne se limitent pas au lieu concret de la mise en scène (la salle-scène du OHO), ni non plus au lieu indirectement évoqué par le titre (Rechnitz), mais ils font tout autant appel à l'imaginaire et la mémoire du public.

Ce premier *cadrage* des lieux, qui implique un *conditionnement* de la mémoire, est doublé par un troisième cadre, mis en évidence par un fond blanc, qui se place directement en dessous des deux premiers rectangles. Il s'agit d'un avertissement qui s'adresse non pas aux spectateurs-lecteurs mais littéralement aux « chères et chers assistants au spectacle » (*Werte Teilnehmerinnen und Teilnehmer an diesem Theater !*). Rédigé et signé par l'auteur, cette pré-face au sens propre du terme crée un effet d'authenticité et de sincérité qui ressemble au pacte de lecture[269] et que l'on pourrait appeler avec Doris Kolesch le « pacte audio-visuel »[270]. Cet avertissement réapparaît en tant que préface dans la pièce édité et comme mise en garde ou *captatio benevolentia* dans la captation de la mise en scène à Oberwart. Il a pour fonction de guider le lecteur, de l'*avertir* du contenu de la pièce et de le préparer en amont à d'éventuelles questions. Les trois premiers paragraphes soulignent le caractère inconcevable

[269] LEJEUNE, P., *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.
[270] Doris Kolesch dans l'émission « Kunst-Stimmen », *artmix.gespräch*, diffusé le 19.12.2008 sur Bayern 2.

du massacre, ce qui n'enlève rien au fait que celui-ci a bien eu lieu. On lit par exemple qu' « il a été prouvé que le massacre des forçats juifs s'est déroulé à Rechnitz dans la nuit du dimanche des Rameaux en 1945 » (« *Es ist erwiesen, daß das Massaker an den jüdischen Zwangsarbeitern in Rechnitz in der Nacht zum Palmsonntag 1945 stattgefunden hat.* »[271]). Les paragraphes suivants semblent n'engager que l'auteur puisque l'on passe du passif à l'actif et du pluriel au singulier : « En outre, j'insiste sur le constat suivant… » (« *Darüber hinaus lege ich Wert auf folgende Feststellung...* »[272]). Le dernier paragraphe s'adresse aux personnes qui ont secondé l'auteur et son projet. Il cite et remercie les réalisateurs de *Totschweigen* (Eduard Erne et Margaretha Heinrich) ainsi que l'historienne Christine Teuschler.

La première partie de ce texte s'arrête sur les faits historiques en précisant que l'histoire vécue et l'impression que nous en conservons, voire que nous fabriquons à partir des faits établis, est souvent incompatible avec l'histoire factuelle :

> *Zahlen in Verbindung mit Pogrom und Massenmord haben die Eigenschaft, eher zu irritieren als Klarheit zu verschaffen. Können wir uns vorstellen, was der Mord an 180 Menschen ist, wenn wir kaum begreifen können, was der Mord an einem Menschen ist? Und der Versuch, den Mord an Millionen in den Konzentrationslagern der Nazis zu erfassen, erweist sich schon in seinem Ansatz als absurd.*[273]
>
> Des chiffres, en relation avec des pogroms et des massacres, ont tendance à provoquer plutôt de la confusion que de conduire à la clarté. Pouvons-nous nous figurer ce que signifie le meurtre de 180 personnes quand nous arrivons à peine à concevoir ce qu'est le meurtre d'un seul homme ? Et la tentative de comprendre le meurtre de millions dans les camps de concentration des Nazis s'avère d'emblée absurde.

En écartant, d'entrée de jeu, l'aspect factuel afin de se concentrer sur l'expérience personnelle et collective de l'histoire, l'auteur attire l'attention du lecteur sur la contingence et l'absurdité de toute tentative speculative. Ce n'est pas le nombre précis des victimes importe, ni la connaissance exacte du déroulement du massacre, mais ce que nous en retenons aujourd'hui et à l'avenir. Quelles questions devrions-nous nous poser pour les temps à venir ? Quelle leçon pouvons-nous en tirer ? L'avertissement décline des espaces d'incertitude, cherche à ébranler les habitudes de notre pensée et à bousculer l'attitude passive face à cette histoire troublante. « Est-ce que ces spéculations sur le nombre des victimes sont réellement importantes ? » nous demande l'auteur en précisant qu'« aujourd'hui, nous allons les laisser de

[271] WAGNER, P.,W. DAVY, *März. Der 24., Programmheft*, OHO, Oberwart, 1995.
[272] *Ibid.*
[273] *Ibid.*

côté » puisque'il « ne s'agit pas de débattre sur les chiffres mais sur le meurtre en tant que tel et sur les conditions qui le rendent possible »[274].

La nature parascénique de cette préface permet à Peter Wagner d'introduire dans la fiction une réflexion critique sur le monde extérieur qui touche à la réalité du lecteur sans pour autant quitter la diégèse. Elle ouvre plusieurs pistes de lecture tout en signalant au lecteur que ce dont l'œuvre *parle* relève d'un certain réel et qu'il ne tient de fait qu'à lui de se rendre sur les lieux pour s'en persuader. En plaçant son nom juste en-dessous, l'auteur joue avec son autorité auctoriale et semble accréditer le travail du metteur en scène. À l'instar du sachet de terre, l'avertissement auctorial prépare ainsi – telle une injection du réel – la mise en place d'un espace de commémoration. En ce sens, le programme représente plus qu'un simple complément à la mise en scène. Il supplée à la performance ce qui lui fait défaut, à savoir son lien explicite avec la réalité historique. Walter Davy renoue en effet avec les techniques du théâtre documentaire en insérant dans le programme des textes tirés de procès, de la presse, d'études historiques ou encore des extraits du documentaire *Totschweigen* et quelques photographies qui documentent les lieux du crime, qui attestent l'état des camps après leur découverte, en les reliant à des phénomènes actuels telle que la manifestation de l'extrême droite. Ils comblent, partant, les blancs de la représentation qui ne peut pas *montrer* sur scène ni la cruauté, ni l'abject des événements inscrits dans ces lieux, mais qui propose au public d'en faire l'expérience. Le programme constitue dès lors l'un des cadres de la mise en scène qui activent chez le récepteur des connaissances, permettant de combler l'action scénique par une mise en perspective des faits réels.

En outre du programme, trois esquisses scénographiques de Wolfgang Horvath cadrent le texte et la mise en scène de *März*. Comme nous l'avons évoqué dans le prologue, l'architecture de ces espaces frappe par la précision des traits et des hachures (Figures : MZ 1, 7, 8). Dans quelle mesure les trois croquis participent-ils aux « cadres sociaux » de la mémoire, tels que Halbwachs les a décrits ? Comment influent-ils sur le souvenir du spectateur et sur sa perception du spectacle ? Cependant, il convient d'être prudent puisque ces éléments para-scéniques ne sont accessibles qu'au spectateur-chercheur et se prêtent peu à la généralisation. Néanmoins, leur nature nous renseigne sur celle des cadres mnémoniques qui existent en dehors de la représentation : les « aides-mémoire », pour reprendre le terme de Patrice Pavis. La première esquisse (Figure : MZ 1) nous montre un espace composé de barres

[274] « Aber sind diese Spekulationen über die Zahl der Erschlagenen wirklich wichtig? Wir wollen sie für heute beiseite lassen. Es geht nicht darum, Zahlen zu verhandeln, sondern den Mord als solchen und die Umstände, die ihn ermöglichen.» *Ibid.*

obliques, d'escaliers en colimaçon et de cubes disposés çà et là[275] ; la deuxième (Figure : MZ 7) dévoile ce même espace depuis un autre point de vue, plus distant peut-être, et qui en accentuant le jeu d'ombres dessine un lieu plus profond dont les murs extérieurs ressortent davantage. Le troisième croquis (Figure : MZ 8) se concentre sur la scène dans son extension frontale avec deux silhouettes, probablement Daniela Graf (la *Comtesse*) et Ferdinand Kaup (le *Comte*), et quelques spectateurs placés plus bas dans la fosse. La présence de ces contours humains révèle non seulement les dimensions du lieu – qui s'avère extrêmement étroit – mais elle oppose à cet espace rectangulaire et inanimé, des rondeurs qui suggèrent en creux la présence d'une variable inconnue, d'une dimension qui échappe aussi bien au dramaturge qu'au scénographe. Comme Maurice Halbwachs l'a démontré, l'émergence des souvenirs dépend de la présence d'autres humains, des « cadres sociaux » qui nous entourent. Or, n'avons-nous pas ici la projection d'une mémoire possible dans un espace qui en était privé ? Tandis que les croquis précédents montrent l'espace dans sa nudité, le dernier apporte une promesse de souvenir et donc de continuité. C'est un espace *performatif* qui s'y dessine.

L'analyse de *März. Der 24.* a montré qu'au travers un ancrage fort des lieux dans la diégèse, Peter Wagner engendre de nouveaux espaces de signification. Ceux-ci s'inscrivent dans une volonté auctoriale de créer un dispositif local pour revisiter le passé grâce à une forme de théâtre qui sort de l'hégémonie culturelle de Vienne. La mise en scène de Walter Davy témoigne, quant à elle, de la recherche d'un espace performatif permettant aux spectateurs, par la disposition de la scène et de la salle, de vivre une expérience individuelle et collective qui participe de la mémoire locale tout en s'inscrivant dans l'histoire nationale. Au-delà des cadres mnémoniques de la parascène (et du paratexte), d'autres espaces se détachent des marges du texte et de la mise en scène et orientent notre réception. Ainsi le sachet de terre de Rechnitz, qui accompagne le programme de la mise en scène en 1995, invoque un lieu sans mémoire dont il devient la trace tangible ; l'avertissement auctorial, en revanche, donne lieu à une mise en question de l'histoire officielle tout en feignant de ne regarder que la fiction. Enfin, les croquis de l'espace scénique nous ont invitée de considérer l'ancrage de la réception dans la conception même du spectacle.

[275] Il s'agit du croquis de la couverture.

## b. *Requiem. Den Verschwiegenen* : de la dramaturgie du lieu au milieu de la mémoire

Lorsque Pierre Nora note dans les *Lieux de mémoire* qu' « il y a des lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire »[276], l'historien souligne une évolution paradigmatique de la société moderne, laquelle passe de la transmission orale (une forme de mémoire vivante) à l'archivage, ce qui inclut une réflexion sur les supports, les formes et les manières d'archiver. Les *lieux* qui assument progressivement un « devoir de mémoire » (Tzvetan Todorov)[277] fixent un certain passé afin qu'il coexiste avec le présent. Tangibles et accessibles pour tous, ils correspondent à des sédimentations de la mémoire collective à un moment précis. Il en va autrement des *milieux* de mémoire : ceux-ci ne conservent, ni ancrent, ni cristallisent des événements dans l'espace mais ils les modulent et les transforment. Leur relation à l'histoire commune a trait à une dynamique diachronique et témoigne des évolutions et modifications constantes de la façon dont on se représente le passé. Ainsi la mémoire familiale a autant de formes que la famille compte des membres. C'est que la vision du passé et de ce que nous en retenons n'est pas statique mais en mouvement. Le « théâtre sur place », tel qu'il a été conçu par Peter Wagner et tel qu'il est pratiqué dans les communes d'Oberwart, réunit ces deux concepts : il est d'une part tributaire d'un lieu, qui a son histoire propre et sur lequel il projette des significations nouvelles, et d'autre part fondateur d'un « milieu » éphémère où la mémoire peut s'épanouir.

Le concept dramaturgique du *Requiem. Den Verschwiegenen* réfléchit cette double fonction du théâtre écrit, parlé et joué. Ayant donné d'abord lieu à quelques performances dans des lieux non conventionnels, remanié ensuite en pièce radiophonique et finalement édité sous forme d'un coffret incluant à la fois la captation radiophonique et les textes dramatiques de référence, ce deuxième *requiem* de Peter Wagner nous permettra de montrer de quelle manière une dramaturgie des lieux de mémoire peut conduire à une dramaturgie des milieux mnémoniques. Suivant la chronologie des différentes étapes de la création, nous nous intéresserons dans un premier temps aux performances dans le climat particulier des mentalités du Burgenland. L'analyse de la version radiophonique préparera celle de son exact opposé, à savoir ce qu'il en reste du point de vue *matériel* : l'objet publié.

[276] NORA, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », p. 23.
[277] TODOROV, T., « Les abus de la mémoire », Arléa, Paris, 1995, p. 16.

## « Requiem » *mis en scène et l'enjeu de l'Église*

*Requiem. Den Verschwiegenen* – le titre équivoque laisse en suspens si le participe désigne ceux que l'on passe sous silence ou ceux qui se taisent à leur sujet – est interprété pour la première fois le 13 avril 2000 dans la cathédrale d'Eisenstadt. Situé à une centaine de kilomètres d'Oberwart, Eisenstadt est le chef-lieu du Burgenland et la plus petite capitale des neuf États autrichiens où siège depuis la fin des années cinquante la surintendance de l'Église protestante et le diocèse catholique depuis les années 1960. Comme la plupart des États autrichiens, le Burgenland est majoritairement catholique mais, comparativement aux autres *Bundesländer*, il compte un pourcentage assez élevé de protestants (environ 14 %). Le choix du lieu de la performance, à savoir la cathédrale du chef-lieu et douze églises communales, en dit long sur la place et la fonction que prend l'Église au cœur de la création dramatique[278]. Non seulement l'intense correspondance entre l'auteur, l'évêque Paul Iby et la surintendante Gertraud Knoll en témoigne. Le titre aussi en est éloquent : dérivé du latin *requies* signifiant « repos », le requiem désigne à l'origine une messe donnée en l'honneur des âmes des défunts. La *missa pro defunctis* est prononcée soit juste avant l'enterrement, soit pendant la cérémonie et fait partie des services liturgiques de l'Église catholique-romaine. Cette prière tient son nom de l'incipit de l'Introït *Requiem aeternam dona eis Domine* (« Seigneur, accorde leur le repos éternel »). Au-delà de cette signification liturgique, le requiem est aussi une composition musicale, souvent interprétée par un chœur, et donnée pendant l'office des morts. Le requiem de Peter Wagner est conçu pour quatre voix et une trompète. Sous la direction de Joseph Hartmann – le dramaturge avait choisi en amont le metteur en scène avec lequel il souhaitait travailler – les acteurs sont placés dans l'abside devant l'autel face au public qui, quant à lui, est installé sur les banquettes dans la nef comme pendant la messe (Figures : RV 3, 4). Les textes fragmentaires sont lus à voix haute, transmis par des microphones de qualité moyenne, à en juger les critiques de presse. Les orateurs (Rudolf Buzolich, Daniela Graf, Georg Kusztrich, Maria Urban) sont vêtus sobrement, sans maquillage et sans coiffure particulière. L'espace performatif se réduit à l'abside avec son « décor » spécifique (l'autel, chandeliers et candélabres, retables, nappes et la Bible) et l'espace des « spectateurs » dans la nef. Dans ce cadre austère, la représentation recherche vraisemblablement l'impression d'authenticité et de sincérité – un dispositif qui rejoint le projet dramatique de Wagner d'écrire une pièce destinée à être lue (le sous-titre annonce en effet un « *Lesestück* »), voire une messe

[278] D'après une lettre, adressée à Gertrude Spiess du 18 octobre 1999, c'est l'évêque en personne qui aurait proposé les églises comme lieux de représentation.

pour les morts (un *requiem*) que l'on passe sous silence. L'église constitue un lieu de recueil individuel, un lieu sacré où le silence et la parole ont chacun leur espace de résonance. Dans un pays imprégné par le catholicisme tel que le Burgenland, c'est aussi l'espace de la communauté des fidèles, un lieu collectif de commémoration et de discussion (opposé à celui du marché qui se déroule à l'extérieur). Étant à la fois un lieu de réflexion et d'échange, l'église permet de relier l'individuel au collectif, de faire coïncider – en l'espace d'une messe – la mémoire personnelle avec celle d'une communauté. Lorsque Wagner décide avec Hartmann de monter *Requiem* justement dans les églises paroissiales qui refusent aujourd'hui de mentionner les noms des résistants ayant succombé aux tortures des nazis, il inscrit sa création théâtrale dans un processus commémoratif qui replace le travail de deuil et de mémoire dans une dramaturgie précise de l'espace.

Le principe de la performance découle d'une série de projets sociaux-éthiques dont les instigateurs principaux furent l'évêque d'Eisenstadt, Paul Iby, et la surintendante, Gertraud Knoll. Le 27 septembre 1995, cinquante ans après la libération de l'occupation nazie, les deux représentants de l'Église s'adressent aux maires et conseillers municipaux du Burgenland :

> *[…] es gibt auch bis heute Namenlose, die auf keinem Denkmal aufscheinen, derer niemand gedenkt, deren Beispiel untergegangen ist, obwohl sie mitten unter uns gelebt haben. Menschen, die mutig ihr Zeugnis ablegten und mit dem Tod bezahlen mußten. […] Wir nehmen das heurige Gedenkjahr '50-Jahre Wiedererrichtung des Burgenlandes' zum Anlaß, an diese Zeugen zu erinnern und anzuregen, daß auch ihre Namen unter uns sichtbar werden. In Dankbarkeit und Mahnung. Am Kriegerdenkmal. Oder auf einer eigenen Tafel: IM WIDERSTAND GEGEN DIKTATUR UND TERROR GABEN IHR LEBEN FÜR FREIHEIT RECHT UND MENSCHENWÜRDE…*[279]
>
> […] il y a, jusqu'à présent, des anonymes qui n'apparaissent sur aucun mémorial, que personne ne commémore, dont l'exemple s'est effacé bien qu'ils aient vécu parmi nous. Des hommes qui, avec courage, ont témoigné ce qu'ils devaient payer par la mort. […] Nous saisissons l'occasion de l'année commémorative des 'Cinquante ans de reconstruction du Burgenland' pour nous remémorer ces témoins et faire ainsi en sorte que leurs noms aient leur place parmi nous. En signe de reconnaissance et pour mémoire. Sur les mémoriaux de guerre. Ou sur une plaque à part : EN RÉSISTANT CONTRE LA DICTATURE ET LA TERREUR ILS SACRIFIÈRENT LEUR VIE POUR LA LIBERTÉ, LA JUSTICE ET LA DIGNITÉ DE L'HOMME…

Seules deux communes des 36 (*Riedlingsdorf* et *Grafenschachen*) ont répondu favorablement à cet appel (Figure : RV 2) – un détail qui, selon l'auteur, est révélateur des failles de la culture mnémonique en Autriche, c'est-à-dire de la manière dont ce pays considère et se remémore le passé fasciste. Dans une lettre publiée à l'occasion de la création radiophonique, Wagner évoque l'hypothèse selon laquelle non seulement la résistance ouverte mais aussi une attitude critique vis-à-vis du pouvoir établi provoquent une animosité collective. Celle-ci se

[279] Cité d'après le communiqué de presse (2000). Cf. Archives privées de Peter Wagner.

dirige contre tous ceux qui surmontent leur peur et manifestent des doutes vis-à-vis d'un régime oppressant, et les considère comme étant des ennemis[280]. Autrement dit, les « résistants » que l'on dénonce aujourd'hui en ayant recours aux termes péjoratifs d'« anarchiste » ou d'« opposant au régime », sont négativement connotés. C'est aussi ce que l'auteur cherche à souligner en appelant sa pièce un « essai sur la résistance » (*Ein Versuch über den Widerstand*), à savoir une *tentative* qui consiste à écrire et à réfléchir sur ce que signifie « résister » et, partant, un *traité* sur la résistance. L'ambivalence du projet artistique transparaît ainsi dans l'ambiguïté du groupe nominal « *ein Versuch über* ». De ce fait, le requiem « n'est que d'une part la *tentative* d'une commémoration tardive » car, « de l'autre, il posera la question de la valeur du courage civil et de la résistance à une époque où tout est possible – même le retour aux *nouvelles* structures anciennes de l'autorité »[281]. En abordant le tabou de la résistance d'autrefois, Peter Wagner aborde les tabous actuels de la non-responsabilité et de l'amnésie collective. Comme il l'écrit dans une lettre, adressée à Hans Anthofer qui est à l'origine du projet dramatique[282] : « Il faut que nous sachions que nous parlons du temps présent quand nous considérons le passé. »[283] Suite aux incitations de cet ancien résistant, Wagner cherche à la fin des années 1990 à renouveler le dialogue stérile avec les maires des communes concernées. Parallèlement, il entreprend dans les archives sur la résistance[284] à Vienne des recherches et fonde en décembre 1999 le groupe de travail REQUIEM. DEN VERSCHWIEGENEN pour mener à bien son projet[285]. Avant la première à Eisenstadt, le dramaturge contacte également les familles des victimes. La correspondance avec les maires des communes s'est avérée conflictuelle et peu féconde. L'édition de la pièce radiophonique ainsi que le site professionnel de l'auteur rendent une sélection des échanges publique, telle la lettre du maire de Großpetersdorf qui répond à l'auteur le 16 juillet 1998 :

---

[280] WAGNER, P., « Begleitartikel zum Hörspiel. REQUIEM. DEN VERSCHWIEGENEN », *Ö1*, 23.01.2001: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/hoerspiele_requiem.htm

[281] Cité d'après le communiqué de presse, probablement rédigé par l'auteur (2000) : « REQUIEM. DEN VERSCHWIEGENEN ist denn auch nur zu einem Teil der Versuch eines viel zu späten Gedenkens. Zum anderen Teil wird er die Frage stellen, welchen Stellenwert Zivilcourage und Widerstand in einer Zeit besitzen, in der scheinbar alles möglich ist – auch der Rückfall in *neue* alte, autoritäre Strukturen. » (Nous soulignons).

[282] Selon Wagner, Anthofer se serait un jour présenté chez lui, en racontant qu'il allait mourir sans avoir rendu justice à ses parents. Après plusieurs échanges entre les deux hommes, Wagner aurait décidé d'entamer des recherches et d'écrire un requiem.

[283] « [W]ir müssen wissen, daß wir von Gegenwart reden, wenn wir die Vergangenheit betrachten. » Cité d'après une lettre, datée du 14 décembre 1999. Cf. Archives privées de l'auteur.

[284] *Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstands* (DÖW): http://www.doew.at/

[285] ARBEITSGEMEINSCHAFT « REQUIEM. DEN VERSCHWIEGENEN »; les représentants de cette association proviennent des domaines les plus divers : Alfred Lang (*Burgenländische Forschungsgeselschaft*), Elsabeth Deinhofer (*Burgenländische Volkshochschulen*), Gertraud Knoll (Église protestante), Gertrude Spieß (député du parlement régional, représentante du *Dachverband der Opfer des Nationalsozialismus*), le prélat Alewander Unger, M. Lunzer (*Burgenländisches Volksbildungswerk*), Peter Wagner et Wolfgang Horvath.

> *Sehr geehrter Herr Wagner !*
>
> *[…] Zu der von Ihnen angeregten Aufstellung eines Mahnmals in unserer Gemeinde, mit welchem des in Großpetersdorf wirkenden Karl Hallaunbrenner gedacht werden soll, erlauben wir uns nach vertrauensvollen Informationen von Zeitzeugen mitzuteilen, daß der Genannte nicht immer im Sinne der heimischen Bevölkerung gehandelt hat und durch die Art und Weise seiner Amtsführung und Einstellung sehr umstritten war. Zu recht meinen daher die Zeitzeugen, würde eine namentliche Nennung von Karl Hallaunbrenner einer Verhöhnung vieler anderer Menschen gleichkommen. Ob die Errichtung eines derartigen Mahnmales in unserer Gemeinde deshalb jenen Stellenwert hat, den man sich davon verspricht, bleibt dahingestellt. … Mit freundlichen Grüßen, Der Bürgermeister.*

> Cher Monsieur Wagner !
>
> […] Suite à votre requête de vouloir dresser un mémorial dans notre commune par laquelle on commémore le sort de Karl Hallaunbrenner, autrefois actif à Großpetersdorf, nous nous permettons de vous indiquer que, selon les informations confidentielles de témoins, le ci-nommé n'a pas toujours agi dans les intérêts de la population locale et qu'il était fort controversé en raison de sa position politique et de la gestion de ses fonctions. Ses contemporains pensent à juste titre qu'en mentionnant publiquement Karl Hallaunbrenner, on bafoue maintes autres personnes. Il reste à savoir si l'érection d'un tel mémorial dans notre commune apportera effectivement le bénéfice que l'on espère... Avec nos salutations sincères, le Maire.

D'origine juive, Karl Hallaunbrenner a été arrêté, torturé et déporté à Dauchau, puis transféré au KZ Buchenwald où il meurt de ses blessures. La date de naissance et du décès sont inconnues.[286] La réaction de la commune dévoile que l'ancien chef du commissariat de police (*Postenkommandant*), déporté dès l'*Anschluss* en 1938, suscite jusqu'aux années 2000 des sentiments hostiles bien que ceux-ci soient dissimulés derrière des arguments peu pertinents. Le raisonnement inconcevable du maire témoigne même d'une *résistance* locale à tout souvenir et toute forme de reconnaissance de ceux que l'on ne considère plus comme des « autochtones » auxquels chaque village réserve, en revanche, un monument aux morts de la guerre. Bien que Großpetersdorf n'ait pas voulu ériger de plaque, la performance dans l'église paroissiale, le 29 avril 2000, substitue à cette faille un souvenir qui, pour la durée d'une représentation, transforme un lieu de non-mémoire en lieu de contre-mémoire.

Les investigations de l'auteur ont montré qu'il était vain (et illusoire) de vouloir reconstruire ces vies en se fondant sur les matériaux fragmentaires que les archives mettent à disposition. Wagner opte ainsi pour une mise en avant des blancs et de failles en mêlant ostensiblement la fiction aux faits réels et en fusionnant la langue froide de l'administration avec une langue poétique et affective. E.M. interprète par exemple dans *Volk und Heimat* « l'espace artistique » (*Kunstraum*) de Wagner et Hartmann comme « un lieu permettant de

[286] Nous tenons ces informations de l'édition radiophonique (*station 2*) qui se réfère aux archives : Bgld. LA., LAD./I-163-1947 Staatsvertrag, DÖW 12540.

comprendre [*aufarbeiten*] ce que signifie la résistance pour l'*individu* et pour le *collectif* dans le cadre du culte d'une église »[287]. L'espace habituellement réservé aux cérémonies liturgiques se transforme au cours de ces performances en un espace *artificiel* (comme le suggère le terme amphibologique de *Kunstraum*). L'endroit où l'on commémore d'ordinaire un passé mythique, fondé sur la mort et la résurrection du Christ, devient ainsi un lieu d'invocation des morts anonymes, un lieu qui expose le refoulement d'une histoire récente. Contrairement à l'œuvre radiophonique qui n'engage au fonde que celui qui l'écoute, les performances ponctuelles[288] touchent à la fois l'auditeur-spectateur individuel et un collectif à mêmes d'échanger pendant et après la mise en scène. La dimension sociale du partage et de la communication locale sous-tendent le « travail de mémoire » que le « théâtre sur place » doit faciliter. Par ailleurs, il convient de souligner l'importante dynamique de ces lieux investis par la performance et dont l'histoire propre et la fonction habituelle se superposent à la réception. Plusieurs articles de presse et critiques de théâtre évoquent par exemple le pouvoir de présentification, inhérent aux lieux et rendu saisissable par la mise en scène :

> *Dargestellt als ein Prozess, der nie, weder gedanklich, noch ästhetisch zu Ende sein wird, führte das Stück die Besucher aus der Vergangenheit in das heutige Bewusstsein unserer Lebenswelt. Das, was so weit weg zu sein scheint […], brachte und bringt dieses Stück die Zuseher sehr nahe an das Erleben der 12 und deren Familien und Bekannten heran. Man kann wählen, wie weit man sich darauf einlassen will.*[289]
>
> Présenté comme un processus qui ne prendra jamais fin ni sur le plan conceptuel, ni sur le plan esthétique, la pièce a conduit les spectateurs du passé vers la prise de conscience du monde dans lequel nous vivons actuellement. Ce qui semble tellement loin de nous […], la pièce rapproche sensiblement les spectateurs du vécu des 12 [victimes] et de leurs familles et amis. On peut choisir jusqu'à quel point on veut s'y aventurer.

Le choix des termes « *Erleben* » (l'expérience vécue) et « *Lebenswelt* » (littéralement « le monde vécu » ou « le monde dans lequel se déploie notre vie ») et que l'on peut également traduire par « univers personnel » ou « monde perçu », mettent au premier plan la dimension affective de *Requiem*. Si le deuxième concept désigne d'une part le macrocosme dans la perspective individuelle (*die Welt, in der man lebt*), il désigne de l'autre le microcosme d'une vie, c'est-à-dire le milieu social, humain d'une personne (*persönliches soziales Umfeld*). Autrement dit, la performance invite à l'expérience du lieu de répresentation et le transforme en un lieu non seulement perçu mais aussi vécu (*erfahren*) en présence d'autres personnes.

[287] « So wurde der Kunstraum als Ort gewählt, um die Bedeutung des Widerstandes für den *Einzelnen* und für das *Kollektiv* im kultischen Rahmen einer Kirche aufzuarbeiten. » (p. 17) E.M., « REQUIEM. DEN VERSCHWIEGENEN », *Volk und Heimat. Die Zeitschrift für Kultur und Bildung des Volksbildungswerkes für das Burgenland*, 1, 2000, p. 16-17.

[288] Le programme prévoit seule une performance par ville ou village : Eisenstadt, Jennersdorf, Neudörfl, Großpetersdorf, Nikitsch Kroatisch Minihof, Schützen/Gebirge, Gols.

[289] E.M., « REQUIEM. DEN VERSCHWIEGENEN », *op. Cit.*

Par ce partage, le *lieu* peut devenir un *milieu* d'expérience qui marque une étape dans la vie d'un chacun comme le suggère la remarque finale. Cependant, il dépend de chacun de décider jusqu'où il se laisse entraîner dans un univers où les morts se saisissent de la parole.

Une critique de Gols décrit la performance comme une « une plaque de commémoration scénique pour douze héros oubliés »[290], soulignant ainsi les dimensions optique et processuel de la mise en scène. Bien que ne nous ait pas été donné d'assister aux performances et qu'il n'existe pas de transcription audio-visuelle du spectacle, nous pouvons nous en faire une idée grâce aux articles de presse et quelques réactions du public comme par exemple un courrier adressé à l'auteur[291]. Il nous semble d'ailleurs que l'œuvre radiophonique, composée le 30 août 2000 – c'est-à-dire juste à la suite des performances – est assez proche de la performance vocale : au travers de douze « miniatures », pour reprendre l'expression de Peter Wagner mais aussi de la presse, des extraits documentaires, incorporés dans les récits de fiction, peignent des fragments de vie de douze résistants et retracent en particulier les tout derniers instants à partir de l'arrestation. À la manière d'un collage, les bribes se juxtaposent sous la forme des brefs monologues, lus à voix haute par quatre acteurs. Dans ce va-et-vient polyphonique, le discours factuel fusionne sur le plan auditif avec la parole fictive. Contrairement au texte qui réserve une écriture à un type de discours, la performance vocale nivèle toute différence entre les sons. Il en résulte un espace et un « texte » sonores où les voix aux grains variables se déploient librement. Si ces divers discours privent d'abord les morts de parole en leur attribuant un discours qui n'est pas le leur, ils leur accordent aussi en creux une présence. Paradoxalement, *Requiem* comble et met en relief l'absence de parole de ces « silencieux » (*verschwiegen* au sens de « garder la discrétion », voire de « se taire »), des « ignorés » (*verschwiegen* au sens de « passés sous silence ») et des « oubliés » (*verschwiegen* au sens de « ceux qu'on ne commémore pas ») :

> *Im stetigen Wechseln der maximal 4 Schauspieler zwischen bloßer Stimme und monologisierender Figur entsteht ein Kreislauf, der letztlich für ein Ganzes steht: hier das propagandistisch durchzogene Protokoll der Nazibürokratie, nach Kriegsende ersetzt durch die Diktion der Besatzer, die die Betroffenen nicht weniger in den Nebel einer benützbaren Geschichte taucht; dort die Ohnmacht des mit sich selbst alleingelassenen, weil toten Individuums, das zum Projektionsgegenstand verkommen ist und auch heute noch als solches zu dienen hat.*[292]
>
> Dans la succession en alternance constante de 4 comédiens au maximum, entre la voix pure et un personnage monologuant, il s'établit un cycle qui vaut pour un tout : ici, le procès-

[290] VIKI, « Eine szenische Gedenktafel für zwölf vergessene Helden », *Kurier*, 28.10.2000, s.p.
[291] Nous avons donc dû travailler à la manière d'un historien, consulter les archives et analyser avec précaution les données recueillies.
[292] Cf. « Pressemitteilung », § 5, p. 3 (archives privées de Peter Wagner).

> verbal foncièrement propagandiste de la bureaucratie nazie, remplacé après la fin de la guerre par la diction des occupants qui n'ont pas moins plongé les personnes concernées dans le brouillard d'une histoire utilitaire ; là, l'impuissance de l'individu livré à lui-même puisque mort, réduit en un objet de projection qui doit encore servir aujourd'hui comme tel.

Deux éléments accompagnent les voix et parfois comblent les vides. Ce sont d'abord quatre peintures (Wolfgang Horwath), placées au fonde de l'église (Figure RV 3). Elles représentent différents stades de la création et révèlent un conflit des matériaux entre la toile et la peinture que l'édition de l'œuvre radiophonique met clairement en valeur. Ces peintures abstraites semblent indépendantes ; elles n'entrent pas vraiment en dialogue avec le texte de Wagner, ni ne recherchent l'harmonie avec les voix d'acteurs. Elles commentent plutôt la scène sur les plans méta-scénique et méta-textuel. Accrochées en hauteur, elles ouvrent une autre dimension, voire un autre espace, au-delà de la performance dont elles font pourtant partie. Par moments, les spectateurs-auditeurs peuvent se plonger dans ces œuvres non figuratives ; leur regard peut s'y attarder. De fait, les peintures complètent la performance vocale, elle, éphémère et immatérielle, en lui opposant leur matérialité ostensible, une « concrétion abstraite » à la quelle le public peut « s'accrocher ». Il en va autrement de l'accompagnement musical, relativement autonome et aussi fugitif que les récitatifs. Une trompète (Franz Hautzinger) interrompt, commente, appuie les discours. À l'instar des peintures, le soliste transporte les spectateurs-auditeurs dans un processus de création musicale. Les improvisations ponctuent les discours et résistent à une incorporation complète aux deux autres médiums. Ouvrant des espaces non-verbaux et non-figuratifs, la trompète invite au recueillement et au souvenir en jouant sur et avec l'affectif, le (monde) vécu d'un chacun. De par l'ouverture sémantique des sons, elle offre une autre forme de commémoration, affranchie des signifiants verbaux, et ce faisant contrebalance les récitatifs.

Les niveaux visuel (peinture), vocal (voix) et sonore (trompète) de la performance élaborent un espace synesthésique, c'est-à-dire un espace de « perception simultanée » (*sunaisthêsis*). Or, à l'inverse d'une mise en scène qui veille généralement à la cohésion et la concordance de ses composants, il n'y a pas de « fusion » à proprement parler. Chaque élément performatif conserve sa place pendant la performance : les comédiens demeurent fixes devant l'autel tout comme les peintures sur le mur du fond. Seul le soliste en face des récitants relie la salle (la nef) à la scène (l'abside). Chaque médium – la voix, la peinture et l'instrument – évoque l'absence à sa manière, remémore les défunts et oppose au monde extérieur et concret un univers intérieur sensible qui s'adresse à la fois aux sens et à l'esprit. *Requiem* se concrétise dans une ambiance, voire *atmosphère*, que certains spectateurs

décrivent comme dérangeante et troublante. Présentifié par les divers supports, ce lieu commun mue au cours de la performance en un « mi-lieu » de la mémoire individuelle et collective où le souvenir, l'imaginaire et le savoir factuel se superposent. Le silence transparaît entre les fragments des discours, émerge des blancs de la peinture et surgit par moments au beau milieu des récitatifs et de l'improvisation instrumentale, laissant la place aux réflexions, à l'imagination et aux sensations d'un chacun. C'est alors que l'espace liturgique de l'église dévoile sa dimension performative qui se situe peut-être moins du côté de la scène que de celui du public. En déplaçant la performance d'une commune silencieuse à l'autre, l'auteur et le metteur en scène déplacent également la mémoire collective. Toute nouvelle mise en scène contribue ainsi à la mise en place d'un lieu de mémoire, ou, pour emprunter le terme de Pierre Nora, un lieu de « contre-mémoire ».

La réception du requiem s'est avérée controversée. Nous tenons néanmoins deux réactions positives, l'une étant parvenue à l'auteur par voie postale (Annelies Kelemen-Weber), l'autre publiée dans le journal *BF – Burgenland-Woche* (Bernard Ozlsberger), intitulée « Chapeau ! » (*Hut ab!*) . La lettre dactylographiée d'Annelies Kelemen-Weber souligne la forte impression que la performance à Nikitsch avait fait sur elle. Bien que l'ambiance avant et après la représentation eût été « mitigée » (*zwiespältig*), l'artiste-peintre remarque que « ce genre de 'signes' (*Zeichen*) est primordial » et « devrait plus souvent remuer » les âmes (*aufrütteln*)[293]. Cette lettre constitue pour nous une donnée rare et inespérée. N'est-elle pas la preuve d'une de ces cristallisations mnémoniques que les défenseurs de la nouvelle histoire évoquent, voire une trace de cette « mémoire vivante » que Rebecca Schneider et Joseph Roach placent au centre de l'art théâtral[294] ? Il s'agit d'après nous de l'expression, quoique modeste, d'une commémoration réussie, voire d'un « travail de mémoire » tel que la psychanalyse freudienne l'envisage.

## *La version radiophonique : de l'espace concret à l'espace abstrait*

Avec son œuvre radiophonique[295], Peter Wagner agrandit son auditoire en créant un espace de commémoration virtuel et purement sonore. En soulignant de cette manière l'absence d'un lieu de mémoire approprié, le requiem dans sa forme exclusivement auditive met en exergue le

[293] La lettre date du 8 mai 2000. Nous citons des archives privées de l'auteur.

[294] Nous pensons ici aux théorisations dans ROACH, *Cities of the dead*, *op. cit.* et SCHNEIDER, *Performnig remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, *op. cit.*

[295] Celle-ci date du 30 août 2000. Elle est réalisée et diffusée pour la première fois le 23 février 2001. En revanche, sa première édition attendra 2002.

phénomène de l'amnésie et du silence collectifs. Soudain, les communes méconnues du Burgenland deviennent audibles pour une communauté d'auditeurs anonymes, des lieux concrets dont on parle et dont se souvient. La pièce radiophonique se révèle non seulement comme un lieu de mémoire, mais elle s'apparente tout aussi au travail d'une « mémoire des lieux »[296]. Au delà du lieu concret (les églises paroissiales) le réalisateur Götz Fritsch fait ainsi surgir, grâce au médium de la radio, un milieu mnémonique dont la fonction principale est la transmission orale et directe – et laquelle on peut archiver[297].

Il faut distinguer la première diffusion en temps réel, le 23 février 2001, de la version enregistrée sous forme de cédérom qui date, quant à elle, de 2002. Tandis que la diffusion en direct est éphémère à l'instar de la performance vocale qui a son paratexte et contexte du moment, la captation réalisée en studio et fixée sur un support durable est infiniment reproductible à l'identique et surtout réécoutable. Lors d'une émission à la radio, l'auditeur peut rater le début et être contraint de s'y plonger *in medias res*. La version numérisée peut être emportée dans tout lieu et gravée sur toute sorte de support (lecteur cd, ordinateur, lecteur mp3, i-phone etc.). L'auditeur peut interrompre son écoute et la reprendre plus tard, la suivre en arrière-plan en faisant autre chose. La situation d'écoute diffère dès lors sensiblement de celle du spectateur dans l'église. Cependant, la réalisation radiophonique a aussi ses propres contradictions. Bien que ce médium touche un nombre plus élevé d'auditeurs aux endroits les plus divers du monde[298], la réception demeure individuelle. Certes, il existe un format de diffusion en direct pour le grand public (telles les émissions de sport) mais il est évident que *Requiem* n'en fait pas partie. Les mécanismes de transmission ne sont pas exactement les mêmes d'un médium à l'autre. Dans l'œuvre radiophonique, il nous manque la dimension visuelle et tactile que l'auditeur comble par son imagination[299]. L'espace vécu et matériel de l'église devient partant un espace immatériel et abstrait. Pourtant, le son a la particularité de s'introduire immédiatement, c'est-à-dire sans médiation aucune, dans mon corps. Si le médium de la radio crée d'abord, sur le plan temporel et spatial, une distance entre le destinataire et les émetteurs, la qualité du son abolit celle-ci au moment où ce dernier est

[296] Cf. VENNEMANN, A., « La topomnésie comme ressort dramaturgique dans le théâtre contemporain autrichien. *Requiem. Den Verschwiegenen* de Peter Wagner et *Rechnitz (Der Würgeengel)* d'Elfriede Jelinek », *Mémoire(s) des lieux dans la prose centre-européenne après 1989*, Tomaszewski, Marek,Małgorzata Smorag-Goldberg, Lausanne, Les Éditions Noir sur Blanc, 2013, p. 91-109.

[297] Nous reviendrons à l'aspect médial de cette œuvre dans le dernier chapitre de la seconde partie.

[298] Grâce à la toile numérique, des auditeurs intéressés en Chine, Russie, Afrique ou Amérique peuvent en effet suivre les émissions radiophoniques en allemand, voir acquérir la captation via le site internet de la maison d'édition sans avoir jamais mis un pied dans le Burgenland. La devise de la station de radio *Bayern 2* est d'ailleurs « écouter sans frontières » (*grenzenlos hören*).

[299] Il est en effet impossible d'écouter une voix sans imaginer un corps, une couleur, un paysage etc. qui correspondent (dans l'imaginaire de l'auditeur) au ton.

perçu et interprété par l'auditeur. La dramaturgie radiophonique se distingue *de facto* de celle de la mise en scène que Knut Ove Arntzen appelle dès lors une « dramaturgie visuelle »[300].

La pièce radiophonique est tout d'abord une mise en scène de la voix. L'espace où ces voix se produisent et se projettent est donc un espace éminemment acoustique. Franchissant les limites topographiques, s'infiltrant dans les lieux d'écoute grâce à l'omniprésence du son, les voix des treize acteurs et la composition musicale de Yuki Morimoto, *Dark Summer Ex 1001C*, sculptent un nouvel espace que les théoriciens du théâtre postdramatique appellent un « paysage sonore » (*Klanglandschaft*), emprunté au terme anglais de *audio landscape* :

> *Es geht dabei um die Öffnung des Rahmens. Für den jeweils anderen Sinn – das imaginierende Sehen beim Hörspiel, das imaginierende Hören beim Stummfilm – eröffnet sich ein grenzenloser Raum. Wenn man sieht (Stummfilm), ist der auditive Raum unbegrenzt, wenn man hört (Hörspiel), der visuelle*.[301]
>
> Il s'agit alors d'ouvrir le cadre : pour respectivement le sens opposé – la vision imaginaire dans la pièce radiophonique, l'écoute imaginaire dans le film muet – s'ouvre un espace illimité. Quand on voit (film muet), l'espace auditif est illimité ; quand on écoute (pièce radiophonique), c'est l'espace visuel.

Dans cet espace acoustique indéterminé la dramaturgie recouvre une nouvelle forme : elle insiste davantage sur la dimension associative de la langue et des sons afin que « l'espace de l'imagination [*Einbildungsraum*] qui se substitue à l'espace iconique [*Bildraum*] supprime le face-à-face entre l'espace du public et de la scène en faveur d'un espace d'association (onirique) [*Assoziations(t)raum*], issu d'une dramaturgie visuelle et d'un paysage sonore »[302]. En ce sens, la forme du requiem radiophonique s'approche sensiblement du caractère fluctuant et indéfini de la mémoire et du souvenir où le pouvoir d'évocation et d'imagination jouent un rôle primordial.

## *Un espace de commémoration ? L'édition de* Requiem

La plasticité et la matérialité de cette « dramaturgie du souvenir », un concept que nous empruntons à Alois Hahn[303], se traduit, d'un côté, par son double ancrage dans un lieu réel (l'église paroissiale) et imaginaire (pièce radiophonique) ; de l'autre, par sa maquette fort symbolique en forme de croix, qui n'est pas sans rappeler le *Kreuzstadl* à Rechnitz. Résultant d'un projet pédagogique, l'emballage cartonné propose un chemin de croix en miniature de

[300] Arntzen est critique de théâtre et Professeur en arts du spectacle à l'université de Bergen (Norvège).
[301] LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, p.273.
[302] *Ibid.*, p. 273-274.
[303] HAHN, A., « Inszenierung der Erinnerung », *Paragrana. Inszenierungen des Erinnerns*, Bd. 9, Heft 2, 2000, p. 21-42.

quatorze étapes. L'action du découpage et de l'assemblage des différentes parties de l'ouvrage a impliqué des adolescents du Burgenland dans un travail de mémoire concret. Suite aux propos populistes de l'ex-gouverneur de la Carinthie, Jörg Haider, au sujet de l'attentat dirigé contre la communauté des Rom à Oberwart en 1995, cette action à but éducatif permet aussi de montrer « une autre Autriche ».

Au premier abord, l'édition ressemble à un livre où le noir domine, ne laissant place à la couleur que dans le dernier quart inférieur de la couverture (Figure : RV 5). Le titre (*Requiem*) en capitales rouge-sang, légèrement bordé de blanc, s'impose nécessairement au lecteur. La mise en relief du point qui sépare le premier et le second titre (*Den Verschwiegenen*) – en blanc et d'une taille fortement inférieure – surprend le lecteur. L'écriture suggère ainsi le vide ou l'absence derrière ce « requiem des silencieux ». Le nom de l'auteur surplombe l'écriture tandis que le deuxième sous-titre (*Ein Versuch über den Widerstand*) vient renforcer le mouvement horizontal. Un large trait rouge, bordé de blanc et un trait bleu mettent en contraste les nuances de couleurs et l'opaque surface noire. S'opposant aux lignes horizontales de l'écriture, une fente noire scinde la page en deux. Le titre *Requiem.* peut ainsi se lire comme la barre horizontale d'une croix dont la pointe se dissout dans la noirceur – une impression qui se confirme quand on déplie l'emballage cartonné qui dévoile à trois reprises le même motif. Pour atteindre le contenu de cet objet curieux, il faut déchirer une bandelette en papier qui porte les couleurs du drapeau régional : jaune et rouge. Une croix se déploie alors devant le lecteur, montrant quatorze cartes en carton qui – tel un dossier archivé – découvrent à leur tour un enregistrement radiophonique (Figure : RV 6). Chaque extension de cette croix porte les épitaphes des victimes, ostensiblement introduites par leur lieu d'origine. Telles des pierres tombales collectives qui répertorient les morts de la guerre, ces quatre côtés intérieurs de la croix dispersent le lecteur qui ne sait plus où poser le regard. Le côté gauche indique :

> *GEMEINDEN IM BURGENLAND,*
> *IN DENEN ES BIS HEUTE KEIN SICHTBARES ZEICHEN*
> *DES GEDENKENS FÜR JENE PERSONEN GIBT,*
> *DIE DEM WIDERSTAND GEGEN DAS NAZIREGIME*
> *ZUGERECHNET WERDEN*:[304]
>
> **AUX COMMUNES DU BURGENLAND**
> **DANS LESQUELLES IL N'YA JUSQU'À PRÉSENT PAS DE SIGNE VISIBLE**
> **DE LA COMMÉMORATION DES PERSONNES**
> **QUE L'ON ATTRIBUE**
> **À LA RESISTANCE AU REGIME NAZI :**

[304] Nous avons consciemment respecté la mise en page de la pochette.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

À partir de cette inscription, les noms de lieu défilent de manière alphabétique du haut en bas. Un sens de lecture se dégage : du haut en bas, de gauche à droite – à l'instar des pierres tombales des fosses communes ou des monuments commémoratifs. La croix se métamorphose en un triptyque dont le côté intérieur est le plus long. Sur cette pièce centrale s'empilent quatorze cartons, pliés en deux, dont chacun a sa propre forme et sa propre mise en page[305]. Ils représentent quatorze « stations », dont douze biographies des 30 résistants (les autres étant seulement cités sur les côtés intérieurs à droite, à gauche et en bas): Andreas Thüringer, Karl Hallaunbrenner, Franz Mersich, Ignaz Pirringer, Franz Glötzl, Josef Brückler, Georg Wurm Jun., Josef Prieler, Gottfried Weidinger, Ernst Gabriel, Michael Göbner, Josef Reichart. La mise en page se lit comme un écho au chemin de croix christique. Le dessus des cartons réserve une place au nom de la victime, à la date et au lieu de sa naissance, au métier et à la cause de son arrestation et à la date et au lieu de son décès suivis du lieu des sources (généralement le DÖW). D'abord distante et muette, la matière de *Requiem* se met à parler dès que l'on ouvre cette « boîte noire qui, une fois « débouclée » ne peut plus se taire :

> *Man kann [die] Biographien […] aufheben und zurücklegen, um alles zusammen schnell ins Bücherregal zu stellen. Aber ist die Schleife einmal von der Verpackung genommen, geht das Buch nicht mehr zu*. [306]
>
> On peut garder les biographies les mettre de côté pour ranger tout cela rapidement dans une bibliothèque. Mais une fois que l'on a ôté le ruban de l'emballage, le livre ne se ferme plus.

La mise en page du requiem offre ainsi aux défunts un lieu de commémoration qui est à l'écart des lieux réels et au-delà de la *Heimat* officielle (représentée par la reprise des couleurs du drapeau régional). Ce lieu n'est pas fermé mais volontairement ouvert. En reprenant et en retravaillant le motif des peintures de Wolfgang Horwath, Peter Wagner nous montre que les processus du souvenir et de la création sont corrélés ; on ne peut pas les entamer et les interrompre à sa guise. En faisant résonner les espaces creux d'une mémoire collective, *Requiem. Den Verschwiegenen* brise une paroi du silence.

### c. La mobilisation des espaces dans *Rechnitz (Der Würgeengel)*

Si *Requiem* de Peter Wagner se déplace à travers le Burgenland et implique à représentation performance un public local, *Rechnitz (Der Würgeengel)* dans la mise en scène de Leo Koppelmann (régie) et de Roland Koberg (dramaturgie), déplace le public au cours de chaque

[305] Il s'agit au juste de quatorze variations de Wolfgang Horwath qui reprennent le motif de la couverture.
[306] WAGNER, B.,C. BERGER, « Beredtes Schweigen », *Progress*, 11.06.2012: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/buch_requiem.htm

représentation. Celui-ci part, certes, toujours du même lieu (le *Schauspielhaus Zurich*) et y revient, mais le lieu de représentation change d'un soir à l'autre. Le voyage que les spectateurs sont aménés à faire à travers la ville de Zurich vers une destination d'abord inconnue (laquelle ils reconnaissent souvent), s'apparente à un véritable voyage mnémonique (*Gedächtnisreise*) au cours duquel le voyageur recouvre des souvenirs enfouis en lui. Le voyage rend le temps et l'espace perceptibles, non seulement dans la diégèse mais aussi dans le monde réel. Il stimule des processus mnémoniques individuels et collectifs, car les lieux visités racontent au spectateur en plus de la fable sa propre histoire (voire celle qui relie le spectateur au lieu). Grâce aux alternances du cadre, celui-ci fait une double expérience : celle du processus théâtral en soi qui est en train de se réaliser dans un lieu et un temps donnés, et celle des lieux visités. Ce dispositif nous invite à penser les dynamiques de la mémoire et du souvenir en même temps que la portée des lieux. On évoquera d'abord les espaces mimétiques, puis les lieux concrets et abstraits que la mise en scène de Koppelmann mobilise et pour l'analyse desquels on fera appel notre propre expérience de trois performances[307].

## *Espaces mobilisés par le texte*

Comme *März. Der 24.* et *Requiem. Den Verschwiegenen*, *Rechnitz (Der Würgeengel)* a un titre composite dont la deuxième partie précise la première. Si *März* insiste sur le temps (l'inter-saison « mars ») et *Requiem* sur le genre musical et sa fonction (un chant liturgique pour les défunts), *Rechnitz* renvoie d'abord à un lieu concret : une ville de taille modeste, située dans le Burgenland en Autriche à la frontière austro-hongroise. Tombée dans l'oubli, Rechnitz apparaît sur le devant de la scène au tournant du XXI^e^ siècle lorsque le journaliste David Litchfield[308], engagé par Thyssen pour écrire la biographie familiale, attire l'attention internationale sur un détail lourd de conséquences : à en croire les procès-verbaux jusque-là dissimulés et les dires de quelques employés des châtelins de Rechnitz, la petite-fille du magnat industriel August Thyssen, la Comtesse Margit Batthány-Thyssen, aurait organisé dans la nuit du 24 au 25 mars 1945 une réunion privée, réservée aux sympathisants du régime nazi. Durant cette soirée festive, presque deux cents forçats juifs, logés dans les écuries du château, deviennent la cible d'une chasse à l'homme sanglante, une distraction réservée aux

[307] Les 6 et 7 janvier 2010 et le 25 mai 2011.

[308] LITCHFIELD, D.R.L.,C. SCHMITZ, *The Thyssen art macabre*, Quartet, London, 2006. La traduction allemande paraît deux ans plus tard : LITCHFIELD, D., *Die Thyssen-Dynastie. Die Wahrheit hinter dem Mythos*, assoverlag, Oberhausen, 2008

invités d'honneur. Aujourd'hui les traces de ce drame ont disparu : on ne parvient plus à retrouver les fosses communes, les derniers témoins ont disparu ou gardent le silence, l'unique procès est suspendu. Avant l'arrivée de l'Armée rouge, le Comte et la Comtesse s'enfuient en Suisse. L'affaire est classée. Aujourd'hui, la ville est devenue pour certains l'emblème de l'amnésie collective et du refoulement manifeste des tout derniers crimes de la guerre (*Endzeitverbrechen*)[309]. On constate que Peter Wagner aussi bien qu'Elfriede Jelinek ont écrit leur texte de théâtre en même temps qu'ont été réalisées les productions cinématographique *Totschweigen* (1990-1994) de Eduard Erne et Margareta Heinrich ainsi que biographique *The Thyssen Art Macabre* (2006) de David Litchfield. On peut dès lors supposer que les pièces écrites posent les jalons, voire témoignent de deux périodes distinctes du travail de mémoire de la Shoah à l'échelle locale et nationale. Cette hypothèse est recevable si l'on retrace l'évolution de l'association R.E.F.U.G.I.U.S. à Rechnitz, née en 1991/1992 d'une initiative de quelques personnes décidées, d'une part, à commémorer les victimes du régime nazi (dont celles du massacre de 1945) et, d'autre part, à aider les réfugiés de la région. En 1996, l'association devient un véritable organisme qui se charge des activités commémoratives annuelles et assure l'information pédagogique dans la région. Le massacre de Rechnitz est lié à un lieu géographique et un édifice précis : le *Kreuzstadl*, à savoir une chapelle en forme de croix dans les alentours de la ville (Figure : TS 1). Bien que l'on n'ait toujours pas retrouvé les ossements des fusillés[310], il est fort probable que les champs autour de la ruine recèlent la preuve de l'hécatombe (Figures : BL 5, 6). L'endroit historiquement stigmatisé est aujourd'hui un lieu de deuil et de résistance rassemblant régulièrement des personnes engagées contre la montée de la droite en Autriche depuis l'an 2000[311]. Lorsque nous nous sommes rendue sur les lieux en juillet 2011, nous avons en effet constaté la mise en place de plaques de commémoration (Figure : BL 4). L'atmosphère qui hante cette ruine est pesante et le visiteur averti ressent en quelque sorte l'hérédité lourde de ce lieu. Les champs qui verdoient tout autour semblent presque être une insulte ou une offense faite aux morts dissimulés sous la terre où se dressent aujourd'hui « aussi loin que l'on peut regarder, les épis de blé doré indivis »[312] (Figure : TS 2).

[309] Bien que le documentaire *Totschweigen* et la pièce de Peter Wagner précèdent la biographie de Litchfield ainsi que la pièce de Jelinek, ce n'est qu'à la parution des ces dernières que l'affaire a réellement éclaté.

[310] Les historiens ne connaissent pas leur nombre exact. On estime entre 200 et 300 morts.

[311] Voir à ce titre le site de R.E.F.U.G.I.U.S. qui a réussi à transformer ce lieu délaissé en un site officiel de commémoration : http://www.refugius.at/start.html

[312] WAGNER, *Tetralogie*, p. 72. Il nous semble que Peter Wagner fait ici explicitement allusion aux plans du *Kreuzstadl* du long métrage *Totschweigen*.

La deuxième partie du titre se réfère explicitement au long-métrage du cinéaste espagnol Luis Buñuel, *El ángel exterminador* (1962), un huis-clos d'inspiration mystique. Au cours d'un souper de minuit, une douzaine d'invités d'honneur passe la nuit à l'encontre des étiquettes de la haute société mexicaine chez leurs hôtes Lucia et Edmundo Nobile. Le lendemain matin, une force obscure les retient à l'intérieur du salon tandis que les domestiques s'enfuient de l'hôtel particulier. Le film montre alors l'évolution macabre de cette séquestration qui dévoile peu à peu les abîmes de l'humanité. Encore plus subtilement, la notion de l'« ange exterminateur » renvoie à l'ange mortifère de la Bible[313] qui punit, telle la main de Dieu, les infidèles terrestres, soit en égorgeant les nourrissons (*Exode*), soit en assassinant l'ennemi (*Livre des Rois*). La figure biblique surgit également sous l'apparence d'un cavalier apocalyptique qui apporte la peste et d'autres misères après l'*Ouverture des six premiers sceaux* dans l'Apocalypse selon Jean. L'ange de la mort n'est d'ailleurs pas sans importance pour le film de Luis Buñuel où il apparaît à plusieurs reprises sous forme d'une peinture murale ou d'une projection onirique[314].

De fait, le titre condense trois éléments hétérogènes – un lieu réel et historique, une création fictive (cinématographique) et une figure symbolique, issue de la mémoire culturelle chrétienne. Chacun de ces espaces propose une lecture différente des enjeux de la mémoire. Si le lieu géographique implique toujours une histoire *locale* (un lieu avec un passé lourd peut devenir un monument à l'instar du *Kreuzstadl*), le lieu commun du patrimoine confessionnel représente une forme de mémoire culturelle, ancrée dans la tradition, c'est-à-dire transmise par le discours écrit et parlé. L'espace filmique est un espace construit (un *artefact*), chargé de signification. Il évoque le caractère conceptuel de la mémoire qui résulte nécessairement d'une réflexion à partir du temps présent. Finalement, l'espace de la scène permet de penser le pouvoir d'invocation et d'incarnation des processus mémoriels qui, pour être réalisés, ont besoin d'un support vivant, capable de se souvenir et de l'exprimer. L'espace théâtral, qui regroupe à la fois l'espace dramatique et diégétique du texte ainsi que l'espace scénique, mimétique de la représentation, dévoile ainsi la dimension performative de la mémoire. Afin de dégager le point de tangence entre les dynamiques spatiales et mnémoniques, nous analyserons maintenant les espaces mobilisés par la mise en scène de *Rechnitz* à Zurich.

[313] Notamment dans l'*Exode* (MOÏSE, 11-13), *Le deuxième livre des Rois* (19, 35) et l'Apocalypse selon Jean (*Ouverture des six premiers sceaux*, 6, 8).
[314] Nous abordons ce motif plus en détail dans le premier chapitre de notre deuxième partie. Cf. I. A) b. « Des anges de l'histoire, messagers de la mort ».

## *Espaces mobilisés par la mise en scène zurichoise*

« Allez, en route pour la Suisse ! Personne n'échappe aux banques et encore moins aux abattoirs. C'est merveilleusement organisé. »[315] – avec ces mots, l'actrice Isabelle Menke invite les spectateurs suisses à monter dans le bus pour rejoindre le *Schauspielhaus* de Zurich. La mise en scène de *Rechnitz (L'Ange exterminateur)* par Leonhard Koppelmann (régie) et Roland Koberg (dramaturgie) brise le cadre du théâtre conventionnel. « Durant cette représentation, le public part en voyage », annonce le programme, « celui-ci commence et se termine à *Pfauen* (Figure : RZ 2), entretemps un autocar conduit les spectateurs à un endroit inconnu[316]. » La fuite en avant devient ainsi un *leitmotiv* de la première[317] de *Rechnitz* en Suisse, pièce couronnée par le prix dramatique de Mülheim en 2009 et pour laquelle l'auteure viennoise, Elfriede Jelinek, fut élue « dramaturge de l'année » par *Theater heute.* Ce parcours circulaire des spectateurs[318], sur les traces d'une mémoire fragmentaire de la ville de Zurich, s'apparente à un véritable voyage mnémonique qui *mobilise*, au double sens du terme, des souvenirs et des personnes, les soudant le temps que dure la performance[319].

Le travail ou plutôt le *non*-travail de la mémoire du passé compromettant n'est pas réservé à l'État autrichien. Comme l'a montré l'ouvrage collectif, publié récemment sous la direction de Jürgen Schoch[320], l'histoire et la politique suisses ont chacune leurs taches aveugles. Jusqu'à présent, nous ne connaissons pas en détail les implications de cette petite république alpine dans les affaires du régime national-socialiste. *Rechnitz (Der Würgeengel)* touche dès lors à un sujet fort sensible au moment même de ses représentations. Les extraits interprétés par Isabelle Menke concernent en effet davantage la Suisse[321] si bien que le texte

[315] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, p. 171. La pièce sera désormais citée sous forme abrégée : RE / Script de Roland KOBERG, p. 33 : « Ab in die Schweiz ! Auf in die Schweiz ! Den Banken entkommt keiner und den Schlachtbanken erst recht nicht. Das ist phantastisch organisiert. » Pour situer les scènes, nous avons eu recours à la fois au manuscrit et à notre propre prise de notes.

[316] « Das Publikum begibt sich bei dieser Aufführung auf die Reise. Diese beginnt am Pfauen und endet dort, dazwischen fährt ein Bus die Zuschauer an einen unbekannten Ort. »

[317] La première mise en scène en Suisse eut lieu à Zurich, le 19.12.2009 ; nous nous référons cependant aux mises en scènes du 6 et 7 janvier 2010 et du 25 avril 2011 auxquelles nous avons pu assister.

[318] Nous analysons plus précisément la structure « fuguée » de la pièce, la portée du mouvement circulaire ainsi que ses liens avec la mémoire dans un article, paru en 2011. VENNEMANN, A., « Les fugues de la mémoire dans Rechnitz (L'ange exterminateur) d'Elfriede Jelinek : texte et mise en scène », *La culture générale*, Rennes, Atala, n°14, 2011, p. 289-305.

[319] Le nombre de spectateurs peut varier entre 25 et 50 personnes. L'essentiel étant, que tous puissent prendre place dans un car qui les emmène d'un endroit à l'autre.

[320] SCHOCH, J., *In den Hinterzimmern des Kalten Krieges : die Schweiz und ihr Umgang mit prominenten Ausländern 1945 - 1960*, Orell Füssli, Zürich, 2009.

[321] Dans les mises en scène allemandes, les metteurs en scène accentuent les passages du texte qui traitent explicitement de l'Allemagne. Il serait sans aucun doute fort intéressant de confronter la première allemande (28.11.2008, Munich) à la première suisse (Zurich, 19.12.2009) et autrichienne (Graz, 16.03.2012).

de Jelinek reçoit de « une connotation [*Beigeschmack*] bien différente »[322] qu'en Autriche ou en Allemagne. Pour reprendre le titre de l'ouvrage suisse, la mise en scène de Koppelmann vise en quelque sorte les « arrière-cuisines », les espaces dissimulés et généralement invisibles, de l'histoire suisse. Les archives du *Schauspielhaus* enregistrent une vingtaine d'endroits[323]. Cependant, le nombre n'ayant pas été fixé auparavant, il y a nécessairement des lieux qui n'y figurent pas. Par ailleurs, le dramaturge nous a confirmé qu'il n'avait pas toujours ciblé un endroit ayant une histoire particulièrement lourde. Nous avons pourtant constaté que les représentations se sont majoritairement déroulées dans des espaces fort étroits ou tout au contraire très vastes et que la plupart d'entre eux sont des endroits « hypothéqués » *(vorbelastet*) comme par exemple le *Güterbahnhof* de Zurich (Figure : RZ 3).

L'histoire de la gare de marchandises est étroitement liée à l'expansion économique de la ville, à sa croissance démographique, le développement du réseau international et l'accumulation des richesses. La première rampe date de 1850 (la gare de Zurich ayant été construite en 1847) mais le véritable premier édifice naît du côté ouest de la Sihl en 1863. Suite à l'immense succès, on commence dès 1874 à faire des esquisses pour une gare de marchandises, en ayant recours aux méthodes de construction les plus modernes, prenant en compte le gain de temps (chaque hall possède sa propre rampe) et en planifiant même un complexe industriel dans les environs (les abattoirs notamment). En moins d'une année (fin août 1896 – début septembre 1897) la gare est terminée. Dès 1898, le peuple suisse vote la nationalisation des chemins de fer afin de partager le profit. Malgré les ravages des Première et Seconde Guerre mondiale, le marché du transport touche à ses limites ; la Suisse profite même des circonstances de la Seconde Guerre mondiale et agrandit son système ferroviaire. Juste après la guerre, la gare de marchandises de Zurich atteint son apogée : plus de 1000 personnes y chargent et déchargent 800 à 900 wagons par jour. Dans les années 1950 et 1960 plus de cent ouvriers immigrés (*Gastarbeiter*), venus d'Italie, y vivent dans des baraques (le *SBB-Barackendorf Herdern*) dans des conditions insoutenables – fait que l'on n'évoque presque pas. Dans les années 1980, le transport des marchandises se déplace progressivement vers les routes et le bâtiment de la gare compte dès 1986 parmi les objets du patrimoine

[322] Cf. Nous nous référons à notre entretien avec Roland Koberg le 6 janvier 2010.

[323] Neugasse 145b (19.12.2009), Sihlpost (21.12.2009), Förrlibuckstrasse 66 (22.12.2009), Schützenhaus Albisgütli (06.01.2010), Zivilschutzbunker (07.01.2010), Dienstgebäude (25.01.2010), Landesmuseum (11.02.2010), Gleis (12.02.2010), Perla Mode (23.02.2010), Im Viaduktbogen (07.03.2010), Badenerstrasse 120 (20.03.2010), Seefeldstrasse 333 (21.03.2010) [il s'agit des studios du photographe Toni Suter chargé des photos de presse], Schweizer Botschaft Berlin (14.02.2010), Franz Garage (18.04.2010), Architekturforum (22.04.2010), Talstrasse 58 (27.04.2010), Töpferstrasse 26 (20.05.2010), Triemli Spital (2805.2010), Güterbahnhof (03.06.2010), Grubenstrasse 29 (13.06.2010), General-Guisan-Quai 34 (15.06.2010). Depuis 2011, les mises en scène se déroulent presque exclusivement dans les caves du musée national.

culturel de Zurich (*Inventar der kunst- und kulturhistorischen Schutzobjekte von kommunaler Bedeutung*). Au début des années 1990, la gare n'est plus vraiment utilisée mais elle reste intacte. Quelques entreprises louent les halls de stockage, parfois l'espace se prête à des festivités comme la fête fédérale *(Bundesfest)* sur ses rampes en août 2009. Les habitants du quartier votent contre un projet de transformation de la gare en un nouveau centre policier et juridique (le PJZ – *Polizei- und Justizzentrum*). Depuis mars 2011 la ville construit à côté de l'ancien édifice un complexe moderne où sera logé le PJZ tandis que les anciennes salles de la gare appartiennent à la commune et servent d'atelier aux artistes ou de salle d'exposition, voire hébergent un cinéma de plein air. Il est significatif que l'histoire de cette gare ne soit pas très connue, voire relève d'un travail collectif à l'échelle locale (*Quartierverein Aussersihl-Hard*)[324]. Pourquoi d'ailleurs l'expansion de l'activité de la gare en temps de guerre n'est abordée qu'en quelques lignes alors que ses origines s'étendent sur plusieurs pages ? Qu'en est-il de la main d'œuvre exploitée dans les années 1950-60 dont on apprend seulement que le journal italien *L'Unità* critique les conditions inhumaines ? Quand Leo Koppelmann et Roland Koberg projettent une mise en scène de *Rechnitz* dans un hangar de cette gare (Figure : RZ 3), l'histoire et la signification du lieu se superpose à celui du texte (et inversément), à savoir l'accumulation des richesses durant la guerre par l'exploitation des étrangers et travailleurs forcés. Malheureusement, nous ignorons si les spectateurs de cette performance étaient au courant du passé compromettant de cette guerre ou non. Nous pouvons cependant supposer que certains spectateurs se sont intéressés aux lieux de la manifestation à la suite de leur expérience théâtrale. Comme nous l'a précisé le dramaturge en janvier 2010, la mise en scène de *Rechnitz* prend en compte la « dynamique propre des lieux » (*Eigendynamik der Orte*) qu'elle relie volontairement ou involontairement aux dynamiques propres de la mémoire culturelle. Il s'agit donc moins d'une mise « en scène » – car il n'y a pas de scène à proprement parler, mais bel et bel un espace d'action que le déplacement et jeu de l'actrice ont rendu sensible – que de « drames en stations parallèles » (*Parallelstationen-Dramen*). Les déplacements de la performance de *Rechnitz* semblent donc analogiques aux déplacements possibles de la mémoire culturelle. Mais pouvons-nous aller jusqu'à supposer un *reenactement* de l'histoire de ces lieux ? Selon notre lecture du dispositif scénique, la création zurichoise met trois espaces concrets en concurrence que nous allons étudier successivement : un lieu institutionnel, un espace transitionnel et un lieu d'action.

[324] http://www.8004.ch/index.php?id=156 Nous tenons la plupart des informations de ce site communal.

### Le théâtre – le lieu institutionnel

La mise en scène commence au *Pfauen*, c'est-à-dire dans l'édifice principal du théâtre de Zurich (Figure : RZ 2). Mais au lieu de se produire dans la grande salle de spectacle, l'actrice se mêle presque imperceptiblement au public qui l'attend dans le foyer. L'espace théâtral n'étant pas vraiment défini auparavant ; il l'est seulement au moment où les personnes se rendent compte de la présence de l'actrice, se rassemblent autour d'elle, l'écoutent et la regardent. C'est alors que ce lieu de vente – qui d'ailleurs reste accessible aux curieux venant de dehors pour voir ce qui se passe – se transforme en un lieu de représentation « englobant d'une façon plus ou moins visible, dans le même espace, comédiens et public »[325]. Si, comme le dit Ubersfeld, « tout lieu pouvant être théâtralisé donc intégré à l'espace théâtral », il ne faut pas perdre de vue que seulement la donnée des regardants-regardés, écoutants-écoutés fait du théâtre un véritable lieu de spectacle[326]. La théâtrologue précise qu'« il peut même y avoir une sorte d'osmose locale entre eux : comédiens et public peuvent bien être mélangés dans la même aire spatiale, ils n'en formeront pas moins deux espaces (deux sous-ensembles de signes) non miscibles »[327]. Le foyer, généralement destiné à la vente des billets et l'affichage du programme, change de fonction ou, plus exactement, perd momentanément sa fonction première. Transformée par la co-présence d'un public et des comédiens (l'actrice étant accompagnée de trois amateurs) en un espace théâtral, la salle annexe du *Schauspielhaus* suspend le cadre institutionnel. Malgré cette suspension provisoire, le public ne fait guère abstraction de l'aura institutionnelle du lieu. L'espace se dédouble donc en un lieu scénique (où l'actrice se produit) et un lieu institutionnel ayant sa propre histoire (et sa gloire). La terminologie d'Anne Ubersfeld permet cependant d'englober les deux lieux simultanément dans la mesure où elle définit l'espace théâtral comme « l'ensemble des signes spatialisés d'une représentation théâtrale ». Ce ne sont donc plus les lieux qui imposent au spectacle leurs propriétés mais c'est bel et bien la performance qui propose une relecture des lieux donnés tout en faisant naître un nouvel espace au sein de la « cité ».

Le *Pfauen* recouvre sur le plan de la diégèse, c'est-à-dire dans l'espace *dramatique*, une autre signification. Dans la mesure où la mise en scène fait d'abord partir, puis revenir le public au théâtre de Zurich, celui-ci associe volontairement l'édifice au château de Rechnitz (qu'il faut quitter en vitesse), puis à la nouvelle demeure des Thyssen-Bornemisza en Suisse, la villa *Castagnola* près de Lugano. Ceci est d'ailleurs suggéré par le texte dramatique et

[325] UBERSFELD, *L'École du spectateur*, p. 52.
[326] Spectacle vient du latin *spectaculum* > *spectare*, c'est-à-dire « regarder » ou « voir ».
[327] UBERSFELD, *L'École du spectateur*, p. 54.

l'emploi qu'en fait le metteur en scène : « Avez-vous vu fumer les vestiges d'un *château* avant d'arriver ici et cela malgré la défense de fumer qui pèse lourdement sur nos âmes ? Non ? Eh bien, ça viendra ! »[328] Avant d'inciter les invités à quitter les lieux au plus vite, l'actrice associe le lieu d'action (le foyer) au lieu mimétique (le château) : « Dans une *maison* où toutes les voluptés et tous les vices font partie du décor, on aime bien rester, on ne la quitte pas comme les sauvages seulement parce que l'étranger arrive trop tôt »[329]. En un tour de main, l'actrice, gardienne des portes vitrées seules ouvertures sur le dehors, inclut et exclut les spectateurs (Figure : RZ 4). C'est une hôtesse de l'air qui à la fois accueille et embarque les futurs voyageurs. Tandis que le pronom impersonnel « on » semble plutôt *intégrer* les spectateurs dans la diégèse, le substantif « étranger », ayant ici la connotation négative de « l'intrus » qui de surcroît vient « trop tôt » (signe d'impolitesse), les exclut et les distingue des protagonistes (la Comtesse Batthyány-Thyssen et ses proches). Isabelle Menke les incarne d'ailleurs tous. Dans ce cadre précis, les propos de la comédienne renvoient de façon sous-jacente à l'institution officielle qu'est le théâtre : un lieu où littéralement « tous les vices et voluptés » font partie des meubles ; un lieu qui est ouvert à tous mais où les nouveaux venus représentent aux yeux des habitués des « intrus ». En un certain sens, comme le souligne Roland Koberg au cours de notre entretien, le théâtre constitue une sorte de « maison » ou de « foyer » pour les artistes qui associent souvent l'institution et ses membres à une seconde « famille ».

La scène d'arrivée, préparée en amont par le voyage dans l'autocar, fait allusion non seulement à l'importante collection d'œuvres d'art du frère de la Comtesse[330], accumulés dans la villa du Tessin, mais aussi à la loi d'immigration suisse qui, de fait, n'accorde le droit de cité qu'aux plus fortunés :

> *Vorher bitte, das soll ich Ihnen aus der Schweiz ausrichten, wo Sie ja, wie ich sehe, alle wieder eingetroffen sind, bitte durchzählen !, eins, zwei, drei, also drei Personen, mehr brauchen wir in der Schweiz nicht, aber drei sind eingetroffen, weil das ein absolut grundsicheres Drittland ist, ein Land für Dritte, zuerst das Land Österreich, das es nicht gibt, nicht einmal mehr zu einem Drittel, dann das Land Schweiz, das es zum Glück länger gibt.*[331]

[328] « Haben Sie die Trümmer eines Schlosses rauchen sehen, schon bevor Sie kamen, und das trotz Rauchverbot, das schwer an unseren Seelen hängt? Nein? Also das kommt erst noch! » JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 56 / tapuscrit, p. 2. (Nous soulignons)

[329] « In einem Haus, in dem alle Lüste und Laster zu Hause sind, da bleibt man gern, da rennt man nicht einfach weg, nur weil der Fremde zu früh kommt » *Ibid.*, p. 58 / tapuscrit, p. 3. (Nous soulignons)

[330] La collection d'œuvres d'art de Hans-Heinrich Thyssen-Bornemisza, aujourd'hui placée dans le *Museo Thyssen-Bornemisza*, compte parmi les collections plus importantes de Madrid.

[331] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 191. Nous précisons qu'il ne s'agit pas d'une adaptation du texte à la mise en scène suisse mais qu'il traite de la Suisse et de l'Autriche au même titre que de l'Allemagne.

> Mais avant – permettez-moi de vous transmettre de la part de la Suisse où vous êtes tous, comme je le constate, bien arrivés – on fait le décompte s'il-vous-plaît ! un, deux, trois – trois personnes donc, nous n'en avons pas besoin de plus en Suisse, mais trois sont arrivés parce que ceci est un pays tiers où l'on est en sécurité absolue, un pays pour les tiers, d'abord l'Autriche qui n'existe pas, pas même à un tiers, puis la Suisse qui n'existe heureusement plus pour longtemps.

Il convient de préciser que le *Pfauen* se situe à proximité du célèbre *Kunsthaus*, le musée d'art moderne de Zurich. Lorsque le texte d'Elfriede Jelinek évoque le *Kunsthaus*, les spectateurs sont non seulement invités à songer au théâtre comme « maison d'art », mais aussi à l'institut éponyme qui s'élève en face. L'actrice joue d'ailleurs avec cette homonymie en citant l'extrait peu de temps avant le retour au *Schauspielhaus* :

> *Die Kultur ist nämlich noch nicht eingetroffen. Ich schaue auf die Uhr, jetzt müßte die Gemäldeausstellung kommen. Richtig. Ist schon da. Wir sind auch schon da, aber das Kunsthaus muß noch kommen* [.][332]
>
> La culture, elle, n'est pas encore arrivée. Je regarde ma montre, l'exposition de peinture devrait arriver. C'est juste. La voilà. Nous aussi, nous sommes déjà là, mais la maison d'art doit encore arriver [.]

Le texte évoque ensuite un « frère qui ne s'appelle pas Oreste » et qui « est le contraire d'être enseveli ». Il s'est, bien au contraire, « conservé en Suisse tout au long de cette époque affreuse, ayant même continué à agrandir sa réserve ». La métaphore filée se termine par une formule archaïque : « Son nom n'est pas Oreste, pour être plus précis, il s'appelle Heinrich ou quelque chose comme ça, et personne ne le craint »[333]. Sur le plan du récit, le *Kunsthaus* renvoie donc aussi à la villa Thyssen-Bornemisza à Lugano. La performance insiste sur les moments où les lieux du texte et les lieux réels, où l'espace mimétique et l'espace scénique coïncident. Il revient donc aux spectateurs d'opérer la synthèse grâce à leurs connaissances et leurs souvenirs. Bien que la représentation ne se déroule pas dans les salles dédiées au jeu scénique, le théâtre comme lieu institutionnel demeure le référent principal de la mise en scène en ce qu'il est lieu de départ et le point d'arrivée, à savoir l'endroit où les espaces réel et fictif fusionnent. En ce sens, il constitue le pilier, voire la clef de voûte de la mise en scène.

### Le bus – l'espace intermédiaire ou le « mi-lieu »

Cet espace relativement stable, géographiquement déterminé, voire une coordonnée redondante de l'espace dramatique, est brisé par un espace intermédiaire, éphémère et

[332] *Ibid.*, p. 172.

[333] « Nein, Orest heißt er nicht, dieser Bruder, der zum Glück das Gegenteil von bestattet ist, er hat bestanden, nicht bestattet, er hat die ganze schreckliche Zeit in der Schweiz seinen Bestand gehabt und seinen Bestand sogar ständig erweitert […] Orest nicht sein Name, um präziser zu sein, er heißt Heinrich oder so ähnlich, vor dem graut keinem » *Ibid.*, p. 172.

changeant : l'espace-temps du transport. Ce dernier se définit par son absence de scène, voire l'absence même d'une dimension mimétique. Suspendu entre deux variables, le lieu institutionnel et le lieu d'action, le public s'y retrouve face à lui-même, face à son voisin immédiat. Lorsque le spectateur franchit la porte et monte dans le bus, il fait en effet le choix d'entrer dans le récit, d'en devenir partie intégrante.

Il prend conscience de son propre pouvoir performatif tout en s'adaptant à un nouveau lieu. À l'espace de jeu, habituellement occupé par le comédien, se substitue un espace unidimensionnel, plat qui attire le regard – un écran de télévision qui s'allume en même temps que les spectateurs prennent place. Les voix qu'on entend (il s'agit soit de la voix enregistrée d'Isabelle Menke, soit de la voix de Marlon Brando dans *Apocalypse now*[334]) sont incorporelles et pas nécessairement en accord avec les images (un montage du documentaire *Totschweigen*). Cet écran ne constitue cependant qu'une donnée de cet univers clos. Le spectateur se retrouve en « intimité » à côté d'une autre personne, connue ou inconnue, dont il va faire connaissance. Peut-être qu'il engage (comme nous l'avons fait) une discussion sans être soumis à la situation de représentation habituelle qui exige de lui un silence absolu. Il peut également choisir de se replier, de ne pas parler et, même, de ne pas fixer l'écran mais de regarder par la fenêtre. Il peut alors tenter d'identifier la route en devinant la destination ou en se laissant emporter par le paysage urbaine qui défile devant ses yeux. L'étape du bus est au double sens du terme un moment *récréatif* – il distrait (repose) le public tout en le stimulant (il le ressaisit, capte son attention) : un moment de tension et de relâche, un moment d'interrogation et de submersion, un moment d'action et de passivité. L'espace transitionnel du voyage offre aux spectateurs une dynamique autre qui peut être celle du repli ou de la communication, voire les deux.

N'opère-t-on pas ainsi une scission au sein du sujet qui perçoit qui, face à soi ou à son voisin de place, projette dans cet espace ouvert ses attentes, ses désirs, ses questions, ses hypothèses et ses souvenirs ? Dans la discussion avec autrui des positions antagonistes peuvent en effet devenir apparentes – notamment sur le trajet du retour quand le public aura déjà fait un certain nombre d'expériences. À l'aller, le spectateur est curieux de connaître la suite du spectacle. Un silence s'installe rapidement dans le bus, on suit avec attention le montage vidéo ou regarde les rues de Zurich. Des questions sans réponse flottent dans l'espace ; l'ambiance est tendue. Au retour, en revanche, le spectateur se doute de la suite. Il

[334] Nous proposons une analyse de cette séquence dans le troisième chapitre de la deuxième partie lorsqu'il est question de la pièce radiophonique *Rechnitz*. Koppelmann se sert à nouveau de cet enregistrement de Marlon Brando, lisant à voix haute *The Hollow Men* de T.S. Eliot.

sait qu'il va retourner au théâtre. Il s'est entre temps familiarisé avec le protocole de la mise en scène et les visages des autres voyageurs-spectateurs. Il se trouve dans une situation connue et les écrans ne proposent pas de nouvelle image. Malgré la présence de l'actrice dans le bus, le spectateur engage plus facilement une conversation sur ses impressions, ses interprétations qui s'avèrent parfois contradictoires. L'espace transitoire du bus devient alors un lieu de rencontre et d'échange. C'est aussi sur le chemin du retour que l'on se remémore la représentation passée, que l'on compare des souvenirs. Aux réminiscences de la performance se superposent des fragments de souvenirs peut-être liés aux lieux que le bus traverse. Ainsi une spectatrice nous dévoile l'histoire du *Albisgütli* qui a pu motiver le metteur en scène à en faire le lieu d'action[335]. Selon le dramaturge et le metteur en scène ces déplacements et discussions permettront la mise en place d'un « transfert » au sens freudien du terme, c'est-à-dire la libération de l'objet refoulé grâce au dispositif cathartique de la situation. L'espace intermédiaire est dès lors plutôt *milieu* que lieu de mémoire. Il propose un cadre propice à l'échange entre générations, non intentionnel. Malgré sa courte durée, il réalise cette forme de mémoire orale – Assmann dirait de « mémoire communicative » – que l'on ne trouve dans aucun cours d'histoire générale ni dans un livre qui se veut sérieux ou scientifique.

### Le lieu d'action – lieu de mémoire et espace de souvenir

Le *Schauspielhaus* encadre certes la performance mais c'est le déplacement dans l'autocar qui constitue le véritable centre d'action. Il opère et représente de manière métonymique les transferts déclenchés par la mise en scène. Dans *L'École du spectateur*, Anne Ubersfeld distingue deux types fondamentaux de l'espace théâtral : la situation traditionnelle du théâtre de boulevard qui sépare visiblement le public de la scène grâce au « quatrième mur » qui est parfois matérialisé par un rideau[336]. La scène est alors surélevée et dans une position centrale face à la salle des spectateurs. L'espace scénique est dans un rapport mimétique avec le hors-scène : « Les ouvertures ne débouchent pas dans l'imagination du spectateur sur l'envers du spectacle, coulisses, couloirs, loges, mais *sur un monde homogène au monde qui est montré sur scène »*[337]. Le spectateur ne confond pourtant pas l'espace scénique pas avec le monde extérieur. Il sait qu'il se trouve dans un monde de l'imitation. De fait, son rapport à l'acteur est de nature sympathique, c'est-à-dire par le biais d'une identification momentanée, le spectateur

[335] Cet entretien eut lieu le 6 janvier 2010 sur le trajet du retour.
[336] Ubersfeld qualifie le rideau d'un « écran tendu, une matérialisation de la coupure scène-salle », UBERSFELD, *L'École du spectateur*, p. 59, note 5.
[337] *Ibid.*, p. 59. (Mise en exergue : Anne Ubersfeld)

partage sur le plan métonymique la vie représentée sur scène. Diamétralement opposé à ce type d'espace se situe ce que Ubersfeld appelle « l'espace-tréteau » qui « suppose que tout ce qui se passe sur le plateau scénique apparaît dans un rapport de continuité entre le spectateur et le comédien »[338]. Le spectateur n'est donc pas séparé du plateau mais le lieu d'action se distingue du monde extérieur. Au lieu d'imiter celui-ci, il cherche à souligner les différences, à montrer en permanence qu'il s'agit simplement d'une activité théâtrale dont les spectateurs font partie : « le spectateur voit, au-delà du tréteau, les lieux qui entourent le lieu théâtral et son regard ne peut pas fuir dans une extra-scène imaginaire »[339]. Ceci conduit au paradoxe suivant : comme le spectateur n'est pas invité à se laisser emporter par une représentation qui imite le réel puisque celle-ci lui rappelle sans cesse qu'il *est* déjà dans la réalité, l'espace scénique ne joue avec pas son imagination. La clôture ne se situe pas entre la réception et le jeu mais entre la scène et l'extra-scène. Autrement dit, « [t]oute illusion du quatrième mur est par nature interdite à l'espace-tréteau. »[340]. Bien que cette distinction soit quelque peu schématique, elle a l'avantage de différencier les deux grandes formes de théâtre qui, d'ailleurs, ne sont pas tributaires des espaces qu'elles occupent. Il ne suffit en effet pas de quitter l'espace institutionnel du théâtre – le plateau central encadré par une paire de rideaux – pour passer du type traditionnel à une forme de « tréteau ». Il est tout à fait possible de reproduire le même cadre en plein air, dans une usine etc. Inversement – nous le verrons à propos des mises en scène de *März* et de *Rechnitz* à Fribourg – une performance peut rompre avec le cadre institutionnel et transformer la salle de spectacle « classique » en un espace-tréteau. Le théâtre moderne a souvent recours à des formes hybrides comme par exemple la mise en scène de *Das Werk* (Karin Beier) à Cologne où les deux espaces, scène et salle, sont investis dans le jeu malgré la disposition plutôt classique d'un immense plateau surélevé face à une salle de spectateurs maintenue dans l'obscurité.

En fonction du type d'espace théâtral varie le « contenu » de l'espace scénique, c'est-à-dire les données figuratives de l'espace-scène. L'espace-tréteau ne propose pas une multitude de décors et d'objets scéniques[341] comme « unité signifiante »[342] qui précisément permet au spectateur de s'adonner à l'illusion théâtrale. Dans la mise en scène de *Rechnitz*, signé par Leonhard Koppelmann, l'espace scénique doit rapidement être monté, peu avant le spectacle. Il n'est pas rare que la comédienne découvre son espace de jeu une dizaine de minutes

[338] *Ibid.*, p. 60.
[339] *Ibid.*
[340] *Ibid.*, p. 60.
[341] Les objets ont alors une fonction métonymique qui les relie au monde extérieur, réel.
[342] UBERSFELD, *L'École du spectateur*, p. 63.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

seulement avant l'arrivée des spectateurs[343]. Elle doit rapidement y trouver ses repères, estimer les diverses potentialités scénographiques du lieu. Son rôle se substitue alors celui du scénographe qui conçoit l'espace en fonction du jeu et à celui du metteur en scène qui accorde le jeu à un espace donné. Les objets qui reviennent d'une représentation à une autre (*grosso modo* une chaise, une caisse en bois, une échelle, trois magnétophones, quelques néons, un manteau de fourrure, des gants, une paire de chaussures) n'ont pas de signification extra-scénique. Leur valeur sémantique résulte seule de l'usage qui en sera fait au cours de la performance. Ainsi se peut-il que les mêmes objets aient dans des lieux différents une signification différente : le manteau de fourrure ne signifie pas la même chose dans un abri anti-aérien que dans un restaurant ou dans une gare desaffectée puisque l'espace de représentation détermine la signification des éléments investis. Si, par exemple, la présence d'une échelle surprend dans la salle de fête du *Albisgütli*, elle entre tout à fait dans le cadre provisoire et austère de l'abri antiaérien, construit en cas de guerre. Inversement, les tenues de soirée, la plume d'autruche et les gants vont davantage avec le décor prestigieux du restaurant de chasse (Figures : RZ 5, 10). Si le rapport du scénique au réel n'est pas démonstratif[344], il permet au spectateur de maintenir une distance critique au spectacle et de réfléchir sur les objets, sur les mouvements et les paroles dans leur rapport avec l'activité théâtrale : avec le *spectaculaire*. Il est donc indirectement amené à se poser la question de savoir « où se passe l'action », dans « quel espace (théâtre ou réel extra-scénique), les signes scéniques prennent [...] leur sens », quel en « est le principe d'organisation » – « un 'ailleurs' référentiel dont l'image mimétique organise les signes représentés » ou « l'espace scénique et sa structure propre[345] ».

La réflexion sur la signification et l'enjeu de l'espace pour la représentation théâtrale conduit le public à se rappeler la fonction habituelle du lieu d'action et de se placer par rapport à celui-ci. Ainsi, les trois performances auxquelles nous avons pu assister entre 2010 et 2011 ont proposé trois lectures différentes des espaces investis, soit trois interprétations différentes du passé fasciste en Suisse. Si les différents lieux d'action ont ravivé, chacun, un autre lieu de mémoire collective, les divers espaces scéniques ont mis en place un espace de souvenirs différent. La célèbre auberge *Albisgütli* (Figure : RZ 9, 10), logée dans les hauteurs de la ville

[343] Nous tenons cette information de l'entretien avec Isabelle Menke, mené à Zurich le 26 avril 2011.

[344] Ubersfeld note à ce titre que l'espace scénique à valeur démonstrative a pour « mission de fournir des renseignements sur ce qui est *absent* sur scène (l'univers référentiel), en vue de donner à la fiction son poids de réel (effet de réel), mais aussi en vue de montrer dans un espace concret, qui est le modèle réduit de l'espace social, le mécanisme des processus sociaux ». UBERSFELD, *L'École du spectateur*, p. 65.

[345] *Ibid.*, p. 64.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

à l'orée de la forêt, compte encore aujourd'hui parmi les fiefs de l'extrême droite suisse qui y célèbre, notamment dans cette salle (Figure : RZ 7) réservée à la mise en scène, ses fêtes de fin d'année. C'est aussi un lieu entièrement consacré à la bonne chaire et à la boisson, de préférence en grande quantité. La parenté architecturale avec le château de *Rechnitz* – deux constructions d'une taille impressionnante et liées à l'activité de la chasse[346] – saute aux yeux. L'abri anti-aérien (*Zivilschutzbunker*), encore vierge, propose un cadre fondamentalement différent : l'espace calculé, sans lumière directe, enfoui sous un terrain de football (Figure : RZ 11), rappelle, en plus luxueux, l'espace géométrique et austère des camps de détention ou de concentration : lits superposés, lavabos et toilettes collectifs, salle médicinale (Figure : RZ 8). Le climat est froid et humide ; les murs épais de béton, les portes blindées suggèrent qu'aucun son ne sortira de cet huis-clos lugubre (Figure : RZ 12). Cet espace rappelle sur le plan mimétique du texte moins le château que écuries ou, pire, les barraques des camps réservées aux forçats les plus vigoureux. Enfin, les archives souterraines du Musée national suisse de Zurich (*Schweizerisches Landesmuseum*) que nous avons découvertes une année plus tard, en mai 2011 quand nous avons assisté la dernière fois à la mise en scène (Figures : RZ 13-16). Un rapprochement entre les archives nationales, installées dans le sous-sol du musée et le concept de la « mémoire refoulée » s'impose. Les couloirs sans fin, aux murs dénudés et aux plafonds voûtés nous évoquent d'une part l'architecture (les passages secrets) d'un château fort, d'autre part, ils peuvent aussi nous faire penser à l'architexture labyrinthique de la mémoire. De même, une association aux murs « blanchis à la chaux » des caves du château de Rechnitz – là où furent entassés des forçats juifs – est possible.

Chacun des lieux s'inscrit dans l'histoire suisse soit plus récente (comme la montée de la droite : *Albisgütli*), soit plus ancienne (comme la gare de marchandises ou le musée national). Ils existent indépendamment de la mise en scène. Par le jeu scénique cependant, l'actrice s'approprie ces lieux et les transforme en des espaces théâtraux. De même, le regard attentif et intéressé des spectateurs fait de ces lieux, investis pour la durée d'une mise en scène, des espaces *spectaculaires*, c'est-à-dire des espaces qui s'imposent au regard et que l'on voit volontairement (du lat. *spectare*). À ces lieux d'action – action de jouer et action de regarder – s'ajoute l'espace de la diégèse, celui de la 'fable' de *Rechnitz* qui, bien qu'elle soit presque absente, s'apparente à une suite d'unités thématique qui s'enchaînent de manière chronologique[347] : le départ du château (scène du foyer), la fuite vers la Suisse (les deux

[346] Une place de tir se trouve juste à côté du *Albisgütli*.
[347] Leo Koppelmann prend ses libertés par rapport au texte de Jelinek qui n'a plus de fable.

scènes de transport), le crime ou plus précisément les discours postérieurs *sur* le massacre, l'arrivée à Lugano et le regard rétrospectif, « nostalgique » sur cette époque (deuxième scène du foyer). Les espaces spectaculaire, ludique et mimétique forment ensemble l'espace *dramatique*. Ils ne sont pas identiques et se juxtaposent (espace spectaculaire et espace scénique), se superposent (espace ludique et espace mimétique) ou se recouvrent partiellement (espace spectaculaire et espace mimétique tant qu'il est identifié comme tel). De même élaborent-ils des liens différents avec la mémoire collective et le phénomène du souvenir. L'espace d'action, investie par la comédienne, implique d'une part des souvenirs personnels que celle-ci ne révèle certes pas mais qu'elle peut utiliser pour son jeu, il déclenche d'autre part des associations plus précises, intentionnelles puisqu'elles résultent de la diégèse du texte. Isabelle Menke fait ainsi plusieurs fois allusion aux murs blanchis à la chaux (« *schön geweißelt* ») – comme c'est écrit dans le texte – quand nous nous trouvons dans le sous-sol du musée. Ce faisant, elle évoque nécessairement un souvenir collectif refoulé des Juifs, entassés dans les caves et les écuries du château de Rechnitz avant d'être conduits à l'hécatombe. À un niveau plus abstrait, cette répétition (d'ailleurs présente dans le texte de Jelinek) opère un transfert de la situation vécue à ce moment-précis : le public, entassé dans le couloir des archives (ou comme sur la photo dans l'abri anti-aérien), se trouve lui-même dans la position de la victime (Figure : RZ 17). Cette expérience de la « Shoah » par analogie – bien que cela soit sur un plan purement fictif – ravive chez les spectateurs non seulement une mémoire transmise (par exemple par la famille) ou apprise (à l'école), mais elle en engendre une nouvelle, à savoir celle des spectateurs. Ceux-ci introduisent en effet dans l'espace théâtral leurs propres souvenirs (tel le trauma familial d'une dame d'origine juive[348]) ainsi que des associations qui relèvent seulement de leur imagination ou des connaissances générales. Même s'il nous est impossible d'identifier avec précision les éléments qui déclenchent les souvenirs, on peut supposer qu'ils émergent soit sous l'effet du lieu réel (que l'on perçoit toujours en même temps que l'action sur scène), soit par le jeu de l'actrice (sur laquelle l'attention se fixe) ou, enfin, des paroles, c'est-à-dire du texte de Jelinek.

La performance fait ainsi surgir diverses formes de la mémoire et du souvenir tout en s'inscrivant – à l'instar du palimpseste – dans des lieux de la mémoire préexistants : l'abri anti-aérien évoque un certain danger (la possibilité d'une guerre) qui se fonde sur une réalité historique (il a été construit quand le danger était imminent). Il est à ce titre monument (*Mahnmal*). Le musée national suisse représente, quant à lui, sur les plans concret et abstrait

[348] Nous avons recueilli cette information à Zurich, le 6 janvier 2010, avant d'assister pour la première fois à la performance.

la mémoire officielle du pays. C'est un lieu dont la fonction première est de collectionner et de conserver les traces d'une histoire commune sur laquelle se fonde l'identité nationale. Or, comme la performance se déroule dans ses archives, situées au sous-sol de cet édifice prestigieux, ce lieu de mémoire collective (*Gedächtnisort*) devient durant la performance un espace de souvenir (*Erinnerungsraum*), qui ni ne montre et ni ne conserve une histoire considérée comme « mémorable » mais qui fait surgir des souvenirs d'une réalité en marge, littéralement refoulée.

## C) *Gedächtniszwischenräume* – Milieux de la mémoire : texte, scène et salle

Comme nous l'avons vu au cours des analyses péritextuelles et épitextuelles des jaquettes des textes *In den Alpen* et *Requiem*, l'espace du texte n'est ni neutre, ni simple vecteur d'un message. Non seulement la mise en page du livre mais aussi celle du corps du texte jouent un rôle non négligeable dont la signification change selon qu'il s'agit d'un texte aéré avec une écriture espacée ou d'un texte dense avec une écriture serrée, selon qu'il se présente au lecteur avec un certain nombre de pages vierges qui démarquent (ou non) le texte du paratexte ou sous la forme de différents niveaux et types d'écritures qui ensuivent. Les œuvres dramatiques d'Elfriede Jelinek se présentent, par exemple, sous la forme de blocs monolithiques, regroupés en paragraphes (*Rechnitz* en compte une cinquantaine), qui évoquent au lecteur plutôt un texte de prose que de théâtre – et encore moins un texte polyphonique comme c'est ici le cas. La *Tetralogie* de Wagner, en revanche, présente au lecteur des dialogues qui tendent parfois à la versification (*Monolog mit einem Schatten*). Le lecteur saisit donc, d'entrée de jeu, les différences structurelles de ces deux écritures dramatiques et s'attend, par conséquent, à un autre type de théâtre. La mise en page du texte dramatique invite en ce sens à une certaine mise en forme de l'œuvre montée sur la scène : comment celle-ci s'offre-t-elle au public, voire comment lui présente-t-elle la performance ? Est-elle organisée en actes, en tableaux ou en scènes brèves ou est-ce une performance continue, interrompue, n'accordant au public aucune possibilité de retrait ? L'analyse montrera que l'arrangement du texte et l'organisation de la scène sont importants du point de vue herméneutique dans la mesure où, à l'instar d'un cadre, ils orientent la réception et la perception de l'œuvre. Autrement dit, ils guident le lecteur-spectateur du « dehors » *et* influent sur le contenu du « dedans ».

Pouvons-nous dès lors rapprocher ces cadres textuels et scéniques des « cadres sociaux de la mémoire » que Maurice Halbwachs s'est proposé d'étudier dans son ouvrage éponyme ? Pour le sociologue français, ceux-ci représentent d'abord des personnes qui nous entourent et grâce auxquelles nous sommes en mesure de nous évoquer un souvenir, par exemple au cours d'une conversation. Sur le plan métaphorique, les cadres sociaux représentent des paradigmes de la pensée qui dirigent nos réflexions, nos perceptions et nos souvenirs. Il s'agit en ce sens d'horizons perceptifs et réceptifs qui résultent des dimensions matérielles, mentales, culturelles et sociales qui nous entourent et nous (in)forment. Or, le cadre d'une mise en scène ou d'un texte, ne nous entoure-t-il, voire ne nous (in)forme-t-il pas tout autant ? Ne participe-t-il pas du processus mnémonique en jeu ? Il s'agit ici de réfléchir sur la manière dont Jelinek et Wagner ainsi que les metteurs en scène « cadrent » l'espace et, par delà, de montrer comment ils « cadrent » en même temps la mémoire.

## a. Les didascalies et inserts dans le théâtre de Jelinek et de Wagner

Loin d'être de simples annexes de l'œuvre écrite, les éléments didascaliques, pré- et postfaciels, voire toute forme de dédicace et de remerciement, structurent le récit. Ils préparent et accompagnent la lecture (et cela jusqu'au bout) en dévoilant des détails qui autrement passent inaperçus. Ils sont également des données indispensables pour tout scénographe (metteur en scène ou dramaturge) en ce qu'ils lui donnent des indications précieuses sur les liens entre l'auteur et son œuvre. C'est ici que ce dernier peut se rapprocher et s'éloigner du lecteur, qu'il peut inscrire des souvenirs personnels ou placer une mémoire collective cryptée. Le cadrage ou le *setting*[349] constituent en ce sens des espaces auctoriaux qui, paradoxalement, tendent à être complétés par le lecteur-scénographe qui devient alors à son tour coauteur de l'œuvre. Ces espaces en marge du texte et de la mise en scène, ne font-ils pas partie des « mi-lieux » de mémoire dans le sens que nous conférons à ce terme ?

Comme le souligne Anne Ubersfeld dans *L'École du spectateur*, « le discours des didascalies n'est pas constatif, il est illocutoire (conatif) »[350]. Bien qu'il ne s'agisse pas d'accomplir mot à mot les propositions de l'auteur – un fait que Jelinek ne cesse de souligner par des formules stéréotypées telles que « faites ce que vous voulez » ou « on peut, bien sûr,

[349] Nous entendons par « setting », terme emprunté à l'anglais *to set* > positionner/établir, l'ensemble des propriétés d'un environnement ou d'un espace dans le cadre duquel quelque chose se déroule, a lieu, est expérimenté (« *the context and environment in which something is set* »).
[350] UBERSFELD, *L'École du spectateur*, p. 256-257.

le faire de façon totalement différente »[351] – les didascalies visent et accomplissent une représentation par l'énonciation. Elles génèrent non seulement un espace scénique imaginaire, vierge, où l'auteur et le lecteur agissent en metteur en scène et dramaturge, mais par leur dimension performative, elles *réalisent* aussi ce qu'elles nous dévoilent sur la monstration et l'économie globale du texte, de telle sorte que la scène « est alors déjà présente dans l'écriture elle-même, et pas seulement figurée »[352]. C'est pourquoi Monique Martinez-Thomas, qui s'est spécialisée dans l'étude des didascalies[353], propose le terme de « didascale » pour « nommer cette entité énonciative chargée de donner des instructions pour la mise en scène »[354]. Le *didascolos* aurait donné les instructions scéniques au cours des représentations dans le théâtre grec. En définissant la didascalie comme une *voix* ou une instance narrative, et non comme un texte annexe de l'auteur, la théâtrologue rattache le phénomène didascalique au débat conceptuel qui s'est construit autour des notions de l'autorité de l'auteur face au metteur en scène et *vice versa*. La didascalie comme fonction textuelle génère dans la terminologie de Martinez-Thomas le « didascale » et le « didascalé »[355], c'est-à-dire « une entité fictive de réception de ces ordres », autrement dit un double fictif du metteur en scène censé cadrer le déroulement de l'action. En ce sens, « l'auteur entend bien substituer une mise en scène imaginaire – mais destinée à vivre *pour la mémoire collective* – à celle – réelle mais éphémère – du futur metteur en scène »[356]. L'idée d'une volonté sous-jacente d'inscrire une réalisation possible de la pièce dans le texte dramatique en soi *et* dans la « mémoire collective » pour soi – grâce à la collaboration du lecteur-scénographe – mérite dans notre cadre une attention particulière. En tant que texte écrit, la didascalie ne constitue non seulement un « lieu » du texte où se détache une voix méta-textuelle qui n'est ni celle de l'auteur, ni celle du metteur en scène, ni même celle du lecteur ; elle s'offre au lecteur et au « scripteur » comme un

[351] Parfois l'auteure s'y met elle-même en scène comme dans *Das Werk* : « Wie sie [sic] das machen, ist mir inzwischen bekanntlich so was von egal. », p. 91.

[352] BERNANOCE, M., « Pour une typologie de la "voix didascalique" : redonner figure à l'auteur de théâtre contemporain », *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle : regarder l'impossible*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2007, p. 47-60.

[353] MARTINEZ-THOMAS, M.,S. GOLOPENTIA, *Voir les didascalies*, Ophrys, Paris, 1994 ; MARTINEZ-THOMAS, M., *Jouer les didascalies*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1999 ; MARTINEZ-THOMAS, M., « Función y disfunción del texto didascálico en Luces de bohemia », *Le retour du tragique : le théâtre espagnol face à la rénovation esthétique (Valle-Inclán, R. Alberti, F. García Lorca)*, sous la direction de Martinez-Thomas, Monique, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 99-112 ; MARTINEZ THOMAS, M.,S. GOLOPENTIA, *Interpretar las didascalias*, Ñaque, Ciudad Real, 2009.

[354] MARTINEZ-THOMAS, M., « Typologie fonctionnelle du didascale », *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle : regarder l'impossible*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2007, p. 35-46 (P. 46). Dans cet article la spécialiste distingue et analyse trois types didascaliques dans le dispositif scénographique virtuel du texte de théâtre : le didascale *extrascénique*, *intrascénique* et mixte, à savoir soit *extra-intrascénique*, soit *intra-extrascénique.* La dernière catégorie étant la plus courante dans le théâtre moderne et contemporain.

[355] *Ibid.*, p. 37.

[356] *Ibid.*, p. 36. (Nous soulignons)

« milieu » favorable à l'émergence d'espaces hybrides, ancrés dans l'imaginaire collectif et qui se prolongent dans la mémoire culturelle. En ce sens la didascalie serait « en effet topographique », voire « *agora* »[357]: espace de rencontre, de discorde et de conciliation. La didascalie se comprend dès lors moins par rapport à la fable que par rapport à l'espace qu'elle co-génère[358]. Frédérique Toudoire-Surlapierre résume cette double énonciation théâtrale à l'œuvre dans le discours didascalique ainsi :

> La didascalie est une *architexture* qui permet de passer d'un état à un autre (de l'écrit au visible, de l'imagination à l'imaginaire, du personnage à l'acteur), elle transfère toutes sortes d'images. Elle focalise la fiction à laquelle elle offre une diversité de points de vue. Tel un instrument focal, elle introduit et conclut la fable dont elle *fait partie*, mais dont elle déplace les perspectives en introduisant son regard surplombant.[359]

Ayant sa matérialité et son emplacement à part, la didascalie n'appartient pas seulement aux « architextures » dramatiques. Elle participe, d'après nous, tout autant à l' « architecture » de la pièce que ce soit sur le plan typographique ou sur le plan pragmatique de la diégèse. Ainsi chacun des textes de la *Tetralogie der Nacktheit* se distingue des autres par la voix didascalique. Celle-ci assure la tonalité propre aux pièces tout en conférant une certaine homogénéité et continuité à l'ensemble. En effet, à l'échelle du corpus de textes, les didascalies soulignent un mouvement centripète de l'extérieur vers l'intérieur, des salles spacieuses et nobles (*März. Der 24*) vers des espaces rétrécis et sombres (G*ott Kabel der Stuhl und die Klarheit*), qui se dérobent à nos regards telles les caves (*Monolog*) et canalisations (*Die Nackten*). De même, elles mettent au premier plan la diminution progressive de la luminosité et la métamorphose des personnages humains en des animaux. Selon la typologie de Martinez-Thomas, ce sont ici les « didascales intrascéniques » qui dominent. Wagner opte donc pour une perspective intérieure, impliquée dans la mise en scène : la voix didascalique décrit en détail les changements de lumière, indique les entrées et sorties du plateau, traite des problèmes techniques de la représentation, voire aborde la psychologie (certes restreinte) des personnages. Celle-ci peut cependant prendre la forme d'un didascale extrascénique, c'est-à-dire décrire « l'image scénique depuis le hors-scène », adoptant « l'œil textuel » et transcrivant les réactions possibles du public[360]. C'est alors que le didascale évoque les perceptions des événements scéniques du point de vue de la réception :

[357] Nous empruntons ces expressions à TOUDOIRE-SURLAPIERRE, F., « Regarder l'impossible : l'écriture didascalique dans le théâtre du XXe siècle », *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle : regarder l'impossible*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2007, p. 9-17, ici p. 11.
[358] MARTINEZ-THOMAS, M., « Typologie fonctionnelle du didascale », *Ibid.*, p. 35-46, ici p. 37.
[359] FIX, F.,F. TOUDOIRE-SURLAPIERRE, *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle : regarder l'impossible*, Editions universitaires de Dijon, Dijon, 2007, p. 11.
[360] MARTINEZ-THOMAS, « Typologie fonctionnelle du didascale », p. 41-42.

description des bruits, interprétation de la musique, traduisant ainsi « l'univers sonore de la pièce captée par le spectateur depuis son espace »[361]. En ce sens, le début de *März* suit un mouvement intra-extrascénique :

> *Lichtstimmung : Freie Landschaft, nebelig. Später Nachmittag.*
> *Die beiden Volkssturmleute Pagani und Ziserl sitzen auf einem der einander gegenübergestellten Wachtürme. Pagani ist ein Veteran um die Sechszig, Ziserl ein halbes Kind.*
> *Der blinde Ziehharmonikaspieler zieht eine Runde durch das Gelände und hinterläßt die Erinnerung an eine Melodie.*
> *Das leise Pfeifen des Windes, das allmählich intensiver wird.*[362]

> Ambiance de lumière : En plein champ/terrain vague, dans le brouillard. Une fin d'après-midi.
> Les deux soldats Pagani et Ziserl se tiennent assis sur l'un des deux miradors qui se font face. Pagani est un vétéran de guerre dans la soixantaine, Ziserl un demi-enfant.
> L'accordéoniste aveugle fait le tour du plateau en laissant derrière lui le souvenir d'une mélodie.
> Le vent siffle de plus en plus fort.

Les éléments descriptifs juxtaposés au début du didascale (lumière, décor/atmosphère, temps) ainsi que les détails donnés sur les protagonistes Pagani et Ziserl (statut, âge, apparence) témoignent de la perspective intérieure du spectacle. Cependant, dès l'entrée en scène de l'accordéoniste, le point de vue se déplace vers l'espace extrascénique : le texte attire l'attention sur les mouvements accomplis sur scène et les bruits de fond (le vent). La précision du « souvenir d'une mélodie » peut être à la fois intra- et extrascénique. Du point de vue *intra*scénique, la voix souligne le surgissement d'une mélodie connue (dans la mise en scène de Davy ce sera *O du lieber Augustin*), évoquant d'une part au lecteur-spectateur un souvenir, planant d'autre part sur la scène. Du point de vue *extra*scénique, l'expression du « souvenir » peut aussi renvoyer à l'écho concret de la chanson populaire du Vienne du XVII[e] siècle[363]. Sur le plan formel, la dernière indication appartient au niveau intrascénique (style nominal sans verbe). Sur le plan sémantique, elle semble plutôt issue de l'extrascène : un spectateur définit le bruit croissant *comme* étant celui du vent. Monique Martinez-Thomas souligne à ce

[361] *Ibid.*, p. 40.

[362] WAGNER, *Tetralogie*, MZ, p. 11.

[363] Le choix de cette chanson populaire n'est pas un hasard. On attribue ce chant d'enfant à un certain Markus Augustin (1643-85 ?), appelé *Le bon Auguste* (« Der liebe Augustin »), qui gagnait sa vie en amusant le peuple avec sa cornemuse durant la peste à Vienne. On rapporte qu'il aimait boire et qu'un jour, retrouvé dans la rue en train de cuver son vin, on l'avait pris pour mort. Il fut entassé avec d'autres cadavres en dehors de la ville dans une fosse commune, laissée à l'aire libre. Le lendemain, le mort-vivant aurait joué et crié jusqu'à ce que l'on vienne le chercher. Toujours optimiste, chanceux dans le malheur et d'une gaieté inébranlable, la légende du « Bon Auguste » renvoie dans l'imaginaire collectif à l'humour macabre (*Galgenhumor*) et signifie que l'humour est encore la meilleure manière de faire face au malheur. Dans le contexte du massacre de Rechnitz, le destin du bon Auguste est doublement ambigu. Ainsi la chanson peut se référer aux victimes innocentes de l'hécatombe et à leur existence 'spectrale' dans la mémoire collective (d'où le *souvenir* d'une chanson). En même temps, elle constitue une critique acerbe de la manière dont on commémore (ou pas) le massacre aujourd'hui ; c'est aussi une critique fondamentale dans le texte de Jelinek.

titre qu'il « y a une homologie évidente entre la perception de l'énonciateur (ses sens virtuels) et les sens réels du spectateur engagé dans l'expérience théâtrale » mais avec une différence notoire :

> La didascalie reste un texte qui ne peut décrire que *diachroniquement* ce que le regard va saisir *synchroniquement*, ce que l'œil va entendre en même temps que le regard, etc. L'appréhension globale de la réalité scénique ne peut être que mimée paradoxalement par une énonciation qui souvent a recours à l'asyndète et aux phrases nominales. Cette syntaxe hachée et incomplète traduit la nécessaire fragmentation par le texte de ce qui est saisi simultanément par l'œil[364].

Ainsi le terme amphibologique de « *Lichtstimmung* » que nous avons traduit par « ambiance de lumière », renvoie le lecteur-scénographe à sa faculté d'imagination. Tandis que la lumière renvoie à la vue et au toucher (on ressent la lumière à travers la peau comme source de chaleur et son absence comme froideur), l'ambiance qu'elle est censée créer sur scène appartient à une perception globale qui inclut l'ouïe, l'odorat et le goût (ici un univers terreux et humide). Ce que la performance met d'entrée de jeu et simultanément en scène, le texte ne peut l'évoquer qu'au travers des métaphores et des descriptions qui évoluent au fur et à mesure de la lecture. La seconde pièce, *Die Nackten*, est emblématique du traitement de l'espace-scène, mis en relief par un discours didascalique abondant. Qu'impliquent donc ces « espaces en veille » par rapport aux autres paratextes ?

*Les Nus* est une pièce bien curieuse, aussi bien du point de vue de la forme que du fond. Commençons par le fond : Le texte montre la déchéance d'une famille bourgeoise de trois générations que le passé refoulé rattrape. Le début de l'intrigue semble se dérouler dans une demeure plutôt grande-bourgeoise de Vienne, ville désormais hantée par des milliers de corps nus qui, anonymes et silencieux, encombrent les avenues et les places publics. Omniprésents mais intouchables, les nus protestent contre les vêtus, les vivants, qui se voient alors contraints de quitter le pays ou de se réfugier, à l'instar des rats et d'autres nuisibles, dans les espaces invisibles comme le labyrinthe des canalisations. Au beau milieu des détritus et des eaux usées, guidée par un revenant (au double sens du terme puisqu'il s'agit d'un *mort-vivant* qui *revient* des camps d'extermination) du nom de *Franz Z.*, le vieille *Geysing*, figure centrale de la pièce, « rend son âme » tandis que sa fille (*Klara*), son petit-fils (*Bruno*), sa bonne (*Helga*), son beau-fils (*Ramani*), sa petite belle-fille (*Anna*) et le fonctionnaire *Hubschmid* sombrent dans la folie. Dépossédés du milieu habituel et projeté dans l'univers des damnés, les protagonistes vont, chacun, opérer leur trajectoire cathartique – le sous-titre de la pièce étant d'ailleurs « Un drame de rédemption » (*Ein Erlösungsdrama*). D'entrée de jeu, le

[364] MARTINEZ-THOMAS, « Typologie fonctionnelle du didascale », p. 40. (Nous soulignons).

péritexte auctorial indique, après avoir évoqué la *dramatis personæ*, que le « prologue » et les sept premières scènes se déroulent dans un « ancien appartement féodal ». L'autre moitié de la pièce (scènes 8 à 13) aura lieu dans les canalisations (succinctement désignée par *Kanal*). L'espace scénique est mis au premier plan du texte ; il détermine sa trame et le déroulement de la fable. Ce que l'auteur appelle prologue ressemble davantage à une épigraphe. Il s'agit d'un extrait de l'autofiction *Balún-Canán* (1957)[365] de la poétesse mexicaine Rosario Castellanos. Cette citation volumineuse, placée en avant-texte mais seulement à la suite des indications scénographiques, surprend le lecteur. Elle projette le lecteur dans la position d'un enfant lorsqu'une voix (d'un moi adulte?) lui chuchote à l'oreille : « Je suis avec toi, enfant. » Cette voix charmante (« Dors maintenant. Rêve que ce vaste pays est le tien... ») le conjure de ne pas se réveiller, « le pied enchaîné, la main clouée sur la porte » comme si le « rêve était une injustice infâme »[366]. L'exergue annonce, de fait, une réalité qui peut vite tourner en cauchemar ou mener, à l'instar de la pièce de théâtre, à un monde onirique expiatoire, si l'on ne veille pas à rester vigilant. Partant, la fable est dotée de deux dimensions, l'une étant réelle et concrète, l'autre onirique et abstraite. Ce faisant, cette épigraphe laisse ainsi au lecteur le choix du *mode* de sa lecture, sans exclure une troisième perspective, laquelle oscille entre le factuel et le fictionnel. Peter Wagner semble ainsi autoriser une double lecture, voire inciter le lecteur à une interprétation multi-dimensionnelle de sa pièce. L'hybridité sémantique se reflète également dans la forme du texte.

Extérieurement, la pièce conserve les traits d'un drame classique. Bien qu'il n'y ait pas d'actes, l'ensemble est segmenté en treize parties numérotées. Les didascalies sont particulièrement abondantes. Oscillant entre un point de vue extra- et intrascénique, elles introduisent et concluent chaque scène, s'inscrivent dans les dialogues et interrompent régulièrement les énoncés. Autrement dit, la présence d'une troisième instance – le didascale – est perceptible tout au long de la pièce. Les gestes, mimiques et mouvements des personnages du « plateau imaginaire » mais aussi l'univers acoustique et l'éclairage retiennent l'attention du didascale. L'espace, tel qu'il est investi par les acteurs, tel qu'il est façonné par le jeu des lumières et circonscrit par les divers sons, se trouve dès lors au centre du texte. Aussi bien le

[365] En allemand *Die neun Wächter* (trad. 1962, Insel-Verlag) ; en français *Les étoiles d'herbe* par Jean-Francis Reille, Gallimard, Paris 1962. Rosario Castellanos (1925-1974) se distingue de par son engagement intellectuel et littéraire auprès de la cause féminine au Mexique. En 1958 elle reçoit le Prix Chiapas pour son roman *Balún-Canán*, œuvre autobiographique qui retrace l'enfance d'une petite fille.

[366] « Ich bin bei Dir, Kind. Ich werde mich herbeieilen, wenn Du mich rufst, wie die Taube, wenn man Maiskörner ausstreut. Schlaf jetzt. Träume, daß dieses weite Land Dein ist; daß Du die Schafe vieler, vieler friedlicher Herden scherst; daß im Überfluß die Ernte geborgen in den Scheunen ruht. Aber hüte dich, daß Du nicht aufwachst mit dem Fuß im Fangeisen, die Hand ans Tor genagelt, als wäre Dein Traum ein ruchloses Unrecht gewesen. » (Nous citons l'exergue intégrale) WAGNER, *Tetralogie*, DN p. 75.

texte que le lecteur sont mis dans une disposition particulière. Le scripteur (l'auteur) crée un véritable *milieu* de lecture où la fable et sa réception se déploient. C'est un espace performatif, amovible et modulable, qui puise sa réalité du pouvoir imaginaire dont dispose le texte et le lecteur-scénographe. Or, un tel espace ne s'apparente-t-il pas à celui que l'on construit au cours d'un processus mnémonique ? Ni réel, ni purement onirique mais fondamentalement hybride ?

La manière dont Peter Wagner utilise la voix didascalique nous invite à penser conjointement les espaces mnémonique et dramatique. Contrairement à la lecture habituelle du paratexte selon la théorie de Gérard Genette, les « cadres » paratextuels désignent pour nous *déjà* l'œuvre. Comme le montre l'exemple de *Die Nackten*, ils n'ont pas la fonction première de montrer au lecteur où le texte *commence*, ni non plus celle de lui dévoiler ce par quoi le texte *devient* littéraire ou un texte de fiction. Bien au contraire : ces « marges du texte » *sont* déjà le texte. Ils mettent ce dernier en perspective dans la mesure où ils sont effectivement ses bordures *et* son début. En ce sens, il faudrait se demander s'ils ne constituent pas même le *milieu* du texte où un sens dissimulé sommeille :

> La didascalie *est située* textuellement et spatialement. C'est parce qu'elle est circonscrite dans une codification qui la *limite* voire qui *contrarie* son inventivité qu'elle prend une éloquence signifiante : son sens et ses enjeux sont à saisir dans les écarts qu'elle produit par rapport à ses propres prescriptions, de sorte qu'elle donne à réfléchir surtout sur le débordement et la transgression.[367]

Ces formes de débordement et de transgression recouvrent plusieurs formes dans le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner. Par le truchement du didascale, Wagner imagine, par exemple, le didascalé (c'est-à-dire le metteur en scène) et le public dans sa double fonction d'interprète (scénographe) et de spectateur. Malgré leur typographie « classique », les textes de Wagner, et particulier *Die Nackten*, débordent les formes du théâtre conventionnel. Ils mettent en lumière la réception (la présence d'un public) et maintiennent la scène dans l'obscurité (ce dont on parle tout au long de la pièce, à savoir l'omniprésence pesante des nus, n'est à aucun moment visible). *Die Nackten* transgresse les limites de l'espace-temps réel pour créer un espace-temps polymorphe. L'espace singulier, unidimensionnel du texte devient un espace pluriel. En témoigne l'indication scénique (*Regiehinweis*), placée avant la première apparition du didascale :

> *Das Stück ist mit der Stille, die von außen kommt, zu inszenieren. Die Wände haben hier – in einem anderen Sinne – Ohren.*[368]

[367] TOUDOIRE-SURLAPIERRE, « Regarder l'impossible », (p. 11) [Mise en exergue : F. T.-S.]
[368] WAGNER, *Tetralogie*, DN, p. 76. (Nous analyserons cette citation plus en détail dans le dernier chapitre.)

> Il faut monter la pièce avec le silence qui vient de l'extérieur. Les murs ont ici – dans un autre sens – des oreilles.

Le péritexte pense ici l'espace théâtral du point de vue de la scène. L'extrascène – la salle des spectateurs – renvoie aussi au hors-scène (l'invisible), c'est-à-dire ce qui se dérobe au regard du public : sur le plan de la diégèse, il s'agit du silence des « nus », mais sur le plan méta-théâtral de l'envers du plateau – l'arrière-scène avec ses couloirs, ses techniciens et un personnel qui y travaille imperceptiblement tout au long de la mise en scène. Le silence étant aussi la condition pour faire entendre ce que l'on ignore d'ordinaire. Ainsi le didascale engendre un contexte qui, en écartant l'illusion dramatique habituelle, rend perceptible le refoulé de la situation performative. À travers le texte, il projette un monde possible où l'imaginaire et le vraisemblable (la future mise en scène) se rencontrent. Face aux spectres muets du monde mimétique, le lecteur s'enferme avec les protagonistes dans les lieux circonscrits du texte, comme le font dans l'espace didascalé (imaginaire) les spectateurs dans le lieu de représentation avec les comédiens. Les « oreilles » désignent donc de manière synecdotique les auditeurs secrets que sont les spectateurs et les lecteurs. En même temps, elles incarnent le pendant auditif de l'aphasie des personnages-fantômes. Partant, l'espace dramatique se métamorphose en un espace sensible, sensoriel, inquiétant où le « silence » se réfère aussi bien au silence de la lecture qu'au silence d'un public attentif. Les deux instances de réception demeurent cependant purement fictives. Elles sont ancrées dans le texte et réalisées par la force illocutionnaire émanant du paratexte didascalique.

L'espace pluriel, ainsi cadré et préparé en amont par les didascalies, des préfaces ou prologues, ouvre des dimensions nouvelles à la réception de la pièce au moment de la lecture (l'espace-temps du lecteur) et au moment de la réalisation scénique, issue d'une interprétation du texte au préalable par le metteur en scène et son équipe artistique. L'écriture périphérique du texte peut, comme dans la mise en scène de *Rechnitz* à Fribourg, être cœur de la représentation. Dans un certain sens, les suggestions du didascale font nécessairement l'objet d'une réflexion approfondie du scénographe et sont, de fait, toujours au centre de la performance – même si celle-ci s'y oppose. Toute prise de position face aux discours « annexes » du texte relève donc déjà d'une interprétation de ceux-ci, les mettant d'emblée au fondement de la mise en scène. Ainsi le texte peut dire ce que l'on n'entend ou ne peut-être voit pas sur scène[369]. Inversement, la mise en scène « réalise » des didascalies autres que celles que l'on trouve dans le texte. Dans cette dynamique du visible/invisible,

[369] Ceci est notamment le cas dans le théâtre d'Elfriede Jelinek.

apparition/disparition, de l'audible et l'inaudible, la voix didascalique et ses espaces intermittents, intermédiaux expriment et réactivent ce que le texte et la scène refoulent. « [S]on sens et ses enjeux sont à saisir dans les *écarts* qu'elle produit », écrit Frédérique Toudoire-Surlapierre et c'est bien dans ce sens-là que nous voudrions la rapprocher des mécanismes de la mémoire. Dans la version écrite, le didascale imite la technique de notation (comme le ferait un critique de théâtre ou un chercheur dans la salle de représentation) ; incarné sur scène, il actualise ou réitère une donnée passée ; dans sa dimension figurative, il prend les caractéristiques « immatérielles » du souvenir, existant seulement dans l'esprit de celui qui s'imagine la scène. De par son positionnement particulier dans le texte et sa présence variable (incarnée, représentée, mimée etc.) sur le plateau, la didascalie participe à la fois de ce que nous appelons les architectures et architextures de la mémoire dans les œuvres dramatiques de Wagner et de Jelinek.

Un élément qui n'est pas moins structurant et pourtant considéré comme « secondaire » par rapport au texte « principal » constitue le péritexte plus intime de l'œuvre qui replace l'auteur et son texte dans un certain univers référentiel ou une filiation plus ou moins étroite avec le monde réel. Il s'agit des dédicaces et remerciements, voire des sources d'inspiration. *In den Alpen* n'a ni de sous-titre, ni d'épigraphe, ni de commentaire, ni d'avertissement. Sa fonction consiste à ouvrir la trilogie alpestre tout en étant le pendant frugal du texte monumental *Das Werk* (*L'Œuvre*)[370]. Achevant le cycle des « pièces alpines » (de *Totenauberg* à *Das Werk*), cette dernière est dédiée, comme nous l'avons vu, à Einar Schleef, ce metteur en scène est-allemand que Jelinek désigne comme « la personne la plus marquante » qu'elle eût jamais rencontrée et dont la mort hantera désormais ce texte. Aux pièces jumelles, dont l'une ouvre et l'autre clôt la trilogie[371], un *épilogue* suit, intitulé *Nachbemerkung*[372]. Cette « remarque » ou « observation » postérieure évoque d'une part les sujets qui semblent chers à l'auteure, d'autre part une sélection subjective de ses sources[373]. Autrement dit, elle souligne à la fois la souveraineté et l'extériorité de ces fragments d'œuvre, librement incorporés dans le corps de son texte. Les entailles que sa technique de citation

[370] Nous préférons *L'Œuvre* à la traduction française, plus courante, de *Le Travail*. Le verbe « œuvrer » a en effet la double connotation de « travailler, réaliser, mettre en place », inhérent au terme allemand « *Werk* » vs. « *bewerkstelligen* » (exécuter, accomplir, réaliser etc.). Il nous semble important de maintenir l'ambiguïté de ce terme en ce qu'il désigne l'*achèvement* d'un *artefact* spécifiquement humain. L'homme étant le seul être vivant qui *travaille* au sens propre du terme.

[371] S'agit-il d'un regroupement souhaité par l'auteur ou d'une suggestion de la maison d'édition Rowohlt ? La jaquette utilise le titre générique « Trois pièces de théâtre » (*Drei Dramen*) et non le terme de trilogie. Cependant, la « postface » évoque bien le terme de « trilogie », p. 253.

[372] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, « Nachbemerkung », p. 253-259. Désormais abrégé par NB.

[373] *Ibid.*, p. 253. Nous avons abordé ce point plus en détail sous l'aspect de la mise en page, p. 81.

inflige ainsi à l'œuvre dramatique renvoie par détours à une mémoire collective non-assumée qu'il faudrait chercher ailleurs que dans *cette* œuvre. Placée à la toute fin de l'ouvrage, la postface sert aussi de résumé au lecteur indécis ou à celui dont les questions se sont accrues au cours de la lecture. De fait, elle invite le lecteur à poursuivre sa quête en dehors de l'œuvre puisque la vérité – s'il y en a *une* – se trouve dans le « hors-texte ».

Les divers éléments paratextuels, comme le prologue des *Nus* ou la postface de la trilogie alpine mais aussi les dédicaces et les remerciements, situent les deux auteurs dans un certain univers littéraire ou scientifique. En indiquant les références – une constante dans l'écriture de Jelinek – l'auteur du texte prend le temps et l'espace de placer son œuvre dans un contexte historique, social, poétique, politique précis qui renvoie le lecteur à une réalité extérieure, voire à un passé et une culture spécifiques : ceux de l'écrivain au moment de l'écriture et ceux du public[374]. De par sa dédicace, *Das Werk* est clairement placé dans la filiation du théâtre monumental de Schleef. Non seulement l'artiste est-allemand mais aussi son œuvre scénique, et notamment sa réalisation inoubliable de *Ein Sportstück* en 1998[375], « habitent » en quelque sorte la pièce de Jelinek dont la structure, le ton et les flots verbaux, appelés « *Monologien* », évoquent au lecteur l'esthétique monumentale de Schleef. Le texte ainsi placé sous les auspices d'un metteur en scène, devenu une légende. Notre lecture de celui-ci, tout comme sa réalisation scénique, pourraient alors être considérées comme des actes commémorant cet homme hors normes ainsi que son œuvre. Ce faisant, Jelinek renoue visiblement avec une certaine esthétique théâtrale qu'elle « réanime » sous sa propre plume. Cette forme de remémoration manifeste de la vie d'un homme dans le paratexte d'une œuvre rapproche à certains égards le texte de Jelinek de la fonction mnémonique que Marvin Carlson accorde au théâtre. L'emplacement de la dédicace montre qu'il ne s'agit pas d'une mémoire en marge mais, au contraire, que le souvenir intime – qui est peut-être partagé par les lecteurs – préfigure la pièce, d'autant plus qu'elle est placée sous le titre.

Les dédicaces apparaissent plus souvent dans les textes de Peter Wagner où elles dévoilent aux lecteurs certains contextes social, historique ou politique du moment de la rédaction, voire un cadre scientifique dans lequel le texte s'inscrit. *März. Der 24* est par exemple dédie Christine Teuschler[376], une historienne, originaire du lieu du massacre. Cette

[374] Les références indiquées à la fin de *Rechnitz (Der Würgeengel)* révèlent un choix subjectif des lectures « officielles » de Jelinek. On s'étonnera tout de même de ne pas y voir apparaître le film *Totschweigen* qui pourtant représente l'arrière-plan de cette œuvre et lequel Jelinek cite à nombreuses occasions.
[375] Cf. VENNEMANN, A., *"Hallo, wer spricht?" Identität und Selbstdarstellung in Elfriede Jelineks 'Ein Sportstück' : Text und Aufführung*, Mast., Université Rennes 2, 2007.
[376] WAGNER, *Tetralogie*, p. 7.

dédicace n'est pourtant déchiffrable que pour un cercle restreint de lecteurs – à savoir ceux qui viennent de la même région et qui ont connaissance des ses travaux critiques. L'auteur ne vise sans doute pas un « effet de réel »[377] mais souhaite plutôt s'inscrire dans la lignée des travaux commémoratives et des projets pédagogiques de cette historienne. L'avertissement qui suit la dédicace énumère un grand nombre de personnes que Peter Wagner remerciee de leurs discussions enrichissantes et leur soutien collégial[378]. Il s'agit majoritairement d'historiens, d'hommes de théâtre (Horvath, Davy) et de cinéma (Erne), d'amis (Masal) et de collègues. On note toutefois que Peter Wagner exprime d'abord sa raconnaissance à Wolfgang Horvath, artiste-peintre du Burgenland et scénographe de la mise en scène de *März* en 1995, voire que l'auteur conclut en remerciant Walter Davy qui en était le metteur en scène. Peter Wagner souligne ainsi que son texte s'inscrit dans les recherches menées pour la mise au jour du massacre. Son texte de fiction porte en effet un nouvel éclairage sur les faits et même s'il ne prétend pas à montrer comment cela s'est réellement passé (Wagner n'est pas historien), son œuvre ne commémore et ne rappelle pas moins les événements. En même temps, la dédicace et les remerciements ancrent une mémoire personnelle, plus intime dans le corps du texte et désamorcent à un certain degré l'affirmation de la préface en révélant au lecteur que *März* participe bien à la mémoire collective de la Shoah. À travers les espaces péritextuels – véritables architextures mnémoniques – qui situent la fiction parmi les travaux universitaires, scientifiques de l'historienne régionale, Peter Wagner introduit donc dans son œuvre dramatique un souvenir privé et une mémoire collective.

Les deux exemples (*März. Der 24* et *Das Werk*) ont montré comment les mémoires personnelle et collective peuvent effectivement se loger dans des endroits stratégiques, pourtant situés en marge des textes. Il nous semble que la mise en scène présente un fonctionnement similaire bien que l'on ne peut complètement tranférer le concept du para*texte* à la *scène*. Les espaces para*scéniques*, comme nous le verrons, orientent également le regard du spectateur et mettent en perspective l'ensemble de la performance. Ainsi, la représentation de *März. Der 24.* commence, avant l'entrée en scène des acteurs, par la projection d'extraits de documents, montrant en grand format le SS Podezin et d'autres personnalités nazies en train de tenir des discours. Ces images ne sont bien évidemment pas des « dédicaces » scéniques, mais leur fonction s'apparente à celle des dédicaces dans le texte dramatique. Elles replacent

[377] BARTHES, R., « L'Effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.
[378] « Wolfgang Horvath, Daniela Graf, Beatrix Rehm, Horst Horvath, Eduard Erne, Margaretha Heinrich, Alfred Masal, Christine Teuschler, Paul Gulda, Doris Deixler, Conny Kilga, Günter Lackenbucher, Katharina Roland, Doris Mayer, Walter Davy » *Ibid.*, p. 9.

l'œuvre, *avant* qu'elle ne se déroule, dans un certain cadre – un *setting* fictionnel ou factuel – qui sert à la fois d'espace de rappel (*Mahnmal*) et de mise en perspective du récit mimétique.

## b. Le hors-scène, le hors-texte et leur relation à la diégèse

Si le plaisir de la *re*présentation consiste généralement en la visualisation (transposition matérielle, sensible et sonore) de l'irreprésentable – phénomène qu'Anne Ubersfeld appelle « le plaisir de la copie » ou le « plaisir de l'imitation »[379] – il n'est pas moins vrai que théâtre ne cesse d'inventer des formes pour dire le monde (réel ou imaginaire) dans un espace-temps consciemment artificiel[380]. Le paradoxe de l'espace mimétique consisterait alors à montrer que « c'est la fiction qui rend la copie nécessaire » et qu'inversement le mimétique « est le garant du fictionnel ». Ubersfeld établit le parallélisme suivant : « Plus le théâtre est loin de la fiction, moins 'il raconte une histoire', moins il est contraint de convoquer une absence, de la rendre présente ; inversement le récit fictionnel contraint l'espace théâtral à apparaître comme un cadre plausible ».[381] La vraisemblance du cadre ne dépend pas du degré de ressemblance avec le monde réel puisque « [c]e qui est 'imité' n'est pas le monde », nous précise la spécialiste de théâtre, « mais le monde repensé selon la fiction et dans le cadre d'une culture et d'un code »[382]. L'espace mimétique est certes conditionné par l'importance accordée à la fiction dans la mise en scène ; cependant, l'espace théâtral – c'est-à-dire l'espace scénique et dramatique – peut très bien raconter et montrer une fable sans avoir recours à un univers scénique imitant le réel. Ainsi, par exemple, *Gott Kabel der Stuhl und die Klarheit* propose une fable relativement cohérente (le récit d'un ancien détenu d'un camp de concentration) sans avoir besoin d'un cadre ou *setting* spécifique. Les bribes de souvenirs qui constituent le récit scénique ne sont pas liées à la reproduction d'un univers référentiel vraisemblable. La mise en scène de Thomas Kamper (qui interprète d'ailleurs Kabel aux côté de Michaela Galli), le 26 novembre 1993 au *Theater des Augenblicks*) à Vienne, respecte la composante imaginaire du texte – la fable est maintenue. Néanmoins, elle ne se fonde pas sur une copie de la réalité,

[379] UBERSFELD, *L'École du spectateur*, p. 66 ; pour la réception p. 332. L'universitaire explique que la concurrence avec le réel provoque un certain plaisir chez les acteurs et les spectateurs. Il ne s'agit pas de restituer un échantillon du monde extérieur avec les moyens de celui-ci mais justement de faire voir la facticité de l'univers reconstruit.

[380] Ainsi dans *Die Nackten* la métamorphose de l'espace-scène en un monde monstrueux (l'espace se 'corporalise', tandis que les corps se spatialisent) est quasiment irreprésentable sur le plateau.

[381] *Ibid.*, p. 67.

[382] *Ibid.*, p. 67. Le réalisme au théâtre serait de ce fait non pas la concordance de la scène avec le monde extérieur mais avec l'espace imaginaire de la fiction : « ce qu'imite l'espace scénique concret, c'est un espace imaginaire dans le cadre d'une culture. Et l'on pourrait définir la vérité de l'image scénique ou si l'on veut son *réalisme*, non pas par la conformité avec le réel insaisissable, mais avec cet espace imaginaire. » (Nous soulignons) *Ibid.*, p. 68.

même si celle-ci était « repensée selon la fiction et dans le cadre d'une culture et d'un code ». La position d'Ubersfeld nous semble en effet quelque peu dichotomique. L'analyse de l'espace mimétique dans les textes et mises en scène de *Die Nackten* et *In den Alpen* montrera que les espaces imaginaire, dramatique et scénique renvoient certes à *une* réalité qui n'est peut-être pas *la* réalité mais seulement issu de celle-ci, à savoir l'univers mnémonique. Ainsi la manière dont Jelinek et Wagner représentent l'espace dans le corps du texte ainsi que celle dont les metteurs en scène l'envisagent pour la performance réfléchissent les processus du souvenir.

Nous avons déjà évoqué que la *Tetralogie* de Peter Wagner prête une attention particulière aux espaces investis – par l'écriture, par la fable, par le lecteur-scénographe. Chaque texte présente une typographie différente (*März* se présente comme un texte de théâtre classique, *Die Nackten* joue avec avec la voix didascalique, *Gott Stuhl* se réduit à un dialogue sans qu'un didascale intervienne, le livret de l'« opéra parlé » *Monolog* est écrit en vers) ; sur le plan diégétique, on constate un mouvement centripète de l'extérieur à l'intérieur et une diminution progressive de la luminosité naturelle du jour vers la nuit, du plein air vers la canalisation ou la cave. Sur le plan des univers construits par le lecteur-scénographe (cette double unité réceptive[383]), un léger déplacement du concret (*März*) vers le fabuleux (*Monolog*) est perceptible. Ces trois dimensions spatiales se retrouvent en miniature dans la diégèse de *Die Nackten* où le lecteur-spectateur glisse avec les personnages d'un monde plus ou moins réel et humain dans un monde fantastique et animalier. La forme de ces lieux n'est pas seulement détaillée dans les didascalies mais elle est tout autant déterminée par les discours des personnages. Autrement dit, la communication intradiégétique influe sur le monde extra-diégétique. Les protagonistes ont chacun leur propre perception de cet espace qui varie en fonction de son appréhension du passé et de l'avenir. La vieille Geysing est par exemple hantée par un événement traumatique de sa vie de jeune femme qui influe sensiblement sur son interprétation du surgissement des nus dans la ville : « Qui est-ce. D'où viennent-ils ?! Que veulent-ils ! », demande-t-elle, installée près de la fenêtre[384]. La ponctuation de cette triple affirmation montre qu'elle s'interroge moins sur leur identité ou leur origine, que sur le but de leur présence (point d'exclamation). Sur le plan méta-théâtral ces propos ne s'adressent pas seulement à des figures imaginaires, mais à des protagonistes bien présents, installés dans le hors-scène : les spectateurs. L'affirmation suivante se lit également à double sens : « *In dem ganzen Haus keine Zigarette, lächerlich. Was übt man*

[383] Le spectateur imagine un espace en lisant ; le metteur en scène l'imagine et en recrée un nouveau sur la scène.
[384] « Wer sind sie. Woher kommen sie?! Was wollen sie! » WAGNER, *Tetralogie*, DN, p. 77.

*hier? Den Notstand? Die Katastrophe? Alles schon dagewesen. […] Bildet euch nichts ein!* »[385] (« Pas de cigarette dans l'immeuble entier, ridicule. À quoi s'entraîne-t-on ? À représenter l'état d'urgence ? La catastrophe ? Tout a déjà eu lieu. […] Ne vous imaginez rien ! »). Geysing ne s'adresse pas exclusivement aux autres personnages mais aussi au public. Les questions qu'elle leur pose pourront en effet être celles des spectateurs. D'entrée de jeu, elle rompt avec le monde mimétique que le lecteur-spectateur est tenté de construire (« *Bildet euch nichts ein!* »). Au-delà de la remarque ironique sur le théâtre, qui ne serait qu'une réitération de ce qui a « déjà eu lieu » (*Alles schon dagewesen*), son injonction exhorte le lecteur de ne pas se réfugier dans l'illusion théâtrale mais d'affronter le réel. « Rien d'ici ne rappelle la vie d'une quelconque manière ! »[386] – s'écriera plus tard Ramani. L'espace du hors-scène est donc ancré dans le discours péritextuel (l'épigraphe du début) et les dialogues intra-textuels. Le lecteur construit, partant, un espace doublement mimétique : d'une part, il se projette dans une fable dont il est le témoin invisible ; d'autre part, il est invité à devenir le destinateur principal des paroles prononcées – comme s'il était issu de ce monde imaginaire.

L'espace mimétique présente donc une nature double. Il renvoie d'un côté à un univers irreprésentable, évoqué par le texte didascalique et dialogique, de l'autre à l'espace-scène et la disposition scène-salle (soit en rappelant la situation concrète du spectateur, soit en résultant de l'imagination du lecteur-scénographe). Dans la mesure où le texte dramatique est naturellement un texte « troué », le lecteur est sans cesse invité à (re)construire l'espace scénique au cours de sa lecture. Il remplit les blancs, donne de la consistance aux simples suggestions. Commentant le rapport complexe qu'entretiennent le texte et la performance, Anne Ubersfeld souligne que la mise en scène ne saurait être en aucun cas une traduction ou illustration de la pièce écrite. Cependant elle remarque :

> Ce qu'on pourrait à plus juste titre qualifier d'illustration c'est la représentation imaginaire que construit le lecteur. Représentation discontinue, fragmentaire, en général pauvre, et n'utilisant que des fragments textuels. À propos de ces fragments, la représentation imaginaire privilégie ce qui est déjà inscrit dans la mémoire du lecteur : représentation antérieure ou photographie de représentation ou film (télévisé ou non).[387]

L'espace mimétique, nécessairement fragmentaire dans la mesure où c'est un monde reconstruit à partir d'éléments épars, se rapproche de l'espace mnémonique qui est également issu d'une recomposition *a posteriori* du monde vécu. Aux fragments du réel correspondent

[385] *Ibid*, p. 78.
[386] *Ibid*, p. 123 (« Nichts ist hier, was irgendwie an Leben erinnert! »)
[387] UBERSFELD, *L'École du spectateur*, p. 11.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

donc des éclats de mémoire que le lecteur-spectateur et de fait le scénographe injectent dans l'espace mimétique.

Ceci semble être le cas d'un lieu fort ambigu qui est situé au centre des pièces jumelles *In den Alpen* et *Das Werk*[388] , à savoir Kaprun. À l'instar du lieu Rechnitz, Kaprun est un lieu polysémique. Il renvoie concrètement à une commune autrichienne, située à presque 800 m d'altitude dans le land de Salzbourg. Aménagée en station de ski (estivale et hivernale) depuis les années 1960, Kaprun est également célèbre pour son barrage hydroélectrique, construit entre 1938 et 1951 avec l'aide du plan Mashall, qui a par ailleurs permis l'implantation du tourisme dans cette région de glaciers. C'est donc un lieu qui a marqué de façon positive la conscience des Autrichiens. Sur le plan de l'imaginaire collectif, Kaprun représente un lieu emblématique de la « nouvelle » Autriche, propre (énergie verte), forte (à l'image du barrage) et indépendante (on associe volontiers la fin de la construction à la signature du traité d'État qui mit fin à l'occupation de l'Autriche par les forces alliées le 15 mai 1955). Dans l'univers théâtral d'Elfriede Jelinek, cependant, ces qualités mélioratives deviennent nettement péjoratives. Sous sa plume, ce haut-lieu du tourisme dévoile une autre face et devient l'endroit par excellence où, depuis fort longtemps, on exploite la main-d'œuvre étrangère et bon marché et où le tourisme fleurit aujourd'hui. Elfriede Jelinek dévoile les facettes refoulées de Kaprun en se référant, d'une part, à l'accident tragique du funiculaire *Gletscherdrachen* qui, le 11 novembre 2000, prend feu dans le tunnel du Kitzsteinhorn et qui cause la mort de presque 200 personnes, d'autre part, à la construction controversée de la centrale électrique sous le national-socialisme (Göring donna le premier coup de pelle[389]) et laquelle a été réalisée grâce à la main-d'œuvre facile des travailleurs forcés, prisonniers de guerre et ennemis politiques. Au lieu d'en vanter les qualités apparentes telle que la façade gigantesque, l'auteure creuse les abîmes : le lieu de plaisance se transforme en lieu de crime, l'endroit dont on se targue devient un lieu du silence et du refoulement. Ce faisant, l'auteure joue avec le savoir du lecteur puisque le « mythe de Kaprun », qu'elle désamorce de par son réécriture caustique, n'est qu'une (re)construction plus ou moins vraisemblable du lieu et de l'histoire réels : Kaprun est de fait un espace mimétique qui condense en son nom les propriétés du lieu réel et celles du lieu imaginaire. Il s'agit en ce sens d'une sorte d'« échantillon » de cette « Autriche. Complètement nouvelle. Sans aucune trace de saleté » puisque « l'eau nettoie toujours tout

[388] Nous reprenons ici quelques réflexions d'une conférence que nous avons présentée à l'EHESS le 23 mars 2011 : VENNEMANN, A., *« Nous accordons l'histoire avec nous » : La place de l'histoire dans le théâtre contemporain en Autriche*, "Récit, Fiction, Histoire", séminaire organisé par Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic, EHESS, Paris, 23.03.2011.

[389] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, DW, p. 190.

grâce à son programmes pour textiles fragiles »[390]. Le texte mentionne également les barrages du *Limberg*, « 120 m de haut et 350 m de long », pour lequel « 446 000 m cubes de béton seront nécessaires », du *Moserboden*, « 104 m de haut et 462 m de long et aux fondements 70 m d'épaisseur » et du *Drossen*, « 112 m de haut et 357 m de long » avec « 335 00 m cube de béton », avant de conclure que « ce sera terminé en 1955. »[391] Jelinek configure ainsi un espace qui à la fois repose sur des connaissances préalables de ses récepteurs (ce que Paul Ricœur appelle le moment de « préfiguration ») et sur l'imaginaire collectif, à savoir une mosaïque de lieux communs, véhiculés par la presse, la publicité et les livres scolaires.

Il en va de même des noms de lieux. Aussi bien les drames alpestres que *Rechnitz* ou encore *Requiem* de Peter Wagner présentent un nombre élevé de références géographiques qui ancrent les textes dans un cadre topographique détaillé : l'Autriche, un terme récurrent dans son œuvre. Tandis que les pièces *Rechnitz* et *Requiem* présentent un champ lexical qui se limite à la plaine du Burgenland[392], et plus concrètement au lieu supposé du crime[393], ou encore à la résidence secondaire du couple Batthyány-Thyssen[394], les pièces jumelles *In den Alpen* et *Das Werk* présentent un cadre géographique très précis, celui des Alpes. À côté des noms communs, posant le décor alpin, comme « *Hochgebirge* », « *Berg* », « *Gebirge* », « *Felsblock* », « *Alm* », « *Tal* », « *Muren* », « *Lawinen* », « *Moränen* » et « *Flachland* », on constate un champ lexical réservé aux lieux qui sont étroitement liés aux drames de Kaprun[395], tels que « *Eisbichl* », « *Glocknermassiv* », « *Glocknerstraße* », « *Hahnenkamm-Abfahrt* », « *Kapruner Ache* », « *Karlinger Kees* », « *Kitzsteinhorn* », « *Möllschlucht* », « *Naturpark Hohe Tauern* », « *Salzburger Dom* »[396], « *Civetta-Wand* »[397], « *Moserbodensperre* ». Un troisième champ lexical couvre des noms propres ou des termes

[390] « Österreich. Ganz neu. Keine Spur Dreck am Stecken. Das Wasser wäscht im Schongang immer alles weg. » (littéralement sans avoir trempé dans une affaire) *Ibid.*, p. 97.

[391] « Die 120 m hohe und 350 m lange Limbergsperre. 446 000 Kubikmeter Beton würden für dieses Werk benötigt. » ; « Die Moserbodensperre […] 104 m hoch und 462 m lang und an der Basis 70 m dick » ; « die Drossensperre […] Sie wird 112 m hoch und 357 m lang. 335 000 Kubikmeter Beton werden darin verbaut. 1955 wird es fertig. » *Ibid*, p. 97-98.

[392] « das burgenländische Schilf » (RE, p. 122); « hier im schönen Burgenland » (RE, p. 132.)

[393] « vielleicht einen zweiten Stadel? Im Zeichen des Kreuzes irrt man sich leider oft » - allusion (par association) au *Kreuzstadl* près de Rechnitz ; mais il y a aussi un emploi pléthorique du lexème « Schloß » et des formes dérivées.

[394] À titre d'exemple : « das Schloß, est ist weg, es ist jetzt woanders, im Tessin, nein, das ist natürlich die Villa » (RE, p. 148) ; « die Schweiz » (RE, p. 147, 155) ; « die Schweizer Grenze » (RE, p. 156) ; « Lugano » (RE, p. 157) ; « da ist die Frau Gräfin, und dort, wo sie ist, ist die Schweiz oder ein Gestüt bei Bad Homburg » (RE, p. 158).

[395] Les occurrences citées ci-dessous relèvent de la trilogie *In den Alpen*, p. 136, 186, 44, 201, 180, 20, 46.

[396] L'endroit public où s'est déroulé la messe pour les décédés de l'incendie du funiculaire.

[397] Une référence qui sort du cadre précis de Kaprun puisque le roc de Civetta est situé dans les Dolomites. Il s'agit d'une allusion (pour connaisseurs) à l'œuvre posthume de Léo Maduschka, que Jelinek cite directement et indirectement dans son texte.MADUSCHKA, L.,W. SCHMIDKUNZ, *Leo Maduschka - junger Mensch im Gebirg. Leben, Schriften, Nachlass*, Richard Pflaum Verlag, München, o.J.

plus ou moins techniques qui se réfèrent discrètement ou concrètement à l'accident du funiculaire et à la construction du barrage de Kaprun. Des lexèmes métaphoriques comme « *Betonspinne* », « *Drachenschwanz* »[398] ou encore « *Hochgebirgsbausache* » côtoient des noms propres tels que « *Gletscherdrache* », « *Kitzsteingams* »[399] ou « *Arlberg-Express* »[400] ainsi que des termes plus génériques comme « *Gletscherbahn* », « *Kraftwerk* », « *Caterpillar* »[401], « *Staumauern* », « *Stauwerk* », « *Gondel* », « *Kaplan-Turbine* ». À ces trois champs lexicaux se juxtapose le vocabulaire qui a trait au crash d'avion du 11 septembre 2001 à New York ainsi qu'à d'autres catastrophes naturelles, déclenchées par le contrôle (illusoire) de la nature par l'homme[402]. Lors de son analyse des « effets de déréalisation historique dans *In den Alpen* et *Das Werk* », Jacques Lajarrige note que ces références ont une fonction métonymique. À travers d'une « illusion référentielle », Jelinek construit une « métonymie » de l'Autriche. Ce « effet de réel », terme qu'il emprunte à Roland Barthes' permettrait au lecteur de rattacher au monde réel et concret des éléments qui au premier regard semblent superflus ou descriptifs. Autrement dit, ces données du réel ne cherchent pas à représenter l'Autriche telle qu'elle *est* mais telle qu'elle *se présente* à nous, voire telle que *l'auteure nous la présente*. Selon Lajarrige, « ces données témoignent d'une prédilection pour les noms propres qui permettent de mettre en œuvre une procédure de référence directe. Le nom propre est, d'un strict point de vue linguistique, un désignateur rigide. Certains d'entre eux accréditent le travail documentaire extrêmement précis effectué au préalable par l'auteure »[403]. La stratégie intertextuelle d'Elfriede Jelinek, qui introduit ainsi dans la fiction des fragments du réel, semble accréditer (du moins par moments) les affirmations auctoriales qui incitent le lecteur à considérer le texte avec plus de prudence et d'attention qu'il ne l'aurait probablement fait face à un récit inventé de toutes pièces.

La notion de « désignateur rigide » est intéressante à plusieurs titres. Nous savons depuis la théorie de noms propres de John Stuart Mill[404] (*A system of logic*, 1843) que les noms sont nécessairement *dénotatifs* et mais non nécessairement *connotatifs* puisque leur

[398] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, IA, p. 51.
[399] *Ibid.*, p. 62.
[400] *Ibid.*, p. 145.
[401] *Ibid.*, p. 102.
[402] Ainsi par exemple les affaissements du sol, liés aux travaux souterrain. La scénographie de Karin Beier insiste sur cet aspect de la « catastrophe humaine » à partir des pièces *Das Werk, Im Bus, Ein Sturz.*
[403] LAJARRIGE, J., « Bis zur Kenntlichkeit entstellen. Effets de déréalisation historique dans *In den Alpen* et *Das Werk* », *Jelinek, une répétition ? Jelinek, eine Wiederholung ?*, Bern, Peter Lang Verlag, 2009, p. 5-25. p. 8.
[404] MILL, J.S., F.E.L. PRIESTLEY, J.M. ROBSON,R.F. MCRAE, *A System of logic. Ratiocinative and inductive. Being a connected view of the principles of evidence and the methods of scientific investigation*, Collected works 7-8, University press, Routledge and Kegan Paul, Toronto, London, 1974.

appellation *apriorique* peut résulter d'un procès *a posteriori* et contingent. Sans vouloir entrer dans le débat de la philosophie du langage qui oppose les descriptivistes comme Frege ou Russel[405] aux non-descriptivistes comme Saul Kripke[406], il importe dans ce cadre de souligner que les noms propres forment la classe des « désignateurs rigides », c'est-à-dire des lexèmes qui désignent un même objet dans toute situation possible (en philosophie du langage on dirait même de tous les *mondes possibles*). Cela signifie qu'ils ont la capacité de formuler des affirmations « vraies » (du point de vue logique) à propos de ce qui aurait pu se produire. En même temps, ils permettent de dire ce qui est faux, car logiquement impossible. Ainsi, Kripke a montré dans sa *Logique des noms propres* qu'un nom établit un lien entre la référence (donc un objet réel) et les usages de ce nom par le truchement d'une chaîne historique et causale que l'on appelle aussi la « théorie de la référence directe ». D'après celle-ci, une référence se transmet par le nom propre de la même manière qu'un locuteur apprend à se servir d'un terme. Ceci n'est pas dépourvu de sens si nous considérons les noms de personnes dans *März* ou *Rechnitz,* voire les noms de lieu cités dans *In den Alpen* et *Das Werk*. Selon cette théorie de la référence directe, les désignateurs rigides introduisent nécessairement l'objet référentiel dans le texte fictionnel. Pourtant, ils ne sont pas identiques ni aux lieux ni aux noms réels. La manière dont ils sont introduits dans le texte suggère seulement au lecteur ce qui *aurait pu* se produire. Elle confère donc au conditionnel de la situation décrite un « halo de réel » sans pour autant prétendre à dire la stricte vérité. Il nous semble que l'on peut ici faire un parallèle entre la théorie des références et le fonctionnent de la mémoire qui accroche également des fragments de souvenirs aux noms de lieux et de personnes. La mnémotechnique a par exemple su mettre en valeur les relations entre les mots et un certain contenu mnémonique. Si donc les noms propres permettent de viser directement une donnée réelle, ils semblent particulièrement adaptés à la mémorisation en ce qu'fixent au moyen du signifiant une signification personnelle à un objet réel.

Le texte prépare l'espace scénique. Celui-ci existe d'abord abstraitement dans l'esprit du scénographe. Sa matérialisation théâtrale dépend des lieux et des moyens dont le metteur en scène et son équipe artistique disposent au moment de la conception. Quels liens peut-il

[405]Deux figures éminentes de ce débat son Gottlob Frege (*Sens et dénotation*) et Bertrand Russel *(De la dénotation*, 1905). FREGE, G., *Begriffsschrift (1879)*, Bibliothèque scientifique, Payot, Paris, 1992. RUSSEL, B., « On denoting », *Mind*, new series, n° 14, 1905, p. 479-93. Le texte de Russel est en libre accès : RUSSEL, B., « On denoting », *Logic and Knowledge*, 1956: http://www.cscs.umich.edu/~crshalizi/Russell/denoting/

[406] KRIPKE, S.A., P. JACOB, F. RÉCANATI,C. DEBRU, *La logique des noms propres*, Trad. Jacob, Pierre et François Recanati, Propositions, Ed. de Minuit, Paris, 1995. La version d'origine : KRIPKE, S.A., *Naming and necessity*, B. Blackwell, Oxford, 1980.

donc y avoir entre ce « lieu d'accueil » de la performance l'espace virtuel et fictif du texte ? Pour la spécialiste de théâtre, Anne Ubersfeld, il y a en effet une possibilité de « transposition » des des dimensions du texte aux conditions du plateau si le scénographe « n'invente pas sa propre spatialité » à partir de son texte de travail (« T' ») [407]. Pour la mise en scène de *Die Nackten*, Zijah Sokolovic crée en effet une scène lugubre, ombragée, dénudée à l'extrême qui rappelle aussi bien un « ancien appartement féodal » (Figure : DN 1) qu'elle suggère une cavité souterraine des canalisations urbaines (Figure : DN 2, 3). L'esquisse de la scène montre cinq colonnes hautes qui bordent le plateau à droite et à gauche et qui, de fait, réduisent l'espace d'action à un triangle où elles dessinent des ombres monumentales. La scène s'apparente ainsi à la « chambre noire » (*Dunkelkammer*) de la mémoire où surgissent des fragments d'images, des bribes de souvenir. Tout comme les comédiens qui, à tout moment, peuvent se retirer ou se cacher derrière ces piliers, la mémoire comporte, elle aussi, ses niches et cavités où les réminiscences d'un passé traumatique peuvent se glisser. La lumière froide, la hauteur du plafond et le vide dessinant des arabesques autour des acteurs, tels les pions sur un jeu d'échecs, créent une atmosphère cauchemardesque et irréelle. Le spectateur se voit projeté dans un monde onirique où il peut douter de la réalité du jeu et des objets. De par son aspect fantasque, la scène de Sokolovic configure donc un espace mimétique qui est similaire à l'espace dramatique.

Les parallèles sont en effet frappants, notamment sur le plan de la *malléabilité* de cet espace angulaire. Ainsi les métamorphoses spatiales suggérées par le texte s'opèrent ici grâce au jeu des lumières (changement de l'intensité, du point de projection) et des ombres qui rompent régulièrement avec le cadre austère des lignes droites et des coupes franches. Parfois, la luminosité souligne la rigidité, voire l'inertie de la situation (comme dans les scènes du début) que les protagonistes évoquent sans cesse[408]. Seule en mouvement, la lumière retrace et « éclaire », au sens double du terme, l'évolution des protagonistes. Elle habille l'espace, rend l'écoulement du temps perceptible. La lumière conserve donc le rôle fondamental qu'elle a déjà dans le texte. Simultanément, elle accomplit dans la mise en scène de Sokolovic la métamorphose spatiale et figurative – autrement dit sur le plan de la forme et du fond.

[407] « Le jeu avec les coordonnées de l'espace permet au metteur en scène de trouver des structures spatiales équivalentes, c'est-à-dire dont l'effet sur le spectateur peut être analogue aux structures textuelles quand il ne superpose pas à ces structures celles de son propre texte T' [le tapuscrit] et n'invente pas sa propre spatialité. » UBERSFELD, *L'École du spectateur*, p. 72.

[408] Anna pousse les autres à quitter l'appartement : « Je parie que nous sommes les derniers à monter la garde. Mais quelle garde montons-nous au juste ? » (« Ich wette, wir sind die letzten, die die Stellung halten. Welche Stellung halten wir eigentlich? », p. 81). Hubschmid se permet la remarque qu'il serait quasiment « impossible de quitter la ville à pied » puisque les « rues sont complètement bouchées » (« Aber es ist so gut wie ausgeschlossen, zu Fuß aus der Stadt zu kommen. Die Straßen sind vollkommen verstopft, es gibt kein Weiterkommen mehr », p. 85).

L'espace se meut comme un organisme vivant, il est « corps ». Les protagonistes s'avèrent, en revanche, immobiles si bien qu'ils finissent par ressembler à l'espace qui les entoure : ils se spatialisent[409] (Figure : DN 3). Et si l'espace figurait après tout l'espace mental des personnages ? Sa nudité et son aspect statique permettraient justement aux individus de l'investir par leur l'imagination. C'est dans l''espace invisible où se trouvent les « nus », que les angoisses, les espoirs, les souvenirs et les pulsions des figures se logent. La manière dont ceux-ci perçoivent cet armée des silencieux dévoile au lecteur-spectateur leur for intérieur[410]. L'espace des nus représente l'autre face du miroir, rendant manifeste non pas leur apparence extérieure mais leur paysage psychique. C'est un écran aux qualités de l'anamorphose, changeant en fonction de celui qui le fixe. Il évoque non seulement des souvenirs d'un passé refoulé mais il provoque tout autant des visions positives et négatives de l'avenir.

Le « réalisme » de *Die Nackten* se situe dès lors du côté du silence et de l'invisible. Au centre de la performance n'est en effet pas ce que l'on voit et entend mais ce que l'on n'entend et ne voit pas. L'« effet de réel » résulte non pas de ce que l'auteur du texte ou le metteur en scène *insèrent* dans leur œuvre mais de ce qui se glisse entre les éléments percetibles. En ce sens, non seulement le texte dramatique est « troué » mais aussi la mise en scène. À l'instar de *Die Nackten*, les pièces écrites et jouées de Peter Wagner et d'Elfriede Jelinek n'offrent aux lecteurs et spectateurs qu'une toile ou tissu d'espaces éclatés où – comme dans l'exemple de l'espace symbolique des « Nus » – des mémoires contraires se juxtaposent et même s'opposent. À cet espace fragmentaire correspond une mémoire brisée. Il revient alors au récepteur de recomposer les espaces scénique et mnémonique en emplissant les failles du texte et de la scène grâce au propre vécu.

[409] Nous avons traité cet aspet en détail : VENNEMANN, A., « Spatialisation des corps et corporalisation de l'espace - "Les Nus" de Peter Wagner », *Corps et Territoires. Représentations du corps et structures sociales*, Ed., Journée d'études organisée par Arnaud Duprat et Eva Tilly à l'Université Rennes 2, 02.12.2011.

[410] Tandis que les nus sont pour Anna le miroir de l'humanité dans sa vulnérabilité (p. 80-81), ils représentent pour le revenant Franz Z. une certaine « beauté du monde » (p. 83). Hubschmid les considère comme un obstacle qui bloque les rues (une occupation, p. 85-86) tandis que Bruno vit leur envahissement de l'espace urbain comme un danger. Ne leur accordant guère le statut d'individus (et encore moins celui d'humains), il ne perçoit que de la chair périssable. Pour la vieille Geysing, il s'agit d'une armée de protestataires. Elle les relie à son propre passé. Finalement, les nus ne sont pas sans rappeler le concept philosophique de « la vie nue » de Giorgio Agamben dans *Homo Sacer : Le pouvoir souverain et la vie nue* (1995). Ce texte sera cependant traduit en allemand seulement en 2002. AGAMBEN, G., *Homo sacer*, Einaudi contemporanea, Einaudi [puis] Bollati Boringhieri, Torino, 1995. Première version française : AGAMBEN, G., *L'Homme sans contenu*, traduit par Carole Walter, Circé, Saulxures, 1996. AGAMBEN, G., *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2002.

# Chapitre 2

# Textures mnémoniques : dans les « mailles » du texte et de la performance

*Tout commence dans le pli de la citation.*
*(J. Derrida)*

Les œuvres de Peter Wagner et d'Elfriede Jelinek dévoilent non seulement les *architectures* de la mémoire culturelle – comme nous venons de le montrer – mais aussi les *architextures* d'une mémoire sociale et parfois autobiographique. Autant le « cadre » textuel ou scénique nous renseigne sur l'architecture mnémonique de l'œuvre, autant la « texture » intérieure peut conserver des traces mnésiques. Peut-elle donc devenir « un lieu de la mémoire » au même titre que ces espaces qui cadrent le texte et la mise en scène ?

Les textes et performances de notre corpus non seulement reconstruisent des lieux ou des événements du monde réel mais ils absorbent aussi les discours issus de l'histoire, de la presse, de la littérature ou encore de la culture populaire sur ces lieux et ces événements. On peut supposer, à l'instar des lieux où une certaine forme de mémoire s'est sédimentée, que dans ces *intertextes* – comme étant des éclats discursifs empruntés à d'autres œuvres – une mémoire sociale et collective se cristallise. Or, tout élément extérieur incorporé au texte ou à la mise en scène complexifie la relation ambiguë qu'entretient une œuvre avec son « hors-texte » qui peut donc être une autre œuvre, tout comme un fait concret qui relève du temps présent, du passé, du monde matériel ou intellectuel. Selon la définition de Gérard Genette l'intertexte se réduit à « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »[411]. Le caractère *eidétique*, c'est-à-dire essentiel et signifiant, de cette co-présence met en relief le rapport de juxtaposition ou d'intrusion que le texte et ses intertextes peuvent entretenir. La citation, le plagiat et l'allusion, comme références les moins nettement marquées, comptent parmi les formes intertextuelles les plus courantes. Comme le paratexte, l'intertexte fait partie de ce que Genette appelle l'« architextualité du texte »[412], savoir « l'ensemble des catégories

[411] GENETTE, G., *Palimpsestes la littérature au second degré*, Collection Poétique, Éd. du Seuil, Paris, 1982, p. 8.

[412] *Ibid.*, p. 7. Genette distingue cinq types de transtextualité : l'intertextualité (présence d'un texte dans un autre), paratextualité (accompagnement d'un texte par un autre), métatextualité (commentaire d'un texte par un autre),



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier »[413]. Les occurrences intertextuelles modifient la structure – ou pour garder la métaphore filée, la *charpente* – du texte et, partant, sa relation au *hors*-texte, c'est-à-dire à tout ce qui n'est pas *le* texte proprement dit.

L'intertexte désigne ici toute forme de présence fragmentaire d'un élément littéraire ou scénique étranger au texte mais placé à l'intérieur de celui-ci. Souvent ces fractions extra-textuelles apportent un éclairage sur l'œuvre tout en formant à l'intérieur de celle-ci des îlots mnémoniques où se déposent et se forgent de nouvelles significations. Bien que convoqués par cette dernière, ils n'en font pas intégralement partie. Lambeaux d'un autre texte ou d'un autre médium, ils s'insèrent dans le nouveau tissu syntaxique ou performatif. Se surajoutant ainsi au corpus principal, l'intertexte devient signifiant (et un « inter-texte » en tant que tel). Ces noyaux ou nodules intertextuels forment non seulement de petites plateformes polysémantiques – traces d'une œuvre antérieure (l'hypotexte) et seuils de l'œuvre naissante (l'hypertexte)[414] – mais aussi, et peut-être davantage, des *failles* qui n'indiquent pas la co-présence mais, au contraire, l'*absence* d'une œuvre. L'*inter*-texte serait donc davantage un « interstice » qui introduit un silence dans l'œuvre tout en parlant entre les lignes. Nous verrons dans ce chapitre que ces « inter-textes » constituent dans les œuvres de notre corpus des *textures mnémoniques* qui sont à mi-chemin de la présence et de l'absence, du dit et du non-dit, du lieu et du milieu de la mémoire.

## A) Mémoire, amnésie et déjà-vu au cœur des textes

L'intertexte permet d'introduire dans le corps de l'œuvre des moments réflexifs invitant le lecteur à se poser la question du « déjà-vu » et du « déjà-entendu ». La reconnaissance des éléments empruntés dépend de l'horizon de savoir du lecteur, de sa capacité mémorielle, du degré d'attention et de l'acuité de son regard. On s'étonne peu que de nombreux emprunts ont précisément pour objet la mémoire et l'oubli, la reconnaissance et l'ignorance. S'il ne s'agit évidemment pas de paramnésie[415], on doit se demander pourquoi Wagner et Jelinek ont

architextualité (appartenance générique d'un texte), hypertextualité (relation de dérivation entre un texte et un autre), LANE, P., *La périphérie du texte*, Nathan, Paris, 1992 p. 23.

[413] *Ibid.*

[414] Genette définit l'hypertextualité, dont l'intertextualité est une expression possible, comme suit : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » GENETTE, *Palimpsestes la littérature au second degré*, p.13.

[415] La paramnésie désigne généralement la perte de mots et de leurs signes. On utilise ce terme également pour indiquer l'illusion du déjà-vu. Ainsi une paramnésie de localisation indique un souvenir faussement localisé dans l'espace ou dans le temps. Cf. *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2007.

recours aux mots d'autrui. Serait-ce une manière de nous montrer l'absence du mot juste face à l'horreur ? Ou, au contraire, le choix de laisser parler une autre œuvre et un autre auteur, est-ce une manière de déléguer la parole à ceux qui savent mieux dire ce qui semble indicible ? Dans les pièces alpestres de Jelinek, cela incite, en revanche, une toute autre question, à savoir celle de la responsabilité du dire[416].

## a. Du bonheur au malheur de l'oubli

L'oubli constitue un thème récurrent du théâtre d'Elfriede Jelinek. Les voix ne cessent d'en parler pour taire l'essentiel. La citation explicite (complète ou tronquée) se dévoile comme une stratégie de contournement consistant d'abord à affirmer quelque chose en laissant parler autrui ou bien à dire quelque chose tout en parlant d'autre chose. Elle permet également de dissimuler autre chose derrière les propos d'autrui ou encore de ne rien dire et de combler les silences par les propos d'un autre. Ainsi les vers célèbres de *Die schöne Müllerin* (*La Belle meunière*), « *Gute Ruh, gute Ruh, tu die Augen zu !* »[417] ou encore « *Vom Wasser haben wirs gelernt, vom Wasser !* »[418], interprétés d'innombrables fois par Dietrich Fischer-Dieskau, cités dans leur intégralité et, partant, reconnaissables pour la plupart des lecteurs[419], permettent d'aborder un sujet qui serait autrement tabou. Insérés dans un nouveau contexte, les vers apparemment innocents changent de signification :

> *Und überhaupt. Vom Wasser haben wirs gelernt, vom Wasser! Glücklich ist, wer vergießt, was doch schon verschüttet ist! Die Steine selbst, so schwer sie sind, vom Wasser!*[420]
>
> Et de toute façon. Nous l'avons appris par l'eau, par l'eau ! Est heureux celui qui renverse ce que l'on a de toute façon déjà répandu. Même les pierres, aussi lourdes soient-elle, par l'eau !

Tandis que les vers en italique sont empruntés sans modification au premier lied de *La Belle meunière*, intitulé *Wanderschaft* (*Errance*), l'énoncé intermédiaire est une reprise modifiée de la célèbre devise de l'opérette viennoise *Die Fledermaus* (*La Chauve-souris*) de Johann Strauß : « *Glücklich ist, wer <u>vergisst</u>, was doch nicht zu <u>ändern</u> ist* » (Est heureux celui qui oublie ce qu'on ne peut de toute façon pas changer), un dicton[421] dont on se sert aujourd'hui pour réconforter les malheureux. Un simple déplacement de l'accent (verg*i*sst *versus* verg*ie*ßt)

[416] Nous aborderons cette question dans les premier et second chapitres de la deuxième partie.
[417] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, DW, p. 155 et 157.
[418] *Ibid.*, p. 155.
[419] La forme brève de la jambe s'y prête particulièrement.
[420] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, DW, p. 155.
[421] La version courante est légèrement simplifiée « *Glücklich ist, wer vergisst, was <u>nicht mehr</u> zu ändern ist*. » Le vers original apparaît à deux reprises dans le livret de l'opérette, dans l'acte I, Nr.5, scène 15 : « *Glücklich ist / Wer vergißt/Was doch nicht zu ändern ist !* » STRAUSS, J., *Die Fledermaus. Operette in 3 Akten. RV 503*, Kritische Gesamtausgabe, Rot, Michael, Strauss Edition, Wien, 2008, p. 635 et 638.

fait de l'action d'oublier (donc une absence involontaire) un geste de répandre queque chose par inadvertance (donc une présence gaspillée). Le mot qui en résulte rejoint le champ lexical des liquides qui est aussi au centre du lied de Schubert *et* au cœur de la pièce de Jelinek sur le barrage de Kaprun avec son lac de retenue. Le verbe de « changer » (*ändern*) est remplacé par celui de « renverser » (*verschütten*) qui renforce et redouble l'acte de « répandre » (*vergießen*) quelque chose qui paraît dans la première relative. Il ne s'agit bien sûr pas d'adapter Schubert et Strauss à l'hypertexte *Das Werk* mais l'entrecroisement des emprunts permet à l'auteure de modifier le sens de la devise. Si le texte d'origine suggère qu'il vaut mieux oublier ce dont on n'est pas maître plutôt que de s'en souvenir (et regretter) – expression d'un fatalisme rationnel et pragmatique – le nouveau texte prédit le bonheur (sans doute illusoire) de celui qui passe après. Les paroles du dicton n'ont pas pour autant disparu ; elles hantent le nouveau vers et un lecteur hâtif lira probablement « vergisst » au lieu de « vergießt ». La citation adaptée fait ainsi une volte-face puisque nous lisons à deux voix un même énoncé : « heureux celui qui oublie ses actes dont il ne veut pas être responsable » (« *Glücklich ist, wer vergisst, was doch schon verschüttet ist*. »). La permutation de la voyelle brève en une voyelle longue et la substitution d'un verbe par un autre conduisent à la superposition des nouveaux éléments à l'énoncé d'origine. Ceux-ci font ainsi dire à l'*hypo*texte ce que l'*hyper*texte tait. Seule une lecture croisée permet de saisir la fonction que détient cette citation au cœur d'une autre citation : la relative homophonie des verbes quasi synonymes de « *vergiesst* » et « *verschüttet* » surprend d'abord le lecteur et éveille peut-être son intérêt. Le jeu de mots peut lui paraître absurde ou insensé – pourquoi serait en effet « heureux celui qui *renverse* ce que l'on a de toute façon déjà *répandu* » ? En trébuchant sur les mots et leur sens inhérent, le lecteur découvre une signification refoulée, celle d'une dénonciation de l'amnésie ambiante (*vergießen* renvoie alors à *vergessen*) – l'auteure se moque-t-elle indirectement des personnes qui prononcent les voyelles brèves de façon trop longue ? Sans doute que non ; mais ce faisant elle parodie une certaine attitude des Autrichiens à « laisser couler » ce qui appartient « de toute façon » au passé. « *Glücklich* » n'est donc pas à prendre au pied de la lettre mais désigne le « bonheur des ignares », un bonheur (trop) facile et pourtant tant « répandu », voire la fausse béatitude qui correspond à la beauté de façade que l'auteure dénonce virulemment.

Elfriede Jelinek se saisit donc du calembour pour faire avouer aux mots ce qu'ils ne disent pas d'eux-mêmes mais seulement dans la confrontation. Le verbe de « *verschütten* » a deux significations : il signifie « verser » quand il s'agit d'un liquide et « ensevelir » quand il s'agit d'un minéral. Chacune des significations a deux niveaux, l'une est concrète (faire tomber

et recouvrir par une matière), l'autre figuré (refouler). La formulation au participe II, appartenant au passé révolu, renforce l'idée d'un refoulement ou d'un ensevelissement dans les profondeurs par la force de l'eau. La boucle se referme : si à la fin de *La Belle meunière* le je lyrique se suicide dans le ruisseau, les forçats des pays de l'Est, dont nous parle *Das Werk*, meurent sous les intempéries de la montagne et/ou par les chutes de pierres et de roches. La devise légère prend alors une tournure plus grave, jouant sur le régistre sarcastique. Dans ce contexte est donc « heureux celui qui oublie ce qui est enfoui en lui » – devise qui revient explicitement dans le texte *Rechnitz* où l'on nous dit :

> *Wer vergißt, glücklich ist, aber nur, wenn er weiß, daß er etwas vergessen hat*.[422]
> Est heureux celui qui oublie, mais uniquement s'il sait qu'il a oublié quelque chose.

L'auteure ne nous suggère-t-elle pas ici que le « bonheur » et la « quiétude » véritables se situent dans un « oubli heureux » (Paul Ricœur)[423] ? Non pas dans l'amnésie volontaire, telle qu'elle peut être pratiquée par l'État, ou involontaire quand elle a trait au refoulement, mais bel et bien dans un oubli qui non seulement sait « qu'il a oublié quelque chose » mais qui est conscient de *ce qu*'il a oublié. Cette forme de « léthatechnique » qui serait le pendant de la mnémotechnique comprend aussi l'oubli du travail même de mémoire et de deuil. Un « oubli de réserve », tel que le propose Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, qui serait « aussi fort que l'oubli d'effacement »[424].

## b. La métaphore de l'eau

La trilogie *In den Alpen* compte un nombre élevé d'intertextes issus de la littérature classique grecque (philosophique, tragique ou épique). Le choix de l'hypotexte dépend généralement du thème clé de l'hypertexte. Dans *Das Werk* la notion de l'eau joue bien évidemment un rôle primordial. Non seulement en raison du barrage hydroélectrique et de la fonte des glaces particulièrement ravageuse en haute montagne mais aussi pour sa signification métaphorique de l'« écoulement du temps ». Le mouvement de l'eau rend le temps et partant l'histoire individuelle et collective tangibles. Il les spatialise, les matérialise, les concrétise, les rendant ainsi pensables. L'eau fait partie des lieux communs poétiques qui permettent de réfléchir sur les mécanismes de la mémoire face au caractère éphémère du temps. Dans cet extrait Elfriede

[422] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 87.
[423] RICŒUR, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000, notamment p. 652-656. Le philosophe conclut ses réflexions en se posant la question si'il y avait en parallèle d'un *ars memoriae* (Francis Yates) un *ars oblivionis* ou une « léthatechnique », terme qu'il emprunte à Harald Weinrich (*Lethe*, p. 29). Cf. WEINRICH, H., *Lethe - Kunst und Kritik des Vergessens*, Beck, München, 1997 ; YATES, F.A., *Gedächtnis und Erinnern: Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, VCH, Acta Humaniora, Weinheim, 1991.
[424] RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 556.

Jelinek condense trois fragments d'Héraclite d'Éphèse, plus connus sous la formule du *Ta Panta Rhei* (*Τα Πάντα ῥεῖ*) :

> *Das Wasser rinnt ununterbrochen, wie das Leben, nur unverletzlich, ja, und das Wasser, das wir heute sehen, hat mit dem, das wir gestern sahen, schon überhaupt nichts mehr zu tun. Es gehört zum Wasser, aber es ist ein vollkommen anderes Wasser, das wir gestern kannten. Bitteschön. Dieses Wasser ist mir total fremd. Kaum habe ich mich an ein Stückchen Wasser gewöhnt, ist es ein ganz anderes geworden.*[425]
>
> L'eau coule sans cesse, comme la vie, sauf qu'elle est invulnérable, eh oui, et l'eau que l'on voit aujourd'hui n'a absolument plus rien à voir avec celle que l'on a vue hier. Elle fait partie de l'eau mais c'est une eau complètement différente de celle que l'on a connue hier. Voilà tout. Cette eau m'est complètement étrangère. C'est à peine que je me suis habitué à une portion d'eau qu'elle est déjà devenue tout autre.

L'expression Τα Πάντα ῥεῖ signifie littéralement « tout coule » mais on l'emploie plutôt pour indiquer le cours inéluctable du temps (*Zeitfluss*) qui « passe » sans que nous puissions l'arrêter. Les trois fragments d'Héraclite disent[426] :

> *Fragment 12 : « Wer in denselben Fluß steigt, dem fließt anderes und wieder anderes Wasser zu. »*
> *Fragment 49a : « Wir steigen in denselben Fluß und doch nicht in denselben, wir sind es und wir sind es nicht. »*
> *Fragment 91 : « Man kann nicht zweimal in denselben Fluß steigen. »*
>
> Fragment 12 : Pour ceux qui entrent dans les mêmes fleuves, autres sont les circonstances et différentes les eaux où ils s'immergent.
> Fragment 49a : Dans les mêmes fleuves nous entrons et n'entrons pas. Tout comme nous existons et n'existons pas.
> Fragment 91 : Car il n'est pas possible de s'avancer à deux reprises dans un fleuve identique.

À l'époque présocratique Héraclite d'Éphèse s'oppose à la thèse immobiliste de Parménide d'Élée qui affirme que l'être *est* ou *n'est pas* : soit ce qui a été sera toujours, soit rien n'est. Tirés de leur contexte initial et du débat d'origine, les concepts de la mobilité incessante et de l'altérabilité du monde sont ainsi mis au profit d'une idéologie de l'oubli qui semble admettre une certaine forme d'amnésie historique (*Geschichtsvergessenheit*). Notons également que Jelinek ne cite pas explicitement Héraclite mais qu'elle synthétise, commente et *parodie* la thèse du philosophe. Les attributs de l'eau, à savoir son caractère *invulnérable* et *étrange(r)* – au double sens du terme (*étrange* parce que *étranger*) – permettent à l'auteure de moderniser la pensée d'Héraclite et de l'adapter au nouveau contexte. Cette réécriture des aphorismes philosophiques qui, à certains égards, fait violence aux concepts pré-socratiques, dévoile sur

[425] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, DW, p. 156.

[426] Nous citons les *fragments présocratiques* d'après la traduction allemande de Wilhelm Capelle. CAPELLE, W., *Die Vorsokratiker : die Fragmente und Quellenberichte*, Trad. Capelle, Wilhelm, Kröner, Stuttgart, 1968. Pour la traduction française ¨ : HÉRACLITE,S. JACQUEMARD, *Les Fragments. Nouvelle traduction suivie de Héraclite d'Ephèse ou le Flamboiement de l'Obscur*, Trad. Jacquemard, Simonne, Arfuyen, Paris, 2003, Fragment 12, p. 11 ; fragment 49a, p. 18 ; fragment 91, p. 25.

le plan méta-dramatique les vices de la pratique du recyclage – et donc aussi du danger d'un usage irréfléchi de ce qui ne nous appartient pas, voire de s'appuyer sur ce que nous n'avons pas compris. Jelinek dénonce ainsi le recours facile à la pensée d'autrui comme l'exprime la formule ironique dans *Totenauberg* : « *Denken ist Gebrauchtwagen-Handeln*. » (Penser, c'est faire commerce de voitures d'occasion !)[427]. La responsabilité est ainsi mise au premier plan. Reformulé de cette manière, le principe d'Héraclite semble pouvoir justifier et même légitimer l'oubli des crimes commis dans le passé puisque, tout comme l'eau qui se renouvelle sans cesse et nous empêche d'être les « mêmes », le temps s'écoule et nous empêche de regarder avec précision en arrière. Détourné de cette manière, le concept philosophique cautionne même cette idée selon laquelle il ne faudrait pas attacher trop d'importance à l'événementiel, voire à l'histoire d'une personne. La paraphrase non marquée conduit ainsi à une critique acerbe d'une certaine tendance des contemporains de l'auteure à vouloir effacer les crimes du passé. Jelinek se sert donc de l'ironie pour déconstruire le mythe de l'innocence autrichienne (*Unschuldsmythos*) ainsi que pour dévoiler l'attitude confortable consistant à dire qu'avec le temps « tout passe ». En soulignant que « l'eau que l'on voit aujourd'hui n'a absolument plus rien à voir avec celle que l'on a vue hier » (*das Wasser, das wir heute sehen, hat mit dem, das wir gestern sahen, schon überhaupt nichts mehr zu tun*), l'auteure dénonce implicitement la fausse politique de dénazification de l'État autrichien qui maintient, après 1945, la plupart des anciens nazis, prétendant qu'avec le nouveau régime, un nouveau temps commence et avec celui-ci une « nouvelle Autriche », lavée, purifiée de ses taches du passé. Pourtant cette nouvelle eau « fait partie de l'eau », convient-elle, « mais c'est une eau complètement différente de celle que l'on a connue hier » (*Es gehört zum Wasser, aber es ist ein vollkommen anderes Wasser, das wir gestern kannten*).

La métaphore de l'eau fait ici également allusion au suivisme pour lequel l'allemand conserve l'expression imagée « *im gleichen Fahrwasser schwimmen* » (littéralement « nager dans le même sillage ») qui désigne la tendance péjorative à adopter les idées et les conceptions d'autrui sans le moindre esprit critique. Au-delà de cet aspect de déconstruction et de dénonciation, cet emploi de la citation implicite redouble chez le lecteur l'impression d'un « déjà-vu ». Jelinek fait ainsi ressortir un mécanisme bien connu du souvenir qui se fonde sur la répétition et qui fonctionne par des sauts associatifs. Parallèlement, cet extrait montre que l'on se sert des pensées et mots d'autrui comme de l'eau : on les met à toutes les sauces, les rend trouble, les gaspille.

[427] JELINEK, *Totenauberg : ein Stück*, p. 12 / JELINEK, HOFFMANN,LITAIZE, *Totenauberg*, p. 15.

Que devient cependant la métaphore des liquides sur le plateau théâtral ? S'agit-il également d'une stratégie de détournement intertextuel ou sert-elle plutôt à illustrer l'un des thèmes clés de l'œuvre ? La mise en scène *Das Werk/Im Bus/Ein Sturz*, signée par Karin Beier, investit l'eau de diverses manières si bien que cette dernière devient littéralement un constituant *élémentaire* de la mise en scène[428]. Ainsi l'eau qui, dans la troisième partie de la représentation (*Ein Sturz*), envahit le plateau sous forme de grands jets se distingue nettement des divers jeux d'eau et des gargouilles collectives de la première partie (*Das Werk*). Dans la mesure où l'eau est sur le plan du fond et de la forme un élément structurant de la mise en scène, nous ne pouvons dans ce cadre citer et analyser toutes ses fonctions et nous limitons à quelques exemples.

Au début de la performance, les spectateurs perçoivent sur la scène une vingtaine d'acteurs, certains portent un masque de Heidi ou de Peter[429], qui s'affairent à réaliser diverses activités aquatiques comme par exemple transvaser l'eau d'un récipient vers un autre, se rafraîchir sous des vapeurs, jouer à la fontaine etc. (Figure : DW 1). Le prologue, interprété par un seul acteur (Thomas Loibl) devant les rideaux rouges, s'ouvre sur la scène des « occupations aquatiques » (Figure : DW 2) qui met au premier plan les fonctions principales de l'eau dans notre société concernant l'hygiène, l'hydratation, le plaisir etc. Avec de l'eau, on se lave les mains mais on en « nettoie » aussi les traces du passé – comme le suggère le verbe « *reinwaschen* », à savoir « laver les péchés » ou « laver une personne d'un soupçon ». L'eau est aussi associée aux divertissements, aux passe-temps, tel qu'un le ballet d'eau, évoqué sur scène par des bonnets aux couleurs arc-en-ciel et une musique de détente en accord de laquelle des femmes font quelques mouvements aquatiques en accord (Figure : DW 3). L'eau désigne cette double face : une actrice (Julia Wieninger) trompe d'abord son visage dans un seau d'eau, comme si elle voulait se laver les cheveux. Le spectateur n'entend plus bien ses paroles, ne voit plus son visage : elle perd donc sa face. En même temps, le spectacle que la scène nous offre rappelle bien la métaphore de la « politique de l'autruche » (politique de l'Autriche ?) consistant à détourner le regard au lieu d'affronter la réalité (Figures : DW 4, 5). Ce faisant, l'action de la comédienne est ostensiblement en contradiction avec ses paroles : « *Aber man muss ja selber auch mal etwas riskieren* » (il faut bien un jour prendre des

[428] Ainsi l'eau qui, dans la troisième partie de la représentation (*Ein Sturz*), envahit le plateau sous forme de grands jets se distingue des divers jeux d'eau et des gargouilles collectives de la première partie (*Das Werk*). Dans la mesure où l'eau est sur le plan du fond et de la forme un élément structurant de la mise en scène, nous ne pouvons citer et analyser toutes ses fonctions.

[429] Il s'agit d'un masque pour enfants qui ressemble aux visages des deux héros de la série japonaise アルプスの少女ハイジ (*Arupusu no shōjo Haiji* ) de Zuiyo Enterprise (production : Shigehito Takahashi). Diffusée pour la première fois au Japon le 6 janvier 1974 sur Fuji-TV, cette série connut un grand succès en Allemagne (première diffusion les 18 septembre 1977 sur ZDF).

risques). Son geste qui se comprend également comme une citation parodique de l'onction christique (par exemple dans *Lévitique* 21.10), voire de ses formes apparentes que sont le baptême et la confirmation. Juste avant de plonger ses cheveux dans le seau, l'actrice nous confie : « *Wir haben ja im Grunde auch zu wenig gemacht oder zumindest nicht viel ; oder was wir gemacht haben war ganz leicht* » (« Au fond, nous avons fait trop peu ou du moins pas grand-chose ; ou ce que nous avons fait était très simple ») (Figure : DW 4). Cette fausse excuse, par laquelle la comédienne ne cherche pas même à expliquer au public la mort des ouvriers de Kaprun, peut se lire dans le même sens que l'usage qui est fait de la citation d'Héraclite dans le texte de Jelinek. À travers cette métaphore d'une « purification de façade », Karin Beier montre que les justifications *a posteriori*, qui consistent à effacer les actes commis au nom d'une histoire qui « au fond » ne vaut pas la peine d'être racontée, sont aujourd'hui insoutenables. Ainsi, la situation finale du plateau, transformé en un immense bassin (Figure : DW 6), peut être interprétée comme le « retour du refoulé » : l'eau qui a été canalisée et maîtrisée pendant des années remonte à la surface au moment où la mémoire collective s'effondre – ici sous la forme des archives de Cologne. Au lieu de venir au secours du prochain, les acteurs de la catastrophe ne cessent de se renvoyer la balle de la culpabilité et la question rhétorique du Carneval (« C'est la faute à qui ? ») plane dans la salle comme un écho sarcastique laissé sans réponse. Le spectateur est contraint de se remémorer les images tragiques du lieu de la catastrophe et de les superposer au chaos sur scène. Les *voix off* du maire de Cologne ainsi que d'autres personnalités hautement placées de la ville qui emplissent soudainement la salle et envahissent la scène avec des faux discours explicatifs (les acteurs les écoutent attentivement : Figure DW 7), laissent non seulement perplexe mais semblent même offenser les véritables victimes de l'effrondrement que ces voix, bien entendu, n'évoquement à aucun instant :

- *Sie können einen Zustand haben, dass jeder an sich alles richtig gemacht hat und dass trotzem ein falsches Ergebnis herauskommt…*
- *Wir haben wir eine Verantwortungsteilung, ich bin für die Menschen dieser Stadt der Kümmerer, aber ich bin in dieser Phase des U-Bahn-Baus nicht derjenige, der die Kontrollfunktion hat, auch nicht die Stadt, auch nicht meine Mitarbeiter…*
- *Wir sind auch das Opfer von kriminellen Machenschaften, von Unternehmen…*[430]
- Vous pouvez avoir une situation où chacun agit de façon juste et qui conduit néanmoins au mauvais résultat…
- Nous partageons la responsabilité, j'incarne pour les habitants de cette ville l'avorton, mais dans cette phase de construction du métro ce n'est pas moi qui ai la fonction du contrôle, ni même la ville, ni même mes collègues…
- Nous sommes aussi victime d'intrigues criminelles, des entreprises…

[430] Captation privée (1:02:32 min.). Nous citons directement la mise en scène qui diffuse des extraits de discours enregistrés. Le lecteur est prié à se rapporter à l'extrait 1 du CD 1 en annexe.

## B) Relectures du souvenir traumatique : sur les traces de Paul Celan

La question de la responsabilité non assumée ainsi que celle des victimes auxquelles les discours n'accordent ni de place ni de parole, nous conduit à celle du statut et de la fonction du souvenir traumatique dans le théâtre de Jelinek et de Peter Wagner. L'usage que les deux auteurs font des intertextes se lit en parallèle de leur réflexion sur les phénomènes de la mémoire empêchée ainsi que sur les formes d'un dire impossible. Les œuvres convoquées appartiennent le plus souvent à la littérature de l'holocauste, comme celle de Paul Celan ou de Wiesław Kielar dont les voix hypertextuelles introduisent dans la diégèse dramatique leur souvenir traumatique. Ces réminiscences d'un dire étranger forment de véritatables « textures mnémoniques » à l'intérieur des œuvres où se mêlent, à l'image d'un parchemin, les voix des défunts aux voix des présents.

Les renvois plus ou moins explicites à l'œuvre de Paul Celan, dont notamment le *Gespräch im Gebirg* (*Entretien dans la montagne*)[431] et le poème *Todesfuge* (*Fugue de la mort*)[432], relient les drames alpins, dénonçant les maux de la technique d'aujourd'hui (Kaprun), aux techniques de la mise à mort d'autrefois (Auschwitz), comme nous le verrons à partir des *Rechnitz, In den Alpen* et *Die Nackten*. Dans la pièce inaugurant de la trilogie alpestre, le double de Celan surgit au milieu de la pièce comme le seul et peut-être véritable « personnage » du texte, tel un porte-parole des victimes de l'holocauste. Son entrée en scène est longuement préparée par le texte didascalique qui lui précède. Pourtant les références à son œuvre poétique restent elliptiques et fort allusives. Plusieurs occurrences de l'expression « *vom Becher des Todes nippen* »[433] renvoient indirectement au « *lait noir de la mort* »[434] du poème *Todesfuge*. Le lien entre la mort inopinée des accidentés de Kaprun et la machinerie de la mort dans les camps d'extermination s'établit précisément à travers le tissu intertextuel, comme le révèle la « nébuleuse de signifiés » (Jacques Lajarrige) suivante :

---

[431] CELAN, « Gespräch im Gebirg », *Gesammelte Werke in fünf Bänden, Gedichte 3. Prosa. Reden*, Allemann, Beda (éd.), Frankfurt / Main, Suhrkamp Verlag, 1983, p. 169-73 / CELAN,MOSÈS, *Entretien dans la montagne*, traduit en français par Stéphane Mosès, Verdier, Lagrasse, 2001. Nous aborderons cette œuvre de façon plus détaillée dans le deuxième chapitre de la deuxième partie, intitulé « L'acteur, cet éternel revenant ».

[432] CELAN, P.,B. WIEDEMANN, *Mohn und Gedächtnis. Zu Lebzeiten publizierte Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt / Main, 2003, p. 40- 41 / CELAN, P., « Fugue de mort », Trad. Briet, Valérie, *Pavot et Mémoire*, collection Détroits, Vol., Paris, Christian Bourgeois éditeur, (1987 pour la traduction ) 2001, p. 83 - 89.

[433] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, IA, p. 25, p. 45, p. 46.

[434] Comme dans la deuxième strophe du poème : « Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts / wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends / wir trinken und trinken ».

> *Da sind sie halt zerstoben wie Wolken, da sind sie halt da und gleichzeitig weg, was wollen Sie. Es ist Ihnen nichts geschehen. Unser Ofen hat 155 Stück geschafft, aber daß Ihrer viel mehr geschafft hat, das müssen Sie mir erst beweisen! Opa sagt, das geht gar nicht.*[435]
>
> Ils se sont alors dissipés comme des nuages, ils sont donc présents et en même temps absents, que voulez-vous? Il ne leur est rien arrivé. Notre four a réussi à en brûler 155, mais il me faut d'abord prouver que le vôtre a en brûlé davantage ! Pépé dit que ce n'est pas possible.

La première partie de l'énoncé (« Ils se sont alors vaporisés comme des nuages ») se réfère indirectement à la *Fugue de mort* qui dit dans l'avant dernière strophe : « *steigt ihr als Rauch in die Luft / dann habt ihr ein Grab in den Wolken* » (« alors vous montez en fumée dans les airs / alors vous aurez une tombe au creux des nuages »[436]). La suite de l'extrait aborde plus concrètement le problème des traces : comment peut-on se souvenir de ceux dont il ne reste plus rien ? Cette « présence » qui est au fond une « absence » – absence qui se présentifie par le vide qu'elle engendre – est au centre de la deuxième affirmation qui, sur le plan méta-dramatique, décrit aussi l'écriture théâtrale de l'auteure que l'on peut qualifier d'une « esthétique des revenants » (*Ästhetik der Untoten*)[437]. La fin de l'extrait aborde le problème du négationnisme du point de vue des enfants. Il en témoigne l'apparente crédulité (« Pépé dit que... ») et le goût pour la surenchère (« il faut prouver que... »). L'allusion nébuleuse à Celan opère ainsi la jonction entre deux faits historiques et deux « catastrophes humaines »[438], causées par les hommes, en faisant le lien rhématique.

Un extrait de la pièce *Rechnitz* montre plus clairement comment l'incorporation d'un texte largement connu permet d'aviver simultanément deux lieux et deux milieux de mémoire en ce qu'il se fonde sur un savoir partagé. Une voix de messager cite l'un des vers essentiels de la *Todesfuge* en la rattachant au thème de la tombe invisible qui hante les deux textes :

> *wir **graben** ein **Grab**, das keiner findet, das alle übersehen, ich seh es schon, ich seh es voraus, in den Wolken wird es nicht sein, in den Lüften auch nicht, das **Grab** bleibt schön hier, hier bei uns, das **Grab**.*[439]
>
> nous creusons une tombe que personne ne trouve, que tout le monde ignore, je la vois déjà, je la prévois, elle ne sera pas dans les nuages, ni non plus dans les airs, la tombe reste sagement ici chez nous, ici chez nous, la tombe.

Dans le poème de Celan, le vers apparaît cinq fois dans une formulation différente :

---

[435] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, IA, p. 43.

[436] CELAN,WIEDEMANN, *Mohn und Gedächtnis. Zu Lebzeiten publizierte Gedichte*, p. 41 / CELAN, « Fugue de mort », ici p. 86.

[437] Ce point sera abordé plus en détail la deuxième partie, chapitre 2, « L'histoire ne peut pas mourir ! ».

[438] Jelinek a affirmé à plusieurs reprises que l'accident du funiculaire représente pour elle « l'un des plus grands accidents (si ce n'est le plus grand) de l'histoire autrichienne de l'après-guerre ». JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, p. 253.

[439] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 124.

***Strophe 1** :*
*wir schaufeln ein **Grab** in den Lüften da liegt man nicht eng*
*[er] läßt schaufeln ein **Grab** in der Erde*
***Strophe 2** :*
*wir schaufeln ein **Grab** in den Lüften da liegt man nicht eng*
***Strophe 4** :*
*dann steigt ihr als Rauch in die Luft*
*dann habt ihr ein **Grab** in den Wolken da liegt man nicht eng*
***Strophe 5** :*
*er schenkt uns ein **Grab** in der Luft*[440]

**Strophe 1** :
nous creusons une **tombe** dans les airs on n'y est pas couché à l'étroit
[il] fait creuser une **tombe** dans la terre
**Strophe 2** :
nous creusons une **tombe** dans les airs on n'y est pas couché à l'étroit
**Strophe 4** :
alors vous montez en fumée dans les airs
alors vous avez une **tombe** au creux des nuages on n'y est pas couché à l'étroit
**Strophe 5** :
il nous offre une **tombe** dans les airs[441]

Les éléments mis en exergue indiquent les parties auxquelles Jelinek eut recours pour constituer son tissu intertextuel, parfois en remplaçant un mot par un autre (« *graben* » au lieu de « *schaufeln* »), parfois en reformulant le vers (« *in den Wolken wird es nicht sein* »). Les nombreuses occurrences du substantif « *Grab* » dans l'hypotexte et l'hypertexte révèlent la place centrale du lexème dans les deux œuvres. Alors que l'on parle d'une chose très concrète, généralement localisable, et qui relie une personne ou un collectif à un endroit précis, la tombe que l'on évoque ici est justement « absente ». Dans les deux cas, il a été dissimulé ce qui *reste* des corps éteints : les cendres et les os. Les textes de Jelinek et de Celan convoquent le manque ; ils donnent sur le plan des graphes et des phones, ce que l'on ne saurait autrement ni voir, ni entendre. C'est donc le texte qui assume ce que le monde réel refuse aux victimes : une place et une parole. Autant le verbe « *schaufeln* » renforce, dans le poème de Celan, grâce aux spirantes « sch », « f » et « w » l'effet du vent qui disperse les dernières traces des corps brûlés, autant les occurrences de « *graben* » dans *Rechnitz* rappellent le champ lexical de la terre, lourd et guttural comme les vélaires « g » et « r ». La dernière phrase (« ***das Grab** bleibt schön hier, hier bei uns, **das Grab*** « ) est construite comme un chiasme. À la lecture précise, les éléments non-marqués sautent aux yeux (« *bleiben* », « *schön* », « *bei uns* ») : ce sont des termes généralement associés à la *Heimat*, creux mais souvent employés. La mise en forme de la dernière phrase dévoile l'art de construire propre à l'auteure, *l'architecture* qui est chez elle

[440] CELAN,WIEDEMANN, *Mohn und Gedächtnis. Zu Lebzeiten publizierte Gedichte*, p. 40- 41.
[441] CELAN, « Fugue de mort », p. 83-84.

aussi une *architexture*. Il apparaît ainsi que Jelinek ne cite pas approximativement par mégarde mais bel et bien par imitation. D'une part, elle reprend et retravaille le sujet du poème, d'autre part, elle revisite et réadapte sa forme fuguée. Cette forme (voire architecture) musicale n'est en effet pas réservée à l'œuvre lyrique de Paul Celan mais elle s'applique aussi à certains textes de Jelinek et en particulier à *Rechnitz*[442]. Aussi bien sur le plan thématique que sur les plans esthétique et formel, l'écriture de la dramaturge viennoise se rapproche de l'écriture du trauma de Paul Celan. Jelinek transcrit ainsi la mémoire d'un persécuté dans les « mailles » de son propre texte. Telle une pierre tombale, celui-ci devient monument, commémorant les absents oubliés en leur accordant un endroit et une voix.

Si l'œuvre dramatique de Peter Wagner s'inscrit également dans la littérature de l'holocauste, sa pratique intertextuelle se différencie de celle de Jelinek. Son but n'étant pas de créer des « nébuleuses de signifiés » mais de marquer explicitement les dires empruntés. Dans *Die Nackten*, Geysing cite la *Todesfuge* quand elle approche la mort et se montre incapable de lâcher prise. C'est alors qu'elle convoque ses souvenirs. Les trous mnémoniques qu'elle affronte sont révélés sur le plan de la langue par une perte croissante des mots (la paramnésie), qui se manifeste aux moments clés de la pièce et qui semble forcer la vieille Geysing à emprunter les mots de Celan. Au début de la deuxième scène, Anna (sa petite belle-fille) se tient à la fenêtre et observe les « nus » déambulant dans les rues ; Bruno (son petit-fils) est assis et Geysing « affalée dans la chaise roulante », si bien que l'« on doit avoir peur pour elle » :

> *GEYSING '...wir schaufeln ein Grab in den Lüften, da liegt man nicht eng....'*
> *ANNA Bestimmt frieren sie, Bruno. Deshalb drücken sie sich so nah aneinander.*[443]
>
> GEYSING '...nous creusons une tombe dans les airs, on n'y est pas à l'étroit...'
> *ANNA* Ils ont sûrement froid, Bruno. C'est pourquoi ils se serrent tellement les uns contre les autres.

Peu après, le fantôme de Franz Z. surgit. Les paroles de Geysing passent inaperçues et les protagonistes mènent un dialogue de sourds sur ces « nus », si 'dialogue' est. Si Geysing songe aux fosses communes avec ces innombrables morts anonymes – qui lui évoquent sans doute sa propre mort imminente – la présence des « nus » provoque chez Anna la pensée fort naïve qu'un corps déshabillé s'expose au froid. L'entassement des « nus » nous indiquerait alors le

[442] VENNEMANN, « Les fugues de la mémoire dans Rechnitz (L'ange exterminateur) d'Elfriede Jelinek : texte et mise en scène », p. 289-305.
[443] WAGNER, *Tetralogie*, DN, p. 80.

froid qui règne au dehors[444]. Dans la scène 8, Geysing, immobile dans les bas fonds de la canalisation souterraine, est sur le point d'expirer[445]. Franz Z., le revenant du camp tzigane Auschwitz-Birkenau, ne cesse de lui rappeler leur sort commun qui s'explique par leur passé commun. Au moment précis où Geysing confesse son traumatisme personnel en le rattachant aux traumatismes collectifs du génocide tzigane, elle a recours aux mots de Celan pour formuler sa faute :

> *GEYSING Ich ging nach Hause. Sperrte die Türe hinter mir zu. Verbrachte mein Leben mit einem Kind, das seinen Vater nie kannte und mich verachtete. Und mit Millionen kleiner Morde, Kirschmund. Mit jedem Zug von der Zigarette habe ich dich verbrannt. '... dann steigt ihr als Rauch in die Luft ...'*
>
> GEYSING Je suis retournée à la maison. J'ai fermé la porte derrière moi. Passé ma vie avec un enfant qui n'a jamais connu son père et qui me méprisait. Et avec des millions de petits meurtres, Kirschmund. Avec chaque bouffée de cigarette, je t'ai brûlé. '… alors vous montez en fumée dans les airs...'

La scène des aveux – une constante dans les quatre pièces de la *Tetralogie* – qui se concentre sur Geysing et Franz, est d'une extrême violence et franchise verbales. Le son menaçant de la cloche, les coups incontrôlés de Franz dans le ventre de Geysing et les cris de celle-ci font monter l'action à son paroxysme avant de préparer le dénouement et un relâchement de la tension :

> Der dumpfgezogene Glockenschlag von weit her.
> ***GEYSING*** *Wenn sie doch nur endlich rissen, die Ketten des Karussells!*
> Franz Z. stößt seinen Kopf in ihren Bauch, mehrere Male, ungehemmt und wild. Sie schreit,...
> ***GEYSING*** *Kirschmund, Kirschmund!*
> … bis sie beide erschöpft zur Ruhe kommen. Sie drückt seinen Kopf in ihren Bauch. Stöhnt. Streichelt ihn dann.
> ***GEYSING*** *'Dein aschgraues Haar, Sulamith ...'* [446]
>
> *De loin, le son sombre et long de la cloche.*
> **GEYSING** Si seulement ces chaînes se brisaient enfin, les chaînes du carrousel !
> *Franz Z. donne des coups de tête dans son ventre, plusieurs fois, de façon débridée et violemment. Elle crie, …*
> **GEYSING** Kirschmund, Kirschmund !
> *… jusqu'à ce qu'ils se calment, épuisés. Elle presse la tête de Franz contre son ventre. Elle soupire. Puis, elle lui caresse la tête.*
> **GEYSING** 'Tes cheveux gris cendre Sulamith …'

[444] Au début de la pièce, Geysing invite Helga à changer manteau. On suppose que l'action se déroule à l'inter-saison ou dans une période plutôt froide, cf. *Ibid.*, p. 79.

[445] Geysing vient justement de dire à Franz Z. qu'elle souhaite mourir, cf. *Ibid.*, p. 110.

[446] WAGNER, *Tetralogie*, DN, p. 111. Notons que Geysing modifie légèrement le vers en substituant aux « cheveux de cendre » (*aschenes Haar*) des « cheveux gris cendre » (*aschgraues Haar*), autrement dit en rendant l'expression abstraite et poétique plus concrète et courante.

Les guillemets simples indiquent au lecteur qu'il s'agit d'une citation. Si les points de suspension signalent d'abord qu'elle est fragmentaire, ils soulignent ensuite que Geysing cite de mémoire et qu'elle est plus ou moins maîtresse de sa langue. Elle est *en transe* au sens propre du terme, à savoir le *médium* d'une mémoire collective refoulée (ici le génocide tzigane) mais aussi d'une mémoire personnelle puisque Franz Z. surgit suite à son appel[447].

Geysing (et partant Peter Wagner) cite consciemment et ostensiblement Celan. Ces insertions intertextuelles ne sont pas gratuites ; typographiquement mises en relief, elles attirent l'attention du lecteur sur la corrélation entre le texte de Wagner et le poème de Celan. Dans ce contexte, les nus se dévoilent comme étant une allégorie de la culpabilité qui hante les générations d'après-guerre. L'ambiguïté des protagonistes mortels – de quoi Geysing s'est-elle au fond rendue coupable ? Pourquoi Klara, Anna et Bruno doivent-ils expier la faute de leurs parents ? – se reflète dans le silence équivoque des personnages « nus », qui eux semblent morts. L'équivocité est aussi au centre de la *Todesfuge* qui se termine par le distique emblématique : « *Dein goldenes Haar Margarete / Dein aschenes Haar Sulamith* » (« tes cheveux d'or Margarete / tes cheveux de cendre Sulamith »[448]). Métaphore de l'union des contraires – faute et innocence, bien et mal, vie et mort – cet oxymoron réunit en une personne le personnage de Gretchen du *Faust* de Goethe, l'idéal de la pureté et de la beauté 'aryenne', et Sulamith (étymologiquement « la pacifique », « la paisible ») la bien-aimée de Salomon dans le *Cantique des Cantiques*, mais aussi celle qui représente les victimes de la Shoah (« Tes cheveux de cendre »). Ayant reconnu sa part de responsabilité de la mort de Franz Z. (fusillé en fuite), Geysing peut enfin faire la paix avec son passé – et le fait précisément en citant le dernier vers du poème de Celan, comme si elle concluait avec elle-même : « Tes cheveux gris cendre, Sulamith ... » (« *dein aschgraues Haar, Sulamith* ... »). Geysing est à la fois *Margarete* et *Sulamith*, coupable et innocente, brûlant son passé par les cigarettes mais au prix de sa santé[449].

Par l'insertion des vers de la *Todesfuge* dans le texte dramatique, Peter Wagner et Elfriede Jelinek invoquent une référence principale de la littérature de la Shoah et de l'esthétique du traumatisme du XX^e^ siècle. Visiblement, ils inscrivent leurs œuvres dans ce courant d'auteurs qui revendiquent une écriture *poétique* « après Auschwitz ». Non seulement

[447] Dans la première scène où les deux personnages se voient confrontées l'un à l'autre, Franz lui demande explicitement pourquoi l'avoir appelé : « GEYSING Du kannst nicht einfach auftauchen, und mir beibringen, daß nichts von dem stimmt, was ich gelebt habe! FRANZ Z. Hast du denn gelebt, Neumond? Warum hast du mich gerufen? » *Ibid.Ibid.*, DN, p. 102.

[448] CELAN, « Fugue de mort », p. 89.

[449] Depuis le début de la pièce Geysing souffre d'une toux violente qui l'étouffe progressivement.

ils s'en réclament en écrivant des textes comme *In den Alpen* ou bien *Die Nackten*, mais ils redoublent cette littérature en réécrivant et resituant les propos. Cependant, avec la reprise du poème de Celan, Wagner et Jelinek évoquent et prolongent un lieu de mémoire précis : celui des victimes de la Shoah. Leurs textes s'apparentent en ce sens non seulement à des *lieux* de commémoration mais aussi à des *milieux* de transmission et d'échange.

## C) Mise en mots et mise en images de l'histoire collective

Le théâtre de Peter Wagner et d'Elfriede Jelinek réfléchit l'histoire au double sens du terme : d'une part, il propose une *lecture* des événements du passé révolu et récent ; d'autre part il les *reflète* par la mise en place d'un réseau référentiel précis. Le texte et la réalisation scénique portent ainsi les traces d'une histoire commune ; mais ils mettent aussi cette histoire en perspective en lui conférant un nouveau cadre (*setting*). Les histoires mythique, révolue et plus récente deviennent ainsi parties intégrantes du récit et composent avec les éléments de fiction l'architexture mnémonique des œuvres dramatiques et scéniques de notre corpus. Sous quelle forme et de quelle manière, les intertextes historiques et mythiques s'y manifestent-ils et quel rôle jouent-ils dans la réception ?

### a. Le passé mythique

Aussi bien l'écriture dramatique de Peter Wagner que celle d'Elfriede Jelinek sont profondément marquées par la relecture de la Bible. Bien que les deux auteurs ne soient pas « pratiquants »[450], ils ne cessent de sonder et d'examiner les passages canoniques de cette œuvre fondamentale des sociétés germanophones à dominance chrétienne[451]. Ainsi les pièces *Gott Kabel der Stuhl und die Klarheit* ou encore *Die Nackten* se réfèrent explicitement à la Bible. Tandis que le premier texte, qui évoque « Dieu » dès le titre, représente un entretien entre Kabel et l'instance divine (l'entretien ressemble plutôt à un jugement dernier), le second est désigné comme « un drame de rédemption » (*Erlösungsdrama*) dont les personnages réalisent une sorte de chemin de croix. Avec *Requiem. Den Verschwiegenen* l'auteur transpose

[450] Dans notre cinquième entretien, Wagner se dit plutôt agnostique qu'athé. WAGNER, P., VENNEMANN, A., *Entretiens avec Peter Wagner*, entretien n° 5, juillet 2011, p. 27 et suite.

[451] Stefanie Kaplan du Elfriede Jelinek-Forschungszentrum prépare sous la direction de Prof. Pia Janke une thèse qui se consacre entièrement aux références au catholicisme dans l'œuvre romanesque et dramatique de Jelinek. En ayant recours à la théorie du polylogue de Julia Kristeva et de Bakhtine, la jeune chercheuse s'efforce de montrer que les intertextes bibliques témoignent d'une technique d'écriture propre à l'auteure laquelle s'affirme davantage depuis 1989. Voir le projet de thèse : KAPLAN, S., « Und das Wort ist Fleisch geworden » – Katholizismus im Werk von Elfriede Jelinek, JANKE, P. (dir.), consultable sur le site de l'université de Vienne.

sur le plan formel l'importance du christianisme en créant une œuvre en forme de croix. La « question passionnante de cette longue histoire de la foi chrétienne qui a tant marqué notre développement culturel ainsi que notre socialisation » constitue en effet l'une des préoccupations de l'auteur du Burgenland qui se dit interpelé par l'incertitude de ne savoir en quoi consiste réellement la « substance de conglomérat qu'est la foi »[452]. Dans les textes d'Elfriede Jelinek, c'est moins le thème de la foi qui est mise en question que la culture chrétienne elle-même – ou plus précisément le catholicisme autrichien. Ses œuvres déconstruisent les grandes maximes, pratiquent « à l'extrême » l'exégèse littérale des textes canoniques afin de dénoncer les faux-semblants d'une foi illusoire qui n'est, selon elle, que bigoterie hypocrite. Celle-ci serait issue d'un désir de paraître et d'être comme les autres, signe d'un suivisme et d'une passivité non assumés. Cette mentalité « austro-catholique » irait, par ailleurs, de pair avec un nationalisme affiché et une xénophobie plus ou moins prononcée.

Si la Bible constitue un « recueil de textes *tenus pour* sacrés par les religions juive et chrétienne »[453] sur lequel se fonde en grande partie la culture occidentale, il n'est pas moins vrai qu'elle le *représente* seulement aux yeux de quelques sociétés. Face aux sciences historiographiques, archéologiques et paléontologiques la Bible représente un recueil de savoir symbolique plus proche du mythe que de l'histoire factuelle ce qui nous permet de considérer les références bibliques comme appartenant à un passé mythique. Dans les pièces plus récentes d'Elfriede Jelinek, telle que *Rechnitz*, ces références subissent un traitement spécifique qui les rapproche sensiblement des éléments mimétiques du texte :

> *Dies ist das Fest, an dem jenes wahre Lamm getötet wird, durch dessen Blut die Türen der Gläubigen gefeit sind. Also an dem Satz stimmt schon mal gar nichts. Es reicht nicht, daß ich ihn gar nicht hätte weitersagen dürfen, er stimmt auch nicht.*[454]
>
> Ceci est la fête où l'on tue cet agneau véritable dont le sang immunise les portes des fidèles. Voyons, rien n'est juste dans cette phrase. Il ne suffit pas que je n'aurais même pas dû la répéter, de plus elle n'est pas juste.

L'extrait fait référence à la tradition de l'agneau pascal (*Passahlamm* ou *Osterlamm*) dans la religion juive, reposant sur la dixième « plaie d'Égypte », annoncée dans l'*Exode* (12 : 29-36) : « tous les premiers-nés mourront dans le pays d'Égypte » par la main de Dieu (ou plutôt son ange mortifère), mis à part ceux qui se trouvent derrière les portes des fidèles israélites,

[452] Cf. WAGNER, P., *Entretien n°5*, p. 28 : « die sehr reizvolle Frage nach dieser langen Geschichte des christlichen Glaubens, die ja unsere kulturelle Entwicklung und Sozialisation so stark geprägt hat » ; « Nach wie vor ist das für mich eine höchst spannende Frage und immer auch mit der Ungewissheit, worin denn die Substanz dieses großen Konglomerats Glauben besteht, die kommt mir immer wieder in den Weg und macht sich breit. »

[453] *Nouveau Petit Robert de la langue française*, version numérique, édition 2007. (Nous soulignons)

[454] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 100.

marquées au sang de l'agneau pascal – signe que le sacrifice de la fête de Pessa'h (du lat. *Pascha* > Pâques) a eu lieu. La *Pascha* ou « la Pâque Juive », selon le *Nouveau Testament*, renvoie au verbe *pasah* signifiant « passer devant » ou « épargner ». Insérée dans ce nouveau contexte, la fête judéo-chrétienne se tourne en contraire : il s'agit bien d'un massacre des personnes *dites* « fidèles ». Tandis que certains chercheurs comme Werner Keller ou Siro Igino Trevisanto[455] défendent l'idée que les neuf premières plaies d'Égypte se rapportent à des catastrophes naturelles[456], la dixième (« la mort des nouveaux-nés ») est généralement considérée comme une menace symbolique, relevant plutôt de la fiction (crainte collective) que de la réalité. C'est d'ailleurs ce que sous-entend la deuxième partie de l'extrait qui commente la citation – répétition – « injuste » : non seulement, la citation ne serait pas juste (au sens de correct), mais aussi son contenu serait faux (dépourvu de vérité). L'allusion demeure cependant double : elle renvoie tout autant aux scènes bibliques de l'*Exode* qu'à l'événement réel du 24/25 mars 1945. Le messager du texte suggère ainsi au lecteur que non seulement cette tradition judéo-chrétienne mais aussi le fait historique du massacre réel sont dépourvus de sens et donc faux. Le verbe *répéter* souligne ainsi le caractère orale de la « tra/dition » au sens étymologique du terme (« *weitersagen* » qui a ici le sens de révéler devient un acte de transmission au sens de « *vermitteln* ») ainsi que l'idée de briser un tabou en dévoilant un secret *(*« *weitersagen* » au sens de « *verraten* »). Ainsi l'extrait met en scène – voire en concurrence – deux mémoires différentes : celle d'une tradition bien ancrée dans l'imaginaire collectif et une autre, passée sous silence (à aucun moment la voix ne parle explicitement du massacre de Rechnitz).

Que se passe-t-il alors sur le plan de la réception ? L'allusion à l'événement du passé mythique (la Pâque Juive) éclaire finalement l'événement historique (le massacre). Elle propose une relecture de l'hécatombe en s'efforçant d'intégrer, par un procédé d'assimilation, dans la mémoire collective un épisode traumatique du passé proche : « Qui donc a barbouillé toutes les fenêtres et même la porte de teinture rouge ? »[457], poursuit la voix à la manière des contes de fée (on pense bien sûr aux questions des sept nains dans *Blanche-Neige*). Le rapprochement de deux faits contraires engendre ainsi une faille qui invite le lecteur non

[455] KELLER, W., *Und die Bibel hat doch recht*, Naumann und Göbel, Köln, 2000/TREVISANATO, S.I., *The Plagues of Egypt. Archaeology, History and Science Look at the Bible*, Piscataway NJ Euphrates, 2005.

[456] 1. les eaux transformées en sang, 2. envahissement de la plaine par des grenouilles, 3. la poussière transformée en moustiques, 4. envahissement des terres par des mouches/taons, 5. la mort des troupeaux (peste), 6. les ulcères (la variole/clavelée), 7. la grêle, 8. invasion des sauterelles, 9. les ténèbres.

[457] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 100 (« Wer hat denn hier diese rote Farbe an all die Fensterlein und sogar an die Tür geschmiert ? »)

seulement à se poser la question de la signification du jeu référentiel, mais aussi à assimiler ces deux génocides dont l'un est concret et l'autre symbolique.

Au-delà des allusions à la fête de Pâques – souvenons-nous que le massacre eut lieu dans la nuit du dimanche des Rameaux, c'est-à-dire le dimanche précédant le dimanche de Pâques – *Rechnitz* compte un nombre élevé d'intertextes bibliques : l'épilogue, aussi appelé « l'entretien entre cannibales » en référence à l'ouvrage éponyme de Günter Stampf[458], s'appuie explicitement sur le *Notre Père* et le psaume 23, dit le psaume du berger[459], aux Évangiles selon Luc 15, 11-32 et selon Jean 14, 1-6 ainsi qu' au livre de Jérémie 43, 25 qui aborde justement la déportation du peuple juif vers les rives de Babylone. La plupart des citations – même si elles sont tronquées ou modifiées – sont facilement identifiables. Il ne s'agit donc pas d'inciter le lecteur à retrouver les formulations exactes mais de le faire réagir en faisant appel à une culture commune dans un contexte qui paraît d'abord inconciliable avec les faits mythiques évoqués. Ainsi l'invocation du *Notre Père* au cours d'un entretien anthropophage semble du moins à première vue incongrue. La perspicacité de ces juxtapositions inattendues consiste pourtant en cela : faire voir une chose sous un angle nouveau, dévier le regard émoussé afin de le sensibiliser aux inconvénients qui risquent de passer inaperçues, telle qu'une prière de disculpation auprès de Dieu sans demander pardon aux victimes ou à leurs familles et descendants.

La référence au mythe redouble donc la référence au réel et permet d'une part de *relire* le présent à lumière du passé et de mettre le réel en question par le mythe. Dans la mise en scène de *Ein Sturz* Karin Beier évoque les traditions chrétiennes de façon grand guignolesque en les rapprochant des pratiques carnavalesques typiques de la région rhénan. Peu après l'effondrement des archives, les trois rois mages apparaissent sur un plateau couvert de débris[460] : une capsule de pavot immense, surplombant l'espace-scène, s'ouvre et saupoudre les acteurs et le plateau (Figure : DW 8). Les rois mages surgissent en arrière-plan : le premier (Caroline Peters) porte une cape rouge, une couronne de conte de fée (du style *Le Roi-Grenouille ou Henri de fer*), des lunettes de soleil et un haut-parleur (Figure : DW 9). L'apparence composite du personnage rappelle fortement les personnages du théâtre shakespearien de Thomas Ostermeier. Le second (Thomas Loibl ?) est doté d'un masque géant en papier mâché. L'acteur a simplement retourné sa veste noire pour cacher maladroitement sa

[458] STAMPF, G., *Interview mit einem Kannibalen: Das geheime Leben des Kannibalen von Rotenburg*, Seeliger, Wolfenbüttel, 2007.
[459] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 202.
[460] Cf. Extrait n°2 du CD 1 en annexe.

chemise blanche. Il tient un seau d'enfant en plastique jaune dans la main droite et parsème les planches avec de sable fin. Plus tard il abandonne son jouet de bac à sable pour bénir les dévots à l'aide d'un balai de ménage qu'il trempe consciencieusement dans le bassin central avant d'asperger les acteurs en posture de prière. Le troisième (Manfred Zapatka) est légèrement recouvert d'une houppelande bleue ciel qui contraste avec son look *blackface.* Il s'appuie sur un bâton de *northern walking* et parfume la salle avec une boule de myrte. Leur présence perturbe visiblement les autres acteurs sur scène qui cessent de travailler et se mettent à prier (Figure : DW 10). L'ensemble du déguisement des rois mages laisse transparaître le caractère ludique de la scène. Quelques attributs typiques (la couronne, la boule de myrte, les capes) suffisent pour indiquer aux autres qu'il s'agit d'un simple jeu d'enfants (imitation enfantine). Leur déguisement partiel (de la tête au nombril) et inhabile montre que les comédiens se sont changés en hâte pour un jeu provisoire. L'une des actrices (Rosemary Hardy) entonne l'*Ave Verum Corpus K. 618* de Mozart, les cordes l'accompagnent doucement en arrière-plan jusqu'à ce qu'un enregistrement prenne la relève. Les acteurs prient en faisant de grands gestes théâtraux, mimant une piété franchement affichée qui reproduit en quelque sorte les stéréotypes de la « piéta italienne ». Cette mise en scène burlesque de la prière catholique s'oppose aux paroles qui sortent du haut-parleur :

> *Wasser schon unterwegs ! Es kommt ! Mitsichführend den eigenen Niedergang und den des Hauses. Wir, in unserem zerschlissenen Wahrsagergewand, wir haben euch gewarnt. Das wird nicht gut ausgehen. Das wird sich nicht ausgehen. Das wird böse enden. O weh, o weh, Haus, oh armes Haus ! [...] Doch wozu gibt es Versicherungen? Sie versichern uns, daß sie uns versichern werden. Gesagt, getan. Schweigen, nicht Rache, ewig dankbar wird die Stadt uns noch sein, fragt sich nur wem. Wir fragen nur nach den Grundstückpreisen, doch nie nach dem Grund.*[461]
>
> L'eau est déjà en route ! Elle vient ! Emportant avec elle sa propre chute et celle de la maison. Nous, dans notre robe déchirée de diseur de bonne aventure, nous vous avons mis en garde. Il n'y aura pas de fin heureuse. Ça ne marchera pas. Ça se terminera mal. Malheur, malheur, la maison, pauvre maison ! […] Mais pourquoi y a-t-il des assurances ? Elles nous assurent qu'elles nous assureront. Aussitôt dit, aussitôt fait. Se taire, pas de vengeance, la ville nous sera éternellement reconnaissante, on se demande juste envers qui. Nous cherchons à savoir les prix des biens fonciers (bien-fonds) mais jamais le fond des choses.

Au lieu d'intervenir, les rois mages font des remontrances en déambulant sur scène, tels les représentants d'une entreprise d'assurance qui tâche de diminuer la faute, voire d'effacer la

[461] Nous citons d'après la captation. Caroline Peters modifie fortement le texte d'Elfriede Jelinek (cf. consultable dans le programme). La partie soulignée correspond au moment où Rosemary Hardy entame l'*Avé* de Morzart. Le début du morceau correspond au texte dramatique, de sorte que les voix des deux actrices se superposent et que les deux textes (*O weh, o weh,/ Ave, ave verum*) se confondent. [*Was ist mit dir ? Und die Herren des Hauses ?Was ist mit euch? Die kommen wirklich, die kommen Hand in Hand, die Erde und das Wasser, die gehen in die falsche Richtung! Wer hält sie auf? Ach – der Bürgermeister, der sucht schon den Kontakt zu den Bürgern. Wer reißt sie aus ihrem bräutlichen Bett, ineinander verschlungen, verkrallt. Wer hält sie jetzt auf? Die hält jetzt keiner mehr auf.*]

responsabilité. Comme remède à la catastrophe, ils proposent le « silence ». Et puisque l'on ne s'intéresse jamais au « fond » (*Grund*), c'est-à-dire à la cause et à la composition des événements, l'événement les dévoile (se dévoile) de son propre chef. La première partie de l'extrait prend le ton du registre tragique du théâtre grec. *Ein Sturz* s'approprie en effet quelques extraits de l'*Agamemnon* d'Eschyle[462]. L'insertion de l'expression autrichienne « *das wird sich nicht ausgehen* » (ça ne marchera pas) qui redouble les expressions allemandes « *das wird nicht gut ausgehen* » / « *das wird böse enden* » crée un effet comique de répétition qui dans le jeu sur scène se traduit par une double énonciation des exclamations soulignées : tandis que l'actrice qui interprète le premier roi mage (Caroline Peters) profère les cris de désespoir « *o weh, o weh, Haus, armes Haus* », Rosemary Hardy entame en arrière-plan l'*Ave Verum Corpus* de Mozart, de telle sorte que l' « *avé* » redouble l' « *o-weh* » (et cite par delà les cris des pleureuses grecques). La tonalité tragique vire au tragi-comique et au burlesque puis que le spectateur(-lecteur) ne s'attend pas à ce qu'on pleure et plaint une « maison » (*oh armes Haus !*). Si cette dernière renvoie dans le langage de la tragédie grecque à la maison familiale des rois (par exemple celle d'Agamemnon), que ce soit la dynastie ou la lignée, elle désigne sur le plan diégétique de la pièce de Jelinek les archives de la ville de Cologne qui s'écroulent sous la pression de l'eau souterraine. Sur le plan méta-textuel et méta-scénique de la représentation, le terme se réfère aussi à la « maison de théâtre », le *Schauspiel Köln*, menacée d'être démolie avant que Karin Beier ne reprenne l'intendance de l'établissement. Les différents glissements qui s'opèrent donc au niveau de ce terme réorientent la tonalité du discours et du jeu. Ils font également le pont entre la première partie de la citation et la seconde partie parlant des fausses assurances et des manigances politiques qui se sont tissées autour de la « chute » des archives de ville, étudiées dans *Colonia Corrupta* de Werner Rügemer, la deuxième référence de Jelinek[463], et dans l'ouvrage du journaliste Günter Otten dont l'auteure emprunte en partie le titre[464].

La dernière partie de l'extrait se construit en écho avec la fin de la pièce qui dévoile les véritables « Dieux » de l'époque moderne : « usagers du marché, éventreurs de murs, protecteurs des entreprises » (*Marktbenützer, Wändeschlitzer, Firmenbeschützer, Gott um*

[462] L'auteure cite à la fin du texte une partie de ses références : *Agamemnon* traduit par Oskar Werner, *Colonia Corrupta* de Werner Rügemer, *Der Einsturz* de Günter Otten. Cf. *Programme* de la mise en scène de K. Beier.
[463] RÜGEMER, W., *Colonia Corrupta. Globalisierung, Privatisierung und Korruption im Schatten des Kölner Klüngels*, Westfälisches Dampfboot Verlag, Münster, 2002.
[464] OTTEN, G., *Der Einsturz. Wie das Historische Archiv der Stadt Köln verschwand. Zertrümmerte Geschichte*, Emons Verlag, Köln, 2010.

*Gott, die rufen wir jetzt alle an*)[465]. Cependant, les nouvelles divinités ne soutiennent plus leurs fidèles et l'homme sourd à la parole de Dieu reste perplexe devant l'Écriture :

> *Keiner der Herren wird je belehrt sein vom Wort. Na was ? Weg mit dem Haus ! Wem bürden wirs auf? Das Wasser trägt alles, wir müssens ertragen, und Schweigen breitet sich aus. Schweigen besänftigt die Not und das Wasser die Erde. Und Stille jetzt.*
>
> Le verbe n'instruira jamais aucun des messieurs. Et alors ? Enlevez-moi cette maison ! Qui allons-nous donc charger de cette affaire ? L'eau emporte tout, nous devons le supporter et le silence s'étend. Le silence calme la misère et l'eau apaise la terre. Et silence maintenant.

Soudain, une sonnerie annonce l'arrivée d'un nouveau courrier. Les acteurs se débarrassent de leurs déguisements et se pressent de regagner leurs places. Le jeu est terminé. La saynète[466] reprend le principe du carnaval en l'adaptant aux exigences du quotidien[467]. Cependant, il ne s'agit pas de briser avec les règles, ni de dépasser des normes sociales mais de passer démonstrativement d'une identité à une autre, de se parer d'un nouveau rôle qui entre dans les catégories sociales admises (la secrétaire, la bigote etc.). Grâce aux traits grossiers de cette mise en abyme les spectateurs identifient rapidement les nouveaux caractères. L'aspect superficiel des accoutrements souligne le caractère factice et fabriqué du jeu carnavalesque. Or, si tout n'est que façade, rien n'est à prendre au sérieux. À l'instar du statut douteux des « rois » mages dans la Bible, qui n'évoque que de simples « mages » – au sens de « savants » (*Weise*) ou de « devins » (*Seher, Wahrsager*) –, l'événement réel est mis en question et tourné en dérision. Tel un interlude ou *intermède*, la scène des rois mages interroge un mythe qui fait référence à une culture commune (l'héritage du christianisme et la tradition du carnaval), rattaché à une mémoire collective : celle de la Bible et celle de l'accident à Cologne. L'Église est montrée sous une forme dramatisée[468] puisque la visite sainte des trois mages se transforme en spectacle. Les gestes liturgiques comme la diffusion de l'encens (Manfred Zapatka), la bénédiction des fidèles (Thomas Loibl ?) ou encore le discour du prêtre (Caroline Peters) s'apparentent à en une « grande mise en scène baroque du catholicisme », comme l'exprime Peter Wagner dans un de nos entretiens. Ce dernier voit d'ailleurs dans la liturgie la « dernière des mises en scène rituelles qui existent et qui

[465] Le texte « Ein Sturz » est publié dans le *Programme* du Schauspiel Köln, n° 001, Elfriede Jelinek, *Das Werk / Im Bus / Ein Sturz*, édition 2010, sans pagination.

[466] Elle dure à peine trois minutes.

[467] À la manière des investigations d'Erving Goffman dans *Wir alle spielen Theater* (1973) : GOFFMAN, E., *La mise en scène de la vie quotidienne*, Trad. Accardo, Alain ; Kihm, Alain, Le sens commun., Ed. de Minuit, Paris, 1973. Titre original : GOFFMAN, E., *The presentation of self in everyday life*, Penguin Books, London, 1990 [1959].

[468] Erwan de Kermenguy, élève du Grand Séminaire de Rennes, a décrit les éléments de la liturgie catholique dans leur dimension théâtrale dans une communication, intitulée « Le corps sur la scène liturgique : inscrire la mémoire dans un acte collectif ou l'actualiser », lors de la journée d'études *Le corps et la scène comme médiums de la mémoire* que nous avons organisée sous la direction de Christiane Page à l'Université Rennes 2, le 17 février 2011.

continuent peut-être encore d'exercer une fascination métaphysique » sur les gens, qu'ils soient pratiquants ou non[469]. Au moins deux résurgences mnémoniques se cristallisent et se superposent dans cette courte scène – l'une concerne un passé mythique, constitutif de l'imaginaire collectif de l'Occident ; l'autre concerne un événement réel, encore frais dans l'esprit du public. Ce sont cependant les paroles (le *texte*) qui opèrent la jonction : la mémoire n'est plus l'affaire de l'Église mais elle est devenue l'objet des médias. Le visuel l'emporte sur le verbe.

## b. Le national-socialisme à la loupe

Contrairement à l'écriture intertextuelle foisonnante d'Elfriede Jelinek, les textes de Peter Wagner ont moins souvent recours aux œuvres d'autrui. Les emprunts sont plus rares et, à l'image de ce que nous avons observé dans le texte *Die Nackten*, explicitement marqués. Il y a néanmoins des résurgences intertextuelles qui confèrent une certaine tonalité à ses pièces sans que les emprunts soient clairement identifiables. Si par exemple *Requiem* se fonde sur une analyse détaillée et attentive des documents officiels mis à disposition par le DöW (*Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands*), la *Tetralogie* semble procéder de manière plus descriptive. La pièce *Gott Kabel der Stuhl und die Klarheit* évoque, par exemple, les traumatismes du camp de concentration Auschwitz-Birkenau. Remontant les étapes marquantes de son emprisonnement, *Kabel* évoque au milieu du texte son identité au camp de Birkenau, le « numéro 086573 »[470], signe ineffaçable d'une personne vouée à la mort. N'est-ce pas une allusion volontaire de l'auteur à la littérature de témoignage ou recherche-t-il ainsi à produire un « effet de réel » (R. Barthes) ?

Comme chacun sait, l'attribution d'un numéro, corrélée à la suppression du nom et donc à l'effacement de l'individualité des prisonniers, constitue l'un des traumatismes dont maints récits autobiographiques des revenants témoignent. Wiesław Kielar (1919-1990), détenu polonais à Auschwitz pendant cinq ans, dont les mémoires *Anus Mundi*[471] (1972) ont fortement marqué Peter Wagner[472], décrit dès le premier chapitre son devenir-numéro : « J'obtins le numéro 290. […] Nous devenions ainsi de manière très simple des numéros. »

[469] *Entretien n°5* : « dies[e] gross[e] barock[e] Inszenerung des Katholizismus » ; « Das sind auch wirklich noch die letzten rituellen Inszenierungen, die es gibt, und die auch ihre theatrale und vielleicht sogar ihre metaphysische Faszination nach wie vor ausüben. »
[470] WAGNER, *Tetralogie*, GK, p. 156.
[471] KIELAR, W., *Anus Mundi : fünf Jahre Auschwitz*, Fischer, Frankfurt / Main, 1979.
[472] Dans un entretien, l'auteur a insisté sur cette lecture fondamentale pour la plupart des textes de sa *Tetralogie. Entretiens* 1-5, p. 46.

(« *Ich bekam die Nummer 290. […] So wurden wir auf eine einfache Weise zu Nummern.* »)[473] Il n'est d'ailleurs pas exclu que l'acronyme « K », apparaissant dans les didascalies pour désigner le personnage « Kabel »[474], renvoie indirectement au nom de famille de ce revenant d'Auschwitz. D'ailleurs, le dialogue quasi-socratique entre *Gott* et *Kabel* contient plusieurs descriptions détaillées des conditions épouvantables de cette nécropole qui se rapprochent des tableaux dressés par Wiesław Kielar :

> *Keiner entkam der Hauptstadt. Die, die es dennoch versuchten, hingen im elektrischen Zaun, von dem sie tagelang nicht entfernt wurden, den zehntausendfach Verbliebenen zum Zeichen und zur Warnung. Das System hatte ihnen von den Wachtürmen herunter wie zur Fleißaufgabe eine Kugel in den Rücken hinuntergejagt, als Stampiglie für die Endgültigkeit eines Urteils*[475].
>
> Personne ne s'échappait de la capitale. Ceux qui tentaient néanmoins leur chance, restaient accrochés dans les barbelés électriques, dont on ne les détachait que plusieurs jours plus tard, un signe et avertissement pour ces milliers de personnes qui y demeuraient. Le système leur avait envoyé depuis les miradors une balle dans le dos, tel un devoir au zèle, une estampe ayant le caractère définitif d'un jugement.

Cette vision d'épouvante ne cherche pas à choquer gratuitement le lecteur, voire à rendre l'horreur tangible. Elle a une véritable valeur mnémonique en ce qu'elle dit au niveau diégétique qu'un souvenir traumatique hante le protagoniste *Kabel*, souffrant d'un complexe de culpabilité vis-à-vis des autres morts[476]. En dehors de la diégèse, elle fait appel à des connaissances communes acquises par d'autres médias, des récits de témoignage, des documentaires ou des expositions historiques. Ouvrant à la fois un espace mnémonique réel et imaginaire, cette description se transforme en un lieu où la mémoire collective et individuelle, un savoir reçu et des expériences privées se rencontrent. Dotée d'une force évocatrice qui résulte d'une langue imagée et métaphorique, elle devient même un « milieux » de mémoire, c'est-à-dire un espace de transmission mnémonique où les associations et projections surviennent sans contrainte. Un autre extrait de la pièce semble par ailleurs confirmer cette parenté supposée entre les deux récits. Il importe moins de savoir si cette filiation entre les deux textes est motivée ou non, qu'elle soit volontaire ou involontaire, que de saisir si les images évoquées par le récit de *Kabel* se fondent sur une mémoire collective, nourrie des souvenirs et expériences de ceux qui ont connu l'enfer ou par le biais des documents

[473] KIELAR, *Anus Mundi*, p. 17.
[474] Au-delà de cette signification, la lettre fait indirectement référence au célèbre « K. » du *Procès* de Kafka et la composition du nom « K-Abel » témoigne aussi d'une référence indirecte au fratricide biblique entre Caïn et Abel.
[475] WAGNER, *Tetralogie*, GK, p. 151-152.
[476] Dans la pièce, Kabel est également mort et doit se confronter à Dieu.

historiques. Les extraits ci-dessous soulignent l'aspect bestial de la déportation telle qu'elle est présentée par le personnage *Kabel* de Wagner et par ce moi autobiographique de Kielar :

> *Ich weiß es nicht. Ich erinnere mich nicht.*
> *Als die Schienen der Eisenbahn unter den polternden Rädern hinwegglitten. Als eure Angst sprachlos wurde.*
> *Ja, Herr! Wir waren sechsundneunzig in dem Waggon, sechsundneunzig Stück Vieh, und nur das Rollen der Räder in unseren Körpern, in unseren Körpern.....*[477]

> Je ne sais pas. Je ne me souviens pas.
> Quand les rails du train défilèrent sous les roues bruyantes. Quand votre peur devint indicible.
> Oui, Seigneur ! Nous étions quatre-vingt-seize dans le wagon, quatre-vingt-seize têtes de bétail, et rien d'autre dans nos corps, dans nos corps, que ce roulement des roues...

Sous forme d'un nous aux contours effacés, Wiesław Kielar rapporte dans *Anus Mundi* :

> *Einer nach dem anderen springen wir aus dem hohen Waggon […] Unter dem entsetzlichen Gebrüll der SS-Männer stürzen wir, geschlagen und gestoßen, wie eine Herde verrückt gewordener Schafe in das offene Tor hinein.*[478]
>
> Nous sautons l'un après l'autre du wagon élevé […] Sous les cris affreux des SS, nous nous précipitons, meurtris par les coups, tel un troupeau de moutons devenus fous, dans le portail ouvert.

Bien que la métaphore employée par le témoin réel et le revenant fictif d'Auschwitz soit probablement devenue un « lieu commun » des discours sur la Shoah, le parallèle montre malgré lui que Wagner s'est bel et bien confronté à la littérature des camps. De surcroît, la répétition de certains motifs et figures de style dans les discours des revenants peut s'expliquer par fait que nous ne disposons pas des mots appropriés pour dire l'horreur. Les écrivains d'expérience (et non de métier) ont dès lors recours aux métaphores qui nous parlent à tous. Les lieux communs génèrent en ce sens des représentations qui disent peut-être mieux ce qui demeure inimaginable pour ceux qui n'en ont pas fait l'expérience. Si la puissance métaphorique du texte de Wagner ne permet pas de rendre l'indicible, cette épouvante absolue, palpable, elle a le mérite de le rendre *imaginable* grâce aux clichés. Sans parler de poncifs, ces constructions et représentations communes relèvent d'une mémoire de la Shoah devenue collective. Elles mettent en relief et transmettent un passé traumatisant. La langue poétique de Wagner qui se distingue nettement du réalisme de Kielar[479] se rapproche en ce sens, bien que cela puisse paraître paradoxal, de la fonction du récit de témoignage.

Mieczyslaw Kieta, un détenu d'Auschwitz de 1941 à 1945, se demande dans la préface

[477] WAGNER, *Tetralogie*, GK, p. 148-149.
[478] KIELAR, *Anus Mundi*, p. 16.
[479] Notons que les souvenirs de *Kabel* sont formulés au prétérit alors que les mémoires de Kielar sont écrites au temps présent. Tandis que Kabel se tourne le temps de l'entretien vers un passé révolu, Kielar revit le passé au moment de l'écriture. La forme et la fonction de la mémoire impliquée ne sont ostensiblement pas les mêmes.

de *Anus Mundi* à quel public les mémoires s'adressent et pourquoi elles valent la peine d'être lues un demi-siècle après le cataclysme, et cela malgré l'inflation évidente des récits traumatiques de la Seconde Guerre mondiale. La réponse est claire. Elle semble non seulement éclairer la lecture du récit de Kielar mais aussi celle du texte de Wagner et nous voudrions, à ce titre, la citer dans son intégralité :

> *[F]ür solche, die später leben werden, wird das Konzentrationslager Auschwitz mit der Zeit immer mehr ein fernes Symbol sein, tragisch, aber ohne menschliche Nähe, tot wie eine Grabplatte, die die erschreckenden, gigantischen Ausmaße dieses Friedhofs zudeckt.*
>
> *Jene vier Millionen Menschen, die dort ermordet wurden, die man in Rauch und Asche verwandelte, sind für die Mehrheit der heute lebenden Menschen nur eine tote Zahl, ein relativ leerer Begriff.*
>
> *Die Phantasie wird weder dadurch geweckt, daß es sich um vier Millionen Individuen handelte, die zum Teil bereits geformt waren, und um andere, deren Leben sich erst zu formen begann, noch daß diese Zahl vier Millionen menschliche Einzelschicksale enthielt, mit ganz individuellen Freuden und Tragödien, Lebensplänen und Hoffnungen, Gefühlen und Konflikten, die alle der physischen Vernichtung preisgegeben waren.*
>
> *Und das ist eine der grundlegendsten, der grausamsten Wahrheiten über Auschwitz. Das Zeugnis Kielars ruft uns jetzt nach mehr als dreißig Jahren diese Wahrheiten zurück, und es erscheint mir deshalb als ein Ereignis von besonderem Gewicht.*[480]

> Pour ceux qui vont vivre plus tard, le camp de concentration d'Auschwitz deviendra avec le temps un symbole de plus en plus lointain, tragique mais sans proximité humaine, mort comme une pierre tombale qui recouvre les dimensions effrayantes et gigantesques de ce cimetière.
>
> Ces quatre millions d'hommes qui y ont été assassinés, que l'on a transformés en fumée et en cendre, ne représentent pour la plupart des personnes qui vivent aujourd'hui qu'un chiffre mort, un concept relativement vide.
>
> La fantaisie ne sera éveillée ni par le fait qu'il s'agit de quatre millions d'individus qui étaient en partie formés et d'autres dont la vie commençait tout juste à se former, ni par le fait que ce chiffre contient quatre millions de destins humains singuliers avec des joies et des tragédies individuelles, des projets de vie et des espoirs, des sentiments et des conflits individuels, voués à l'extermination physique.
>
> Et cela est l'une des vérités les plus fondamentales et les plus cruelles sur Auschwitz. Le témoignage de Kielar nous rappelle aujourd'hui, plus de trente années plus tard, ces vérités à l'esprit et il me semble qu'il constitue pour cela un événement d'un poids considérable.

### c. Le passé récent

Au-delà des interstices d'une mémoire historique dont l'expression peut être explicite et, partant, identifiable ou empirique et donc plus implicite, nous rencontrons, notamment dans les pièces d'Elfriede Jelinek, des allusions d'ordre technique ou mécanique[481] qui ne relèvent

[480] *Ibid.*, p. 6-7.

[481] La pièce *Totenauberg* se termine ainsi par une énumération des détails techniques sur l'extermination de masse par le gaz. Un vieux paysan explique, sur le ton d'une pièce populaire de Nestroy, que le « cyclone B n'était pas vraiment un nouveau produit », « juste son application aux humains » l'était. Il détaille que le fournisseur Degesch appartenait à 42,5 % à Degussa dont la I.G.Farben tenait un tiers des parts et la

visiblement pas de l'ordre des connaissances générales. Ces rappels du monde de la technologie actuelle (voire de la technocratie) donnent l'illusion d'une explication rationnelle des catastrophes provoquées par l'homme en laissant la parole à la science et à la technique. Les justifications fournies *a posteriori* s'avèrent cependant creuses et leur récitation vaine ne fait que dévoiler leur in-appropriation à la situation évoquée par le texte. Face à la mémoire empirique (le souvenir) des événements traumatiques (*id est* le dialogue entre en A et B qui conclut la pièce *In den Alpen*[482]), la mémoire technique (relevant justement de la mnémotechnique) s'avère in-opérationnelle. Détaché de l'humain, le discours technocratique creuse les silences et les non-dits dans le texte, seuls à même d'exprimer une mémoire devenue indicible.

Si les interstices lexématiques du discours de la science constituent un milieu peu favorable au transfert mnémonique – n'étant pas accessibles à tout lecteur – les allusions aux actualités du moment de l'écriture du texte ouvrent des espaces d'entente avec le lecteur(-spectateur) où un rattachement du passé révolu au passé récent devient possible. Ainsi une voix d'enfant déclare dans *In den Alpen* la guerre aux étrangers en avertissant son public : « Depuis longtemps, nous ne nous contentons plus de contempler silencieusement le secret dissimulé car nous sommes à nouveau en état de nous défendre, enfin, audacieux et téméraires. Beaucoup parmi nous sont *Franz Fuchs*, non, pas téméraires à ce point. »[483] La plupart des lecteurs – du moins tout Autrichien du tournant du siècle – sait pertinemment que « Franz Fuchs » désigne l'auteur de plusieurs attentats plus ou moins graves, dirigés contre les étrangers (non-autrichiens) et les personnalités publiques plaidant en faveur des minorités. Franz Fuchs prépara également l'attentat du 4 février 1995 où quatre Rom d'Oberwart ont perdu leur vie[484] et suite auquel Jelinek écrivit *Stecken, Stab und Stangl* (1997). La formule quelque peu étonnante, « beaucoup parmi nous sont Franz Fuchs » rattache le criminel à un collectif flou qui inclut indirectement le lecteur. D'une part, l'énoncé évoque clairement le terroriste Franz Fuchs qui a commis entre 1993 et 1997 plusieurs attentats à la bombe (lettres piégées, bombes incendiaires et explosives) sous le nom de la BBA (*Bajuwarische*

multinationale Theo-Goldschmidt 15 % », voire que « la direction de l'entreprise Degesch dut se soucier du fait que l'absence d'odeur du cyclone B risquait de compromettre son monopole », *Totenauberg*, p. 88. De même trouvons-nous dans *In den Alpen* des précisions d'ordre mécanique sur l'accident du funiculaire et dans *Das Werk* des explications très techniques de la construction du barrage.

[482] *IA*, p. 61-65.

[483] *IA*, p. 43. (« Wir begnügen uns schon lang nicht mehr mit der stummen Anbetung des verhüllten Geheimnisses, denn wir sind wieder wehrhaft geworden, endlich, kühn und verwegen. Viele von uns sind *Franz Fuchs*, nein, so kühn auch wieder nicht. ») Nous soulignons.

[484] Le père de famille Stefan Horvath qui perd son fils lors de cet attentat écrit des années plus tard la nouvelle très personnelle *Katzenstreu* (*Litière de chat*) où il cherche à surmonter le traumatisme du 4 février 1995. HORVATH, S., *Katzenstreu. Erzählung*, lex liszt 12, Oberwart, 2008.

*Befreiungsarmee*), d'autre part elle souligne implicitement la complicité inavouée de nombreux Autrichiens approuvant les actes de Fuchs, comme le suggèrent par exemple les propos infamants de l'ex-gouverneur de la Carinthie, Jörg Haider, qui se montra plus proche du criminel autrichien que des victimes tziganes[485]. L'unique référence à Fuchs suffit pour rappeler à l'esprit tout un débat médiatique qui a marqué l'espace public des années 1990 en Autriche. De manière sous-jacente, elle ravive la discussion autour de l'échec de la « dénazification » dans la République alpine en soulignant notamment sa continuité dans le présent, à savoir la persécution des minorités en Autriche. De telles « injections de réalité », qui sont autant des « piqûres de rappel », transforment le corps du texte en un véritable palimpseste mettant en perspective le passé révolu en le reliant avec le passé récent.

## D) Mises en scène d'une mémoire culturelle

La technique des « allusions filées » parcourt l'ensemble des textes d'Elfriede Jelinek. En fonction de sa sensibilité mais aussi de son horizon de savoir, le lecteur saisit, classe et retient les références de l'auteure qui proposent parfois un véritable fil rouge de lecture (comme par exemple les citations de Schubert dans *Das Werk* et *Winterreise*). Dans une certaine mesure, les intertextes dominants remplacent la fable manquante. En prenant appui sur les drames alpestres, Jacques Lajarrige définit ainsi l'allusion comme *la* technique d'écriture de Jelinek :

> Les drames alpestres ne sont donc pas assimilables à une écriture prélevée de l'actualité, mais relèvent d'une *écriture prélevée sur l'événement*, dont elle extrait l'essence. L'allusion et la citation font ainsi du texte *le lieu d'expression* d'une résistance à certains types de discours, mais surtout de réfutation de mythes collectifs et de refus de l'amnésie historique. La rupture énonciative produite par l'allusion 'désagrège' le discours monolithique et mine ce qu'elle dénonce, comme ici les poncifs du discours touristique, de l'exploit sportif.[486]

Ces poncifs relèvent de l'actualité sportive[487], du domaine de la politique[488], de l'art[489], du monde économique[490], et même culinaire[491]. Si notre but ne consiste pas à cataloguer

[485] Jelinek place d'ailleurs les propos de Haider en épigraphe au début de sa pièce.

[486] LAJARRIGE, « Bis zur Kenntlichkeit entstellen », p. 20. Nous soulignons.

[487] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, DW, p. 150 ; IA, p. 47-48, p. 53.

[488] *Das Werk* commence par une série d'allusions dithyrambiques à Léopold Figl (1902-1965), nommé premier chancelier d'Autriche (1945-1953) après le gouvernement provisoire de Karl Renner, *Ibid.*, p. 92.

[489] Notamment Klimt et Schiele, cf.*Ibid.*, IA, p. 43-44. Le scandale des collectionneurs réapparaît dans *Rechnitz* ; cependant il se place autour de la famille Thyssen.

[490] *Rechnitz* ne cesse de se référer à la puissance économique de la Chine et ladite « comédie économique » *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2009) est entièrement dédiée aux spéculations boursières et à la crise des banques qui en découle.

[491] Le thème de la nourriture et par extension de l'anthropophagie sera l'objet d'un chapitre à part dans notre seconde partie.

l'ensemble des intertextes – entreprise illusoire vu la densité référentielle des textes de Jelinek – il importe ici de montrer comment l'évocation et l'inscription de certains clichés dans le texte dramatique amènent le lecteur à se positionner face à des courants de pensée, des lieux communs d'une culture et d'une identité collective dont il fait partie. Nous verrons comment les poncifs d'une identité collective métamorphosent le texte dramatique en un espace critique, auto-réflexif, générant à son tour une culture référentielle commune.

## a. Les « Grands Classiques »

### *Schubert*

Schubert constitue une référence majeure de l'œuvre d'Elfriede Jelinek. En créant des « nébuleuses de signifiés » (Jacques Lajarrige), l'auteure engendre un véritable « tissu citationnel » autour des lieder de Schubert, issus de *La Belle meunière* et du *Voyage d'hiver* :

> *Alles o.k.? Gut. Gute Ruh, gute Ruh, tu die Augen zu! Diesen Satz gebe ich dir auch noch mit, Heidi. Wanderer, du müder, du bist jetzt zu Haus. Stell dir vor, für das Wasser gilt das absolut nicht, niemals. Das arme Wasser. Der arme Fremde. Der erinnert mich irgendwie ans Wasser. Wieso? Wo kommt denn der jetzt wieder her? Wir haben ihn doch eben erst weggeschickt!*[492]
>
> Tout va bien? Bien. Endors-toi, endors-toi, ferme tes deux yeux ! Cette phrase, je te la donne aussi à emporter, Heidi. Ô voyageur si las, tu es maintenant rentré chez toi. Imagine-toi que cela ne vaut absolument pas pour l'eau, jamais. Pauvre eau. Pauvre étranger. Il me rappelle quelque part l'eau. Pourquoi ? D'où ressort-il donc ? Nous venons tout juste de le renvoyer !

Tandis que les éléments en italique proviennent du dernier lied de *La Belle meunière*, « la berceuse du ruisseau » (*Des Baches Wiegenlied*), les deux segments soulignés sont probablement empruntés au *Voyage d'hiver* qui commence par les vers :

> *Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh ich wieder aus.*
> Étranger je suis arrivé, / Étranger je repars.

Sur le plan thématique le premier lied du *Voyage*, intitulé *Bonne Nuit* (*Gute Nacht*), est proche de la *Berceuse.* Il raconte le départ nocturne d'un jeune homme (le moi lyrique) qui abandonne sa vie de petit-bourgeoise (*kleinbürgerlich*) pour une vie de bohème. Tandis que le cycle du *Voyage* conte l'itinéraire de la mort d'un mélancolique quittant la vie bien rangée, le cycle de la *Meunière* retrace la chute d'un errant qui se suicide dans le ruisseau suite à une mésaventure amoureuse. La juxtaposition de deux situations de passage d'un étranger, arrivant dans un ailleurs, n'emportant avec lui que sa langue, ses souvenirs et les vêtements qu'il porte, est alors assimilée à celle des ouvriers forcés du barrage, parfois arrachés avec de force de

[492] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, DW, p. 157.

leur pays d'origine. Le « pauvre étranger » a donc une double dénotation ; l'intonation (compassion, ironie) change en fonction de la perspective que l'on adopte et de la référence que l'on choisit. Cet « étranger » qui, du point de vue du chœur des ingénieurs (appelé *Die Peter*), évoque « l'eau » fait allusion au sort commun des deux protagonistes des lieder de Schubert et des forçats étrangers (succombés aux accidents de travail)[493]. La question, exprimant un certain étonnement (*Pourquoi donc ?*), s'adresse moins aux autres *Peter* qu'au lecteur-spectateur. D'une part, le pronom invite à réfléchir sur le sens de cet amalgame de citations et d'affirmations, d'autre part il fait le lien entre le lieu de l'emprunt et la pièce de théâtre en demandant au public : « D'où ressort-il donc ? ». L'exclamation « Nous venons tout juste de le renvoyer ! » reprend cependant un thème courant des discours politiques de l'extrême droite (l'indignation vis-à-vis du retour des expulsés).[494]

L'incorporation des lieder de Schubert dans le texte dramatique de Jelinek suggère de manière sous-jacente que l'esprit et la culture de la petite et moyenne bourgeoisie ont non seulement accueilli favorablement le national-socialisme d'autrefois et les tendances nationalistes de l'extrême droite aujourd'hui, mais aussi admis l'exploitation facile et gratuite de la force humaine à des buts économiques. Quelle mentalité se cache donc derrière la poésie lyrique du XVIII$^{e}$ siècle et comment la culture des Lumières a-t-elle été détournée par l'esprit bourgeois des XIX$^{e}$ et XX$^{e}$ siècles ? Appartenant à une mémoire collective toujours active en ce qu'elle est considérée comme étant la propriété culturelle d'une identité collective, les *lieder* de Schubert font entrevoir les abysses d'une culture de façade dans le contexte de l'histoire catastrophique des XX$^{e}$ et XX$^{e}$ siècles.

### *Goethe*

Emblèmes de la sagesse universelle, d'une culture à la fois pratique et spirituelle, les écrits du poète allemand Johann Wolfgang von Goethe sont lus et connus dans le monde entier et, comme le montre l'auteure avec beaucoup d'humour, souvent cités à tort et à travers. Ainsi

[493] La malnutrition, les mauvaises conditions de travail et l'insuffisance vestimentaire (notamment les chaussures en bois complètement inadaptées au terrain accidenté) n'ont pas aidé. De fait, d'innombrables corps ont été ensevelis dans le barrage. Nous ne disposons pas de chiffres exacts. REITER, M., « Das Tauernkraftwerk Kaprun », Wien, Böhlau, 2002, p. 127 - 98.

[494] Nous trouvons des traitements similaires dans *Totenauberg*, par exemple à la page 67 où l'on lit : « Freundlich bellen die Hunde, doch wir begleiten uns alleine heim ». Il pourrait s'agir du renversement d'une citation du *Voyage d'hiver* qui ne devient apparent qu'en lisant la suite du texte. Les vers concernés du lied *Im Dorfe* sont : « Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten / Es schlafen die Menschen in ihren Betten » ; « Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde, Laßt mich nicht ruh'n in der Schlummerstunde ». Cette filiation n'est pourtant déchiffrable que si l'on poursuit la lecture de la pièce : « Seine Füße zucken im Schlaf noch, die Augen hat er offen behalten, um in seinem Traum noch Neues zu sammeln. Auch die Grenzen sind jetzt geöffnet: unsere Schlitze zum Hineingreifen ». Ce sont les champs de vocabulaire (aboiements, chiens, sommeil, l'étranger) qui nous autorisent une lecture intertextuelle du passage.

nous lisons dans *Das Werk* un remaniement du poème proverbial de Goethe, manifestement cité mal à propos :

> *Und der Bauindustrie fehlt ja immer was, einmal der Brei, einmal der Löffel, wie Goethe sagte. Einmal sind die Menschen da, dann ist Beton da, aber nie beides zugleich. Und einmal sind alle auf einmal weg. Ich glaube, das wird meine Verantwortung.*[495]
>
> Et dans l'industrie du bâtiment il y a toujours quelque chose qui manque, tantôt la bouillie, tantôt la cuillère, comme disait Goethe. Tantôt les hommes sont là, tantôt le béton est là mais jamais les deux à la fois. Et tantôt tous sont partis d'un seul coup. Je crois que cela engagera ma responsabilité.

Le proverbe de Goethe dit en effet que le bonheur et la chance n'apportent rien à celui qui ne dispose pas des moyens pour l'accueillir et s'en réjouir[496] :

| | |
|---|---|
| *Daß Glück ihm günstig sei,* | À quoi bon que la chance ? |
| *was hilft's dem Stöffel?* | Soit favorable au balourd |
| *Denn regnet's Brei,* | Quand il pleut de la bouillie |
| *fehlt ihm der Löffel.* | Il lui manque la cuillère. |

En court-circuitant sur le ton de l'humour noir la morale proverbiale avec une éthique douteuse qui sous-tend la construction du barrage (« La fin justifie les moyens », donc le gain que la centrale est supposée apporter justifie, voire 'excuse', le nombre effrayant des accidentés), Elfriede Jelinek interroge non seulement la légèreté (toute aussi douteuse) avec laquelle on tend à comparer l'incomparable (par exemple la dictature nazie avec la dictature stalinienne) ; mais elle montre aussi que tout bien culturel communément reconnu, tels nos classiques, ne sont pas à prendre à la lettre. Ils ne justifient ni plus, ni moins les actes et propos d'aujourd'hui puisque – comme le remarque avec amertume la voix dans *Das Werk* – la responsabilité rattrape toujours son auteur.

Dans le même esprit, les surnoms de la vieille Geysing et du jeune Franz Z. dans *Die Nackten*, à savoir « Neumond » (*Nouvelle Lune*) et « Kirschmund » (*Bouche de cerise*), rappellent entre les lignes un distique populaire de Goethe : « Neumond und geküßter Mund / Sind gleich wieder hell und frisch und gesund. » (*Une nouvelle lune et une bouche embrassée / sont aussitôt claires et fraîches et en bonne santé.*) Sur le plan de la fable (diégétique), Geysing et Franz rattrapent le passé perdu ; ils se réconcilient, se marient même et la pièce se termine (du moins pour eux) par une rédemption. L'allusion au proverbe de Goethe exprime sur le plan extra-diégétique le degré d'acculturation des deux personnages. Geysing et Franz, bien que d'origines différentes, forment un couple homogène que l'histoire événementielle

[495] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, DW, p. 135.
[496] GOETHE, J.W., *Gedichte - Sonette. Cantaten. Vermischte Gedichte*, Bd. 1-4, Cotta, Stuttgart, Tübingen, 1827, disponible en libre accès : http://www.zeno.org/Literatur

brise. L'idéal romantique (l'unité dans la diversité), avorté par l'idéologie national-socialiste, resurgit ici sous forme de poncifs (le *kitsch*)[497]. C'est pourtant la seule forme de bonheur, accordée au couple protagoniste : les mots doux d'un temps passé. En acceptant l'emploi de ces mots dans un nouveau contexte, Geysing et Franz suspendent le temps et l'espace. L'allusion à Goethe peut donc aussi être lue comme une défense des anciennes sagesses.

## b. Le carnaval et le grand spectacle

La mise en scène de l'identité collective ne passe pas uniquement par les références aux classiques canoniques d'une culture commune ; elle se sert tout autant de formes culturelles plus populaires. Celles-ci peuvent être générées par l'écriture[498] ou par la pratique théâtrale qui, grâce à son jeu, ranime une mémoire sociale d'origine plutôt orale. Joseph Roach analyse dans ce cadre la *performance* aus sens large du terme comme un processus de reconstruction et de réinvention de la mémoire collective non-archivée. Dans *Cities of the dead,* il écrit :

> *The social processes of memory and forgetting, familiarly known as culture, may be carried out by a variety of performance events, from stage plays to sacred rites, from carnivals to the invisible rituals of everyday life. To perform in this sense means to bring forth, to make manifest, and to transmit. To perform also means, though often more secretly, to reinvent.*[499]
>
> Les processus sociaux de la mémoire et de l'oubli, généralement connus comme culture, peuvent se réaliser au travers d'une variété d'événements performatifs, allant des pièces de théâtre aux rites sacrés, des carnavals aux rituels invisibles de la vie quotidienne. En ce sens, *to perform*[500] signifie mettre au monde, rendre manifeste et transmettre. *To perform* signifie également, bien que plus discrètement, réinventer.

D'après Roach, la mise en scène a cette capacité de créer *hinc et nunc* (mettre au monde), de former (rendre manifeste) et de léguer (transmettre) à la postérité une multiplicité des sagesses et de souvenirs que précisément les archives documentaires ne peuvent pas subsumer. Cependant au lieu d'opposer la littérature (l'histoire écrite) à l'oralité – que Roach désigne par le terme équivalent d'« orature »[501] – il les pense conjointement. En les considérant comme deux formes performatives interdépendantes, le textuel et le scénique fonctionnent comme

[497] L'auteur nous a confié dans un entretien privé que le *kitsch* jamais cessé de le fasciner. Chez Jelinek, le *kitsch* a une fonction critique et dénonciatrice de la *heimat*.

[498] Nous pensons notamment aux travaux de Bakhtine sur le « roman dialogique ». BAKHTINE, M.M., *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Trad. Robel, Andrée, Tel, Gallimard, Paris, 1982.

[499] ROACH, *Cities of the dead*, p. XI.

[500] Nous préférons garder le terme anglais afin de préserver ses diverses significations en français : exécuter, accomplir, jouer, représenter (un morceau, une pièce) ; tenir, remplir (un rôle) ; mener, diriger.

[501] ROACH, *Cities of the dead*, p. 11-12. L'orature désigne tous les éléments non-littéraires qui se transmettent oralement, c'est-à-dire sans passer par l'écrit. Il peut aussi bien s'agir d'un cri que d'une légende, d'un chant ou d'un langage de signes comme celui des sourds-muets.

deux « catégories comportementales rétablies, servant de vecteurs dans la transmission culturelle. Chacune des catégories constitue une expression de la mémoire culturelle avec les réalisations qui l'incarnent au travers de la performance. »[502] Avec le concept d'*orature*, le théâtrologue brise donc la dichotomie habituelle entre l'écrit et le parlé. Le concept de *performance* doit ici s'entendre au sens large, c'est-à-dire en ce qu'il inclut toute forme de spectacle *vivant* (les réalisations scéniques conventionnelles et spontanées) et *écrit* (la performativité d'un texte dramatique). Nous verrons en effet qu'aussi bien une performance du type « classique » qu'un texte de théâtre peuvent devenir les *médiums* d'une identité collective, c'es-à-dire les « fondements d'une société » (*social foundations*), qui, comme le précise Roach, reposent essentiellement sur un des acte de remémoration : « *histories of private life, histories of death, or histories of memory itself – attend especially to those performative practices that maintain (and invent) human continuities, leaving their traces in diversified media, including the living bodies of the successive generations that sustain different social and cultural identities* »[503].

## *Le carnaval à Cologne*

Comme l'explique Joseph Roach, le carnaval ou l'enjeu carnavalesque consiste en la restitution et la réinvention d'une mémoire collective – celle d'une aire géographique à l'instar des « performances circum-atlantiques » (*circum-Atlantic performance*) ou d'un groupe social plus restreint. Dans la mise en scène de *Das Werk / Im Bus / Ein Sturz*, qui compte plusieurs moments carnavalesques, Karin Beier cible le patrimoine mnémonique de différents milieux sociaux, allant des membres de la culture judéo-chrétienne aux habitants de la ville de Cologne. Nous avons analysé plus haut la scène des rois mages comme interlude critique de l'Église catholique et voudrions à présent concentrer l'analyse sur trois autres moments qui frappent par leur caractère grotesque. Il s'agit de la scène de « l'échec de la grande révolution » dans *Das Werk* et de l'intermède *Im Bus*, conçu comme un drame satyrique, écartant et rapprochant à la fois les deux tragédies : celle de la construction de la centrale hydro-électrique à Kaprun et celle de l'ensevelissement des archives de Cologne. *Ein Sturz* compte d'une part diverses scènes carnavalesques, d'autre part une parodie du carnaval de

[502] Roach décrit sa méthode de la manière suivante : « Taking cognizance of the *interdependence of orature and literature*, the materials of the present study are thematized under categories of those *restored behaviours that function as vehicles of cultural transmission. Each category pairs a form of collective memory with the enactments that embody it through performance*: death and burials, violence and sacrifices, laws and (dis)obedience, commodification and auctions, origins and segregation. » *Ibid.* p. 13. Nous mettons en italique les phrases citées ci-dessus.
[503] *Ibid.*, p. 11.

Cologne qu'il nous semble utile d'étudier à propos des interstices *actifs* de la mémoire dans l'œuvre d'Elfriede Jelinek.

Le premier extrait se situe peu avant la fin de la première partie (*Das Werk*) que nous appelons ici la « révolution ratée ». La scène se prépare en arrière-plan : Manfred Zapatka monte sur une table en bois et entame silencieusement l'internationale en bougeant seulement les lèvres, puis à voix haute en brandissant une bêche rouge (Figure : DW 11). Au début, on le fixe décontenancé, puis ne sachant que faire, on se moque de lui (Caroline Peters), on se met à danser au rythme des paroles. Les bêches rouges servent de bâton (de baguette ? de canne?) de danse. Le révolutionnaire agite un drapeau également rouge tandis qu'une cantatrice aux allures de diva (Rosemary Hardy), ornée d'innombrables plumes et paillettes rouges, lui vole la vedette (Figure : DW 12). Sa voix de chanteuse dépasse de loin celle du révolutionnaire, pourtant aidé d'un micro. Soudain deux personnages masqués, recourbés – Mao et Marx – surgissent derrière la cantatrice. L*'Iinternationale* se transforme subitement en une danse rythmée par des tambours aux couleurs africaines. On distingue dans le fond, assis, l'armée des travailleurs anonymes, ainsi que les Heidi et Peter muets. Les mouvements de danse coordonnés se déchaînent ; on s'acharne sur les divers meneurs qui s'érigent en vedettes. Les deux masques disproportionnés de Mao (gauche) et de Marx (droite) sont mis en parallèle avec une personnage comique aux boucles d'or (Michael Weber), parodiant probablement le modérateur célèbre de l'émission en direct *Wetten, dass... ?* Thomas Gottschalk (Figure : DW 13). La révolution burlesque cesse aussi brusquement qu'elle s'est mise en route. L'émiettement ostensible du mouvement révolutionnaire devient sur le plan mimétique le symptôme d'un manque de cohésion. De même que l'apparition de la diva semble incongrue au moment où la révolution est déclarée, le surgissement de « Gottschalk » au beau milieu des deux grands révolutionnaires des XIX$^{e}$ et XX$^{e}$ siècles paraît absolument saugrenu. Michael Weber, l'acteur du numéro comique de Gottschalk, voit l'usage de la perruque comme un moment de transition entre l'apparition fantomatique des grandes figures du passé et la reprise des thématiques clés de la pièce : la société d'animation (*Entertainmentgesellschaft*) et de voyage[504]. Il est à ce titre significatif que le même comédien avait auparavant interprété le rôle d'un modérateur de télévision, interrogeant les acteurs et le public sur leurs principales destinations de vacances. La révolution est visiblement ratée (comme celle de Marx) et le rassemblement devient l'occasion d'une soirée festive. Au lieu de reconnaître les attributs subversifs et d'agir en conséquence, chacun cherche plutôt à se mettre en avant. Finalement,

[504] Nous nous référons à l'entretien que nous avons mené avec l'acteur en avril 2011. Cf. *Annexes*.

l'absence de l'esprit collectif brise l'unité sociale et rend tout mouvement solidaire impossible. Au contraire, il semble même renforcer le système capitaliste de l'exploitation humaine dans le monde du travail ou du divertissement. De ce fait, la révolution se dévoile comme une expression burlesque de l'égocentrisme de l'homme. Elle est une mise en scène grossière, une copie ratée d'une réalité pas moins problématique. Les techniques propres au théâtre sont mis à découvert et invitent le spectateur à rattacher les divers signifiants scéniques aux signifiés extra-scéniques. Ainsi chaque composant grossier du jeu scénique semble indiquer un intertexte scénique comme si Karin Beier avait recours aux masques et aux attributs carnavalesques chaque fois qu'elle souhaite signaler une citation ou un emprunt. Tandis que les objets rouges, les bras levés et l'internationale renvoient aux révolutions socialistes de l'Allemagne et des pays de l'Est, la diva fait allusion à la culture classique bien ancrée en Europe. La perruque aux boucles d'or se lit comme un commentaire sarcastique de l'horizon événementiel de la fin du XX$^{e}$ siècle ; il est, selon la position des acteurs, à mettre même rang que les révolutionnaires Mao et Marx (Figure : DW 13). À l'instar du *patchwork* des éléments scéniques, la mémoire culturelle représente donc un kaléidoscope de références communes au travers duquel une identité collective se construit.

Dans *Sèmeiôtikè* Julia Kristeva[505] remarque que « [l]a survivance de la cosmogonie carnavalesque est antithéologique (ce qui ne veut pas dire antimystique) et profondément populaire. »[506] Le langage du carnaval est foncièrement contestataire, subversif et rebelle puisqu'il « conteste Dieu, autorité et loi sociale »[507]. Dans le premier exemple l'aspect rebelle transparaît seulement sur le plan mimétique mais nous verrons dans la mise en scène du drame styrique *Im Bus* que le motif du carnaval devient aussi vecteur d'une mémoire contestataire et subversive qui se profile en marge des discours et commémorations habituels. *Im Bus* aborde un accident de la route qui s'est produit à Munich dans les années 1990. Le 20 septembre 1994 un bus régulier du transport public est précipité dans un cratère d'une dizaine de mètres qui se forme sous son poids. Les images du véhicule, planté à la verticale dans les fondations d'une nouvelle ligne de métro (U2), choque la presse qui parlent *a posteriori* d'« un

[505] Nous nous référons ici à son essai intitulé « Le carnaval ou l'homologie corps-rêve-structure. Linguistique-structure du rêve », in KRISTEVA, J., *Sèmeiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1969, p.160 – 163. Il y a bien sûr d'autres rapprochements possibles telle que la notion du carnavalesque chez Bakhtine : BAKHTINE, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, *op. cit.* Bakhtine interprète le moment carnavalesque comme un espace-temps où lesvaleurs morales et les hiérarchies sociales se renversent ou s'inversent. Dans la mesure où Kristeva prête une attention particulière à la langue et aux images que celle-ci véhicule, il nous a paru plus pertinent de nous y appuyer.
[506] *Ibid.*, p. 160.
[507] *Ibid.*, p. 161.

des plus grands malheurs de l'histoire d'après-guerre de la ville »[508]. Mis à part 36 accidentés, deux passagers se voient encastrés dans du béton (on dégage leurs corps huit mois plus tard) et un ouvrier y trouve la mort. Cinq années plus tard, personne n'est déclaré responsable de cet « accident » si ce ne sont les « fissures » dans les couches du sol qui ont conduit à l'effondrement de la route et que l'on pas reconnues et su interpréter à temps. La pièce de Jelinek met au jour les abus du système qui n'évoque qu'en passant les trois victimes du 20 septembre. Comme plus tard dans *Ein Sturz* et *Das Werk*, les victimes sont doublement mises à l'écart : d'abord, elles perdent leur vie suite aux négligences des autres, puis elles vivent une deuxième mort lorsqu'elles sont passées sous silence. Le texte de Jelinek et la mise en scène de Karin Beier retirent cependant les défunts de l'obscurité et leur accordent un espace et un temps de parole.

L'une des portes du côté droit de la salle du public s'ouvre. Trois personnages clownesques se démarquent du rond éblouissant qui les éclaire tout au long de leurs déplacements (Figure : DW 15). Ils portent des casques de chantier, des chemises tachées de sang et de saleté et la peau blanchie à la craie. Celui de droite (Michael Weber) joue de l'ukulélé et celui de gauche (Thomas Loibl) gratte le rythme sur une boîte en fer blanc (Figure : DW 17). Tandis que le « zombi » de gauche aux allures féminines (des faux seins bricolés avec deux récipients en plastique, des nattes en ficelle rouge) imite parfois la voix et le dialecte de l'auteure viennoise, celui de droite porte un casque blanc surmonté de bois de cerf en plastique. Celui du milieu (Manfred Zapatka) est privé d'attributs particuliers mais son opulent ventre d'homme d'affaires suffit pour distinguer le troisième mort-vivant des deux confrères. Ils ressemblent plutôt à des épouvantails (*Popanze*) qu'à des revenants du royaume des morts. Aussi leurs gestes, leur chant diabolique et leur discours grand-guignolesques font rire autant qu'ils effrayent. Les trois personnages montent sur scène et rejoignent les autres mort-vivants : les mères avec les cadavres de leurs fils (Figure : DW 14). *Im Bus* rejoint symboliquement *Das Werk.* Ces dernières observent les trois figures avec une stupéfaction mêlée de crainte et de curiosité. Dès qu'elles s'approchent trop (comme Laura Sundermann, déguisée en zombie et *muselmann*), on les chasse. Peu avant la fin de la scène, Michael Weber se déculotte et mime quelqu'un aux toilettes. Il échange son casque blanc contre de petites cornes de diable clignotant rouge. Les deux scènes se terminent par un chant et une danse macabre avec les paroles « S'il vous-plaît, ne mourez pas ! » (*Bitte, sterben sie nicht !*). Les trois fantômes ferment le rideau et concluent la scène (Figure : DW 16).

[508] Nous empruntons ces informations au programme de *Das Werk / Im Bus / Ein Sturz*, saison 2010/2011.

Nous nous situons sur le plan mimétique dans le royaume des morts. Cet espace intermédiaire rapproche ainsi le monologue des mères qui termine *Das Werk* de l'interlude *Im Bus*. La salle des spectateurs, entièrement maintenue dans l'obscurité, se transforme en sous-sol, tel un enfer pour les oubliés, où les comédiens se produisent comme fantômes du passé. Mais les spectateurs aussi en font partie comme le fait remarquer l'un des trois acteurs (Manfred Zapatka) dans *Im Bus* en pointant le doigt sur le public :

> *Da sind welche tot. Da sind ja welche tot! Zum Glück nicht viele, aber doch, drei sind tot.*[509]
> Il y a quelques morts. Il y a vraiment des morts ! Heureusement pas beaucoup, mais quand même, trois sont morts.

On peut se demander d'ailleurs de qui l'on parle ici précisément. De qui se souvient-on ? Et qui oublie-t-on ? Ces « quelques morts » dont on ne cite pas même les noms ne sont pas entrés dans l'histoire événementielle de la ville. En associant le public invisible aux morts anonymes du 20 septembre 1994, le jeu scénique permet de relier deux mémoires en interrogeant le public sur tous ces « quelques morts » dont on entend quotidiennement parler les médias. En même temps, la scène fait tomber les barrières entre spectateurs et acteurs : les rôles s'inversent – comme l'écrit Julia Kristeva à propos du style carnavalesque – et tous les « actants » deviennent à tour de rôle « sujet du spectacle et objet de jeu »[510].

Comme dans *Ein Sturz*[511], la responsabilité est au centre de la performance. Les trois zombies, qui oscillent entre la fonction des représentants de la classe dirigeante ou le rôle des victimes de l'accident, rassurent le public qu'ils n'avaient vraiment rien vu venir :

> *Das falsche Verkehrsmittel in einem unfertigen Tunnel. Das Heck des Busses ist im Grundwasser versunken, das nicht hierher gehört, also ich habe es beim Graben nicht bemerkt, und ich habe das Wasser auch nicht herbeigeholt, das schwöre ich.*[512]
> Le mauvais moyen de transport dans un tunnel inachevé. L'arrière du bus est plongé dans la nappe phréatique qui n'a rien à faire ici, c'est-à-dire en creusant, je n'ai pas vu l'eau venir, et ce n'est pas moi non plus qui suis allé chercher l'eau, je vous le jure.

Les gestes soulignent leurs affirmations peu crédibles de manière exagérée (Figure : DW 17). Tandis que Michael Weber (à gauche) lève les bras pour signaler qu'il n'a pas contribué à la catastrophe en faisant son travail de chauffeur ou d'ouvrier, Manfred Zapatka (au milieu) choisit une position de défense, peu ouverte à la négociation. Il se montre ferme et décidé.

[509] *Im Bus* est une partie du texte *Todkrank.Doc*, consultable sur le site personnel de l'auteure : JELINEK, E., « Im Bus », *Todkrank.Doc*, 2009: http://www.elfriedejelinek.com/

[510] KRISTEVA, *Sèmeiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, p. 160.

[511] Dans *Ein Sturz*, la responsabilité avortée reçoit un traitement scénographique spécifique. Les acteurs cessent de parler : des voix-off ou des ordinateurs portables assurent les discours. De même perdent-ils leur face : ils se cachent derrière les écrans, les classeurs, des journaux etc.

[512] JELINEK, « Im Bus » : *op. cit.*

Thomas Loibl (à droite) imite un geste efféminé : la main sur la poitrine et d'un air étonné ou interrogateur ; son attitude suggère que l'on a dû se tromper de personne. Kristeva remarque au sujet du carnavalesque que sur « la scène généralisée du carnaval le langage se parodie et se relativise, répudiant son rôle de représentation »[513]. En effet, la scène des trois accidentés oscille entre le visuel et le discours, entre la parodie et le tragique, l'exagération et le sérieux du sujet. C'est que le carnaval a une structure ambiguë. Il est à la représentatif et *anti-représentatif* – représentatif quant aux attitudes que nous adoptons facilement, anti-représentatif en ce qu'il brise avec les images et les discours habituels : le public ne s'attend pas à voir trois morts se dérider au sujet de l'accident du bus.

La dernière scène carnavalesque des trois pièces l'est à double titre : non seulement elle reprend les formes du langage carnavalesque mais elle thématise aussi sur le plan mimétique le carnaval de Cologne. À la cinquantième minute de la dernière partie, les comédiens – visiblement occupés à classer et à ranger des affaires – se mettent à faire l'exact opposé. Les chapeaux pointus qu'ils placent sur leurs têtes indiquent l'inversion de la situation : la scène se situe dans un hors-temps où toute règle sociale est momentanément suspendue. Les comédiens s'adonnent avec joie à déchirer les documents amoncelés, à casser les classeurs, à faire voler les feuilles (Figure : DW 19, 20). Ils avancent en groupe vers le bord gauche du plateau tandis qu'une comédienne (Julia Wieninger) reste seule du côté droit (Figures : 18). Elle leur pose la question fatale du responsable de la situation :

| | | |
|---|---|---|
| - | *Und wer ist schuld ?* | Et c'est la faute à qui ? |
| - | *Der Nubbel ist schuld.* | C'est la faute à Nubbel[514] |
| - | *Nein. Nicht der Nubbel ist schuld.* | Non, c'est pas la faute à Nubbel. |
| - | *Das Wasser und die Erd'.* | De l'eau et de la terre. |

Soudain, la musique de fête cesse. On entend des bulles aquatiques qui remontent à la surface. L'allégorie de l'eau (Krysztof Raczkowski) sort de la baignoire et quitte le plateau. Les comédiens se regardent d'un air inquiet. Les yeux se fixent sur le tuyau qui surplombe le côté droit de la scène. On s'affole, on tergiverse sur ce qu'il faut faire. Finalement, l'un des acteurs (Michael Weber) monte sur une table et bouche le tuyau avec son chapeau pointu. La bande d'annonce de *Titanic* vrombit dans l'arrière-fond, on se serre dans les bras et Michael Weber et Thomas Loibl imitent durant quelques secondes la célèbre affiche cinématographique

[513] *Ibid.*, p. 161.

[514] Nubbel désigne un mannequin en paille (une paillasse – raison pour laquelle on l'appelle parfois *Paias*), suspendu au-dessus des auberges, que l'on brûle à la fin du carnaval. Il est considéré comme bouc émissaire des péchés commis durant la période du carnaval (et peut-être même avant) et donc le principal « responsable » des actions. Dans la lange dialectale du Cologne, le *nubbel* désigne aussi celui que l'on ne veut ou ne peut pas nommer (le quidam ou un quelconque) : « Nubbels Chris » > *irgendwer* ; « dä es beim Nubbel » > *der ist irgendwo* ; « dat wor dä Nubbel » > *das war irgendwer*

montrant Kate Winslet dans les bras de Leonardo DiCaprio sur la proue du bateau, les bras étendus. Rosemary Hardy entame une version opéra du générique *My Heart Will Go On* de Céline Dion. L'effet comique est évident. La mise en parallèle du film à succès dessine en creux l'échec de l'action de sauvetage ridicule puisqu'un chapeau pointu n'évite en rien l'arrivée des eaux.

Le motif du carnaval, introduit d'une part par les chapeaux pointus, d'autre part par la vire-volte de l'action sur scène, a son écho dans le texte de théâtre. Julia Wieninger, placée à la rampe, évoque les circonstances atténuantes de l'accident. Il aurait été plus simple d'empêcher l'arrivée des eaux que celle de la terre, car :

> *wenn du, Erde, dich auflöst, dann lösen wir im Gegenzug, ja, heut ist ein stolzer Tag !, das städtische Amt für Brücken- und U-Bahnbau auf, wenn sich alles auflöst, dann lösen wir das Kontrollamt halt auch auf, wozu brauchen wir das ?*[515]
>
> si toi, Terre, tu te dissoue, nous aussi, nous dissolvons en contre-partie le service municipal de la construction des ponts et des métros, oui, aujourd'hui c'est un jour de fête !, si tout se dissout, eh bien nous dissolvons aussi le service de contrôle, à quel titre en aurons-nous besoin ?

La dissolution de la Terre dans l'Eau – interprétée dans la scène précédente comme le viol d'une femme, allégorie de la Terre (Kathrin Wehlisch), par l'homme, allégorie de l'Eau (Krysztof Raczkowski) – entraîne sur le plan de la diégèse scénographique la dissolution du travail organisé. Elle sert non seulement de justification et de moyen de disculpation des concernés mais elle a aussi une portée performative. Lorsque Julia Wieniger déclare l'ouverture du « jour de fête » (*Heut ist ein stolzer Tag!*) en même temps que la dissolution du « service de contrôle » (*wir lösen das Kontrollamt halt auch auf*), l'action du verbe dissoudre (*auflösen*) est au centre des discours et des actions : dissolution de la fable, dissolution de l'ordre scénique, dissolution des rôles et de la voix. Au bout de quelques paroles, l'actrice se tait mais sa voix continue à parler. Le spectateur se rend compte d'avoir été victime d'une illusion optique et se pose la question si le discours précédent était déjà du *playback* ou en direct :

> *Das Verfahren dafür ist gut und richtig und passt und funktioniert und aus. Das kostet natürlich, aber was nichts kostet, das kann man gleich vergessen, das ist nichts wert.*
>
> Le procédé en question est de bon et juste et adapté et fonctionne et terminé. Ça coûte bien sûr mais ce qui ne coûte rien on peut l'oublier tout de suite, cela ne vaut rien.

À ces mots, une musique festive retentit et l'ensemble des acteurs se met à chanter à l'unisson le tercet « ce qui ne coûte rien, ne vaut rien et n'a pas de voix » (*Was nichts kostet, ist nichts*

[515] Nous citons d'après la captation du spectacle qui suit en grande partie le texte imprimé dans le programme.

*wert und hat keine Stimme*). Cette petite chanson – une adaptation du texte de Jelinek – s'apparente aux comptines enfantines ou aux chansons répétitives du carnaval. Il n'est pas étonnant que ce vers, que les acteurs crient à répétition en tapant du pied, introduit la parodie des rassemblements grotesques sous les chapiteaux du carnaval. Que dit cependant ce tercet entre les lignes ? La comptine est une réduction de l'extrait cité ci-dessus. Par un procédé elliptique, elle fait disparaître l'énoncé en italique « *on peut oublier* tout ce qui n'a pas de prix » en le remplaçant par « *et n'a pas de voix* ». L'oubli comme défense de commémoration passe donc par l'aphasie, une défense du droit à la parole. Dans le contexte des victimes de l'écroulement des archives municipales, les morts n'ont effectivement « pas de prix », ni « de voix ». On suggère ainsi sur le ton de la rigolade qu'on peut bien les oublier.

Le croisement des divers intertextes scéniques (parodie de *Titanic* de James Cameron, imitation du carnaval de Cologne, trompe-l'œil du playback etc.) construit un tissu scénographique hétérogène et polysémique. Les différents composants référentiels se juxtaposent, voire se commentent mutuellement. Ainsi l'épisode héroïque du tuyau persiffle non seulement l'aspect kitsch de la scène romantique dans *Titanic* mais annonce en filigrane que la catastrophe reste à venir. Le naufrage du *Titanic* – résultat d'une foi aveugle dans le savoir technique de l'homme – indique l'effondrement des archives et la victoire des éléments naturels (l'eau et la terre) sur les constructions humaines. Julia Kristeva note à ce titre :

> Le carnaval est essentiellement dialogique (fait de distances, relations, analogies, oppositions non exclusives). Ce spectacle ne connaît pas de rampe ; ce jeu est une activité ; ce signifiant est un signifié. C'est à dire que *deux textes s'y rejoignent, s'y contredisent et s'y relativisent*[516].

Le caractère carnavalesque de la mise en scène ne réside donc pas uniquement dans le fond mais aussi dans la forme. La confrontation de tissus hétérogènes fait naître de nouvelles significations et oriente le spectateur-auditeur vers de nouvelles perspectives. Aussi dans l'économie globale de la représentation, la scène répond à celle des trois mages puisque la période du carnaval commence après la fête des Rois (épiphanie) et se termine le mercredi des cendres (début du carême). Il est généralement répandu dans les régions catholiques et considéré comme la cinquième saison, précurseur du printemps. Suivant la scène des mages, le visuel l'emporte sur le texte ; l'action dépasse le discours et se réfère d'abord au jeu scénique en lui-même avant de renvoyer à d'autres intertextes. Il s'agit moins de donner un point de vue sur un fait du temps passé ou présent que de réaliser une culture référentielle partagée par la plupart des spectateurs. Au cours de ce processus de rassemblement

[516] KRISTEVA, *Sèmeiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, p. 160. (Nous soulignons)

kaléidoscopique des mémoires éclatées d'une communauté d'hommes la scène devient milieu – lieu et occasion – de souvenir.

La présence du carnavalesque s'explique non seulement par l'écriture dialogique et subversive d'Elfriede Jelinek mais aussi par l'approche que choisit la metteure en scèneKarin Beier à propos de ses textes. Le motif du carnaval ou plus généralement du burlesque est jumelé à la question de la faute et de la responsabilité des actes d'un chacun. L'humour grinçant et déplacé de ces saynètes invite le public à s'interroger sur sa propre position face aux catastrophes humaines – qu'elles soient de petite ou de grande taille. Les interstices grotesques ont dans la mise en scène une fonction intertextuelle proche de celle que nous avons déjà rencontrée dans les textes : en s'insérant dans des scènes plus longues, elles introduisent un nouveau point de vue sur le contenu et la forme de la représentation. De même, elles ajoutent un nouveau contenu sémantique qui peut renforcer ou contredire le jeu scénique précédent ou suivant. Elles engendrent chez le public une sorte de contre-mémoire, fondée sur une culture et une identité alternatives. Valorisant le visible et le sensible au détriment du texte et du dit, les scènes carnavalesques deviennent vecteurs d'une mémoire orale, parallèle, se situant à la jonction de l'orature et de la littérature.

## *Hannibal traversant les Alpes*

*Das Werk* évoque parmi d'autres intertextes la traversée spectaculaire des Alpes par le carthaginois Hannibal Barca (247-183 av. J.-C.). Général de sang froid, belliqueux et courageux, Hannibal est entré dans l'histoire comme l'un des pères de la stratégie militaire et peut à ce titre être comparé à de grands stratèges tels que Napoléon I$^{er}$ ou son ennemi à Waterloo, le Duc de Wellington. Aujourd'hui encore semble-t-il susciter l'admiration. Son grand exploit consiste à avoir su braver les intempéries de la montagne, à vaincre les difficultés d'un terrain inconnu et à diriger des troupes militaires, issues des domaines linguistiques et ethniques les plus diverses. Ls historiens avancent un nombre assez élevé de victimes qui oscille entre quelques milliers et des dizaines de milliers de morts. La comparaison intertextuelle entre les victimes de la traversée mythique des Alpes et de la construction mythique du barrage dans *Das Werk*[517], qui se situent tous deux dans un « décor » alpestre, n'est évidemment pas gratuite. Le texte suggère clairement que la construction du barrage s'apparente, elle aussi, à une folie des grandeurs, réalisée au détriment d'innombrables morts anonymes. Qui plus est, le tourisme de masse sait mettre à profit ces

[517] Cette construction relève en effet des « mythes fondateurs » de la Seconde République fédérale de l'Autriche.

événements mythiques comme les souligne Jelinek dans *Das Werk* où la traversée des Alpes s'apparente à un spectacle grandiose de plein air[518] :

> *Hannibals Alpenüberquerung am Samstag auf dem Ferner als zeitgenössisches Freilufttheater. Ach nein, ich werde es doch nicht mehr sehen. In 2800 m Höhe verwandeln sich Schiläufer in Krieger, Pistenbullys in Elefanten und das alles in einem Karthago aus Schnee und Licht. Mit über 500 Akteuren wird das antike Ereignis an einem der möglichen Originalschauplätze poetisch neu ins Werk gesetzt.*[519]
>
> La traversée des Alpes par Hannibal, samedi sur le Ferner, comme théâtre en plein air contemporain. Ah non, je ne le verrai pas. À 2800 m d'altitude les skieurs se métamorphosent en guerriers, les ratracs en éléphants et l'ensemble dans un Carthage de neige et de lumière. Avec plus de 500 acteurs l'événement antique sera mis en œuvre, sous une forme poétique nouvelle, dans un des endroits possibles où le spectacle s'est déroulé.

Il est intéressant de voir que cette référence à un événement touristique repose à la fois sur un fait historique et un fait actuel. Cependant, à l'intérieur du texte, elle représente seulement une *réécriture* des deux phénomènes. Notons que la dernière phrase condense trois niveaux référentiels à l'intérieur d'un seul énoncé : « *wird das antike Ereignis an einem der möglichen Originalschauplätze poetisch neu ins Werk gesetzt* ». Les parallèles entre le monde du spectacle (de l'illusion), de l'histoire et du monde « réel » sont frappants. L'expression en italique « sera mis en scène » pouvant également se traduire par « sera mis en œuvre » dévoile le caractère auto-référentiel de l'extrait : dans *L'Œuvre* « sera mis en œuvre » une nouvelle version (poétique) de cet événement « antique » à l'un des endroits présumés de la traversée des Alpes par Hannibal. C'est donc le texte qui devient ici « lieu d'action » ou « la scène » (*Schauplatz*) d'un événement pseudo-historique ; mise en abyme littéraire (« poétique ») d'une mise en abyme réelle. L'allusion a dès lors une triple fonction de mise en perspective : elle se réfère à un passé mythique et à un fait divers du temps réel qu'elle relie avec un autre événement historique (méconnu) et avec un scandale du son époque (« Ah non, je ne le verrai pas » – n'oublions pas que c'est un mort qui parle) ; elle se réfère à un lieu réel (« *Originalschausplatz* ») dont nous savons qu'il est un lieu imaginaire d'une identité collective, établie sur un fond mythique. L'événement « antique » ainsi réactualisé par le texte et par la 'fable' – le contenu de cette annonce – obtient de surcroît un espace poétique propre qui est celui de l'allusion. En ce sens, il s'agit ici d'un véritable « palimpseste » scénique et dramatique, pour ne pas dire « scénographique », en ce qu'il promet une mise en scène inédite d'un événement spectaculaire. En même temps, cette triple référence, juxtaposant quatre

[518] C'est l'un des grands événements des sports d'hiver à Sölden dont le glacier de Rettenbach, soit 3000m2, sert de coulisse. Cf. http://www.soelden.com/hannibal ou http://www.swp.de/ulm/nachrichten/vermischtes/Hannibals-Alpenueberquerung-als-Top-Event;art4304,751378
[519] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, DW, p. 55-56.

niveaux temporels (le passé mythique, l'austrofascisme, le temps présent, le présent actif de la lecture), actualise et ancre sur le plan textuel une mémoire en marge du récit qui vient ainsi au centre du propos. L'intertexte se dévoile comme une stratégie de mise en perspective des mémoires possibles à l'intérieur du texte dramatique.

## c. La culture populaire – des abeilles et des bourdons

Loin de Goethe, mais pas moins entré dans le corps des références d'une identité collective germanique, est l'œuvre romanesque de Waldemar Bonsels (1880-1952)[520], davantage connue sous le nom de *Biene Maja* (*Abeille Maja*). Rendue célèbre par la série télévisée (une production austro-japonaise des années 1970), le personnage de la petite abeille *Maja*, haut en couleurs, est tiré d'une suite de romans, traduits en plus de quarante langues. Les allusions plus ou moins explicites à l'abeille et à son ami-bourdon Willi traversent, curieusement, l'œuvre dramatique d'Elfriede Jelinek. Notre étude de ce motif surprenant, qui ne se veut pas exhaustive, se concentre sur la manière dont ces allusions font appel à une culture commune, partagée par les grands et les petits.

L'abeille compte parmi les animaux auxquels on attribue, en général, un zèle particulier. Sans individualité propre car vivant en colonie, elle représente pour la plupart des gens – et le glissement s'opère dans *Das Werk* à ce niveau – l'ouvrier moderne sans visage, exploité par l'homme (nous remplaçons leur miel par une eau sucrée). Dans la série télévisée, la starlette *Maja* fait découvrir à ses spectateurs un monde « inconnu » qui se dévoile au fond comme l'envers du monde « familier » des humains, c'est-à-dire perçu d'un autre point de vue (à travers les jumelles de l'abeille). Le générique chanté par Karel Gott[521] (texte de Karel Svoboda) est assez transparent :

| | |
|---|---|
| *In einem unbekannten Land* | Dans un pays inconnu |
| *Vor gar nicht allzu langer Zeit* | Il n'y a pas très longtemps |
| *War eine Biene sehr bekannt* | Une abeille était très célèbre |
| *Von der Sprach alles weit und breit* | Tout le monde en parlait partout |
| | |
| *Und diese Biene die ich meine nennt sich Maja* | Et cette abeille dont je parle s'appelle Maja |
| *Kleine, freche, schlaue Biene Maja* | La petite abeille Maja coquine et intelligente |
| *Maja fliegt durch ihre Welt* | Maja vole à travers son monde |
| *Zeigt uns das was ihr gefällt...* | et nous montre ce que lui plaît… |

*Das Werk* croise la référence à l'abeille *Maja* avec un tube qui date également des années

[520] Il s'agit en effet de l'un des auteurs germanophones les plus lus et traduits au début du XX^e^ siècle.
[521] Un chanteur populaire tchèque (1939 – ) aussi appelé « la voix d'or de Prague ».

1970 : *Zwei kleine Italiener* (Deux petits Italiens) de Conny Froboess[522]. *« Heidi ou une autre Heidi, sur le point de se réveiller* », nous dit la voix du didascale[523], explique :

> ***Sogar ich Stubenhockerin*** *sehe es ganz deutlich: drei kleine Ukrainer! Ich sehe sie, ich brauche Ihren blöden Feldstecher nicht, damit ich sie sehe, ich bin ja keine Biene*[524]*, nein, auch diese berühmte Biene bin ich nicht, die schon gar nicht, und* ***so fleißig wie die bin ich schon gar nicht****. Eine Reise in den Süden ist für andere schick und fein, doch drei kleine Ukrainer möchten gern zu Hause sein. Drei kleine Ukrainer, die sind so allein, eine Reise in den Süden ist für andere schick und fein, doch die kleinen Ukrainer möchten gern zu Hause sein. Drei kleine Ukrainer, Bahnhof, da kennt man sie, sie kommen jeden Abend zum D-Zug,* ***äh, jetzt fällt mir keine ukrainische Stadt ein, die sich darauf reimt****…*[525]
>
> Même moi, pantouflarde que je suis, je le vois très clairement : trois petits Ukrainiens ! Je les vois, je n'ai pas besoin de vos stupides jumelles pour les voir puisque je ne suis pas une abeille, non, pas non plus cette abeille célèbre, certainement pas celle-là, et je suis encore moins zélée qu'elle. Un voyage dans le Sud est pour d'autres chic et chouette mais trois petits Ukrainiens aimeraient retourner à la maison. Trois petits Ukrainiens sont tellement seuls, un voyage dans le Sud est pour d'autres chic et chouette mais les trois petits Ukrainiens aimeraient retourner à la maison. Trois petits Ukrainiens, à la gare on les connaît, ils viennent tous les soirs au train rapide, euh, je ne trouve pas de ville ukrainienne qui rime avec cela…

Nos trois marquages correspondent à trois champs textuels qui se recoupent : l'écriture en gras appartient à une voix d'apparence auctoriale ; les séquences en italique font ressortir les allusions à l'abeille Maja avec son attribut clé, les jumelles, qui sont également un outil essentiel des randonneurs et des ingénieurs du chantier ; nous avons enfin souligné l'unique substitution dans le texte de Froboess. Les « trois petits Ukrainiens » se réfèrent également à un fait divers de la politique commémorative de l'Autriche des années 1990. Au cinquantenaire de la centrale électrique, donc en 1994, la direction invite trois anciens ouvriers forcés, retrouvés en Ukraine. Il existe en effet une photographie de ces travailleurs devant un monument historique et à laquelle la voix se réfère implicitement (« je le vois trois clairement : trois petits Ukrainiens ! »)[526]. Les « trois petits Ukrainiens » remplacent les « deux petits Italiens » de la chanson à succès de Conny Froboess qui enjolive et minimise la situation des travailleurs immigrés (*Gastarbeiter*) des années 1970. Il s'agit donc d'une double critique – de la pratique commémorative officielle et de la culture pop véhiculant les clichés d'une histoire controversée. *Maja*, l'abeille zélée – aimée de tous, intervient à cette intersection : incarnant le modèle inverse du travailleur immigré, elle devient malgré elle le

[522] « Eine Reise in den Süden ist für andere schick und fein / Doch zwei kleine Italiener möchten gern zu hause sein […] Zwei kleine Italiener, am Bahnhof da kennt man sie / Sie kommen jeden Abend zum D-Zug nach Napoli / Zwei kleine Italiener die schauen hinterdrein... » Nous ne citons que les passages concernés.

[523] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, DW, p. 123.

[524] Référence intratextuelle aux propos misogynes des *Geißenpeter* prétendant qu'*Heidi* ne connaît que l'abeille *Maja* du programme télévisé de l'après-midi, Cf. *Ibid.*, DW, p. 98.

[525] *Ibid.*, DW, p. 133. (Nous soulignons).

[526] Peu avant l'extrait, le texte se réfère explicitement à ce « geste de réconciliation » en 1994, *Ibid.*, DW p. 132.

symbole de l'ouvrier forcé, anonyme. L'origine tchèque du chanteur du générique y est pour quelque chose. Or, derrière les diverses métaphores de la force de travail invisible se glisse un troisième référent possible : l'auteure. Accusée par ses compatriotes de vivre non pas d'un travail considéré 'respectable' par la communauté mais des prix de littérature qu'elle obtient ailleurs (« je suis encore moins zélée qu'elle »), *Maja* devient aussi un synonyme d'Elfriede Jelinek qui, par le truchement de ses lunettes, fait voir à ses lecteurs un « pays inconnu d'il n'y a pas très longtemps ». Victime d'une agoraphobie qui force l'écrivaine à demeurer dans sa maison familiale (« pantouflarde que je suis »), elle fait voyager ses lecteurs dans une Autriche devenue inquiétante. L'emprunt marque ainsi un lieu stratégique du processus mnémonique. Il permet d'ancrer dans le texte des lieux communs de la culture collective, des conceptions génarales sur le présent et des souvenirs collectifs du passé. La pratique intertextuelle participe en ce sens de la dramaturgie de l'espace de nos deux auteurs bien que son lieu d'expression demeure le corps du texte.

# Chapitre 3

# Au « mi-lieu » de la mémoire. L'espace de réception

## A) *Seid ihr auch alle da ?*

> *Seid ihr alle da? Nein! Aber viele schon.*
> Tout le monde est là ? Non ! Mais quand même pas mal.[527]

La formule bien connue du guignol autrichien (*Kasperl*) qui ouvre le théâtre de marionnettes pour enfants revient régulièrement dans les pièces d'Elfriede Jelinek. Si la question performative du guignol (*Seid ihr alle da?*) ne cherche pas à recenser les absents mais incite les spectateurs à manifester leur présence, elle devient chez Jelinek une question rhétorique qui sous-entend une réponse négative (*Nein !*)[528]. Il ne s'agit pas d'impliquer ni d'établir un contact avec le public puisque la voix répond et commente sa propre question (*Aber viele schon*). Néanmoins, cette interjection crée une rupture dans le discours et attire l'attention du

[527] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 57.

[528] Comme l'explique Marco Rühl dans sa *Linguistique pour germanistes*, « le locuteur attend plutôt une réponse négative » « si la question est posée sur un ton intrigué » et il « anticipe sa déception face à elle ». Cf. RÜHL, M., *Linguistique pour germanistes une tentative de médiation entre la tradition française et la tradition allemande de l'étude de la langue allemande*, Feuillets de l'ENS Fontenay-Saint-Cloud, E.N.S. Editions Fontenay - Saint-Cloud, Fontenay-aux-Roses, Paris, 2000, p. 145.

lecteur/spectateur/auditeur sur un point essentiel du théâtre : l'importance de sa présence[529]. Car peut-il y avoir du théâtre sans public ? Que deviennent un texte sans lecteur, une pièce radiophonique sans auditeur et une mise en scène sans spectateur ? Plus que les autres créations littéraires, le théâtre semble en effet étroitement lié à la présence effective d'une, voire de plusieurs personnes qui non seulement assistent au spectacle mais qui en font partie[530]. Le terme allemand de *Rezipient*, désignant à la fois le lecteur, le spectateur, l'auditeur et le contemplateur, permet de regrouper les diverses appellations françaises. Emprunté au latin *recipere* (recevoir, accepter, accueillir), l'acte de *rezipieren* implique au-delà de la lecture, l'interprétation d'une œuvre, voire une certaine disposition d'esprit à accueillir une nouvelle pensée, vision du monde. Cette coprésence de l'œuvre et du « récepteur » est même constitutive du médium dramatique, comme le rappelle d'ailleurs Marcus Lobbes dans sa mise en scène de *Rechnitz* qui ne peut avoir lieu que s'il y a au moins un spectateur[531]. « Il faut et il suffit », note Anne Ubersfeld dans *L'École du spectateur*, « pour qu'il y ait espace théâtral, qu'il y ait des hommes unis par la fonction du regard : des regardants et des regardés ». Elle ajoute cependant qu'il faut « aussi [...] des écoutants et des écoutés, dans la mesure où […] le regard ne suffit pas à faire le théâtre.[532] » N'est-ce pas grâce à la présence du public que l'œuvre dramatique s'assure une certaine continuité, qu'elle inscrit sa singularité dans le cours du temps et de l'espace ? Sous cet angle, la coprésence contribue à l'émergence d'un troisième espace, intermédiaire en ce qu'il se situe entre l'univers fictionnel et le réel. Dans son commentaire de *Sein und Zeit* de Martin Heigedder le philosophe Andreas Luckner s'interroge sur la signification de cette coprésence au théâtre en se référant justement au spectacle de guignol :

> *Was heißt eigentlich ‚Da'-sein? Mit der Frage ‚Seid ihr alle da?' fragt der Kasper in seinem Theater nicht danach, ob die Kinder ‚dort' hinter der Puppenbühne oder ‚hier' im Theatersaal sind, sondern nach ihrer Aufmerksamkeit, nach ihrer ‚Präsenz', mehr heideggersch gesprochen: nach ihrer Aufgeschlossenheit gegenüber dem, was nun vorgeführt werden soll.*[533]

[529] On peut, en ce sens, l'interpréter comme une *captatio benevolentiae*.

[530] Le terme de spectateur conduit en ce sens en erreur car la présence du public ne se réduit pas au fait de regarder. Il « assiste » au sens propre du terme à la mise en œuvre de la représentation qui, quant à elle, présentifie plus qu'elle ne re*présente* une fable.

[531] Celui-ci n'est pas nécessairement extérieur au théâtre – il peut très bien faire partie de l'équipe artistique. Ainsi, les acteurs sont toujours les spectateurs invisibles de leurs homologues. Cette scission du comédien en deux instances opposées (ou complémentaires) – regardant et regardé, écoutant et écouté, percevant et perçu – paraît clairement dans la mise en scène de Marcus Lobbes où les acteurs peuvent être spectateurs en restant dans le cube transparent ou devenir acteurs en ressortant de celui-ci. De même peuvent-ils garder pour eux les paroles soufflées par les écouteurs ou les transmettre au public.

[532] UBERSFELD, *L'École du spectateur*, p. 53.

[533] LUCKNER, A., *Martin Heidegger: Sein und Zeit: Ein einführender Kommentar*, UTB, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 2007, p. 61.

> Que signifie au juste ‚être-là'? En demandant aux enfants si tout le monde est là, le guignol ne veut pas savoir s'ils sont 'là' derrière le théâtre de marionnettes ou 'ici' dans la salle de spectacle mais il s'assure de leur attention, de leur 'présence', ou pour parler plus heideggérien : leur ouverture d'esprit face à ce qui va être présenté.

L'organisation spatiale du spectacle vivant reflète et matérialise cette relation de dépendance entre le public et les comédiens. *März. Der 24.* met ainsi en place un espace intermédiaire, mi-scène et mi-salle, qui intègre le public directement dans le spectacle.

Cette zone de contact et d'échange entre la scène et la salle, entre les acteurs et les spectateurs, voire entre les instances narratives du texte et leurs destinataires, est préparée en amont par l'auteur, le metteur en scène et les comédiens. Dès le début des années 1980, Umberto Eco analyse la place et la fonction du lecteur dans un texte de fiction, en soulignant toutefois que ses investigations devraient aussi pouvoir s'appliquer aux œuvres non-littéraires et non-verbales comme la peinture, le cinéma ou le théâtre[534]. En se référant à « l'ouverture générale » de la littérature que Roland Barthes souligne dans son avant-propos de *Sur Racine*[535], l'homme de lettres italien considère le texte littéraire comme une « œuvre ouverte » dont le rapport au lecteur change à chaque lecture :

> Toute œuvre d'art alors même qu'elle est une forme achevée et close dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons, sans que son irréductible singularité soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale.[536]

Le lecteur d'un texte de théâtre, et par extension le spectateur, est en ce sens déjà inscrit dans l'œuvre avant d'en devenir une instance d'interprétation effective. La question du guignol (*Seid ihr alle da?*) en est d'ailleurs un rappel. Avec *L'École du spectateur* (1981), Anne Ubersfeld prolonge les réflexions d'Umberto Eco lorsqu'elle étudie l'impact du spectateur dans l'écriture théâtrale et dans la mise en scène. Elle distingue notamment le texte de théâtre (T), publié ou non, du texte de travail du metteur en scène (manuscrit, tapuscrit ou carnet), désigné par T', et qui résulte du premier sans pour autant être identique à celui-ci[537]. À l'instar

---

[534] ECO, U., *Lector in fabula la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Studi Bompiani Il campo semiotico, Bompiani, Milano, 1979. Nous citons d'après la traduction française, parue en 1985 : ECO, U., *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Trad. Bouzaher, Myriem, Figures, B. Grasset, Paris, 1985. D'entrée de jeu, l'auteur précise qu'il « n'exclut pas que nombre des observations [qu'il fait] puissent contribuer au développement d'une esthétique de l'interprétation et de la réception ». *Ibid.*, p. 9.

[535] BARTHES, R., « Avant-propos », *Sur Racine*, Seuil, Paris, 1963. Nous citons d'après ECO, U., *L'œuvre ouverte*, Trad. de Bézieux, Chantal Roux et Boucourechliev, André, Collection Pierres vives, Seuil, Paris, 1965, p. 38, note 2.

[536] *Ibid.*, p. 17.

[537] Les textes dramaturgiques (et non dramatiques) subissent souvent des coupes importantes, sont régulièrement réécrits, comportent des ajouts et remarques du metteur en scène, voire de ses assistants. C'est donc un nouveau texte qui dépend, d'une part, de la performance qui, quant à elle, comble les blancs du texte T', d'autre part, du

du *Lector in fabula*, les deux supports d'écriture dramatique et dramaturgique, T et T', construisent un récepteur (lecteur/spectateur/auditeur) « modèle » qui sera mis en jeu par la lecture et/ou la représentation. La figure du récepteur relève donc bien d'une volonté de l'auteur et la place qui lui est réservée au sein de l'œuvre dépend des intentions auctoriales. Si l'auteur a besoin du lecteur pour réaliser son œuvre, le lecteur reste sous l'emprise de l'œuvre (et partant de l'auteur) quand il fait sa lecture. Toute œuvre a donc sa dynamique propre qui oriente le processus de construction du sens. Eco parle alors d'œuvre *en mouvement* qui

> rend possible une multiplicité d'interventions personnelles, mais non pas de façon amorphe et vers n'importe quelle intervention. Elle est une *invitation*, non pas nécessitante ni univoque mais *orientée*, à une insertion *relativement libre* dans un monde qui reste *voulu par l'auteur*. […] L'auteur offre à l'interprète [le lecteur/spectateur] une œuvre à achever.[538]

De par sa nature double, le théâtre s'offre toujours comme une œuvre ouverte, ou pour reprendre l'expression d'Eco, une œuvre « en mouvement » dont l'accomplissement change d'une soirée à l'autre, d'un lieu et d'un public à l'autre. Car au théâtre, l'espace *du* public est avant tout un espace *public* en ce qu'il est *ouvert* à toute personne intéressée par l'œuvre. Autant la composition de l'espace de réception peut varier, autant la portée et la signification de l'œuvre diffèrent d'une interprétation[539] à l'autre. Dans la mesure où le récepteur (qui n'est pas nécessairement un individu isolé puisqu'il peut s'agir d'un collectif) approche et lit l'œuvre à l'aune de ses connaissances, ses désirs et ses fantasmes personnels, c'est-à-dire selon une représentation possible du monde, le sens de l'œuvre est tributaire de la manière par laquelle l'interprète souhaite effectivement « l'achever ». En quoi cet espace fluctuant, intermédiaire et fondamentalement ouvert – au sens qu'Heidegger attribue au terme de « *Aufgeschlossenheit* » (*id est* la réceptivité, l'ouverture d'esprit) – participe-t-il aux multiples processus de mémoire, mis en place et mis en jeu par le théâtre de Peter Wagner et de Jelinek ? Quel rôle leurs œuvres confèrent au récepteur et dans quel objectif ? Avant de nous tourner vers les différentes formes et apparitions dans le récit de la figure du récepteur, par lequel nous entendons ici à la fois le lecteur, le spectateur et l'auditeur, il nous semble opportun de présenter d'abord la multiplicité de cette figure selon qu'il s'agit d'une œuvre écrite, interprétée sur scène ou entendue. Nous aborderons ensuite la question de la mémoire du récepteur dans deux interprétations scéniques différentes du massacre de *Rechnitz*.

---

texte initial T sur lequel T' se fonde et par rapport auquel il a été conçu. D'après la différenciation de Genette de l'« hypotexte » du « hypertexte », le T correspondrait à l'hypotexte (celui qui se situe en dessous, à la source) et T' à l'hypertexte (celui qui se greffe sur l'original sans nécessairement le commenter).

[538] ECO, *L'œuvre ouverte*, p. 34 (Nous soulignons)

[539] Entendons ici l'activité double du spectateur/lecteur interprète et celle du comédien interprète de son rôle.

## B) Le récepteur – une figure multiple

Le lecteur dans les textes d'Elfriede Jelinek est soumis à un traitement proche de celui de la figure de l'auteur(e). Quoiqu'il n'apparaisse pas comme un personnage à part entière, c'est bien lui qui est le destinataire de tous les discours et, en tant que tel, mis au premier plan. « Was wollen Sie? Eine Leerstelle, damit Sie sie besetzen können? » (*Que voulez-vous ? Un place vide afin que vous puissiez l'occuper ?*), lit-on par exemple dans *Prolog ?*[540], une pièce monologique adressée, d'un bout à l'autre, à un interlocuteur invisible :

> *Sie wollen mein Sprechen aufheben, weil Ihnen mein Schweigen, das ja auch Sprechen ist, nicht gefällt? Sprechen ist ja nicht gleichzeitig Hören! Es kann auch ganz unabhängig voneinander ablaufen. Sie würden, um nichts zu hören, wobei aber auch unaufhörlich geredet wird, nicht Ihre schöne Wohnung verlassen, denn zu Hause können Sie in Ruhe hören, sogar besser? Hören können Sie überall, wenn Sie sich das Subjekt, das immer Vorrang hat, eigentlich ein Objekt, wie wir alle, in die Ohren stöpseln und dann selber still sind! Fragen über Fragen, das heißt aber nicht, daß eine Frage über der andren liegt, höchstens, daß eine Frage über die andre kommt und ihr an die Kehle geht, weil diese Frage eine überkommene ist, die gerade aus ihrem Klo herausschreit: Besetzt!*[541]
>
> Vous voulez annuler mes paroles parce que mon silence, qui est aussi une parole, vous déplaît ? Car parler ne veut pas dire en même temps écouter ! Ça peut, en effet, se passer de manière complètement indépendante. Vous ne quitteriez pas votre bel appartement pour ne plus rien entendre, quoiqu'on parle tout de même sans répit, puisqu'à la maison vous pouvez écouter en tranquillité, et même mieux ? Vous pouvez écouter partout si vous branchez le sujet qui est toujours prioritaire, et à vrai dire un objet comme nous tous, dans vos oreilles et que vous vous taisez enfin ! Que des questions, ce qui ne signifie pas qu'une question est au-dessus de l'autre, tout au plus qu'une question court d'après l'autre et lui saute à la gorge parce que cette question est dépassée et crie du fond du petit coin : occupé !

Dans ce court plaidoyer qui fait à peine six pages, le récepteur constitue la cible manifeste d'un certain nombre d'invectives[542], venant d'un locuteur tout aussi invisible. Interprété par Hedi Kriegeskotte sous la direction d'Andrea Getto, ce locuteur est moins une figure qu'une « surface de parole » qui envahit d'entrée de jeu l'auditeur sous forme d'une litanie monumentale et monologique. Sans rupture aucune, cette pièce radiophonique se présente à l'écrit comme un bloc monolithique (justifié à gauche), traduisant formellement ce flux de paroles incessantes, évoqué ci-dessus par la voix. Au caractère invisible de l'interlocuteur

[540] *Prolog ?* a été présenté au 35e *Theatertreffen* à Berlin, dans la rubrique du *Stückemarkt*. Il s'agit d'un texte très court, réalisé sous forme de pièce radiophonique. Première : 9 mai 2013 dans le cadre du *Stückemarkt*, réalisation : Andrea Getto, interprétation : Hedi Kriegeskotte.

[541] JELINEK, E., « Prolog? Da kann man ja jede Menge anbauen! Also ich meine nicht: in der Erde. », *Stückemarkt Fünfunddreissig. Die Stücke*, Berliner Festspiele, Berlin, Pro BUSINESS, 2013, p. 140-46, ici p. 141.

[542] On pourrait d'ailleurs faire un lien entre la pièce *Publikumsbeschimpfung* (*Outrages au public*) de Peter Handke et certains textes de Jelinek qui arrachent le lecteur/spectateur à sa position voyeuriste pour en faire le sujet principal des discours ridiculisant de ses surfaces de parole. Cf. HANDKE, P., *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008 ; HANDKE, P., *Outrage au public et autres pièces parlées*, Trad. Sigrid, Jean, Scène ouverte, l'Arche, Paris, 1977.

s'ajoute sa nature inaudible, son silence forcé, puisqu'il ne peut répondre ni aux invectives, ni aux questions qui lui sont adressées. Il est, pour ainsi dire, condamné à se taire. Le silence relève dès lors d'une contrainte et d'une liberté que le texte associe à l'écoute (« *Hören können Sie überall, wenn Sie sich das Subjekt, das immer Vorrang hat, eigentlich ein Objekt, wie wir alle, in die Ohren stöpseln* »). Celle-ci apparaît comme une action à double tranchant – le choix d'écouter et de ne plus parler revient certes au sujet mais il implique aussi son assujettissement, pour lequel Jelinek propose la métaphore des écouteurs enfoncés dans les oreilles qui rendent l'auditeur silencieux (« *und dann selber still sind!* »). L'auditeur cède non seulement sa parole à une machine mais il privilégie un enregistrement reproductible à l'infini, à l'expression personnelle ponctuelle. *Prolog ?* met ainsi en abyme la situation de transmission (auditive) tout en évoquant la problématique du récepteur *passif* – ici littéralement réduit à la réception stérile – face au récepteur *actif* – une différence essentielle que l'allemand rend manifeste en distinguant le terme de *Empfänger* (réception passive, fermée) du terme de *Rezipient* (réception active, ouverte)[543].

Dans cet extrait, la parole devient autonome et pose, au sens propre du terme, des questions inconfortables au récepteur : « *Fragen über Fragen, das heißt aber nicht, daß eine Frage über der andren liegt, höchstens, daß eine Frage über die andre kommt und ihr an die Kehle geht, weil diese Frage eine überkommene ist, die gerade aus ihrem Klo herausschreit: Besetzt!* » Jelinek semble dire qu'il ne suffit pas de poser des questions qui ont déjà fait l'objet de débats multiples, mais qu'il faut *dépasser* ou *surpasser* le stade du confort, c'est-à-dire des sujets « occupés », pour traiter les questions urgentes : « *Sie wollen ein anderes Reden, das nicht vom Schweigen handelt, von einem blinden Fleck, den man immer öfter auf toten Fischen oder Insekten finden kann* »[544] (« Vous voulez un autre discours qui ne parle pas du silence, d'une tache aveugle que l'on trouve de plus en plus souvent sur les poissons morts ou les insectes)[545]. Une question entraîne la suivante – si l'œuvre a le privilège de poser la première, il appartient au récepteur d'entretenir cette dynamique du questionnement, d'assurer les liens et de donner une direction signifiante à l'ensemble (ici par exemple la lâcheté humaine de ne pas vouloir assumer et reconnaître les fautes). Le participe de *überkommen* renvoie aussi à la transmission et la filiation d'une question qui nous est *parvenue* des

[543] Cet aspect de la réception subit un traitement particulier dans la mise en scène de *Rechnitz* au théâtre de Fribourg que nous aurons l'occasion d'analyser plus en détail.
[544] JELINEK, « Prolog? », p. 142.
[545] *Prolog ?* (2013) constitue la troisième partie de *Kein Licht* (2011), suivi de *Epilog?* (2012), écrits à l'issu de la catastrophe nucléaire de Fukushima du 11 mars 2011.

époques passées. Le récepteur doit donc être attentif au contexte et à la complexité des questions que le texte lui pose. Sa « lecture » doit être synchronique et diachronique.

Le dramuscule porte bien son titre : il s'agit du prélude à *Kein Licht*, composé en 2011 après la catastrophe nucléaire de Fukushima, suivi d'un autre bref texte intitulé *Epilog ?* (2012)[546]. Un prologue sert généralement à introduire une autre œuvre et désigne, dans l'acception classique du terme, le discours préliminaire d'un ou deux acteurs, avant l'entrée du chœur, adressé au public[547]. Mais au lieu d'exposer clairement la situation et de présenter les thèmes forts de *Kein Licht*, *Prolog?* maintient le récepteur dans l'obscurité, avance à tâtons dans les méandres de son argumentaire. Il ne vise pas les protagonistes d'une fable imminente mais ses récepteurs réels ; l'objectif du discours n'est ni la présentation d'une histoire, ni la représentation d'un passé mais bien celle du présent, à savoir l'exposition et l'interrogation de la situation d'écoute. Autrement dit, la relation entre le locuteur et son public, entre l'auteur et son lecteur, est au cœur du dramuscule qui porte précisément sur les enjeux de la représentation. Le texte s'achève ainsi sur une glose autour du mot même de « représenter » et de ses multiples significations de présenter, imaginer, inventer et assumer :

> *Na schön. Machen Sies gut! Machen Sie es wieder gut. Mir ist es egal. Ich bin mir sicher. Das genügt. Mein Denken ist das übliche Vorstellen, das jetzt ja Sie übernommen haben, und das ist vorstellender Bezug zum Vorgestellten, nein, die Vorstellung mißlingt, das sehe ich schon, es ist vorstellender Betrug, was Sie hier sehen. Aber nicht meiner! Ihrer!*[548]
>
> Bon, puisque vous insistez. Bonne chance! Réparez-le. Ça m'est égal. J'en suis sûr. Ça suffit. Ma pensée correspond à la représentation coutumière que vous venez tout juste de prendre en charge et ça c'est une référence représentant au représenté, non, la représentation sera ratée, je le vois déjà, c'est une tromperie de représentation que vous voyez ici. Mais pas la mienne ! La vôtre !

La représentation n'appartient pas seulement à l'auteur – qu'il soit écrivain, dramaturge, metteur en scène ou comédien – mais elle relève des tâches réservées au récepteur. Si l'œuvre déçoit les attentes de ce dernier, ce ne serait donc ni la faute du scripteur du texte, ni celle de l'acteur mais bien la sienne. Les propos conclusifs de *Prolog ?* invitent le récepteur à devenir responsable de la création (*das jetzt ja Sie übernommen haben*) qui, quant à elle, est tributaire d'autres œuvres et d'autres sources (*Mein Denken ist das übliche Vorstellen*) qu'elle présente et met simplement en lien (*das ist vorstellender Bezug zum Vorgestellten*). La voix, d'apparence auctoriale, prend congé de son interlocuteur privilégié (*Machen Sies gut!*) qu'elle

[546] *Kein Licht* (2011) et *Epilog ?* (2012) sont consultables sur le site personnel de l'auteure : http://www.elfriedejelinek.com/ (consulté le 6 juin 2013)
[547] Karin Beier place une sorte de prologue au début de sa mise en scène de *Das Werk/Im Bus/Ein Sturz* qui attribue la parole aux figures de Peter, interprétées par Thomas Loibl.
[548] JELINEK, « Prolog? », p. 146.

incite à parfaire (ou réparer) l'œuvre inachevée (*Machen Sie es wieder gut*). Dans ce contexte « wieder gut/machen » peut alors vouloir dire « faire bien son travail » (*etwas gut machen*) ou « réparer un tort » (*etwas gutmachen*). Le texte pousse donc le récepteur à intervenir, à prendre position et à réaliser une œuvre laissée en plan par l'auteur(e)[549].

*Prolog ?*, de par son caractère polysémique et multiperspectiviste, aborde *in fine* la figure du récepteur dans sa variabilité. Celui-ci relève d'abord de l'imaginaire – de l'écrivain, du dramaturge, du metteur en scène, de l'acteur. Chacun s'imagine le public auquel il souhaite s'adresser et qui, au fond, ne correspond que rarement à la situation réelle. Autrement dit, le *lector* n'est pas seulement *in fabulae* mais il *est fabulosus*, de nature fictive. En inversant les mots du titre d'Umberto Eco, nous pourrions même dire que le *lector* dans la fable (*in fabula*) implique nécessairement une fable (voire des fables) du récepteur (*fabulae lectoris*). C'est d'ailleurs aussi cette instance fictive que Jelinek entraîne dans un jeu irrévérencieux de dénonciation et de mise en abyme. Dans la diégèse, ce récepteur imaginaire reçoit une forme variable. On peut s'adresser à lui directement (« Machen Sie was Sie wollen ! » est sans doute la formule la plus redondante que Jelinek adresse au metteur en scène – tout aussi *imaginée* bien entendu !) ou le glisser entre les lignes en faisant allusion aux organes sensoriels, et notamment ceux de la réception, les yeux, les oreilles et parfois la bouche : « *Die Augen kommen immer wieder mal vorbei, doch umsonst, sie wollen sich was anschauen, aber sie sehen nichts, weil die Kunst sich geweigert hat, sich zu sammeln* »[550] (« Les yeux passent de temps à autre, mais en vain, ils veulent contempler quelque chose mais ils ne voient rien parce que l'art a refusé de se réunir »). Enfin, le *lector* peut être dissimulé derrière les éléments extra-diégétiques ou para-textuels comme la préface, la postface, les remerciements ou encore les dédicaces[551]. Ainsi Peter Wagner dédie clairement *März. Der 24.* à l'historienne Christine Teuschler tandis qu'il évoque ses amis Alfred Masal et Wolfgang Horvath de manière cryptée (*Für Alfred und Wolfgang H.*) au début du *Monolog*[552]. Le récepteur apparaît donc le plus souvent en marge du texte bien qu'il en soit le destinataire premier[553]. Loin d'être limité à un rôle passif, qui l'exclut de la fable, le récepteur est toujours

[549] Notons que ce pouvoir d'achever ou parachever une œuvre est très concret quand, par exemple, le lecteur décide de mettre un livre de côté ou quand un spectateur applaudit et quitte la salle de spectacle. C'est donc lui qui met une fin à l'œuvre.

[550] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 74.

[551] Les remerciements et les dédicaces représentent un cas à part puisqu'ils s'adressent, généralement, à une personne ou une instance précises. Il n'en reste pas moins qu'ils visent un lecteur fictif puisqu'il faut distinguer la personne remerciée/honorée de celle qui prendra réellement connaissance du mot de l'auteur.

[552] WAGNER, *Tetralogie*, p. 7 et 173.

[553] Nous constatons une présence similaire, à l'écart de la pièce, dans les captations des mises en scène de *In den Alpen* à Zurich ou de *Die Nackten* à Vienne qui gardent une trace du public sans pouvoir le dévoiler

« le sujet d'un *faire*, l'artisan d'une pratique », comme le précise Anne Ubersfeld, et qui, dans le cas précis du théâtre, « s'articule perpétuellement avec les pratiques scéniques »[554]. Il participe à la construction d'un espace intermédiaire, situé entre le monde du dehors (le réel) et du dedans (la fiction), un « mi-lieu » donc où deux espaces et deux temps se recoupent. Nous verrons que son apparente invisibilité relève d'une volonté auctoriale diamétralement opposée qui cherche à le rendre visible et, partant, conscient de sa présence : « *Seid ihr alle da? Nein! Aber viele schon.* ».

## C) « Les murs ont des oreilles » : lectures du lieu (du) public

Le récepteur fait partie du cadre (*setting*) du texte et de la mise en scène. Il est à la fois *au centre* et *en marge* de l'œuvre : au centre puisqu'il est l'ultime destinataire de la pièce et donc le personnage clé de tous les discours ; en marge parce qu'il reste, la plupart du temps, invisible et donc en dehors de la diégèse. Dans le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Wagner, il incarne précisément ce trait d'union entre la fiction et le réel sur lequel repose le contrat de lecture, mis en place par les deux auteurs. « *Sie sind ein gebildetes Gebilde* », lit-on dans la didascalie intermédiaire, séparant la première partie de *In den Alpen* du dialogue final, « *Sie wollen mit mir nicht teilen, Sie wollen Ihren Eindruck allein für sich behalten. Ich leihe meinen wenigstens her.* »[555] (« Vous êtes une construction cultivée, vous ne voulez pas partager avec moi, vous voulez garder votre impression pour vous seul. Moi, je la prête au moins. »)

### a. Le public invisible. La présence du public dans l'œuvre dramatique et en dehors de celle-ci

« *Das Hören, das Sehen, das Sprechen, alles vergegenständlicht, was sich uns zur Erinnerung als Bild einbildet, ich meine: einblendet.* »[556] (« L'ouïe, la vue, la parole, complètement réifiées, tout ce qui se présente comme image en souvenir, je veux dire : ce qui s'intercale[557]. ») – selon cette affirmation de *Prolog ?* le récepteur s'inscrit, voire s'insère,

---

complètement. Ce dernier apparaît alors comme une masse anonyme, omniprésente et pourtant invisible, prenant en charge le personnage absent : les morts de l'accident funiculaire et les revenants des camps de la mort.

[554] UBERSFELD, *L'École du spectateur*, p. 303.

[555] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, , p. 59.

[556] JELINEK, « Prolog? », p. 142.

[557] *Einblenden* se traduit également par « apparaître en fondu ».

dans la diégèse moyennant ses organes sensoriels (les oreilles, les yeux, la bouche) qui lui permettent, dans le monde réel, de communiquer avec autrui et de transmettre une information ou une impression. Sous la plume de Jelinek et de Wagner, la présence du récepteur se profile en creux (il est présent sans être là) ou, du moins, est tronquée (il est présent de façon synecdochique). Étant à la fois à l'extérieur et à l'intérieur du récit, il offre à ce dernier ce qui lui fait défaut, à savoir la sensibilité et la matérialité organiques, et qu'il introduit (*einblendet*) malgré lui dans la fiction. Grâce à son *vécu* de la lecture (ou de la représentation), « l'ouïe, la vue [et] la parole [se réifient] » dans l'œuvre dont elles gardent une trace (*was sich uns zur Erinnerung als Bild einbildet*). Le *lector* construit ainsi un mi-lieu ou, pour reprendre la métaphore halbwachsienne, un « cadre » de mémoire, situé entre la représentation (*einbildet*) et l'irruption du réel (*einblendet*). De par sa nature amphibologique, l'espace de réception est un lieu où le passé et le présent s'entrecroisent et dont la synthèse doit être opérée par le récepteur et sa mémoire.

Dans *Die Nackten*, cet espace est suggéré de manière métonymique à travers une consigne épigraphique qui précise : « *Das Stück ist mit der Stille, die von außen kommt, zu inszenieren. Die Wände haben hier – in einem anderen Sinne – Ohren.* »[558] (« Il faut monter la pièce avec le silence qui vient de l'extérieur. Les murs ont ici – dans un autre sens – des oreilles. »). L'image synesthésique, pour ne pas dire surréelle, du public (un mur doté d'oreilles) qui rapproche l'ouïe de la vue et/ou du toucher, renvoie clairement à l'univers extra-textuel et, par extension, au monde extra-scénique. Le récepteur[559] est invité à se représenter un espace fluctuant et inquiétant (*unheimlich*) dont il fait lui-même partie[560]. Tout en le dissimulant, l'auteur met ainsi le public au premier plan. Même avant l'entrée dans la fable, il jette un pont entre le texte et sa réalisation sur scène. Cependant, c'est le récepteur, ici-même mis en abyme, qui opère la mise en place de cet espace performatif où tout est possible.

Sans en être le protagoniste, le récepteur non seulement configure la fable, mais il la réalise. Pour canaliser son interprétation, Wagner et Jelinek ont régulièrement recours aux pré- et postfaces. La préface de *März. Der 24.* s'adresse aux lecteurs-spectateurs qui seraient tentés d'interpréter la pièce comme relevant de la volonté de l'auteur de surmonter le passé,

[558] WAGNER, *Tetralogie*, p. 76.

[559] Notons toutefois que cette indication n'est perceptible qu'à la lecture du texte. Il appartient ensuite au metteur en scène de la prendre en compte ou non.

[560] On peut d'ailleurs faire un parallèle entre ce personnage multiple des *Nus*, silencieux, invisible mais omniprésent, et le public. Voir à ce titre : VENNEMANN, A., « La relation corps - espace comme symptôme de l'incommunicable. *Les Nus* de Peter Wagner », *Corps et Territoires. Résentations du corps et structures sociales*, Duprat, Arnaud,Eva Tilly, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, (à paraître).

voire de régler des comptes avec les habitants de Rechnitz (« *Insoferne darf dieser Versuch nicht als Aufarbeitung der Vergangenheit und schon gar nicht als Abrechnung oder einseitige Schuldzuweisung an die Rechnitzer Bevölkerung mißverstanden werden!* »[561]). Dans la mise en scène de Walter Davy, l'avant-propos est projeté (blanc sur fond noir) sur la scène. Comment faut-il cependant comprendre cette mise en garde ? Sa présence est tout au plus un indicateur de la présence du public auquel elle est destinée. Faut-il effectivement suivre la voie que cet avertissement suggère d'emprunter ? N'est-ce pas plutôt une invite à prendre l'instance auctoriale à contre-pied en creusant la piste du travail de mémoire et de deuil ? ou est-ce juste une *captatio benevolentiae* permettant d'attirer l'attention du public sur la véracité des détails et la sincérité de la fiction ? Quoiqu'il en soit, la pratique préfacielle de Wagner rejoint la stratégie postfacielle de Jelinek qui invite régulièrement son public de lecteurs, spectateurs et auditeurs à la relecture et vérification des sources ou, du moins, à un élargissement volontaire de leurs horizons en s'instruisant ailleurs. La très longue *Nachbemerkung*[562] (Remarque *a posteriori*), placée en conclusion dans la trilogie *In den Alpen* constitue un cas à part dans la mesure où l'auteure n'offre pas une exégèse prête à l'emploi mais où elle trouble plutôt ses lecteurs :

> *Aber hier wird eben: verborgen. Indem man es zeigt, scheinbar allen und jedem zeigt, was wir sind und haben, wird umso verborgener, was wir getan haben und tun.*[563]
>
> Or, ici-même on : dissimule. En le montrant, en montrant apparemment à tous et à chacun ce que nous sommes et ce que nous avons, on dissimule d'autant plus ce que nous avons fait et ce que nous faisons.

En quoi le récepteur aurait-il besoin des explications et justifications de l'auteure – pour mieux comprendre la pièce ? À l'instar de l'avant-propos de Peter Wagner, n'est-ce pas sur le plan méta-dramatique une invitation (voire incitation) à lever les faux-semblants du texte pour aller plus loin que ce dernier ? La vacuité du pronom impersonnel (*man*) et du collectif anonyme (*nous*), puis l'emploi du passif impersonnel (*wird umso verborgener*), contribuent à un mouvement circulaire qui, tour à tour, exclut et inclut le récepteur dans les propos de l'instance auctoriale. Le lecteur supposé, donc fictif, est ainsi intégré dans l'univers mimétique d'un(e) auteur(e) supposé(e), tout aussi imaginaire, et dont il devient (contre ou avec son assentiment) l'assistant, pour ne pas dire son co-auteur. Dans le monde de la mimèsis (du *Schein* à savoir du simulacre), montrer, c'est-à-dire représenter (*zeigen*), signifie voiler (*verbergern*). La simulation est, en fin de compte, une dissimulation. Dire revient à

[561] WAGNER, *Tetralogie*, p. 9.
[562] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, p. 253-259.
[563] *Ibid.*, p. 256. (Nous soulignons)

taire ; la prétention de l'être et la simulation de l'avoir supplantent la réalité des faits passés et des actions présentes. Indirectement, la voix auctoriale semble appeler son lecteur à l'aide afin qu'il dévoile l'autre face du texte, afin qu'il fasse parler les silences – et même qu'il comble les blancs du texte. La postface attribue donc au récepteur un rôle actif, celui de l'interprète qui doit faire un travail de mise à découvert et de mémoire. On lui accorde, en quelque sorte, le double titre d'archéologue et d'architecte littéraires : non seulement, il est censé reconnaître la structure dynamique du texte, oscillant entre simulation et dissimulation, mais il doit aussi la reconstruire pour mieux la comprendre :

> 'Non-dit' signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression : mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu. Ainsi un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur.[564]

Si le récepteur est appelé à repérer et remplir les blancs du texte (voire à poser les questions « inoccupées » comme le souligne *Prolog ?*), il devient nécessairement co-auteur ou « sub-auteur »[565] de l'œuvre. Car le texte, argumente Umberto Eco, est « un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis »[566]. Ce sont notamment ces notes para-textuelles, indirectement adressées à un public hypothétique, où le récepteur n'apparaît pas clairement même s'il est supposé les lire et les prendre en compte, qui engagent sa responsabilité exégétique du texte. À l'instar des plateformes collaboratives sur le web, ces espaces aux contours fluctuants constituent de véritables milieux où le public rencontre le privé, l'allusion le fait attesté, le clin d'œil la référence officielle :

> *Bitte jetzt vor den Vorhang: Ernst Jünger, Wilhelm Müller (der von Schubert), Hermann Grengg und sein Tauernwerk, Oswald Spengler, Clemens M. Hutter und seine Geschichte eines Erfolgs, Euripides und seine Troerinnen (übers.: Kurt Steinmann) und danke, Margit Reiter.*[567]
>
> Devant le rideau, s'il-vous-plaît : Ernst Jünger, Wilhelm Müller (celui de Schubert), Hermann Grengg et son ouvrage sur les *Tauern*, Oswald Spengler, Clemens M. Hutter et son histoire d'un succès, Euripide et ses Troyennes (trad. : Kurt Steinmann) et merci, Margit Reiter.

[564] ECO, *Lector in fabula*, p. 65.

[565] L'aspect d'une collaboration entre différents auteurs est devenu très concret sur certaines plateformes d'internet, tels que Wikipedia. Eric Woods emploie le terme de « *sub-author* » pour désigner cette multiplicité d'auteurs qui ne se conjugue pas sous forme d'un méta-auteur (*meta-author*). Cf. WOODS, E., « The Roles of the Author, Sub-author and Meta-author », 9 octobre 2006, consulté le 7 juin 2013, URL : http://www.mindspacesolutions.com/blog/13/the-roles-of-the-author-sub-author-and-meta-author/

[566] ECO, *Lector in fabula*, p. 66.

[567] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, p. 91.

Placés au début de la première didascalie de *Das Werk*, ces remerciements constituent un mélange de références allant du très connu (*Les Troyennes, Schubert* ou *Oswald Spengler*) au peu connu (*Clemens Hutter, Wilhelm Müller*), voire du détail (*übers.: Kurt Steinmann*) à l'allusion privée (*danke, Margit Reiter*). Les sources plus triviales (*Hutter*) rejoignent des références plus techniques (*Hermann Grengg*), la fiction (*Wilhelm Müller, Ernst Jünger, Euripides*) l'histoire (*Margit Reiter*) et la philosophie (*Oswald Spengler*). Il revient néanmoins au récepteur d'accorder foi ou non à ces sources et surtout de jauger leur fonction, leur présence effective et leur enjeu dans le texte.

## b. Jeu avec le lecteur ou le lecteur en jeu ?

Le jeu entre le texte et le hors-texte, l'univers de la *mimèsis* et celui de la réalité extérieure, est particulièrement frappant dans les didascalies d'Elfriede Jelinek où l'auteur(e) emploie amplement le pronom personnel de politesse (*Sie*) qui s'adresse apparemment au récepteur du propos qui peut, d'ailleurs, être aussi bien un lecteur qu'un spectateur ou comédien. Mais aussi dans le texte même de la pièce où il est visé indirectement comme dans *Das Werk* :

> *Und derweil bezaubern wir unser Publikum mit unseren Erinnerungen, die alle noch einmal im Fernsehen gezeigt werden, wo sie schon einmal waren, damit wir nicht vergessen, uns zu erinnern, wann wir sie zum ersten Mal gesehen haben. Damit wir auch nicht vergessen, daß nur wahr ist, was uns, in unserer Gestalt, gezeigt worden ist.*[568]
>
> Et entretemps, nous captivons notre public par nos souvenirs que l'on montre de nouveau à la télévision où on les avait déjà diffusés pour que nous n'oubliions pas de nous nous rappeler le jour où nous les avions vus la première fois. Pour que nous n'oubliions pas non plus que seul est vrai que ce que l'on nous a montré et dont la forme nous ressemble.

Bien que la figure du public apparaisse ici comme un personnage externe tout en étant l'objet du propos, elle reprend la stratégie rhétorique ancienne d'attirer l'attention de l'auditeur grâce à une *captatio benevolentiae* (*wir bezaubern unser Publikum* que nous traduisons ici par « captiver le public »). Si elle est généralement placée au début d'un discours pour annoncer le ton et la disposition de l'orateur qui cherche à s'attirer la bienveillance de l'auditoire, elle s'insère ici au cœur du texte sous forme d'une mise en abyme du public. « *Und derweil bezaubern wir unser Publikum mit unseren Erinnerungen* » peut ainsi être pris au pied de la lettre : les orateurs de la pièce, et par extension les comédiens, sont en effet en train de captiver leur public de lecteurs et de spectateurs par leurs discours, que ceux-ci soient fictifs ou non. Cette situation de simulacre est redoublée par la métaphore de l'écran télévisé qui constitue le pendant technique aux projections organiques de la mémoire. Le texte glisse

[568] *Ibid.*, p. 238.

d'une archive maîtrisée et collective à une archive plus personnelle et qui nous échappe la plupart du temps. Jelinek reprend ici l'idée halbwachsienne de la mémoire collective. D'après le sociologue, celle-ci n'est pas construction individuelle invariable mais relève d'une reconstruction collective transmissible qui change en fonction du contexte (des « cadres ») du souvenir[569]. Ainsi l'image des souvenirs rediffusés à la télévision (« *wo sie schon einmal waren* ») traduit l'aspect communicatif et culturel des constructions mnémoniques. Au lieu d'appartenir à un individu, ces souvenirs appartiennent à une communauté (de téléspectateurs), à une culture commune (celle des médias de masse) qui veille à ce que les individus restent soudés grâce à cette mémoire collective (*damit wir nicht vergessen, uns zu erinnern, wann wir sie zum ersten Mal gesehen haben*). La *captatio benevolentiae* forme un lieu commun qui a pour fonction de rassembler les auditeurs, lecteurs et spectateurs multiples moyennant une référence commune, qui fait office de vérité (*Damit wir auch nicht vergessen, daß nur wahr ist, was uns, in unserer Gestalt, gezeigt worden ist*). Le texte interroge, de ce fait, une idée préconçue qui correspond à une pratique très courante de ne croire que ce que l'on a vu de ses propres yeux, et qui sous-entend que « ce que l'on a vu » nous « ressemble » (*in unserer Gestalt*). Ainsi Jelinek prend son public à contre-pied : ces propos ne montrent-ils pas que l'ensemble des discours qu'on vient de nous offrir n'est qu'une rediffusion, réitération, révision, voire récapitulation de ce que nous connaissons déjà ? La répétition de ce que nous croyons unique sert ici de rappel (*damit wir nicht vergessen/damit wir <u>auch</u> nicht vergessen*) pour que nous, lecteurs, auditeurs et spectateurs attentifs, n'oubliions pas ce sur quoi se fonde notre principe de « vérité », à savoir « seulement ce qu'on nous a montré ».

L'affirmation se lit aussi comme un commentaire méta-textuel et même méta-scénique puisque la situation d'énonciation peut être transposée au théâtre. Ainsi « ce qu'on nous a montré » renvoie sur le plan méta-dramatique aux scènes passées de la performance. De même, l'incitation à se souvenir de la première occurrence d'une expression, d'une image ou d'une métaphore se réfère indirectement aux multiples projections qui ont déjà complété la mise en scène. Enfin, le théâtre n'est-ce pas le lieu par excellence où le re-présenté devient réalité et où le public voit ses homologues en action sur une scène ? En ce sens, la *captatio benevolentiae* serait bien réelle. L'auteure met ainsi à l'épreuve un ancien postulat du

[569] Le sociologue constate en effet que « c'est dans la société que, normalement, l'homme acquiert ses souvenirs, qu'il se les rappelle, et, comme on dit, qu'il les reconnaît et les localise ». De même remarque-t-il que « le passé, en réalité, ne reparaît pas tel quel, [et] que tout semble indiquer qu'il ne se conserve pas, mais qu'on le reconstruit en partant du présent ». HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire*, p. VI et VIII ; HALBWACHS, M.F., *La mémoire collective*, Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, Nouvelle édition revue et augmentée, Albin Michel, Paris, 1997. On peut également citer l'introduction de Jan Assmann à l'ouvrage plus récent de ECHTERHOFF, G., *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*, Konstanz, UVK-Verl.-Ges., 2002, p. 7-11.

réalisme au théâtre que son écriture dramatique ne cesse de déjouer. En même temps, elle souligne la temporalité relative à la lecture de l'œuvre et la participation à la mise en scène. L'effort de mémoire qui est ici demandé au public moyennant la représentation (la rediffusion télévisée) n'est pas sans rappeler la tâche indispensable de tout récepteur face à l'œuvre : la mémoire ne concerne alors plus le contenu de celle-ci mais son déroulement. Lorsque le lecteur/spectateur constate une répétition, il fait une pause dans le processus de réception. Nous pourrions dire avec Ricœur qu'il *se pose* comme récepteur et *superpose* à la situation concrète celle qu'il vient de se rappeler à l'esprit et sur laquelle *repose* sa prise de conscience. Autrement dit, l'élément intériorisé rejoint l'élément extériorisé pour opérer une fusion dans l'instant présent. La *captatio benevolentiae* engendre en ce sens un moment autoréflexif chez le récepteur, lui permettant de prendre conscience de sa présence, de sa fonction et de son enjeu dans la réalisation du sens de l'œuvre. Ce faisant, le lecteur/spectateur ouvre un nouvel espace à mi-chemin des temps subjectif et objectif, des réalités concrète et fictive :

> Ces deux perspectives sur la lecture résultent directement de [l]a fonction d'affrontement et de liaison entre le monde imaginaire du texte [et de la mise en scène] et le monde effectif du lecteur. En tant que le lecteur soumet ses attentes à celles que le texte développe, il s'irréalise lui-même à la mesure de l'irréalité du monde fictif vers lequel il émigre ; la lecture devient alors un lieu lui-même irréel où la réflexion fait une pause. En revanche, en tant que le lecteur incorpore – consciemment ou inconsciemment, peu importe – les enseignements de ses lectures à sa vision du monde, afin d'en augmenter la lisibilité préalable, la lecture est pour lui autre chose qu'un lieu où il s'arrête ; elle est un milieu qu'il traverse.[570]

Si, selon cette définition, le lieu (du) public forme un espace dynamique qui par un jeu avec la figure du *lector* met le récepteur *en jeu*, que devient-il dans le cadre d'une mise en scène ?

Dans son *École du spectateur* Anne Ubersfeld compare le spectateur à un sportif de haut niveau. De par son activité complexe, qui ne se réduit pas à un recevoir, il pratique un « sport du regard » que la théâtrologue française définit comme « [une] contemplation irréversible, indéfinie, virtuellement infinie, mais contractée en un temps minimal qui impose à qui la pratique l'obligation d'acquérir la vue perçante du chasseur, la mémoire de l'artisan, la pénétration du confesseur, l'intelligence du politique »[571]. Contrairement au cinéma qui par le « découpage des plans […] condui[t] le spectateur par la main »[572], au théâtre il faut suivre les paroles, cadrer les plans, se souvenir des scènes précédentes pour opérer une synthèse signifiante[573]. Le spectateur n'est donc jamais passif même s'il se cache dans son fauteuil

[570] RICŒUR, P., *Temps et récit. Le temps raconté*, tome 3, Seuil, Paris, 1991, p. 262.
[571] UBERSFELD, *L'École du spectateur*, p. 253.
[572] *Ibid.*
[573] Notons toutefois que l'analyse d'Anne Ubersfeld est un peu rapide puisque le spectateur au cinéma doit également faire le lien entre les divers plans et effectuer une lecture qui rassemble et interprète les signes.

dans l'obscurité et dans le silence de la salle. L'écriture dramatique d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner est très sensible à la place et au rôle du public. Les mises en scène de *Rechnitz* au théâtre de Zurich (Leonhard Koppelmann) et de Fribourg (Marcus Lobbes) ainsi que celle de *März* au théâtre d'Oberwart (Walter Davy) montrent un traitement particulier du public en faisant appel à ses facultés de « chasseur », d'« artisan », de « confesseur » et de « politique ».

Placés au milieu de la salle, enveloppés dans leurs vestes et manteaux, les spectateurs de *März. Der 24.* à l'*Offenes Haus Oberwart* font non seulement partie du décor, mais ils constituent le véritable cœur de la mise en scène. C'est vers eux que les comédiens se tournent, eux qu'ils contournent (en évitant de ne pas tomber dans la fosse) et vers eux qu'ils se retournent en cas de doute, de colère ou de désespoir. Le public est non seulement *en jeu*, il est même l'objet *du jeu* sur scène, premier acteur ou méta-protagoniste de la pièce. Les comédiens le prennent à témoin (oculaire) et le traitent aussi comme tel – à l'instar des témoins majeurs du procès abandonné du massacre de Rechnitz, les spectateurs sont les victimes d'une fusillade finale depuis les bords de la scène. Le public est figurant et configurant ; c'est lui qui rend possible le *reenactment*[574] de la scène finale et préfigurant le / du trauma collectif. Cependant, la reconstitution d'un fait historique ne s'appuie pas sur un passé glorieux, permettant de souder les individus qui y assistent pour le remémorer ensuite, mais elle se réfère à l'une des périodes les plus noires de l'histoire autrichienne. Elle permet tout au plus l'émergence d'une communauté d'acteurs équivoques – étant à la fois suiveurs passifs (*schweigende Mitläufer/Dulder*) et victimes d'un crime collectif. Le *reenactment* a donc une double fonction, celle de créer une archive vivante en renouvelant une expérience marquante[575] et celle de confédérer.

Le public est pris à témoin d'une manière différente dans la mise en scène de *Rechnitz (Der Würgeengel)* signée par Marcus Lobbes au théâtre de Fribourg. Les rôles entre le public et les comédiens sont inversés. Tandis que les comédiens peuvent se retirer à l'intérieur d'un cube transparent pour observer le public ou pour vaquer à leurs occupations plus ou moins à l'abri des regards, le public est progressivement mis au premier plan : d'une part, les lumières augmentent en intensité au cours de la représentation jusqu'à éclairer complètement la salle, d'autre part, les comédiens doivent affronter le public en sortant de leur espace de protection. Ce face-à-face (tout au plus un mètre les sépare des spectateurs) conduit à une confusion plus

---

L'activité du spectateur est notamment demandée dans les films qui ne relèvent pas de la grande distribution. De surcroît, il y a bien des pièces à structure « ouverte » qui peut être « filmique » (comme un montage).

[574] On désigne généralement comme des « *reenactments* », les reconstitutions historiques qui visent à reproduire un événement historique (glorieux) en ayant recours à des matériaux, objets, costumes qui imitent l'époque.

[575] Ce point sera abordé dans la section suivante.

ou moins prononcée des deux sphères, voire à leur superposition, que renforcent, par exemple, les vêtements ordinaires portés par les comédiens qui gardent la même tenue que celle pour se rendre à leur travail. Qui regarde qui ? Qui s'adresse à qui ? Qui réagit à qui ? Le spectateur devient acteur et le comédien observe tout autant que le public. La médiation, sujet central de la pièce de Jelinek mais, au fond, l'une des questions essentielles du théâtre, est également mise au premier plan par le biais des lecteurs MP3 et des écouteurs. Les comédiens sont eux-mêmes dans une situation d'écoute, donc des récepteurs (auditeurs) – leur mémoire (à court terme) est mise à l'épreuve quand ils doivent réciter à toute vitesse ce que les lecteurs ( !) leurs dictent/soufflent. La lecture et la relecture sont donc en jeu et participent au jeu avec le public qui, lui, dépend des paroles qu'on lui transmet. Tout se passe comme l'annoncent les locuteurs au début de *Publikumsbeschimpfung* (*Outrage au public*) de Peter Handke :

> *Sie brauchen nicht mehr Schiedsrichter zu spielen. Sie werden nicht mehr als eine Zuschauerschaft behandelt, an die wir uns zwischendurch wenden können. Das ist kein Spiel. Hier gibt es kein Zwischendurch. Hier gibt es kein Geschehen, das Sie ansprechen soll. Das ist kein Spiel. Wir treten aus keinem Spiel heraus, um uns an Sie zu wenden. Wir haben keine Illusionen nötig, um Sie desillusionieren zu können. Wir zeigen Ihnen nichts. Wir spielen keine Schicksale. Wir spielen keine Träume. Das ist kein Tatsachenbericht. Das ist keine Dokumentation. Das ist kein Ausschnitt der Wirklichkeit. Wir erzählen Ihnen nichts. Wir handeln nicht. Wir spielen Ihnen keine Handlung vor. Wir stellen nichts dar. Wir machen Ihnen nichts vor. Wir sprechen nur. Wir spielen, indem wir sie ansprechen. Wenn wir wir sagen, können wir auch Sie meinen.*[576]
>
> Vous n'aurez pas à jouer le rôle d'arbitre. Nous ne vous traiterons pas comme des spectateurs, à qui l'on s'adresse de temps à autre. Ce soir, nous ne jouons pas. Ici, il n'y a pas de 'temps à autre'… Nous ne sortons pas d'un personnage pour nous adresser à vous. Nous n'avons pas besoin de recourir à l'illusion pour tenter de vous désillusionner. Nous ne vous montrons rien. Nous ne jouons pas la Fatalité. Nous ne jouons pas le Rêve. Ceci n'est pas un reportage. Ceci n'est pas une pièce-document. Ceci n'est pas une tranche de vérité. Nous ne vous racontons rien. Nous ne sommes pas dans l'action. Nous ne jouons pas un rôle. Nous n'avons rien à présenter. Nous ne cherchons pas à vous mystifier. Nous vous parlons simplement. Nous jouons à vous parler. Quand nous disons 'nous', nous pensons aussi bien 'vous'.[577]

La répétition de la négative « *Das ist kein Spiel* » n'est pas sans rappeler la formule bien connue d'Elfriede Jelinek « *Ich will kein Theater !* »[578].

S'il n'y a pas de jeu théâtral à proprement parler, il y a bien un jeu avec le public. Ainsi les comédiens ne cessent de rebondir sur des détails qui se passent dans la salle, le texte de Jelinek permettant dans son ouverture sémantique de commenter n'importe quelle situation extra-scénique. Ainsi, lorsque le texte de Jelinek dit « *Die anderen Damen und Herren*

[576] HANDKE, *Publikumsbeschimpfung*, p. 17.
[577] HANDKE, P., *Outrage au public et autres pièces parlées*, Trad. Sigrid, Jean, Scène ouverte, L'Arche, Paris, 1968, p. 21.
[578] JELINEK, « Ich möchte seicht sein », p. 102.

*nehmen jetzt bitte an den Tänzen und am Essen und an den Getränken teil* » (Les autres messieurs et dames participent à présent à la danse et au repas et aux boissons), un comédien invite le public à quitter la salle à l'instar d'un spectateur qui s'était effectivement levé pour partir. La multitude des petits événements qui se produisent dans la salle (une personne tousse, s'étire, bouge sur sa chaise, éteint un portable, chuchote quelque chose à son voisin, quitte la salle, etc.) offre sans cesse aux comédiens des occasions pour saisir la parole qui semble, curieusement, toujours à propos :

Lors de notre entretien avec les acteurs à Fribourg, Johanna Eiworth confirme :

> *Ja, es stimmt immer. Das ist so faszinierend bei diesem Text. Irgendwie legt es [das Gesprochene : A.V.] sich immer über das, was passiert […] Aber die Leute sollen sich nicht angepöbelt fühlen, wenn sie rausgehen.*
>
> En effet, c'est toujours à propos. C'est précisément pourquoi ce texte est si fascinant. En quelque sorte, les paroles se superposent toujours à ce qui est train de se passer […] Mais les gens ne doivent pas avoir le sentiment d'être insultés quand ils sortent.

Frank Albrecht ajoute :

> *Der Text ist ja so mit Assoziationsmöglichkeiten angefüllt, dass man plötzlich immer wieder eine Situation vorfindet, als sei der Text jetzt mit der stattfindenden Situation im Recherche-Raum oder im Publikum gemeint. Das ist eben das Faszinierende, dass der Text auf so viele Situationen adaptierbar ist, passt*.[579]
>
> Le texte est tellement chargé d'associations possibles que l'on se trouve toujours face à une situation [qui semble indiquer] que le texte se réfère à la situation actuelle dans l'espace de recherche [la tente transparente] ou dans le public. C'est justement ce qui fascine, à savoir que le texte s'adapte, convient à tant de situations.

Si la performance se fonde sur la lecture du texte dans son intégralité, elle inclut également une lecture attentive du public – une lecture effectuée par les comédiens pour qui l'espace de réception se transforme en un nouveau terrain de jeu.

L'idée d'un terrain de jeu commun, que les comédiens et spectateurs partagent, subit un traitement particulier dans la réalisation suisse de *Rechnitz (Der Würgeengel)* au théâtre de Zurich. D'entrée de jeu, le public assiste à la mise en place du spectacle en servant à la fois de cadre et de figurant. Debout dans le foyer du théâtre, les spectateurs encore en pleine conversation avec leurs voisins remarquent à peine que la pièce a déjà commencé. Une femme toute menue (Isabelle Menke), vêtue d'un uniforme de travail comme on en rencontre dans le secteur des services client ou du tourisme, se met soudain à parler. Elle est accompagnée de trois autres personnes muettes, figurants, et qui ne sont pas des comédiens professionnels[580]. Est-ce un clin d'œil au public dans son rôle de « figurant » ? Il n'en reste pas moins que tout

[579] Entretien du 23 janvier 2011 au Théâtre de Fribourg avec les acteurs de *Rechnitz*. Cf. *Annexes.*
[580] Nous tenons cette information d'Isabelle Menke et de Roland Koberg.

au long de la mise en scène, le public ne cesse de glisser du rôle de celui qui regarde vers celui qui agit. Ainsi, il se déplace avec l'actrice (ou sans elle), parcourant la ville de Zurich et ses lieux au passé obscur. En ce sens, il ne *joue* pas moins que l'actrice quand il est *en mouvement*. Il arrive qu'il devienne la cible des discours si bien que l'espace mimétique et l'espace de réception se superposent pour ne plus former qu'un seul espace de jeu :

> *Ja, ich glaube, sie war es, zumindest wurde sie so angesprochen, als Frau Gräfin. Konnte Sie nicht eindeutig zuordnen neben all den großgewachsenen Bewaffneten in Schwarz. Das ist kein Scherz. Und selbst? Auch bewaffnet?*[581]
>
> En effet, je pense que c'était bien elle, du moins on s'adressait à elle comme Madame la Comtesse. J'arrivais pas à la remettre à côté de tous ces grands hommes armés, entièrement vêtus en noir. Ce n'est pas une blague. Et vous-mêmes/même ? Également armés/armée ?

La tenue noire des invités au festin de Rechnitz ressemble étrangement à celle des spectateurs de la performance. Cependant, c'est la question désinvolte *Und selbst ? Auch bewaffnet ?* que l'actrice semble adresser au public qui renoue plus étroitement les deux sphères. En même temps, l'ellipse du sujet permet ici une autre lecture, celle qui met la responsabilité de la Comtesse en jeu : était-elle aussi armée ou non ? La connivence des deux espaces se renforce dans la suite du texte qui fait directement allusion à la situation théâtrale, laquelle se déroule en hiver dans des lieux peu chauffés, forçant de fait le public à garder les manteaux et les bottes :

> *Alles Deutsche hier, alles Deutsche, und das auch noch ganz in elegantem Schwarz, mit Stiefeln, aber zu ihrem Glück ebenfalls nicht in Deutschland, wo die ersten Tafeln bereits zerbrechen oder nur noch halb beschrieben werden können, wie Tonscherben*.[582]
>
> Ce sont tous des Allemands, tous Allemands, et de surcroît entièrement habillés en noir, couleur de l'élégance, avec des bottes, mais, heureusement pour eux, ils ne sont pas non plus en Allemagne où les premières tables sont déjà sur le point de se briser, voire où l'on ne peut écrire dessus qu'à moitié, comme [sur] des tessons de terre cuite.

Les propos de la comédienne rappellent aux spectateurs qu'ils se trouvent en effet en Suisse et non pas en Allemagne mais que certaines personnes (comme moi par exemple) sont bien des Allemands qui ont porté une attention particulière à leur garde-robe avant de se rendre au théâtre. La référence aux « tables » (*Tafeln*) est brouillée. La notion comprend, comme très souvent chez Elfriede Jelinek, plusieurs niveaux de signification. Sur le plan culturel, elle renvoie d'abord aux fondements de la culture occidentale, ancrée dans le christianisme. Durant l'*Exode*, Moïse reçoit de Dieu les Dix Commandements sur des « tables »[583] en pierre et qui auraient été gravées des deux côtés par les doigts mêmes du Divin. Cependant, pris de

[581] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 93.
[582] *Ibid.*, p. 93.
[583] *La Bible*, *Exode 20*, 2-17 ou dans le *Deutéronome 5*, 6-21.

colère, il les brise lorsqu'Israël ne tient pas sa promesse. D'après l'*Exode* 34, 28, il grave de nouvelles tables où figurent les « dix paroles de l'Alliance » (*die zehn Worte des Bundes*), telles que nous les connaissons. Le massacre de Rechnitz va précisément à l'encontre du sixième Commandements de Dieu « Tu ne tueras point ». Une civilisation où le meurtre fait partie du quotidien parce qu'il est ordonné par une loi humaine, celle du nazisme, ne peut donc être qu'une culture de débris, une société sans Dieu et, partant, inhumaine. Sur le plan de la fable, les « tables » font bien sûr allusion au banquet organisé par les châtelains de Rechnitz et qui se dit en allemand *Festtafel*. La « tablée » est « brisée », c'est-à-dire interrompue par la fusillade, puis par l'arrivée de l'Armée rouge quelques jours plus tard. C'est alors le château de Rechnitz qui est détruit par les flammes d'un incendie volontaire[584]. Enfin, les « tables » peuvent également évoquer le vers célèbre de *Hamlet* qui s'exclame, après avoir rencontré le spectre de son père, « *My tables, meet it is I set it down* » (Acte I, scène 5)[585]. Pour ne pas oublier ce que l'on vient de lui dévoiler, Hamlet réclame ses « tablettes » pour noter ce qui semble vraisemblable (*meet it is*). L'image des « tables brisées » évoque donc l'idée d'une mémoire fragmentaire, littéralement mise en morceaux, et partant une histoire incomplète : face au massacre de Rechnitz, l'historien ne dispose que de « tessons », gravés « à moitié ». Dans la perspective historique, les débris de terre cuite semblent ainsi renvoyer aux objets que l'on avait découverts au cours des excavations dans les années 1990 au lieu de trouver les crânes et ossements des victimes qui auraient alors servi de preuve. De manière ingénieuse, la mise en scène de Koppelmann lie ainsi la situation concrète de la performance aux questions de la mémoire et de la construction de l'histoire que le fait historique engendre.

Les points de jonction entre la mise en scène et la réalité sont autres selon que la performance se déroule en hiver et en automne ou au printemps et en été, face à un public érudit ou un public plus jeune, comme le 25 mai en 2011. Alors Isabelle Menke, alias « Madame la Comtesse », et « sa charrue de personnes » (*Die Frau Gräfin und ihre helle Menschen-Pflugschar*)[586] se déplace en voiture. D'autres passages du texte semblent encore plus directement rattachés à la situation extra-scénique, quand, par exemple le texte évoque la mentalité suisse : « *Ab in die Schweiz! Auf in die Schweiz! Den Banken entkommt keiner und den Schlachtbanken erst recht nicht. Das ist phantastisch organisiert.* »[587] (Allons en Suisse !

[584] La pièce de Jelinek commence justement par l'évocation des flammes de Rechnitz.
[585] SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, Trad. Déprats, Jean-Michel, édition bilingue, Gallimard, Paris, 2004, p. 98.
[586] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 165.
[587] *Ibid.*, p. 171.

En route vers la Suisse ! Personne n'échappe aux banques et encore moins aux abattoirs. C'est merveilleusement organisé).

La mise en scène ambulante reprend le principe du *Stationendrama* qui apparaît dans la première moitié du XX^e^ siècle[588]. La genèse du drame ambulatoire remonte aux jeux de la passion de l'époque médiévale qui, au lieu de montrer dans un lieu défini une fable homogène, présentent au public une suite de tableaux « vivants ». Ceux-ci imitent les étapes de la Passion du Christ à divers endroits de la ville où les spectateurs se rendent en même temps que les comédiens. Le genre connut une renaissance au début du XX^e^ siècle, et notamment dans l'entre-deux-guerres chez les expressionnistes (et surréalistes), convaincus que la forme traditionnelle du théâtre ne permet pas de rendre compte la complexité du réel, dont relève par exemple le rêve. Le *Stationendrama* peut être considéré comme un cheminement dramatique par étapes, chaque station reflétant concrètement une étape du récit qui se traduit par un déplacement réel et une étape dans la construction du sens. Il n'y a donc plus de fable proprement dite ; le cadre est fluctuant (dynamique) et l'agencement des scènes, dont chacune existe indépendamment avec sa propre unité, est assez libre. Les scènes ne sont soumises à aucun lien logique, à aucune hiérarchie apparente. La cohésion de l'ensemble est assurée par un protagoniste – ici Isabelle Menke – et ses commentaires sur la situation. Il semble que les monologues (ici polyphoniques) l'emportent sur les dialogues[589]. Grâce à la délocalisation progressive des scènes, le public qui suit les étapes de *Rechnitz* est concrètement mis en jeu, voire en marche. D'après nos observations, le déplacement physique traduit ou induit le plus souvent une étape de la disposition psychique des spectateurs dont certains quittent la manifestation avant son terme. C'est d'ailleurs le public qui forme le cadre constant de la mise en scène, fondée sur sa présence, peut-être encore plus que dans le dispositif habituel des représentations en salle. L'actrice « joue » en présence du public et *avec* le public. Les lieux publics que chaque mise en scène investit (des usines désaffectées, une grande salle de fête d'un restaurant traditionnel de Zurich, les caves ou les archives souterraines de la ville etc.[590]) se transforment au cours de la performance en des lieux *du*

[588] Notamment par Georg Kaiser (*Von morgens bis mitternachts*, 1912), Ernst Toller (*Die Wandlung*, 1919), Frank Wedekind, Peter Hasenclever ou encore par Wolfgang Borchert avec *Draußen vor der Tür* (1947), dont le sous-titre précise par ailleurs « *Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will* ». Le théâtre épique de Brecht peut aussi être rapproché d'une esthétique d'étapes. Plus tard, Peter Handke publie la pièce *Stationendrama Untertagblues* (2003) qui transpose l'idée du déplacement par étapes dans l'intrigue puisque l'action se déroule dans un métro.

[589] Selon cette définition, *Requiem* de Peter Wagner – bien que les acteurs et le public ne se déplacent qu'une seule fois – peut également être considéré comme une forme apparente du *Stationendrama*. La mise en voix de *Das Werk* par Bruno Strobl au Moserbodenstausee semble également relever de cette catégorie.

[590] Nous avons développé ce point plus en détail dans le premier chapitre, section B *Geodramaturgien*, p.131-34.

public, c'est-à-dire des *milieux* formés par la présence effective des spectateurs qui, à leur tour, s'approprient ces espaces et leur histoire. Cette appropriation passe en grande partie par l'expérience qu'ils font de chaque station et le souvenir qu'ils en gardent. Ce sont des lieux et des moments de partage si bien que le changement de lieu implique souvent un moment d'échange entre les spectateurs[591]. Les archives souterraines du musée national suisse (*Schweizerisches Landesmuseum*)[592] représentent une station emblématique de la mise en scène de *Rechnitz* à Zurich. La fonction et la signification du lieu réel redouble ici l'enjeu et la signification du public qui « accueille » au sens premier du terme la mise en scène. L'architecture abritant et conservant la mémoire nationale traduit, en effet, matériellement la fonction mnémonique du texte ainsi que celle de la performance (au sens d'un *reenactment*) qui reflètent la dimension culturelle de la mémoire[593]. La mémoire du public, telles des archives vivantes, forme le pendant aux archives institutionnelles. Tandis que les premières assurent une transmission des impressions, expériences et souvenirs sur le plan intra- et intergénérationnel, les secondes ont pour fonction la conservation matérielle des objets et preuves d'un passé commun.

## D)La mémoire du public : des « archives vivantes » ?

Une des dernières répliques de *Rechnitz (Der Würgeengel)* à Zurich met en scène le devenir du souvenir : « *Mir wird das immer als meine aufregendste Zeit in Erinnerung bleiben, und die Erinnerung ist ja alles, was bleibt* »[594] (Cette époque restera gravée pour toujours dans ma mémoire comme étant la plus excitante et le souvenir est bel et bien tout ce qui reste). La déclaration recouvre plusieurs significations. D'une part, elle renvoie aux affirmations courantes de toute une génération de guerre, transformant les traumatismes de la guerre en faits héroïques[595], d'autre part elle rappelle aux spectateurs – telle une *captation benevolentiae*

[591] Notamment des moments du déplacement en car, du transport des chaises mais aussi les très nombreuses attentes au foyer du théâtre, avant l'arrivée du car, avant le démarrage de celui-ci, à l'arrivée au lieu d'action etc.

[592] Nous y avons assisté le 25 mai 2011.

[593] Le concept de la mémoire culturelle a été forgé et fortement marqué par les analyses de Jan et Aleida Assmann. Cf. ASSMANN, A., *Das kulturelle Gedächtnis an der Milleniumsschwelle. Krise und Zukunft der Bildung*, Konstanzer Universitätsreden, Univ.-Verl. Konstanz, Konstanz, 2004 ; ASSMANN, J., *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988 ; ASSMANN, *Mnemosyne*, ; ASSMANN, *Das Kulturelle Gedächtnis*, ; ASSMANN, A., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C. H. Beck Kulturwissenschaft, Beck, München, 1999, ASSMANN, A., *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, München, Fink, 1993, ASSMANN, A., M. WEINBERG,M. WINDISCH, *Medien des Gedächtnisses*, J.B. Metzler, Stuttgart, 1998.

[594] Tapuscrit, p. 35 / JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 169-170.

[595] Voir à ce titre les analyses des récits de famille par l'historien Harald Welzer : WELZER, H., S. MOLLER,K. TSCHUGGNALL, *"Opa war kein Nazi": Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Orig.-Ausg., Vol. Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main, 2002 ; WELZER, H., *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, Beck, München, 2008 ; WELZER, H.,N. BASIC, *Der Krieg der*

– leur propre situation (et devoir de mémoire). Le souvenir sera, en effet, tout ce qui restera de cette mise en scène dont il y a peu de traces[596]. Isabelle Menke est placée dans l'espace réservé aux caissières (Figure : RZ 1), la lumière des néons blanchit son visage et éclaire sa tenue bleu-ciel. Posant comme pour une photo de presse, l'actrice semble réifiée derrière la vitre qui devient alors vitrine. Le corps de la comédienne s'apparente à une image, le cadrage est parfait. Le public peut avoir impression d'assister au surgissement d'une archive vivante, c'est-à-dire d'un espace artificiel qui conserve le vivant tout en maintenant les visiteurs à distance. Isabelle Menke réduit ses mouvements au strict minimum si bien qu'on a l'impression de se trouver face à une peinture ou à un tableau vivant. En même temps, cette scène renvoie clairement à la fonction de la photographie, qui donne l'illusion de pouvoir capter le vivant, de conserver le caractère spontané et naturel d'une situation particulière, bref, de garder une trace de l'éphémère. Il ne reste donc pas seulement le souvenir sous forme d'une image floue mais, très concrètement, des traces visibles, des prises de vue concrètes qui nous promettent un archivage plus 'performant', plus précis et plus convaincant. Il y a donc une contradiction nette entre le texte de l'actrice et l'interprétation de son jeu. Que restera-t-il finalement de cette mise en scène ? L'image ou le souvenir ? La mise en scène de Leonhard Koppelmann suggère une confrontation de deux types de mémoire, morte et vivante, réifiée et vécue, que nous allons aborder de deux manières : nous étudierons d'abord les acteurs silencieux de trois mises en scène que nous interprétons comme les doubles du public qui brouillent les limites entre l'espace de jeu et l'espace de réception. Nous verrons ensuite comment le concept d'archive est mis en question par le théâtre écrit et joué de Jelinek et de Wagner en montrant, contrairement à l'idée reçue, que la performance est « bel et bien tout ce qui reste ».

## a. Les acteurs silencieux de *März. Der 24.* et de *Rechnitz (Der Würgeengel)*

Personnage en retrait tout en étant omniprésent, le public se situe au cœur des pièces *März. Der 24.* et *Rechnitz (Der Würgeengel)* qui condensent les différents aspects d'un théâtre « qui

*Erinnerung: Holocaust, Kollaboration und Widerstand im europäischen Gedächtnis*, Fischer-Taschenbuch-Verl., Frankfurt am Main, 2007.

[596] Peut-être en raison du changement d'endroit et des déplacements au cours du spectacle, il n'y a pas de captation de cette création au théâtre de Zurich. Nous disposons cependant de quelques photos et d'une revue de presse. La plupart de nos analyses reposent donc nécessairement sur notre mémoire et prises de notes personnelles.

lutte contre l'oubli »[597]. Nous avons vu que la présence du public est, d'une part, inscrite dans le texte et son paratexte et qu'elle est, d'autre part, fondamentale pour la conception et l'interprétation de l'espace scénique. Ce dernier est en quelque sorte façonné par la disposition des spectateurs qui lui confèrent un cadre vivant, ou pour reprendre l'idée d'Umberto Eco, un cadre « en mouvement ». Ce cadre est moins perceptible selon que l'on se situe à l'intérieur ou à l'extérieur de lui. Ainsi l'espace (du) public est parfois très présent et parfois se profile avec discrétion dans les divers supports mnémoniques que sont les photos et les captations des mises, mais aussi dans les descriptions que certains spectateurs, comédiens ou dramaturges font des différentes mises en scène, même des années ou décennies plus tard. Il n'est pas rare de les entendre évoquer une ambiance précise qui dominait la salle ou de les voir décrire les réactions (souvent inattendues) du public. Aussi dans les traces que nous conservons de la première de *März. Der 24.*, le 24 mars 1995[598], le public apparaît au cœur de très nombreux plans. Placé au milieu de la salle de spectacle, il constitue un maillon incontournable de la mise en scène puisque les comédiens doivent visiblement le contourner. Quand la caméra zoome sur les actions qui se déroulent au bord de la rampe, on distingue assez nettement les individus (malheureusement de dos ou de profil) avec les coiffures d'époque et leur tenue vestimentaire ; on observe leurs mouvements, on entend leur silence ou leur respiration. Contrairement à d'autres captations du théâtre de Jelinek et de Wagner où le public représente une masse anonyme dont on distingue à peine les différentes personnes et qui borde, voire qui noircit le bas de l'écran[599], la présence des spectateurs dans l'enregistrement de *März* est saillante et, dans sa singularité, assez remarquable[600]. Malgré eux, les spectateurs se transforment, dans la captation de *März*, en acteurs au même titre que les comédiens. Vus par l'objectif de la caméra, ils sont, en effet, mis sur le même plan et leur présence sur l'écran ne diffère guère de celle des acteurs de théâtre, si ce n'est le nombre plus réduit de leurs apparitions. Bien qu'ils ne participent pas aux échanges sur la rampe et qu'on

[597] Nous empruntons cette expression à l'ouvrage collectif, dirigé par Hans-Peter Bayerdörfer, dédié au travail de George Tabori qui, à bien des égards, peut être rapproché du théâtre de Jelinek et de Wagner. Cf. BAYERDÖRFER, H.-P.,J. SCHÖNERT, *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1997.

[598] La copie numérique effectuée depuis une bande vidéo par Peter Wagner indique qu'il s'agit bien de la première du 24 mars 1995. L'auteur nous a confirmé cette donnée.

[599] Ceci est frappant notamment dans les deux captations des mises en scène de *In den Alpen* à Zurich et à Munich qui sont d'assez mauvaise qualité. Il en va de même de *Das Werk* dont la captation est pourtant une version officielle de très haute qualité, puisqu'une production du WDR, diffusée lors du *Theatertreffen* à Berlin en juin 2012.

[600] Un autre cas de figure présente la captation de *Die Nackten* (Figure : DN 1) où l'on distingue tout au long du spectacle trois profils qui traduisent de manière assez remarquable le personnage multiple et anonyme des « nus », évoqués par les protagonistes. Il se peut, cependant, que ce soient quelques membres de l'équipe théâtrale dans la mesure où nous ne pouvons pas dire avec certitude qu'il s'agit d'une avant-première ou de la première.

tende à leur attribuer le titre d'« acteurs silencieux », ils restent les interlocuteurs principaux des comédiens qui adaptent leur jeu à la composition et aux réactions du public. Anne Ubersfeld résume l'interdépendance résultant de cette coprésence dans *L'école du spectateur* :

> Ainsi le comédien entend-il les mouvements involontaires de son public. L'espace même du théâtre suppose que la présence proche ou lointaine, serrée ou dispersée, n'est pas innocente. Le spectateur dans le procès de la représentation, est un signe non seulement pour les comédiens, mais aussi pour les autres spectateurs : on sait combien il est difficile pour un spectateur isolé d'être à contre-courant, d'accepter ou de refuser un spectacle *contre* ses voisins. Le spectateur aussi est un 'acteur' de la représentation ; aussi a-t-on besoin de l'autre comme témoin : il n'est pas bon d'être seul au théâtre.[601]

On s'imagine sans peine à quel point il peut paraître difficile à un spectateur de *März*, assis en petit comité au milieu de la fosse, de se lever pour quitter la salle ou de manifester son mécontentement lors des applaudissements finaux : non seulement, il est visible pour tout le monde (et donc vulnérable) mais aussi facilement identifiable pour la majorité des présents, habitant à Oberwart ou dans les alentours. En tant que spectateur silencieux, il est à la fois collaborateur des actants et témoin d'un déchaînement de violences dont il sera *in fine* la victime. Le spectateur ne perdra cependant jamais son statut de témoin, même quand il devient la cible d'une fusillade simulée dans l'avant-dernière scène (Figure : MZ 5).

Dans la mise en scène de Walter Davy, le public se reflète dans la figure de l'aveugle, comme nous l'avons vu plus haut. À l'instar de ce dernier, qui, après la scène du massacre, se relève du tombeau (Figure : MZ, 9) comme si de rien n'était, le spectateur, lui aussi, s'apparente à un revenant qui, selon le rituel théâtral, arrive, se pose, disparaît, réapparaît et repart. Partant, les divers rôles du public se brouillent et son silence s'avère porteur de significations diverses et parfois même contradictoires. S'il semble d'abord indiquer l'accord tacite du public avec l'action qui se déroule devant ses yeux, le silence se transforme au cours de la performance en résistance et/ou stupéfaction (*Sprachlosigkeit*). Sans cesse, la mise en scène interroge les spectateurs sur le bien-fondé des discours, des décisions prises et de leur exécution qui aura littéralement lieu à la toute fin du spectacle. De fait, il traduit enfin le silence des victimes, voire l'aphasie des derniers témoins qui, comme le montre le documentaire *Totschweigen* qu'Eduard Erne et Margarete Heinrich ont réalisé sur place au début des années 1990, se taisent au sujet du massacre de Rechnitz. En ce sens, le public de *März* incarne déjà des « silencieux » que la pièce éponyme *Requiem. Den Verschwiegenen* (2000) commémorera cinq ans plus tard dans la cathédrale d'Eisenstadt.

[601] UBERSFELD, *L'École du spectateur*, p. 256.

Le public de *Rechnitz (Der Würgeengel)*, mis en scène au théâtre de Fribourg ainsi que dans les performances ambulantes d'Isabelle Menke à Zurich, se trouve dans une situation similaire qu'on pourrait appeler un « partage forcé ». Visible à tout instant pour tout un chacun, le spectateur de ces créations fait une expérience panoptique au sens propre du terme, « *pan*, *pantos* » désignant en grec comme on sait la totalité (tout, tous). Tandis que le public zurichois est régulièrement placé en demi-cercle (l'actrice se produisant donc au milieu)[602], les spectateurs à Fribourg sont disposés dans une salle dont la lumière s'intensifie au fur et à mesure que la performance progresse, si bien qu'à la fin de la représentation les lumières sont braquées sur le public. L'espace de réception est ainsi mis en évidence et fait partie du spectacle.

Au-delà de sa fonction de figurant au sein de la mise en scène, le public a aussi ses « doubles » sur scène. À l'instar des tableaux multiperspectivistes de l'époque baroque, la mise en jeu du regard extérieur et observateur, voire son ostensible mise à l'écart de la scène principale, ressort clairement dans la captation de *März* à Oberwart ainsi que dans les mises en scène de *Rechnitz* auxquelles nous avons assisté à Fribourg. Dans *März. Der 24.*, un accordéoniste aveugle qui, au lieu de parler, ouvre et clôt la représentation par ses interprétations musicales et qui est présent dans presque toutes les scènes, peut être conçu comme un représentant (déroutant) du public. Sur le plan symbolique, ses lunettes de soleil indiquent qu'il est, à l'instar des spectateurs, visible et invisible à la fois, qu'il demeure anonyme tout en étant omniprésent. Il assiste aux scènes les plus intimes, comme par exemple celles qui se déroulent entre Podezin et Stadler, voire entre le Comte et la Comtesse, mais aussi à toutes celles où le regard extérieur et, plus précisément, le témoignage sont de prime importance. Tandis que les festivités se déroulent dans une grande salle de fête, qui se dérobe aux regards curieux, le public en est exclu comme l'aveugle qui n'y prend part qu'indirectement depuis la cuisine, où il suit en même temps les échanges entre la cuisinière Mizzi et son auxiliaire Anna. L'aveugle mange tranquillement sa soupe (Figure : MZ 10), hoche parfois la tête pour manifester son accord ou désaccord avec les propos des deux femmes. Il est, pour ainsi dire, tout « ouïe ». Sa situation évoque celle du spectateur et semble lui rappeler qu'il n'est qu'au théâtre, qu'il n'appartient pas au corps des actants mais à celui des observateurs et que, de fait, il ne peut suivre l'action, la représentation, qu'à distance. Le spectateur est ainsi mis à l'écart, séparé de l'action scénique par un quatrième mur sans pour autant être mis dans la position du voyeur. Est-ce un clin d'œil au jeu épique de Brecht ? Le

[602] Citons à titre d'exemple la mise en scène du 7 janvier 2010 qui s'est déroulée dans l'abri anti-aérien d'un beau quartier de Zurich (Figure : RZ 17).

spectateur, n'est-il pas invité à déguster cette situation d'équivocité comme l'aveugle déguste sa soupe ? La métaphore d'une consommation 'aveuglante' rappelle en effet les propos de Brecht au sujet de l'opéra traditionnel, qu'il dénonce comme étant « purement culinaire »[603] :

> *Die Oper, die wir haben, ist die kulinarische Oper. Sie war ein Genußmittel, lange bevor sie eine Ware war. Sie dient dem Genuß, auch wo sie Bildung verlangt oder vermittelt, denn sie verlangt oder vermittelt dann eben Geschmacksbildung. Sie nähert sich selber jedem Gegenstand in genießerischer Haltung. Sie ‚erlebt', und sie dient als ‚Erlebnis'.*[604]
>
> L'opéra que nous avons est l'*opéra culinaire*. Il a été un moyen de jouissance bien avant qu'il fût une marchandise. Il sert à la jouissance, même là où il exige ou transmet de la culture, car il exige ou transmet alors précisément la culture du goût. Il approche lui-même toute matière dans une attitude de jouissance. Il « vit » et il sert de « vécu ».

Brecht oppose son jeu épique à un théâtre de pure consommation (soumis aux lois du marché capitaliste) et, partant, à cette attitude « culinaire » qui réduit le spectateur à un récepteur passif au sens allemand du terme de *Empfänger*. À travers son nouveau dispositif esthétique, il cherche à arracher le spectateur à sa passivité, à transformer le regardant passif, qui se laisse « embarquer » dans la mise en scène sans conscience critique, en regardant actif qui réfléchit *avec* la performance dont il se distingue consciemment[605]. Le théâtre de Brecht exige en ce sens un art du comédien *et* du spectateur, une « *Zuschaukunst* » comme le souligne Francine Maier-Schaeffer dans *« Glotzen ist nicht sehen ». « La faculté de voir » ou le plus petit dénominateur commun de la leçon brechtienne*[606]. En ce sens, le théâtre épique repose sur le dédoublement du comédien et du spectateur. Tandis que le premier s'observe en montrant qu'il joue et en montrant qu'il s'observe en tant que personnage d'un spectacle, le second prend conscience de son propre rôle de regardant grâce au jeu lucide du premier. En ce sens, l'acteur éduque le regard du spectateur. La scène de *März* nous indique ainsi que le simple « suiveur » (le *voyeur* qui est toujours *sympathisant*) ne peut pas saisir le sens de l'action – pour y arriver, il faut s'extraire (se libérer) de la diégèse – à l'instar de l'aveugle qui « traverse » en silence et *avec* le public l'action sur scène sans pour autant en faire partie.

*März. Der 24.* a ostensiblement recours à la technique brechtienne en transformant, sur le plan architectural de l'espace scénique, le regardant passif en observateur actif et critique

[603] Cf. Sur l'architecture scénique et la musique in BRECHT, B., *Ecrits sur le théâtre 1*, Trad. Tailleur, Jean,Guy Delfel, L'Arche, Paris, 1972, p. 457.

[604] Cf. « Das Moderne Theater ist das epische Theater. Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* » in BRECHT, B., *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1967, p. 16 / BRECHT, B., « Notes sur l'opéra Grandeur et décadence de la ville de Mahagony », *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, 1979, 324-35, p. 326.

[605] Dans la mesure où le tableau comparatif entre le théâtre aristotélicien et non-aristotélicien est largement connu, nous nous contentons de cette indication : BRECHT, *Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, p. 19.

[606] MAIER-SCHAEFFER, F., « "Glotzen ist nicht sehen". "La faculté de voir" ou Le plus petit dénominateur commun de la leçon brechtienne », *Bertolt Brecht. La théorie en débat*, Études réunies par Marielle Silhouette et Jean-Marie Valentin, Paris, Études germaniques, 63ème année, 2008/2, p. 273-91.

(notamment à l'aide de quelques panneaux maladroits indiquant les divers lieux de la fable), mais aussi sur le plan de la diégèse en le redoublant sur scène. Le public est invité à réfléchir sur les rapports sociaux qui déterminent le déroulement de l'intrigue, dont les formes de transmission (orale et écrite) changent en fonction des catégories sociales. On peut, à ce titre, faire un lien entre la pièce de Jelinek (*Rechnitz*) et celle de Wagner (*März*) qui, pour traiter du même massacre, ont toutes deux mis l'accent sur une certaine couche sociale, à savoir celle des habitants de Rechnitz, représentés chez Jelinek par la figure du messager (*Bote*) et chez Wagner par les employés du château (Anna, Mizzi, Oldenburg), la secrétaire Stadler, les deux soldats Pagani et Ziserl. Ils sont présentés dans leur rapport à la couche dominante, la noblesse austro-hongroise incarnée par les Batthyány-Thyssen collaborant avec le régime austro-fasciste représenté par Podezin, chef de la gestapo à Rechnitz. Notons que, comme dans *Rechnitz (Der Würgeengel)*, le public est régulièrement incité à réfléchir sur les modalités de la transmission d'un événement traumatisant – orale suivant l'exemple des deux cuisinières ou écrite comme le suggère la scène de lecture entre le Comte et la Comtesse (Figures : MZ 10,11) – et dont la mise en scène se fait, en fin de compte, le principal vecteur.

La relation métonymique qui s'établit entre les spectateurs et le personnage de l'aveugle se consolide lorsque ce dernier rejoint le public dans la « fosse commune » avant la scène du massacre. Telle une figure cathartique, il incarne la première victime (proie ?) de guerre dont se réclame le jeune soldat Ziserl (Figure : MZ 9). De nouveau, *März* se recoupe avec *Rechnitz* où l'on apprend de la bouche d'un messager « *daß die Frau Grafin eine Leiter sich bringen ließ, um den Kopf des einen Gefallenen dort anzunageln, den sie von der Jagd eigens hergebracht hat, wahrscheinlich hat er ihr gefallen* »[607] (que la Comtesse a fait apporter une échelle pour clouer là-bas au mur la tête d'un des *tombés* qu'elle avait rapportée de la chasse en personne, probablement parce qu'elle était *tombée* sous son charme). Les propos rapportés suggèrent ainsi que les trophées de chasse qui ornent les salons autrichiens proviennent ici des massacrés dont on se vante au lieu de s'en cacher. Le jeu de mots avec les participes passés de « *fallen* » (tomber) n'est pas innocent puisqu'il traduit triplement le massacre (les victimes tombent d'abord sous les coups de fusil, puis tombent dans la fosse commune avant de tomber dans l'oubli). Au sens figuré, le verbe signifie également « plaire » qui renvoie à l'aspect visuel et l'expérience physique du massacre, détourné en orgie. Dans la mise en scène de *März*, l'aveugle « tombe » effectivement devant les yeux du public sous les coups déchaînés des mitrailleuses dans le « tombeau » qu'ils partagent pendant l'avant-

[607] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 182.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

dernière scène. À l'instar des *spect*-acteurs, l'aveugle observe, interprète, subit et réagit. Ainsi, le choix dramaturgique de le faire ressortir du tombeau ne vise pas seulement à capter l'attention du public, mais rappelle au spectateur qu'il convient de quitter sa position d'observateur – celle du *spectare* – pour devenir à son tour acteur. Non seulement il est invité à se positionner par rapport à ce qu'il vient d'éprouver, la scène étant montée comme une expérience cathartique, mais aussi à réagir. La résurrection simulée évoque, par ailleurs, l'idée d'un monde post-catastrophique, d'après-guerre, qu'il faudrait affronter et que l'écriture dramatique de Jelinek et de Wagner ne cesse d'assimiler par l'acte créateur. En ce sens, l'aveugle rappelle les personnages délabrés du monde beckettien comme, par exemple, Ham et Clov dans *Fin de partie*[608].

Comment transmettre quand il y a peu de souvenirs, qu'ils sont flous et les rapports décousus ? *Rechnitz (Der Würgeengel)* pose ces questions sans ambages en mettant le public dans la position inconfortable d'un spectateur « engagé », c'est-à-dire impliqué dans la performance du texte et de sa mise en scène. Dans la réalisation de *Rechnitz* au théâtre de Fribourg, les spectateurs se retrouvent face à cinq *spect*-acteurs, des acteurs silencieux dotés ou non d'écouteurs qui, dissimulés derrière les parois transparentes du cube, se dévoilent comme les spectateurs du public. Vu des coulisses, ce renversement des perspectives est flagrant (Figure : RF 2) : si l'on se situe à l'intérieur de « l'espace de recherche » (*Recherche-Raum*) comme l'appellent les acteurs, c'est bien le public qui se trouve derrière les transparents et non plus les comédiens. L'ennui, le repos, la révolte, l'indignation ou l'hilarité qu'ils peuvent alors y exprimer répondent, par effet de miroir, aux réactions du public. Un soir, où nous avons assisté à la mise en scène l'un des acteurs a ainsi pris l'initiative de coller un texte en français sur l'une des parois annonçant que la performance allait bientôt prendre fin. L'avertissement qui s'adressait donc au public, telle l'instruction qu'un jury d'improvisation peut donner aux participants, eut un effet contraire. Le public qui lui avait semblé agacé ou fatigué était à nouveau éveillé et prêt à suivre le jeu. En même temps, la situation initiale s'inversa : la salle parut soudainement comme une zone d'exposition tandis que la scène devint un espace public. Qui (re)double alors qui dans une telle configuration ? La mise en scène de Markus Lobbes brouille les frontières et suggère que nous tous sommes des *spect*-acteurs, des regardants regardés comme l'avait déjà démontré Goffman dans son étude révolutionnant la sociologie, *La mise en scène de la vie quotidienne* de 1959 (1973 pour

[608] BECKETT, S., *Fin de partie*, Ed. de Minuit, Paris, 1989.

la version française)[609], et dont la traduction allemande *Wir alle spielen Theater* (1983)[610] eut un impact considérable dans les sciences humaines et sociales tout comme dans le domaine de l'art. Dans le premier tome, intitulé *La présentation de soi*, Goffman analyse la société en terme de dramaturgie. La vie sociale s'apparente à une scène de théâtre avec ses coulisses, où dominent des règles du jeu (par exemple les conventions), où se produisent des acteurs face à un public[611]. Le sociologue distingue deux types de « façades », celle du décor (le cadre, les données matérielles d'une situation) et celle d'une personne (l'air qu'elle se donne, son attitude, ses gestes mais aussi sa tenue vestimentaire), qui correspondent à la réalité diégétique sur la scène. Celle-ci n'est ni plus, ni moins « vraie » que la réalité non-scénique. Qualitativement parlant, les deux réalités se superposent, voire se rejoignent. Si le « monde entier […] n'est pas un théâtre », remarque Goffman, « il n'est pas facile de définir ce par quoi il s'en distingue »[612]. Ce qui permet peut-être de faire la part des deux formes du réel, ce sont les fameux « cadres » (*frames*) sociaux que le sociologue Dirk Baecker traduit dans *Kein Theater* par des parenthèses. Si la définition traditionnelle du théâtre dit qu'il y a une situation théâtrale quand A joue (B) tandis que C regarde, postulant d'emblée qu'il *y a* une réalité effective de A, B et C, les deux sociologues suggèrent « que A n'interprète pas seulement (B) mais aussi (A) et que C ne regarde pas simplement mais que cela n'est possible que parce que C joue en même temps (C) »[613]. Baecker conclut avec Goffman :

> *Die entscheidende Frage lautet nicht mehr, wer A, B und C sind, sondern welche Rolle die Klammern, ( ), dabei spielen, dass sich (A), (B) und (C) aufeinander beziehen und sich miteinander auf einen Tanz einlassen können, der erst das hervorbringt, was wir unsere Wirklichkeit nennen. Glaubten wir bislang zu wissen, wer A, B und C sind, so müssen wir nun herausfinden, wer (A), (B) und (C) sind.*[614]
>
> Il n'est plus question de savoir qui sont A, B et C, mais de comprendre le rôle les parenthèses, ( ), quand (A), (B) et (C) se réfèrent les uns aux autres et qu'ils peuvent entamer, ensemble, une danse dont résulte ce que nous appelons notre réalité. Si jusqu'à présent nous croyions savoir qui étaient A, B et C, il nous faut désormais identifier (A), (B) et (C).

---

[609] GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne*, *op.cit*. Texte original : GOFFMAN, *The presentation of self in everyday life*, *op.cit*.

[610] GOFFMAN, E., *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, Trad. Weber-Schäfer, Peter, Piper, München, 1983.

[611] Nous avons étudié les liens que l'on peut faire entre *Rechnitz (Der Würgeengel)* et l'analyse de Goffman dans un article centré sur la notion du conflit. Cf. VENNEMANN, A., « Unsere tägliche Sendung von der Banalität des Bösen » – über äußere Zwänge und innere Konflikte in E. Jelineks und L. Buñuels Würgeengel », *Trajectoires, n°5*, 2011: http://trajectoires.revues.org/index732.html

[612] GOFFMAN, E., *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, tome 1, Ed. de Minuit, Paris, 1979, p. 73.

[613] « dass A nicht nur (B), sondern auch (A) spielt, und dass C nicht nur zuschaut, sondern dies nur kann, weil C zugleich (C) spielt » BAECKER, D., « Kein Theater », *Wozu Theater?*, Recherchen 99, Berlin, Theater der Zeit, 2013, p. 163-73, p. 164.

[614] *Ibid.*, 164.

D'après ces considérations, la réalité et la fiction forment les deux faces d'une même médaille[615] que Goffman appelle « théâtre » [T], à savoir une situation d'entre-deux, entre réalité effective et simulation, puisque la réalité est, à l'instar de la fiction, toujours en train de se *réaliser* :

> En effet, en apprenant à jouer nos rôles dans la vie réelle, nous réglons nos propres productions grâce au fait que, sans en être bien conscients, nous commençons à nous familiariser avec la routine de ceux à qui nous nous adressons. Et, lorsque nous finissons par être capables d'exécuter correctement une véritable routine, nous pouvons le faire en partie grâce à une 'socialisation anticipatrice', qui tient à ce que nous avons déjà, au cours de notre apprentissage, expérimenté la réalité *qui est précisément en train de devenir réelle pour nous*.[616]

Dans son analyse de la théorie du sociologue américain, Baecker ajoute deux données qui ne sont pas sans importance pour notre propos. Il suggère d'introduire dans la formuler basique A, B, C = T [(A), (B), (C)] le « bruissement » R pour « *Rauschen* », à savoir tout élément susceptible d'interrompre la fluidité du jeu, ainsi que le « blanc » ( ) pour « *Leerstelle* » qui s'avère indispensable quand (A), (B), (C) et (R) doivent changer de configuration. Elle introduit, pour ainsi dire, un espace-temps de fluctuation, de liberté, d'improvisation et de réorganisation possible[617]. Il en résulte la variable suivante :

A, B, C, R = T [(A), (B), (C), (R), ( )]

La mise en scène de *Rechnitz (Der Würgeengel)* au théâtre de Fribourg joue précisément avec les dimensions du blanc ( ) et du bruissement (R). Les « cadres » (*frames*) de la théorie de Goffman réapparaissent sous forme d'un espace de recherche, installé sur la scène, contenant tous les ustensiles et objets habituels du comédien A lorsqu'il s'apprête à devenir (B) tout en devenant (A). Dans ce dispositif osé, le public C ne devient C (spectateur) qu'en devenant (C), à savoir celui qui regarde tout en étant visé par A. Autrement dit, s'il est silencieux par rapport aux comédiens, il n'est pour autant ni invisible, ni inactif. Nombreux sont les moments où la performance est interrompue ou infléchie par un imprévu. Pour reprendre la formule que nous avons proposée au début de ce chapitre, nous pourrions dire que la situation théâtrale de *Rechnitz* au théâtre de Fribourg offre aux *spect*-acteurs un « mi-lieu » de la réalité qui ne se voit pas annulée mais qui devient, au contraire, d'autant plus consistante :

---

[615] Dans le chapitre des « représentations », le sociologue analyse le rapport entre la réalité et la simulation. Cf. GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, p. 71-78.

[616] *Ibid.*, p. 73.

[617] Backer note « Die Leerstelle konfrontiert (A), (B), (C) und (R) mit anderen – inklusive negierenden – Möglichkeiten ihrer selbst und wird daher in dem Moment aufgerufen, in dem (A), (B) und (C) nach einem neuen Verhältnis zueinander suchen. », BAECKER, « Kein Theater », p. 164.

> *Die Wirklichkeit geht in diesem Spiel nicht verloren, sondern wird im Medium ihres Verlusts gewonnen. Die Wirklichkeit ist genau das, was übrig bleibt, wenn ihr Spiel durchschaut wird. Sie benötigt die Fiktion, um sich als deren Anderes zu behaupten, so sehr dann auch die Benennung dieses Anderen wieder dem Verdacht der Fiktion verfällt.*[618]
>
> Au cours de ce jeu, la réalité n'est pas perdue, mais elle est conquise grâce au médium de sa perte. La réalité est précisément ce qui reste quand on s'aperçoit de son jeu. Elle a besoin de la fiction pour s'affirmer comme son altérité quand bien même la définition de cette altérité éveille les soupçons de la fiction.

Ainsi les cadres apparents du réel trahissent notre conception de la réalité qui tourne très vite en fiction d'*une* réalité. On ne s'étonne guère de l'avertissement des comédiens de *Rechnitz*, mis en ligne le 3 novembre 2010, signalant au service de ménage :

> *Liebes Reinigungsteam,*
>
> *Bitte diesen Raum nicht aufräumen. Kaffeebecher, Flaschen, Papier und so weiter gehören zur Requisite und müssen liegen bleiben.*
>
> *Danke!*
>
> *Produktion „Rechnitz"*

> Chère équipe de ménage,
>
> Nous vous prions de ne pas ranger cette salle. Les gobelets de café, les bouteilles, le papier etc. font partie des accessoires et doivent rester sur place.
>
> Merci !
>
> La production « Rechnitz »

Nous pourrions prolonger cette énumération des éléments du cadre scénique en ajoutant la donnée C et (C) pour le spectateur devenant acteur du lieu (du) public.

Cette conception du jeu, voire de l'échange des rôles au sein de la société est également constitutive de la mise en scène de *Rechnitz* à Zurich. Au début de la performance, des « faux acteurs » accompagnent Isabelle Menke au foyer du théâtre (Figure : RZ 4). En jouant leur « rôle » ordinaire, c'est-à-dire en effectuent leur travail habituel consistant à ouvrir les portes au public, à le renseigner et à le guider, ils participent au « théâtre social » dont Goffman parle dans *La mise en scène de la vie quotidienne*. Cependant, ils deviennent interprètes de leur métier à l'intérieur de la mise en scène de Leonhard Koppelmann, si bien que pour se rendre effectifs, ils doivent passer par la fiction : A = (A) en devenant (B). À l'instar des spectateurs, ils *assistent* à la performance sans en être les protagonistes. Ils sont, pour reprendre la formule employée plus-haut, des *spect*-acteurs. La situation théâtrale ressemble à celle que Peter Handke prévoit dans *Publikumsbeschimpfung* :

[618] *Ibid.*, p. 165.

> *Wenn die Besucher den für Sie bestimmten Raum betreten, erwartet sie die bekannte Stimmung vor dem Beginn eines Stücks. […] Die Platzanweiser vervollkommnen noch ihre gewohnte Beflissenheit, bewegen sich noch formeller und zeremonieller, dämpfen ihr gewohntes Flüstern noch stilvoller. […] Dennoch sind sie nichts anderes als Platzanweiser. Es soll keine Symbolik entstehen. Zu spät Kommende haben keinen Zutritt.*[619]
>
> En entrant dans la salle, les spectateurs trouveront l'ambiance habituelle qui précède le début d'un spectacle. […] L'ambiance de la salle sera l'objet de soins particuliers. Les ouvreuses feront un effort tout spécial et mettront énormément de courtoisie dans l'accomplissement de leurs fonctions ; elles réduiront, si possible, leur chuchotement habituel et de façon générale, amélioreront leur style. […] Il ne faut pas cependant que ce soit interprété comme un geste symbolique. L'entrée sera interdite aux retardataires.[620]

Leonhard Koppelmann rompt avec le cadre habituel de la représentation théâtrale en bloquant le public dans une étape antérieure à celle que décrit la didascalie de Handke. Néanmoins, ce moment d'attente au foyer correspond à l'attente dans la salle. D'ailleurs, la présence du personnel ne surprend pas les spectateurs, distraits par l'étalage des livres et prospectus dans le hall ou par leur voisin qui leur parle. Curieusement, la phrase qui dans ce cadre retient notre attention, a été oubliée par le traducteur. Nous proposons donc la traduction suivante : « Néanmoins, ils [le texte original n'indique pas qu'il s'agit exclusivement d'*ouvreuses*] ne sont rien d'autre que du personnel. Il faut éviter toute forme de symbolisme. » Ce « rien d'autre » est pourtant lourd de signification puisque le personnel est *de facto* acteur et spectateur (donc A et C) et, dans cette configuration spécifique, un représentant de chaque catégorie (donc (A) et (C)…). Autrement dit, ils sont bien *autre chose* que des « civils au travail », comme Jelinek le suggère dans *Ich möchte seicht sein* (Je voudrais être légère) :

> *Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken. […] Ich will kein Theater. Vielleicht will ich einmal nur Tätigkeiten ausstellen, die man ausüben kann, um etwas darzustellen, aber ohne höheren Sinn. [Die Schauspieler] […] sollen Arbeit zeigen. […] Zivilisten sollen etwas auf einer Bühne sprechen!*[621]
>
> Je ne veux pas insuffler la vie à des étrangers devant les spectateurs. […] Je ne veux pas de théâtre. Peut-être que je ne veux exposer que des activités qu'on peut exercer pour représenter quelque chose mais sans y mettre d'autre sens. […] Les acteurs doivent montrer le travail. […] Des civils doivent parler sur une scène !*[622]*

Sur ce point, les esthétiques de Handke et de Jelinek se rejoignent. Les acteurs réels de *Rechnitz* et les comédiens imaginaires de *Publikumsbeschimpfung* sont à la fois des instances visibles et invisibles, des personnes réelles et fictives. Leur présence muette sur la scène redouble discrètement celle du public. Bien que Baecker ne se réfère pas à l'esthétique

[619] HANDKE, *Publikumsbeschimpfung*, p. 11.
[620] HANDKE, *Outrage au public*, p. 15.
[621] JELINEK, « Ich möchte seicht sein », p. 103.
[622] JELINEK, *Désir et permis de conduire : recueil*, p. 9. La traduction de l'essai *Je voudrais être légère* concerne les p. 7-14.

dramatique de Jelinek, leur définition analogue du théâtre est frappante puisque, selon eux, ce n'est justement pas *du* théâtre au sens traditionnel du terme : « *Die Metapher, dass wir alle Theater spielen, gilt also streng genommen außerhalb des Theaters nur deswegen, weil sie dort nicht gilt.* »[623] (La métaphore que nous jouons tous du théâtre ne vaut *stricto sensu* en dehors du théâtre que parce qu'elle ne s'y applique pas.) Quelle spécificité pouvons-nous donc accorder au jeu scénique dans son rapport au jeu social ? Que devient la performance face à la « mise en scène de la vie quotidienne » ? N'est-ce pas précisément la relation ambigüe à la réalité effective, voire à l'épaisseur du temps et des espaces impliqués, qui distingue la performance théâtrale des performances sociales ? Dans le cas du théâtre proprement dit, l'espace de réception constitue une dimension essentielle puisque l'action cadrée du voir, écouter et ressentir permet l'émergence d'une mémoire commune qui ne correspond ni à la mémoire-répétition du quotidien, ni à la mémoire-fossile des archives. Le spectacle théâtral n'est donc éphémère que pris sous un certain angle. Nous voudrions cependant montrer que ce qui demeure est bel et bien la performance.

### b. « *Performance remains* ! » ou « Le souvenir est bien tout ce qui reste. »

La mise en scène de *Rechnitz (Der Würgeengel)* à Zurich se termine par une scène qui marque la plupart des spectateurs et qui sera reprise par de nombreuses critiques. De retour au *Pfauen*, les spectateurs entrent dans le hall du théâtre[624]. Les lumières sont éteintes, il n'y a plus personne. Le silence de la salle est pesant. Soudain, on entend la voix de l'actrice qui semblait jusque-là absente :

> *Nur das Grab ist dauerhaft still, so still, daß es nie gefunden werden wird. Das ganze Dorf schweigt, die Leute im Wirtshaus mit ihren hellen Stirnen, der Boden mit seinem hellen Gestirn darüber in der Nacht, ach, diese schwangere nächtliche Verdrossenheit, dagegen müssen wir was tun!*[625]
>
> Seule la tombe garde durablement le silence, si bien qu'on ne la trouvera jamais. Le village se tait en entier, [ainsi que] les gens du bistrot avec leurs fronts clairs, le sol avec au-dessus de lui ses astres clairs au beau milieu de la nuit, hélas, cette morosité nocturne fécondée, nous devons nous opposer à cela !

Se croyant seul, le public est dérouté ; les yeux errent dans l'espace sombre qui s'apparente davantage à un caveau. Après quelques instants de désarroi, on identifie un lecteur-cassette,

[623] BAECKER, « Kein Theater », p. 170.
[624] Pour cette analyse, nous nous appuyons sur nos notations personnelles prises au cours des mises en scène du 6 et 7 janvier 2010 à Zurich.
[625] *Tapuscrit*, p. 40.

placé au milieu du hall d'entrée. Il s'agit du même modèle que celui qui avait servi pour les autres scènes du spectacle. L'objet aussitôt identifié, dont émane une voix désormais familière, inspire confiance et calme les auditeurs. Tout le monde se tait et écoute attentivement la voix jusqu'à ce qu'elle soit redoublée par l'apparence physique de l'actrice, et continue à résonner « pour du vrai » dans l'une des deux cabines des caisses. La cabine de droite s'illumine et on aperçoit Isabelle Menke en tenue d'hôtesse d'accueil, une coiffure à la garçonne, les larmes aux yeux (Figure : RZ 1). Le reflet des lumières crée un effet d'auréole sacrée au-dessus de la silhouette de l'actrice qui tranche nettement avec l'obscurité ambiante. L'embrasure de la fenêtre cadre le buste de la comédienne qui réduit ses mouvements au strict minimum, si bien qu'on a l'impression de se trouver face à un portrait hyperréaliste à la Edward Hopper[626] ou une photographie officielle de la presse. La comédienne évoque les derniers détails du massacre de *Rechnitz*, s'attarde sur le fait que les corps des victimes demeurent introuvables et que le procès reste inachevé. Son discours est ponctué de nombreuses pauses. Le public se demande si c'est bien elle qui se justifie face aux auditeurs ou si, au contraire, elle attend une réaction du public. La scène se fonde ainsi sur une réciprocité équivoque : qui observe qui ? Et surtout : qui détient la vérité ? Tantôt l'image rendue par Menke s'apparente à celle d'un écran télévisé, tantôt à celle d'une captation de procès. Au vu du contexte de la pièce, on ne se lasse pas de penser au procès d'Eichmann à Jérusalem, puis à celui qui n'a jamais eu lieu à Rechnitz alors qu'il devait condamner les meurtriers du massacre. La voix que l'on entend n'est donc pas celle d'une actrice, ni celle d'Isabelle Menke, mais bien celle d'un témoin ou, comme le dirait Jelinek, la voix d'un « messager » aux récits duquel nous voudrions accorder foi :

> *…aber das ist meine persönliche Beobachtung, meine Meinung zählt hier nicht, die eigene Meinung hat in einem Botenbericht nichts zu suchen. Darauf wurde ich vor den Tür eigens durchsucht, daß ich keine persönliche Meinung habe, die ich unbemerkt mitbringen könnte.*[627]
>
> …mais ceci relève de mes propres investigations, mon avis est sans importance, l'avis personnel n'a rien à faire dans un rapport de messager. On m'a expressément fouillé à la porte pour que je n'amène pas d'avis personnel qui passe inaperçu.

La performance aborde la question épineuse de la mémoire et de sa transmission orale, voire celle de sa vraisemblance à laquelle se heurtent sans cesse les juristes, les journalistes et les

[626] Né en 1882 à Nyack et mort en 1967 à New York, Edward Hopper est l'un des grands peintres du mouvement naturaliste aux États-Unis et plus particulièrement de ce que l'on appelle la « Scène américaine » (American Scene Painting). Il est connu pour ses nombreux portraits de la société américaine, des scènes hyperréalistes retraçant la vie quotidienne des classes moyennes dans la première moitié du XX$^{e}$ siècle. Ses tableaux témoignent ainsi des grandes mutations de la société américaine et ont, à ce titre, un intérêt à la fois artistique et historique. La solitude et la mélancolie, que dégagent ses peintures, sont considérées comme caractéristiques.

[627] *Tapuscrit*, p. 38.

historiens. Quel critère, quel cadre et quelle forme du discours permet d'établir un fait avec certitude ? Que reste-t-il réellement de la mémoire écrite, de l'histoire établie grâce aux archives par rapport à une mémoire non-écrite, une histoire orale et gestuelle, sommairement transmise d'une génération à l'autre ? Et quel rôle joue précisément le théâtre dans l'écriture de l'histoire des XX^e^ et XXI^e^ siècles quand il s'appuie volontairement sur des documents ?

La performance ouvre ce débat au moment même de son achèvement. Sous un dernier rayon de lumière, on entend à travers la vitre percée la comédienne chuchoter les mots que nous avons déjà cités :

> *Mir wird das immer als meine aufregendste Zeit in Erinnerung bleiben, und die Erinnerung ist ja alles, was bleibt.*[628]
>
> Cette époque restera pour toujours gravée dans ma mémoire comme la plus palpitante, et le souvenir est bel et bien tout ce qui reste.

À peine ces mots prononcés, la lumière s'éteint, suivie d'un long silence. L'affirmation ambivalente donne à penser. D'une part, il est vrai que les événements marquants de la vie tiennent souvent de la passion, se fondent sur des situations critiques et des expériences extrêmes. Ainsi la mémoire des deux grandes guerres est encore très présente, pour ne pas dire « vivante », dans la mémoire des familles[629]. D'autre part, venant de la bouche d'un témoin d'époque, l'affirmation qui qualifie une époque barbare de « palpitant », « excitant », voire « passionnant » (*aufregend*) à l'instar d'une série télévisée ou d'une histoire d'aventure, est choquante pour une personne qui ne connaît ce passé qu'au travers des supports historiques divers, soit des livres, des documentaires, des photos et des films :

> *Wenn Sie in ein paar Jahrzehnten gefragt werden, was den Abiturienten in der Schule am meisten geplagt hat, wird er sagen, diese Zeit hier, die ich gar nicht erlebt habe und nur durch Botenberichte kenne.*[630]

---

[628] *Tapuscrit*, p. 35.

[629] Il y a plusieurs historiens contemporains qui se sont intéressés à cette question. Voir à ce titre les études de Margit Reiter et de Harald Welzer : REITER, M., *Nationalsozialismus als historisches Erbe? Die zweite Generation in Österreich*, Sonderdruck, Löcker, Wien, 2002 ; REITER, M., *"My father wasn't a murderer!" Belated rehabilitations of the "war generation"*, Sonderdruck, Transaction Publ., New Brunswick, 2005 ; REITER, M.,« Spurensuchen. Autobiographische und literarische Auseinandersetzungen mit der familiären NS-Involvierung in der zweiten Generation », *Zeitgeschichte 32*, 5, 2005, p. 399-418 ; REITER, M., *Die Generation danach. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis*, Studien-Verlag, Innsbruck ; Wien, 2006. Ce dernier ouvrage reprend l'habilitation de la chercheuse autrichienne : REITER, M., *Generation und Gedächtnis. Tradierung und Verarbeitung des Nationalsozialismus bei den "Kindern der Täter"*, Habilitationsschrift, Universität Wien, 2006. WELZER, H., *Das soziale Gedächtnis: Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburger Ed., Hamburg, 2001; WELZER, H., *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, Beck, München, 2005. Quelques publications collectives traitent également de ce sujet: WELZER, H., R. MONTAU,C. PLAß, *"Was wir für böse Menschen sind!": der Nationalsozialismus im Gespräch zwischen den Generationen*, Studien zum Nationalsozialismus in der Edition diskord 1, Ed. diskord, Tübingen, 1997 ; WELZER, MOLLER,TSCHUGGNALL, *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, *op. cit.* ; WELZER,BASIC, *Der Krieg der Erinnerung: Holocaust, Kollaboration und Widerstand im europäischen Gedächtnis*, *op. cit.*

[630] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 84.

> Quand on vous demandera dans quelques décennies ce qui aura tourmenté le plus le bachelier sur le banc de l'école, celui-ci répondra qu'il s'agit justement du temps où il n'a pas vécu et qu'il ne connaît que par les récits de messager.

Comme le souligne ce messager d'exception (*Ausnahmebote*) dans *Rechnitz*, les discours de l'histoire, les explications et démonstrations *a posteriori* opérées par des spécialistes, marquent moins et parfois négativement les jeunes esprits, régulièrement confrontés à une surenchère des représentations et, de ce fait, souvent plus réceptifs aux souvenirs racontés. Or, les propos de l'actrice présentent l'image mnémonique comme ce qui demeure, ce qui fait trace tout en étant fugace. La mémoire triomphe sur la loi du temps, nous dit Isabelle Menke dans la mise en scène de *Rechnitz*, « *die Erinnerung ist ja das, was uns bleibt* » (la mémoire est bel et bien ce qui *nous* reste)[631].

L'affirmation est contradictoire : comment ce que l'on décrit de coutume comme étant fluctuant et éphémère peut-il demeurer et résister à la loi du temps ? Le mot de la fin de *Rechnitz* est aussi autoréférentiel et se lit comme un commentaire méta-dramatique. La mise en scène comme action limitée dans le temps et dans l'espace et donc en soi passagère, ne fait-elle pas justement durer l'acte en le réactualisant à toute nouvelle représentation ? Et qu'en est-il de la mémoire du public – les souvenirs et impressions que les spectateurs conservent de la mise en scène ? Ne prolongent-ils pas la représentation au-delà de sa manifestation singulière dans l'espace-temps du réel ? En rebondissant sur le texte *The Archive and the Repertoire* de Diana Taylor[632], Rebecca Schneider souligne :

> *The question of the remains of performance, and the debate about whether and how performance disappears and/or remains, has arguably been one of the most fecund questions to result from the expansion of the study of performance into its broad spectrum, beyond the domain of textual primacy, afforded previously by the study of drama, particularly in departments of literature*.[633]
>
> La question de savoir si la performance perdure, voire le débat autour de la persistance et/ou de la disparition de la performance et de sa manière de le faire, a indubitablement été l'une des questions les plus fécondes qui résultent de l'expansion de l'analyse de spectacles dans un domaine beaucoup plus vaste, situé au-delà du champ de la primauté du texte que la lecture par les études théâtrales avait permis dans le passé, et en particulier dans les départements de lettres.

Dans sa relecture du théâtre contemporain à l'aune du concept derridien de l'archive, la spécialiste de théâtre américaine prend le contre-pied de la déclaration habituelle selon laquelle le théâtre serait l'éphémère par excellence. En effet, une telle conception réduit la

[631] Nous citons les propos de Menke dans la mise en scène du 6 janvier 2010. (Nous soulignons)

[632] TAYLOR, D., *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, John Hope Franklin Center Book, Duke University Press Books, Durham, 2003.

[633] SCHNEIDER, « In the meantime: performance remains », p. 96.

performance précisément à ce qu'elle n'est pas puisqu'elle définit l'art théâtral à partir du postulat selon lequel une chose peut *exister* de manière immuable et permanente. Autrement dit, la dichotomie qui oppose la fugacité à la constance obéit à une illusion (ou utopie) de la stabilité que la chercheuse attribue, avec Jacques Derrida, à la culture occidentale patrilinéaire et dominante qui privilégie l'archive par rapport à la mémoire orale, tout comme elle privilégie le logos au corps. Cette prédilection pour le reste, pour le document et la trace « palpables » répondrait par ailleurs à l'idée reçue que la culture occidentale hérite directement de l'Antiquité grecque[634]. Selon ce lieu commun de la pensée occidentale, l'archive aurait pour tâche de rassembler (Derrida emploie le terme du « pouvoir de consignation »[635]) ce qui semble être *de fait* et qui *devient* document grâce au pouvoir de consécration de l'archive, tandis qu'une mise en scène ne pourrait guère constituer « un reste » (*a remain*) dans la mesure où elle ne deviendrait jamais *trace d'elle-même* :

> *According to the logic of the archive, what is given to the archive is that which is recognized as constituting a remain, that which can have been documented or has* become *document. To the degree that performance is* not *its own document (as Schechner, Blau, and Phelan have argued), it is, constitutively, that which* does not remain. *As the logic goes, performance is so radically 'in time' (with time considered linear) that it cannot reside in its material traces and therefore 'disappears'*.[636]
>
> Suivant la logique de l'archive, ce que l'on y dépose est ce que l'on considère comme constituant un reste, ce qui a pu être documenté ou ce qui est *devenu* document. Dans la mesure où la performance n'est pas son propre document (comme l'ont démontré Schechner, Blau et Phelan), elle est naturellement ce qui *ne demeure pas*. Si l'on poursuit cette logique, la performance se réalise de façon si radicale 'à l'instant même' (le temps étant alors considéré comme linéaire) qu'elle ne peut archiver des traces dans ses matériaux et, partant, disparaît.

Suivant la critique de la « culture de l'archive », entamée par Derrida dans *Mal d'archive*[637], Rebecca Schneider opère un retournement des notions de performance et d'archive. En déconstruisant la vision muséologique et objectivante de l'archive qui s'est formée en opposition à l'éphémère dont relèverait, par exemple, le spectacle vivant, la chercheuse réévalue les enjeux de la mémoire dans les discours de l'histoire et du théâtre : « *Here [c'est-à-dire dans le monde occidental] performance is given to be antithetical to memory as it is to the archive.* »[638] (Dans ce contexte, la performance est présentée comme ce qui s'oppose à la

[634] *Ibid.*, p. 97.

[635] « La *consignation* tend à coordonner en un seul corpus, en un système ou une synchronie dans laquelle tous les éléments articulent l'unité d'une configuration idéale. Dans une archive, il ne doit pas y avoir de dissociation absolue, d'hétérogénéité ou de *secret* qui viendrait séparer (*secernere*), cloisonner, de façon absolue. Le principe archontique de l'archive est aussi un principe de consignation, c'est-à-dire de rassemblement. » DERRIDA, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, p. 14.

[636] SCHNEIDER, « In the meantime: performance remains », p. 98.

[637] DERRIDA, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, *op. cit.*

[638] SCHNEIDER, « In the meantime: performance remains », p. 99.

mémoire, à l'instar de son rapport à l'archive). Elle montre dans son analyse que non seulement la performance perdure, bien qu'elle le fasse d'une autre manière qu'un document archivé, mais aussi que les archives ont un véritable potentiel performatif :

> *Here the body […] becomes a kind of archive and host to a collective memory that we might situate with Freud as symptomatic, with Cathy Caruth with Freud as the compulsory repetitions of a collective trauma, with Foucault with Nietzsche as 'counter-memory', or with Fred Moten with Baraka, Minh-ha, and Derrida as transmutation.*[639]
>
> Le corps devient à ce titre une sorte d'archive et de réception pour une mémoire collective que nous pourrions définir avec Freud comme symptomatique, avec Cathy Caruth et Freud comme les répétitions compulsives d'un trauma collectif, avec Foucault et Nietzsche comme 'contre-mémoire' ou avec Fred Moten, Baraka, Minh-ha et Derrida comme 'transmutation'.

Le symptôme, la mémoire-répétition qui ne se réfère pas à Bergson[640] mais au précis de la méthode psychanalytique, écrit en 1914 par Sigmund Freud *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* (*Remémoration, répétition et perlaboration*)[641], la contre-mémoire et la transmutation – ces concepts, dont la plupart relève de la psychanalyse ou des considérations philosophiques, permettent de circonscrire ce qui, au premier abord, semble se dérober au logos. Ainsi le symptôme peut être compris comme la manifestation extérieure, c'est-à-dire physique, d'un indicible refoulé qui remonte à la surface – en changeant d'apparence. La répétition compulsive traduit, quant à elle, un traumatisme qui se refuse à la prise de conscience et qui réapparait sous forme d'actions et de gestes incontrôlés (ou trop contrôlés), répétitifs. La contre-mémoire se réfère d'une part à la lecture que Nietzsche fait du corps comme étant la surface d'inscription des événements passés et que sa généalogie (*Genealogie*), en tant qu'elle sonde et analyse la provenance (*Herkunft*) et l'origine (*Ursprung*) des choses et des concepts, prend comme nouvel objet/sujet d'étude. Le projet nietzschéen, consistant à articuler le corps et l'histoire grâce à sa méthode généalogique, établit ainsi une contre-histoire. Celle-ci, argumente Foucault dans sa relecture de Nietzsche, s'affranchit du modèle métaphysique et anthropologique de la mémoire et se fonde sur une temporalité toute autre :

> Le corps : surface d'inscription des événements (alors que le langage les marque et les idées les dissolvent), le lieu de dissociation du Moi (auquel il essaie de prêter la chimère d'une unité substantielle), volume en perpétuel effritement. La généalogie, comme analyse de la

[639] *Ibid.*, p. 101-102.

[640] BERGSON, H., « Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit », *Œuvres,* Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 161-378.

[641] FREUD, « Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (1914) », . Une traduction officielle se trouve en libre accès sur internet : FREUD, OUVRARD, RÖMER, « Remémoration, répétition et perlaboration » : *op.cit.*

> provenance, est donc l'articulation du corps et de l'histoire. Elle doit montrer le corps tout imprimé d'histoire, et l'histoire ruinant le corps.[642]

Enfin, la transmutation désigne dans le langage conceptuel de Jacques Derrida un nouveau type de traduction, inspiré de la psychanalyse de Nicolas Abraham, invitant à « traduire autrement le concept de traduction » en le traduisant « en lui-même hors de lui-même »[643]. La transmutation n'est pas une traduction *interlinguale* au sens traditionnel du terme, transposant « au moyen d'une autre langue » une unité signifiante issue d'un système linguistique particulier vers un autre système codifié[644]. Il s'agit plutôt d'une traduction au sens figuré, d'une transposition *intersémiotique* en ce qu'elle interprète « des signes linguistiques au moyen de signes non linguistiques ». Le scripteur de l'*Orleuvre*, Pierre Delain[645], propose ainsi le terme de traduction *anasémique* à l'instar de la psychanalyse qui tente de saisir l'inaccessible, ce qui paraît définitivement étranger, ou pour parler avec Abraham l'anasémie[646], c'est-à-dire ce qui n'a pas de sens proprement dit. « L'inaccessibilité d'un noyau imprésentable (échappant aux lois de la présence même), intouchable et insignifiable, insignifiable autrement que par symbole et anasémie, telle est la prémisse, elle-même irreprésentable, de cette théorie insolite de la traduction », écrit Derrida dans *Moi – la psychanalyse* soulignant la nécessité de « traduire l'imprésentable dans le discours de la présence, l'insignifiable dans l'ordre de la signification ». La mutation qui « fait événement dans ce changement d'ordre et l'hétérogénéité absolue des deux espaces (traduit et traduisant) laisse dans la traduction la marque d'une transmutation »[647].

Ces différents termes ont donc pour dénominateur commun la psychanalyse et plus précisément le retour du refoulé. Que ce soit le symptôme, la répétition, la contre-mémoire ou

---

[642] FOUCAULT, M., « Nietzsche, la généalogie, l'histoire. Hommage à Jean Hyppolite (1971) », *Dits et Écrits 1954-1988*, tome 1 1954-1975, Paris, Gallimard, 2001, p. 1004-24, ici p. 1011. Le texte paraît initialement dans *Hommage à Jean Hyppolite*, coll. Épiméthée, Paris, P.U.F., 1971, p. 145-72.

[643] DERRIDA, J., « Moi - la psychanalyse », *Psyché. Inventions de l'autre I*, Paris, Galilée, 1987-1998, p. 145-58, ici p. 155.

[644] DERRIDA, J., « Des tours de Babel », *Psyché. Inventions de l'autre I*, Paris, Galilée, 1987-1998, p. 203-35, ici p. 209. Dans ce passage du texte, Derrida analyse trois genres de la traduction qu'il emprunte à Jakobson : la traduction *intralinguale* qui « interprète des signes linguistiques au moyen d'autres signes de la *même* langue » et Jakobson appelle aussi *reformulation* ou *rewording* (*Ibid.*, p. 209-210) ; la traduction *interlinguale* « qui interprète des signes linguistiques au moyen d'une autre langue » et « la traduction *intersémiotique* ou *transmutation* qui interprète, par exemple, des linguistiques au moyen de signes non linguistiques », *Ibid.*, p. 209.

[645] DELAIN, P., « L'œuvre, plus d'un secret », Ed. Galgal, 2011-2013, page créée le 16 octobre 2005, URL : http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0603062350.html

[646] Claude Nachin définit l'anasémie comme la « structure complémentaire du symbole psychanalytique » qui « est un produit de désignification des mots du langage suivie d'une resignification en rapport à leur lien avec les processus inconscients. Elle constitue une figure d'un type nouveau, étranger aux traités de rhétorique, qui fait allusion à un noyau inconscient inaccessible qui est pourtant la source de la signifiance. » L'auteur précise que l'anasémie se distingue par l'usage de la majuscule. Cf. NACHIN, C.,« Promenades autour du symbole psychanalytique : anasémie et pratique analytique », *Le Coq-héron*, 3/2006, n°186, p. 12-26, ici p. 14-15.

[647] DERRIDA, « Psyché I », p. 154.

la transmutation, n'est-il pas chaque fois question de savoir comment *expliquer*, comment *exprimer*, comment *faire voir* et comment *dire* l'inconcevable ? La performance comme forme de présence renouvelée et rendue effective à chaque nouvelle représentation n'est-elle pas une tentative concrète de cette traduction de « l'imprésentable dans le discours de la présence » et de « l'insignifiable dans l'ordre de la signification » ? Partant, elle ne saurait être éphémère mais, bel et bien, un « reste ». Aussi, suivant l'argumentation de Rebecca Schneider, la disparition (*disappearance*) ne s'oppose plus à ce qui demeure (*remains*) mais, au contraire, le reste ne *devient* ce qu'il est que dans son rapport à l'éphémère (*remains become themselves through disappearance*). La théâtrologue conclut sa démonstration en formulant une hypothèse proche de celle que Pierre Nora avance dans *Les Lieux de mémoire*, à savoir que le souvenir individuel et collectif s'inscrit, voire se cristallise, dans les refigurations de l'art : « *performance plays the 'sedimented acts' and spectral meanings that haunt material in constant collective interaction, in constellation, in transmutation*[648] » (la performance met les actions sédimentées et significations fantomatiques en jeu qui hantent la matière lorsqu'elle se trouve dans une interaction collective constante, dans une constellation, en transmutation).

De par sa polysémie, l'écriture d'Elfriede Jelinek ne cesse de composer avec des éléments de l'histoire collective, de l'expérience vécue ainsi que des affirmations non-factuelles des constellations toujours nouvelles. Notamment la pièce *Rechnitz (Der Würgeengel)* introduit le récepteur dans un univers où la mémoire et l'imaginaire collectifs sont (re)façonnés en fonction du regard posé par le lecteur-spectateur sur l'œuvre dramatique. Les répétitions nombreuses qui structurent l'ensemble du texte témoignent en ce sens de la présence d'une donnée irreprésentable qui nécessite, pour être exprimée, une reformulation permanente. La vérité qui émerge de ce jeu infatigable de la transmutation du même est dès lors variable :

> *Sie müssen auch meine Kalibrierung nicht übernehmen, es ist egal, es ist egal heute, das weiß man ja, wer Henker und wer Opfer war, aber auf diesen Prospekten sehen Sie extra in Farbe auch alle Zwischentöne […] Nein, Sie selbst müssen nichts wahrnehmen, denn Wahr und Falsch gibt es auch nicht mehr, es gibt auch hier nur noch ein Dazwischen. Weg die Zwischentöne, weg die Obertöne, Arm und Reich gibt es auch nicht, was es sonst nicht gibt, habe ich vergessen, und das, was bleibt, kommt jetzt auch weg. So.*[649]

[648] SCHNEIDER, « In the meantime: performance remains », p. 102. Pierre Nora écrit dans son introduction aux *Lieux de mémoire* : « Les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle l'ignore. […] Ce que sécrète, dresse, établit, construit, décrète, entretient par *l'artifice* et par la volonté une collectivité fondamentalement entraînée dans sa *transformation* et son *renouvellement*. » NORA, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », *op. cit.*, p. 28 (Nous soulignons).

[649] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 85.

> Vous n'êtes pas obligé de reprendre mon calibrage, c'est pareil, aujourd'hui c'est indifférent, car on sait bien qui était bourreau et qui victime, mais sur ces prospectus, vous voyez en plus en couleur toutes les nuances […] Non, vous-mêmes vous ne devez rien percevoir puisqu'il n'y a plus ni de vrai, ni de faux, il n'y a plus qu'un entre-deux. Bas les intermédiaires, bas les sons harmonieux, il n'y pas non plus ni de riches, ni de pauvres, à part ça, j'ai oublié tout ce qu'il n'y a pas, et ce qui reste doit également disparaître. Voilà.

En exacerbant les contrastes (parfois Jelinek emploie l'image des anciennes gravures de bois pour décrire son esthétique littéraire[650]) et en confrontant des discours contradictoires, les affirmations contraires s'annulent (*Wahr und Falsch gibt es auch nicht mehr / Arm und Reich gibt es auch nicht*) et le texte fait entendre les nuances (*Zwischentöne*) – parfois désignées comme des zones grises (*Grauzonen*). L'émergence de l'inter-texte, cet entre-deux (*ein Dazwischen*) constitué de sons « intermédiaires » (*Zwischentöne*) qui sont calés entre les « sons harmonieux » (*Obertöne*), est liée à l'illusion de la disparition et de l'éphémère (*und das, was bleibt, kommt jetzt auch weg*). L'oubli ne se rattache plus à l'absence mais bel et bien à la présence (*was es sonst nicht gibt, habe ich vergessen*) qui « doit également disparaître ». Autrement dit, le retour du refoulé n'est possible qu'au milieu de cette zone indéterminée qui ne correspond pas aux clichés colorés que la presse et les multimédia propagent de jour en jour. Les zones grises deviennent ainsi des zones d'ombre qui cachent les valeurs grises (*Grauwerte*) d'une morale douteuse : « *Es gibt so viele moralische Grauwerte, geben wir es zu!, aber auf diesen Prospekten ist alles schön bunt* (Il y a tellement de valeurs morales grises, avouons-le ! mais sur ces prospectus tout est si haut en couleur) », précise le messager d'exception dans *Rechnitz* avant de conclure : « *da sieht man zwar nicht mehr, wer Henker und wer Opfer war, aber das braucht man nicht zu sehen, das ist bloße Einteilung* (certes, on ne voit plus qui était bourreau et qui était victime, mais on n'a pas besoin de le voir, c'est une simple question de répartition) »[651]. L'extrait qui précède les propos cités plus haut relie le souci de la véracité des faits et de nos connaissances du passé au phénomène de l'hypermnésie, à savoir le trop plein de mémoire. La métaphore des brochures de publicité qui submergent les boîtes à lettres des lecteurs-spectateurs d'aujourd'hui renvoie au flot des souvenirs, positifs et négatifs, transmis à titre égal. Partant, la vérité 'nette' nous échappe tout comme les prospectus superflus partent à la poubelle :

> *Noch mehr Papier! Auch wenn Sie, viele von Ihnen es nicht wahrhaben wollen: Es gibt bereits Ermüdungserscheinungen. Nach dem dreißigsten Prospekt, den ich wegschmeiße, weil die Zukunft anders verlaufen ist, als es in diesem Prospekt gestanden hat, mache ich eine Pause.*[652]

[650] JELINEK, « Ich schlage sozusagen mit der Axt drein », *op. cit*.
[651] *Rechnitz*, p. 84-85.
[652] *Rechnitz*, p. 84.

> Encore du papier! Même si vous, beaucoup d'entre vous ne veulent rien en savoir : il y a déjà des signes de lassitude. Après le trentième prospectus que je jette parce que l'avenir s'est passé autrement que ce qui était indiqué dans le prospectus, je fais une pause.

Cependant, par la confrontation et la superposition des diverses données, une autre forme de vérité (forme de mémoire) transparaît, celle qui se profile depuis la zone grise et qui est relative. Le texte qui met la parole en jeu rend ainsi un souvenir, un savoir enfoui, audible et – permanent. À l'instar d'une archive mal rangée, le texte ouvre d'un seul coup l'ensemble de ses 'tiroirs' et invite le lecteur à les 'fouiller'. La permanence du résultat est cependant assurée par la réception et non par le texte qui constitue alors « un message » en plus de tous les autres documents existants.

La performance de *Rechnitz* à Zurich, assurée par l'actrice franco-germanophone Isabelle Menke, dévoile l'art théâtral comme un art de « consignation », entendu au sens que lui confère Derrida, à savoir une volonté de « coordonner en un seul corpus, en un système ou une synchronie dans laquelle tous les éléments articulent l'unité d'une configuration initiale »[653]. Suivant le principe archontique que le philosophe évoque dans *Mal d'Archive*[654], la comédienne, quant à elle, rassemble en un lieu des objets et des sujets très divers. Son jeu incite les spectateurs à réagir à ce qu'on lui présente et à participer à cet événement qui est alors sur le point de se réaliser. Le spectacle détient également un pouvoir de consignation en ce qu'il devient progressivement 'document', laissant derrière lui des traces non seulement matérielles (critiques de presse, photos, captations, accessoires, costumes etc.) mais aussi immatérielles tels que les souvenirs des spectateurs ou encore l'affectation toutefois limitée du lieu de représentation. Ce n'est pas tout : le corps de l'actrice devient à son tour *consigne* lorsqu'il retrace un événement traumatique comme celui de la guerre. Ainsi, par exemple, les signes belliqueux, dessinés sur les joues de l'actrice (Figure : RZ 19), rappellent étrangement les peintures de guerre d'un peuple autochtone. En même temps, l'instrument (le rouge à lèvres), permettant la métamorphose du corps de l'actrice, relève du raffinement féminin et renvoie plutôt à une société 'civilisée'. Les deux concepts de « barbarie » et de « civilité/ culture » sont, de fait, mis sur le même plan. Ce hiatus surprend le spectateur qui doit alors

---

653 DERRIDA, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, p. 14. Derrida définit la consignation d'une part comme « le fait d'assigner une résidence ou de confier pour mettre en réserve, en un lieu ou sur un support », de l'autre comme « l'acte de *con*signer et *rassemblant les signes* », *Ibid.*

654 Derrida invite ses lecteurs à penser l'archive à partir de son acception originaire, à savoir la *domiciliation* (des magistrats supérieurs, appelés *archontes*) où l'archivage a proprement lieu. Le penseur philosophique relie la « dimension archontique » de l'archive à la « fonction archique » qu'elle recèle, c'est-à-dire sa fonction « patriarchique, sans laquelle aucune archive ne se mettrait en scène et n'apparaîtrait comme telle. Pour s'abriter et se dissimuler aussitôt ». La notion d'archive implique ainsi celle du *lieu* qui matérialise et localise la mémoire d'un temps révolu en la rendant visible et saisissable, mais aussi celle de l'*autorité exclusive* qu'exerce le document sur notre interprétation et compréhension du passé. Voir *Ibid.*, p. 13-14.

mobiliser ses connaissances historiques et sa culture générale pour donner un sens à ce qu'il perçoit. De même l'armature qui enveloppe le corps de l'actrice (Figure : RZ 20) semble être un clin d'œil à la pièce *Totenauberg* où la première didascalie précise : « *Er ist in ein Gestell (eigentlich eine Art Körper-Moulage) geschnallt, das im Groben die Umrisse seines Körpers, nur viel größer, nachzeichnet. Er ist sozusagen doppelt vorhanden durch das Gestell.* [Il est attaché dans un support (en fait une sorte de moulage) qui reprend grossièrement les contours de son corps, mais en beaucoup plus grand. Grâce à ce support il est en quelque sorte doublement présent.] »[655]. Outre ce redoublement schématique des attributs essentiels de la femme (renforcement des hanches de la comédienne), le « support » renvoie aux crinolines et robes à paniers des siècles 'courtois' où hommes et femmes nobles se pavanaient devant le roi. Finalement, l'enveloppe corporelle de l'actrice évoque de façon frappante les « hommes creux » (*die hohlen Männer*), des corps réduits aux os et à la chair, que le texte de Jelinek ne cesse d'invoquer. Les accessoires font ainsi du corps de l'actrice un véritable objet de mémoire, une *archive vivante*, dont il revient au spectateur d'identifier les diverses couches et de saisir les dimensions abordées par les paroles, les gestes et le corps[656].

À Fribourg, c'est le plateau même qui s'approprie le principe archontique, c'est-à-dire qui *devient* – à l'instar de la demeure de l'archonte – lieu de consignation et d'autorité. Comme nous l'avons déjà évoqué, le cube transparent qui s'apparente à un espace de recherche (*Rechercheraum*) est aussi une archive dans la mesure où il contient tous les documents, articles et accessoires en lien avec la mise en scène, consultés avant, pendant et après les représentations. Il accumule aussi bien des ouvrages savants que des lettres du public ; la tasse de café, bue en hâte avant le spectacle côtoie la bouteille de vin rouge absorbée pendant la représentation. Ainsi, les comédiens avaient même souhaité que je reste sur scène après notre premier entretien en janvier 2011, étant de fait devenue un élément vivant de la création collective. Sous cet angle, la scène se transforme bien en archive vivante puisqu'elle ne cessera de se métamorphoser qu'à la fin définitive des représentations[657]. Cette idée d'un archivage instantané et non-définitif est redoublée par la webcam qui projette en temps réel le spectacle dans la toile, alors accessible aux non-présents pendant la durée de la représentation. Ainsi le public effectif se voit multiplié et avec lui les formes possibles des différents souvenirs du spectacle. Plus encore que dans la production zurichoise, *Rechnitz*

[655] (all.) *Totenauberg*, p. 9 / (fr.) *Totenauberg*, p. 11.

[656] La mise en scène de *März* à Oberwart propose une autre traduction du corps devenu archive, marque du passé et indice du présent. Les acteurs portent des masques d'argile qui, par la transpiration et le jeu, se décomposent peu à peu. Nous aborderons cette question plus en détail dans II.A.c.

[657] N'étant pas assez lucrative, le théâtre de Fribourg maintient la production pour une seule saison.

exploite un large spectre des archives vivantes. Ainsi le jeu des cinq comédiens, constamment incités à improviser, repose sur une mémoire du corps et plus encore sur celle des gestes que nous pourrions appeler avec Georges Didi-Huberman des gestes archétypaux. Celui-ci évoque au cours de ses entretiens avec Laure Adler entre le 10 et 14 juin 2013 dans le cadre de son émission *Hors-champs* de France Culture que les gestes transmettent autant que les objets artistiques et historiques une mémoire collective. C'est d'ailleurs ce que Freud avait déjà constaté au sujet de la répétition compulsive, exprimant un traumatisme refoulé. Les gestes du quotidien, les gestes familiers transmettent une mémoire non-écrite, non-verbale et parfois même plus durablement que des archives matérielles ou l'histoire orale.

*Rechnitz* propose ainsi une redéfinition de la performance comme « ce qui demeure » et va ainsi à l'encontre de l'hégémonie de l'œil et du logos. La pièce se produit (et se reproduit) dans la différence, abolissant le principe d'originalité patriarcale et conférant un pouvoir aux marginaux de la mise en scène, à savoir le public. Celui-ci pérennise la performance grâce à son potentiel mnémonique. Ce faisant, les spectateurs récréent, voire réinventent l'œuvre dans leurs souvenirs et par leur discours. Non seulement, ils contribuent « à *faire* l'œuvre »[658], comme le remarque Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte*, mais ils *re*font aussi l'œuvre *a posteriori*. Donc si la performance perdure (*performance remains*), elle le fait sur le mode de la variation du même (*repetition with difference*[659]). Elle confirme en ce sens, l'assertion de Baecker dans son recueil *Wozu Theater ?* (*Pourquoi le théâtre ?*) :

> *Das Theater ist als Kunst funktional autonom, ästhetisch eigensinnig und nicht zuletzt pädagogisch und damit auch kulturpolitisch entlastet genug, um sich vielfachen Wirklichkeiten aussetzen zu können, ohne fürchten zu müssen, sein Spezifikum an diese zu verlieren.*[660]
>
> En tant qu'art, le théâtre est du point de vue fonctionnel autonome, sur le plan esthétique obstiné et surtout dans sa dimension pédagogique et, partant, politico-culturelle assez libéré afin de pouvoir se confronter à des réalités multiples, sans craindre de perdre sa spécificité au profit de celles-ci.

[658] ECO, *L'œuvre ouverte*, p. 25.
[659] OLNEY, I., « Repetition (with difference) and Ludic Deferral in the later films of Luis Buñuel », *Quarterly Review of Film and Video*, vol.18, 1, 2001, p. 71-82.
[660] BAECKER, « Kein Theater », p. 172.

# Bilan I

Indissociable de son contexte géographique et historique, le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner se comprend comme un théâtre des *lieux* et des *milieux* de la mémoire. Bien que leurs textes et les mises en scène soient ancrés dans l'espace local et l'histoire nationale, les deux auteurs n'offrent guère un portrait « fidèle » de leur « petite patrie » (*Heimat*) mais ils en font un portrait contraire, une « *Anti-Heimat* » ou « contre-patrie ». Celle-ci apparaît sous la forme d'une hétérotopie dans les textes et les mises en scène où se détachent en creux une mémoire et une histoire *alternatives*. Selon une acception plus large des concepts sociaux-historiques des « lieux de la mémoire » de Pierre Nora et des « cadres » mnémoniques de Maurice Halbwachs, le théâtre de Jelinek et de Wagner cristallise en lui une mémoire culturelle qui est ostensiblement en conflit avec le passé austro-fasciste. Les œuvres dramatiques et scéniques constituent des « contre-emplacements » mnémoniques où les mémoires individuelle et collective, communicative et culturelle, se croisent et se rencontrent. On peut en ce sens parler d'une forme d'écriture dramatique et scénique qui explore les architectures et les architextures du souvenir.

Une cristallisation hétérotopique concrète constitue par exemple la présence marquée des noms de lieux qui, à l'instar des noms propres, confèrent une identité – à savoir une *définition* au sens propre du terme – à des lieux fictifs, ancrés dans le récit dramatique, et qui redoublent en quelque sorte leurs homologues réels. Dans la mesure où la présence effective d'un lieu concret ne se limite pas à sa seule dénomination, il a également fallu considérer au sein des œuvres les « nébuleuses topographiques » qui contournent, encerclent et décrivent des lieux historiques et culturels marqués par des souvenirs collectifs. Ces espaces hétérotopiques, que les œuvres dramatiques de Wagner et de Jelinek mobilisent, confèrent à leur théâtre une dimension *géodramaturgique* qui concerne aussi bien la diégèse des textes que celle des mises en scène.

Le lieu d'action est en effet de prime importance pour les pièces *Rechnitz*, *Requiem* et *März* qui, en convoquant des lieux réels, refigurent et configurent de nouveaux espaces. Non seulement les textes mais aussi les mises en scène *réécrivent* et *recréent* des « lieux de la mémoire » tout en s'appropriant les endroits investis : ainsi *Requiem* s'approprie l'espace sacré des églises paroissiales tandis que *Rechnitz*, mis en scène par Leo Koppelmann, permet



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

au public de *se réapproprier* les lieux de Zurich. Ce faisant, les performances opèrent un glissement des lieux vers les « milieux de la mémoire » – ce par quoi nous entendons des espaces de partage et d'échange où surgissent les souvenirs individuels et collectifs. L'interaction entre les œuvres et les lieux, entre les lieux et le public, enfin entre le public et l'œuvre constituent ce que la spécialiste de théâtre germanophone, Erika Fischer-Lichte, a appelé la « boucle de réciprocité » (*feedback-Schleife*), et qui sous-tend d'après nous l'émergence d'un « mi-lieu » de la mémoire au sein du théâtre de Wagner et de Jelinek.

Au-delà des présences des lieux et des événements historiques dans les œuvres, les textes et performances de notre corpus dévoilent une autre forme de cristallisation mnémonique, située dans leurs marges : il s'agit d'une part de la mise en page (notamment la couverture), d'autre part du paratexte qui ne se limite pas à la seule lecture du théâtre écrit mais qui, nous a semblé, s'étend aussi à celle de la performance. Le para-texte et la para-scène se lisent, dans une acception légèrement éloignée de celle de Maurice Halbwachs, comme des « cadres » scénographiques qui orientent et déterminent la réception des œuvres. Mais aussi ce que l'on appelle communément le « hors-texte » et le « hors-scène » revêtit une dimension mnémonique évidente en ce que les lieux hétérotopiques introduisent dans la diégèse textuelle ou scénique des éclats du « dehors ». Le cube transparent sur la scène de *Rechnitz* à Fribourg pourrait en être une métaphore scénique dans la mesure où ce dispositif surprenant intègre dans la mise en scène les dimensions complémentaires d'un « dehors » et d'un « dedans » tout en accumulant sur le plateau toute sorte d'« aides-mémoires », issus du monde réel. La performance se déroule cependant en « dehors » de ce cube, soit *devant* les spectateurs, soit au *milieu* du public, faisant de la salle la scène et de la scène une salle. Le cadrage (*setting*) conduit ainsi à une mise en scène des médiums mnémoniques tout en jouant sur les « cadres sociaux » de la mémoire qui n'émerge non pas sur le plateau mais bel et bien dans le public.

Leurs œuvres comportent non seulement les traces d'une *architecture* mais aussi d'une *architexture* spécifiques de la mémoire culturelle et sociale. En effet, l'analyse des données extérieurs, des cadres mnémoniques des textes et mises en scène a mené à celle des données *intérieurs* afin de mettre au clair comment la texture des créations dramatiques différentes préserve et conserve ces traces mnésiques. Le deuxième chapitre a montré comment la *texture* du texte et de la mise en scène devient réellement un lieu de mémoire. La manière dont les dramaturges, au sens large du terme, citent d'autres œuvres, inscrivent leur création dans un contexte particulier, voire réécrivent des œuvres, issues ou cofondatrices de la mémoire culturelle (comme Goethe pour l'Allemagne et Schubert pour l'Autriche). Ces « failles » de la

mémoire collective peuvent revêtir diverses formes : nous avons ainsi montré les enjeux mnémoniques de la métaphore de l'eau ou encore la fonction de perlaboration des citations plus ou moins allusives aux portes-paroles littéraires de la Shoah tels que Paul Cela ou Primo Levi. La mise en mots et la mise en images de l'histoire collective des pays germaniques (regroupant l'Allemagne, l'Autriche et la Suisse) inscrit l'œuvre dramatique de Jelinek et Wagner dans les débats actuels sur le rôle de la littérature, et plus spécifiquement du théâtre, dans l'écriture de l'histoire officielle. Il faudrait en effet ajouter au *linguistic turn* de la fin du XX$^{e}$ siècle, un *performative turn* (Erika Fischer-Lichte) permettant de prendre en compte et de penser la place et le statut du théâtre dans la constitution des discours historiques. De même fallait-il resituer le recours de Jelinek et de Wagner à des textes autobiographiques, que ce soient des mémoires ou des autofictions comme *Anus Mundi* de Wiesław Kielar, dans la discorde entre les défenseurs d'une histoire qui serait exclusivement l'œuvre des historiens et les adeptes d'une nouvelle histoire prenant en compte les mémoires et témoignages individuels. Dans ce sens, l'esthétique citationnelle des deux auteurs se lit en parallèle des réflexions sur la micro- et la macro-histoire. Selon cette lecture double, les éclats intertextuels s'apparentent à des fragments mnémoniques résiduels qui confèrent à leurs œuvres une texture et une tonalité spécifiques qui participe de l'esthétique du remembrement, propre à l'écriture d'Elfriede Jelinek et celle de Peter Wagner.

Au-delà des manifestations internes du passé traumatique dans les mailles du texte et de la performance, nous avons également abordé la manière dont Wagner et Jelinek mettent en scène une mémoire collective. Celle-ci passe entre autre par la remémoration, la réécriture et la désécriture des Classiques. Mais aussi le thème du carnaval dans ses formes, littéraire et performative, a retenu notre attention, car, comme l'ont révélé les investigations de Joseph Roach sur les spectacles de rue et les performances culturelles, le carnaval peut être considéré comme étant l'une des expressions de la « mémoire vivante ». À ce titre la culture populaire, le carnaval et le grand spectacle, tels qu'ils apparaissent dans les œuvres de notre corpus, sont à mettre en lien avec ce que Pierre Nora dit au sujet de l'histoire et de la mémoire, à savoir que « la mémoire est la *vie*, toujours portée par des groupes vivants » et dès lors « en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie » mais aussi « inconsciente de ses déformations successives » et « vulnérable à toutes les utilisations et manipulations », voire « susceptible de longues latences er soudaines revitalisations ». L'histoire, en revanche, « est la *reconstruction* toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus ». Tandis que la mémoire constitue, selon l'historien, « un phénomène toujours

actuel, un *lien vécu au présent éternel* », l'histoire se résume à « *une* représentation du passé »[661]. Il y a donc deux niveaux, deux modes et deux formes essentiellement différents pour se présent(ifi)er le passé qui, naturellement, ne s'excluent pas mais qui, au contraire, peuvent se croiser – à l'instar des œuvres dramatiques et réalisations scéniques du théâtre de Wagner et de Jelinek. Celles-ci non seulement réfléchissent les modes du dire et du présenter (donc du niveau historique) mais aussi les manifestations, processus et dynamiques du souvenir et de l'oubli, se situant donc au niveau de la mémoire. En ce sens, la mise en scène de *Das Werk, Im Bus, Ein Sturz* par Karin Beier au *Schauspiel Köln* fait (re)surgir le souvenir déformé de la tragédie grotesque de la construction du barrage de Kaprun grâce à un acte de mémoire collectif qui repose sur une représentation de la mémoire populaire. À l'instar de ce que Julia Kristeva note dans *Sèmeiôtikè* au sujet du carnavalesque, à savoir que sur « la scène généralisée du carnaval le langage se parodie et se relativise, répudiant son rôle de représentation »[662], la mémoire mise en scène au trauvers des figures et métaphores issues de la culture populaire et classique s'apparente dans les textes et performances à une forme de souvenir qui « se parodie et se relativise, répudiant [ainsi] son rôle de représentation ». De fait, le récepteur est confronté à un concert disharmonieux de mémoires et de contre-mémoires qui se frottent à l'histoire officielle et aux histoires officieuses. Les thèmes et les formes récurrents des discours qui, parfois, peuvent surprendre le récepteur par leur contenu apparemment absurde ou puréril, s'avèrent *a contrario* lourds de sens. Une citation aussi grotesque que mal venue des paroles emblématiques du carnaval de Cologne – « C'est la faute à qui ? – C'est la faute à Nubbel ! » (« *Und wer ist schuld ? – Der Nubbel ist schuld.* ») – dissimulent en vérité la question plus lourde de conséquences de savoir qui est le responsable de l'effondrement des archives de la ville si ce n'est la faute du guignol ? En abordant ainsi en creux le réfus de tous et de chacun d'assumer un événement traumatique, la performance de Karin Beier devient effectivement *lieu* et *milieu* de mémoire. Elle participe à ce titre non seulement à l'écriture de l'histoire contemporaine mais aussi à la constitution d'une mémoire culturelle dont elle représente une cristallisation tangible que l'on peut, de fait, éprouver et réactualiser, c'est-à-dire présentifier.

La dimension « physique » de la mémoire et du souvenir est, en effet, non-négligeable. Elle est même au cœur du phénomène mnémonique et, partant, une donnée essentielle de l'expérience vécue du théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner. Car le public des

[661] NORA, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », p. 24-25. (Nous soulignons)
[662] KRISTEVA, *Sèmeiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, p. 161.

lecteurs, spectateurs et auditeurs demeure – malgré tout – le destinataire ultime des discours. Sans son secours herméneutique, il ne saurait y avoir ni de mémoire, ni d'histoire immanentes. C'est le récepteur de leur théâtre qui opère l'ultime synthèse. Il est ce *lieu* où mémoire et histoire se croisent et s'accomplissent dans l'espace-temps réel et effectif de la réception. C'est encore lui et sa mémoire voire son savoir personnels qui résistent au texte et à la mise en scène en leur opposant une contre-lecture et une contre-mémoire variables.

Bien que le récepteur soit une évidence quand on pense aux œuvres d'art et plus particulièrement au théâtre – sa présence effective au sein des œuvres l'est beaucoup moins. L'une des spécificités des textes de Jelinek et de Wagner est précisément la prise en compte du lecteur et de son espace de réception. Les œuvres écrites lui réservent en effet une place à part, à la fois en marge du récit tout en lui accordant une omniprésence. Il est celui qui, tel le voyeur qui regarde par le trou de la serrure ou le curieux qui colle son oreille à la porte et qui sont pour Sartre les figures d'un moi absorbé par le monde que la conscience de ce monde rend présent à lui-même[663], perçoit et qui s'imprègne du texte sans être vu ou perçu par les personnages. Spectateur *en catimini* dans *Die Nackten* que cependant le texte (au travers de l'allégorie des « nus ») ou la performance (les acteurs voient ou, au moins, ressentent la présence du public) rendent conscient de lui-même et, de ce fait, de l'impact de sa présence sur le jeu des significations. Il est dès lors mis dans la situation inconfortable et troublante d'être et ne pas être là, de faire partie du récit, de la diégèse, et d'en être exclu. À la fois figurant et assistant, témoin et juge, il redouble dans les espaces de la fiction et du réel les surfaces de paroles jelinekiennes qui oscillent constamment entre un dire des bourreaux (*Tätersprache*) et un dire des victimes (*Opfersprache*). Des œuvres comme *Rechnitz (Der Würgeengel)* ou bien *Die Nackten* jouent un jeu déroutant avec le lecteur-spectateur en lui déléguant au sens double des termes le *travail* d'*interprétation* des discours amphibologiques. Ce faisant, le récepteur devient partie intégrante de l'œuvre dont il est aussi co-auteur et co-acteur.

Sur le plan de la mise en scène, le spectateur représente une figure multiple qui répond aux besoins multiperspectivistes des œuvres polyphoniques de Jelinek et de Wagner. Sa présence est plurielle et même simultanée en ce qu'elle se situe à au moins trois niveaux différents qui convergent au moment de la performance : le spectateur est d'abord celui qui est assis dans la salle (ou un autre espace délimité) face à la scène. Dans cet univers

[663] SARTRE, J.-P., *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Collection Tel, Gallimard, Paris, 1943, p. 305.

« spectaculaire », il est aussi spectateur des autres personnes qui assistent à la représentation. Il est donc, nécessairement, *acteur* et *actant* dans ce lieu de réception où il se met en acte *comme* spectateur. Les acteurs sur scène sont également spectateurs de leurs homologues *pour* et *avec* lesquels ils se mettent en scène autant qu'ils jouent pour et avec les spectateurs. Enfin, l'auteur et le metteur en scène sont spectateurs de leurs œuvres qui leur échappent à certains égards et dont ils sont, paradoxalement, les premiers lecteurs. Ces divers niveaux de la figure du récepteur et de la réception, que les concepts du « théâtre social » ou de la « mise en scène de la vie quotidienne » d'Erving Goffman peuvent éclairer à divers titres, nous ont poussé à poser la question des liens entre la réalité et la fiction, entre lesquelles le récepteur semble jeter un pont. Car c'est encore lui que les auteurs et metteurs en scène invitent d'abord à *refigurer* un espace-temps nouveau, puis à le *configurer* au travers du récit. L'acte de la refiguration se rattache à un acte mnémonique tandis que l'acte configuratif se veut plutôt un geste créatif. De par son pouvoir d'imagination et d'interprétation, le « spect-acteur » ou « lect-acteur » du théâtre de Wagner et de Jelinek ouvre des dimensions herméneutiques nouvelles, des espaces imaginaires et fictifs qui accueillent autant les projections du passé que de l'avenir. C'est en ce sens que nous avons conclu par l'idée que les lecteurs, spectateurs et auditeurs des œuvres de notre corpus sont investis d'un pouvoir de commémoration qui assure aux discours transmis par les textes et les mises en scène une certaine contininuité et une mémoire. Dans la mesure où ces derniers laissent des traces sensibles dans les corps et les esprits du public, nous pouvons dire que non seulement les œuvres dramatiques incarnent des médiums de la mémoire mais aussi le public. Ainsi les spect-acteurs de *März* se métamorphosent au cours de la performance en des archives vivantes. De par leur localisation inhabituelle, placés au fond d'un trou rectangulaire en plein milieu de la salle, ils sont en quelque sorte contraints de faire l'expérience d'une mise au tombeau – devenant sur le plan symbolique des morts-vivants (dans « spect-acteur » il y a « spectre ») au même titre que les porte-paroles postmortuaires dans les textes *In den Alpen* et *Das Werk* d'Elfriede Jelinek ou dans *Gott Kabel*, *Monolog* ou encore *Requiem* de Peter Wagner. L'espace de réception inclut dès lors aussi la mémoire corporelle et les souvenirs rationnels du public qui engendrent un « *mi*-lieu de la mémoire », c'est-à-dire un espace-temps intermédiaire et hybride qui relit un passé présent et un présent révolu. Afin de montrer comment et à quel moment ce « mi-lieu » mnémonique surgit, nous avons repris une conception quelque peu déconcertante de Rebecca Schneider qui affirme que, malgré sa nature éphémère, la performance est bel et bien « ce qui



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

reste » ou « ce qui subsiste »[664] – une déclaration d'apparence paradoxale que nous avons mise en résonance avec les dernières paroles d'Isabelle Menke dans *Rechnitz (Der Würgeengel)* au théâtre de Zurich disant, quant à elle, que « le souvenir est » au fond « tout ce qui reste ».

Si le public forme un lieu et un milieu favorables aux résurgences du passé, on peut dire qu'il devient, à part entière, un *médium* où la mémoire collective rejoint les souvenirs individuels et où l'histoire rationnelle et intelligible épouse une histoire polymorphe : c'est-à-dire empirique, suggestive et sensible aux contours plus poreux parce qu'elle relève des expériences vécues et des impressions spontanées, souvent inconscientes. Autrement dit, les récepteurs représentent un « support » sensible et éphémère où la mémoire refoulée de l'austro-fascisme s'inscrit, à défaut de ne plus pouvoir s'accomplir grâce aux souvenirs de témoins encore vivants. La question du support, du médium de la mémoire et du souvenir qui nous guide depuis le début de nos investigations nous conduit désormais à celle des *forrmes* et des *modalités* d'inscription et de conservation dans la composition esthétique des œuvres de notre corpus. Celles-ci, semblent en effet décrire, réécrire et « déscrire » infatiguablement les abysses de la mémoire austrofasciste. Peut-on en ce sens parler d'un théâtre du « remembrement » ?

[664] SCHNEIDER, « In the meantime: performance remains », *Performing Remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, London ; New York, Routledge, 2011, p. 87-110.

# Deuxième partie

*Ich mache sehr viele, vielleicht zu viele (das wird mir oft vorgeworfen) Worte über etwas, von dem man sich kein Bild machen kann und von dem man nicht sprechen kann. Aber schweigen, was man vielleicht sollte – ein ungemein wichtiger Film über den Judenmord von Rechnitz am Ende des Zweiten Weltkriegs heißt: Totschweigen. Wenn man tot ist, schweigt man sowieso, aber beim Tot-schweigen bringt man auch noch das, von dem man nicht sprechen kann, noch einmal und wieder um –, schweigen kann ich eben auch nicht. Offensicht-lich. Sie hören und sehen es ja!*

Elfriede Jelinek, *Gesprochen und beglaubigt. Dankesrede zur Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises 2009*

Je fais beaucoup de mots, peut-être trop de mots (on me le reproche souvent) sur quelque chose dont on ne peut pas se faire une image et dont on ne peut pas parler. Mais se taire, ce que l'on devrait peut-être faire – un film très important sur le massacre des Juifs à Rechnitz à la fin de la Seconde Guerre mondiale s'appelle : le silence qui tue. Quand on est mort, on est silencieux de toute façon, mais en gardant un silence de mort, on tue même ce dont on ne peut pas parler, encore et encore une fois –, mais je ne peux pas non plus me taire. À l'évidence. Vous l'entendez et voyez bien !

Elfriede Jelinek, *Parlé et certifié conforme. Discours de remerciement lors de l'attribution du prix dramatique de Mülheim en 2009*

# II. Dire et (ré)écrire la Mémoire. Esthétiques du remembrement

> Cette fameuse répétition de l'histoire qui revient toujours et ne meurt jamais, c'est mon grand thème au fond. (*Elfriede Jelinek*)[665]
>
> La musique relève de l'invention…pas Auschwitz. (*Wolfgang Kubizek*)[666]

Dans le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner, l'histoire apparaît comme une allégorie de l'(im)possible et de l'(im)probable. À la véracité et la clarté scientifiques, que l'on accorde généralement au discours historique, se substituent la simulation et une opacité significatives que les différentes voix engagées sur scène ne cessent de commenter et d'embrouiller. Dans l'univers discursif de Jelinek, les démonstrations historiques ne garantissent plus la mise au jour de la vérité. Bien au contraire, le discours de la science s'obscurcit comme une ombre :

> *Hier hat die Geschichte mal die Gelegenheit bekommen, und die kommt nicht wieder, die Gelegenheit, die Geschichte schon, oder auch nicht, sie hat die Gelegenheit, daß man ihr in Ruhe zuhören kann. Sie hält eine Vorlesung, sie muß es ja selber am besten wissen. Between the conception and the creation between the emotion and the response falls the shadow.*[667]
>
> Ici l'histoire a eu l'occasion, et, celle-ci ne reviendra pas, l'occasion, l'histoire reviendra peut-être ou pas, elle a l'occasion qu'on l'écoute en toute quiétude. Elle fait un cours magistral, elle est le mieux placée pour le savoir. Between the conception and the creation between the emotion and the response falls the shadow.

De quelle opportunité l'histoire serait-elle bénéficiaire ? De l'écoute attentive de son auditoire, à savoir nous, lecteurs et spectateurs de *Rechnitz* ? Ou bien du temps de parole qu'on lui accorde, c'est-à-dire de l'espace-temps que l'auteur(e) et le metteur en scène lui concèdent ? Il nous semble que Jelinek pose ici la question fondamentale de savoir comment l'art et la littérature – et dans ce cas précis le théâtre – donnent « l'occasion à l'histoire » de se manifester et se faire entendre. Autrement dit, l'auteur(e), le dramaturge ou le poète donnent l'occasion aux événements et aux voix du passé de r*etourner* dans le présent, parmi les vivants. Jelinek pose ainsi la question du retour de l'histoire (du passé) qui est liée à celle de

[665] JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 86.
[666] KUBIZEK, W., *10 Zeilen zu Monolog mit einem Schatten - Eine Windoper*, Programmheft, Privatarchiv, Oberwart, 1996.
[667] *Rechnitz*, p. 65.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

sa nature : l'histoire, revient-elle ou non, c'est-à-dire est-elle affaire du passé ou du présent ? Si elle revient, alors sous quelle forme ? Sous la forme d'une chaîne de catastrophes comme le suggère Benjamin au travers de son allégorie de l'ange de l'histoire ou revient-elle de façon burlesque comme le propose Marx, lecteur de Nietzsche ? Ce faisant l'écrivaine réfléchit aussi sur le rôle de l'*écrivant* qui peut être médiateur entre ces deux formes d'histoire, à savoir celle qui ne surgit qu'une seule fois, pour ainsi dire « à l'occasion », et celle qui revient, qui resurgit, cherchant des occasions pour se produire.

Dans l'Antiquité, ce n'est pas l'écrivain (ou le texte) qui assure la continuité du passé mais le discours oral comme la performance vocale. Le messager du théâtre grec, une figure clé de la pièce *Rechnitz*, rapporte de vive voix les événements récents et révolus, afin que le public puisse les (re)vivre. Il devient médium entre le passé et le présent, entre le monde de l'art (*une* forme de fiction) et le monde de l'histoire (une *autre* fiction). En sa qualité de messager, n'incarne-t-il pas cette histoire qui nous « revient à l'occasion » pour nous raconter des histoires ? L'histoire qui se produirait alors ainsi sur scène, qui se donne à voir et nous fait voir ce qui ne relève pas (ou plus) du présent, assurerait la transmission du savoir : elle nous fait un cours (*Vorlesung*). Autrement dit, l'histoire *se transmet* en transmettant ; elle *s'explique* en expliquant ce qui s'est réellement passé, parce que – l'ironie jelinekienne n'en démord pas – « elle est le mieux placée pour le savoir ». Si l'histoire est donc *plurielle*, comme le texte le suggère, il revient à ses auditeurs-lecteurs, voire spectateurs, de faire la part du réel et du fictif. N'est-ce pas une manière de suggérer le pouvoir d'évocation et de rappel du théâtre qui, en se reproduisant tous les soirs sans jamais être le même, assure une continuité entre le passé et le présent ? Ne nous offrirait-il pas l'« occasion unique » de (re)vivre l'histoire, d'entendre ses voix et de les écouter ? Contraitement à l'histoire, et plus précisément l'historiographie (cette histoire arrangée par les historiens), le théâtre en tant que texte et performance n'est-il pas une « tribune » où l'histoire se reproduit, resurgit et se réalise[668] ? Si tel est le cas, la *figuration* de l'histoire, sa manifestation si l'on veut, est l'œuvre d'une *re*figuration, fondée elle-même sur l'*acte* de mémoire qu'est l'écrit ou la performance.

Le fragment du poème *The Hollow Men* de T.S. Eliot (1925) qui parachève la citation – *Between the conception and the creation between the emotion and the response falls the shadow* – relie l'acte de la création (*conception, creation*) à celui de la réplication (*response*), ce terme désignant ici à la fois la réplique, la réaction et la réponse. L'ombre qui sépare la

[668] Nous remercions notre directrice, Francine Maier, pour ses questions stimulantes qui nous ont permis une relecture de ce texte.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

conception de la création et l'émotion (le sensible, sous-entendu l'originel) de la réplication (l'intelligible) nous invite à penser le théâtre – en ce qu'il se situe entre ce qui est et ce qui n'est pas encore, entre le possible et l'achevé, entre le monde des affects (l'authentique, le spontané) et celui de la reproduction (la copie, l'imitation) – à l'aune du concept du « remembrement » qui sera le fil conducteur de notre argumentation et qui concerne aussi bien le dire de l'historien que celui du témoin ou encore de l'artiste – ces « messagers » des temps présents. Fiction et réalité sont en effet deux formes (voire deux facettes) d'un même dire qui, lorsqu'il passe par les filtres du théâtre, change de médium et surtout de « médialité » : emprunté aux mots latins *medialis* et *medius* et signifiant milieu et moyen, le terme désigne ici la capacité transmissive d'un médium. Le théâtre dans sa forme écrite, scénique et vocale, couvre des degrés de médialité bien distincts. Mais quel dire représente-t-il face aux paroles (authentiques) du témoin et aux discours factuels de l'historien ? Et comment penser la parole du témoin face aux dires de l'historien et du dramaturge ?

Afin de répondre à cette myriade de questions que les textes de Jelinek et de Wagner nous posent, nous porterons une attention particulière à la notion du médium (messager, témoin, historien, revenant, mutant, spectre, etc.) et à ses formes d'expression (rapport, conte, mime, allégorie, chant, apparition, etc.) dans leurs dimensions dénotative et connotative, rationnelle et métaphorique. En partant des médiums complémentaires que sont le texte et la voix, l'un fixant et transposant par l'écrit, l'autre incarnant et transmettant par le son, nous étudierons dans un premier temps les figurations et refigurations de l'histoire et de la mémoire dans les textes et mises en scène de notre corpus. Nous observerons ensuite plus concrètement la manière dont les textes de Jelinek et de Wagner ainsi que leurs mises en scène remémorent et commémorent un passé refoulé, notamment à travers le motif du revenant et le dispositif de la répétition. Nous verrons enfin comment la voix dans sa matérialité textuelle et vocale sous-tend l'esthétique mnémonique des deux auteurs et s'affirme ainsi comme ultime voix/voie du souvenir.

# Chapitre 1

# Figuration et refiguration. De l'histoire à la mémoire.

## A) Discours rapportés : l'histoire à travers le prisme du messager

« *Ich soll es ja nur ausrichten. Ich kann nicht sagen, was sein wird, nur, was ich gesehen habe, also was war. Nicht, was wahr ist.* »[669] (On m'a seulement chargé de transmettre. Je ne suis pas en mesure de dire ce qui adviendra, seulement ce que j'ai vu, donc ce qui fut. Non pas ce qui est vrai.) – provenant d'une des voix anonymes de *Rechnitz*, cette affirmation dévoile le caractère paradoxal de l'écriture d'Elfriede Jelinek qui révèle en taisant, effleurant le vraisemblable sans jamais le nommer directement. La transmission est au centre du texte polyphonique où les voix de messagers, voix de coursiers (appelées *Botendiskurse*) s'affirment, se superposent, se contredisent et se répètent inlassablement pour démentir ensuite leurs propos. En jouant sur la sonorité de l'homonyme « war / wahr », l'auteure attire l'attention du lecteur sur la dimension de l'oral (qui ne permet pas ici de faire la différence) par rapport à l'écrit quand il est question de la transmission historique. L'histoire traite nécessairement « de ce qui fut » (*was war*) et non « de ce qui adviendra » (*was sein wird*). Si l'avenir est du ressort de la prédiction (elle est hypothétique), l'histoire écrite – que l'on appelle d'ordinaire « le passé » – est l'œuvre d'un dire fondé sur une observation portée *a posteriori* sur les événements jugés marquants d'une période précise. Le verbe « *ausrichten* », que Jelinek emploie ici, peut alors signifier « transmettre » ou « orienter », « ajuster » ou encore « aligner ». Il est donc question de faire passer et circuler un message tout en l'adaptant à la situation de transmission en lui donnant une certaine orientation. Or, l'objet sur lequel le regard se pose varie en fonction de la perspective que l'on adopte et la signification qu'on lui attribue ne peut être une vérité exclusive :

> *ich als Berichterstatter, habe diese Einstellung, wenn auch verspätet, denn ich kann ja nicht schon vorher von etwas berichten, nicht wahr, ich habe die Einstellung also für Sie bereits kalibriert*[670]
>
> en tant que rapporteur, j'ai adopté ce point de vue, certes un peu tardivement, car je ne peux pas rapporter sur quelque chose en avance, n'est-ce pas, j'ai donc d'emblée calibré pour vous mon point de vue

[669] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 186.
[670] *Ibid.*, p. 79.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

Les voix de messagers (*Botenstimmen*) proposent au lecteur non pas une relecture cohérente et substantielle de l'histoire mais une compilation de points de vue, voire des histoires contradictoires et superficielles, si bien que l'histoire se noie dans les multiples histoires, les rumeurs, les suppositions et les ouïe-dire :

> *Sie stimmt immer nur ihre Instrumente, die Geschichte, zum Spielen kommt sie aber nur noch selten. Life is very long. Heute allerdings ist so ein Tag, an dem sie mit uns spielt, als würde das Leben überhaupt nicht vergehen. Wir sind ihre Instrumente. Wir stimmen jetzt. Wir stimmen die Geschichte mit uns ab. Unsere Aussagen sollen ja stimmen, und sie sollen übereinstimmen.*[671]
>
> Elle ne fait toujours qu'accorder ses instruments, l'histoire, mais elle ne trouve plus que rarement le temps de jouer. Life is very long. Aujourd'hui, cependant, est un de ces jours où elle joue avec nous comme si la vie ne passait absolument pas. Nous sommes ses instruments. Nous sommes désormais accordés. Nous accordons l'histoire avec nous car il faut bien que nos dires soient justes et qu'ils soient concordants.

Jelinek aborde de manière métaphorique les concepts de la réécriture en histoire (ce qui explique la polysémie volontaire du terme « *Berichterstatter* » qui désigne à la fois le chroniqueur et le reporteur) ainsi que le statut du témoignage, notamment dans le champ de l'histoire orale – telle que Lutz Niethammer, Gerhart Botz ou Alf Lüdtke l'ont introduite dans l'historiographie allemande[672]. Le calembour fondé sur la polysémie du lexème « *stimmen* » – qui, comme verbe signifie harmoniser, accorder, concorder et, par extension, voter (« *ab*stimmen »), comme adverbe indique le degré de justesse d'un jugement de vérité, comme nom désigne la voix au pluriel (*die Stimme – die Stimmen*) – introduit sur le ton de l'humour la question épineuse du statut des souvenirs individuels et de l'expérience vécue dans le discours global de l'histoire. La question de la « justesse » et de la vraisemblance qui ne se pose pas pour un écrivain d'histoires, se pose pourtant à l'écrivant de l'histoire : car est-il possible d'écrire une histoire *juste* sans trahir les *voix* qui la cautionnent ? De même que l'écrivain (Jelinek) accorde ou non les voix de son texte – les messagers « instruments » de son histoire qu'elle marque de son sceau – l'historien, lui aussi, accorde les voix qu'il nous

---

[671] *Ibid.*, p. 64. (Nous soulignons)

[672] NIETHAMMER, L., *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der "Oral history"*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985 ; NIETHAMMER, *Ego-Histoire? : und andere Erinnerungs-Versuche*, , NIETHAMMER, L., « Kollektive Identität : heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur », *Rowohlts Enzyklopädie*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2000, . Le concept de l'histoire orale a fait l'objet de plusieurs études détaillées dont : BOTZ, G., « Wert, Probleme, Möglichkeiten der Mündlichen Geschichte », *Mündliche Geschichte und Arbeiterbewegung. Eine Einführung in Arbeitsweisen und Themenbereiche der Geschichte "geschichtsloser" Sozialgruppen*, Wien, Köln, Böhlau, 1984, p. 23-37 ; PLATO, A.V., « Oral History als Erfahrungswissenschaft. Zum Stand der "Mündlichen Geschichte" in Deutschland », *Geschichte vor 2000. Perspektiven der Historiographiegeschichte, Geschichtstheorie, Sozial- und Kulturgeschichte. Festschrift für Georg G. Iggers zum 65. Geburtstag*, Jarausch, Konrad H., Jörn Rüsen,Hans Schleier, Hagen, 1991, p. 418-40 ; LÜDTKE, A., « Einleitung: Was ist und wer treibt Alltagsgeschichte? », *Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, Lüdtke, Alf, Frankfurt/Main, Campus Verlag, 1989, p. 9-47 ; LÜDTKE, A., « Alltagsgeschichte, Mikro-Historie, historische Anthropologie », *Geschichte. Ein Grundkurs*, Goertz, Hans-Jürgen, Reinbek, Rowohlt, 1998, p. 557-78.

veut faire entendre. Il y a donc une parenté entre les formes de narration que Jelinek souligne comme auteure de son texte (ou chef d'orchestre de son chœur de coursiers). La pièce *Rechnitz* s'inscrit ainsi non sans ironie dans les débats de l'histoire et de l'historiographie si bien que l'auteure-écrivant tend un miroir à l'historien-écrivain. Ce faisant, elle se moque non seulement du lecteur trop crédule mais elle critique tout autant la foi dans l'histoire de l'historien.

Dans sa quête d'une représentation du passé toujours plus cohérente et plus juste que les versions précédentes, l'historien *accorde*, selon l'auteure, les voix au prix d'une *harmonisation*. Autrement dit, pour atteindre ce but peut-être illusoire il est obligé de reconstruire et, partant, de réécrire les événements. Que se passe-t-il cependant lorsqu'il travaille avec les produits de la mémoire et des impressions approximatives issues des témoignages ? N'y a-t-il pas un danger d'imprécision, la marge d'erreur n'augmente-t-elle pas avec une telle démarche ? Car si tout souvenir est nécessairement une reconstruction subjective, l'historien doit, quant à lui, construire l'histoire à partir de ces reconstructions. Ainsi la signification globale d'un événement s'appuierait sur une multitude de données singulières et contingentes. La critique d'une histoire qui serait entièrement fondée sur la « mémoire » rappelle étrangement la méfiance que Platon exprime à l'égard du « reflet » : plus une représentation est représentation de représentation, plus elle est loin de la vérité ancrée dans réel. Pour atteindre le vrai, il faudrait donc s'arracher au monde des expériences vécues et des représentations (qu'elles soient d'ordre visuel ou narratif) et construire son argumentation à partir de concepts comme le fait d'ordinaire la philosophie. Mais ne perd-on pas ainsi l'aspect concret de l'histoire qui traite des affaires proprement *humaines* ?

Dans l'univers dramatique d'Elfriede Jelinek, la figure de l'historien s'apparente à celle du messager. Il s'agit de deux instances qui transmettent des discours dont, d'abord, ils ne sont pas l'auteur mais qu'ils s'approprient au moment de leur rapport quand ils ne configurent à leur aise. Marcus Lobbes, metteur en scène de *Rechnitz* au théâtre de Fribourg, place le « discours rapporté » (*Botenbericht*) au cœur de sa mise en scène : équipés d'écouteurs qui leur soufflent le texte, les cinq comédiens répètent infatigablement les horreurs du massacre de Rechnitz. Ils transmettent au public l'intégralité du texte de Jelinek dans un espace très confiné qui reproduit l'essentiel de la scène de répétition. L'action scénique se réduit alors seul au discours, à la *deixis*, et le plateau se transforme en un lieu où différentes formes de mémoire entrent en dialogue : la *mémoire de répétition* des comédiens est confrontée à la *mémoire rapportée* du texte qui stimule le *souvenir individuel* des

spectateurs et contribue à l'émergence d'une *mémoire collective*. Afin de mettre au jour comment les discours sur l'histoire et la mémoire sont reliés dans les textes et mises en scène de notre corpus, le présent chapitre propose une analyse du discours rapporté en se concentrant en particulier sur les médiums de l'histoire et de la mémoire, comme la parole du témoin et le discours de l'historien, le document historique et la fiction.

## a. Parole de témoin, discours d'historien : une affaire d'interprétation ?

« L'histoire est beaucoup trop importante pour être laissée aux historiens », remarque Pierre Vidal-Naquet au sujet de la condition des Juifs en 1942 en France[673]. Ce constat pourrait également valoir pour le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner qui questionne le statut et la réception par les sciences historiques de la parole du témoin. La mémoire et sa place dans les sciences historiques ont suscité de virulents débats entre les chercheurs et les « écrivains des mémoires », à savoir les témoins. Dans sa conférence sur *Le témoin et sa mémoire face à l'histoire*, Isaac Lewendel souligne que l'on « ne peut pas comprendre l'histoire sans les témoignages laissés par l'homme », car « [e]n fin de compte, tout est témoignage »[674]. Ce témoin de premier ordre, qui a perdu ses parents à Auschwitz sous le régime de Vichy, doit affronter un demi-siècle plus tard la critique des historiens. Il constate alors que les « historiens et témoins ne sont pas toujours faits pour s'entendre »[675]. Tandis que l'historien prétend à l'objectivité, le témoin, que l'on dit directement affecté par son histoire, semblerait plus subjectif, si bien que l'on considère souvent les incohérences, exagérations ou oublis comme des preuves d'authenticité. Quel crédit pouvons-nous ou devrions-nous dès lors accorder aux discours rapportés par un tiers ?

### *Le récit de messager*

Cette question se pose avec une acuité toute particulière pour le théâtre de Jelinek. La portée symbolique et l'enjeu esthétique du discours rapporté ne se trouvent-ils pas au fondement même du théâtre ? Dans l'Antiquité, ce n'était guère l'originalité de la fable – issue des mythes et légendes grecques – qui préoccupait le dramaturge ou le public, mais la manière dont l'histoire était abordée par l'auteur et le(s) comédien(s). Le public s'attendait à une

[673] VIDAL-NAQUET, P., « L'année 1942 et les Juifs en France », Colloque à l'EHESS, Paris, 15 et 16 juin 1992, cité d'après LEWENDEL, I., « Le témoin et sa mémoire face à l'histoire », *La shoah : témoignage impossible ?*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1998, p. 41.
[674] LEWENDEL, « Le témoin et sa mémoire face à l'histoire », p. 41.
[675] *Ibid.*, p. 42.

interprétation innovante d'une matière bien connue, une adaptation nouvelle des événements qui étaient déjà inscrits dans la mémoire collective. Le récit du messager qui rapporte, à l'instar du chroniqueur de nos jours, les faits sanglants d'une guerre (comme dans *Les Perses*) ou le sort tragique d'un personnage notable (celui de Penthée dans *Les Bacchantes* d'Euripide), était dès lors de prime importance. On peut dire de manière générale l'intervention du messager introduit une rupture dans le déroulement de la fable : l'action se réduit à la prise de parole d'un seul personnage, situé en dehors de la fable. Créant un lien fort entre le *theatron*, l'espace des spectateurs, et le *logéion*, la scène où la tragédie se déroule (est racontée), le récit de messager représente un moment fort dans le théâtre antique (texte *et* mise en scène)[676]. Le dispositif du discours du messager attire l'attention du lecteur-spectateur sur ce qui est dit et comment cela est dit. Autrement dit, la scène (du texte ou de la performance) intensifie la situation d'écoute dans la mesure où le *récepteur* est clairement mis en avant. Quand sur le *proskénion* antique le messager saisit la parole, c'est le récit même qui devient spectacle. Il ne s'agit guère d'une énumération de faits mais d'une véritable mise en scène de la parole qui imprègne le public. « Pareil à une note de musique », écrit Eva Vaou dans son analyse du récit de messager chez Euripide, « le mot du récit tragique compose avec son intonation, son accord avec le mouvement du corps et parfois même avec son immobilité, un monde extra-ordinaire [sic]. Le récit devient ainsi une parole qui crée événement [sic]. Cette parole événement engendre l'image et la sensation d'un univers nouveau »[677].

Le discours du coursier qui, le plus souvent, rapporte des nouvelles néfastes pour la communauté, constitue, en effet, un moment crucial dans la fable à partir duquel tout va basculer. Le messager non seulement reformule les événements qui ne sont pas montrés sur scène pour des raisons de bienséance ou de faisabilité mais il les interprète et les commente simultanément. De fait, ses interlocuteurs intra-scénique (d'autres personnages) et extra-scénique (le public) n'apprennent que ce qu'il *dit* avoir vu et entendu en personne, voire ce dont il *se souvient* et dont il *veut bien* parler. Dans la mesure où l'événement (le crime, la catastrophe, le cataclysme) a déjà eu lieu, le rapport animé du messager incite le public à se représenter la scène et à revivre l'action avec lui :

[676] La distinction entre les deux axes de communication intra-scénique (au sein de la fable et entre les personnages) et l'axe de communication extra-scénique, que Lehmann appelle l'axe du *theatron*, à savoir le *lieu* du spectateur dans l'Antiquité s'avère ici éclairante. Le fait de conférer la parole (le texte dramatique) à une seule personne – le messager – entraîne un « recul de l'axe intra-scénique au profit de l'axe-theatron ». Cf. LEHMANN, H.-T., *Le théâtre postdramatique*, Trad. Ledru, Philippe-Henri, L'Arche, Paris, 2002, p. 205.

[677] VAOU, E., « Le récit dans les tragédies d'Euripide: étude d'un discours performatif », *Loxias*, 12, 21 février 2006: http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=918, s. p.

> La narration est longue et donne ainsi l'occasion au personnage de créer un instant propre à lui, un instant-limite entre la fiction de la tragédie et la fiction de son récit. La quantité permet au messager de s'approprier [...] l'histoire [qu'il] est venu réciter et en même temps lui donne le pouvoir de l'interpréter, de la théâtraliser. Le personnage prend le temps de transformer ce qui pourrait être une nouvelle laconique en parole performative.[678]

Le *récit* du messager est toujours postérieur à l'événement qui est rapporté. Il fait néanmoins partie de la fable – contrairement à la *figure* du messager qui, quant à lui, se situe en dehors de celle-ci. Il y a donc un hiatus entre le locuteur et son discours. Un détail non négligeable constitue l'étrangeté du personnage masqué qui interrompt la linéarité de la fable. L'absence des autres personnages sur scène ainsi que le fait que les actions relèvent d'un espace-temps accompli, l'invitent parfois à changer de rôle et à mimer les absents. Le discours *spectaculaire* devient ainsi *spectral* dans la mesure où il réanime des faits passés et plus encore des personnes trépassées. En ce sens, le récit de messager est un récit méta-dramatique, « un espace amphibologique », comme le dit Eva Vaou à juste titre, « qui sert de support [à] l'imagination »[679].

Qu'en est-il du messager dans le texte dramatique d'Elfriede Jelinek ? La dimension épique du récit de messager se distingue ici par une présence plus prononcée de métaphores, d'hyperboles et d'antithèses. Les messagers de *Rechnitz* marquent une distance plus nette par rapport à leurs propos. Ils ne sont pas en dehors de la fable, elle-même inexistante, mais ils la composent au sens propre du terme. Jouant sur tous les registres, ces rapporteurs anonymes déclinent sans répit tous les déroulements *possibles* de la nuit néfaste du 24 au 25 mars 1945. Mais au lieu d'informer et d'éclairer leur auditoire en trouvant un accord sur les faits, leurs rapports s'avèrent imprécis, variables et même contradictoires :

> *Zum Glück sind wir nicht demütig, soll Ihnen der Bote ausrichten, ich sage, wies ist, ich sage, wie man es mir gesagt hat, wörtlich: Verhaßt ist uns, wer sich nie wehren will, und genau solche Leute lassen wir uns jetzt vor die Läufe bringen. Und wir Boten überbringen diese Nachricht.*[680]
>
> Heureusement que nous ne sommes pas humbles, doit vous transmettre le messager, je dis les choses comme elles sont, je dis comme on me l'a dit, littéralement : nous détestons celui qui ne se défend pas et c'est précisément ce genre de personnes que nous nous faisons servir à portée de fusil. Et nous, messagers, nous rapportons cette information.

On constate que le prétendu témoin ne rapporte pas les faits. Il ne dit pas ce qu'il a vu de ses propres yeux et, partant, ce à quoi nous pourrions accorder crédit, ni non plus d'ailleurs ce qu'on lui a dit (l'exactitude proviendrait du niveau discursif) mais il dit *comme* on lui a dit de

678 *Ibid.*
679 *Ibid.*
680 JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 95.

le faire. Le pronom relatif « *wie* » peut se lire de deux manières. S'il indique d'un côté le degré de fidélité dont témoigne le messager vis-à-vis du discours rapporté, il souligne de l'autre sa liberté éventuelle de seulement révéler la *manière* dont on lui a dit les choses. Le jeu de mots sur le verbe « *bringen* » (apporter) et « *überbringen* » (transmettre) qui tait, contre l'attente du lecteur, une autre dérivation, à savoir « *umbringen* » (tuer, assassiner), attire l'attention du lecteur sur le rapport entre le crime concret et sa déformation orale, tout en semant la confusion. Ainsi le messager met l'accent sur la possible différence entre ce qui fut et ce qu'on lui en a dit, alors que lui, semble-t-il dire, il ne fait que *répéter textuellement* – il cite sur le mode du discours indirect libre – les paroles d'autrui. La particularité des messagers de Rechnitz consiste précisément en ceci : ils ne rapportent pas la vérité – à supposer qu'elle existe – mais leurs aveux mettent au premier plan du récit l'incertitude à propos des traces du massacre. Les messagers ne sont donc que des porte-paroles sans être garants de cette parole.

> *Ich könnte Ihnen noch sagen, wo kein leichtes Finden dieser Leichen sein wird, kein leichtes Finden wird das sein, aber ich sage nichts, sonst wäre es ja ein leichtes Finden und ein viel zu leichtes Finale.*[681]
>
> Je pourrais également vous dire où il ne sera pas facile de trouver ces dépouilles, la découverte, ce ne sera pas facile, mais je ne vous dis rien, car sinon il serait facile de les trouver, ce serait un finale bien trop simple.

Les coursiers de *Rechnitz* se dévoilent comme étant des faux-témoins. À aucun moment, ils ne se disent ou s'efforcent de devenir des porte-paroles d'une histoire « certifiée conforme ». S'il y a une certitude dont ils se portent garants, c'est bien celle du silence et de la dissimulation. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre de leur part, ces rapporteurs anonymes ne manifestent nullement une volonté d'impartialité et ne cherchent pas non plus à révéler une quelconque certitude du crime. Le glissement morphologique du verbe substantivé « *Finden* » (la découverte) à « *Finale* » (i.e. la *course* finale) attire l'attention sur la performativité du récit de messager qui se donne en spectacle. Après tout, n'est-ce pas le caractère contradictoire et antinomique des divers récits qui fait preuve de cohérence, elle-même symptomatique d'une vérité relative ? Partant, l'absence de preuves officielles résulterait d'une volonté collective de maintenir un état de confusion et d'obscurité. Le degré de fausseté des discours, ne serait-il pas un indicateur du degré de gravité sous-jacente ? Le rapport infidèle évincerait alors la signification même du silence tandis le témoignage, réduit à un verbiage incessant, reviendrait à ne rien dire et à se taire. Cela explique peut-être pourquoi les récits sont finalement voués au silence : « *Wir haben nichts mehr zu berichten. Es ist zu dunkel. Wir*

[681] *Ibid.*, p. 112.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

*konnten nichts sehen. Niemand konnte etwas sehen. Wir haben diesmal nichts zu berichten.* »[682] (Nous n'avons plus rien à dire. C'est trop obscur. Nous n'avons rien pu voir. Personne ne pouvait rien voir. Pour cette fois, nous n'avons rien à rapporter.) Les propos révèlent la mauvaise foi du messager : l'excuse étant que la nuit les a empêchés de voir.

Les messagers de *Rechnitz* se gardent d'ailleurs bien de se présenter comme les témoins (*Zeugen*) du crime. En préservant jalousement le titre de messager (*Bote*), ils échappent aux mailles de la justice et, partant, ne peuvent être tenus responsables des actes, seulement des paroles qu'ils transmettent. Contrairement aux messagers antiques, les messagers modernes de Jelinek ne participent pas à la construction d'une mémoire collective culturelle, ni non plus à celle de l'histoire, comme on pourrait le supposer. Ils procèdent, bien au contraire, à une « désécriture » de l'histoire, laquelle devient un amalgame d'histoires plus ou moins crédibles :

> *wir tragen uns als kleine Märchen vor, und uns wird geglaubt werden. Was brauchen wir da ein Zeugnis? Ich als Bote hätte Ihnen selbstverständlich gern einen Beweis in Gestalt eines Zeugnisses gegeben, aber dadurch wäre ich ja Zeuge geworden, nicht Bote, und ich hätte mich womöglich selber strafbar gemacht, weil ich sowas auch nur mit angesehen hätte, wobei die Betonung auf mit liegt, denn es waren auch andere da, Sie sehen es ja selbst, daß auch andre sich das selbst angesehen haben, und zwar Leute, die angesehener waren als Sie!*[683]

> nous nous produisons en tant que petits contes et on nous croira. À quoi bon alors une attestation ? En ma qualité de messager, je vous aurais évidemment volontiers donné une preuve sous forme d'un témoignage mais, ce faisant, je serais devenu témoin et non pas messager, et je me serais peut-être bien rendu coupable parce que j'aurais seulement assisté à cela avec d'autres, l'accent étant mis sur « avec » puisque d'autres personnes étaient présentes, vous le voyez vous-mêmes que d'autres personnes y ont regardé elles-mêmes, des personnes d'ailleurs mieux vues que vous !

Les propos du messager mettent en regard le récit véridique (*Zeugnis*), composé de faits attestés, et la fable (*Märchen*), issue de faits imaginaires, de croyances et de superstitions. Emprunté au lexique du moyen haut-allemand « *mære* » (en allemand moderne *die Mär*) et du verbe « *mæren* > *māren* » en ancien haut-allemand, « *Märchen* » désigne une histoire curieuse à laquelle on accorde, généralement, peu de crédit. Cependant, selon l'acception des verbes « *mæren* > *māren* », le terme renvoie aussi à l'acte de raconter une histoire (*Erzählung*) et peut être synonyme de rapport (*Bericht*) à l'instar de l'usage qu'en fait Martin Luther dans l'une des compositions les plus célèbres, le chant de Noël *Vom Himmel hoch* de 1535 :

[682] *Ibid.*, p. 163.
[683] *Ibid.*, p. 185.

| | |
|---|---|
| *Vom Himmel hoch, da komm ich her.* | Je viens de la voûte céleste. |
| *Ich bring' euch gute neue Mär,* | Je vous apporte une heureuse nouvelle, |
| *Der guten Mär bring ich so viel,* | Je vous apporte tant de bonnes nouvelles |
| *Davon ich singn und sagen will.* | Que je voudrais en chanter et parler. |

Les messagers de *Rechnitz* n'apportent ni de bonnes ni de mauvaises nouvelles. Ils ne racontent que des bobards (« *wir tragen uns als kleine Märchen vor* »). Leur « annonciation » sera exaucée, comme l'indique l'emploi du futur passif (« *und uns wird geglaubt werden* »). Ainsi sous l'influence du christianisme et le mythe d'une communauté humaine élue par Dieu, le messager antique se transforme ici en chroniqueur des temps modernes qui alimente son discours par de faits divers pour distraire son auditoire. À quoi bon alors s'appuyer sur des faits approuvés ? (« *Was brauchen wir da ein Zeugnis?* ») La question du messager se justifie par le flou sémantique du terme même de « *Zeugnis* » : le substantif désigne en allemand le certificat (*Bescheinigung, Nachweis*) ou l'attestation (*Beleg*) – voire par extension le diplôme ou bulletin de notes – ainsi que toute forme de preuve (*Beweis*), allant de la trace (*Spur*) au témoignage (*Zeugenaussage*). L'ambiguïté du terme permet à l'auteure d'aborder simultanément la question épineuse du statut du témoin (*Zeuge*) et de son récit « certifié conforme » (*Zeugnis*) au sein même d'un épisode controversé de l'histoire autrichienne que seul l'historien, titulaire d'un diplôme officiellement reconnu (*Zeugnis*), se dit habilité à traiter avec objectivité. Son jugement serait, de par son statut, plus juste que celui du simple témoin, privé de la distance objective face à son attestation. En allemand juridique « *Zeugnis ablegen* », littéralement « rendre témoignage », désigne l'acte par lequel on dépose un témoignage au tribunal. Or, cette déposition, comme le souligne le messager ci-dessus, peut s'avérer être à double tranchant si l'on déclare ensuite le dépositaire « coupable pour la simple raison d'y avoir seulement assisté avec d'autres ». Sur le plan métatextuel, ce sont donc le rôle du messager et la qualité de son annonce qui sont dans ligne de mire : « *Hier steht: Man muß nichts einsehen, um nicht hart gestraft zu werden.* »[684] (Il est écrit : il ne faut rien reconnaître pour ne pas être puni avec sévérité.) Le verbe « *einsehen* » est à prendre au double sens, littéral et figuré : si l'on ne *voit* rien, on ne peut se rendre coupable ; si l'on *ignore* sa faute, on ne peut en être tenu responsable. Dans les deux cas, il suffit de fermer les yeux et de se tenir à l'écart : « *sie können ja jederzeit in ein Land gehen […], wo sie kein Blick anschaut und sie keinen Blick zum Schauen haben* »[685] (car ils peuvent à tout moment se rendre dans un pays […] où aucun regard ne se pose sur eux et où ils n'ont pas d'yeux pour voir).

[684] *Ibid.*, p. 194-5.
[685] *Ibid.*, p. 195.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

Ainsi, l'auteure semble moins mettre en question la figure du messager de la tragédie antique que l'évolution de sa fonction et de sa réception aujourd'hui. Elle se sert de son statut équivoque pour mettre à nu les modes discursifs. Par conséquent, la pièce *Rechnitz* traite moins du crime collectif en lui-même que de la *manière* dont on le justifie ou plutôt passe sous silence. Au-delà de la mise en abyme des « dangers » et des « travers » du discours rapporté, Elfriede Jelinek pose ainsi la question de savoir si l'on peut encore dire la vérité et comment. *Rechnitz* semble en effet abolir toute forme de sincérité, à l'exception de celle qui dénonce l'idée même de la loyauté. Pouvons-nous en conclure que l'auteure refuse à ses lecteurs la possibilité d'un discours authentique ? Propose-t-elle effectivement de niveler toute différence entre le témoin, l'historien et peut-être même l'écrivain ? Enfin, si l'on ne peut pas dire ni écrire *la* vérité, qui sera en mesure de se porter garant de la véracité d'un récit ? Jelinek semble en effet avoir recours à la figure du messager antique (de la tragédie) pour mettre précisément en question le messager des temps modernes : le témoin de l'histoire et celui qui l'écrit. S'il est médium de l'histoire, ou plutôt d'*une* histoire, c'est aussi un *instrument* de l'auteure et de *son* histoire qu'elle veut nous transmettre en renforçant l'axe extra-scénique ou l'« axe-theatron » pour reprendre le terme de Lehmann[686]. Elle aménage ainsi nouveau et plus grand espace d'écoute. Ce faisant, Jelinek « taille » le messager de la tragédie antique à la mesure de son théâtre : contrairement au messager antique qui se contente de conter les événements passés afin de les transmettre et faire (re)vivre aux présents (le public), le messager de Jelinek – un messager *post-dramatique* – s'avère plus complexe. Son autoréflexivité prononcée le distingue nettement de son homologue antique. Sa manière de se distancier de son propre discours en mettant en question le mandataire « véritable » ou supposé permet à l'auteure d'attirer l'attention du récepteur moins sur le contenu ou la transmission elle-même que sur la critique de ceux dont il transmet le message. Les auteurs du crime seraient les véritables témoins mais ils délèguent leur témoignage aux messagers, « témoins de seconde main »[687], qui ne sont, de fait, que des exécutants subalternes et refusent d'endosser la responsaibilité par procuration. L'auteure fait donc indirectement le procès des *absents*, des auteurs du crime qui, eux, se taisent et font parler les autres à leur place. Le messager jelinekien est dès lors bien plus qu'une simple figure ou métaphore dramatique, c'est un dispositif de critique (auctoriale ?) qui définit l'*écriture* même d'Elfriede Jelinek. C'est peut être là « son programme » qu'elle évoque dans l'entretien avec Christine Lecerf, sa

[686] LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, p. 205.
[687] ORTNER, J., *Poetologie "nach Auschwitz". Narratologie, Semantik und sekundäre Zeugenschaft in Elfriede Jelineks Roman "Die Kinder der Toten"*, thèse de doctorat, Universität Kopenhagen, Januar 2012.

« nouvelle méthode au sens de Brecht, c'est-à-dire une nouvelle méthode esthétique dont le contenu soit politique »[688].

## *Les mots/maux de la vérité*

Le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner invite à « entrer dans l'atelier de l'historien »[689]. D'ordinaire, on décrit l'historien comme celui qui écrit l'histoire de la façon la plus objective et la plus cohérente. Mais selon le *Littré* (2e édition, 1872), on appelle également historien « celui qui raconte quelque événement », voire « celui qui se borne à raconter des faits sans les accompagner de réflexions » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 8e édition, 1935). Les définitions contradictoires montrent que, malgré l'emploi courant, le terme d'historien et, de fait, celui de son objet d'étude, l'histoire, ne vont pas de soi. *Rechnitz (Der Würgeengel)* d'Elfriede Jelinek, *Das Werk, Gott Kabel der Stuhl und die Klarheit* et *Monolog mit einem Schatten* de Peter Wagner mettent le concept de l'histoire à l'épreuve en établissant dans les récits des cadres de vérité. Celle-ci apparaît tantôt comme simple mot au contenu variable, tantôt comme synonyme de souffrance. Les œuvres de Wagner et de Jelinek mettent en effet l'indétermination conceptuelle au premier et invitent le récepteur à réfléchir sur l'instance chargée de la transmission : l'établissement de la vérité, est-il plutôt du ressort de l'historien, du témoin ou de l'artiste ?

Comme nous l'avons vu plus haut, Elfriede Jelinek introduit la notion de la vraisemblance d'un récit par le discours du messager. Celui-ci ne se borne pas à raconter les seuls faits dont il *n'aurait pas été* le témoin mais il les conteste, les discrédite et même les invente. L'histoire qu'on nous raconte est confuse : du fait que les discours factuel et fictionnel sont assurés par la même instance narrative et réalisés par un même acte de parole, fiction et vraisemblance s'entrecroisent et se superposent. L'histoire (*Historie*), dont la construction est d'ordinaire réservée aux historiens « certifiés », se transforme en une œuvre collective, un patchwork issu d'une multiplicité d'histoires (*Geschichten* au sens de *Märchen*)[690] qui ébranlent le socle du concept de la « vérité » :

[688] JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 43.
[689] RANCIÈRE, J., *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, La librairie du XXe siècle, Seuil, Paris, 1992, p. 24.
[690] Ainsi on peut lire la phrase citée ci-dessus comme une déclaration ironique sur l'imposture historique : « *wir tragen uns als kleine Märchen vor, und uns wird geglaubt werden*. » La suite du texte indique que la foi accordée aux faux récits repose sur l'autorité de l'historien : « …*Leute, die angesehener waren als Sie!* ».

> *Haben Sie das alles, was ich Ihnen da berichte, denn nicht längst von einem andren Boten gehört? Also ich würde das der Geschichte nicht glauben, wenn ein andrer sie mir berichtete, und es sagt ja auch nie einer die Wahrheit. Wer ist es dann, der das sagt, was nicht die Wahrheit sein kann? Der Bote! Die letzte Instanz der gewaltigen Macht der Wahrheit. Genau! Auf den sind Sie in dieser Hinsicht angewiesen.*[691]
>
> N'avez-vous donc pas déjà entendu d'un autre messager tout ce que je vous rapporte là ? Alors, moi je ne me fierais pas à l'histoire, si quelqu'un d'autre me la rapportait, d'autant plus que personne ne dit jamais la vérité. Qui est-ce alors qui dit ce qui ne peut pas être la vérité ? Le messager ! La dernière instance de l'immense pouvoir de la vérité. Exact ! De ce point de vue, vous dépendez de lui.

Le propos suggère que la véracité d'une information ne dépend pas de celui qui la rapporte mais de la manière dont elle est transmise. À l'instar de la théorie platonicienne de la vérité, les récits de messager, censés dire vrai, s'apparentent aux reflets projetés sur les parois de la caverne dans la parabole philosophique. En ce sens, une histoire fondée sur des faits que l'on tient de seconde main – tels les reflets des objets du monde extérieur sur les murs de la carverne – serait une histoire d'*opinion* et non de savoir : on croit ou feint de croire aux dires des autres sans pouvoir ou vouloir avancer une preuve de véracité. Partant, les domaines de l'histoire et de la mémoire se confondent puisque, si l'on accorde foi ou non à un récit fait de mémoire, il n'est pas question de conviction, de jugement et encore moins de croyance quand on a affaire à l'histoire. De par sa nature et de par son statut, le messager ne donc peut dire la « vérité » s'il n'a pas été le témoin oculaire de ce qu'il rapporté ; et pourtant, le texte nous dit qu'il est « la dernière instance de l'immense pouvoir de la vérité ». Sous le masque de l'ironie, Elfriede Jelinek attire ainsi notre attention sur l'enjeu du récit dans les champs de l'histoire et de la mémoire. Alors que l'on attribue volontiers aux faits tirés de l'histoire la précision et la fiabilité parce qu'ils résultent d'une argumentation réfléchie et cautionnée par l'auteur, on considère les souvenirs, à savoir des faits tirés de la mémoire, comme contingents, imprécis et douteux. Or, l'historien « véritable » ne serait ni témoin ni messager. Il opère en quelque sorte la synthèse des deux formes de discours et d'écriture qu'il dépasse en concentrant son analyse sur le contenu *et* la forme des faits relatés. Dans *Les mots de l'histoire*, Jacques Rancière qualifie cette histoire réflexive d'« histoire savante » et l'inscrit dans la pratique historique de Fernand Braudel et Lucien Febvre :

> La distance temporelle et la neutralisation de la personne donnent au récit son objectivité non assumée à laquelle s'oppose la présence affirmative du discours, sa puissance d'auto-attestation. L'histoire savante, selon cette opposition, peut se définir comme une combinaison où la narration se trouve *encadrée* par le discours qui la commente et l'explique.[692]

[691] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 153.
[692] RANCIÈRE, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, p. 33.

Une histoire à laquelle nous pouvons accorder quelque crédit serait nécessairement une histoire qui assume son double ancrage, scientifique lors qu'elle s'appuie sur des statistiques, des diagrammes ou des données issues de l'économie, et poétique en raison de sa nature écrite, « constituant en langue de vérité la langue aussi bien vraie que fausse des histoires »[693]. Cette nouvelle posture de l'historien, laquelle se situe au-delà de l'histoire-science et de l'histoire-récit, serait un gage de vérité qui permettrait de préserver la particularité du discours historique : *scientifique* en ce qu'il découvre « l'ordre caché sous l'ordre apparent »[694], *narratif* quand il inscrit « les structures de cet espace caché et les lois de ce processus complexes dans les formes lisibles d'une histoire comportant commencement et fin, personnages et événements », et *politique* parce que liant « l'invisible de la science et le lisible de la narration aux contraintes contradictoires de l'âge des masses »[695].

C'est précisément cet encadrement des discours qui fait objet de débat et de critique dans le texte de Jelinek. Certes, les voix de messager à la fois commentent et expliquent leurs propos, mais au lieu d'apporter quelque éclaircissement aux lecteurs, ils forment un amalgame nébuleux de réflexions contradictoires. Tantôt le messager serait celui qui détient seul la vérité, tantôt celui qui ne la dit jamais. N'est-ce pas une manière de contredire l'image positive et valorisante que nous avons d'ordinaire de l'historien ? « *Wahrheit bedeutet mir nicht viel. Ich biege erbarmungslos, wenn ich es brauche*. »[696] (La vérité ne signifie pas grand chose pour moi. Je la tors sans pitié selon mes besoins), précise l'auteure dans un entretien écrit que nous avons mené en mars 2013[697]. Et en effet, cette notion phare de l'histoire des idées occidentale subit des distorsions monstrueuses. Manifestement, l'auteure se confronte aux clichés et aux idées reçues sur l'objectivité historique en dressant un portrait aux antipodes de l'acception courante :

> *Der Herr Geschichtsprofessor wieder lässt Ihnen durch sein Klitterunsgklistier von der Rückseite her […] ausrichten, daß Menschen, die sich im schwärmenden Lauf vor der rotflammenden Pechglut ihrer eigenen Häuser retten müssen, keine Zeit haben für Orgien, Saufereien, kreuz und quer im christlichen Abendland bis zum Morgenland.*[698]
>
> Notre cher professeur d'histoire vous fait savoir par derrière, grâce à son clystère d'histoires […], que des hommes, contraints de quitter en grande hâte leurs maisons en feu, n'ont pas le temps de s'adonner à des orgies, des beuveries, en long et en large à travers l'Occident chrétien jusqu'à l'Orient.

[693] *Ibid.*, p. 20.
[694] *Ibid.*, p. 23.
[695] *Ibid.*, p. 24.
[696] JELINEK, E.,A. VENNEMANN, *E-Mail-Austausch*, archives privées, 3 mars 2013, s. p.
[697] Cf. Annexes.
[698] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 58.

Le néologisme « *Klitterungsklistier* », quasiment intraduisible en français, noue le concept du lavement thérapeutique (en allemand *Klistier*) au procédé de falsification historique (*Geschichtsklitterung*). Le degré d'obscénité de cette image – l'historien scrute le derrière (*von der Rückseite*), *id est* le passé, pour soigner le devant, c'est-à-dire le présent – traduit le degré de virulence avec laquelle l'auteure dénonce les perversions de la science quand celle-ci n'hésite pas à falsifier ou à nier les « faits » parce qu'ils dépassent tout simplement l'entendement. L'expression hyperbolique face à la gravité des faits discrédite et ridiculise le discours de la mémoire, incarné par la figure du témoin :

> *Keine Zeit für zujaulendes Lustgeschrei. Keine Zeit für sinnloses Aus-dem-Fenster-Ballern. Nur gerade noch Zeit zum Packen und Abhauen. So stellt dieser Historikerprofessor in seiner luftdicht schließenden Tupperware-Dose […] sich das vor, nachdem er viel darüber gelesen, aber noch viel mehr darüber geschrieben hat.*[699]
>
> Pas de temps pour des cris de joie. Pas de temps pour des fusillades insensées par-la-fenêtre. Tout juste assez de temps pour faire les valises et déguerpir. C'est ainsi que ce professeur d'histoire voit les choses dans sa boîte-Tupperware à fermeture hermétique […], après avoir beaucoup lu, mais encore beaucoup plus écrit sur le sujet.

La boîte stérile du professeur d'histoire – se prenant pour un « historien » en ce qu'il écrit et dit (enseigne) l'histoire – renferme des histoires singulières pour n'en former qu'une seule, cohérente et présentable – que l'on peut, en somme, consommer (elle est digeste) et surtout archiver (elle se conserve bien). Le texte met ainsi en avant une histoire « autorisée » qui se croit objective en écartant l'histoire vécue (le souvenir). Cette-dernière serait l'affaire des amateurs gourmands mais non des spécialistes-gourmets qui savent préserver le goût des choses et les apprécier selon leur valeur « réelle ». La vérité, n'est-elle après tout qu'une affaire de « goût » et d'« appréciation », voire un « en-cas » (*Jausenbrot*)[700] que l'on ressort *en cas* de besoin pour combler le manque du réel ? La métaphore de l'auteure suggère du moins que pour obtenir le *label* « lu et approuvé », voire « certifié correct », le souvenir doit nécessairement passer par le filtre de l'historien.

Ces considérations ne sont pas si éloignées de celles de François Hartog qui rappelle dans un entretien avec Laure Adler[701] que les paradigmes du mot même de l'histoire ont changé depuis 1989. Depuis la dernière décennie du XX^e^ siècle, l'histoire serait peu à peu évincée par la mémoire[702]. Ce changement terminologique indique un changement net de la

[699] *Ibid.*, p. 59.

[700] La nourriture est par ailleurs un motif récurrent dans les mises en scène de *Rechnitz* à Munich et à Fribourg.

[701] L'entretien a été diffusé le 7 juillet 2013 sur France Culture ; il s'agit d'une émission HORS-CHAMPS, réalisée par Brigitte Bouvier et Didier Lagarde (durée : 45 min.).

[702] Cette inversion se reflète dans l'engouement des sciences humaines et sociales pour la mémoire. Comme l'ont montré les auteurs du *Manuel interdisciplinaire sur la Mémoire et le souvenir*, paru en Allemagne en 2010,

manière dont une société aborde et pense son passé. Dans *Évidence de l'histoire,* Hartog pose la question de savoir comment celui qui écrit l'histoire doit se positionner face au « défi narrativiste, à la montée du témoin [et] à celle du juge, alors même que mémoire et patrimoine sont devenus des évidences »[703]. Face à l'essor d'un présent de plus en plus omniprésent et d'une pluralité de mémoires qui se juxtaposent, l'historien propose de repenser la forme et la fonction de l'historien[704] lequel Hartog invite à pratiquer une « mémoire historienne » qui non seulement « se documente » mais réfléchit sur les mécanismes de la mémoire et l'évolution de ses rapports avec l'histoire. Autrement dit, l'écriture de l'histoire suppose au préalable une critique constructive de la mémoire. Le texte de Jelinek a le mérite de mettre précisément ce point à discussion. Sa métaphore du professeur d'histoire est une critique de la position de l'historien qui *écrit* davantage qu'il n'a *vu* et *vécu* – pour cela, il a besoin du témoin et de l'expérience vécue de celui-ci. L'œuvre de l'historien serait, selon elle, hermétiquement séparée de la réalité, c'est-à-dire de la *vie,* laquelle le théâtre (texte et performance) permet en revanche de réintroduire.

La distance qui sépare l'historien de l'objet de son étude lui devrait lui garantir une certaine objectivité. Elle lui confère également l'autorité sur la vérité qu'il cherche à établir (c'est lui qui fait et assume les liens). Or, une telle configuration, ne conduit-elle pas implicitement à un cercle herméneutique fermé ? La distance temporelle (et spatiale) qui sépare le chercheur de son objet, ne peut-elle pas, tout au contraire, l'induire en erreur ? Si, par exemple, dans le cas d'une insuffisance de preuves (le massacre de Rechnitz), seules la cohérence du raisonnement et la pertinence apparente de son argumentation cautionnent l'analyse, comment ne pas tomber dans le piège du négationnisme ? La « boîte-Tupperware hermétiquement fermée », n'est-elle pas une allusion à la boîte à outils d'un historien qui se montre frileux à l'égard des preuves que la mémoire des autres poourrait lui fournir ? Ou s'agit-il plutôt d'une boîte de Pandore dont on sort les vérités générales et statistiques, comprimées en format passe-partout, quand on est à court d'arguments ? Ce problème affleure dans *Rechnitz* quand un messager fait un parallèle entre les pouvoirs de la parole divine et celle de l'historien qui, une fois couchée sur le papier, fait office de vérité :

---

l'année 1980 compte environ 30 articles répertoriés dans la banque de données MLA (*Modern Language Association*) qui représente l'actualité des disciplines littéraires et sociales. En moins de dix ans, le nombre des publications est multiplié par cinq et « l'année commémorative 2000 » compte déjà 568 articles. Depuis le tournant du XXI[e] siècle, 430 analyses traitent explicitement du lien entre la littérature et la mémoire. Cf. GUDEHUS, EICHENBERG,WELZER, *Gedächtnis und Erinnerung*, p. 288.

[703] HARTOG, F., *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Folio Histoire, Gallimard, Paris, 2007 (nous citons la présentation de l'éditeur).

[704] HARTOG, F., *Croire en l'histoire*, Flammarion, Paris, 2013.

> *[…] und dann schaut er sich das an, ob es gut sei, und dann versucht er seine Dichtung, denn etwas anderes ist es nicht, zum Tatsachenbericht zu machen, die Tatsachen hat er ordentlich zusammengetragen, ja, und dann kann er bestimmen, was Bruchstück ist am Menschen und Rätsel und grausiger Zufall.*[705]
>
> […] et puis il contemple [son œuvre] pour voir si elle est bonne et cherche ensuite à convertir sa poésie (puisque ce n'est rien d'autre) en reportage ; après tout, il a minutieusement recueilli les faits et peut à présent déterminer ce qui fait défaut à l'homme, ce qui relève du mystère ou de l'horrible hasard.

Le récit historique – puisqu'il est question de l'écriture de l'histoire – s'apparente à la genèse du monde avec cette différence notable que la première relève d'une construction raisonnée à partir d'éléments plus ou moins homogènes tandis que la seconde représente une création *ex nihilo*. En jouant sur l'ambiguïté du terme « *Dichtung* », désignant à la fois le joint (*Dichtung*), la densité (*Dichte*) et la poésie (*Gedicht*), la dramaturge souligne l'ancrage de la science historique dans la tradition littéraire du récit. Si Dieu crée le monde grâce au verbe, l'historien conçoit et façonne son histoire par les mots. La critique de l'historien, et par extension de l'historiographie, repose donc sur une critique de la langue où la méfiance à l'égard du lexique traduit une méfiance devant l'autorité présumée du discours de la science. Cette critique de l'auteure d'une posture possible de l'historien d'aujourd'hui qui fait passer son invention, sa création (*Dichtung*) pour un compte rendu objectif (*Tatsachenbericht*) peut être éclairée par la philosophie de Jacques Rancière, car selon ce dernier, tout discours, toute écriture de l'histoire est nécessairement fiction.

Le philosophe souligne dans *Les mots de l'histoire* que le combat avec les mots est pourtant constitutif de l'histoire[706], parce qu'elle « n'est, en dernière instance, susceptible que d'une seule architecture »[707]. Cette architecture commune, fondée sur le récit, nous permet de rendre la relation histoire – mémoire – théâtre non pas conflictuelle mais productive. En effet, « il est toujours possible d'attribuer des événements véridiques à des sujets de fiction ou de substitution et des événements incertains ou fictifs à des sujets réels »[708]. La comparaison entre l'œuvre de Dieu et la fabrique de l'homme, entre le vrai et la fiction, permet finalement de dépasser le dilemme de l'interprétation. Rien ne saurait être moins vraisemblable et en même temps moins factice que la langue. Peter Wagner ira plus loin dans les *Confessions d'un insatiable* en déclarant qu'il se refuse à toute forme de monopolisation de la vérité par une seule instance : « *Ich will den Monotheismus, sein Monopol auf Wahrheit, nicht*

[705] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 162.
[706] RANCIÈRE, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, p. 7.
[707] *Ibid.*, p. 11.
[708] *Ibid.*, p. 8.

*akzeptieren, ich halte ihn für einen Frevel*. »[709] (Je refuse d'accepter le monothéisme, son monopole de la vérité, je le conçois comme un sacrilège.) De par leurs écritures, Jelinek et Wagner semblent établir une vérité malléable, non figée, qui paradoxalement puise sa force dans la confrontation avec de nombreuses contre-vérités.

La puissance du texte, sa « signature » comme le dirait Jacques Rancière, consiste donc en sa capacité de démontrer que la langue (les mots) n'est pas un outil fiable. Si les messagers se présentent tous comme des « diseurs de la vérité » (en allemand *Wahrsager*), c'est bien la voix du texte qui, grâce à son caractère kaléidoscopique de vérités et de contre-vérites, se transforme en une « poétique du savoir »[710]. En sondant les limites de l'objectivité du discours historique et de la subjectivité du récit poétique, *Rechnitz* propose une lecture nouvelle, en quelque sorte *amphibologique*, des événements du 24 mars 1945. Grâce au chatoiement des perspectives, la voix du texte semble constamment à la recherche des sons intermédiaires.

## b. Des anges de l'histoire, messagers de la mort

Dans la tradition judéo-chrétienne, les porteurs de bon ou de mauvais augure sont généralement les anges dont le nom, dérivé du latin *angelus*, emprunté au grec ἄγγελος, *ángelos* et à l'hébreu ,מלאך*malakh*, signifie « messager ». Envoyé du ciel, l'ange assure la médiation entre le divin et les humains. Présents dès la *Genèse*, les anges apparaissent aux moments capitaux de la Bible : quand Abraham veut sacrifier son fils, un ange le retient ; deux anges, accueillis par Loth, le préviennent de la destruction de Sodome. Mais l'ange n'apporte pas toujours un soutien céleste. Ainsi, le *vastator angelus* ou l'*angelus percussor*, en allemand « *der Würgeengel* » dont le nom est repris par Luis Buñuel pour son long-métrage *El ángel exterminador* (1962), puis par Elfriede Jelinek pour sa pièce *Rechnitz (Der Würgeengel)*, intervient dans le monde terrestre afin de punir les hommes pour leur incrédulité et leur ignorance. Dans l'*Exode* (2 MOÏSE 11-13[711]), un ange survient pour marquer de sang toutes les portes des fidèles, les autres seront détruits par la colère de Dieu.

[709] WAGNER, P., « Bekenntnisse eines Süchtigen. Aus einem Gespräch mit Peter Wagner », *Programmheft „Die Nackten"*, THEATER, M.B.H., Wien, 1995, s. p.

[710] RANCIÈRE, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, p. 21.

[711] Nous nous référons à la Bible luthérienne ; dans la Bible catholique, il s'agit du chap. 12, vers 1-16. Ce n'est pas l'ange qui survient mais directement la parole divine : « 12 Et je passerai par le pays d'Égypte cette nuit-là, et je frapperai tout premier-né dans le pays d'Égypte, depuis l'homme jusqu'aux bêtes, et j'exercerai des jugements sur tous les dieux de l'Égypte. Je suis l'Éternel. / 13Et le sang vous sera pour signe sur les maisons où vous serez ; et je verrai le sang, et je passerai par-dessus vous, et il n'y aura point de plaie à destruction au milieu de vous, quand je frapperai le pays d'Égypte. »

Dans le deuxième *Livre des rois* (2 ROIS 19, 35) l'« ange de l'Éternel sortit, et frappa dans le camp des Assyriens cent quatre-vingt-cinq mille [hommes] », le lendemain matin, « c'étaient tous des corps morts ». Enfin, dans l'Apocalypse selon Jean (APOCALYPSE 6-11), un cheval livide dont « le nom de celui qui était assis dessus est la Mort » surgit « et le hadès suivait avec lui ; et il lui fut donné pouvoir sur le quart de la terre, pour tuer avec l'épée, et par la famine, et par la mort, et par les bêtes sauvages de la terre ». Tandis que le cinéaste espagnol semble avoir songé au cavalier apocalyptique, la dramaturge cite à plusieurs reprises le passage célèbre de l'*Exode* sur lequel se fonde la fête de Pâque (*Pessa'h*) : « Et ce jour-là vous sera en mémorial, et vous le célébrerez comme une fête à l'Éternel ; vous le célébrerez en vos générations comme un statut perpétuel. » (2 MOÏSE 12, 14) Dans *Rechnitz*, l'annonce du messager vient *a posteriori* et le porteur hésite sur la signification de sa nouvelle :

> *Dies ist das Fest, an dem jenes wahre Lamm getötet wird, durch dessen Blut die Türen der Gläubigen gefeit sind. Also an dem Satz stimmt schon mal gar nichts. Es reicht nicht, daß ich ihn gar nicht hätte weitersagen dürfen, er stimmt auch nicht.*[712]
>
> Aujourd'hui c'est la fête où l'on sacrifie l'agneau véritable dont le sang protège les portes des fidèles. Alors rien ne va dans cette phrase. Il ne suffit pas que je n'aurais même pas dû la répéter, de surcroît elle est fausse.

À l'origine, la fête de Pâque débute par l'offrande pascale le soir du 14e jour du *nissan*[713]. En 1945, *Pessa'h* commence le 29 mars[714], seulement trois jours après le massacre des 180 Juifs à Rechnitz. La tradition veut que l'on immole un agneau immaculé, âgé d'un an. Avant de le rôtir et de le partager avec ses voisins, il faut badigeonner les linteaux de sa porte (en hébreu le מזוזה, *mezouzah* > *poteau de porte*) avec le sang frais de l'agneau. Il faut consommer en hâte – équipé de chaussures, d'un bâton et d'une ceinture – sa chair, ses jarrets et ses entrailles avec du pain azyme et des herbes amères avant le lendemain matin. Ce rite symbolise le départ du peuple juif vers l'Égypte. De nouveau, un parallèle avec le massacre de Rechnitz s'impose puisque l'hécatombe se déroule quelques jours seulement avant l'arrivée de l'Armée rouge et la fuite des sympathisants locaux (dont le couple Batthyány-Thyssen) vers la Suisse[715]. Or, au lieu de confirmer la parenté entre le récit biblique et l'événement historique, le messager dément aussitôt la vraisemblance de l'affirmation qu'il qualifie même d'erronée et dépassée (*Also an dem Satz stimmt schon mal gar nichts*). Le verbe « feien », issu du

[712] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 100.
[713] *Nissan* désigne dans le calendrier religieux juif le premier mois de l'année, généralement situé entre les mois de mars et d'avril.
[714] Le 14e jour du *nissan* est donc mercredi, 28 mars 1945.
[715] MANOSCHEK, W., *Der Fall Rechnitz: Das Massaker an Juden im März 1945*, New Academic Press, Wien, 2009.

moyen haut-allemand *veinen* qui désigne le pouvoir des fées de protéger quelque chose par un sortilège[716] et donc, par extension, l'acte de rendre invulnérable, marque le décalage entre l'ancienneté de la langue (du message) et la modernité de l'acte (le massacre). L'anachronisme semble invalider le contenu informatif de l'énoncé qui sera ensuite classé parmi les contes.

> *Wer hat denn hier diese rote Farbe an all die Fensterlein und sogar an die Tür geschmiert? Der Bote sollte sich vorher vergewissern, wohin er nachher greifen wird. Ich mach mich ja ganz dreckig, wenn ich an der Tür klopfe, poch, poch!*[717]
>
> Mais qui a donc barbouillé de cette peinture rouge toutes les petites fenêtres et même la porte ? Le messager devrait s'assurer au préalable de l'endroit où il posera ensuite ses mains. Maintenant, je me salis quand je frappe à la porte, toc, toc !

Les propos croisent le récit biblique de l'ange de Sodom (le sang sur les portes signale les foyers qu'il faut épargner) avec le conte de fées (ici *Blanche neige*). Les embrasures marquées de sang présagent ainsi une hécatombe dont les traces (les taches de sang) s'avèrent être une source d'embarras dont on voudrait se débarrasser au plus vite. L'accent étant mis sur l'avant et l'après du massacre (*Der Bote sollte sich <u>vorher</u> vergewissern, wohin er <u>nachher</u> greifen wird*), on peut se demander si l'auteure ne fait pas allusion à la crédulité des juges qui, malgré les preuves manifestes, n'arrêtent, ni ne condamnent les coupables, même soixante ans après le crime. Le texte va plus loin dans ses accusations puisque les anges-coursiers non seulement prédisent le carnage mais y participent ostensiblement :

> *wir haben das Blut an der Tür gesehen, welches wie eine Ampel mit rotem Licht befahl: Engel, bitte weitergehen! Hier gibt's nichts zu sehen, bitte weitergehen, umbringen und dann weitergehen, und das wiederholt sich jetzt ungefähr zweihundertmal, nein, aber das Blut sagt ja, nein, das Blut sagt nicht ja, das Blut sagt nein, bitte nicht umbringen*[718]
>
> Nous avons vu le sang sur la porte, qui ordonne comme le feu rouge de signalisation : Circulez, anges ! Il n'y a rien à voir, circulez s'il-vous-plaît, tuez, puis circulez, et cela se répète environ deux cent fois, non, mais le sang dit oui, non, le sang ne dit pas oui, le sang dit non, pitié, ne tuez plus

En présentant le massacre comme une attraction de kermès – un autre passage du texte précise au public que tout le monde a le droit de tirer, qu'il faut juste se procurer une arme et patienter[719] – Jelinek banalise le génocide. La fusion des références bibliques opère aussi une *confusion* : le sang dit qu'il faut tuer mais il dit aussi dit – à l'instar de la scène biblique déjà évoquée – qu'il ne faut pas tuer ceux qui portent sa trace. En outre, la référence au code de la

[716] Le Duden indique « *nach Art der Feen durch Zauber schützen* ».
[717] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 100.
[718] *Ibid.*, p. 107.
[719] *Ibid.*, p. 123 ; 139 ; 142.

route ainsi que l'usage de l'impératif impersonnel (*Weitergehen!*) transforment le meurtre de 180 personnes en un embouteillage saugrenu que les forces de l'ordre (les anges ou les messagers ?) doivent dissoudre au plus vite. L'« ange exterminateur » ne serait-il au fond qu'un homme commun qui utilise les biens et les droits collectifs à l'instar de tout autre usager de la route ?

Quelle conclusion pouvons-nous tirer de ces métaphores juxtaposées ? En quoi les anges-coursiers de Jelinek renouent-ils avec les messagers divins ? D'une certaine manière, le texte de Jelinek formule les images correspondant à l'inimaginable en construisant, grâce à l'usage de la métaphore, des scénarios aussi surprenants que parlants. Par la stupéfaction du lecteur l'auteure attire l'attention sur des parallèles frappants entre les temps présent et révolu qui passent d'ordinaire inaperçus. En cela, elle rejoint sur le plan littéraire et artistique les travaux de vulgarisation historique et sociologique, entamés par Harald Welzer, montrant dans *Täter* comment et pourquoi un quidam devient tueur[720]. « Les meurtres m'intéressent », précise l'écrivaine viennoise, « parce que c'est au-dessus d'eux que reviennent planer les fantômes des morts, les *Enfants des morts*. »[721]

Le symbole de l'ange qui n'est pas propre à l'Occident a fortement marqué l'imaginaire collectif et la mémoire culturelle. Non seulement la littérature et la peinture se sont emparées de cette chimère mais aussi les sciences, et l'histoire en particulier. Dans la neuvième des *Thèses sur le concept d'histoire* Benjamin évoque un ange comme allégorie de l'histoire :

> *Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.*[722]
>
> Il existe un tableau de Paul Klee qui s'intitule *Angelus Novus*. Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont

[720] WELZER, H., *Täter: wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden*, 2. Aufl., Vol. Fischer, Frankfurt am Main, 2005 ; WELZER, H., *Les exécuteurs. Des hommes normaux aux meurtriers de masse*, Trad. Lortholary, Bernard, nrf essais, Gallimard, Paris, 2007.

[721] JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 88.

[722] BENJAMIN, W., « Über den Begriff der Geschichte », *Gesammelte Schriften*, Tiedemann, Rolf,Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1974, p. 697-98 p. 697-98.

> écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès.[723]

Lorsque Benjamin dresse à la fin des années 1930 ce portrait de l'histoire, il « écrit contre l'historicisme qui fait passer le capitalisme pour le progrès et le fascisme pour un état d'exception »[724]. De même, pour Jelinek, le fascisme – et plus précisément l'austrofascisme sommeillant – ne saurait être « un état d'exception ». Ses œuvres montrent plutôt que le sentiment et la pensée fascistes ne sont que dans un état de demi-veille qui, si les conditions sont favorables, peuvent se ranimer à l'instar du vampire : « même morte et enterrée», dit l'auteure, « l'histoire ressort toujours un bras de la tombe »[725]. En ce sens, Elfriede Jelinek ranime l'ange pour écrire contre la fuite en avant des temps modernes, contre l'idolâtrie d'une humanité toujours puissante, plus performante et, de fait, plus dangereuse. Son arme ultime est l'écriture et elle s'en sert sans scrupules pour « réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré ». Le « visage [fixé sur] le passé », son ange s'incruste dans un présent de plus en plus sclérosé. À l'instar des multiples messagers de *Rechnitz*, les anges de Jelinek ne s'étonnent plus de rien mais ils se moquent de nous et de notre crédulité. Dans le dernier entretien avec Elfriede Jelinek, Christine Lecerf lui demande si l'on peut définir l'« ange de Jelinek » comme « un *Angelus Novus* d'un genre nouveau, mi-ange baroque mi-ange de la vengeance » et, pourrait-on ajouter discrètement, s'il n'est pas aussi l'un des porte-paroles de l'auteure. Jelinek répond :

> Oui, deux choses qui ne vont pas ensemble et que j'associe de force, comme je le fais toujours ! Un ange baroque est quelque chose de rond, potelé et mignon qui se balade un peu partout dans les églises baroques. Chez moi, il porte une épée flamboyante. Et lorsqu'on s'approche un peu plus près, il se transforme en ange de l'histoire. Il a le regard tourné vers *l'arrière* et soulève cette épée flamboyante *comme pour* venger le passé, ce qu'on ne peut jamais faire. Comme dirait Hegel, ce qui est passé appartient à l'histoire. Mais le passé n'est jamais passé, il revient toujours.[726]

[723] BENJAMIN, W., « Sur le concept d'histoire », Trad. de Gandillac, Maurice, *Oeuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 434.
[724] MAIER-SCHAEFFER, F., *Les Métamorphoses du dieu Bonheur. Heiner Müller, Bertolt Brecht et l'écriture de fragment*, PUPS, Paris, 2012, p. 396.
[725] JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 86.
[726] *Ibid.*, p. 108-109. (Nous soulignons)

La figure amphibologique de l'ange offre donc à la dramaturge une forme adéquate pour opérer ces juxtapositions déroutantes qui interpellent le lecteur et que nous avons évoquées plus haut. Elle relève, comme pour Walter Benjamin, de l'interprétation personnelle de l'histoire et surtout de sa fonction au sein d'une société souffrante. Jelinek s'approprie l'allégorie ; elle la tord, l'ampute et la dote de nouveaux attributs. Sous l'apparence d'un chérubin joufflu, l'ange de Jelinek est un ange de la vengeance, un ange « exterminateur » qui lève son « épée flamboyante *comme pour* venger le passé ». Cependant, l'accent étant mis sur la simulation, c'est-à-dire le faux-semblant de cet acte de vengeance, l'auteure souligne l'impossible intervention, voire l'impuissance des hommes, aussi celle de l'écrivain, face à *ce* passé. Par conséquent, son ange n'est pas « tourné vers le passé » mais il « a le regard tourné vers *l'arrière* et soulève [une] épée flamboyante ». Selon cette formule, l'histoire n'est pas considérée comme un temps achevé, « passé », mais comme une dimension dont la présence est égale aux temps présent et futur. À la vision linéaire de l'histoire se substitue une vision cyclique ou circulaire, car « le passé n'est jamais passé, il revient toujours ». L'ange de Jelinek se meut donc dans un espace-temps clos qui n'est ni figé ni mobile mais en suspens. L'histoire s'est embourbée comme le suggère le roman *Die Kinder der Toten* (1995) où, à la fin du récit, une moraine des temps modernes, formée de restes des victimes, persécutés et exterminés de la Shoah, envahit les terres :

> *Haar. Haar. Und dort auch alles : Haar! Gelegentlich drückt mans flüchtig wie eine Hand, läßt es durch die Finger laufen wie ein Seil: Führt es uns vielleicht in die Ewigkeit, die wir schon lange einmal besichtigen wollten?*[727]
>
> Des cheveux. Des cheveux. Et là-bas aussi tout n'est que : cheveux ! De temps en temps une pression fugace comme une main qu'on serre, ou alors on les laisse filer entre les doigts comme une corde : Elle nous mènera peut-être vers l'éternité, depuis le temps qu'on veut y aller.[728]

Dans cette poussée vers un avenir de plus en plus menaçant, ce n'est pas l'ange qui risque d'être pétrifié mais bien celui qui ose le regarder *en face* :

> *Die Geschichte soll man also besser nachträglich in Ruhe betrachten, und während sie stattfindet, sollte man sie auch besser in Ruhe lassen, sie lieber nicht einmal anschauen, man erstarrt sonst zu stein unter ihrem Basiliskenblick.*[729]
>
> On devrait regarder l'histoire *a posteriori* en toute quiétude, et pendant qu'elle a lieu, on devrait également la laisser tranquille, pas même la regarder, sinon on est pétrifié sous son regard de basilisque.

[727] JELINEK, E., *Die Kinder der Toten: Roman*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1995, p. 665.
[728] JELINEK, E., *Enfants des morts*, Ed. du Seuil, Paris, 2007, p. 692.
[729] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 64.

Ce propos, tiré de *Rechnitz*, associe la mythologie gréco-romaine (on pense aux *Métamorphoses* d'Ovide qui reprend les mythes des Propétides, de Méduse et d'Orphée), aux légendes médiévales (le regard pétrifiant du basilisque[730]) et aux allégories bibliques[731]. L'histoire, en allemand *die Geschichte*, est ainsi prise au pied de la lettre : non seulement, elle pétrifie tout ce qui entre dans son champ de vision, mais elle-même représente une superposition de couches (*die Schichtung* ou *das Geschichte*) que l'historien doit déblayer couche par couche (*die Abschichtung*). Or, force est de constater que, bien souvent, les faits du passé ne sont pas des faits isolés mais qu'ils se reproduisent dans la différence. Jelinek nous suggère que l'on peut dès lors tenter une double lecture des temps présent et révolu. Elle nous invite à relire l'histoire avec Marx et déplace, ce faisant, l'ange de l'histoire vers la panoplie des symptômes socio-culturels d'un monde devenu grotesque :

> Marx avait bien vu cette tempête que nous appelons le progrès. Marx a également écrit dans *Le 18^e^ Brumaire* que l'histoire se répète comme une farce. Et si l'on veut, c'est cette farce qui revient avec moi, toujours plus drôle et toujours plus sordide.[732]

L'interprétation de l'histoire par Elfriede Jelinek, exclut-elle donc toute forme d'espoir et de bonheur ? L'ange jelinekien, se réduit-il à un messager de la mort plutôt qu'à un annonciateur d'un avenir meilleur ? Malgré l'humour sous-jacent, l'écriture de Jelinek est connue pour broyer du noir. C'est aussi ce qui la distingue de celle de Peter Wagner où, malgré la gravité des sujets abordés, une forme d'espérance transperce la plupart des textes. Ainsi la pièce *Gott Kabel der Stuhl und die Klarheit* (1993) met en scène un jugement dernier des temps modernes. Dieu apparaît sous les traits d'une fillette[733] du nom *G* (pour *Gott*) à l'ancien détenu du camp d'Auschwitz *K* (pour *Kabel*). Le texte, sous-titré *Eine Etüde* (une étude), montre la lente métamorphose de *K* au cours de cet interrogatoire étrange. D'abord déférent envers *G* et la loi divine[734], *K* finit par la maltraiter, la bat jusqu'au sang[735] avant de la violer[736]. Ses actes ne font que confirmer et aggraver la faute commise : en effet, le revenant du camp de la mort, lui-même victime de la persécution national-socialiste, déclare

[730] Le basilisque appartient aux plus anciennes chimères du Vienne médiéval. On raconte qu'au début du XIII^e^ siècle un être hybride, ayant la tête d'un coq, le tronc d'un crapaud et la queue d'un serpent, aurait surgi dans un puits de la ville (aujourd'hui cette place conserve une statue du basilisque). Les légendes du basilisque permettaient d'expliquer les maladies et épidémies « inexplicables », dues à la mauvaise hygiène de vie et l'entassement humain.

[731] Malgré l'avertissement donné par les deux anges de Dieu (GENÈSE 19, 1è « Sauve-toi, pour ta vie ! ne regarde pas derrière toi, et ne t'arrête pas dans toute la plaine ; sauve-toi sur la montagne, de peur que tu ne périsses »), l'épouse de Loth « regarda en arrière, et elle devint une statue de sel », GENÈSE 19, 26).

[732] JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 109.

[733] La première didascalie la décrit comme « *kindhaft, weiblich* » (enfantin, de sexe féminin).

[734] WAGNER, *Tetralogie*, p. 155.

[735] *Ibid.*, p. 159-164, p. 166.

[736] *Ibid.*, p. 171-172.

avoir aussi été bourreau[737]. L'inversion de la victime en bourreau et du bon chrétien en assassin – « *Herr, es ist unwürdig, mich den Geschlagenen, zum Schläger zu machen, mehr noch zu einem Feigling verkommen zu lassen, der sich nicht widersetzt!* »[738] (Seigneur, c'est indigne de faire du châtié celui qui châtie, et pire encore le faire dégénerer en un lâche qui ne résiste pas !) dit Kabel au moment de sa transformation – réalise l'ambiguïté morale qui sommeille en chacun de nous. En ce sens, le prénom de *Kabel* réunit les deux extrêmes bibliques Caïn (en allemand *K*ain) et Abel, figures du premier fratricide scellant le sort de l'humanité. Dans la pièce de Wagner, la part sombre – le *K* de Caïn – l'emporte sur l'innocence et la blancheur, le *A* d'Abel, et donc la force physique et le savoir-faire humain (Caïn signifie en hébreu « forger ») sur le souffle (qui se dit en hébreu *hevel*), symbole de la parole divine. « L'étude » se termine par une promesse de mort :

> *Aber ich werde Dich töten, Herr. Eines Tages. Nicht weil Du es von mir verlangst. Sondern um meines eigenen Friedens willen. Um einer Krücke willen. Ich habe nichts anderes als sie. Ich muß mit meinen eigenen Mitteln kämpfen. Und so werde ich es tun!*[739]
>
> Mais je te donnerai la mort, Seigneur. Un jour. Non pas parce que tu me le demandes. Mais pour ma paix intérieure. Pour une béquille. Je n'ai rien d'autre à part elle. Il me faut lutter avec mes propres moyens. Et je le ferai donc !

On peut considérér la pièce suivante, *Monolog mit einem Schatten*, comme la réalisation de ce mauvais présage puisque les réincarnations inquiétantes des deux protagonistes, exterminés dans le camp tzigane de Birkenau, procèdent à la dévoration de l'ombre de Dieu. Le texte répond en ce sens aux dernières paroles de *G*, annonçant : « *Geh hin und töte mich. Erst dann wirst auch du tot sein. Und die Erde schattenlos*. »[740] (Va-t-en et tue-moi. Alors seulement tu seras mort toi aussi. Et la terre sans ombre.)

Dans son apparence de fillette, ni petite fille, ni femme, *G* correspond à certains clichés d'anges androgynes. Le caractère polymorphe du personnage – *G* apparaît à *K* sous la forme d'un point blanc, d'un jeune garçon, puis d'une jeune fille – le dévoile comme envoyé du ciel, voire l'incarnation de la parole divine. En tant que telle, elle représente la mémoire de Dieu et la loi morale sur terre. C'est par la parole et les actes qu'elle entraine (l'échange verbal devenant peu à peu physique) que *G* lui fait accoucher de la vérité. Wagner confère donc un rôle bien particulier à cet ange monoïque, sans doute plus proche de sa signification judéo-chrétienne. Par un acte à double tranchant *G* châtie et libère *K* du poids de son passé.

[737] *Ibid.*, p. 164-165.
[738] *Ibid.*, p. 163.
[739] *Ibid.*, p. 172.
[740] *Ibid.*

Son interrogatoire opère une *catharsis* qui affecte moins le protagoniste que le lecteur-spectateur. Deux années plus tard, Wagner remarquera dans ses *Confessions* : « *Unsere Wahrheitssuche wird zum Irrlauf durch das Unbewältigbare [sic]. Wir sind intellektuell wie gefühlsmäßig hochgradig hysterisch.* »[741] (Notre recherche de la vérité se transforme en errance au travers de l'insurmontable. Nous sommes fort hystériques aussi bien du point de vue intellectuel qu'émotionnel.) Cette hystérie du corps et de l'esprit, désignant en psychopathologie l'ensemble des symptômes qui expriment une souffrance non-consciente et non-expliquée, affecte non seulement les personnages du théâtre de Wagner[742], mais aussi sa langue – sur ce point, il rejoint l'écriture amphibologique et polysémique de Jelinek. Au lieu d'atteindre l'indicible et de dépasser l'insurmontable par la force des mots, leurs œuvres témoignent d'une perte progressive des moyens linguistiques et poétiques. Les discours dramatiques demeurent confinés dans un univers du second degré où l'histoire et la mémoire échappent à l'homme.

Cependant, il nous semble que la position de Wagner converge, sur certains points, avec celle de Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire et l'oubli* (2000), où ce dernier formule l'idée d'une « mémoire heureuse » qui, si elle n'est pas « oubli heureux », est une mémoire apaisée parce qu'elle s'est « réconciliée »[743] avec l'histoire. Le « beau nom de bonheur »[744] qui apparaît comme fil directeur de cette « phénoménologie du souvenir », sous-tend aussi le concept du pardon dans le raisonnement philosophique. Aussi surprenant que cela puisse paraître pour une étude qui se consacre en grande partie aux cataclysmes du XX$^{e}$ siècle, le bonheur constitue la pierre angulaire permettant de relier les concepts de la mémoire, de l'oubli et du pardon[745]. « Mémoire empêchée, mémoire manipulée, mémoire commandée, autant de figures du souvenir difficile, mais non impossible. Le prix à payer a été la conjonction entre travail de mémoire et travail de deuil », note Ricœur dans *Le pardon difficile*, l'épilogue de *La mémoire, l'histoire et l'oubli* : « Mais je crois que dans certaines circonstances favorables, telles que *l'autorisation donnée* par un autre de se souvenir, ou mieux, *l'aide apportée* par autrui au partage du souvenir, le rappel peut être dit réussi et le

[741] WAGNER, « Bekenntnisse eines Süchtigen. Aus einem Gespräch mit Peter Wagner », s. p.
[742] Et en particulier la pièce eschatologique *Die Nackten*.
[743] RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 375 et p. 643.
[744] *Ibid.*, p. 634.
[745] « Je puis dire après coup que l'étoile directrice de toute phénoménologie de la mémoire a été l'idée de mémoire heureuse. Elle était dissimulée dans la définition de la visée cognitive de la mémoire par la fidélité. La fidélité au passé n'est pas une donnée, mais un vœu. », écrit Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 643. Voir également l'analyse éclairante de : GREISCH, J., *Paul Ricoeur, l'itinérance du sens*, Collection Krisis, J. Millon, Grenoble, 2001, p. 318 et suivantes.

deuil être retenu sur la pente fatale de la mélancolie ». Il conclut : « S'il en était ainsi, la mémoire heureuse se ferait mémoire apaisée. »[746] En déplaçant la discorde traditionnelle entre histoire et mémoire du champ axiologique vers le champ intentionnel du souhait et du regret, Ricœur l'écarte aussi du domaine conflictuel des jugements de vérité. Comme Jelinek et Wagner, le philosophe « refuse de déléguer à l'historien le rôle du jugement dernier » qui serait « plutôt un jugement de disculpation[747] que de condamnation ». Dans une telle configuration, vouloir « 'tout comprendre' (historiquement) serait synonyme de 'tout pardonner' ». Autrement dit, même s'il lui revient d'occuper « la position du tiers, [il] ne saurait se présenter comme un 'tiers absolu' »[748]. Partant, le philosophe conçoit l'ange de l'histoire non pas comme un « ange exterminateur » mais comme un « ange du doute » :

> L'*Angelus novus* de Klee, qui joue un rôle important dans les thèses de Walter Benjamin sur la philosophie de l'histoire, est inévitablement un *Angelus dubiosus*, non seulement parce qu'il manie le glaive du doute et de la critique, mais parce qu'*il représente l'inquiétante étrangeté de l'histoire.* Le pardon lui semble profondément étranger. L'erreur serait d'en faire un ange exterminateur, en oubliant que l'esprit de pardon projette son ombre sur l'histoire des historiens, à chaque fois qu'elle nous met en mesure de surmonter l'aveuglement qui frappe la manière dont nous racontons ou ressassons l'histoire des souffrances dont nous avons été victimes, en passant sous silence celles que nous avons infligées aux autres. »[749]

Elfriede Jelinek et Peter Wagner partagent avec Walter Benjamin et Paul Ricœur l'idée que le caractère sibyllin et amphibologique de l'ange saurait traduire les ambiguïtés de l'histoire nationale et locale. Mais au lieu d'incarner l'histoire officielle, une histoire lisible et certifiée, la figure hybride du messager divin, que chacun adapte à sa lecture personnelle de l'histoire, leur permet de donner une forme intelligible aux refoulés collectifs, de façonner une histoire sous-jacente, fondée sur le doute, qui révèle les structures et les lois qui nous échappent généralement. Leur histoire, issue de récits de seconde main, est en quelque sorte une histoire *mineure,* « à l'écart », et ressemble à un patchwork inquiétant d'histoires singulières. De fait, l'ange perd son apparence angélique et la troque contre le masque monstrueux d'un

[746] RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 645. (Nous soulignons)

[747] Norbert Elias aborde ce problème de manière différente dans *Studien über die Deutschen* où il montre que l'historien ne cherche pas à comprendre mais à *expliquer*. Or, expliquer n'est pas synonyme de disculper. Dans la partie centrale de son étude, intitulée *Zusammenbruch der Zivilisation*, il précise au sujet du procès d'Eichmann : « Man verwechselt heute immer noch leicht das soziale Bedürfnis, Menschen für den Schaden und Schmerz, den sie anderen zugefügt haben, individuell haftbar zu machen, und das soziale Bedürfnis, soziologisch oder auch psychologisch zu erklären, wie und warum es dazu kam. *Das zweite Bedürfnis löscht das erste nicht aus*. Beide haben ihren Platz im Gang der Menschendinge. Selbst wenn man ganz auf Anklagen ausgerichtet ist, muß man doch erklären; und *der Versuch zu erklären, ist nicht notwendigerweise ein Versuch, zu entschuldigen*. » (Nous soulignons), cf. ELIAS, N., *Studien über die Deutschen : Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2005, p. 396.

[748] GREISCH, *Paul Ricoeur, l'itinérance du sens*, p. 319. Greisch se réfère en particulier aux pages 414 et 646 de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*.

[749] *Ibid.*, p. 319. (Nous soulignons)

Frankenstein, reflet des contradictions inquiétantes, voire des équivocités hideuses propres à notre époque : « *Wir müssen nicht das Grauen auf den Gesichtern sehen und dürfen glauben, das sei technisch unmöglich. Dieser Glaube fällt leichter als der an Gott*. »[750] (Nous n'avons pas besoin de voir l'horreur sur les visages et sommes en droit de penser que cela serait techniquement impossible. Il nous est plus facile de croire cela que de croire en Dieu.). En ce sens, la difformité de l'ange, tel un séismographe social, indique le degré d'étrangeté que nous éprouvons face à notre passé. De par ses attributs, variables selon l'auteur, l'ange traduit sur le plan métaphorique la distance qui nous sépare d'une histoire et d'une mémoire mises à mal par les traumatismes de la Seconde Guerre mondiale. Pouvons-nous dès lors conclure que les anges de Jelinek et de Wagner incarnent les ombres et fantômes d'une mémoire mal assumée ?

## c. Fantômes personnels. Le discours de l'auteur et la mémoire autobiographique

### *Le spectre du père*

De *Totenauberg* à *Rechnitz*, les pièces de Jelinek invoquent sans répit les innombrables morts de la Shoah et plus particulièrement les victimes de l'austrofascisme. Les blessures personnelles de la dramaturge semblent tout autant influer sur son écriture que les traumatismes collectifs issus des deux grandes guerres. Une figure centrale constitue le spectre paternel, appelé *Papi* ou *Papa*, évoqué le plus souvent par une voix d'apparence auctoriale qui – soulignons-le – n'est pas Elfriede Jelinek en personne :

> *Papi. Wo ist das Wort, das ich vorhin gefunden und jetzt wieder verlegt habe? Du hast manchmal geredet wie ein Jud. Keine Angst vor dir, das heißt, meine Angst vor dir nicht absolut, sondern daß du nicht daß du nicht daß du nicht geredet hast. Manchmal wochenlang. Also die Angst vor dem, was nicht, und nicht die Angst vor dem was ja. Still sein und nicht reden!*[751]
>
> Papa. Où est le mot que j'ai retrouvé tout à l'heure et que je viens de perdre à l'instant ? Tu parlais parfois comme un Juif. Pas peur de toi, c'est-à-dire ma peur de toi pas absolue, mais la peur de ce que tu n'aies pas que tu n'aies pas que tu n'aies pas parlé. Parfois des semaines durant. Donc la peur de ce qui n'est, et non la peur de ce qui est. Silence et ne pas parler!

Jelinek appartient à la génération des auteurs germanophones qui, sans avoir subi le régime national-socialiste, ont été confrontés au silence de leurs parents. De descendance juive, son père, chimiste éloquent et cultivé, avait été contraint de collaborer avec les nazis avant d'être

[750] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 160.
[751] JELINEK, E., *Ein Sportstück*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1998, p. 184.

mis sur la touche. Les conséquences furent lourdes : impuissant face au système austrofasciste mais aussi face à son épouse autoritaire, cet homme sombre rapidement dans la folie. Il commence par perdre son autonomie, puis la maîtrise de la langue et finalement la mémoire – au point de devenir pour la jeune Elfriede « un étranger »[752]. Aujourd'hui, son écriture en porte les traces : le fantôme d'un père impuissant, souffrant, dément ou aphasique, hante son œuvre dramatique. Notamment *Sportstück,* où le fantôme apparaît pour la première fois sur le devant de la scène, rend hommage à l'alter-ego paternel. Or, au lieu d'être le porte-parole d'un drame privé où l'auteure dévoile son for intérieur, la figure du père représente par la référence aux origines le peuple juif, lui aussi, condamné au silence et contraint à vivre en cachette dès l'arrivée de nazis au pouvoir. La langue *paternelle* proscrite – un concept cher à Jelinek qui désigne ainsi la virtuosité et l'usage d'une langue d'esprit qu'elle tiendrait de son père – échappe à l'instance narrative. Dans cet extrait, la langue *maternelle* et sa grammaire se disloquent progressivement. La voix se répète, s'interrompt, perd le fil. La marque d'hésitation « c'est-à-dire », qui pousse le sujet à reformuler et à resserrer ses propos, a un effet contraire : le discours s'obscurcit, invitant le lecteur à devenir l'herméneute des propos décousus et, partant, d'assumer le sens de ce qui est dit. L'absence de réponse, due à l'absence du destinataire, troue ostensiblement le discours qui, alors, ne permet plus la disculpation de l'interlocuteur. L'ellipse finale élargit la dimension individuelle du trauma : déclarant craindre « ce qui n'est, et non […] ce qui est » (*die Angst vor dem, was nicht, und nicht die Angst vor dem was ja*). Ce *je* se réfère de manière sous-jacente aux silences et aux oublis volontaires d'aujourd'hui, mais « Chut et n'en parlons plus ! ».

Il est significatif que ces paroles proviennent de la bouche d'un personnage amphibologique (l'une des « surfaces de parole » du texte), appelé *Die Autorin*, qui, sur scène, pourrait avoir pour double la figure sibylline *Elfi Elektra*, comme le suggère d'ailleurs la didascalie ci-dessous. Son discours s'apparente à un plaidoyer en faveur de l'instance auctoriale (mais est-ce l'auteure ?) face à son juge ultime, le lecteur[753] :

> **Die Autorin** tritt hinkend und desolat wieder auf. Sie kann sich auch von Elfi Elektra vertreten lassen: *Und ich habe selber dabei mitgemacht, als mein Papa umgebracht worden ist. Das wollte ich Ihnen jetzt, da wir allein gemütlich beieinander sind, noch einmal sagen. Bitte lassen Sie mich einmal wenigstens ausreden!*[754]
>
> **L'auteure** *réapparaît dans un état lamentable en boitant. Elle peut aussi être remplacée par Elfi Elektra* : Et j'ai moi-même participé, quand mon père a été assassiné. C'est ce que je

[752] JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 19-20.
[753] N'oublions pas que dans *Rechnitz*, l'un des messagers dit exactement le contraire : « Die Rolle des Richters steht uns nicht zu und Ihnen auch nicht. », cf. JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 81.
[754] JELINEK, *Ein Sportstück*, p. 184.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

> voulais vous dire encore une fois, maintenant que nous sommes entre nous en réunion conviviale. Je vous prie, laissez-moi terminer une seule fois !

Le diminutif *Elfi* renvoie sur le ton de l'humour au prénom de Jelinek : Elfriede. Dans la tragédie de Sophocle, *Électre* venge l'assassinat de son père Agamemnon par son épouse Clytemnestre en préparant celui de sa mère et de son amant Égisthe avec l'aide du frère retrouvé, Oreste. Jelinek détourne le mythe : ce sont les doubles de l'auteure, *Elfi* et *Die Autorin*, qui auraient, selon leurs dires, commis le parricide. Les exclamations incriminantes du texte redoublent ainsi un propos qui revient très souvent dans les entretiens d'Elfriede Jelinek, à savoir qu'elle se serait rendue coupable de la mort de son père Friedrich. De tous les textes de Jelinek, c'est sans doute *Winterreise* qui décrit au mieux l'hospitalisation du père[755].

Dans une pièce plus récente, les accusations sont ostensiblement tournées contre l'État qui a toléré l'institutionnalisation du crime : « *mein Österreich, mein Vaterland, was hast du mit meinem Papi gemacht, du Arschloch?* » (Mon Autriche, ma patrie, espèce de trou du cul, qu'as-tu donc fait de mon papa ?), s'exclame la voix auctoriale, tout en se résignant : « *Ich akzeptiere das jetzt aber voll! Was bleibt mir auch anderes übrig?* »[756] (Je l'accepte désormais pleinement. Que puis-je faire d'autre ?) Cependant, l'impuissance face à cette réalité douloureuse l'emporte : « *Ich muß drüber hinweggehen, aber ich kann nicht, ich muß es überspringen, aber es existiert ja gar nicht, was? Also für mich nicht.* »[757] (Je dois dépasser cela, mais je n'y arrive pas, je dois ne pas en tenir compte mais il n'existe même pas, quoi ? Enfin, pour moi cela n'existe pas). En remplaçant le nom de pays (*Österreich*) par le terme plus affectif « patrie » (*Vaterland*), dont la teinte émotionnelle est renforcée par l'ajout du pronom possessif « mein », Jelinek relie clairement le trauma personnel au traumatisme collectif. L'attribution de la paternité à un État qui a justement toléré, voire encouragé la destruction des « pères » annonce le ton sarcastique de la suite. On peut d'ailleurs se demander s'il ne s'agit pas d'une révision critique de l'hymne nationale célébrant par des « chœurs fraternels » (*in Bruderchören*) « la patrie de grands fils » (*Heimat großer Söhne*). « Mon Autriche, ma patrie » serait donc une reprise ironique des trois distiques qui concluent chacune des strophes : « très glorieuse Autriche » (*vielgerühmtes Österreich*), « très éprouvée Autriche » (*vielgeprüftes Österreich*), « Autriche Adorée » (*vielgeliebtes Österreich*).

[755] La figure et le rôle du père dans l'œuvre d'Elfriede Jelinek est un sujet à part et mériterait une étude approfondie.
[756] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 190.
[757] *Ibid.*, p. 190.

L'absence du père dans cette « patrie » traduit cependant de manière métonymique la réduction au silence d'un peuple persécuté pendant l'austrofascisme.

Le fantôme du père s'apparente ainsi au témoin muet qui, par sa seule présence, fait office de vérité. Il n'a pas besoin de saisir la parole puisque son silence en dit long sur les oublis et les failles d'une histoire non-assumée. Si l'on replace dans la tradition théâtrale ce « dialogue de sourds » entre le spectre du père et son interlocuteur spectaculaire, on est tenté d'y voir une relecture postmoderne de la rencontre entre Hamlet et le fantôme de son père. Bien que les rôles soient ici inversés – puisque la voix de l'interlocuteur se substitue à la parole du spectre – la mémoire assure ici la transmission et permet une clarification. « *Remember me* » (Souviens-toi de moi) – n'est-ce pas avec ces mots que le spectre du père prend congé du prince danois, le laissant dans le plus grand désarroi ? Dans son monologue de l'acte I, scène 5, Hamlet répond à l'absent :

> *Remember thee?*
> *Ay, thou poor ghost, whiles memory holds a seat*
> *In this distracted globe. Remember thee,*
> *Yea, from the table of my memory*
> *I'll wipe away all trivial fond records,*
> *All saws of books, all forms, all pressures past,*
> *That youth and observation copied there,*
> *And thy commandment all alone shall live,*
> *Within the book and volume of my brain*
>
> Me souvenir de toi ?
> Oui, pauvre spectre, aussi longtemps que la mémoire siégera
> Dans ce globe détraqué. Me souvenir de toi,
> Oui, des tables de ma mémoire
> J'effacerai toute réminiscence futile et triviale,
> Tous les dictons des livres, toutes les formes, toutes les impressions passées
> Que la jeunesse et l'observation y avaient copiés,
> Et ton commandement seul vivra,
> Dans le livre et le volume de mon cerveau[758]

Dès le premier acte, Hamlet se met au service de la mémoire (*And thy commandment all alone shall live, / Within the book and volume of my brain*). C'est au nom de la vérité et de la justice qu'il abandonne ses préoccupations quotidiennes et qu'il fait table rase de « toute réminiscence futile et triviale », de « tous les dictons des livres », de « toutes les formes » et de « toutes les impressions passées », soumettant ainsi l'histoire, la culture et le souvenir individuel à la mémoire d'une personne (le roi), dont la mort est représentative de la mentalité de l'époque d'Hamlet (tout comme la façon de mourir du père de Jelinek décrit aussi la nôtre).

[758] SHAKESPEARE, *Hamlet, op.cit.*



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

De fait, le vers célèbre « *My tables, meet it is I set it down* » (Mes tablettes, si cela est juste, alors je le note[759]), prononcé avant l'entrée en scène d'Horatio et de Marcellus, dépasse le cadre diégétique de la pièce. Car en passant de la transmission orale à l'écriture, Hamlet cherche à faire entrer de manière officielle la mémoire dans l'histoire. Sur le plan méta-dramatique, le texte de Shakespeare aborde donc la question de la transmission et, partant, celle de la manière dont on légue des faits à la postérité. À travers l'apparition du spectre paternel, la scène évoque la transmission traditionnelle et orale entre les générations (de père en fils). En même temps, la réaction du héros introduit une conception moderne de l'écriture de l'histoire (l'historiographie). Ainsi le discours mnémonique (le témoignage, le discours rapporté) rejoint le discours historique (de la science).

Cependant, si Shakespeare passe de la question rhétorique « Me souvenir de toi ? / Oui, pauvre spectre » à l'affirmation d'une volonté explicite de laisser des traces (« Des tables de ma mémoire… »), le texte de Jelinek opère le glissement inverse de l'effacement des traces matérielles à la persistance du souvenir oral :

> *Bitte, da ist dein Bettzeug aus dem Irren-Haus, ich habe dafür gesorgt, daß es nachgewaschen wurde, damit es immer wieder durch nichts diesen Mord bezeugen kann: jö, schau wie lieb. Das ist jetzt die Spur von dir als ein Wort, das nichts tut. Auf der verfaulten Haut liegt.*[760]
>
> Voilà tes draps de la maison de fous, j'ai veillé à ce qu'il fût relavé afin qu'il pût prouver ce meurtre encore et encore par rien : alors, comme c'est gentil. C'est désormais la trace de toi sous la forme d'un mot qui ne fait rien. Qui repose sur la peau pourrie.

Outre l'allusion aux draps du Christ, le souvenir du père se réduit à un mot (*ein Wort*) désormais inséparable du lieu du crime (*Irren-Haus*). Or ce mot renvoie aussi au Verbe de la *Genèse* qui, privé du pouvoir de créer, n'est plus au commencement. À l'instar du père absent, le verbe ne fait plus rien (*ein Wort, das nichts tut*), pas même du bruit. Ce mot qui d'habitude est garant de continuité engendre même le processus de décomposition, devient éphémère et ne peut plus assurer une postérité. La langue se voit ainsi amputée de sa fonction première qui est celle de transmettre, de mettre en lien et de créer du sens :

> *Ich sage das hier, damit Sie es wissen. Wenn einer tot ist, dann kommt er nicht zurück. Genug geredet jetzt. Die Worte einen Augenblick bedenken, aber das ist schon nach dem Ende und Stille Stille, kein Geräusch gemacht.*[761]

[759] Nous nous éloignons de la traduction de Déprats qui relie le vers au suivant et modifie ainsi légèrement le sens : « Mes carnets, il est bon que j'y note… », *Ibid.*, p. 98.
[760] JELINEK, *Ein Sportstück*, p. 185.
[761] *Ibid.*, p. 188.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

> Je dis cela ici pour que vous le sachiez. Quand quelqu'un est mort, il ne revient pas. Assez parlé maintenant. Méditer un instant les mots, mais c'est déjà après la fin et silence silence, plus aucun bruit.

Si la langue a gardé son pouvoir d'affirmation *(Ich sage das hier*), celui-ci est aussitôt nul. À l'instar du corps humain, les mots deviennent caducs, pour ne pas dire des « cadavres »[762]. L'auteure dévoile ainsi la péremption des mots qui empêche d'invoquer les morts parmi les vivants et de pérenniser ainsi le passé. À l'instar du père disparu, la langue « ne revient pas » non plus. Ce faisant, Jelinek renoue avec le scepticisme à l'égard de la langue de l'Autriche *fin de siècle* dont Hugo von Hofmannsthal est l'un des représentants majeurs. Dans la lettre imaginaire *Ein Brief* (Une lettre), aussi connue sous le nom de *Brief des Lord Chandos* (Lettre du Lord Chandos), publiée dans le journal *Der Tag* en 1902, Hofmannsthal entreprend le projet contradictoire de formuler l'impuissance des mots, qui se « décomposent dans la bouche comme des champignons moisis » (*Worte […] zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze*)[763]. Nous pouvons, en effet, faire un parallèle entre la figure d'*Elfi Elektra* et la réécriture d'*Électre* par Hofmannsthal (interprétée par Gertrud Eysholdt dans une mise en scène de Max Rheinhardt en 1903). L'auteur anonyme de la *Lettre* déclare :

> *Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt*[764]
>
> tout se décomposait en fragments, et ces fragments ne se laissaient plus enfermer dans un concept. Les mots flottaient, isolés, autour de moi ; ils se figeaient, devenaient des yeux qui me fixaient et que je devais fixer en retour : des tourbillons, voilà ce qu'ils sont, y plonger mes regards me donne le vertige, et ils tournoient sans fin, et à travers eux on atteint le vide

La voix auctoriale de *Sportstück* reprend non sans ironie le *topos* d'une parole impossible :

> *Mir vergeht die Zunge im Mund, doch ich spreche immer noch! Papi. Wo ist das Wort, das ich vorhin gefunden und wieder verlegt habe?*[765]

---

[762] Voir l'essai du Professeur viennois : JUST, R., « Zeichenleichen - Reflexionen über das Untote im Werk Elfriede Jelineks », 21.05.2007, Universität Wien, JeliNetz, Elfriede Jelinek Forschungszentrum, http://www.univie.ac.at/jelinetz. En s'appuyant sur *l'Encyclopédie économique* de Johann Georg Krünitz (1773-1858), Just dresse un parallèle entre les signes annonciateurs de la mort (*Leichenzeichen*) et les signes devenus cadavres (*Zeichenleichen*) : « *Leichenzeichen – Zeichenleichen*: weder die Toten [noch] die Lebenden kopulieren hier, sondern ihre Zeichen, denn die Wörter, durch deren Kopula hier das Fort- und Über-Leben des Verstorbenen beschrieben wird, sind selbst tote Körper, die ihr Un-Wesen treiben zwischen Dies- und Jenseits. Alle Zeichen sind Leichen, die erst dann, wenn man sie liest, zu neuem Leben erwachen. Zu einem Schein-Leben freilich. »

[763] Voir à ce titre l'article de LE RIDER, J., « La Lettre de Lord Chandos », *Littérature*, n°95, 1994, p. 93-110: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1994_num_95_3_2345

[764] Nous citons la version du texte en libre accès grâce au projet Gutenberg, cf. HOFMANNSTHAL, H.V., « Ein Brief », *Der Tag*, Berlin, 18. - 19.10.1902: http://gutenberg.spiegel.de/buch/997/1

[765] JELINEK, *Ein Sportstück*, p. 184.

> La langue se dissout dans ma bouche, mais je continue à parler ! Papa. Où est le mot que j'ai retrouvé tout à l'heure et que je viens de perdre à l'instant ?

L'évocation vaine du père devient obsessionnelle, voire une marque de fabrique de l'auteure, tout comme l'apparition du spectre semble corrélée à celle d'une voix auctoriale. Celle-ci s'inscrit inlassablement dans les textes, tel un spectre polymorphe et polyphonique, que les lecteurs-spectateurs ont du mal à identifier. Rainer Just parle à ce titre d'une « existence vampirique de l'auteur » :

> *Der Vampir konnte, vermittelt durch Literatur und Volksmythologie, zum prominentesten unter allen Gespenstern werden, weil seine Figur – den Schnittpunkt etlicher Diskurse wie Sexualität, Macht, Politik, Kunst oder Wirtschaft besetzend – in einer metadiskursiven Geste das Wesen der Sprache selbst (genitivus subjektivus und objektivus zugleich) beschreibt. Sein Sarg, der ihm ein Bett ist, markiert den Ort der Schrift, den A-Topos einer existentiellen Liminalität: Schreiben – zumal literarisches – bedeutet wie das vampireske Sein einen Grenzgang zwischen Tod und Leben, Lust und Leid, Traum und Wachen. Graf Dracula – Graph Dracula – ist die melancholische Selbstreflexion des der Sprache unterworfenen Menschen: der, der nicht sterben kann, ist der, der nicht aufhören kann zu schreiben, der ohne Ende – über den Tod hinaus – beschrieben wird.*[766]
>
> Au travers de la littérature et de la mythologie populaire, le vampire a pu devenir de tous les fantômes le plus éminent parce que sa nature – occupant l'intersection où d'innombrables discours sur la sexualité, le pouvoir, la politique, l'art ou l'économie s'entrecroisent – décrit l'essence même de la langue (étant à la fois *genitivus subjectivus* et *objectivus*) par un geste méta-discursif. Son cercueil qui lui sert de lit marque le lieu de l'écriture, l'a-topos d'une liminalité existentielle : écrire – surtout l'écriture littéraire – désigne à l'instar de l'existence vampirique une oscillation entre la mort et la vie, le plaisir et la souffrance, le rêve et l'éveil. Le comte Dracula – graphe Dracula – incarne la réflexion mélancolique de l'homme sur lui-même en ce qu'il s'est soumis à la langue : celui qui ne peut pas mourir est celui qui ne peut pas s'empêcher d'écrire et qui est décrit sans fin au-delà de sa mort.

Le chercheur viennois associe la figure de l'écrivain à celle du vampire en déconstruisant le nom du revenant le plus célèbre, le comte Dracula (*Graf Dracula*). Le terme français ne permet pas, contrairement à l'allemand, de relier le titre de noblesse au phénomène linguistique en modifiant légèrement la transcription du phonème final (*Graf* > *Graph*). Cependant, nous pouvons proposer un autre rapprochement par homophonie en reliant le « comte » au « conte ». Le comte Dracula ne renverrait pas alors à l'aspect morphologique et matériel de l'écriture mais à son aspect discursif et sa structure sémantique puisque le conte se définit selon son degré de véracité comme « récit de faits réels » (histoire), « récit d'aventures imaginaires » (fiction) ou « histoire invraisemblable et mensongère » (chanson, fable, sornette)[767]. Étant condamné à écrire et réécrire sans pouvoir donner de la vie, l'écrivain mènerait une existence aux confins, « *im Abseits* », comme le déclare Elfriede Jelinek en 2004

[766] *Ibid.*
[767] *Le Nouveau Petit Robert*, 2007.

lors de la remise du prix Nobel. Conteur (et *graphe*) d'une mémoire culturelle, il devient « passeur » (médium?) entre le passé et le présent, l'ici et là-bas : « *Sein Sarg, der ihm ein Bett ist, markiert den Ort der Schrift, den A-Topos einer existentiellen Liminalität* » (Son cercueil, qui lui sert de lit, marque le lieu de l'écriture, l'a-topos d'une liminalité existentielle). L'*a-topos* de la langue – désignant en grec le lieu qui n'est pas à sa place ou qui ne convient pas, voire le lieu du mal et que l'on peut appeler avec Michel Foucault une hétérotopie (c'est-à-dire un lieu autre, décalé) – c'est l'écriture, le discours que le scripteur-conteur produit, voire qu'il *rapporte*, et dans lesquels il se reflète.

## *L'auteur(e) au figuré : le messager et la mémoire autobiographique*

Au travers de ses nombreux textes, Elfriede Jelinek non seulement réécrit l'histoire de sa vie, mais elle ne cesse de la « désécrire ». La biographie familiale influe sensiblement sur son écriture qui, pourtant, ne raconte ni l'histoire d'une personne, ni celle d'une famille, mais relie constamment des faits autobiographiques à l'histoire nationale[768]. La figure du messager, omniprésente dans son œuvre dramatique, se lit comme une allégorie de l'historien qui sommeille dans l'auteur lorsqu'il est biographe de sa propre vie[769]. Dans notre correspondance avec l'auteure, celle-ci précise de concevoir l'écrivain comme un messager :

> *denn er wird ja immer geprügelt für seine Botschaften (also zumindest auf mich trifft das sicher zu, und ich werde immer noch geprügelt), insofern kann ich mich mit dem Boten gut identifizieren. Sie tun selbst nichts, die Schriftsteller, aber durch sie geht alles hindurch, wie durch einen Katalysator, und das berichten sie dann, das ist ihre Rolle.*[770]
>
> car on lui donne toujours des coups de bâton pour ses messages (enfin cela vaut certainement pour moi et je reçois encore des coups), en ce sens je peux en effet m'identifier avec le messager. Les écrivains eux-mêmes ne font rien mais tout passe par eux, comme par un catalyseur, et ils en font ensuite un rapport, c'est leur rôle.

Il n'est pas étonnant que l'on retrouve la métaphore du catalyseur dans *Rechnitz*, non pas à propos de l'écrivain mais à propos de son « double », l'historien qui filtre les événements à

[768] Jelinek rejoint sur ce point l'écriture Thomas Bernhard (*Ein Kind*) ou celle d'Ingeborg Bachmann (*Malina*).

[769] Cependant, Elfriede Jelinek n'écrit pas des « autofictions » comme par exemple Thomas Bernhard en Autriche ou Günter Grass en Allemagne (*Beim Häuten der Zwiebel*). *La pianiste* (*Die Klavierspielerin*) demeure jusqu'à présent l'œuvre la plus « autobiographique » de Jelinek alors que *Winterreise* semble compter parmi les textes les plus intimes de l'auteure. Voir également les deux volumes, consacrés au sujet de l'autofiction dans la littérature germanophone actuelle : BREUER, U.,B. SANDBERG, *Grenzen der Identität und der Fiktionalitä*, Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur Band 1, Ludicium, München, 2006 ; PARRY, C.,E. PLATEN, *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*, Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur Band 2, Ludicium, München, 2007.

[770] JELINEK,VENNEMANN, *E-Mail-Austausch*, *op. cit.* Voir *Annexes*.

rebours grâce à son « clystère de falsification » historique (*Klitterungsklistier*)[771]. La représentation du passé que ce dernier (et avec lui l'auteure) propose aux lecteurs n'est donc jamais une présentation neutre, mais une interprétation orientée selon les envies du « conteur » et ceux du public. Elfriede Jelinek croise ainsi deux approches possibles de l'histoire individuelle et collective : la psychanalyse et la sociologie de la mémoire.

Les textes de Jelinek comptent une panoplie de fantômes de l'auteur(e) ou plutôt d'une instance auctoriale[772] qui traduisent d'un point de vue psychanalytique la pluralité du Moi. D'après l'auteure, le « je féminin est toujours multiple, à la différence du je masculin qui est un sujet non interchangeable »[773]. Non seulement elle pense qu'il est « très difficile pour une femme de dire je » mais que ce serait même « impossible »[774]. L'écriture représente pour elle un moyen de « sublimer cette souffrance » infligée par la suprématie du « phallus de la culture »[775] patriarcale de l'Occident. Partant, l'écriture autobiographique d'une auteure relèverait d'une entreprise chimérique ou tout au moins utopique que seule la méthode subversive, qui détourne en quelque sorte la langue phallique (le discours masculin), saurait surmonter. Sans vouloir entrer dans les détails de la lecture psychanalytique que Jelinek fait de son œuvre (et des rapports sociaux), notons toutefois que le(s) discours de l'auteure en dehors et au sein de ses œuvres se construisent autour d'une nébuleuse que nous pourrions appeler 'l'impossible identité auctoriale' :

> Les écrivains qui crient constamment je en se désignant eux-mêmes ne m'intéressent pas. Seuls m'intéressent ceux qui connaissent la vulnérabilité du moi. Ceux qui disent je mais désignent autre chose qui n'est ni leur ça ni même leur surmoi mais *tout ce qui les traverse en écrivant*. Et je veux me compter [conter] parmi eux. Ce sont des écrivains de l'écriture chiffrée. Des écrivains qui, lorsqu'ils écrivent, *ne sont plus vraiment eux-mêmes*.[776]

Dans cet entretien avec Christine Lecerf, Jelinek reprend l'image de l'écrivain-catalyseur dont l'apparition d'une instance auctoriale à l'intérieur de la diégèse se lit comme un symptôme ou une trace de « tout ce qui le[s] traverse en écrivant » et qui, partant, « n'[est] plus vraiment [lui-même] ». L'écrivain devient pour ainsi dire médium d'un dire pluriel ou, pour reprendre la métaphore du messager, un auteur « au figuré ». Ceci transparaît clairement dans les

[771] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 58.
[772] Une thèse en cours analyse précisément les diverses strates de ces figures de l'auteur(e) : CLAR, P., *Elfriede Jelineks Autorinnenfiguren in Theatertexten und -inszenierungen*, Universität Wien, (in Arbeit). Nous avons également centré notre recherche en Master 2 sur l'aspect de l'autoreprésentation et de l'identité auctoriale dans *Ein Sportstück* : VENNEMANN, *"Hallo, wer spricht?" Identität und Selbstdarstellung in Elfriede Jelineks 'Ein Sportstück' : Text und Aufführung*, .
[773] JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 73.
[774] *Ibid.*, p. 73-74.
[775] *Ibid.*, p. 73.
[776] *Ibid.*, p. 72. (Nous soulignons)

stylisations de la figure de l'auteure dans les mises en scène récentes de Nicolas Stemann (*Das Werk*, 2003) où une perruque coiffée à la Jelinek cite l'écrivaine de manière synecdotique, de Karin Beier (*Das Werk, Im Bus, Ein Sturz*, 2010) où l'auteure apparaît comme un oracle sous le masque de Bambi ou de Johan Simons (*Winterreise,* 2011) où une comédienne imite l'écrivaine sur le plan corporel et phonétique.

L'idée d'une identité éclatée de l'instance discursive n'est pas sans importance pour un discours qui porte sur l'histoire et la mémoire collectives. Dans l'analyse de la mémoire communicative *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung* (2005) Harald Welzer, psychosociologue et directeur du Centre de recherche interdisciplinaire sur la mémoire à Essen (*Center for Interdisciplinary Memory Research*), consacre la dernière partie de son étude à la mémoire autobiographique[777]. En s'appuyant sur diverses « versions d'une mémoire autobiographique »[778], à savoir celle d'un réfugié de la RDA, Mark Abel, le sociologue montre « comment le souvenir de sa propre vie et, surtout, la manière dont on se souvient de sa propre vie se modifient au fil du temps »[779]. Welzer définit la mémoire autobiographique comme « cette instance de notre personnalité qui nous aide à faire l'expérience de nous-mêmes comme un moi continu par delà les ruptures et transformations qui font l'histoire de notre vie »[780]. L'histoire autobiographique est abordée comme un *récit* de vie dans lequel le narrateur adapte le choix des événements et leur déroulement à la réalité extra-diégétique, c'est-à-dire au contexte énonciatif. La mémoire individuelle autobiographique comporte en ce sens une dimension communicative qui tend à s'approprier des éléments de la réalité au moment du récit dont la forme et le contenu semblent convenir au passé personnel du locuteur[781]. Dans la mesure où la mémoire résulte d'un montage où « se superposent indistinctement les souvenirs de souvenirs, les souvenirs du vécu personnel, les souvenirs de choses vues et de récits qu'on nous a faits d'autres événements »[782], la mémoire

[777] Voir à ce titre également les analyses de GRANZOW, S., *Das autobiographische Gedächtnis kognitionspsychologische und psychoanalytische Perspektiven*, Quintessenz - Fortschritte der kognitiven Psychologie und Psychoanalyse, Quintessenz, Berlin ; München, 1994.

[778] WELZER, H., *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, Beck, München, 2011, p. 207-221.

[779] « *wie sich die Erinnerung an das eigene Leben und, vor allem, die Form des Sich-Erinnerns an das eigene Leben im Lauf der Zeit verändern* » *Ibid.*, p. 207.

[780] « *jene Instanz unserer Persönlichkeit, die uns hilft, uns über alle lebensgeschichtlichen Brüche und Veränderungen hinweg als ein kontinuierliches Ich zu erleben* » *Ibid.*

[781] Welzer écrit : « All dies gibt jedoch nicht nur Hinweise auf die kommunikative Funktionsweise des autobiographischen Gedächtnisses, das geschmeidig jene vorfindlichen Wirklichkeitselemente aufzunehmen vermag, die aus der jeweiligen Gegenwart heraus für die eigene Vergangenheit als ‚passend' erscheinen. », *Ibid.*, p. 206. Ces éléments peuvent même provenir d'un film.

[782] « [mit] seiner montagehaften Gestalt, in der Erinnerungen an Erinnerungen, Erinnerungen an Selbsterlebtes, Erinnerungen an Gesehenes und Mitgeteiltes ununterscheidbar zusammenfließen », *Ibid.*, p. 207.

autobiographique ne peut constituer une collection isolée de souvenirs. Bien au contraire, les entretiens menés avec le témoin Mark Abel en mars 1990, puis en 2001, ont révélé que l'interviewé réorganise et reformule ses souvenirs non seulement en fonction de son nouvel horizon de connaissances (obtention du baccalauréat et d'un nouvel emploi, la vie en RFA, etc.) mais aussi en fonction des attentes de son interlocuteur[783]. Dans son contexte social précis le récit autobiographique relèverait autant de la fiction que de l'autofiction littéraire, qu'elle soit affichée ou non :

> *Wichtig ist das nicht nur deshalb, weil auf diese Weise unter Umständen sogar sich widersprechende autobiographische Variationen friedlich koexistieren können, sondern weil das autobiographische Gedächtnis, ganz ähnlich wie das Familiengedächtnis, im Grunde eine Fiktion ist – in dem Sinne, daß es nicht als Einheit existiert, sondern wiederum als eine synthetisierende Funktionseinheit, die sich in jeder kommunikativen Situation auf jeweils neue Weise realisiert.*[784]
>
> Ceci n'est pas sans importance, non seulement parce que des variations autobiographiques peut-être contradictoires peuvent ainsi coexister sans entrer en conflit, mais aussi parce que la mémoire autobiographique, à l'instar de la mémoire familiale, n'est au fond qu'une fiction – dans la mesure où elle n'existe pas comme une entité mais plutôt comme une entité fonctionnelle de synthèse qui, dans chaque situation communicative, s'accomplit d'une manière à chaque fois nouvelle.

Cette synthèse n'est pas assurée par le sujet qui se souvient, ni par le récit de ses souvenirs, mais par son entourage, c'est-à-dire ses auditeurs. Harald Welzer cite à ce titre l'argument ironique de Gertrude Stein : « *Ich bin ich, weil mein kleiner Hund mich kennt* »[785] (je suis moi parce que mon petit chien me connaît), une affirmation qui aurait pu émaner de la plume de Jelinek, laquelle définit son rapport à la langue comme étant semblable à celui qui lie un maître à son petit chien[786]. La cohésion de l'instance autobiographique dont découle la vraisemblance du récit provient donc du regard extérieur et de la volonté du public qui accorde crédit ou non à ce qu'on lui raconte :

---

[783] « Marks autobiographische Erzählung zentriert sich um die Erfahrung des Novizen, für den zunächst alles neu und nicht recht entschlüsselbar ist, der aber aus heutiger Sicht die damaligen Erfahrungen aus der Perspektive desjenigen zuordnen kann, der Bescheid weiß. An einer Stelle des Interviews sagt er: ‚Ich muß das mal aus heutiger Sicht reflektieren, weil ich eben das Pendant kenne, weil ich ja weiß, wie es hier ist', und das ist das Leitthema des ganzen Gesprächs. » *Ibid.*, p. 209. Ou de manière plus théorique : « Aber gerade wenn man diese Bestimmungsfaktoren für die Gestalt der autobiographischen Erzählung berücksichtigt, wird zum einen klar, daß jede Geschichte, die man über sein Leben erzählt, unterschiedlich ausfallen und möglicherweise sogar unterschiedliche Daseinsthematiken in den Vordergrund stellen wird – je nachdem, welche Erwartungen man seinem Zuhörer unterstellt. », WELZER, *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, p. 216-17.

[784] WELZER, *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, p. 217.

[785] *Ibid.*, p. 217. Une émission d'Olivier Sturm reprend cette citation : STURM, O.,B. KELLNER,*Ich bin ich weil mein kleiner Hund mich kennt. Die Schriftstellerin Gertrude Stein*, Perf., audiobook, SFB/WDR/SWR/DLR, S.l., 2001, rediffusion sur *Deutschlandradio* le 26.12.2003.

[786] L'auteure utilise notamment cette métaphore dans son discours du prix Nobel : JELINEK, E., « Im Abseits », 2004: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html

> *Die einzelnen Erzählelemente variieren dabei je nach dem Zuhörer (und in der klassischen literarischen Autobiographie nach der imaginierten Leserschaft) ebenso wie die ausgewählten Plots. Wenn es zutrifft, daß jede erneute Abspeicherung einer abgerufenen (und erzählten) Erinnerung mit einer Neu-Einschreibung einhergeht, die den neuen Kontext mitenthält, dann schreibt auch jede autobiographische Version, jede um eine Nuance veränderte Detailerzählung ihrerseits an einem beständig sich wandelnden Ich, wenn man will an einem distributiven Ich, dessen autobiographische Gestalt genau aus jenen zahllosen Interaktionserfahrungen besteht, in denen irgendeine Form von Identität thematisiert wird.*[787]
>
> Les éléments isolés du récit varient alors selon l'auditeur (et dans l'autobiographie littéraire classique selon le lecteur projeté) tout comme les histoires choisies. S'il est exact que tout nouvel archivage d'un souvenir convoqué (et raconté) va de pair avec une réinscription, contenant le nouveau contexte, alors toute version autobiographique, tout récit détaillé, aussi infimes que soient ses modifications, participent à l'écriture d'un moi en mutation constante, ou si l'on veut, à celle d'un moi distributif dont la configuration autobiographique se compose précisément des innombrables expériences interactives où une quelconque forme d'identité est en jeu.

Welzer va même jusqu'à prétendre que la représentation autobiographique, lorsqu'elle est communiquée, est un « produit du narrateur et de l'auditeur »[788]. Les affirmations autobiographiques, glissées dans les propos des messagers de la pièce *Rechnitz*, voire mises dans la bouche de figures prétendument auctoriales, renvoient en ce sens non seulement au passé personnel d'Elfriede Jelinek – qui ne justifie pas en soi la forme de son écriture – mais bel et bien à une histoire et une mémoire collectives. La dimension interactive de la mémoire sociale et, dans sa forme plus restreinte, de la mémoire autobiographique constitue un aspect central de *Monolog mit einem Schatten* de Peter Wagner où elle se fonde sur un acte mutuel de reconnaissance. Au cours de leur entretien, un rat et un scarabée reconstruisent l'histoire commune, en remontant leur histoire individuelle :

| | |
|---|---|
| RATTE*: Abgesehen davon:* | RAT : À part ça : |
| *ich war nicht immer eine Ratte* | je n'étais pas toujours un rat. |
| SKARABÄUS*: Was du nicht sagst* | SCARABÉE : Sans blague ! |
| *ich war nicht immer nur ein Mistkäfer* | Moi, je n'étais pas toujours un bousier |
| RATTE*: Fell und Schwanz* | RAT : Fourrure et queue |
| *Schnauze und Ohren* | museau et oreilles |
| *Muskeln und Magen* | muscles et estomac |
| *Geruch und die Geschwindigkeit –* | odeur et rapidité – |
| *das ist alles von der Ratte* | tout cela tient du rat |
| *doch im Herzen bin ich immer noch ein Mensch!* | mais dans mon cœur je suis toujours un homme ! |
| *Nur damit du weißt, mit wem du sprichst!* | Pour que tu saches une fois pour toutes à qui tu parles ! |

[787] WELZER, *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, p. 217-219.
[788] *Ibid.*, p. 221.

Tandis que le rat voit une supériorité dans le fait d'avoir appartenu au « genre humain », le scarabée y voit l'abîme. D'après ce dernier, il ne serait-il qu'un « représentant de cette race / qui marche la tête levée / une extrémité tournée vers les étoiles / l'autre foulant du pied tout autre chose »[789]. L'allusion au caractère autoritaire – tel qu'il a été dévoilé et analysé par Adorno et Horkheimer[790] – est ici évidente. Les questions du coléoptère poussent le rat à se confronter à son histoire autobiographique et partant à son existence humaine : il lui vient d'abord le souvenir de sa mère, puis son trait de caractère le plus marquant – son rire. À peine esquissé, ce premier portrait d'homme est interrompu. Le rat se souvient brusquement de son exclusion sociale et de sa persécution durant le Troisième Reich. Il évoque la « solution finale » pour résoudre la « question tzigane », le four crématoire ainsi que son vœu de « devenir un rat dans une cave sombre / loin de tout ce qui se plaît dans la lumière / et qui brûle dans la clarté »[791]. D'abord sceptique, Ilona, le scarabée, s'ouvre peu à peu – elle oublie sa vie d'animal et se souvient du temps où on l'appelait « la Tzigane, le fumier ». À l'instar de la madeleine de Proust, les bribes de mots, les impressions brusques, tout comme la situation de communication, deviennent les vecteurs de la mémoire autobiographique. Les deux interlocuteurs se donnent mutuellement la réplique. Auteurs de leur nouvelle vie (ils ont pris l'apparence physique des invectives du temps de la guerre), fantômes d'un passé collectif, les deux mutants se métamorphosent en porte-paroles de toute une génération de persécutés avec lesquels Peter Wagner a sympathisé.

Suivant nos réflexions sur la figure et la signification du discours rapporté, la question s'impose de savoir comment distinguer du point de vue sémantique la réalité historique de la réalité poétique. N'est-elle pas une fiction au même titre que le récit littéraire ? Qu'en est-il du témoignage qui relève de la mémoire personnelle du témoin et dépend, en tant que tel, de la même faculté de représentation que celle qui sous-tend les récits de fiction ? Que devient le discours du témoin quand il fait partie d'un récit cinématographique à l'instar du film documentaire *Totschweigen* d'Eduard Erne et de Margarete Heichrich ? Tourné entre 1990 et 1994 avant les créations théâtrales de *März. Der 24.* de Peter Wagner (1995) et de *Rechnitz (Der Würgeengel)* d'Elfriede Jelinek (2009), ce long-métrage retrace le massacre de Rechnitz en s'appuyant exclusivement sur les dires des témoins. Dans la mesure où ce film

[789] « Ein Vertreter dieser Rasse / die so hoch erhoben geht / daß da seine Ende nach den Sternen sieht / während das andere alles unter sich zertrampelt? / Pfui Teufel! » WAGNER, *Tetralogie*, MO, p. 191-192.

[790] Précurseur de cette théorie est cependant le sociologue Erich Fromm. Cf. HORKHEIMER, M., *Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung*, Alcan, Paris, 1936 ; ADORNO, T.W., *The Authoritarian Personality*, Harper und Brothers, New York, 1950.

[791] « Ich wollte eine Ratte sein in einem finsteren Keller / fern von allem, was sich im Licht gefällt / und an der Helligkeit verbrennt » WAGNER, *Tetralogie*, MO, p. 192-193.

documentaire a fortement influencé les deux œuvres dramatiques, dont il constitue l'un des hypotextes majeurs (notamment de *Rechnitz*), nous verrons comment le documentaire et le théâtre de Wagner et de Jelinek (dé)construisent la réalité historique. Nous accorderons une attention particulière à l'usage qu'Elfriede Jelinek fait du film documentaire.

## B) Constructions et déconstructions d'une réalité historique

> *Die Rohstoffe erholen sich bereits wieder, weil sie wissen, daß sie durch Künstliches ersetzt werden können.*[792]
> Les matières premières récupèrent déjà parce qu'elles savent qu'elles peuvent être remplacées par des matières artificielles.

Les textes d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner se réfèrent très souvent à des réalités historiques et des événements qui l'objet de débats ou, à l'opposé, sont passés sous silence. La pièce *Rechnitz (Der Würgeengel)* indique dès le titre son ancrage particulier dans le monde réel : le nom propre de *Rechnitz* évoque de façon sous-jacente le massacre de 180 forçats juifs, d'origine hongroise, qui s'est déroulé peu avant l'arrivée de l'Armée rouge dans la nuit du 24 au 25 mars 1945 à Rechnitz. Jusqu'à nos jours, ce crime collectif, supposé avoir été organisé et commis par des sympathisants nazis lors d'une réception au château de chasse par la Comtesse Margit Batthyány (une petite-fille du magnat industriel Auguste Thyssen), reste encore inexpliqué. Non seulement la justice n'a pas réussi à mettre la main sur les archives pour connaître le déroulement exact de cette soirée sanglante et identifier les coupables, mais la tombe des victimes n'a jamais été retrouvée. Lorsqu'en automne 2007, un débat s'enflamme au sujet de l'implication de la comtesse Batthyány dans le massacre, suite aux découvertes du journaliste anglophone David R. L. Litchfield, chargé d'écrire la biographie familiale des Thyssen, Elfriede Jelinek s'empare de la matière explosive pour composer sa pièce *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Comme la deuxième partie du titre l'indique, celle-ci est également une réécriture dramatique du long-métrage *El angel exterminador* (1962) du cinéaste espagnol Luis Buñuel[793]. Le réalisateur et la dramaturge partagent un même intérêt pour les passions humaines, dont ils dressent un portrait aussi minutieux qu'effrayant.

[792] JELINEK, « Prolog? », *op. cit.*
[793] Précisons toutefois que *El angel* fait partie des films, réalisés au cours de son exil au Mexique et peut, à ce titre, être considéré comme une production mexicaine.

*Rechnitz* et *L'Ange exterminateur* s'apparentent en effet à des reconstructions artificielles d'un biotope fictionnel permettant d'étudier en détail les conflits sociaux[794]. Le regard scrutateur du metteur en scène nous livre par un montage surprenant de gros plans, de plongées et de contre-plongées, un exemple frappant de « déciviliation »[795] tandis que l'écrivaine viennoise dévoile par la juxtaposition de discours et de contre-discours, issus de l'histoire et de la mémoire, l'effarante « banalité du mal »[796]. Par la mise en place d'un espace fictionnel qui sert de laboratoire humain, les deux amateurs de biologie[797] et de criminologie[798] passent la société occidentale, sa composition et ses structures de civilité, au crible de l'art.

« *Besessen bin ich in gewisser Weise schon* », dit l'auteure dans un entretien avec la *Süddeutsche Zeitung*, daté du 7 décembre 2002, « *Mich interessiert es am meisten, Zustände auf die Spitze zu treiben und sie dann aus einer gewissen Entfernung möglichst genau zu beobachten. Aber dafür muss ich erst mal sozusagen ihre Reinsubstanz herstellen* »[799] (D'une certaine façon, je suis en effet obsédée. Ce qui m'intéresse le plus, c'est de pousser des situations à bout pour les observer ensuite le plus minutieusement possible. Mais pour ce faire, je dois d'abord produire ce que l'on appelle de manière générale la quintessence). L'extraction de ce substrat social passe par une analyse scrupuleuse de la matière et des moyens dont disposent le metteur en scène et l'écrivaine, à savoir la langue et les images. Il

[794] Nous proposons étude plus détaillée de cet aspect dans notre contribution en accès libre : VENNEMANN, A., « Unsere tägliche Sendung von der Banalität des Bösen » – über äußere Zwänge und innere Konflikte in E. Jelineks und L. Buñuels Würgeengel », *Trajectoires, n°5*, 2011: http://trajectoires.revues.org/index732.html.

[795] Ce terme se réfère au concept du « *Zusammenbruch der Zivilisation* » de Norbert Elias dans : ELIAS, *Studien über die Deutschen*, p. 391. La traduction a été proposée par Sabine Delzescaux qui a consacré sa thèse à la théorie du lien social chez Norbert Elias, cf. DELZESCAUX, S., *La théorie du lien social selon Norbert Elias*, Université de Paris VII, 2001 ; publiée sous le titre de : DELZESCAUX, S., *Norbert Elias, civilisation et décivilisation*, Logiques sociales Sociologie de la connaissance, l'Harmattan, Paris, 2002.

[796] Ce terme se réfère à l'étude éponyme de la philosophe Hannah Arendt sur le procès d'Eichmann : ARENDT, H., *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Trad. Guérin, Anne, Collection Folio Histoire, Gallimard, Paris, 1991. L'expression revient plusieurs fois dans le texte, cf. JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 99.

[797] Buñuel se décrit parfois comme un « entomologiste », intéressé par la systémie et la taxinomie des insectes ainsi que par la parasitologie. Voir, par exemple, BUÑUEL, L., T. PÉREZ TURRENT,J.D.L. COLINA, *Conversations avec Luis Buñuel. Il est dangereux de se pencher au-dedans*, Trad. Delporte, Marie, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Cahiers du cinéma, Paris, 2008 ; FUENTES, C., « Buñuel ou l'œil de la liberté », *L'œil de Buñuel,* Cesarman, Fernando, Paris, Ed. du Dauphin, 1982, p. 11-62 ; LIESCH-KIESL, M., « La imaginación es libre; el hombre no. Luis Buñuel im Gespräch mit Jacques Derrida », *nach Derrida. Dekonstruktion in zeitgenössischen Diskursen*, Zeillinger, Peter ,Dominik Portune, Wien, Turia + Kant, 2006, p. 218-33. Buñuel dit ainsi à propos de *El* : « Le héros de *El* est un type qui m'intéresse comme un scarabée ou un anophèle, je me suis toujours passionné pour les insectes […] j'ai un côté entomologiste », cité d'après BLOT, C., « Le Bestiaire de Buñuel », *Luis Buñuel*, lettres modernes minard, Paris, Etudes cinématographiques vol.11-12, 2000, p. 115-24, ici p. 117.

[798] L'œuvre de Jelinek témoigne d'un véritable intérêt pour les crimes, leurs auteurs et leur réception par le grand public : « Je me suis toujours intéressée aux faits divers, aux histoires policières, ce sont en quelque sorte des soupapes par lesquelles s'échappe la vapeur brûlante de la brutalité, de la cruauté sociale. », cf. JELINEK, E., *Les exclus*, trad. de l'allemand par Y. Hoffmann, M. Litaize, Éd. du Seuil, Paris, 2002.

[799] JELINEK, E., « Ich schlage mich selber, bevor es ein anderer tut », *Süddeutsche Zeitung*, 7.12.2002, s. p.

n'est pas étonnant qu'on définisse souvent l'« œil de Buñuel » comme l'« œil du siècle » ou l'« œil de la liberté ». Pourtant, Buñuel impose rarement un cadre d'interprétation précis moyennant des filtres interposés ou un cadrage personnalisé, alors que rien n'échappe à « l'œil de caméra » de Jelinek qui non seulement dissèque une situation mais la recompose par la suite[800] : « Je n'ai pas voulu écrire la genèse d'un acte criminel, mais j'ai voulu mettre en évidence des structures pour en faire un cas exemplaire », écrit-elle au sujet du roman *Les Exclus* (1985) : « À partir des expériences de l'anarchie politique (« le terrorisme ») pendant les années soixante-dix, un mouvement essentiellement porté par les enfants politisés des classes moyennes, j'ai tenté une étude économique et sociologique : qui peut se permettre de renoncer à l'acte criminel et qui ne le peut pas. »[801]

Depuis les années 1980, Jelinek n'aura de cesse de sophistiquer son écriture de mise à distance du réel. Dans son *Würgeengel*, la déconstruction d'une réalité historique est assurée par la construction d'un univers fictionnel, imposant de nouvelles perspectives. Par delà toute littérarité, le texte témoigne d'un certain nombre d'emprunts de la réalité extra-diégétique qui font office de document, attestant des faits historiques. Il en est ainsi du film documentaire *Totschweigen*, antérieur aux deux pièces de théâtre, et dont Jelinek et Wagner avaient pris connaissance avant d'écrire leurs textes[802]. Quelle relation entretient-il avec les œuvres écrites et jouées qui portent sur le massacre de Rechnitz ? Cette relation est non seulement de nature thématique mais aussi structurelle : les théorisations de Jacques Rancière dans *Les mots de l'histoire* ainsi que celles de Pierre Janet dans *L'évolution de la mémoire* nous permettent, en effet, de considérer les diverses œuvres (écrites, filmées et interprétées sur scène) comme des « récits »[803]. En partant de l'analyse du documentaire dont on démontrera aussi l'aspect fictionnel, le chapitre suivant abordera les formes et fonctions de la mise en scène du

[800] Pour une analyse plus minutieuse du regard sociologique de Jelinek, se rapporter à notre analyse des *Exclus* : VENNEMANN, A., « Le silence des Exclus ou la parole confisquée dans le roman éponyme d'Elfriede Jelinek », *Dislocation des Empires : Les perdants de l'Histoire,* BOURSICAUT, Hélène, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p.147-68.

[801] JELINEK, *Les exclus*, p. 275. Cette affirmation est tirée d'un entretien de Yasmin Hoffmann avec l'auteure, publié pour la première fois en février 1989 et qui suit la traduction française (p. 273-280).

[802] Jelinek précise, par exemple, dans un entretien avec Pia Janke : « Ich hatte von dem Massaker zuerst durch den Film von Erne/Heinrich erfahren und sogar in Stecken, Stab und Stangl schon zwei, drei kleine Zitate daraus eingearbeitet. » Cf. JELINEK, E., « "Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen" », *'Die endlose Unschuldigkeit'. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)* Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 6, Wien, Praesens Verlag, 2010, p. 17-23, ici p. 17. Peter Wagner connaît Eduard Erne personnellement ; ils participent aux activités de l'association locale R.E.F.U.G.I.US. qui s'est donné pour tâche de commémorer les crimes commis sous le régime de l'austrofascisme, de veiller à l'intégration des réfugiés à Rechnitz, de soutenir et de promouvoir une vie culturelle collective de la tolérance, sensible aux questions d'intégration et de commémoration. Cf. http://www.refugius.at/start.html

[803] Cf. JANET, P., *L'évolution de la mémoire et la notion du temps*, Encyclopédie psychologique, [Reproduction en fac-similé], Budapest Kinshasa [etc.] l'Harmattan, Paris, 2006, RANCIÈRE, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, *op. cit*.

massacre de Rechnitz. Ce faisant, la question s'impose de savoir si l'esthétique théâtrale de Jelinek et de Wagner renouvèle ou non le théâtre documentaire des années 1970 et 1980.

## a. Le discours documentaire : entre fiction et réalité

Le film documentaire *Totschweigen (A Wall of Silence)*, tourné entre 1990 et 1994 par les régisseurs autrichiens Eduard Erne et Margareta Heinrich, cherche à retracer l'ampleur, le déroulement et les conséquences du massacre en s'appuyant sur les témoignages des habitants de *Rechnitz*, des enfants des morts et d'autres persécutés de l'époque l'austrofasciste – une entreprise remarquable qui a été récompensée le Prix Futura Berlin en 1995. L'action du long-métrage ne se réduit pas exclusivement aux entretiens filmés, affichant en gros-plan les témoins et leurs mimiques, mais elle comporte aussi de nombreux moments de silence, un « silence de mort » – comme l'indique le titre – planant au-dessus des paysages. Pendant plus d'une heure (la durée de projection s'élève à ca. 100 min.) le spectateur est confronté aux témoignages divergents sur le déroulement de la soirée funeste et les lieux du crime, puis au « mur du silence » (ce *Wall of Silence*) dont certains témoins se parent manifestement. Ces silences volontaires redoublent le silence involontaire des victimes « les assassinant pour une seconde fois », comme le dirait Elfriede Jelinek[804]. Quand il n'y a pas de mots pour décrire le crime et ni d'images pour montrer l'obstination de certains à vouloir dissimuler les dernières traces, les régisseurs se contentent de capter des actions quotidiennes (éplucher des légumes, pétrir une pâte, couper des fleurs, manger une purée, boire une bière) qu'ils mettent habilement en regard des scènes qui retracent les différentes étapes d'excavation pour retrouver les dépouilles – pour les juges une preuve ultime de l'hécatombe et pour les descendants des victimes, un dernier espoir de voir leur proches reposer en paix[805], un détail non sans importance auquel la pièce de Jelinek se réfère explicitement : « *Und die Seelen der Toten und die toten Seelen der Lebenden ?* »[806] (Et les âmes des morts et les âmes mortes des vivants ?). En reliant l'enjeu spirituel du massacre pour les victimes aux conséquences

[804] Dans son discours de remerciement lors de la remise du prix dramatique de Mülheim, Jelinek dit : « *Ich mache sehr viele, vielleicht zu viele (das wird mir oft vorgeworfen) Worte über etwas, von dem man sich kein Bild machen kann und von dem man nicht sprechen kann. Aber schweigen, was man vielleicht sollte – ein ungemein wichtiger Film über den Judenmord von Rechnitz am Ende des Zweiten Weltkriegs heißt:* Totschweigen*. Wenn man tot ist, schweigt man sowieso, aber beim Totschweigen bringt man auch noch das, von dem man nicht sprechen kann, noch einmal und immer wieder um –, schweigen kann ich eben auch nicht.* » Cf. JELINEK, E., « Gesprochen und beglaubigt. Dankesrede zur Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises 2009 », *'Die endlose Unschuldigkeit'. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)* Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 6, Wien, Praesens Verlag, 2010, p. 453-55, ici, p. 453.

[805] Selon la tradition juive, les âmes des défunts sont condamnées à errer parmi les vivants tant que leurs ossements n'ont pas été enterrés et consacrés selon les rites officiels.

[806] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 63.

morales pour les coupables, le texte de Jelinek va au-delà du documentaire qui se restreint à montrer différentes « planches » de réalité, forçant ainsi le spectateur à monter sa version du drame.

## *La réalité documentaire et ses fictions*

*Totschweigen* ne montre donc pas *la* réalité – à supposer que celle-ci existe comme donnée uniforme et homogène – mais il propose un véritable kaléidoscope de perspectives tout autour du massacre de Rechnitz et plus précisément sur la manière dont on s'en souvient cinquante ans après, sans pour autant imposer aux spectateurs une lecture officielle. Néanmoins, une voix de narrateur assure la cohésion des divers plans qu'elle introduit, présente et commente. L'enchaînement des images et des discours relève donc d'une sélection et d'un arrangement faits *a posteriori* qui, de surcroît, sont régis par les lois de l'esthétique cinématographique. Autrement dit, la parole des témoins est *per se* une langue mise en situation car, d'une part, les témoins se trouvent eux-mêmes dans une position de mise en scène ; d'autre part, aussi les entretiens, qui relèvent d'une préparation antérieure à la captation, ont fait l'objet d'une analyse détaillée par les metteurs en scène avant d'être exploités pour le montage du film. De fait, le naturel avec lequel les paroles surgissent sur l'écran résulte d'une mise en scène réfléchie et doit être considéré comme un « effet de réel » et donc comme non-authentique. Sur le plan narratif, le documentaire rejoint ainsi les deux projets complémentaires, menés une dizaine d'années plus tard par le collectif d'historiens Emil Brix, Ernst Brückmüller et Hannes Stekl, éditeurs des *Memoria Austriae*[807], et par Eva Schwarzmayer, secrétaire de R.E.F.U.G.I.U.S. et auteure d'un petit livre intitulé *Rechnitzer Geschichten*[808] – le but de leurs recherches consistant à reconstruire une histoire nationale et régionale en se fondant sur la mémoire culturelle et sociale, les souvenirs collectifs et individuels. Tandis que les trois tomes des *Memoria Austriae* retracent de manière thématique les objets phare d'une mémoire exclusivement populaire[809], incluant ses nombreuses failles et confusions, les *Rechnitzer Geschichten* retracent, comme le titre l'indique, les récits, les mémoires et les souvenirs de guerre de la petite ville transfrontalière, parmi lesquels figure indirectement le récit du massacre de la nuit néfaste du 24 au 25 mars 1945. Bien que les différents dispositifs

[807] BRIX, E., E. BRÜCKMÜLLER,H. STEKL, *Memoria Austriae*, 1, 2, 3, Verlag für Geschichte und Politik, Wien, 2004-2005.
[808] SCHWARZMAYER, *Rechnitzer Geschichten*, *op. cit.*
[809] Le premier volume est consacré aux mythes, aux légendes et aux lieux communs (*Menschen – Mythen - Zeiten*), le deuxième aux constructions, aux lieux et aux régions (*Bauten – Orte - Regionen*) et le troisième aux entrepreneurs, aux firmes et aux produits autrichiens (*Unternehmer – Firmen – Produkte*).

(documentaire, récit historique, mémoires) tirent leurs matériaux de la réalité, ce sont des *représentations* de faits réels, voire des *constructions* de réalités bien distinctes qui procèdent d'une *déconstruction* de la conception même du réel : ils privilégient, par exemple, la réalité affective, l'expérience vécue par rapport à une réalité « analytique » et démontrée. Ils ont également en commun d'avoir recours à la forme narrative pour montrer la réalité historique. Eva Schwarzmayer opte ainsi pour le récit de souvenir, plus intime et généralement raconté dans le cercle familial, tandis que les historiens Emil Brix, Ernst Brückmüller et Hannes Stekl choisissent une écriture plus hybride, conciliant l'analyse historique et les données de la mémoire sociale pour reconstruire une histoire sociale des mentalités. Leurs travaux sur les acteurs, les constructions, les lieux et les produits nationaux, tels que les membres de cette nation se les représentent, s'inspirent dès lors d'autres disciplines – comme par exemple les sciences sociales et/ou culturelles (*Kulturwissenschaften*). Leur démarche s'apparente à celle de Pierre Nora dans *Les Lieux de mémoire* :

> *Uns beschäftigt […] primär nicht die historische Realität, sondern die Vorstellung, die sich Menschen von dieser im Rückblick machen. Unsere Frage muss lauten: Welche Elemente der Unternehmensgeschichte und ihrer Rezeption durch die österreichische Gesellschaft sind den Menschen erinnerlich und weshalb? Eine solche Herangehensweise hat Pierre Nora sehr prägnant als eine Geschichte zweiten Grades bezeichnet: « Pas les événements pour eux-mêmes, mais leur construction dans le temps, l'effacement et la résurgence de leurs significations; non le passé tel qu'il s'est passé, mais ses réemplois permanents, ses usages et mésusages, sa prégnance sur les présents successifs; pas la tradition, mais la manière dont elle s'est constituée et transmise. »*[810]
>
> Ce n'est pas la réalité historique qui nous occupe en premier lieu, mais la représentation que les hommes ont de celle-ci *a posteriori*. Notre question est donc la suivante : quels éléments de l'histoire entrepreneuriale et de sa réception par la société autrichienne s'avèrent mémorables aux hommes et pourquoi ? Pierre Nora a très pertinemment défini ce type d'approche comme une histoire de second degré : « Pas les événements pour eux-mêmes, mais leur construction dans le temps, l'effacement et la résurgence de leurs significations; non le passé tel qu'il s'est passé, mais ses réemplois permanents, ses usages et mésusages, sa prégnance sur les présents successifs; pas la tradition, mais la manière dont elle s'est constituée et transmise. »

La mémoire collective et le souvenir deviennent en ce sens pour l'historien un objet d'étude à part entière. Il en résulte un discours distancié sur la mémoire, sa structure et son fonctionnement qui la rendent autoréflexive et, pour ainsi dire, « historienne ». Cette nouvelle forme d'histoire mentale s'apparente à ce que François Hartog appelle une « mémoire qui se documente »[811]. Enfin, Eduard Erne et Margareta Heinrich décident d'introduire une voix-off,

[810] BRIX, BRÜCKMÜLLER,STEKL, *Memoria Austriae*, tome 3, p. 16. (Nous soulignons)

[811] Nous nous référons à l'entretien de Laure Adler avec François Hartog, diffusé dans le cadre de l'émission HORS CHAMP sur France Culture le 8 juillet 2013.

mi-narrateur intra-diégétique, mi-narrateur extra-diégétique, qui, en se superposant aux différentes scènes, garantie une continuité et une certaine homogénéité à l'ensemble.

*Totschweigen* ne saurait dès lors valoir de document historique. Comme le texte ou la mise en scène, il s'agit d'un *medium* de transmission, en l'occurrence du *film*. Mais dans sa qualité de documentaire, il se fait trace d'une langue de *dis*simulation, à la fois poétique et factuelle en ce qu'elle est constituée d'une part et d'autre de faits et de fictions. Peut-être devrions-nous parler d'un *tissu* documentaire plutôt que d'*un* documentaire, en mettant l'accent sur sa nature *com*posée[812]. En ce sens, le long-métrage rejoindrait la fonction que Foucault accorde à l'histoire dans l'*Archéologie du savoir* :

> Le document n'est donc plus pour l'histoire cette matière inerte à travers laquelle elle essaie de reconstituer ce que les hommes ont fait ou dit, ce qui est passé et dont seul le sillage demeure : Elle cherche à définir dans le tissu documentaire lui-même des unités, des ensembles, des séries, des rapports.[813]

Aussi bien construction (et donc *texte* ou *tissu*) que trace (et donc document et preuve), *Totschweigen* ne se laisse pas réduire à un « heureux instrument d'une histoire qui serait en elle-même et de plein droit mémoire », bien qu'il donne « statut et élaboration à une masse documentaire »[814] dans laquelle l'histoire puise. En ce que la masse d'information est mise en forme et même canalisée par l'intervention des régisseurs, elle fournit le socle sur lequel s'appuie une mémoire doublement médiatisée : d'abord passée par le crible de la caméra, puis par celui du montage final[815]. Sa nature composite (issue d'entretiens et de paysages filmés, ponctuée de silences, de musique et de passages entièrement narrés), le documentaire génère une écriture cinématographique nouvelle que nous proposons d'analyser[816].

L'extrait commence dans la cuisine du château. On interroge à tour de rôle des voisins, la femme de chambre, le jardinier, la cuisinière et le cocher. Les entretiens – filmés en gros plan – représentent les parties les plus dynamiques et les plus intimes du film. Des plongées et

---

[812] Étymologiquement, la « com/position » désigne à la fois l'acte de former un objet par assemblage et le résultat de cet acte.

[813] FOUCAULT, M., *L'archéologie du savoir*, Tel, Gallimard, Paris, 2008, p. 14.

[814] *Ibid.*, p. 14.

[815] Kurt Maetzig note déjà dans la première édition de *Theater der Zeit* au sujet de « la nature du film documentaire » que ce dernier ne se distingue pas fondamentalement des autres longs métrages mais qu'il forme une catégorie cinématographique à part : « Doch ist die Abgrenzung des Dokumentarfilms gegen den Spielfilm – die Wiedergabe einer erdachten, fortlaufenden Handlung – nicht streng; denn ebenso wie ein Spielfilm dokumentarischen Einschlag durch Einbau wirklicher Ereignisse besitzen kann, erhalten viele sogenannte Kulturfilme erdachte Elemente, beispielweise Rahmenhandlungen. » Maetzig pose ainsi la question de savoir s'il peut véritablement « y avoir une objectivité du film documentaire » (« Kann es überhaupt eine Objektivität des Filmdokumentes geben ? »). MAETZIG, K., « Vom Wesen des Dokumentarfilms », *Theater der Zeit*, Nr. 01/1946, p. 24.

[816] ERNE, E., HEINRICH, M., *Totschweigen*, 35:20 min. – 41:20 min. L'extrait est tiré d'une copie privée. Nous prions le lecteur de se rapporter au CD n°1, joint en annexe.

contre-plongées introduisent des ruptures dans les récits en braquant l'objectif sur la nature environnante, des sites possibles du lieu du crime. À ces « natures-mortes » se superpose une voix-off, récitant les faits et hypothèses, tandis que l'accompagnement musical (un hautbois et un piano) esquisse une plainte qui commente les moments forts du récit. Il y a trois types de discours qui sont les voix des témoins, parfois doublées en bas de l'écran (écriture blanche), la voix lente et insistante du narrateur (récit raisonné et neutre) et le commentaire des instruments (discours affectif, émotionnel). Ces trois instances narratives sont soutenues par les images : le gros plan cadrant les différents portraits, la plongée (vue à vol d'oiseau) fixant le lieu supposé du crime, le *Kreuzstadl*, la contre-plongée (vue à ras du sol) dirigées vers lune et les champs labourés, que plusieurs témoignages évoquent. Le discours est donc double en ce qu'il se réclame documentaire et objectif par son cadrage maîtrisé et ses plans épurés, puis poétique et partant plus subjectif (ou affectif) par sa composition et son contenu sémantique (sa signification). L'œuvre témoigne d'un travail minutieux qui veille à ce que les récits des témoins soient complétés et commentés par la voix-off et les différents cadres. Au premier plan figurent les « présences » (les témoins et leurs récits) tandis que les « absences » (les silences, la mise en scène des paysages et de la ville de Rechnitz) se voient repoussées au second plan. Elles sont rendues manifestes par la musique (Peter Ponger) et par le cadrage (Hermann Dunzendorfer). Ainsi une vue sur la pleine lune interrompe le premier témoignage de la cuisinière qu'une voix-off commente :

> *Um ca. 23 Uhr erhält der Gestapochef Podezin auf dem Fest einen Telefonanruf. Er und seine Sekretärin Hildegard Stadler bitten einige Personen in einen Nebenraum, Waffen werden ausgegeben. Dann verlassen ungefähr 15 Personen das Schloss. Währenddessen werden die Zwangsarbeiter vom Bahnhof in die Nähe des Kreuzstadls gebracht. Sieben Mal fährt ein LKW hin und her. Als Podezin auf das Fest zurückkehrt, fällt einem Kellner auf, dass er sehr viel tanzt.*
>
> Vers 23 heures, Podezin, chef de la Gestapo, reçoit un appel pendant la fête. Sa secrétaire, Hildegard Stadler, et lui prient quelques personnes de venir dans une salle avenante. On distribue des armes. Environ 15 personnes quittent ensuite le château. Pendant ce temps, on transporte les forçats de la gare à proximité du *Kreuzstadl*. Sept fois, un camion repart et revient. De retour à la soirée, un serveur remarque que Podezin ne cesse de danser.

La scène se termine par une longue pause, laissant de l'espace à tout ce qui n'a pas été dit et que l'on peut supposer ou s'imaginer. À aucun moment cependant, on ne précise au spectateur d'où le narrateur tient cette information. Est-ce une synthèse des divers entretiens ? Ceci révèle la nature non-objective du film documentaire qui est l'œuvre collective du scénariste comme du cadreur et du narrateur – dans ce cas précis : Eduard Erne et sa collègue Margareta Heinrich. Tout comme dans un texte de théâtre ou une performance, le spectateur



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

est invité à se demander qui parle et en quel nom ? L'authenticité du dire dans le film documentaire est donc à considérer avec autant de précautions qu'une pièce documentaire ou un récit de témoignage. Cependant, le dispositif documentaire a le mérite d'inciter le spectateur à devenir conscient de son rôle d'observateur critique – ou pour reprendre l'idée de Brecht – son rôle de « regardand actif ». C'est à lui de confronter son propre savoir aux connaissances avancées par le film, à comparer les informations et en tirer des conclusions valables. Autrement dit, nous avons ici un exemple net du déplacement de l'axe intra-scénique vers l'axe extra-scénique (l'axe du theatron)[817].

Regardons plus en détail les dernières minutes de la scène : on nous montre à vol d'oiseau le *Kreuzstadl*, recouvert de neige (Figure : TS 1). D'abord en silence, puis accompagnée par quelques notes mélancoliques, la caméra dessine une arabesque et la voix poursuit :

> *Irgendwo am Ortsrand, in der Nähe der Ruine, dort soll es geschehen sein. Man hat davon gehört, man hat die Schüsse gehört, aber nichts gesehen. Auch später nach dem Krieg nicht. Um das Massengrab zu finden, sind exakte Angaben notwendig. Das Ackerland war damals zerfurcht von Abwehrstellungen und Panzergräben. Die Landschaft hat heute ein neues Gesicht.*
>
> On dit que cela s'est passé pas loin du village, près de la ruine. On en était au courant, on entendait les coups de fusil, mais on n'a rien vu. Pas même plus tard, après la guerre. Il faut des indications précises pour trouver la tombe collective. À l'époque, les champs étaient sillonnés par des postes de défense et des tranchées pour blindés. Le paysage a aujourd'hui changé de visage.

La description vague s'explique par l'absence de souvenirs précis (le cocher dit clairement qu'il « ne [se] souvien[t] plus très bien ») et se traduit sur le plan sémantique par l'emploi massif du passif impersonnel et le choix de la perspective. Si la plongée présente l'avantage de survoler le site en entier, elle ne montre rien de manière distincte. Les détails et les lieux précis échappent nécessairement au regard. Néanmoins, il ne s'agit pas de lisser les propos, ni de figer l'action. À l'évocation du « nouveau visage » (*neues Gesicht*), caméra et voix changent de trajectoire. On passe d'une perspective à vol d'oiseau à une vision à ras du sol, mettant au premier plan la terre sillonnée et de rares plantes recouvertes de givre. Les paroles épousent ainsi les images et les images reflètent leur absence :

[817] Cet aspect a été abordé par Kurt Maetzig dans l'article *Vom Wesen des Dokumentarfilms* qui malgré sa brièveté et son ancienneté (1946) résume les caractéristiques principales du film documentaire : « Der Zuschauer muß selbst lernen, Perlen von Kieselsteinen zu unterscheiden. Er muß bei den angeblich neutralen Berichten sorgfältig untersuchen, ob sich hinter der Sachlichkeit nicht ein Autor verbirgt, der nicht nur die eigene Meinung als objektiv, die Andersdenkender dagegen grundsätzlich als subjektiv ansieht. Es kann dem Zuschauer niemand ersparen, die Echtheit dieser Dokumente wenigstens in Stichproben nachzuprüfen, indem er sie mit seinen Kenntnissen vergleicht und neue Informationen einzieht. Hierbei wird er sein Wissen bereichern, seine Urteilskraft schulen […] ». MAETZIG, « Vom Wesen des Dokumentarfilms », p. 24.

> *Gleich am Tag nach den Erschießungen, sollten alle Spuren verwischt werden. Eine Gruppe von Zwangsarbeitern schaufelte die Grube zu. Am Abend warteten sie am Kreuzstadl. Von dort wurden sie fortgebracht und erschossen. Der Transport wurde von einigen Rechnitzern beobachtet. Der Kutscher lebt im Altersheim und erinnert sich…*
>
> Dès le lendemain des fusillades, on s'efforça d'effacer toute trace. Un groupe de forçats combla la fosse de terre. Le soir, ils attendaient au *Kreuzstadl*. On les emmena plus loin pour les fusiller. Pour quelques habitants de Rechnitz le transport ne passa pas inaperçu. Le cocher vit aujourd'hui en maison de retraite et se souvient…

Le flux de parole est momentanément suspendu. La caméra, qui fixe d'abord un chemin de terre, puis une charrette délabrée, ainsi que la voix-off d'Eduard Erne préparent le prochain témoignage : l'image relaye la parole quand celle-ci atteint ses limites ou, comme le disait Wittgenstein, « ce qui *peut* être montré, *ne peut pas* être dit »[818].

Dans sa pièce *Rechnitz*, Jelinek semble inverser l'aphorisme wittgensteinien en ce que l'inimaginable, l'indémontrable est en quelque sorte exorcisé par les récits incessants des messagers. La parole relaye donc l'image manquante et le récit débordant l'emporte sur la représentation impossible :

> *Meine Verarbeitung ist nur eine Möglichkeit, aber das Denkunmögliche kann man eben nicht fassen, man kann es nur aushalten, wenn Boten davon berichten, wenn es durch Boten sozusagen gefiltert wird, die aber gleichzeitig auch ihre eigene Position reflektieren und sie in die Zukunft der ritualisierten Gedenkfeiern projizieren.*[819]
>
> Mon traitement [de la matière] est juste une possibilité parmi d'autres mais il est impossible de saisir l'impensable, on peut juste le supporter quand des messagers en font le récit, quand il est en quelque sorte filtré par des messagers qui réfléchissent en même temps sur leur propre position et la projettent dans l'avenir des commémorations ritualisées.

Il n'est pas sans importance que Jelinek emploie le terme de « *Verarbeitung* » pour désigner son texte de théâtre. Dérivé du verbe « *verarbeiten* », le substantif signifie à la fois l'acte de remanier, de traiter, d'adapter ou encore d'assimiler une matière ainsi que le résultat de ce processus de transformation, voire la qualité du travail, à savoir sa *finition*. Au sens figuré, « *verarbeiten* » renvoie également à l'acte moins concret, difficile et pourtant nécessaire, de l'assimilation du passé (« *die Vergangenheit verarbeiten* »). Les propos de l'auteure peuvent ainsi se lire sur un plan méta-dramatique : en disant que son texte ne constitue qu'une manière parmi d'autres d'aborder l'inconcevable, Jelinek place son œuvre entière dans les discours actuels du travail des traumatismes collectifs de la Seconde Guerre mondiale, subsumé sous le terme de « *Vergangenheitsbewältigung* » qui induit, quant à lui, l'idée de surmonter, de venir à bout, voire de triompher d'une difficulté. Cette victoire sur un objet d'apparence

[818] WITTGENSTEIN, L., *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914 - 1916. Philosophische Untersuchungen.Werkausgabe*, 1984, § 4.1212.

[819] JELINEK, « Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit », p. 17.

indomptable est assurée par une écriture et une esthétique théâtrales de mise à distance (« *durch Boten sozusagen gefiltert* »). Cette distance n'est cependant pas un gage d'objectivité puisqu'elle se veut critique (« *ihre eigene Position reflektieren* ») et thérapeutique à la fois (« *in die Zukunft ... projizieren* »). L'impensable – ou pour reprendre l'idée de Wittgenstein – l'inimaginable passe chez Jelinek par le filtre d'une écriture, censée le rendre supportable (« *auszuhalten* »). Les discours de messager forment un écran qui s'intercale entre la réalité *intenable* des faits et la transposition fictive du drame qui lui *résiste* en quelque sorte (« aushalten » est alors à prendre au sens de « tenir tête à », « ne pas céder à »). Le théâtre de Jelinek met ainsi le lecteur-spectateur à l'épreuve : au lieu d'une histoire en soi insoutenable, ce sont les récits des messagers qui s'avèrent insupportables. Pris dans le tourbillon des affirmations infondées, des mensonges, des vérités et des contre-vérités, le lecteur de *Rechnitz* est invité à faire l'expérience des limites de l'audible si bien que sa patience, poussée à bout, se tourne en épouvante. En ce sens, l'écriture dramatique d'Elfriede Jelinek *conjure* l'inconcevable en l'extériorisant d'abord dans la langue, puis sur la scène. Une relation circulaire s'instaure entre le texte, le documentaire, la réalité historique et la mise en scène.

## *Un théâtre documentaire ?*

Ce lien plus ou moins ténu entre le monde réel et l'univers fictif joue un rôle particulier pour le théâtre documentaire – un genre précis dans lequel l'œuvre dramatique de Wagner et de Jelinek s'inscrit jusqu'à un certain point, dans la mesure où le document n'est plus vraiment au service d'une reconstruction ou reproduction *fidèles* du réel. Il sert au contraire à démanteler l'illusion de vraisemblance. Afin de comprendre l'enjeu et la signification de l'esthétique documentaire pour ces deux auteurs, une excursion dans la tradition allemande du « théâtre-document » s'impose.

Le théâtre documentaire des pays germanophones remonte au théâtre politique d'Erwin Piscator qui, en recherchant la rencontre entre l'art et la réalité, introduit au début des années 1920 le document dans la mise en scène[820]. Ce nouveau théâtre se situe, comme il dit, à « l'intersection »[821] de deux mondes et modes d'action. Pour réaliser le projet d'un art total,

[820] Voir en particulier : PISCATOR, E., « Le théâtre documentaire (1929) », *Le Théâtre Politique,* L'Arche, Paris, 1972, p. 63-72. Dans *Malgré tout*, le « document politique constituait la base même du texte et de la représentation », note Piscator (*Ibid.*, p. 63).

[821] Piscator écrit : « Pendant très longtemps, jusqu'en 1919, l'art et la politique furent pour moi deux voies parallèles. L'art ne parvenait plus à me satisfaire. Mais d'autre part je ne voyais pas comment pouvait se produire l'intersection de ces deux voies, la naissance de la nouvelle conception de l'art, active, combattante,

c'est-à-dire « actif, combattant, politique », Piscator évoque la nécessité d'une « connaissance théorique » qu'il trouva, selon lui, dans les bouleversements sociaux de l'entre-deux-guerres, dont le climax fut la révolution de 1918/19. L'insertion d'éléments extra-scéniques dans la mise en scène en procédant par montage et collage lui permettra de donner une forme adéquate au chaos politique afin qu'il devienne saisissable pour les Allemands de l'époque. L'homme de théâtre espère ainsi créer sur scène une réalité politique « au sens du mot grec : qui concerne tout le monde »[822]. Selon lui, ce n'est pas l'intention qui compte mais l'effet qu'exercent les performances sur le public qui participerait activement à une œuvre collective. En ce sens, Piscator devance les esthétiques postmodernes et postdramatiques de la fin du XX^e^ siècle qui, précisément, réfléchissent à l'implication des spectateurs[823] dans le processus de signification et de création artistique[824]. Si, cependant, le théâtre des années 1920 se conçoit comme étant le médium d'un message politique, revendiquant l'idéal d'une action directe sur le monde grâce à l'art performatif, les mises en scène des vingt dernières années n'ont pas vraiment conservé cet optimisme. Le théâtre politique (Piscator emploie le terme « documentaire » avec parcimonie) résulte donc, en Allemagne, d'une situation de crise, à savoir celle qui a marqué la période entre-deux-guerres et qui se termine avec l'arrivée de nazis au pouvoir.

Il faudra attendre l'hécatombe de la Seconde Guerre mondiale pour qu'une nouvelle forme de théâtre engagé voie le jour en Allemagne fédérale. La vraisemblance comme manifestation de la vérité devient un critère essentiel de l'esthétique théâtrale, dite « documentaire », forgée par les travaux de Peter Weiss, Rolf Hochhut et Heinar Kipphardt. Dans ce « théâtre réaliste des temps présents », comme l'appelle Peter Weiss dans ses *Notizen zum dokumentarischen Theater*[825], qui peut revêtir différentes formes[826], « des procès

politique. Pour que ce retournement sentimental fût total, devait s'y ajouter une connaissance théorique permettant de formuler en termes clairs des pressentiments. Ce fut la *Révolution* qui m'apporta cette connaissance. » Cf. PISCATOR, E., « De l'Art à la Politique (1929) », *Le Théâtre Politique,* L'Arche, Paris, 1972, p. 11-28, ici p. 20.

[822] PISCATOR, « Le théâtre documentaire », p. 67.

[823] Jacques Rancière développe dans *Le spectateur émancipé* trois manières de rendre le spectateur actif. Cf. RANCIÈRE, J., *Le specateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008.

[824] On peut d'ailleurs établir des parallèles entre les esthétiques de Rimini Protokoll, Falk Richter et Erwin Piscator qui mettent la performance au service des bribes de réalité (documents) qui composent la pièce.

[825] WEISS, P., « Notizen zum dokumentarischen Theater », *Rapporte 2*, Verlag, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1971, p. 91-104*op. cit* / WEISS, P., « Notes sur le théâtre documentaire », Trad. Baudrillard, Jean, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*, Paris, Seuil, 1968, p. 7-15.

[826] Weiss note au début des *Notes* : « La théâtre réaliste d'actualité a connu de nombreuses formes depuis le mouvement du « Proletkult », de l'Agitprop », les recherches expérimentales de Piscator et les pièces didactiques de Brecht. Aujourd'hui on le désigne par les termes de : « théâtre politique », « théâtre documentaire », « théâtre de protestation », - « anti-théâtre » pour employer un dénominateur commun. » *Ibid.* p. 7.

verbaux, des dossiers, des lettres, des tableaux statistiques des communiqués de Bourse […] et toues les autres formes de témoignage du présent forment les bases du spectacle » (« *Protokolle, Akten, Briefe, statistische Tabellen […] und andere Zeugnisse der Gegenwart, bilden die Grundlage der Aufführung* »)[827]. Au lieu de recréer sur scène le désordre qui règne dans le monde actuel, submergé par les discours hétéroclites et omniprésents des médias, les dramaturges documentaires opèrent un choix afin de proposer aux spectateurs une lecture critique de cette réalité confuse :

> *Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder. […] Diese kritische Auswahl, und das Prinzip, nach dem die Ausschnitte der Realität montiert werden, ergeben die Qualität der dokumentarischen Dramatik.*[828]
>
> Le théâtre documentaire se refuse à toute invention, il fait usage d'un matériel documentaire authentique qu'il diffuse à partir de la scène, sans en modifier le contenu, mais en structurant la forme […] Ce choix critique, ainsi que le critère qui régit ce montage de coupures prises dans la réalité, garantissent la qualité de cette dramaturgie du document.[829]

La lecture lucide du réel que le théâtre documentaire offre à son public se décline sous trois aspects: la critique de la dissimulation (*Verschleierung*), la critique de la falsification et déformation de la réalité (*Wirklichkeitsfälschungen*) et la critique des mensonges (*Lügen*)[830].

Selon la tradition de l'art politique de Piscator, le théâtre documentaire se comprend donc comme une réaction[831] contre l'état actuel des choses qu'il tâche clarifier. Or, ce faisant, il donne à voir une *certaine* réalité et ne propose qu'*une* lecture parmi d'autres de la réalité puisqu'il ne s'agit pas de représenter le réel mais de le démontrer grâce à des preuves incontestables, attestant le bien-fondé de cette démonstration. Weiss en était d'ailleurs conscient quand il écrit : « *Die Bühne des dokumentarischen Theaters zeigt nicht mehr augenblickliche Wirklichkeit, sondern das Abbild von einem Stück Wirklichkeit, herausgerissen aus der lebendigen Kontinuität* »[832] (La scène du théâtre documentaire ne représente plus la réalité saisie dans l'instant, mais l'image d'un morceau de réalité arraché au flux continu de la vie[833]). En ce sens, le théâtre documentaire demeure inéluctablement un

[827] WEISS, « Notizen », p. 91. / WEISS, « Notes », p. 7.
[828] WEISS, « Notizen », p. 91-92.
[829] WEISS, « Notes », p. 7-8.
[830] WEISS, « Notizen », p. 92-93.
[831] Piscator parle alors d'un théâtre « réactionnaire » au sens de « réaction contre » une injustice, la guerre etc. Voir PISCATOR, E., *Le Théâtre Politique*, L'Arche, Paris, 1972, p. 26. Dans « Le Théâtre Prolétarien », Piscator souligne que le nouveau théâtre recherche une « liaison bien plus étroite avec le journalisme, avec l'actualité quotidienne » afin de « toucher les masses sur les lieux mêmes où elles demeuraient », p. 40. Cf. PISCATOR, E., « Le Théâtre Prolétarien », *Le Théâtre Politique*, L'Arche, Paris, 1972, p. 35-45.
[832] WEISS, « Notizen », p. 95.
[833] WEISS, « Notes », p. 10.

produit de l'art et, selon Weiss, « il doit l'être, s'il veut justifier son existence » (*muß es zum Kunstprodukt werden, wenn es Berechtigung haben will*)[834]. La subjectivité et la contingence de l'artefact sont-elles dès lors compatibles avec l'objectivité que l'on prête habituellement aux documents qui sont, ne l'oublions pas, au fondement des archives ? Que deviennent-ils lors du transfert dans le domaine de l'art – et, plus précisément, lors d'une transposition du mode écrit au mode performatif ?

## b. Le massacre de Rechnitz mis en scène

Quand le document constitue un élément parmi d'autres dans une création artistique – en l'occurence théâtrale – sa place et sa fonction s'avèrent relatives et il doit être considéré comme une partie de l'œuvre et non comme un objet à part. Même sa structure se lit en fonction de la cohésion générale de l'œuvre. Le rapport de réciprocité entre le document et la fiction s'explique par leur parenté structurelle. Comme le souligne Jacques Rancière dans *Les mots de l'histoire*, la fiction se nourrit autant de faits réels que la réalité accueille des faits fictifs parce que « l'histoire n'est en dernière instance, susceptible que d'une seule architecture, toujours la même : il est arrivé une série d'événements à tel ou tel sujet »[835]. Cette affirmation quelque peu réductrice présente l'avantage de s'adresser en même temps à divers types de narration comme les discours de l'histoire et de la mémoire, la littérature et la presse ou encore les productions cinématographiques et théâtrales. Quand il s'agit d'analyser la manière dont l'art (notamment performatif) et les sciences humaines et sociales abordent des sujets sensibles de la mémoire culturelle, tel que le massacre de Rechnitz, il convient de prendre en compte l'aspect scénographique de chacune de ces représentations. À l'instar du document archivé que son nouvel emplacement (par exemple un musée) cadrent, les références intradiégétiques/intrascéniques au monde réel ont un traitement spécifique dans le théâtre de Jelinek et de Wagner dont nous proposons ici une lecture.

### *Faire entendre les sons intermédiaires ou la présence du document*

Qu'elle soit récit historique, récit de mémoire ou encore récit artistique, la présentation des faits de la nuit funeste du 24 au 25 mars 1945 fait toujours l'objet d'une mise en scène plus ou moins élaborée. Ce qui varie d'une production à l'autre, ce sont les formes du dire et du

[834] WEISS, « Notizen », p. 96 / WEISS, « Notes », p. 10.
[835] RANCIÈRE, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, p. 9.

montrer, le choix des éléments révélés ainsi que leurs fonctions, mais non le contenu même de ces réécritures. Quels types d'empreintes la réalité laisse-t-elle dans ces « récits » du massacre et comment ceux-ci la retravaillent-ils ? Les récits influent-ils également sur la réalité ou la perception de celle-ci ?

Jusqu'aux révélations de David Litchfield dans la biographie familiale *The Thyssen Art Macabre*[836], dont la traduction allemande fut retardée en raison d'une vive polémique en 2007[837], le massacre de Rechnitz reste méconnu pour la plupart des Autrichiens et même pour certains habitants actuels du Burgenland – cela malgré le documentaire saisissant des régisseurs Erne et Heinrich en 1994 et la mise en scène de *März. Der 24.* à Oberwart en 1995. Quand Jelinek s'empare du sujet en 2008, la fondation *Elfriede Jelinek Forschungszentrum*[838] saisit l'occasion pour organiser un colloque international autour de son nouveau texte de théâtre qui aborde au travers de l'exemple de Rechnitz les questions sensibles de la mémoire de l'austrofascisme en Autriche. En ce sens, *Rechnitz (Der Würgeengel)* ne constitue pas un texte parmi d'autres. À l'origine, l'auteure avait interdit que la pièce fût interprétée sur les scènes autrichiennes, craignant de nouvelles attaques contre sa personne comme celles qu'elle a dû subir au moment de la remise du prix Nobel en 2004. Entre avril et mai 2009, le centre de recherches réalise en coopération avec la communauté du culte israélite (*Israelitische Kulturgemeinde*), le musée juif de Vienne (*Jüdisches Museum Wien*), R.E.F.U.G.I.U.S. et l'institut de théâtre, de cinématographie et des médias de l'université de Vienne (*Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien*) une série de manifestations qui ouvrent non seulement le débat mais donnent aussi une réception plus large au travail (et à la langue) de Jelinek[839]. Comme l'écrit Pia Janke dans l'introduction de l'ouvrage collectif, issu des diverses manifestations, « la pièce ne s'inscrit pas seulement dans une série de tentatives pour comprendre et expliquer le massacre de Rechnitz mais se lit également comme un prolongement de son propre œuvre : *Rechnitz (Der Würgeengel)* doit être interprétée comme la continuation des textes antérieurs tels que *Die Kinder der Toten, Stecken, Stab und*

[836] LITCHFIELD,SCHMITZ, *The Thyssen art macabre*, .

[837] Après avoir été interdite, elle paraît finalement deux ans plus tard sous le nom de LITCHFIELD, *Die Thyssen-Dynastie. Die Wahrheit hinter dem Mythos*, *op. cit.* La traduction française se fait encore attendre.

[838] Depuis juin 2013 l'ancien « Centre de Recherches sur Elfriede Jelinek » a changé de fonctionnement en créant une plateforme spécifiquement consacrée à la recherche mais qui reste rattachée à l'ancien Centre de Recherches. La *Forschungsplattform Elfriede Jelinek: Texte - Kontexte – Rezeption* constitue un réseau de recherche interdisciplinaire et international reliant des experts de l'université de Vienne, des chercheurs, des institutions culturelles et des artistes du monde entier. La plateforme initie des échanges scientifiques multidisciplinaires sur des questions esthétiques et des thématiques cruciales de notre époque. L'un de ses objectifs principaux demeure cependant de les rendre accessibles au grand public grâce à des colloques et des publications régulières.

[839] JANKE, KOVACS,SCHENKERMAYR, *Die endlose Unschuldigkeit*, p. 10.

*Stangl* ou encore *In den Alpen*, qui ont pour sujet 'l'innocence infinie' de l'Autriche et qui pivotent autour d'un néant – autour de tous ceux que le national-socialisme a détruits et anéantis. »[840]. Le statut particulier de cette œuvre dans la production dramatique de Jelinek cautionne en partie la place que nous accordons ici à son analyse qui décélera à partir des contextes précis de l'œuvre les échos de la réalité à l'intérieur de celle-ci. Dans la mesure où l'auteure prête dans *Rechnitz* une attention particulière aux discours des historiens, une révision de ces dires s'est également imposée à nous.

« *[Es] dürfte sich bei allen Opfern dieses Massakers um Juden aus dem Lager Köszeg gehandelt haben, die im Zuge der Auflösung des Lagers zu Fuß, per Bahn oder LKW nach Rechnitz gebracht und dort ermordet und verscharrt wurden* »[841] (En ce qui concerne tous les victimes du massacre, il s'agissait sans doute des Juifs du camp de Köszeg qui, après la dissolution du camp, sont venus à pied, en train ou en camion à Rechnitz où ils furent assassinés et enterrés à la va-vite). La formulation hypothétique de Walter Manoschek (emploi du passif impersonnel, du subjonctif II et d'un groupe relatif pour désigner les victimes) révèle la prudence de l'historien, confronté à des faits plus ou moins démontrables. Manoschek est l'un des historiens contemporains qui se sont penchés sur le cas de Rechnitz[842]. Son analyse du crime et des criminels supposés témoigne de la volonté de se tenir à distance du massacre tout en en respectant la dimension collective et donc sa propre implication dans ce travail de mémoire. Il est d'ailleurs assez remarquable qu'Elfriede Jelinek ait participé en personne à ce travail critique en composant un texte hybride, mi-commentaire, mi-essai littéraire, intitulé *Im Zweifelsfall* (En cas de doute). L'auteure y remercie les historiens pour leur travail de « défrichage » qui serait pourtant peine perdue s'il restait méconnu du grand public car « [q]uand on ne le connaît pas, il ne revient pas comme une chose qui adviendra sans que l'on puisse la changer, mais comme une chose qui produit l'avenir (« *Wenn man es nicht kennt, dann kommt es wieder, nicht als etwas, das kommen*

[840] « das Stück [steht] nicht nur in einer Reihe künstlerischer Auseinandersetzungen mit dem Massaker Rechnitz, sondern [ist] auch als Fortschreibung von Jelineks eigenem bisherigem Werk zu lesen : *Rechnitz (Der Würgeengel)* ist als Weiterführung von Texten wie *Die Kinder der Toten*, *Stecken, Stab und Stangl* und *In den Alpen* zu interpretieren, die die 'endlose Unschuldigkeit' Österreichs thematisieren und um Leerstellen kreisen – um diejenigen, die im Nationalsozialismus vernichtet und ausgelöscht worden sind. » *Ibid.*, p. 11.

[841] MANOSCHEK, W., « Rechnitz, März 1945. Taten und Täter », *Die endlose Unschuldigkeit : Elfriede Jelineks 'Rechnitz (Der Würgeengel)'*, Janke, Pia, Teresa Kovacs,Christian Schenkermayr, Wien, Praesens Verlag, 2010, p. 51-67, ici p. 55.

[842] Manoschek était ainsi l'un des premiers à avoir publié une anthologie d'analyses historiques du massacre, issues d'un séminaire de recherche tenu à l'université de Vienne de 2007 à 2008. Cf. MANOSCHEK, *Der Fall Rechnitz: Das Massaker an Juden im März 1945*, New Academic Press, Wien, 2009.

*wird, ohne dass man es ändern könnte, sondern als etwas, das die Zukunft herstellt*. »)[843]. Placé en exergue, le texte littéraire confère aux analyses scientifiques une dimension psychanalytique (le retour du refoulé et la compulsion de répétition) et peut être lu comme une « parenthèse sémantique »[844]. En ce sens, la faille sémiotique que « Rechnitz » constituait jusque-là pour les discours de l'histoire et de la mémoire, a contribué à l'émergence d'une coopération fructueuse entre les domaines de la fiction et du réel.

Dans son introduction à l'étude globale du massacre, Manoschek souligne en termes clairs ce dont Jelinek a fait la pierre angulaire de sa pièce de théâtre : ce dont on parle sans cesse sans le nommer à aucun instant[845] – l'identité des victimes :

> *Wer sind die Opfer? Wir wissen weder die genaue Zahl der Ermordeten, noch ihre Namen. Jahrzehntelang wurde nach dem Massengrab gesucht, aber es wurden keine weiteren Anstrengungen unternommen, die Identität der Opfer zu klären.*[846]
>
> Qui sont les victimes? Nous ne connaissons ni le nombre exact des assassinés, ni leurs noms. Pendant des décennies, on a cherché la tombe collective mais on n'a pas fait d'autres investigations pour élucider l'identité des victimes.

L'une des analyses, intitulée *Vergessene Opfer* (victimes oubliées), se consacre entièrement à ces anonymes dont cinq noms sur environ 200 ont pu être retrouvés – une réalité inacceptable en regard des noms connus et officiellement commémorés des défunts locaux[847]. D'après l'historien, cette situation intenable s'explique par le fait que jusque-là « la justice s'est exclusivement intéressée au déroulement du massacre » et non aux victimes[848]. Il termine son

[843] « Danke an die Historiker mit ihren Rodungswerkzeugen, die etwas zusammentragen, das noch keiner kennt, und sie tragen es nicht zusammen, damit es ausgetragen wird und in ein Austraghäusel kommt. Sie tragen es vielleicht umsonst zusammen, denn niemand wird sich je daran gewöhnen können, daß etwas immer wieder anfängt, solange man es nicht kennt. », cf. JELINEK, E., « Im Zweifelsfall », *Der Fall Rechnitz. Das Massaker an Juden im März 1945*, Manoschek, Walter, Wien, Wilhelm Braumüller, 2009, p. 1-4, ici p. 3.

[844] Dans sa préface, Walter Manoschek la remercie par ces mots : « Mit *Im Zweifelsfall* hat Elfriede Jelinek ein wortmächtiges Essay geschrieben, das diesem Buch nicht nur einen beeindruckenden literarischen Betrag hinzufügt, sondern auch als inhaltliche Klammer für die wissenschaftlichen Artikel gelesen werden kann. », cf. MANOSCHEK, *Der Fall Rechnitz: Das Massaker an Juden im März 1945*, p. VIII.

[845] Seul un messager l'évoque rapidement : « …von denen es auch keine Namen gibt, denn wenn es keine Gesichter gibt, kann es auch keine dazugehörigen Namen mehr geben, Sie glauben, es muß wenigstens Namen geben? », cf. JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 159.

[846] MANOSCHEK, *Der Fall Rechnitz: Das Massaker an Juden im März 1945*, p. VII.

[847] « So ist auch in Rechnitz auffällig, dass den Wehrmachtssoldaten ein imposantes Kriegerdenkmal im Ortszentrum gewidmet ist, welches sowohl die Namen der Gefallenen als auch Fotos trägt. », cf. RAJAL, E., J. KRAMER,D. BINDER, « Vergessene Opfer », *Der Fall Rechnitz. Das Massaker an Juden im März 1945*, Manoschek, Walter, Wien, Wilhelm Braumüller, 2009, p. 111-45.

[848] « Dass über diese bezeugten Tötungsaktionen bis heute kaum etwas bekannt ist, hängt damit zusammen, dass sich das Gericht ausschließlich mit dem Mordgeschehen beschäftigt hat, das in der Nacht zum Palmsonntag in der Umgebung des Rechnitzer Kreuzstadls stattgefunden hat. Weitere Verbrechen an den Juden, die in diesen Tagen in und um Rechnitz herum verübt worden sind und die in Summe wahrscheinlich weit mehr Opfer gefordert haben, blieben ausgeblendet und sind heute nur mehr ansatzweise rekonstruierbar. », cf. MANOSCHEK, « Rechnitz, März 1945. Taten und Täter », p. 55-56.

analyse en indiquant qu'il est fort probable qu'il y ait eu bien d'autres morts à Rechnitz, victimes d'autres massacres de la fin du régime[849] :

> *Manches deutet darauf hin, dass unter der Erde von Rechnitz noch weit mehr als die beim Massaker vom 24. auf den 25. März 1945 ermordeten Juden liegen. Doch bis heute ist nicht geklärt, wer im Einzelnen die Täter gewesen sind und wo die jüdischen Opfer verscharrt wurden.*[850]
>
> Certains détails indiquent qu'il y a sous la terre de Rechnitz bien plus de corps que les Juifs assassinés lors du massacre du 24 au 25 mars 1945. Cependant on n'a pas élucidé jusqu'à ce jour qui ont été les coupables en particulier et où l'on a enterré les victimes juives.

La pièce *Rechnitz* rebondit sur ces hypothèses mais elle force l'aspect hypothétique du récit. Les messagers nous font remarquer que l'on n'a saisi que ceux qui étaient prévus à cet effet (*diejenigen, die dafür vorgesehen waren*) à savoir des « hommes (ou des femmes) creux »[851].

Le texte de Jelinek abord en outre la question de l'origine des victimes qu'il relie à une mémoire impossible quand il dit :

> *Viele Namen kennen wir noch gar nicht, sie sind unaussprechlich, aber nicht unaussprechlich wertvoll, wir sind aber gern bereit dazuzulernen*[852]
>
> Beaucoup de noms nous sont encore inconnus, ils sont imprononçables mais non d'une valeur imprononçable, nous sommes néanmoins prêts à en apprendre davantage.

En évoquant l'impossible prononciation des noms des victimes, l'auteure attire de façon sous-jacente l'attention du lecteur sur leur origine non-autrichienne (probablement hongroise). L'anonymat qui pourrait être l'objet d'une nouvelle investigation historique se voit en quelque sorte justifié : au lieu d'assumer une faille dans l'historiographie actuelle et d'œuvrer à la combler, on avance l'argument selon lequel il s'agit d'étrangers, *id est* de « non-Autrichiens » qui, à ce titre, ne méritent pas la même attention que les « autochtones »[853]. Ainsi le texte opère une perversion : c'est l'étrangeté même des victimes qui justifie l'ignorance des autochtones laquelle se fonde sur le lieu commun selon lequel les noms étrangers sont imprononçables. La critique de Jelinek va plus loin. L'argument du caractère imprononçable des noms étrangers dissimule une xénophobie qui sous-tend l'attitude

[849] On peut par exemple citer celui de Deutsch-Schützen qui a eu lieu quelques jours plus tard, non loin de Rechnitz.

[850] MANOSCHEK, « Rechnitz, März 1945. Taten und Täter », p. 66.

[851] Bien que les historiens supposent ce que sont à priori des hommes que l'on a fusillés, il n'est pas exclu qu'il y ait également eu des femmes parmi les victimes. Cf. « ich habe es selbst gesehen und auch gehört, wie diese Männer ergriffen wurden, während keiner der Gäste und keiner der Diener aus dem Dorf und keiner der Forstwarte im Wald und keine der Lilien auf dem Felde davon ergriffen wurde, nur diejenigen, die dafür vorgesehen waren […] wahrscheinlich kennt jeder von uns solche hohlen Männer (oder Frauen) in seinem eigenen Umfeld, glauben Sie nicht? » cf. JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 161.

[852] *Ibid.*, p. 161.

[853] Cette critique de l'esprit villageois importe à Elfriede Jelinek et se retrouve dans la plupart de ses textes.

ignorante des habitants de Rechnitz face au massacre de la fin de guerre. Refuser de prononcer et, partant, de commémorer les noms des défunts, cela ne revient-il pas à refuser de se souvenir des victimes, à les priver de leur statut de victimes et à les « tuer » une seconde fois comme le suggère le titre du documentaire *Silence de mort* ? Pire encore, l'inversion de la perspective n'entraîne-t-elle pas aussi une inversion des acteurs du drame ? Ainsi les coupables sont victimes d'une ignorance de l'autre qui, en raison de sa différence, est stylisé en « barbare »[854]. En jouant sur l'homonymie de l'adverbe allemand « *unaussprechlich* », le texte opère un glissement sémantique du caractère *étranger* des noms (et donc difficiles à articuler) à leur valeur *incommensurable* puisque derrière chaque nom se dissimule une vie humaine identifiable qui a disparu. Connaître et savoir prononcer les noms signifie nécessairement pouvoir identifier les victimes et, par conséquent, *rendre* le crime *effectif*. En d'autres termes, l'*irréductibilité* du meurtre appelle à une démarche psychanalytique qui permet au refoulé (*i.e.* à l'imprononçable) de remonter à la surface et de rendre l'indicible (*das Unaussprechliche*) dicible et l'inconnu (le refoulé) connaissable. Savoir et pouvoir prononcer les noms des victimes devient un acte de reconnaissance : d'une part du statut de victime, d'autre part de la faute collective. Mais il s'agit tout autant d'un geste commémoratif que la pièce *Rechnitz* leur refuse visiblement. Ici, l'équation s'inverse : du point de vue phonétique, les noms des morts sont dits indicibles. Ils n'ont aucune valeur aux yeux des interlocuteurs qui, pourtant, prétendent être prêts à « en apprendre davantage ». S'il ne s'agit guère d'accroître ses compétences linguistiques, est-ce pour autant un premier pas vers le repentir ? Par la mise au jour de l'équivocité de la langue courante, Elfriede Jelinek souligne sa violence sous-jacente. C'est précisément en passant d'un pastiche du discours des historiens à celui des villageois, que la pièce relie sur le plan discursif la mémoire *savante* à la mémoire *populaire* et le souvenir *collectif* au souvenir *individuel*.

*Rechnitz (Der Würgeengel)* renoue ostensiblement avec la mémoire populaire comme le révèle la comparaison des mémoires des habitants de Rechnitz, recueillies par Eva Schwarzmayer dans *Rechnitzer Geschichten* qui retrace les traumatismes de la guerre et notamment des derniers jours au niveau local : « Les histoires de Rechnitz ne constituent pas une constribution scientifique à la recherche ni sur le national-socialisme ni sur le travail du souvenir », écrit cette dernière, « mais il s'agit de donner la parole à la génération de guerre et

[854] Étymologiquement « le barbare » désigne « l'étranger » pour les Grecs, puis pour les Romains, à savoir celui qu'ils ne comprenaient pas parce qu'il ne parlait pas leur langue – faisant à leur yeux seulement « bar – bar ».

de l'écouter »[855]. Schwarzmayer souligne par ailleurs qu'elle souhaite faire entendre la voix de ceux qu'on écarte généralement et encourage tous ceux qui demeurent silencieux à briser leur silence : « Ils doivent obtenir une voix, devenir présents voire exemplaires pour ceux qui se taisent encore ou qui croient devoir se taire. »[856] Ainsi les projets des deux écrivaines se rejoignent dans la mesure où Jelinek cherche tout autant à donner une voix aux disparus (les victimes) ou exclus du discours officiel (les auxiliaires du château de Rechnitz), voire à tous ceux qui sont privés d'une voix comme le suggère le *Requiem (Den Verschwiegenen)* de Peter Wagner. En quoi la fiction (*Rechnitz*) se distingue-t-elle cependant des transcriptions de Schwarzmayer ?

Dans la section dédiée aux souvenirs de l'époque où Rechnitz devient secteur du front (*März 1945 : Rechnitz wird Frontgebiet*), Mme F. rapporte :

> *Und dann ist alles schön langsam dem Ende zugegangen. Da haben wir schon geredet, was werden wir tun? Im Radio haben wir ja gehört, was los ist. Und von den Russen haben wir gehört, die sind so schlecht, und die vergewaltigen die Frauen. Dann sind auch schon die letzten Deutschen gekommen. Die letzten, das war nicht der Volkssturm, das waren die Brandenburger. Das waren Soldaten, die haben wir bei uns zwei Tage im Stadl einquartiert gehabt. Die haben gesagt, wir sollen ja nicht zuhause bleiben, wir sollen fortgehen, weil die Russen, die kennen da nichts. Und überhaupt, wenn da das Weingebiet ist, die saufen sich an und vergewaltigen die Frauen nach der Reih. Und es ist ja dann auch so geschehen.*[857]
>
> Et puis, ce fut doucement le début de la fin. Nous nous sommes déjà demandés : qu'allons-nous faire ? Car nous avons bien entendu à la radio ce qui se passait. Et nous avons entendu dire des Russes qu'ils étaient tellement méchants et qu'ils violaient les femmes. C'est alors que les derniers Allemands sont arrivés. Les derniers, ce n'était pas le *Volkssturm* mais ceux de Brandenbourg. C'étaient des soldats, nous les avons hébergés deux jours dans le *Stadl*. Ils nous ont dit de ne surtout pas rester à la maison, de partir parce que les Russes sont sans scrupules. Et de toute façon, comme c'est une région de vigne, ils se soûlent et violent ensuite les femmes, l'une après l'autre. Et c'est exactement ce qui s'est passé.

Bien que Mme F. est témoin d'époque, elle a recours au discours rapporté pour évoquer les violences et les risques auxquels les habitants de Rechnitz, et plus particulièrement les femmes, étaient exposés à l'arrivée de Russes. Au lieu de se contenter de ses souvenirs personnels, elle raconte d'abord ce que la *radio* officielle diffusait au sujet de l'ennemi (« *Im Radio haben wir ja gehört,… Und von den Russen haben wir gehört, …*»). Elle évoque ensuite ce que les *soldats* rapportaient du front (« *Die haben gesagt,…*»). Enfin, elle avance des clichés, encore très répandus dans les mémoires familiales, à savoir que « *le* Russe » n'a

[855] « Die 'Rechnitzer Geschichten' sind kein wissenschaftlicher Beitrag zur Forschung über Nationalsozialismus oder Erinnerungsarbeit, sondern es geht darum, in den Erzählungen die Kriegsgeneration zu Wort kommen zu lassen und ihr zuzuhören. » SCHWARZMAYER, *Rechnitzer Geschichten*, p. 6.
[856] « Sie sollen eine Stimme erhalten, präsent werden sowie beispielgebend sein für jene, die noch immer schweigen oder glauben, schweigen zu müssen. » *Ibid.*, p. 6.
[857] *Ibid.*, p. 53.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

pas froid aux yeux, qu'il viole les femmes et qu'il est toujours ivre (« *Und überhaupt, …*»). Finalement, les trois arguments d'autorité (les informations, les témoins combattants, la sagesse populaire qui contient 'toujours' un grain de vérité) lui permettent d'affirmer et de valider ce qu'elle voulait démontrer : « c'est exactement ce qui s'est passé » (*Und es ist ja dann auch so geschehen*.). Pourtant, à aucun instant, Mme F. ne dit avec ses propres mots ce qui s'est *réellement* passé. Le lecteur ne saura pas si elle ne veut pas ou si elle ne peut pas le dire.

L'hésitation entre le vouloir et le pouvoir dire (ou ne pas dire) constitue le point de départ de l'écriture dramatique d'Elfriede Jelinek. Dans sa pièce *Rechnitz*, ce mécanisme double du discours rapporté à l'intérieur même d'un témoignage lui permet de dévoiler la circularité des affirmations qui se confirment mutuellement, enfermant le lecteur dans un cercle sémiotiquement creux :

> *Also ich sage Ihnen: Falls sie noch nicht da waren, dann kommen sie noch. Die kommen sogar bald, sagt Ihnen ein Bote, wie Sie auch einer sind, Sie wissen ja, wie weit man uns glauben kann. In den Russen ist jetzt der Stolz der Eroberer, aber sie machen immer alles kaputt, was sie erobert haben, und den Rest klauen sie und ruinieren ihn dann auch noch. […] denn der Russe kennt nur sich, der wird zum Dank dafür unsere Frauen immer weiter vergewaltigen, immer weiterziehen und dabei dauernd auf die Uhr schauen, die er uns geklaut, wie spät es ist und ob sich noch eine ausgeht: und ob!*[858]
>
> Alors moi je vous dis : s'ils ne sont pas encore venus, ils viendront. Ils viendront même sous peu, vous dit un messager comme vous en êtes un vous-mêmes, vous savez bien jusqu'où on peut nous faire confiance. Les Russes ont maintenant en eux la fierté des vainqueurs mais ils cassent toujours tout ce qu'ils ont conquis et ils chapardent le reste, et ils le démolissent en plus […] car le Russe ne connaît que soi-même, et pour nous en remercier, il continuera à violer nos femmes, à pousser toujours plus loin en regardant sans cesse sa montre, qu'il nous a volée, pour savoir l'heure et si une autre fera encore l'affaire[859]: et comment !

Notons que le spectre des lieux communs s'est élargi ; non seulement les Russes sont « connus » pour violer, ruiner ou détruire leur butin mais aussi supposés être des voleurs. La formulation amphibologique de la dernière réplique invite à deux lectures : le pronom indéfinie « *eine* » renvoie soit au moment propice de *voler* une autre *montre* (*eine Uhr geht sich noch aus*), soit à l'occasion de *violer* une autre *femme* (*eine Frau geht [sich] noch aus*) – comme si les deux infractions se situaient, éthiquement, sur le même plan. Cette confusion grave insinue *in fine* ce qui ressort de tous ces clichés, à savoir que « l'ennemi » est un « barbare », sans culture et civilisation aucuns. Ce faisant, l'auteure met au premier plan les contradictions internes aux discours mnémoniques, fondés sur l'ouï-dire :

[858] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 56-57.

[859] En autrichien, « sich ausgehen » est synonyme de réussir tout juste quelque chose (*etw. gerade noch erreichen*).

> *Daher können wir es genausogut sofort wieder vergessen. Außerdem ist mein Sagen überflüssig: Keiner könnte sich vorstellen, daß noch jemand bleibt, wenn der Russe kommt. Seid ihr alle da? Nein! Aber viele schon.*[860]
>
> C'est pourquoi nous pouvons aussi bien l'oublier tout de suite. De plus, mon discours est superflu: personne ne pourrait s'imaginer que l'on reste alors que le Russe arrive. Tout le monde est là ? Non ! Mais quand même pas mal.

L'allusion au jeu du guignol (*Seid ihr alle da?*) discrédite le discours de Mme F. précisant plus haut que l'on avait conseillé aux femmes de partir pour échapper aux violences des troupes du front – et qu'apparemment on n'avait pas écoutés ces sources « sûres ». À la déclaration dans *Rechnitz* émettant l'hypothèse que « personne ne pourrait s'imaginer que l'on reste alors que [les troupes ennemies] arrivent », Mme F. répond que « c'est [pourtant] exactement ce qui s'est passé ». Cependant, l'auteure ne qualifie pas ces mémoires populaires, tels que les souvenirs de Mme F., de « superflues », et donc digne d'être « oubliées » ; bien au contraire, elle les met au premier plan de son texte afin de montrer sur quel type de savoir, sur quelles formes de connaissance nos discours courants se fondent. Faut-il rappeler que ce genre de récits de guerre se transmet par la mémoire familiale, intergénérationnelle, entretenant de fausses rancunes et des clichés dangereux ? En ce sens, ce n'est pas la violence en temps de guerre qui est ici mise en évidence mais la manière dont le souvenir de celle-ci (d'ailleurs vraie ou fausse) est transmis et conservé à long terme – l'engouement pour ce type de discours étant bien connu.

C'est aussi le goût pour les histoires de famille, les rumeurs et les secrets qui a poussé David Litchfield à découvrir le massacre alors qu'il était chargé d'écrire la biographie familiale des Thyssen. Le titre du livre, *The Thyssen Art Macabre*, en témoigne d'ailleurs. Mais, comme le souligne Elfriede Jelinek, s'il n'y avait pas eu un cadre confidentiel, propice aux aveux plus ou moins fiables – c'est-à-dire un cadre quasi-familial – le journaliste n'aurait probablement rien appris de l'implication des Thyssen dans le massacre de Rechnitz[861]. Les parallèles entre le texte de Litchfield et celui de Jelinek sont nombreux et nous nous contenterons d'un seul exemple[862]. Il est d'ailleurs significatif que Jelinek cite le journaliste fort controversé en première ligne dans ses remerciements paratextuels[863], juste avant Günter

[860] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 57.

[861] « Mit einem Historiker hätte Heinrich Thyssen nicht gesprochen, da bin ich mir sicher. […] Man musste mit dem Baron saufen und sich seine Frauen- und Familiengeschichten anhören, um etwas zu begreifen. Und das hat Litchfield gemacht. » Cf. JELINEK, « Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit », p. 19.

[862] Jelinek s'inspire notamment vers la fin de son texte de la biographie familiale des Thyssen. Une « nébuleuse », tissée autour des thèmes de la fuite (à Lugano), du sexe, de l'art et de l'économie, reprend des pans entiers du livre de Litchfield qui présente en détail la nouvelle vie des barons, après 1945, en Suisse

[863] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 205.

Stampf (l'un des personnages les plus médiatiques du journalisme « people »[864]) et Friedrich Nietzsche (un penseur polémique à l'époque qui sème encore aujourd'hui la discorde). Dans un entretien avec Pia Janke, l'auteure se dit par ailleurs fort intriguée par les personnages polémiques, tels que Litchfield : « *ich liebe Tratsch und Klatsch* », déclare-t-elle au cours de cet entretien, « *es macht die Dinge sinnlich erfahrbar, auch wenn kaum was Wahres dran ist* »[865] (j'adore les ragots et potins, ils rendent les choses tangibles, même s'ils sont rarement vrais).

D'après Jelinek, la science livre une grille de lecture, des principes et des méthodes approuvées pour distiller les vérités derrière les lieux communs, les préjugés et les croyances, mais « pour en faire l'expérience sensible », nous dit-elle, il nous faudrait la presse de boulevard[866]. Pour rendre l'horreur saisissable et pour sensibiliser les lecteurs aux abominations d'un passé qui n'est pas nécessairement le leur, la dramaturge s'inspire ainsi des méthodes du chroniqueur, toujours soucieux d'interpeller le lecteur afin de maintenir son éveil. Elle y parvient en imitant par moments le style du billet journalistique : elle insiste sur les faits percutants, offre aux lecteurs des images marquantes (grotesques ou abjectes) et emploie une langue aux significations chatoyantes. Mais alors que Litchfield rédige son texte à partir de ce que les habitants de Rechnitz lui ont appris *sur le terrain*, Jelinek s'appuie sur ce que Litchfield *en rapporte* dans son livre. Celui-ci se lit comme un journal pseudo-scientifique où les ragots se superposent aux faits réels :

> **Extrait 1:**
>
> *Ein Gastwirt aus Rechnitz, der sowohl die Thyssens als auch die Batthyánys kannte, räumte ein, fünf Tage, bevor die Deutschen das Schloss gegen die Russen verteidigten, seien schreckliche Dinge geschehen, in deren Folge eine große Zahl von Juden massakriert worden sei.*[867]
>
> Le patron d'un restaurant à Rechnitz qui connaissant la famille Thyssen et la famille Batthyány, admettait que cinq jours avant que les Allemands défendaient le château contre les Russes, des choses terribles se seraient passées, suite auxquelles on aurait massacré un grand nombre de Juifs.

[864] Günter Anthony Stampf (né le 28 août 1968 à Neunkirchen et mort le 28 juillet 2012 à Hambourg) était un producteur célèbre d'émissions, de séries et de films à la télévision. Il publie quelques livres dont *Interview with a Cannibal* (2003), issu du documentaire éponyme (*Der Kannibale von Rotenburg*) dont il était également l'auteur. Depuis 2010, il avait élargi son spectre d'activités (*Scripted Reality, Feature Film*). Malgré sa mort précoce, il demeure un personnage populaire qui a marqué le paysage médiatique germanophone, engagé par les grandes chaînes allemandes et autrichiennes ainsi que par journal BILD. Il a notamment travaillé pour Thomas Gottschalk (*Gottschalk Late Night, ZDF-Spezial*) et ORF (*Talkshow Vera*). N'oublions pas non plus qu'il avait soutenu avec BILD les campagnes du Bundestag de Gerhard Schröder et de Helmut Kohl.

[865] JELINEK, « Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit », p. 18.

[866] « [die Forschung] gibt Richtlinien vor, aber die Sinnlichkeit, die sinnliche Erfahrbarkeit, bekomme ich eher von jemandem wie Litchfield » (la recherche donne des lignes de conduite mais la sensibilité, la possibilité d'en faire l'expérience par les sens, je l'obtiens plutôt grâce à des personnes comme Litchfield) *Ibid.*, p. 18.

[867] LITCHFIELD, *Die Thyssen-Dynastie. Die Wahrheit hinter dem Mythos*, p. 230. (Nous soulignons)

**Extrait 2 :**

*Franz Podezin scheint die Gewohnheit gehabt zu haben, Juden für kleinere Vergehen in einen Kellerraum im Schloss einzusperren, sie nachts ins Freie zu bringen und zu erschießen. Ortsansässige erzählten, die Gräfin hätte dabei sehr gern zugesehen.*[868]

Franz Podezin semble avoir eu l'habitude d'enfermer des Juifs pour des infractions légères dans une cave du château, de les amener la nuit à l'extérieur pour les fusiller. Des riverains ont raconté que la Comtesse aurait beaucoup aimé d'assister au spectacle.

Dans ces deux extraits, le mouvement de l'énoncé se dirige vers la dernière phrase qui attise le suspens (extrait 1) ou indigne le lecteur (extrait 2)[869]. Les deux affirmations s'appuient sur des faits de seconde main. Tandis que la première fonde son autorité sur les dires d'une personne qui connaissait bien les criminels, la seconde établit sa légitimité moins sur la proximité sentimentale que spatiale puis que les sources sont qualifiées de « riverains ». Notons toutefois que le journaliste ne prend pas de risques puis qu'il simule par l'usage du subjonctif I et II une distance critique. Dans la mesure où à aucun moment une analyse historique ou des documents officiels ne confirment ces hypothèses, on peut cependant dire qu'il s'agit de ragots n'ayant que l'apparence de la vraisemblance (notamment dans le deuxième extrait). Le texte de théâtre renforce cette écriture de façade, en faisant un amalgame entre discours rapporté et disculpation des coupables :

*Ich habe gehört, wie mein Kollege zu dem einen, der zuerst in seine eigene Grube fiel, noch sagte: Fremder Mann, ich verhafte dich ungern, aber es muß sein, denn ich wurde schließlich angewiesen, das zu tun. […] Mein Kollege traf bei seinen Opfern auf vollstes Verständnis. Es war schließlich ein Befehl.*[870]

J'ai entendu mon collègue dire à celui qui tomba en premier dans sa propre tombe : étranger, je t'arrête contre mon gré mais c'est nécessaire puisqu'on m'a ordonné de le faire. […] Les victimes se sont montrées fort compréhensives à l'égard de mon collègue. C'était tout de même un ordre.

Dans le texte de Jelinek, l'auteur du récit est mis au premier plan (*ich habe gehört*) – une stratégie de légitimation qui brouille le contenu plutôt compromettant des propos. Au lieu d'associer le discours à un collaborateur du crime collectif qui aurait été sur les lieux du massacre, on tend à l'accorder à une tierce personne qui aurait 'simplement' assisté au crime sans être 'acteur' comme « le collègue » dont il est ici question. Tout en assumant la vraisemblance du récit, ce narrateur attire l'attention de son interlocuteur sur l'*autre* sujet de cette histoire. Ainsi la forme du récit rejoint le fond qui vise manifestement la disculpation du soi-disant « collègue », quant à lui, acteur indéniable du crime. N'étant pas le même que celui

[868] *Ibid.*, p. 232.
[869] Peter Wagner insiste sur cet aspect macabre de la Comtesse dans *März. Der 24.*
[870] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 142.

qui lui aurait donné l'ordre, cet homme ne saurait être responsable du résultat de l'exécution de celui-ci – une justification courante des nazis et de leurs sympathisants après la chute du régime. Cette déresponsabilisation du criminel est redoublée par une distraction sur le plan discursif puisque celui qui raconte l'histoire n'est pas celui qui commet l'acte, ni celui qui est en contact avec les victimes. Le meurtre et sa description sont ainsi délégués à un inconnu.

La méthode consiste donc à décharger celui qui parle en attirant l'attention de l'auditeur-lecteur sur une tierce instance (dont l'identité demeure floue), tout en lui conférant l'autorité nécessaire pour que son récit soit crédible. Ceci transparaît clairement dans l'extrait suivant où le messager introduit lui-même dans son rapport la notion de rumeur (*Gerücht*) dans son rapport, qui est issue – ne l'oublions pas – du substantif dérivé des verbes « *rufen, schreien* » (*Gerufe, Geschrei*):

> *Und es ist nur ein Gerücht, daß die Frau Gräfin das Haupt des einen Höhlenmenschen, den sie erschossen hat, auf ihren Jagdstock gespießt und mitgenommen hat wie eines wilden Tieres Kopf.*[871]
>
> Et ce n'est qu'une rumeur que la Comtesse ait embroché sur son bâton de chasse le crâne de cet homme des cavernes, qu'elle avait tué, et qu'elle ait emporté comme la tête d'un animal sauvage.

L'auteur des propos cités est cette fois-ci inconnu et même suggéré 'multiple' puisque la rumeur est l'œuvre d'un ensemble d'auteurs. Paradoxalement, c'est la qualification même du propos comme « simple rumeur » (*nur ein Gerücht*) qui semble ici accorder quelque crédit à l'information dont le caractère mensonger saute pourtant aux yeux[872]. La brutalité de l'image convoquée et l'abjection qu'elle suscite chez le récepteur fonctionnent au même titre que celles que nous suggère l'extrait 2, tiré de l'ouvrage de Litchfield. L'expérience sensible de l'horreur passe donc par une écriture opaque et ambigüe et non par le discours transparent et univoque de la science, par une écriture *inquiétante* et non rassurante, *hypothétique* et non démonstrative.

L'inquiétude générée par une opacité affichée relie aussi les deux intertextes cinématographiques à *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Aussi bien le documentaire *Totschweigen (A Wall of Silence)* et le long-métrage *El ángel exterminador* communiquent au spectateur une atmosphère oppressante, voire une anxiété contagieuse. À aucun moment, le documentaire ne tente de refigurer le massacre de Rechnitz ; il ne s'agit donc pas d'un film

[871] *Ibid.*, p. 156.
[872] Nous reviendrons sur l'aspect mythologique de cette citation dans le chapitre suivant.

historisant. Les seuls aperçus de la soirée macabre proviennent en effet des témoignages très fragmentaires ainsi que de quelques captations des lieux présumés du crime par une caméra qui emploie très peu de filtres. Ceci a pour conséquence un effet d'authenticité qui à lui seul suffit pour accréditer le montage[873]. Une lecture intensive de la pièce révèle que Jelinek a non seulement une connaissance précise de *Totschweigen* mais qu'elle tente même un dialogue avec les metteurs en scène. Dans le documentaire de Margarete Heinrich et d'Eduard Erne, seule une voisine accepte de témoigner de ce qu'elle a vu ou, plus exactement, entendu dans la nuit du 24 au 25 mars 1945 :

> *NACHBARIN: Ich habe die Nacht nicht schlafen können. Und da war ich auf [Sie dreht sich um]. Und ich habe immer* ***das Jammern*** *gehört und dann das, das war so halb zwei, zwei Uhr in der Nacht, dass* ***man es von daher bis zu uns gehört*** *hat. Die Nacht ist still und da* ***hören Sie es weinen*** *[sie schweigt]. Das kann ich Ihnen nicht beschreiben [sie weint]. Das muss man nicht erleben. Den Schmerz, den kann man nicht sagen [sie putzt sich die Nase]. Ich habe es ja nicht gesagt,* ***wie ich das Jammern gehört habe****, [als] die da draußen geschossen haben, da hab ich alle Fenster zu[gemacht], die Ohren hab ich mir zugestopft, dass ich es* ***nicht hören*** *muss [sie putzt sich die Nase].*
>
> *JOURNALIST: Das war in der Nacht? [Sie nickt.]*
>
> *NACHBARIN: Ja, zwei Uhr in der Nacht. Und da hat man es durch die Fenster, trotzdem, dass die zugemacht waren,* ***das Jammern gehört****, diese Todesschreie.*[874]
>
> VOISINE : Je n'ai pas fermé l'œil de la nuit. C'est pourquoi j'étais debout. [*Elle se retourne*] Et j'ai sans cesse entendu les gémissements et puis cela, c'était entre une heure et demie et deux heures de la nuit – on a entendu les gémissements de là-bas jusqu'à chez nous. La nuit est silencieuse et soudain vous les entendez pleurer [*elle se tait*]. Je ne peux pas vous le décrire [*Elle pleure*]. Ce n'est pas la peine de vivre cela. Il n'y a pas de mots pour exprimer la douleur [*Elle se mouche*]. Je ne l'ai pas dit mais quand j'ai entendu les gémissements et les coups de fusil, j'ai fermé toutes les fenêtres et me suis bouché les oreilles pour ne plus les entendre [*Elle se mouche à nouveau*].
>
> JOURNALISTE : C'était dans la nuit ? [*Elle hoche la tête*]
>
> VOISINE : Oui, deux heures de la nuit. Et malgré tout on a entendu les gémissements à travers les fenêtres, même après les avoir fermées, ces cris d'agonie.

La transcription du témoignage montre que la voisine a fortement été impressionnée par les cris des agonisants, plus que par les coups de fusils. Sa description du massacre se réduit à un cadre temporel « entre une heure et demie et deux heures de la nuit », les effets sonores et les conséquences (elle ferme les fenêtres et se bouche les oreilles). Autrement dit, l'hécatombe n'existe qu'au travers ses contours mais elle est vidée de l'intérieur ; son contenu est absent comme les tombes non retrouvées. N'est-ce alors pas l'inconsistance de cette représentation qui traduit à la fois l'aspect inimaginable du massacre ainsi que l'inexistence de repères qui

[873] Il en est autrement du long-métrage qui, bien au contraire, ne cesse de travailler avec des effets spéciaux suggérant un univers onirique.

[874] Nous citons et traduisons d'après une captation privée du documentaire que Roland Koberg eut la gentillesse de mettre à notre disposition. Nous soulignons les éléments significatifs pour l'analyse. *Totschweigen*, 36:00 min. – 38:58 min. Le lecteur est prié de se rapporter à l'extrait n°3 du CD n°1 en annexe.

nous permettraient de mieux saisir ? La réalité historique se construit ici à partir d'une déconstruction du représentable et ne devient effective qu'en dévoilant l'inefficacité du discours scientifique habituel. Elfriede Jelinek reprend ce passage remarquable du documentaire dans sa pièce *Rechnitz*. Comme nous l'avons vu plus haut, elle grossit les traits, dilate le sens et transgresse le politiquement correct :

> *ein Anruf kam, und dann, um halb zwei, zwei Uhr: Geschrei. Da konnte man Fenster und Türen schließen und sich die Ohren zuhalten : Geschrei Geschrei Geschrei, furchtbare Schreie, können die denn keine Rücksicht nehmen, um diese Zeit wollen wir schlafen, jeder will um diese Zeit schlafen, außer denen, die es nicht wollen und nicht dürfen.*[875]
>
> un appel survint, puis, vers une heure et demi, deux heures : des cris. On avait beau fermer les fenêtres et les portes et se boucher les oreilles : des cris des cris des cris, des cris épouvantables, ne peuvent-ils donc pas tenir compte des autres, nous voulons dormir à cette heure, tout le monde veut dormir à cette heure, à l'exception de ceux qui ne le veulent pas ou qui ne le peuvent pas.

L'auteure fait entendre les 'notes intermédiaires', c'est-à-dire les significations sous-jacentes du discours du témoin en les poussant à l'extrême. Le caractère insoutenable des cris qui l'ont forcé à fermer les fenêtres et à se « boucher les oreilles » pour moins souffrir, est perverti en une plainte. Selon l'expression du messager, les gémissements insupportables des massacrés, dont l'indicibilité se résume à une triple répétition (*Geschrei Geschrei Geschrei*) et dont le caractère atroce (*furchtbare Schreie*) traduit plutôt un agacement qu'un état de choc, s'apparent à une nuisance sonore, empêchant ceux qui veulent « dormir à cette heure » de se reposer 'en paix' – « à l'exception de ceux qui ne le veulent pas ou qui ne le peuvent pas », sous-entendu les « bourreaux » (qui ne veulent pas) et les « victimes » (qui ne peuvent pas). En forçant quelque peu les propos de la voisine, Jelinek réussit à dévoiler le caractère macabre du récit filmé. Si son texte paraît d'abord en contradiction avec le film documentaire, une lecture plus détaillée montre que cette extrapolation sert la mise au jour d'une violence et d'une mauvaise foi non avouées qui planent sur les témoignages recueillis par les deux metteurs en scène et que le montage ne permet pas toujours de saisir. Si les larmes et soupirs du témoin semblent authentiques au spectateur du documentaire, si bien qu'il a pitié de lui, voire *sympathise* avec elle au sens propre du terme, le texte de Jelinek interdit toute empathie. Il renverse même ce schéma d'une double identification (la voisine s'identifie aux victimes, tandis que le spectateur – victime de ses états d'âme – la perçoit comme une victime ; enfin, par effet de miroir, il devient victime lui-même en souffrant avec le témoin) qu'il dénonce comme dangereux. Jelinek casse ainsi l'illusion d'innocence. Sa réécriture du témoignage

[875] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 98.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

révèle au contraire que la catégorie du « non-coupable » n'existe pas – pourquoi la voisine a-t-elle attendu si longtemps avant de briser le silence ? Pourquoi a-t-elle préféré se « boucher les oreilles » et se détourner du spectacle sanglant au lieu d'alarmer les autres habitants ou de supporter les cris pour en témoigner plus tard ? Partant, le texte devient l'autre côté du miroir. Il complète ou plutôt corrige l'illusion optique du documentaire qui, en ce qu'il est tributaire des images, ne peut que renvoyer au spectateur lui-même. De par sa nature polysémique, son multiperspectivisme et son chatoiement discursif, le texte permet cependant de dépasser le schéma de l'identification et d'aller au-delà des apparences.

Les deux médiums ne se complètent ou se contredisent nécessairement. Ils peuvent aussi être un canon à deux voix où l'une cherche à surenchérir l'autre. C'est notamment le cas d'un extrait de *Rechnitz* qui reprend les propos de deux témoins dans *Totschweigen* évoquant les conditions d'hébergement des forçats au domaine des Batthyány-Thyssen. Les éléments soulignés dans le premier extrait font écho aux propos recueillis par Eduard Erne et Margarete Heinrich à Rechnitz du second extrait :

**Extrait 1**

*Wir können mit diesen Männern nichts mehr anfangen. Deswegen haben wir sie ja dorthin gesperrt, in unsere Keller. Das war aber ein schöner Keller, sogar geweißelt, eigentlich der Aufenthalts- und Erholungsraum für die Pferde, ja, ganz recht : schön geweißelt, nicht dreckig, er war sauber, der Keller, wo die gehalten wurden, in einer riesigen Scheune, die war weiß gewaschen, whitewashed, und verfugt*[876]

Nous ne savons plus quoi faire de ces hommes. C'est pourquoi nous les avons enfermés là-bas, dans nos caves. Mais c'était une belle cave, même blanchie, en réalité l'espace de repos et de séjour des chevaux, oui, en effet : joliment blanchie, pas sale, la cave où on les tenait était propre, une grange immense, blanchie à la chaux, *whitewashed*, et jointoyée.

**Extrait 2**

*GÄRTNER: Im Schlosskeller hat man sie zusammengepfercht oder oder oder in die riesengroßen Heuschober oder Heustadln, die die Gutsherrschaft gehabt hat.*

*FRAU: Pferdestall [ungewisser Blick in die Kamera], aber der war schön der Pferdestall, nicht vielleicht irgendein..., gepflegt, alles schön weiß, geweißt, da hat man sie untergebracht [leicht geneigte, beinahe gerührte Kopfhaltung, die die Zustimmung des Gegenübers sucht].*[877]

JARDINIER : On les a entassés dans la cave du château ou ou ou dans les immenses granges, voire dans les fenils que les châtelains possédaient.

FEMME : L'écurie [*regard craintif vers la caméra*], mais c'était une belle écurie, pas n'importe laquelle..., soignée, tout était joliment blanc, blanchi à la chaux, c'est là qu'on les a logés [*légère inclinaison de la tête cherchant la compréhension du locuteur, presque affective*].

[876] *Ibid.*, p. 97.
[877] *Totschweigen*, 25:16 min. - 25:40 min. Cf. Extrait n°4 du CD n°1 en annexe.

La convergence des deux extraits est frappante et on est tenté de lire les propos filmés entre 1990 et 1994 comme une réécriture du texte de Jelinek, bien que cela soit impossible. À entendre les deux témoins, les victimes du massacre auraient en effet bénéficié d'un lieu exemplaire, spacieux, irréprochable et – forçons un peu le trait – enviable (*Rechnitz* : « *Das war aber ein schöner Keller, sogar geweißelt* » vs. *Totschweigen* : « *aber der war schön der Pferdestall, nicht vielleicht irgendein..., gepflegt, alles schön weiß, geweißt* »). Mis en regard du texte de Jelinek, l'affirmation du témoin réel semble vouloir renchérir sur la déclaration du messager qui se contente d'abord de qualifier la cave de « jolie et même blanchie », sans ajouter les adjectifs mélioratifs de la propreté et du soin que l'on n'associé guère, du moins dans ce contexte, aux constructions souterraines ou annexes. Ce n'est que dans un second temps, lors de la reformulation du propos suggérant aussi un changement de voix, que le discours du messager se focalise sur l'aspect hygiénique et la taille du lieu de détention. Le documentaire et le texte s'accordent donc quand il s'agit de déconstruire un faux témoignage ou de révéler une description « décalée » qui vise, selon toute vraisemblance, la disculpation des Batthyány-Thyssen en minimisant les conditions annexes du massacre. Dans les versions, le témoin cherche l'approbation de son interlocuteur en employant pour la description du crime des *termini* inhabituels, pour ne pas dire franchement contraires.

Une dernière comparaison de deux extraits issus du texte et du long-métrage illustre comment l'auteure viennoise aborde les faits lorsqu'ils proviennent de la bouche du narrateur de *Totschweigen*, puis comment elle se positionne comme autorité extérieure à son texte. Les passages soulignés mettent les correspondances entre les médiums en évidence. Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, *Totschweigen* tient sa cohérence d'un narrateur extra-diégétique invisible (il s'agit d'Eduard Erne[878]) qui introduit et commente les différentes scènes. Dans les extraits 3 et 4 ci-dessous, la voix du narrateur (extrait 3a) intervient juste après le témoignage de la cuisinière (extrait 4a). Pour l'analyse des deux extraits, nous inverserons cependant l'ordre.

La voix du narrateur assure une tonalité neutre au documentaire. Telle la voix d'un historien, elle se contente de raconter calmement « les faits » sans laisser percer la moindre émotion. Elle émet des hypothèses, pose des questions, synthétise ce qui vient d'être dit par un témoin. Parfois, elle laisse la place à l'image et au silence. Sans jamais s'incarner dans un personnage du film, c'est pourtant au travers d'elle que nous percevons tout. Son œil est celui

[878] Le metteur en scène nous a confirmé par écrit qu'il s'agit de sa voix, tandis que les questions sont posées soit Margareta Heinrich, soit lui-même. C'est d'ailleurs Eduard Erne qui pose les questions à la voisine qui fond ensuite en larmes.

de la caméra. Malgré son inconsistance physique, cette voix omniprésente et omnisciente, au grain très lisse, emplit l'espace :

> **Extrait 3 :**
> ***a)*** *ERZÄHLER: Um ca. 23 Uhr erhält der Gestapochef Podezin auf dem Fest einen Telefonanruf. Er und seine Sekretärin Hildegard Stadler bitten einige Personen in einen Nebenraum, Waffen werden ausgegeben. Dann verlassen ungefähr 15 Personen das Schloss. Währenddessen werden die Zwangsarbeiter vom Bahnhof in die Nähe des Kreuzstadls gebracht.* ***Sieben*** *Mal fährt* ***ein*** *LKW hin und her. Als Podezin auf das Fest zurückkehrt, fällt einem Kellner auf, dass er sehr viel tanzt.*[879]
>
> Vers 23 heures, Podezin, chef de la Gestapo, reçoit un appel pendant la fête. Sa secrétaire, Hildegard Stadler, et lui prient quelques personnes de venir dans une salle avenante. On distribue des armes. Environ 15 personnes quittent ensuite le château. Pendant ce temps, on transporte les forçats de la gare à proximité du *Kreuzstadl*. Sept fois, un camion repart et revient. De retour à la soirée, un serveur remarque que Podezin ne cesse de danser.

Avec ces quelques mots, le narrateur conclut le témoignage (4a) de la cuisinière avant de passer à celui d'une voisine, décrivant avec effroi les cris des agonisants. La voix spectrale se superpose au portrait de la lune, filmée en gros plan, que des nuages découvrent, puis couvrent peu à peu jusqu'à ce qu'il n'en reste plus qu'un écran noir (Figures : TS 12-17). Celui-ci est soudain relayé par le visage marqué du prochain témoin. Les silences avant et après l'irruption fantomatique du narrateur rythment le documentaire et redoublent ainsi la signification du titre. Au fur et à mesure que les témoins défilent sur l'écran, ne laissant aucune place aux victimes, ce « silence de mort » (*Totschweigen*) se mue en effet en « silence de morts » (*Totenschweigen*) – d'autant plus qu'à ce jour, une grande partie des témoins filmés au début des années 1990 n'est aujourd'hui plus en vie. À l'opposé du film, la pièce de Jelinek se produit dans le vacarme. Aussi les répliques, qui empruntent clairement quelques phrases au documentaire, communiquent une grande hâte et donnent l'impression de devoir être prononcées d'une seule traite, sans qu'une respiration n'interrompe le flux des paroles. C'est d'ailleurs ce que nous avons pu observer dans les trois versions de *Rechnitz* auxquelles nous avons assisté à Munich, à Fribourg et à Zurich :

> ***b)*** *Das war ein Gefolgschaftsfest, eindeutig ein Gefolgschaftsfest, einer folgte dem anderen, bis um 23 Uhr der Anruf erfolgte, mitten im Fest. Dann verließen es 15 Personen. So spricht der Bote. […]* ***27mal*** *fährt* ***der*** *LKW hin und her, dann sind sie alle geliefert. Das Fleisch muß weg. Der Mond hat seinen eigenen Hof. Dort kann er sein Vieh züchtigen. Irgendwann hat jede Unterhaltung ein Ende, und man sitzt wieder brav zu Hause.*[880]
>
> C'était une soirée de partisans, l'un suivait l'autre, jusqu'à ce que vers 23 heures un appel survint, au beau milieu de la fête. Puis, quinze personnes quittent les lieux. Ainsi parle le messager. […] 27 fois, le camion repart et revient avant qu'ils soient tous livrés. La chair

[879] *Totschweigen*, 35:27 – 36:00 min. Cf. Extrait n°5 du CD n°1 en annexe.
[880] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 58-59.

> doit disparaître. La lune a son foyer propre. Elle peut y punir [et élever] du bétail. Un moment donné, toute distraction prend fin et on reste sagement à la maison.

Le rythme soutenu des propos s'explique d'une part par la syntaxe – enchaînant plusieurs courtes phrases, séparées par des virgules, si bien qu'il n'y ait plus de place pour une respiration – d'autre part par les effets de style – la répétition de « *Gefolgschaftsfest* » qui introduit une métaphore filée autour du lexème « suivre » (*folgen*/*erfolgen*), impliquant sur le plan sémantique l'impression d'un mouvement continu. Elfriede Jelinek se réfère indirectement au documentaire d'Eduard Erne en employant l'anaphorique *du* au lieu de l'article indéterminé « *un* » pour qualifier le camion du transport, supposant ainsi que le lecteur en ait déjà entendu parler. Elle augmente d'ailleurs sensiblement le nombre des allers-retours en passant de 7 (extrait 3a) à 27 (extrait 3b). Comme dans les réécritures précédentes, l'auteure aggrave la situation en lui donnant une coloration grotesque et abjecte. Tandis que le récit du documentaire fait l'ellipse du massacre, passant des derniers faits avérés (les trajets du camion) aux nouveaux constats (le témoignage d'un domestique ayant remarqué que Podezin ne cessait de danser à son retour), le texte de Jelinek suggère le carnage par la déclaration fort déplacée « *Das Fleisch muß weg* » (La chair ou la *viande* doit disparaître), réduisant les corps humains à ceux du bétail en route vers l'abattoir afin « qu'ils soient tous livrés ». L'auteure créée pourtant un autre lien avec le documentaire qui ne peut être compris que par un lecteur partageant le même savoir. Les deux énoncés par lesquels ce passage se termine surprennent dans un premier temps : « *Der Mond hat seinen eigenen Hof. Dort kann er sein Vieh züchtigen. Irgendwann hat jede Unterhaltung ein Ende, und man sitzt wieder brav zu Hause* » (La lune a son foyer propre. Elle peut y punir [et élever] du bétail. Un moment donné, toute distraction prend fin et on reste sagement à la maison). Le spectateur ne voit pas d'emblée le rapport avec ce qui leur précède. Pourtant, l'allusion au documentaire est évidente. Comme nous l'avons évoqué plus haut, la caméra fixe la pleine lune au moment même où le narrateur résume ces quelques faits (Figures : TS 12-17). Le spectateur voit donc le « foyer » de la lune se dégager lentement. Du halo de la lune, qui se dit en allemand « *Hof* » (littéralement « la cour » ou le « préau »), Jelinek passe par un glissement sémantique aux écuries du château où les forçats juifs ont été détenus et où l'on peut donc élever du bétail (*Vieh züchten*) et le punir *(züchtigen*). Mais comme « toute bonne chose a une fin », aussi cette « distraction » macabre qu'était le massacre pour les principaux acteurs « prend fin », qui demeurent désormais « sagement à la maison » comme si rien n'était. Cette dernière image semble également commenter *Totschweigen*, qui non seulement documente l'existence

de ces personnes qui sont « sagement » restées « à la maison » mais elle nous propose aussi un regard derrière les coulisses. C'est précisément ce qui se passe lors du témoignage suivant où la voisine fond en larmes quand elle se souvient des hurlements dans la nuit. Cette scène fortement équivoque, donnant au spectateur l'impression d'avoir pénétré le for intérieur, non seulement du point de vue spatial puisque l'on entre chez le témoin, mais aussi mnémonique en ce que l'on se situe face à un souvenir refoulé, se termine par une inversion de perspective : la caméra se situe à l'extérieur et se braque sur une fenêtre éclairée, puis sur une porte qui s'ouvre un peu et se referme aussitôt. Un gros plan montre les jalousies qui descendent, la lumière s'éteint. Ces captations restent sans commentaire et laissent ainsi la place à un autre récit, peut-être à cette voix auctoriale de *Rechnitz* qui vient à leur secours. Celle-ci déclare sur un ton sarcastique qu'« un moment donné, toute distraction prend fin et on reste sagement à la maison ». Ainsi la voix de *Totschweigen* dialogue avec celle de *Rechnitz* qui décrit et commente la scène à défaut de ne pas pouvoir parler du massacre à la première personne.

Les extraits suivants (4a et 4b) contrastent fortement avec les séquences précédentes. Non seulement le rythme des paroles diffère sensiblement mais aussi l'intonation générale des propos. Une femme du personnel (probablement une cuisinière ou aide-cuisinière[881]) témoigne plus en détail de l'ambiance effrénée de la soirée partisane. Tandis qu'une personne se serait mis à jouer de l'accordéon[882], les autres auraient dansés comme des enragés :

> **Extrait 4** :
>
> ***a)*** *KÖCHIN: Na sicher, da war ja allerhand am Trinken. Die Frau Gräfin war auch dabei; ja, die hat auch getanzt. Der Podezin hat getanzt, die ganze Nacht durch. Die haben schon gewusst, dass es das Ende sein wird, wahrscheinlich. Einer hat gespielt mit der Ziehharmonika und da haben sie dann halt getanzt. Die Stadler war dort, und dann ein paar Offiziere, ein paar Offiziere waren dort und das, was man so halt gesehen hat, von der Küche aus, nicht. Das war ganz doll, das ist ganz doll zugegangen bis in die Früh. Und in der Früh sind dann die Juden erschossen worden.*[883]
>
> CUISINIERE: évidemment, pas mal de monde se soulait. La comtesse y était aussi ; oui, elle a également dansé. Podezin a dansé, toute la nuit. Ils savaient sans doute très bien que la fin approchait. Quelqu'un a joué de l'accordéon et les autres ont dansé. Stadler y était et quelques officiers, il y avait quelques officiers, puis tout ce qu'on pouvait voir depuis la cuisine, n'est-ce pas. C'était dingue, on s'éclatait terriblement jusqu'au petit matin. Puis, au petit matin, on a fusillé les Juifs.

[881] Dans la pièce *März. Der 24.* Peter Wagner accorde même tout un personnage à la « cuisinière » de Rechnitz (*Mizzi*) et son « auxiliaire » *Anna*.
[882] L'accordéoniste joue un rôle particulier dans la pièce de Wagner.
[883] *Totschweigen*, 34:24 min. – 35:26 min. Cf. Extrait n°6 du CD n°1 en annexe.

À l'inverse du plan de l'entretien avec la voisine, la caméra ne reste pas braquée sur l'interlocutrice. Parfois un paysage nocturne (un chemin de terre qu'une modeste lumière éclaire) se superpose à sa voix sereine et dépitée (Figure : TS 18). De même, la voix de l'interviewer est ici absente. L'entretien est probablement filmé dans une cuisine comme le suggèrent le carrelage fleuri et les torchons suspendus derrière le témoin. L'alternation entre ces deux plans brise l'unité du récit, pourtant plus complet que d'autres. Visiblement *fragmenté*, le discours s'avère aussi *fragmentaire*. Elfriede Jelinek semble avoir été touchée par l'ambiance que l'ancienne employée décrit. Son messager raconte :

> ***b)*** *Kleidung keine mehr vorhanden, die mußten sie ja vorher ausziehen, aus der kann man vielleicht noch etwas machen, das turnt uns an, wenn die Menschen total nackt sind und wir total voll. Die Fenster mit Blut vollgeschmiert, die Türen auch, wir auch, bitte, wir könnten was ganz andres mit ihnen machen, denn unseren Armen leiht die Leichtigkeit der Gott, den wir dazu gemacht haben, Heil!, aber ja, das heilt schon!*[884]
>
> Plus aucun vêtement car ils devaient les enlever avant, peut-être peut-on encore en tirer quelque profit, ça nous excite quand les gens sont complètement nus et nous complètement ivres. Les fenêtres barbouillées de sang, les portes aussi, nous aussi, je vous en prie, nous pourrions faire bien autre chose avec eux puisque ce Dieu que nous avons fait tel rend nos bras si légers, Heil !, mais oui, ça va guérir !

Bien que la reprise de Jelinek s'écarte nettement du témoignage de la cuisinière, le texte dramatique permet de mieux rendre compte de l'atmosphère bacchanale de la soirée nazie. Par l'usage des métaphores (*Die Fenster mit Blut vollgeschmiert, die Türen auch, wir auch*) et une langue libérée de toute bienséance (*das turnt uns an, wenn die Menschen total nackt sind und wir total voll*), la pièce explicite ce que l'interlocutrice tait en disant tout simplement que c'était une soirée « déchaînée » qui « durait jusqu'au petit matin » (*Das war ganz doll, das ist ganz doll zugegangen bis in die Früh*). Si d'après son récit, le banquet se serait terminé par la fusillade (*Und in der Früh sind dann die Juden erschossen worden*), la pièce suggère au contraire qu'elle n'aurait réellement commencé qu'après le massacre (ce dont témoignent les traces de sang). Le cri bacchanal (*Evoé, ïach*), poussé par les ménades pour honorer leur dieu Dionysos, se transforme en salut fasciste (*Heil !*) pour le nouveau dieu des hommes, qui n'est un dieu que parce « nous l'avons rendu tel ». L'exclamation « Heil » désigne en allemand le « Salut » mais elle signifie aussi, dans sa forme verbale, « soigner » (*heilen*) ce qui explique la fin du propos (*aber ja, das heilt schon* / mais oui, ça va guérir) que nous pourrions lire *a posteriori* comme une promesse d'oubli. La voix prétend qu'avec le temps, même les pires crimes vont s'effacer de la mémoire et les blessures les plus profondes guérir. Cependant, les témoignages recueillis par les deux metteurs en scène ainsi que les textes de Wagner et de

[884] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 111.

Jelinek montrent qu'il n'en est rien. Ils ont tous en commun de *ne pas montrer* le massacre mais de permettre au récepteur d'en faire l'expérience grâce aux récits. Ces témoignages prennent quasiment toute la place dans les différentes scènes : si l'interviewer s'efface derrière les voix de témoin dans le documentaire *Totschweigen*, les pièces *März. Der 24.* et *Rechnitz (Der Würgeengel)* n'ont plus de voix auctoriale – du moins affichée. Ainsi, au lieu d'attirer l'attention sur le crime macabre, les différentes versions mettent la *médiatisation*[885] au premier plan. Ce faisant, ces récits deviennent eux-mêmes des *médiations*, c'est-à-dire ils servent d'intermédiaire entre deux instances complémentaires : l'émetteur et son récepteur. *Rechnitz (Der Würgeengel)* se transforme en palimpseste où les divers hypotextes s'accumulent et s'entremêlent. Une analyse d'*El angel exterminador* et plus encore celle du documentaire *Totschweigen (A Wall of Silence)* montrent que Jelinek n'a pas seulement tenté une relecture de ces deux long-métrages à l'aune des pratiques commémoratives de la fin du XX^e^ et du début du XXI^e^ siècle mais qu'elle a effectué une véritable réécriture par les moyens performatifs que lui offre le théâtre.

## *Les discours épique, tragique et comique à l'épreuve de Rechnitz*

Le texte *Rechnitz* présente un entrelacs de différents discours, empruntés aux œuvres et aux types d'écriture les plus divers. Le récit mythologique côtoie le slogan publicitaire, le ton tragique frôle la badinerie. Un messager reformule ainsi le récit de l'hécatombe en récit héroïque, inspiré des écrits homériques :

> *Vom Augenlid den Schlummer schmiß sie hin, ohne zu zögern, verzichtete gar ganz auf Schlaf, setzte sich hinweg über Zwang, Not, Zweck, Wille, Gut und Böse, trank alles aus, tanzte über alles hinweg, denn um dieser Leichtesten willen mußte das Schwere auch getan werden und dasein, ja, der Ernst und die Schwere, die gehören auch dazu, und so schoß sie also, die Frau Gräfin, die Berichte widersprechen sich ja jetzt schon, wie soll das weitergehen und vor allem : mit wem?, und sie schoß, und sie schoß, oder schoß sie nicht selbst? Schoß sie nur hervor aus dem Schloß?*[886]
>
> Sans hésiter, elle débarrassa ses paupières du sommeil, se privant même du repos, sans tenir compte des impératifs, des peines, de la bonne cause, des intentions, du bien et du mal ; elle but jusqu'à la dernière goutte, dansa sans tenir compte du monde, car pour satisfaire ces hommes légers il fallait bien surmonter la difficulté tout en restant sur place, eh oui – le sérieux et la gravité en font partie, c'est alors qu'elle tire, Madame la Comtesse, bien que les rapports se contredisent d'ores-et-déjà, comment cela peut-il bien continuer et surtout : avec qui ?, et voilà qu'elle tire et qu'elle tire ou n'est-ce pas elle qui tire ? Se retire-t-elle seulement du château ?

[885] « Médiatiser » signifie initialement « placer sous la souveraineté d'un empereur ou vassal » et, par extension, « diffuser par les médias » ou « rendre médiat ». C'est la deuxième acception du terme qui nous intéresse ici.
[886] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 143-144.

Si à première vue le ton et le vocabulaire surprennent le lecteur, ils révèlent à la seconde lecture un programme esthétique qui vise sans cesse à mettre en lumière l'ambivalence de la situation discursive. Tandis que le ton épique des premières lignes enjolive l'acte meurtrier, stylisé en chasse noble, le choix du lexique plus courant ainsi que sa redondance (notamment celle de « *schießen* ») dévoile la brutalité sous-jacente d'un discours qu'on serait tenté d'attribuer aux coupables et pour lequel l'allemand réserve le terme de « *Tätersprache* ». L'homicide se réduit dans cette langue à une « tâche légère» – celle de tuer « les hommes les plus légers » (« *die Leichtesten* ») – qu'il faut aborder avec « le sérieux et la gravité » (« *Ernst und Schwere* ») qui lui incombent. Dans cette réécriture des faits, ce sont les « tireurs » et non leurs cibles qui sont aujourd'hui victime des pires invectives – une perversion de la situation initiale que l'auteure rend audible par ses jeux de mots autour du verbe « *schießen* » dont elle souligne les multiples significations : tirer sur, se précipiter, (re)bondir, s'élancer. Les affirmations contradictoires, ostensiblement conçues pour semer le doute, révèlent une question qui les sous-tend : comment se faire une *représentation juste* de la vérité si l'on ne dispose que de récits de seconde main ? Le multiperspectivisme et le déploiement kaléidoscopique des faits réels mêlés à la fiction n'empêchent-ils pas toute forme de connaissance objective ? Toujours sur le point de déborder, le discours des messagers de *Rechnitz* se transforme en moyen pour maintenir la vérité à distance ou selon la dramaturge Julia Lochte « une manière de se protéger de la vérité »[887].

À plusieurs reprises, les récits de messagers présentent la comtesse comme une allégorie moderne de la chasseresse Diane, figure emblématique de la mythologie gréco-latine. On l'associe volontiers aux activités meurtrières des humains sans différencier la nature du butin. La chasse à tir tourne dans *Rechnitz* en chasse à l'homme dont on rapporte (au sens double du terme) les trophées :

> *Und es ist nur ein Gerücht, daß die Frau Gräfin das Haupt des einen Höhlenmenschen, den sie erschossen hat, auf ihren Jagdstock gespießt und mitgenommen hat wie eines wilden Tieres Kopf.*[888]
>
> Et ce n'est qu'une rumeur qui dit que la Comtesse a embroché sur son bâton de chasse le crâne d'un des hommes de caverne, qu'elle avait tiré, et qu'elle a emporté comme celui d'un animal sauvage.

La violence bacchanale du récit de messager antique prend la forme d'un conte moderne où l'incertitude de la véracité du récit suscite l'effroi chez l'auditeur. En même temps, l'auteure

[887] « *ein Spielart des Sich-vom-Leib-Haltens der Wahrheit* » : LOCHTE, J.,« Redeschwall und Schweigemauer. Elfriede Jelineks 'Rechnitz (Der Würgeengel)' », *Theaterheute*, 2008, p. 162.
[888] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 156.

lui procure un plaisir du texte qui s'apparente à la volupté que procurent les rumeurs et ragots aux villageois. Le mélange étonnant des registres tragique et comique ainsi que cet univers fantastique frôlant sans cesse le monde réel, met au jour une esthétique nouvelle que Jelinek qualifie de « surréelle » ou d'« hyperréelle » (« *überwirklich* »). Dans un entretien avec Christine Lecerf, l'écrivaine explique que « la réalité est là quoi que l'on fasse. On ne peut pas la nier. Mais on ne peut l'appréhender qu'au moyen d'une esthétique inventée à cet effet. » Une esthétique possible est celle qui confronte sans répit le registre noble de la tragédie à « l'incroyable stupidité et [...] trivialité des propos d'un politicien », voire aux ragots villageois[889] :

> Ma méthode consiste à élever ce qu'il y a de plus vil et de plus stupide à une certaine hauteur : hisser par exemple les propos de Haider au niveau de *L'Orestie.* C'est seulement à une telle hauteur que se mesure la bassesse, c'est seulement à un tel niveau de culture que se révèle l'ignominie. On ne peut pas comprendre la bassesse si l'on n'a rien à quoi la mesurer.[890]

L'écriture hybride permet à l'auteure de désamorcer la fictionnalité des discours fictifs qui, de par leur force suggestive, finissent par évincer les faits réels. Contaminant les discours réalistes, ils les rendent finalement incroyables si bien que les fictions (les histoires) finissent par priver l'histoire de la vérité objective.

## *Le « révisionnisme » revisité*

Le verbiage constitue un moyen pour faire taire le discours vraisemblable : parler revenant à déformer et la précision tournant en exercice de phraséologie, censée embrouiller le lecteur. Plutôt que d'informer le lecteur, les propos cherchent à noyer l'information :

> *Was Sie in Wirklichkeit gesehen haben, ist nicht wahr. Man hat den Menschen gesagt, daß es zu den Duschen geht, aber dann war es doch umgekehrt, Menschen warten vor einer Duschkabine, die keine ist, sie ist nämlich zu klein, da gehen niemals so viele hinein, nein, falsch, Menschen warten vor einer Kleiderkammer, die eine Kabine ist, die Kleider kommen rein, nicht raus, die Menschen kommen rein und nicht mehr raus, was wollte ich sagen, im Film haben Sie es umgekehrt gesehen […] Da es das nicht gibt, ist es nicht passiert, daher gebe ich mir so wenig Mühe mit dem Bericht. Er handelt ja auch von nichts, der Bericht.*[891]
>
> Ce que vous avez vu en réalité n'est pas vrai. On a dit aux personnes que ce chemin mène aux douches, or finalement c'était l'inverse, des personnes attendent devant une cabine de douche qui n'en est pas une parce qu'elle est trop petite, jamais autant de personnes n'y rentrent, non, c'est faux, des personnes attendent devant une penderie qui est une cabine, on

[889] JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 105.
[890] *Ibid.*, p. 105.
[891] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 160-161.

> y glisse les vêtements – ils ne ressortent pas – on y glisse les personnes et elles ne ressortent plus, que voulais-je dire, dans le film vous avez vu le contraire […] Mais puisque cela n'existe pas, cela ne s'est pas produit, c'est pourquoi je ne me fatigue pas avec mon rapport. En effet, il ne parle de rien, le rapport.

L'énoncé commence par un paradoxe qui induit une hypothèse risquée : la réalité n'étant pas vraie, cela suppose-t-il que la fiction l'est davantage ? Le messager se réfère implicitement au long-métrage de Luis Buñuel lorsqu'il évoque « ce film » qui montre ce qui ne coïncide pas avec la réalité, du moins avec celle que l'on est censé avoir « vue en réalité » : des personnes d'abord enfermées dans un salon, puis dans une église, en ressortent finalement. Cependant, cette allusion est un leurre – celui qui connaît *El angel exterminador* sait pertinemment que la fin du film suggère l'exact contraire : tandis que les villageois pieux sont à nouveaux séquestrés, une guerre civile éclate à l'extérieur. Le fait le troupeau de moutons pénètre dans l'église confirme d'ailleurs l'hypothèse selon laquelle les prisonniers des temps modernes ne vont pas retrouver si vite la lumière du jour. Avec ce paradoxe mensonger, Jelinek transforme le messager en porte-parole du négationnisme, tel qu'il est défendu par l'Autrichien Walter Lüftl, chimiste de formation, inspecteur du service d'urbanisme et ancien président de la chambre du génie civil (*Ingenierukammer*), dans son expertise controversée *Holocaust – Glaube und Fakten* (1991)[892]. Celui conclut sa réfutation des études historiques et de la littérature sur la Shoah – dont il qualifie les auteurs du nom péjoratif « *Holocaust-Literaten* » (littérateurs de l'holocauste) – par une démonstration de l'impossibilité « technique » de l'existence des chambres à gaz :

> *Der Massenmord mit Dieselauspuffgasen (in 32 Minuten lt. Gerstein!) ist aus Zeitgründen eine schiere Unmöglichkeit, das kann man mit ein paar beherzten Männern auch heute noch experimentell nachweisen. Damit werden die ‚Gaskammern mit Dieselbetrieb' und auch die ‚Gaswagen' zur gesicherten Desinformation. Die ‚Zeitzeugen' sagen objektiv die Unwahrheit, die Geständnisse sind eindeutig falsch, Naturgesetze gelten gleichermaßen für Nazi wie für Antifaschisten. Mit Dieselauspuffengasen kann man einfach niemanden in der geschilderten Art töten. Der Massenmord mit Zyklon B und mit Kohlenmonoxidgas in der überlieferten Form kann auch nicht stattgefunden haben, dagegen sprechen ebenso die Naturgesetze und das Fehlen der technischen und organisatorischen Voraussetzungen.*[893]
>
> Le meurtre de masse par le gaz des pots d'échappement (en 32 minutes selon Gerstein) est pour des raisons de temps quasiment impossible, on peut d'ailleurs le prouver aujourd'hui par voie expérimentale avec l'aide de quelques hommes courageux. Les 'chambres à gaz par moteur diesel' ainsi que les 'voitures à gaz' deviennent donc une désinformation agréée. Objectivement, les 'témoins d'époque' ne disent pas la vérité, les aveux sont définitivement faux, les lois de la nature valent pour les nazis au même titre que pour des antifascistes. D'après la description, on ne peut tout simplement tuer personne par le gaz des pots

[892] Ce texte circule aujourd'hui en libre accès sur internet : LÜFTL, W., « Holocaust – Glaube und Fakten (Originaltitel: the Lüftl Report) », *Journal of historical review*, 4, 12, Winter 1992/93, http://archive.org/details/Lueftl-Walter-Gutachten-Holocaust-Glaube-und-Fakten

[893] *Ibid.* (*Nous citons d'après l'original en maintenant les guillemets de l'auteur du texte*.)

> d'échappement des moteurs diesel. Le meurtre de masse par cyclone B et par oxyde de carbone, selon la forme transmise, ne peut pas non plus avoir eu lieu, les lois de la nature s'y opposent tout autant que l'absence des conditions techniques et organisationnelles requises.

Jelinek s'approprie non seulement le ton ironique et insolent des propos (« *Naturgesetze gelten gleichermaßen für Nazi wie für Antifaschisten* »)[894], les formulations creuses d'une argumentation infondée (*Mit Dieselauspuffengasen kann man einfach niemanden in der geschilderten Art töten*), s'appuyant sur des lieux communs et des raccourcis grossiers comme les faux arguments des « lois de la nature » ou de « l'infaisabilité technique », mais aussi la diction (« *Die ‚Zeitzeugen' sagen objektiv die Unwahrheit, die Geständnisse sind eindeutig falsch, Naturgesetze gelten gleichermaßen für Nazi wie für Antifaschisten* »), le vocabulaire récurrent (par exemple le terme de « *Unwahrheit* ») et la grammaire du révisionnisme. Nous verrons ci-dessous comment la dramaturge reproduit notamment l'usage des modaux et de la modalisation (« *kann auch nicht stattgefunden haben* »). Le style répétitif des propos du messager (« *die Kleider kommen rein, nicht raus, die Menschen kommen rein und nicht mehr raus* ») ainsi que les affirmations vidées de leur sens argumentatif (« *Da es das nicht gibt, ist es nicht passiert* ») concordent avec l'écriture de Lüftl. Le discours se termine par une sentence digne du négationniste (« *Er handelt ja auch von nichts, der Bericht* »), réduisant les victimes de la Shoah ainsi que tous les rescapés à ce « rien » que l'expertise Lüftl cherche à « démasquer » :

> *Nach Ansicht der daran Glaubenden oder daran Glaubenmachenden [an] die Massenvergasungen, insbesondere von Juden, in den Konzentrationslager [sic] des 3. Reiches. Hauptsächlich in Auschwitz (daher auch die Bezeichnung „Auschwitz-Mythos") sollen 4 Millionen Juden vergast worden sein. Allerdings relativieren derzeit gewiß unverdächtige Quellen diese Zahl auf 1,5 Millionen* [sic]. Damit ist aber auch allein aus mathematischen Gründen die „symbolische Zahl von 6 Millionen" auf 3,5 Millionen zu reduzieren. […] Es bleibt aber die Frage, ob es überhaupt Massenvergasungen gegeben hat bzw. gegeben haben kann.*
>
> D'après ceux qui y croient ou ceux qui veulent faire croire aux exterminations massives par le gaz, notamment des Juifs, dans les camps de concentration du 3e Reich. On dit que prioritairement à Auschwitz (d'où l'appellation du « mythe d'Auschwitz ») 4 millions de Juifs auraient été tués par le gaz. Cependant, quelques sources sans doute fiables réduisent aujourd'hui ce chiffre à 1,5 millions*. Ce faisant, il faut aussi diminuer pour des raisons uniquement mathématiques le « chiffre symbolique de 6 millions » à 3,5 millions. […] Il reste pourtant à savoir s'il y a vraiment eu des exterminations en masse par le gaz, ou plus précisément s'il y a pu en avoir.

Dans *Rechnitz,* Jelinek se réfère explicitement au titre de l'analyse de Lüftl et réduit à l'essentiel l'insolence de son introduction ahurissante, comme le montre l'affirmation que nous avons déjà citée : « *Wir müssen nicht das Grauen auf den Gesichtern sehen und <u>dürfen</u>*

[894] Notamment l'usage des guillemets par Lüftl est fort problématique.

*glauben, das sei technisch unmöglich. Dieser Glaube fällt leichter als der an Gott.* »[895] (Nous n'avons pas besoin de voir l'horreur sur les visages et sommes en droit de penser que cela serait techniquement impossible. Il nous est plus facile de croire cela que de croire en Dieu.)

L'auteure confronte ses lecteurs à un orage verbal. Les absences, les oublis et les non-dits restent en deçà du flot verbal qui submerge le lecteur. On n'échappe guère à ses « monologies »[896] qui ne laissent aucune issue. C'est donc le trop plein de paroles qui assure la mise en relief de qui fait précisément défaut : le sérieux, la réflexion et la gravité que le lecteur attend pour faire un travail de mémoire[897]. Cependant, ses attentes sont bafouées et le chœur des messagers entonne un opéra bouffe aux notes grinçantes :

> *….und wissen Sie, was ich Ihnen noch sagen könnte? Ich könnte Ihnen noch sagen, wo im tiefen dichtverzweigten Holz oder in der Erde bei den Stadln, aber sogar von denen gibt es zwei Stück, zwei Stück Stadl,weniger können wir uns nicht leisten, wo die begraben sind, begraben sein könnten, begraben sein müßten, zumindest bei einem von ihnen, aber welchem? […] Die wird man doch wohl nicht gegessen haben, die 180 Männlein, geröstet vom Feuer des Schlosses? Ausgraben, eingraben, ausgraben, eingraben, das wird doch sogar langsam den Leichen fad!*[898]
>
> ….et devinez ce que je pourrais vous dire de plus ? Je pourrais vous dire où ils sont enterrés, dans le bois profond aux ramifications denses ou bien dans le sol près des granges – quoique même de celles-ci il y en a deux, deux granges (nous ne pouvons pas nous permettre moins) – [puis vous dire] où ils pourraient être enterrés, où ils devraient être enterrés, du moins à proximité d'une des deux granges, mais laquelle ? […] On ne les aura quand même pas mangés, les 180 bonhommes, grillés par les flammes du château ? Déterrer, enterrer, déterrer, enterrer, à la longue ça ennuie même les morts !

Le témoignage, censé apporter une information solide et fiable, ressemble plutôt à une leçon de grammaire sur les verbes modaux et la modalisation (emploi excessif du conditionnel) en insistant sur la gradation : « *begraben sind – sein könnten – sein müßten* ». La gravité de la situation réelle, le fait que les corps sont introuvables) se voit désamorcée par un discours décousu et insensé (« *bei den Stadln, aber sogar von denen gibt es zwei Stück, zwei Stück Stadl* »), pour ne pas dire franchement bouffon (« *Die wird man doch wohl nicht gegessen haben, die 180 Männlein, geröstet vom Feuer des Schlosses* »). Si l'on se souvient de la tradition grecque où le registre de la satire côtoie celui de la tragédie, où la langue comique contrebalance la langue noble du tragique, on peut se demander si Jelinek ne souligne pas ainsi l'inefficacité de ces deux genres et des deux registres face aux horreurs du XX$^{e}$ siècle.

[895] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 160. Voir notre analyse sur les « anges de l'histoire », p. 281.
[896] Nous avons donné une définition de ce terme dans l'introduction, p. 79.
[897] On peut établir un parallèle avec ce que Freud appelle le « travail du deuil » (*Trauerarbeit*) dans sa *Métapsychologie* et le « travail du souvenir » (*Erinnerungsarbeit*), esquissé dans son court essai *Remémoration, répétition et perlaboration*, cf. FREUD, S., *Métapsychologie*, Gallimard, Paris, 1986 ; FREUD, S., « Remémoration, répétition et perlaboration », *Œuvres complètes, Psychanalyse XII,* Paris, PUF, 2005, p. 185-96.
[898] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 112. (Nous soulignons)



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

Comment le massacre peut-il dès lors être dit et montré ? Sommes-nous condamnés au silence ?

## *Silences – le massacre vu par la psychanalyse*

Dans ce contexte, le silence devient un sujet de conversation qui, en dehors de sa présence dans la diégèse, hante régulièrement la scène[899] : « *Jeder Bote weiß, wann er zu schweigen hat. Das hat er gelernt. Das hat er gelernt in diesem Land. Auf diesem Land halten immer alle dicht, sogar die Senkgruben*. »[900] (Tout domestique sait quand il faut se taire. Il l'a appris. Il 'a appris dans ce pays. Sur cette terre, il n'y a jamais de fuites, pas même les fosses.) La métaphore filée du silence reprend le poncif du « mur de silence », devenu un lieu commun depuis le documentaire *Totschweigen* ayant pour sous-titre (*A Wall of Silence*). Pour les régisseurs Erne et Heinrich ainsi que pour la dramaturge, le silence qui s'est construit autour du massacre de Rechnitz est en quelque sorte le parangon de toute une « culture du silence » (*Schweigekultur*) qui a proliféré en Autriche depuis les années 1950 face au passé austrofasciste. Le motif se creuse jusque dans la syntaxe de la pièce, sous-tendue par la répétition des syntagmes introductifs. Ce qui aurait pu représenter un aveu bascule vers la litanie, dénuée de singularité et d'authenticité. L'aspect répétitif prive l'énoncé du sens premier (on peut en effet se demander pourquoi en parler si la discrétion prime) ; cependant, il est révélateur de la situation. La comparaison inattendue du silence généralisé avec les fosses septiques (*Senkgrube* au sens de *Klärgrube*) qui, tous deux, n'ont pas de « fuites » – l'efficacité règne – crée une faille dans le discours : si en temps ordinaires, les fausses cachaient les déchets humains (jusqu'au débordement), elles désignent en temps de crise (lors d'une épidémie) ou de guerre, l'endroit où l'on dissimule d'innombrables corps anonymes – « enterrés et oubliés » (*begraben und vergessen*), comme dit si bien la tournure allemande[901]. L'étanchéité (*Dichte*), l'absence de fuites (*dicht halten* au double sens du terme) caractérisent ici le mécanisme du refoulement, sur le plan concret et abstrait, dont le « rejet originaire »[902] est réduit, au pied de la lettre, à la volonté de dissimuler des « détritus » (« rebuts ») humains. Stylisées en vertu, moyennant une métonymie comique, elles révèlent cependant un discours

[899] Dans la mise en scène, le silence sous-jacent peut être mis à profit : d'une part, il peut être intra-scénique (les interlocuteurs ne s'adressent pas la parole bien qu'ils parlent sans cesse) ou extra-scénique (le public reste muet).
[900] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 152.
[901] Expression que l'on peut rapprocher de « loin des yeux, loin du cœur » (*aus den Augen, aus dem Sinn*).
[902] Le *rejet originaire* désigne dans la terminologie freudienne la « première phase du refoulement, qui consiste en ceci que le représentant psychique (représentant-représentation) de la pulsion se voit refuser la prise en charge du conscient » tandis que le *refoulement proprement dit* n'est qu'un « refoulement après-coup » qui « concerne des variations psychiques du représentant refoulé, ou bien telles chaînes de pensées qui, venant d'ailleurs, se trouvent entre entrées en relation associative avec lui », cf. FREUD, *Métapsychologie*, p. 47.

équivoque : le silence n'est pas positif quand il résulte de la peur ou d'un ordre. La leçon retenue par les messagers (« il l'a appris dans ce pays ») devient un fardeau, qui *aveugle* le témoin oculaire : « *Wir haben nichts mehr zu berichten. Es ist dunkel. Wir konnten nichts sehen. Niemand konnte etwas sehen. Wir haben diesmal nichts zu berichten.* »[903] (Nous n'avons plus rien à transmettre. L'obscurité est trop grande. Nous n'avons rien pu voir. Personne n'a rien pu voir. Cette fois-ci, nous n'avons plus rien à vous transmettre.)

L'auteure ne glisse-t-elle pas ici dans l'habit du psychanalyste, sondant le malaise de sa patrie par une analyse minutieuse de la langue ? Le massacre de Rechnitz serait-il après tout un prétexte pour faire réfléchir le lecteur sur les silences, les ruptures et les oublis d'une histoire des traumatismes collectifs ? Voire une manière de les rendre visibles et audibles ? On peut en tout cas constater que l'écriture dramatique de Jelinek met en jeu ce que Freud avait noté un siècle plus tôt, à savoir qu'en raison de :

> [l']extraordinaire entrelacement de tous les facteurs à envisager […] [n]ous devons choisir tantôt un point de vue, tantôt un autre, et le suivre à travers le matériel aussi longtemps que son utilisation semble donner des résultats. [Et même si] [c]hacune de ses élaborations, prise isolément, pourra être en soi incomplète et ne pas éviter des obscurités […] nous pouvons espérer qu'en rassemblant finalement le tout, nous parviendrons à une bonne compréhension.[904]

En ce sens, les références historiques, les évocations mythologiques tout comme les témoignages participeraient à une mise au jour de la vérité dont le lecteur doit faire son propre distillat, comme le déclare un messager : « *das Gewinnen von Erkenntnissen ist nicht Aufgabe des Boten, das ist die Aufgabe des Empfängers der Nachricht* » [905] (la tâche d'acquérir de nouvelles connaissances ne revient pas au messager mais au destinataire du message). Le texte semble nous dire que la prise de responsabilité et l'émergence d'une conscience morale face à une histoire controversée dépendent entièrement du degré dont le lecteur veut s'investir dans sa lecture, de la pertinence de son esprit critique et de sa soif de la vérité. C'est d'ailleurs ce que suggère un autre passage du texte qui s'apparente à une réécriture détournée d'une interview avec Hans Magnus Enzensberger, parue dans *Weltwoche* en avril 2008, et que l'écrivaine ne craint pas de persiffler[906] :

[903] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 16.
[904] FREUD, *Métapsychologie*, p. 63.
[905] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 178.
[906] L'intellectuel allemand tient d'ailleurs un discours qui s'apparente par moments à celui des messagers de *Rechnitz*, dans la mesure où il ne cesse d'éviter, de contourner et de contredire les questions qu'on lui pose.

> *Halt halt halt! Wir haben doch heute eine kognitive Distanz zu dieser Zeit der Extreme gewonnen, und diese Distanz sollten Sie nicht einfach so im Casino des Denkens aufs Spiel setzen. Jetzt, da Sie endlich das selbständige Denken und Handeln gelernt haben.*[907]
>
> Halte, Halte, pas si vite ! À ce jour, n'avons-nous pas gagné une distance cognitive vis-à-vis de ces temps extrêmes ? Vous ne devriez pas, sans bonne raison, soumettre cette distance au casino de la pensée. Aujourd'hui que vous savez enfin penser et agir par vous-mêmes.

Au cours de cet entretien qui aborde l'héritage littéraire et conceptuel d'Enzensberger, son roman sur le Général von Hammerstein, la chute du socialisme et le rapport plus détendu des Allemands à leur histoire, l'intellectuel avance l'argument discutable d'une « (ir-) responsabilité » morale des 3e et peut-être 4e générations après Auschwitz face aux crimes commis sous le national-socialisme. Les affirmations « *Wir haben heute eine kognitive Distanz zu der Zeit der Extreme gewonnen* » (aujourd'hui, nous avons gagné une distance cognitive vis-à-vis de ces temps extrêmes), « *es handelt sich um eine typische Nachgeborenenfrage* » (c'est une question typique de ceux qui sont nés après la Shoah), « *die Rolle des Richters steht mir nicht zu* » (le rôle du juge ne m'appartiens pas)[908], que Jelinek cite presque littéralement, dissimulent une teneur idéologique assez problématique. À l'instar des messagers de Rechnitz, l'écrivain allemand ne cesse d'éviter, de contourner ou de contredire les questions qu'on lui pose. Il n'est dès lors pas exclu que cet entretien ait servi de modèle à Elfriede Jelinek pour écrire ses discours de messagers. Cette hypothèse semble confirmée par le fait que la reprise de l'interview dans le texte de théâtre provienne d'un « messager d'exception » (*Ausnahmebote*)[909] qui seul se distingue des autres voix, ne reste que par son appellation différente. La reformulation ironique de la maxime kantienne (*da Sie endlich das selbständige Denken und Handeln gelernt haben*)[910], invitant les hommes à devenir indépendant et responsable grâce au bon usage de leur raison, est dans ce nouveau contexte détournée de sa signification initiale puisque l'autonomisation supposée de la pensée et des actes semble justement avoir mené à l'extermination en masse du semblable. La « distance cognitive » est donc à prendre au second degré – si distance il y a, c'est bien au prix de celle-ci que le meurtre de plusieurs millions de personnes a été rendue possible et

[907] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 78.

[908] ENZENSBERGER, H.M., « Jammern ist nie eine gute Idee », *Die Weltwoche*, 04/2008: http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2008-04/artikel-2008-04-jammern-ist-nie.html

[909] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 78-85. La coupure du monologue pourrait également se situer à la page 81, comme le suggère par ailleurs la mise en scène de Jossi Wieler; cependant, dans la mesure où la notion d'« exception » réapparaît deux fois à la page 84 et que le monologue se termine typographiquement par un alinéa, nous sommes enclin à penser que le discours du messager d'exception ne prend fin qu'à la page 85.

[910] Dans son célèbre essai *Was ist Aufklärung?* (*Qu'est-ce que les Lumières ?*) de 1784, Immanuel Kant appelle ses lecteurs à disposer librement de leur corps et de leur esprit pour s'assurer d'une vue raisonnée et raisonnable sur le monde. Le détachement de l'autorité des autres et la soumission à sa seule raison permettent à l'homme de devenir un être indépendant et responsable. Ce principe fondamental de l'*Aufklärung* est subsumé sous la formule horatienne *sapere audere !* (Ose savoir !).

pensable. Le détachement émotionnel, qualifiant le nazisme d'« époque des extrêmes » (*Zeit der Extreme*), est dévoilé comme une stratégie de minimisation de la faute irréparable des sympathisants nationaux-socialistes. La dénomination euphémique du Troisième Reich impose un écran – une distance – au récepteur, rendant ainsi toute identification impossible. Par conséquent, toute réflexion critique sur ces temps « barbares » (une autre appellation invitant à se couper *a posteriori* de ce passé) se voit annulée au « casino de la pensée » (*im Casino des Denkens*), c'est-à-dire si l'on se confronte aux constructions humaines qui mettent la pensée critique « en jeu » (*aufs Spiel setzen*). Or, n'est-ce pas l'objectif premier de cette *pièce* de théâtre (*Theaterspiel*) ?

*Rechnitz (Der Würgeengel)* non seulement condense diverses manières d'aborder un massacre collectif mais donne aussi l'occasion de réfléchir sur les modalités de mise en scène d'un crime réel dont il ne reste que des preuves minimes. Autrement dit, la nature du crime et le peu qui en témoigne nous imposent de recourir à l'imagination – et donc à la fiction – pour combler les espaces vides. Il s'agit en ce sens autant de *constructions* d'une réalité *présente* que de *déconstructions* d'une réalité *historique*. Les diverses tentatives de re-*présenter* le massacre de Rechnitz ont en commun de mettre au premier plan le médium de la transmission : la langue dans sa polysémie et son ambiguïté grammaticale, assumée par les témoins hésitants, les historiens prudents, les journalistes en quête de nouveaux scandales, les artistes (écrivains et metteurs en scène) conscients de l'échec de dire et de donner à voir l'inconcevable. La diversité matérielle et formelle des supports de démonstration révèle que le sujet est en soi polymorphe. Toute lecture est nécessairement *re*lecture et les représentations scientifique, empirique ou esthétique d'emblée des *re*créations.

## c. Effets de distanciation – interlude

Le long métrage de Luis Buñuel, qui a servi de « modèle » à *Rechnitz,* nous permet d'approfondir les concepts de la simulation et de la dissimulation, de la mise à distance et de la sublimation, du trauma et du retour du refoulé – des notions essentielles quand on aborde les questions de la mémoire. *El ángel* a la structure d'une quête qui s'inscrit dans un contexte mnémonique singulier et collectif.

Bien qu'Edmundo Nobile et sa femme représentent comme hôtes les initiateurs de cette soirée mystérieuse, la véritable protagoniste du film est Laetitia, surnommée la Valkyrie (interprétée par Silvia Pinal, l'actrice fétiche de Buñuel). Le psychanalyste Fernando

Cesarman soutient même que la séquestration n'a lieu que dans le for intérieur de la jeune vierge qui, par conséquent, serait seule en mesure de délivrer les autres en se libérant elle-même. Autrement dit, elle doit non seulement prendre conscience de ses pulsions, mais aussi les accepter et les réaliser. D'après cette lecture – qui ne correspond probablement pas à celle de Buñuel[911] – la société ne retrouverait la réalité extérieure qu'après le sacrifice de sa virginité et le désir comblé (Laetitia aurait alors rejoint le collectif). Sans vouloir opter pour cette interprétation tout à fait légitime, nous voudrions attirer l'attention sur un autre détail qui n'est pas incompatible avec la lecture psychanalytique. Si la séquestration a lieu dans l'imaginaire de Laetitia, elle se déroule sur une scène intérieure et la vierge doit être à la fois acteur et spectateur de son drame. Elle doit se dédoubler et réaliser la mise à distance d'elle-même. En effet, les scènes clé du film, à savoir celles qui précèdent l'enfermement et la libération, sont explicitement reliées au monde du théâtre. Ainsi la scène censée déclencher la séquestration (du moins, à partir d'elle, les invités ne résistent plus à l'idée de rester la nuit à l'encontre des conventions sociales) correspond à une situation de représentation : Blanca joue une sonate de Paradisi tandis que les autres l'écoutent plus ou moins attentivement. Le concert est suivi de quelques remerciements. Selon Laetitia, il faudrait rejouer cette scène jusque dans le moindre détail pour briser la malédiction. Cependant, avant qu'elle ne trouve la clé du mystère, une autre scène nous ramène au théâtre[912]. Il s'agit du moment même où elle perd sa virginité en s'unissant à Nobile. Cette union extraconjugale a lieu derrière un rideau épais (rideau de théâtre), dissimulant une estrade. Quand le couple apparaît sur le devant de la scène, la société marque un retour à la pensée tribale et aux croyances les plus anciennes. Elle décide de sacrifier leur hôte Edmundo Nobile, stigmatisé en bouc émissaire du malheur collectif. Au moment culminant de l'intrigue, c'est-à-dire au moment où la violence est poussée à son paroxysme, Laetitia soumet sa proposition et invite tout le monde à reconstituer et rejouer la scène initiale – la sonate pour piano du compositeur italien Pietro Domenico Paradisi. Il s'agit manifestement du passage de la *dissimulation* à la *simulation*. Les invités doivent se remémorer leur position, leur attitude corporelle, leurs gestes et leurs paroles afin de reproduire la situation à l'identique. L'imitation de cette scène demande aux invités un effort de *mémoire* et de *mise à distance* – à l'instar du retour du refoulé. La mise en abyme se situe ainsi au cœur de *L'Ange exterminateur* de Buñuel et souligne l'importance qu'ont, pour

[911] À plusieurs reprises, Buñuel précise avoir voulu faire un film dont une part restera inexpliquée et peut-être inexplicable. Il ne semble pas enclin aux lectures surréalistes ou psychanalytiques.

[912] Une analyse détaillée montrerait que le film de Buñuel joue très subtilement avec les procédés traditionnels du théâtre (notamment la répétition), mais elle nous mènerait ici trop loin de notre propos.

le cinéaste espagnol, les procédés dramatiques dans la formation de l'esprit critique. Ce faisant, il met le spectateur au premier plan.

Le théâtre est non seulement le lieu de l'illusion (de l'identification) mais aussi du dévoilement (de la mise à distance). Si l'identification se fonde généralement sur la présence du quatrième mur, la *distanciation*[913] reponse moins sur la séparation géographique de la salle et du plateau que sur la séparation des axes de communication intra- et extrascéniques. Les spectateurs peuvent à tout moment se dire – « après tout, ce n'est que du théâtre » – et quitter la salle[914]. Ils savent très bien que ce n'est pas à eux de jouer ; ils observent seulement le jeu des autres (y compris celui des autres spectateurs). Leur regard engendre ainsi une situation binaire reliant un sujet (regardant) à un objet (regardé). Grâce à la distance établie, ce dernier peut être saisi avec un plus grand discernement que si le sujet se confondait avec lui. L'objectivation du représenté par celui qui observe opère une deuxième mise à distance qui n'est ni liée à la configuration de l'espace, ni réservée aux seuls spectateurs. Bien au contraire, elle met acteurs et spectateurs dans une disposition équivalente et permet de dédoubler la perspective[915]. En s'adressant exclusivement à la raison et à l'esprit critique, elle détend les sens et inhibe l'empathie. Une distanciation réussie met dès lors le spectateur dans une disposition où il peut à la fois vivre le spectacle corps et âme et l'observer d'un œil critique en préservant un point de vue extérieur. La distanciation dépasse donc le simple geste de mettre à distance, que ce soit sur le plan de l'espace ou de la signification (en rendant par exemple quelque chose de familier « étranger »). Elle inclut l'idée d'un transfert et d'une réciprocité spontanées que la lecture psychanalytique d'*El ángel* a le mérite de souligner[916].

La volonté de rendre le spectateur distant et donc conscient de sa différence apparaît dans l'avant-dernière scène de *Rechnitz (Der Würgeengel)*, dans la mise en scène de Jossi Wieler au *Kammerspiele* de Munich. Tout au long de la représentation, la salle est maintenue dans une semi-obscurité rassurante tandis que la scène est éclairée – une séparation plutôt conventionnelle qui n'exclut pas (du moins pour l'instant) l'identification. L'avant-dernière scène renforce cependant cette scission entre les deux espaces (et les deux publics) et les deux

[913] Nous ne nous référons pas exclusivement à la distanciation brechtienne, le fameux *V-Effekt*, mais nous tentons de lui donner une portée plus large.

[914] Dans *El ángel* la situation se complique puisque les « spect-acteurs » se disent incapables de franchir la ligne du salon. Cependant, qu'est-ce qui les empêche ? Une bienséance de faire comme les autres, un interdit intérieur ou, comme le prétend le cinéaste, une « force mystérieuse externe » ?

[915] Nous pouvons en effet renverser la situation habituelle et montrer que l'acteur sait qu'il joue un personnage et qu'il est à ce titre *l'objet* d'une observation. Dans ce cas, il sera en mesure de se distancier de son rôle et, partant, du public qu'il observera à son tour, à l'instar du jeu épique de Brecht.

[916] Si tout se déroule dans l'esprit de la jeune vierge, celle-ci doit faire preuve d'un dédoublement interne et double mise à distance de soi et des autres personnages, issues de son imagination.

axes en les rendant opératoires. Elle engendre le dédoublement nécessaire à l'émergence d'un esprit critique et interdit toute forme d'identification. Alors que les acteurs rangent la scène et changent de tenue, le plateau se transforme radicalement : les boiseries murales de couleur ébène tournent de 180 degrés et dévoilent un carrelage blanc éclatant que le spectateur, lui qui demeure dans l'obscurité douillette et confortable, a du mal à regarder en face. Il doit même se faire violence pour fixer les acteurs alors placés juste devant ce mur immaculé dont les silhouettes dotées de couleurs se détachent avec une netteté presque insolente (Figure : RM 1, 2). Les corps lui imposent leur raideur et leur masse physique qui contrastent avec cet arrière-plan éblouissant et homogène. Curieusement, la luminosité éclatante de la scène magnétise le spectateur et le force à regarder ces portraits, découpés sur fond blanc, si bien que ces corps trop visibles, trop présents, lui semblent peu à peu « étrangers » et « distants ». Cet effet de mise à distance s'intensifie avec les nombreuses connotations que le décor suggère à un public occidental. De par son carrelage et la couleur blanche, symboles d'hygiène dans notre société, la scène dépouillée engendre une atmosphère clinique dont la stérilité n'inspire pas confiance mais s'avère plutôt menaçante.

La mise à distance physique est redoublée par une mise à distance intellectuelle (l'identification devient impossible). La scène peut évoquer des interprétations très différentes qui ont pourtant toutes en commun de réduire le corps à un objet – mort ou vivant, inerte ou en mouvement, inquiétant ou familier : elle peut faire penser à une salle d'opération ou de dissection, aux portraits des criminels ou aux avis de recherche, à une salle d'inspection médicale, voire aux douches collectives des piscines publiques. L'association qui prime cependant, et qui passe probablement par les précédentes, est celle des chambres à gaz, faussement appelées les « douches », où le pommeau de douche ne diffuse plus l'eau purifiante mais un gaz mortel. BOTEKREMER rapporte :

> *Was Sie in Wirklichkeit gesehen haben, ist nicht wahr. Man hat den Menschen gesagt, daß es zum Duschen geht, aber dann war es doch umgekehrt, Menschen warten vor einer Duschkabine, die keine ist, sie ist nämlich zu klein, da gehen niemals so viele hinein, nein, falsch, Menschen warten vor einer Kleiderkammer, die eine Kabine ist, die Kleider kommen rein, nicht raus, die Menschen kommen auch rein und nicht mehr raus, was wollte ich sagen, [Schnitt] aber es war nichts Persönliches und nichts Peinliches, obwohl die Frauen alle nackt waren, so warten sie jetzt auf die Kammer, die Frauen bereits ausgezogen, bei den Männern kommt das auch noch, aber später, warten vor der Kammer, die in Wirklichkeit eine Duschkabine ist.*[917]
>
> Ce que vous avez vu en réalité n'est pas vrai. On a dit aux personnes que ce chemin mène aux douches, or finalement c'était l'inverse, des personnes attendent devant une cabine de douche qui n'en est pas une parce qu'elle est trop petite, jamais autant de personnes n'y

[917] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 160-161 ; *Tapuscrit* des Kammerspiele, p. 33.

> rentrent, non, c'est faux, des personnes attendent devant une penderie qui est une cabine, on y glisse les vêtements – ils n'en ressortent pas – on y glisse les personnes et elles n'en ressortent plus, que voulais-je dire [*coupé dans la version de Wieler*] mais il n'y avait rien de personnel ni de génant bien que les femmes fussent toutes déjà nues, tous ils attendent maintenant la chambre, les femmes déjà déshabillées, ça arrivera aussi aux hommes, mais plus tard, attendent devant la chambre qui est en réalité une cabine de douche.

Dans cette « 16e leçon » de *Rechnitz* que Jossi Wieler appelle non sans raison « *Dunkelkammer* »[918] (chambre noire), les diverses références s'entrecroisent et se superposent dans l'esprit du spectateur qu'elles mettent ainsi dans une disposition réflexive qui repose sur la mémoire d'un chacun. Les notions de vérité, de réalité et de vraisemblance se brouillent. Que représente cette scène en vérité ? À quoi fait-elle réellement référence ? Qui regarde qui ? Ce face à face est inquiétant et dérangeant. S'agit-il de simples témoins ou assistons-nous aux aveux des criminels ? N'est-ce que du théâtre ? Cette scène ne renvoie-t-elle pas à nous-mêmes, au public installé dans la « chambre noire » dont les photos ne sont pas encore développées ? Selon toute vraisemblance il ne s'agit ni de douches, ni de chambres à gaz mais d'un mur qui brise le silence : « *Wer sowas gesehen hat, der schmeißt niemanden mehr aus einem zu vollen Boot* », dit BOTESCHARF, « *aber niemand hat es gesehen. Niemand. Niemand. Niemand* »[919] (Quand on a vu de telles choses, on ne pousse plus personne hors d'une barque trop pleine, mais personne n'a rien vu. Personne. Personne.) La version publiée de la pièce ajoute cette phrase qui donne à penser et qui prolonge l'interprétation de la mise en scène : « *Und wer es gesehen hat, der ist heute woanders und stolz drauf, obwohl sündig und irgendwie, ich weiß nicht wie, schuldig* »[920] (Et ceux qui ont vu cela sont aujourd'hui ailleurs et en sont fiers, bien qu'ils soient des pécheurs et en quelque sorte, je ne sais pas comment, coupables).

Grâce à ce double mouvement de distanciation, l'avant-dernière scène rompt nettement avec les précédentes et met les spectateurs dans une disposition critique. En suscitant des associations fortes par le truchement d'une image scénique très contrastée qui marque durablement l'esprit, elle devient elle-même un objet de mémoire. Au-delà de son aspect critique, la distanciation contient donc un moment mnémonique où la lucidité et l'aliénation se rejoignent : la représentation d'un passé collectif est non seulement transposée sur la scène du théâtre mais elle se voit, d'un même mouvement, mise à distance et en quelque sorte « étrangéisée ». Cette forme d'« étrangéisation » (*Verfremdung*) évoque le

[918] *Tapuscrit* des Kammerspiele, p. 32.
[919] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 160 ; *Tapuscrit*, Kammerspiele, p. 32.
[920] *Ibid.*, p. 160

principe de distanciation de Bertolt Brecht (qui mériterait une analyse plus détaillée), dans la mesure où le regard du spectateur est aiguisé (et non épuisé) et son esprit constamment incité à vouloir comprendre ce qu'il est en train de percevoir. Partant, le public devient partie intégrante du processus de signification, amorcé par l'arrangement scénique, tandis que le souvenir d'un chacun est mis en situation au même titre que la mémoire culturelle. À l'instar de la scène d'imitation dans *L'Ange* de Buñuel qui s'avère être la reconstitution d'un moment crucial du passé collectif, la mémoire devient ici un facteur indispensable de (re)création.

La distanciation se réalise différemment dans la mise en scène zurichoise qui implique d'emblée les spectateurs dans la représentation et où le quatrième mur est quasiment inexistant. Autrement dit, ce n'est pas la séparation spatiale qui opère la mise à distance et qui fait naître une disposition critique. Ce sont les lieux de représentation, marqués, chacun, par son propre passé à l'intérieur d'une histoire commune, qui assurent la distanciation. Comme nous l'avons détaillé dans la première partie, les moments de déplacement et de silence constituent, au sein de la mise en scène, des îlots de recueillement sur lesquels les spectateurs cherchent refuge pour digérer ce qui vient de s'offrir à leurs yeux, pour observer la nature et l'aspect des lieux choisis et, peut-être, échanger leurs points de vue. La mobilité permanente rend l'identification difficile dans la mesure où le spectateur est confronté à son propre corps et son endurance physique au cours de la performance. Il devient donc au même titre que l'actrice « spect-acteur »[921]. La rencontre des souvenirs personnels et des interprétations divergentes, qui, si elle n'est pas nécessaire, est favorisée par les moments d'attente, conduit à une situation où le spectateur prend ses distances par rapport au spectacle et adopte plutôt une attitude critique. Aussi participe-t-il à la réécriture continuelle de la performance soit au travers des récits qu'il en fait aux autres spectateurs, soit par les souvenances variables des scènes éparses qu'il est contraint de rassembler aux moments de l'inaction. Mais s'il peut aussi bien se laisser entraîner par la mise en scène et se laisser porter par ces temps « morts », il ne succombe à aucun instant à la tentation de l'illusion ou de l'identification puisque le réel avec ses réalités physiques l'attend derrière toute chose, le guette derrière tout espace. Il est dès lors fort probable que les souvenirs des « spect-acteurs » de cette performance divergent de ceux qu'ils conserveraient d'une mise en scène traditionnelle qui se déroule dans une seule et même salle. Au lieu de se manifester dans le jeu

[921] Nous avons abordé ce point dans la troisième section de notre première partie.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

sur scène, la mémoire et ses phénomènes apparentés sont ici extériorisés. En d'autres termes, le recul (la distanciation) du spectateur passe par une mémoire *aliénée*[922].

Cette aliénation, au sens de « *Verfremdung* », touche aussi le corps, alors support de mémoire. On peut ainsi avoir l'impression que chaque couche vestimentaire qu'Isabelle Menke ôte progressivement jusqu'à ce que l'on voie affleurer sa peau, correspond à une strate mnésique que l'on retire. Ainsi le manteau de la deuxième « station » (Figure : RZ 6) renvoie à une époque antérieure (peut-être le XIX$^{e}$ siècle) alors que le pantalon et la chemise blanche (qu'elle porte en dessous) font plutôt allusion à l'époque moderne. Enfin, le corsage (Figure : RZ 20) rappelle les robes à cerceaux des XVI$^{e}$ et XVII$^{e}$ siècles et la robe longue en satin rouge avec la plume assortie semble un clin d'œil aux années folles. Le corps de l'actrice devient archive, documentant à la fois son histoire de vie et celle d'autres époques. La mise en scène révèle l'historicité de la mémoire et de nos schémas de pensée à travers l'historicité du corps[923]. Tandis que le passé et le présent se confondent et que chaque couche vestimentaire invite le spectateur à remonter à telle ou telle époque, la mémoire de celles-ci s'aliène pour laisser la place à une attitude critique.

Ce dépouillement du corps de la comédienne ne reflète-t-il pas au fond sur le plan scénique la mise à nu du spectateur et le cheminement intérieur qu'il est amené à faire depuis le début de la performance ? N'est-il pas invité à se débarrasser tout autant des conventions, des clichés et des faux-semblants pour retrouver une vérité universelle, celle de l'humanité rendue tangible par la vulnérabilité de la peau humaine ? En ce sens, l'interprétation de Leonhard Koppelmann montrerait aux spectateurs une mémoire incarnée. Dans sa mise en scène de *Rechnitz,* ce ne sont plus les paroles qui traduisent un souvenir, mais un corps qui écrit dans l'espace son histoire et qui trace dans un espace-temps collectif une mémoire « en devenir ». Avec Roland Barthes nous pourrions qualifier ce double mouvement d'« adhomination »[924] au sens d'une « écriture venue du corps ». Cette écriture-du-corps, qui est *per se* une mémoire-du-corps, réalise un dédoublement du sujet, en l'occurrence Isabelle Menke, qui est d'une part un corps privé, ayant son histoire propre, « opaque » en quelque sorte, et qui devient d'autre part un corps public, prêté à la mémoire de tous et pour ainsi dire

[922] Il faut entendre par aliénation l'acte de rendre quelque chose étranger à soi par un transfert ou un abandon, comme le suggère d'ailleurs l'origine latine *alienare* > *alienus* désignant l'étranger.

[923] Voir aussi : BARTHES, R., *Leçon leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Éditions du Seuil, Paris, 1978.

[924] À savoir un « appel vers le corps de l'auteur, le corps qui écrit, l'écriture venue du corps », cf. BARTHES, R., *Le lexique de l'auteur, Séminaire à l'École pratique des hautes études (1973-1974) suivi de fragments inédits du "Roland Barthes par Roland Barthes"*, Traces écrites, Ed. du Seuil, Paris, 2010, p. 218.

« lisible ». Cette mise à distance du public par le corps même de l'actrice implique un double mouvement d'aliénation (étrangéisation) et de conscience critique (distanciation) de la part des spectateurs et de la comédienne.

Dans les deux mises en scène de *Rechnitz (Der Würgeengel)*, le phénomène de la distanciation nous permet ainsi de penser l'esthétique du remembrement qui participe à la dynamique de construction et de déconstruction d'une réalité historique. Celle-ci peut résulter non seulement d'un art documentaire qui dévoile la part fictionnelle du réel, mais aussi de la mise en scène de la réalité, opérée par divers médiums tels que les discours historique et journalistique, le cinéma ou le théâtre. La mise à distance avec ses dimensions critique et mnémonique est cependant nécessaire pour éviter une confusion des plans et des perspectives. Malgré son énergie centrifuge, elle exige de la part des actants un retour sur soi. Ainsi le pouvoir mystérieux d'*El ángel exterminador*, enfermant les bourgeois dans un hôtel particulier de la rue de la Providence (un nom qui donne à penser), peut être interprété comme un nœud mnémonique dans l'histoire collective qu'il faudrait dissoudre pour que la continuité du temps et du monde puisse reprendre son cours. Ceci expliquerait aussi les nombreuses répétitions qui rythment le film et qui se présentent au spectateur, tels des pliures internes à une étoffe dont il convient de lisser les composants, comme des couches sémantiques complémentaires et parfois contradictoires[925]. La proposition de Laetitia n'est dès lors pas absurde. Ce qu'elle demande au fond aux invités, est de prendre de conscience de soi et des autres, de réaliser un retour sur soi qui implique un geste vers les autres, enfin de se distancier du monde immédiat pour voir plus loin, au-delà de l'instant présent, afin que ce recul général leur donne les moyens de comprendre le présent en partant du passé et de réinterpréter le passé à partir du présent. Après les souffrances endurées pendant la séquestration, les invités se disent en effet ne plus être les mêmes personnes. Ils ont gagné en expérience et – espérons-le – en sagesse. Cependant le film montre qu'il n'en est rien. Et comme l'exigence n'est accomplie qu'à moitié, les claustrations (certes symboliques) se reconduisent tant que ce nœud mnémonique n'a pas été résolu.

[925] Le long-métrage compte en effet plusieurs scènes doubles qui varient, chaque fois, du point de vue de la perspective ou des incidents qui se produisent. Voir aussi : OLNEY, « Repetition (with difference) and Ludic Deferral in the later films of Luis Buñuel », *Quarterly Review of Film and Video*, vol.18, 1, 2001, p. 71-82.

# Chapitre 2

## Remémorer, répéter, remembrer : dépècement et rapièçement de la mémoire et de l'histoire

*Wenns aber sein muß, wenn aber die gleiche alte Leier unbedingt sein muß, dann bitte anders!*[926]
Mais s'il le faut, s'il faut absolument les mêmes rengaines, alors je vous prie, autrement ![927]

Dans la filiation de l'avant-garde autrichienne qui, depuis le XIX[e] siècle, ne cesse de (re)mettre en question le pouvoir dénotatif, mimétique de la langue, les œuvres dramatiques et scéniques d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner jouent avec les limites du dicible tout en dépassant le cadre traditionnel du théâtre écrit et joué. L'absence de deuil des persécutés et des victimes de la Shoah ainsi que le refoulement de l'austrofascisme apparaissent au cœur de leurs textes polymorphes. La répétition et le recyclage des événements traumatiques d'un passé obscur se profilent comme deux techniques de composition qui semblent répondre au besoin de mémoire de l'époque dans laquelle les œuvres s'inscrivent.

L'esthétique itérative d'Elfriede Jelinek, et à certains égards celle de Peter Wagner, peut à ce titre être rapprochée de la pratique psychanalytique de Sigmund Freud qui, elle aussi, s'appuie sur le retour du passé dans le présent afin de perlaborer les blessures profondes de l'histoire d'un individu. Nous considérons ici l'esthétique théâtrale des deux auteurs et le travail thérapeutique de l'analyste comme deux formes d'un « art du remembrement »[928]. Sur le plan étymologique, ce terme renvoie à un acte de recomposition d'éléments distendus dans le temps et dans l'espace en vue de constituer une « mémoire vive », un concept que nous proposons de relier à celui de la « métaphore vive ». D'après Paul Ricœur, celle-ci permettrait l'union de deux éléments incompatibles, provoquant ainsi chez le lecteur une impression d'incongruité. La ressemblance serait alors « la catégorie logique correspondant à l'opération

[926] JELINEK, E., *Winterreise: ein Theaterstück*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2011, p. 124.
[927] JELINEK, E., *Winterreise*, traduit de l'allemand par Sophie Andrée Herr, Seuil, Paris, 2012, p. 152.
[928] Nous remercions Jean-Marie Valentin de nous avoir rendu attentive à ce concept lors de sa conférence inaugurale, intitulée « Des origines antiques aux réécritures modernes. Les *Bacchantes* d'Euripide et *Penthésilée* de Kleist ; Sénèque et Crébillon-père, *Thyeste et Atrée* », ouvrant la journée d'étude *Et la chair s'est faite verbe… Métaphores du cannibalisme dans les arts et la littérature* que nous avons co-organisée le 15 février 2012 à l'Université Rennes 2.



Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013

prédicative dans laquelle le *rendre proche* rencontre la résistance du *être éloigné* »[929]. Le verbe composé « re-membrer » que nous rapprochons de la forme anglaise *to remember* désigne deux types d'assemblage : d'une part, l'acte concret de disposer des fragments dans un certain ordre pour leur donner une nouvelle cohésion et partant du sens – on peut à ce titre penser au concept du « remembrement » qui désigne la reconstitution de domaines agricoles plus vastes et donc plus exploitables que des percelles morcélées à l'excès[930]. D'autre part, dans un sens plus abstrait, il s'agit d'un acte de mémoire qui consiste à reconstruire un souvenir de manière cohérente. En associant des éléments auparavant dissociés pour former un ensemble cohérent, la remémoration (le *remembrement*) associe un geste répétitif à un geste comparatif. Elle lègue ainsi un artefact et un savoir à la postérité tout en construisant un nouvel objet. Sous cet angle, la répétition se présente comme une forme d'archivage et de régénération. C'est dans cette perspective double que nous lisons la citation de *Winterreise*, placée en exergue à ce chapitre : *Wenns aber sein muß, wenn aber die gleiche alte Leier unbedingt sein muß, dann bitte anders!* (Mais s'il le faut, s'il faut absolument les mêmes rengaines, alors je vous prie, autrement !)[931].

La répétition au théâtre ne se réduit pourtant pas à la reproduction du même. Elle représente, au contraire, un moyen d'appréhender et de s'approprier le réel qui s'inscrit dans la triade herméneutique proposée par Paul Ricœur dans *Temps et récit*[932]. L'acte dramatique est un acte de mémoire qui engage non seulement le comédien mais aussi le spectateur ; tout comme la lecture peut être considérée comme une forme de remémoration et de remembrement qui se réalisent au moment même de la répétition et de sa reconnaissance (l'*anagnorisis* du théâtre moderne). Si la *remémoration* semble renvoyer à l'esprit et la *répétition* aux phénomènes de la voix, le *remembrement* nous évoque, de par son étymologie, le corps ou, pour ainsir dire, la morphologie qui est « en jeu », et lesquels nous proposons d'étudier dans les œuvres de notre corpus, notamment en nous penchons sur les stratégies de décomposition et de recomposition, mises en place par les auteurs et les metteurs en scène. Dans la mesure où le motif du « revenant » est constitutif de l'esthétique du remembrement dans le théâtre de Wagner et de Jelinek, nous lui prêterons une attention particulière. Les

[929] RICŒUR, P., *La Métaphore vive*, Éd. du Seuil, Paris, 1975, p. 249.
[930] Nous renvoyons le lecteur à la définition du Nouveau Petit Robert de la langue française (2007).
[931] JELINEK, *Winterreise: ein Theaterstück*, p. 124 / JELINEK, *Winterreise (trad.)*, p. 152.
[932] RICŒUR, P., *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, tome 1, Éd. du Seuil, Paris, 1991, p. 105-162. L'écriture de Jelinek et de Wagner ainsi que leurs dramaturgies, fondées sur la réitération et le ressassement, pourraient être lues à la lumière de la dynamique de la « préfiguration », de la « configuration » et de la « refiguration ». Sans en faire une analyse complète, nous nous référerons à ces concepts quand cela nous semble utile.

procédés et phénomènes de la réitération dans le texte et sur scène ainsi que leur dimension mnémonique, lesquels y sont corrélées, feront ensuite l'objet d'une analyse détaillée. Les techniques dramatiques de décomposition et de recomposition qui traduisent, selon nous, une dynamique « cannibale » de dépècement et de rapiècement des concepts de la mémoire et de l'histoire, sous-tendent l'art du remembrement de Jelinek et de Wagner qui nous guidera au long de cette analyse.

## A) « L'histoire ne peut pas mourir ! » La figure du revenant

Contre le silence pesant de la génération des pères, le théâtre d'Elfriede Jelinek propose au public contemporain une esthétique du choc qui lui tend un miroir d'épouvante. Ses textes de théâtre *Totenauberg*, *In den Alpen*, *Das Werk* et *Rechnitz (Der Würgeengel)* mais aussi la pièce *Requiem (Den Verschwiegenen)* et la *Tetralogie der Nachktheit* de Peter Wagner s'inscrivent dans une pratique théâtrale de commémoration de la Shoah qui passe par la mise en scène du revenant dans un univers qui n'est pas moins inquiétant. Si ce ne sont pas les morts (*In den Alpen*, *Requiem*), les spectres (*Gott Kabel der Stuhl*) ou les revenants (*Die Nackten*) eux-mêmes qui prennent la parole, ce sont des mutants (*Monolog*), des doubles (*Totenauberg*), des antipodes (*Das Werk*) ou encore des messagers (*Rechnitz*) qui s'adressent au public pour lui raconter sans répit des histoires, tirées de la réalité et de la fiction.

### a. Revenants, mort-vivants et l'Autriche

La figure du revenant, du fantôme ou encore du mort-vivant qui se dit en allemand le « non-mort » (*Untote*) n'est pas spécifique aux seules œuvres de Jelinek ou de Wagner[933]. Les deux auteurs s'inscrivent en effet dans une tradition autrichienne d'après-guerre. Plus qu'ailleurs peut-être, la littérature autrichienne se lit et se comprend à la lumière de l'histoire politique et sociale du pays. Comme nous le savons, à la sortie de la guerre, l'Autriche s'est réfugiée derrière le premier article de la déclaration tripartite de Moscou stipulant dès le 1er janvier 1943 qu'elle représente « le premier pays libre à être tombé victime de l'agression hitlérienne » et qui doit à ce titre, « être libéré de la domination allemande » pour retrouver sa souveraineté pleine et entière[934]. Ce faisant, elle a écarté le second article qui précise qu'elle

[933] Une thèse en cours analyse précisément ce motif du « non-mort » comme allégorie de la mémoire chez Elfriede Jelinek, cf. MERTENS, « Untote Erinnerung », *op. cit.*

[934] « *The Government of the United Kingdom, the Soviet Union and the United States of America are agreed that Austria, the first country to fall a victim to Hitlerite aggression, shall be liberated from German domination. […]*

est aussi responsable d'avoir « participé à la guerre aux côtés de l'Allemagne hitlérienne ». Contrairement à l'Allemagne qui, en tant que principale coupable de la guerre, ne pouvait guère se cacher derrière un quelconque article et devait assumer ses responsabilités sous le regard critique des autres nations, l'Autriche pratique une politique de l'autruche. En prenant soin de se distinguer des « nazis allemands », les Autrichiens auraient cependant oublié de « se détourner du nazi au fond d'eux-mêmes » et auraient, de ce fait, refoulé « leur propre attitude » comme ils ont refoulé leur passé compromettant, remarque Wendelin Schmidt-Dengler dans ses cours mémorables sur la littérature autrichienne de 1945 à 1990[935].

Contre cette politique de l'oubli et ce culte de l'illusion volontaires s'élèvent, dès la fin des années 1950, les voix de quelques artistes et il apparaît au cœur de la littérature autrichienne la figure marginale du revenant tout comme le thème du silence et du retour du refoulé. Entre 1955 (l'année de la signature du Traité d'État autrichien[936]) et 1986 (l'année de l'affaire Waldheim), trois auteurs en font délibérément la pierre angulaire de leur récit : Hans Lebert avec *Die Wolfshaut* (1960)[937], Ernst Nowak dans *Hasenjagd* (1974)[938] et Elisabeth Reichart avec *Februarschatten* (1984)[939]. Comme *Rechnitz (Der Würgeengel),* les trois romans abordent de façon plus ou moins directe un crime collectif de la phase finale de la guerre qu'on a longtemps passé sous silence[940]. *Februarschatten* (littéralement « Ombres de février ») et *Hasenjagd* (Chasse au lièvre) évoquent le massacre d'environ 400 détenus de Mauthausen qui ont réussi à s'échapper du camp dans la nuit du 2 février 1945. De 570 prisonniers, seulement 419 franchissent les murs. Une chasse à l'homme s'ensuit qui implique non seulement les troupes de la SS d'Oberdonau, de la Wehrmacht et de la Gendarmerie mais aussi les membres locaux de la NSDAP, des jeunesses hitlériennes, du *Gausturm* et du

---

*Austria is reminded, however, that she has a responsibility which she cannot evade for participation in the war on the side of Hitlerite Germany* », cf. http://www.cvce.eu/obj/declaration_tripartite_sur_l_autriche_moscou_1er_novembre_1943-fr-7477ccba-35af-4ace-9027-9e369ed8b178.html (vérifié le 29 juillet 2013).

935 SCHMIDT-DENGLER, W., *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Residenz-Verl., Salzburg ; Wien, 1995, p. 22.

936 Le « Traité d'État autrichien concernant le rétablissement d'une Autriche indépendante et démocratique » (*Staatsvertrag betreffend die Wiederherstellung eines unabhängigen und demokratischen Österreich*) a été signé à Vienne le 15 mai 1955 au palais du Belvédère entre les occupants alliés (États-Unis, URSS, France, Grande-Bretagne) et le gouvernement autrichien. Il entra en vigueur le 27 juillet 1955.

937 LEBERT, *Die Wolfshaut : Roman*, ; paru en français avec une postface d'Elfriede Jelinek : LEBERT, H., *La Peau du Loup*, traduit par Nicole Stéphan-Gabinel, Chambon, Nîmes, 1997.

938 NOWAK, E., *Hasenjagd*, Residenz-Verlag, Salzburg, 1974, NOWAK, E., *Hasenjagd : Österreichische Erzählungen / La chasse au lièvre : récits autrichiens*, trad., préf. et notes par Axel Nesme, Librairie générale française, Paris, 1993.

939 REICHART, E., *Februarschatten*, Aufbau-Verlag, Berlin ; Weimar, 1985.

940 Il existe un travail de recherche universitaire récent qui traite plus en détail la représentation des crimes de fin de guerre dans la littérature et la cinématographie autrichienne, cf. JIRANEK, *Darstellungen von Endphasenverbrechen in Literatur und Film aus Österreich aus vergangenheitspolitischer Perspektive*, .

*Volkssturm*[941] ainsi que les habitants de la région du *Mühlviertel*. Presque tous les hommes ont été arrêtés et brutalement assassinés ; l'action est connue sous le nom de « *Mühlviertler Hasenjagd* » (chasse au lièvre du *Mühlviertel*). Il a pourtant fallu trente ans avant que l'existence et les circonstances de ce drame ne soient connues par le grand public. Les deux récits ont ainsi contribué aux balbutiements d'un travail de mémoire collectif.

Le roman *Die Wolfshaut* (*La Peau de loup*) a nettement marqué la littérature d'avant-garde autrichienne[942] et représente aussi pour l'écriture de Wagner et de Jelinek une œuvre clé. Dans ce grand classique de la période d'après-guerre, les morts innocents hantent une petite ville autrichienne au nom révélateur *Schweigen*[943] dont les habitants refusent de se rappeler et surtout d'assumer un crime collectif qui les a soudés depuis l'austrofascisme[944]. Avec *Kinder der Toten* (1995), Elfriede Jelinek renoue ostensiblement avec le roman de Lebert puisqu'elle ranime depuis le sol autrichien, gorgé du sang d'innombrables innocents, les *alter egos* des défunts, les « zombies » des temps modernes. L'omniprésence des morts qui hantent la ville de *Schweigen* métamorphose le paysage si familier aux deux auteurs[945] en une contrée méconnaissable, de plus en plus menaçante :

> *Die Nacht hatte nicht länger gezögert. Mit einem Satz war sie aus ihrem Hinterhalt auf die Walstatt gesprungen; das Leuchten in den Höhen war erloschen, als sei ein Windstoß in ein Fest hineingefahren, ein einziger, kurzer, aber gewaltiger Windstoß, der auf einmal alle Kerzen ausbläst, und nur noch im Westen gloste eine Art Notlicht, von dem sich Berge und Wipfel abzeichneten, ein trüber, schmutzigroter Streifen in den Wolken, als habe sich dort ein Schlächter die Hand abgewischt.*[946]
>
> La nuit, qui jusqu'ici s'était tenue en embuscade, n'avait plus hésité à bondir sur le champ de bataille ; dans le ciel, les illuminations s'étaient éteintes comme si un coup de vent avait d'une unique et magistrale rafale balayé le champ de foire et soufflé d'un seul coup les

[941] Il s'agit d'unités organisées de défense locale que les nazis ont mises en place à partir de 1944. Le *Gau* désignait à l'époque une subdivision territoriale, dirigée par le *Gauleiter*.

[942] Pourtant, à sa parution en 1960, on lui réserve un accueil plutôt froid et sa réédition au début des années 1990 fut pour beaucoup une véritable redécouverte. La réédition en 1993 s'inscrit dans la vague commémorative de la fin du XX$^{e}$ siècle. L'œuvre de Lebert a influencé des écrivains aussi importants que Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Christoph Ramsmayr ou Josef Haslinger qui préside d'ailleurs depuis mai 2013 le *PEN-Zentrum Deutschland*.

[943] Que l'on devrait traduire par *Mutisme* (et non par *Silence*) afin de garder l'idée d'une volonté générale de ne pas parler. La traduction officielle maintient le titre allemand dans la mesure où il s'agit du nom d'un lieu. Une traduction est proposée au lecteur sur la 4$^{e}$ de couverture.

[944] Une lettre retrouvée par hasard met la vérité au jour. La mère du protagoniste décrit le crime en s'adressant à son fils : « Mein heißgeliebter Sohn! Etwas Grauenhaftes ist geschehen. Ich weiß nicht, was ich jetzt tun soll, denn ich trau' mich mein Gewehr nicht wieder auszugraben. […] Wir haben nämlich Freitag vor acht Tagen unten im Ziegelofen sechs Männer erschossen, Fremdarbeiter, die hier bei den Bauern gearbeitet haben, weil der Zug, mit dem sie hätten fahren sollen, nicht gekommen ist. » LEBERT, H., *Die Wolfshaut : Roman*, Fischer, Frankfurt/Main, 1993, p. 571.

[945] Hans Lebert (1919-1993) est originaire de Vienne mais il a passé, comme Elfriede Jelinek, beaucoup de temps en Styrie (notamment à la fin de la guerre) dont les montagnes sauvages l'ont fortement impressionné. La plupart de ses textes sont imprégnés des paysages chers à l'auteur. Ses œuvres sont également tributaires de toutes sortes de mythes et de légendes populaires qui rendent poreuse, par leur présence dans le texte, la frontière entre les mondes réel et onirique.

[946] LEBERT, *Die Wolfshaut : Roman*, p. 359.

> lampions de la fête. Il ne restait plus, au couchant, qu'une sorte de rougeoiement sur lequel se découpaient les montagnes et les cimes des arbres, une traînée dans les nuages, d'un rouge sombre et douteux, comme si un boucher s'y était essuyé la main.[947]

Contrairement à d'autres endroits du texte, rien dans cet extrait n'indique la présence d'un mort-vivant. Est-ce donc la nature qui somatise à la place des villageois le trauma collectif ? Ou est-ce le regard, posé sur elle, qui témoigne d'un malaise social ? Le caractère inquiétant et lugubre de cette nature « animée », quasi bestiale (*Mit einem Satz war sie aus ihrem Hinterhalt auf die Walstatt gesprungen*), provient du pouvoir suggestif de la perception qui ne distingue plus la fiction du réel, le fantastique de l'ordinaire. Ne s'agit-il pas d'une projection, voire d'un *transfert* (au sens psychanalytique du terme) des frayeurs et des sentiments de culpabilité que son observateur éprouve face à elle, tel le crépuscule du jour qui s'apparente aux traces de sang que les mains d'un boucher auraient laissées dans un torchon propre ? – une comparaison que Jelinek aurait par ailleurs pu employer en évoquant cette Autriche proprette dont la blancheur ne serait un trompe-l'œil que pour ceux qui souhaitent y croire. Elfriede Jelinek s'imprègne de cet univers fantastique, de cette langue métaphorique et très concrète dont les blancs en disent long des non-dits et des abominations refoulées : « Je vais rechercher derrière ce joli paysage montagnard », dit-elle dans une langue non moins imagée, « les montagnes de cadavres qui gisent enterrés »[948]. Dans *Wolfshaut*, les morts sont enfouis dans une fosse d'argile d'une briqueterie ; dans *Kinder der Toten*, l'auteure convoque « les morts de l'histoire auxquels on a tout pris » et qu'elle relie à d'autres meurtres non élucidés de notre époque. « Les meurtres m'intéressent », affirme-t-elle en citant le titre de son *opus magnum*, « parce que c'est au-dessus d'eux que reviennent planer les fantômes des morts, les *Enfants des morts* »[949].

Dans ses drames alpestres – *Totenauberg* (1991), *In den Alpen* (2002) et *Das Werk* (2003) – mais aussi dans le dramuscule *Die Erlkönigin* (1999), les « non-morts » (*Untote*) qu'il faut distinguer des « morts-vivants » (*lebende Tote* et *tote Lebende*) sont doués de parole. Dans *Die Erlkönigin*, « une comédienne célèbre du Burgtheater qui est morte » (« *eine berühmte Burgschauspielerin, die tot ist* »[950]), le double inquiétant de Paula Wessely, non seulement offre aux spectateurs-lecteurs des bouts de son propre corps, littéralement en décomposition, mais aussi sa voix « parce qu'elle ne veut tout simplement pas disparaître et,

[947] LEBERT, *La Peau du Loup*, p. 306.
[948] JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 88. (Mise en exergue : Christine Lecerf)
[949] *Ibid.*, p. 88.
[950] JELINEK, E., *Macht nichts: eine kleine Trilogie des Todes*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1999, p. 7.

partant, ne cesse de parler » (« *weil sie eben nicht totzukriegen ist und daher einfach weiterredet* »[951]). Si la volonté de faire parler un personnage mort n'est pas une exception – l'histoire du théâtre étant au fond une histoire des morts-vivants – le fait que les revenants jelinekiens ne « reviennent » pas en entier ou sont sur le point de se désagréger, différencie son théâtre d'une esthétique dramatique plus classique. Ainsi il ne s'agit pas pour elle de retracer ou de critiquer la vie d'une personne en particulier mais « *es geht* », dit-elle dans un entretien avec le journal *news*, « *um die Bedeutung der Kulturindustrie für totalitäre Systeme. Und* Heimkehr *mit der Wessely war einer der übelsten Propagandafilme des Dritten Reichs. Perfekt gemachte Unterhaltung zum Aufhetzen der Massen*. »[952] (Il s'agit de la signification de l'industrie culturelle pour des systèmes totalitaires. Et *Retour au pays* avec Paula Wessely était l'un des pires films de propagande du Troisième Reich. Une distraction parfaite pour provoquer les masses). L'icône des filmes du terroir, glorifiée sous l'austrofascisme, se donne concrètement en spectacle et célèbre de fait sa propre sainte scène/cène[953]. Les monceaux de chair qu'elle distribue au public avide de produits authentiques (*i.e.* autochtones) s'apparentent aux bribes de souvenir qui renvoient au passé national-socialiste de l'artiste. Au travers de son corps, celle-ci continue donc de transmettre un certain « patrimoine idéologique », rappelant ainsi la Genèse où le verbe devient chair. La résurgence légèrement modifiée du roi des aulnes (*Erlkönig*), métamorphosé en femme, suggère au lecteur que, contrairement à ce qu'il pourrait croire, le sentiment fasciste et la pensée national-socialiste n'appartiennent pas à l'histoire mais se perpétuent dans le présent sous une forme qui n'est pas exactement la même. Le corps féminin, naturellement disposée à concevoir, à mettre au monde et, partant, à assurer une continuité, se transforme en un médium dangereux et même contraire à sa nature en accouchant des concepts et des discours délétères. En ce sens, la réapparition inquiétante de la reine des aulnes annonce le retour ou plutôt la perpétuation d'une pensée tout aussi macabre qu'elle transmet avec acharnement[954], « corps et âme ».

[951] *Ibid.*, NB, p. 85.

[952] JELINEK, E., « "Die perfekte Massenhetze": Elfriede Jelinek über die Beweggründe, ihr Stück "Burgtheater" fortzusetzen », *news* 7, 1999, p. 125, cité d'après PELKA, A., « (Menschen-)Fleisch als Motiv in Theatertexten von Elfriede Jelinek », *Positionen der Jelinek-Forschung: Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz Olsztyn 2005*, Zittel, Claus,Marian Holona, Jahrbuch für Internationale Germanistik - Band 74, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2008, p. 165-85, ici p. 177.

[953] Nous analysons plus en détail le motif du cannibalisme et de la chair humaine dans le chapitre « Des pièces montées : l'esthétique cannibale de Peter Wagner et d'Elfriede Jelinek », chapitre 2, C).

[954] Étymologiquement, acharner signifie « donner le goût de la chaire à (un chien ou un faucon par exemple) ».

Ce constat nous invite à faire un parallèle entre la comtesse de *Rechnitz* (*die Frau Gräfin*) et la reine des aulnes (*die Erlkönigin*)[955], toutes deux les survivances plus au moins banales, plus au moins macabres d'une histoire d'outre-tombe. Un messager de la comtesse précise que nous devrions nous estimer heureux de savoir que la comtesse soit « (re)venue ici car bientôt, elle sera partie. Et alors tous les fils de vie auront proprement été sectionnés » (« *seien Sie also froh, daß Sie nicht wissen, jedenfalls nicht von uns, sondern von anderen, daß die Frau Gräfin überhaupt hier war, denn bald wird sie wieder weg sein. Und dann sind alle Lebensfäden sauber abgeschnitten* »[956]). L'image que la vie ne tient qu'à un fil vient de la mythologie grecque selon laquelle trois filles de Zeus, les déesses infernales, aussi appelées les *Parques*, filent (*Clotho*), dévident (*Lachésis*) et coupent (*Atropos*) le fil des vies humaines. Les Grecs les nomment aussi les *Moires/moeres* de *moïra* (la part) et *meíromai* (recevoir sa part, répartir). La poéticité de la représentation antique se heurte et se mêle à la brutalité de la scène réelle à laquelle elle est censée renvoyer puisque la nuit du massacre, les vies des forçats juifs ne tenaient plus qu'à l'ordre (et donc au bon vouloir) d'un seul homme, Podezin, directeur de la section locale. À cette signification liminaire se joint une méta-lecture qui retient ici notre attention : est-ce vraiment un hasard que la « moire » s'inscrit dans le mot même de « mémoire »[957] ? En décidant de la destinée des hommes, les déesses infernales décident du moment où la vie cesse, où l'animé devient inerte et où les actions d'une vie entrent dans l'histoire. Autrement dit, en coupant et soupesant le fil du présent, elles filent et configurent la toile du passé. Le texte d'Elfriede Jelinek nous suggère cependant le contraire. Comme la reine des aulnes, incapable de couper le fil avec sa vie antérieure, son double inquiétant évoque une histoire impossible ou plutôt l'*impossible historisation*. Le revenant comme figure du retour spectaculaire du fascisme indique que l'histoire du présent (en allemand *Zeitgeschichte*) n'est pas prête à entrer dans l'histoire (en allemand *Geschichte*) et ne le sera peut-être jamais : « Dans un pays comme l'Allemagne ou l'Autriche », dit l'auteure viennoise, « l'histoire ne peut pas mourir. Et nous autres écrivains, nous n'y pouvons rien. Comme j'aime à le répéter : même morte et enterrée, l'histoire ressort toujours un bras de la

[955] Une parenté que la première didascalie sous-tend en ce qu'elle évoque une « *Burg*schauspielerin », littéralement une comédienne du « château », au lieu de « *Burgtheater*schauspielerin », terme qui renverrait à une actrice du Burgtheater à Vienne. Plus tard, le 'personnage' déclare : « *Einmal Schloßherrin immer Schloßherrin*. », JELINEK, *Macht nichts: eine kleine Trilogie des Todes*, EK, p. 9.

[956] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 143.

[957] Même si celui-ci se rattache étymologiquement au latin *memoria* (mémoire, souvenir) de *memor* (qui se souvient ; qui rappelle), issu d'une racine indo-européenne °*(s)mer-* signifiant « se souvenir » et que l'on retrouve dans diverses langues (*smàrati* du sanskrit : « il se souvient » ; *mermera* en grec : le « souci », *maurnan* du gotique : « être inquiet » > *to mourn* en anglais : « déplorer »).

tombe »[958]. Que se passe-t-il cependant quand ce « bras » de l'histoire (un appel ultime ?) est déchiqueté et incorporé par ceux qui vivent au présent ? Notre rapport à l'histoire serait-il cannibale[959] ?

Les deux textes incitent à penser que l'histoire traumatique des pays germaniques est condamnée à *revenir* sans cesse dans le présent, interrompant le flux du réel et annulant, du moins momentanément, notre représentation peut-être illusoire du progrès et de la continuité. À l'instar des peaux qui s'effritent et ces corps morts-vivants qui ne s'épuisent jamais, l'histoire serait-elle aussi un éternel mourant dont on tenterait en vain de traiter les diverses couches pour accéder à un noyau dur, plus sûr et certain ? La chair et sa surface, la peau, semblent pourtant qualifier et *attester* la vie humaine de la manière la plus concrète, en ce que l'homme est né pour périr. La décomposition, la pourriture, la liquéfaction des tissus organiques certifient, en quelque sorte, l'essence humaine et Jelinek et Wagner ne l'oublient guère : leurs figures subissent un processus de corruption infinie[960] que la mise en scène de *März. Der 24.* à Oberwart rend visible par la décomposition lente des masques d'argile qui recouvrent le visage des comédiens tout au long de la représentation (Figure : MZ 12, 13). La présence des morts ou plutôt des « non-morts » dans le théâtre de Jelinek et de Wagner a donc une fonction précise. Elle mesure et indique, tel un séismographe, le degré de pathologie de notre relation aux temps passé et présent. Le revenant apparaît comme l'allégorie d'une histoire qui ne passe pas, qui ne se laisse ni saisir, ni archiver puisque les sujets et les matériaux lui résistent. Quelle est cependant la nature de ces « non-morts » et « mort-vivants » ? Tiennent-ils nécessairement des humains, doués de mémoire ?

## b. Le revenant et la « vie nue »

Il semble que l'apparence humaine ou, du moins, une composition matérielle similaire ou proche de celle des hommes, sont un critère important pour distinguer le revenant/mort-vivant du fantôme ou du vampire[961]. Car à l'instar de la reine des aulnes (*Erlkönigin*) ou de Franz Z. (*Die Nackten*), les revenants de Jelinek et de Wagner surgissent le plus souvent sous forme

[958] JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 86.

[959] Pour l'instant, nous laissons cette question en suspens mais nous y reviendrons en détail dans la dernière partie de ce chapitre.

[960] Dans *Kinder der Toten*, les mort-vivants se mutilent réciproquement et se consomment jusqu'à leur sève ; tandis que dans *Die Nackten* le personnage principal de la vieille Geysing se confond peu à peu avec l'univers des égouts qui l'entourent au point de mêler ses liquides à ceux de la ville, cf. WAGNER, *Tetralogie*, p. 123.

[961] C'est pourquoi nous consacrons dans ce travail trois chapitres distincts à ces figures : une première catégorie d'anges et messagers, celle des fantômes et spectres, puis celle des revenants et zombies et peut-être une dernière catégorie de cannibales, scatophages et mutants.

humaine et parlent comme des humains. Ce n'est faire de la tautologie que de rappeler que le revenant est littéralement « celui qui revient ». Mais d'où *re*vient-il et pourquoi ? Il ne faudrait pas non plus confondre celui qui *est revenu* de celui qui *revient* – une distinction qui n'est perceptible en français que par les deux formes temporelles et grammaticales du participe passé et présent. L'allemand lui réserve cependant deux termes différents. Le revenant se dit alors « *Wiederkehrer* » ou « *Wiedergänger* » et s'oppose sur le plan sémantique au « *Heimkehrer* », à savoir celui qui est retourné à la maison, et sur le plan grammatical au « *Heimgekehrter* », littéralement celui qui est revenu. Suivant les valeurs divergentes des participes présent et passé, le revenant (*Wiederkehrer*) est actif et se situe dans un temps non-fini (*infinitum*) tandis que le revenu (*Heimgekehrter*) est inactif (il *n*'est *plus* en action) et se situe dans un espace-temps achevé (*finitum*) : sa présence relève donc plutôt d'un constat extérieur, tandis que le retour du premier semble dépendre d'une initiative personnelle et intérieure. Or, si le « *Heimkehrende* » rentre chez lui (*Heim*) ou retourne « au pays » (*Heimat*), vers où « revient » alors le « *Wiederkehrende* » ? Est-ce nécessairement un endroit familier, un lieu qui lui avait appartenu avant son départ et où il est peut-être attendu ?

En allemand, le terme de « *Revenant* », emprunté au français, désigne généralement une personne qui revient de loin, d'un autre espace-temps ou d'un monde incertain qui se trouve peut-être aux confins de notre spectre terrestre. En français, on l'emploie souvent pour désigner les âmes des morts errant, tels des spectres et des fantômes, parmi les vivants et, par extension, pour les rescapés de la Shoah. En ce sens, le revenant serait celui qui *re*vient à la vie après l'expérience de la mort ; autrement dit, des « faux morts » (*Scheintote*) dont l'apparence physique – la silhouette squelettique, la pâleur et transparence de la peau, l'épuisement de l'esprit et du corps – évoquent un cadavre sans qu'ils soient réellement morts (*Untote*). Les descriptions et photographies saisissantes des prisonniers des camps que l'on retrouve dans toute la littérature sur la Shoah en témoignent[962]. La définition du « spectre » par Charlotte Delbo rappelle ainsi le personnage anonyme et omniprésent des « nus » dans la pièce éponyme de Peter Wagner qui renvoie à la peinture des « damnés » de Félix Nussbaum. Celle qui est *revenue* d'Auschwitz[963], le corps intègre mais non l'esprit, n'aura de cesse de construire et déconstruire un monde où les spectres sont, de fait, ses seuls « compagnons » :

[962] Nous pensons notamment aux textes de Primo Levi (*Si c'est un homme*) et de Charlotte Delbo (*Spectres, mes compagnons* ou la pièce *Qui rapportera ces paroles ?* qui est une réécriture du premier tome de la trilogie des mémoires qu'elle avait écrit dès 1946 mais seulement publié en 1965).

[963] Charlotte Delbo publit ses mémoires entre 1965 et 1971 sous le nom de *Auschwitz et après*, cf. DELBO, C., *Auschwitz et après : Aucun de nous ne reviendra*, Documents, tome 1, Ed. de Minuit, Paris, 1965 ; DELBO, C.,

> Les créatures du poète ne sont pas créatures charnelles, c'est pourquoi je les nomme *spectres.* Elles sont plus vraies que les créatures de chair et de sang parce qu'elles sont inépuisables. C'est pourquoi elles sont mes amis, nos compagnons, ceux grâce à qui nous sommes reliés aux autres humains, dans la chaîne des êtres et dans la chaîne de l'histoire. [964]

Dans cette acception du terme, le revenant devient la *créature* de l'homme ; elle a été façonnée par son esprit et par ses actes, une conception que l'on retrouve chez le compositeur Kubizek qui remarque lors de la préparation de l'opéra du vent : « *die Musik ist frei erfunden… Auschwitz nicht* » (la musique relève de l'invention… Auschwitz non)[965]. C'est un maillon qui nous relie à l'*autre* monde, nous dit la rescapée, un « hors-monde » qui fait désormais partie de ce monde. La poétesse fait la différence entre le fait de *survivre à* Auschwitz et le fait d'y *avoir survécu*, où la forme grammaticale du passé composé indique que l'action du sujet est *terminée* et qu'elle appartient désormais au passé. Sur le plan sémantique et psychologique on pourrait donc dire que le sujet *a surmonté* un événement traumatique de son histoire de vie. Or, la revenante « s'identifie à ceux et celles qui n'ont pas survécu – ceux que Primo Levi appelle les naufragés – et non pas avec les survivants », explique Kristenn Templeman à propos du théâtre de Charlotte Delbo, soulignant que l'écrivaine aurait certes « survécu à l'expérience traumatique » mais qu'en raison de l'absence de ses véritables « compagnes, elles, [qui] ont disparu », elle se sentirait « plus proche de l'expérience, du savoir des morts que des vivants »[966]. Dans le poème qui conclut le texte *Une connaissance inutile*[967], la poétesse exprime en des termes très limpides ce que signifie « revenir » pour elle, une ancienne déportée, et pour les autres qui sont restés :

> Et je suis revenue
> Ainsi vous ne saviez pas,
> vous,
> qu'on revient de là-bas
>
> On revient de là-bas
> et même de plus loin

*Auschwitz et après : Une connaissance inutile*, Documents, tome 2, Ed. de Minuit, Paris, 1970 ; DELBO, C., *Auschwitz et après : Mesure de nos jours*, Documents, tome 3, Ed. de Minuit, Paris, 1971.

[964] Cette citation provient de l'épigraphe de l'auteure dans DELBO, C., *Spectres, mes compagnons*, Berg, Paris, 1995, p. 14. Cité d'après : TEMPLEMAN, K., « Le théâtre de Charlotte Delbo entre l'absence et l'abcès du "sortilège d'oubli" », *Loxias*, mis en ligne le 29 août 2007: http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1867

[965] KUBIZEK, *10 Zeilen zu Monolog mit einem Schatten - Eine Windoper*, *op. cit.*

[966] TEMPLEMAN, « Le théâtre de Charlotte Delbo entre l'absence et l'abcès du "sortilège d'oubli" », *op.cit.*, p. 4.

[967] Il s'agit du 2e tome de *Auschwitz et après*.

Je reviens d'un autre monde
dans ce monde
que je n'avais pas quitté
et je ne sais lequel est vrai
dites-moi suis-je revenue
de l'autre monde ?
Pour moi
je suis encore là-bas
et je meurs
là-bas
chaque jour un peu plus
je remeurs
la mort de tous ceux qui sont morts
du monde-là
de l'autre monde-là-bas
maintenant
je ne sais plus
quand je rêve
et quand
je ne rêve pas[968]

La fusion de l'ici et de là-bas, d'un univers clair-obscur, mi-rêve, mi-réalité, décrit très bien l'atmosphère ambigüe et glauque qui règne dans *Tetralogie der Nacktheit* de Peter Wagner, emmenant le lecteur-spectateur progressivement dans un hors-monde, un monde aux confins : le labyrinthe des égouts (*Die Nackten*), les limbes (*Gott Kabel der Stuhl und die Klarheit*), la cave (*Monolog mit einem Schatten*). Doutant de son existence, ce moi lyrique (la voix de l'auteure ?) a besoin d'être vu et entendu par les autres, seuls à même de confirmer – et légitimer – *sa* présence « dans ce monde » et non le « monde-là-bas ». Nous avons une situation proche du théâtre où le public accorde ou refuse aux acteurs une place dans le champ du réel. C'est une existence spectrale qui rend l'interdépendance palpable entre regardants et regardés, entre le passé et le présent.

Outre la mise en mots et en images de l'expérience traumatique (qu'était non la vie là-bas ni le départ de ce monde mais le *retour* du monde-là à ce monde-ci), le poème de la revenante évoque en des termes très douloureux la séparation *à vie* de son mari Georges Dudach lors de leur arrestation commune du 2 mars 1942[969]. Tandis que Charlotte Delbo part avec le convoi du 24 janvier 1943 à Auschwitz, Dudach est directement fusillé le 23 mai 1942 ; il n'a que 28 ans. Face à la disparition abrupte du bien-aimé qui rend leur amour irréalisable, l'affection ostensible des autres couples paraît être une insulte, voire une menace

[968] DELBO, *Auschwitz et après : Une connaissance inutile*, p. 179-180. Nous citons les deux premières strophes.
[969] Le couple d'intellectuels résistant était visé par les Brigades spéciales cherchant à désagréger le Parti communiste français à partir de 1941.

pour l'intégrité de ce moi[970]. Ce vide imposé par l'époux absent représente, d'après Christiane Page, un trauma plus profond encore que l'expérience du camp d'Auschwitz car à son retour au pays plus personne ne l'attend « dans la vie »[971]. En ce sens, le trauma de la séparation se situerait peut-être à la source même de l'écriture[972] de Charlotte Delbo. Le poème se termine par l'évocation du silence face au public tant espéré et tant attendu :

> Je suis revenue d'entre les morts
> et j'ai cru
> que cela me donnait le droit
> de parler aux autres
> et quand je me suis retrouvée en face d'eux
> je n'ai rien eu à leur dire
> parce que
> j'avais appris
> là-bas
> qu'on ne peut pas parler aux autres.[973]

En ce qu'il revient d'un autre monde, un monde qu'il faut avoir vécu pour le comprendre, le discours du revenant de la Shoah est une parole impossible, vouée à l'échec, car vouée au silence. Non seulement Elfriede Jelinek mais aussi, et peut-être davantage, Peter Wagner se montrent sensible à l'image d'une voix qui ne peut plus (rien) dire alors qu'elle aurait tant de choses à transmettre – comme nous le verrons à propos de *Requiem. Den Verschwiegenen,* une pièce spectrale qui confère précisément la parole à ceux qui semblent privés d'une voix, à savoir les revenants.

Si le retour dans le monde « réel » (mais où se situe donc la limite ?) implique tant de souffrances, qu'est-ce qui ramène le revenant dans le monde d'ici et, inversement, l'arrache au monde de là-bas ? Dans *Die Nackten*, Franz Z. est ressuscité par un souvenir douloureux, peut-être bien par les remords de Mme Geysing qui fut autrefois la femme désirée. Mort à Auschwitz-Birkenau, il revient d'outre-tombe pour emporter avec lui celle qui ne peut mourir. Les scènes de rencontre entre les anciens amants sont dénuées de tout sentimentalisme. Franz Z. apparaît sous des traits humains, sans se distinguer des autres personnages, qui ne se

[970] « comment pouvez-vous et pourquoi/le dire à moi » ; « Et ce désert est tout peuplé/d'hommes et de femmes qui s'aiment/qui s'aiment et se le crient/d'un bout de la terre à l'autre. » cf. DELBO, *Auschwitz et après : Une connaissance inutile*, p. 183.

[971] « cette assurance qu'on a/quand on est attendu dans la vie », *Ibid.*, p. 182-183.

[972] PAGE, C., « Deuil et désir », *Dossier Charlotte Delbo, Témoigner entre histoire et mémoire*, n°105, 2010, p. 163-76. Christiane Page conclut son analyse convaincante avec l'idée que cette séparation se trouve à l'origine même de son écriture : « Le réel, cause de l'écriture de Charlotte Delbo pourrait bien être le choc subi au moment des adieux à son mari. Choc, fait de la nouvelle terrifiante qu'elle apprenait et de la chute ainsi provoquée d'un idéal qui conduisait à la mort celui qu'elle aimait », *op. cit.*

[973] DELBO, *Auschwitz et après : Une connaissance inutile*, p. 184.

montrent d'ailleurs guère étonnés de voir un mort parmi les vivants[974]. Dans la mise en scène de Zijah Sokolovic[975], aucun détail ne trahit le caractère spectral de Franz. Le dramaturge et le metteur en scène jouent chacun sur l'intensité de l'éclairage pour distinguer de l'action générale les différentes étapes des retrouvailles entre les deux amants :

> *L i c h t w e c h s e l . Synthetisches, kaltes Licht auf Geysing und Franz Z..*
>
> *GEYSING Was willst du, Geld?*
>
> *FRANZ Z. Du willst noch immer nicht wahrhaben, daß ich jetzt da bin.*
>
> *GEYSING Und du bist doch wieder nur das Gespenst, das du immer warst: ein rascher Traum, ein kurzer Schreck, der unsichtbare Nagel in meiner Brust.*
>
> *FRANZ Z. Lenk nicht ab, du weißt, daß dieser Traum kein rascher, dieser Schreck kein kurzer ist.*
>
> *GEYSING Zeit ist nicht aufzuheben, schau dich an! Was hätten wir miteinander zu tun, was vor allem, das nicht erledigt, auf ordinäre Weise vorbei wäre. Wir sind beide längst vergilbte Blätter in einem vergessenen Buch.*
>
> *FRANZ Z. Sie holten mich sehr zeitig in der Früh. Eine Kompagnie war ausgerückt, um den letzten Zigeuner der Stadt aus seinem Verschlag zu holen. Zuerst dachte ich, ein Erschießungskommando, die machen kurzen Prozeß mit dir, an die Wand und ab in die Ewigkeit. Es wäre besser gewesen. Aber nein, ich landete auf der Rampe und wurde verurteilt, noch zwei Jahre zu leben, dem Haß und der Hoffnung preisgegeben. Niemand kannte mein Versteck, außer mir, den Tauben und dir! Du sagst, wir hätten nichts miteinander zu tun? Mir ist, als wäre es gestern gewesen. Und es i s t gestern gewesen!*
>
> *GEYSING Für dich! Ich habe das Leben hinter mir. Ich bin eine alte Frau, die nicht sterben kann.*
>
> *FRANZ Z. Auch ich hätte gern ein ganzes Leben hinter mir, ein ganzes! Ich bin halb geblieben, so sieht m e i n Leben aus!*
>
> *GEYSING Ich weiß nicht einmal deinen richtigen Namen.*
>
> *W e c h s e l a u f d i e a l t e L i c h t s t i m m u n g .*[976]

> L a l u m i è r e c h a n g e . Une lumière synthétique et froide éclaire Geysing et Franz Z.
>
> GEYSING Que veux-tu, de l'argent ?
>
> FRANZ Z. Tu ne veux toujours pas t'avouer que je suis là à présent.
>
> GEYSING Et pourtant, tu n'es comme autrefois que le fantôme que tu a toujours été : un rêve passager, un effroi de courte durée, le clou invisible dans ma poitrine.
>
> FRANZ Z. Ne divague pas, tu sais très bien que ce rêve n'est pas passager et que cet effroi n'est pas bref.
>
> GEYSING On ne peut effacer le temps, regarde-toi un peu ! Qu'aurions-nous donc en commun, qui, de surcroît, ne serait pas une affaire close, terminée de manière ordinaire. Nous sommes tous deux, depuis longtemps, des pages jaunis dans un livre oublié.
>
> FRANZ Z. Ils sont venus me chercher très tôt le matin. Une compagnie était sortie pour tirer le dernier Tzigane de la ville de son refuge. D'abord je pensais que c'était un peloton

[974] D'autant plus qu'il y a un autre mort sur le plateau : le concierge qui sied tout au long de la représentation par terre, WAGNER, *Tetralogie*, DN, p. 87-88.

[975] Le texte de Wagner est une version « revue et corrigée » de la mise en scène au *Theater m.b.H.* à Vienne. Première : 11 février 1995.

[976] WAGNER, *Tetralogie*, DN, p. 92-93.

> d'exécution, ils vont vite régler leur affaire, te coller au mur et *ad vitam aeternam*. Ça aurait été mieux. Mais non, j'ai fini sur la rampe et on m'a condamné à vivre deux années supplémentaires, livré à la haine et à l'espoir. Personne ne connaissait ma cachette, à part moi-même, les pigeons et toi ! Tu dis que nous n'avons rien à voir l'un avec l'autre ? Il m'est pourtant comme si ça avait été hier. Et ça *a* été hier !
>
> GEYSING Pour toi peut-être ! Moi, j'ai la vie derrière moi. Je suis une vieille femme qui ne peut pas mourir.
>
> FRANZ Z. Moi aussi, j'aurais bien aimé avoir une vie derrière moi, une vie entière ! Mais j'y suis resté à moitié, *m a* vie ressemble à ça !
>
> GEYSING Je ne connais même pas ton vrai nom.
>
> L a l u m i è r e c h a n g e v e r s l ' a n c i e n é c l a i r a g e .

L'éclairage plus réduit – la mise en scène joue sur la puissance des chandeliers (Figure : DN 4) – souligne d'une part le caractère intime de cette rencontre ; d'autre part la clarté et la froideur de la lumière indiquent la distance infranchissable qui sépare le mort du personnage vivant. Un fossé se creuse entre celui qui cherche en vain à renouer avec le présent et celle qui voudrait tout oublier en reniant le passé commun. On peut d'ailleurs supposer que ces scènes en aparté se déroulent dans l'imagination seule de Geysing[977], prise de fortes quintes de toux et de douleurs au bas-ventre qui entraînent des absences momentanées. Elle qui s'efforce avec chaque bouffée de cigarette d'étouffer ses souvenirs[978] refuse maintenant de reconnaître et d'écouter cet homme qu'elle semble avoir trahi en le dénonçant à la Gestapo. La confrontation de ceux qui s'étaient autrefois promis l'un à l'autre dévoile une scission profonde entre deux univers et deux mentalités. Tandis que Franz revient au monde pour retrouver le présent *(…daß ich jetzt da bin* ; *Mir ist, als wäre es gestern gewesen. Und es i s t gestern gewesen*), Geysing demeure prisonnière d'un passé qu'elle souhaite pourtant écarter du présent en tournant la page (*…du bist doch wieder nur das Gespenst, das du immer warst* ; *Wir sind beide längst vergilbte Blätter in einem vergessenen Buch*). Le retour de Franz Z. ne l'enchante guère puisqu'il la contraint d'affronter ce qu'elle a enfoui au fond d'elle sa vie durant. Il pèse lourd « sur sa conscience » (*sie hat ihn auf dem Gewissen*) comme l'allemand et le français permettent de dire. La rencontre avec le revenant s'apparente ainsi au resurgissement d'une mauvaise conscience, au sentiment de culpabilité qui fait irruption dans le réel. Est-ce alors un rappel volontaire (*Heimholung*) ou plutôt une hantise (*Heimsuchung*) qui déclenche ces réminiscences ? À l'instar des traumatisés, Geysing ne sait pas répondre à cette question :

---

[977] Il en est de même des « nus » qui hantent la ville et se présentent comme des doubles inquiétants de Franz ou des Érinyes des temps modernes. Cf. « So habe ich wohl ausgesehen, wie die da draußen, so ähnlich. […] Auch ich war nackt, als man mich in die Leichengrube geschmissen hat. », *Ibid.*, p. 102.

[978] WAGNER, *Tetralogie*, DN, p. 111.

> *GEYSING Du kannst nicht einfach auftauchen, und mir beibringen, daß nichts von dem stimmt, was ich gelebt habe!*
> *FRANZ Z. Hast du denn gelebt, Neumond? Warum hast du mich gerufen?*
> *GEYSING Hab ich das wirklich?*
> *FRANZ Z. Seit fünfzig Jahren suchst du in deinem Innersten nach meinem Gesicht, nach meinem Körper, den du so begehrt und doch nur ein einziges Mal bekommen hast.*[979]
>
> GEYSING Tu ne peux pas surgir comme ça et m'apprendre que rien n'est vrai de ce que j'ai vécu !
> FRANZ Z. As-tu réellement vécu, Neumond ? Pourquoi m'as-tu appelé ?
> GEYSING L'ai-je vraiment ?
> FRANZ Z. Depuis cinquante ans, tu cherches mon visage au plus profond de toi, mon corps que tu as tant désiré et pourtant n'obtenu qu'une seule fois.

La présence du « survivant » ébranle les conceptions de celle qui a réellement survécu et l'amène à se poser des questions existentielles. Les frontières entre les mondes réel et onirique, entre les temps passé et présent deviennent floues et l'imagination (la fiction) est douée d'un pouvoir d'incarnation puisque Geysing *retrouve* ce visage et ce corps perdus. Par la reconnaissance de cette perte qui rappelle immanquablement sa faute, Geysing espère pouvoir enfin mourir en paix :

> *FRANZ Z. Warum hast du mich gerufen?*
> *GEYSING Ich bin eine alte Frau.*
> *FRANZ Z. Und ich bin ein attraktiver junger Mann. Nur tot.*
> *GEYSING Damals, nach Auschwitz, dachte ich, es wäre das Ende. Aber ich habe weitergelebt. Mit einer Schuld. Ich habe die Schuld in mir leben lassen, sie hat mich leben lassen. Meine Schuld und ich, wir waren ein totsicheres Gespann. ‚Dein goldenes Haar, Margarete, dein aschgraues Haar, Sulamith'. Ich war süchtig nach den Gedichten. […] Die Zeichen haben überhandgenommen in meinem Kopf, ich kann sie nicht mehr deuten. Und ich kann nicht sterben. Aber ich ersticke täglich.* Sie zündet sich hastig eine Zigarette an.
> *FRANZ Z. Du hast mich gerufen. Worin liegt deine Hoffnung?*
> *GEYSING Laß mich nur noch einmal festhalten an einer Schuld, die ich kenne.* Sie greift nach seiner Hand.
> *FRANZ Z. Ich bin ein Toter, Neumond.*
> *Flackern des Lichts. Die alte Lichtstimmung.*
>
> FRANZ Z. Pourquoi m'as-tu appelé ?
> GEYSING Je suis une vieille femme.
> FRANZ Z. Et moi, je suis un jeune homme attractif. Seulement mort.
> GEYSING À l'époque, après Auschwitz, je pensais que c'était la fin. Mais j'ai continué à vivre. Avec une culpabilité. J'ai laissé vivre en moi la culpabilité, elle m'a fait vivre. Ma culpabilité et moi, nous étions un couple sûr et certain. 'Tes cheveux d'or, Margarete, tes cheveux gris-cendre, Sulamith'. J'étais avide de ces poèmes. […] Les signes ont pris le dessus dans ma tête, je ne sais plus les interpréter. Et je n'arrive pas à mourir. Mais je m'étouffe tous les jours. *Elle allume une cigarette en hâte.*
> FRANZ Z. Tu m'as appelé. Qu'espères-tu donc ?
> GEYSING Laisse-moi juste saisir une culpabilité que je connais. *Elle prend sa main.*
> FRANZ Z. Je suis un mort, Neumond.
> *La lumière vacille. L'ancien éclairage.*

[979] *Ibid.*, p. 102.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

En formant un couple de la honte et de la faute[980] – elle utilise la métaphore de l'attelage qui rappelle selon l'imaginaire allemand le carrosse du mariage ainsi que la chevauchée du diable et de la mort – Geysing a opté pour une vie d'expiation dans le silence. Seule la confrontation concrète avec sa faute lui permettrait de s'approprier sa culpabilité comme elle voudrait s'emparer de la main du fantôme. Ainsi la mort de Geysing – qui représente la fin de *son* histoire de vie – dépend de sa disposition à accepter et à faire le deuil de la mort de Franz, autrement dit, à surmonter son trauma en l'assimilant. L'incorporation de la faute, qui revient ici à reconnaître la présence du revenant, implique donc sa propre disparition. Par l'union finale de Franz Z. et Geysing[981] qui s'éteint finalement dans les bras de son époux, Peter Wagner traduit la triade psychanalytique du remémorer (*erinnern*), répéter (*wiederholen*) et perlaborer (*durcharbeiten*)[982]. Que Franz Z. soit alors revenu de son propre gré ou qu'il ait répondu à l'appel (in)volontaire de sa bien-aimée[983], on constate que son apparition obéit aux mêmes dynamiques que celles qui sont actives dans le processus mémoriel : il survient à un moment critique où la situation actuelle, le présent, exige sa présence. La (re)construction du passé suit ainsi la métamorphose de l'agonisante qui s'ouvre à son histoire personnelle en fonction des étapes de la pièce, c'est-à-dire en fonction de la *configuration* du présent. Le souvenir douloureux – incarné par la figure du revenant – fait d'abord, contré son gré, irruption dans le réel ; il s'impose à elle et aux autres protagonistes, ce qui le rapproche sensiblement de l'allégorie mystérieuse des « nus ».

En effet, Franz Z. et ses « compagnons », les spectres, envahissent les rues en imposant leur chair humaine, « de la peau nue », aux vivants[984]. D'un point de vue psychanalytique ou symbolique, leur *apparition* spontanée signifie le retour d'une culpabilité collective refoulée, liée à l'austrofascisme. Selon cette lecture, le passé douteux de Geysing qui s'est construit une vie dans l'illusion confortable de l'innocence et de l'oubli, dévoile quelque ressemblance avec l'histoire équivoque du président de la II^e^ République, Kurt

[980] En parlant de sa faute, Geysing fait également référence à l'enfant bâtard (Klara) qui naîtra de leur amour interdit : *« ich persönlich hätte dich retten können, wenn ich nicht das verraten hätte, <u>was zwischen uns war</u>* », *Ibid.*, p. 103. Plus tard, elle posera la main de Franz sur son ventre en disant : « *All diese Scham, Kirschmund, heiraten wir!* », WAGNER, *Tetralogie*, p. 126.

[981] La scène 10 montre le mariage de Geysing et Franz Z. WAGNER, *Tetralogie*, p. 122-129.

[982] FREUD, « Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (1914) », *op. cit*.

[983] C'est ce que le texte de Wagner suggère, WAGNER, *Tetralogie*, , p. 131.

[984] Hubschmid se plaint d'avoir dû écarter ces corps pour passer dans les rues : « *Sich durch Massen von Fleisch zwängen. Versuchen zu vergessen, daß es nichts als Haut ist, nackte Haut*. », *Ibid.*, p. 86 ; Bruno est littéralement aveuglé par la masse rose de chair humaine, *Ibid.*, p. 135-136. Nous convenons que l'expression de « *nackte Haut* » est un pléonasme.

Waldheim[985]. Mais d'un point de vue philosophique ou conceptuel, leur *apparence* rappelle aux protagonistes ainsi qu'aux lecteurs du texte ce à quoi ressemble l'humain quand il est réduit à sa seule existence matérielle, celle d'être un *corps* parmi d'autres et non celle d'un *homme* parmi les humains. En ce sens, la figure des nus peut être lue à la lumière du concept de la « vie nue » (*das bloße Leben*) que Giorgio Agamben a forgé dans les mêmes années en partant de la notion de « vie »[986] chez les Anciens. D'entrée de jeu, il rappelle que les Grecs employaient deux termes pour parler de la vie : tandis que *zōḗ* désignait la vie au sens général, incluant tous les êtres animés (soit animaux, humains et divinités), *bìos* renvoyait toujours à une forme et une manière précises de vivre, propres à un individu ou un collectif. En renouant avec les analyses sur l'*homo laborans* dans *The Human Condition* (1959)[987] et sur *Les origines du totalitarisme* (*The origins of totalitarianism* 1951)[988] d'Hannah Arendt, puis celles de Michel Foucault au sujet du « biopouvoir »[989] dans ses cours au Collège de France à la fin des années 1970, Agamben accepte le défi de réintroduire la notion de la vie, en l'occurrence de la « vie nue », dans le domaine du politique. Il croise ainsi deux modèles distincts, le modèle juridico-institutionnel et celui de la biopolitique[990]. D'après le penseur, le lieu biopolitique par excellence est le camp de concentration, soumettant corps *et* âmes des détenus au pouvoir central (les déportés appellent d'ailleurs Auschwitz « la capitale », « *die*

[985] Cette hypothèse semble confirmée par le fait que *Die Nackten* est mis en scène et publié peu après l'affaire Waldheim. Même si Geysing n'est pas nécessairement un clin d'œil à Kurt Waldheim, son histoire s'inscrit dans l'actualité politique des pays germaniques, ponctuée depuis une trentaine d'années de révélations biographiques de personnalités autrichiennes et allemandes qui n'ont toujours pas cessé (nous nous contentons de rappeler le scandale qu'avaient provoqué les aveux de Günter Grass en 2007).

[986] L'*Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue* apparaît en 1995 en Italie : AGAMBEN, G., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, 1995. Nous nous rapportons à la traduction allemande, parue chez Suhrkamp en 2002, et citons d'après la version française, traduite par Marilène Raiola et éditée par Seuil en 1997.

[987] ARENDT, H., *Condition de l'homme moderne*, trad. de l'anglais par Georges Fradier, Presses Pocket, Paris, 1988.

[988] Notamment avec la notion des « apatrides », cf. ARENDT, H., *Les origines du totalitarisme, Eichmann à Jérusalem*, Quarto Gallimard, Paris, 2002, p. 564-591.

[989] FOUCAULT, M., *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France (1978 - 1979)*, Éd. établie sous la dir. de François Ewald, Gallimard, Paris, 2004. Contrairement à ce que le titre indique, ces cours traitent du libéralisme allemand et du néo-libéralisme. Néanmoins Foucault rappelle à la fin de l'année ce qu'il entendait par « biopolitique » et dans quelle mesure ses cours permettaient d'expliquer la mise en place du pouvoir biopolitique : « j'entendais par là la manière dont on a essayé, depuis le XVIII[e] siècle, de rationaliser les problèmes posés à la pratique gouvernementale par les phénomènes propres à un ensemble de vivants constitués en population : santé, hygiène, natalité, longévité, races… », *ibid*, p. 323. Foucault étudie ensuite libéralisme comme *cadre* général de la biopolitique qui exerce son pouvoir sur l'individu et le collectif par la discipline du corps et la gestion contrôlée de leurs actes. Le concept de la biopolitique et du biopouvoir apparait déjà dans ses cours au Collègue de France de 1977-1978, cf. FOUCAULT, M., *Sécurité, Territoire, Population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Hautes Etudes, Gallimard/Seuil, Paris, 2004, notamment p. 23, 377, 381-2, 393-4 et 399.

[990] Il note dans *Homo sacer* que les deux sphères sont *de facto* inséparables puisque la notion même de la vie nue fonde à l'intérieur du politique le noyau de la souveraineté : « *On peut dire en fait que la production d'un corps biopolitique est l'acte original du pouvoir souverain.* En ce sens, la biopolitique est au moins aussi ancienne que l'execption souveraine. ».cf. AGAMBEN, G., *Homo sacer I : Le pouvoir souverain et la vie nue*, Raiola, traduit de l'italien par Marilène, Seuil, Paris, 1997, p. 14. (Mise en exergue : G. A.)

*Hauptstadt* ») et en les réduisant à ce qui subsiste et *résiste* d'une existence quand celle-ci est privée de tout, *id est* à la « vie nue »[991] : « *Haut, die irgendwie, mehr notdürftig als effektiv, Sammlungen von Knochen überdeckt* »[992] (De la peau qui recouvre en quelque sorte, plus mal que bien, des accumulations d'os), selon la formulation de Hubschmidt dans *Die Nackten*. Il s'agit pour le philosophe de mettre au clair et de repenser à la lumière du savoir de la fin du XX^e^ siècle la notion amphibologique du « *Opfer* », à la fois *victime* et *sacrifice*, et laquelle Georges Bataille avait déjà abordée dans *La part maudite* (1967)[993]. Ce dernier avait bien perçu les connivences nébuleuses entre l'éthique du sacrifice, le régime de la consommation et la pratique de la consumation quand il écrit :

> La victime est un surplus pris dans la masse de la richesse *utile*. Et elle ne peut en être tirée que pour être consumée sans profit, à jamais détruite en conséquence. Elle est, dès qu'elle est choisie, la *part maudite*, promise à la consumation violente. Mais la malédiction l'arrache à l'*ordre des choses* ; elle rend reconnaissable sa figure, qui rayonne dès lors l'intimité, l'angoisse, la profondeur des êtres vivants.[994]

Agamben va plus loin que Bataille en soulignant la structure hybride du sacrifié (*Opfer*) pris sous les deux angles possibles – celui que l'on sacrifie (et célèbre comme tel) et la victime qui subit le sacrifice. L'*homo sacer* serait cependant celui qui peut être tué mais non sacrifié puisque son existence se réduit à « la vie nue »[995]. La pièce *Rechnitz (Der Würgeengel)* peut en ce sens se lire comme une parabole dramatique sur les contradictions d'une telle séparation entre *zōḗ* et *bìos.*

L'*homo sacer* n'entre plus dans aucune catégorie de la vie sociale dont il se voit nécessairement exclu. Déchu des droits fondamentaux de tout être social, c'est-à-dire de tout individu appartenant à un collectif socialement organisé, dont en premier les droits de l'*homme*[996], il mène une existence « hors-la-loi ». Pour expliquer et illustrer cette situation liminale, Giorgio Agamben remonte à la figure de l'homme-loup (*Wolfsmensch*) – une

[991] Agamben écrit par exemple : « Dans la mesure où ses habitants ont été dépouillés de tout statut politique et réduits intégralement à la vie nue, le camp est aussi l'espace biopolitique le plus absolu qui ait jamais été réalisé, où le pouvoir n'a plus en face de lui que la pure vie, sans aucune médiation. » AGAMBEN, G., *Homo sacer I*, p.184. Voir en particulieur la troisième partie *Le camp comme paradigme biopolitique du moderne* dont « Le camp comme 'nomos' de la modernité », p. 127-193.

[992] WAGNER, *Tetralogie*, DN, p. 86.

[993] BATAILLE, G., *La part maudite*, Ed. de Minuit, Paris, 1967. En particulier dans la deuxième partie intitulée « Les données historiques I. La société de consumation », p. 99 - 119.

[994] *Ibid.*, p. 117.

[995] Agamben définit la « vie nue » comme « la vie *tuable* et *insacrifiable* de l'*homo sacer* », AGAMBEN, *Homo sacer I*, p. 16. C'est pourquoi Agamben refuse d'accorder aux déportés le statut ambigu de la « victime ».

[996] La question de savoir ce qu'*est* un homme, de ce qui le caractérise et, partant, à quel moment « l'être-homme » commence et quand il cesse, est au cœur du récit *Si c'est un homme* du revenant LEVI, P., *Se questo è un uomo*, Nuovi coralli, Einaudi, Torino, 1976 ; LEVI, P., *Si c'est un homme*, traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, Julliard, Paris, 1987.

métaphore du revenant que nous avons déjà rencontrée dans *La Peau du loup* (*Die Wolfshaut*)[997] de Hans Lebert :

> *angelockt von dem Jammer des Instrumentes, [kam] etwas aus dem Dunkel auf ihn [zu] […] und er fühlte, wie es langsam näher schlich, eine körperhafte Zusammenballung des Dunkels, ein haariges, zottiges Unding aus Nässe und Nacht in der Größe eines Fleischerhundes*[.][998]
>
> attiré par les gémissements de l'instrument, [quelque chose dans l'ombre] se dirigeait sur lui […] et [il] sentait la Chose approcher lentement, une matérialisation de l'obscurité, un monstre velu, hirsute, fait d'humidité et de nuit, gros comme un chien de boucher[.][999]

Cette description d'un mal insaisissable, inquiétant, émanant du meurtre des étrangers fusillés en hiver 1945, correspond au portrait que le philosophe italien dresse de *wargus*, l'homme-loup, situé au seuil d'une indécidabilité, voire d'un passage de l'homme à la bête :

> Ce qui va demeurer dans l'inconscient collectif comme un monstre hybride, mi-humain mi-animal, partagé entre la forêt et la ville – le loup-garou – est donc à l'origine la figure de celui qui aété banni de la communauté […] La vie du bandit – pas plus que celle de l'homme sacré [*uomo sacro*: A.V.] – n'est un bout de nature sauvage sans lien aucun avec le droit et la cité : c'est, au contraire, un seuil d'indifférence et de passage entre l'animal et l'homme, la *phusis* et le *nomos*, l'exclusion et l'inclusion : le loup-garou précisément, ni homme ni bête, qui habite paradoxalement dans ces deux mondes sans appartenir à aucun d'eux.[1000]

Agamben relie la figure de l'*homo sacer* à cet être hybride, déchu de tous les droits civils, expulsé du corps social, lieu clos et rassurant des vivants, et repoussé vers le monde incertain des autres « créatures » - comme le montrent par ailleurs les trois dernières pièces de la *Tetralogie der Nacktheit* de Peter Wagner à travers la mise en scène d'une lente mais certaine déshumanisation[1001]. Dans cet état de non-appartenance, l'*homo sacer* – venu de nulle part et privé d'un endroit qui soit à lui – est condamné à errer à l'image des âmes non apaisées (Agamben le décrit comme étant « sans repos », « *friedlos* ») et ne dispose plus que sa « vie nue ». En ce sens il est « tuable » mais non « sacrifiable ». C'est pourquoi le philosophe

[997] Dans *Die Wolfshaut*, les habitants de Schweigen soupçonnent un loup de hanter et ravager les lieux. Il s'agit cependant d'une force maléfique qui émane des victimes du massacre et qui s'incarne dans le personnage mystérieux de Maletta, porte-parole des invisibles et des sans-voix. « Und so geschieht es also : Maletta verliert einen Teil seines Lebens, einen Teil seiner Kraft und zugleich seines Stoffes ans das, was Luft bekommen hat in ihm, an das, was schon in ihm gewesen ist, jedoch erst jetzt, mit Leben ausgestattet, in jenem enstandenen Vakuum anhebt zu wachsen. […] Es begann aus ihm hervorzutreten. Es quoll ihm mit dem Schweiß aus allen Poren, sprang knisternd und prickelnd von Nägeln und Haarspitzen ab, umgab ihn von allen Seiten als drohender Nimbus, hüllte ihn ein, eine Wolke üblen Geruchs: ein wüstes Etwas, schwärzer als die Nacht. », LEBERT, *Die Wolfshaut : Roman*, p. 121. Pour la traduction française : LEBERT, *La Peau du Loup*, p. 105.

[998] LEBERT, *Die Wolfshaut : Roman*, p. 125-26.

[999] LEBERT, *La Peau du Loup*, p. 107-8.

[1000] AGAMBEN, *Homo sacer I*, p. 116. Cet extrait se situe dans le dernier chapitre de la deuxième partie *Homo sacer*, intitulé « Le ban et le loup », p. 115-122.

[1001] On passe de la simple présence des morts dans le monde des vivants (*Die Nackten*), à un monde de l'entre-deux, un univers où les esprits des morts et l'esprit céleste se rencontrent charnellement (*Gott Kabel*), puis au spectre des réincarnés où les défunts dans la peau d'une bête, en l'occurrence celle d'un bousier et d'un rat (*Monolog*).

propose de penser la Shoah à la lumière du concept de la « vie nue » puisque l'idéologie nazie prive les Juifs et les Tziganes du droit de vie au sens du *bìos* grec :

> La vérité, difficilement acceptable pour les victimes elles-mêmes mais que nous devons pourtant avoir le courage de ne pas recouvrir d'un voile sacrificiel, est que les juifs ne furent pas exterminés au cours de l'holocauste délirant et démesuré, mais littéralement, selon les mots mêmes d'Hitler, 'comme des poux', c'est-à-dire en tant que vie nue. La dimension dans laquelle l'extermination a eu lieu n'est ni la religion, ni le droit, mais la biopolitique.[1002]

Agamben refuse en ce sens de parler de « victimes », un terme qui rendrait la réalité concrète confuse[1003], et propose celui de la « vie nue » que « les nus » de Peter Wagner mais aussi d'autres personnages de la *Tetralogie*, tels que Franz Z., Ilona et Franz ou encore Kabel, semblent personnifier.

Cette idée de devoir ôter les « voiles » (*Opferschleiern*) qui nous empêchent de voir la Shoah en face, de « dévoiler » en quelque sorte les « mauvais plis » d'une vision trop dichotomique, plaçant d'un côté les « victimes » et de l'autre les « bourreaux », se situe au cœur de la pièce *In den Alpen* (2002). Ce texte se donne pour tâche d'« arracher le voile de ce qu'on ne peut approcher »[1004] :

> *Aber da hängt ein Schleier davor, und schon ist ein Faden zur Stelle, der sich da spinnt, sich herumspinnt ums Bild, ein Schleierfaden spinnt sich ums Bild herum und zeugt ein Kind mit ihm, halb Bild und halb Schleier.*[1005]
>
> Mais il y a un voile juste devant, et voilà qu'un fil apparaît qui se file, qui se faufile autour de l'image, un fil de voile se file autour de l'image et engendre un enfant avec elle, mi-image, mi-voile.

La métaphore de la chrysalide du ver à soie, auquel cet extrait fait probablement référence, donne un aperçu de la complexité du statut des « victimes »[1006]. Au lieu de donner naissance à un papillon, cette nymphe s'avère être « mi-image, mi-voile », une créature amphibologique donc qui nous permet de penser la métamorphose du revenant. Le voile qui se superpose à l'image courante que nous avons des « victimes » résulte des discours : discours d'historiens, de psychologues, de sociologues, de psychanalystes etc. Cette myriade de conceptions sur

---

[1002] AGAMBEN, *Homo sacer I*, p. 125.

[1003] « De ce point de vue, la volonté de donner à l'extermination des juifs une aura sacrificielle à travers le terme d''holocauste' relève d'une démarche historiographique aussi aveugle qu'irresponsable. », *Ibid.*

[1004] « Mit starker Hand reißen wir den Schleier vor dem Unnahbaren weg. », JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, IA, p. 43.

[1005] *Ibid.*

[1006] Notons qu'il s'agit d'une citation tirée de l'*Entretien dans la montagne* de Paul Celan. Dans la mesure où l'emprunt n'est pas signalé, nous préférons le traduire par nous-mêmes et non citer la traduction officielle du texte. Le texte original dit : « Aber sie, die Geschwisterkinder, sie haben, Gott sei's geklagt, keine Augen. Genauer: sie haben, auch sie, Augen, aber da hängt ein Schleier davor, nicht davor, nein, dahinter, ein beweglicher Schleier; kaum tritt ein Bild ein, so bleibts hängen im Geweb, *und schon ist ein Faden zur Stelle, der sich da spinnt, sich herumspinnt ums Bild, ein Schleierfaden; spinnt sich ums Bild herum und zeugt ein Kind mit ihm, halb Bild, halb Schleier*. » cf. CELAN, « Gespräch im Gebirg », p. 170. (Nous soulignons)

l'inconcevable, la Shoah, obstrue plus notre compréhension qu'elle ne nous aide réellement à comprendre. Suivre un fil – fil d'Ariane – pour se faire *une* image de ce que le massacre de millions mais aussi la mort d'une seule personne peuvent signifier, s'avère illusoire ou, comme le suggère le texte, partiel – ce qui ne veut pas dire faux, plutôt pas encore assez élaborée. Mais à force de multiplier les fils, on ne cesse d'engendrer des monstres – créatures hybrides qui ne correspondent ni à la réalité concrète (ni enfant), ni à la fiction abstraite (ni image). Ce sont des chimères incarnées, tels les « revenants », mais aussi des monstres conceptuels, telle l'idée que l'on peut pouvoir faire l'économie de l'expérience physique et psychique parce que les chiffres, les statistiques, les données 'objectives' suffisent. La critique d'une vision purement factuelle apparaît clairement dans la didascalie centrale, introduisant la deuxième phase de la pièce :

> *Ein Mann im ganz normalen Stadtanzug tritt ein. Die Leute scharen sich um ihn. Er verteilt von einer Papierrolle Nummern, die bereitwillig entgegengenommen werden. Zugleich beginnt an einer Wandanzeige Nummer für Nummer zu erscheinen. Als die erste Nummer erscheint, will die erste Person durch die Tür, durch die der Mann eingetreten ist, doch der weist sie zurück und deutet auf eine andere Tür im Hintergrund […] dann geht die aufgerufene Person durch eine dunkle Tür im Hintergrund, hinter der es völlig schwarz ist, während man hinter dem nummernverteilenden Mann einen Gang mit Neoröhren sieht. Man kann es aber auch ganz anders machen.*[1007]
>
> Un homme vêtu d'un costume de citadin tout à fait ordinaire entre. Les gens se rassemblent autour de lui. Il distribue des numéros d'un rouleau en papier que l'on prend très volontiers. En même temps, un tableau d'affichage indique au mur un numéro après l'autre. Quand le premier numéro s'affiche, la première personne veut franchir la porte par laquelle l'homme est entré, mais il la renvoie et lui montre une autre porte au fond […] puis, la personne appelée disparaît par une porte sombre du fond, derrière laquelle il fait tout noir, tandis que l'on aperçoit derrière l'homme qui distribue des numéros un couloir avec des néons. Mais on peut aussi le faire de manière tout à fait différente.

Les numéros attribués aux victimes de l'accident funiculaire, situé au centre de la pièce, n'ont pas pour fonction de les rendre anonymes mais, au contraire, leurs confèrent une nouvelle identité que l'on peut *chiffrer*, saisir par l'esprit et archiver grâce aux techniques modernes. L'identification par numéros, une pratique que nous connaissons de l'élevage mais qui avait également été mise en place dans les camps de concentration, permet de faire apparaître et disparaître de façon anonyme des personnes, alors réduites à des individus interchangeables telles des marchandises. La scène persiffle, par ailleurs, l'organisation habituelle des salles d'attente à laquelle nous nous sommes accoutumés. La mort est stylisée en « disparition », un euphémisme couramment utilisé pour dire que nous avons « perdu » quelqu'un à jamais tandis que la vie ressemble à un immense hall d'attente – car l'homme, comme le dit

[1007] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, IA, p. 41.

Heidegger, est un « être-pour-la-mort ». Si on nous accorde dès le plus jeune âge un numéro figurant sur notre « carte d'identité » qui sera notre « identifiant » tout au long de notre vie, Jelinek propose d'inverser le schéma en accordant un numéro au moment du « départ ». Les représentants des « victimes » se montrent dociles (*bereitwillig*) et acceptent le sort qui leur est réservé : ne pas emprunter la porte qui donne sur un couloir à peine éclairé mais franchir une ouverture qui mène dans l'obscurité – un autre lieu commun pour dire et imaginer la mort. Ce « lieu » est d'autant plus « commun » qu'il est partagé par la majorité des individus – l'autre porte, menant à la lumière, n'étant réservée qu'à quelques exemptions. Est-ce un clin d'œil au mythe de la caverne ? Ou la traduction normalisé (c'est-à-dire standardisée en rationnalisant) et même banalisée de l'éthique national-socialiste, séparant de façon manichéenne les faibles, des forts, les aryens des autres races, enfin ceux que l'on peut tuer (ne disposant que de la vie nue – *zōḗ*) de ceux qui jouissent de tous les droits (disposant du *bìos*) ? Quoi qu'il en soit, aucune des deux portes ne conduit à la véritable lumière – les néons n'étant qu'un éclairage artificiel et provisoire – et n'offre donc pas d'issue à ce monde stérile et dépersonnalisé. Nous sommes, pourrions-nous dire avec Wiesław Kielar à l'*anus mundi*[1008]. Dans cet univers terne, la mort devient « métier » à l'instar de l'homme qui distribue imperturbablement les numéros qui mènent au néant[1009].

Transformé en « usine de la mort » (Figure : IA 3), le plateau de Christoph Marthaler montre un espace qui associe un univers de cantine (à gauche) à celui d'une station de ski un peu démodée ou un lieu de passage et de détente comme il en existe partout dans le monde (à droite). La scène est coupée en deux par deux rails qui débouchent sur un carré noir – un immense portail conduisant dans l'obscurité. Cette ouverture rappelle d'abord le tunnel de l'accident funeste qui s'est métamorphosé, en quelques minutes, en haut fourneau brûlant 155 personnes, ainsi qu'en cheminée gigantesque par lequel la fumée des morts s'est échappée. Les rails du funiculaire font cependant allusion à ceux menant à la rampe d'Auschwitz et

[1008] KIELAR, *Anus Mundi*, *op.cit.*

[1009] On peut citer à ce titre le roman de Robert Merle retraçant la vie du commandant du camp d'Auschwitz, Rudolf Hoess, alors appelé « Rudolf Lang ». L'auteur déclare dans sa préface, rédigée vingt ans plus tard, avoir fait un « re-création étoffée et imaginative de la vie de Rudolf Hoess d'après le résumé de Gilbert », un psychologue américain qui avait mené quelques entretiens dans la cellule du commandant au moment du procès et dont il avait reçu un résumé, et une « véritable œuvre d'historien » en ce que le récit « retrace, d'après les documents du procès de Nuremberg, la lente et tâtonnante mise au point de l'Usine de Mort d'Auschwitz ». Dans cette préface, Merle souligne notamment la dimension inconcevable de l'organisation froide du meurtre de millions semblables : « Bien entendu, avant de commencer mes recherches pour *La Mort est mon Métier*, je savais que de 1941 à 1945, cinq millions de juifs avaient été gazés à Auschwitz. Mais autre chose est de le savoir abstraitement et autre chose de toucher du doigt, dans des textes officiels, l'organisation matérielle de l'effroyable génocide. Le résultat de mes lectures me laissa horrifié. Je pouvais pour chaque fait partiel produire un document, et pourtant la vérité globale était à peine croyable. » MERLE, R., *La mort est mon métier*, Gallimard, Paris, 1952 pour le texte et 1972 pour la préface.

redoublent de manière plus palpable l'image classique que nous connaissons de l'entrée au camp de la mort. Cette entrée ne comporte plus le dicton ironique « *Arbeit macht frei* » (Le travail rend libre) mais la formule publicitaire, *Benutzung gebührenfrei !* (Usage gratuit), qui fonctionne alors comme un attrape-touriste. L'ouverture qui évoque les fours crématoires d'Auschwitz est ainsi hantée par une autre signification qui la détourne de son sens initial. Ainsi n'est-il pas exclu de penser à une immense chambre noire (*Dunkelkammer*) qui transforme ceux qui y entrent en « image », c'est-à-dire en un artefact qui montre seulement leur présence en suppléant à leur absence. La réplique de l'enfant défunt, « *Ich weiß, die Bilder wollen Sie auch noch von uns, aber dafür müssen Sie was zahlen!* »[1010] (Je sais, vous voulez en plus les images de nous mais il faut payer pour cela un petit quelque chose !), se lit comme une critique acerbe de l'industrie de consommation, qui dévoile les contradictions internes du système d'exploitation des humains : si l'entrée est gratuite (on brûle et massacre volontiers), le service de reprographie, c'est-à-dire la *trace* de ces actes, devient payant. Au fil des années, l'Holocauste s'est profilé comme un nouveau marché, particulièrement courtisé par les médias de masse. Même les lieux de la mémoire traumatique sont devenus de nouvelles sources de revenus – n'est-ce pas une perversion de la fonction d'Auschwitz que l'on peut aujourd'hui y acquérir des cartes postales ? Les morts n'en semblent pas choqués comme l'indique la remarque de l'enfant : « *Das sind doch Ansichtskarten, und Ansichtskarten kennen Sie ja !* »[1011] (Mais ce ne sont que des cartes postales et les cartes postales, vous les connaissez pourtant !).

Au centre du texte et de la mise en scène se trouve donc la dernière grande mutation de tous les vivants et par laquelle tout se termine : la mort. La présence des morts sur scène – qu'ils soient animés comme Franz Z. ou inertes comme le concierge – est aussi essentielle dans la *Tetralogie der Nacktheit*. Leur odeur pénétrant est un rappel constant à un passé indéniable et un avenir certain[1012]. Aussi bien dans l'esthétique théâtrale de Jelinek que dans celle de Peter Wagner, la mort nous apparaît comme chambre noire (un tunnel, une porte, les canalisations, un huit-clos, une cave), métamorphosant une dernière fois ceux qui s'y aventurent. La créature qui en *ressort* ou, pour reprendre l'image de la chrysalide, qui en *renaît* est monstrueuse, « mi-enfant » et « mi-image », c'est-à-dire ni entièrement naturelle, ni

[1010] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, IA, p. 43.
[1011] *Ibid.*
[1012] Les personnages dans *Die Nackten* ne cessent de l'évoquer avec dégoût (Klara, Ramani), stupeur (Hubschmid) et affection (Helga). *KLARA :* « *Dieser Gestank! Ich ertrage einiges, aber ein stinkender Körper ist mir ein Greuel. Schrecklich die Vorstellung, daß man eines Tages genauso stinkt.* », WAGNER, *Tetralogie*, DN, p. 91.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

entièrement artefact mais un entre-deux inquiétant qui sort de nos classifications habituelles : le revenant.

*In den Alpen* associe clairement les morts, brûlés vifs, d'un accident téléphérique et les morts des chambres à gaz, brûlés dans les fours crématoires :

> *Da sind Sie halt zerstoben wie Wolken, da sind Sie halt da und gleichzeitig weg, was wollen Sie. Es ist Ihnen nichts geschehen. Unser Ofen hat 155 Stück geschafft, aber das Ihrer viel mehr geschafft hat, das müssen Sie mir erst beweisen! Opa sagt, das geht gar nicht.*[1013]
>
> Eh bien, vous vous êtes désagrégé comme des nuages et vous êtes là et en même temps partis, que voulez-vous. Vous n'avez rien subi. Notre four à nous a brûlé 155 d'un coup, il faudrait d'abord me prouver que le vôtre en a brûlé davantage ! Mon pépé dit que c'est même pas possible.

Ce n'est pas sans importance que ce soit l'*Enfant*, l'un des 'nouveaux-morts', qui s'adresse en ces termes à un revenant, lapidairement désigné comme *Mann*. Le lecteur sait pourtant qu'il s'agit de l'*alter ego* de l'une des voix les plus célèbres de la poésie après Auschwitz, Paul Celan. Le vouvoiement établit une distance nette entre les victimes de la Shoah, représentées par l'*Homme*, et celles de l'accident funiculaire dont l'*Enfant* semble être le porte-parole. Un fossé infranchissable se creuse entre les 'anciens défunts' dont on minimise les souffrances (*Es ist Ihnen nichts geschehen*.) et auxquels on accorde peu ou pas de foi (*das müssen Sie mir erst beweisen* ; *Opa sagt, das geht gar nicht*), comme si l'Holocauste pouvait se périmer, et les victimes plus récentes, 'la chair fraîche' qui s'octroie, de plein gré, l'autorité sur la connaissance du passé alors qu'elle la tient de seconde main. Tandis que l'*Enfant* se présente sous les traits d'une « jeune femme qui, à l'instar des anciennes mise en scène de *Hansel et Gretel,* est ostensiblement déguisée en enfant »[1014], l'*alter ego* du poète défunt est décrit comme un homme ordinaire (*ein Mann im ganz normalen Stadtanzug*) – une proposition que la mise en scène de Marthaler retient (Figures : IA 4, 5)[1015] : Le costume du citadin tranche avec les tenues sportives des autres morts. D'une part, les vêtements inappropriés au lieu et aux circonstances le distinguent et l'individualisent. D'autre part, ils le classent dans un milieu spécifique (celui des spectateurs zurichois et munichois ?) et l'anonymisent. S'il fait partie, selon le texte de Jelinek, des autres morts sur scène qui sont tous « en tenue de fête » (« *in festlicher Kleidung* »[1016]), la mise en scène de Marthaler semble le ranger dans la

[1013] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, IA, p. 42.
[1014] Jelinek écrit dans la didascalie qui ouvre la pièce : « Das Kind : ich stelle mir eine junge Frau vor, die, wie in alten Hänsel- und Gretel-Inszenierungen, sehr betont, sehr ‚sichtbar' als Kind hergerichtet ist », *Ibid.*, IA, p. 7.
[1015] Comme on peut constater, la captation de la création zurichoise est de très mauvaise qualité. Elle provient en effet d'une caméra de surveillance dont l'équipe technique a bien voulue nous donner une copie Néanmoins elle a le mérite de nous montrer la mise en scène dans son intégralité et surtout de nous dévoiler tous les plans.
[1016] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, IA, p. 7.

catégorie des 'présents invisibles', à savoir le public. Dans tous les cas, aussi bien la dramaturge autrichienne que le metteur en scène suisse ont pris soin de séparer visiblement ce revenant des autres figurants – morts et vivants – ce qui lui confère un statut à part, à l'écart ou au-dessus des autres. Ne faisant partie ni des vivants sur scène ou dans la salle, ni des morts, l'*Homme* incarne l'exclusion par excellence. Étant en décalage permanent, il ne peut être qu'un porte-parole dépassé (pour ne pas dire *démodé*) des rescapés de la Shoah. Or, dans la mesure où on lui refuse le statut de témoin oculaire qui doit faire ses preuves face aux affirmations infondées d'un 'grand-père' et qu'on ne reconnaît pas son trauma précisément parce qu'il a survécu à l'Holocauste, ce revenant est doublement dépossédé et privé de parole (*entmündigt*). Son discours ne peut être que décalé et suranné. Ainsi, au travers de cette allégorie du revenant, Jelinek et Marthaler dévoilent la mise en question actuelle de l'autorité du témoignage face aux autres discours sur la Shoah, voire la notoriété qu'ont aujourd'hui acquise les derniers survivants de l'Holocauste tout comme leurs opposants, les négationnistes.

Ceci pourrait aussi expliquer pourquoi seulement la foule des morts vénère cet *Homme* sous tutelle (*Die Leute scharen sich um ihn*) et l'appelle à l'aide pour toute sorte de choses[1017]. Il ne résout pas pour autant les divers problèmes mais leur répond en citant calmement son grand autre, Paul Celan : « '*Weiß ich' und 'Versteh ich, versteh ich'* » (Je sais ; je comprends, je comprends)[1018] et « continue à dire les textes suivants » (*spricht dann die folgenden Texte weiter*[1019]). Le revenant marque ainsi un retour (*Wiederkehr*) parmi les vivants tout en pratiquant la répétition (*Wiederholung*). Ce faisant, il se mue en son contraire et la situation bascule puisque c'est à lui de renvoyer les morts et à lui de rester : « *Jetzt gehen einmal Sie. Und ich bin derjenige, der kommt. Ich komm und komm, ja, auf der Straße daher, wo man mich hat wohnen lassen, vorübergehend, nicht im Vorübergehen* »[1020] (Pour une fois, c'est vous qui partez. Et c'est moi qui viens. Je viens et je viens, en effet, par la rue où on m'a accordé refuge, provisoirement, mais non en passant). En distribuant les numéros funestes, le revenant invite les autres à quitter le plateau et se place en tête de liste de ceux qui ne cessent de se produire et reproduire (*ich komm und komm*). Sa présence éphémère ne passe pas inaperçue (*vorübergehend, nicht im Vorübergehen*) ; il habite les lieux communs (*auf der*

[1017] La didascalie précise que l'on entend crier des personnes de partout : « *Celan, Telefon!* » - « *Celan! Tauschen Sie den Heizstrahler aus!* » - « *Celan! Geil!* » etc., *Ibid.*, IA, p. 41.
[1018] Ces phrasillons sont tirés de l'*Entretien dans la montagne* de Celan et par lesquels l'un des deux interlocuteurs mystérieux répond toujours.
[1019] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, IA, p. 41.
[1020] *Ibid.*, IA, p. 41-42.

*Straße […], wo man mich hat wohnen lassen*), emprunte les passerelles connues pour nous faire voir et entendre ce que nous ne voulons ni voir, ni entendre. Vecteur d'un malaise profond, il est là pour transmettre « une douleur fantôme »[1021] à son public. Pouvons-nous dès lors attribuer à son apparition une force de catalyseur à l'instar du revenant Franz Z. dans *Die Nackten* ? Ou incarne-t-il un monument (*Mahnmal*) de plus pour nous rappeler une histoire non surmontée ? Enfin, qu'en est-il de la sincérité de son discours rapporté ? Est-il messager ou tout simplement acteur comme les autres ? Voici des questions que l'œuvre pose à ses lecteurs et spectateurs tout en invitant chacun de les résoudre pour soi. Pour conclure le paragraphe, nous voudrions citer la dernière strophe de la *Prière aux vivants pour leur pardonner d'être vivants* par laquelle la rescapée d'Auschwitz, Charlotte Delbo, prend congé de ses lecteurs dans *Auschwitz et après* :

> Et puis
> mieux vaut ne pas y croire
> à ces histoires
> de revenants
> plus jamais vous ne dormirez
> si jamais vous les croyez
> ces spectres revenants
> qui reviennent
> sans pouvoir même
> expliquer comment.[1022]

## c. L'acteur, cet éternel revenant…

Il va de soi que « Celan » mis en abîme par Jelinek et mis en scène par Marthaler n'*est* pas le poète Celan, né en 1920 à Czernowitz sous le nom de Paul Antschel/Ancel dont les parents n'ont pas survécu à la Shoah et qui, lui-même, avait été réquisitionné pour des travaux forcés en Roumanie. Ce n'est pas non plus la personne qui s'est suicidée en avril 1970 à Paris à force de ne plus pouvoir supporter les blessures profondes que la guerre et le national-socialisme lui avaient infligée. Mais on peut dire que la figure est en un rappel, qu'elle dénote ces deux personnalités et qu'elle connote notre compréhension d'un individu brisé sans pour autant le représenter. C'est un acteur qui prête son corps et sa voix à cet homme disparu, une « surface de parole » qui accepte en son sein le croisement de différents discours. Ainsi, l'*Homme* cite non seulement Paul Celan et son petit texte *Gespräch im Gebirg* (*Entretien*

[1021] TEMPLEMAN, « Le théâtre de Charlotte Delbo entre l'absence et l'abcès du "sortilège d'oubli" », *op. cit.*
[1022] DELBO, *Auschwitz et après : Une connaissance inutile*, p. 186.

*dans la montagne*)[1023] mais aussi un texte oublié d'un certain Leo Maduschka, publié à titre posthume par son ami Walter Schmidkunz après le décès inattendu du jeune alpiniste lors d'une excursion en haute montagne[1024]. Ils ont tous deux en commun d'être d'origine juive et d'avoir subi l'exclusion de la société germanique. Le rescapé de la Shoah – *survivant* physique qui n'a pas *survécu* l'extermination juive sur le plan psychique – évoque dans son court texte de prose la rencontre de deux individus hybrides, « le Juif et fils d'un Juif » (« *der Jud und Sohn eines Juden* ») et « son cousin germain et frère » (*sein Vetter und Geschwisterkind*), qui – en compagnie de leur nom propre et de leur ombre empruntée (« *und mit ihm ging sein Name, der unaussprechliche* » ; « *kam, auch er, in dem Schatten, dem geborgten* ») – mènent un entretien de sourds qui, par moments, ressemble fortement à celui de la nymphe Écho dans les *Métamorphoses* d'Ovide[1025].

Celle-ci avait été punie par Héra (Junon selon la traduction d'Ovide) pour l'avoir distraite par de longs discours alors que Zeus était en train de séduire d'autres nymphes et déesses : privée d'une parole qui lui soit propre, Écho est condamnée à répéter les derniers mots qu'on lui adresse (III, v. 360-370). Elle réussit néanmoins à s'entretenir avec Narcisse en répétant juste ce qu'il fallait pour maintenir l'illusion d'un échange. Quand celui-ci se refuse à son amour[1026], elle cesse de se nourrir et meurt de chagrin, si bien qu'il n'en restera plus que sa voix et les os. « La voix est intacte. Les os, dit-on, ont pris l'apparence de la pierre » qui, depuis, renvoie les derniers mots des paroles qu'on lui adresse, « elle est entendue de tous ; c'est le son qui est encore vivant en elle ». Le sort de la nymphe n'est pas sans rappeler celui de Maduschka, accidenté dans les roches des Alpes, mais aussi celui de tous les autres exclus du régime, d'abord réduits au silence, puis éliminés par le travail ou le gaz. Il y a donc un lien très fort entre les pièces alpines (*Totenauberg*, *In den Alpen*, *Das*

[1023] CELAN,MOSÈS, *Entretien dans la montagne*, ; CELAN, « Gespräch im Gebirg », . Le texte date d'août 1959 et est issu d'un entretien raté avec le philosophe Theodor W. Adorno à Sils Maria. Celan l'évoque dans son discours du prix Büchner le 22 octobre 1960 à Darmstadt : « Und vor einem Jahr, in Erinnerung an eine versäumte Begegnung im Engadin, bracht ich eine kleine Geschichte zu Papier, in der ich einen Menschen ‚wie Lenz' durchs Gebirg gehen ließ. / Ich hatte mich, das eine wie das andere Mal, von einem ‚20. Jänner', von meinem ‚20. Jänner', hergeschrieben. / Ich bin… mir selbst begegnet. », CELAN, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Gedichte 3. Prosa. Reden, (éd.), Beda Allemann, Surhkamp Verlag, Frankfurt / Main, 1983, p. 201.

[1024] Voir à ce titre l'étude détaillée de SCHMIELE, C., « Ein früher Alpinist in Jelineks 'Alpen' », *Jelinek, une répétition? / Jelinek, eine Wiederholung ? : A propos des pièces In den Alpen et Das Werk / Zu den Theaterstücken In den Alpen und Das Werk*, Lartillot, Françoise et Dieter Hornig (éd.), Bern, Peter Lang, 2008, p. 183-208.

[1025] Livre III, v. 355-401. Nous nous référons à la traduction de Joseph Chamonard, cf. OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduit en français par Joseph Chamonard, Garnier, Paris, 1953, p. 137-141.

[1026] Le texte de Celan décrit une situation similaire lorsque le sujet du texte évoque un amour non-réciproque et même impossible en raison de la déchéance de son droit d'être une personne : « und sie liebten mich nicht und ich liebte sie nicht, denn ich war einer, und wer will Einen lieben », CELAN, « Gespräch im Gebirg », p. 172.

*Werk*), l'*Entretien* de Celan et le mythe d'Écho dans *Les Métamorphoses* – la disparition, la transmutation et la réapparition proposent par ailleurs un fil de lecture solide.

À l'instar d'Écho, les deux promeneurs solitaires de l'*Entretien* n'ont pas de parole propre ; ils parlent une langue étrangère et exclusive, une langue dont on les a dépossédés :

> *das ist die Sprache, die hier gilt […] eine Sprache, nicht für dich und nicht für mich – denn, frag ich, für wen ist sie denn gedacht, die Erde, nicht für dich, sag ich, ist sie gedacht, und nicht für mich –, eine Sprache, je nun, ohne Ich und ohne Du, lauter Er, lauter Es, verstehst du, lauter Sie, und nichts als das.*[1027]
>
> tel est le langage qui a cours ici [..] un langage qui n'est fait ni pour toi ni pour moi – car, je le demande, pour qui est-elle conçue, la terre, elle n'est conçue, dis-je, ni pour toi ni pour moi –, un langage, eh bien oui, sans Je sans Tu, rien qu'Il, rien que ça, comprends-tu, rien qu'Ils, et seulement cela.[1028]

Ils s'invitent, l'un et l'autre, à se regarder, à s'écouter et à se parler pour s'approprier le monde par la langue. L'échange repose sur des répétitions croisées, des chiasmes et des anaphores jusqu'à ce qu'un *moi* – et finalement un *nous* – émerge :

> *-Versteh ich, versteh ich. Bin ja gekommen von weit, bin ja gekommen wie du.*
> *-Weiß ich.*
> *-Weißt du und willst mich fragen: Und du bist gekommen trotzdem, bist, trotzdem, gekommen hierher – warum und wozu?*
> *-Warum und wozu…. Weil ich hab reden müssen vielleicht, zu mir oder zu dir, reden hab müssen mit dem Mund und mit der Zunge und nicht nur mit dem Stock. Denn zu wem redet er, der Stock? Er redet zum Stein, und der Stein – zu wem redet der?*
> *- Zu wem, Geschwisterkind, soll er reden? Er redet nicht, er spricht, weil niemand ihn hört, niemand und Niemand [sic], und dann sagt er, er und nicht sein Mund und nicht seine Zunge, sagt er und nur er: Hörst du?*
> *-Hörst du, sagt er – ich weiß, Geschwisterkind, ich weiß… Hörst du, sagt er, ich bin da. Ich bin da, ich bin hier, ich bin gekommen. Gekommen mit dem Stock, <u>ich und kein anderer, ich und nicht er</u> […] ich mit dem Gedächtnis, ich, der Gedächtnisschwache, ich, ich, ich…*[1029]
>
> –Je comprends, je comprends. Puisque je suis venu de loin, puisque je suis venu comme toi.
> –Je sais.
> – Tu sais et tu veux me demander : Et tu es venu tout de même, tu es, tout de même, venu jusqu'ici – pourquoi et dans quel but ?
> – Pourquoi et dans quel but… Peut-être parce qu'il m'a fallu m'adresser à quelqu'un, à moi ou à toi, m'adresser à quelqu'un avec ma bouche et avec ma langue et pas seulement avec mon bâton. Car à qui s'adresse-t-il, le bâton ? Il s'adresse à la pierre, et la pierre, à qui s'adresse-t-elle ?
> – À qui donc, cousin, veux-tu qu'elle s'adresse ? Elle ne s'adresse pas, elle parle, et celui qui parle, cousin, ne s'adresse à personne, il parce que personne ne l'écoute, personne et Personne, et pui il dit, lui et non sa bouche et non sa langue, lui et seulement lui, dit : Entends-tu ?

[1027] *Ibid.*, p. 170-171.
[1028] CELAN,MOSÈS, *Entretien dans la montagne*, p. 13-15.
[1029] CELAN, « Gespräch im Gebirg », p. 171. (Nous soulignons)

> – Entends-tu, dit-il – je sais, cousin, je sais… Entends-tu, dit-il, je suis là. Je suis là, je suis ici, je suis venu. Venu le bâton à la main, moi et nul autre, moi et non pas lui […] moi avec ma mémoire, moi que ma mémoire trahit, moi, moi, moi…[1030]

Pour sa pièce *In den Alpen,* Jelinek a recours à cette langue de l'exclusion qu'elle tient manifestement de seconde main pour la mettre dans la bouche de son revenant, lui aussi une copie plus ou moins trompeuse de celui qui raconte l'*Entretien*. Le revenant, venu de loin pour dire quelque chose (*reden*), mais non pour parler (*sprechen*), s'apparente selon notre lecture du texte au comédien qui, lui non plus, n'a pas de parole qui soit exclusivement à lui[1031]. Au contraire, tous les soirs, il emprunte sur scène le discours des autres, luttant contre ses trous de mémoire et s'efforçant sans cesse d'affirmer ce « *ich* » qui disparaît derrière les « *es* » et les « *Sie* » et les « *Er* » diégétiques. Non seulement, il doit répéter ce qu'on lui a soufflé – comme Écho – mais aussi revenir pour occuper la scène. Il est, en ce sens, *Wiedergänger* et *Wiederholer*. Si on lui demande pourquoi il est venu et pourquoi il reviendra, il répondra peut-être, comme cité ci-dessus : « *Weil ich hab reden müssen vielleicht, zu mir oder zu dir, reden hab müssen mit dem Mund und mit der Zunge und nicht nur mit dem Stock.* » (Peut-être parce qu'il m'a fallu m'adresser à quelqu'un avec ma bouche et avec ma langue et pas seulement avec mon bâton.)[1032]

L'acteur se fait donc porte-parole et médium d'une voix, d'un discours, d'un sujet qui n'est pas à lui mais qu'il s'approprie au fur et à mesure de la représentation, « *ich und kein anderer, ich und nicht er* », dit le texte, « *ich mit meiner Stunde, der unverdienten, ich, den's getroffen hat, ich, den's nicht getroffen hat* » (moi avec mon heure, l'imméritée, moi que cela a frappé, moi que cela n'a pas frappé) [1033]. Le comédien revient sur le plateau, secouru par son corps et aidé par sa mémoire pour dire quelque chose au public. Or, cet aveu qu'il est censé transmettre et qui se situe au cœur de l'*Entretien* de Celan est passé sous silence aussi bien dans la pièce de Jelinek que dans la mise en scène de Marthaler. Il s'agit du passage où ce « *je* » dit :

> *Auf dem Stein bin ich gelegen, damals, du weißt, auf den Steinfliesen; und neben mir, da sind sie gelegen, die andern, die wie ich waren, die andern, die anders waren als ich und*

[1030] CELAN,MOSÈS, *Entretien dans la montagne*, p. 15.

[1031] Il convient ici de souligner que l'auteur de l'*Entretien* n'a probablement pas pensé au rapprochement que nous venons de faire. Il s'agit d'une lecture personnelle de ces deux textes qui ne s'impose pas au lecteur. L'autonomie et la complexité de l'écriture de Celan nous permettent cependant de prendre nos distances par rapport aux interprétations plus traditionnelles sans pour autant faire violence au texte. La confrontation du texte de Jelinek et celui de Celan sur le plan de la performance s'est également avérée intéressante dans la mesure où nous avons abordé les intertextes de la *Todesfuge* dans le deuxième chapitre de notre première partie, cf. I. 2. B) « Sur les traces de Paul Celan ».

[1032] Nous tenons à souligner que.

[1033] CELAN, « Gespräch im Gebirg », p. 171. / CELAN,MOSÈS, *Entretien dans la montagne*, p. 15.

> *genauso, die Geschwisterkinder; und sie lagen da und schliefen, schliefen und schliefen nicht, und sie träumten und träumten nicht*[.][1034]
>
> J'étais couché sur la pierre, en ce-temps-là, tu sais, sur les dalles de pierre ; et près de moi ils étaient couchés, les autres, ceux qui étaient autres que moi et tout à fait pareils, les cousins et cousines ; et ils étaient couchés là et ils dormaient, dormaient et ne dormaient pas, et ils rêvaient et ne rêvaient pas [.][1035]

Le texte et la performance comportent donc un vide, se construisent même autour de ce blanc qui *dit* précisément le trauma : le massacre d'innombrables semblables. La scène que cet aveu décrit rappelle les amoncellements de cadavres autour desquels la pièce *Die Nackten* se tisse ainsi que les images insoutenables de la Shoah, prises après la découverte des camps[1036]. Dans le texte de Celan, la mise en mots du refoulé semble permettre l'union du sujet brisé, dès lors à même de parler *en son nom* et *en dehors de son ombre*. Suivant une trajectoire similaire du *Monolog mit einem Schatten* de Wagner, l'*Entretien* opère une métamorphose ou, plus précisément, une transfiguration des interlocuteurs[1037], alors capables de parler à l'unisson, au nom d'un *nous* :

> *wir mit unseren Stöcken, wir mit unsern Namen, den unaussprechlichen, wir mit unserm Schatten, dem eigenen und dem fremden, du hier und ich hier*
> *– ich hier, ich; ich, der ich dir all das sagen kann, sagen hätt können; der ich dirs nicht sag und nicht gesagt hab*;[1038]
>
> nous avec nos noms, nos noms imprononçables, nous avec notre ombre, la nôtre et l'étrangère, toi ici et moi ici
> – moi, ici, moi ; moi qui puis te dire tout cela, qui aurait pu te le dire ; qui ne le dis pas et qui ne te l'ai pas dit ;[1039]

L'écriture dramatique d'Elfriede Jelinek tisse également des discours autours des non-dits et des blancs tout en confiant les mots qui restent aux non-morts d'une histoire toujours à refaire. L'auteure exprime clairement la filiation de ses textes dans la postface de sa trilogie :

> *Vor der Tür zur Unterwelt oder dem Jenseits oder wie man es nennen will, tritt ihnen [den Ausgelöschten: A.V.] einer entgegen, der zur Auslöschung vorgesehen war und für die Ausgelöschten spricht, als einer, der nie einer wie die anderen sein durfte. Er darf ja nicht einmal wie jeder sein. Er muß wie alle seine Schicksalsgefährten sein. Er hat seinen Anspruch sogar auf Individualität verwirkt, indem er immer nur unter den Opfern sein muß.*

[1034] CELAN, « Gespräch im Gebirg », p. 171-172.

[1035] CELAN,MOSÈS, *Entretien dans la montagne*, p. 17.

[1036] Ce sont ces images qui ont marqué la jeune Elfriede lorsqu'elle se rendait avec son père au cinéma et qui marquent, partant, son écriture.

[1037] On peut à ce titre également penser au sous-titre de la pièce *Die Nackten* : « *Ein Erlösungsdrama* » (Un drame de rédemption).

[1038] CELAN, « Gespräch im Gebirg », p. 173.

[1039] CELAN,MOSÈS, *Entretien dans la montagne*, p. 19-20.

> *Ein Gefährdeter, der nie etwas anderes als gefährdet war und das auch weiß. Er kennt den Weg ins Nichts und kann ihn den anderen zeigen.*[1040]
>
> Devant la porte des enfers ou de l'au-delà, peu importe le nom, quelqu'un vient à leur rencontre qui était prédestiné à l'extermination et qui parle pour les exterminés en tant que personne qui n'a jamais eu le droit d'être comme les autres. Puisqu'il n'a même pas le droit d'être comme tout le monde. Il doit être comme tous ses compagnons d'infortune. Il a même perdu son droit à l'individualité en ce qu'il doit toujours et exclusivement rester parmi les victimes. Un être menacé qui n'a jamais connu autre chose que d'être menacé et qui le sait fort bien. Il connaît le chemin qui conduit au néant et il peut le montrer aux autres.

Il ne faut pourtant pas oublier que l'*Entretien* de Celan n'aurait probablement jamais vu le jour si le poète avait effectivement rencontré Adorno le 22 juillet 1956. Ce dont le texte parle, à savoir de la *possibilité* de faire de la poésie après Auschwitz sans « être barbare », montre à l'encontre des propos de Jelinek que Celan avait bien pris position au sein de l'avant-garde de l'après-guerre. Partant, il n'était pas condamné à appartenir au collectif anonyme des « victimes », nivelant toute forme d'individualité. Ses écrits prouvent *a contrario* qu'il *n*'était *pas* comme « comme tous ses compagnons d'infortune », précisément parce qu'il a osé *dire*.

On peut ainsi comprendre la métaphore du revenant de deux manières : d'une part, elle renvoie concrètement aux rescapés de la Shoah dans le double sens du terme de *survivre à* la Shoah et de lui *avoir survécu* ce qui implique de *continuer à vivre avec* le trauma ; d'autre part, elle se lit comme une allégorie de l'esthétique théâtrale qui fait des acteurs littéralement des « revenants ». La pièce *Erlkönigin* s'avère à ce titre exemplaire en ce qu'elle met uniquement en scène le zombie d'une comédienne morte qui distribue au public fétichiste non seulement ses « meilleurs morceaux », au double sens des termes de « morceaux de chair » (*Fleischstücke*) et de « pièces de théâtre » (*Theaterstücke*), mais aussi la crème d'un nationalisme, voire fascisme « du terroir » :

> *doch hier geben Menschen den Ton an! Diese Torten sind nicht käuflich zu erwerben. Die Dichter schließen die Lücken im Leben. Bitte, gebe ich Ihnen halt doch ein Stück von mir, als wärs ein Stück von mir. Hab ich schließlich selbst gebacken! Wohl bekomms!*[1041]
>
> ici cependant, les hommes donnent le la ! Ces gâteaux à la crème ne sont pas à vendre. Les poètes comblent les lacunes dans la vie. Et voilà que je finis quand même par vous donner un morceau de moi comme si c'était une pièce de moi. Car après tout, je l'ai préparé moi-même ! À votre santé !

Bien que ces propos proviennent de la bouche d'une revenante, ils soulignent non sans ironie que ce sont toujours les vivants (*Menschen*) qui donnent le ton et non les morts. Sans doute pouvons-nous y voir un clin d'œil de l'auteure qui, par son écriture, peut donner *et* prendre la

[1040] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, NB, p. 255-256.

[1041] JELINEK, *Macht nichts: eine kleine Trilogie des Todes*, EK, p. 13. (Nous soulignons)

vie à ses créatures textuelles – une hypothèse que la suite du texte semble aussitôt contrecarrer puisque la « reine » souligne que les poètes (*Dichter*), *i.e.* les écrivains, sont les mécaniciens-dentistes des temps modernes qui suppléent aux défaillances quotidiennes en bouchant les trous (*Die Dichter schließen die Lücken im Leben*). Evelyn Annuß interprète la présence du non-mort (*das/der Untote*) dans le théâtre de Jelinek comme « un modèle scénique » permettant de penser « la survivance citationnelle » (*szenisches Reflexionsmodell zitathaften Nachlebens*)[1042] : « *Diese zeigt, wie der Schauspielerkörper durch seinen entpersönlichten Auftritt als eine Allegorie des Nachlebens auf die Notwendigkeit hindeutet, die Theatralisierung nationalsozialistischer Geschichte in personaler Gestalt zu revidieren*. »[1043] (Elle montre comment le corps de l'acteur renvoie à la nécessité de réviser la théâtralisation de l'histoire nationale-socialiste sous forme personnalisée, à travers son apparition dépersonnalisée comme allégorie de la mémoire). En ce sens, la spécialiste de théâtre qualifie l'esthétique théâtrale de Jelinek de « *Theater des Nachlebens* », c'est-à-dire un théâtre qui commémore par la présentification de ce qui n'est plus, voire de ce qui « ne vit plus »[1044], et pour laquelle nous proposons le terme d'un théâtre du « remembrement ». Par la figure du revenant et grâce au procédé citationnel de Jelinek, les défunts, les disparus et autres absents accéderaient ainsi à une postérité dont la « momie » (égyptienne) dans *Burgtheater* serait une personnification exemplaire[1045]. Lors d'un congrès en mai 2011, consacré au statut du revenant dans les arts contemporains (notamment le genre du *pulp-fiction*) et les sciences de la vie (*life sciences*), Evelyn Annuß a même proposé l'étiquette de « théâtre zombi » (*Zombietheater*)[1046].

Depuis ses premiers écrits, Jelinek insiste sur la nécessité de ne pas « montrer de la vie », de ne pas produire la moindre illusion de profondeur et de psychisme. Notamment ses textes de théâtre mais aussi ses nombreux essais théoriques ne cessent de remettre en question les mécanismes traditionnels du théâtre : « *Ich möchte nicht sehen, wie sich in den*

[1042] ANNUß, *Elfriede Jelinek - Theater des Nachlebens*, p. 14.

[1043] *Ibid.*, p. 14.

[1044] Il n'y a pas vraiment d'équivalent en français pour le terme de *Nachleben* qui désigne en allemand la vie d'un défunt dans la mémoire des descendants (*Leben eines Verstorbenen in der Erinnerung der Hinterbliebenen*).

[1045] ANNUß, *Elfriede Jelinek - Theater des Nachlebens*, p. 80-93.

[1046] *Die Untoten. Life Sciences & Pulp Fiction. Kongress & Inszenierung*, du 12 au 14 mai 2011 à Kampnagel/Hambourg. Voir également ANNUß, E., *Zombietheater*, conférence réécoutable : http://www.untot.info/170-0-ZOMBIETHEATER.html, Hamburg, 13.05.2011. S'il n'y a pas de trace écrite de cette conférence, à laquelle nous avons pu assister en direct, elle peut être réécoutée en suivant le lien indiqué ci-dessus. Pour le résumé des interventions sur l'œuvre d'Elfriede Jelinek, qui se sont déroulées en parallèle et sur les lieux du congrès (Doktorandenkolloquium *Diskurse des Untoten*), il faudrait se rapporter au résumé des organisatrices Moira Mertens et Elisabeth Günter, cf. MERTENS,GÜNTHER, « 'Ich will kein Leben.' Elfriede Jelineks Ästhetik des Untoten », *op.cit.*

*Schauspielergesichtern eine falsche Einheit spiegelt : die des Lebens* » (Je ne veux pas voir se refléter une fausse unité sur le visage des acteurs, celle de la vie), annonce l'auteure dans *Ich möchte seicht sein* (Je voudrais être légère) : « *Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken* » (Je ne veux pas insuffler la vie à des étrangers devant les spectateurs). Sa devise est claire : « *Ich will kein Theater* » (Je ne veux pas de théâtre)[1047]. À l'instar de l'*Enfant* dans *In den Alpen* où l'on doit « voir en détail la fabrication de l'enfant moyennant le maquillage » (*man soll sozusagen die Herstellung eines Kindes mittels Schminke genau sehen können*)[1048], la *Reine des aulnes* fait la remarque : « *Die Bühne ist der Ort, wo wir unsere Seelen abgeben und eine kleine Marke dafür bekommen. Damit wir wissen, wohin wir unser Innerstes abschicken können*. »[1049] (Le théâtre est ce lieu où nous déposons nos âmes et recevons en retour une petite consigne. Afin que nous sachions vers où nous envoyer notre for intérieur). Mis dans la bouche d'un personnage qui n'a plus vraiment le statut d'un 'caractère', ces propos doivent se lire à l'envers : si dans le théâtre traditionnel, l'acteur qui monte sur scène est censé « se vider » pour devenir « réceptacle » d'un caractère qu'il incarne corps et âme pour se « vendre » au public avide (d'où la métaphore cannibale d'un corps qu'on dévore), le théâtre de Jelinek réclame le contraire. Il ne s'agit plus de *devenir* une « personne » au sens étymologique du terme – *persona* désignant en latin le « masque d'acteur », puis le « rôle » et le « caractère » – mais de rester *personne*. C'est du moins ce que suggère malicieusement une voix auctoriale dans la *Nachbemerkung* de la trilogie, en se gardant d'ailleurs de parler de « pièces de théâtre » : « *Diese Texte sind für das Theater gedacht, aber nicht für eine Theateraufführung. Die Personen führen sich schon selber zur Genüge auf*. »[1050] (Ces textes sont écrits pour le théâtre, mais non pour une représentation de théâtre. Les personnes se mettent déjà assez en scène.) Ce que l'auteure ou plutôt son double auctorial (aussi une voix spectrale ?) critiquent, est précisément l'idée d'une *re-présentation* au sens classique, à savoir un jeu scénique reproductible parce que sa signification globale a été fixée une fois pour toutes et peut donc être « renvoyée » au public comme une lettre à la poste. Ce qu'elle exige, c'est une performance de la part des corps et des voix devenant alors les supports, les surfaces dans lesquels les discours et les gestes s'inscrivent et se croisent, tandis que l'acteur – la personne derrière ces surfaces de paroles – *ne fait rien* et surtout *n'interprète pas* : « *Manchmal frag ich mich bei soviel Toten: Wer lebt*

[1047] JELINEK, « Ich möchte seicht sein », *op.cit.* Nous citons d'après la traduction de Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize : JELINEK, *Je voudrais être légère*, p. 9.
[1048] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, IA, p. 7.
[1049] JELINEK, *Macht nichts: eine kleine Trilogie des Todes*, EK, p. 10.
[1050] *Ibid.*, NB, p. 85. (Nous soulignons)

*eigentlich noch? Wieso leben immer noch so viele? Wieso denn nicht ich? Hab ich das nicht schon einmal gesagt? Macht nichts.* » (Parfois je me demande en voyant tous ces morts : qui est en fin de compte encore en vie ? Pourquoi tant de personnes vivent encore ? Pourquoi pas moi ? N'ai-je pas déjà dit cela ? Ça ne fait rien.) La dernière réplique de la revenante est ambiguë. L'élision du sujet, que nous avons remplacé par un pronom indéterminé, permet de changer de mode et de lire l'énoncé comme l'impératif « Ne faites rien » ! Dans la postface, l'instance auctoriale reprend l'expression qui, ne l'oublions pas, donne le titre à cette trilogie *Erlkönigin, Der Tod und das Mädchen, Der Wanderer*, où elle affirme et cède son autorité : « *Es ist alles eins. Macht nichts. Die Autorin ist weg, sie ist nicht der Weg*. »[1051] (Tout revient au même. Ça ne fait rien. L'auteure n'est pas là, elle n'est pas la voie). Tout en parlant, l'auteure se stylise ainsi en revenante, en voix spectrale qui, à l'instar des ses surfaces de parole, « ne veut tout simplement pas disparaître et partant ne cesse de parler » (« *eben nicht totzukriegen ist und daher einfach weiterredet* »[1052]). Laissant libre cours à sa langue et à celle des autres, elle non plus « ne fait rien » et n'indique pas le chemin à la vérité. Le titre de la trilogie, qui préfigure les incitations de ces deux voix, annonce le programme esthétique d'Elfriede Jelinek, fondé sur le concept de la facticité – de ce que l'on peut faire au double sens de « *machen* » et « *machbar* ». Comme le montre de façon exemplaire l'étude de Sylvie Grimm-Hamen « Machen macht mächtig : le pouvoir de la main dans *In den Alpen* et *Das Werk* », l'usage de ce « mot-éponge servant de passe-partout à tout verbe d'action plus précis »[1053] n'est pas gratuit :

> [il] le relève en réalité d'un positionnement esthétique à travers lequel s'affiche un refus de toute idéalisation de la création et de l'auteur. Dans son prosaïsme désinvolte, « machen » renvoie tout à la fois à une *écriture* axée sur l'expérimentation et à une *sociologie* du théâtre où l'on traite le spectateur et le metteur en scène comme un adulte à qui l'on donne le spectacle à faire.[1054]

Cette *faisabilité* ou *facticité* de ses textes est particulièrement frappante dans ses écrits « destiné au théâtre » mais non à la représentation et s'inscrit dans son vœu de ne pas créer de la vie sur scène, de ne pas animer des esprits ni dans ses textes, ni sur les planches, ni dans la tête de ses lecteurs-spectateurs. Or, la figure morcelée du revenant, son montage physique, sa composition vocale, lui permettent précisément de réaliser son choix esthétique, de le rendre visible et palpable aux récepteurs. En ce sens, le revenant devient la métaphore même de son

[1051] *Ibid.*, NB, p. 90.
[1052] *Ibid.*, NB, p. 85.
[1053] LARTILLOT,HORNIG, *Jelinek, une répétition?*, p. 166.
[1054] *Ibid.*, p. 168-169.

écriture et de sa technique de composition qui puise ses matériaux (suivant l'exemple du zombi) chez ses homologues, en l'occurrence chez d'autres « scripteurs »[1055].

Si l'auteure devient elle-même une surface de parole qui s'incarne par moments dans le texte, ne peut-on pas finalement la rapprocher de la figure du revenant et de ses varations que sont le vampire, le zombi et la momie ? C'est du moins ce que propose la *Reine des aulnes* en suggérant que l'auteur tient de ses créatures et non inversement :

> *Die heutigen Schriftsteller werden die Lücken im Text, die unsere vergilbenden Fotos hinterlassen, niemals ausfüllen können. Ohne unsere Feuer können sie nichts! Sie sind nicht mit genügend Kohle gesegnet und können sich nicht einmal selbst entzünden. Sie sind wie Mumien, die unnötigerweise auch noch eingeschlafen sind.*[1056]
>
> Les écrivains d'aujourd'hui n'arriveront jamais à remplir les blancs du texte que nos images jaunissantes ont laissé. Sans nos feux, ils ne peuvent rien faire ! Ils ne sont pas assez bénis de charbon et n'arrivons pas même à s'enflammer eux-mêmes. Ils sont comme des momies qui, de surcroît, se sont endormies inutilement.

Il apparaît donc clairement que Jelinek se refuse à toute forme de sanctification de l'auteur comme créateur de vie, fondateur d'histoire et constructeur de sens. Elle préfère, dit-elle, « mettre en scène des morts parce qu'ils répliquent » et que ce faisant « ils réflètent quelque chose » (*Ich lasse am liebsten Tote auftreten, weil sie eben zurückreden, aber im Zurückreden etwas widerspiegeln*)[1057]. Dans son essai *Wir müssen weg* (2005), où elle reprend l'expression amphibologique de ni être là (*weg sein*), ni être la voie (*kein Weg sein*), elle renverse ostensiblement le schéma « divin » en s'érigeant en force létale :

> *Bin ich etwa dieses Toxin, das da, unter unzähligen andren, in diesem Stimmengewirr, aus dem ich mir borgen kann, was ich will, aus dem ich mir die eine Stimme und dann die andren, vielen Stimmen ausleihe, damit sie sprechen, als wären sie ich, als wäre ich sie, bin ich also das Gift, das da mit herausgeschleudert wird, […] bin ich das Toxin des Todes, nicht die, die ihn hervorgerufen hat, aber diejenige, die sich gebildet hat, selber ungebildet, bin ich die, die Tod durch Sprechen hergestellt hat, oder habe ich ihn dadurch, daß Tote sprechengelernt haben, gebannt? Nein, das kann ich mir nicht anmaßen, mich dem Tod in den Weg gestellt zu haben, indem ich als Tote, für Tote, über Toten, über Tote gesprochen habe.*
>
> Est-ce donc moi qui suis cette toxine, celle-ci qui est expulsé avec d'innombrables autres dans ce brouhaha dont je peux emprunter ce que je veux emprunter, d'abord cette voix-ci, puis les autres voix, afin qu'elles parlent comme si elles étaient moi, comme si j'étais elles, […] suis-je la toxine de la mort, non pas celle qui l'a causée mais celle qui s'est formée,

[1055] Moira Mertens interprète le mort-vivant comme un chiffre de l'œuvre de Jelinek qui sous-tend sa « poétologie de la surface » qu'elle rattache à la réception de Roland Barthes (notamment *L'Empire des signes*) par l'écrivaine viennoise: « [D]ie Autorin hat […] eine Poetologie der Oberfläche […] entworfen, die die Technik der fiktionalen Verlebendigung durch den Einsatz sogenannter untoter, entindividualisierter 'Sprachflächen' und durch ein zitierend, intertextuelles, multiperspektivisches Sprechverfahren dekonstruiert ». Cf. MERTENS, M., « Untote », *Jelinek Handbuch*, Janke, Pia, Stuttgart ; Weimar, J.B. Metzler Verlag, 2013, p. 292-96, ici p. 292.

[1056] JELINEK, *Macht nichts: eine kleine Trilogie des Todes*, EK, p. 10.

[1057] JELINEK, E., « Wir müssen weg », 22.03.2005: http://www.elfriedejelinek.com/

> alors elle-même non informée, est-ce moi qui ai produit la mort par la parole ou l'ai-je conjurée du fait que les morts ont appris à parler ? Non, je ne peux pas avoir la prétention d'avoir barré la route à la mort en parlant en tant que morte pour des morts, au-dessus des morts et au sujet des morts.

Cet essai théorique s'apparente par moments à une conjuration des forces maléfiques, tellement la syntaxe et les variations lexicales s'entortillent autour des questions existentielles de ce qu'est et de ce que peut un auteur. Jelinek tord la langue si bien et si longtemps qu'elle *fait l'infaisable* : mortifier le vivant par l'écrit et animer grâce à sa mécanique et sa technique de composition ce qui est dépourvu de vie. S'opposant ainsi à toute forme de fétichisme dérivé comme celui qui, au théâtre, réduit le corps du comédien à un objet du désir alors que le jeu scénique sert l'illusion des spectateurs, la dramaturge revient au fétichisme originel de l'inanimé, à savoir l'adoration des fétiches, terme issu de « *feitiço* » en portugais et de « *facticius* » en latin, désignant ce qui est « artificiel » et, par extension, relève du « sortilège ». En ce sens, elle consolide non seulement son esthétique du « faire » (*machen*), mais elle renforce tout autant sa conception critique du pouvoir (*Macht*) qui résulte d'une perversion de la productivité même de ce faire. À l'abus du langage et du pouvoir, elle oppose une langue du pouvoir *et* un pouvoir de la langue qui se rejoignent dans la figure du revenant.

Comme nous le verrons, la réitération tient une place significative au sein de cette esthétique fétichiste. Il ne s'agit pas pour l'auteure d'inhiber le changement ou le renouveau mais de retenir la liberté et la créativité au sein de ce qui est déjà là. Elle prend la langue comme une matière donnée, malléable et sans doute plus réelle que les images qui naissent par la force de l'esprit. En ce sens, nous pouvons dire qu'elle est « matérialiste » comme Marx ou Benjamin. Non seulement la structure et l'usage de la langue dévoilent les structures et les usages du pouvoir (nous sommes en quelque sorte entrés dans le laboratoire du biopouvoir)[1058], mais leur modification permet aussi d'agir sur le monde et de le transformer : « *Kunst muss wieder in den Gestaltungsprozess des öffentlichen Dialogs eintauchen* » (L'art doit à nouveau participer au processus qui donne forme au débat public), déclare Peter Wagner dans un entretien à l'occasion de la mise en scène de *Die Nackten* à Vienne. Pour le dramaturge, c'est le théâtre et son écriture qui en sont capables grâce à leur caractère médial : « *Wir brauchen nicht so sehr Tabletten, die Schmerz beseitigen, wir müssten eine Tablette*

[1058] Une thèse récemment parue analyse justement les structures complexes et les connivences entre langue et pouvoir dans l'œuvre dramatique de Jelinek en se focalisant sur les textes de guerre : BLOCH, N., *Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute*, transcript, Bielefeld, 2011.

*erfinden, die Schmerz verursacht. Kunst ist eine Möglichkeit, diese Tablette auszuteilen.* »[1059] (Nous n'avons pas tant besoin de comprimés qui effacent la douleur, nous devons inventer un comprimé qui provoque la douleur. L'art est un moyen pour distribuer ce comprimé). En ce que l'écriture et la mise en scène permettent d'intervenir dans, d'agir sur et de transformer notre médium par excellence, à savoir la *langue*, elles constituent l'arme par laquelle l'artiste peut combattre l'inertie et la force paralysante du pouvoir politique et économique.

Le motif du revenant semble convenir aux attentes des deux auteurs : d'une part, il permet de pronocer des discours qui ne sont pas les leurs – le revenant reflète les vérités et contre-vérités, les frivolités et traumatismes refoulés d'un collectif et devient de fait le miroir inavoué des maux sociaux ; d'autre part, ce motif s'offre – de par l'allure inquiétante du revenant par rapport au vivant – comme une pilule salvatrice de l'abject et de l'horreur, qui interpelle le récepteur et l'incite (peut-être) à changer. En ce sens, il apparaît comme un *moyen* de remémoration qui inclut dans sa forme répétition et de perlaboration. Dans le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner, le revenant assume clairement divers discours sur le passé austrofasciste. Il contribue à la mise en place d'un univers dramatique inquiétant, peuplé de figures muettes (*Die Nackten*) ou bavardes (*In den Alpen*) qui sont, d'entrée de jeu, déclarées mortes ou non-vivantes. Ce faisant, les deux œuvres s'inscrivent dans une tradition autrichienne de l'après-guerre que le roman *Wolfshaut* de Hans Lebert a initiée[1060].

Le revenant se présente comme une allégorie syncrétique des débats actuels sur le statut du « témoin » et de la « victime », voire sur la différence essentielle entre « rescapé » et « survivant » de la Shoah. Il synthétise en lui, de par son aspect équivoque, un programme esthétique que Jelinek et Wagner semblent partager mais dont la réalisation s'avère, dans les faits, différente. Ainsi Jelinek construit une « poétique de la surface » où le lecteur-spectateur glisse (on est tenté de dire 'surfe') sur les « surfaces de paroles », tandis que Wagner conçoit les espaces du texte et de la scène comme un moyen efficace de surprendre, saisir et faire souffrir le récepteur. Enfin, le choix d'inscrire le théâtre dans une esthétique de la non-vie, du mort-vivant et du revenant témoigne d'un positionnement des deux auteurs à l'intérieur même

[1059] WAGNER, « Bekenntnisse eines Süchtigen. Aus einem Gespräch mit Peter Wagner », *op. cit.* (Nous soulignons)

[1060] Il existe diverses réécritures et variations du motif des morts-vivants dans la littérature et les arts contemporains. Cf. le Congrès international *Die Untoten. Life-Sciences & Pulp-fiction* qui s'est déroulé à Hambourg du 12 au 14 mai 2011 ; voir également analyses récentes de Moira Mertens, Julie Miess, Arno Meteling, Nathalie Bloch et Evelyn Annuß : ANNUß, *Zombietheater, op. cit.*, BLOCH, *Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute*, *op.cit.* ; MIESS, J., *Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen*, Böhlau, Köln, 2010 ; MERTENS,GÜNTHER, « 'Ich will kein Leben.' Elfriede Jelineks Ästhetik des Untoten », *op.cit.* ; METELING, « Genius loci: Memory, Media, and the Noe-Gothic in Georg Klein and Elfriede Jelinek », .

des discours sur l'histoire et la mémoire. Leur théâtre participe en ce sens à ce que l'on pourrait appeler avec Bayerdörfer un « théâtre contre l'oubli »[1061] : le revenant deviendrait alors une métaphore du retour du refoulé qui, dans le contexte de l'histoire germanique, signifie un retour du « trop familier ». En même temps, son aspect monstrueux et abject crée un effet de distanciation qui empêche toute identification et, partant, maintient le lecteur-spectateur dans un état critique et lucide.

Aussi bien Jelinek que Wagner semblent adhérer à l'idée d'une histoire « qui ne meurt jamais » et dont les répétitions macabres ou grotesques devraient servir de leçon. Cette conception de l'histoire est également évoquée par Walter Benjamin et peut être rattachée à la parabole de l'ange de l'histoire que nous avons évoquée au début de ce chapitre. Benjamin partage l'idée de Marx selon laquelle l'histoire est rythmée et ponctuée de répétitions variables qui rendent possible l'émergence du singulier et de l'unique, c'est-à-dire la création de quelque chose qui soit nouveau[1062].

## B) Plis. Le procédé itératif et sa dimension mnémonique dans l'œuvre d'Elfriede Jelinek

La répétition constitue plus qu'une figure de style ou une caractéristique de l'écriture jelinekienne. Elle est constitutive non seulement de son esthétique dramatique mais aussi de sa conception de l'histoire et de la mémoire. Dépassant constamment la fonction d'un procédé volontaire de création littéraire et théâtrale, l'itération jelinekienne témoigne d'une mise en abîme de la structure involontaire et non-contrôlée de la mémoire qui mérite une analyse plus précise. Il convient donc ici de faire le lien entre le fonctionnement de la langue et, partant, de l'écriture de Jelinek, la mise en scène de ses œuvres et celui de la mémoire. Nous verrons d'abord l'environnement intellectuel et théorique de l'auteure qui semble favoriser le développement d'une esthétique du ressassement et qui a clairement laissé ses empreintes dans les textes plus récents. Cela nous amènera ensuite à regarder de près les différentes formes de répétition dans ses œuvres et leur lien avec les phénomènes mnémoniques, telles que la psychanalyse et la philosophie les ont notamment mis au jour ; enfin, nous proposerons

[1061] BAYERDÖRFER,SCHÖNERT, *Theater gegen das Vergessen*, *op. cit.*

[1062] Voir à ce titre le développement que Benjamin fait sur « l'origine » (*Ursprung*) dans BENJAMIN, W., « Ursprung des deutschen Trauerspiels », *Gesammelte Schriften I,1*, Tiedemann, Rolf und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt / Main, Suhrkamp Verlag, 1980, p. 203-430, notamment p. 226.

une lecture transversale de la répétition qui serait, d'après nous, une forme élémentaire de la mémoire culturelle et sous-tend l'esthétique et le projet dramatique d'Elfriede Jelinek.[1063]

## a. Un positionnement conceptuel et esthétique

« *Sich niemals zu wiederholen, das ist schon was!* » (Ne jamais se répéter, ce n'est pas rien !)[1064] – ces mots contradictoires ouvrent le texte *Winterreise*, un véritable éventail de plis discursifs où des souvenirs autobiographiques se mêlent à des faits tirés de l'histoire autrichienne et de l'actualité politique, économique et sociale. Des voix anonymes rejoignent ainsi une voix prétendument auctoriale. D'entrée de jeu, la répétition et sa différence, son indéfinition et ses limites sont placées au centre du discours. Cette voix d'origine incertaine, ni l'auteur(e), ni son personnage, mais – comme nous l'avons vu – « surface de parole », souligne le paradoxe par lequel Walter Benjamin avait introduit sa thèse sur l'« origine de la tragédie ». Celui-ci conçoit l'originalité (*Ursprünglichkeit*) comme étant ce qui a d'une part trait à la « restauration » (*Wiederherstellung*), d'autre part comme ce qui demeure en cela inachevé (*Unvollendetes, Unabgeschlossenes*) – ce pour quoi elle tiendrait de la répétition. Cependant, elle ne se donnerait pas à voir dans le monde factuel manifeste (*im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen*)[1065].

D'après les propos de Jelinek, cités en guise d'introduction, le refus de la répétition « *est* quelque chose » (la traduction française officielle « ce n'est pas rien » nivelle malheureusement la contradiction de la formulation allemande), c'est-à-dire qu'il est *dénotatif*. Mais la posture itérative et son produit, la répétition, ne deviennent significatives que si elles sont placées au sein du semblable, car la différence n'émerge qu'à partir de la « mêmeté »[1066]. C'est aussi ce que Benjamin traduit en concepts philosophiques quand il précise que l'originel/al (la substantivation de l'adjectif a ici son importance) ne se donne jamais à voir de manière directe et factuelle (*im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen*). Il attire l'attention du lecteur sur sa nature double qui suit son propre rythme et

[1063] Dans la mesure où la répétition est représentative de l'écriture de Jelinek et non de Wagner – elle permet au contraire de distinguer l'œuvre de Jelinek de celle de Peter Wagner – nous consacrerons cette sous-partie exclusivement à l'œuvre de l'auteure viennoise.

[1064] JELINEK, *Winterreise: ein Theaterstück*, p. 8 / JELINEK, *Winterreise (trad.)*, p. 8.

[1065] « Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt werden. » BENJAMIN, « Ursprung des deutschen Trauerspiels », p. 226.

[1066] Nous préférons ce terme voltairien à celui d'identité qui introduit la notion du sujet ou du moins celle de la complétude, deux connotations qui brouillent, selon nous, le sens plus concret et plus dépouillé de l'adverbe substantivé.

qui exige, pour être identifiée comme telle, la reconnaissance d'un rétablissement nécessaire et *en cela* (*eben darin*) celle de son caractère processuel. Ainsi soumis au cours du temps – Benjamin emploie l'image du tourbillon dans le flux du devenir[1067] – le retour, même s'il est « rétablissement », ne saura jamais être le même et son rythme, qui en découle, n'est rien d'autre qu'une « multiplicité référentielle du temps » (« *rekurrierende zeitliche Vielfalt* »[1068]). Autrement dit, la répétition *est* toujours *autre* parce qu'elle participe de cette infinitude (*Unvollendetes*) de l'histoire et c'est bien pour cela qu'elle engendre la nouveauté. Benjamin et Jelinek interprètent le temps comme un médium de la continuité et de la pérennité, du muable (*Wandelbarkeit*) et de l'immuable (*Beständigkeit*). Ce faisant, ils se distinguent de la conception aristotélicienne du médium selon laquelle ce dernier représente un « espace intermédiaire » (*Zwischenraum*), nous dirions un entre-deux ou un filtre, par lequel passent les objets « tout en demeurant (ou devenant) ceux qu'ils étaient actuellement ou potentiellement depuis toujours »[1069].

Si pour Aristote, le médium présuppose donc un avant et un après, voire un début et une fin, il n'en est rien quant à Jelinek et Benjamin pour lesquels, certes dans des contextes différents, le médium (entendons ici la langue, l'espace et le temps) se définit par son hybridité essentielle, son caractère proprement médial (*mittelbar*). Nous dirions avec Samuel Weber qu'il représente davantage une « médialité » (*Mittelbarkeit*) qu'un médium (*Mittel*) au sens courant du terme qui présuppose des entités qu'il relie et vers lesquelles il tend[1070]. Cependant, la dramaturge et le philosophe, qui se confrontent justement dans leurs travaux aux catégories du temps, de l'espace et de la parole, pensent et emploient le « médium langue » comme un « moyen désintéressé » (ein *Mittel ohne Zweck*). Partant, ils s'opposent à une instrumentalisation du « médium langue ». En ce sens, il faudrait « penser la médialité de la langue comme 'immédiat' [*unmittelbar*], à savoir une 'médialité' qui ne transmet rien d'autre que la possibilité de se transmettre »[1071] :

---

[1067] « Der Ursprung steht im Fluss des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein », *Ibid.*

[1068] Nous reprenons ici l'argumentation convaincante de Samuel Weber dans WEBER, S., « "Mitteilbarkeit" und "Exponierung" - Zu Walter Benjamins Auffassung des "Mediums" », *Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*, 06.08.2013: http://www.thewis.de/?q=node/35

[1069] « Aristoteles [fasst] das Medium als einen Zwischenraum [auf], wodurch Dinge übertragen werden, die dann aber am Ende das bleiben (oder werden), was sie immer aktuelle oder potentiell schon waren. » cf. WEBER, S., « Zu Walter Benjamins Auffassung des "Mediums" », *op. cit.*

[1070] Selon cette acception, le médium-moyen sert une cause, a un objectif (*Zweck*).

[1071] WEBER, « "Mitteilbarkeit" und "Exponierung" - Zu Walter Benjamins Auffassung des "Mediums" » : « […] die Medialität der Sprache als ‚unmittelbar' zu denken, und zwar als eine ‚Mittelbarkeit', die nichts mitteilt als die Möglichkeit, sich mitzuteilen ».

> *"Mitteilen" ist hier also nicht als "Kommunikation" im landläufigen Sinne zu verstehen, sondern wörtlich, als eine Art von "Selbstteilung", wodurch die Sprache sich aufteilt, um sich dann auch verteilen zu können.*
>
> Il ne faut donc pas comprendre la transmission au sens courant de communication mais au pied de la lettre, comme une espèce de division de soi, par laquelle la langue se subdivise pour pouvoir ensuite se distribuer.

Ceci n'est pas sans importance pour comprendre la dynamique interne de l'écriture polyphonique d'Elfriede Jelinek qui se fonde en grande partie sur des jeux de répétition, des variations, des connivences et une mise en valeur des effets de miroir. En même temps, cette conception de la parenté structurelle entre la langue, le temps et l'espace marque sa compréhension de l'histoire et, de fait, son écriture qui ont justement trait à la catégorie du temps[1072], comme nous voudrions le démontrer à partir d'un extrait de *Winterreise* :

> *Fremd eingezogen, fremd ausgezogen, die Leier drehend, immer dieselbe Leier, immer dasselbe? Sie hätten eine andre Reise wählen können, Sie hätten mit der Zeit endlich eine andre Reise und eine andre Leier wählen können, doch das wäre dann keine Zeit mehr gewesen und keine Leier. Das hätte auch außerhalb des Wassers, außerhalb der Tiefe stattfinden können. Das wäre dann was andres gewesen. Das wäre was gewesen!, Ja, das wäre natürlich was andres gewesen!*[1073]
>
> Venue en étrangère, repartie en étrangère, faisant tourner la vielle, toujours la même vieille rengaine, toujours la même ? Vous auriez pu vous décider pour un autre voyage, avec le temps vous auriez pu enfin vous décider pour un autre voyage et une autre vielle, mais ça n'aurait plus été un temps et ça n'aurait plus été une vielle. Ça aurait pu également se dérouler hors de l'eau, hors des profondeurs. Alors ça aurait été autre chose. Et quelle chose ! Oui, ça aurait été vraiment autre chose ![1074]

Elfriede Jelinek compose avec les mots au sens premier du terme, c'est-à-dire, elle pose les mots les uns contre ou avec les autres, voire les superpose, et les met ainsi dans une certaine position. Ce faisant, elle compose aussi avec leurs significations multiples. Il s'agit d'une écriture rythmée, très musicale qui reflète justement ce dont il est question : la connivence structurelle entre la voix, la vielle et la rengaine, fondée sur la reproduction et la répétition. Jelinek assimile et transforme un reproche que la critique lui adresse régulièrement, à savoir de se répéter et, pire encore, de réitérer les discours des autres. Ce faisant, l'auteure se met tout autant en scène qu'elle imite l'agacement des récepteurs potentiels de son œuvre. D'une part, la vielle (*Leier*) devient synonyme de ressassement et renvoie à une écriture répétitive et rythmée ; d'autre part, elle permet à l'auteure de se positionner dans le champ littéraire en indiquant la filiation directe de la pièce avec le cycle des vingt-quatre *lieder* de Franz

[1072] Ceci explique peut-être l'intérêt prononcé de l'auteure pour les textes d'Heidegger qu'elle cite dans la plupart de ses textes.
[1073] JELINEK, *Winterreise: ein Theaterstück*, p. 127.
[1074] JELINEK, *Winterreise (trad.)*, p. 156.

Schubert, dont elle emprunte le titre *Winterreise* (*Voyage d'hiver*). Sans doute pour distinguer le texte de Jelinek du recueil de poèmes de Wilhelm Müller que Schubert a mis en musique une année avant sa mort en 1828 et que l'interprétation du baryton Dietrich Fischer-Dieskau a rendu célèbre, Sophie Herr a maintenu dans la traduction française le titre original (*Winterreise*), alors qu'il est courant de parler du *Voyage d'hiver* de Schubert. Le début de l'extrait que nous citons reprend et modifie légèrement le vers d'ouverture du premier *lied* du *Voyage d'hiver*, intitulé *Gute Nacht* (*Bonne nuit*), « en étranger je suis venu, en étranger je repars » (*Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus*). La traduction française lève cependant l'ambiguïté du moi en accordant le participe passé au féminin, suggérant ainsi la présence d'une voix auctoriale, celle de Jelinek ou de son double. La référence à la vielle relie le texte également avec le poème de clôture du cycle, intitulé *Der Leiermann* (*Le Joueur de vielle*), une préfiguration de la mort que le sujet lyrique demande :

| | |
|---|---|
| *Wunderlicher Alter,* | Étrange vieillard, dis-moi, |
| *Soll ich mit dir gehn?* | Viendrai-je avec toi ? |
| *Willst zu meinen Liedern* | Pourrais-je chanter mes peines |
| *Deine Leier drehn?* | Au son de ta vielle ? |

Le texte de Jelinek ouvre et referme ainsi le cycle de Schubert/Müller tout en procédant à une réécriture subtile. La citation 'infidèle' et non marquée joue avec la culture générale du lecteur en feignant seulement de s'inscrire dans une certaine veine du romantisme germanique tout en s'en éloignant ostensiblement. Par la transposition en français, le terme central de « *Leier* » perd son équivocité autour de laquelle Jelinek tisse pourtant son texte. La traductrice opère un choix en renvoyant tantôt à l'instrument à cordes, tantôt à la ritournelle. La reprise de ces deux *lieder* cruciaux – n'oublions pas qu'ils marquent le début et la fin du cycle – est donc imprécise. Les vers n'indiquent pas un rapport d'identité, tout au mieux une ressemblance. À certains égards, nous pourrions dès lors dire que Jelinek opère une étrangéisation de l'œuvre de Schubert, d'une part en s'appropriant un genre musical et un thème courant, d'autre part en marquant ses distances. En aucun cas, *Winterreise* ne reproduit ou répète le *Voyage d'hiver*. Au contraire, les variations minimes au sein des trois derniers vers (*Das wäre dann was andres gewesen. Das wäre was gewesen!, Ja, das wäre natürlich was andres gewesen!*), réalisées par des procédés tels que la permutation (*dann > natürlich*), la suppression (*was anderes gewesen > was Ø gewesen*) ou l'ajout (*Ø... > Ja,...*), montrent du point de vue syntaxique, morphologique et lexical que la répétition ne correspond pas à

une reproduction du même. Loin d'être un phénomène stérile, dénué d'intérêt, elle permet d'introduire une différence[1075] sémantique et phonétique qui rend le changement et la nouveauté possible.

Au-delà de cette double dynamique de s'inscrire dans une tradition et de la détourner, de rendre hommage à un artiste disparu sans le nommer directement[1076], et qui est issue de la réécriture, Jelinek propose une relecture du concept philosophique de la répétition quand elle s'applique aux catégories du temps, de l'espace et de la langue. L'allusion à l'eau, à son courant et ses profondeurs peut se lire comme un clin d'œil à la théorie du mobilisme d'Héraclite d'Éphèse (notamment fragment 12 qui dit qu'« à ceux qui *descendent* dans les mêmes fleuves, surviennent toujours d'autres et d'autres eaux ») ainsi qu'à la psychologie des profondeurs (*Tiefenpsychologie*) dont la psychanalyse de Sigmund Freud et Carl Gustav Jung est représentative. Ce faisant, l'auteure renoue aussi avec les précurseurs philosophiques de cette herméneutique du corps et de la psyché humains, à savoir Schopenhauer, Nietzsche et Leibniz, qui ont marqué le romantisme allemand. La boucle se referme puisque la phrase « ça aurait pu également se dérouler hors de l'eau, hors des profondeurs » se réfère sans doute au cycle de poèmes *Die schöne Müllerin* (*La belle meunière*) de Wilhelm Müller que Schubert a également mis en musique.

L'écoulement de l'eau comme image de l'écoulement du temps, traduit aussi le mouvement de la phrase et celui de l'écriture de Jelinek[1077]. En reliant ces diverses métaphores, le texte établit un glissement conceptuel qui nous mène à la pensée d'Henri Bergson dans *Matière et Mémoire,* notamment quand il aborde les notions de la « mémoire-souvenir » et de la « mémoire habitude »[1078]. Tandis que la dernière nous permet de réciter une leçon apprise, sans recourir aux différentes phases de cet apprentissage, la première rend possible de se souvenir d'une phase de mémorisation en particulier, à un moment donné et dans un contexte précis[1079]. Il n'est pas étonnant de voir que l'auteure emploie cette image dans un texte antérieur où elle rend hommage à son professeur d'orgue, Leopold Marksteiner,

[1075] Nous reviendrons au concept de la « différAnce » dans la section suivante.

[1076] Jelinek rend non seulement hommage au compositeur célèbre mais aussi au poète moins connu, Wilhelm Müller, qui s'inscrit en blanc dans le texte.

[1077] Nous avons abordé l'usage du motif de l'eau et ses intertextes correspondants dans I, A) b.

[1078] BERGSON, « Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit », p. 225-235. Par rapport à la musique, voir la page 77. Bergson relie l'expérience de la durée à celle de la musique dans BERGSON, H., *Données immédiates de la conscience*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984. Nous lisons par exemple à la page 67 : « Ne pourrait-on pas dire que, si ces notes se succèdent, nous les apercevons néanmoins les unes dans les autres, et que leur enseignement est comparable à un être vivant, dont les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet même de leur totalité ? »

[1079] Paul Ricœur commente cette distinction dans RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 30-32.

en déclarant que les leçons « rendaient audible l'écoulement du temps. Ce qu'est la musique »[1080]. En terminant sa pièce *Winterreise* par l'allégorie de la mort – n'est-ce pas l'anti-figure du temps dans la mesure où elle représente la fin de toute histoire ? – qui clôt le cycle du *Voyage d'hiver* de Schubert, Jelinek donne à son texte une dimension mnémonique manifeste. Si le temps représente le médium (au sens que Walter Benjamin lui confère) de la différence et de la continuité, qui nous permet de changer de destination, *id est* de plan (*Sie hätten mit der Zeit endlich eine andere Reise und eine andere Leier wählen können*)[1081], la langue et, partant, son inscription dans l'espace par le son (musique, chant) et par l'écriture (le texte), est un médium mnémonique qui permet l'émergence de l'inédit grâce à la répétition : le rythme, la mélodie, le sens se renouvellent lorsqu'ils se trouvent dans une autre combinaison. Or, c'est d'après nous ce que Benjamin semble vouloir dire en affirmant que l'histoire se nourrit d'événements qui n'existent séparément que par et dans leur rapport au connu[1082]. En nous appuyant sur les propos concluant de *Winterreise*, nous pouvons donc dire que l'histoire se présente à nous comme un faisceau de variations potentielles qui impliquent un nombre infini de « devenir *autre* ». En ce sens, le même et l'autre, l'originalité et la répétition doivent être pensés simultanément :

> *Die Geschichte findet doch noch gar nicht statt! Zumindest ist sie noch nicht am Ende, falls sie überhaupt angefangen hat. Kommen Sie morgen wieder, dann vielleicht! Dann hören Sie vielleicht: This is the way the world ends this ist he way the world ends This ist he way the world ends Not with a bang but a wimper*.[1083]
>
> L'histoire n'a même pas encore lieu ! Du moins, elle n'a pas encore atteint la fin, si elle a toutefois commencé. Revenez demain, peut-être alors ! Peut-être vous entendrez alors : This is the way the world ends this ist he way the world ends This ist he way the world ends Not with a bang but a wimper.

L'écrivaine viennoise nous propose ainsi une relecture originale et originelle (parmi d'autres) des textes fondateurs de la pensée philosophique en reprenant, certes, de façon fragmentaire Héraclite, Bergson, Ricœur et bien sûr Benjamin. Par la confrontation inhabituelle de ces maîtres-penseurs, Jelinek réussit à faire émerger de nouvelles significations, composant avec les concepts de la même manière qu'elle compose avec les mots.

---

[1080] JELINEK, « Die Zeit flieht. Für meinen Orgellehrer Leopold Marksteiner » : « eine Hörbarkeit des Zeitablaufs. Das, was Musik ist ».

[1081] La phrase semble obscure mais elle est très claire au fond : Quand le temps passe (on es alors avec le temps), nos paroles (*Leier*) et nos actes (*Reise*), même réitérés, ne sont jamais les mêmes mais toujours autres.

[1082] « In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher sich immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt auseinandersetzt », cf. BENJAMIN, « Ursprung des deutschen Trauerspiels », p. 226.

[1083] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 64.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

Le recyclage de certains motifs, le ressassement lexical, les répétitions syntaxiques et les variations commutatives à l'échelle lexématique (*immer dieselbe Leier, immer dasselbe*) constituent un véritable moteur de l'écriture dramatique d'Elfriede Jelinek. C'est aussi le caractère virtuose de son art de composer avec la matière linguistique (*Sprachmaterial*) que le comité du prix Nobel de littérature récompense en félicitant Elfriede Jelinek « pour le flot de voix et de contre-voix dans ses romans et ses drames qui dévoilent avec une exceptionnelle passion langagière l'absurdité et le pouvoir autoritaire des clichés sociaux »[1084]. À ce titre, il n'est peut-être pas inopportun de rappeler que ces textes proviennent de la plume d'une organiste diplômée : à l'âge de treize ans, Jelinek fait son entrée au conservatoire de Vienne où elle obtient après dix ans et demi d'études assidues (orgue, piano, violon, alto, guitare et flûte à bec) son diplôme d'organiste avec la mention très bien. Sa formation musicale intense incite à penser que lorsque la jeune artiste passe à la poésie, puis à la prose, son savoir faire musical influe sensiblement sur son écriture[1085]. Karl Ivan Solibakke souligne à ce titre que la dimension musicale de l'écriture d'Elfriede Jelinek se laisse difficilement réduire à un simple emploi métaphorique des phénomènes sonores et encore moins à une pratique citationnelle et descriptive d'œuvres musicales et de leurs compositeurs. Bien au contraire, il faudrait y voir l'expression d'une poétique tout à fait personnelle dont la dés-écriture permanente de l'œuvre de Schubert pourrait constituer une clé d'entrée[1086]. En ce sens, les phénomènes de répétition et de ressassement relèvent d'une volonté explicite de l'auteure et témoignent d'une construction extrêmement rigoureuse de ses textes[1087] :

> *Hartnäckig akzentuieren die medienästhetischen Reflexionen Jelineks eine performative Qualität, die den Konnex zwischen dem Wort-Ton-Nexus und der Zeit- bzw. Raumgebundenheit der geschilderten Begebenheiten exponiert. Teils durch Rhythmisierung semantischer Felder, teils durch syntaktische Konstruktionen imitieren ihre Texte*

[1084] « für den musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen, die mit einzigartiger sprachlicher Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees enthüllen ». cf. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-diploma.html

[1085] Les liens évidents qui subsistent entre la musique et l'œuvre d'Elfriede Jelinek (la musicalité de sa langue et la composition comme technique littéraire) doivent encore être mis au jour par la recherche. Il y a néanmoins quelques analyses pertinentes auxquels nous renvoyons : FUCHS, G., « 'Musik ist ja der allergrößte Un-Sinn'. Zu Elfriede Jelineks musikalischer Verwandtschaft », *Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur*, Gerhard Melzer, Paul Pechmann, Wien, Sonderzahl, 2003, p. 173-87 ; GÜRTLER, C., « Elfriede Jelinek und die Musikerinnen », *Kunst und Musik in der Literatur*, Roman Kopřiva, Jaroslav Kovář, Wien, Praesens Verlag, 2005, p. 169-84 ; GÜRTLER, C., « Die Ungewissheit der Kunst », *Jelinek, Elfriede: Ungebärdige Wege, zu spätes Begehen. Die Zeit flieht*, Salzburg, Text Editionen, 2005, p. 25-31 ; JANKE, P., « Elfriede Jelinek und die Musik. Versuch einer ersten Bestandsaufnahme », *Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur*, Gerhard Melzer, Paul Pechmann, Wien, Sonderzahl, 2003, p. 189-207 ; SOLIBAKKE, K.I.,« Musikdiskurse in ausgewählten Theatertexten Elfriede Jelineks », *Austriaca, Cahiers Universitaires d'Information sur l'Autriche*, 2004, p. 189-204.

[1086] SOLIBAKKE, K.I., « Musik », *Jelinek Handbuch*, Janke, Pia, Stuttgart ; Weimar, J.B. Metzler Verlag, 2013, p. 306-09.

[1087] On pourrait d'ailleurs y voir un reste du début lyrique de l'auteure, influencée par la poésie symboliste et expressionniste comme celle de Georg Trakl, d'Albert Ehrenstein ou August Stramm. Cf. JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 39.

> *musikalische Gepräge, wodurch eine in der Zeichenbewegung liegende Selbstbezüglichkeit erreicht wird, denn Musik meine ‚ja immer nur sich selbst, weil sie nur durch sich selbst zu erklären ist' (Jelinek 1998).*[1088]
>
> Avec ténacité, les réflexions de Jelinek sur l'esthétique des médias accentuent une qualité performative qui expose le point de ralliement entre le complexe du mot et du ton et la corrélation des phénomènes décrits au temps et à l'espace. Ses textes imitent, tantôt par leur rythme, tantôt par leurs champs sémantiques, des constructions musicales, ce qui entraîne une autoréférentialité fondée sur le mouvement des signes, car la musique 'se réfère toujours à elle-même parce qu'on ne peut l'expliquer que par elle-même' (Jelinek 1998).

La performativité musicale des textes comme *Winterreise* ou *Erlkönigin*, qui se réfèrent dès le titre à des œuvres lyriques précises[1089], montre que les signifiants et signifiés sont rarement fixes et plutôt en « mouvement », toujours prêts à être déplacés pour générer de nouvelles significations. Comme nous le verrons dans le dernier chapitre, il en résulte un espace sémantico-sonore muable qui transforme le lecteur-spectateur en auditeur. À ce titre, Jelinek rejoint l'esthétique musicale de sa compatriote Ingeborg Bachmann qui avait déjà fait le pas de relier la langue et la musique aux phénomènes de la mémoire individuelle et collective[1090].

Jelinek tient cette sensibilité au rythme et à la sonorité de la langue non seulement de son parcours de musicienne mais aussi de sa formation d'écrivain, marquée par l'avant-garde autrichienne, le Groupe de Vienne et sa figure de proue H.C. Artmann. Selon ses dires, elle aurait également hérité de lui le goût pour la matière des mots ainsi que pour la « transe de la connaissance » et la « jubilation sémantique »[1091] par laquelle elle espère faire avouer à la langue les non-dits et tabous d'une société qu'elle tient pour sclérosée.

## b. Faire voir l'*autre* du *même*

Le recyclage des motifs, textes, thèmes et références fétiches de l'auteure ainsi que la répétition sur le plan lexical, syntaxique et morphématique ne sont jamais gratuits. La grande diversité des formes itératives montre tout au contraire qu'il s'agit d'un projet esthétique et d'un programme politique réfléchis. Au lieu de les réduire à un simple jeu avec les signifiants et les signifiés, tel un exercice de doigté pour « écrivants »[1092], il convient de s'y attarder un peu pour définir leurs différentes fonctions au sein de l'écriture dramatique d'Elfriede Jelinek.

---

[1088] SOLIBAKKE, « Musik », p. 306.

[1089] Les allusions explicites ne manquent pas : *Clara S.* se réfère à Clara Schumann, *Raststätte oder Sie machens alle* est une allusion au *Così fan tutte* de Mozart ; enfin *Die Klavierspielerin* rappelle la formation musicale de l'auteure qui est représentative de toute une génération de la petite et moyenne bourgeoisie de la II[e] République.

[1090] BACHMANN, I., « Musik und Dichtung », *Der Komponist Hans Werner Henze. Ein Buch der Alten Oper Frankfurt*, Rexroth, Dieter, Frankfurt Feste '86, Mainz, Schott, 1986, p. 75-77.

[1091] JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 48.

[1092] Nous nous permettons ce néologisme pour désigner ceux qui écrivent sans qu'ils se considèrent comme un auteur ou écrivain. Le participe met la technique d'écriture et donc la forme au premier plan.

Dans la mesure où certaines mises en scène de ses œuvres témoignent d'un intérêt particulier pour la performativité de la qualité itérative de ses textes de théâtre, il convient de se montrer tout aussi attentif à l'usage de la répétition dans celles-ci. Dans un premier temps, il s'agit donc de présenter et d'analyser les formes les plus courantes et représentatives de la répétition dans notre corpus et de les situer à l'intérieur du projet esthétique et philosophique d'Elfriede Jelinek. Nous verrons ensuite quelles répercussions cette technique de la variation du même peut avoir sur le plateau de théâtre.

Avec sa formulation « tout autre est tout autre[1093] », Jacques Derrida a mis le doigt sur le paradoxe de ce que même une tautologie n'est pas insignifiante et qu'elle résiste à être réduite à une simple redondance, inutile et dénuée de sens. Il suffit de modifier légèrement l'énoncé pour s'en rendre compte, en écrivant par exemple que « tout *A*utre est tout *a*utre » ou que « *T*out autre est *t*out autre » – les variations étant, en effet, quasiment illimitées. Si le philosophe emploie cette formule dans le cadre de ses questionnements sur la judéité ou plutôt *les* judéités (pour ne pas trahir le souci derridien de maintenir la pluralité), Elfriede Jelinek a recours au procédé de la répétition pour trouver des réponses à ses interrogations conceptuelles, esthétiques et sociopolitiques qui sous-tendent la plupart de ses textes. Il ne s'agit donc pas d'une citation formelle du langage derridien mais plutôt d'un point de convergence entre ces deux auteurs et leur œuvre écrite, qui se distinguent par un goût prononcé pour l'abstraction et l'artifice verbaux. Chez Elfriede Jelinek, l'itérativité et la reproductibilité s'inscrivent dans son « esthétique de la surface » (*Oberflächenästhetik*) qu'elle pratique depuis ses premiers écrits et dont elle se revendique dans plusieurs essais importants. Juliane Vogel rappelle que la platitude au double sens du terme (*Flachheit*) et les surfaces lisses et unies (*Flächigkeit*) constituent un fil rouge de l'écriture d'Elfriede Jelinek qui, depuis son premier roman à écouter *bukolit : hörroman*[1094], s'acharne à détruire toute émergence de profondeur et de perspective[1095]. Ce « désir de platitude » (*Flachheitsbegehren*) fait partie du programme critique de l'auteure refusant « l'illusion de la profondeur »

[1093] DERRIDA, J., « Donner la mort. 4. Tout autre est tout autre », *L'Ethique du don. Jacques Derrida et la pensée du don*, Colloque de Royaumont (décembre 1990), Paris, Métaillié-Transition, 1992, p. 79-108. Le penseur français rappelle cette formule dans ses notes sur « Abraham » sur lesquelles nous nous appuyons ici : DERRIDA, J., « Abraham, L'Autre », *Judéités. Questions pour Jacques Derrida*, Edición digital de Derrida en castellano, 9 août 2013: http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/derrida_abraham.htm Il s'agit de la version numérique des pages 11 à 42 du recueil collectif *Judéités, questions pour Jacques Derrida*, sous la direction de Joseph Cohen et Raphael Zagury-Orly.

[1094] JELINEK, E.,D. ZEPPENFELD, *Bukolit: Hörroman*, Rhombus, Wien, 1970.

[1095] « Programmatisch vernichten [Jelineks Texte] die Tiefenillusionen, auf deren Erzeugung realistische und klassische Schreibweisen ausgerichtet sind. » Cf. VOGEL, J., « 'Ich möchte seicht sein.' Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks », *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*, Thomas Eder, Juliane Vogel, München, Wilhelm Fink Verlag, 2010, p. 9-18, ici p. 9.

(*Tiefenillusion*) du signe mais aussi des personnages et, par extension, de l'acteur. En lissant constamment les surfaces des mots et des phrases – un procédé qu'elle a mis au point avec l'évolution des techniques et supports d'écriture[1096] dont l'écran numérique est la traduction parfaite – Jelinek prive ses textes des dimensions habituelles. Son écriture génère un monde unidimensionnel de reflets, échos, redondances et correspondances aussi bien formels que sémantiques ou sonores que Juliane Vogel appelle sur le ton de l'humour « Flatland », *id est* terre plate, sans forme ou, pour reprendre la chanson de Jacques Brel un « plat pays ». Si les premiers textes sont encore marqués par la technique du montage et du collage que l'on associe volontiers au papier de la machine à écrire, les textes plus récents semblent guidés par le chatoiement de l'écran qui propose par le biais de multiples programmes une *interface* et *interconnectivité* que nous voudrions rendre productives face à l'écriture itérative de Jelinek. Celle-ci montre depuis son essai fondateur *Ich möchte seicht sein,* généralement traduit en français par *Je voudrais être légère* et pour lequel nous proposons *Je voudrais être superficielel*, un intérêt particulier pour la consistance et l'apparence du vêtement à l'époque de la reproductibilité :

> *Weg mit den Menschen, die eine systematische Beziehung zu einer ersonnenen Figur herstellen könnten! Wie die Kleidung, hören Sie, die besitzt ja auch keine eigene Form, sie muß um den Menschen gegossen werden, der ihre Form IST*.[1097]
>
> En finir avec ces gens qui pourraient établir une relation systématique avec un personnage imaginaire ! Comme les habits, vous entendez, qui, eux, n'ont pas de forme propre, ils doivent être moulés autour de gens qui SONT leur forme.[1098]

À l'instar des vêtements dans lesquels nous glissons nos corps, les mots et phrases de Jelinek accueillent seulement provisoirement un sens. C'est pourquoi un même terme peut avoir en même temps plusieurs significations. Et comme les corps déforment le tissu, les charges sémantiques et leurs multiples connotations déforment et transforment les mots ce qui amène Jelinek à construire constamment des métaphores filées, à créer des chaînons sémantiques par dérivation et assimilation des morphèmes. C'est aussi la raison pour laquelle la « vie » n'est plus possible à l'intérieur de ses textes, accueillant alors seulement des revenants (*Wiedergänger*) ou faux-morts (*Scheintote*). Cette radicalisation d'une écriture qui se veut de plus en plus superficielle, lisse et récurrente mène à une « crise de verticalité et de plasticité » (*Krise von Vertikalität und Plastizität*)[1099] qui pousse finalement l'auteure à superposer les

[1096] Nous reviendrons à l'influence du médium sur l'écriture et l'esthétique théâtrale d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner dans la section suivante.
[1097] JELINEK, « Ich möchte seicht sein », http://www.elfriedejelinek.com/
[1098] JELINEK, *Je voudrais être légère*, p. 10.
[1099] VOGEL, « 'Ich möchte seicht sein.' Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks », p. 17.

couches sémantico-lexicales de la langue écrite et parlée. L'épaisseur du texte (« tissu ») proviendrait en ce sens d'une écriture du « pli »[1100] qui met la répétition à profit.

Dans son analyse de la « nature de surface » des textes d'Elfriede Jelinek, Juliane Vogel emploie une métaphore matérielle, pour ne pas dire « textile », pour décrire l'unidimensionnalité de son esthétique :

> *Jelineks Roman [KdT] zeigt eine nunmehr universalisierte Stoffbewegung an, in der die Oppositionen von Tiefe und Oberfläche, von zweiter und dritter Dimension zugunsten einer n-ten Dimension aufgehoben sind.*
>
> Le roman de Jelinek [Enfants des morts] indique désormais un mouvement universalisé du tissu où les oppositions entre profondeur et surface, entre la deuxième et troisième dimension sont évincées en faveur d'une nième dimension.

Nous voudrions rattacher cette « enième dimension », en accord avec Vogel, à la phénoménologie du pli de Deleuze et à la pensée de la trace chez Derrida. La création des mots-valises dans les textes de Jelinek nous paraît particulièrement représentative d'une écriture à plis qui rend les variations permutatives et commutatives ainsi que les répétitions syntaxiques significatives. En associant deux concepts fondamentaux du nazisme « neu » (*nouveau*) et « deutsch » (*allemand*) pour exprimer l'arrivée de « l'homme nouveau », l'homme aryen, Jelinek fait une démonstration aberrante de l'origine de ce néologisme déroutant :

> *Die Neutschen aus dem Reich, jawohl Marianne, du hast sie erfunden, die Neutschen, danke!, die reichen Neutschen, die neuchen Deutschen haben wenigstens noch halbwegs ordentliche Schuhe. Sowas haben Sie noch nie gesehen, gute Schuhe*![1101]
>
> Les Alleneufs du Reich, en effet Marianne, c'est toi qui les as inventés, les Alleneufs, merci !, les Alleneuf riches, les Allemands neuls ont au moins des chaussures de qualité passable. Alors ça, vous ne l'avez jamais encore vu, de bonnes chaussures !

Le terme de « Neutsch/e/er », que nous avons traduit tant bien que mal par « Alleneuf », unit les notions clé de l'idéologie nazie. D'après son étymologie factice, une certaine « Marianne » en serait l'inventeur. Il se peut que Jelinek fasse ici référence aux forces alliées, et plus précisément aux Français pour lesquels la « Marianne » représente les valeurs républicaines depuis la III$^{e}$ République[1102]. Autrement dit, c'est le regard extérieur qui définit au mieux les

[1100] Nous avons abordé cet aspect de manière plus détaillé dans notre recherche de Master de philosophie dont nous reprenons ici une partie de l'argumentation. Cf. VENNEMANN, A., *Discours sans paroles – une herméneutique des failles de la mémoire dans Rechnitz (L'Ange exterminateur) : texte et réalisations*, Mast., Université Rennes 1, 2010.

[1101] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 57.

[1102] Cette hypothèse semble confirmée d'une part par la suite du texte qui évoque les Russes, d'autre part par l'évocation des chaussures. Dans le tableau célèbre d'Eugène Delacroix qui avait peint en 1830 la « Liberté guidant le peuple », représentant une jeune femme aux pieds nus, coiffée d'un bonnet phrygien, appelant le peuple français à défendre les valeurs républicaines, la plupart des personnages n'a pas de chaussures. La liberté

mutations politiques et sociales à l'intérieur d'un autre pays. Aux yeux des Français (et des autres nations) – mais aussi aux yeux des nazis eux-mêmes – les Allemands du Troisième *Reich* ne sont pas les mêmes que les Allemands *riches* de nos jours, bien que l'on puisse supposer que certaines grandes familles allemandes d'aujourd'hui se sont enrichies durant l'époque nationale-socialiste, comme par exemple l'industriel Thyssen dont la petite fille, Margit Batthyány-Thyssen, est une « figure » centrale du texte *Rechnitz* dont nous avons extrait la citation. Le texte témoigne d'une composition fine, fondée sur la répétition du mot-valise « Neutschen » qui constitue le noyau sémantico-musical du phrasé. Sa réitération lui confère un rythme en boucle qui fait penser aux mouvements mécaniques du tricot ou du crochet. Cette impression est renforcée par les assonances [eu], allitérations en [n] et [r], les fricatives sifflantes [s] et chuintantes [ʃ], [ʒ] qui ponctuent le phrasé[1103]. Celui-ci s'apparente à un tissu sonore qui surprend le lecteur, invité à devenir auditeur du texte. La permutation des morphèmes en –ch ou –sch/–tsch replie en quelque sorte les mots sur eux-mêmes, les tord et leur impose un nouveau sens. Ce plissement lexical à la Jelinek n'est pas sans rappeler le « bruissement de la langue » que Roland Barthes décrit dans son essai éponyme de la manière suivante :

> Et de même que, attribué à la machine, le bruissement n'est que le bruit d'une absence de bruit, de même, reporté à la langue, il serait ce sens qui fait entendre, une exemption de sens, ou – c'est la même chose – ce non sens qui ferait entendre au loin un sens.[1104]

Le pli ou la torsion lexicale, que Jelinek administre à sa langue, ouvre et referme un mot simultanément et dit en ayant l'air de ne rien dire. C'est un parler – ou une façon de parler – qui étonne et agace peut-être le lecteur, mais qui obtient l'effet escompté : à savoir que le récepteur s'arrête et s'attarde sur lui pour déplier ce qui a été laborieusement plié et replié sur lui-même. « Cette dé-mence, ce dé-rangement de la conscience, cette tendance à se dé-placer dans un autre état d'esprit, tout cela », l'auteure l'accorde à l'influence de l'éloquence de sa mère et l'humour intelligent (le *witz*) de son père[1105]. Dans ce même esprit, le mot-valise « Tretel », sur lequel le lecteur novice pourrait trébucher dans *Das Werk*, est issu d'une pliure du nom propre « Gretel » et du mot d'action « treten ». Cependant, seul le contexte permet de

---

aux pieds nus combat ainsi les forces dictatoriales, quant à elles, protégées par des bottes. Nous savons également que la « botte allemande » est une métaphore pour exprimer l'obéissance allemande depuis le régime wilhelmien, portée à son paroxysme sous le régime national-socialiste. Aujourd'hui, la qualité des chaussures allemandes est un lieu commun pour parler de la bonne santé économique et écologique de l'Allemagne.

[1103] Notons aussi le *ich-Laut* [ç] et *ach-Laut* [χ] sont typiques de l'allemand. Leur bonne (ou mauvaise) prononciation permet de distinguer les autochtones des étrangers, notamment les Français des Allemands. Le choix de l'auteure de permuter et commuter précisément ces phonèmes n'est donc pas un hasard.

[1104] BARTHES, R., *Le bruissement de la langue*, Éd. du Seuil, Paris, 1984, p. 275.

[1105] JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 24.

comprendre cette « nébuleuse allusive » (Jacques Lajarrige) : « *Warum man mich wohl Tretel genannt hat ? Damit ich ordentliche Schuh hab und abrutsch und abstürz?* »[1106] (Je me demande bien pourquoi on m'a appelé Tretel. Pour que je n'aie pas de bonnes chaussures, glisse et dévisse?) Le néologisme renvoie explicitement à l'exploitation des forçats étrangers pendant l'austrofascisme et même au-delà, qui loin de leur familles, arrachés à leur patrie, étaient exposés aux risques et dangers d'un pays qui leur était fondamentalement hostile – à l'instar du sort des deux enfants dans le conte des frères Grimm.

Le pli révèle ainsi une « profondeur de la surface » (*Tiefe der Oberfläche*)[1107] dont les formes annexes sont la modulation, le processuel et leur réalisation – le *morphing* ou la métamorphose. Cette profondeur n'est pourtant manifeste qu'au moment où le récepteur accepte de déplier, c'est-à-dire d'expliquer (*explicare*) au sens de l'herméneutique baroque, les complexes (du latin *complicare*) que Jelinek s'est efforcée de plier. Son écriture lissée s'avère alors plissée comme un millefeuille dont il convient de séparer les couches. C'est qu'un pli n'arrive jamais seul parce qu'il y a toujours « un pli dans le pli, comme une caverne dans une caverne » constate Gille Deleuze dans sa phénoménologie du pli[1108]. La technique du pli ne cherche donc pas à séparer des éléments différents mais, au contraire, à donner « une certaine cohésion » à un complexe de notions ou de concepts. Le pli *fédère* en distinguant. C'est pourquoi le *dépli* « n'est pas le contraire du pli », mais « suit le pli jusqu'à un autre pli »[1109] comme nous allons l'observer à partir d'un feuilleté sémantique, tiré de *Rechnitz* :

> *Wenn wir <u>das</u> gewußt hätten, <u>was</u> wir heute wissen! Wir hätten <u>es</u> nicht geglaubt. Wir mußten <u>es</u> qualvoll lernen. Wir hätten nicht geglaubt, <u>daß</u> man uns typische Nachgeborenenfragen stellen würde.*[1110]
>
> Si nous avions su ce que nous savons aujourd'hui ! Nous ne l'aurions pas cru. Nous avons dû l'apprendre dans la souffrance. Nous n'aurions pas cru qu'on allait nous poser des questions de puinés.

Si le pli est la marque d'une nouvelle pliure, c'est-à-dire d'une profondeur insoupçonnée et méconnue, il est en quelque sorte une trace de ce qui n'est pas dit ou, du moins, pas visible au premier coup d'œil. En ce sens, l'écriture de Jelinek dénonce et dévoile à la fois le signifié refoulé. Une lecture attentive des propos du messager de *Rechnitz* révèle la présence d'un pli entre les énoncés « *Wenn wir das gewußt hätten* » et « *Wir hätten es nicht geglaubt* ». Les

[1106] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, DW, p. 222.
[1107] VOGEL, « 'Ich möchte seicht sein.' Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks », p. 18. Voir également un article plus ancien que l'auteure semble reprendre ici : VOGEL, J.,« Keine Leere der Unterbrechung - Die Kinder der Toten oder der Schrecken der Falte », *Modern Austrian Literature*, 3/4, 2006, p. 15-26, p. 17.
[1108] DELEUZE, G., *Le Pli Leibniz et le baroque*, Critique, Editions de Minuit, Paris, 1988, p. 9.
[1109] *Ibid.*, p. 9.
[1110] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 81.

propositions dépendantes « *was wir heute wissen* » et « *daß man uns typische Nachgeborenenfragen stellen würde* » sont dotées d'un sens flottant qui découle de la structure circulaire de l'ensemble des propos : la prise de conscience – le retour du refoulé – que l'interlocuteur évoque au nom d'un collectif ne porte pas sur la reconnaissance de la gravité des faits qui sont ici passés sous silence mais sur l'état actuel de la connaissance de cette époque. Le lecteur hâtif a finalement l'impression que le refoulé porte sur les questions épiméthéennes (*Nachgeborenenfragen*) alors qu'il n'en est rien. En décentrant ainsi le phrasé, le pli interne *écarte* et *unit* deux faux-semblants ; le premier pli en cache un nouveau puisque l'anaphorique « *es* » qui se rapporte à la dépendante « *was wir heute wissen* » et qui, *de facto*, est indispensable aux énoncés intermédiaires, disparaît dans la quatrième proposition « *Wir hätten nicht geglaubt* » pour être déplié et substitué par la subordonnée finale « *daß man uns typische Nachgeborenenfragen stellen würde* ». L'apparition de cette subordonnée explicative surprend quelque peu puisque l'on avait espéré apprendre enfin le contenu sémantique auquel le pronom indéfini « es » semblait se rapporter. Le lecteur se sent berné car au lieu d'apporter une clarification, les subordonnées explicatives ont brouillé les pistes. Il en résulte l'impression déplaisante que toute tentative qui cherche à déplier l'écriture de Jelinek conduit, au contraire, à la découverte d'un feuilleté de plis successifs qui laisse le curieux en désarroi. L'esthétique jelinekienne semble rechercher le chatoiement et la mutation sémantique jusqu'au sein des mots en proposant des surfaces lexicales très denses sur lesquelles le lecteur glisse et chute constamment. Cette lecture des « profondeurs de la surface » dans les textes d'Elfriede Jelinek rejoint ainsi celle que Llewellyn Brown fait de l'œuvre d'Henri Michaux et qui pourrait parfaitement s'appliquer à notre corpus :

> Privé de tout ancrage apparent, le monde représenté dans les textes de Michaux compose des ondes ou des moirures, emportées par un mouvement implacable. Il suffit d'une secousse infime pour que ces moirures (*déplis*) changent totalement d'aspect. L'aliénation qui caractérise le *pli* ne laisse jamais distinctes les places de bourreau et de victime, de maître et d'esclave : tout ce qui commence à prendre forme et autonomie risque, sans préavis, de se voir renversé en son contraire. Ces renversements sont si complets qu'on ne sait jamais quelle forme va en surgir.[1111]

Rapporté à l'extrait de *Rechnitz*, ce constat permet de mieux de cerner l'enjeu de la disparition ou de la substitution du pronom « *es* » dont Elfriede Jelinek dévoile la nature amphibologique et malléable. Elle nous suggère entre les lignes que ce petit pronom peut à la fois *tout* dire et *ne rien* dire, tout comme un interlocuteur mal intentionné peut lui faire dire tout ce qu'il veut

[1111] BROWN, L., *L'esthétique du pli dans l'œuvre de Henri Michaux*, Lettres modernes minard, Caen, 2007, p. 47-48.

dans la mesure où ce pronom, privé d'un référent fixe, s'avère aussi chatoyant que l'eau. Ainsi la composition du phrasé suggère que nos connaissances actuelles sur la Shoah se réduisent au constat qu'un jour, il faudra bien rendre compte des méfaits. La minimisation de ce savoir ne cache pas une ignorance réelle, mais la mauvaise fois du locuteur que la disparition du pronom « *es* » rend justement manifeste. Le mouvement d'autosuppression que nous observons sans difficulté (*das => es => Ø*) reflète, en effet, l'attitude du locuteur qui, visiblement, ne cherche pas à expliquer (*déplier*) mais à cacher (*replier*) – une idée que l'auteure a déjà formulée (avec une stratégie similaire) dans la postface de *In den Alpen* et que nous avons déjà citée :

> *Aber hier wird eben: verborgen. Indem man es zeigt, scheinbar allen und jedem zeigt, was wir sind und haben, wird umso verborgener, was wir getan haben und tun.*[1112]
>
> Alors qu'ici, on : dissimule. En le montrant, en montrant apparemment à tous et un chacun ce que nous sommes et avons, il devient de plus en plus obscur ce que nous avons fait et faisons.

Un second pli se niche alors dans les redites du messager : derrière l'apparente innocence d'un simple pronom indéfini se dissimule une atrocité que la langue permet de passer sous silence. Il ne suffit donc pas de parler pour dire la vérité ; bien au contraire, l'innocence trompeuse des mots peut couvrir les pires crimes[1113]. Cependant, il suffit de parler pour rendre compte du pouvoir dissimulant du discours – c'est précisément ce dont Jelinek a fait la pierre angulaire de sa critique du langage et qu'elle ne cesse de dénoncer en déjouant la langue contre elle-même.

La plupart du temps, l'objet tu (le signifiant refoulé) se situe entre deux mouvements discursifs, dans l'entre-deux des surfaces sémantiques pliées. Il est en quelque sorte dissimulé par le pli que la torsion sémantique inflige aux mots et aux phrases. En ce sens, le pli est la signature de l'ineffable, il « fait voler en éclats l'enveloppe des apparences » et « sa violence

---

[1112] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, NB, p. 256.

[1113] Les explications « dissimulantes » d'Eichmann au cours de son procès à Jérusalem l'illustrent de façon exemplaire. Ses propos de la 103e séance du 19 juillet 1961 montrent comment on peut à la fois admettre un crime tout en s'en disculpant. Eichmann joue sur l'équivocité des termes cités, en pesant péniblement chaque mot prononcé dans le discours de charge. Il reformule les propos et insiste sur la pluralité des interprétations possibles si bien que le juge peine à prouver l'exactitude des faits pourtant évidents. Quand on lui demande par exemple s'il a bien été envoyé en Hongrie après l'insurrection du Ghetto de Varsovie, il répond malicieusement : « *Weil ich weiß, dass so ein Wort, 'der Meister wird hingeschickt', falsch ausgelegt werden kann und nicht in diesem Soldaten-Jargon bewertet wird. Deswegen glaubte ich auf die Urkunden hinweisen zu müssen […] Ich weiß es ja nicht genau, ich weiß nur eines, Müller hat eine ziemlich, zum Teil ziemlich derbe bajuwarische Ausdrucksweise gehabt und hier ist so ein Wort ganz anders zu bewerten, als wenn es exakt heißt, ‚der Meister nach Ungarn geschickt' oder in dieser Form.* » Cf. KAMPE, N., A. NACHAMA,U. NEUMÄRKER, *Der Prozess - Adolf Eichmann vor Gericht / Facing justice - Adolf Eichmann on trial*, Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz, Stiftung Topographie des Terrors, Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Berlin, 2011, p. 191. (Nous soulignons)

ramène le sujet au même »[1114]. Autrement dit, une esthétique du pli entraîne une écriture circulaire, itérative afin que les plis puissent se matérialiser et se multiplier dans le texte sous forme de chiasmes, d'analogies, de répétitions structurelles telles que l'anaphore ou la cataphore, mais aussi sous forme de diverses substitutions et d'inversions comme la commutation, la permutation ou encore les contrepèteries. À certains égards, on peut dès lors relier la phénoménologie du pli à la topologie des surfaces et plus exactement à la figure chimérique du ruban de Moebius que l'on obtient en cousant bord à bord deux extrémités d'une bande rectangulaire en effectuant une torsion à 180 degrés (d'un demi-tour). Pour dénouer la torsion, il faudrait couper le ruban ou bien supprimer le pli[1115]. À la figure géométrique qui, soulignons-le, ne peut pas exister selon les dimensions de notre réalité mais dans un espace-temps abstrait, unidimensionnel comme celui de l'écriture jelinekienne, correspond donc une langue qui gravite autour d'elle-même, une ritournelle qui déraille, où seule une brèche est à même de briser le cercle infernal comme le montrent ces deux extraits de *Das Werk* et *Rechnitz* :

> **Extrait 1:**
> *Gemütlichkeit. Gemütlichkeit. Gemütlichkeit. Sonst werden wir ungemütlich*.[1116]
> Convivialité. Convivialité. Convivialité. Sinon, nous devenons in-conviviales.
> **Extrait 2 :**
> *Bis sie die Macht über andere satt haben. Bis sie diese Masche satt haben*.[1117]
> Jusqu'à ce qu'ils en aient marre de dominer les autres. Jusqu'à ce qu'ils en aient marre de cette combine.

Dans le premier exemple, la répétition quasi-mécanique du substantif allemand « *Gemütlichkeit* », réputé intraduisible de par sa forte connotation culturelle, est rompue grâce à l'introduction de la particule négative « *un-* » qui entraîne une dynamique inverse du phrasé : on glisse d'une convivialité présumée à une menace. Cependant, ce renversement confirme seulement l'agression qui sous-tend la réitération des trois phrasillons qui s'apparentent, rien qu'à la lecture, à des coups de marteau. Dans le deuxième extrait la commutation syllabique (*Macht* ⇔ *Masche*) opère un rapprochement inattendu des concepts du pouvoir et de la tromperie, renforcé par l'usage du démonstratif cataphorique « *diese* » qui est censé renvoyer à « *Macht* » mais, *de facto*, se réfère à « *Masche* ». Contrairement au texte,

[1114] BROWN, *L'esthétique du pli dans l'œuvre de Henri Michaux*, p. 49.
[1115] Brown explique que l'« assimilation de l'envers et de l'endroit au sein d'une même surface est conditionnée par une *coupure*. » *Ibid.*, p. 39.
[1116] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, DW, p. 148-149.
[1117] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 80.

freiné par l'écriture et l'orthographe, l'interprétation scénique multiplie les déplacements possibles du sens en changeant, par exemple, l'accentuation ou l'intonation du pronom « *sie* » (renvoyant à un collectif absent), pouvant facilement changer de référant en étant transformé en « *Sie* » (s'adressant donc à un autre acteur ou au public). Dans les deux exemples, la structure circulaire est rompue, suite une légère modification de la deuxième occurrence qui a pour fonction de démasquer le contenu refoulé des propos qui la précèdent. Ainsi le dépli entraîné par la négation « *un-* » met au jour la violence qui sous-tend l'étiquette de la bienséance. En même temps, la minimisation de l'attitude fasciste et xénophobe en une simple « in-convivialité » dévoile la continuité structurelle de la brutalité, dissimulée derrière une façade d'innocence et de naïveté (*Harmlosigkeit*) que la brèche – le pli ou la coupure – a le mérite de souligner. Dans le deuxième exemple, l'apparente répétition semble brisée par un lapsus. Le terme allemand de « *Versprecher* » étant plus précis puisqu'il s'agit effectivement d'un déplacement syllabique qui dévoile une inconnue sémantique (*Masche*), auparavant repliée dans le terme de « *Macht* ». Si nous suivons l'analyse éclairante que Sylvie Grimm-Hamen[1118] fait de la nébuleuse sémantique « *machen* » dans l'œuvre de Jelinek et, plus particulièrement dans *Das Werk*, la dynamique du pli-dépli nous mène plus loin. Comme nous l'avons déjà évoqué, l'usage que l'écrivaine fait du verbe creux « *machen* », qui s'est transformé par abus de langage en quasi-auxiliaire dans la langue allemande, traduit un programme poétique où la « manœuvre », la « main d'œuvre », « l'artisanat » et le travail « manuel », renvoyant tous au terme de *Handarbeit*, constituent des noyaux de signification autour desquels des métaphores filées ou nébuleuses lexicales se construisent. Il en est ainsi de *Stecken, Stab und Stangl*, sous-titré *Eine Handarbeit*[1119], et de *Das Werk* qui, de par son équivocité sémantique, fait à la fois allusion au « travail » et à « l'œuvre ». Cependant, l'auteure semble plutôt mettre l'accent sur le processus de fabrication. Sylvie Grimm-Hamen voit dans le terme de « *Handarbeit* », désignant sans doute le tricot ou crochet (*Häkelarbeit*) – comme l'indique la première didascalie dans *Stecken, Stab und Stangl*[1120]- un clin d'œil au travail d'écriture, réduit à une tâche ou occupation secondaires, un « travail de femmes » (*Frauenarbeit*) qui reproduit des modèles. Au lien apparent entre les substantifs « *Macht* » et

[1118] GRIMM-HAMEN, « "Machen macht mächtig" : le pouvoir de la main dans *In den Alpen* et *Das Werk* », *Jelinek, une répétition ? Jelinek, eine Wiederholung ? A propos des pièces In den Alpen et Das Werk. Zu den Theaterstücken In den Alpen und Das Werk*, Lartillot, Françoise et Dieter Hornig (éd.), Bern, Peter Lang Verlag, 2009, p. 163-82.

[1119] JELINEK, E., *Stecken, Stab und Stangl*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1997.

[1120] « …jedenfalls ein weiches, stumpfes Material, das immer an Handarbeiten erinnern soll. Im Verlauf des Textes wird an den Häkelarbeiten herumgebessert, geflickt etc. […] Am Ende ist eine Handarbeitslandschaft entstanden. Auch die Schauspieler sind dann mit Hüllen überzogen. » *Ibid.*, p. 17.

« *Masche* » (*pouvoir/combine*) s'ajoute une signification plus profonde qui découle de cette « esthétique du faire » dont se réclame Elfriede Jelinek et qui s'inscrit dans sa critique virulente de la condition féminine de nos jours. Vu sous cet angle, le distique renvoie d'une part à l'oppression de la femme (« *Macht über andere* », c'est-à-dire l'*autre* sexe), d'autre part au « travail de femmes » (« *diese Masche* », c'est-à-dire les *mailles* du crochet). De cette manière, l'auteure tisse un tissu de significations très dense autour du lexème-base « *machen* », lui-même ample et malléable, pour faire voir et entendre les facettes visibles et invisibles, conscientes et inconscientes, présumées et dissimulées d'un mot. En ce sens, elle *fait* au travers de son *œuvre* un *travail* de mémoire. « L'enchaînement des mots et la profusion des significations provoquent un effet de saturation du sens en même temps qu'il pallie aux trous de mémoire », remarque Grimm-Hamen avant de conclure qu' « ils permettent d'atteindre en définitive une conscience plus grande de l'histoire sans que le texte ne prenne jamais la forme d'un travail de persuasion rhétorique. »[1121] Nous pourrions ajouter, en reprenant ce que nous avons dit dans la première section de ce chapitre, que le projet esthétique d'Elfriede Jelinek rejoint et même réalise ainsi sa conception de l'histoire, qu'elle conçoit de manière matérialiste et concrète en démontrant par le truchement de ses textes que l'histoire reste toujours à *faire*.

Grâce à la répétition, l'auteure peut cacher (plier) et dénoncer (déplier) simultanément une signification latente. En procédant à des inversions de lettres (commutation), des substitutions lexicales (permutation) ou en créant des néologismes d'apparence volontaire (mot-valise) ou involontaire (lapsus)[1122], Elfriede Jelinek pratique à la lettre la « *différAnce* » que Jacques Derrida définit comme l'acte d'infléchir le sens d'une unité du discours (mot, groupe, phrase) par un déplacement structurel et processuel[1123]. Au sein des mots se réalise, selon le philosophe, l'union contradictoire entre un graphe et une trace dont ils portent toujours la marque que nous pouvons appeler leur nombril ou leur pli. Quand, par exemple, l'un des *Peter* dans *Das Werk* déclare :

> *Aber oho, die hat es faustdick hinter den Ohren. Die haben es faustisch hinter den Ohren. Die Steine, die Steine! Die Steine, die Steine!* [1124]

[1121] GRIMM-HAMEN, « Machen macht mächtig », p. 181.

[1122] Nous précisons qu'il s'agit ici dans tous les cas d'une construction volontaire de l'auteure mais que certaines créations imitent une composition voulue, d'autres non-voulue comme le lapsus.

[1123] La *différAnce* est elle-même un mot-valise, composé du substantif « différence » et du participe présent « différant » de « différer ». La voyelle, marquant le participe présent, qui s'est glissée dans le nom y introduit parallèlement sa temporalité (processuelle). En même temps, elle fait voir à l'écrit ce que l'on n'entend guère à l'oral : la trace de l'écrit dans le parlé, la jonction de l'abstrait et du matériel. Cf. DERRIDA, J., *L'écriture et la différence*, Éd. du Seuil, Paris, 1979.

[1124] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, DW, p. 181.

> Mais attention, elle a plus d'un tour dans son sac. Ils ont un désir faustien/une soif de savoir dans leur sac. Les pierres, les pierres ! Les pierres, les pierres !

La commutation des segments « *dick* » et « *tisch* » qui sont pourtant proches sur le plan phonétique, dévie radicalement de la signification d'un énoncé presque identique. En passant, de surcroît, du singulier au pluriel, l'affirmation qui n'est d'abord valable que pour un cas précis, s'universalise : l'audace d'une personne est transformée en *hybris* qui concerne l'humanité en général ou, au moins, un collectif. Enfin, l'auteure relie ces qualités discutables au cycle de *La belle meunière* de Schubert en déplaçant encore une fois le référant du pronom « *sie* » qui se rapporte – à la surprise du lecteur – au groupe nominal « *die Steine* », dont les quatre occurrences successives rappellent au lecteur initié la mélodie du *lied*. Sans vouloir entrer dans le détail, nous voudrions toutefois souligner que l'ironie sous-jacente est mordante puisque les lecteurs et, dans un certain sens, les auditeurs du texte sont ici seuls à avoir des oreilles pour entendre le « chant » des pierres, provoqué par les chutes des accidentés de la centrale hydraulique. Les associations et rapprochements sémantiques, suggérés par les assonances entre « oho ⇔ Ohren » et « fau**st**dick ⇔ fau**st**isch ⇔ **St**eine » sont au service d'une image macabre et d'un humour noir qui nous font frémir et sourire malgré nous. La première partie de l'énoncé que l'on entendrait plutôt dans une conversation entre parents ainsi que le refrain du *lied*, désormais entré dans le corpus des chants pour enfants, dédramatisent le contenu refoulé. L'innocence, la naïveté et la légèreté sont pourtant hantées par une image terrifiante que le déplacement, la faille, a rendu manifeste.

Ce que Jelinek met donc au jour par sa manipulation de la langue rappelle les découvertes de Freud dans la *Psychopathologie de la vie quotidienne* (*Zur Psychopathologie des Alltagslebens*[1125]) parue dès 1901, à savoir toute forme d'acte manqué (*Fehlleistung*), comme par exemple le lapsus[1126] que les messagers de *Rechnitz* traduisent ainsi :

> *Wir versprechen es. Wir versprechen uns.*[1127]
> Nous le promettons. Nous nous trompons de parole.

La teneur du terme allemand « *Versprecher* », désignant à la fois celui qui fait une promesse et celui qui se trompe de mot ainsi que son acte manqué (le lapsus), a ici son importance puisque sa forme verbale constitue le cœur sémantique des deux. Le sens du verbe est modifié

[1125] FREUD, S.,S. JANKÉLÉVITCH, *Psychopathologie de la vie quotidienne trad. de l'allemand par Serge Jankélévitch*, Petite bibliothèque Payot, Payot, Paris, 2001.
[1126] Le lapsus ne relève pas seul des techniques littéraires de Jelinek. On rencontre dans ses textes aussi bien des expressions d'oublier (*Vergessen*), d'écrire de travers (*Verschreiben*), de méprendre (*Vergreifen*) et d'égarer (*Verlegen*) un objet.
[1127] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 67.

par la substitution du « *es* » par « *uns* » qui entraîne un changement de valence. La répétition quasi-identique se voit ainsi invalidée par une permutation simple entre les pronoms indéfini « *es* » et personnel « *uns* ». La promesse de ne plus jamais recommencer la guerre et ses barbaries (« *Daß so etwas geschah, es geschah zum ersten Mal und wird gewiß nicht wieder vorkommen.* » / Qu'une telle chose ait pu se produire, c'était pour la première fois et n'arrivera pas une deuxième fois.) se voit pourtant pervertie en son contraire puisque le locuteur précise aussitôt qu'il vient de se tromper en parlant. L'itération manquée dessert donc l'intention initiale qui devait appuyer la promesse et fait au contraire resurgir un signifiant refoulé qui trahit la sincérité affichée du porte-parole d'un collectif anonyme. Quand, par exemple, un autre messager de *Rechnitz* évoque les victimes du massacre en des termes peu appropriés aux circonstances :

> *Die Personen spielen hier große Oper, nein, Opfer*[1128]
> Les personnes jouent ici un grand opéra, non, des victimes

la méprise entre « *Oper* » et « *Opfer* » vient « trahir l'implicite et révéler le fond inconscient qui parasite le sens premier »[1129]. Dans ce cas précis, ce n'est cependant pas une répétition mais une variation qui éclaire la formulation initiale tout en la prolongeant de manière intempestive : l'art du faux-semblant de l'opéra où l'on voit encore de belles coulisses se reporte sur la nouvelle occurrence et le parasite. Le massacre du 24 mars 1945 est détourné en spectacle macabre où les souffrances réelles des victimes se pervertissent en souffrance tragique pour le grand plaisir du public. Ainsi le texte de Jelinek se métamorphose en palimpseste : dès qu'on commence à gratter pour voir l'envers de ce qui est couché sur le papier, on se rend compte qu'une voix en cache toujours une autre.

C'est un théâtre de voix et non de personnages où des « consciences [sont] envahies par les rhétoriques des idéologies dominantes »[1130]. D'après Grimm-Hamen, le

> texte se construit […] dans une hallucinante polyphonie, autour de voix qui, le plus souvent, se déploient dans le vide. Incapables qu'elles sont de dialoguer, elles prolifèrent, enchaînent les mots sans parvenir à y entrer, sans parvenir pour autant non plus à en sortir, faisant des textes 'des surfaces parlées', où tout est 'dit', et non pas 'écrit'.[1131]

[1128] *Ibid.*, RE, p. 80.
[1129] GRIMM-HAMEN, « Machen macht mächtig », p. 165.
[1130] *Ibid.* p. 165.
[1131] *Ibid.* Voir également à ce titre LEHMANN, H.-T.,« Just a word on a page and there is a drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater », *Theater fürs 21. Jahrhundert. Sonderband Text und Kritik*, 2004, p. 28.

Ce dire se déploie entre les lignes, dans le hors-texte[1132], et gagne en plasticité sur la scène de théâtre, spécialement conçue pour faire voir et entendre l'écriture et son envers. Car n'est-elle pas son double ? Un espace où le texte et le hors-texte s'inscrivent et résonnent ? Un lieu du dire où l'écriture, le graphe, laisse sa trace tout en restant à l'écart – « *Im Abseits* » comme le stipule le discours du prix Nobel de l'auteure ? En tout état de cause, le procédé itératif et sa capacité de faire voir l'*autre* du même s'y avère particulièrement fécond. Le théâtre comme écriture scénique qui compose avec l'espace, le temps, la voix et les corps recèle une visée performative qui incite sans cesse les récepteurs à envisager la langue dans son rapport à la scène et sa réalisation par les comédiens. La répétition apparaît d'abord comme pliure du couple contradictoire « texte et scène », « écriture et performance ». Dans la mesure où la mise en scène transpose sur le plateau une interprétation possible d'un texte, préalablement écrit ou composé simultanément, la répétition représente sa structure interne. À ce titre, il n'est pas peut-être pas inutile de rappeler que l'on entend par « répétition » (*Probe*) au théâtre les phases d'élaboration d'une mise en scène. Par conséquent, l'espace de la scène traduit et réinvente constamment l'espace du texte. Le théâtre de Jelinek va cependant à l'encontre de cette vision plus classique de la représentation théâtrale dans la mesure où la dramaturge déjoue les principes de cette esthétique depuis le début des années 1990 et, notamment, avec sa première pièce polyphonique *Wolken.Heim.*, mise en scène le 21 septembre 1988 au Schauspiel Bonn[1133]. Son écriture dramatique résiste à toute forme d'imitation, de représentation et de personnification, si bien que la répétition que les metteurs en scène contemporains, d'abord lecteurs de ses textes, mobilisent, sert plutôt de moyen de distanciation (*Verfremdung*) ou de contestation et leur permet de mettre en place un contre-discours original et originel.

Elle peut se situer à trois niveaux : en amont de la mise en scène en étant un procédé de conception et de production ; au milieu quand elle est un élément structurant la mise en scène ; en aval si elle est plutôt active au niveau de la réception. La mise en scène de *Rechnitz* au théâtre de Fribourg s'est donnée pour seule règle du « jeu » la récitation intégrale du texte et du paratexte. Afin de garantir sa reproduction exacte, il a fait l'objet d'un enregistrement vocal au préalable pendant lequel chaque acteur a fait une lecture complète du texte à voix haute, en présence des autres comédiens et à la maison. Durant le spectacle, le texte leur est « soufflé » par des écouteurs, reliés à des lecteurs MP3, dissimulés dans leurs poches

[1132] Nous abordons de manière plus détaillée la « voix du texte » dans le théâtre Jelinek et de Wagner dans notre dernier chapitre.
[1133] JELINEK, *Wolken. Heim (1988)*, *op.cit.*

(Figure : RF 4). Tous les soirs, la compilation des voix de lecteurs change tout comme la distribution des voix réelles varie sur le plateau. En effet, celle-ci n'étant pas fixe, les acteurs alors réduits à des corps « actants » et des corps « parlants » saisissent la parole spontanément, ce qui donne lieu à de nombreux quiproquos : parfois, ils se mettent à parler en même temps, se répètent (cela est dû à un léger décalage provoqué par un suspens volontaire de leur enregistrement), se commentent et se contredisent. Le plateau reproduit en détail la scène de répétition du *Kleines Haus* (Figure : RF 5) et, à certains égards, on peut dire que toute la performance s'apparente à une répétition supplémentaire, au détail près que le public est réellement présent. Marcus Lobbes dévoile ainsi le caractère processuel et fondamentalement itératif sur lequel se fonde la mise en scène en général et qui a guidé son interprétation du texte de Jelinek. La répétition intervient ici non seulement aux trois niveaux, mais elle est à mettre en lien avec les concepts freudiens de la remémoration et du remembrement. Réduits à des simples actants, les acteurs de *Rechnitz* ne cherchent plus à transposer, ni à transmettre une signification précise que le texte aurait déterminée au préalable. Leurs gestes spontanés, accordés ou non à leur récit, traduisent plutôt un contenu latent, peut-être refoulé par l'écriture et saisissable par la mise en voix, et lequel émerge grâce à sa réitération irréfléchie. Autrement dit, le changement du médium entraîne une dissémination du sens, permettant au spectateur une lecture *double*, voire *triple* lecture de la pièce (si une lecture linéaire du texte accompagne, par exemple, les discours sur scène, comme nous l'avons expérimenté). Bien que matériellement absent sur le plateau, le texte s'y inscrit en creux, devenant son double ou, selon l'expression consacrée, l'autre du même. De fait, Lobbes transforme les comédiens non seulement en « messagers » d'une parole qui n'est ostensiblement pas la leur, mais il fait du théâtre au travers de ses réalisations multiples (les performances prises distinctement) un médium de mémoire : celui-ci répète dans une forme qui n'est jamais exactement la même son envers, le texte, dont il se fait trace. En ce sens, la mise en scène de *Rechnitz* se fait présence d'une absence, réplication d'une altérité et, partant, est toujours autre en restant la même. Cette esthétique très particulière, radicalement affranchie du théâtre figuratif et dénotatif des siècles précédents, est à mettre en regard avec le premier manifeste de l'esthétique théâtrale d'Elfriede Jelinek qui déclare :

> *Oder auch: es werden bei jeder Vorstellung alle komplett ausgewechselt und machen jedes Mal etwas ganz Neues. Sie haben einen Vorrat an möglichen Spielzügen, aber nichts wird, ähnlich unserer Kleidung, ganz genauso wiederholt wie es war. Nur die Zeit bedroht uns alle mit dem Vergehn! Theater darf es nicht mehr geben. Entweder das Immergleiche wird immer gleich wiederholt (Filmabnahme einer geheimen Aufführung, die von uns Menschen nur*

> *mehr in ihrer EINZIGEN EWIGEN Wiederholung gesehen werden darf), oder keine zweimal dasselbe! Immer etwas ganz andres*![1134]
>
> Ou encore, à chaque représentation, faisons-les tous changer de rôle, chacun fait chaque fois quelque chose d'entièrement différent. Ils ont des provisions de jeux possibles, mais rien, comme pour nos vêtements, ne se répète jamais à l'identique. Seul le temps menace de tous nous engloutir [sic]. Il ne doit plus y avoir de théâtre. Ou alors on répète à l'infini la même chose (filmage d'une représentation secrète que nous autres humains, n'avons pas le droit de voir que dans SA SEULE ET UNIQUE RÉPÉTITION), ou bien on ne fait pas deux fois la même chose. Chaque fois quelque chose de tout autre.[1135]

Il est intéressant de voir que l'auteure attache une importance particulière à la notion du temps qu'elle aborde en soulignant sa nature processuelle et passagère. Car ce qui distingue une mise en scène de l'autre, est bel et bien la durée de représentation qui varie en fonction du débit des paroles, de la réceptivité du public, des rebondissements possibles entre acteurs et spectateurs – et cela malgré un texte enregistré en amont. Au théâtre, le temps semble en effet étirable, malléable face à une action plus ou moins rigide. Or, pour s'en rendre compte, il faut accepter et expérimenter la répétition puisque seule l'itérativité rend la relativité du temps manifeste. Ce faisant, elle nous permet également de déjouer la mémoire, comme le montre la mise en scène de Marcus Lobbes. Les gestes ne sont, certes, pas prescrits mais il y a un « corpus » de mouvements et d'actions que les cinq acteurs sont censés exécuter au moment de leur choix : par exemple, éplucher des oignons, déplacer les meubles, porter un masque, faire du sport, doubler et imiter un autre comédien (Figure : RF 3, 5). Le nombre des occurrences n'est pas déterminé de même que l'acteur qui les réalise. Malgré leur apparente liberté et spontanéité, ces gestes constituent des constantes qui structurent la mise en scène en différentes parties. Comme l'ordre est indéterminé, les combinaisons entre ces constantes et les passages du texte concernés, ainsi que leur durée par rapport aux autres activités de la mise en scène, sont infinies. Cependant, notre expérience a montré que les acteurs étaient en quelque sorte conditionnés par le texte qui semblait leur offrir des « mots clé » qu'ils prenaient pour des répliques (*Stichworte*). Ainsi, nous avons pu constater que, régulièrement, l'un des « actants » se mettait à éplucher des oignons quand le texte de Jelinek évoquait les souffrances de victimes, voire le regret des coupables[1136]. Les larmes que les effluves des liliacées provoquaient alors naturellement, paraissaient, dans ce contexte, artificielles. Une certaine lecture du texte s'était imposée à l'acteur qui n'était alors plus libre de ses actes. Finalement, à l'encontre du projet initial, le texte a déterminé l'action et un sens quasi-fixe a

[1134] JELINEK, « Ich möchte seicht sein », http://www.elfriedejelinek.com/
[1135] JELINEK, *Je voudrais être légère*, p. 13.
[1136] Cf. JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 112-113 (notamment à la fin de la scène bacchanale).

hanté un geste plus ou moins indéterminé. Cela prouve une certaine rigidité, voire une « dictature » de la mémoire que l'on peine à contourner même si le metteur en scène avait explicitement souhaité qu'aucune représentation ne se ressemble, demandant aux acteurs de ne pas apprendre le texte par cœur. Curieusement, cette exigence de liberté, de spontanéité et de créativité au cours de la mise en scène, qui demandait au préalable une concentration extrême aux actants pour *oublier* précisément ce qu'ils avaient fait aux représentations précédentes, constituait le véritable défi. Certains comédiens nous ont en effet avoué qu'il était très difficile de ne pas réciter le texte par cœur, mais de se contenter de le *citer* comme s'il s'agissait d'une première lecture. Cette difficulté à satisfaire la volonté du metteur en scène de redécouvrir et de faire redécouvrir le texte à chaque nouvelle représentation montre que nous ne maîtrisons pas les mécanismes de la mémoire qui continue, malgré les efforts visibles de la part des actants, à influer sensiblement sur le déroulement de la mise en scène, voire à imposer ses lois et ses structures à notre libre association même et peut-être surtout quand nous recherchons celle-ci[1137]. Si donc la mise en scène fribourgeoise de *Rechnitz* souhaite précisément montrer le désencrage et le décalage de la mémoire de la Shoah en exhibant la banalité du mal (l'espace et ses figurants reconstituent un univers quasiment ordinaire), elle dévoile, malgré elle, l'exact contraire : à savoir son ancrage dans le quotidien et son cadrage par des actes les plus banales. En ce sens, la performance se fait trace des structures et schémas inhérents à la mémoire. Celle-ci ne se dévoile cependant qu'à celui qui ne craint ni la répétition ni de renouveler son expérience théâtrale.

## c. Répéter et *wiederholen* : de la réitération à la mémoire

L'esthétique théâtrale d'Elfriede Jelinek et le rapport de l'auteure à la mémoire doivent être replacés dans l'évolution des techniques et supports d'écriture auxquels l'écrivaine a recours depuis ses premières rédactions. Le médium semble en effet non seulement conditionner son rapport à l'écrit, mais aussi influer sur la perception du monde que ses textes révèlent. Comme nous le verrons à présent, les différentes étapes de son évolution esthétique reflètent le cheminement de sa pensée critique. En même temps, les bouleversements du monde des médias traduisent à plus grande échelle les mutations du rapport à la mémoire individuelle et

[1137] Au cours de notre entretien, nous avons appris que les acteurs se retrouvaient trois quarts d'heure avant la représentation pour se recentrer et concentrer sur la nouvelle performance, faisant ensemble un débriefing de la dernière mise en scène pour ne pas se reproduire et éviter de refaire certaines erreurs. Cette préparation mentale et physique, fondée sur un exercice de mémoire, servait précisément à la contrecarrer. Cependant, et paradoxalement, en voulant déjouer les mécanismes de la mémoire, ils les renforçaient. Cf. *Annexes*.

collective. C'est pourquoi nous proposons ensuite une relecture des textes de Jelinek à la lumière des thèses de Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée.*

Le motif et la structure de la répétition sont constitutifs de l'esthétique de surface que Jelinek défend et pratique depuis qu'elle est passée des poèmes rédigés à la main à l'écriture dactylographiée des textes de prose, puis de théâtre. Mariée à un informaticien, l'écrivaine fut parmi les premiers à rédiger ses textes sur ordinateur pour les mettre en ligne avant même qu'ils soient publiés. Le changement du médium (stylo à plume, machine à écrire, clavier), puis celui du support (papier, écran), modifiant également la nature de l'écriture (encre, impression, graphes virtuels), traduit non seulement un besoin de l'auteure de rédiger de plus en plus vite ses textes – et on sait que la rapidité est essentielle pour elle[1138] – mais il retrace aussi une recherche des techniques de l'écrit ainsi qu'un projet esthétique. Il est évident que l'écriture de Jelinek évolue en fonction du médium dont elle dispose et de la manière dont elle s'en sert. À lire ses textes, l'impression ne quitte pas ses lecteurs que l'auteure viennoise pense par et avec son médium. Ainsi les premiers écrits d'Elfriede Jelinek étaient des poèmes de nature plutôt symboliste et expressionniste, comme si l'encre et le toucher direct avec le papier lui permettaient de donner forme et consistance aux émotions refoulées[1139]. À cette époque, Jelinek n'est pas encore adepte de « l'esthétique de surface » et ses textes riches en figures de style témoignent d'une recherche de profondeur[1140]. Elle rédige ensuite ses premiers romans, alors marqués par les pratiques avant-gardistes, à la machine à écrire qui optimise les techniques dadaïstes du montage et du collage, puis du copier-coller dont la jeune auteure deviendra plus tard une virtuose. À l'instar d'un film photograhique, ses figures s'aplatissent comme du « celluloïd » (« *Klopfen wir sie platt zu Zelluloid!* »[1141]) et son écriture devient « plate », « légère » et « sans profondeur » (*seicht*). Peu à peu, la notion de personnage est évincée par celle de « surfaces de paroles » et avec l'apparition de son *opus magnum, Die Kinder der Toten* (1995), Jelinek confirme officiellement sa posture de

[1138] « Avec moi, il faut toujours que les choses aillent vite, quelles soient fluides et qu'elles prennent une certaine ampleur », avoue-t-elle à Christine Lecerf, cf. JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 46.

[1139] Jelinek décrit elle-même ses poèmes comme des textes « très érotiques qui trahissaient en réalité une sexualité réprimée, sinon niée ». Elle dit également que l'écriture était, à cette époque, « le seul domaine où [elle] pouvai[t] échapper à [s]a mère et à son système de valeurs ». Cf. *Ibid.*, p. 38.

[1140] Aujourd'hui, l'auteure se déclare plutôt heureuse de savoir que ses poèmes sont moins connus que les autres textes, la rupture esthétique étant frappante. Cependant, nous savons que bientôt une traduction annotée de ses poèmes sera disponible en français. Cf. JELINEK, E., M. SOBOTTKE,M. JOURDAN, *Poèmes d'Elfriede Jelinek*, traduit par Mathilde Sobottke et Magali Jourdan, Westphalie Verlag, Wien, 2013 (à paraître).

[1141] JELINEK, « Ich möchte seicht sein », http://www.elfriedejelinek.com/ ; remarque : le celluloïd est un produit de synthèse flexible à base de cellulose qui a autrefois été utilisé dans la fabrication des films.

« déterreuse des morts »[1142]. L'avènement numérique qui marque les années 1990 bouleverse aussi le projet esthétique de l'auteure qui, depuis *Wolken.Heim.* (1988) et *Totenauberg* (1991), procède moins par collage que par superposition de discours empruntés, une méthode que les nouveaux programmes informatiques lui permettent justement de consolider. Autrement dit, le choix du médium dépasse le cadre du simple usage. Il traduit, bien au contraire, un choix esthétique précis et marque une étape dans le cheminement conceptuel de l'auteure.

Une réflexion sur le médium entraîne aussi celle sur la mémoire, comme l'a montré Aleida Assmann dans de nombreuses publications[1143]. C'est que « la mémoire humaine est cernée par les médias et imbriquée dans les médias » (*[D]as menschliche Gedächtnis [ist] allenthalben von Medien umstellt und in Medien verstrickt*)[1144]. Inversement, la forme et les propriétés du médium dominant une époque dévoilent les relations qu'un individu ou un collectif entretient avec son histoire à un moment donné, tout en proposant une relecture du concept de la mémoire culturelle. Si cependant Aleida Assmann et Harald Weinrich se focalisent dans leurs recherches sur la métaphoricité de cette-dernière dans la mesure où les métaphores engendrent des espaces de souvenir spécifiques[1145], nous voudrions attirer l'attention sur l'interaction entre le médium (sa médialité) et l'écriture mnémonique (type et forme de mémoire) qu'il produit.

Nous pourrions ainsi supposer qu'un texte écrit à la main témoigne d'une conception plus traditionnelle de la mémoire, entendue comme un médium qui informe un support en y laissant des traces concrètes que l'on peut donc effacer, barrer ou rendre illisibles. En revanche, les œuvres dactylographiées et imprimées semblent renvoyer à une autre appréhension des phénomènes mnémoniques. Si les souvenirs continuent à marquer l'objet, ils ne peuvent s'effacer que si l'on ajoute une nouvelle couche de couleur assez opaque pour couvrir les traces. Enfin, à l'ère « post-Gutenberg »[1146], où l'écran supplante progressivement

[1142] JELINEK, E., « Ich als Toten-Ausgräberin », *JELINEK[JAHR ]BUCH,* Wien, Elfriede Jelinek Forschungszentrum, 2012, p. 17-19.

[1143] Notamment la deuxième partie de son habilitation *Erinnerungsräume* (1999) est consacrée aux médias comme supports matériels de la mémoire culturelle. Son analyse détaillée montre que chaque médium offre un accès spécifique à la mémoire culturelle, cf. ASSMANN, *Erinnerungsräume*, *op. cit.*, p. 149-339.

[1144] ASSMANN, A., M. WEINBERG,M. WINDISCH, *Medien des Gedächtnisses*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjs), Richard Brinkmann, Gerhart v. Graevenitz, Walter Haug, Sonderheft n°72, J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 1998, p. V. Il s'agit des actes d'un colloque dédié à Renate Lachmann en mai 1996 à Konstanz.

[1145] Voir l'étude de Harald Weinrich qu'Aleida Assmann reprend et approfondit : WEINRICH, H., « Typen der Gedächtnismetaphorik », *Archiv für Begriffsgeschichte*, n°9, 1964, p. 23-26.

[1146] Assmann évoque la « fin de l'époque de l'imprimerie » (« *Ende des Druckzeitalters* »), cf. ASSMANN, WEINBERG,WINDISCH, *Medien des Gedächtnisses*, p. V.

le papier et une écriture virtuelle et scintillante évince les graphes à l'encre plus épais et palpables, la représentation de la mémoire paraît quitter le domaine du sensible pour devenir plus abstraite, donnant l'illusion, à l'instar des écrans numériques et tactiles, d'être effaçable par un simple clique de souris. Vue de cet angle, l'anamnèse serait complète en raison de l'absence d'un parchemin que nous pourrions gratter pour retrouver les inscriptions plus anciennes. Quant à l'écriture d'Elfriede Jelinek, cette dernière option signifierait une réalisation radicale du projet de l'auteure de vouloir rendre les structures dominantes transparentes tout en passant par les modes de l'apparence et d'une superficialité extrême (l'épaisseur d'un écran ou plutôt sa surface lisse et brillante où le texte s'affiche, est en effet difficile à définir). Jelinek ne cache d'ailleurs guère ses aide-mémoires et outils de travail. Bien au contraire, la plupart de ses textes font allusion, de manière plus ou moins ironique, à son ordinateur qu'elle « remercie » même dans la postface de *Rechnitz* d'avoir « gentiment traduit » le poème *The Hollow Men* de T.S. Eliot[1147].

Depuis le tournant du siècle, le boom des archives numériques semble pourtant générer moins de clarté que de confusion. Ainsi l'incommensurabilité des informations stockées quotidiennement par d'innombrables acteurs dans les quatre coins du monde produit une forme d'« hypermnésie » qui rend la coexistence de mémoires contradictoires possible ou justement *impossible*. C'est bien la question qui émerge du texte *Rechnitz* où le trop plein de paroles se réduit en fin de compte à un silence. De même pourrions-nous dire qu'un « trop plein » de mémoires divergentes conduit à une nouvelle forme d'amnésie. La « pensée » (*Gedanke*) qui ne permettrait alors qu'à affirmer qu'« on y a bien pensé » (*denken* et *gedenken*) ne commémorerait, effectivement, plus rien. Elle serait stérile à l'instar du verbiage dans *Das Werk*, tissé autour des notions de « penser » et « commémorer » (« *nachdenken* », « *gedenken* ») :

> *Manche vertragen soviel Geschichte gar nicht. So, wir enthüllen jetzt lieber zuerst das Denkmal, und dann denken wir nach, welches Denken da gemalt werden soll.*[1148]
>
> Certains ne supportent pas autant d'histoire. Enfin, nous préférons dévoiler d'abord le mémoriel, puis nous allons réfléchir quelle pensée doit y figurer.

Dans cet extrait, l'auteure fait la différence entre l'action de penser ou réfléchir et la pensée précise et rétrospective à quelque chose, un événement passé ou une personne absente, en

[1147] « Die Danksagungen beginnen jetzt: […] T.S. Eliot : « The Hollow Men », übersetzt von einem netten Computer, vielen Dank! », JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 205. Les mises en scène actuelles ne se privent pas non plus de jouer avec la présence-absence des anciens et nouveaux médias. Tandis que Leonhard Koppelmann donne pour la performance de *Rechnitz* à Isabelle Menke des lecteurs-cassettes, Marcus Lobbes use abondamment dans sa version du *Würgeengel* d'un ordinateur portable, d'un projecteur et d'une webcam.

[1148] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, DW, p. 195.

déconstruisant l'étymologie du verbe « *nachdenken* », littéralement « penser *après* ». Si l'on dit dans la langue du peuple que le temps porte conseil (*Zeit bringt Rat*), la pensée *a posteriori* ne mène ici à rien puisqu'elle n'intervient qu'après l'érection du monument historique (*Denkmal*) qui précisément sert la commémoration. Jelinek prend ainsi le substantif à la lettre en présentant une situation où le mémoriel fait effectivement penser les intervenants, comme indique l'impératif de l'expression allemande « *Denk mal !* ». Le texte introduit le problème de l'hypermnésie en filigrane : il s'agit en effet du monument réel, érigé assez tardivement (seulement en 1994) au *Mooserboden* pour commémorer les victimes de la construction du barrage. Il existe une photo du 40e anniversaire du barrage où trois survivants (Trofim A. Tilipenko, Pjotr I. Sitschni et Wladimir Semjonowitsch Ostrogadski) posent devant le nouveau monument afin de rendre hommage aux artisans courageux du chantier et que Jelinek cite implicitement dans son texte de théâtre (« *drei kleine Ukrainer* »)[1149]. Cette commémoration officielle, affichée et même documentée par la presse et la photographie est pourtant problématique dans la mesure où l'on n'a pas vraiment réfléchi sur ce que l'on commémore en priorité – la construction du barrage gigantesque et donc plutôt une hybris humaine ou la mort et l'exploitation d'un nombre inconnu de forçats étrangers, dont certains (comme les « trois Ukrainiens ») ont été enlevés de force à leur famille et de leur pays[1150] ? L'inscription ambiguë du mémorial donne en effet à penser : « *Aus Arbeit und Opfer ein Werk* » (*Une Œuvre née du travail et du sacrifice*) – nous supposons que le texte en tire son titre. L'auteure construit ainsi une contre-mémoire en érigeant un contre-mémoriel au travers de son texte *Das Werk*. Ce faisant, elle dénonce le spectacle d'une mémoire non sincère que nous pourrions rapprocher du mot-valise de « *Sündenstolz* » dans *Rechnitz*, dévoilant l'autre versant de l'hypermnésie. Afficher ses remords au point de s'en vanter est tout aussi irresponsable et condamnable que de ne rien dire et ne rien faire. Selon l'auteure ses deux positions extrêmes sont représentées respectivement par l'Allemagne, l'Autriche et la Suisse.

Autrement dit, il y un bon et un mauvais usage des médias et de la mémoire que Jelinek interroge explicitement dans ses textes *In den Alpen, Das Werk* et *Rechnitz* qui ont tous en commun de montrer les conséquences de l'hybris et l'aveuglement humains. Fidèle à

[1149] Nous avons traité l'aspect intertextuel et intermédial de cette question dans la première partie, chapitre 2, C).

[1150] L'historienne universitaire Margit Reiter a réalisé un travail exemplaire sur la construction du barrage et ses enjeux auquel Elfriede Jelinek a eu recours pour écrire sa pièce et pour lequel elle remercie la chercheuse dans sa postface. Cf. REITER, « Das Tauernkraftwerk Kaprun », ; REITER, M., *The "myth" of Kaprun forced labor at the Tauern power plant in Kaprun and how postwar Austria dealt with it*, Transaction Publ., New Brunswick, 2003. Voir également l'analyse plus succincte de JANKE, P., « Der Mythos Kaprun in In den Alpen und Das Werk », *Jelinek, une répétition ? Jelinek, eine Wiederholung ?*, Lartillot, Françoise et Dieter Hornig (éd.), Bern, Peter Lang Verlag, 2009, p. 127-42.

son programme esthétique de la « surfacialisation » (*Veroberflächlichung*) – si on nous accorde ce néologisme – la dramaturge construit un univers théâtral médialisé, quasi-filmique, où les différentes scènes défilent en *flash* comme sur un écran télévisé, voire où les voix qui nous en parlent s'apparentent à celles que l'on entend dans les informations du soir et que l'on voit dans la semaine télévisée. Cette volonté d'intervertir les médiums, de faire du théâtre un film et de la télévision un spectacle de masse, apparaît clairement dans son manifeste de 1983 :

> *Aber ein Film als Theater nicht ein Film als Film! Einfach draufhalten und abdrücken! Wie es liegt, so pickt es. Nichts kann mehr geändert werden und unterläuft damit die ewige Wiederholung des Nie Ganz Gleichen.*[1151]
>
> Mais un film comme théâtre et non un film comme film ! Viser simplement et appuyer ! Posé et collé. Rien ne peut plus être changé et contourne ainsi la répétition éternelle du jamais identique.

Le double sens du verbe « *picken* », qui signifie en allemand « picorer » et en autrichien « coller », permet à l'auteure de jouer sur l'idée paradoxe que la bande en celluloïd enregistre les choses telles qu'elles sont tout en les rendant autres – puisqu'elle aplatit le vivant, vide les corps de leur sèves et les prive de deux autres dimensions : celle du temps et de la profondeur. En d'autres termes, les choses-images se collent sur la pellicule et deviennent, dans leur nouvelle forme, reproductibles à l'infini. Cependant, la caméra ne capte que ce qui est visé et effectivement enregistré (« *einfach draufhalten und abdrücken* »), c'est-à-dire ce qui relève d'un choix fait au préalable. En ce sens, le film et par extension la photographie « picorent » seulement la réalité, non pas telle qu'elle s'offre à nous mais telle que nous la percevons (*Wie es liegt, so pickt es*) – une chose n'étant « posée », *id est* située, que par le regard qui la pose en se posant sur elle. Jelinek souhaite donc voir le théâtre adopter le mode perceptif du cinquième art : instantané, unidimensionnel et *reproductible*. Ainsi espère-t-elle le faire échapper à la nature éphémère, inhérent à toute performance qui « tire » son sujet du passé (*wieder/holen*) en le redoublant sur scène (*repetieren*). L'accent est mis sur le médium lors qu'elle écrit « *comme* un film et non un film comme film ». D'après la dramaturge, le théâtre doit s'approprier les possibilités qu'offre le cinquième art sans pour autant le copier platement. Cela signifie que le théâtre comme médium peut (et même doit) changer de médialité si nécessaire. Avec le changement paradigmatique de la mémoire à la fin du XX$^{e}$ et au début du XXI$^{e}$ siècle, il ne peut plus se contenter de « *wiederholen* » (répéter le non-identique) mais devrait se transformer en machine de réplication, en machine mnémonique.

[1151] JELINEK, « Ich möchte seicht sein », http://www.elfriedejelinek.com/

Jelinek inscrit de cette manière son théâtre dans la trame de la reproductibilité, telle que Walter Benjamin l'avait diagnostiquée au milieu des années 1930[1152]. Celui-ci déclare dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*[1153] :

> *Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.*[1154]

> *À de grands intervalles dans l'histoire, se transforme en même temps que leur mode d'existence le mode de perception des sociétés humaines*. La façon donc le mode de perception s'élabore (le médium dans lequel elle s'accomplit) n'est pas seulement déterminée par la nature humaine, mais par les circonstances historiques.[1155]

Le philosophe et la dramaturge partagent l'idée que l'histoire, et plus précisément l'évolution des médias, conditionne d'une part notre façon de percevoir le monde et modifie d'autre part la structure même de nos perceptions[1156]. Autrement dit, le médium détermine notre pensée qui, de fait, semble s'élaborer de façon analogue[1157]. Aussi notre manière de concevoir et de saisir le passé – que ce soit par la science ou par l'art – est ainsi soumise aux moyens et techniques de conservation et de transmission de celui-ci. À l'époque de la « reproduction mécanique » (aujourd'hui nous parlerons plutôt de la réplication numérique), la transformation radicale des paradigmes, qui se traduit entre autre par l'importance du principe sérial dans un grand nombre de domaines, mène à une désincarnation croissante dans le champ de l'art. Le corps devient accessoire ou, à l'instar des surfaces cellophanes du théâtre jelinekien[1158], une image plate, unidimensionnelle, soumise au regard d'un public de plus en

---

[1152] *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) a été rédigé entre l'automne 1935 et l'été 1936 et d'abord publié dans la *Zeitschrift für Sozialforschung* dans une version française sur laquelle nous nous appuyons ici. Il n'y a pas eu de publication en allemand du vivant de Benjamin. C'est pourquoi nous citons exceptionnellement d'abord la traduction française de Klossowski, puis la cinquième version du texte allemand. Cf. BENJAMIN, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Lonitz, Christoph Gödde / Henri, Bd. 16, Suhrkamp, Berlin, 2012, p. 317.

[1153] BENJAMIN, W., « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », Trad. de l'allemand par Pierre Klossowski, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Christoph Gödde, Henri Lonitz, Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Berlin, Suhrkamp, 2012, p. 164-99. Nous citons en allemand la cinquième version du texte, issue de la même édition, p. 207-55.

[1154] BENJAMIN, *Das Kunstwerk*, chap. III, p. 214. Nous maintenons la mise en forme de W.B.

[1155] *Ibid.*, chap. III, p. 168. Nous maintenons la mise en forme de W.B.

[1156] Ils rejoignent sur ce point la thèse de Maurice Halbwachs selon laquelle la mémoire est conditionnée par des « cadres » externes sociaux et historiques. Cf. HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire*, *op. cit.*

[1157] Benjamin décrit l'une des « fonctions sociales du film » celle qui consiste à « établir l'équilibre entre l'homme et l'équipement technique ». Ainsi le film permettrait par l'usage des gros plans d'attirer l'attention sur des « détails généralement cachés » ce qui « étend d'une part notre compréhension aux mille déterminations dont dépend notre existence » et permet « d'autre part à nous ouvrir un champ d'action immense et insoupçonné ». Cf. BENJAMIN, « L'œuvre d'art », chap. XVI, p. 189 / Version allemande : chap. XIII, p. 240.

[1158] Dont le cube transparent dans la mise en scène de *Rechnitz* à Fribourg pourrait vouloir rendre compte.

plus nombreux. La disparition du corps qui transpire, qui s'use et qui, de par ses limites et imperfections, ne cesse de nous rappeler notre finitude, va de pair avec une perte de l'*aura* qui, nous rappelle Walter Benjamin, « dépend de son *hic et nunc* » parce qu'il « n'en existe nulle reproduction, nulle réplique ». Tandis que « sur la scène », l'aura « émane de Macbeth, le public l'éprouve nécessairement comme celui de l'acteur jouant ce rôle ». Or, la « singularité de la prise de vue au studio tient à ce que l'appareil se substitue au public » et « avec le public disparaît l'aura qui environne l'interprète et avec l'interprète l'aura de son personnage »[1159]. Pour étayer ses propos, le penseur cite un passage de *On tourne*[1160] où Pirandello décrit l'hiatus entre le jeu 'réel' et la mime 'transposé' :

> Les acteurs de cinéma, écrit Pirandello, se sentent comme en exil. En exil non seulement de la scène, mais encore d'eux-mêmes. Ils remarquent confusément, avec une sensation de dépit, d'indéfinissable vide et même de faillite, que leur corps est presque subtilisé, supprimé, privé de sa réalité, de sa vie, de sa voix, du bruit qu'il produit en se remuant, pour devenir une image muette qui tremble un instant sur l'écran et disparaît en silence… La petite machine jouera devant le public avec leurs ombres, et eux, ils doivent se contenter de jouer devant elle.[1161]

Ce constat négatif rappelle à certains égards le premier manifeste de Jelinek où la jeune dramaturge déclare la guerre au mythe de l'authenticité et le faux-semblant de l'aura de l'acteur qu'elle voudrait voir remplacé par une artificialité sincère et radicale jusque dans les moindres détails. Elle répond ainsi à la question qu'elle pose de savoir « comment faire disparaître du théâtre ces taches sales que sont les acteurs, afin d'éviter qu'ils se soulagent sur nous de leur emballage fraîcheur garantie, qu'ils nous émeuvent ou plutôt nous abreuvent jusqu'à plus soif »[1162] :

> *Wir machen vielleicht einen Film aus ihnen, von wo uns ihr Schweiß, Symbol einer Arbeit, der sie im Luxus ihrer Persönlichkeiten zu entkommen trachteten, nicht mehr anwehen kann. […] Sie werden einfach aus unserem Leben verbannt und auf Lochstreifen gestanzt, die wacklige Melodien winseln. Fallen aus unserer Körperbetrachtung und werden zur Fläche, die vor uns abläuft. Werden unmöglich und müssen deshalb auch gar nicht erst verboten werden, denn sie sind nicht und nichts mehr.*[1163]
>
> Peut-être ferons-nous d'eux un film, d'où leur sueur, symbole d'un travail dont ils cherchaient à échapper par le luxe de leur personnalité, ne pourra plus s'exhaler […] Ils sont tout simplement bannis de notre vie et collés sur des bandes perforées qui gémissent de

[1159] BENJAMIN, « L'œuvre d'art », chap. XI, p. 181-82 / version allemande : chap. IX, pages 227-28.
[1160] PIRANDELLO, L., *On tourne*, traduction de C. de Laverière, Sagittaire, Paris, 1925. Il cite d'après Léon Pierre-Quint, « Signification du cinéma », *L'art cinématographique*, II, Paris, 1927, p. 14-15. Nous avons vérifié la citation dans la traduction française mais préférons toutefois de renvoyer à Benjamin dans la mesure où l'extrait fait partie de son argumentation.
[1161] BENJAMIN, « L'œuvre d'art », chap. XI, p. 181.
[1162] JELINEK, *Je voudrais être légère*, p. 12. Cf. « *Wie entfernen wir diese Schmutzflecken Schauspieler aus dem Theater, daß sie sich nicht mehr aus ihrer Frischhaltepackung über uns ergießen und uns erschüttern, ich meine überschütten können?* » cf. JELINEK, « Ich möchte seicht sein », http://www.elfriedejelinek.com/
[1163] *Ibid.*

> branlantes mélodies. Sortent de notre conception du corps, deviennent surface plane qui défile devant nous. Ils deviennent impossibles et de ce fait n'ont plus à être interdits car ils ne sont pas et ne sont plus rien.[1164]

Jelinek cherche explicitement à dépouiller l'acteur de son aura qu'elle réduit à une présence corporelle gênante qui s'impose à nous comme une mauvaise odeur ou une mélodie désagréable. En même temps, elle la rattache à un monde de consommation et de conservation (*Frischhaltedose*) où la personnalité (l'apparence !) enveloppe une personne comme un emballage qui nous séduit ou nous repousse. À cette illusion imposée par un marché qui nous « submerge » et nous trouble par ses émanations et écoulements permanents, l'auteure oppose et, partant, propose une facticité 'honnête', reconnaissable et visible. Aussi bien pour Elfriede Jelinek que pour Walter Benjamin, la réflexion sur l'aura dans l'art à l'époque de la reproductibilité se lit en parallèle d'une critique des idéologies totalitaires, capitalistes qui s'attribuent et instrumentalisent les images pour en faire un symbole du pouvoir en place (que l'enjeu soit politique, économique ou religieux)[1165]. La relecture de la reproduction mécanique et numérique permettrait, au contraire – à condition qu'elle soit utilisée à bon escient – de libérer l'art et l'humain de l'illusion conservatrice d'une réalité unique et authentique. Avec son esthétique du recyclage et du remembrement, Elfriede Jelinek adopte l'œil du cameraman et la technique du chirurgien qui découpent le réel en une multiplicité infinie de couches et de sous-couches que son écriture de surface fait abruptement surgir. En cela, elle dépasse le portrait dualiste que Benjamin dresse du couple de l'art conventionnel et moderne quand il écrit que le « peintre est à l'opérateur ce qu'est le mage au chirurgien » parce qu'il « conserve dans son travail une distance normale vis-à-vis de la réalité de son sujet [tandis que] le cameraman pénètre profondément les tissus de la réalité donnée ». Si donc « l'image du peintre est totale, celle du cameraman [est] faite de fragments multiples coordonnés selon une loi nouvelle »[1166]. Étant peintre et opérateur à la fois, Jelinek réalise au sein de son œuvre l'union des contraires, celle du « *repetieren* » et du « *wiederholen* » : en *répétant* par la force des graphes et des phones les mêmes motifs et les mêmes structures, elle *retire* au présent (réel) son autorité pour l'octroyer à nouveau au passé (à la fiction).

[1164] JELINEK, *Je voudrais être légère*, p. 13.

[1165] Benjamin note par exemple que l'« état totalitaire [le fascisme] cherche à donner une expression à cette tendance tout en maintenant les conditions de propriété. En d'autres termes : *l'état totalitaire aboutit nécessairement à une esthétisation de la vie politique.* » cf. BENJAMIN, « L'œuvre d'art », chap. XIX, p. 197. Cet extrait doit être comparé avec la version allemande qui est plus claire et plus directe : « der Faschismus sucht ihnen einen Ausdruck in deren Konservierung zu geben. Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Aesthetisierung des politischen Lebens hinaus. » cf. chap. XVI / NACHWORT, p. 248. Nous respectons la mise en forme de l'auteur pour les deux citations.

[1166] *Ibid.*, chap. XIV, p. 187 / version allemande : chap. XI, p. 235-36.

Cependant, si elle retire les couches de la réalité pour mieux faire voir les tissus sous-jacents, c'est pour mieux la parer ensuite de nouvelles peaux, certes artificielles mais identifiables.

Ainsi entend-elle exorciser les démons du présent en convoquant, encore et encore, ceux du passé. Au travers d'une écriture incantatoire, cette « déterreuse des morts » (*Totenausgräberin*)[1167] convoque les signifiants refoulés pour les réinscrire dans le présent. Son écriture ne constitue pas pour autant une boucle close sur elle-même mais un cercle ouvert, un cycle infini, car « on ne peut penser la clôture de ce qui n'a pas de fin »[1168].

## C) Des pièces montées : l'esthétique cannibale de Peter Wagner et d'Elfriede Jelinek

Le théâtre de Jelinek et de Wagner tourne sans répit autour d'une histoire et d'un présent équivoques qu'il effleure sans jamais dévoiler complètement leur signifiant refoulé. Ce qui devrait être dit clairement et directement s'exprime par le truchement d'un certain nombre de figures et de motifs. L'une de ces métaphores saillantes qui hante leurs textes et pose un véritable défi aux metteurs en scène contemporains est celle du cannibalisme et de ses variations pas moins étonnantes que sont la nécrophagie et la scatophagie. À travers une langue et une écriture hybrides, les deux auteurs autrichiens engendrent ainsi un théâtre de l'horreur, de l'abject et du choc affectif où la présence de l'ab-norme n'est ni gratuite ni un simple effet de style, mais relève, bien au contraire, d'une stratégie de monstration qui cherche des formes pour dire et faire voir les pathologies sociales d'un monde déchiré entre deux extrêmes – l'amnésie et l'hypermnésie. Ce paradoxe est formulé dans *Winterreise* :

> *Wir nähren uns von den Verbrannten, den Verschwundenen, und wir bringen auch selbst zum Verschwinden, aber die Verschwundenen, die bringen es. Die bringen es, daß wir sind.*[1169]
>
> Nous nous nourrissons des brûlés, des disparus, et nous nous assurons même de les faire disparaître, mais les disparus, eux ils assurent. Ils nous assurent même de ce que nous sommes ![1170]

Le texte évoque une scène anthropophagique, même nécrophagique, sous l'apparence d'une banalité : les vivants auxquels renvoie le pronom inclusif « nous » se nourrissent d'autres humains comme s'il s'agissait d'une alimentation ordinaire. L'image n'est bien évidemment

[1167] JELINEK, « Ich als Toten-Ausgräberin », *op. cit*.
[1168] DERRIDA, *L'écriture et la différence*, p. 367.
[1169] JELINEK, *Winterreise: ein Theaterstück*, p. 48.
[1170] JELINEK, *Winterreise (trad.)*, p. 60.

pas à prendre à la lettre et le spectateur moderne serait étonné de voir sur scène effectivement des acteurs mangeant d'autres hommes ou des accessoires qui ressemblent à la chair humaine. L'idée que l'ingestion des brûlés (*Verbrannten*) et des morts (*Verschwundenen*) conduit à leur disparition complète est une constante dans l'imaginaire cannibale. Du point de vue anthropologique et ethnographique, le cannibalisme vise l'incorporation totale et, en deçà, l'appropriation des propriétés d'autrui par un acte culinaire spécifique. L'assimilation plus ou moins violente du corps de l'autre – car le cannibale peut avoir le consentement de la 'victime'[1171] – s'accompagne souvent de la croyance de s'attribuer en même temps les qualités sensibles et les capacités intellectuelles de la personne[1172]. C'est peut-être ce à quoi l'auteure fait allusion en soulignant que ceux que nous faisons ainsi (ou autrement) disparaître nous rendent en contrepartie plus présents. À moins que ce soit précisément leur absence totale qui mette en avant la présence des corps vivants ? L'usage diaphorique[1173] du verbe « *bringen* » invite cependant à une lecture métaphorique du texte, plaçant l'écriture et la construction au premier plan. Ainsi l'incorporation au sein de l'œuvre de ce qui n'est plus ou de l'absent peut aussi renvoyer à la pratique intertextuelle d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner, métamorphosés en des écrivains cannibales. Or ce « nous » inclut d'emblée le lecteur dans l'acte cannibale. En ce sens, nous nous nourrissons quotidiennement des pensées, des découvertes et des œuvres de défunts célèbres et la simple lecture relèverait d'un cannibalisme au second, voire troisième degré. Le texte de Jelinek comporte comme souvent plusieurs couches de signification et nous incite à faire différentes lectures simultanément. Il en est de même quant aux textes de théâtre de Peter Wagner dont l'apparente simplicité ne dissimule pas moins d'abîmes que l'écriture chatoyante d'Elfriede Jelinek. De fait, il faut aborder leurs œuvres comme des *pièces montées* qui suivent un principe esthétique et une technique artistique précise afin de rendre 'comestible' ce qui ne semble, au premier abord, ni présentable, ni même imaginable et qui est, pourtant, omniprésent.

[1171] Ceci concerne notamment le cannibalisme connu de certaines minorités ethniques qui préfèrent être mangés au lieu de mourir pour continuer à vivre à travers les corps et les esprits de leurs descendants ou de leur tribu. On rencontre également des cas d'anthropophagie consentis dans certaines pathologies humaines comme le montre l'exemple du cannibale de Rotenburg que nous allons aborder dans ce chapitre.

[1172] On distingue généralement l'endocannibalisme, qui désigne la consommation de chair humaine entre les membres d'une même tribu (par exemple pour faire un travail de deuil), de l'exocannibalisme, la « variante aggressive » où l'on élimine l'ennemi ou l'étranger en le dévorant. Cf. RÖCKELEIN, H., « Einleitung – Kannibalismus und europäische Kultur » in RÖCKELEIN, H., *Kannibalismus und europäische Kultur*, Forum Psychohistorie 6, edition diskord, Tübingen, 1996, p. 9-27, ici p. 15.

[1173] La « diaphore » est une figure de style qui déplace la signification d'un mot en le répétant. Le nouveau contexte et le nouvel usage lui confèrent un nouveau sens. Cette pratique est largement employée par Elfriede Jelinek mais, d'après ce que nous avons pu observer, la critique la définit plutôt comme une forme de calembour (*Kalauer*).

Après un rappel des caractéristiques du cannibalisme, ce chapitre propose une relecture de ses formes et fonctions dans les œuvres écrites de ce corpus[1174]. Dans la mesure où le motif de l'anthropophagie n'est une spécificité ni de Jelinek ni de Wagner, mais représente un thème récurrent dans la littérature de la Shoah, nous abordons dans une première section les liens entre la réalité et la fiction d'horreur que nous rattacherons au concept du retour de la barbarie. Nous aurons l'occasion de traiter plus en détail les formes et fonctions d'un théâtre abject où les scènes de violence, d'orgie et de dévoration bestiale s'imposent comme des phénomènes limites d'une esthétique conventionnelle, permettant d'exorciser ce qui se trouve aux antipodes des valeurs éthiques et culturelles de la société occidentale. Nous verrons cependant que la présence du cannibalisme dans les écritures théâtrales de Jelinek et de Wagner entraîne le plus souvent une critique virulente de ces valeurs dont l'Église incarne la figure de proue. Les parallèles entre la Sainte Cène et le festin cannibale feront ensuite l'objet d'une analyse plus détaillée afin d'élucider la question de savoir si le motif de l'omophagie, tel qu'il est employé par Jelinek et Wagner, est encore une figure de *catharsis* ou non. Nous verrons enfin que le cannibalisme et ses formes apparentées, la nécrophagie et la scatophagie, s'inscrivent dans une critique politique et économique, qui est spécifique aux deux auteurs et dénonce un rapport irréfléchi et non distancié à l'histoire traumatique du XX$^{e}$ siècle. L'esthétique cannibale nous invite ainsi, telle était notre thèse, à dépasser l'« incapacité de se souvenir d'un passé qui fut démembré par Auschwitz »[1175], en proposant une nouvelle éthique, située en deçà de la dichotomie problématique des couples « hypermnésie *vs*. voracité » et « amnésie vs. absence ».

## a. Le cannibalisme – une métaphore vive de l'irreprésentable ?

Le cannibalisme[1176] renvoie dans l'imaginaire collectif des sociétés occidentales à l'état sauvage, la « barbarie », qui s'opposerait à la configuration sociale de notre monde, dit

[1174] Ce chapitre se concentre davantage sur les textes. Les performances ne seront abordées qu'en périphérie puisque, de ce point de vue, elles n'apportent pas ou peu d'éléments qui ne sont pas déjà contenus dans le texte.

[1175] « La représentation de l'après-Auschwitz appelle la fragmentation du projet moderne qui contribue, selon Jean-François Lyotard, à une incapacité de se souvenir d'un passé qui fut démembré par Auschwitz. La déstabilisation de certaines normes et notions culturelles, surtout celle d'identité et de communauté, appelle de nouvelles formes de consommation d'images et de spectacles. » Cf. TEMPLEMAN, « Le théâtre de Charlotte Delbo entre l'absence et l'abcès du "sortilège d'oubli" » : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1867

[1176] Bien ce soit un abus de langage, nous utiliserons ce terme comme synonyme d'anthropophagie. Il faudrait en effet distinguer l'*androphagie* (en grec *androphagoi*) que Hérodote employait pour désigner les pratiques omophages d'un peuple spécifique, de l'*anthropophagie* (en grec *anthropophagia*), un terme qui apparaît pour la première fois dans la Grèce antique, et du *cannibalisme* qui constitue, quant à lui, une branche de l'anthropophagie et dérive du terme *canibales* que Christophe Colomb avait utilisé pour désigner les indiens.

« civilisé », à laquelle on accorde un certain degré de « culture »[1177]. En ce sens, il marque la limite entre deux pôles fictifs, un monde 'socialisé' en ce qu'il est régi par des règles sociales, des lois politiques et des normes éthiques, et un 'hors-monde' parce que 'hors la loi' et 'hors normes' qui nous échappe et, de ce fait, nous inquiète. La croyance au progrès, à un certain « procès de la civilisation »[1178], a ainsi conduit au préjugé selon lequel les pratiques d'anthropophagie ne concerneraient que les populations 'barbares' qui ne disposent pas (encore) de l'écriture. Dans cette même logique, les 'rares' cas de cannibalisme que l'on rencontre dans le monde occidental s'expliqueraient par la situation extrême dans laquelle les 'cannibales' se seraient trouvés et qui aurait fait régresser les individus 'civilisés'. Ceux-ci seraient entrés dans un état d'exception, un état « en suspens », comme le suggère le terme allemand de « *Ausnahmezustand* ». Par conséquent, ce type d'anthropophagie ne serait constitutif ni de la culture, ni de la civilisation occidentale (européenne) et est désigné comme « cannibalisme d'urgence » (*Notkannibalismus*) ou de « famine » (*Hungerkannibalismus*)[1179]. Une analyse de ces stéréotypes nous mènerait cependant trop loin bien qu'elle en dise long sur nos modes de représentation. Nous nous intéressons ici à l'emploi métaphorique que Jelinek et Wagner font de ce motif.

Au début du roman *Die Wolfshaut*, les habitants de *Schweigen* remarquent avec lucidité que si « les morts ont faim », « il faudrait leur donner à manger » (« *Die Toten haben Hunger. Man soll sie halt füttern.* »[1180]). À la fin du texte, ils constatent cependant que cette faim des morts est « insatiable »[1181]. Le théâtre de Jelinek et de Wagner commence là où le roman d'après-guerre et *d'Anti-Heimat* de Hans Lebert se termine : ce sont moins les vivants qui se nourrissent d'autres vivants que des morts, des revenants ou des réincarnés qui

---

Cf. MOSER, C., *Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis*, Aisthesis, Bielefeld, 2005, note 4, p. 8-9.

[1177] Cette vision euro-centriste et, partant, limitée, constitue le point de départ et le sujet central des analyses de l'ouvrage collectif *Kannibalismus und europäische Kultur*, édité par Hedwig Röckelein, cf. RÖCKELEIN, *Kannibalismus und europäische Kultur, op. cit.* Nous renvoyons également à FULDA, D., « Einleitung: Unbehagen in der Kultur, Behagen in der Unkultur. Ästhetische und wissenschaftliche Faszination der Anthropophagie », *Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*, Daniel Fulda / Walter Pape (éd.), Freiburg, Rombach, 2001, p. 7-50, notamment p. 10-11. Fulda cite, par ailleurs, l'étude de KILGOUR, M., « The Function of Cannibalism at the Present Time », *Cannibalisms and the Colonial World*, Barker, Hulme, Iversen (ed.), n°4, 1998, p. 238-59, en particulier p. 242.

[1178] ELIAS, N., *Über den Prozess der Zivilisation : soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 tomes, Haus zum Falken, Basel, 1939. Le premier tome (*Wandlungen des Verhaltens*) et le second (*Wandlungen der Gesellschaft*) ont été traduits en français au milieu des années 1970 sous les titres : ELIAS, N., *La civilisation des moeurs*, Calmann-Lévy, Paris, 1973 et ELIAS, N., *La Dynamique de l'Occident*, Calmann-Lévy, Paris, 1975.

[1179] RÖCKELEIN, *Kannibalismus und europäische Kultur*, p. 9, 15.

[1180] LEBERT, *Die Wolfshaut : Roman*, chap. 2, p. 56. La traduction française est inexacte : « Les morts ont faim. Et ils réclament leur nourriture. » LEBERT, *La Peau du Loup*, p. 50. La phrase revient à la fin du chapitre : « Die Toten, murmelte Schreckenschlager, die Toten haben Hunger. », p. 80 / pour la traduction française : p. 71.

[1181] LEBERT, *Die Wolfshaut : Roman*, chap. 13, p. 525 / pour la traduction française : p. 444-45.

consomment leurs homologues (un cas exemplaire sont l'endocannibalisme et l'autocannibalisme, pratiqués par les revenants dans *Die Kinder der Toten*) et parfois de la « chair fraîche ». Ainsi dans *Monolog mit einem Schatten*, les esprits réincarnés de deux Tziganes, gazés à Auschwitz-Birkenau, en rat et en scarabée s'attaquent au cadavre de Dieu :

| | |
|---|---|
| ***SKARABÄUS*** | ***SCARABÉE*** |
| *Ich beginne immer mit den Innereien* | Je commence toujours par les abats |
| *Wie ist die Zungenspitze?* | Comment est le bout de la langue? |
| ***RATTE*** | ***RAT*** |
| *Schmatzend. Schon eine Weile abgehangen* | En mangeant bruyamment. Déjà rassis |
| *aber im allgemeinen etwas zäh* | mais dans l'ensemble un peu coriace |
| *War ja doch nicht mehr der Jüngste* | En fin de compte, il n'était plus le plus jeune |
| ***SKARABÄUS*** | ***SCARABÉE*** |
| *Ich kenne dich* | Je te connais |
| *du bist die Ratte* | C'est toi le rat |
| ***RATTE*** | ***RAT*** |
| *Nicht möglich* | Pas possible |
| *woran sieht man das!* | Comment le reconnaît-on! |
| *An der Gier, mit der du frißt* | À l'avidité avec laquelle tu manges |
| *Es heißt doch, Ratten wären unersättlich* | Ne dit-on pas que les rats sont insatiables? |
| ***SKARABÄUS*** | ***SCARABÉE*** |
| *Erzähl du mir was von Gier* | C'est toi qui dis ça |
| *Leber, Milz und jetzt den innern Teil der Zunge!* | Le foie, la rate et maintenant la partie intérieure de la langue ![1182] |

Dans ce texte de Peter Wagner, ni opéra, ni pièce de théâtre – mais hybride à l'image des deux mutants – les protagonistes s'attaquent d'abord aux organes sensoriels d'un dieu qui était absent quand ils avaient besoin de lui. Il ne s'agit donc pas d'une description d'anthropophagie réelle mais d'un discours métaphorique. En ce sens, la figure du cannibale – bien qu'elle puisse faire allusion à un cas réel comme dans le dialogue final de *Rechnitz*[1183] – ainsi que l'acte omophage sont les vecteurs d'une autre signification car leur signifiant ne relève pas nécessairement du monde extérieur mais il masque un contenu refoulé :

> *Kannibalismus ist eine Metapher im Sinne Lacans, eine Figur, die einen Sinneffekt bewirkt, die die Möglichkeit bietet zu verdrängen, zu verstecken, zu verstellen; er ist eine Figur, in der das Verdrängte latent präsent bleibt, im Sinne einer abwesenden Anwesenheit, als Moment, in dem die Beziehung zwischen bewußter und unbewußter Rede greifbar wird. Das*

[1182] WAGNER, *Tetralogie*, MO, p. 190.

[1183] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. XX. Cette pièce annexe fait référence au cannibale de Rotenburg ou plus exactement aux entretiens menés avec ce dernier : STAMPF, *Interview mit einem Kannibalen: Das geheime Leben des Kannibalen von Rotenburg*, *op. cit.*.

> *Sprechen und Schreiben über Kannibalismus ist nur auf der Oberfläche eine Rede über Verzehr von Menschenfleisch, in ihrer Tiefenbedeutung geht sie weit darüber hinaus.*[1184]
>
> Le cannibalisme est une métaphore au sens de Lacan, une figure qui a un effet sur les sens, qui offre la possibilité de refouler, de cacher, de tromper ; c'est une figure où le refoulé reste présent de façon latente au sens d'une présence absente, comme moment où la relation entre les discours conscient et inconscient s'avère saisissable. Le fait de parler et d'écrire sur le cannibalisme n'est qu'en apparence un discours sur la consommation de la chair humaine, dans sa signification profonde il va bien plus loin.

Comme le rappelle Hedwig Röckelin dans *Kannibalismus und europäische Kultur* (1996), le motif du cannibalisme permet, grâce à son potentiel émotif, de croiser efficacement sous forme d'une « présence absente » les dimensions du réel et de la fiction, du concret et de l'abstrait, pour exprimer une vérité difficile à voir et dure à entendre. Ceci explique sans doute en partie pourquoi on le rencontre régulièrement dans la littérature d'après-Auschwitz laquelle a précisément levé le défi de montrer l'irreprésentable et de dire l'inconcevable. Au-delà des cas d'anthropophagie réelle qui ont pu être observés dans les camps de concentration (et ailleurs), l'acte cannibale apparaît comme l'allégorie d'un trauma et de son deuil impossible dans des textes tels que *Kamienny świat* (1948)[1185] du survivant polonais Tadeusz Borowski, *Die Kannibalen* (1968) du dramaturge hongrois George Tabori ou encore *Germania Tod in Berlin* (1956/71) de l'écrivain est-allemand Heiner Müller[1186]. Les œuvres de notre corpus, de *Totenauberg* à *Rechnitz* et de *Die Nackten* au *Monolog*, s'inscrivent dans ce courant d'une littérature d'après-guerre, à la recherche de moyens esthétiques pour exorciser les souvenirs ambigus – ou au contraire leur absence saillante – d'un passé fasciste dont le deuil semble encore de nos jours obstrué.

Dans un texte comme *Rechnitz,* le cannibalisme apparaît comme une « métaphore absolue » qui exprime un « embarras sémantique » et peut, selon Fulda, être interprété comme un « séismographe » du degré de la violence pour lequel le discours ordinaire s'avère insuffisant[1187]. La langue doit dès se montrer novatrice pour construire des images qui sauraient traduire l'horreur absolue et le dégoût profond que la guerre et ses atrocités nous inspirent :

---

[1184] RÖCKELEIN, *Kannibalismus und europäische Kultur*, p. 16-17.

[1185] Le recueil de textes paraît en allemand en 1963, sous le titre de *Die steinerne Welt* (1963) et en français sous le nom de *Le monde de pierre* en 1964.

[1186] Voir CAMPANILE, A., « 'Die Diskurse kommen und gehen, der Appetit bleibt!' Kannibalismus im Theater der Nachkriegszeit: George Tabori, Werner Schwab, Libuse Monikova, Heiner Müller », *Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*, Fulda, Daniel, Walter Pape (éd.), Freiburg, Rombach, 2001, p. 445-81. Celle-ci remarque cependant que malgré le motif et la métaphore du cannibalisme que ces différentes œuvres (pièces écrites et performances) partagent, chacune d'entre elles les rend féconds selon un autre schéma culturel et leur confère, par conséquent, une signification différente.

[1187] Cf. FULDA, « Unbehagen in der Kultur, Behagen in der Unkultur », *Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*, Daniel Fulda / Walter Pape (éd.), Freiburg, Rombach, 2001, p. 7-50, p. 30.

> *Da hängt ihnen, jedem einzelnen von ihnen, nackt wie sie sind, die schwarze Zunge wie eine Schlange heraus, sie reißen an der Schlange, sie reißen einander gegenseitig die Zungen heraus, die Schlangen, die schlafen wohl schon, daß sie das nicht merken!, die Hände reißen also an den Zungen, es gibt allgemeines Gebreche und Gewürge, sie zerren, aber die Zunge reißt nicht, es geht nicht. Da schreit es aus dem Boten heraus: Beiß zu! Beiß zu! Aber die Zungenschlange lebt nicht mehr, der Kopf hat sich festgebissen und ist im Schlund erstarrt*[1188]
>
> De la bouche de tous, de chacun d'entre eux, nus comme ils sont, pend la langue noire tel un serpent, ils tirent violemment sur le serpent, ils s'arrachent mutuellement les langues, les serpents, dorment-ils donc déjà qu'ils ne se rendent compte de rien ?!, les mains tirent donc brutalement sur les langues, on entend partout des vomissements et des gémissements, ils tiraillent mais la langue ne se disloque pas, c'est impossible. Alors un cri sort du fond du messager : Mords ! Mords ! Mais le serpent de langue ne vit plus, la tête a mordu sans lâcher prise et s'est pétrifiée dans la gorge.

Cet extrait du *Würgeengel* d'Elfriede Jelinek nous livre une image complexe du massacre de Rechnitz[1189]. Il ne s'agit nullement de peindre un tableau vraisemblable de ce qui s'est passé dans la nuit du 24 au 25 mars 1945 mais de transporter le lecteur dans un hors-monde macabre et de lui suggérer une atmosphère apocalyptique. Cet univers fort éloigné du nôtre (mais est-ce vraiment le cas ?) ou du moins de notre quotidien, tient sa monstruosité du fait qu'il n'entre dans aucune des catégories qui nous sont familières. Une analyse sémantique montre que l'auteure y parvient en s'appuyant sur des termes et des expressions qui sont eux-mêmes amphibologiques. Ainsi les dérivés nominaux « *Gebreche* » et « *Gewürge* » renvoient à la fois aux actions de vomir (*sich erbrechen*) et de briser (*brechen*) et celle d'étrangler (*erwürgen*) et d'avoir des nausées (*würgen*) qui, de surcroît, sont attribuées à un collectif anonyme. De même, l'inversion de la métaphore courante d'une « langue de serpent » (*Schlangenzunge*), pour parler d'une personne mal intentionnée qui ne dit pas la vérité ou seulement pour nuire à autrui, en « serpent de langue » (*Zungenschlange*), rendant ainsi un membre 'inanimé' autonome[1190], trouble le lecteur. En perdant ses repères habituels, celui-ci ne sait plus comment lire, voire comment comprendre cette scène d'horreur et se protège en se disant que, après tout, « nous ne sommes pas obligés de voir l'horreur sur les visages et que

[1188] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 160.

[1189] Pour une étude plus détaillée du motif dans la pièce de Jelinek, voir Teresa Kovacs qui a le mérite d'aborder presque tous les aspects du cannibalisme, cependant, sans suivre une argumentation précise. Il s'agit plutôt de faire un premier état des lieux à sortie du texte et suite au colloque qui lui a été consacré. Cf. KOVACS, T., « "Nimm hin und iß mein Fleisch". Zum Kannibalismusmotiv im Epilog von Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* », *"Die endlose Unschuldigkeit". Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*, Pia, Janke / Teresa Kovacs / Christian Schenkermayr (éd.), DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE, Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, Band 6, Wien, Praesens Verlag, 2010, p. 289-309.

[1190] L'animation de l'inanimé fait partie des critères que Freud cite pour expliquer l'impression de l'inquiétante étrangeté (*das Unheimliche*) en s'appuyant notamment sur les textes de E.T.A. Hoffmann (par exemple *Le marchand de sable*).

nous sommes en droit de croire que ceci est techniquement impossible »[1191]. Autrement dit, c'est la foi en la fiction qui le sauve d'une réalité insoutenable.

Le texte invite à regarder plus attentivement le concept de la productivité sémantique de la métaphore, telle qu'elle a été mise au jour par Paul Ricœur dans *La métaphore vive*[1192], pourrait éclairer. D'après le philosophe français l'usage métaphorique d'un mot ou plutôt d'un ensemble de mots permet à l'auteur d'engendrer des significations inattendues et de créer ainsi de « nouveaux mondes » dont il ne maîtrise d'ailleurs ni l'ampleur, ni les limites. Ricœur parle même d'« innovation sémantique » ou d'« événement sémantique » dans la mesure où le discours métaphorique fait d'un tel contexte, par une juxtaposition favorable à de nouvelles interactions sémantiques, un contexte « actuel et unique ». « La métaphore est alors un événement sémantique qui se produit au point d'intersection entre plusieurs champs sémantiques », conclut Ricœur en poursuivant : « Cette construction est le moyen par lequel tous les mots pris ensemble reçoivent sens. Alors, et alors seulement, la *torsion* métaphorique est à la fois événement *et* signification, un événement signifiant, une signification émergente créée par le langage. »[1193] En devenant une véritable technique de production de la signifiance, la métaphore ne représente plus un simple mot mais constitue au moins une phrase, voire une « action contextuelle » et relève, par-delà, d'une « création linguistique »[1194]. Nous pouvons donc dire que cette description infernale des langues arrachées pour être *ingurgitées* représente *une* métaphore du cannibalisme où ce ne sont plus les langues qui se pétrifient dans les gorges sectionnées (à moins que ce soient les gosiers des lecteurs) mais où la langue (*id est* l'écriture) reste médusée face à cet abîme (*im Schlund erstarrt*). Nous irons plus loin en disant que, dans ce contexte précis, l'extrême violence de cet emploi métaphorique de l'anthropophagie conduit à une annulation totale et instantanée du sens qui, au lieu de construire un nouvel espace de signification, nous prive même des significations courantes. Le non-sens traduit ainsi sur le plan esthétique et rhétorique le non-discours et le non-langage auquel il faudrait pouvoir avoir recours afin de décrire ce qui littéralement nous coupe toute parole ou – pour reprendre le fil de la métaphore proposée par le texte – ce qui nous « méduse » et « sidère ». Ce n'est d'ailleurs pas un hasard qu'aussi bien

[1191] « Wir müssen nicht das Grauen auf den Gesichtern sehen und dürfen glauben, das sei technisch unmöglich. », cf. JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 160. Voir également nos commentaires de cette citation: p. 281 et p. 332-33.

[1192] RICŒUR, *La Métaphore vive*, p. 227. Un premier rapprochement du motif du cannibalisme et de la productivité métaphorique a été proposé par FULDA, « Unbehagen in der Kultur, Behagen in der Unkultur », p. 29-30.

[1193] RICŒUR, *La Métaphore vive*, p. 126-127.

[1194] *Ibid.*, p. 127.

Wagner que Jelinek élèvent le geste d'arracher la langue et de la dévorer au rang d'un parangon du cannibalisme. La polysémie du terme « *Zunge* » / « langue », aussi bien valable pour le français que pour l'allemand, leur permet notamment de faire le rapprochement entre l'acte barbare de réduire quelqu'un au silence en le privant de son organe d'articulation orale et celui de l'écrivain qui littéralement tord la langue pour lui faire avouer la vérité[1195].

Du point de vue de la *langue*, le cannibalisme est donc aussi relié à une réflexion poétologique. Comme le rappelle Daniel Fulda, la bouche est ce lieu par excellence où l'acte langagier et l'acte cannibale se réalisent[1196]. En ce sens, la métaphore comme « innovation linguistique » (création de sens) et l'anthropophagie comme « éradication physique » (suppression de sens) constituent des antipodes certes topologiques mais qui entretiennent, en même temps, une relation d'interaction féconde :

> *Während die Sprache sublimiert und das andere bzw. den anderen kommunikativ einzubeziehen erlaubt, ist die physische Inkorporation mit Aggressivität und Zerstörung verbunden. Die am Ende der Verständigung einsetzende Anthropophagie kann insofern als »ultimate "antimetaphor"« verstanden werden*.[1197]
>
> Tandis que la langue opère une sublimation et permet d'intégrer l'altérité, ou plus précisément autrui, sur le plan communicatif, l'incorporation physique est rattachée à l'agressivité et la destruction. L'anthropophagie qui intervient à la fin de l'échange peut en ce sens être comprise comme une 'anti-métaphore ultime'.

Cette liminalité qui marque le discours sur le cannibalisme est peut-être justement ce qui le rapproche du théâtre qui, lui aussi, joue constamment avec les limites du représentable et du réel. Le cannibalisme comme expression esthétique et le théâtre comme son moyen de mise en place, ne demandent-ils pas au récepteur d'accepter de faire l'expérience des seuils du supportable et du concevable ? Ne lui interdisent-ils pas de se reposer sur des jalons prédéfinis d'un réel qui, au fond, ne cesse de changer ? Sans vouloir généraliser, il nous semble important de souligner que le théâtre, en sa qualité écrite et scénique, semble constituer un médium favorable à l'expérimentation et la réalisation des métaphores vives et

---

[1195] Leur écriture n'est, en ce sens, peut-être pas si éloignée de celle de Flaubert, déclarant dans ses correspondances sur *Solammbô* qu'il « fai[t] du style cannibale, voilà ». Cf. la lettre, adressée à Mme Jules Sandeau, à Croisset daté du 30 septembre [1er octobre 1859], cf. FLAUBERT, G., *Correspondance (1853-1863)*, Tome II, Edition du centenaire, Librairie de France, Paris, 1923, p. 391. Voici la teneur de ce que Flaubert écrit : « Si vous tenez à savoir ce que je fais, apprenez que je suis au milieu des éléphants et des batailles. J'éventre des hommes avec prodigalité. Je verse du sang. Je fais du style cannibale. Voilà. Et puis – et surtout – je vous baise les deux mains. »

[1196] « Als singulär direkter Angriff auf den Körper, weist [die Anthropophagie] auf die Unhintergehbarkeit unserer körperlichen Existenz; als vollkommene Assimilation wie Vernichtung des anderen ‚konkurriert' sie mit dem Verstehen. Dessen vorzügliches Instrument, die Sprache, entspringt wiederum demselben Ort, an dem sich das Verspeisen vollzieht. » cf. FULDA, « Unbehagen in der Kultur, Behagen in der Unkultur », p. 14.

[1197] *Ibid.*, p. 15. Fulda emprunte le terme d'« anti-métaphore ultime » (« *ultimate antimetaphor* ») de KILGOUR, M., *From communion to cannibalism: an anatomy of metaphors of incorporation*, Princeton Univ. Press, Princeton, NJ, 1990, p. 16.

absolues, tels que le cannibalisme comme étant l'expression d'une altérité qui nous dépasse et dont nous voulons nous protéger.

Cette protection contre quelque chose qui semble menacer notre intégrité passe par une mise à distance ostentatoire. Le cannibalisme offre ce moyen de distanciation dans la mesure où il contrecarre nos références et nos repères ordinaires. Signalant dans l'imaginaire collectif un retour à la barbarie, il est souvent interprété comme une allégorie du nazisme et sert de surface polyvalente où la langue du peuple projette au-delà de ses angoisses et ses phobies toute sorte d'émotions et de pensées refoulées ; en ce sens, il est aussi un indicateur des « pathologies sociales »[1198]. Dans la mesure où le cannibale vise une suppression radicale d'autrui, c'est-à-dire de celui qui n'*est* pas lui et, par extension, qui n'est pas *comme* lui, on l'associe dans les textes sur la Shoah à « l'ogre fasciste » qui dévore tous ceux qui ne lui ressemblent pas. La dévoration massive du « sous-homme », de cet « autre », reliée à la problématique de l'extermination massive des Juifs, des Tziganes et des minorités qui contredisent l'idéal aryen, est central dans la pièce *Rechnitz* où les interlocuteurs anonymes ne cessent de se demander où et comment retrouver ces « hommes creux » (*hohle Männer ; hollow men*) – « creux » parce que émaciés par la faim et épuisés par le travail[1199], mais aussi parce que ces voix des coupables (*Täterstimmen*) ne leur accordent aucun espace ni pour s'exprimer ni pour être physiquement présents. Privés de toute forme d'existence, ils s'opposent donc aux « hommes farcis » (*gestopfte Männer ; stuffed men*) à qui on les livre sous forme de butin de chasse :

> *Verhaßt ist uns, wer sich nie wehren will, und genau solche Leute lassen wir uns jetzt vor die Läufe bringen. Und wir Boten überbringen diese Nachricht. Die Demütigen lassen wir Mutige uns besonders gern servieren. Die sind schon geliefert, und jetzt werden sie aufgetragen. Danach wieder abgetragen. Uns ekelt natürlich vor ihnen, wir können kaum einen Bissen von ihnen zu uns nehmen, denn sie haben sich gar nicht gewehrt, als wir sie holten. Diese nackten Männer haben wirklich alles von uns geschluckt, den giftigen Speichel, die bösen Blicke, das war so ihre knechtische Art, vernichtet durch Arbeit, mein Geschmack*

[1198] Vue sous cet angle, l'anthropophagie comme motif et métaphore littéraire a une fonction sociale qui est proche de celle du revenant : « Die Logik ihres [der Wiedergänger: A.V.] Erscheinens folgt einem Erinnerungs- oder Wiederholungszwang, der in ihrem Fall gerade nicht die Gemeinschaft affirmiert, sondern Pathologien des Sozialen (Feindschaften, Schuld, Vergessen) markiert und als Trauma der Gemeinschaft oder Einzelner weiterwirken lässt. » Cf. Voir l'entrée : « Tod, Tote » (p. 579-582) in PETHES, N., *Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Lexikon*, Rowohlts Enzyklopädie 55636, Orig.-Ausg., Vol. Rowohlt-Taschenbuch-Verl., Reinbek bei Hamburg, 2001, p. 580.

[1199] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 61. Une voix cherche à élucider le sens du terme « *hohl* » (« Hohlmenschen? Höhlenmenschen?, was weiß ich, was das ist, der wir sind. […] Oder sind es die anderen, die hohl sind, weil schon fast verhungert? Hohl gegen hohl. ») Ce passage rappelle les descriptions de la faim à Auschwitz chez Tadeusz Borowski (*Le Monde de pierre*), Primo Lévi (*Si c'est un homme*) et Herta Müller (*Atemschaukel*). Primo Lévi écrit par exemple dans *Si c'est un homme* « Le Lager *est* la faim : nous-mêmes nous sommes la faim, la faim incarnée. » LEVI, *Si c'est un homme*, p. 79.

> *will andre Opfer, aber er kriegt sie nicht, er kriegt nur diese, die schon halbtot und verfault sind, und genauso wollen wir sie auch haben*.[1200]
>
> Nous détestons celui qui ne veut jamais se défendre et c'est exactement ce genre de personnes qu'on se laisse amener maintenant devant les canons. Et nous, les messagers, nous transmettons ce message. Nous, les courageux, nous aimons particulièrement qu'on nous sert des soumis. Ils sont déjà livrés et maintenant on les sert. Ensuite, on les dessert. Ils nous dégoutent bien sûr, nous avons grand peine à en prendre une bouchée puisqu'ils n'ont même pas résisté quand nous sommes venus les chercher. Ces hommes nus ont vraiment tout avalé des nous, la salive toxique, les regards noirs, c'était leur nature servile, anéantis par le travail, mon goût exige d'autres victimes, mais il n'y a pas droit, il reçoit seulement ceux qui sont déjà à moitié morts et pourris, et c'est exactement comme ça qu'on les veut.

Ce discours de messager condense diverses métaphores anthropophagiques qu'il relie à deux types de discours : d'abord celui des assassins cannibales qui souhaitent qu'on leur « serve des soumis » bien que ces corps « à moitié morts et pourris » les « dégoûtent ». Selon l'idéologie nazie, tous ceux qui ont une tare physique ou psychique ainsi que ceux qui sont minoritaires, étrangers ou tout simplement « différents » du « nouvel homme », sont considérés comme vulnérables et, partant, indignes de l'étiquette aryenne. Ce sont des sous-hommes (*Untermenschen*), voire pire de la vermine, qui n'inspirent que du dégoût et qui méritent à ce titre une éradication totale, comme le réalise le cannibalisme sur le plan symbolique et physique[1201]. Cependant un détail non sans importance trahit le discours cannibale du nazisme : le fait de dire d'une part que le « goût exige d'autres victimes » et de l'autre qu'il les « veut exactement comme ça », c'est-à-dire livrées « à portée du fusil » (« *genau solche Leute lassen wir uns jetzt vor die Läufe bringen* »), dévoile les incohérences et contradictions internes de l'idéologie nazie qui, à l'encontre des conceptions anthropophages, ne peut pas autrement arriver à ses fins. Au lieu d'anéantir l'autre dans le monde réel et de le supprimer ainsi de la mémoire, l'acte cannibale du fascisme génère des fantômes, des « hommes creux », qui non seulement hantent l'espace des vivants mais qui encombrent aussi, à l'instar des *Nus* de Peter Wagner, la mémoire collective et les souvenirs individuels. D'autre part, l'extrait évoque *en creux* les discours des victimes (*Opferstimmen*) qui, précisément par leur absence, détournent le motif du cannibalisme en une mémoire « négative ». Leur présence-absence dans le texte et dans les discours sur scène tourne le

[1200] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 95.

[1201] « Denn die kannibalistische Dialektik sagt, daß, wer andere verdinglicht, selbst kein Ding, sondern beseelt und mächtig ist. Wer aber unterworfen, verschlungen und verdinglicht wird, ist schwach und seelenlos und Unmensch, den darf man zum Autodafé, in den Gulag, in die Folterkammer, ins KZ schicken. » Cf. SCHULLER, A., « Friß und Werde », *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 50, 1996, p. 281-93p. 292. Citation vérifiée et complétée, cité d'après KOVACS, « Nimm hin und iß mein Fleisch », p. 294.

discours anthropophagique en leur faveur[1202]. Au lieu de les supprimer en multipliant les violences verbales et les images qui heurtent notre sensibilité tout comme notre entendement, les messagers ne parlent *au fond* que des corps et des âmes anéantis : « *Und die Seelen der Toten ? Und die toten Seelen der Lebenden ?* »[1203] (Et les âmes des morts ? Et les âmes mortes des vivants ?), demande l'une des voix de *Rechnitz* sous forme d'un chiasme qui en dit long des interférences multiples entre la victime et son bourreau, le cannibale et sa proie, l'histoire réelle (une histoire morte) et la mémoire que nous en gardons (commémoration des morts ou refus de deuil), comme le suggère la suite du texte :

> *na, was ist mit ihnen? Die hängen ihnen wie schmutzige Fetzen aus den Mündern, während sie sich vom Chauffeur die Zündkerzen durchputzen lassen. So, jetzt haben sie das mit unseren Zungen gemerkt und reißen uns den Lappen auch noch heraus.*
>
> alors, qu'en est-il? Elles pendent de leurs bouches comme des chiffons malpropres tandis qu'ils se laissent nettoyer de fond en comble les bougies d'allumage par le chauffeur. Enfin, ils se sont rendus compte de nos langues et nous les arrachent également.

Encore une fois, la métaphore cannibale de la privation de la langue sert à exprimer l'insoutenable et indique une mémoire littéralement tronquée. Sur ce point, nous rejoignons l'analyse que Teresa Kovacs propose de *Rechnitz* en concluant que c'est la langue des coupables – donc les langues qui parlent – qui conduit à l'élimination de l'autre. C'est pourquoi elle lit aussi le dialogue cannibale, par laquelle la pièce s'achève, à la lumière de Lacan, à savoir comme une « métaphore » qui « garantit la présence des victimes par leur suppression »[1204].

À l'instar des *Nus* dans la *Tetralogie der Nacktheit*, la nudité des « victimes » est ambigüe : elle symbolise aussi bien leur extrême vulnérabilité qu'elle renvoie à l'état requis pour être consommé. Elle est à la fois ce qu'il y a de plus banal et de plus *commun – de facto* tout humain est nu à sa naissance – et ce qu'il y a de plus précieux, pour ne pas dire de plus sacré de l'existence humaine. Le discours cannibale joue avec ses deux dimensions. D'une part, il élève la substance humaine à ce qu'il y a de plus exquis (voire nécessaire pour vivre), quelque chose donc que l'on peut sacrifier, d'autre part il le dégrade en déchet, en simple produit de consommation, voire en quelque chose d'abject dont il faut faire table rase. Le

[1202] Cf. CAMPANILE, « 'Die Diskurse kommen und gehen, der Appetit bleibt!' Kannibalismus im Theater der Nachkriegszeit: George Tabori, Werner Schwab, Libuse Monikova, Heiner Müller », *op. cit.* Dans son analyse Anna Campanile étudie les deux facettes du discours cannibale à partir d'un corpus de textes de théâtre qu'elle qualifie représentatifs de l'après-guerre.

[1203] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 63.

[1204] « […] es ist die Sprache der Täter, die in ihrer letzten Konsequenz zum Verschlingen und Auslöschen des Anderen führt. Somit kann die Kannibalenszene am Ende von *Rechnitz (Der Würgeengel)* als Metapher im Sinne Lacans gelesen werden, die die Präsenz der Opfer durch deren Auslöschung garantiert. » Cf. KOVACS, « Nimm hin und iß mein Fleisch », p. 308.

premier extrait du « dialogue entre cannibales » (*Kannibalendialog*)[1205] de *Rechnitz* introduit la première dimension du cannibalisme, tandis que le second, retraçant la suite de l'entretien, montre le glissement du sacré vers le prosaïque. Il réduit la chair humaine à un simple produit, comestible ou non, qui doit satisfaire l'économie de marché en étant de mauvaise ou de bonne qualité, voire de nature plus ou moins exploitable après consommation des parties molles :

***Extrait 1 :***

- *Einmal beim Bohren mit der Black & Decker den Bohrer in die Hand hinein ausrutschen lassen, das ist ein Hochgenuß.*
- *Blut ist immerhin der Saft des Gebens.*
- *Lebens.*
- *Enthält alles, was man zur Ernährung so braucht.*

- Laisser déraper une fois dans la main la *Black & Decker* en perçant des trous, c'est un délice.
- Le sang est tout de même la sève du don.
- De la vie.
- Il contient tout ce dont on a besoin pour se nourrir.

***Extrait 2** :*

- *Man kann auch Menschen essen. Ist dir der Gedanke schon gekommen?*
- *Es ist mir schon gekommen. Aber lebendes Fleisch ist doch etwas widerstandsfähiger als gebratenes oder gekochtes.*
- *Aber ich krieg das schon hin. Man hat danach noch einen schönen Wandschmuck. Das ist mein Extra.*
- *Wäre schön, wenn das legal wäre.*
- *Ach was! Alles klar. Ich muß noch ein bißchen einkaufen. Ich muß ja deine Beilagen einkaufen. Ich meine, ich muß die Beilagen zu dir kaufen.*

- On peut aussi manger des humains. Est-ce que l'idée t'est déjà venue ?
- Je suis déjà venu. Mais la chair vivante est quand même un peu plus résistante que celle qui est cuite à la poêle ou à l'eau.
- T'inquiète, je me débrouille. De plus, on a ensuite une belle décoration pour le mur. C'est mon petit plus.
- Ce serait mieux si c'était légal.
- Penses-tu! Tout va bien. Je dois encore faire quelques courses. Car je dois achter tes condiments. Je veux dire, je dois acheter les condiments pour toi.

Elfriede Jelinek croise dans cette excroissance du texte, qui embarrasse non seulement le lecteur mais, visiblement, un certain nombre de metteurs en scène[1206], des registres et des images très différents. Le thème du désir et de l'excitation sexuelle, suggéré entre autre par la voix qui répond à la question de savoir si *l'idée* lui est déjà venue de manger des hommes

[1205] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 196-204.

[1206] Deux des trois mises en scène que nous avons vues à Zurich, à Munich et à Fribourg excluent cet appendice. Seulement la mise en scène de Marcus Lobbes l'intègre, fidèle au principe d'exhaustivité qu'il s'est imposé à lui et à son équipe d'acteurs. Leonhard Koppelmann en fait une nouvelle pièce en l'intégrant de façon fragmentaire dans la version radiophonique de *Rechnitz* que nous aborderons dans notre tout dernier chapitre.

qu'*il* est venu (*Es ist mir schon gekommen*)[1207], rejoint celui du sacré (*Blut ist immerhin der Saft des Gebens*) ou du monde paramédical qui s'apparente, par moments, aux slogans de la publicité (*Lebens. Enthält alles, was man zur Ernährung braucht*)[1208]. Le recyclage des restes (*Wandschmuck*) opère l'association dérangeante de l'exploitation capitaliste du marché actuel de la consommation et celle que le système de mise à mort des camps de concentration, non moins orienté vers le profit, a mis en place pour rentabiliser la masse des « matériaux » et « sous-produits », restant après un processus d'exploitation extrême de la force physique des détenus. À ce titre, nous pouvons également renvoyer à la métaphore du cannibalisme comme « tentation du fascisme » dans la pièce *Erlkönigin* où une « actrice célèbre du Burgtheater » lance des bouts de sa propre chair au public avide, en leur faisant le récit émouvant de sa gloire[1209]. Jelinek et Wagner relient dans leurs œuvres ces « tas de cadavres », ces « montagnes de corps damnés et puants », ces « montagnes de chair », de « chair humaine »[1210] à la chair consommable, exploitable et même recyclable, qui est aussi au centre des discours cannibales. Si cette association semble d'abord incongrue et même choquante, elle s'avère très pertinente quand on la rattache aux questions de la mémoire refoulée. Car sous ce nouvel angle, c'est précisément le contenu choquant et l'envie pressante de vouloir s'en distinguer, qui en découlent, qui établissent un lien évident entre la résistance que nous montrons à l'égard d'un souvenir traumatique et celle que nous manifestons vis-à-vis des cas anthropophagiques, qu'ils soient d'ailleurs réels ou fictifs. En ce sens, le cannibalisme comme motif et métaphore dans les textes de Jelinek et de Wagner fonctionne comme signifiant du refoulé. Comme la figure du revenant, la logique de ses présences plus ou moins appuyées obéit aux mécanismes du refoulement. Hedwig Röckelein qualifie en ce sens le discours cannibale (*die kannibalische Rede*) de « pluridimensionnel » (*mehrdimensional*) dans la

[1207] Cet aspect est aussi présent dans *Die Nackten* où Bruno vient entre les cuisses de sa mère en laissant libre cours à son imagination traumatisée par la présence de ces millions de corps nus : « Bruno : …das Fleisch … Schnitt… Berge von Fleisch… Schnitt … und der Gestank, verfault, Zerfall … Neuer Humus aus… Schnitt … Menschenfleisch… fruchtbar machen für alles… Schnitt … Geziefer … Schnitt … Gekreuch… Schnitt … fruchtbar … furchtbar…. *Er kommt zwischen den Schenkeln seiner Mutter*. » cf. WAGNER, *Tetralogie*, DN, p. 136-137.

[1208] On peut d'ailleurs mettre cette citation en lien avec une installation de l'exposition *tous cannibales !* qui montre par vidéo comment faire du sang humain un boudin. Il s'agit de l'œuvre de Michel Journiac, ancien séminariste et représentant majeur de l'art corporel en France. Sa performance *Messe pour un corps* (1969 et 1975) célèbre une messe en latin, puis invite l'assistance à communier avec son propre sang transformé en boudin. Selon ses propres termes, il entend montrer comment « l'Homme se nourri[t] de lui-même » et comment « des hommes se nourissent de l'artiste ». Cf. *19 mr-journal* qui présente le programme de l'exposition *tous cannibales !* (Figure: TC 1).

[1209] Voir à ce titre l'analyse de PELKA, « (Menschen-)Fleisch als Motiv in Theatertexten von Elfriede Jelinek », *Positionen der Jelinek-Forschung: Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz Olsztyn 2005*, Zittel, Claus,Marian Holona, Jahrbuch für Internationale Germanistik - Band 74, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2008, p. 165-85.

[1210] WAGNER, *Tetralogie*, p. 135, p. 136, p. 137.

mesure où il apparaît toujours sous forme d'un « stéréotype discriminant » (*diskriminierendes Stereotyp*), en accord avec d'autres discriminations de type sexuel ou social. C'est pourquoi les images stéréotypées qui résultent du discours cannibale tendent à condenser plusieurs tabous et leurs transgressions, comme ceux de l'inceste et du meurtre[1211]. Ainsi les textes *Rechnitz (Der Würgeengel)* et *Die Nackten* superposent et confondent les thèmes du sacrifice et du sacré, de l'orgie sexuelle et de la ripaille, du massacre et de l'apocalypse, de l'ivresse et de la transe, pour montrer que la « pensée cannibale est toujours aussi une pensée apocalyptique » (*Kannibalistisches Denken ist immer auch apokalyptisches Denken*[1212]) et que l'état apocalyptique et barbare n'est pas, comme nous le voudrions peut-être, si éloigné de l'état civilisé. Si la figure du cannibalisme nous permet, au moins provisoirement, de nous protéger contre nous-mêmes en déplaçant les contenus refoulés vers une *altérité* imaginaire, elle ne suffit pas pour repousser ce qui ne se laisse pas supprimer aussi facilement que la chair humaine, à savoir sa souvenance.

Peut-on alors dire que les deux auteurs construisent un « théâtre contre l'oubli », comme le proposent Hans-Peter Bayerdörfer et Jörg Schönert au sujet de l'œuvre scénique de George Tabori[1213] ? Bien que les textes de Jelinek et de Wagner s'inscrivent dans un théâtre engagé de l'après-guerre, et plus spécifiquement, celui qui s'attelle à une relecture des discours sur la Shoah, cette classification ne rend justice ni à la richesse de leur esthétique théâtrale ni à la complexité de leur écriture dramatique. De même, aussi bien le thème du cannibalisme que son expression formelle et sémantique dans notre corpus ne se laissent réduire à une réflexion *a posteriori* sur la Shoah. Ils sont, au contraire, alimentés par d'autres motifs constitutifs de la culture mnémonique.

## b. Manger Dieu. De l'absence au festin de Dieu

« *O Gott, o Gott / Jetzt habe ich eine Leiche / in meinem Keller!* »[1214] (Mon Dieu ! ça y est, j'ai un cadavre dans mon placard !) – la découverte du cadavre de Dieu, ou plutôt celle de se

[1211] RÖCKELEIN, *Kannibalismus und europäische Kultur*, p. 17.
[1212] SCHULLER, « Friß und Werde », p. 292.
[1213] BAYERDÖRFER,SCHÖNERT, *Theater gegen das Vergessen*, *op. cit.* ; voir également FEINBERG, A., *Embodied memory : the theatre of George Tabori*, University of Iowa Press, Iowa City, 1999 ; MARX, P.W., *Theater und kulturelle Erinnerung. Kultursemiotische Untersuchungen zu George Tabori, Tadeusz Kantor und Rina Yerushalmi*, Mainzer Forschungen zu Drama und Theater / Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 27, Francke, Tübingen ; Basel, 2003 ; ROTH, M., *Theater nach Auschwitz. George Taboris "Die Kannibalen" im Kontext der Holocaust-Debatten*, Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur / Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur 32, Lang, Frankfurt am Main, 2003.
[1214] WAGNER, *Tetralogie*, MO, p. 187.

voir dans « l'ombre de Dieu »[1215], met Franz, le rat, en grand désarroi. L'exclamation, tirée du *Monolog mit einem Schatten* (1995/96), est à prendre à la lettre puisque ce Tzigane, réincarné en bête, vit dans une cave sombre, à l'abri des regards, hors de la portée des mains nuisibles des hommes et des autres créatures. Tel était son vœu lorsque son « âme quitta la chambre mortuaire » (*Todeskammer*)[1216] d'Auschwitz :

| | |
|---|---|
| *nicht mehr als Mensch* | ne plus être né homme |
| *wollte ich geboren sein* | c'est ce que je voulais |
| *Nur ja nicht mehr als Mensch –* | Surtout ne plus être un homme |
| *und schon gar nicht als Zigeuner!* | et encore moins un Tzigane ! |
| *Eine Ratte sollst du sein* | Tu dois être un rat |
| *sagte ich* | dis-je |
| *eine Ratte in einem finsteren Kohlenkeller!* | un rat dans une cave noire à charbon ! |
| *jenseits aller Menschlichkeit* | Au-delà de toute humanité |
| *von der ich zuviel genossen hatte*[1217] | dont j'avais bien trop goûté |

Le texte de Peter Wagner met en scène la vengeance de deux mutants coprophages, dont les trois enfants, la famille et le village entier – y compris eux-mêmes – ont été anéantis à Auschwitz-Birkenau où était situé le plus grand de camps d'extermination pour les Tziganes. L'œuvre a une structure binaire : la première moitié se présente sous forme monologique. Le RAT mène un soliloque ou, comme l'oxymore du titre l'indique, un « monologue *avec* une ombre ». Cet autre mystérieux n'est nul autre que le vent – d'où le sous-titre énigmatique « *Windfarce* » (Farce du vent) – une personnification du Seigneur. Son seul interlocuteur, le vent, s'exprime en rafales, le laissant sans réponse définitive. Dans cette solitude absolue, frappé par ce vent dont les sifflements lui percent les oreilles, le revenant se confronte à la présence insupportable de celui qui était absent quand il avait besoin de lui. Retourné dans le monde des vivants – un univers où on peut *mourir* et *donner la mort* – ce rat réincarné est condamné à poursuivre les vivants, dont les plus vulnérables, pour se nourrir. Ainsi, nous apprenons au cours de son dialogue, stérile puisque « l'entretien avec Dieu / n'est toujours qu'un soliloque »[1218], que pris d'un accès de folie que ce vent incessant lui avait inspiré, il a énucléé un nourrisson[1219]. Ce Dieu n'est plus le Créateur qui donne la vie, l'espérance et

[1215] Quelques pages plus tôt, le rat reconnaît : « Das ist es: / der Herr wirft seinen Schatten über mich! » cf. *Ibid.*, MO, p. 177.
[1216] *Ibid.*, MO, p. 178.
[1217] *Ibid.*, MO, p. 178-179.
[1218] « das Gespräch mit Gott / ist immer nur ein Selbstgespräch », *Ibid.*, MO, p. 203. Cette critique qui s'adresse à l'Église est aussi présente dans le titre contradictoire car comment est-il possible de mener un monologue *avec* une ombre ?
[1219] « Und schon hock ich / dem Säugling im Gesicht / Und noch ehe der entsetzte Mob / etwas dagegen tut / hab ich dem Säugling / beide Augen ausgefressen », *Ibid.*, MO, p. 184. Ce motif revient à deux reprises dans *Anéantis* de Sarah Kane et représente un acte cannibale particulièrement féroce qu'il faudrait relier au mythe d'Œdipe et la psychanalyse freudienne. Mais une telle analyse nous mènerait ici trop loin.

l'amour, mais un Dieu du Néant et de l'absence qui donne la mort, le désespoir et la haine. Un dieu dont l'inhumanité dépasse celle du Dieu de l'Ancien Testament et dont la voix menaçante clôt le dialogue cannibale de *Rechnitz* en niant les paroles de JEAN 14,14 : « *Und wenn ihr etwas bitten werdet in meinem Namen, so werde ich es nicht tun.* »[1220] (Et si vous allez demander quelque chose en mon nom, je *ne* le ferai *pas*.) C'est ce Dieu impassible, aveugle et silencieux que le rat maudit, poussé à bout de forces et perdant « tout contrôle sur lui » :

| | |
|---|---|
| *Herr, das hab ich nicht verdient* | Seigneur, je n'ai pas mérité cela |
| *Zigeuner, in der Kammer umgekommen* | ni mourir dans la chambre [à gaz] |
| *und nun auch noch ein Monster!!* | ni de devenir en plus un monstre !! |
| *So hoch und unerreichbar du auch seist* | Aussi grand et inaccessible que tu puisses être |
| *so tief wirst du gleich fallen* | aussi bas tu tomberas sous peu |
| *allzu grausam quälst du* | bien trop cruellement tu tourmentes |
| *deine kleine Kreatur!*[1221] | ta petite créature ! |

De la victime au bourreau, de l'humain à la bête et de la faim à la gloutonnerie – telle est la trajectoire descendante de cette créature tourmentée dont nous savons si peu de choses. Ses vœux seront exaucés : le vent se calme, la lumière s'éteint et Dieu renaît d'un tas de charbon. Wagner formule ainsi une image forte de la métamorphose d'un *deus absconditus* à un *deus incarnatus est*. La didascalie suivante précise :

| | |
|---|---|
| *Nach Sekunden einer nervösen Gespanntheit* | Après quelques secondes de tension nerveuse |
| *erfolgt ein mächtiger, dumpfer Knall,* | on entend une détonation puissante et sourde |
| *für kurze Zeit wird alles finster.* | quelques secondes durant, tout devient noir. |
| *Dann hat sich der Kohlenhaufen in die Landschaft* | Puis, le tas de charbon s'est transformé en un |
| *eines riesigen menschlichen Gesichtes verwandelt,* | paysage qui montre un visage humain gigantesque |
| *das nur im Profil zu sehen ist.* | dont on ne distingue que le profil. |
| *Die Augenlider sind halb zugefallen,* | Les yeux sont à demi-clos, |
| *die Zunge hängt aus dem Mund. […]* | la langue pend de la bouche. […] |
| *Der Wind scheint völlig verebbt,* | Le vent semble complètement tombé, |
| *doch steht er vorläufig nur als* | pourtant il persiste provisoirement dans ce |
| *lauernder Klang in diesem Loch,* | trou comme un son à l'affût |
| *das nun von einem irrealen Licht* | qui semble maintenant bien éclairé par une |
| *aus dem Irgendwo gut ausgeleuchtet scheint.*[1222] | lumière irréelle venant de quelque part. |

Il nous semble important de souligner que ce dieu incarné – voire réincarné – n'existe que de manière partielle, comme « un visage humain gigantesque » sans profondeur puisque l'on ne « distingue que le profil ». Il ne s'agit donc pas d'une *figure* humaine mais d'une *refiguration* (*Nachempfindung*), certes de la partie dite noble de l'homme. Ce crâne mi-humain, mi-

[1220] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 204 (Nous soulignons). Jean rapporte, en effet, le contraire : « *Was ihr bitten werdet in meinem Namen, das will ich tun*. » JOH 14,14 / « Et tout ce que vous demanderez en mon nom, je le ferai, afin que le Père soit glorifié dans le Fils. » JEAN 14:14.

[1221] WAGNER, *Tetralogie*, MO, p. 185.

[1222] *Ibid.*, MO, p. 185-186.

substance inerte (un tas de charbon), à la fois surface et matière sculptée, se présente comme une traduction moderne de la dépouille divine dont le fou-savant du *Gai savoir* recherche l'assassin[1223]. À sa question de savoir « que sont donc encore ces églises, si ce ne sont pas les caveaux et les tombeaux de Dieu ? » le *Monolog mit einem Schatten* répond par l'affirmative : la cave sombre, où s'est réfugié le rat, devient caveau. Mais pas n'importe lequel, le tombeau du Tout-puissant comme le souligne l'éclairage soudain par une lumière sacrée[1224]. Au fond, le lecteur-spectateur de cette pièce assiste à une double mort du Créateur qui s'est pendu avant d'être dévoré par ses deux créatures que les cheminées d'Auschwitz ont mises au monde. Celles-ci procèdent impitoyablement à son dernier jugement. Elles commencent précisément par la langue qui leur est « insupportable »[1225], puis ils s'attaquent aux yeux et aux oreilles de celui qui, lorsqu'ils étaient encore en vie et des humains, n'avait dit mot face à leur extermination injustifiée, face à la cruauté pure et gratuite des nazis ; lui qui avait détourné le regard et fermé les yeux. Par ailleurs, même mort, ses yeux demeurent « mi-clos ». En privant à leur tour cet anti-créateur de ses organes sensoriels, puis en incorporant son enveloppe charnelle, Ilona et Franz prennent sa place et pervertissent le paradis en Tartare (*Tártaros*). Par cet acte cannibale, le *pater noster, qui est in caelis* et dont le règne doit advenir et la volonté être faite sur terre, est également converti en son contraire : Dieu est (re)descendu sur terre pour subir le même sort que tous les autres mortels. Ce n'est plus la loi divine qui commande mais une « loi encore supérieure », à savoir celle qui gouverne la nature et l'histoire : le temps.

| | |
|---|---|
| *Es gibt heutzutage* | De nos jours, il y a |
| *so furchtbar viel zu tun* | tellement de travail |
| *für einen Mistkäfer* | pour un bousier |
| *In fast jedem Keller* | Dans presque toute cave |
| *hängt irgendeine Leiche* | se trouve, suspendu, le cadavre d'un inconnu |
| *Wer sollte sie entsorgen…*[1226] | Qui d'autre se chargerait de les éliminer… |

…se demande Ilona, résignée, avant de conclure et disparaître de la scène :

| | |
|---|---|
| *Nur die Leichen müssen leider weg* | Par malheur, les cadavres doivent disparaître |

[1223] L'expression « *der tolle Mensch* » signifie en français « un homme extraordinaire » ou « un dément », traduction pour laquelle opte P. Wotling, dans le fragment 125. Cf. NIETZSCHE, F., *Le Gai savoir*, Garnier Flammarion, Paris, 2007, p. 176-178.

[1224] Le rat se montre consterné par ce choix inapproprié du lieu alors qu'il y a tant d'autres endroits où l'on procède à son assassinat : « Es gibt so viele würdigere Orte / für Deinen Selbstmord / und gewähltere: / Schlachtfelder, Folterkammern, Universitäten / Kirchen, Fabriken, / Paläste, Parlamente! / *Zu sich.* Und soviel Licht plötzlich / viel zu viel davon », WAGNER, *Tetralogie*, MO, p. 187.

[1225] En réfléchissant, comment dissimuler ce cadavre « éminent », le rat nous fait part de son profond dégoût : « Wenn nur diese Zunge hier nicht wäre / dieser widerliche Lappen ». Ce passage n'est d'ailleurs pas sans rappeler la scène des langues arrachées dans *Rechnitz* que nous avons évoquée plus haut. Cf. *Ibid.*, MO, p. 188.

[1226] *Ibid.*, MO, p. 204.

| | |
|---|---|
| *Das ist ein höheres Gesetz* | C'est une loi supérieure |
| *Und also muß ich weiter* | Et je dois donc repartir |
| *weiter, immer weiter*[1227] | encore, toujours plus loin |

Le rat et le scarabée sont condamnés par l'Éternel à effacer les traces des crimes et des méfaits refoulés de l'humanité qui, selon l'image employée par Ilona, ne s'arrêtent jamais. C'est une loi du temps, une constante de l'espèce humaine que le cours de l'histoire semble confirmer. Wagner reprend donc *in fine* la métaphore nietzschéenne de l'éternel retour. Leur engloutissement de Dieu signifie aussi un adieu à jamais à leur identité humaine puisqu'en dévorant sa substance, ils suppriment non seulement la mémoire humaine, selon laquelle Dieu se trouve au commencement du monde, mais ils enterrent leurs souvenirs communs (leur vie en couple, leurs enfants, leur amour etc.) si bien qu'ils ne sont, à la fin, plus qu'un *rat* et un *bousier*.

L'acte cannibale qui dans le cas extrême et extraordinaire du *Monolog* s'apparente à un acte de nécrophagie et même de scatophagie, revêt ici une fonction double : d'une part, la découverte du cadavre dissimulé dans une cave symbolise, à l'instar de l'expression courante[1228], la mise au jour d'un secret, collectif ou non, qui a été écarté de la vie quotidienne. En ce sens, les espaces souterrains d'une ville, telles les canalisations mais aussi les caves et les tunnels, et tout ce qu'ils véhiculent, contiennent et cachent (excréments, déchets, eaux usées etc.) reproduisent de façon surdimensionnée la psyché humaine, ses méandres de la mémoire et ses mécanismes de refoulement[1229]. D'autre part, cet acte d'incorporation semble promettre une forme de *catharsis*, telle qu'elle a été annoncée à la fin de la pièce précédente. *Monolog mit einem Schatten* parachève ainsi l'*étude* (*Etüde*) entamée avec *Gott Kabel der Stuhl und die Klarheit* (*Dieu Kabel la chaise et la clarté*) qui se termine par le serment de Kabel, un revenant d'Auschwitz, de tuer Dieu pour s'assurer la paix intérieure. Avant de quitter la scène, il déclare :

> *Ich weiß, ich habe versagt.* Er zieht sich an. *Aber ich werde dich töten, Herr. Eines Tages. Nicht weil du es von mir verlangst. Sondern um meines eigenen Frieden willen. Um einer Krücke willen. Ich habe nichts anderes als sie. Ich muß mit meinen eigenen Mitteln kämpfen.*

[1227] *Ibid.*, MO, p. 205.

[1228] La tournure « avoir un cadavre dans son placard » existe aussi bien en allemand (*Eine Leiche im Keller haben*) qu'en anglais (*to have a skeleton in the cupboard/closet*). Les origines sont incertaines ; une explication dit que l'on enterrait les morts non baptisés (donc surtout des nouveau-nés) dans les caves des maisons, souvent en terre battue. L'expression aurait été diffusée en 1845 par un romancier britannique W. M. Thackeray et serait ensuite entrée dans le vocabulaire français. Quoiqu'il en soit, l'image reste parlante et reçoit dans ce nouveau contexte une signification bien plus profonde dans la mesure où l'on dévore les vestiges de l'incarnation même de la chrétienté.

[1229] C'est ce que suggère le passage suivant du soliloque du rat : « Tief unter jedem Trottoir, auf der Höhe der Kanäle / die den obskuren Dreck der Zeiten / ins unergründliche / tiefe Innere Erde spülen », cf. WAGNER, *Tetralogie*, MO, p. 179.

> *Und so werde ich es tun! […] Also, ich gehe. Auch wenn ich mich danach sehnte, es möge alles vorbei sein. Endlich vorbei. Aber ein Schatten ist an seinem Urheber festgeklebt, ich werde es nicht mehr vergessen.*
>
> Je sais que j'ai échoué. *Il s'habille.* Mais je te tuerai, Seigneur. Un jour. Non pas parce que tu me le demandes. Mais pour ma paix intérieure. Pour une béquille. Je n'ai rien d'autre à part elle. Je dois lutter avec mes propres moyens. Et je le ferai donc ! […] Bien, je m'en vais. Même si j'aspirais à ce que tout soit fini, soit enfin fini. Mais une ombre reste collée à son auteur, je ne l'oublierai plus jamais.

Dieu lui répond : « *Geh hin und töte mich. Erst dann wirst auch du tot sein. Und die Erde schattenlos.* »[1230] (Va-t-en et donne-moi la mort. Alors seulement tu seras mort, toi aussi. Et la terre sans ombre.) La mort de Dieu n'entraîne pas les ténèbres, mais la lumière – et la *clarté*, comme le montre *Monolog* sans aucune ambiguïté. Repus et somnolents, les deux mutants trônent finalement dans l'orbite du crâne, dans une pièce lumineuse et à l'abri du vent :

| | |
|---|---|
| *Sie hocken – dick und fettgefressen –* | Ils sont accroupis – gros et empiffrés – |
| *auf dem Totenkopf,* | sur le crâne, |
| *der zuguterletzt vom Gesicht übriggeblieben ist.* | qui est resté au bout du compte. |
| *Der Wind hat sich ausgeblasen,* | Le vent s'est arrêté de souffler, |
| *nur hie und da produziert er noch eine leichte Böe.* | Ici et là seulement il produit une rafale légère |
| *Hingegen fällt das Licht* | En revanche, la lumière tombe avec |
| *mit großer, beinahe schmerzender Intensität* | une forte intensité qui est presque douloureuse |
| *in die Zelle.* | dans la cellule. |
| *Die Ratte und der Skarabäus rülpsen enorm.*[1231] | Le rat et le scarabée rotent très fort. |

Au sein de la *Tetralogie der Nacktheit*, Peter Wagner accorde à la figure de Dieu une place centrale : « Au cours des quatre pièces », écrit-il dans une lettre adressée à la surintendante du Burgenland Gertraud Knoll, « je passe progressivement du niveau réaliste au niveau surréel et métaphysique »[1232]. Avec *Gott Kabel der Stuhl und die Klarheit* le dramaturge s'interroge après la Shoah sur la position de Dieu et de manière plus sous-jacente aussi sur celle de l'Église. En même temps, il voudrait saisir « la responsabilité individuelle à l'intérieur des rôles de la victime et du coupable »[1233]. Construits en écho, *Gott Kabel* et *Monolog* opèrent cette réflexion critique sur les conflits de conscience et de mémoire des coupables et leurs acolytes en mettant en scène la rencontre violente du Créateur avec ses créatures. L'ambiguïté de leur positionnement se reflète notamment dans la polymorphie des figures. Kabel et Franz, d'abord parangons de la victime, changent de visage au cours des deux pièces : si *K* (pour

[1230] *Ibid.*, MO, p. 172.

[1231] *Ibid.*, MO, p. 200.

[1232] La lettre est datée du 6 février 1996, à Deutsch-Kaltenbrunn, et provient des archives privés du OHO.

[1233] Peter Wagner écrit : « Im Verlauf der vier Stücke wechsle ich immer mehr von der realistischen zur surrealen und metaphysischen Ebene. Schon das vorrangige Stück „Gott Kabel der Stuhl und die Klarheit" ist ein Versuch, die Frage nach Gott nach dem Holocaust zu stellen, aber auch der individuellen Verantwortung in den Täter-Opfer-Rollen nachzugehen. » *Ibid.*

*Kabel*) avoue pendant son entretien avec *G* (pour *Gott*) avoir aussi été bourreau[1234], Franz (le RAT) se rend coupable en attaquant les plus vulnérables ; cette virevolte des personnages se confirme quand *K* abuse de *G* et que Franz touche à la chair divine. Dans les deux cas, l'acte cannibale (l'abus sexuel peut en effet être interprété comme une variante de l'idéologie cannibale) vise une désacralisation du religieux et réalise une re-sacralisation du profane. Avant de s'assoupir dans l'orbite du crâne, le rat conclut satisfait : « *Ende gut, alles gut / Und wie schön, daß es nach diesem Stürmen / wenigstens den Schlaf noch gibt / der dich in seinen Schatten taucht.* »[1235] (Tout est bien qui finit bien / Comme c'est bien d'avoir après ces tempêtes / au moins le sommeil / qui te plonge dans son ombre). Dépouillée de sa dimension inquiétante et sacrée, l'ombre retrouve sa forme familière (*heimlich*) et apporte de la quiétude et du repos.

*Monolog mit einem Schatten* nous raconte ainsi une version postmoderne de l'agneau pascal, de la transsubstantiation et de la *catharsis* qu'elle promet à ses fidèles. Selon la conception chrétienne, l'*Agnus Dei* renvoie non seulement à l'agneau offert en sacrifice à Dieu dans l'Ancien Testament (notamment dans l'*Exode*), mais aussi au Sauveur Jésus Christ, « l'Agneau de Dieu, qui ôte le péché du monde » (JEAN 1:29)[1236]. D'après l'apocalypse de Jean, un agneau avec sept cornes, sept yeux et sept esprits, offert en sacrifice, serait seul en mesure d'ouvrir le livre des sept sceaux « parce qu'[il a] été immolé, et [qu'il a] racheté pour Dieu par [s]on sang des hommes de toute tribu, de toute langue, de tout peuple et de toute nation » (APOCALYPSE 5:9). La transsubstantiation qui métamorphose le pain et le vin en la chair et le sang du Christ célèbre la communion entre Dieu et sa création déchue à travers l'incorporation du corps du Fils. Elle garantit aux fidèles de racheter leurs fautes et de s'assurer une vie éternelle après leur mort. Ce pilier de la foi chrétienne, fondée sur un acte cannibale symbolique, se lit en parallèle des pratiques cathartiques plus anciennes, tel que le sacrifice du bouc que l'on conduisait traditionnellement le jour du sabbat des sabbats (*Yom Kippūr*) dans le désert, afin qu'il emporte avec lui les péchés collectifs. Ici cependant, ce sont les deux mutants qui procèdent au sacrifice de Dieu comme s'ils avaient pris l'Écriture au pied de la lettre. Une scène dans *Rechnitz* montre une désacralisation similaire du sacrifice divin en croisant, comme les pièces de Wagner, les thèmes de la religion, du cannibalisme et de la volupté :

[1234] Cf. WAGNER, *Tetralogie*, GK, p. 164-165.
[1235] *Ibid.*, MO, p. 205.
[1236] « *Seht, das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt.* », JOH 1, 29.

> *Dies ist das Fest, an dem jenes wahre Lamm getötet wird, durch dessen Blut die Türen der Gläubigen gefeit sind. Also an dem Satz stimmt schon mal gar nichts.[…]Es ist doch das Gegenteil der Fall, die Tötung soll herbeigeführt und dann durchgeführt werden, denn nicht der Mensch opfert Gott, nein, auch Gott opfert nicht Gott, und Gott opfert sich auch nicht seinem Vater, nein neinein, ich habe viele Opfer gesehen, dieses zwar nicht, aber so viele Boten haben mir davon erzählt, daß ich es wohl glauben muß. Aber es stimmt nicht. Gott opfert sich nicht. Gott verschenkt sich. […] Bevor ich mich schlagen lasse, verschenke auch ich mich lieber*![1237]
>
> Aujourd'hui c'est la fête où l'on sacrifie l'agneau véritable dont le sang protège les portes des fidèles. Alors rien ne va dans cette phrase. […] C'est plutôt l'inverse, la liquidation doit être amenée et ensuite exécutée, car non pas l'homme sacrifie Dieu, non, ni Dieu ne sacrifie Dieu, et Dieu ne se sacrifie pas non plus à son père, non nonon, j'ai vu beaucoup de sacrifiés, certes pas celui-ci mais tant de messagers m'en ont parlé que je suis obligé de le croire que je le veuille ou non. Mais ce n'est pas exact. Dieu ne s'offre pas en sacrifice. Dieu fait don de soi. […] Avant de me faire battre, je préfère aussi m'offrir !

Elfriede Jelinek opère un glissement de l'offrande pascale (*jenes wahre Lamm*) à celle du Fils (*kreuzigen*). La formulation amphibologique « *denn nicht der Mensch opfert Gott* » peut être comprise de différentes manières : soit l'homme n'offre plus de sacrifices *à* Dieu, soit il ne sacrifie plus *Dieu*. La mort du Christ, qui se confond ici avec Dieu le Père (*auch Gott opfert nicht Gott*), ne promet plus de racheter les vices et crimes de l'humanité. Le sacrifice est tourné en meurtre de 180 forçats juifs (*die Tötung soll herbeigeführt und dann durchgeführt werden*) tandis que la parole sainte n'est ni « juste », ni « vraie » (*Also an dem Satz stimmt schon mal gar nichts*), seulement crédible parce qu'elle a été rapportée par « tant de messagers ». En jouant sur les expressions de « s'offrir (en sacrifice) », « s'adonner », « faire don de soi » et « se sacrifier », l'auteure associe l'acte cannibale clairement à l'acte sexuel. Le Dieu abusé de *Rechnitz* rappelle celui de *Gott Kabel* où il apparaît sous les attraits d'une fillette qui offre précisément son corps immaculé aux violences de *K*. En ce sens, les trois pièces *Monolog*, *Rechnitz* et *Gott Kabel* traduisent un rapport conflictuel à l'histoire chrétienne qui se fonde sur une mémoire collective fort controversée en ce qu'elle tient son autorité des violences infligées aux non-adeptes et d'une foi incontestée en la parole d'un « grand nombre de messagers ». À travers la figure d'un Dieu qui ne cesse de changer de visage, qui tourmente ses créatures et qui, au lieu de les libérer de leurs fautes, les transforme en assassins, Peter Wagner et Elfriede Jelinek interrogent clairement l'ambivalence de la position de l'Église aux temps du national-socialisme. Vu sous cet angle, leurs textes renouent avec certaines pièces du théâtre documentaire des années 1960 à 1980 comme *Der*

[1237] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 100.

*Stellvertreter* (1963)[1238] de Rolf Hochhuth, une pièce à laquelle Peter Wagner répond plus tard par sa création théâtrale *Die Kardinälin. Eine Ohnmacht* (2005/2010)[1239].

Ce faisant, Jelinek et Wagner inscrivent leurs œuvres dans une tradition théâtrale plus ancienne, à savoir dans la mythologie grecque qui est aussi à l'origine du théâtre. Le glissement de la dévoration de la chair humaine à l'incorporation de celle d'un dieu rapproche l'œuvre du mythe de Dionysos qui raconte, selon la tradition orphique, les souffrances, la mort et la résurrection de l'enfant divin. Comme le rappelle Jan Kott dans *Gott-Essen*[1240], le nouveau fils de Zeus – Dionysos ou Zagreus – avait été enlevé par les Titans. Pour échapper aux malfaiteurs, il se transforme successivement en bouc, lion, serpent, tigre et taureau. Dans la peau de ce dernier il est attrapé par les Titans qui le déchirent en mille morceaux avant de le dévorer. Zeus, cependant, venge son fils et les frappe d'éclairs : de leurs cendres naissent les humains. Sa tête intacte avait été sauvée par Athéna/Rhéa et ainsi on procède à « remembrer » les *disiecta membra* : Dionysos est ranimé. Lors des bacchanales, des fêtes religieuses en l'honneur du Dieu « dépecé » et « rapiécé », comme nous le rappelons dans notre titre, on pratique ostensiblement l'omophagie, c'est-à-dire un rite sacré qui consiste à manger de la chair crue. D'après Kott, il ne s'agit « ni d'un mythe […] ni d'une série de légendes de l'époque où l'on résistait à l'invasion du culte dionysiaque, mais d'une image de ce même rite qu'on répétait d'abord par un sacrifice sanglant, puis sous forme d'un rite de signes symboliques »[1241]. Le mythe que nous connaissons aujourd'hui se fonde ainsi sur le rite réel dont il est la justification et une interprétation, censée donner sens à une pratique dépassée[1242].

Aussi bien *Rechnitz* que *Gott Kabel* et *Monolog* se réfèrent explicitement au mythe dionysiaque et le rite de l'omophagie. *Rechnitz* commence par une mise en question de la

[1238] HOCHHUTH, R., *Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel*, Rororo Theater, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1963 ; HOCHHUTH, R., *Le Vicaire* traduit de l'allemand par F. Martin, et J. Amsler, préface de Erwin Piscator, Edition du Seuil, Paris, 1963.

[1239] Il s'agit d'une coproduction de 2010, réalisée par l'Ensemble de Klagenfurt et l'OHO (Offenes Haus Oberwart). Le texte, la mise en scène, les décors et la musique sont de Peter Wagner ; Heinrich Baumgartner interprète la « cardinale » (*Die Kardinälin*) et Erich Pachner l'« autre personne » (*Noch Jemand*). Cf. http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_kardinaelin.htm

[1240] Littéralement *Manger Dieu* ou *Le Festin de(s) dieu(x)* (la traduction française propose « *Manger les dieux* »). Le texte, à l'origine polonais, a été traduit en allemand et en français en 1975. Il existe également une version anglaise de 1973 qui a servi de modèle pour la traduction française (KOTT, J., *Manger les dieux. Essais sur la tragédie grecque et la modernité*, Traces, traduction de la version anglaise de J. P. Cottereau et M. Lisowski, revue par l'auteur, Payot, Paris, 1975). C'est pourquoi nous nous référons directement à la traduction allemande de Peter Lachmann, cf. KOTT, J., *Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien*, trad. du polonais par Peter Lachmann, R. Piper & Co Verlag, München, Zürich, 1975, p. 207.

[1241] « Dieses Modell ist, auf seine Elemente zurückgeführt, in seiner entblößten Struktur, ganz offensichtlich weder ein Mythos noch, wie wiederholt behauptet wurde, eine Gruppe von Legenden aus der zeit des Widerstandes gegen die Invasion des Dionysos-Kultes, sondern ein Bild jenes selben Ritus, der anfangs als blutiges Opfer und dann als Ritus der symbolischen Zeichen wiederholt wurde. » KOTT, *Gott-Essen*, p. 206.

[1242] *Ibid.*, p. 206.

naissance du nouveau dieu qui « sort des cuisses de sa mère par le faisceau d'un éclair comme un os d'un poulet »[1243], une allusion que la mise en scène de *Rechnitz* aux *Kammerspiele* de Munich reprend au milieu de la représentation en faisant manger les cinq acteurs des cuisses de poulet grillé (Figure : RM 3). Aussi la scène du *sparagmos*, *i.e.* le démembrement du corps humain, et la récupération de la tête du dieu sont des motifs qui reviennent à plusieurs reprises dans le texte de Jelinek. Ainsi apprend-on, par exemple, qu'« il ne s'agit que d'une rumeur qui dit que l'enfant a une tête de taureau »[1244]. Dans *Gott Kabel, G.* doit être représenté de façon « enfantine » et « féminine »[1245] ; autrement dit, la figure ressemble à la description du jeune dieu réincarné, arrivant fraîchement à Thèbes[1246]. Enfin, le crâne gigantesque de *Monolog* rappelle à certains égards celui du taureau sacrifié, puis celui sauvé par Agave, la mère de Penthée qui, dans *Les Bacchantes*, le rapporte comme trophée du *sparagmos* de son fils et comme offrande au nouveau dieu-roi, Dionysos. C'est que « [t]ous les mythes originels sont cannibales » (*Alle Urspungsmythen sind kannibalistisch*), aussi celui de l'histoire humaine, précise Alexander Schuller dans *Friß und Werde* (*Mange et Deviens*)[1247]. Ainsi l'union du ciel et de la terre, Ouranos et Gaia, se termine par un acte cannibale du plus jeune fils, Chronos, incarnant le temps et la destinée[1248] qui émascule son père et mange ses propres enfants pour s'assurer le pouvoir sur les sphères céleste et terrestre. La plupart des mythes originels, païens ou chrétiens, se construisent autour d'un sacrifice et de l'incorporation de la chair cuite ou crue de celui-ci. Les limites entre sacrifié et offrande sont cependant poreuses[1249], comme l'avait suggéré la citation de *Rechnitz* en disant que « Dieu ne se sacrifie pas » mais qu'il « fait don de soi ». La métamorphose ou la transsubstantiation se situe au cœur de ces récits mais aussi dans les textes de Jelinek et de Wagner qui la mettent au profit d'une écriture innovante, inspirée du rite cannibale. Ainsi le fait de profaner, violenter et finalement manger Dieu revient à résister à la parole et l'écriture divine, à annuler les lois

[1243] « Wollen Sie uns sagen, daß Sie einen Menschen gesehen haben, der aus dem Schoß seiner Mutter vom Strahl eines Blitzes herausgelöst worden ist wie ein Knochen aus einem Huhn? », JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 56.

[1244] « Daß das Kind einen Stierkopf haben soll, ist ein Gerücht. » *Ibid.*, RE, p. 182 ; Teresa Kovacs consacre également quelques pages à ce motif, cf. KOVACS, « Nimm hin und iß mein Fleisch », p. 295-298.

[1245] La *dramatis personae* indique : « *GOTT – kindhaft, weiblich / KABEL – greise, männlich* » Cf. WAGNER, *Tetralogie*, GK, p. 144.

[1246] « Er hat die Gestalt eines jungen, mädchenhaften Mannes angenommen mit schulterlangem gelockten Haar. » Cf. KOTT, *Gott-Essen*, p. 198. Kott cite ensuite l'extrait des *Bacchantes* d'Euripide (vers 493) qui oppose Penthée à Dionysos.

[1247] SCHULLER, « Friß und Werde », p. 284.

[1248] Il est intéressant de noter que ce dieu majeur est souvent représenté comme un serpent à trois têtes, d'un homme, d'un lion et d'un taureau – qui rappellent aussi les animaux qu'on attribue aux quatre apôtres : l'apôtre Jean a l'aigle, Matthieu un ange ou un homme, Luc un taureau et Marc un lion.

[1249] Cf. SCHULLER, « Friß und Werde », p. 286.

déclarées blasphématoires parce qu'elles vont à l'encontre de la volonté divine. Le compromis entre les dieux et les humains, consistant à dire qu'« à défaut de pouvoir et d'avoir le droit de manger les divinités, on leur propose le fils (du Dieu chrétien), le taureau (de Zeus), le bouc (de Dionysos) »[1250], est clairement réfuté. L'ambivalence de l'acte cannibale, traduisant la péremption d'un rite sacré qui promettait une *catharsis* à ses pratiquants, s'exprime quand on lit dans *Monolog* que « le rat mange le reste de la langue mais sans aucune avidité comme avant, plutôt par désespoir et presque comme un morceau de chair sacré » (*Die Ratte frißt den Rest der Zunge auf, jedoch ohne Gier wie zuvor, eher aus Verzweiflung und fast, wie ein geweihtes Stück Fleisch*), pour remarquer ensuite, scandalisé : « *Habe ich soeben / die Zunge Gottes aufgefressen ? / O, was bin ich für ein Aussatz !* »[1251] (Ai-je donc / mangé la langue de Dieu ? / Ô, quel lépreux !).

Aussi pouvons-nous interpréter, en ce sens, le travail que Jelinek et Wagner font sur les psaumes comme un geste esthétique qui montre que l'éthique traditionnelle est aujourd'hui dépassée. Le hiatus qui persiste entre le contenu (ce qui est dit), son expression (comment cela est dit) et sa forme (sous quelle forme – écrite ou parlée, travaillée ou familière etc. – est-il transmis) indique que les anciens modes du rachat, de l'absolution et de la purification ne sont aujourd'hui plus défendables. C'est ce que montre la scène d'anthropophagie du *Monolog* que la voix didascalique commente ainsi :

| | |
|---|---|
| *Die Ratte macht sich über das sichtbare Auge her* | Le rat se précipite visiblement sur l'œil |
| *und frißt sich eine Höhle in das Gesicht.* | et ronge un creux dans le visage. |
| *Der Skarabäus reißt das eine Ohr ab* | le scarabée arrache une oreille |
| *und verspeist es.* | et la dévore. |
| *Ihr bestialisches Fressen steht im Widerspruch* | Leur goinfrerie bestiale est en contradiction |
| *zur stilisierten Art ihrer Konversation* | avec l'attitude stylisée de leur conservation |
| *und bildet doch mit dieser eine höhere Einheit.* | et, pourtant, constitue avec elle une unité supérieure |
| *Das Tempo des Windes indes* | Cependant, la cadence du vent |
| *beflügelt sie in ihrem Eifer.* | les inspire dans leur zèle. |

Dans *Monolog mit einem Schatten*, Peter Wagner reproduit non seulement la tonalité et le rythme – c'est-à-dire la prosodie – des psaumes, mais aussi la forme : la pièce est entièrement rédigée en vers libres dont la longueur et l'expressivité varient en fonction de celui qui parle (le didascale, le rat ou le scarabée). L'auteur détourne cependant la fonction originelle des psaumes en s'attribuant l'autorité du créateur ; *de facto*, son texte n'est pas une écriture

[1250] « Andrerseits kann man aber auch das Angebot der Götter […] als ein Kompromißangebot and en Menschen verstehen: Mich könnt ihr nicht, mich dürft ihr nicht verzehren, aber ich biete euch dafür meinen Sohn (beim christlichen Gott), meinen Stier (bei Zeus), meinen Bock (bei Dionysos) an. » *Ibid.*, p. 286-287.
[1251] WAGNER, *Tetralogie*, MO, p. 195.

sacrée, les voix qu'il met en scène ne sont pas des paroles saintes. Wagner traite – comme Elfriede Jelinek[1252] – la langue liturgique comme un matériau profane en lui faisant dire des choses prosaïques qui vont même à l'encontre de l'enseignement chrétien. L'écriture dramatique – donc dédramatisée et même dé-théâtralisée – est en unisson avec son contenu quand on lit par exemple que les gestes cannibales des mutants « sont en contradiction avec l'attitude stylisée de leur conservation », tout en formant « avec elle une unité supérieure ». En ce sens, le zèle anthropophagique ne vient pas du « vent », *id est* de la musique, mais découle du rythme même de ce qu'ils doivent dire. Autrement dit, *l'écriture* les inspire, non pas celle de Dieu mais celle de l'homme qui n'est nul autre que l'auteur *in persona*.

Le fait d'avaler la langue et d'incorporer l'oreille de Dieu désigne sur le plan de la diégèse un acte de vengeance ; sur le plan méta-dramatique, il signifie une mise en suspens du pouvoir d'incarnation de la parole. Au contraire, par cet acte cannibale, la chair redevient verbe. Quand Ilona, le bousier, entre en scène, elle surgit dans la bouche du visage géant[1253]. Nous avons là l'image d'une incarnation par le verbe. Au cours de sa conversation avec le rat, elle explique avoir reçu cette nouvelle apparence quand son âme s'est vue confrontée au choix de « revoir la lumière du jour ou de devenir autre chose »[1254]. Fidèle au surnom de son vivant, « la Tzigane, le fumier » (*die Zigeunerin*, *das Miststück*), Ilona se décide dans la « chambre nue / en effet pour le fumier / pour protester contre cette créature hypertrophiée / qui fait saigner la terre / et avec elle le ciel ! »[1255]. À l'instar du rat, devenu rat parce que la langue du peuple l'appelait ainsi, Ilona devient bousier parce qu'on la désignait ainsi. Le rat et le scarabée représentent ainsi des « surfaces de paroles » : leurs corps ont métamorphosé en chair les insultes, la haine, la méchanceté, la médisance, la peur de l'étranger, bref tous les fléaux que la langue véhicule au quotidien. Telles des boîtes de pandore qu'on ouvre, les deux mutants laissent libre cours aux sentiments et souvenirs refoulés[1256]. La clé est la

[1252] *Rechnitz* compte plusieurs passages qui s'apparentent sur le plan rhétorique et/ou thématique à des récitations bibliques sans pour autant s'y référer explicitement. En revanche, le dialogue entre cannibales imite par moments la versification psalmodique.

[1253] WAGNER, *Tetralogie*, MO, p. 188.

[1254] *Ibid.*, MO, p. 193.

[1255] « Zeitlebens raunte man mir nach: / „Seht, die Zigeunerin, das Miststück!" / So kam auch ich in eine Kammer / nackt in eine nackte Kammer / Und ich entschied mich / nach der nackten Kammer / tatsächlich für den Mist / aus Protest gegen jenes hypertrophe Wesen / das die Erde schlachtet / und mit ihr den Himmel! » *Ibid.*, MO, p. 193-194.

[1256] Ilona et Franz se mettent mutuellement au pied du mur : tandis qu'elle l'avait trompé avec un certain Gregor, il l'avait trompée avec une certaine Magdalena. Leurs imprécations sont sans bornes comme le montre la salve d'invectives du scarabée : « O du Schuft, du verfluchtes Individuum! / Du bist das Gas nicht wert / das dich ins Jenseits / braten sollst du in der Hölle / jede Faser deiner dreckigen Seele / soll dir unnennbare Qual sein / Deinen Kopf in einen Schraubstock / und langsam aber stetig zugedreht / du Köter, du Betrüger, du Abschaum du! » *Ibid.*, MO, p. 201.

langue, qu'ils doivent à nouveau s'approprier, et l'ouïe (l'oreille) pour s'entendre et s'écouter mutuellement. Les deux revenants s'apparentent ainsi à ce que Rainer Just appelle « *Zeichenleichen* » (des cadavres de signes ou *porteurs* de signes), quand il définit la dimension du « non-mort », voire de ce qui n'est pas mort (*untotes*), dans l'œuvre de Jelinek :

> *Ein Gespenst geht um, und es geht – was die Literatur, was das Versprechen der Sprache betrifft – immer um das Unsa(r)gbare: Das, was nicht sterben, nicht in einem abgeschlossenen Sarg begraben werden kann, ist das, was sich nicht aus-sprechen, zu einem Ende sprechen lässt. Das Tote, das im Leben zurückkehrt, wiederholt sich als Schrift (das Un-Tote wiederholt die Schrift): es ist Symptom einer missglückten Symbolisierung und zugleich, weil es sich als lesbare Spur des Mangels in die lebenden Körper eingraviert, Schrift-Zeichen dieser Unmöglichkeit, Lebendiges und Totes, Geistiges und Materielles ohne traumatischen Bruch zu versöhnen*.[1257]
>
> Un spectre s'agite, et il s'agit toujours – en ce qui concerne la littérature, la promesse de la langue – de ce dont le sens ne peut ni dit ni enterré[1258] : ce qui ne peut mourir, ce qui ne peut être enterré dans un cercueil fermé, est ce qui ne peut être prononcé, qui ne peut être prononcé jusqu'au bout. Ce qui est mort et qui revient à la vie, se répète en tant qu'écriture (le non-mort répète l'écriture) : c'est le symptôme d'une symbolisation ratée et, en même temps, parce qu'il se grave dans les corps vivants comme une trace lisible du manque, un signe écrit de cette impossibilité de réconcilier sans rupture traumatisante le mort avec le vivant et le matériel avec le spirituel.

Est-il ici question de « cadavres » de mots ou de paroles (*Sprachleichen*) ou bien de lexèmes qui portent eux la trace de ce qui est mort et, de fait, ne peut être dit[1259] ? *D'une part*, on pourrait dire que les « carcasses lexicales » (*tote Zeichen*) n'ont conservé que les sens qui s'y sont sédimentés, c'est-à-dire les significations les plus courantes. Dans ce cas, il reviendrait au lecteur de les « remplir » à nouveau et de découvrir le pli et la trace du sens refoulé. En ce sens, le crâne de Dieu serait le résultat nécessaire d'une tra*dition*, c'est-à-dire d'une langue transmise devenue cadavre et dont l'écriture s'apparente à un amoncellement de « carcasses de signes ». L'absence de Dieu s'accompagnerait-t-elle aussi d'une absence des signifiés ? Que faire de ces restes, de ces signifiants dépouillés de toute saveur (les connotations) et de tout contenu ? Selon cette interprétation, l'écriture dramatique de Jelinek et de Wagner adopterait, dans son geste de peser, de dépecer et d'évider la langue, la forme même du cannibalisme. *D'autre part*, on peut y voir un projet esthétique qui consiste à marquer les mots de ce qui ne peut se dire. Les « *Zeichenleichen* » désigneraient en ce sens des cadavres porteurs de signes, c'est-à-dire des cadavres parlants, des revenants éloquents. Les signifiants

[1257] JUST, « Zeichenleichen », *op. cit.*

[1258] Le phrasé de Just est difficile à traduire en raison des nombreux jeux de mots. Nous devons nécessairement opérer un choix comme ci-dessus (*umgehen* : hanter, *es geht um* : il s'agit de ; *Versprechen der Sprache* désigne soit l'acte manqué, le lapsus, soit la promesse). Dans le cas du mot-valise « Unsa(r)gbar », Just joue sur le double sens de l'adjectif « indicible » (*unsagbar*) qu'il associé au substantif « *Sarg* » pour désigner ce que l'on ne peut mettre dans un « cercueil ».

[1259] Nous remercions ici Francine Maier de nous avoir rendue attentive à ce double sens de « *Zeichenleichen* ».

qui représentent les non-morts ne seraient donc pas morts eux-mêmes – au contraire semblent-ils se réaliser dans l'acte manqué (*Versprechen*) – mais les signes mêmes de ces morts (*Zeichen von Leichen*) qui, eux, sont des morts signifiants (*bezeichnende Leichen*). Just souligne que ce qui ne peut se dire, « *das Unsa(r)gbare* », en tant que ce qui ne peut être ni « enterré » ni entériné par la langue, revient sous la forme d'un lapsus ou d'un bégaiement : « une symbolisation ratée » comme le dit le spécialiste de Jelinek. Or, la symbolisation réussie est précisément la « promesse » de la langue qui s'avère impossible à tenir – comme le suggère le mot équivoque « *Versprechen* » qui désigne à la fois la promesse et *l'acte manqué*. De fait, l'écriture qui est sa trace visible porte la marque de cet échec du dire, elle est « symptôme » de cette symbolisation ratée, cristallisation ou *cadavre* de la « trace lisible du manque ». Peut-on en ce sens dire que l'écriture de Jelinek témoigne de la volonté d'inventer une *autre* langue qui met au jour l'impossibilité même du dire ? Le motif des non-morts et des cannibales 'lexicaux' gagnerait alors en profondeur : il traduit une conception esthétique et une position éthique précises selon lesquelles l'« écriture cannibale » qui, à l'image de l'anthropophage, incorpore le signifiant refoulé, permet d'exprimer la « rupture traumatisante » entre le mort et le vivant, entre le matériel et le spirituel, sans pour autant opérer la « réconciliation ».

## c. Dévorer ou démembrer l'histoire : le cannibalisme comme posture mnémonique

Notre analyse de l'« esthétique cannibale » de Jelinek et de Wagner, nous a amenée de l'incorporation de l'homme à celle de(s) dieu(x) et même celle de la langue. En renforçant la lecture symbolique du motif, on peut se demander si, après tout, il ne s'agit pas ici de *manger le passé*. Le cannibalisme révélerait ainsi une posture mnémonique. Il nous semble en effet que Peter Wagner et Elfriede Jelinek emploient cette figure comme une allégorie non seulement de la société occidentale actuelle, mais aussi comme un moyen dramatique qui leur permet de transposer dans l'écriture une attitude sociale spécifique face au passé traumatique des XX$^{e}$ et XXI$^{e}$ siècles. En ce sens, le cannibale (ou son acte) ne signifie pas seulement un refoulé constant de l'existence humaine mais aussi – et peut-être davantage – une prise de position face à l'histoire et aux questions de mémoire qu'elle engendre. Car en engloutissant l'autre – l'autre de soi et l'autre du présent – le cannibale fait de son corps une archive qui disparaît avec celui-ci. Par conséquent, on peut poser la question de savoir si, dans une société de cannibales, il peut encore y avoir de mémoire. Ou, plus exactement, s'il peut encore y

avoir de l'« histoire contemporaine » (*Zeitgeschichte*) ? Dans ce cas, le théâtre de Jelinek et de Wagner s'apparenterait à un mythe moderne, ou *post*moderne, qui redoublerait et critiquereait l'hypermnésie dominant depuis le début du XXI[e] siècle.

Les corps déchiquetés, démembrés et décomposés sont une constante dans les textes d'Elfriede Jelinek depuis les vingt dernières années. On les rencontre de *Totenauberg* à *Rechnitz* qui s'achève précisément par un dialogue entre cannibales. Tandis que l'on se contente de servir dans *Totenauberg* les membres des corps accidentés, vieillis ou handicapés pour qu'ils soient mangés afin de ne pas devoir les maintenir en vie ou les recycler, dans *In den Alpen*, on se débarrasse définitivement des restes des corps fondus, brûlés et incinérés, considérés alors comme des déchets dont on ne peut même plus faire de l'humus. *Das Werk* propose une autre variante de recyclage efficace : alors que les parties molles sont soumises à la loi du temps qui tire de cette masse biologique une dernière étincelle d'énergie, les parties dures sont utilisées pour maintenir « l'ossature » de l'immense barrage de Kaprun qui s'apparente de fait à un gigantesque « pâté en croûte ». Enfin, *Rechnitz (Der Würgeengel)* passe à l'étape supérieure : on ne se contente plus de *rassembler* les membres dispersés pour voir ensuite ce que l'on fait de sa récolte. Le texte met non seulement en scène la mise à mort d'un grand nombre de personnes par la force des armes, par celle du corps et de l'amour, mais aussi l'acte anthropophagique qui l'accompagne. Il s'agit donc d'une forme de cannibalisme préméditée – comme le suggère l'entretien entre cannibales – qui n'est alors plus envisagée sous l'angle utilitaire (se débarrasser des corps inadaptés ou devenus inaptes au monde actuel, recycler leurs composants pour éviter trop de restes et de traces) mais sous l'angle d'un plaisir purement gratuit : le plaisir de tuer, l'excitation physique qui précède le geste et la satisfaction qui le suit. L'omophagie devient un art, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire une *tekhnè* (en grec *τέχνη*) – une technique et un savoir faire artisanaux :

> *Ja, wir machen das mit bloßen Händen, nein, wir haben ohnedies die Gewehre, was wollte ich sagen, keiner entkommt unserer Zerreißung und Durchlöcherung und Aushöhlung und Ausgrabung oder wie soll ich sagen, als Bote sollte ich es wissen, ich sollte die diversen Todesarten schon im Prinzip auseinanderhalten können, das sollte ich im Botanikkurs, nein im Botenkurs gelernt haben*[1260]
>
> Effectivement, nous le faisons à mains nues, non, nous avons de toute façon les fusils, que voulais-je dire, personne n'échappe à notre déchiquetage et perforage et évidement et déterrement ou comment dire, en tant que messager je devrais le savoir, je devrais en principe savoir distinguer les divers types de mises à mort, je devrais l'avoir appris au cours de botanique, non au cours de messagers

[1260] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 135.

Le commentaire du messager de *Rechnitz* souligne l'ambiguïté de la *tekhnè* qui renvoie d'une part à la fabrication matérielle et manuelle (*mit bloßen Händen*) d'un objet complexe et de l'autre à une technique qui privilégie la partie conceptuelle du travail (*das sollte ich im Botanikkurs, nein im Botenkurs gelernt haben*)[1261]. Les quatre techniques citées, à savoir l'action de démembrer des corps, de les cribler de balles, de les déterrer et de les dépecer en mettant au jour (*Ausgrabung*)[1262] les différents tissus et couches physiologiques, correspondent aux étapes d'une herméneutique, pratiquée *à vif* sur le vivant – un art de la lecture et de l'interprétation que les textes de Jelinek et Wagner exigent de leur lecteur ; car ne devons-nous pas à notre tour distinguer les mots les uns des autres, les interroger en creusant l'épaisseur du signifiant pour identifier par en-dessous le signifié et, partant, découvrir ses connotations possibles ? La présence de l'omophagie et ses pratiques annexes ne sont donc pas gratuites et recouvrent une stratégie auctoriale bien précise. Une scène de *Totenauberg*, introduite par la didascalie suivante, semble confirmer ce constat :

> *Einer der Schifahrer stürzt und bleibt liegen. Die Gamsbärtler unterbrechen ihre Arbeit, holen einen Sack mit Kalk und schütten den Gestürzten zu. Die junge Frau mit dem Kind zieht ihr Sommerkleid aus und ein Dirndl an und holt ein Tablett, auf dem Maßkrüge stehen. Sie legt das Kind auf Tablett dazu. Häuft schmutziges Geschirr, das sie zusammenträgt, darauf.*[1263]
>
> Un des skieurs chute et reste à terre. Les Tyroliens interrompent leur travail, apportent un sac de chaux et le vident sur lui. La jeune femme à l'enfant enlève sa robe d'été, passe un dirndl et apporte un plateau avec des chopes. Elle pose l'enfant à côté, sur le plateau. Empile par-dessus de la vaisselle sale et emporte le tout.[1264]

Bien que ce texte date de 1991, tous les « ingrédients » de la conception et pratique cannibales de l'auteure viennoise y sont inscrits : la société, voire l'industrie du plaisir et du sport qui « mange » ses adhérents (*Schifahrer*)[1265] ; la République alpine (*Gamsbärtler*) comme immense « *Totenacker* », c'est-à-dire une terre qui littéralement « cultive » les cadavres, bientôt prêts à être consommés, conservés ou supprimés (*Sack mit Kalk*) ; la culture locale

[1261] Au Moyen Âge, on distingue d'ailleurs la *tekhnè*, étant de l'ordre de la pratique, de *l'épistémè*, le savoir noble qui est enseigné aux écoles. Le jeu de mots entre *Boten-Kurs* et *Botanik-Kurs* se prête aussi à lecture commune avec *Das Werk* où l'un des *Peter* sort le dicton : « Die Erde ist ein Totengut, der tun nur Tote wirklich gut ». Derrière l'apparence tautologique se dissimule l'idée que la mise à mort relève d'un art de la terre. Autrement dit, se connaître en techniques mortelles revient à se connaître en cultures (au sens de cultiver). Ceci renvoie sans doute à l'idéologie *Blut-und-Boden* du régime wilhelminien, puis reprise par le national-socialisme.

[1262] Selon notre lecture du texte, le terme renvoie à la fois à la mise à découvert des composants d'une « vie humaine » et à l'acte de déterrer un objet enfoui qui, dans le contexte du massacre, est une allusion aux corps non retrouvés des fusillés.

[1263] JELINEK, *Totenauberg : ein Stück*, p. 39-40.

[1264] JELINEK, HOFFMANN,LITAIZE, *Totenauberg*, p. 49.

[1265] Cette idée revient notamment dans *In den Alpen* où un secouriste déclare au sujet des victimes : « Wir müssen die Menschen ungekocht zu uns nehmen, so roh, wie sie sind. Gar werden sie nie, es kommen immer neue herbei, bevor noch die alten ganz fertiggemacht sind. » JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, IA, p. 37.

autrichienne qui se prostitue pour tirer profit du tourisme (*zieht ihr Sommerkleid aus und ein Dirndl an*) et l'idéologie capitaliste qui établit les lois de la consommation de masse (*ein Tablett, auf dem Maßkrüge stehen*) et auxquelles les humains sont soumis (*Sie legt das Kind auf Tablett dazu*). Enfin, l'ensemble de ces données conduit à un entassement de restes et de déchets dont il faut se débarrasser (*schmutziges Geschirr*). Les résidus du temps présent, que l'on consomme dans un cadre agréable et confortable, doivent disparaître le plus rapidement et le plus efficacement possible. Ainsi, les deux « tyroliens »[1266] recouvrent le cadavre au lieu de sauver l'accidenté. La chaux corrode non seulement celui-ci, le dépouillant des parties molles et sensibles, mais elle le stérilise et le conserve tout en l'intégrant dans le paysage alpin rocheux. Jelinek construit une image concrète de ces « montagnes de morts », comme le titre de la pièce l'indique. En même temps, elle nous offre une métaphore de la posture mnémonique des habitants « traditionnels » de la Républiques des Alpes où, à l'instar des deux tyroliens, on ne commémore ni oublie mais où l'on *dissimule* les traces d'un passé qui dérange la beauté de façade, vendue aux touristes. Il en va de même du corps du nourrisson, caché par la vaisselle sale que la « mère », une « jeune femme », empile sur lui. Associés à la matière inerte et assimilés au monde des choses, les corps du skieur et du bébé deviennent les symboles d'une mémoire refoulée. Tandis que le corps usé du sportif n'est plus d'aucune utilité, les membres du bébé pourront encore reservir. C'est du moins ce que suggère l'image parallèle de la vaisselle sale que l'on nettoie pour la réutiliser. La deuxième posture mnémonique consisterait en ce sens à recycler le passé afin de le ressortir « à toutes les sauces ». Les propos de la « jeune femme », qui saisit la parole en effectuant les tâches nommées ci-dessus, éclairent précisément ces deux points :

> *Beachten Sie den Unterschied im Zustand des geistigen Inventars! Der ist vergleichsweise derselbe wie zwischen einem regellos herumliegenden Haufen von Steinen, an die noch keine bildnerische Hand gerührt hat und den Trümmern eines zusammengestürzten Gebäudes! Letzteres bewahrt die Erinnerung an die dämmernde Bläue vor der geistigen Nacht: Diese vorletzten Menschen dürfen uns erhalten bleiben, als stete Frage des Gedächtnisses, was uns ihre Beheizung, ihre Beleuchtung und Belüftung noch kosten wird. Die andren aber, die absoluten Vollwertidioten, die essen wir auf, um uns dieses schlimme, wilde Essen zwischen den Beilagscheiben der Wirklichkeit zu ersparen. Wir Rohköstler des Lebens.*[1267]
>
> Observez la différence qui ressort de l'inventaire intellectuel ! Elle est, quitte à comparer, la même qu'entre un tas de pierres éparses que la main du sculpteur n'a pas effleurées, et les ruines d'un édifice qui s'est effondré ! Ce dernier conserve la mémoire du bleu crépusculaire avant la nuit de l'esprit : ces avant-derniers hommes, nous pouvons nous permettre de les garder, mais il nous faut garder en mémoire ce que ça coûtera de les chauffer, les éclairer, les

[1266] Le « *Gamsbart* », « *Gämsbart* » ou « *Gemsbart* » désigne en autrichien-bavarois une touffe de poils de chamois qui orne les chapeaux tyroliens pour hommes.
[1267] JELINEK, *Totenauberg : ein Stück*, p. 40-41. (Nous soulignons)



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

> aérer. Quant aux autres, ceux qui ont un grain complet, nous n'en feront qu'une bouchée pour ne pas risquer de les retrouver, agités, entre deux tranches de réalité. Nous, les amateurs de produits naturels.[1268]

La jeune femme opère une distinction entre « deux types d'idiotie »[1269], reliés à deux espèces de corps qui engendrent deux types d'action et deux formes de mémoire. Le premier type est celui qui ressemble aux « ruines d'une maison effondrée » : si les différents composants du corps n'ont pas su résister ni à l'âge ni à l'usure, il y a toujours les traces perceptibles d'une matière informée. En d'autres termes, la personne âgée rappelle aux personnes plus jeunes le « prix » qui leur sera demandé pour les maintenir en vie (*was uns ihre Beheizung, ihre Beleuchtung und Belüftung noch kosten wird*). L'effondrement préfigure cependant aussi la démence proche (*geistige Nacht*). Ces « avant-derniers » hommes sont conservés – peut-être comme le sportif en les intégrant dans un paysage *muséal*. Certes, on les dissimule mais on ne les anéantit pas. En revanche, la deuxième espèce, appelée de façon caustique, les « idiots complets » (*Vollwertidioten*), dont le surnom fait référence aux produits biologiques à base de farine complète, doivent disparaître de leur vivant. Il revient aux adeptes de la vie (*i.e.* chair) crue (*Lebensrohköstler*) de les consommer au plus vite pour éviter toute dégénérescence du comportement alimentaire entre les repas conventionnels. Ainsi, ils garantissent l'ordre dans le présent tout en assurant une cohérence au passé : les « tranches » du réel et ses condiments concrets forment alors une réalité comestible et surtout *digeste*.

Sous forme humoristique Jelinek formule ici une critique féroce d'une société matérialiste et capitaliste qui, au lieu d'accepter les déformations, malformations et incohérences d'un passé équivoque, cherche à les lisser, les cacher ou tout simplement les supprimer. Le cannibalisme mnémonique constitue « une variante du manger »[1270], c'est-à-dire une manière de transformer du vivant en matière inerte si bien que le *sparagmos* de l'Antiquité n'apporte plus une *catharsis* collective mais seulement un état de satiété contreproductif pour toute forme de deuil et de mémoire. Ceci nous conduit également au *Monolog mit einem Schatten* de Peter Wagner où le rat déclare à la fin du texte : « *Nichts ist wichtig / wenn der Bauch nur voll ist* » (Rien n'est important / tant que le ventre est plein).

---

[1268] JELINEK, HOFFMANN,LITAIZE, *Totenauberg*, p. 50-51.

[1269] « Von der Verblödung gibt es zwei Arten, denn die einen sind vorher schließlich wer gewesen. » *Ibid.*, p. 40.

[1270] FULDA, « Unbehagen in der Kultur, Behagen in der Unkultur », p. 14. Fulda écrit plus exactement que jusqu'à présent, on a considéré en Allemagne le cannibalisme comme « une variante du *manger* » (*eine Variante des* Essens) en ce qu'il relève d'un « besoin organique fondamental » (*ein organisches Grundbedürfnis*) et constitue un « moyen d'identification collective » (Vehikel der Gemeinschaftsbildung), voire revêtit une symbolique culturelle comme celui de l'eucharistie.

Dans sa lecture du roman *Die Kinder der Toten* comme mise en scène des « cannibales après Auschwitz », Jacques Lajarrige établit une connivence similaire entre le thème du cannibalisme et celui de la mémoire. Pour illustrer son propos, il s'appuie sur l'extrait suivant :

> *Lieber fahren wir jeden Tag nach A., um der Toten zu gedenken, als daß wir kein Gedicht mehr schreiben. Jedes fünfte, na, sagen wir sechste Essen bei uns ist ja schon ein Gedicht*![1271]
>
> Nous préférons nous rendre tous les jours à A. pour commémorer les morts que de ne plus écrire de poème. Un repas sur cinq chez nous, allons, un sur six est en effet un délice !

Formulé en réponse au *diktum* adornien, selon lequel il serait barbare d'écrire un poème après Auschwitz[1272], le texte de Jelinek se présente comme un « refus d'une alternative simpliste entre une forme de souvenir, qui serait la visite des camps, et celle que peut proposer la littérature »[1273] ce qui, par ailleurs, n'empêcherait pas l'auteure de s'interroger sur « l'adéquation des pratiques mémorielles de cette nature et sur la différence entre mémoire et souvenir ». Au cours de son argumentation, Lajarrige montre que le détournement du verdict du philosophe est étroitement lié au champ sémantique de l'incorporation, et selon nous, à celui du cannibalisme :

> En outre, cette citation permet d'établir de façon on ne peut plus directe un rapport d'homologie entre l'ingestion de nourriture et le rapport à l'histoire du génocide. Si ventre affamé n'a point d'oreilles, comme le veut le proverbe, ventre repu à [sic !] parfois la mémoire courte. Car le premier 'Gedicht', qui a nettement à voir avec la littérature et Adorno, n'est pas à mettre sur le même plan que le second, dont on mesure bien d'une part qu'il eût suffi d'une petite permutation paronymique pour en faire un 'Gericht', un plat que l'on déguste, et d'autre part qu'il est détourné ironiquement du côté de l'émotion jouissive telle que l'exprime familièrement l'idiotisme 'ein Gedicht sein'.[1274]

Comme nous l'avons vu, les plats que l'on sert et déguste sur cette terre cannibale ne sont pas des mets ordinaires. *Heidi ou une autre Heidi*[1275] suggère par exemple dans *Das Werk* à son ami *Peter*, ingénieur en construction, une recette originale du pâté en croûte :

> *Also probier es halt meinetwegen mit dem Stauwerk! Von mir aus. Ja: von mir aus! Stell seinen Knochenbau ins Gebirg und mach ihm ein Fleisch, für mich, nur für mich! Etwas Fleisch fürs Wasser bitte! Gekocht schmeckt es doch auch ganz gut, oder? Fleisch im*

[1271] JELINEK, *Die Kinder der Toten: Roman*, p. 455.

[1272] ADORNO, T.W., « Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft », *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1977, p. 11-30, ici p. 30 / ADORNO, T.W., *Prismes, critique de la culture et de la société*, trad. de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Payot, Paris, 1986, ici p. 23.

[1273] LAJARRIGE, J., « Des cannibales après Auschwitz – une lecture de Die Kinder der Toten », *Elfriede Jelinek*, Austriaca, n°59, 2004, p. 137-55.

[1274] *Ibid.*, p. 145-146.

[1275] « Heidi oder eine andre Heidi » précise la didascalie. Cf. JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, DW, p. 123.

> *Betonmantel. Zehen im Brotteig. Her mit der Mauer ! Her mit allen Mauern ! […] Ja, Österreich ist jetzt wirklich frei wie alle andren Länder auch, naja, fast alle*[1276]
>
> Bon, si tu veux, essaie-le donc avec le barrage ! Soit. Oui : je n'ai rien contre ! Place son ossature dans la montagne et ajoute un peu de chair, pour moi, rien que pour moi ! Un peu de viande pour l'eau, s'il-vous-plaît ! Cuite à l'eau, ce n'est pas mauvais, n'est-ce pas ? De la viande dans une enveloppe en béton. Des doigts de pied dans la pâte à pain. Donnez-moi le mur ! Donnez-moi tous les murs ! […] Oui, désormais l'Autriche est vraiment libre comme tous les autres pays le sont aussi, enfin, presque tous

Les propos de *Heidi* dévoilent une idéologie capitaliste qui domine la plupart des pays germanophones – exception faite de l'Allemagne de l'Est – dès le lendemain de la guerre. Selon cette conception matérialiste qui pousse à la consommation, à l'accumulation et à l'appropriation de biens, les corps ne représentent plus qu'une « masse biologique » comme le remarque Giorgio Agamben au sujet du biopouvoir. Le cannibale ordinaire consomme et consume les corps comme tout autre matériau. S'ils représentent, par exemple, pour l'ingénieur-architecte chargé de la construction du barrage, un capital d'énergie et une main d'œuvre économique, ils sont pour le cannibale une simple « farce » (*Füllmasse*). On peut à ce titre faire un lien entre les « hommes creux » (*hohle Männer*) et « rembourrés » (*die Gestopften*) de *Rechnitz* et les « figures de miche » (*Brotfiguren*)[1277] dans *Das Werk*.

On comprend mieux pourquoi la question des « restes », des « résidus » et des « déchets » apparaît en même temps que le discours anthropophage. Réduits à un produit de consommation[1278] et une matière première grâce à laquelle on peut se nourrir et bâtir une nouvelle identité nationale[1279], les corps altérés, usés, malades ou déformés génèrent des matériaux embarrassants et encombrants dont l'ingestion paraît être la manière la plus naturelle et la plus simple de s'en défaire.

Cette évacuation des « sujets » gênants par la société peut être éclairée par l'interprétation psychanalytique qu'Alexander et Margarete Mitscherlich font du boom

[1276] *Ibid.*, DW, p. 140.

[1277] *Ibid.*, DW, p. 175.

[1278] Dans une exposition récente, consacrée au cannibalisme à la Maison Rouge de Paris du 12 février au 15 mai 2011 et du 28 mai au 18 septembre à Berlin (*Me Collectors Room Berlin*), cet aspect du corps comme produit de consommation a fait l'objet d'une sélection de différents travaux d'artistes contemporains. L'exposition, intitulée *tous cannibales*, a été organisée par Jeanette Zwingenberger avec qui nous avons pu mener des entretiens enrichissants. Une comparaison plus détaillée entre les œuvres d'art de cette exposition et l'esthétique théâtrale de Jelinek et de Wagner nous mènerait cependant trop loin. De plus, il nous semble qu'elle confirmerait plus notre analyse du phénomène qu'elle n'apporterait d'éléments nouveaux. En effet, après avoir assisté à plusieurs discussions avec les artistes et une visite attentive de l'exposition (le 29 mai 2011), nous avons pu constater que l'art actuel arrive à des conclusions très proches de celles des deux dramaturges autrichiens. Leur œuvre dramatique s'inscrit, en ce sens, dans une tendance actuelle, consistant à lire la réalité à partir des moyens et métaphores les plus extrêmes. Voir *Annexes*, Figures : TC 1-3.

[1279] Les « murs » et la « libération » que *Heidi* évoque sont une allusion au démantèlement du rideau de fer (et à la chute du mur de Berlin) qui entraîna la libération du régime soviétique dans les pays de l'Est, ainsi qu'au symbole du barrage de Kaprun, participant au mythe fondateur de la nouvelle « identité autrichienne » après 1945.

économique de l'Allemagne de l'après-guerre comme étant l'expression d'un « deuil impossible »[1280] et la lecture du cannibalisme par Elfriede Jelinek et Peter Wagner. Le couple de psychanalystes décrit la résistance collective contre toute forme de mélancolie ou de deuil de la manière suivante :

> *Wo Schuld entstanden ist, erwarten wir Reue und das Bedürfnis der Wiedergutmachung. Wo Verlust erlitten wurde, ist Trauer, wo das Ideal verletzt, das Gesicht verloren wurde, ist Scham die natürliche Konsequenz. Die Verleugnungsarbeit erstreckte sich gleichermaßen auf die Anlässe für Schuld, Trauer und Scham. Einer der ökonomischen Vorteile dieses globalen Rückzuges aus der eigenen Vergangenheit war, daß man sich entsprechend in mehreren Richtungen ungebrochen der Gegenwart und ihren Aufgaben hinzugeben vermochte. Man hielt das für besser als ‚fruchtloses Wühlen in der Vergangenheit'.*[1281]
>
> Lorsqu'il y a culpabilité, la réaction normale est le repentir et le désir de réparer ; lorsque l'on a perdu quelque chose, cette réaction est le deuil ; lorsque l'idéal a été détrôné ou que l'on a perdu la face, c'est la honte. Le travail de dénégation s'est étendu de façon égale aux motifs de culpabilité, de deuil et de honte. L'un des avantages économiques de ce retrait global par rapport au passé fut ce que l'on put, avec assurance et dans plusieurs directions, se consacrer au présent et à ses urgences. On trouva cela plus intelligent que de « remuer vainement dans le passé ».[1282]

Le déni de culpabilité, la négation du fait de s'être rendu coresponsable de la Shoah, comporterait trois phases dont la première représente une impassibilité émotionnelle manifeste à l'égard des millions de victimes (*eine auffallende Gefühlsstarre*). Elle serait suivie d'une identification avec les vainqueurs[1283] ainsi que d'une dissimulation empressée du passé inconfortable (*das manische Ungeschehenmachen*), deux mécanismes de refoulement qui passent par les forces déployées pour la reconstruction collective d'une Allemagne nouvelle[1284]. Celle-ci étant à long terme politiquement non autonome, on se serait efforcé de la rendre au moins forte sur le plan économique. On peut voir dans la manière dont Jelinek et Wagner emploient le motif du cannibalisme la traduction littéraire ces trois réactions du refoulement. Le « cannibale » se montre en effet « impassible » face à sa « victime » : la scène où le massacre de Rechnitz se croise avec les thèmes du *sparagmos* des *Bacchantes* d'Euripide et de l'eucharistie dans la Bible en est un exemple net[1285]. De même, le cannibale ne se considère pas comme une victime. Au contraire, il affirme son autorité par l'absorption

[1280] MITSCHERLICH, A.,M. MITSCHERLICH, *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens*, Piper, München, 1967 / MITSCHERLICH, A.,M. MITSCHERLICH, *Le deuil impossible. Les fondements du comportement collectif*, Bibliothèque scientifique Science de l'homme, traduit de l'allemand par Laurent Jospin, Payot, Paris, 1972.

[1281] MITSCHERLICH,MITSCHERLICH, *Die Unfähigkeit zu trauern*, p. 36.

[1282] MITSCHERLICH,MITSCHERLICH, *Le deuil impossible*, p. 33-34.

[1283] Comme le suggère par exemple *Rechnitz* : « Wir haben auch gelitten und das nicht zu knapp! Wir waren die Knappen des Wütenden Reichs! », JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 67.

[1284] MITSCHERLICH,MITSCHERLICH, *Die Unfähigkeit zu trauern*, p. 40.

[1285] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 113.

et, partant, l'appropriation de l'autre comme l'illustrent maints passages dans *Das Werk* ou *In den Alpen*. Finalement, le zèle excessif et la hâte avec laquelle les deux mutants dans *Monolog* dévorent le cadavre de Dieu – le texte didascalique évoque une « rage infernale » (*eine infernalische Freßwut*)[1286] – semblent refléter le comportement affairé d'une société qui vise le boom économique au lieu de prendre le temps de « digérer » son passé traumatique. En ce sens, le discours cannibale dans le théâtre de Wagner et de Jelinek peut être compris comme la parabole d'une forme de mémoire collective face à l'histoire « indigeste ». Aussi pouvons-nous lire dans cette « rage cannibale » un clin d'œil à notre société de consommation dont les déchets s'empilent à l'instar des amoncellements de cadavres découverts à l'ouverture des camps.

Enfin, ne faut-il pas voir dans cette voracité anthropophage une métaphore claire de l'hypermnésie qui caractérise notre siècle ? Le nombre important des données archivées de façon numérique ou analogique, les innombrables mémoriaux, musées et constructions classées monuments historique, ne témoignent-ils pas d'un rapport tout au moins ambigu aux temps passé et présent ? Cette surabondance d'informations ne conduit-elle pas, après tout, à masquer ce qui mérite d'être vu et retenu ? Selon une telle lecture, la figure du cannibale incarne l'*attitude archivistique* actuelle qui manifeste, d'après nous, un désir d'appropriation et un goût prononcé pour l'accumulation – une tendance qui ne cesse de croître tout comme les excroissances dramatiques d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner. Le cannibalisme des « surfaces » jelinekiennes et des personnages wagnériens consiste dès lors à transformer son corps (qui peut être une surface de parole) en archive. À l'instar des deux coprophages dans *Monolog*, le cannibale ingurgite non seulement le corps d'autrui, mais aussi sa mémoire et son histoire. Privée d'une tombe où l'on peut lire son nom[1287] (la tombe étant précisément le corps du cannibale), la victime perd son identité qui sera à jamais liée à celle de son usurpateur. C'est justement ce que le texte *Rechnitz* met en scène : dans la mesure où exclusivement les coupables et leurs acolytes saisissent la parole, le texte ne laisse pas d'espace aux victimes dont nous ignorons du début à la fin l'identité, l'origine, l'apparence, le nombre etc. Or, paradoxalement, en prenant leur place et s'attribuant leur langue, les « cannibales discursifs » de *Rechnitz* leur confèrent une présence dans leurs discours et leur cèdent un espace dans leur « surface de paroles ». Autrement dit, leur « corps » en conserve une trace audible et visible

[1286] WAGNER, *Tetralogie*, MO, p. 199.

[1287] La question de l'enterrement et de la tombe est en effet centrale dans le dialogue final de *Rechnitz* : la « victime » demande à deux reprises si la tombe (*die Grube*) ou l'endroit (*die Stelle*) où ses « restes » seront enterrés sera reconnaissable ou non. Cf. JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 202.

comme nous l'avons démontré à l'aide du « pli ». Ceci nous invite à supposer que la voracité du cannibale face à son butin est une allégorie de l'empressement général de notre époque à s'approprier l'histoire entière sans opérer la sélection nécessaire pour garantir une cohérence et surtout une lisibilité des données archivées. L'ère de la sur-documentation, de l'archi-archivage n'est-elle pas une ère fondamentalement « cannibale » ? Une hypermnésie, telle que nous pouvons la constater par exemple à l'échelle de l'explosion du numérique, ne procède-t-elle pas à l'effacement de l'individu au lieu de lui conférer un espace et un dire qui lui soient propres ? En ce sens, la figure du *nécrophage*, tels le rat et le scarabée de *Monolog* mais aussi les innombrables revenants dans les textes de Jelinek, serait non seulement une métaphore de l'historien, chargé de transformer les matières vivantes en données inertes, mais aussi une métonymie inquiétante de la tendance actuelle à vouloir tout conserver tout de suite (la boîte *Tupperware* de l'historien dans *Rechnitz* en est un exemple éloquent) sans prendre le temps de réfléchir et de laisser mûrir. La présence du cannibalisme et de ses formes annexes, à savoir l'omophagie, la scatophagie et la nécrophagie, représente dès lors bien plus qu'un simple motif ou moyen pour produire un choc émotif chez le récepteur. Elle nous semble être un reflet inquiétant d'une attitude collective, consistant à anéantir la mémoire traumatique précisément en l'avalant, en la sédimentant au travers des discours creux de commémoration, des mémoriaux dépouillés de toute individualité et sensibilité, des musées stériles, des archives classiques et numériques qui par leur masse de données écrasent, dissimulent et suppriment ce dont elles devaient pourtant conserver une trace.

L'écriture dramatique de Jelinek et de Wagner résiste cependant à cette attitude. Elle propose un contre-modèle, une « contre-esthétique », en tenant aux lecteurs un miroir d'épouvante. L'analyse que Daniel Fulda propose au sujet du dégoût (*Ekel*) nous permet d'étayer cette interprétation qui se distingue des lectures traditionnelles du théâtre de Jelinek et de Wagner :

> *Bietet sich das Anthropophagiemotiv auf der einen Seite als (Anti-)Ästhetik der ‚Präsenz' an, so provoziert der Skandalwert der mit ihm assoziierten Handlungen je nach kultureller und ästhetischer Toleranzgruppe auf der anderen Seite auch* distanzierende *Strategien. Das können eine groteske Darstellung oder Komisierung sein, paradoxerweise aber auch ‚excesses of utterance and a garish descriptive overkill' – metaphorisch gesprochen eine Überfütterung, die den Geschmack betäubt*.[1288]
>
> Si le motif de l'anthropophagie s'offre, d'un côté, comme (anti-)esthétique de la 'présence', la valeur scandaleuse, que l'on attribue à ses actes corollaires selon le groupe de tolérance culturelle ou esthétique, génère, d'un autre côté, autant de stratégies de *distanciation*. Il peut s'agir d'une représentation grotesque ou comique comme, paradoxalement, '*excesses of*

[1288] FULDA, « Unbehagen in der Kultur, Behagen in der Unkultur », p. 27-28.

> *utterance and a garish descriptive overkill*' – exprimé de manière métaphorique : une réplétion qui anesthésie le goût.

Fulda formule un paradoxe inhérent au phénomène du cannibalisme qui, d'une part, exprime un signifiant refoulé et désigne de ce fait autre chose que ce qu'il montre au premier abord, à savoir un acte violent qui nous inspire frayeur et écœurement. Ce faisant, il est en contradiction avec son apparence – sa « présence » comme le dit Fulda. D'autre part, l'anthropophagie offre, de par sa surcharge émotionnelle, une image qui peut mener à l'*impassibilité* et sera par conséquent à même de créer une distance critique. Peut-être faudrait-il élargir cette thèse en affirmant que le cannibalisme, tel qu'il apparaît dans l'écriture dramatique d'Elfriede Jelinek et à certains égards dans celle de Peter Wagner, opère un « gavage des sens » (*eine Überfütterung der Sinne*) qui dépasse l'insipidité sémantique. Il en témoigne un extrait de l'entretien entre cannibales qui clôt la pièce *Rechnitz* :

> *Ich stelle mir vor, wie ich dich in den Hals, die Schultern, den Bauch, die Schenkel beiße. Die du dann mit mir gemeinsam verspeisen wirst, diese Gustostücke.*
>
> *Aber nicht nur reinbeißen bitte, ich möchte schon sehen und fühlen, wie du aus meinem Hals, aus meinen Schultern, aus meinem Bauch, aus meiner Brust diese Stücke herausbeißt.*
>
> *Ja, aber nicht alles auf einmal!*
>
> *Du kannst auch meine Wangen aufbeißen, damit du direkten Zugang zu meinem Mund hast, den du dann weit öffnen kannst. Dann iß bitte meine Zunge komplett bis zur Wurzel*![1289]
>
> Je m'imagine comment je te mords dans la gorge, dans les épaules, dans le ventre, dans les cuisses. Que tu mangeras ensuite avec moi, ces morceaux exquis.
>
> Mais, s'il-te-plaît, il ne suffit pas d'y enfoncer les dents, j'aimerais bien voir et sentir comment tu extrais ces parties de ma gorge, de mes épaules, de mon ventre, de ma poitrine.
>
> D'accord, mais pas tout d'un coup !
>
> Tu peux aussi déchirer mes joues avec tes dents pour avoir un accès direct à ma bouche que tu peux ensuite ouvrir tout grand. Puis, mange s'il-te-plaît ma langue jusqu'à la racine !

Au-delà des frissons et des visions d'horreur que nous inspire une première lecture de cet échange bien étrange, Jelinek réalise au propre sens du terme une *saturation des sens* : la description détaillée de l'acte omophage conduit *a fortiori* non seulement à une insensibilisation du lecteur, mais aussi à une certaine satiété sur le plan des signifiés. Le lecteur se demande, en effet, pourquoi on lui inflige une scène aussi abjecte. Il est amené à se poser la question du rapport entre ce dialogue et la première partie du texte. Enfin, il est contraint de donner du sens à une image qui le renvoie, peut-être, à ses pires cauchemars. Cet excès de violence et de bestialité, allié à l'émergence du dégoût ou de la nausée qu'il suscite en lui, crée, paradoxalement, la distance nécessaire pour saisir ce qui se cache derrière ce

[1289] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 199.

motif. Il en résulte que la description méticuleuse de l'acte anthropophagique – qui se montre sous les deux versants de l'*exo*- et de l'*endo*-cannibalisme – esquive l'effet de présence non médiatisé que l'on attribue généralement au sentiment du dégoût, si bien qu'il provoque une attitude contraire, c'est-à-dire lucide, distanciée et critique.

Ce constat nous incite à dépasser l'interprétation du cannibalisme comme simple motif. Comme nous l'avons annoncé plus haut, on peut voir dans le discours cannibale une allégorie de la posture collective face à une histoire et mémoire communes et laquelle s'apparente à une dévoration irréfléchie. Si nous acceptons de suivre l'acrobatie intellectuelle et herméneutique à laquelle le texte de Jelinek nous invite, nous serions vite amenée à voir dans cet acte cannibale, *a priori* concret, une métonymie de la réification des corps des victimes du massacre de Rechnitz où le mouvement répétitif du haut en bas (nuque, poitrine, ventre, bas-ventre) reproduit au ralenti les regards lubriques et libidineux que les assassins du 24 mars 1945 ont posés 180 fois sur les forçats dénudés avant d'appuyer sur la gâchette et poursuivre leur orgie nocturne. En ce sens, l'image actualisée d'un crime abject se superpose à celle des tas d'exterminés, face à laquelle une grande majorité des gens affiche aujourd'hui une impassibilité irritante. L'horreur que nous inspire cependant le crime intime des deux cannibales réels (Armin Meiwes et sa « victime consentante » Bernd Jürgen Brandes) est ainsi transférée sur un crime collectif oublié, tandis que la scène anthropophagique est alimentée par un nouveau contenu mnémonique. La lenteur des propos échangés entre cannibales contraste avec la rapidité de la fusillade qui sous-tend et rythme la première partie du texte. Peut-être qu'en passant à la deuxième partie de *Rechnitz*, le lecteur aura pensé ou espéré pouvoir faire table rase de la première. Il n'en est pourtant rien : la suite du texte l'oblige à plus forte raison à se *remémorer* les scènes précédentes, à les reconstituer dans sa mémoire afin de les relier aux nouvelles impressions. Il est donc tout autant contraint à *incorporer* les images du texte et à les faire siennes. Ce faisant, Jelinek sucite donc chez le récepteur des mécanismes mnémoniques fondamentaux et reproduit, grâce à son écriture cannibale, un modèle de refoulement dont le lecteur peut prendre conscience et auquel il peut résister. L'esthétique théâtrale de Jelinek ainsi que celle de Wagner est en ce sens littéralement « cannibale » : elle invite constamment les récepteurs à devenir – au sens métaphorique du terme – « cannibales ».

Qu'en est-il cependant des mises en scène ? Comment transposent-elles sur scène les diverses formes, fonctions et significations que les deux auteurs accordent au cannibalisme

dans les textes ? Il est assez révélateur qu'aucune des trois mises en scène de *Rechnitz (Der Würgeengel)* ne montre ostensiblement ni le massacre, ni l'entretien cannibale. On peut supposer que cela tienne d'une part à la mise en pratique plus compliquée que demanderait, par exemple, la monstration d'une hécatombe. L'argument de la bienséance n'est, certes, plus à l'ordre du jour, mais il n'est pas hors de propos de penser que la mise en scène de la dévoration du cadavre de Dieu pourrait heurter les spectateurs d'Oberwart ou le public plus raffiné de Vienne[1290]. C'est ce que nous incite à penser le contenu de la lettre de Peter Wagner, adressée à Gertraud Knoll le 6 février 1996 : « *Erwähnen möchte ich noch, daß die Inszenierung nicht auf die „blutige" Variante, wie sie im geschriebenen Stück vorkommt, zurückgreifen wird, sondern Gottes Gesicht als das Spiegelbild des Hauptprotagonisten begreift.* » (J'aimerais préciser que la mise en scène n'aura pas recours à la version 'sanglante', telle qu'elle apparaît dans la pièce écrite, mais qu'elle conçoit l'image de Dieu comme le reflet du protagoniste.) Enfin, le refus de montrer sur scène la violence pure et gratuite pourrait s'expliquer par un choix esthétique de la part des metteurs en scène qui renouent, à l'instar des deux auteurs des textes, avec les principes de la tragédie grecque ; d'autant plus que la structure polyphonique des pièces (qu'elles soient monologiques ou dialogiques) nous invite à une telle lecture. De surcroît, l'action de *Rechnitz* et, à un certain degré, celle de *In den Alpen* étant réduite à une suite de discours rapportés, il semble assez 'naturel' de ne pas 'illustrer' sur scène ce que les messagers rapportent mais de placer au cœur de la mise en scène la présence du discours – comme le fait, très explicitement, Marcus Lobbes à Fribourg. En même temps, cette frilosité à l'égard de la mise en scène concrète de l'anthropophagie sur scène[1291] confirme, selon nous, l'hypothèse selon laquelle le cannibalisme n'est pas à prendre « au signifiant prêt » mais qu'il doit être saisi par son signifié, c'est-à-dire par ce qu'il est censé représenter. Autrement dit, les mises en scène mettent en pratique ce principe de « l'anti-esthétique de la 'présence' » que Daniel Fulda attribue à l'esthétique du dégoût (*Ästhetik des Ekels*) – ou, pour reprendre la métaphore cannibale – si le corps *assimile* et *annihile*, la langue parlée et écrite, *id est* la performance et

[1290] Rappelons que « l'opéra du vent » (*Windoper*), *Monolog mit einem Schatten*, a eu sa première le 15 mars 1996 au *Konzerthaus* de Vienne qui sera suivie de quelques mises en scène à la maison ouverte d'Oberwart (OHO).

[1291] La mise en scène de *Das Werk* par Nicolas Stemann à l'*Akademietheater* de Vienne a tenté de le montrer de manière synecdotique. Ainsi, un frigo placé au milieu du plateau contient des membres humains qui visiblement ont été arrachés du tronc. Un « Tyrolien » avec un brassard à tête de mort qui rappelle celui des *SS-Totenkopfverbände (SSTV)*, une unité spéciale de la *Schutzstaffel*, responsables des camps de concentration, apporte un bras et un coude (ou un genou), puis un demi-buste, humains et les lance parmi les skieurs-rappeurs en pleine démonstration. L'omophagie est suggérée par les membres séant par terre. L'attente du public sera cependant déçue puisqu'au lieu d'incorporer ces bribes humaines, les actrices vont s'affairer à les « laver à la machine » pour rétablir l'image stéréotypée d'une Autriche jolie et proprette.

l'écriture, opèrent une *sublimation* et *présentifient*, grâce à leur pouvoir de *création*, une absence.

Dans la mise en scène de *In den Alpen* au *Schauspielhaus* de Zurich, Christoph Marthaler opte pour une mise à distance du motif par un effet d'étrangéisation : si l'on n'absorbe pas les restes des corps brûlés, collectés dans plusieurs sacs-poubelles numérotés qui suggèrent à leur manière une forme de « réplétion » cannibale ainsi que l'anonymat des victimes, on ingurgite en toute hâte des repas de cantine. Les aliments pré-emballés et insipides redoublent de façon euphémique les corps insensibles des brûlés, également « plastifiés » et « conservés » par leur dernier « emboîtage ». Ce qui se passe sur le plan des repas correspond aux mécanismes de la mémoire, rendue stérile et pour ainsi dire indigeste par une mise en scène minutieuse d'un espace quasi-clinique, sans vie et sans saveur qui n'est pas sans rappeler la « boîte de fraîcheur » du professeur d'histoire dans *Rechnitz* qui « voit les choses dans sa boîte-Tupperware à fermeture hermétique »[1292]. Un autre exemple de cette mise à distance d'un sujet embarrassant qui reprend l'idée d'un espace clos et protégé est celui de *Rechnitz* à Fribourg où Marcus Lobbes place au centre du plateau un cube transparent qui, s'il ne contient pas de membres humains, enferme des corps entiers[1293]. La scène nous évoque la série d'aquarelles de l'artiste japonais Aida Makoto qui montrent une « mise en boîte » industrielle de petits corps de femmes pour les proposer au marché de consommation (Figures : TC 2, 3)[1294]. La fabrication de produits « humainement » comestibles double ainsi celle d'une histoire, composée de faits et de souvenirs facilement absorbables et digestes pour la plupart des consommateurs d'aujourd'hui.

Enfin, la mise en scène de *Rechnitz* aux *Kammerspiele* de Munich propose une lecture du cannibalisme comme allégorie du « deuil impossible » en montrant les acteurs sans cesse en train de manger : à commencer par des bouts de pizza et des œufs durs (une demi-douzaine chacun !) jusqu'à un gâteau à la crème entier, en passant, comme nous l'avons mentionné, par des cuisses de poulet grillé[1295]. Du point de vue nutritionnel, les acteurs ne devraient déjà plus avoir faim après la première collation. Cependant, on les force tout au long de la représentation à ingurgiter de grosses quantités de féculents, de protéines, de sucres lents et

[1292] Cf. JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 59.

[1293] Les acteurs peuvent, par ailleurs, manger et boire dans cet espace ce qui nous permet également de faire ici le rapprochement avec le motif cannibale.

[1294] La série de *mimi-cham* montre une fillette aux allures de poupée barbie, issue de manipulations génétiques, qui est transformée en sushi. L'artiste critique ainsi l'attitude actuelle à succomber aux lois esthétiques que la mode nous impose ainsi qu'aux tentations du marché de consommation.Nous avons vu ces aquarelles à l'exposition *Tous cannibales !* à la galérie *me-collectors room* à Berlin.

[1295] Pour une autre interprétation du geste, le lecteur est prié de se rapporter à la p. 439.

rapides si bien que l'opulence des aliments et la gloutonnerie avec laquelle ils les avalent transposent sur scène, d'une part l'aspect orgiaque du massacre de Rechnitz, d'autre part l'idéologie *capitaliste* poussant à la consommation et l'idéologie *fasciste* prévoyant la consomption des corps et des vies de l'autre. Si Alexander et Maragarete Mitscherlich ont interprété la société allemande d'après-guerre comme une société qui vit dans le refus, Jossi Wieler montre à travers cette performance physique de l'ingurgitation un mécanisme d'inhibition mnémonique. Ainsi, au lieu d'écouter les comédiens, le public est constamment déconcerté par leurs gestes animaliers et les bruits d'ingurgitation qui empêchent de bien distinguer les mots. La force des différentes mises en scène consiste en ce qu'elles laissent au spectateur le soin de réaliser la synthèse des figures de cannibalisme, d'établir des liens entre le motif et le contenu de la pièce. En ce sens, le théâtre joué indique – comme le théâtre écrit – seulement un moyen qui nous permettrait de dépasser le stade de l'hypermnésie, tout en s'inscrivant malgré lui dans cette même économie.

Les textes de notre corpus s'apparentent, quant à eux, à des pièces montées au double sens du terme. D'une part, ils ont une structure proche du montage dont on aperçoit encore les points de fixation ; d'autre part, ils se présentent comme le dessert célèbre que l'on apprécie soit dans l'ensemble, soit dans le détail, mais que l'on perd de vue quand on commence à le démonter. Pour conclure, tâchons donc de « rassembler les parties » : dans le théâtre de Jelinek et de Wagner, le cannibalisme apparaît comme une allégorie de la mémoire collective que l'on supprime par un acte (grotesque) de dévoration. Or, à l'instar des corps ingurgités que l'on ne peut plus enterrer (mis à part leurs os), une « mémoire ravalée » ne peut pas non plus entrer dans l'histoire pour y être entérinée. Le théâtre de Jelinek et de Wagner tente cependant de remémorer le passé refoulé en le répétant et en le « remembrant » grâce à la langue dramatique et son pouvoir performatif. Si le cannibale est condamné à vivre au présent éternel parce qu'il supprime par son acte les dimensions d'un avant et d'un après (l'histoire du présent, la « *Zeitgeschichte* », s'avère alors impossible), le théâtre de Wagner et de Jelinek réintroduit dans l'espace-temps du présent ce qui a été supprimé : le signifiant refoulé. Cependant, Jelinek et Wagner emploient différemment le motif de l'anthropophagie qui traduit, respectivement, leur positionnement esthétique et éthique. Si le recyclage des restes, sous les formes scatophagique, omophagique ou nécrophagique, semble traduire un pessimisme essentiel du théâtre d'Elfriede Jelinek qui, littéralement, « tourne à vide », il exprime dans l'écriture de Wagner un optimisme timide : ses pièces tournent, en effet, « à plein » dans la mesure où l'incorporation mesurée de l'autre et des corps (des textes)

extérieurs invite à une meilleure compréhension du monde, apporte un peu de lumière et d'espoir. Que reste-t-il cependant si les corps ne sont plus ? Peut-il y avoir une forme *désincarnée* de la mémoire ? Comment ce « remembrement » s'accomplit-il sans les corps, les sujets présents qui assurent précisément l'émergence et la continuité d'un souvenir « démembré » par Auschwitz ? De par sa nature incorporelle et transcendante, la voix nous paraît être l'ultime secours pour asseoir une mémoire individuelle et collective. N'est-ce pas elle qui opère la synthèse entre les architectures (les lieux) et les architextures (la langue) de la mémoire ?

# Chapitre 3

# Entre espace sonore et texture vocale : la voix comme voie du souvenir

> *Sie wollen mein Sprechen aufheben, weil Ihnen mein Schweigen, das ja auch Sprechen ist, nicht gefällt? Sprechen ist nicht gleichzeitig Hören!*[1296]
>
> Vous voulez suspendre ma parole parce que mon silence qui est aussi une façon de parler vous déplaît ? Parler n'est pas en même temps entendre !

Dans la pièce récente *Prolog ?*[1297], Elfriede Jelinek pose l'enjeu de la voix, de son pouvoir d'emplir l'espace de ses articulations sonores ou de son silence qui ne signifie pas une suspension complète de la parole mais qui est aussi « une façon de parler ». Si le prologue sert d'ordinaire à introduire une pièce et constitue, en ce sens, un discours préliminaire qui n'est pas indispensable, il devient chez l'auteure viennoise une forme d'écriture qui met la voix et ses manifestations diverses au premier plan du texte. Celui-ci ne représente pas seulement une impression de graphes dont la constellation des unités fait sens, mais aussi et peut-être davantage une *surface* de paroles dont la matière s'avère être un tissu vocal. À l'instar de la formulation prudente du titre (le point d'interrogation et la reformulation dans le sous-titre font douter le lecteur de sa nature), *Prolog ?* suspend la dichotomie habituelle entre les discours écrit et parlé, l'écriture et la voix, le texte et le son. Ce fragment discursif va même plus loin en opérant une jonction entre *textualité* et *vocalité*.

Écrit pour une voix ou plusieurs, le dramuscule a été créé dans le cadre de la 35e édition du *Stücke-Markt* qui accompagne traditionnellement le *Theatertreffen* de Berlin. Avant d'être édité pour être lu, *Prolog ?* est conçu pour être entendu : il s'agit d'une création

[1296] JELINEK, « Prolog? », p. 141

[1297] *Prolog ?* représente un texte hybride pour lequel toute tentative de classification selon des critères conventionnels s'avère inappropriée. Sans doute faut-il lire ce dramuscule, censé ouvrir la trilogie *Kein Licht* (2011), suivi d'*Epilog ?* (2012), comme un prologue à l'ancienne, c'est-à-dire le discours préliminaire de la tragédie grecque. Par ailleurs, le sous-titre étonnamment long n'éclaire pas le titre principal mais le rend encore plus confus : *Da kann man ja jede Menge anbauen! Also ich meine nicht: in der Erde* (On peut y cultiver toute sorte de choses ! Je ne veux pas dire : dans la terre »

radiophonique[1298], diffusée pour la première fois le 9 mai 2013 dans le hall d'entrée du *Haus der Berliner Festspiele* ; autrement dit, dans un cadre détendu et public[1299]. Que veut cependant dire cette voix, ici mise en exergue, quand elle soupçonne ses lecteurs-auditeurs de vouloir « suspendre » (*aufheben*) sa parole parce que son silence leur « déplaît » ? Le verbe « *aufheben* » est en effet ambivalent en ce qu'il est, d'une part, équivalent de « supprimer » et « annuler » (*ein Gesetz aufheben* > annuler une loi) et, de l'autre, synonyme de « conserver » et « maintenir » (*einen Brief aufheben* > garder une lettre). L'affirmation qui surprend quelque peu (« *die Stimme aufheben* ») doit ainsi s'entendre au double sens du terme : supprimer la voix en la conservant ou, selon une lecture hégélienne, l'affirmer en la supprimant[1300]. En empruntant, de fait, les mots du philosophe allemand, nous dirions avec lui que nous ne pouvons pas « regarder comme accidentelle » cette « ambiguïté dans l'usage de la langue, suivant laquelle le même mot a une signification négative et une signification positive » et encore moins « faire à la langue le reproche de prêter à confusion ». En revanche, ne faudrait-il pas « reconnaître ici l'esprit spéculatif de [la] langue, qui va au-delà du simple 'ou bien-ou bien' propre à l'entendement »[1301] ? La voix qui affirme sa présence par delà même son inconsistance ne nous permet-elle pas précisément de dépasser l'opposition traditionnelle entre texte et performance en offrant une « jonction du corps et du langage

[1298] Sous la régie d'Andrea Getto avec la voix de Hedi Kriegeskotte ; l'assistance de régie : Matthias Karow ; ingénieur du son : Jean-Boris Szymczak.

[1299] Le vestibule de l'établissement a été arrangé en espace de détente avec de gros coussins bariolés par terre, des bancs et des sièges par ci par là ; des colonnes d'écoute permettaient au public d'écouter –simultanément s'il le souhaitait –d'autres pièces et enregistrements. De surcroît, deux « hôtesses » passaient entre les auditeurs pour distribuer des bonbons et d'autres friandises. *Prolog ?* a été diffusé par des grosses enceintes, également installées dans la pièce. Le cadre verdoyant tout au tour – l'édifice étant entièrement en verre – a contribué à créer une ambiance décontractée et de repos.

[1300] L'*Aufhebung* (de *aufheben*) est un concept clé du système philosophique de Hegel parce qu'il opère la synthèse dialectique – une réconciliation des contraires et un dépassement d'une contradiction apparente. Le philosophe définit le terme dans le § 96 de son *Encyclopédie des sciences philosophiques* (*Enzyklopädie der Wissenschaften*) de la manière suivante : « Unter aufheben verstehen wir einmal soviel als hinwegräumen, negieren, und sagen demgemäß z.B., ein Gesetz, eine Einrichtung usw. seien aufgehoben. Weiter heißt dann aber auch aufheben soviel als *aufbewahren*, und wir sprechen in diesem Sinn davon, daß etwas wohl aufgehoben sei. Dieser sprachgebräuliche Doppelsinn, wonach dasselbe Wort eine negative und eine positive Bedeutung hat, darf nicht als zufällig angesehen noch etwa gar der Sprache zum Vorwurf gemacht werden, als zu Verwirrung Veranlassung gebend, sondern es ist darin der über das bloß verständige Entweder-Oder hinausschreitende spekulative Geist unserer Sprache zu erkennen. » HEGEL, G.W.F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830)*, Werke 8, Erster Teil. Die Wissenschaft der Logik: mit den mündlichen Zusätzen, Suhrkamp, Frankfurt / Main, 1986, p. 204-205 / « Par *aufheben* nous entendons d'abord la même chose que par *hinwegräumen* [abroger], *negieren* [nier], et nous disons en conséquence, par exemple, qu'une loi, une disposition, etc., sont *aufgehoben* [abrogées]. Mais, en outre, *aufheben* signifie aussi la même chose que *aufbewahren* [conserver], et nous disons en ce sens, que quelque chose est *wohl aufgehoben* [bien conservé]. Cette ambiguïté dans l'usage de la langue, suivant laquelle le même mot a une signification négative et une signification positive, on ne peut la regarder comme accidentelle et l'on ne peut absolument pas faire à la langue le reproche de prêter à confusion, mais on a à reconnaître ici l'esprit spéculatif de notre langue, qui va au-delà du simple *ou bien-ou bien* propre à l'entendement. » HEGEL, G.W.F., *Encyclopédie des sciences philosophiques*, trad. Bernard Bourgeois, tome I, Vrin, Paris, 1970, p. 530.

[1301] Nous nous référons à la traduction française du § 96 par Bernard Bourgeois, cf. ci-dessus.

articulé », « une médiation entre la pure corporéité non codifiable et la textualité inhérente au discours »[1302] ?

En effet, *Prolog ?* propose une lecture non conventionnelle de la voix qui tend alors à effacer, tout en le maintenant, le paradoxe inhérent à la question de savoir si la voix dont nous gardons effectivement une trace, comme celle de la pièce radiophonique, appartient aux médiums de la transcription (*Aufschreibung*) ou encore au monde éphémère des phénomènes incarnés. Ainsi se profile derrière la question de la matérialité de la voix et de ses structures, celle de la mémoire et de ses modes de présence. La voix ne se grave-t-elle pas davantage dans notre mémoire que dans le support écrit d'un texte ? Une voix différ*a*nt de la nôtre ne nous marque-t-elle pas autant qu'une écriture qui sort de l'usage familier ? La réflexion sur la voix et la vocalité nous amène dès lors immanquablement à réfléchir sur leurs espaces d'influence (*Wirkungsräume*). Aussi *Prolog ?* invite à nous interroger sur la différence entre « parler » (*sprechen*), « entendre » (*hören*) et « écouter » car, selon la formule sibylline en exergue, « parler » ne signifie pas d'emblée « écouter », ni n'est « en même temps [un] entendre ». Le texte met ainsi au premier plan deux espaces de jeu où la voix assoit sa présence : l'espace de parole et l'espace d'écoute.

La voix a, en effet, une fonction transmissive – bien qu'elle ne se laisse pas réduire à celle-ci. Cette « transmissivité », que nous voudrions qualifier de « transmédiale », se situe au cœur d'une esthétique de la mémoire telle qu'elle transparaît dans l'œuvre dramatique de Jelinek et de Wagner. Car avant d'écrire et de réécrire la mémoire, il s'agit de la *dire*. La voix comme *alter ego* du texte permet précisément cette diction d'un passé souvenu et elle est, en ce sens, constitutive du processus et de l'acte de remembrement. Cependant, n'étant pas dissociable de ses supports – que ce soient des textes, des performances ou des enregistrements auditifs, voire audiovisuels – la vocalité doit être pensée dans sa relation étroite avec ses médiums. Quelle différence se dessine, par exemple, entre les voix du texte et les voix incarnées ? L'expérience que nous en faisons est-elle de même nature ? À supposer que l'on puisse « parler sans rien dire », peut-on aussi entendre sans écouter ? La brève lecture du texte en exergue montre par trop la nécessité de circonscrire le champ de la voix comme médium mnémonique à l'intérieur de notre corpus. En nous focalisant sur sa nature polymorphe, nous élargissons notre spectre d'analyse : non seulement les textes de théâtre feront ici l'objet d'une étude détaillée mais aussi les performances, les pièces radiophoniques

[1302] Cf. Entrée « VOIX » dans PAVIS, P., *Dictionnaire du théâtre*, avec une préface de Anne Ubersfeld, Dunod, Paris, 1996, p. 405. Concernant le jeu sur scène, Pavis ajoute : « La voix se situe donc au lieu d'une rencontre ou d'une tension dialectique entre corps et texte, jeu de l'acteur et signes linguistiques. »

et un enregistrement audiovisuel. Dans la mesure où la voix représente le lieu et le milieu où l'*écrit* s'articule et se déploie dans l'espace, voire la *parole* se médiatise au moment de son inscription et donc de sa matérialisation dans un support, elle opère l'*Aufhebung* hégélienne. En ce sens, elle est un élément indispensable des architectures et architextures de la mémoire auxquelles nous nous intéressons depuis le début des nos investigations.

## A) Architectures et architextures vocales

La voix désigne d'abord un phénomène acoustique et, sans vouloir être tautologique, « vocal » en ce qu'elle *produit* de la voix. Elle se définit alors par sa nature éphémère et physique : toute voix est liée au corps qui l'engendre même si on l'enregistre. Mais elle existe aussi sous forme muette quand elle se manifeste, par exemple, à travers l'écriture. Dans ce cas, on parle de la « voix du texte » ou d'une « voix intérieure » qui n'a pas de timbre précis. Doris Kolesch résume ce paradoxe dans son introduction à *Stimme. Annäherung an ein Phänomen* de la manière suivante :

> *Gibt es ein Phänomen, das so untrüglich Zeugnis ablegt von menschlicher Anwesenheit und kreatürlichem Leben wie das Erklingen einer Stimme? Gibt es zugleich etwas, das so verstörend wirkt wie die Erfahrung, dass eine als Index lebendiger Präsenz gedeutete Stimme sich als technische Aufzeichnung, als geistergleiche Stimme eines Toten erweist?*[1303]
>
> Y a-t-il un phénomène qui témoigne aussi infailliblement de la présence humaine et de la vie de la créature qu'une voix qui s'élève ? Y a-t-il en même temps quelque chose qui bouleverse autant que l'expérience qu'une voix, qui semblait indiquer une présence du vivant, s'avère être un enregistrement technique, la voix spectrale d'un mort ?

De fait, la nature vocale et son mode d'existence sont doubles. Pour qu'elle soit effectivement présente, la voix a besoin de s'incarner et, partant, nous pose sans cesse la question de son origine – c'est-à-dire de son auteur. Nous la rencontrons ainsi sous forme médiatisée, allant de l'œuvre radiophonique au texte écrit qui en opère une transcription et une transposition au sens allemand du terme « *über/setzen* ». Ce faisant elle laisse des traces : non seulement elle s'inscrit dans les lieux mais elle génère tout autant des espaces de résonance qui feront l'objet de la deuxième section de notre chapitre.

Or, avant d'être médiatisée (trace sonore ou trace écrite) pour devenir l'objet, *id est* le médium, d'une transmission, elle a d'abord sa propre matérialité – une vocalité – qui habite les lieux de son inscription et surtout les transforme. La voix audiovisuelle constitue un cas

[1303] KOLESCH, D.,S. KRÄMER, « Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band », *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt / Main Suhrkamp, 2006, p. 7-15, ici p. 7.

spécifique dans la mesure où elle est simultanément vue et entendue par son récepteur. Aussi, le film l'associé à des images, que l'on voit ou non (*voix-off*), effaçant et recréant de manière artificielle le lien entre ce qui est dit, celui qui dit et comment cela est dit. En ce sens, le film présentifie la voix en supprimant son origine et opère, *de facto*, une *Aufhebung*. Ceci est notamment le cas dans les scènes de doublage comme nous le verrons au sujet du documentaire *Totschweigen*. Ceci nous amène à redéfinir à partir de notre corpus de textes et de performances, la matérialité diffuse et polymorphe de la voix. Nous verrons ensuite la manière dont elle habite, forme et transforme des espaces d'écoute (*Hörräume*) qui sont aussi des espaces de souvenir (*Erinnerungsräume*).

## a. Textures de la voix et écritures de la mémoire

Communément, on accorde à la voix deux formes de manifestation : d'une part, elle est un phénomène acoustique qui, grâce à l'articulation des sons, confère du sens à ce qui est exprimé. Une pièce radiophonique, un chant ou une lecture à voix haute (*Vorlesung*) ne sont, en ce sens, constitués que de voix (nous retenons pour l'instant les performances où la présence de l'artiste n'est pas requise) et ne demandent qu'à être écoutés. Leur réception est donc de nature auditive bien qu'elle n'exclue pas une dimension visuelle et imaginaire de la part des auditeurs. D'autre part, la voix se manifeste sous une forme écrite à laquelle l'organisation des graphes donne un sens. Le roman et l'essai littéraire, la pièce de théâtre et le poème mais aussi toute autre sorte de texte représentent une surface de paroles (*Stimmfläche*) et en même temps un tissu de mots (*Wortgewebe*). Dans sa pièce *Textflächen* (2013) [1304] Elfriede Jelinek reformule ce paradoxe en employant l'image du texte comme une cristallisation de l'existence par la mise au plat des voix :

> *So. Da steht es und klopft sich den Schwarzwälder Schnee ab. Ich rufe sie jetzt mal probeweise an, die Flächen, ob sie auch geliefert sind, das haben sie mit mir gemeinsam, damit ich sie da herlegen und auslegen kann, diesen Teppich des Seins und des Sprechens, was bei mir sowieso eins und dasselbe ist, ich glaube, ich muß die Fläche jetzt einrollen; so, wie sie da liegt, kriege ich sie nicht dorthin, wo ich sie brauche, diese Textausgeburt, diese Textsuhle [.]*
>
> Le voici. C'est placé là et se débarrasse de la neige de la Forêt Noire. Je les appelle maintenant à titre d'essai, les surfaces, pour voir si elles sont livrées, c'est ce qu'elles ont en commun avec moi afin que je puisse les poser là et les dérouler, ce tapis de l'être et du discours, ce qui, chez moi, est de toute façon une seule et même chose, je crois que je dois maintenant enrouler la surface ; voilà, vu comme elle est posée là, je n'arriverai pas à la déplacer à l'endroit où j'ai besoin d'elle, cette créature textuelle, cette fange de texte[.]

[1304] JELINEK, E., « Textflächen », 17.02.2013: http://www.elfriedejelinek.com/http://www.elfriedejelinek.com/, mis en ligne le 17 février 2013. (Nous soulignons)

L'auteure se réfère à un concept ancien du *logos* selon lequel l'écriture reflète la pensée sédimentée en paroles et que la grammatologie derridienne s'est efforcée de déconstruire. Dans sa *Grammatologie* (1967), Derrida considère la voix comme le médium par excellence du logocentrisme phonologique et de l'ontologie théologique en ce qu'elle est « signe du signe »[1305]. En elle la présence et le sens auraient trouvé leur forme adéquate dans l'histoire de la métaphysique occidentale et notamment dans l'idéalisme qui prétendent une « proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être, de la voix et de l'idéalité du sens »[1306]. C'est ce que la voix de *Textflächen* exprime de manière équivoque en affirmant « *da steht es* ». « *Da stehen* » renvoie en effet au fait d'être présent en étant débout, c'est-à-dire visible et immobile, ainsi qu'à l'autorité et au mode d'existence du texte quand on dit, par exemple, que « c'est écrit / noté ainsi » – sous-entendu : « et pas autrement ! ». Le groupe verbal réalise en ce sens une forme d'*Aufhebung* hégélienne en réconciliant deux présences contraires, celle de la vie et celle de l'inerte. Dans la suite de l'extrait, Jelinek appelle son écriture successivement un « tapis de l'être et du discours » (*Teppich des Seins und des Sprechens*), une « incarnation textuelle » (*Textausgeburt*) et une « fange de texte(s) » (*Textsuhle*), reprenant de façon métaphorique l'idée derridienne que tout « signifiant, d'autant plus dans sa forme écrite, n'est qu'un dérivé de la voix ». Rejet, projection et incarnation de la voix qui fixe le sens, le texte constitue un être hybride, monstrueux (*Ausgeburt*) qui ne serait qu'une trace ou « notation » du discours parlé qui assoit et affirme l'existence des choses. Parler et exister reviendrait ainsi, *Textflächen dixit*, à « une seule et même chose ». Partant, l'auteure, tel le Créateur, crée la vie (la présence) en écrivant, c'est-à-dire par la parole qui est le « verbe ». Non seulement, elle « pose » dans l'espace-temps ses nouvelles créatures, entièrement textuelles, mais elle y déploie et fixe tout autant la signification : en déroulant et enroulant ses surfaces textes – la référence biblique aux dix commandements sur papier de Pergame est évidente – elle recrée un monde tissé de signes dans lequel le lecteur peut s'enfoncer, comme le suggère l'image de la boue. La langue métaphorique de Jelinek nous montre ainsi une matérialité bien spécifique de la voix, réduite à une « texture » dont la modalité de « surface », justement sa manière d'être une surface de paroles, influe sur le mode de présence du passé. Celui-ci est conservé par l'écriture et sa signification est déterminée par les mots que ses scripteurs-orateurs emploient. Ainsi l'auteure *écrit* dans son *discours* du prix dramatique de Mülheim, reçu en 2009 pour son texte *Rechnitz (Der Würgeengel)* :

[1305] Nous nous référons ici à l'analyse que Sigrid Weigel fait de l'œuvre de Derrida dans le cadre de son étude sur la voix : WEIGEL, « Die Stimme als Medium des Nachlebens », , ici p. 16-22.
[1306] DERRIDA, J., *De la Grammatologie*, Collection Critique, Editions de Minuit, Paris, 1967, p. 23.

> *Meine Boten stehen nie außerhalb, sie machen die Geschichte, von der sie berichten, und daher ist auch die Versuchung groß, zu sagen, sie hätten das alles sowieso „nur" erfunden. Sie machen als sprechende Subjekte aus der Geschichte ein Objekt, und das Objekt macht wiederum sie. Das Objekt erschafft sich seine Boten selbst. Die Geschichte hat diese Boten, die von den Ereignissen berichten, von denen man weder sprechen noch schweigen kann, erfunden. Ohne die Geschichte gäbe es die Boten nicht. Ohne Boten, ohne ihr unaufhörliches Sprechen, denn sie sind ja selber nichts als Sprechen (was aber das meiste ist, das es gibt), gäbe es die Geschichte nicht.*[1307]
>
> Mes messagers ne sont jamais en-dehors, ils font l'histoire dont ils font le récit, c'est pourquoi la tentation est grande de dire qu'ils auraient de toute façon « seulement » inventé tout cela. En tant que sujets parlants, ils font de l'histoire un objet et l'objet les constitue à son tour. L'objet se crée lui-même ses messagers. L'histoire a inventé ces messagers qui nous font le récit de ces événements dont on ne peut parler et qu'on ne peut pas taire. Sans l'histoire, les messagers n'existeraient pas. Sans les messagers, sans leur discours incessants, puisqu'ils ne sont rien d'autre que de la parole (ce qui est pourtant ce qu'il y a de plus répandu), l'histoire n'existerait pas.

Le titre du discours « *Gesprochen und beglaubigt* » (*Proféré et certifié conforme*) est révélateur : Elfriede Jelinek se positionne comme auteure de son « discours » tout en « certifiant conforme » celui de ses « surfaces de paroles », appelées « messagers ». Ses « porte-paroles » qui, littéralement, transportent et transmettent sa parole, rendent le discours historique possible tout en réifiant, d'emblée, leur objet de discours : l'histoire. Inversement, l'histoire, en ce qu'elle est « tissée » de « discours rapportés », dispose et influe sur ses médiums (les messagers) qu'elle érige en voix (bouches ?) de vérité. Les porte-paroles et leur discours, l'histoire, se conditionnent ainsi mutuellement : leur existence est couplée à celle de la parole écrite et parlée. Dans *Textflächen*, ces voix de l'être – puisque la parole *incarne* désormais ce qui *est* « ce qu'*il y a* de plus répandu » ou « de plus important » (le texte nous laisse encore dans le doute de ce que veut dire « *das meiste* ») – s'autonomisent en « voix du texte » ou « textures vocales », assumant la présence matérielle et sémantique du « sens » de la pièce. Celle-ci se révèle être non seulement une *architexture* dans la mesure où elle opère la synthèse des discours en leur donnant une structure globale mais aussi, de par sa composition et sa nature polymorphe, une *architecture vocale*. Telle une hydre textuelle et vocale, le messager, *alias* la surface de parole, rapporte (*berichtet*) une histoire contradictoire dont on ne peut ni parler, ni faire l'économie (*von [der] man weder sprechen noch schweigen kann*) ; autrement dit, une histoire qui de toute façon s'articule autour et à travers le médium de la voix. Partant, la « mémoire orale », elle aussi, devient un objet du discours, qui se cristallise et de fait *se perd* dans le texte. Pour reprendre le concept hégélien (évoqué plus haut), elle se présentifie en se supprimant (*hebt sich auf*).

[1307] JELINEK, « Gesprochen und beglaubigt », p. 453.

Or, selon Weigel, une telle vision de la voix et du texte, du sens et de l'existence réduit la voix à un simple « médium de messages, tandis que le signifiant acoustique, c'est-à-dire la matérialité de la voix et toute la dimension de la modulation des sons et des affects, est écarté »[1308]. La voix non seulement échappe mais aussi résiste à une telle classification dichotomique. Ayant sa médialité propre, elle constitue un phénomène fluctuant, poreux, aux bords effilochés. Cette conception de la voix comme ce qui « dépasse le discours humain », c'est-à-dire « toute cette vocalité extrême en dehors du discours »[1309], apparaît dans l'extrait suivant, tiré de *Prolog ?* :

> *Was wollen Sie? Eine Leerstelle, damit Sie sie besetzen können? […] Sie haben Menschen besetzt, die hier sprechen sollen, aber Sie wünschen das nicht, was die Besetzung sagen soll. Und wo gibts denn sowas, daß das, was gesagt, wird [sic], sich nach der Besetzung richtet? Es müßte doch umgekehrt sein, oder? Sie meinen, dort, wo Stille ist, die bei mir ja immer unaufhörliches Reden bedeutet, dort müßte vorher, damit man die Stille auch hören kann, noch viel mehr geredet werden, damit man die Stille, die aus Reden besteht, so richtig genießen kann? Damit sich das Reden vom Reden abhebt*?[1310]
>
> Que voulez-vous? Un espace blanc pour que vous puissiez l'occuper ? […] Vous avez distribué [des rôles] à des hommes, censés parler ici, mais vous ne souhaitez pas [entendre] ce que la distribution doit dire. A-t-on jamais vu que ce qui est dit tienne compte de la distribution ? Ne faudrait-il pas plutôt que ce soit l'inverse ? Vous voulez dire que là où il y a du silence, qui signifie chez moi toujours un dire incessant, il faudrait – afin que l'on puisse vraiment entendre le silence - qu'auparavant on y parle encore beauoup plus afin que l'on puisse apprécier pleinement le silence, composé de discours ? Afin que le dire se distingue du discours ?

À l'encontre du titre, *Prolog ?* ne se présente pas comme le discours d'une personne qui introduit les dialogues de la pièce principale, mais comme un carrefour où plusieurs voix s'entremêlent et s'articulent autour d'un noyau sémantique qui est justement celui de la « distribution » des voix *et* des corps. Ainsi les deux questions qui expriment l'étonnement d'un interlocuteur imaginaire (l'auditeur ou le lecteur ?) se distinguent clairement de l'affirmation précédente, évoquant le mécontentement de ce même interlocuteur, supposé ne pas vouloir entendre le texte « distribué ». Peut-être n'est-ce d'ailleurs pas le contenu même de ce discours que nous ignorons (à moins que ce soit celui que nous entendons ou lisons) qui déplaît mais la manière ? D'autant plus, si le discours n'a pas été adapté à son orateur, comme le sous-entend la voix. De par sa nature dialogique, le discours, dont la distribution des voix

[1308] « Damit verengt sich aber der Blick auf die Stimme als Medium von Aussagen, während dagegen der akustische Signifikant, d.h. die Materialität der Stimme und die ganze Dimension von Klang- und Affektmodulation, ausgeblendet bleiben. » Cf. WEIGEL, « Die Stimme als Medium des Nachlebens », p. 17.

[1309] « [was] die menschliche Rede überschreitet » ; « [die] gesamte extreme Vokalität außerhalb der Rede » Cf. POIZAT, M., « Teuflisch oder göttlich? Der lyrische Genuß », *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme*, Friedrich Kittler, Thomas Macho, Sigrid Weigel, Berlin, o.A., 2002, p. 215-32, ici p. 222, p. 230. Cité d'après WEIGEL, « Die Stimme als Medium des Nachlebens », p. 17.

[1310] JELINEK, « Prolog? », p. 141.

n'est pas indiquée par le paratexte, le discours se voit « dépassé » par un « dire » ou un « parler » qui sort de l'intelligible ; un dire où même les silences sont bavards et qui, dès lors, « se détache du discours ». *Prolog ?* réalise ainsi ce « bruissement de la langue » que Roland Barthes définit comme l'utopie « d'une musique du sens » où la langue serait « *dénaturée*, jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé »[1311]. En même temps, la surface de parole fait émerger de sa texture sonore une vocalité spécifique que l'on pourrait définir comme un excès de signification et un surplus de matière qui rompt avec l'esthétique conventionnelle du théâtre. En effet, elle résiste à toute lecture et audition linéaires. Ce faisant, un « dire » plus flou, plus épais et moins stable émane de la surface du texte et apporte aux textures vocales apparentes une nouvelle et autre *teinture* : « *[d]amit sich das Reden vom Reden abhebt* ».

L'architexture du texte ouvre ainsi un nouvel espace d'écoute et d'entente que nous avons partiellement abordé dans la première partie de notre étude[1312] et que l'on pourrait appeler une « architecture vocale ». L'écriture polyphonique d'Elfriede Jelinek nous invite, en outre, à introduire le concept de l'« espace phoné » que Sandrine Le Pors définit dans *Théâtre des voix* comme l'« articulation entre l'émergence de la voix et la construction d'un travail rythmique où les répliques composent un large éventail de signaux sonores »[1313]. Selon la spécialiste du théâtre contemporain, l'espace phoné « se caractérise d'abord par une absence de point centrifuge », ce pourquoi elle l'appelle aussi un « carrefour de voix ». Il est « travaillé selon une logique de composition rythmique qui place les locuteurs non pas en premier chef dans une 'situation dramatique' mais dans une 'situation d'énonciation' qui engage un jeu sur la surface du langage »[1314]. Même dans une pièce comme *Textflächen*, dont le titre est visiblement un leurre, ce sont les voix plus que les graphes qui façonnent par leurs dires et leurs contre-dires un paysage textuel de multiples surfaces et d'« étagements de voix »[1315], pour emprunter une image très parlante que Sandrine Le Pors emploie pour décrire une pièce d'Eduardo Sanguineti :

> De la sorte, avec ces voix à travers lesquelles surgit une parole faite de descriptions mais aussi de béances et d'ambiguïtés, des silhouettes ou des esquisses de personnages se

[1311] Barthes poursuit son hypothèse en précisant qu'alors « le signifiant phonique, métrique, vocal se déploierait dans toute sa somptuosité, sans que jamais un signe s'en détache (vienne *naturaliser* cette pure nappe de jouissance), mais aussi – et c'est là la difficile – sans que le sens soit brutalement congédié, dogmatiquement forclos, bref châtré. » BARTHES, *Le bruissement de la langue*, p. 94-95.

[1312] Il s'agit surtout du premier et troisième chapitre.

[1313] LE PORS, S., *Le théâtre des voix. A l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Le Spectaculaire, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011, p. 43.

[1314] *Ibid.*, p. 43.

[1315] *Ibid.*, p. 44.

> dessinent bel et bien par effets d'impression mais aussi par déductions opérantes à contretemps. Cependant, ce sont principalement les superpositions vocales (et leurs variations) qui prennent en charge l'évolution de la pièce et dirigent sa réception[1316].

C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles les mises en scène actuelles des textes de Jelinek comportent très souvent des scènes de chœur. Celles-ci permettant précisément l'émergence et la présence spatio-temporelle d'une voix à l'unisson tout en conservant l'individualité de chaque grain de voix, qui est alors perceptible quand un spectateur-auditeur se concentre sur un visage parmi les autres ou alors quand la caméra d'une captation zoome sur un acteur en particulier. *Ein Sportstück,* mis en scène par Einar Schleef au *Burgtheater* en 1998, témoigne d'un travail de décomposition musicale. Un chœur de plusieurs dizaines d'hommes et de femmes scande le texte de Jelinek si bien que le sens des mots (écrits) disparaît derrière cet excédent de vocalité (Figure : ES 1, 2). La dramaturge Rita Thiele, à l'époque l'assistante dramaturgique de Schleef, en reste marquée : lors qu'elle encadre en 2010 le projet de mise en scène de *Das Werk, Im Bus, Ein Sturz* de Karin Beier au *Schauspiel Köln,* de grands chœurs mixtes réinvestissent la scène pour scander des passages clé du texte (Figure : DW 21)[1317].

Le plateau présente soixante-trois acteurs, formant un chœur en éventail de quatre rangs. Tout devant se trouve une dizaine de comédiens qui saisissent la parole tantôt en accord avec le chœur, tantôt en désaccord, tantôt entre eux à l'unisson, tantôt seuls. Par moments, leurs voix se distinguent ainsi des autres, d'autant plus que des microphones, placés devant eux, amplifient et font ressortir le grain de leur voix. Leur disposition immobile en rangs serrés et intercalés ainsi que leurs vêtements noirs et blancs évoquent les lettres d'un texte gigantesque devenu vivant. On pourrait, en effet, y voir un clin d'œil à la mise en scène de *Ein Sportstück* à Vienne où Einar Schleef avait non seulement disposé et habillé les acteurs de façon similaire mais où le metteur en scène avait déroulé sur scène le texte de Jelinek sous forme d'un tapis monumental (Figure : ES 3). Karin Beier non seulement répond à cette « mise à plat » du texte sur scène en lui donnant à nouveau de la profondeur mais elle en propose une contre-lecture en transformant la « mise à mort » du texte en une incarnation concrète du verbe. La scène est introduite par Manfred Zapatka, en quatrième position à gauche de la première rangée, qui prononce la didascalie suivante en accentuant notamment les mots « *singen oder sprechen* » :

[1316] *Ibid.*, p. 45.
[1317] Nous analysons ici un exemple précis. Le lecteur est invité à se reporter à l'extrait n°7 du CD n°1joint en annexe (1h 27min. – 1h 29min).

> *Hänsel und Tretel führen derweil einen kleinen Watschentanz auf, aber es soll sie nicht zu sehr anstrengen, sie müssen ja noch [singen oder] sprechen!*[1318]
>
> Hänsel et Tretel interprètent entretemps une petite danse du canard mais elle ne doit pas trop les fatiguer car ils doivent encore parler !

Le monologue de *Hänsel*, interprété par Michael Weber, se détache d'un tissu vocal très dense : le chœur fredonne en crescendo le Chant de la solidarité (*Solidaritätslied*) de Bertolt Brecht, mise en musique par Hans Eisler en 1931. Zapatka entame ensuite le refrain de la chanson célèbre :

| | |
|---|---|
| *Vorwärts und nicht vergessen,* | En avant et ne pas oublier |
| *worin unsere Stärke besteht!* | en quoi consiste notre force ! |
| *Beim Hungern und beim Essen,* | En étant affamé et en mangeant, |
| *vorwärts und nie vergessen:* | en avant et ne jamais oublier |
| *die Solidarität!* | la solidarité! |

Puis, le chœur intervient en chantant bien distinctement la première strophe, tandis que la voix de l'acteur Michael Weber se superpose à ce dernier, en scandant des extraits du texte[1319] :

| | |
|---|---|
| *Auf ihr Völker dieser Erde,* | Debout, peuples de cette terre, |
| *einigt euch in diesem Sinn,* | Unissez-vous en ce sens |
| *daß sie jetzt die eure werde,* | qu'elle devienne désormais la vôtre |
| *und die große Näherin.* | et la grande nourricière. |

> ***Hänsel**: Bitte, wir machen ja noch alles mit der Hand, warum müssen wir also immer im Dunkeln sitzen […] Tretel, Kamerad, […] Warum tretel*n *wir immer gemeinsam auf, auch hier?*
>
> **Hänsel :** Écoutez, nous faisons encore tout à la main, pourquoi alors devons-nous toujours rester dans l'obscurité […] Tretel, camarade, […] Pourquoi nous donnons-nous toujours à deux en spectacle, même ici ?

Tandis que Michael Werner continue son texte, Manfred Zapatka le rejoint et le double avec un léger retard, ce qui crée un effet d'écho surprenant :

> *Ja, wir sind die Taschenexemplare von Millionen. Wir sind die Taschenexemplare der Menschheit. Wir sind aber vollkommen harmlos. Im Gegensatz zu andren, die gefährlich sind. Immer harmlos. Wir haben keine Kraft mehr zu erschrecken, und sogar die Verlassenheit ins uns gähnt und gähnt, wenn wir endlich als Denkmäler enthüllt werden, aber denken tun wir deswegen noch lange nicht an euch, ihr Lieben. Ihr Gastgeber.*
>
> Oui, nous sommes les exemplaires de poche de millions. Nous sommes les exemplaires de poche de l'humanité. Mais nous sommes parfaitement inoffensifs. Contrairement à d'autres qui sont dangereux. Toujours inoffensifs. Nous n'avons plus la force d'effrayer et même le désert en nous baille et baille quand on nous dévoile enfin les monuments que nous sommes, mais ce n'est pas pour autant que nous pensons à vous, chers amis. Chers hôtes.

[1318] JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, DW, p. 204. Zapatka ajoute « *singen oder* » au texte original.

[1319] Les extraits du texte original se situent entre les pages 204 et 208. Karin Beier a fait des coupes très importantes dans le corps du texte, ne gardant que les phrases essentielles. Nous reproduisons ici seulement les passages du texte qui ont été interprétés par les deux acteurs.

Le pronom personnel « *uns* » qui renvoie au bataillon des travailleurs défunts de Kaprun, une allégorie des morts anonymes, déclenche une première répétition du verbe « *gähnen* ». Dans l'énoncé suivant, il donne la réplique au chœur qui se l'approprie en le scandant à soixante voix pour un court laps de temps jusqu'à ce que la voix de Michael Werner saisisse à nouveau la parole pour mener la phrase à son terme : « *Uns kann man heute einsacken. Uns kann man einstecken. Auf uns kann man scheißen. Wir sind verkauft. Wir haben aufgebaut, und jetzt fehlt uns die Verbindung zur Vergangenheit größtenteils, ja, auch uns.* » (Aujourd'hui, on peut nous empocher. On peut nous mettre en poche. On peut faire une croix sur nous. Nous sommes vendus. Nous avons bâti et maintenant, il nous manque, en grande partie, le lien au passé, oui, à nous aussi.) Le chœur réitère à coups de massue ces mêmes paroles[1320], puis Michael Werner conclut d'une voix résignée, seul, dans un grand silence qui emplit soudain la salle : « *Aber das macht nichts, denn die Gegenwart ist noch viel schrecklicher, oder ?* » (Mais ça ne fait rien car le présent est bien pire encore, n'est-ce pas ?). Un dialogue s'établit provisoirement entre les comédiens Michael Werner et Manfred Zapatka, qui se détache d'une surface vocale très dense, tissée par la répétition en boucle à soixante-voix de l'unique pronom « *uns* », en même temps que la musique s'élève :

> ***Werner****: Niemand wird etwas wissen, nicht über uns, nicht über unsere Begabungen. Wir arbeiten nur hier.*
> ***Zapatka****: Schon als Knaben spielten die andren mit technischen Dingen.*
> ***Werner****: Wir dagegen, wir arbeiteten immer nur hier im Dreck.*
> ***Zapatka****: Uns gehört hier nichts. Egal.*
>
> **Werner:** Personne ne saura jamais rien, rien de nous, rien de nos talents. Nous travaillons seulement ici.
> **Zapatka**: Enfants, les autres jouaient déjà avec des choses techniques.
> **Werner** : Nous, en revanche, nous avons toujours travaillé ici dans la saleté.
> **Zapatka** : Rien ne nous appartient ici. Tant pis.

La scène qui, dans son ensemble, ne dure que deux minutes, produit un espace-temps bien étrange, très épais qui ensorcelle en quelque sorte le spectateur-auditeur. Celui-ci perd la notion du temps et de l'espace et plonge dans un univers purement *sonore* et *textuel*. Il est d'une part entouré de surfaces vocales, d'autre part pris au piège par des surfaces de texte fort denses dont la signification se déploie seulement au moment de leur prononciation. Ainsi, par exemple, le sens « profond » du pronom *nous* n'émerge que grâce au chuchotement polyphonique du chœur et renvoie à celui des millions d'« exemplaires de poche de l'humanité », mis à mort par leurs semblables. De même, ce « désert intérieur » ne devient manifeste que par l'étagement des deux voix d'hommes qui crée un effet d'écho donnant

[1320] La dimension fortement rythmée du phrasé rappelle nettement la diction des chœurs de Schleef.

précisément l'illusion d'un espace vide et rocheux qui, au lieu d'absorber le son, le renvoie à son auteur. Le jeu des voix rend en ce sens visible ce que le texte passe sous silence. L'absence de mémoire se fait littéralement entendre sur le plateau grâce aux multiples voix qui évoquent, par leur épaisseur écrasante, un nombre infini de morts anonymes que le spectateur-auditeur peine à rattacher concrètement aux acteurs qu'il voit parallèlement sur scène. Autrement dit, ainsi proférées dans l'espace, flottant entre celui de la scène et celui de la salle, les voix semblent en effet avoir perdu tout contact avec le passé en payant le prix fort du présent. Il nous semble que nous avons ici une situation d'« intensité vocale » au sens que Jenny Schrödl a donné à ce concept dans son ouvrage éponyme. D'après la spécialiste des phénomènes de voix et de vocalité sur la scène contemporaine, le théâtre postdramatique des dix dernières années témoigne d'une « mise en valeur de la/des voix d'acteurs et d'actrices qui permettent aux auditeurs de faire des expériences sensitives et affectives tout en déclenchant des dynamiques entre la scène et le public »[1321]. Tandis que l'*intensité* vocale renvoie au caractère spectaculaire renforcé ainsi qu'à une perception et expérience plus intenses du phénomène de la voix »[1322], la *situation* – qui rappelle par ailleurs la situation d'énonciation de l'espace phoné – s'applique à des « constellations qui naissent et se réalisent au moment de la rencontre entre l'émergence de la voix, ou plus précisément entre ceux qui parlent et ceux qui entendent[1323]. La mise en scène de *Das Werk* par Karin Beier nous montre et nous fait entendre une texture vocale chorique qui devient par l'épaisseur des signifiants sonores une véritable *écriture* mnémonique. La coexistence et la superposition de différents types de discours et de leurs manifestations concrètes contribue à l'émergence d'une architexture et d'une architecture vocales qui engendrent des espaces sonores, ouvrant d'emblée de nouvelles dimensions du souvenir. En effet, du point de vue structurel, on pourrait se demander si l'activité herméneutique, que l'intensité et l'épaisseur inhabituelles du tissu vocal incitent et alimentent, n'est pas propice à l'émergence de dynamiques mnémoniques qui diffèrent des processus ordinaires de la mémoire. La mise en scène de la matérialité des voix n'entraîne-t-elle pas une inversion des modes de perception, rendant en quelque sorte la vocalité *lisible* et *palpable* tandis que le signe, son signifiant et son signifié semblent éphémères et instables ? En d'autres termes, la performance vocale de cette scène de

[1321] « […] Situationen im postdramatischen Theater, in denen die Stimme(-n) der Schauspieler/-innen in besonderer Weise hervortreten, auffällig werden, sinnlich-affektive Erfahrungen für die Zuhörenden ermöglichen und Dynamiken zwischen Bühne und Publikum in Gang setzen », cf. SCHRÖDL, *Vokale Intensitäten*, p. 287.

[1322] « …wobei der Begriff Intensität auf die verstärkte Auffälligkeit und erhöhte Wahrnehmung und Erfahrung des stimmlichen Phänomens verweist. » *Ibid.*

[1323] « [Es] handelt […] sich hierbei um Konstellationen, die in der Begegnung zwischen der stimmlichen Erscheinung bzw. den Sprechenden und den Hörenden entstehen und stattfinden. » *Ibid.*

chœur dans *Das Werk* ne montre-t-elle pas une voix devenue *voie* du souvenir en rendant la parole visible et le texte audible ?

Le documentaire *Totschweigen* qui constitue l'un des intertextes de *März. Der 24.* de Peter Wagner et de *Rechnitz (Der Würgeengel)* d'Elfriede Jelinek mérite à ce titre notre attention. Bien qu'il ne s'agisse ni d'un texte de théâtre ni d'une mise en scène, il n'en reste pas moins que, de par son montage quasi-dramatique, ce film documentaire nous permet de penser en même temps les deux médiums que sont l'interprétation scénique et le théâtre écrit. L'analyse de Johanna Jiranek[1324] a montré que ce documentaire participe à la construction d'un lieu de mémoire au sens que l'historien français Pierre Nora a donné à ce concept, à savoir un lieu qui n'a pas nécessairement un référent dans la réalité mais qui, à l'instar d'un texte littéraire ou d'une mise en scène, est son propre référent et produit une autre forme de réalité. Dans son interprétation du film, Jiranek se concentre notamment sur le montage répétitif des plans qui expriment au travers des saisons la nature éphémère du temps : un jour, les derniers témoins auront disparu[1325] sans que l'on ait appris la vérité sur cette nuit fatale du 24 mars 1945. Par la composition des paysages, Eduard Erne et Margaret Heinrich reconstruisent non seulement une « topographie réelle de l'endroit où le Kreuzstadl représente le centre névralgique » mais aussi une « topographie de la mémoire » en ce que les images dévoilent tout autant « un paysage psychique »[1326]. Jiranek voit dans les mouvements continuels de la caméra, dans le travail sur les gros plans du ciel et de la terre, puis dans le jeu avec les perspectives, une traduction en images de la recherche éperdue et vaine des fosses dissimulées :

> *Gerade auch die unablässige Suchbewegung der Kamera vermittelt das Fehlende und eine stille Sehnsucht. Die Gedächtnismetaphern, die im Film eingesetzt werden, sind also neben der Schriftmetapher des ‚beredten' Schweigens der InterviewpartnerInnen zeitliche Metaphern (der Wandel der Jahreszeiten als Einfrieren und Auftauen des Gedächtnisses) und Raummetaphern (das Ausgraben), die sich verschränken [und] […]auf die Latenz von Erinnerung und die Möglichkeit [verweisen], Vergessenes oder Verdrängtes wieder hervorzuholen.*[1327]
>
> C'est aussi le mouvement de recherche incessant de la camera qui traduit justement le manque et un désir muet. Les métaphores de la mémoire que le film emploie sont donc, à côté de la métaphore littéraire du silence 'bavard' des personnes interviewées, des métaphores temporelles (le changement des saisons comme image d'une mémoire qui gèle et

[1324] JIRANEK, « Die Konstruktion des Gedächtnisortes Rechnitz in Literatur, Film und Musik », .

[1325] Nous savons aujourd'hui qu'effectivement tous les témoins sont décédés mise à part la cuisinière.

[1326] « Das Vergehen der Zeit markieren auf visueller Ebene vor allem die regelmäßig wiederholten Landschaftsbilder im Wandel der Jahreszeiten, die eine reale Topografie des Ortes entwerfen, in der der Kreuzstadl den neuralgischen Punkt darstellt. Zugleich gestalten sie eine Topografie der Erinnerung – ein Bild für die Seelenlandschaft. » JIRANEK, « Die Konstruktion des Gedächtnisortes Rechnitz in Literatur, Film und Musik », p. 332.

[1327] *Ibid.*, p. 333.

> qui dégèle) ainsi que des métaphores spatiales (les excavations) qui se croisent et qui renvoient au caractère latent du souvenir et à la possibilité de faire émerger ce qui a été oublié ou refoulé.

Cependant, la « métaphore littéraire » (*Schriftmetapher*), évoquée en passant par Jiranek, mérite une attention particulière, du fait d'être à la fois textuelle et vocale. En tant que film documentaire, *Totschweigen* constitue un document *audio*visuel qui est d'une part une composition d'images et de l'autre un montage sonore ou, plus exactement, *vocale*. Comme il s'agit de retracer le massacre et ses enjeux à partir des souvenirs qui nous restent et des traces concrètes, la voix des témoins, des interviewers ainsi que celle du narrateur (Eduard Erne), constituent la pierre angulaire du montage. Les divers entretiens, menés entre 1990 et 1994, révèlent en effet qu'un silence oppressant, « un silence de mort(s) », s'est construit autour du massacre de Rechnitz. Bien que certains habitants acceptent d'en parler, leurs témoignages contournent, détournent et retournent les faits pourtant connus de cette nuit tragique. Outre ces esquives discursives, le dialect et l'accent régionaux compliquent sensiblement la compréhension de ce qui est dit. Cependant, si l'écoute s'avère parfois plus difficile, l'entente l'est beaucoup moins. Très souvent, le timbre de la voix, sa diction, son rythme ou encore ses pauses et silences expriment davantage que la signification conventionnée, la teneur sémantique des mots et des phrases. Il y a donc une partie du sens qui dépasse le discours et se manifeste dans son articulation. Une scène du documentaire montre, par exemple, un témoin qui parle ouvertement du massacre, de l'exploitation et de la persécution des Juifs à Rechnitz tout en mangeant sa purée bruyamment et sans gêne (Figures : TS 3-8). Les raclements de ses couverts dans l'assiette pré-compartimentée, que nous connaissons tous des maisons de retraite et des hopitaux publics, est un outrage supplémentaire aux victimes dont, ostensiblement, elle ne se soucie guère :

| | |
|---|---|
| *1) Das Grab, wo die Juden drin sind.* | La tombe où se trouvent les Juifs. |
| *2) Das ist unten beim Kreuzstadl.* | C'est en bas près du *Kreuzstadl.* |
| *3) Das haben die Juden selber gemacht, geschaufelt und…* | Les Juifs l'ont fait eux-même, creusé et… |
| *4) Stille – sie isst langsam weiter.* | Silence. Elle continue à manger lentement. |
| *5) Stille – sie macht ein Loch in den Reisklumpen.* | Silence. Elle fait un trou dans son tas de riz. |
| *6) Sonst hab ich nicht viel zu tun gehabt mit den Juden.* | Sinon, je n'avais pas grand chose à voir avec les Juifs. |

Le spectateur-auditeur comprend vite que l'apparent oubli n'est ni involontaire ni même volontaire mais qu'il résulte d'une insensibilité et d'une indifférence totales qui frappent. Les mouvements de la fourchette à l'intérieur reproduisent ceux de l'excavateur à l'extérieur qui retourne infatiguablement la terre cultivée. Le trou qu'elle creuse dans son riz (Figure : TS 7)

rappelle douloureusement les fosses que l'on ne retrouve pas. Sa voix est posée et le flux de paroles assez régulier. Elle a peu d'accent et articule assez bien. Rien ne justifie l'usage des sous-titres qui bordent en blanc le bas de l'écran. L'écriture vient-elle vraiement au secours du discours oral pour suppléer un manque du parler ? Il nous semble que dans certains cas, comme celui-ci, le sous-titrage a une fonction de soulignement. Il permet aux régisseurs de relever les phrases importantes, de les reformuler, bref, de les rendre plus clairs et plus visibles. On s'étonne moins de retrouver la moitié d'entre elles dans le corps du texte de *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Or, au lieu de rendre les paroles du témoin plus lisibles, cette nouvelle « texture vocale » se superpose au dire oral et génère un troisième discours à côté de la voix et de l'écriture. Une voix muette qui n'appartient ni à l'interviewer ni à l'interviewé s'impose à nous et *de facto* pose son autorité en s'affichant claire et nette en bas de l'image. La voix de témoin se voit d'emblée réduite à un pur phénomène sonore qui déploie sa matérialité certes à l'intérieur de la diégèse mais en dehors d'un dire présenté comme étant intelligible. L'écriture, en revanche, réclame le droit et le pouvoir de dévoiler au spectateur la vérité (les faits dits) sans pour autant manifester le moindre son. Les sphères du texte et de la parole, de la vocalité et de la textualité sont clairement séparées et l'écran nous montre une situation discursive logocentrique telle que Jacques Derrida la dénonce dans sa *Grammatologie*. Le spectateur-auditeur n'a pas la voix de témoin devant les yeux mais une voix à contenu, purement transmissive. Elle n'éclaire pas les propos dits, elle les montre seulement sous une autre forme, l'autre versant matériel de la voix qu'est le texte. Le blanc des graphes, entourés de noir, trouble l'image, se détache du fond bleu et contraste avec l'apparente insouciance de la voix du témoin. L'écriture ne peut pas dire les blancs qui lui sont inhérents mais elle peut les indiquer en étant absente (captations 4 et 5). Relève-t-elle plutôt du collage visuel ou du montage vocal ? A-t-elle la même fonction que les sous-titres d'un film en version sourd-muette ? On peut, en effet, supposer que Margareta Heinrich et Eduard Erne cherchent à faire appel aux autres sens ou qu'ils souhaitent ainsi rendre le documentaire accessible à un plus grand nombre de spectateurs. Ces explications fonctionnelles nous semblent cependant insuffisantes. Dans la mesure où tous les témoignages filmés ne sont pas accompagnés de sous-titres, alors que l'élocution des témoins n'est ni meilleure ni plus plus mauvaise, le choix de doubler la voix réelle d'une textures vocale doit relever d'une réflexion esthétique. Quand le texte rejoint la diction, une nouvelle voix émerge qui double les deux autres. En même temps, l'image est modifiée. La texture vocale qui se superpose à la précédente de façon muette est en léger décalage – elle vient peu *après* qu'on a

entendu le témoin. Ce n'est pas une nécessité[1328] – les régisseurs auraient pu supprimer la voix authentique en lui substituant une autre voix ou directement passer à la forme écrite. D'un côté, cette pratique fait partie de l'esthétique documentaire qui veut dévoiler les faits réels tout en respectant les normes de l'art. Faire entendre au public la voix de l'interviewé témoigne en ce sens d'un souci d'authenticité et d'une volonté de produire un effet de réel. Mais de l'autre, la perception auditive, conjuguée à celle des images et à la lecture d'un texte, ouvre un autre espace de réception : ne faut-il pas y voir un clin d'œil timide aux différents registres du discours historique, oral et écrit ? Le parler aux couleurs locales du témoin, empli d'esquives, de détours et d'expériences vécues se verrait ainsi redoublé et renforcé par une diction sélective et transparente des faits, corrigeant d'emblée les petites incohérences et lissant les excroissances affectives. Une telle lecture nous invite également à y voir deux formes de mémoire dont chacune est fragmentaire à sa manière : l'une individuelle, présélective et connotative ; l'autre plus officielle, postsélective et dénotative. Grâce à l'usage des sous-titres doublant les textures vocales, Erne et Heinrich opèrent manifestement le passage d'une mémoire individuelle et sociale à une mémoire collective et culturelle. Puisque, à l'époque (au début des années 1990), le massacre de Rechnitz n'est visiblement pas entré dans le discours de l'histoire, *Totschweigen* le fait entrer dans la mémoire culturelle tout en conférant aux victimes un lieu de mémoire. Les textures vocales s'apparentent, pour un laps de temps, en écriture de la mémoire.

L'inverse d'une telle mise en perspective de la voix constituent les scènes où une voix retentit du *off* et se surperpose à l'image. Il ne s'agit alors plus de mettre la voix « à plat » comme l'exige Elfriede Jelinek pour son théâtre de surfaces de paroles, aplaties comme de la celluloïde, mais, au contraire, de rendre à la voix sa dimension profonde. La voix-off d'Eduard Erne se situe en effet à la jonction des deux pôles de la vocalité : entre l'écrit et le parlé, entre la lecture, l'écoute et l'entente qui se voient ainsi réunies dans un troisième médium. Le discours du *off* se distingue des autres dictions par son articulation extrême, l'intonation légèrement mélancolique et un rythme posé, témoignant d'une certaine distance, de la lucidité et de l'attitude critique du locuteur.

[1328] Notons que, dans certains cas, les sous-titres sont indispensables pour assurer la compréhension de ce qui est dit. L'écriture vient alors au secours du discours comme dans une scène, montrant une autre retraitée dont nous ne distingons que le dos et qui, en raison de sa disposition physique et psychique (elle ne souhaite pas être reconnue), puis à cause de sa faible voix, a effectivement besoin d'un doublage (Figures : TS 9-10). Là encore les transcriptions sont en parfait accord avec les images : captation 1) « *Am besten man ist ruhig und sagt gar nichts.* » ; captation 2) « *Es kommt immer heraus, wer was gesagt hat.* » L'usage du texte s'avère également nécessaire dans la scène du cocher dont le défaut de prononciation, mêlé au parler dialectal, nous empêche de comprendre ce qu'il dit. L'écriture est alors purement fonctionnelle et assure la « bonne entente ». Dans ces deux cas, cependant, le texte n'est pas apte à traduire tout ce que la voix des témoins exprime.

La voix extra-diégétique non seulement commente les images, mais elle les connote et dénote à la fois, réalisant ainsi les fonctions essentielles de l'écrit et du parlé. Son omniprésence et son omniscience confèrent aux images une présence très particulière, légèrement en retrait par rapport à celle de la voix. D'une part, celle-ci constitue une matière vocale, douée de signification, qui sculpe littéralement des paysages sonores, reflétant celles que la caméra montre à l'écran. D'autre part, elle offre un contexte sonore qui, en cadrant les images, engendre un espace de souvenir où la voix apparaît comme le principal vecteur mnémonique – comme nous voudrions le montrer à propos d'une scène du début du documentaire. Celle-ci montre des pierres tombales, recouvertes de givre, renversées ou fortement abîmées (Figure : TS 11). Une musique de fond prépare l'entrée en scène de la voix-off et la relation voix-image s'inverse. Ce n'est plus la voix d'un narrateur qui commente des plans mais ce sont les images qui transposent sur le plan visuel ce que la voix nous dit calmement :

> *Ein Ort mit drei Friedhöfen : katholisch, evangelisch und jüdisch. Sternförmig liegen sie auseinander. Die Grabsteine auf dem jüdischen Friedhof sind das einzige was an die Rechnitzer Juden erinnert.*[1329]
>
> Un lieu avec trois cimetières: catholique, protestant et juif. Ils sont disposés loin les uns des autres, en forme d'étoile. Seules les pierres tombales du cimetière juif rappellent les Juifs de Rechnitz.

Des silences s'imposent au spectateur-auditeur et cèdent la place au récit musical, plaintif. À la scène morbide des pierres tombales se substitue une image vue à vol d'oiseau, fixant le *Kreuzstadl* enneigé ; des flocons tombent (Figure : TS 1). La voix-off poursuit sur le même ton :

> *Zwischen dem Ort und dem aufgelassenen Bahnhof steht inmitten der Felder eine Ruine. Der Kreuzstadl. Irgendwo in seiner Nähe : ein unbekannter Ort des Todes. Zehn Tage vor Ende des Krieges wurden dort 180 jüdische Zwangsarbeiter erschossen und verscharrt*.[1330]
>
> Entre cet endroit et la gare laissée ouverte, une ruine se trouve au beau milieu des champs. Le *Kreuzstadl*. Quelque part dans les environs : un lieu inconnu de la mort. Dix jours avant la fin de la guerre, 180 forçats juifs y ont été fusillés et recouverts de terre ;

Tandis que les deux plans montrent des lieux d'oubli et d'abandon, la voix esquisse un lieu de mémoire au travers de son récit qui leur confère, en effet, une nouvelle signification. Les pierres tombales de la première scène rappellent en creux le massacre des Juifs de Rechnitz. À ce titre, elles se transforment en une métaphore concrète de l'holocauste. En même temps, elles signalent une absence de mémoire et de deuil : le montage les met en résonance avec une

[1329] 5:19 min. – 5:39 min. Cf. Extrait n°8 du CD n°1 en annexe.
[1330] 5:52 min. – 6:13 min. Cf. Extrait n°9 du CD n°1 en annexe.

captation du cimetière entretenu des Chrétiens-catholiques où l'on voit une femme en train d'épousseter une pierre tombale. Or, en affirmant que les pierres tombales seules attestent aujourd'hui la présence de Juifs à Rechnitz avant l'austrofascisme, la voix se mue, elle aussi, en trace des absents parce qu'elle les nomme et attribue leur présence à un lieu réel. Dans sa qualité désincarnée, la voix-off semble même devenir leur porte-parole. Le deuxième plan accentue la question du lieu de mémoire. Les flocons de neige et leur mouvement silencieux ainsi que la voix-off animent, seuls, cette scène figée. Ensemble ils rendent, de par leur continuïté, l'écoulement du temps palpable. La voix réduit l'image à l'essentiel en rappelant les faits de la nuit du 24 mars 1945. Elle opère ainsi une « notation » des souvenirs refoulés derrière ce paysage froid et inert. À nouveau, sa présence ouvre un espace de mémoire qui se superpose à l'espace réel. De fait, grâce à l'épaisseur et la profondeur de cette voix, la souvenance du lieu comme lieu d'un crime (*ein unbekannter Ort des Todes*) s'incarne dans une mémoire qui se veut à la fois collective et culturelle.

*Totschweigen* nous invite dès lors à nous poser les questions des lieux et des milieux de la mémoire ainsi que celles de la trace écrite, visuelle et surtout sonore. Les textes du documentaire, qui doublent parfois les voix de témoin, opèrent une notation qui ressemble, à certains égards, à celle d'une mise en scène. Cependant, en mettant sous forme écrite un contenu pris sur le vif, ils ne pourront jamais retracer et dénoter complètement ce qui est dit et montré à l'écran. Comme toutes les archives, ces textures vocales sont nécessairement sélectives et construisent des espaces mnémoniques fragmentaires. Il en résulte que même un documentaire qui cherche à montrer le réel tel qu'il se présente à nous n'est inévitablement qu'une trace possible d'une certaine « tranche » du passé. En effet, il ne pourrait pas n'y avoir qu'une seule façon de faire voir et entendre l'histoire. Comme le précise l'artiste munichoise, Hito Steyerl, qui s'est spécialisée dans le genre documentaire, tout siècle, toute société et toute culture sont obligées de trouver leur forme, leur écriture documentaire ; c'est succomber à une illusion ancienne que de vouloir saisir et conserver le passé ou le présent parce qu'il est impossible de documenter et d'archiver la réalité[1331]. Partant, l'esthétique documentaire ne reflète-t-elle pas davantage la relation entre une société et sa mémoire, voire sa conception de la vérité historique, qu'elle ne dévoile la réalité de l'époque ? En ce sens, le documentaire *Totschweigen* constitue une écriture possible de la mémoire du massacre de Rechnitz et offre en tant qu'œuvre documentaire un lieu de mémoire aux défunts ainsi qu'un espace de

[1331] Cf. Hito Steyerl en entretien avec Julian Doepp sur le « documentarisme dans l'art » (« *Dokumentarismus in der Kunst* »), le 31 juillet 2009, dans l'émission *artmix.gespräch*, diffusée sur Bayern 2 (56 min.). Hito Steyerl est l'une des figures émergeantes du documentarisme artistique dans les pays germaniques.

souvenir aux vivants. De surcroît, grâce à la mise en scène des trois qualités de la voix, à savoir sa sensibilité (*Sinnlichkeit*), sa signifiance (*Sinnhaftigkeit*) et sa matérialité (*Materialität*), le film documentaire nous apprend que le sens du dire ne se laisse réduire ni à sa teneur littérale, ni à sa forme écrite, mais qu'il est fondamentalement tributaire de la voix qui le produit.

## b. Espaces sonores – espaces du souvenir

Dans sa qualité acoustique, la voix s'impose à nous. Contrairement à l'écriture ou à la peinture, elle transgresse les limites de notre corps, s'introduit dans nos pavillons d'oreilles pour se faire entendre. Si on peut toujours fermer les yeux pour ne pas voir, il ne nous est guère possible de fermer les conduits auditifs pour ne pas entendre. Malgré les stratégies existantes pour atténuer ce que nous ne voulons ou ne pouvons pas entendre – dans *Totschweigen* un témoin nous les énumère – nous lui sommes en quelque sorte livrés ; le documentaire le montre explicitement. Dans *Rechnitz (Der Würgeengel)*, la métaphore des yeux qui regardent mais qui ne voient pas se lit ainsi en parralèle de celle des langues qui parlent mais qui ne disent rien et qui ne se laissent pas même arracher. Les voix, ces « langues » de *Rechnitz*, submergent le lecteur qui, de fait, est toujours et en même temps auditeur. Leurs chuchotements, leurs cris, leurs ricanements ne lui laissent pas de répit, construisant autour de lui un univers sonore, tissé d'innombrables fils de lecture, et où il lui appartient de mettre un peu d'ordre. L'architecture dramatique de la pièce double ainsi une architexture vocale où le lecteur-auditeur risque de se perdre ou, du moins, de se prendre dans les fils. Le texte ouvre des espaces que les voix sculptent avec leurs dires et leurs échos, comme l'évoque cet extrait de la pièce :

> *Die Stimme, die Sie jetzt hören, diese Stimme ist die Stimme des Vorverdichters, nein, die des Dichters selbst, vor der nicht gewarnt worden ist […] ja, sie schallt lauthals von überall her durch die Lüfte, diese Stimme, man kann ihr gar nicht entgehn, und ihre Stunde, die Stimme der Stunde, äh, die Stunde der Stimme ist immer, und sie ist immer gerade gekommen.*[1332]
>
> La voix que vous entendez maintenant, cette voix, c'est la voix du poète préfabricant, non, celle du poète en personne, contre laquelle on n'a pas mis en garde […] oui, elle résonne à tue-tête de partout dans les airs, cette voix, on ne peut pas lui échapper, et son heure, la voix de l'heure, euh, l'heure de la voix est toujours et elle est toujours venue à l'instant.

La particuliarité de la voix, c'est son lien étroit au temps : elle n'est qu'au moment où elle se produit. Si son heure est toujours dans le *hic et nunc*, elle n'*est* effectivement qu'à l'instant

[1332] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 85.

même où elle s'est déjà produite. De par sa nature éphémère, la voix dit et dévoile ainsi l'écoulement du temps. En ce sens, elle tisse un lien entre le passé et le présent ; elle est ce lieu où le temps présent devient passé. Grâce à sa nature médiale, elle peut transformer une perception instantanée en constat. Enfin, c'est encore par la voix et ses formes d'expression, écrites et orales, qu'un événement peut entrer dans l'histoire. Le poète épaissit ainsi le temps (*dichten* au sens de *verdichten*) en le disant à « tue-tête ». En même temps, il n'est que le « préfabricant » (*Vorfertiger*) d'une histoire tissée de mutiples voix et de leurs échos :

> *Wenn wiederum Abend ergraut und wenn wieder das Grauen des Morgens kommt, ein zweites Mal schon, soll Echo und Felswand hallen* [.][1333]
>
> Quand à nouveau le soir vient en grisonnant et qu'à nouveau les affres du matin nous frappent, déjà pour la seconde fois, Écho et la falaise résonnent [.]

Jelinek emploie l'allégorie du mythe d'Écho pour construire une histoire *vocale*, composée de voix et de contre-voix qui dévoilent leur matérialité sonore, leur origine (un corps de résonance) et leur auteur (ici *Écho*), en même temps qu'elles disent le passé – les paroles d'Écho étant nécessairement des propos réitérés d'un discours qui a déjà eu lieu. En ce sens, Écho – une incarnation du caractère éphémère de la voix – se fait passeur et porte-parole des voix éteintes. Dans son introduction à *Stimm-Welten* (mondes de la voix), au titre parlant de « *Zwischenzonen* » (zones intermédiaires), Doris Kolesch décrit l'existence amphibologique de la voix comme un flottement entre présence et absence :

> *Der stimmliche Körper ist dynamisch, insofern die flüchtige und fluide Stimme weniger einen Gegenstand oder Zustand darstellt, als vielmehr Bewegung, Prozessualität, Veränderung. Jede Stimme ist ein Ereignis, ihre Präsenz, ihr Vohandensein besteht im beständigen Verklingen, im Verschwinden, paradox könnte man formulieren: in einer anwesenden Abwesenheit.*[1334]
>
> La corporalité de la voix est dynamique dans la mesure où la voix éphémère et fluide représente moins un objet ou un état que mouvement, processualité et changement. Toute voix est un événement, sa présence, son être-là consistent en un évanouissement continuel du son, dans sa disparition ; on pourrait formuler de façon paradoxale : dans une absence présente.

Cette métaphore d'une voix incarnée qui ne se manifeste qu'au moment où elle s'évanouit, autrement dit qui n'*est* qu'à l'instant de son absence, a visiblement marqué le compositeur autrichien Bruno Strobl. Celui-ci réalise à partir de quelques extraits de *Das Werk* une interprétation musicale qui se déroule sur les lieux du barrage à Kaprun. *Memento für Kaprun*, littéralement *« Souviens-toi ! » de Kaprun*, place la voix et sa phénoménalité double au cœur

[1333] *Ibid.*, p. 145.
[1334] KOLESCH, D., « Zwischenzonen. Leiblichkeit – Räumlichkeit – Aisthesis », *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Kolesch, Doris, Vito Pinto, Jenny Schrödl (éd.), Bielefeld, transcript, 2009, p. 13-22, ici p. 16.

de la performance. Non seulement l'articulation vocale de l'actrice mais aussi l'expression sonore des instruments à vents qui l'accompagnent entrent en résonance avec la paroi du barrage.

Créé en 2005 dans le cadre de la 10e rencontre des compositeurs, réunis sous la devise « *Jetzt* » (*Maintenant*), consacré aux créations contemporaines ainsi qu'à leur réception, *Memento* est une performance sonore – la presse et le programme annoncent une « *Klangaktion* » – qui s'est déroulée dans l'après-midi du 11 septembre 2005 aux environs du barrage au *Moserboden*[1335]. La performance musicale et physique se fonde sur deux composants externes qui indiquent de par leur complémentarité le large spectre des formes mnémoniques et vocales auxquelles le composieur eut recours. Bruno Strobl compose sa pièce à partir du tapuscrit de Jelinek. Les notations musicales s'orientent dès lors d'après les graphes imprimés, de façon à ce que le texte-partition constitue un espace hybride, situant le lecteur-spectateur dans une temporalité et spatialité intermédiaires : entre l'écriture effective et les indices de voix virtuelles. Cette partition littéraire ou textuelle constitue une première marque de jonction entre la matérialité concrète du texte écrit et la performance vocale potentielle, mais non réalisée. Elle propose et accomplit ainsi une rencontre entre deux types d'écriture ayant chacune leur propre concrétion et vocalité. Aussi ouvre-t-elle deux espaces d'écoute et de lecture distincts. L'annotation du texte peut, en ce sens, être interprétée comme un monde acoustique (*Klangwelt*) amphibologique, à la fois un espace d'entente et d'écoute (*Hörraum*) et un espace de lecture et de réflexion. C'est un lieu concret où le son et le silence se croisent afin de stimuler l'imagination du lecteur.

Un extrait, tiré des archives, montre comment les deux voix se conjuguent ou, parfois, se contredrisent afin de faire émerger et émarger une troisième voix. Bruno Strobl ne conserve que quatre énoncés, issus d'une longue tirade de *Das Werk*, dont la voix d'alto réitère certains passages, soit en entier, soit en partie, lesquels nous avons soulignées ci-dessous :

> *Noch mehr Menschen her! Noch mehr Menschen her!*
> *Der Berg ist sie mühelos wieder los, so viele wir auch holen, mü – he – los, wie – der los.*
> *Die Fremden mit unserer Gestaltungslust zusammen, das ergibt ein explosives Ge – misch!*
> *Sie fangen ab sofort das wilde Wasser ein / fassen es, setzen sich mit ihm in Beziehung / es überwältigt sie, und dann Ruhe / Sie ru – hen, ruhen jetzt auch.*[1336]
>
> Encore plus d'hommes ! Encore plus d'hommes !

[1335] Le journal *Salzburger Nachrichten* du 10 septembre 2005 annonce la performance dans la rubrique des nouvelles locales, sous le titre « *Starke Signale neuer Musik* », comme l'un des moments forts du festival de la musique expérimentale et avant-gardiste de l'Autriche actuelle. Cf. www.kofomi.com Voir également le programme du festival *Ein-Klang2005*, 10. Komponistenforum, Mittersill, du 8 au 17 septembre 2005.

[1336] Archives privées de Bruno Strobl. Cf. Elfriede Jelinek Forschungszentrum à Vienne. Les extraits du texte se situent dans JELINEK, *In den Alpen: drei Dramen*, DW, p. 155.

> La montagne s'en débarrasse sans grand peine, peu importe combien nous en cherchons, sans gran – des pei – nes, s'en dé – bar – rasse.
> Les étrangers de concert avec notre plaisir de créer, ça fait un mé – lange explosif !
> Ils captent désormais l'eau déchaînée / la saisissent, se mettent en relation avec elle / elle les submerge, et puis silence / Ils re – posent, reposent aussi maintenant.

Ayant pour titre « *An der Wand od. Glücklich ist, wer vergisst, was doch schon verschüttet ist* » (*Au pied du mur ou Heureux celui qui oublie ce qui pourtant a déjà été répandu.*), ce court texte introduit la dernière station qui situe l'auditeur-spectateur effectivement face au barrage. Tandis que les premiers vers, évoquant la consommation gargantuesque des ouvriers, indiquent un rythme accéléré grâce à l'usage de noires, les derniers phrasés témoignent d'un ralentissement notable. Accompagné de rondes, le texte peint une métaphore de l'eau qui, telle une tombe, ensevelit les corps et réduit les voix au silence, l'accent étant mis sur le terme de « *ruhen* » (reposer). Les répétitions soulignent dans la composition musicale les éléments forts du texte de Jelinek. Bruno Strobl modifie le texte de Jelinek en corrigeant légèrement la citation de *La chauve-souris* de Strauss. *Das Werk* indique en effet « *Glücklich ist, wer vergießt, was doch schon verschüttet ist* » alors que *Memento* propose un « mélange explosif » des deux versions : « *Glücklich ist, wer vergisst, was doch schon verschüttet ist* », la devise de l'opérette viennoise étant : « *Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist* ». Ainsi la partition littéraire de *Memento* semble prendre position entre le texte de théâtre et la composition musicale (ici Schubert et Strauss). Par conséquent, le lecteur doit faire un double effort de lecture. Non seulement, il doit déchiffrer un phrasé hybride, composé de mots et de notes, mais aussi proposer une interprétation commune prenant en compte la musicalité du texte et la vocalité des notes. Cet embryon musical disparaît cependant au moment même de sa réalisation – ce qui nous amène au deuxième composant externe de *Memento*, à savoir le lieu même de la performance.

D'après le programme *Ein-Klang2005*, l'« opération sonore » *Memento für Kaprun* démarre au restaurant du *Moserboden*. Elle compte cinq stations ; la première se déroule au point de vue du lac de retenu (*Am Aussichtspunkt Stausee*) en présence de Roswita Klaushofer (récitation) et de Rupert Gratz (tuba). Le public se déplace ensuite vers la plateforme du monument (*Auf der Plattform des Denkmals*) où l'alto Waltraud Russegger et l'accordéoniste Huamer Kebic les attendent. À côté du rocher de la rue (*Am Felsen der Straße*) se déroule la troisième station avec Florian Tiefenbacher (récitation) et Peter Hartmann (guitare). Elle est suivie d'une quatrième étape dans la grotte au bord de la route (*In der Felsgrotte an der Straße*) ; Roswita Klaushofer reprend la récitation et Julia Klaushofer l'accompagne au violoncelle. Le spectacle se termine face au mur du grand barrage (*An der Staumauer*) par une

performance acrobatique de la danseuse Katharina Czernin (danse et choréographie), accompagnée, sous la baguette de Bruno Strobl, par le chant de Waltraud Russegger (alto), les clarinettistes Klaus Hasholzner et Stefan Gfrerer, les trompettistes Johann Öttl et Michael Schwaighofer ainsi que les cuivres Christian Stallner et Johannes Tildach (trombone), Ingrid Ronacher et Florian Madleitner (cor). Le barrage et le lac de retenu du *Moserboden* constituent non seulement le décor mais ils sont des données indispensables de la création musicale. Celle-ci se fonde, en effet, sur l'acoustique particulière de cet espace ouvert qui est *de facto* un lieu de souvenir (*Ort der Erinnerung*) et de mémoire (*Gedächtnisort*). Le journal local *Kleine Zeitung Klagenfurt* écrit ainsi sous le titre de « *Memento an der Staumauer* » (*Mémento au mur du barrage*) le 13 septembre 2005[1337] :

> *Im Rahmen des 10. Komponistenforums Mittersill wurde am Sonntag Bruno Strobls jüngstes Werk,* Memento für Kaprun, *uraufgeführt. Den szenischen Mittelpunkt der Aufführung bildete die Tänzerin Katharina Czernin, die in Seilen die Mauer des Moserboden-Stausees hinabwanderte. Ein verstreutes Bläserensemble kommunizierte währenddessen über eine Entfernung von bis zu 500 Metern hinweg. Die Klagenfurter Sängerin Waltraud Rußegger und Bruno Strobl als Ensembleleiter trugen das ihre zum Gelingen des spektakulären Projektes bei. Die Berglandschaft und die Staumauer gaben eine besondere Klangkulisse ab: Dank der außergewöhnlichen Schallübertragungsqualitäten der Staumauer wurde die große räumliche Distanz im Klang gleichsam aufgehoben.* Memento *reflektiert – entlang von Textpassagen aus Elfriede Jelineks Theaterstück* Das Werk *– die Errichtung dieses kolossalen Bauwerks, das die menschlichen Kräfte einst zu einer Höchstleistung bündelte, dafür jedoch eine erschreckend hohe Zahl an Todesopfern (an die 6000) unter den Bauarbeitern forderte.*
>
> Dimanche, dans le cadre de la 10e rencontre des compositeurs à Mittersill, la dernière oeuvre de Bruno Strobl *Memento pour Kaprun* a eu sa première. Le clou du spectacle était la danseuse Katharina Czernin qui descendait le mur du lac de retenu du Moserboden à l'aide d'une corde. Un ensemble de cuivres parsemés communiquait cependant sur une distance allant jusqu'à 500 mètres. La chanteuse de Klagenfurt Waltraud Rußegger et Bruno Strobl comme chef d'orchestre ont contribué à la réussite de ce projet spectaculaire. Le paysage de montagnes et le mur du barrage constituaient une coulisse acoustique singulière : grâce aux qualités extraordinaires de transmission sonore du mur du barrage, la grande distance spatiale a été surmontée par le son. À partir d'extraits du texte de théâtre *Das Werk* d'Elfriede Jelinek, *Memento* réfléchit sur la construction de cet édifice colossal qui avait autrefois concentré les forces humaines en une performance de record mais causé un nombre très élevé de morts (environ 6000) parmi les ouvriers.

D'une part, le commentaire du spectacle souligne que le mur du barrage et les roches tout autour offrent un espace de résonance important. D'autre part, il sous-entend que la construction monumentale s'apparente elle-même à un « mémento » démésuré où se croisent une mémoire officielle, à savoir celle des forces déployées pour la reconstruction de la république alpine, et sa contre-mémoire, rappelant en silence aux visiteurs : « souviens-toi »

[1337] Il existe très peu de traces de cette performance unique. Afin de donner une idée de la perception locale et de la réception officielle du spectacle, nous avons souhaité reproduire ici l'intégralité de l'article.

du travail immense que la construction du barrage a exigé pendant la guerre et après ; « souviens-toi » des grandes peines et des morts qu'elle a causés ; enfin, « n'oublie pas » les infortunés qui de nos jours sont exploités au nom d'une démocratie et parfois y laissent leur vie. En faisant résonner deux espaces de mémoire, à savoir le lieu concret du barrage et la partition textuelle ayant trait à *Das Werk*, la performance musicale se meut en médium mnémonique, en un moyen et mi-lieu où l'histoire collective et la mémoire culturelle s'embrassent et se rejoignent.

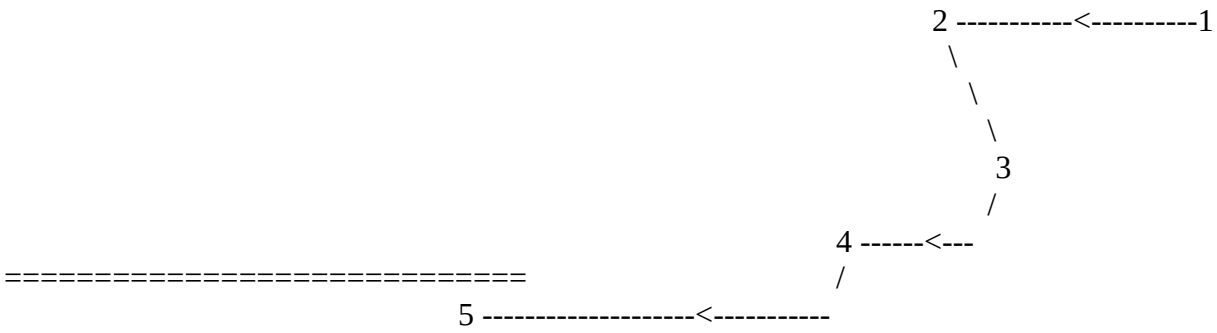
Au cours de la performance, le public se déplace à cinq endroits différents qui marquent les cinq étapes (*Stationen*) d'un cheminement mnémonique. Dans sa description du projet, datée de 2004 (la performance étant initialement prévue pour septembre de la même année que la première de *Das Werk*), le compositeur précise avoir voulu « écrire la pièce pour le mur du barrage mais, en outre, doter d'étapes spécifiques le chemin que les auditeurs doivent emprunter pour se rendre de leur point d'arrivée (la station en haute montagne) jusqu'au mur »[1338]. Les quatre premières « stations » préparent ainsi le spectateur-auditeur à l'œuvre finale qui se déroule en présence d'un orchestre de cuivres, d'une voix alto et d'une danseuse-acrobate directement tout autour du barrage. Autrement dit, le chemin parcouru sur le terrain par le public retrace un cheminement intérieur souhaité d'un chacun[1339]. Si Strobl ne retient pas l'idée initiale d'engager des amateurs de théâtre et de musique accueillant à des endroits particuliers le public ambulant, il maintient celle d'une performance qui rend le public actif sur les plans physique et psychique. La cinquième étape qui constitue le point culminant de la mise en scène réunit divers dimensions perceptives en une « œuvre d'art totale » : grâce à l'aide de quelques guides de haute montagne, l'acrobate Katharina Czernin descend le mur du barrage selon un plan chronologique précis qui souligne les moments essentiels du texte de Jelinek. S'accordant aux récitations dramatiques et à l'interprétation musicale, ses « mouvements impressionnants » (*ausdrucksstarke Bewegungen*) proposent ainsi au public un « commentaire optique » de ce qu'il entend[1340]. Le parcours de la performance prend finalement la forme suivante : il y a quatre stations (en comptant le point

[1338] « Durch diese Situationsbeschreibung war mir sofort klar, dass ich zwar das gewünschte Stück für die Staumauer schreiben, darüber hinaus aber auch den Weg, den die Zuhörer von ihrem Ankunftspunkt (Bergstation) bis zur Mauer gehen müssen, mit einzelnen Stationen versehen wollte. » STROBL, B., « Entstehung und Beschreibung von "Memento" (2004, UA 2005) », Elfriede Jelinek Forschungszentrum, Universität Wien, Wien, 2005, p. 1.

[1339] Strobl évoque cet aspect à la fin de son résumé : « So wie der Besucher erst einen Weg zurücklegen muss – von der Bergstation bis zur Mauer – soll er durch die Stationen 1 – 4 vorbereitet und eingeführt werden bevor er zum eigentlichen Werk – an die Mauer – kommt. » *Ibid.*, p. 3.

[1340] « Sie vollführte den Textstellen und der Musik entsprechend ihre ausdrucksstarken Bewegungen und brachte so den optischen Kommentar zu dem Gehörten. » *Ibid.*

de départ), chacune pourvue d'un soliste et d'un orateur ou d'une chanteuse, qui préparent les auditeurs à l'étape finale, la « station 5 » :




Celle-ci réunit une chanteuse, une danseuse et un ensemble de 8 musiciens, le public étant placé à droite du mur du barrage (emplacement 5), indiqué par des === ci-dessus[1341].

*Memento* joue sur l'ensemble des sens et demande une attention perceptive qui se distingue d'une situation de réception conventionnelle, généralement limitée à un espace dont la configuration privilégie le plus souvent la vue et non l'ouïe. Bruno Strobl transforme cependant la performance en événement et la réception en une expérience multisensorielle qui demande une activité physique constante de la part du public. S'il se déplace, il doit se tenir debout. Les senteurs alpines et la fraîcheur des montagnes, l'humidité et la consistance variable du sol influent tout autant sur sa perception du spectacle que les conditions météorologiques (tels la luminosité ou le vent) jouent sur la vue et l'ouïe. De légères nuisances sonores (par exemple le cri d'un oiseau ou d'un enfant au loin) peuvent interrompre la performance et ramener le spectateur-auditeur au présent réel. Cependant, ces retours brusques à la réalité permettent également de prendre conscience de la situation performative dans laquelle le public est impliqué et à laquelle il participe activement, c'est-à-dire « corps et âme ».

Ce faisant, *Memento* croise et juxtapose plusieurs moyens et espaces de résonance : tout d'abord les corps résonnants, à savoir la chanteuse les instruments qui forment et émettent les sons. Il y a ensuite une zone intermédiaire où les ondes acoustiques rencontrent le monde entourant avec lequel elles entrent en vibration, tels que la paroi du barrage ou les corps des auditeurs. Ces corps extérieurs perçoivent, reçoivent et absorbent non seulement les sons émis par les intérprètes mais aussi leurs échos. Le journal culturel de Salzbourg

[1341] Nous reproduisons ici le schéma de Bruno Strobl, tel qu'il apparaît dans son descriptif. *Ibid.*, p. 1.

*DrehPunktKultur* souligne l'effet impressionant de la coulisse acoustique du mur du barrage et des montagnes autour. L'écho aurait contribué à transformer la performance musicale et artistique en une « œuvre d'art totale » aussi bien sur le plan visuel que sonore[1342], laissant dès lors des traces dans les mémoires et dans les corps. Aussi le compositeur se dit « fasciné » par la qualité du son qui se maintient sur plusieurs centaines de mètres, si bien que l'on « entend tout près des sons venant de l'autre côté » du barrage « malgré la distance d'environ 500 mètres »[1343]. La double présence du son dégage donc un troisième espace de résonance qui vient toujours *a posteriori*. Il s'agit de l'écho comme trace mnémonique que l'ensemble des médiums (le texte, la musique et le chant) génère dans l'esprit du récepteur. Dans *Vokale Intensitäten,* Jenny Schrödl montre en effet comment la puissance et la brillance du son augmentent ou attenuent le dégré de mémorabilité d'une situation vécue. Elle rappelle ainsi avec Aleida Assmann que notre capacité de nous souvenir est liée à une force de choc (*Schock-Kraft*). C'est l'*intensité* d'une expérience vécue, sa « force de choc », qui nous frappe et nous marque durablement puisque « le souvenir a besoin d'un déclenchement » (*Erinnerung bedarf immer eines Anstoßes*). La terreur et la pitié que la tragédie grecque devait inspirer à ses spectateurs ne sont alors qu'une variante de ces impulsions qui indiquent que « la mémoire (et *ex negativo :* l'oubli) se réfère toujours à ce qui nous touche ou nous a ému, à ce qui se détache et diffère de ce qui a lieu et se passe de toute façon »[1344]. Partant, « la voix ou plus précisément la situation d'une intensité vocale se fait trace dans la mémoire des auditeurs au moment de son évanouissement » (« *Die Stimme bzw. die Situation vokaler Intensität wird in ihrem Verklingen zur Spur im Gedächtnis der Zuhörenden.* »)[1345]. À en croire les commentaires des journalistes et le descriptif de Bruno Strobl, l'acoustique du barrage a effectivement été une surprise imposante (*überwältigend*) pour la plupart des auditeurs.

La disposition du public face au barrage (station 5) était la suivante[1346] :

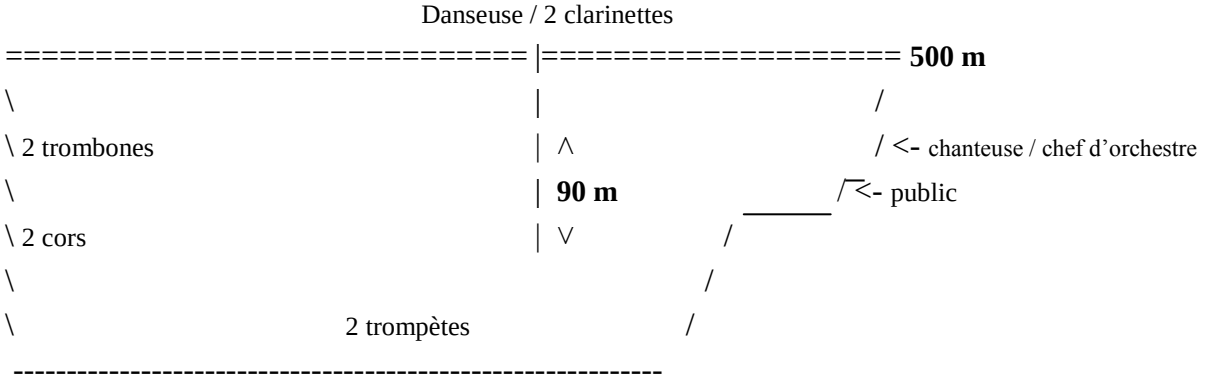
[1342] « Der Echo-Effekt in den Bergen tat sein übriges, um dieses Werk zu einem beeindruckenden klanglich-visuellen Gesamtkunstwerk verschmelzen zu lassen. » URL : http://www.drehpunktkultur.at/ Nous tenons les informations d'une version imprimée de la revue de presse, archivée par le Elfriede Jelinek Forschungszentrum à Vienne, ici p. 22.

[1343] « Das faszinierende ist, dass sich Töne entlang der Staumauer über mehrere hundert Meter bewegen. Trotz der Distanz von etwa 500 m hört man Töne von der gegenüberliegenden Seite ganz nah. » STROBL, « Entstehung und Beschreibung von "Memento" (2004, UA 2005) », p. 1.

[1344] « Erinnerung (und *ex negativo*: Vergessen) [beziehen] sich auf das, was uns berührt oder ergriffen hat, was sich abhebt und differiert von dem, was ohnehin stattfindet und geschieht ». SCHRÖDL, *Vokale Intensitäten*, p. 291.

[1345] *Ibid.*

[1346] Nous reproduisons ici l'esquisse de Bruno Strobl dans son descriptif du projet. STROBL, « Entstehung und Beschreibung von "Memento" (2004, UA 2005) », p. 2.




Tandis que chacune des stations 1 à 4 dure environ 4 minutes, la partie centrale qui se déroule tout autour du barrage et qui fait la synthèse des stations précédentes, dure 25 minutes. Elle représente donc la moitié de la performance (50 min.). L'esquisse montre que cette dernière étape est entièrement conçue en fonction de la qualité du son et des possibilités acoustiques que la disposition du barrage et du cirque rocheux offre à la fois aux interprètes (musiciens, chanteuse, acrobate et chef d'orchestre) et aux auditeurs. La situation d'écoute décide, en effet, du placement des instruments, de la voix et de la danseuse. Bruno Strobl note :

> *Die Musiker spielen in einem bestimmten Winkel zur Mauer, da die Klangentwicklung dann am besten gewährleistet ist. So hat man, speziell an dem Platz, wo das Publikum sich aufhielt, optimale akustische Verhältnisse. Die Sängerin (Waltraud Russegger) war leicht über dem Publikum platziert, sodass auch die Textverständlichkeit gegeben war. Für die phänomenalen Echowirkungen waren die Mauer, die umgebenden Berge/Felsen und wohl auch die Spiegelfläche des darunter liegenden Stausees ausschlaggebend.*
>
> Les musiciens jouent dans un angle particulier par rapport au mur afin que l'évolution du son soit au mieux garantie. Ainsi on obtient, et notamment à l'endroit où le public se trouve, des conditions acoustiques optimales. La chanteuse (Waltraud Russegger) était placée légèrement au-dessus du public si bien que la compréhension du texte était assurée. Quant aux phénomènes d'écho et leur influence, le mur, les montagnes/rochers et sans doute aussi la surface miroitante du lac de retenue, situé plus bas, étaient décisifs.

Le commentaire du compositeur témoigne du souci d'égalité entre l'interprétation musicale, vocale et physique d'un texte qui doit rester intelligible et audible pour le récepteur. Celui-ci est stimulé aussi bien sur le plan auditif (la musique et le chant) que sur le plan visuel (la danse et la vue imprenable). L'espace réel est en ce sens appréhendé en fonction de sa qualité sonore exceptionnelle permettant de marquer les esprits à long terme. Cependant, d'autres dimensions entrent en compte comme celle de la vision puisque le cadre grandiose de la mise en scène coupe aux spectateurs-auditeurs littéralement le souffle.

La trace vocale, bien qu'elle soit moteur et médium du souvenir de cette performance, s'avère fragmentaire. Comme le texte de Jelinek, qui a l'fait objet d'une sélection rigoureuse

avant d'être mis en musique[1347], les intensités vocales et instrumentales de *Memento* sont fort variables et constituées autant de blancs que de sonorités perçantes. L'air est en effet un mauvais médium et le son se perd facilement au cours de sa transmission, surtout quand il doit résister au vent comme en haute montagne. De fait, les ondes acoustiques qui atteignent le mur du barrage sont d'ores-et-déjà incomplètes. L'écho que la rencontre du son avec la surface rocheuse déclenche est également partiel car, comme le rappelle le mythe d'Écho, la roche ne renvoie que la fin du phrasé. Enfin, les capacités auditives varient d'une personne à l'autre (en fonction de son placement), de même que la réception de l'ensemble des éléments de la performance. Par conséquent, les écarts de compréhension peuvent être plus importants encore que ceux qui résultent d'une lecture unidimensionnelle du texte, ne s'adressant au fond qu'à la vue. On peut également supposer que l'étagement des émissions sonores originales et de leurs échos conduit à une situation de flottement où le son authentique se confond avec sa répétition partielle et où la voix incarnée rencontre son double réifié, voire où l'épaisseur de la voix humaine s'oppose à la nature diaphane de son renvoi. Il en résulte que l'auditeur est sans cesse rappelé à sa propre existence vocale ainsi qu'aux effets qu'elle produit sur les autres qui la perçoivent. L'écho des paroles chantées, qui tient manifestement une place à part dans *Memento*, ne se lasse en effet pas d'être une répétition de l'identique. Non seulement il a sa phénoménalité propre mais il se produit toujours dans la différence. Or, si toute voix authentique renvoie nécessairement au corps dont elle est la trace audible, qu'en est-il de l'écho ? Renvoie-t-il au corps qui l'a proféré en premier ou à l'objet dont il est seulement la résonance ? Doris Kolesch résume la relation paradoxale entre la voix et le corps de la manière suivante :

> *Keine Stimme existiert ohne einen Körper. Als Spur des Körpers in der Rede eignet der Stimme ein doppeltes Vermögen: sie vermag gleichzeitig zu sagen und zu zeigen. Die Stimme ist Trägerin, Medium von Sinn und Bedeutung und sie kann etwas anzeigen, was die Rede verschweigt oder auch einfach nicht nur Sprache bringt* [.][1348]
>
> Aucune voix n'existe sans corps. En tant que trace du corps dans le discours, la voix est dotée d'une capacité double : elle est susceptible à la de fois dire et de montrer. La voix est un support, un médium du sens et de la signification et elle peut indiquer quelque chose que le discours passe sous silence ou qu'il ne dit tout simplement pas.

Dans tout discours, dans toute diction, dans toute articulation vocale, il y a un reste irréductible du corps dont il émane. Ce reste – on peut l'appeler sa matérialité, sa corporalité

[1347] *Memento* ne cite, en effet, que quelques passages significatifs du texte. La première station, intitulée « *Herzlich willkommen !* » concerne par exemple les pages 177 à 178 ; la troisième, « *Her mit der Mauer* », emprunte des passages aux pages 140 et 142 tandis que la quatrième, « *Die Natur wird immer siegen* », se nourrit des pages 93, 99 et 105.

[1348] KOLESCH, « Zwischenzonen », p. 16.

(Patrice Pavis) ou encore son « grain » (Roland Barthes) – est un vecteur sémantique qui va au-delà du discours, de la diction et de l'articulation d'une langue. Il dépasse à la fois l'information chiffrée par les mots et un contenu plus suggestif, transmis par le rythme et la maîtrise vocale. Ce différant ou surplus de la voix « peut indiquer quelque chose que le discours passe sous silence », par exemple une émotion ou une pensée refoulée. Mais dans le cas de l'écho, la saisie de ce reste se complique puisqu'il n'y a plus de corps concret dont il pourrait être la trace. Qu'exprime donc l'écho si ce n'est le reflet du son auparavant reçu ? Renvoie-t-il, comme le suggère la performance vocale de *Memento*, aux voix des disparus du barrage de Kaprun ?

C'est le mythe d'Écho qui nous éclaire sans doute le mieux sur les conséquences de la dissociation d'un corps avec sa voix. Comme le rappelle Petra Gehring dans son analyse détaillée du sort de la nymphe éloquente, la voix d'Écho est une voix de répétition[1349]. Contrainte de réitérer les paroles qu'on lui adresse, Écho n'est pas privée de voix mais d'une voix qui lui *appartienne*, une voix dont elle disposerait librement et qu'elle ferait entendre ou non. Autrement dit, elle n'a plus la liberté de répondre personnellement à ce qu'on lui dit[1350]. Il en résulte une langue étrangéisée (*entfremdete Zunge*) qui, de par son caractère quasi-mécanique, ne permet pas de communiquer avec les autres parce qu'elle ne peut plus exprimer une intention. Dépouillée de sa médialité, la voix d'Écho n'est plus *humaine*. Gehring en conclut :

> *Echo hat eben nicht lediglich eine begrenzt hörbare oder auch unhörbare Stimme. Sie spricht vielmehr mit einer fremden Stimme, genauer: mit einer Un-Stimme, die – und zwar leibhaftig – das Prinzip der Kommunikation untergräbt.*[1351]
>
> Écho n'a justement pas une voix qui est à peine audible ou pas du tout. Elle parle plutôt avec une voix étrangère ou plus précisément : avec une non-voix qui sape – en présence d'un corps – le principe de la communication.

Dans la mesure où la nymphe ne peut pas ne pas parler – car le fait de se taire relève déjà d'un choix et révèle la présence d'un sujet – son silence devient un silence bavard, un silence recouvert de paroles, que son interlocuteur, réduit à un auditeur, ne peut ni entendre ni identifier comme une absence de paroles propres. Son discours s'apparente à une *écho*-lalie, vidée d'une signification précise, le parler inquiétant d'un automate[1352]. Les trois contraintes

[1349] GEHRING, « Die Wiederholungsstimme », *op. cit.*

[1350] « Sie wiederholt, was sie hört. Der fremde Zwang schiebt sich also genau in den Chiasmus zwischen dem vernommenen Wort und der frei gestaltbaren, mitteilsamen Rede. Der vernommene Anspruch und die Gabe der Antwort werden getrennt. », *Ibid.*, p. 88.

[1351] *Ibid.*, p. 90.

[1352] *Ibid.*, p. 94-95.

d'Écho, l'obligation de produire du son, de répéter les paroles et de rester fragmentaire, sont constitutives de sa punition divine et peuvent être considérées comme les caractéristiques de l'écho au sens large du terme. Comme sa voix est privée de toute performativité, celle-ci devient seulement un bruit ou un son auquel on a ôté le « grain ». Autrement dit, la trace du corps en est absente. Écho a donc perdu non seulement sa voix mais aussi sa *physis* comme reflet visible de sa personne. La perte d'une voix interactive et autonome signifie, d'après cette lecture du mythe, la perte de son identité et, partant, de sa présence effective au monde[1353]. Quand son corps se résorbe dans les roches de la montagne, cette voix aliénée résonne dans le monde comme sa « pierre tombale acoustique » (*akustischer Grabstein*) et s'approprie même son nom propre en devenant l'« écho ». Tandis que le silence du mort est un silence insonore, un silence de mort comme on dit, le silence de l'écho est précisément un silence qui *revient* – tel un revenant[1354]. Car « dans la voix la physis de la communication et la physis du corps individuel se rencontrent »[1355]. Le mythe d'Écho nous révèle ainsi l'inimaginable :

> *Das paradoxe Phänomen einer Stimme, deren Effekt ein vollständiges Verstummen derjenigen wäre, die da (nicht mehr) spricht. Dies ist ein unheimlicher Befund über den inneren Außenrand des Sprachlichen. Ein Ende der Rede, ein Ende jeglicher Möglichkeit des Kommunizierens wird nicht am wirksamsten durch Schweigen, sondern noch wirksamer im Medium der Stimme besiegelt.*[1356]
>
> Le phénomène paradoxal d'une voix dont l'effet serait le dévoisement complet de celle qui (ne) parle (plus). C'est un constat inquiétant sur les berges intérieures du phénomène de la langue. La fin du discours, la fin de toute possibilité de communiquer n'est pas scellée le plus efficacement par le silence mais, plus efficacement encore par le médium de la voix.

L'étymologie mythologique de l'écho renvoie donc à la question de l'origine du son et, plus précisément, à celle de la voix. Les réactions violentes des auditeurs d'Écho (Narcisse s'enfuit, des bergers effrayés la démembrent) dévoilent l'inquiétante étrangeté d'une voix dissociée du corps qui, visiblement, l'émet. La séparation de la voix et de son support s'avère en effet inquiétante (*unheimlich*) puisque le son perd sa dimension humaine, intentionnelle et donc sa signification, et semble devenir autonome, quasi-mécanique et en quelque sorte « désémantisée »[1357]. *Memento für Kaprun* joue précisément avec cette qualité inhumaine,

---

[1353] « Der Mythos ist hier recht präzise: Physisch ist Echo im Grunde schon mit dem Urteil gleichsam tot. Eine eingepflanzte Stimme bewohnt ihren Leib. » *Ibid.*, p. 99. « Was konkret dabei getilgt wird, ist die Spur der Person. Über einen kommunizierenden Leib kann Echo nicht mehr verfügen. », p. 104.

[1354] *Ibid.*, p. 102.

[1355] « In der Stimme treffen tatsächlich die Physis der Kommunikation und die Physis des individuellen Leibkörpers zusammen. » *Ibid.*, p. 107.

[1356] *Ibid.*, p. 110

[1357] FINTER, H., « Stimmkörperbilder. Ursprungsmythen der Stimme und ihre Dramatisierung der Bühne », *Kunst-Stimmen*, Doris Kolesch / Jenny Schrödl (éd.), Recherchen 21, Theater der Zeit, p. 131-41, ici p. 132.

cette dimension a-sémantique et non familière d'une voix étrangéisée par les effets d'écho. Les sons renvoyés par le barrage de Kaprun semblent directement venir du mur, d'autant plus que le corps émetteur est dissimulé puisque la chanteuse Waltraud Russegger se situe quelques mètres au-dessus du public. Bruno Strobl crée ainsi l'illusion d'un univers acoustique autonome qui, à l'instar du mythe d'Écho, provient du barrage et du lac de retenu. Les fragments parvenant aux oreilles du public s'apparentent, de fait, aux voix des défunts, engloutis par les masses d'eau et ensevelis dans la construction « monumentale » comme le suggère le texte de Jelinek, mis en voix et en musique par Strobl lors de la dernière étape, appelée « Au mur ou Heureux celui qui oublie ce qui a déjà été renversé » [1358] :

> *Wie lieg ich hingestreckt / auf diesem steinharten Lager! / O weh! /*
> *gern würd ich mich rumwälzen, / aber irgendwie ist da zu wenig*
> *Platz / über mir Beton, / auf diesem Damm /*
> *Unter mir Beton, / auf diesem Damm /*
> *An so – was haben die natürlich beim Bauen nicht gedacht, /*
> *O – je, / o – je, / jetzt hab ich auch noch die Maße ver – lo – ren.*
>
> Comme je repose étendu / sur cette couche dure comme pierre ! / Hélas ! /
> j'aimerais bien me retourner / mais il y a curieusement trop peu de
> place / au-dessus de moi du béton, / sur ce barrage /
> en-dessous de moi du béton, / sur ce barrage /
> À ce – la, ils n'ont bien sûr pas pensé en construisant, /
> Hé – las, / hé – las, / maintenant, j'ai en plus perdu toute me – su – re.

La performance se mue ainsi en un « mémento », un « souviens-toi », des victimes du barrage durant lequel l'écho pleure sur le ton de la tragédie grecque (les interjections *O – je* rappellent en effet les motifs du *ecce !* chez les Anciens) les corps disparus sous les masses de béton. Cette association est notamment sous-tendue par le corps 'vivant' de la danseuse qui descend agilement le mur du barrage. Son mouvement contraste avec l'immobilité du béton armé, lequel évoque à la fois la froideur et l'absence de vie des corps emmurés. L'écho du mur s'avère d'autant plus troublant que le corps de l'acrobate demeure silencieux tandis que le chant provient effectivement d'un corps invisible. Ainsi devient-il, à l'instar du mythe, la trace d'une présence absente qui marque de façon éphémère le paysage sonore. De même que le barrage rappelle les forces collectives déployées pour la reconstruction de l'État autrichien, l'écho se transforme en un monument acoustique qui redonne du souffle à ceux qui y ont succombé. Désignant littéralement une prière de se souvenir des morts (et des vivants), qui

[1358] Il s'agit d'un extrait de la partition-texte, station 5 « An der Wand od. Glücklich ist, wer vergisst, was doch schon verschüttet ist ». Archives de *Memento*, Elfriede Jelinek Forschungszentrum, Wien.

appartient au canon de la messe, ce « mémento pour Kaprun » prie concrètement l'assemblée des présents de faire *œuvre de commémoration*. Il est, en ce sens un *requiem* et un *rappel* au devoir de mémoire, transformant un lieu réel par son effet de résonance en un espace de souvenir et de mémoire.

*Memento für Kaprun* offre un espace d'expérience (*Erfahrungsraum*) très particulier que le public découvre par un effort physique et auditif. L'implication corporelle de l'auditeur, devenant ainsi « spect-acteur », le force constamment à se reconnecter à la situation perceptive. La performance sonore l'arrache à son état passif afin qu'il devienne acteur d'une œuvre collective. Par conséquent, le *memento mori* de Bruno Strobl relève d'un acte intersubjectif qui implique non seulement des processus mémoriels mais aussi vocaux puisque la voix a besoin d'être entendue, saisie et assimilée par autrui pour exister et pour faire sens – c'est-à-dire pour devenir la trace d'une absence.

L'expérience intersubjective de la voix et la « fusion des horizons », que son articulation rend temporairement possible, est au cœur du texte *Monolog mit einem Schatten* (*Monologue avec une ombre*) et constitue un temps fort de son interprétation scénique. L'« opéra du vent » (*Windoper*) qui d'après le sous-titre du livret est aussi une « farce du vent » (*Windfarce*)[1359], est présenté pour la première fois le 15 mars 1996 au Konzerthaus à Vienne, suivi de quatre représentations entre le 21 et le 24 mars à l'*Offenes Haus Oberwart* (OHO) dans le Burgenland. Michael Sturminger insiste dans son interprétation sur l'hybridité de l'œuvre qui se situe entre le genre de l'opéra, du *singspiel*[1360] et du théâtre parlé. Le choix de présenter le spectacle dans une salle de musique aussi prestigieuse que la *Mozartsaal* du *Konzerthaus* viennois indique, cependant, la volonté auctoriale d'inscrire cette œuvre plutôt dans la tradition musicale que dans celle du théâtre. À en juger du titre, le spectateur-auditeur s'attend à une œuvre lyrique où la musique et le chant constituent les composants fondamentaux. Or, l'auteur du libretto, Peter Wagner, et le compositeur Wolfgang Kubizek brisent ostensiblement et volontairement ce « pacte audio-visuel » en transformant l'opéra en un

[1359] L'auteur, le compositeur, le chef d'orchestre ainsi que le metteur en scène hésitent dans leur appelation de l'œuvre qui est tantôt qualifiée d'« opéra », tantôt de « farce » ; cependant, l'attribut « du vent » est décisif et revient régulièrement dans les échanges et entretiens.

[1360] Le *singspiel* représente une pièce comique ou romantique dialoguée avec quelques intermèdes musicaux et des passages chantés. Il est souvent considéré comme un genre populaire divertissant dont l'opéra romantique serait l'héritière. Cela n'empêche pas que le *singspiel* aborde également des sujets graves et plus sérieux comme celui du *Monolog*.

« opéra parlé »[1361], ce qui rapproche *Monolog* sensiblement de la tradition germanique du *singspiel* et du *Musiktheater*. Dans l'interprétation scénique et musicale du metteur en scène Michael Sturminger et du chef d'orchestre Christoph Czech, la vocalité de la diction est clairement mise au premier plan. En même temps, ils accordent une place primordiale à la musique qui n'accompagne ni le texte ni la mise en scène mais qui constitue l'un des piliers de la performance.

« Le vent, c'est la musique. La musique, c'est le vent » déclare sous forme d'un chiasme l'épigraphe de la farce musicale. Premier interlocuteur du rat qui est le protagoniste du premier mouvement de la pièce[1362], le vent, qui est interprété par un orchestre très restreint, apparaît comme le double de l'ombre divine – absente et présente à la fois ; un *ventus absconditus* ou, pour souligner leur parenté, une *anima abscondita*. Le compositeur Wolfgang Kubizek opte dans la version concertante pour une partition indépendante du texte qui a pour contre-modèle *Carmen* de Georges Bizet[1363]. L'opéra se lit, en revanche, comme une relecture moderne de *L'Histoire du soldat* de Charles-Ferdinand Ramuz, mis en musique par Stravinsky en 1917. La connivence structurelle et thématique entre l'opéra parlé et le mimodrame semble, par ailleurs, avoir motivé la décision de présenter *Monolog* d'abord au *Konzerthaus* à Vienne, puis au théâtre indépendant d'Oberwart. La filiation avec la pièce instrumentale du compositeur russe se situe à différents niveaux. Sur le plan formel, la distribution instrumentale de *Monolog* s'oriente d'après la celle de *L'Histoire du soldat*. Sur le plan thématique, Peter Wagner cherche à « créer une analogie entre les deux pièces, aussi audacieux que cela puisse paraître » en confrontant « l'activité du diable » à « la passivité de Dieu », puis en montrant « d'une part comme de l'autre l'opacité qu'ils partagent »[1364]. En

[1361] Peter Wagner n'est pas tout seul à avoir écrit un « opéra parlé ». On peut aussi songer à l'œuvre éponyme, *Sprechoper*, d'Ernst Jandl : JANDL, E., *Aus der Fremde. Sprechoper in 7 Szenen*, Luchterhand, Darmstadt-Neuwied, 1980. Le 2 septembre 2013, *Kein Licht* d'Elfriede Jelinek fêtera sa première en Autriche sous l'étiquette d'un « opéra parlé » : JELINEK, E., « Kein Licht », mis en ligne le 21.12.2011, http://www.elfriedejelinek.com/

[1362] *Monolog* ne comporte qu'un seul acte mais on distingue trois mouvements à l'intérieur du texte : le première partie constitue un faux soliloque du rat qui se dévoile rapidement comme un dialogue de sourds entre le protagoniste et le vent (p. 175-188) ; avec l'arrivée en scène d'Ilona, le scarabée, la dynamique change et *Monolog* reçoit une structure dialogique (p. 189-205) ; enfin, la pièce se termine par un retour au monologue entre le rat et le vent toujours présent mais qui ne commente plus les propos du personnage (p. 205).

[1363] Dans un entretien Kubizek explique : « Das abschreckende Beispiel für meine "Windoper" war Carmen. In dieser Oper wird nicht nur extrem viel gesungen, sondern es werden Hits abgespult. Jede Form der Annäherung an die Form einer Opernform, die ihre künstlerische Existenzberechtigung aus dem Gesang bezieht, würde dem Thema meiner Oper entgegenwirken. » BAIER, C., *EIN SCHRITT ZUM ABGRUND. Ein Windgespräch mit Wolfgang R.Kubizek und Peter Wagner*, entretien archivé par KIBu – Komponisten und Interpreten im Burgenland, Oberwart, 1996. Nous remercions Thomas Monetti de nous avoir permis de consulter les archives.

[1364] « Die Besetzung der Musik ist bewußt an Strawinskys Besetzung für die Geschichte des Soldaten gehalten, um eine Analogie zwischen den beiden Stücken herzustellen, so vermessen dies auch klingen mag: hier die Aktivität des Teufels, dort die Passivität Gottes, hier wie dort deren beider Undurchschaubarkeit. », WAGNER, P., *Projektansuchungen. Friedenskultur III : Teufel und Gott*, Archives du OHO, Nov.1994, p. 6.

effet, les deux pièces se répondent sur le plan instrumental : *Monologue* conserve et renforce le duo des cordes et modifie légèrement les instruments à vent du mimodrame de Stravinsky, qui constituent alors le noyau de l'« opéra du vent »[1365]. Les voix sur scène ont ainsi leurs doubles instrumentaux sur l'avant-scène qui produisent un sifflement strident permanent et contre lequel elles doivent s'imposer. Les huit concertistes – violine, viole, violoncelle, flûte, bugle, clarinette basse et percussion – composent avec leurs instruments des tissus acoustiques contrastifs qui ne forment pas seulement des surfaces de communication, à mêmes de dialoguer avec les protagonistes, mais aussi un univers sonore de fond (*Klangweltfolie*) dont les voix d'acteurs et leurs discours se détachent. L'opéra du vent figure, à ce titre, parmi les œuvres avant-gardistes, montrées lors du festival viennois *Hörgänge*.

Le texte, la performance et l'interprétation musicale fonctionnent de façon autonome, si bien que la rencontre de leurs composants (le texte, la voix et le son) provoque des frottements inattendus. L'opéra du vent lance constamment au spectateur un défi herméneutique qui, d'après le chef d'orchestre Christoph Cech, vient de la composition même de Kubizek et de Wagner. Celle-ci « ne se laisse pas affecter par la nouvelle musique ». Elle travaille sans *rubato* et « rejette les styles standardisés ». En même temps, elle a « à l'instar des œuvres de Beethoven et de Mozart, dans sa pureté et sa clarté une exigeance absolument classique[1366] ». Le livret de l'opéra parlé est écrit en vers libres dont la diction rythmée ne corrspond plus aux règles d'une métrique ancienne mais elle les transgresse et les rend poreuses. Pour l'auteur, ce pas vers une langue rythmée ne doit pas se confondre avec « l'art pour l'art ». Pour atteindre une écriture lyrique qui touche l'essence de choses, il faudrait au contraire « se laisser aller du point de vue de la langue ». Ce moment constitue la dimension « érotique » d'une langue libérée et « déclamatoire »[1367]. Kubizek précise, ailleurs, avoir voulu préserver le rythme du langage naturel. De fait, sa notation rythmée ne serait qu'une

[1365] L'œuvre de Stravisnky prévoit trois récitants (un Lecteur, le Soldat et le Diable) et sept instruments (violon, contrebasse, basson, cornet à pistons, trombone, clarinette et percussions). La farce de Wagner est conçue pour deux acteurs (le Rat et le Scarabée) et également sept instruments : violon, viole, violoncelle, flûte, bugle, clarinette basse et percussion.

[1366] Christoph CECH : « Für mich ist das Herausfordernde an Kubizeks Musik, dass sie keine Affektiertheit der neuen Musik zulässt, kein Rubato, [dass sie] die quasi neu gewordenen Spielweisen in der neuen Musik eigentlich ablehnt und dadurch schwierig zu interpretieren ist, und einen absolut klassischen Anspruch hat in ihrer Reinheit und Klarheit, [und] wie Werke von Beethoven oder Mozart eigentlich datsteht. » Commentaire dans une émission locale du 14 mars 1996, enregistrement privé de Peter Wagner.

[1367] « Aber das hat nichts mit l'art pour l'art zu tun, sondern viel eher damit, daß man sich sprachlich gehen lassen muß, um auf einen rhythmischen Duktus zu kommen, um die Aussage auf den lyrischen und somit deutlichsten Punkt zu bringen. Das ist für mich ein sehr erotisches, sonnliches Moment bei der Arbeit. Es ist ein Tabubruch hin zu einer – ich würde auch sagen – schwülstigen Sprache.», BAIER, *EIN SCHRITT ZUM ABGRUND*, *op.cit.*

« valeur approximative » (*Näherungswert*) qui permettrait d'approcher la musique[1368]. *Monolog* témoigne, en ce sens, d'une tentative dramatique et musicale paradoxale qui vise à renouer avec le « naturel » de la langue tout en ayant recours à l'artifice, et qui cherche à contourner la musicalité codée, artificielle et artistique (*künstlich*) en lui opposant une vocalité pure (*reine Stimmlichkeit*) : « mon vocabulaire musical », annonce Kubizek durant les préparatifs de la pièce, « doit accompagner le texte, le briser, doit ajouter au texte ce qui n'est pas dit, doit (surtout dans la première partie – dans le monologue du rat) être interlocuteur, antipode, coup de pied »[1369]. Michael Sturminger se montre particulièrement sensible à la confrontation des voix et des instruments, des sons humains, incarnés et des sons instrumentaux, réifiés. Par la séparation spatiale en scène et avant-scène, il leur attribue des fonctions distinctes qui se recoupent aux moments sonores les plus intenses.

Dans sa description du projet, Sturminger précise que « la musique est de prime importance pour la mise en scène » dont elle constitue « la première interprétation ». Non seulement elle la « structure » mais elle en est « le premier dramaturge »[1370]. La lecture du texte par le metteur en scène s'accorde ainsi avec la devise initiale du texte, réclamant une réciprocité essentielle entre le vent, c'est-à-dire la *voix*, et la musique. Le dialogue qui s'établit progressivement entre les récitations sur scène et le récit instrumental sur l'avant-scène s'apparente, en effet, à un jeu de miroir durant lequel les reflets s'émancipent peu à peu de leur sujet. *De facto*, les sons et les paroles deviennent autonomes si bien que le spectateur-auditeur, dérouté par ce double jeu acoustique, ne sait plus lequel des deux interprétations il doit suivre en priorité. Il n'y a pas d'écho parfait : les répliques de la scène ne s'accordent pas ou mal aux réponses de l'avant-scène. Un seul instant, le discours et la musique se rejoignent pour célébrer un chant quasi religieux qui rappelle, de loin, les compositions de Bach. Cet unique passage chanté du *Monolog* constitue un moment crucial dans l'opéra. Quelques instants durant, un contact direct s'établit entre la voix humaine et les voix instrumentales. C'est un moment critique qui dévoile un sujet en crise existentielle. Le rat s'adresse effectivement à Dieu quand il supplie : « *Herr, hab Erbarmen / mit Deiner unscheinbaren*

[1368] « Die notierte Rhythmik ist ein Näherungswert, der den Bezug zur Musik herstellt. Die Natürlichkeit des Gesprochenen muß erhalten bleiben. », *Ibid.*

[1369] « Das Wesen ihrer Musik […] übersetzt aber in mein musikalisches Vokabular, soll den Text begleiten, ihn brechen, soll im Text Unausgesprochenes ergänzen, soll (vor allem im ersten Teil – dem Monolog der Ratte) Gesprächspartner, Antipode, soll Fußtritt sein. », KUBIZEK dans *Projektbeschreibung*, archives privées du OHO.

[1370] « Für die Inszenierung ist die Musik der erste und wichtigste Anhaltspunkt. Die Musik fügt dem Text die erste Interpretation hinzu, sie gliedert ihn, sie ist der erste Dramaturg. » STURMINGER dans *Projektbeschreibung*, archives privées du OHO.

*Kreatur!* »[1371](Seigneur, aie pitié / de ta créature insignifiante). Pour quatorze secondes[1372], le vent cesse et un quasi-silence domine la scène pendant une petite dizaine de secondes. Alors les cordes, le xylophone et la cymbale s'opposent depuis le début de l'opéra à la voix de l'acteur, la musique et les paroles s'accordent soudain pour interpréter ensemble cette phrase sacrée. Le dialogue devient ainsi monologue et le chant vecteur d'une mémoire qui passe du souvenir individuel (du rat) au souvenir collectif d'une catégorie d'humains dont l'expression ne fut pas seulement proscrite sous le régime austro-fasciste mais que l'on cherche encore de nos jours à faire taire, à savoir les Tziganes.

Dans son union avec la musique, la voix configure un espace sonore qui s'apparente à celui d'une messe durant laquelle une communauté remonte à ses origines pour en faire une œuvre de commémoration collective. Or, dans *Monolog* les paroles du rat ne sont pas entendues ou, du moins, pas pris au sérieux. Dès qu'il s'adresse au vent ou à l'ombre de Dieu, la musique lui joue des tours, paraît presque hilare et joyeux. L'opéra du vent est clairement une « farce » à l'humour grinçant. Sa teneur fantastique et le ton léger des reparties d'Ilona le rapprochent sensiblement du *singspiel* et de l'« opéra bouffe » au double sens du terme, à savoir un opéra non seulement *comique* (*opera buffa*) mais aussi une pièce où l'on s'entre-dévore (un opéra de « bouffe ») : d'une part Ilona et Franz ingurgitent Dieu, d'autre part ils cherchent au travers de leurs paroles acerbes à supprimer leur homologue. En maintenant une tonalité tragi-comique qui résiste au discours moralisant, Peter Wagner ni condamne, ni acquitte les protagonistes de leur passé mais il préserve, au contraire, leur « côté larmoyant ». « L'opéra est un jeu car le cadavre étranglé n'est peut-être que la partie comique de Dieu que l'on peut, certes, manger mais sans duper Dieu complètement », précise Wagner dans un entretien avec Christian Baier, « il est très important pour moi que cette histoire tienne un soupçon de la comédie parce que l'on peut approcher son caractère abyssal grâce à l'humour »[1373]. Le mélange surprenant des langues parlée et soutenue, orale et écrite, iconoclaste et prosélyte mène en effet à une ambiguïté discursive qui s'explique en partie par la difficulté de trouver un discours – et une *voix* – adéquats pour dire et représenter le génocide tzigane. Celui-ci figure, encore de nos jours, souvent en marge des récits sur la Shoah. Pourtant, la « question tzigane » (*Zigeunerfrage*) était à partir du décret d'Auschwitz

[1371] WAGNER, *Tetralogie*, MO, p. 177.
[1372] 5:36 – 5:50 min. de notre enregistrement, piste 1. Archives privées de Peter Wagner. Cf. Extrait n°10 du CD n°1 en annexe
[1373] « Die Oper ist ein Spiel, denn die strangulierte Leiche ist vielleicht nur der komödiantische Teil Gottes, den man zwar auffressen kann, ohne damit Gott restlos zu überlisten. Mir ist es sehr wichtig, daß dieser Geschichte ein Hauch von Komödie innewohnt, dann [sic] über den Humor läßt sich ein weiterer Schritt setzen zu ihrer Abgründigkeit. » BAIER, *EIN SCHRITT ZUM ABGRUND*, *op. cit.*

du 16 décembre 1942[1374] aussi concrète que la « question juive »[1375]. Chassés d'Europe depuis des siècles, la persécution tzigane se radicalise sous le régime nazi ; contrairement aux connaissances établies sur l'extermination juive, les chiffres exacts des victimes tziganes restent jusqu'à nos jours fort controversés[1376]. L'absence d'un discours approprié se traduit, de fait, par l'absence d'une voix univoque, à même de parler au nom des disparus.

L'oscillation de cette voix apparaît sur le plan formel dans l'antagonisme acoustique entre la récitation sur scène et la musique dans l'avant-scène ; sur le plan diégétique, elle se reflète dans la complémentarité des deux personnages que sont le rat Franz et le scarabée Ilona, l'un représentant la tempérance, le remord et l'angoisse existentielle, l'autre étant l'incarnation de la démesure, du non-regret et de l'affirmation de la vie. La dimension parlée de la voix est clairement mise en concurrence avec sa dimension musicale qui ne se laisse guère réduire à un simple écho ou un commentaire instrumental de ce qui est dit sur scène. Celle-ci, étant dénudée, mise à part quelques miroirs géants et un tas de guenilles rappelant irrévocablement les restes matériels des gazés des camps, laisse toute la place au déploiement des voix engagées dans une discussion qui remonte le passé. Au moment de la rencontre des deux mutants, la pièce passe d'une structure apparemment monologique à une forme dialogique. L'apparition du scarabée dans la bouche du crâne de Dieu souligne que l'incarnation des deux bêtes en humains passe par le verbe. En effet, la reconnaissance mutuelle d'appartenir à une même espèce – d'abord celle des « mutants » réincarnés[1377], puis celle des humains[1378] – se réalise à l'instant même où les deux protagonistes identifient leurs voix, c'est-à-dire leur *parler*. Cette reconnaissance n'est pas une simple désignation : en s'attribuant réciproquement un prénom, le rat redevient réellement Franz et le bousier retrouve l'apparence humaine d'Ilona. La mise en scène de Michael Sturminger semble très sensible à cet aspect puisqu'au lieu de montrer la résurrection et, partant, l'individuation par un acte de langue, elle s'efforce de trouver des « correspondances ouvertes ». Tout comme la scène « ne représente pas un visage de Dieu » et qu'un vent perceptible « n'influe sur rien »,

[1374] Voir à ce titre les analyses de ZIMMERMANN, M., *Rassenutopie und Genozid. Die nationalsozialistische "Lösung der Zigeunerfrage"*, Christians, Hamburg, 1996, p. 295-296 ; ENGBRING-ROMANG, U., *Die Verfolgung der Sinti und Roma in Hessen zwischen 1870 und 1950*, Brandes & Apsel, Frankfurt / Main, 2001, p. 342-347. L'historien analyse l'anti-tziganisme comme un comportement spécifique de la société bourgeoise, p. 25-35.

[1375] Le rat aborde cet aspect dans *Monolog* : « Und weil der Mensch doch / ständig nach Erlösung sucht / und doch nur immer eine Lösung findet / dachte er sich auch / für die Schmeißfliegen in der Montur des Menschen / eine solche Lösung aus / grad wie auch für die Juden », WAGNER, *Tetralogie*, MO, p. 192-193.

[1376] Voir par ex. VOSSEN, R.V., *Zigeuner. Roma, Sinti, Gitanos, Gypsies zwischen Verfolgung und Romantisierung*, Ullstein Verlag, Frankfurt / Main, Berlin, Wien, 1983

[1377] WAGNER, *Tetralogie*, MO, p. 190-191.

[1378] *Ibid.*, MO, p. 194-195.

« ni le rat, ni le scarabée ne seront identifiables » comme tels par un quelconque costume ou une imitation dramatique des mouvements animaliers. Leur être se fonde entièrement sur leur « nature » (*Wesen*)[1379] qui, dans ce cas précis, relève de leur vocalité, pour ne pas dire de leur « grain » de la voix. C'est en effet par leur manière de s'exprimer, de se renvoyer la balle, d'articuler et de rire que les deux mutants reconnaissent sous la peau de bête l'humain qu'ils avaient autrefois chéri. L'entretien animé des deux coprophages révèle que l'advenir de la vérité passe par la parole réitérée qui est liée à un acte de mémoire :

| | |
|---|---|
| *RATTE* | *RAT* |
| *Und die Kinder, Ilona?* | Et les enfants, Ilona ? |
| *Orbi, Janosch, Joschi?* | Orbi, Janosch, Joschi ? |
| *SKARABÄUS* | *SCARABÉE* |
| *Alle drei mit mir* | Tous les trois avec moi |
| *Orbi, Janosch, Joschi* | Orbi, Janosch, Joschi |
| *nackt in einer nackten Kammer* | nus dans une chambre nue |
| *RATTE* | *RAT* |
| *Alle drei mit dir…* | Tous les trois avec toi… |

Par la répétition de l'inconcevable, les deux mutants s'approprient une vérité insoutenable comme s'ils voulaient la graver dans leur mémoire. Ce faisant, ils réapprennent non seulement à employer leurs voix (ré)incarnées[1380], voire à s'exprimer à la manière des hommes, mais ils (re)deviennent des humains. Sturminger forge ainsi une image forte de la renaissance et surtout de l'individuation par la langue. Selon cette lecture quelque peu phonocentriste, la vocalité influe sur leur être[1381]. Si l'autre créature s'apparente d'abord au médium qui renvoie à chacun l'écho de ses paroles, le confrontant ainsi, à la signification lourde de ces mots proférés, il devient peu à peu une autre personne, ayant son propre vocabulaire et ses souvenirs personnels. En ce sens, on peut dire que l'espace sonore de *Monolog* conditionne l'espace du souvenir.

En maintenant l'apparence humaine des protagonistes, l'inquiétante étrangeté de leur présence – qui est une présence avant tout discursive – marque le spectateur, qui est ainsi poussé à opérer une association lugubre entre l'animé et l'inanimé, entre le vivant et le mort, entre la parole et son écho. La mise en scène suggère de cette façon que Franz et Ilona

[1379] « Die beiden Protagonisten werden nicht durch ihre Kostüme oder Bewegungen als Ratte beziehungsweise als Skarabäus zu erkennen sein, das Wesen dieser Tiere wird zur Basis ihrer Charaktere. Die Bühne wird nicht ein Gesicht Gottes darstellen, Wind wird sichtbar nichts bewegen. "Offene" Entsprechungen müssen gefunden werden. » STURMINGER dans *Projektbeschreibung*, archives privées du OHO.

[1380] Justement, il n'est pas sûr qu'ils aient perdu leur voix. Il semble plutôt qu'ils l'ont gardé, comme Écho, malgré leur métamorphose. C'est, en effet, grâce à elle qu'ils s'identifient comme étant les réincarnations de Franz et d'Ilona. On peut néanmoins dire qu'à l'instar de leur nouveau corps, leur voix est réincarnée sans changer ni de timbre, ni de « grain ».

[1381] Peter Wagner joue visiblement avec cette idée quand il tourne le pouvoir d'incarnation de la voix en dérision : « Ratte: Psst! Skarabäus: Was psst?! / Ich mag nicht psst sein, / hast du mich verstanden! », WAGNER, *Tetralogie*, MO, p. 197.

figurent, dans la peau du rat et du scarabée, les porte-paroles d'une mémoire collective refoulée. Leurs voix se muent en voix du génocide tzigane tandis que le tissu sonore, qui émerge du concert de leurs voix et des contre-voix instrumentales, constitue une surface dont les souvenirs individuels et particuliers se détachent. *Monolog* opère ainsi sur deux plans : l'individuel et le collectif, le souvenir et la mémoire, la micro-histoire et la macro-histoire. La mise en abyme du conflit relationnel sur le plan de la diégèse[1382] amène le public, sur le plan extra-scénique, à se confronter à leur histoire, c'est-à-dire l'histoire collective. De fait, la scène, et plus encore la *voix mise en scène*, devient ainsi un médium de la mémoire que les artistes emploient pour rendre à la voix dépossédée sa matérialité et son intentionnalité inhérentes. Cette idée, à savoir qu'une *voix* peut être la *voie* qui mène au souvenir, ressort clairement des propos de Peter Wagner qui déclare avoir voulu devenir, au travers de son opéra du vent, le médium d'une parole jusque-là suspendue :

> *Es war mir ein Bedürfnis diesen Weg einmal zu gehen und mich selbst zum Medium einer Sprache zu machen. Man kann als Autor auch durchaus das Erlebnis haben, daß man zum Sprachrohr einer Intention wird.*[1383]
>
> J'ai ressenti le besoin de prendre une fois cette voie en me faisant moi-même le médium d'une langue. En tant qu'auteur, on peut tout à fait faire l'expérience de devenir le porte-parole d'une intention.

Grâce à la mise en scène de Michael Sturminger, distinguant avec soin les dimensions musicale et vocale tout en les croisant, les spectateurs-auditeurs de *Monolog* font l'expérience d'une langue qui révèle comment la voix (re)devient trace d'une intention. Sturminger met en place un espace qui se déploie concrètement sur la scène et l'avant-scène et qui, progressivement, se déplie et se mutiplie sur le plan scénographique et sonore à travers des jeux de reflets, engendrés par de grands miroirs placés sur le plateau, ayant leurs échos dans les superpositions acoustiques des instruments et des voix d'acteurs. La « polyspatialité » de *Monolog* renvoie sans cesse à la polyphonie de la mémoire et ses contre-mémoires si bien que l'architexture de la pièce de Wagner se réflète dans l'architecture de la mise en scène de Sturminger. Paradoxalement, la composition vocale et musicale de Kubizek, confère de par son tonus antagoniste et sa résistance matérielle à l'incorporation harmonieuse dans le jeu sur scène, une cohérence à l'ensemble et empêche que la performance se désagrège et s'éparpille. De ce fait, on peut se demander si finalement l'interprétation musicale et scénique de *Monolog* ne nous invite pas à faire l'expérience de ce que Gadamer appelle une « fusion des

[1382] Au cours du festin, Franz et Ilona règlent leurs comptes.
[1383] BAIER, *EIN SCHRITT ZUM ABGRUND*, *op. cit.*

horizons » en ce qu'elle nous pousse à une compréhension partagée qui émerge seulement dans et par le dialogue[1384]. *Monolog* réalise cette « fusion » grâce à la mise en place d'un univers sonore qui est à la fois un lieu d'écoute mutuelle et un espace d'*entente*, à savoir un lieu qui invite à *entendre* (au sens de « saisir par l'esprit et par l'ouïe ») ce que l'on nous dit et nous montre ainsi qu' à *s'entendre* (c'est-à-dire à « s'accorder » et « se concerter ») sur sa signification. Ce faisant, l'auditeur-spectateur se pose non seulement soi-même et mais aussi autrui comme sujet.

L'analyse des interprétations audio-visuelles des textes de Wagner et de Jelinek révèle que leurs œuvres s'apparentent à des architectures et des architextures vocales qui, d'une part, mettent au premier plan la texture de la voix et qui réécrivent, d'autre part, la mémoire. Les surfaces textuelles de Jelinek ne constituent pas seulement des surfaces de parole mais aussi des surfaces de voix et de contre-voix dans lesquelles la mémoire individuelle et collective s'inscrit. Aux tissus de voix, couchées sur le papier, correspond la polyphonie vocale et musicale sur la scène de théâtre ou sur l'écran, comme nous l'avons vu à propos de *Totschweigen* et de *Das Werk*. La voix dissociée du corps engendre dès lors de nouveaux espaces sonores qui se transforment, à l'image des textes, en des espaces mnémoniques. L'habillage sonore de lieux concrets, conjuguée à l'appropriation spatiale par un déplacement physique, permet de construire des espaces d'expériences multiples qui incitent les spect-acteurs à faire œuvre de mémoire commune. *Memento* de Bruno Strobl génère, en ce sens, non seulemet des espaces sonores où les chemins des sons et de la voix symbolisent un cheminement intérieur, mais aussi des espaces intersubjectifs, propice au souvenir collectif. Enfin, la confrontation de voix qualitativement différentes dans *Monolog*, qui cependant n'exclue pas des jonctions spontanées, a nous révélé que la voix constitue l'une des voies possibles du souvenir. L'intériorisation mnémonique, pour laquelle l'allemand réserve le terme explicite de « *Erinnerbarkeit* », passe-t-elle dès lors par une *in-vocation*, à savoir une intériorisation de la voix et de ses paroles ? Que se passe-t-il sur le plan de la mémoire quand la voix est, elle aussi, médiatisée ?

[1384] GADAMER, H.-G., *L'herméneutique en rétrospective 1*, traduction, présentation et notes de Jean Grondin, Vrin, Paris, 2005. Voir également à ce titre l'article de GRONDIN, J., « La fusion des horizons: La version gadamérienne de l'*adaequatio rei et intellectus*? », *Archives de philosophie*, 68, 2005, p. 401-18 (aussi disponible en ligne : http://mapageweb.umontreal.ca/grondinj/textes.html).

## B) Transmissions. Voix médiatisées et médiums de la mémoire

Quand Peter Wagner se décide à la fin des années 1990 de rendre hommage à tous ceux qui se sont sacrifiés pour libérer l'Autriche de l'occupation nazie et dont l'engagement fatal dans la résistance est aujourd'hui oublié, ignoré et parfois même ouvertement nié, il opte pour une écriture purement vocale. Comme l'indique de façon sibylline le second titre de la pièce, « *Den Verschwiegenen* », *Requiem*[1385] rend la parole aux personnes qui sont littéralement privés de voix (*stimmlos*), qui n'ont plus de voix (*verstummt*) ou que la discrétion sociale oblige à se taire (*verschwiegen*). L'ambiguïté du titre reflète celle du statut paradoxal des résistants du Burgenland qui sont doublement victimes d'une mise au tombeau par la collectivité : réduits au silence éternel par leur exécution officielle, ils sont anéantis une seconde fois par un silence collectif volontaire qui plane au-dessus de leur existence. Étant l'expression d'une incapacité de parler, ce silence (*Verschwiegenheit*) renvoie aussi bien aux personnes passées sous silence, c'est-à-dire aux 'victimes', qu'à toutes celles qui se taisent. En effet, le participe passé substantivé « *die Verschwiegenen* » ne permet pas de faire la distinction entre ces deux catégories de personnes. Cette œuvre qui se définit comme un « Essai sur le Résistance » (*Ein Versuch über den Widerstand*) invite à une double lecture du terme : d'une part, la *résistance* désigne l'engagement éthique et politique de ceux qui ont fait le choix de s'opposer au pouvoir totalitaire et cela malgré la répression locale évidente ; d'autre part, elle se réfère à la réaction contrôlée et incontrôlée des habitants du Burgenland qui refusent à ce jour de se souvenir de ceux qui n'ont ni collaboré, ni silencieusement ou passivement soutenu le régime. La *résistance* fait donc aussi allusion au mécanisme freudien du refoulement. Dans un article, publié dans le journal *Der Standard*, Peter Wagner écrit :

> *Gerade in einem traditionell obrigkeitshörigen Land wie dem Burgenland scheint nicht nur der offene Widerstand selbst sondern schon eine Haltung, die sich kritisch gegenüber der etablierten Macht äußert, mit unverhältnismäßig großer Angst besetzt zu sein. Der im Individuellen genauso wie im Kollektiv verinnerlichte Angstreflex führt dazu, dass Menschen, die ihre Angst überwinden, nicht als couragiert sondern als Verräter gelten. In einer Tiefenschicht des provinziellen Gemeinschaftsgefüges wird Widerstand als besondere Heimtücke empfunden – auch noch mehr als ein halbes Jahrhundert danach.*[1386]

[1385] Nous reprenons ici en partie une analyse, intitulée « La voix comme voie du souvenir dans les pièces *Requiem. Pour les sans-voix* de Peter Wagner et *Rechnitz (L'ange exterminateur)* d'Elfriede Jelinek » que nous avons présentée au colloque international, *Les Failles de la Mémoire* qui s'est déroulé sous l'égide de l'Equipe de Recherches interlangue : Mémoires, Identites, Territoires à l'Université Rennes 2 du 4 au 6 novembre 2010. Une publication des actes aux Presses Universitaires de Rennes est en cours. Pour plus d'informations concernant la mise en scène, nous renvoyons donc à cette étude plus détaillée.

[1386] WAGNER, P., « …werden uns schon wieder alles aufbauen », *Der Standard*, 30.04.2005, URL : http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/kommentare_aufbauen.htm (vérifié le 30 août 2013).

> Il semble que justement dans une contrée, tel que le Burgenland, où la tradition et l'obéissance prédominent, non seulement la résistance ouverte mais aussi une attitude critique envers le pouvoir établi sont investies par une angoisse démesurément grande. Ce réflexe de peur intériorisé sur les plans individuel collectif conduit à ce qu'on traite de traîtres les personnes qui surmontent leur peur au lieu de les qualifier de courageuses. Dans une couche profonde de la structure sociale pronvinciale, la résistance est ressentie comme une perfidie particulière – et cela, même encore, plus d'un demi-siècle après [1945].

*Requiem* est conçu comme une « pièce de lecture » (*Lesestück*) qui remémore les silencieux « à l'exemple de 12 personnes issues du Burgenland, comptées parmi les résistants assassinés sous le régime nazi, et que les communes dont ils sont issues refusent jusqu'à ce jour de commémorer »[1387]. Tels des revenants, les voix fantômes de Peter Wagner retournent, elles aussi, dans leurs communes. Après la première, ayant eu lieu dans la catédrale d'Eisenstadt le 13 avril 2000, Joseph Hartmann monte le « requiem des silencieux » dans les églises de douze communes du Burgenland qui *resistent* manifestement à reconnaître la disparition d'un des leurs, mort au nom de la résistance autrichienne. Comment expliquer que chacun de ces lieux compte un monument aux morts de la guerre (*Kriegerdenkmal*) et non aux défenseurs de la paix ? Joseph Hartmann propose une réponse aux contours poreux.

La mise en scène se réduit à une mise en voix puisqu'il s'agit d'une lecture de plusieurs textes fragmentaires devant l'autel de l'église. Mise à part un polyptyque à quatre volets, placé derrière l'autel, rien ne révèle la présence d'une scénographie précise. Les quatre acteurs (Rudolf Buczolich, Daniela Graf, Georg Kuszrich, Maria Urban), installés à des tables en face du public, lisent les textes ; parfois une trompète intervient (Figures : RV 3). Les discours des défunts, interprétés par les acteurs vivants, produisent un hiatus déconcertant : les voix ne correspondent pas aux corps qui les émettent. Les auditeurs que la disposition force à devenir simultanément spectateurs d'une scène qui, visiblement, n'en est pas une, perçoivent ces corps en chair et en os comme les faux-semblants de voix venues du Hadès. La situation semble contradictoire et même inquiétante, d'autant plus que la fonction initiale du lieu de représentation est ostensiblement détournée. Ce lieu où l'on célèbre à huis clos et en présence du Christ l'amour de Dieu, se métamorphose en son contraire, devenant un lieu sépulcral de contre-mémoire et de conflits humains. Non seulement le symbolisme, mais aussi l'histoire et l'acoustique spécifiques de l'église influent sur le sens de cette performance vocale. La rupture nette qui en résulte est volontaire et même mise au premier plan. En transformant ce faux plateau en un espace d'émergences sonores et vocales, Hartmann attire

[1387] « Unternommen [a]m Beispiel von 12 dem Widerstand gegen das Naziregime zugerechneten und ermordeten Personen aus dem Burgenland, denen das Gedenken in ihren Heimatgemeinden bis zum heutigen Tag versagt wird », cité d'après le site officiel de l'auteur : http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_requiem.htm

l'attention des auditeurs sur la matérialité, la *physis*, de la voix tout en soulignant sa dimension transmissive.

Le lieu est, en effet, symbolique : devant l'autel, le prêtre ou le pasteur transmet d'ordinaire la parole de Dieu. Il invite l'assemblée des fidèles à se recueillir dans la foi et dans le silence, le Verbe, l'Écriture, le chant et l'orgue n'étant que des moyens ou des voies qui mènent à cette expérience intérieure individuelle et collective. Ici, cependant, le recueillement passe par des voix désincarnées et le son d'une trompète (Franz Hautzinger) qui n'invoquent pas Dieu, allégorie de la vie, mais qui convoquent les morts, marqués par le saut de l'abnégation. L'expérience vécue d'une vocalité détachée du sujet, éphémère et en même temps tangible et irréductible, recèle un processus d'intériorisation que nous voudrions rapprocher de l'incorporation mnémoniqe, au sens littéral du terme allemand de « *Er-inner-ung* » (souvenir). Les lectures performatives de *Requiem* invitent le public à intérioriser la parole, de prendre position face à la pesanteur des mots dans l'espace et de réfléchir sur la voix et le corps comme médiums d'une mémoire invididuelle et collective. La voix extérieure, audible et transmissive est-elle alors à mettre sur le même plan que cette voix intérieure, privée et intelligible qu'elle suscite au fond de nous ?

*Requiem. Den Verschwiegenen* dépasse visiblement la fonction transparente d'un acte commémoratif. Il pose la question des voix *médiatisées*. Quels liens pouvons-nous établir entre la voix et les divers supports de transmission ? Y a-t-il un médium adéquat pour dire, écrire et fixer le passé ? Que deviennent la voix et l'écriture, parangons de la transmission traditionnelle orale et écrite, au tournant de la galaxie de Gutenberg vers l'époque de la reproduction numérique ? En étudiant d'abord la manière dont les metteurs en scène contemporains exhibent les médiums mnémoniques dans les pièces *Requiem, Das Werk* et *Rechnitz (Der Würgeengel)*, nous souhaitons démontrer la qualité tranmissive de la voix défamiliarisée (*entfremdete Stimme*). Nous aborderons ensuite les textes et réalisations radiophoniques de *Rechnitz* et de *Requiem. Den Verschwiegenen*. L'étude de leur composition nous permettra de penser la voix dans sa qualité double, au moment où elle paraît le plus concrète et le plus pure tout en atteignant sa forme la plus abstraite. La voix radiophonique, séparée de son support originel (le corps) mais dont elle porte la trace intime, n'incarne-t-elle pas la voix « spectrale » (Derrida) par execellence ? Une voix du Hadès qui s'inscrit dans la matérialité vécue du présent ? Pouvons-nous, partant, dire que le récepteur – auditeur-spectateur de ces voix réincarnées – est sur les traces d'une « mémoire spectrale » qu'il doit (re)construire grâce aux espaces sonores qu'elles engendrent ?

## a. La mise en scène des médiums mnémoniques : *Requiem, Das Werk* et *Rechnitz*

Le recours aux techniques « spectaculaires » et aux nouveaux médias sur la scène s'est démocratisé dans la dernière moitié du XX^e^ siècle si bien que la critique brechtienne adressée au théâtre de la fin des années 1930 n'aurait aujourd'hui sans doute plus lieu d'être[1388]. Aussi la plupart des mises en scène actuelles des textes de Jelinek et de Wagner, ne fait pas l'économie des effets spéciaux et montre un engouement particulier pour l'exposition des médiums mnémoniques les plus répandus, tels que le magnétophone, le baladeur et le lecteur-CD, le microphone et le haut-parleur, l'ordinateur portable et la web-cam. Cependant, il ne suffit pas d'expliquer cette omniprésence des techniques de transcription modernes et de leurs supports comme un phénomène de mode. Leur emploi relève, au contraire, d'un choix prémédité du metteur en scène qui décide d'ajouter aux « éléments traditionnels du théâtre », que sont le corps des acteurs, la langue d'un texte écrit au préalable, la voix des comédiens, les lumières, les costumes, le décor et l'accompagnement musical, des médiums de reproduction et de transposition tels que les projections audio-visuelles ou les enregistrements de toute nature[1389]. Leur coprésence sur plateau doit donc être prise au sérieux au même titre que les corps vivants, leurs mouvements, leurs gestes et leur voix. Doris Kolesch souligne dans son analyse de la « voix à l'époque des médias », dont le titre amphibologique « *Natürlich künstlich* » joue, sous forme de calembour, sur l'évidence de l'artifice naturel au théâtre[1390], que la coexistence des nouveaux médias sur scène révèle la manière dont le théâtre contemporain se confronte aux problématiques engendrées par ceux-ci, voire reflète sa manière d'accepter leur concurrence en ripostant par une réflexion manifeste sur les déplacements entre corporalité et technicité, médialité et perceptivité[1391].

Hans-Thies Lehmann a déjà constaté dans *Postdramatisches Theater* que la scission entre le sujet parlant et son discours – comme nous pouvons en faire l'expérience dans la

[1388] BRECHT, B., « Über experimentelles Theater [1939] », *Werke. Schriften 2.1. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22, Frankfurt / Main, Suhrkamp, 1993, p. 540-61, p. 542. Nous tenons cette information de la thèse de Vito Pinto, récemment publiée et à laquelle nous renvoyons pour une lecture plus détaillée des formes et fonctions de la voix médiatisée au théâtre contemporain. Cf. PINTO, *Stimmen auf der Spur*, notamment p. 19-51.

[1389] PINTO, *Stimmen auf der Spur*, p. 21.

[1390] On pourrait en effet traduire le titre par « naturellement artificiel », au sens de « évidemment artificiel », ou par « artifice naturel » soulignant ainsi que l'art du théâtre relève d'un art humain qui demeure nécessairement un art spontané, faillible.

[1391] « [Es] kann für das Theater festgestellt werden, dass es sich mit den ihm eigenen Mitteln der Herausforderung der neuen Medien stellt. Dabei liegt ein Schwerpunkt der theatralen Auseinandersetzung in der Bearbeitung des Verhältnisses von Körper und Technik, von Wahrnehmung und Medien. » KOLESCH, « Natürlich künstlich », p. 25.

performance-lecture (*Lese-Performance*) de *Requiem. Den Verschwiegenen* à Eisenstadt – signale avant tout le caractère *médial* (*Medialität*) de la personne qui lit ou qui parle[1392]. De même pourrions-nous dire que l'expérience que nous faisons au théâtre quand un moyen de transmission s'interpose entre la voix et le corps correspondant, nous rend attentifs à la nature et la fonction du nouveau support avant de dévoiler la matérialité propre de ce qui est transmis (la voix) ainsi que l'origine, le lieu du dire (le corps). Ce détachement peut se produire de deux manières : soit le médium employé dénature ce qu'il transpose – un microphone déforme nécessairement les sons qu'il transporte, ne fût ce qu'il les amplifie ou diminue[1393] – soit l'intensité et la durée du flux sonore entraînent une dissociation entre la voix et son émetteur. Dans ce second cas de figure, la scission s'opère moins sur le plan matériel, concret que sur le plan perceptif, car, toujours faut-il qu'elle soit repérée par l'auditeur qui se lasse d'une mise en scène ou qui, au contraire, en est envoûté. De par le dispositif scénique, à savoir l'installation des acteurs devant l'autel de l'église, et l'emploi occasionné d'un microphone (Figure : RV 4), les voix des lecteurs de *Requiem* semblent par moments flotter dans l'espace. Leur *physis* s'avère inconciliable avec celle des corps réels sur place si bien qu'elles font émerger un paysage sonore qui se superpose à l'espace concret de l'église. Cet « *Audio Ladscape* » (H.-T. Lehmann) tisse avec l'acoustique de la nef une textualité sonore différente qui habite de façon éphémère les lieux de la performance. Détachée des corps et de l'espace qui opèrent sa constitution passagère, cette nouvelle texture vocale et sonore est cependant l'œuvre des auditeurs qui la perçoivent et s'en imprègent. Sa présence conduit à une impression d'inquiétante étrangeté vis-à-vis d'un lieu pourtant familier, *id est* l'église paroissiale. La médialité du corps, du microphone tout comme celle du lieu de représentation est ainsi mise en avant sans que les voix d'acteurs subissent une étrangéisation radicale. Néanmoins, on peut supposer qu'au-delà de la métamorphose minime par l'usage du microphone, l'acoustique particulière de la nef transmue la forme et le son habituels de la voix si bien que les lecteurs eux-mêmes ne se sont peut-être pas identifiés à leur voix, devenant ainsi les porte-paroles de voix et de sons venus d'un ailleurs. Hans-Thies Lehmann décrit une situation similaire dans *Postdramatisches Theater* :

[1392] LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, p. 271.

[1393] Vito Pinto attire l'attention sur cette donnée fondamentale (souvent oubliée de par son évidence) dans son premier chapitre « *Verhältnis der Stimme – Medientechnik : Grundlegende Bemerkungen zur Mikrophonstimme im Theater* » : « Die "natürliche" Stimme wird daher zum Element einer gänzlich "anderen" Realität, als sie uns beim ersten Hinhören noch vorkommen mag: Sie ist Teil des technischen Apparats. Die Stimme desselben Schauspielers klingt dann je nach Einsatz immer wieder anders, immer wieder neu. Die jeweilige Klangqualität bestimmt sich nun nicht mehr bloß bspw. über das Volumen und das Timbre des Sprechers sowie über den architektonischen Raum mit seinen jeweiligen Schall refklektierenden bzw. Schall absorbierenden Qualitäten. Letztendlich spricht man ganz anders in ein Mikrophon als in einer nicht amplifizierten Face-to-Face Situation. » PINTO, *Stimmen auf der Spur*, p. 27.

> *In den Lese-Performances des Theaters 'Angelus Novus' wiederum brachte es die schiere Dauer der 'Ilias'-Lesung (22 Stunden) mit sich, daß nach einer gewissen Zeit die sinnliche und stimmliche Klangwelt des Sprechens sich abzulösen schien von den vorlesenden Personen. Die Worte schwebten so für sich im Raum, wie der Klang gewisser Schalen tibetanischer Mönche, wenn man über den Rand der Schale streicht, scheinbar wie ein eigener Körper in der Luft darüber ‚steht'.*[1394]
>
> Dans les performances de lecture du théâtre Angelus Novus, c'était en revanche la durée pure de la lecture de l'Illiade (22 heures) qui avait pour effet qu'après un certain temps, le monde sonore de la parole semblait se détacher des lecteurs sur le plan du sens et de la voix. Entre eux, les mots étaient alors suspendus dans l'espace comme le son de ces coupes des moines tibétains qui, tel un corps propre, semble planer dans l'air, au-dessus d'elles, quand on passe le doigt sur le bord d'une coupe.

Bien que moins longue, la performance de lecture de *Requiem* conduit à une autonomisation des voix qui se rapproche de celle décrite par le spécialiste du théâtre postdramatique. La situation de transmission des paroles des défunts dans un lieu certes approprié mais inattendu, fait naître une nouvelle corporalité vocale qui renvoie d'une part à la médialité de la voix, d'autre part à celle de celui qui s'exprime, voire à sa façon de s'exprimer – en ayant recours à un autre médium, tel que le microphone. Ce faisant, *Requiem* met aussi la textualité du discours au premier plan. L'arrangement scénique et le principe même de la performance reposent entièrement sur l'acte de *lire* un texte dont il s'agit de dégager et de faire émerger les différentes voix de la diégèse. Quand la voix d'un certain Andreas Thüringer, assassiné par la Gestapo le 19 mars 1938 en chemin vers Linz, dit :

| | |
|---|---|
| *Die Spur meines Lebens hat sich* | La trace de ma vie s'est |
| *verfahren in irgendeine Nacht hinein.* | perdue dans une nuit quelconque. |
| *Wer wollte sich schon aufmachen,* | Qui aurait bien voulu se mettre en route |
| *sie zu suchen?* | pour la rechercher ? |
| *Sie zu bergen in der Hand der ent-* | Pour la sauver dans la main |
| *zerrten Erinnerung?* | du souvenir distordu ? |
| *Oder doch: Zahlen, Chiffren,* | Quoi que si : des chiffres, des symboles, |
| *Markierungen auf Aktenumschlägen:* | des annotations sur des enveloppes aux archives : |
| *LG Wien Vf 1 d Vr 4828/45 oder* | LG Vienne Vf 1 d Vr 4828/45 ou encore |
| *DÖW 12 535*.[1395] | DÖW 12 535. |

Nous sommes tentée d'y *entendre* et d'y *lire* une interrogation de l'auteur sur le rôle que joue la parole rapportée ainsi que son support imprimé, le texte, dans la transmission de l'histoire individuelle face à la conservation de l'histoire collective. La vie qui se perd dans la nuit correspond à l'image d'une voix errante tandis que la métaphore de la main qui sauve renvoie aux doigts qui fixent par écrit. L'écriture, le texte comme transcription d'une voix, comme

[1394] LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, p. 271.
[1395] WAGNER, *Requiem. Den Verschwiegenen*, « station 1 ».

moyen d'« acter » une vie, s'avère être un piètre médium de la mémoire qui ne « sauvegarde » que les faits simples, tangibles d'une vie mais non sa « saveur » :

> *Ein Leben, Stoff aus Papier, die Summe des Zusammengetragenen, die Silhouette, die ins Protokoll hinein verschwand, das so schwarz ist wie die Nacht der erloschenen Sterne.*
>
> Une vie, un sujet en papier, la somme d'éléments rassemblés, la silhouette engloutie par le procès-verbal, qui est aussi noir(e) que la nuit des étoiles éteintes.

Noirs étant non seulement l'encre sur le papier mais aussi le carton plié de la « station 1 » du requiem – bien que les médiums d'une souvenance lugubre, ils témoignent plutôt d'un échec de transmission que d'une médiation réussie. N'est-ce pas leur caractère fixe, inscrivant « noir sur blanc » la mémoire dans un support périssable ? Le médium du texte, le document archivé, sont-ils faits pour transmettre les voix des défunts, la voix de l'histoire ?[1396]

La mise en scène de *Rechnitz (Der Würgeengel)* au théâtre de Fribourg nous invite à reprendre la réflexion à l'endroit où la performance de *Requiem* nous laisse sans réponse. Les corps et les voix y sont doublement mis à distance : les lecteurs humains sont remplacés par des lecteurs-MP3 tandis que leurs discours, enregistrés auparavant, sont transmis par des écouteurs. La lecture numérique, dont les acteurs sont les auditeurs exclusifs, se transforme en transmission orale au moment où l'un des acteurs-auditeurs se décide de saisir la parole et de réciter le plus fidèlement possible ce que les écouteurs viennent de lui « souffler ». Le texte existe *de facto* de façon autonome sous forme d'un enregistrement vocal et d'un discours rapporté, la première version étant réitérable à l'infini, la seconde conditionnée par la présence et le bon vouloir des acteurs-messagers – ceux-ci ne sont en effet guère obligés de prendre la parole et peuvent à tout moment se retirer à l'intérieur de la tente transparente ou, tout simplement, écouter leur collègue, en même temps qu'ils entendent la voix transmise par les écouteurs. Marcus Lobbes montre ainsi que l'émergence et l'épaisseur sémiotique d'un espace sonore est toujours liée à la présence de l'auditeur et que, partant, la « sonosphère »[1397]

---

[1396] La mise en scène de *Das Werk* à l'Akademietheater à Vienne semble nous poser la même question quand Nicolas Stemann place, seul, sur le plateau un acteur chargé de débiter à toute vitesse le texte original de Jelinek. Le comédien crie le texte plus qu'il ne le lit. Le sens (*Sinn*) s'efface derrière l'aspect sensoriel (*das Sinnliche*) du discours. Rapidement, les auditeurs perdent le fil. La déclamation du texte les incite à se concentrer sur la matérialité de la voix, sur la présence des mots qui submergent la scène à l'instar des feuilles lues du tapuscrit qui s'amoncellent progressivement sur le sol. La langue se détache du corps de l'acteur tout comme le texte imprimé glisse de ses mains. Stemann offre ainsi une métaphore forte du caractère éphémère de la parole écrite et parlée. Kolesch définit ce type du « parler scénique » comme un « polylogue de tirades parlées et criées, sans sujet, propulsées en dehors du corps, qui n'ont plus grand chose à voir avec les formes de communication interhumaine tels qu'un entretien ou une discussion » (« *Polylog aus dem Körper herausgeschleuderter, subjektloser Sprech- und Schreitiraden, die kaum mehr mit Formen zwischenmenschlicher Kommunikation wie Gespräch oder Diskussion zu tun haben* ») : KOLESCH, « Natürlich künstlich », p. 25.

[1397] Vito Pinto définit la sonosphère, en se référant à Doris Kolesch et Peter Sloterdijk, comme une bulle acoustique, modulable qui englobe à la fois l'auditeur et le phénomène sonore. La sonosphère concerne en ce sens aussi bien l'acte d'émettre et de transporter des sons que celui de les entendre : « Die Sonosphäre bezeichnet den Wahrnehmungsraum, der – wie eine bewegliche Hülle (in etwa in der Form einer Blase oder

est, au théâtre, au moins *double* : elle naît de la rencontre intersubjective de ceux qui parlent et de ceux qui écoutent. Kolesch définit cette interdépendance variable entre les voix « directes » et « enregistrées » (*Stimmen zwischen Live-Performance und Aufzeichnung*) comme suit :

> *Angesichts dieser Situation der zunehmenden Durchsetzung von technischen, aufgezeichneten und reproduzierten Stimmen erhält die Stimme im Theater der Gegenwart ihren besonderen Auftritt, ja vermag sie das theatrale Dispositiv insgesamt zu erhellen. Denn die Stimme im Theater – und zwar sowohl die vermeintlich unvermittelte "live"-Stimme als auch die technisch erzeugte – führt vor, dass uns eine Stimme zunächst als gehörte Stimme begegnet, dass die Aktion der Stimme und die (durchaus nicht passive) Passion des Ohrs, um eine Nuance verschoben, zusammengehören. Dabei inszeniert das Theater immer ein doppeltes Hören: Die Stimme der Schauspielerin oder des Schauspielers wendet sich zugleich an die anderen Mitspieler auf der Bühne und an das Publikum*.[1398]
>
> Face à cette situation où des voix techniques, enregistrées et reproduites s'imposent, la voix reçoit dans le théâtre contemporain une entrée à part, voire elle permet d'éclairer le dispositif théâtral dans son ensemble. Car la voix au théâtre – à savoir la voix prétendument immédiate et "en direct" tout comme la voix techniquement constituée – montre qu'une voix se présente d'abord à nous comme une voix entendue, que l'action de la voix et, sous un angle légèrement différent, la passion de l'oreille (qui n'est aucunement passive) vont ensemble. Ce faisant, le théâtre met toujours en scène une double écoute : la voix du comédien ou de la comédienne s'adresse en même temps aux autres acteurs sur le plateau et au public.

L'omniprésence des écouteurs sur la scène de *Rechnitz* est frappante. Le public est sans cesse rappelé au cadre *transmissif* de la situation et, partant, à la sa dimension *médiale*. Non seulement, le médium et les caractéristiques formelles de la transmission orale – *id est* l'enregistrement vocal ordinaire et le dispositif radiophonique sous-tendus par la répétition et la rédition – sont ainsi mis au premier plan[1399], mais aussi la médialité même de la voix ou, plus précisément, les *voix médiatisées* qui sont justement au cœur du texte d'Elfriede Jelinek. En se focalisant dans sa lecture scénographique de *Rechnitz* sur les architectures et les architextures vocales, Marcus Lobbes dévoile les structures médiales et intermédaires de tout discours historique. Dans la mesure où les écouteurs et leurs supports (les lecteurs MP3), réduisent les *acteurs* véritables de l'histoire en de simples *auditeurs* d'une histoire qui leur est insoufflée, on peut dire qu'ils représentent sur le plan de la diégèse les messagers du mythe antique – pour ne pas dire les *oracles* des temps modernes. Le metteur en scène renoue ainsi

---

akustiven Glocke) – das Schallereignis und dessen Rezipienten umgibt. Als Teil der atmosphärischen Wahrnehmung, in der jeder Sinn zugleich involviert ist, fokusisert der Begriff der Sonosphäre die Rezipienten akustischer Phänomene. » PINTO, V., « Mediale Sphären. Zur Einführung in das Kapitel », *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Doris Kolesch, Vito Pinto, Jenny Schrödl (éd.), Kultur und Medientheorie, Bielefeld, transcript, 2009, p. 87-97, ici p. 87. Voir aussi : SLOTERDIJK, P., *Sphären I - Blasen, Mikrosphärologie*, Suhrkamp, Frankfurt / Main, 1998, p. 487-531 ; KOLESCH, « Natürlich künstlich », p. 36.

[1398] KOLESCH, « Natürlich künstlich », p. 35.

[1399] On oublie souvent l'importance de la radio dans l'établissement des discours sur le passé et l'écriture même de l'histoire. Elle est également constitutive de notre perception du présent. En temps de guerre, la radio peut ainsi devenir la seule source d'informations et, de fait, l'unique « bouche de la vérité ». En ce sens, elle participe activement des discours et contre-discours de la mémoire.

clairment avec le programme esthétique de l'auteure de *Rechnitz* qui distingue, comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre de notre deuxième partie, trois niveaux de la transmission mnémonique : le messager est d'abord celui qui *rapporte* l'histoire telle qu'elle lui a été transmise par ses acteurs, se situant de fait *en dehors* de l'action. Or, il est aussi celui qui *collabore* de plein gré en taisant ce qu'il a vu, devenant dès lors *responsable* de son rapport. Il est enfin celui qui écrit, qui *fixe* l'histoire par des récits équivoques en ce qu'ils proviennent à la fois de sa bouche mais non de ses yeux – ne messager ne voit pas et n'a pas vu ce qu'il dit ; son unique mission se réduit à la transmission orale d'un discours préétabli. En ce sens, il est toujours *co-auteur* d'un dire qui *est* et qui *n'est pas* le sien. Il est donc l'incarnation même de l'inconciliable, de la fusion des contraires, bref l'allégorie de la présence d'une absence et de l'absence de qui, pourtant, postule sa présence. Dans le texte de Jelinek, les figures de ceux qui écrivent les histoires – à savoir l'auteur(e) et l'historiographe - sont présentées comme des messagers. Que donc écrivent-ils ? – non pas ce qu'ils ont vu de leurs propres yeux mais ce qu'ils ont *lu* ou *entendu*. Ce faisant, l'écrivaine participe non seulement aux débats actuels sur l'historiographie mais elle se positionne aussi par rapport à la question de l'autorité de l'écrivant (ou du scripteur) qui offre une lecture de l'histoire en la présentant par l'écrit comme une vérité incontestée. À travers de son dispositif scénique original, Marcus Lobbes inscrit également sa mise en scène dans ces dicussions autour de la distance et de l'authenticité des discours de l'historien, voire de l'objectivité et de la vraisemblance des « histoires ». Les comédiens de *Rechnitz* ne sont pas des actants mais des auditeurs-récitants qui rapportent d'abord ce qu'on leur instille. Ils sont donc *en dehors* de l'histoire qu'ils transmettent. Cependant, ils demeurent libres de se taire, de saisir la parole, de dire tout ou le contraire, voire de rester fragmentaires dans leur rapport. En ce sens, ils *collaborent* à la mise en place par la mise en voix de l'histoire. De même, ils se gardent de nous transmettre des constats ou des observations qui engageraient leur personne. Tous les actes sur scène montrent que ce qu'ils nous disent provient d'une source écrite (journal, magazine, livre), auditive (lecteur MP3, ordinateur) ou visuelle (projection, image, écran). Autrement dit, leur dire nous renvoie sans exception aux autres médiums de la mémoire. Leur discours rapporté est *de facto* une tentative de dissimulation et de détournement de leur propre médium mnémonique qu'est la voix. Or, ce faisant, ils se soustraient *audiblement* à l'autorité et à la responsabilité de leurs discours. Ne font-ils pas semblant d'être les échos d'une voix dont l'émetteur reste inconnu ? Le spectateur-auditeur de cette performance se demande en effet d'où viennent ces paroles et qui sont ces voix qui parlent sans répit, sans ne rien dire de

précis sur ce dont ils prétendent faire un rapport fidèle. Le public, pourtant, n'est pas dupe de cette supercherie puisque le faux-semblant des voix d'acteurs, qui ne voudraient être que les porte-paroles – les échos déformés – d'une parole qui ne leur appartient pas, est démasqué (et même trahi) par leur présence réelle, c'est-à-dire physique, sur le plateau. La scénographie de Marcus Lobbes relie clairement les voix médiatisées aux autres médiums mnémoniques afin de montrer que l'histoire et la mémoire émergent d'une jonction plus ou moins heureuse entre ces dispositifs. On pourrait en effet y voir une mise en garde contre une lecture par trop binaire et axiologique de l'histoire qui mettrait les divers médiums mnémoniques en concurrence au lieu de les aborder en fonction de leur interdépendance, prenant en compte leurs interactions multiples et évaluant les provocations mutuelles entre eux et les possibilités de représentation et de perception inhérentes[1400]. En ce sens, le pavillon transparent sur scène, condensant à l'intérieur les moyens de transmission et de conservation les plus divers, se lit comme une métaphore scénique du laboratoire des vérités historiques, de l'atelier des constructions de réalités et d'effets d'authenticité. Fort proche de la structure et de l'esthétique « transmissives » du texte d'Elfriede Jelinek, la performance fribourgeoise de *Rechnitz (Der Würgeengel)* insiste sur la présence des voix et, partant, sur celle du public qui est constitutif de la sonosphère particulière émergeant de l'interaction entre la salle et le plateau. Peut-être qu'il faudrait aller plus loin dans l'interprétation de l'enjeu acoustique dans la mise en scène de Lobbes. Ne se fonde-t-elle pas sur le phénomène de la perception auditive et son rôle dans l'apprentissage, la communication et la transmission de l'histoire ainsi que sa fonction à l'intérieur du processus mnémonique ?

De par son dispositif scénographique auditif, *Rechnitz* attire, en effet, l'attention du spectateur-auditeur sur la différence essentielle entre écouter et entendre qui y recouvrent plusieurs significations et fonctions. D'emblée une situation ambiguë, oscillant entre écoute et entente, prédomine la salle et la scène, et transpose les spectateurs et les comédiens dans une relation de réciprocité inquiétante. Le conditionnement des acteurs, connectés en permanence à leurs écouteurs et, *de facto*, limités dans l'expression corporelle et la modulation vocale, renvoie le public (également contraint à rester en place) à son propre état de dépendance de ce qu'on lui montre et dit sur scène. Les acteurs sont non seulement conditionnés par leurs « souffleurs numériques » mais aussi par la présence des auditeurs sur scène (les autres comédiens) et dans le hors-scène (les spectateurs), sans lesquels ils ne pourraient se produire. La boucle d'interdépendance (*Feedback-Schleife*) spécifique au théâtre, que Erika Fischer-

[1400] Cf. KOLESCH, « Natürlich künstlich », p. 36.

Lichte définit comme un « système autoréférentiel » et « autopoïétique » dont on ne peut ni prédire, ni contrôler par des stratégies scéniques l'issue qui est « foncièrement ouverte »[1401], se situe ici au niveau de la relation de l'entente et l'écoute. Si toutes les personnes se trouvent effectivement dans une situation d'entente mutuelle (*gegenseitiges Hören*), ils ne se trouvent pas nécessairement dans un état d'écoute réciproque (*wechselseitiges Zuhören*). *Entendre* signifie percevoir un son ou une voix. En ce sens, les spectateurs s'entendent tousser, respirer, bouger tout comme ils entendent les mouvements des acteurs, les bruits sur scène, les paroles prononcées. Aussi les acteurs s'entendent mutuellement tout en entendant les réactions du public, c'est-à-dire ils entendent concrètement leur présence effective dans la salle. Or entendre ne veut pas dire *écouter* : les acteurs écoutent le texte qui leur est insufflé dans les oreilles pour le répéter correctement ; ils sont obligés d'écouter leurs collègues avant d'intervenir dans le jeu sur scène. Ils peuvent également écouter une parole venue de la salle ou une musique diffusée sur le plateau. Ainsi, à un moment donné de la performance, l'un des acteurs se met à jouer du piano. De même, ils enfoncent rarement les deux intra-auriculaires dans leurs oreilles afin d'*écouter* à la fois le texte et d'*entendre* parallèlement leurs collègues, tout en *percevant* la présence et l'humeur, voire la disposition auditive, de leur public. Celui-ci est censé entendre les acteurs (ce qui n'est pas toujours le cas) afin de pouvoir les écouter. Une écoute attentive lui permet de *comprendre* – autrement dit, d'*entendre* ce qu'on lui dit. De fait, le récepteur entend son voisin dont la présence peut être génante, mais il ne l'écoute pas pour autant parce qu'il cherche à entendre (au double sens du terme) ce qu'on lui dit depuis la scène. L'écoute engage donc celui qui tend l'oreille parce qu'elle relève toujours d'une décision plus ou moins ferme de l'auditeur à bien vouloir écouter et qu'elle lui demande, par la suite, de prendre de position. Non seulement, il se place en fonction de l'acoustique souhaitée, mais il se positionne aussi par rapport à ce qu'on lui révèle – et cela même s'il ne montre, ni exprime sa disposition intérieure. La durée excessive du spectacle, sans pauses et sans répit pour les auditeurs, les pousse en effet à se lever par moments, à sortir de la salle et revenir (en dérangeant les autres spectateurs), à changer de place et de position. Le public engendre, qu'il le veuille ou non, une multitude de petits bruits, de nuisances et d'interférences sonores qui créent une coulisse acoustique sur le fond de laquelle les voix d'acteur se profilent et à laquelle elles doivent parfois s'imposer. Ces voix l'emportent pourtant facilement sur le bruitage. Contrairement aux sons perçus indistinctement, elles

[1401] « …die *feedback*-Schleife als selbstbezügliches, autopoietisches System mit prinzipiell offenem, nicht vorhersagbarem Ausgang, dans sich durch Inszenierungsstrategien weder tatsächlich noch gezielt steuern lässt », FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, p. 61. Voir également les pages 272 et 284.

interpèlent leurs auditeurs. C'est que la voix ne se contente guère d'être entendue ; elle recherche l'écoute et, partant, une réaction de celui qui l'entend. L'écoute concerne l'auditeur au sens de le rendre responsable de son engagement auditif, comme souligne Doris Kolesch :

> *In anderer Weise als Klänge oder Geräusche sind diese Stimmen erwiderungsbedürftig, sie appellieren an uns, erheben Anspruch auf eine Antwort – eine Antwort nicht im Sinne einer semantisierbaren Aussage, sondern vor allem im Sinne einer Hinwendung zur oder zum anderen, einer Anerkennung ihrer Existenz. Weitmehr als der Blick vermag die Stimme diese* Verantwortung *und Teilhabe des Zuhörers einzufordern, vermag sie das Publikum zu involvieren und ihm ein Gefühl der Partizipation am Geschehen vermitteln.*[1402]
>
> Autrement que des sons ou des bruits les voix ont besoin d'une réponse, elles nous appellent, elles exigent une réplique – une réplique non pas au sens d'un énoncé auquel on peut donner une signification, mais surtout au sens d'une sollicitude de l'une ou de l'autre, d'une reconnaissance de leur existence. Plus encore que la vue, la voix demande cette *responsabilité* et la participation de l'auditeur, elle implique le public et lui donne l'impression de prendre part à l'action.

La version fribourgeoise de *Rechnitz* implique clairement ses auditeurs dans la mesure où la performance purement vocale exige, au sens étymologique du terme, une « r*es*ponse » et, de fait, attend un positionnement de la part du public. Ces voix en concert demandent non seulement à être entendues (et donc reconnues) mais aussi à être écoutées (et donc respectées) et – de fait – à être *crues*. Dans sa réflexion étoffée sur les « voix prédramatiques et postdramatiques » qui tâche de définir l'« expérience de la voix dans la *live-performance* », Hans-Thies Lehmann étend ce concept de la responsabilité de l'auditeur à celle du témoignage (*Zeugenschaft*)[1403]. Celui-ci s'avère même paradigmatique de la situation habituelle au théâtre et rappelle la thématique fondamentale de *Rechnitz* :

> *Man kann sagen: im Theater ist jede Figur ein Bote, legt Zeugnis ab von dem, was geschah, von Realien der Welt, von dem, was die (anderen) Protagonisten ohne ihr Zutun oder auch als Folge ihres Tuns trifft und betrifft. Ist Sprechen auf der Bühne Handeln, so findet alles menschliche Handeln sein Zentrum darin, sprechend etwas zu bezeugen, Zeugnis abzulegen und als Bote weiterzusagen, hörend die Botschaft zu bezeugen, sie zu empfangen. Im Theater ist in gewisser Weise jedermann Zeuge, allen voran aber die Zuschauer, die manchmal im Chor als Zeugen des Sprechens im Theater selbst noch einmal figuriert werden.*[1404]
>
> On peut dire qu'au théâtre tout personnage est un messager, qu'il porte témoignage de ce qui s'est passé, des faits du monde, de ce qui touche ou concerne les (autres) protagonistes sans leur intervention ou étant la conséquence de leur action. Si parler sur scène revient à agir, toute action humaine se résume à témoigner de quelque chose en parlant, à rendre un témoignage et à le transmettre en tant que messager, à confirmer le message en écoutant et à le recevoir. Au théâtre, tout un chacun est d'une quelconque façon témoin, mais en tout premier lieu ce sont les spectateurs qui, comme témoins des discours au théâtre, sont parfois même refigurés sous forme d'un chœur.

[1402] KOLESCH, « Natürlich künstlich », p. 35.
[1403] LEHMANN, H.-T., « Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance », p. 40-66, notamment les pages 45-50.
[1404] *Ibid.*, p. 49.

La structure et le sujet de la pièce *Rechnitz*, en effet reflète et réfléchit ce statut ambigu du « specta(c)teur » qui, à la fois témoigne, réalise et assure l'action dramatique. Il est co-auteur et co-producteur de la situation théâtrale à l'instar des « messagers » réels dans la mise en scène de Lobbes. Ceux-ci sont les porte-paroles qui *transportent* des paroles, des faits tout en les garantissant. En ce sens, ils « confirment le message en écoutant et le reçoivent ». Cependant, au lieu de « refigurer » leurs auditeurs, ils les *préfigurent*. Si Doris Kolesch ancre cette relation de réciprocité responsabilisante dans la nature même de la voix qui, de par sa matérialité spécifique et de son intentionnalité intersubjective, demande une prise en compte et prise en charge de celui qui parle tout comme de celui qui l'écoute, Hans-Thies Lehmann l'explique par la situation théâtrale ambiguë du « specta(c)teur » :

> *Die Zuschauer bilden eine Öffentlichkeit, in der "mutual monitoring" herrscht. Das Bewusstsein, zusammen mit anderen zu beobachten, lässt mehr als das passiv selbstversunkene Wahrnehmen die quasi öffentliche Aktivität des Dabeiseins, das Zeuge-Sein hervortreten.*[1405]
>
> Les spectateurs représentent une forme de publicité où le *mutual monitoring* [le contrôle mutuel] prédomine. La prise de conscience d'observer avec d'autres personnes met moins en relief la perception passive et songeuse que l'activité quasi-publique d'y participer et d'en être témoin.

La présence des autres corps, doués de vue, d'ouïe et d'esprit, rend le spectateur-auditeur témoin de la situation théâtrale à laquelle il participe au même titre que les acteurs-comédiens sur la scène. Sa part de responsabilité de ce qui est dit et montré sur celle-ci ne se réduit pas au seul acte herméneutique, consistant à donner sens à la représentation. Il est co-auteur et co-acteur de la performance. Car pour devenir spectateur, c'est-à-dire une personne qui parce qu'elle assiste au spectacle peut en témoigner, l'« assistant »[1406] du théâtre est également censé jouer un rôle, ne serait-ce qu'en tant qu'il est le destinataire second ou dissimulé des échanges sur scène[1407]. Dans sa qualité double de *destinataire* et de *témoin* du discours intrascénique (il entend, écoute et comprend ce qui se passe sur scène) et extrascénique (les acteurs s'expriment seulement en sa présence et pour lui), il sert aussi de moyen d'idenfication à tous ceux qui parlent (les « messagers », les « porte-paroles ») et qui écoutent

[1405] *Ibid.*, p. 50.

[1406] L'allemand dispose du terme clair de « *Theaterbesucher* », littéralement « visiteur du théâtre », permettant de dénommer une présence sans indiquer la dimension oculaire de celui qui assiste activement au spectacle. De ce point de vue, le français est limité ; c'est pourquoi nous employons ici le terme moins approprié d'« assistant ».

[1407] Cf. RAPP, U., *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Luchterhand, Darmstadt, 1973; GOFFMAN, *The presentation of self in everyday life*, *op. cit.* ; LEHMANN, « Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen », p. 51.

sur scène (les « récepteurs du message », la « victime de la parole »)[1408]. La boucle de réciprocité théâtrale (*feedback-Schleife*) se fonde donc sur cette dynamique d'interdépendance et d'intersubjectivité entre les divers *actants* d'une performance. La mise en scène de *Rechnitz* transforme cependant la salle de spectacle du *Kleines Haus* en une sonosphère bien particulière qui fait des témoins *oculaires*, *i.e.* les spectateurs, et des comédiens *en action* sur scène des témoins *auditifs* et des récitants *en écoute*. Les discours qui circulent entre les corps et les machines (les baladeurs), entre les « messagers », puis entre ces « porte-paroles » et leurs auditeurs-récepteurs tissent un réseau dense de significations et d'enjeux esthético-éthiques qui engage l'ensemble des personnes présentes. Hans-Thies Lehmann situe ce principe de responsabilisation dans l'expérience concrète et immédiate des voix au théâtre :

> *Das Sprechen wird als in seiner Essenz ver-antwortendes erfasst, der Zuschauer als symbolischer Ort einer Öffentlichkeit in die Situation einer mitverantwortenden Partizipation gebracht. Es ist dieser Umstand, der dem Erleben der Stimme im Theater (jenseits des sinnlich-erotischen Appels) seine besondere Tiefe verleiht.*[1409]
>
> La parole doit être saisie dans son essence comme ré(s)ponsabilisant, le spectateur comme lieu symbolique d'un espace public doit être mis en situation d'une participation co-responsabilisante. C'est précisément cette circonstance qui (au-delà de son appel sensuel et érotique) confère à l'expérience de la voix au théâtre sa profondeur exceptionnelle.

Ce que Lehmann désigne par « participation co-responsabilisante » (« *mitverantwortende Partizipation* ») et Doris Kolesch comme « exigence d'une réponse » (« *Anspruch auf eine Antwort* ») inhérente au phénomène de la voix, contribue donc à transformer la situation spectaculaire de la représentation en une situation de transmission où la voix médiatisée entre en concurrence avec la parole immédiate et incarnée. Au travers d'une scénographie qui repose essentiellement sur le caractère médial et médiatique de la parole, Marcus Lobbes expose la dimension éthique de la pièce *Rechnitz*. Cela correspond à ce que Lehman constate au sujet du théâtre postdramatique des dernières années lorsqu'il remarque que le caractère éthique d'une mise en scène ne se mesure ni d'après son contenu dramatique, ni d'après son texte scénographique (*Inszenierungstext*) mais selon les « structures du texte performatif » (*an den Strukturen des Performance-Texts insgesamt*) en tant que tel[1410].

[1408] « Der Zuschauer hört nicht nur zugleich als Adressat und als Zeuge, weil er die innerszenische Adresse versteht und zugleich für ihn, den Zuschauer gespielt wird [sic]. Seine Identifikation gilt zudem notwendigerweise nicht nur dem Sprechenden (dem Boten, dem Träger des Wortes), sondern zugleich – und in gleicher Intensität – dem Hörenden auf der Bühne, dem Empfänger der Botschaft, dem Opfer des Worts. », LEHMANN, « Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen », p. 51.

[1409] *Ibid.*, p. 50.

[1410] « Nicht also an den Inhalten eines Dramas, auch nicht am Inszenierungstext als solchem, sondern an den Strukturen des Performance-Texts insgesamt entscheidet sich die Frage nach dem Ethischen. » *Ibid.*, p. 63.

Comment devons-nous cependant comprendre ce jeu entre voix enregistrées et voix réelles, voix incorporelles et voix incarnées ? Quelle fonction ont ces voix infaillibles, désincarnées, numérisées et, de fait, répétables à l'infini par rapport celle des voix incarnées qui, de par leur nature humaine et charnelle, sont faillibles et éphémères ? Devons-nous accorder plus de foi aux voix impérissables et constantes à elles-mêmes des enregistrements ou plutôt aux voix périssables et inconstantes des témoignages humains ? Marcus Lobbes brouille sensiblement les pistes dans la mesure où les voix réelles des comédiens se contentent de réitérer les paroles insufflées. Pourtant, il arrive qu'une voix dérape, perde le fil ou devance la voix numérique qu'elle est censée redoubler sans failles. Ces moments d'inattention ou d'étourderie, signalant la fatigue croissante des récitants tout comme leur échec de reproduire un discours à la perfection, se profilent comme des gages de vérité et d'authenticité. Ils permettent de démarquer les voix des témoins « véritables » de celles qui ne semblent être que des porte-paroles au sens propre du terme, à savoir des moyens de transmission sans pouvoir se porter garant du contenu de leurs discours. Or, ne devrait-on pas justement supposer le contraire ? Les voix médiatisées et diffusées par les casques, n'incarnent-elles pas les médiums mnémoniques plus exacts et plus adaptés au témoignage, et, *de facto*, à mêmes de certifier et constituer l'histoire ? On peut à ce titre penser aux ordinateurs portables parlants de la mise en scène de *Das Werk, Im Bus, Ein Sturz* au *Schauspiel Köln*, ou encore aux magnétophones de *Rechnitz (Der Würgeengel)* au théâtre de Zurich qui, par moments, substituent leur dire à celui des acteurs en chair et en os. Les mises en scène semblent ainsi vouloir évaluer la mémoire humaine face aux techniques d'archivage moderne qui, en consignant discours et documents, les rend par delà rééditables. Il est en effet tentant de voir dans ce procédé scénographique une métaphore de notre époque hypermnésique où les machines s'apparentent aux « messagers » des temps modernes, relayant peu à peu la mémoire humaine. En même temps, comme le souligne Lehmann au sujet du théâtre de Wilson, la stratégie scénique qui sépare les voix des corps relève d'un artifice théâtral qui sert, paradoxalement, à mettre en valeur l'acteur qui « parle dans le dispositif audio-visuel du *ici et maintenant* » :

> *Der Einbildungsraum, der an die Stelle des Bildraums tritt, soll das Gegenüber von Zuschauerraum und Szene aufheben zugunsten eines beide umfassenden Assoziations(t)raums aus visueller Dramaturgie und Klanglandschaft.*[1411]
>
> L'espace de l'imagination qui remplace l'espace de l'image est censé suspendre l'opposition entre la salle et la scène en faveur d'un espace (onirique) d'associations, doté d'une dramaturgie visuelle et d'un paysage sonore, qui les englobe.

[1411] LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, p. 274.

Les ordinateurs portables de *Ein Sturz* dont l'écriture, défilant sur l'écran, *double* les acteurs qui, placés au fond de la scène, parlent dans des micros, sont en ce sens à mettre en parallèle avec la pratique du doublage dans le cinéma ou encore avec la tradition du *playback* musical[1412]. Dans le cas du *playback*, le corps humain s'adapte à une voix venue d'ailleurs qu'il s'approprie en la mimant. Ceci conduit à l'émergence d'un « espace sonore » (*Klang-Raum*) qui sépare le *locus agendi* du *locus parlandi*[1413]. Ici, cependant, c'est le cas contraire : des machines s'approprient les voix d'acteurs, venues d'ailleurs, en les transcrivant, c'est-à-dire en les consignant et fixant par encodage. Les acteurs sont ainsi réduits à des simples « assistants », à des « machines » qui produisent du son, tandis que l'appareil s'attribue l'*information* des discours dans la mesure où il donne non seulement une *forme* à ce qui est dit mais aussi un *sens*. Karin Beier montre ainsi sur la scène l'une des conséquences majeures de l'archivage et de la documentation, à savoir la privation de l'humain de son statut fondamental de témoin, c'est-à-dire d'incarner la « mémoire vivante » d'un événement. En même temps, la cession de la parole aux appareils « mnémoniques » entraîne une certaine déresponsabilisation des véritables auteurs des paroles. Par l'usage massif des machines douées de parole et des corps aphones, la mise en scène de *Ein Sturz* à Cologne aborde précisément la question du refus collectif de la ville d'assumer ses responsabilités face à l'effondrement des archives qui représentent sur le plan symbolique une forme de « cristallisation » de la *mémoire* de cette ville, au sens que Pierre Nora donne aux lieux culturels de la mémoire.

Les mises scène de Karin Baier, de Marcus Lobbes et de Leo Koppelmann posent ainsi, au travers des images claires et des discours parlants, la question du fondement de nos croyances en matière d'histoire et de mémoire. D'où nous vient cette foi en la parole immédiate, surgissant en présence du corps qui, quant à lui, se porte en quelque sorte garant de la fiabilité et de l'authenticité de la voix que l'on entend ? Il faudra sans doute encore patienter un peu avant que l'on ne supprime, un jour, les témoins « oculaires » dans les procès. En même temps, nous nous méfions des langues par trop déliées (à l'instar des messagers de *Rechnitz*) qui déforment les faits du passé à leur gré. À quel type de voix, à quelle forme du dire et à quel moyen de transmission devons-nous dès lors faire confiance ? Qui est plus fiable ? Qui plus authentique ? Contrairement à ce que l'on présuppose souvent,

[1412] Cet aspect mériterait une analyse plus détaillée et pourrait être mis en lien avec la pratique du surtitrage dans le documentaire *Totschweigen*.
[1413] « *Audio Landscape* : Stimmen ohne Körper, häufig Off-Stimmen, verbinden sich und interferieren mit anderen Stimmen, die in den Körpern wohnen (live), und mit aufgezeichneten Stimmen der Akteure selbst. » LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, p. 279.

les médiums de transcription modernes se définissent moins par leur invariance que par leur *variabilité* essentielle. Ils nous permettent, en effet, d'inscrire, de désinscrire, de modifier, voire d'annuler et d'effacer durablement les données du passé :

> *Die Variabilität digitaler Medien beinhaltet, dass Medienobjekte nie endgültig fixiert oder unveränderlich sind. Die Codierung macht es möglich, dass diese nun in unterschiedlichen Variationen existieren können. Buch, Fotografie, Film und Video werden als Artefakte ein Mal erstellt und sind schwer veränderbar, da die Informationen auf ein Trägermedium aufgebracht und dort fixiert wird. Die elektronische Speicherung auf digitalen Trägermedien hingegen flottiert, sie ist einfach veränderbar: ein solches mediales Objekt besteht aus einem dynamischen System von Variablen. Dadurch ist alles im Fluss, nichts ist endgültig: digitale Medien sind immer individuell variierbar.*[1414]
>
> La variabilité des médias numériques signifie que les objets médiatisés ne sont jamais fixés de façon définitive ou qu'ils sont non modifiables. L'encodage permet qu'ils existent désormais sous des formes variables. Le livre, la photographie, le film, la vidéo sont réalisés une seule fois et difficilement modifiables puisque l'information est transportée sur un support [analogique] où elle est ensuite fixée. L'enregistrement électronique, effectué sur un support numérique, flotte cependant ; il est facilement modifiable : un tel objet médial se compose d'un système dynamique de variables. De fait, tout est fluctuant, rien n'est définitif : les médias numériques sont toujours individuellement variables.

D'après cette lecture éclairante des médias – qu'ils soient analogiques ou numériques – aucun médium, aucune forme de mémoire ne semblent être définitifs et les diverses tentatives de conserver des traces du passé s'avèrent à long terme vaines. Mais la condition humaine, qui se définit par cette certitude implacable de mourir un jour – et la mort signifie toujours une disparition totale et pour toujours d'un individu et de son histoire – et qui nous hante quotidiennement, amène précisément les humains à inventer artifice sur artifice pour pallier cette déficience en fixant, coûte que coûte, nos souvenirs et histoires individuels et collectifs le plus longtemps et le plus fidèlement possible.

Au XXI[e] siècle, où les témoins et les preuves authentiques de l'époque fasciste s'avèrent de plus en plus rares, la question de l'archivage et de l'enregistrement se pose de façon urgente. Il n'est dès lors pas étonnant qu'elle se situe aussi au cœur des réalisations scéniques et radiophoniques des textes de Jelinek et de Wagner qui participent en tant qu'auteurs engagés aux débats actuels sur le rôle de l'art dans la compréhension de l'histoire et dont les œuvres s'inscrivent à certains égards dans une tradition documentaire. Mais s'il y a effectivement un *dire authentique* – ce dont on peut douter à juste titre – la ligne de démarcation entre vrai et faux, faits avérés et faits controuvés, ne se situe guère entre le médium unidimensionnel du film et le théâtre. Car la « voix du cinéma » n'est ni plus, ni moins vraie, réelle, concrète ou authentique que celle que l'on entend au théâtre. Ce qui

[1414] MISSOMELIUS, P., *Digitale Medienkultur: Wahrnehmung – Konfiguration – Transformation*, transcript, Bielefeld, 2006, p. 32.

distingue, en revanche, le théâtre *parlé* des autres formes d'art où la voix est médiatisée, c'est cette « agglutination de la voix accentuée et du témoignage » (*Verklebung von akzentuierter Stimme und Zeugenschaft*) qui lui est inhérente. Tandis que le médium du film ou de la télévision devance toujours son récepteur qui se trouve *de facto* en deuxième position, le théâtre lui permet *a contrario* un accès direct et lui confère ainsi son statut éthique de témoin :

> *Zeugen namens Kamera und Mikrofon waren schon vor mir da. Dem Zuschauer [und Zuhörer: A.V.] bleibt primäre Zeugenschaft (Anwesenheit beim Ereignis in Raum und Zeit) erspart bzw. verweigert und damit jener Einschuss des Realen – und damit der ethischen Dimension – in das Spiel des Ästhetischen, der die besondere Textur des Theaters ausmacht*.[1415]
>
> Les témoins, nommés caméra et microphone, furent toujours là avant moi. On épargne ou plutôt refuse au spectateur [et auditeur : A.V.] le statut du témoin primaire (l'assistance à l'événement dans l'espace et dans le temps) et ainsi toute injection du réel – et, partant, de la dimension éthique – dans le jeu esthétique qui définit la texture spécifique du théâtre.

Sur le plan ontologique, les voix médiates et immédiates sont donc les mêmes mais non les valeurs éthique et esthétique qu'on leur accorde. Dans la mise en scène de *Rechnitz* à Zurich, Isabelle Menke joue par moments avec des doubles de sa propre voix, qu'elle a enregistrée auparavant sur des supports analogiques. Grâce aux lecteurs de cassettes, disposés par terre, l'actrice contrôle sa propre voix. Elle peut la diffuser et la couper, la rembobiner et réécouter ; parler même à multiples voix en superposant la sienne aux voix enregistrées ou encore en déclenchant plusieurs lecteurs à la fois. Il lui est donc permis de réaliser l'inimaginable ou plutôt chose inouïe : s'interrompre elle-même tout en continuant à parler, commenter ses propos et les corriger sans que sa voix « réelle », incarnée, ne cesse de s'exprimer. L'auditeur-spectateur fait ainsi l'expérience embarrassante et quelque peu contradictoire – en ce qu'elle va à l'encontre des idées et perceptions reçues – de se trouver face à une voix qui, en même temps, *est* et *n'est pas* là. Le jeu de l'actrice est troublant : il brouille les limites habituelles entre réalité et fiction, entre passé et présent. De fait, l'hésitation du spectateur-auditeur d'attribuer tantôt la voix à l'actrice qu'il voit en face de lui, tantôt à son spectre (une survivance de son moi révolu) l'incite à s'interroger sur la présence effective de la voix – de ces deux voix – et, partant, sur celle du corps qui la produit. Laquelle des deux vocalités est plus ou moins imprégnée du corps de l'actrice ? Laquelle est plus ou moins à même d'exprimer l'événement passé ? Enfin, laquelle se fait *trace* d'une vérité et d'un savoir antérieurs : celle qui, encodée, est fixée sur une bande ou celle qui, articulée, surgit à l'instant ? Cette scène bouleversante de *Rechnitz* se lit, par ailleurs, comme une citation (un

[1415] LEHMANN, « Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen », p. 62.

« écho » déformé) de *La Dernière Bande* (*Krapp's Last Tape*) de Samuel Beckett[1416]. Cette pièce en un acte, conçue pour un seul acteur avec magnétophone, met également en scène un individu (d'un certain âge) qui s'écoute parler afin de se souvenir des « Moi » révolus que la voix, seule, semble pouvoir faire émerger. La voix enregistrée – et donc aussi son support et son moyen de présentification : le magnétophone – apparaît comme une forme possible du souvenir vif, comme l'ultime façon de préserver une trace de soi, du corps et des expériences vécues (en particulier les moments de bonheur et d'amour). Cependant, le Moi se rend rapidement compte (d'où sa désillusion) qu'à l'instar de la variabilité de la mémoire autobiographique même ces dernières traces sonores, *i.e.* cette « dernière bande » (*Last Tape*) ne garantissent point de continuité ni dans le temps, ni dans l'espace.

Dans son article *Natürlich künstlich,* Doris Kolesch définit cette expérience déroutante comme l'une des caractéristiques fondamentales du théâtre :

> *Im Gegenwartstheater wird dies häufig ex negativo bewusst gemacht, also durch den technisch und medial erzeugten Bruch der 'Live'-Situation ko-präsenter Akteure und Zuschauer, durch die Trennung von Körperbild und Stimmkörper. Mit dem Immateriellen und Körperlosen sind wir heute dank Telefon, Radio, Schallplatte, Film und Fernsehen hinlänglich vertraut. Doch nicht mit der paradoxen Gleichzeitigkeit von Anwesenheit und Abwesenheit, von Präsenz und Absenz. Dafür gehen wir ins Theater.*[1417]
>
> Dans le théâtre contemporain cela transparaît souvent de façon inverse, c'est-à-dire par la dislocation technique et médiale de la situation en direct des acteurs co-présents et des spectateurs, par la séparation de l'apparence physique et du corps vocal. Grâce au téléphone, à la radio, au disque, au film et à la television, nous sommes aujourd'hui suffisamment familiarisés avec les phénomènes immatériels et incorporels. Mais non avec cette simultanéité paradoxale d'être là et de ne pas être là, de la présence et de l'absence. C'est justement la raison pour laquelle nous allons au théâtre.

Pouvons-nous en conclure que l'usage prononcé des médiums mnémoniques au cours des performances de *Rechnitz* ou encore de *Das Werk, Im Bus, Ein Sturz,* traduit une gêne collective qui révèle, malgré lui, l'echec irrévocable de la transmission ? La réaction des messagers de *Rechnitz* face au public méfiant et incrédule serait alors paradigmatique en ce qu'elle dévoile la situation perceptive au théâtre. De même, la réaction du public face aux messagers des temps modernes brise en quelque sorte le pacte dialogique et la promesse de réciprocité qui engagent, d'ordinaire, les présents dans la salle et sur scène. La médialisation des voix et la médiatisation de leurs discours se lisent, en ce sens, comme une riposte à la passivité du public. En réponse à son silence, la performance lui retire de par sa structure

[1416] BECKETT, S., *Krapp's Last Tape and Embers*, Faber & Faber, London, Boston, 1959. Comme la plupart de ses œuvres, Beckett a lui-même traduit cette piece en français (avec Pierre Leyris). Elle paraît pour la première fois dans les *Lettres Nouvelles*, Éditions Julliard, le 4 mars 1959.
[1417] KOLESCH, « Natürlich künstlich », p. 35.

éclatée une part de responsabilité qu'elle délègue de force aux médias de masse. Lehmann voit dans cet échec une « insuffisance » (*Unzulänglichkeit*), un « défaut » (*Fehl*) ou encore un « manque » (*Mangel*) immanent du théâtre, qui découle finalement de sa structure non-dialogique :

> *Theater verlangt seinen Formgegebenheiten nach im Grunde von den Rezipienten einen Dialog, eine Antwort und die bloß passive Rezeption ist so in sonderbarer Weise bereits defizitär: eigentlich müsste eine Antwort gegeben werden. Wir bleiben also normalerweise hinter dem formimmanenten Anspruch und der An-Sprache des Theaters zurück.*[1418]
>
> D'après ses données formelles, le théâtre exige au fond de ses récepteurs un dialogue, une réponse et une réception simplement passive s'avère curieusement déjà déficitaire : en effet, une réponse devrait être donnée. D'ordinaire, nous ne satisfaisons donc ni cette demande qui lui est formellement immanente, ni l'adresse du théâtre.

La « boucle de réciprocité » est-elle dès lors inhibée ? Qu'en est-il de la transmission si les médiums mnémoniques ne répondent plus ou pas à nos besoins de mémoire et d'histoire ? La présence des voix incorporelles, c'est-à-dire dissociées de leur enveloppe charnelle, périssable, saurait-elle remédier à cette « insuffisance », à ce « manque » immanent des supports et médiums matériels de la mémoire ?

## b. La voix radiophonique de *Requiem* et de *Rechnitz* : des voix venues du Hadès ?

L'avant-dernière scène de *Rechnitz (Der Würgeengel)* dans la mise en scène de Leonhard Koppelmann constitue l'un des moments les plus marquants du spectacle. Le car dépose le public au théâtre du *Pfauen*, situé en plein centre de Zurich. Lorsqu'il entre dans le foyer vide du théâtre, une voix connue les reçoit. Les lumières sont éteintes, les rues que l'on aperçoit à travers les portes vitrées sont dévastées. La ville active semble endormie, l'activité efferverscente du théâtre suspendue pour la deuxième moitié de la nuit. Or, cette voix venue de nulle part, sans corps apparent, et donc intangible, emplit tout l'espace, hante même les coins les plus noirs du vestibule. Elle semble omniprésente, omnisciente et même omnipuissante par rapport aux auditeurs qui lui sont livrés. Privés de la vue, les spectateurs deviennent auditeurs d'une voix à la fois familière et étrange, étrangère et pourtant intelligible. Il s'agit de celle de l'actrice Isabelle Menke qui n'est pas présente dans la salle ou, du moins, malaisément identifiable parmi les ombres et silhouettes qui encombrent la petite pièce. Elle est au sens freudien *inquiétante* (*unheimlich*) – ne venaient-ils pas de l'entendre dans le bus en même temps qu'ils percevaient le corps, le visage avec ses

[1418] LEHMANN, H.-T., « Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance », p. 40-66, p. 50.

mimiques, la bouche qui l'émettaient ? Séparée de son médium en chair et en os, la voix semble ne plus être la même. Non seulement, elle a changé de timbre et de profondeur mais aussi de forme et d'épaisseur. Elle apparaît aux auditeurs dans sa nudité, dans sa pureté sans que la présence du corps de l'actrice distraie ses auditeurs, la diminue ou la déforme. En même temps, elle paraît plus vulnérable. Confronté à une situation inhabituelle et inconfortable (les auditeurs se distinguent avec difficulté dans un lieu qui a changé de visage), le public est dérouté et mal à l'aise. Certains ne supportent pas cet état d'incertitude, de désarroi, et quittent les lieux. D'autres, pour oublier ou dissimuler leur inquiétude de ce qui va suivre (est-ce la fin de la représentation ou l'actrice va-t-elle revenir ?), voire pour évincer cette voix sans corps, une voix qui dérange, se mettent à parler la rendant ainsi inaudible. Cependant, les yeux cherchent dans l'obscurité un lieu, un objet, un autre corps susceptible d'être porteur de cette voix mystérieuse. Un à un, les auditeurs distinguent un lecteur de cassettes, placé sur l'un des rebords au milieu de la salle. On se rassemble autour de cette petite machine, devenue quelque peu obsolète, et on l'écoute attentivement à la manière dont on écoutait autrefois la parole sacrée au moment de l'eucharistie. Or une fois identifié l'objet et donc la provenance de la voix, les auditeurs, rassurés, reprennent leurs marques, sourient, voire reprennent leur conversation, comme si le constat et la reconnaissance d'une situation, en fin de compte, ordinaire leur permettaient de renouer avec la réalité, d'apercevoir la *banalité* d'écouter une voix enregistrée. N'y a-t-il pas acte plus ordinaire, plus commun que d'entendre des voix médiatisées ? Tous les jours et partout (à la maison, au travail, dans les lieux publics), nous les rencontrons inévitablement dans les médias les plus courants que sont la radio, le film et la télévision. En conséquence, l'attention se tourne en inattention et la sonosphère quasi-sacrée du moment théâtral bascule : elle devient familière et même banale. Le brouhaha grossier d'une masse de personnes l'emporte sur le silence cristallin d'une assemblée d'assistants.

Que se passe-t-il ? Est-ce l'effet d'une voix séparée de son support qui engendre, à elle seule, un tel état de confusion et malaise ? Tout se passe en effet comme si la présence de cette voix aux contours poreux – qui parle à vrai dire ? L'actrice ou son lecteur ? – influait non seulement sur la consistance de l'espace mais aussi sur celle de son public. Tandis que le foyer est comme « suspendu » dans les limbes, les corps des auditeurs s'apparentent à des ombres – si bien qu'on a l'impression que l'inépaisseur de cette voix pré-enregistrée diffuse et se greffe sur les corps animés ou inertes, présents dans la salle, leur dérobant ainsi toute concrétion et matérialité apparentes. Telle une âme errante, la voix dépossédée de son corps

cherche-t-elle à déposséder les autres âmes de leur incarnation ou vise-t-elle à se présentifier à travers tous les corps de l'assemblée ? Par un simple acte de séparation entre la voix et son support humain, Leonhard Koppelmann incite le public à faire l'expérience des âmes errantes des victimes de Rechnitz. La voix de Menke résonne comme un écho des morts, rappelant d'une part « les âmes des morts » (« *die Seelen der Toten*), d'autre part « les âmes mortes des vivants » (« *die toten Seelen der Lebenden* ») qu'évoque le texte de Jelinek[1419]. Car, telle une voix venue du Hadès, la voix du magnétophone rappelle immanquablement son sujet émetteur : Isabelle Menke. Elle porte donc en elle la trace du corps de l'actrice qui, malgré son absence effective, semble présente. Les auditeurs sont en ce sens non seulement les témoins de l'avènement d'une voix mais aussi de celui d'un corps qui resurgit malgré l'immatérialité de son médium dans une ambiance de connivence et de complicité. Partant, le public ne semble guère étonné lorsqu'il voit apparaître derrière l'une des vitrines de la billeterie l'actrice en chair et en os.

Au-delà de cet effet de présentification, la voix de l'actrice devient ainsi « voix sur le plan thématique » (« *die Stimme [wird] als Stimme thematisch* »[1420]). En effet, il ne s'agit pas de créer par l'exhibition de la voix nue de Menke un nouveau personnage, voire une nouvelle surface de parole, ni non plus de diversifier la mise en scène en l'enrichissant d'une autre dimension du parler, mais de montrer que la voix médiatisée, le discours rapporté représentent l'une des voies du souvenir. Hans-Thies Lehmann rappelle à ce titre l'importance du témoignage pour établir et fonder une mémoire, car c'est au travers de cet acte verbal que le témoin ou plutôt sa *voix* devient réellement « médium de l'événement » qu'il rend ainsi manifeste et accessible à autrui :

> *Insofern Zeugnis ablegen eine wesentliche Form des Gedächtnisses ist, wohnt ihm in diesem Zusammenhang ein (wenn auch vielleicht winzige) heilende Kraft inne, so als habe es etwas mit Erlösung zu tun, wenn begangene Untaten, erlittenes Leid den Späteren bezeugt werden. Der Zeuge muss mental das Erfahrene verarbeiten und in einem Diskurs veräußerlichen. Er wird auch in der Weise Medium des Ereignisses, das diese seine für andere manifest werdende Wirklichkeit überhaupt nur erst durch den Zeugen gewinnt*.[1421]
>
> Dans la mesure où l'acte de rendre témoignage constitue une forme essentielle de la mémoire, il recèle, dans ce contexte précis, une force curative (même si, peut-être, minime), comme si ça avait quelque chose à avoir avec la délivrance, quand on transmet à la postérité des méfaits commis ou des souffrances endurées. Le témoin doit mentalement surmonter ses expériences et extérioriser par un discours. Il devient aussi de cette façon médium de l'événement qui n'acquiert sa réalité, en ce qu'elle est perceptible pour les autres, que par le témoin.

[1419] JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, RE, p. 63.
[1420] KOLESCH, « Natürlich künstlich », p. 36.
[1421] LEHMANN, H.-T., « Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance », p. 40-66, p. 47.

Les auditeurs font l'expérience d'une voix qui témoigne d'un massacre passé sous silence les transformant en témoins potentiels de ses aveux. Ce faisant, elle les rend co-responsables de la constitution de cette mémoire et, partant, du contenu et de la forme que prendra son histoire. Si son inconsistance physique les rend d'abord dubitatifs de son authenticité et, de ce fait, de sa véracité, elle les rend tout autant attentifs à sa propre *physis* : la présence d'un médium de transcription analogique, qui comble l'absence du corps humain, se porte garant de la vraisemblance de son discours et lui confère une matérialité particulière qui bien qu'elle soit reproductible demeure unique à chacune de ses réalisations. Par conséquent, la mise en scène de cette voix-témoin met également au premier plan le médium du discours qui conserve le souvenir, à savoir le lecteur de cassettes. Celui-ci assure une certaine continuïté au témoignage qu'il reproduit et transmet aux autres (« *den Späteren* ») de la façon la plus fidèle et la plus vraisemblable. Ensemble, la voix et son médium engendrent, dans le noir, une sonophère propice aux confidences mnémoniques. La situation amphibologique, oscillant entre présence et absence d'une voix et de son corps, conduit ainsi à une certaine forme de *pathos* issu du verbe grec *páschein* qui désigne moins l'acte même de souffrir que l'ancien sens du verbe « pâtir », à savoir le fait d'éprouver (*erleiden*) et de faire l'expérience (*erfahren*) d'une sensation qui nous affecte. Par cette mise à nu de la voix ainsi que de sa dimension « affectante » ou « pathétique », Leonhard Koppelmann nous fait découvrir et éprouver une autre dimension de la voix du souvenir, qui est celle d'émouvoir en même temps qu'elle nous concerne. On pourrait en ce sens dire, en inversant le jeu de mots de Hans-Thies Lehmann, que la voix, lorqu'elle est séparée de son corps, non seulement nous concerne (*betrifft*) mais aussi nous touche (*trifft*) plus[1422] que celle qui se trouve dans son enveloppe charnelle.

La voix incorporelle, réduit à sa pure *physis* vocale, semble davantage apte à nous transpercer que celle qui nous parvient d'un corps tangible. S'imposant à notre vue, odorat et toucher, ce corps s'interpose en quelque sorte entre cette voix qui parle et le destinataire de son discours. La réalisation radiophonique de *Rechnitz (Der Würgeengel)*, sous la régie de Leonhard Koppelmann, dévoile en effet que la voix dans sa nudité la plus extrême, limitée à son essence sonore, conserve la trace du sujet qui l'engendre. *Rechnitz* est une production de Bayern 2 et diffusée pour la première fois le 29 mai 2011. En condensant un texte de 150 pages et une performance qui remplit toute une soirée[1423] en moins de 56 minutes d'écoute,

[1422] *Ibid.*, p. 49.
[1423] Le tapuscrit de la mise en scène ne compte plus que 44 pages, soit moins d'un tiers du texte original.

Koppelmann procède à une compilation qui passe autant de passages de cette œuvre sous silence qu'elle en fait entendre. Autrement dit, les silences (nécessaires) lui sont inhérents. Dans cet univers purement acoustique, que l'on voudrait qualifier avec Vito Pinto de « monde d'écoute » (*Hörwelt*)[1424], « les sons des sphères bien distinctes du monde des corps s'unissent : de la réalité, de la scène, du podium et de la fosse d'orchestre. Des voix "intérieures" débattent avec des voix "corporelles". Une phrase que prononce la voix d'une personne en chair et en os devient aussitôt le thème d'un chœur de locuteurs abstrait, composé de voix multiples. »[1425] Ainsi l'auditeur de *Rechnitz*, diffusé par les ondes radiophoniques de Bayern 2, réécoutable et téléchargeable en ligne[1426], reconnaîtra aisément la voix d'Isabelle Menke. Pour peu qu'il ait assisté auparavant à l'une des performances à Zurich ou à Berlin, cette voix lui rappelle sans doute son expérience vécue personnelle dans sa dimension audio-visuelle et peut-être même tangible. Autrement dit, la voix de l'actrice transporte aussi un souvenir individuel. Elle est non seulement trace d'un autre corps réel que nous avons pu rencontrer dans le passé, mais aussi trace de notre propre expérience corporelle révolue. De cette façon, elle devient le « médium [d'un] événement » qui tient « sa réalité manifeste » parce qu'elle est perçue, c'est-à-dire *entendue* et *écoutée*. De par sa nature événementielle, elle rend également saisissable et assimilable un souvenir individuel qui se rattache, grâce à une expérience vécue antérieure, à l'avènement de la mémoire collective. La pièce radiophonique est dès lors doublement hantée : elle est d'abord habitée par un corps virtuel qui n'existe que par et dans la mémoire (ou l'imagination) de l'écoutant, à savoir le corps réel ou imagé de l'actrice. Mais elle comporte aussi l'empreinte d'un autre corps qui relève d'un autre souvenir, plus intime et moins conscient, à savoir le mien au moment de la première rencontre avec cette voix et cet autre corps. Partant, non seulement la performance hante l'enregistrement mais aussi *ma* perception, mon expérience et mon souvenir de celle-ci.

Cette double présence dans l'absence, rendue manifeste par un acte mnémonique de l'auditeur de la pièce, demeure cependant fragmentaire et même *spectrale*. Car aussi bien la structure de la nouvelle œuvre est différente – la pièce radiophonique est dotée d'un prologue qui expose rapidement les faits du massacre de Rechnitz et comporte des tranches du dialogue

[1424] PINTO, « Mediale Sphären. Zur Einführung in das Kapitel », p. 93.

[1425] « In dieser reinen Hörwelt vereinigen sich Klänge aus ganz getrennten Sphären der Körperwelt: aus Wirklichkeit, Bühne, Podium und Orchesterraum. ‚Innere' Stimmen verhandeln mit ‚körperlichen' Stimmen. Ein Satz, den die Stimme eines Menschen von Fleisch und Blut ausspricht, wird sogleich zum Thema eines abstrakten Sprechchors vieler Stimmen », ARNHEIM, R., « Lob der Blindheit », *Rundfunk als Hörkunst*, Arnheim, Rudolf (éd.), Frankfurt / Main, Suhrkamp, 2001, p. 86-127, ici p. 87. Nous citons d'après PINTO, « Mediale Sphären. Zur Einführung in das Kapitel », p. 93.

[1426] Les productions de pièces radiophoniques du *Bayerischer Rundfunk* sont disponibles en ligne ; cf. *Hörspiel Pool* : http://www.br-online.de/podcast/mp3-download/bayern2/mp3-download-podcast-hoerspiel-pool.shtml

entre cannibales – mais aussi sa composition vocale. Une voix masculine (Stefan Wilkening) et féminine (Elfriede Jelinek) rejoignent sur le plateau virtuel la voix connue d'Isabelle Menke. Autrement dit, la sonosphère de l'enregistrement réunit dans un même espace-temps et pour une durée limitée des voix dont les corps ne sont pas nécessairement regroupés (s'il est probable que Menke et Wilkening aient enregistré leurs voix en même temps en présence de l'autre, l'assistance de Jelinek dans le studio du *Bayrischer Rundfunk* est fort douteuse). Le médium radiphonique remplace les corps, transformant ainsi une présence physique en présence purement acoustique. Or, si les voix portent toujours le sceau de leur corps émetteur, ne portent-elles pas autant la marque de leur substituant transmetteur ? Qu'en est-il de la « réciprocité responsabilisante » que nous avons évoquée plus haut, au sujet de la voix en présence du corps, voire de la « boucle autopoïétique » (*feedback-Schleife*) ? Sont-elles encore actives et pertinentes dans une situation de « communication à sens unique » (*Einweg-Kommunikation*[1427]) ? En se référant à une description de l'impact particulier que produit l'apparition du grammophone dans la vie de Hans Castorp de la *Montagne Magique*, Doris Kolesch souligne cet aspect « fascinant » de l'enregistrement vocal qui est à même de « reproduire de façon sensée et sensuelle » (*sinnlich reproduziert*) le « centre traditionnel de la production du sens, à savoir la voix » (*das traditionelle Zentrum der Sinnproduktion, nämlich die Stimme*). Cela signifie que l'enregistrement sonore – qu'il soit de nature analogique ou numérique – permet de « relier l'abstrait avec le sensuel » (*eine Verbindung von Abstraktion und Sinnlichkeit*), « en isolant la voix *comme voix* de l'appareil » (*indem die Stimme* als Stimme *vom Apparat isoliert wird*)[1428]. Au-delà de ce constat du pouvoir de distillation de la voix, tout en transcrivant et conservant sa spécificité, Kolesch retient une autre particularité « inouïe » qui mérite ici notre attention :

> *Was der Apparat ermöglicht, ist bis dato wirklich unerhört: der intime Genuss einer anderen Stimme, ohne dass dies jedoch mit den sozialen und zwischenmenschlichen Verpflichtungen des Stimme-Hörens verknüpft ist.*[1429]
>
> Ce que l'appareil rend possible est, en effet, jusqu'à présent chose inouïe : le plaisir d'entendre une autre voix sans que ce soit pour autant lié aux obligations sociales et interhumaines que demande l'écoute d'une voix.

À l'instar des machines mnémoniques sur la scène du théâtre, le médium radiophonique entraîne donc une déresponsabilisation du sujet qui l'écoute. Le pacte de réciprocité est nécessairement rompu si bien que l'auditeur peut, à sa guise, écouter la voix ou ne pas

[1427] Nous empruntons cette expression à Vito Pinto. Cf. PINTO, « Mediale Sphären. Zur Einführung in das Kapitel », p. 92.
[1428] KOLESCH, « Natürlich künstlich », p. 33.
[1429] *Ibid.*, p. 33.

l'écouter en éteignant le poste. Il peut seulement jouir des sons sans se soucier du sens des paroles. Il en résulte que l'écoutant est privé de ce statut spécifique du *témoin*, assistant au spectacle, alors qu'il est fondamental pour la performance au théâtre. Le médium (la radio) s'interpose et s'impose à la relation étroite qui s'établit entre la voix et son destinaire. Non seulement, il s'attribue la fonction de celui qui atteste (qui dit) – c'est donc la machine qui *dit* vrai et qui *dit* juste – mais aussi celle de celui qui reçoit (qui entend), car le lecteur médiatique ne peut diffuser une voix que si on la lui a insufflée auparavant. Pouvons-nous dès lors prétendre que l'appareil d'enregistrement s'approprie la communication et l'échange à part entière, incorporant à la fois les voix émises et entendues ? Ce serait donc un médium bien perfide que celui qui prive l'humain non seulement de sa voix mais aussi de sa réponse.

Avec l'interprétation radiophonique de *Rechnitz*, Leo Koppelmann met précisément cet aspect diabolique de la radio au profit du texte. L'auditeur est invité à écouter des voix incantatoires qui, de par leur apparence authentique et leur nature hybride, s'infiltrent dans l'esprit et l'imaginaire de celui qui tend les oreilles. Le scénario renforce les structures immanentes de la pièce écrite en ce qu'il contraint une seule personne (Isabelle Menke) à s'exprimer sans répit sur un événement décisif (le massacre) qu'elle voudrait taire à tout prix. Or, c'est en parlant, en « papotant » (*im Plauderton*) comme dit Koppelmann[1430], qu'elle dit les choses les plus inouïes, qu'elle atteste et témoigne sans le vouloir. La voix tourne en rond jusqu'à ce que sa langue fourche ; en même temps, elle entraîne l'auditeur dans sa ronde macabre, l'ensorcèle et le trahit. Dans un entretien avec Herbert Kapfer, daté du 27 mai 2011, Leo Koppelmann précise que c'est en travaillant sur la version radiophonique avec les acteurs qu'il s'est rendu compte de la place centrale que Jelinek confère dans son texte à la question du « médium » et de la « médialité ». *Rechnitz (Der Würgeengel)* n'est, en ce sens, pas une pièce *sur* le massacre – même si le prologue radiophonique semble d'abord le suggérer – mais une œuvre qui *parle* du massacre en dévoilant comment on l'évoque sans en parler, comment on le tait en l'abordant. Ce parler-du-massacre pour ne-pas-en-parler revient ainsi non seulement à l'étouffer par le silence – un « *Totschweigen* », silence de mort, comme l'appelle le documentaire éponyme – mais aussi à l'étouffer par la parole – un « *Totreden* », une parole assassine ou meutrière, si on nous permet ce parallèle. Quand Isabelle Menke dit par exemple, comme *en passant* : « *Das ist nur einmal passiert, das ist nun einmal passiert*. » (*Cela ne s'est produit qu'une seule fois, cela s'est produit – il n'y rien à faire*), sa voix glisse de l'unicité, voire de l'exemplarité du crime à un simple constat qui marque l'impuissance du sujet face à

[1430] Nous nous référons ici à l'entretien entre le metteur en scène et Herbert Kapfer, mené à la suite de la première radiophonique de *Rechnitz*, diffusé sur Bayern 2 le 27 mai 2011 dans l'émission « artmix ».

l'histoire. Ce qui sur le plan écrit s'apparente à une permutation consonantique minime (déplacement du *r* en *n*), revient, au moment de sa prononciation, à une inversion sémantique : le caractère inouï du récit se transforme en marque de résignation ou d'indifférence d'un « c'est comme ça, que voulez-vous ? ».

Mais si l'écriture polyphonique de l'auteure laisse au lecteur le choix de placer les accents où bon lui semble, la voix enregistrée de la bande radiophonique fixe l'intonation et, *de facto*, un sens auquel l'auditeur ne peut se soustraire. La voix lui impose sa lecture et n'admet guère de réponse. Le régisseur poursuit et approfondit la réflexion initée par l'auteure sur la médialité et la médiatisation des événements historiques quand il trouve sur le plan acoustique et vocal l'équivalent de cette « émission de la banalité du mal » (*Sendung der Banalität des Bösen*) dont nous parlent sans cesse les messagers de *Rechnitz*. De façon régulière des interludes musicaux ponctuent l'enregistrement qui sont introduits par une musique d'ambiance (de celles qui sont utilisées comme musique d'attente pour faire patienter au téléphone) et une voix douce, déshumanisée (comme celle des ascenseurs haute gamme ou des annonces vocales dans les transports publics : train, tram, métro ou avion), déclarant : « *Sie hörten soeben unsere tägliche Sendung von der Banalität des Bösen, Sie kennen sie eh schon, und zwar von gestern und vorgestern, und jetzt wieder Musik*. » (Vous venez d'entendre notre émission quotidienne de la banalité du mal, vous la connaissez déjà, à savoir de hier et d'avant-hier, et maintenant à nouveau de la musique.) C'est au travers des voix, de leurs récits et des ruptures dans le flux discursif que Koppelman aborde l'un des chapitres les plus noirs de notre histoire. La focalisation sur le phénomène vocal lui permet d'éclipser les corps dont l'épaisseur sémantique rend la lecture plus complexe et brouille le sens des paroles. Ainsi, pour inciter le lecteur à faire l'expérience du mal dans sa forme la plus banale, à savoir sa médiatisation, le prologue de *Rechnitz* se termine par un extrait du film mémorable de Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*. La voix déformée de Marlon Brando, qui devient parfois presque inaudible, lit le poème sybillin de T.S. Eliot, *The Hollow Men*, dont Jelinek s'est inspirée pour l'écriture de sa pièce : « *We are the hollow men / the stuffed men / leaning together headpiece filled with straw. Alas!* » (Nous sommes les hommes creux / Les hommes empaillés / Cherchant appui ensemble / La caboche pleine de bourre. Hélas![1431]). L'auditeur entend d'abord un bruit d'enclenchement, comme si quelqu'un appuyait sur un magnétophone. Après quelques dixièmes de seconde se déclenchent ces vers célèbres, lus par une voix mondialement connue. Le son est brouillé, parasité par un bruit de

[1431] ELIOT, T.S., *Poésie. Premiers poèmes*, traduit de l'anglais par Pierre Leyris, Éd. du Seuil, Paris, 1969, p. 106-115, ici p. 107.

fond qui rappelle le bruissement du vent ou les murmures des ruisseaux, auquel se superpose un cliquetis, que le grain rauque de la voix de Brando perce par moments. Alors la séquence ne dure qu'une petite vingtaine de secondes, elle affecte profondément son auditeur et lui rappelle inévitablement la grande scène finale du long-métrage où, dans la mi-ombre, à la lumière tremblante des flambeaux, Walter E. Kurtz (Marlon Brando) lit le poème apocalyptique de T.S. Eliot[1432]. La caméra montre en gros plan des masques de pierre et de bouches pétrifiées entre lesquelles elle fait apparaître en fondu le visage du Colonel. Au loin, on entend des flûtes, des bruits de tambour. Le poème d'Eliot met en ce sens des mots sur l'horreur éprouvée par le spectateur pendant cette scène et introduit, parallèlement, le discours du Colonel sur l'abomination (*Grauen*) comme « terreur morale » (*moralischer Terror*). Celui-ci raconte au Captain Willard (Martin Sheen), en brisant des os et dévorant de la chair, son histoire personnelle qui a fait de lui cette créature monstrueuse et mortifère. Les visions nébuleuses au clair-obscur, l'union du vivant (visage en chair) et de l'inanimé (masques de pierre), les sons exotiques mêlés à cette voix menaçante qui profère des vers pas moins inquiétants ainsi que les sensations d'horreur et de perte totale des repères, que la scène du film nous inspire, hantent ainsi la séquence radiophonique. La voix de Brando semble directement issue des Enfers.

À la citation audiovisuelle du long-métrage de Coppola s'ajoute celle de la performance zurichoise de *Rechnitz*. Leo Koppelmann a notamment recours à cette lecture du poème quand il montre aux spectateurs, installés dans le bus, des extraits de *Totschweigen*. La voix de Brando se superpose aux images d'un paysage en flammes, qui défilent sur les écrans accrochés au plafond du véhicule. La suite du poème, que Jelinek évoque également dans son texte, relie précisément cette impression inquiétante de l'auditeur d'avoir affaire à des voix infernales au thème des revenants de la guerre : les « hommes creux » pour Eliot (il s'agit sans doute des survivants de la Grande guerre), les « spectres » pour Charlotte Delbo ou encore les morts-vivants des guerres chimiques et nucléaires que Jelinek doue de paroles dans des textes comme *Bambiland* (2003), *Babel* (2005) ou *Kein Licht* (2011) :

| | |
|---|---|
| *Our dried voices, when* | Nos voix desséchées, quand |
| *We whisper together* | Nous chuchotons ensemble |
| *Are quiet and meaningless* | Sont sourdes, sont inanes |
| *As wind in dry grass* | Comme le souffle du vent parmi le chaume sec |
| *Or rats' feet over broken glass* | Comme le trottis des rats sur les tessons brisés |
| *In our dry cellar* | Dans notre cave sèche. |
| | |
| *Shape without form, shade without colour,* | Silhouette sans forme, ombre décolorée, |

[1432] La séquence début à 2 : 48 : 28 h de la version allemande du film.

*Paralysed force, gesture without motion;* Geste sans mouvement, force paralysée;

Par le bruitage de fond – ce bruissement infernal, rythmé par des cliquetis et sous-tendu par la voix de Brando – Leo Koppelmann élabore une métaphore audible, et à certains égards tangible, de ces « voix desséchées » qui « chuchotent ensemble », « sourdes » et « inanes », « comme le souffle du vent » dans « l'herbe sèche » (*dry grass*) – justement une herbe qui brûle facilement comme le suggère la vidéo du documentaire – voire « comme le trottis des rats sur les tessons brisés ». L'auditeur ne se lasse pas d'*entendre* des « silhouettes sans forme », des voix venues des limbes ou de l'enfer. Autrement dit, la voix transporte et même engendre des images, un « paysage acoustique » (*Audio Landscape*) – selon l'expression consacrée de Wilson – qui ouvre un « espace d'association » (*Assoziationsraum*), nous dirions plutôt un *réseau de références*, dans la conscience du récepteur. Le théâtre unit en ce sens les propriétés du film muet et de la pièce radiophonique (*Vereinigung von Stummfilm und Hörspiel*) :

> *es geht dabei um die Öffnung des Rahmens. Für den jeweils anderen Sinn – das imaginierende Sehen beim Hörspiel, das imaginierende Hören beim Stummfilm – eröffnet sich ein grenzenloser Raum. Wenn man sieht (Stummfilm), ist der auditive Raum unbegrenzt, wenn man hört (Hörspiel), der visuelle. Im Stummfilm phantasiert man Stimmen, von denen man nur die physische Realisierung sieht: Münder, Gesichter, Mienen der Zuhörenden usw. Im Hörspiel imaginiert man zu den körperlosen Stimmen Gesichter, Gestalten und Körper.*[1433]
>
> il s'agit en cela d'ouvrir le cadre. Pour chacun des deux sens – la vision imaginaire dans la pièce radiophonique, l'écoute imaginaire dans le film muet – un espace sans limites se déploie. Quand on voit (film muet), l'espace auditif est illimité, quand on écoute (pièce radiophonique), c'est l'espace visuel. Dans le film muet, on s'imagine des voix dont on ne distingue que la réalisation physique : des bouches, des visages, les mimiques de ceux qui écoutent etc. Dans la pièce radiophonique on se figure des visages, des silhouettes et des corps pour les voix incorporelles.

La pièce radiophonique *Rechnitz* met cette liberté d'association du récepteur pleinement à profit d'une « architectonique musicale » (*musikalische Architektonik*)[1434] qui fait surgir des voix spectrales. Lehmann demande dans son analyse du théâtre postdramatique « ce que cela signifie quand le son corporel de la voix » (*Körperklang der Stimme*) semble « dégagé de toute forme de corporalité » (*von jeder Körperlichkeit losgelöst*) : « *Unter anderem dies : Jede abgelöste Stimme kommt aus dem Hades, erinnert an die Todesverfallenheit*. »[1435] (Entre autre ceci : toute voix détachée vient du hadès, renvoie à la condition d'un mortel) En d'autres termes, Koppelmann non seulement convoque les voix des trépassés mais il fait aussi retenir

[1433] LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, p. 273.
[1434] *Ibid.*, p. 282.
[1435] *Ibid.*, p. 282.

une voix interne, issue du concert des autres voix, laquelle nous rappelle ce que signifie que d'être mortel.

Aussi bien la voix parfaite, naturellement *articificielle* et artificiellement *naturelle*, d'Isabelle Menke que la voix cassée de Marlon Brando reflètent ce que peut vouloir nous dire et faire entendre une voix *banale* du mal. Cependant, en superposant des voix enregistrées d'espaces-temps différents (Isabelle Menke en 2011, Marlon Brando au début des années 1970), Koppelmann complique manifestement la situation d'écoute. Tandis que nous pouvons qualifier la voix de Menke comme « directe », bien que « non immédiate », celle de Brando fonctionne dans *Rechnitz* comme une citation auditive qui interrompe le flux homogène des voix enregistrées dans le studio[1436]. Telle une mauvaise fréquence qui engendre un bruissement desagréable, sa voix surgit comme une survivance – renouant avec l'imaginaire de certains charlatans qui prétendent entendre dans le mugissement radiophonique des voix de fantômes. Si la performance théâtrale de *Rechnitz*, à Fribourg comme à Zurich, semble nous indiquer que *dire* ne signifie pas d'emblée *comprendre*, la réalisation radiophonique nous suggère que l'ouïe le permet peut-être davantage. En ce sens, *écouter* permet d'*entendre* alors qu'entendre n'est pas synonyme d'écouter. La force de la création radiophonique, dont nous n'avons pu aborder qu'une partie infime, consiste à confronter les auditeurs à des « intensités vocales » au sens que Jenny Schrödl confère à ce concept. De fait, les voix de *Rechnitz* s'insinuent dans les oreilles et dans l'esprit des écoutants dont elles hantent, par la suite, la mémoire. L'auditeur ne s'en sort pas indemne : il en est physiquement marqué quand il éteint le poste. Koppelmann nous met donc dans une situation d'une intensité vocale. À ce titre, nous voudrions renouer avec notre réflexion initiale, à savoir que l'œuvre radiophonique a recours au *pathos* au même titre qu'un opéra. Son intensité vocale touche directement l'auditeur ; elle l'atteint corporellement tout en devenant la « trace acoustique mnémonique et affective » (*akustische Erregungs- und Erinnerungsspur*) d'autres mémoires culturelles, comme le souligne Sigrid Weigel au sujet de l'opéra *Mefistofele* d'Arrigo Boito ou encore en prenant appui sur la voix de *Clorinde* dans *Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi[1437]. Les voix de *Rechnitz* portent, en ce sens, non seulement le sceau de l'époque des interprètes (le début du XXI$^{e}$ siècle pour Menke et Wilkening ; la deuxième moitié du XX$^{e}$ siècle pour Elfriede Jelinek et Marlon Brando) mais elles citent également des époques antérieures, marquées par le déchaînement de la violence humaine. Par rapport à la

[1436] En ce sens, le dialogue cannibale, également interprété par Menke et Wilkening, n'interrompt pas le flux auditif – même s'il brise la structure monologique ainsi que le récit du messager « Menke ».
[1437] WEIGEL, « Die Stimme als Medium des Nachlebens », p. 27.

performance à Zurich, la version enregistrée de *Rechnitz (Der Würgeengel)* s'enrichit ainsi d'une dimension diachronique et se dote d'une signification plus universelle que nous voudrions rapprocher à ce titre de l'œuvre radiophonique *Requiem* de Peter Wagner.

*Requiem. Den Verschwiegenen* dessine un paysage acoustique où, seules, la voix des morts est au « bercail ». Contrairement à la performance de lecture, nécessairement limitée dans le temps et dans l'espace, l'œuvre radiophonique abolit les dimensions habituelles du théâtre et notamment celles de l'espace-temps. On ne peut, en effet, ni évaluer l'ampleur de sa diffusion sur les ondes sonores ou sur la toile, ni maîtriser les enregistrements analogiques ou numériques. De même, il nous est impossible de contrôler le contexte d'écoute si bien que les voix encodées peuvent surgir dans une cuisine à l'heure du repas qu'au milieu de la nuit, dans une voiture solitaire. La pièce radiophonique ouvre dès lors d'autres espaces qui dépendent de notre acuité perceptive, de notre faculté d'imagination ainsi que de notre capacité de nous souvenir, et lesquels on ne peut pas mettre sur le même plan que l'espace concret du studio d'enregistrement :

> *Der Raum der Rezeption eines Hörspiels ist – im Gegensatz zu den meisten Fällen im Theater – nicht gleichzusetzten mit dem Produktionsraum. Durch die mediale Grundbedingung und die zeitliche Differenz sind Produktion und Rezeption radiophoner Kunst per se voneinander geschieden. Das unveränderliche Artefakt Hörspiel erscheint somit als Klangereignis immer schon im "Raum der leiblichen Anwesenheit" des Rezipienten, ganz gleich, ob dieser das Hörspiel über Lautsprecher oder Kopfhörer hört, und das Klangereignis stellt somit eine räumliche Verbindung* zwischen *Hörspiel und Zuhörer her. Der Raum des Hörspiels stellt sich somit als ein anderer dar, als der Raum der Rezeption. Für das Hörspiel ist die Sonosphäre deshalb auch nicht als Blase, wie etwa im Theater-Raum, sondern als "Zwischen"-Raum zu denken*.[1438]
>
> Contrairement à la plupart des cas au théâtre, on ne peut identifier l'espace de réception d'une pièce radiophonique avec son lieu de production. Par le conditionnement médial fondamental et le décalage temporel, la production et la réception de l'art radiophonique se distinguent *per se*. En tant qu'artefact inaltérable, la pièce radiophonique apparaît donc toujours comme un événement sonore dans « l'espace de présence physique » du récepteur, peu importe si ce dernier écoute l'œuvre radiophonique moyennant des haut-parleurs ou un casque, et l'événement sonore établit ainsi une relation spatiale entre la pièce radiophonique et l'auditeur. L'espace de l'œuvre radiophonique se dévoile ainsi comme différent de celui de la réception. C'est pourquoi il ne faut concevoir la sonosphère de la pièce radiophonique comme une bulle à l'instar de l'espace du théâtre, mais comme un espace « intermédiaire ».

Contrairement à la performance théâtrale, qu'elle ait lieu sur un plateau prévu à cet effet ou ailleurs, l'espace de réception et l'espace de production, *id est* l'espace de la « représentation », ne coïncident jamais dans l'œuvre radiophonique. Vito Pinto propose dès lors en alternative du lieu « bulle » au théâtre, un lieu de l'« entre-deux » (*Zwischen*) que nous avons appelé un « mi-lieu » pour désigner cet espace hybride dans lequel l'œuvre

[1438] PINTO, *Stimmen auf der Spur*, p. 190-191.

radiophonique embarque ses auditeurs. *Requiem. Den Verschwiegenen* met l'équivocité de l'espace radiophonique au profit de son objectif acoustique, à savoir conférer un espace d'expression propre à douze défunts de la résistance autrichienne. Dans sa qualité amphibologique, l'espace intermédiaire de la radio redouble ainsi l'espace suggéré par la diégèse : un univers spectral qui invite l'auditeur à suivre les voix fantomatiques dans les limbes acoustiques. En ce sens, la mise en scène des voix spectrales dans *Requiem* sert moins une volonté « sonographique » de résurrection vocale qu'une mise en abyme des données fondamentales du théâtre radiophonique.

On ne saurait dès lors qualifier la sonosphère de l'œuvre radiophonique par un « manque » de consistance ou de matérialité. Bien au contraire faudrait-il l'aborder sous l'aspect de sa « plénitude » qui diffère sensiblement de celle du théâtre « en direct ». Nous voudrions à ce titre nous référer aux analyses du philosophe Gernot Böhme qui constate dans *Architektur und Atmosphäre* (*Architecture et Atmosphère*) que « l'acoustique constitue l'un des facteurs principaux pour engendrer des atmosphères », voire que l'« on a consciemment recours à ses phénomènes – la musique, le son, des bruits, le vacarme – pour produire des ambiances »[1439]. D'après Böhme, les divers phénomènes acoustiques auxquels nous sommes, par exemple, confrontés – voire dont nous sommes *entourés* – quand nous écoutons une pièce radiophonique, ont « une forme spatiale » (*räumliche Gestalt*) en ce qu'ils « se meuvent dans l'espace, déplient un espace [et] configurent un espace » (*figurieren sich miteinander im Raum*)[1440]. Vito Pinto explique ce fait par la qualité événementielle de la perception auditive qu'il faut, partant, situer « *entre* les objets *et* les sujets ». Ce faisant, il élargit le concept de Böhme en lui donnant une orientation intersubjective. Selon Pinto, l'événement acoustique se produit non seulement « autour de nous » mais aussi « en nous » et « par nous-mêmes » : « *Akustische Ereignisse wirken omnidirektional auf uns ein, dringen in unseren Körper, transzendieren ihn und verändern schließlich als Resonanzphänomene, die in unserem Körper widerhallen, unsere (nähere) Umgebung.* »[1441] (Les événements acoustiques influent sur nous de façon omnidirectionnelle, ils pénètrent notre corps, le transcendent et modifient enfin, dans leur qualité de phénomènes résonnant dans notre corps, notre environnement [plus proche].) En ce sens, il faut entendre par cet « espace de présence physique » (*Raum der*

[1439] « Das Akustische ist einer der Hauptfaktoren für die Herausbildung von Atmosphären, und dessen Phänomene – Musik, Sound, Geräusche, Lärm – werden auch bewusst eingesetzt, um Atmosphären zu erzeugen. » BÖHME, G., *Architektur und Atmosphäre*, Fink, München, 2006, p. 76. Cité d'après PINTO, *Stimmen auf der Spur*, p. 43.
[1440] BÖHME, *Architektur und Atmosphäre*, p. 120. Cité d'après PINTO, *Stimmen auf der Spur*, p. 43.
[1441] PINTO, *Stimmen auf der Spur*, p. 43.

*leiblichen Anwesenheit*), que Vito Pinto évoque plus haut, un « inter-espace » (*Zwischen-Raum*) qui ne se limite pas l'espace conret des corps animés et des corps inerts, ni à l'espace de perception ou encore à l'espace de réception, mais précisément un « mi-lieu » où se constituent en parfait *accord*, c'est-à-dire dans une réciprocité tangible et une résonance manifeste, les sujets et les objets. En ayant recourt au concept d'esthétique de Böhme, Pinto parle à ce titre d'un « espace accordé » (*gestimmter Raum*) :

> *[Der] leibliche Raum ist weder der Ort, den ein Mensch durch seinen Körper einnimmt, noch das Volumen, das diesen Körper ausmacht. Der leibliche Raum ist für den Menschen die Sphäre seiner sinnlichen Präsenz. Und diese transzendiert beständig die Grenzen seines Körpers.*[1442]
>
> L'espace physique n'est ni le lieu qu'un homme occupe par son corps, ni le volume qui constitue ce corps. L'espace physique est pour l'homme la sphère de sa présence sensorielle. Et celle-ci transcende constamment les limites de son corps.

Face à l'événement radiophonique, le récipient se positionne donc à la fois comme une personne qui *agit*, qui *perçoit* et qui *prend conscience* de cette atmophère sensible, d'une sonosphère qui l'entoure, qui le traverse et qu'il *configure* avec sa présence phyisque :

> *Zwar ist der leibliche Raum jeweils der Raum, in dem in leiblich anwesend bin, er ist aber auch zugleich die Ausdehnung oder besser die Weite meiner Anwesenheit selbst. Der Stimmungsraum ist der Raum, der mich in gewisser Weise stimmt, aber zugleich die Ausgedehntheit meiner Stimme selbst. Der Handlungsraum ist der Raum, indem ich handeln kann, aber zugleich der Spielraum meiner Möglichkeiten. Der Wahrnehmungsraum ist der Raum, in dem ich etwas wahrnehme, aber zugleich die Ausbreitung meiner Teilnahme an den Dingen.*[1443]
>
> Certes, l'espace physique est, respectivement, l'espace où je suis physiquement présent, mais il est aussi, en même temps, le prolongement ou mieux l'étendue de ma présence en soi. L'espace d'ambiance est l'espace qui m'accorde en quelque sorte mais qui est, en même temps, l'ampleur de ma voix pour soi. L'espace d'action est l'espace où je peux agir mais, en même temps, c'est l'espace de jeu de mes possibilités. L'espace de perception est l'espace où je perçois mais, en même temps, l'extension de ma participation aux choses.

Cette différentiation et définition des divers espaces acoustiques en jeu lorsque nous écoutons une œuvre radiophonique s'avère particulièrement pertinent dans l'appréhension de la pièce de Peter Wagner. Sous la régie de Götz Fritsch, treize voix – en comptant celle de Peter Wagner (qui intervient dans la pièce comme Elfriede Jelinek dans *Rechnitz*)[1444] – surgissent dans cet espace hybride de l'entre-deux pour se raconter mutuellement ainsi qu'aux autres auditeurs leurs destins tragiques. Si, de fait, elles ne s'entendent pas entre elles, l'auditeur, qui

[1442] BÖHME, G., *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Fink, München, 2001p. 88. Cité d'après PINTO, *Stimmen auf der Spur*, p. 44.

[1443] BÖHME, G., « Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung », *Performativität und Medialität*, Sybille Krämer, München, Fink, 2004, p. 129-40, ici p. 135. Nous citons d'après PINTO, *Stimmen auf der Spur*, p. 44.

[1444] Cet aspect mériterait en effet une analyse à part.

les perçoit et les *com*prend toutes (au sens propre du verbe), opère la fusion nécessaire à la constitution de la sonosphère signifiante. Il est donc constitutif de l'espace polymorphe tout en étant le destinataire principal des propos. On peut dire, en ce sens, qu'il *incarne* l'havre des voix errantes tout en maintenant une distance car, à aucun moment, l'auditeur ne se confond avec ces voix en quête de présence :

| | |
|---|---|
| *Wer bin ich?* | Qui suis-je ? |
| *Warum rede ich davon, dass ich wäre?* | Pourquoi est-ce que je parle comme si j'étais ? |
| *Dass es das Ich gäbe, dessen Name* | Qu'il y aurait ce Moi dont le nom |
| *ich flüchtig kenne, flüchtig als die* | m'est vaguement connu, éphémère comme |
| *Etikette für ein Irgendetwas, das* | les étiquettes pour une chose quelconque qui |
| *irgendwann sein Anrecht auf einen* | avait un jour le droit de recevoir |
| *Namen hatte: Andreas wird mich* | un nom : Andreas, ainsi |
| *meine Mutter gerufen haben.* | ma mère a dû m'appeler. |
| *Wie lange ist es her?*[1445] | Depuis combien de temps ? |

Sans pouvoir répondre aux questions qu'on lui pose, l'auditeur accueille ces voix, surgies du Hadès, dont le référent corporel semble immanquablement absent. De par sa prèsence attentive et bienveillante, il leur confère et concède un espace de présence physique (*leiblicher Raum*) tandis que la sonosphère particulière de l'enregistrement leur octroie et *lui* accorde un « espace de concorde » (*Stimmungsraum*) qui influe sur l'atmosphère acoustique. Grâce à l'attitude perceptive, oscillant entre écoute et entente, l'auditeur les laisse cependant avoir part à son espace d'action (*Handlungsraum*) et de perception (*Wahrnehmungsraum*). Ce faisant, il jette un pont entre un passé révolu et un présent impénétrable. Il devient le médium symbolique, c'est-à-dire « méta-phore » au sens étymologique du terme, de ces voix de résistants auxquelles il permet ainsi d'accéder au présent signifiant. Pour reprendre les termes de Gernot Böhme ses voix « pénètrent [son] corps, le transcendent et le transforment enfin » en « corps de résonance » qui, d'une part, *refigure* leur histoire, d'autre part, *configure* un espace mnémonique qu'elles façonnent avec lui et grâce à lui. Nous nous trouvons donc dans une situation bien curieuse, en quelque sorte extra-ordinaire, où la *physis* de l'auditeur « donne corps » aux voix perçues qui, quant à elles, « donnent voix » à son corps par leur *physis* vocale. À ce titre, nous pouvons faire le lien avec le concept de la « voix comme médium d'une survivance » (*Medium des Nachlebens*) dans le sens que lui attribue Sigrid Weigel dans un article éponyme. Elle y définit la voix comme un « écho des morts » (*Nachhall der Stimme der Toten*) dont l'exégèse sensée revient aux auditeurs. D'après sa lecture du phénomène vocal, l'écoute se transforme en un « déchiffrage de faits [on pourrait dire « de voix » A.V.] légués » (*Entzifferung von Hinterlassenschaften*) :

[1445] WAGNER, *Requiem. Den Verschwiegenen*, « station 1 », Andreas Thüringer.

> *Als Spur, die von den Toten zeugt und spricht, ist die Stimme nun umgekehrt gerade mit den oder dem Abwesenden verbunden, Signum von Differenz in Zeit und Ort. Sie wird hier zum Medium des Nachlebens vergangener Generationen, zum Medium des kulturellen Gedächtnisses.*[1446]
>
> En tant que trace qui témoigne des morts et qui en parle, la voix est, à l'inverse, justement reliée aux absents, voire à l'absence, signe de la différence dans le temps et dans l'espace. Elle devient ici le médium d'une survivance de générations révolues, le médium de la mémoire culturelle.

Bien que Weigel se réfère à l'opéra, il nous semble que cette notion d'une médialité mnémonique qui soit inhérente à la voix *humaine*, concerne tout autant le théâtre radiophonique et peut éclairer les propos suivants d'un ci-nommé Josef Brückler, vendeur à Jennersdorf, qui s'est pendu dans sa cellule le 3 janvier 1943 après son arrestation du 30 décembre 1942 :

| | |
|---|---|
| *Warum aber hat mich Gott* | Mais pourquoi Dieu ne m'a-t-il pas |
| *bis heute nicht erlöst? Wie viele* | délivré jusqu'à ce jour ? Combien |
| *wurden seit damals in den Zellen* | ont été oubliés à l'époque dans les cellules |
| *ihrer Peiniger vergessen? Wie viele* | de leurs bourreaux ? Combien |
| *sterben heute noch, weg gesperrt in* | meurent encore aujourd'hui, séquestrés dans |
| *die visköse Finsternis einer Statistik?* | l'obscurité visqueuse d'une statistique ? |
| *Lasst euch gesagt sein von mir, und* | Écoutez moi, et même |
| *wäre ich nur die Projektion einer* | si je n'étais que la projection d'une |
| *Stimme, die mir gegeben wurde,* | voix qu'on m'a donnée, |
| *damit sie für eine Sekunde heraus-* | afin qu'elle surgisse pour une seconde |
| *tritt aus der Stille der Namenlosen:* | du silence des anonymes : |
| *nirgendwo findet die Geschichte* | nullpart l'histoire est moins tranquille |
| *weniger Ruhe als in den Tabellen* | que dans les grilles de |
| *ihrer Kennzeichnungen. Ich starb,* | ses marques. Je mourus |
| *weil ich sterben musste, nicht weil* | parce que je devais mourir, non pas |
| *ich es wollte. Es mag so aussehen,* | parce que je le voulais. Il se peut qu'on croie |
| *als hätte ich es zuletzt gewollt, doch* | que je l'avais finalement voulu, mais |
| *die Stimme, die mir für diesen* | la voix qui m'a été |
| *Augenblick gegeben wurde, trägt mir* | donnée pour cet instant, me charge |
| *auf zu sagen: ich musste sterben,* | de dire : je dus mourir, |
| *dies war mein Kampf gegen alle* | c'était mon combat contre tous les |
| *Zellen der Welt. Es liegt an euch, die* | cellules du monde. Il vous appartient |
| *Lächerlichkeit meines Kampfes zu* | d'évaluer le ridicule de mon combat. |
| *beurteilen.*[1447] | |

La voix du défunt se lit comme un testament sonore légué à la postérité qu'elle incite à réfléchir non seulement sur les crimes passés mais aussi sur les abominations du présent. Ce faisant, cette voix prêtée, projetée dans un espace-temps qui lui est étranger, et qui de fait engendre une sonosphère anachronique, délègue la responsabilité (le jugement) des événements révolus ainsi que de ceux à venir aux auditeurs. Seuls, ses assistants auditifs,

[1446] WEIGEL, « Die Stimme als Medium des Nachlebens », p. 23.

[1447] WAGNER, *Requiem. Den Verschwiegenen*, « station 6 », Josef Brückler.

témoins de ses paroles, sont à même de la délivrer une fois pour toutes de son existence hybride ; ni la foi (Dieu), ni l'archive (grilles, notations et statistiques) ne lui sont un secours, c'est-à-dire ne lui offrent une mémoire conciliante qui à la fois l'écoute et l'entend. Ce souvenir vif ne lui est assuré que par son auditoire attentif et compréhensif. *Requiem* transforme ainsi ses auditeurs en « archives vivantes », en une mémoire incarnée, capable d'engendrer de nouveaux souvenirs et donc des traces mnémoniques inouïes des ces voix qui nous viennent du passé. En ce sens, il s'agit moins d'un chant funèbre en l'honneur des morts que d'un cantique en l'honneur des vivants, aptes à convertir une mémoire empêchée (celle des âmes-voix errantes) en une mémoire créatrice.

Pourtant, comme le souligne Sigrid Weigel, il ne saurait y avoir de communication avec les morts puisque tout contact, toute possibilité d'échange, toute forme de réciprocité verbale se voit entravé à l'instant même du décès. Mais il peut y avoir une « correspondance » au sens de Benjamin, à savoir : « *Nachhall der Stimme der Toten im Zuge der Entzifferung von Hinterlassenschaften und abhängig vom "historischen Index" der Stimme der Lebenden.* »[1448] (« Résonance de la voix des morts au cours du déchiffrage des choses léguées et dépendant de l'*index historique* de la voix des vivants. ») Weigel emploie le terme de « *Nachhall* » à bon escient puisque sa lecture du phénomène vocal (qui est aussi celle du philosophe) se laisse rattacher au mythe d'*Écho*, à savoir cette nymphe qui fait *résonner* dans son corps de pierre les paroles d'autrui comme si elles étaient siennes. Alors que Walter Benjamin voit dans la figure mythologique un emblème (*Denkbild*)[1449] de la traduction dans la mesure où l'original ou l'hypotexte continue à résonner dans l'œuvre traduite, Weigel l'interprète comme une allégorie de la survivance dans le médium de la langue (*Figur des Nachlebens im Medium der Sprache*), à savoir « un emblème de toute traduction dans laquelle cette dernière [*i.e.* Écho comme une langue métamorphosée : A.V.] n'est pas comprise comme la transposition de l'original mais comme résonance de la langue d'autrui dans la mienne »[1450]. D'après cette lecture de la « voix revenante » (*wiederkehrende Stimme*), *Requiem. Den Verschwiegenen* brise le cercle du silence pour donner voix à ceux que l'on n'entendait et n'écoutait plus. L'œuvre radiophonique *sonorise* dès lors moins un réquiem des silencieux qu'un *mémento* des résonances et survivances des trépassés où « la voix de

[1448] WEIGEL, « Die Stimme als Medium des Nachlebens », p. 23.

[1449] Littéralement une « image qui donne à penser », une « image-concept » qui se situe entre l'allégorie et l'emblème.

[1450] « Damit ist die Entstellung der Sprache, die den Namen Echo trägt, im Zusammenhang von Benjamins Sprachtheorie zur Figur des Nachlebens im Medium der Sprache geworden, ein Denkbild jeder Übersetzung, ind er diese nicht als Übertragung des Originals verstanden wird, sondern als Widerhall der fremden Sprache in der eigenen. » WEIGEL, « Die Stimme als Medium des Nachlebens », p. 32.

l'écho » s'affirme « comme figure de l'imitation et de la déformation », étant irrésistiblement celle qui « diffère » et qui « est en décalage avec l'original »[1451]. Avec sa pièce radiophonique, Peter Wagner nous lègue un savoir lourd à porter et dur à entendre – une certitude que nous conservons tous au fond de nous et que *Requiem* fait resurgir, à savoir que :

| | |
|---|---|
| *Die*<br>*Wahrheit der Toten ist so wenig*<br>*endgültig wie die Wahrheit*<br>*der Lebenden. Lediglich der Tod ist*<br>*endgültig. Und somit wahr*.[1452] | La<br>vérité des morts est aussi peu<br>définitive que la vérité<br>des vivants. Seulement la mort est<br>définitive. Et donc vraie. |

[1451] « die Echo-Stimme als Figur von Nachahmung und Enstellung, Figur der Differenz und der Ungleichzeitigkeit zum Original », *Ibid.*, p. 31.
[1452] WAGNER, *Requiem. Den Verschwiegenen*, « station 8 », Josef Prieler.

# Épilogue – Voix et Lettres en souffrance : le récepteur sur les traces mnémoniques et vocales

*For murder, though it has no tongue, / Will speak with most miraculous organ.*[1453]
*(Denn Mord, hat er schon keine Zunge, spricht mit wundervollen Stimmen)*
(Car le meurtre, bien qu'il n'ait pas de langue, trouve pour parler une voix miraculeuse)

Si nous avons choisi de conclure notre deuxième partie par un épilogue qui emprunte la voix/voie de Shakespeare, ce n'est pas pour souligner une quelconque parenté entre l'esthétique du dramaturge anglosaxon du XVI^e^ siècle et celle de nos deux auteurs autrichiens contemporains. Mais la citation révèle un rapport de connivence frappant entre la voix d'Hamlet et toutes celles que l'on entend dans le théâtre de Jelinek et de Wagner, ces « voix miraculeuses » (*mit wundervollen Stimmen*) comme le dit au pluriel la traduction allemande. Sous forme de survivances postmortuaires, celles-ci se profilent dans les sonosphères et textures vocales du théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner comme des formes de « correspondance » au sens que Benjamin a donné à ce terme. La mort se situe en effet en creux des textes et des mises en scène de notre corpus bien qu'elle « n'ait pas de langue » qui lui soit propre. En lui attribuant un espace d'expression ainsi qu'une *pluralité de langues*[1454], les œuvres de Jelinek et de Wagner nouent cependant un contact entre le monde des absents et le monde concret, entre les voix incorporelles et les voix incarnées.

La relecture d'*Hamlet* à la lumière de la correspondance benjaminienne offre, par ailleurs, d'autres points de tangence : le spectre du père s'adresse au fils afin que ce dernier le venge ici-bas – chose qui ne lui est pas permise dans la mesure où il ne dispose pas de corps pour intervenir dans le réel. Il est donc contraint d'accomplir sa tâche (et en cela sa présence devient manifeste) au travers d'un corps qui, certes, n'est pas le sien mais qui appartient tout de même à sa descendance (la postérité). Autrement dit, la voix du père – et le devoir immanent de la mémoire du père – n'assoit sa continuité dans le présent que si elle est entendue par la postérité (Hamlet) qui, quant à elle, est ancrée dans le réel. En outre, le spectre

[1453] *Hamlet*, Acte II, scène 2 ; cité d'après la traduction de Jean-Michel Déprats. SHAKESPEARE, *Hamlet*, p. 162-163.
[1454] Nous entendons par langue à la fois un *médium* doué de parole et de sensibilité et un système d'expression et de communication.



Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013

choisit une personne de confiance (son fils qui, de surcroît, est opposé au régime), qu'il estime disposée à écouter et exaucer son dernier vœu. Il y a donc un destinataire précis derrière les paroles confuses du spectre, lequel est supposé « accuser réception » du « message ». Celui-ci se doit de lui répondre, non seulement par une réplique verbale mais aussi en accomplissant sa demande. Autrement dit, l'acte de mémoire (ici un acte de vengeance) dépend de la présence et de la disposition de l'auditeur.

Dans *Requiem. Den Verschwiegenen*, les voix spectrales des résistants de douze communes du Burgenland hantent par exemple les paroissiaux, disposés à les écouter en se rendant dans l'église communale pour entendre la performance-lecture. Matérialisée par ces voix d'outre-tombe, la mort s'articule donc de façon bien « mystérieuse ». Bien évidemment, ce ne sont pas les morts eux-mêmes qui saisissent la parole mais des acteurs en chair et en os qui *leur prêtent voix*. De surcroît, ces voix incarnées sont amplifiées ou atténuées par des microphones et, il n'est pas inutile de rappeler que la qualité du son et de sa portée varie sensiblement en fonction de l'acoustique du lieu de la lecture[1455]. Ainsi, les voix sont doublement médiatisées avant de parvenir aux oreilles des auditeurs. En revanche, dans la version radiophonique, c'est l'appareil technique qui se place entre l'auditoire présupposé et l'espace concret du dire (le studio). Plusieurs questions s'imposent : l'avènement de la voix, se produit-il au moment de l'enregistrement, de la diffusion ou de la réception ? La « voix miraculeuse » de la mort surgit-elle *grâce au*x médiums de transmission (les ondes sonores et le poste radiophonique) ou bien seulement *au travers* de ces derniers ? Enfin, qu'en est-il du récepteur hypothétique de ces voix incoporelles ? La dissociation des voix et des corps nous amène ainsi à nous interroger sur le « devenir parole », voire le « devenir message », d'une voix qui nous demande dès réception : « à toi d'abord : je n'attends qu'une réponse et elle te revient. »[1456] La voix radiophonique de *Requiem* et de *Rechnitz* nous rappelle en effet celle qui précise dans la préface des *Envois* de Derrida – qui sont en fait des cartes postales fictives (et peut-être réelles) dont l'auteur ne sait guère « si la lecture en est soutenable »[1457] – que ni l'émetteur, ni les destinataires de ces « envois » mystérieux ne sont identifiables :

> Que les signataires et les destinataires ne soient pas toujours visiblement et nécessairement identiques d'un envoi à l'autre, que les signataires ne se confondent pas forcément avec les envoyeurs ni les destinataires avec les récepteurs, voire avec les lecteurs (toi par exemple), etc., vous en ferez l'expérience et le sentirez parfois très vivement, quoique confusément.

[1455] On peut en effet s'imaginer que l'acoustique de la cathédrale d'Eisenstadt est supérieure ou plus impressionnante que celle d'une petite ou moyenne église paroissiale.
[1456] DERRIDA, J., *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, La philosophie en effet, Flammarion, Paris, 1980, p. 8.
[1457] *Ibid.*, p. 7.

> C'est là un sentiment désagréable que je prie chaque lecteur, chaque lectrice de me pardonner. À vrai dire il n'est pas seulement désagréable, il vous met en rapport, sans discrétion, avec de la tragédie. Il vous *interdit de régler les distances, de les prendre ou de les perdre*.[1458]

L'écrivant (ou l'affranchissant?) de ces messages nous prive ainsi de notre liberté de les recevoir (*empfangen*) ou non en nous obligeant à accuser réception par un « j'accepte »[1459]. L'extrait suggère en outre que la situation du récepteur de ces envois s'apparente à celle du spectateur anonyme au théâtre grec qui entend seulement la catastrophe, mise à distance par le discours de messager, et qui en même temps l'éprouve grâce à l'expressivité du récit. La distance repose paradoxalement sur la suppression de celle-ci (un geste d'*Aufhebung* ?), telle que nous pouvons la constater sur le plan scénique de R*echnitz (Der Würgeengel)* au théâtre de Fribourg : les discours sur le massacre sont d'abord soufflés aux acteurs au travers des écouteurs, puis retransmis au public au moment où le nouveau « porte-parole » franchit la paroi transparente qui sépare les corps sur scène des corps dans la salle. Il en résulte que les instances différentes de l'émission, de la transmission et de la réception se brouillent. Les comédiens sont tout autant auditeurs que le public est acteur ; les écouteurs émettent des sons au même titre que les comédiens. De fait, la distance qui sépare l'événement et de son récit se supprime au moment où elle semble le plus sensible. La mise en scène démontre ainsi de façon exemplaire le mécanisme contradictoire qui caractérise le texte de Jelinek, à savoir rendre distant en rendant familier, créer une intimité autour des paroles échangées (une « connivence ») en les mettant explicitement à distance. Cette étrange familiarité, voire cette familière étrangeté des voix de *Rechnitz*, s'est avérée comme étant l'un des principaux rouages de l'esthétique du remembrement d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner.

À l'instar des envois fragmentaires et fragmentés sans destinaire précis – ces « lettres en souffrance » comme dit Derrida – nous proposons ici, à la suite de Hans-Thies Lehmann, le terme de « voix en souffrance »[1460] pour qualifier les manifestations discursives, textuelles et sonores, dans le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner. Le récepteur dans sa triple présence d'auditeur, lecteur et spectateur, leur est littéralement « livré » et il lui revient de leur « répondre ». Une scène plus tardive de la performance fribourgeoise de *Rechnitz* montre comment l'un des comédiens-messagers colle depuis l'intérieur du cube une lettre écrite à la

[1458] *Ibid.*, p. 9 (nous soulignons).

[1459] *Ibid.*, p. 39.

[1460] « Seit man per Grammophon und Telefon die Stimme vom Sprecher ablösen konnte, vollends mit der elektronischen Technologie entsteht eine Wirklichkeit 'ortloser' Stimmen, die man mit dem Begriff, den Derrida für den unzustellbaren Brief gebraucht, auch Stimmen 'en souffrance' nennen könnte. », LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, p. 282.

main contre la surface transparente. Le public lit à l'extérieur que la mise en scène va bientôt se terminer et que l'équipe le remercie pour sa patience. Pourtant le spectacle des paroles continue si bien que les lecteurs de cette annonce curieuse se demandent à qui elle pouvait bien s'adresser, voire qui en était l'auteur (l'écrivant) et quelle était son utilité, mise à part celle de mettre son lecteur sur une mauvaise piste. N'est-ce pas une façon de ramener le récepteur au temps présent, de lui rappeler son « pacte » audiovisuel qu'il se doit d'assumer jusqu'au bout de la représentation ? Mais on pourrait également y voir une évocation de l'autre face du dit, à savoir l'écrit. Les mots affichés auraient donc une fonction double : du point de vue méta-dramatique, ils invitent le spectateur à renouer avec le présent, du point de vue médial, ils rappellent les « lettres en souffrance » et renvoient donc à leur destinataire tout comme à leur propre nature. Le spectateur serait alors non seulement sur les traces des lettres mais aussi sur celles des voix[1461]. La mise en scène de Marcus Lobbes éclaire ainsi en creux l'équivocité de la voix qui se décline ici en présence silencieuse et en absence sonore.

Le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner opère une mise à nu de la voix quand il dévoile ses textures acoustiques ainsi que sa médialité, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre. Cette mise à nu de la voix transparaît clairement dans la performance vocale de *Memento* où la voix de la chanteuse se dédouble par le jeu des résonances tout en dialoguant par écho avec les voix des instruments. L'auditeur est alors celui qui perçoit et interprète les sons émis tout en faisant partie du champ acoustique, de l'espace de résonance. La voix se module en fonction de sa présence. Dans cette situation de réciprocité, le récepteur sert de *répondant*. Il est le *subjectum*, le sujet et l'objet de la langue :

> *Der Zuschauer erfährt sich also doppelt, als Subjekt und als Objekt (oder pointieren wir: als* subjectum*: der Sprache unterworfen). Es ist ihm gegeben und aufgegeben, zwischen der Rolle des Mit-Sprechenden und des Mit-Hörenden zu oszillieren. Diese Spaltung oder Dopplung der Identifikation mit den Protagonisten (noch ergänzt durch die Vervielfachung der Spaltungen, die durch den Polylog der szenisch aufgeführten Stimmen bewirkt wird) motiviert erst recht das triftige Gefühl der Partizipation am Vorgang. Und es erklärt die zentrale Stellung der Stimme für die Involvierung des Zuschauers in den Live-Moment des Theaters*.[1462]
>
> Le spectateur se perçoit donc doublement, comme sujet et comme objet (ou en y mettant un accent : comme *subjectum* : soumis à la langue). Il peut et il doit osciller entre le rôle de l'interlocuteur et de l'inter-auditeur. Cette scission ou ce dédoublement de l'identification avec les personnages (renforcé par la multiplication des divisions qui résulte du polylogue des voix mises en scène) motive davantage le sentiment plausible de participer à l'action. Et il explique la position centrale de la voix quant à l'implication du spectateur dans le moment présent du théâtre.

[1461] On peut d'ailleurs se demander si ce n'est pas le spectateur-auditeur, contraint de subir la situation d'écoute, qui est littéralement « en souffrance ».
[1462] LEHMANN, « Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen », p. 51.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

L'auditeur des voix de *Rechnitz, Requiem, Memento* ou *Monolog* s'engage ainsi à emprunter une voie *prétracée* par ces vocalités mais qui demeure néanmoins *imprédictible* dans la mesure où l'on ne sait jamais vers où, à quelle connaissance, expérience ou quel savoir elle le conduira. Jelinek et Wagner ont cependant recours aux voix des défunts afin de renouer avec le monde des absents et les dimensions de l'oubli, du réfoulement et de l'inconscient.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, la voix établit un « lien » avec les morts et les disparus en préservant une empreinte vocale. Celle-ci peut être concrète à l'instar des enregistrements sonores ou plus discrète en ce qu'elle se cristallise en un acte de parole. Sigrid Weigel appelle ce pouvoir commémoratif – qui tient au fond du rite – le *pathos* qui marque notamment les voix lyriques. Dans le registre lyrique, comme l'opéra, la vocalité de la voix est en quelque sorte « en dehors » du discours[1463]. Il y a un donc un autre sens, un autre dire qui se superposent à la signification des paroles chantées, et qui se trouvent dans les modulations vocales. Au moment de son articulation, la voix fait resurgir une culture des affects qui « soudain » devient « audible ». En s'appuyant sur les descriptions de Michel Poizat[1464] et d'Ingeborg Bachmann, Weigel relie la voix de l'opéra aux voix postmortuaires et spectrales, conceptualisées par Greenblatt.[1465] Tandis que ce dernier s'intéresse à la voix immatérielle des absents, Bachmann et Poizat abordent la voix audible et incarnée qui nous affecte (par exemple celle de Maria Callas). Malgré cette divergence ontologique, Bachmann et Greenblatt observent une voix qui est devenue le médium d'une « survivance » (*Nachleben*) – un terme que Weigel emprunte à Aby Warburg qui l'applique pour décrire les résurgences culturelles sédimentées dans le geste artistique de la peinture de la Renaissance[1466]. La voix transporte, voire *module* en ce sens une mémoire culturelle qui s'est déposée comme trace audible dans sa *physis* et son phrasé[1467] et que l'auditeur peut déceler. Ainsi pouvons-nous par exemple entendre résonner dans le seul vers chanté de *Monolog mit einem Schatten* le cri du désespoir qui évoque les plaintes des pleureuses, le cri de la vengeance qui rappelle les hurlements des Érinyes, voire un signe de l'abandon de soi comme le chant des Bacchantes, à savoir une culture affective ancestrale que l'on retrouve dans les textes des tragédies grecques et qui se mêle inextricablement à la doxa chrétienne de la

[1463] Cf. WEIGEL, « Die Stimme als Medium des Nachlebens », p. 24

[1464] POIZAT, « Teuflisch oder göttlich? Der lyrische Genuß », *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme*, Friedrich Kittler, Thomas Macho, Sigrid Weigel, Berlin, o.A., 2002, p. 215-32.

[1465] « In beiden Fällen ist es die Stimme, die zwischen Lebenden und Toten, zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermittelt. » WEIGEL, « Die Stimme als Medium des Nachlebens », p. 25.

[1466] Les « gestes vifs » (« *erregte Gebärden* ») chez Botticelli renverraient d'après lui aux gestes et mimiques oubliés de l'Antiquité.

[1467] Cf. WEIGEL, « Die Stimme als Medium des Nachlebens », p. 26.

miséricorde et de l'humilité (par exemple le bruit du soupir)[1468], tout comme aux cris d'effroi des témoins de la violence, à savoir les cris de guerre et les gémissements des agonisants. On peut à ce titre rapprocher *Monolog* de *Rechnitz* où l'on *entend*, même en *lisant* le texte, justement crier en permanence les survivances sonores d'une langue et d'une époque révolues – le cri étant, de surcroît, un son incontrôlé qui nous met en contact avec un savoir du corps et un savoir des affects pour lesquels les mots nous manquent.

Telle l'écoute patiente du psychanalyste, la lecture attentive des œuvres de Jelinek et de Wagner s'apparente à une mise à nu de la structure – Freud dirait du « *Stoff* » (du tissu) – du texte, de ses composants scéniques ou littéraires, articulés ou non-articulés. Mais comme l'analyse ramène l'analysé à lui-même, l'analyse des textes et performances nous ramène à nous-mêmes. Dit de manière plus schématique, en sondant ces voix, nous nous sondons ; en étant sur leurs traces mnémoniques, nous sommes sur nos propres traces. Notre démarche ressemble donc à celle de l'analyste permettant une *trans*laboration des signifiants refoulés dans les œuvres *à travers* une lecture de nous-mêmes tout en assistant à la transmission. En mettant « à nu » ces signifiants refoulés, nous sondons ainsi l'imaginaire collectif, ancré en chacun de nous comme le dévoile explicitement la métaphore des « nus » dans *Die Nackten* de Peter Wagner. Nous avons vu qu'elle renvoie, au-delà de la figure du « *muselman* » (*Muselmann*) et celle du survivant des camps de la mort, au récepteur et, partant, à nous-mêmes. À la manière dont ces morts-vivants *retournent* parmi les vivants, la hantise du passé austro-fasciste (et donc au sens large du national-socialisme) *revient* parmi les « spect-acteurs ». En ce sens, la voix du revenant – qu'elle soit muette comme celle des *Nus* ou bavarde comme celle des messagers de *Rechnitz* – établit le lien vers le refoulé dont les revenants sont la trace perceptible et décelable. En même temps, elle établit aussi la ligne de démarcation entre le vivant et le mort, entre celui qui parle et celui qui entend, entre l'expérience de la mort et son appréhension. La présence d'une parole (d'une voix) *revenante* met ainsi en question un savoir présumé et une science imposée, fondée sur le préjugé logocentrique de l'Occident : dans le théâtre de Wagner et de Jelinek, non seulement elle suggère un lien entre les vivants et les morts (« *eine Ahnung von einem Band zwischen Lebenden und Toten* ») mais elle l'accomplit aussi. En ce sens, elle ne révèle que ce que nous savions déjà au fond de nous, comme le souligne Sigrid Weigel :

[1468] Weigel note à ce titre au sujet de l'opéra : « Denn in den Pathosformeln der Oper werden nicht nur Töne vergangener Affektkulturen hörbar, sondern die Operstimme erinnert auch an die Verbindung von Ekstase und Stimme in der antiken Mythologie und in heidnischen Kulturen, die in besonderer Weise mit akustischen Ausdrucksgebärden verbunden waren, insbesondere der Dionysoskult der Bacchantinnen. *Insofern sind die stimmlichen Pathosformeln – analog zum Bildgedächtnis – auch als Symptom religionshistorischer Spuren in der Kulturgeschichte lesbar*. » *Ibid.*, p. 26-27. (Nous soulignons)

> *Dieses Band kann den Namen der Einbildungskraft, des Gewissens oder des Unbewussten tragen. Im Falle der Phantome ist nicht nur die Frage angebracht: Wer spricht? Sondern auch: Wer hört? Die Affektökonomie, die die Stimme des Phantoms hervorbringt, ist nämlich vom Sprecher auf den Hörenden verschoben. Sie berührt sein Wissen bzw. Nichtwissen.*[1469]
>
> Ce lien peut avoir pour nom celui de faculté d'imagination, de la conscience ou de l'inconscient. Dans le cas des fantômes non seulement la question s'impose de savoir qui parle, mais aussi celle de qui entend. Car l'économie des affectes, que la voix du fantôme fait surgir, se déplace de celui qui parle à celui qui écoute. Elle concerne son savoir ou plus précisément ce qu'il ne sait pas.

En ce sens les cristallisations textuelles et sonores de cette « archifigure » du revenant (ou du mort-vivant) – à savoir les motifs du fantôme, du spectre et du cannibale, les répétitions structurelles, la pratique citationnelle et hypertextuelle, la forme du discours rapporté etc. – frayent un chemin au souvenir enfoui, raniment au pied de la lettre une « mémoire empêchée » (Ricœur). Elles lui insufflent la vie par la voix – nous pensons notamment à la signification de *K-Abel* dans *Gott, Kabel*, désignant le « souffle » (*hevel*) « mortel » (marqué par la main de *Caïn*) : *écrite*, elle constitue l'espace phoné du texte, *audible*, elle crée la sonosphère particulière de œuvres de notre corpus. Ces « revenances », si l'on nous permet ce mot-valise, composé de « revenant » et « survivance » - incarnent donc une *mémoire revenante* qui s'affirme dans le théâtre postmoderne et postdramatique sous forme d'une *vocalité postmortuaire.*

À l'instar des voix et des lettres « en souffrance » (rappelons à ce titre que Derrida adresse ses « cartes postales » à des « destinataires morts » parce que « la destination c'est la mort »[1470]), ces vocalités postmortuaires renvoient dès lors moins à leurs auteurs qu'à leurs destinaires. L'enjeu du théâtre de Jelinek et de Wagner est *de facto* psychanalytique et se lit en parallèle de la « phénoménologie » freudienne. Weigel note à ce titre :

> *Die Phantomstimme als eine Figur des Wiedergängers ist also nicht allein ein Phänomen des Nachlebens von Toten oder Getöteten; vielmehr stellt sie eine Heimsuchung der Lebenden oder Überlebenden durch die Toten dar, indem aus der postmortalen Metamorphose <u>etwas</u> von ihnen wiederkehrt, das sich im Mythos als Stimme manifestiert. Den Wiedergängern haftet etwas so Unheimliches an, weil sie Wiedergänger aus einer <u>anderen Sphäre</u> sind.*[1471]
>
> La voix fantomatique comme une figure du revenant n'est donc pas seulement un phénomène de survivance des morts ou des tués ; elle représente plutôt une hantise des vivants ou des survivants à travers les morts dans la mesure où *quelque chose* d'eux resurgit dans la métamorphose postmortuaire qui se manifeste dans le mythe sous une forme vocale. Les revenants s'avèrent aussi inquiétants parce qu'ils reviennent d'une autre sphère.

[1469] *Ibid.*, p. 34-35.
[1470] Cf. DERRIDA, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, p. 39.
[1471] WEIGEL, « Die Stimme als Medium des Nachlebens », p. 34 (nous soulignons).

Ce reste (*etwas*) qui nous revient et nous percute, tel un boomerang, est en effet au cœur des textes et des mises en scène du théâtre de Wagner et de Jelinek et lui confère cette atmosphère – cette *sonosphère* – inquiétante. L'« autre sphère » ne renvoie donc pas platement au monde des morts, ni aux champs de l'inconscient ou de la conscience (*Gewissen*), mais elle se réfère, d'après nous, à l'envers du texte et l'envers de la scène. En ce sens, la voix postmortuaire du théâtre jelinekien et wagnérien opère un lien très concret entre écriture et performance qui sous-tend aussi notre double démarche d'aborder en même temps le texte et la mise en scène.

La question des voix qui parlent renoue en outre avec celle que nous nous sommes posée ultérieurement[1472] et que nous voudrions ici approfondir en dépassant la dimension purement dramatique. Nous avons esquissé ailleurs l'idée d'une intersubjectivité du moi discursif qui émerge à la lecture texte, voire celle d'une communauté de réception qui se reflète dans la structure polyphonique de l'œuvre. Et si nous allions plus loin dans la réflexion en disant que ce n'est ni un collectif anonyme, ni un sujet abstrait, issu de la réception, mais bel et bien une voix de l'inconscient collectif ? À savoir, ce signifiant refoulé, ce « *etwas* » qui nous revient (à la fois *reste*, *trace* et *résidu*) et qui s'affirme dans les plis et les creux du discours ? La voix écrite et parlé en porterait donc l'empreinte, se faisant méta*phore* (et non sismographe comme nous l'avions supposé antérieurement) d'un malaise collectif, invitant son auditeur-lecteur à tendre l'oreille et à aiguiser sa vue pour retrouver ce qu'il savait au fond de lui. Qui parle à travers ses « langues mystérieuses » si ce n'est nous-mêmes ou nos extensions mnémoniques auxquelles nous léguons la lourde tâche de l'archivage qui, finalement, *nous* renvoie *nos* discours à l'instar des reflets d'un miroir ?[1473] En ce sens, les œuvres de Jelinek et de Wagner nous interrogent en creux sur la signification et la portée du théâtre à l'époque de la reproductibilité technique, en dévoilant le processus même de la cristallisation d'un lieu de mémoire. Au travers des textes et performances, leur théâtre revisite le mythe de l'avènement de l'histoire en lui accordant d'une part de nouvelles *voix* pour s'articuler (des « langues »), d'autre part, différentes *voies* pour s'accomplir (comme le théâtre protéiforme). C'est pourquoi nous proposons le terme du « remembrement » pour qualifier leur esthétique. Celle-ci inscrit dans l'architecture et l'architexture vocale des œuvres des dynamiques mnémoniques qui se déploient au moment

[1472] Il s'agit de notre recherche menée en 2006-2007 dans le cadre d'un Master en Études Germaniques. Cf. VENNEMANN, *"Hallo, wer spricht?" Identität und Selbstdarstellung in Elfriede Jelineks 'Ein Sportstück' : Text und Aufführung*, *op. cit.*

[1473] « Die Erben dieser Wiedergänger sind die Phantomstimmen der Mediengeschichte, aufgezeichnete, reproduzierbare Stimmen, deren Hörbarkeit sich mithilfe technischer Verfahren von der Präsenz des menschlichen Körpers gelöst hat: Stimmen die durch Grammofon, Film, Tonband oder Radio vernommen werden. », WEIGEL, « Die Stimme als Medium des Nachlebens », p. 36.

de leur réception. Pour ce faire, les deux auteurs emploient des logiques inverses – soit les voix parlent pour ne rien dire (*Rechnitz*), soit elles se taisent (*Requiem*) en laissant « parler » les blancs. Le silence qui clôt la mise en scène de *Das Werk, Im Bus, Ein Sturz* à Cologne peut ainsi se lire comme un silence des archives, un silence de l'histoire ou encore un silence de(s) mort(s). À l'instar des pièces vocales *Rechnitz* et *Requiem*, Jelinek et Wagner s'offrent dès lors à nous comme des « facteurs de la vérité »[1474]. Cependant, il nous appartient de ne pas réduire leurs œuvres à de simples « lettres en souffrance ».

[1474] Nous empruntons cette expression à Derrida qui intitule le troisième chapitre de *La carte postale* « Le facteur de la vérité ». Cf. DERRIDA, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, p. 439.

# Bilan II

Si l'argumentation de la première partie a révélé comment les silences et les non-dits s'inscrivent ou, plus précisément, se manifestent dans l'architecture et l'architexture des œuvres dramatiques de Jelinek et de Wagner ainsi que dans un certain nombre de créations scéniques et radiophoniques, représentatifs d'un « théâtre des lieux et des milieux de la mémoire », il s'agissait dans cette seconde partie de montrer dans quelle mesure le théâtre de Jelinek et de Wagner non seulement devient un médium des mémoires culturelle et collective mais réfléchit aussi sur la nature du médium – terme par lequel nous entendions un *moyen* de transmission qui a sa matérialité propre et un lieu ou *mi*-lieu de passage qui s'imprègne des discours et des voix qui le traversent, voire qui l'habitent[1475].

Comment les œuvres de Jelinek et de Wagner refigurent-elles et configurent-elles la réalité historique ? Qu'est-ce qui relève de la fiction à proprement parler et qu'est-ce qui appartient au monde réel ? Ces deux questions ont guidé nos réflexions tout au long du premier chapitre qui opère le passage du concept de l'écriture de l'histoire et de la réalité historique à celui du discours de la mémoire et de la fiction historique. Il nous a fallu, pour cela, resituer les œuvres de Wagner et de Jelinek dans les débats sur l'histoire et la mémoire ainsi dans les considérations sur la nature de ces discours qui tiennent autant de la fiction que du réel. Si la pièce *Rechnitz (Der Würgeengel)* fut la pierre angulaire de nos réflexions, l'analyse de cette œuvre majeure n'a pas pour autant éclipsé les autres pièces du corpus ; bien au contraire, elle a permis d'éclairer diverses facettes des architectures et architextures de la mémoire au sein des autres œuvres.

Dans le contexte de la disparition des derniers survivants de la Shoah, l'analyse du discours rapporté comme récit de mémoire s'est imposée. Dans *Rechnitz*, l'auteure croise la figure antique du « messager » avec celle de l'historien et du témoin qu'elle présente comme les « bouches de la vérité » et du mensonge. L'analyse détaillée de la figure du messager montre qu'il ne s'agit pas seulement d'une métaphore ou d'une survivance de la tradition antique mais surtout d'un *programme esthétique* propre à Jelinek qui se démarque sur ce plan de l'écriture de Wagner. Au fondement de ce programme apparaît la question de l'écriture de

[1475] On retrouve cette dimension du *médium* dans la définition du *spirite*, à savoir une personne qui prétend pouvoir communiquer avec les esprits ou les morts.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

l'histoire et de celui (ou de celle) qui l'écrit : l'auteur(e) comme *récitant* et *écrivant*. Le messager est celui qui introduit et marque une distance à l'événement passé et peut, à ce titre, être rapproché de l'instance auctoriale qui est, elle non plus, témoin de premier degré mais toujours second par rapport à ce qu'elle transmet. Le théâtre de Jelinek participe ainsi aux débats sur l'historiographie tout comme à la pensée sur la figure, le statut et la fonction de l'auteur(e) comme médium d'une mémoire collective. L'autorité littéraire peut à ce titre être mise en regard de celle de l'historiographe. La mise en abîme du médium même de la transmission (historique) permet à la dramaturge de formuler une critique qui s'adresse moins aux « messagers », voire qui concernerait le contenu et la forme de leur message, qu'à ceux qui se taisent en laissant parler les autres en leur nom – un concept que nous retrouvons dans *Requiem* de Wagner. Le théâtre devient ainsi la « tribune » où l'histoire (le passé) à l'occasion de s'exprimer sans passer par le crible des *sciences* historiques.

Ce pouvoir de transmission qui relie l'art dramatique et théâtral à l'écriture (l'établissement) de l'histoire se traduit de diverses manières dans les œuvres de notre corpus : ainsi les allégories des « anges » et des « messagers de la mort » dans *Rechnitz* d'Elfriede Jelinek et *Gott, Kabel* et *Requiem* de Peter Wagner s'avèrent être des métaphores d'un passé non surmonté (et peut-être insurmontable). Elles ne se limitent pas à l'imaginaire collectif de l'Occident bien qu'elles s'y soient établiées par la tradition chrétienne. Les concepts de l'histoire de Walter Benjamin et de Karl Marx (*Le 18$^{e}$ Brumaire*) mettent au jour la lecture qu'en proposent les deux auteurs au travers de leur œuvre : l'histoire ne se déroule pas de manière linéaire. D'après la lecture d'Elfriede Jelinek, elle se reproduit (ou réitère) dans la variation, chacune des ses manifestations traduisant le regard et la mentalité exclusifs d'une époque, d'une société face à son passé. L'histoire *revient* donc parmi les vivants qu'elle hante à la manière des revenants et des fantômes. Ces résurgences et survivances d'une histoire non surmontée et insurmontable se manifestent aussi à l'échelle individuelle, comme nous avons pu l'étayer à partir du spectre paternel dans les textes d'Elfriede Jelinek. Il s'agit, d'après nous, d'une mise en mots et en images d'une mémoire autobiographique de l'auteure qui influe tout autant sur son écriture qu'elle rejoint les représentations collectives. Comment faire la part entre le réel et le fictif ? N'est-ce pas deux formes d'un même dire et d'une même aspiration – à la « vérité » ?

Une analyse plus détaillée des intertextes de *Rechnitz* et de *März* a induit l'observation des procédés d'insertion des fragments du réel dans le récit du texte et dans la mise en scène. À cet égard, le film documentaire *Totschweigen* qui a visiblement inspiré les deux auteurs et

le metteur en scène de *Rechnitz* à Zurich, est très instructif. Les stratégies cinématographiques de la mise en scène du silence mais aussi celles de la mise à distance éclairent les techniques de dissimulation et de déconstruction d'une « vérité » historique par le médium du théâtre. La confrontation des discours historique et mnémonique permet de replacer les œuvres dramatiques de Jelinek et de Wagner dans les débats sur le négationnisme ou encore dans les considérations plus philosophiques portant le dicible et l'indicible du discours posttraumatique. À cet égard, il semble également utile de rattacher leur esthétique au théâtre documentaire de langue allemande. La question se pose en effet de savoir dans quelle mesure il s'agit d'un théâtre « postdocumentaire », suggéré par Hans-Peter Bayerdörfer[1476]. L'étiquette du *post*-documentaire permettrait en effet de penser la duplicité essentielle de l'art dramatique de Jelinek et de Wagner qui s'efforce de rendre justice aux faits réels tout en maintenant un lien fort à l'expérience vécue qui transcende une pratique strictement documentaire ou archivistique en ce qu'elle s'adresse à nos sens. Le préfixe « post- » traduit, alors d'une part, l'aspect chronologique (leur théâtre vient *après* le théâtre documentaire), d'autre part, sa nature trancendante (il dépasse et surmonte les genres du documentaire et du dramatique).

Au travers de leurs œuvres, Jelinek et Wagner posent donc la question de savoir si l'on peut effectivement dire et écrire le réel, voire s'il y a ou non une voix/voie de la vérité. Les textes et mises en scène de notre corpus révèlent de par leur structure complexe à quel point les fictions littéraire et réelle sont inextricablement liées. Grâce à la fusion de deux mondes et de deux espaces-temps du dire, le théâtre, qui l'opère visiblement et audiblement et qui la met au jour, offre un moyen – devient un médium – pour saisir les structures mêmes du réel et, partant, les mécanismes diégétiques du *dire vrai* et du *dire faux*. Nos investigations montrent que cette mise au jour de la vérité – à supposer qu'il y en ait *une* et non plusieurs – s'accomplit en trois temps et en trois mouvements que la psychanalyse freudienne regroupe sous la *trias* de la remémoration (*erinnern*), de la répétition (*wiederholen*) et de la translaboration (*durcharbeiten*)[1477], concept que nous préférons à celui de la *per*laboration (en ce qu'il insiste davantage sur la transition *et* le dépassement tout en conservant un lien entre un *avant* et un *après* – tandis que le préfixe *per-* ne traduit que la dimension du moyen et du passage). Ces trois étapes nécessaires à la saisie et l'assimiliation réussie du réel qui dans un contexte traumatique implique selon Freud un « travail de deuil » (*Trauerarbeit*) constituent

[1476] Nous lui remercions ici des échanges fructeux au sujet du théâtre « postdocumentaire ».
[1477] FREUD, « Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (1914) », *Gesammelte Werke*, Werke aus den Jahren 1913 - 1917, Bd. X, Frankfurt/Main, Fischer, 1981, p. 125-36.

le fil directeur de notre second chapitre dont le titre « remémorer, répéter et remembrer » se lit comme une résurgence dans la différence du précis de Freud.

Le théâtre de Jelinek et de Wagner, qui implique (à l'image de la psychanalyse) un « transfert » vers l'écrit, la scène ou l'espace virtuel du monde médiatique, s'apparente à une forme de translaboration qui moyennant la répétition et la remémoration – deux étapes essentielles du remembrement – s'efforce de « travailler » le passé traumatique sans pour autant le *dé*passer. Bien au contraire, l'analyse révèle que les deux œuvres mainteniennent le récepteur dans un *présent révolu* ou un *passé présent*. La translaboration s'apparente ainsi à une forme de *remembrement* ou de *remembrance* (de l'anglais « *remembrance* » désignant la faculté de se rappeler des événements passés), au sens de rassembler, grâce au geste *configurant* de la création artistique, des pièces éparses afin de leur (re)donner une forme cohérente, intelligible et signifiante.

La figure du revenant comme celui qui revient d'un ailleurs incertain (*Wiedergänger*) voire qui renaît d'outre-tombe (*Wiedergeborener*) et comme celui qui retourne chez soi après une longue absence (*Heimkehrender* ou *Heimkehrer*) apparaît comme l'une des expressions principales de cette esthétique du remembrement et pour laquelle nous proposons le mot-valise de « *Wiederkehr(end)er* », regroupant les deux aspects mnémoniques de la répétition (*wieder*) et du retour (*kehren*). Le motif se décline sous diverses formes dans les œuvres de Wagner et de Jelinek et traduit à la fois la conception d'une histoire qui, selon l'auteure viennoise, « ne peut pas mourir »[1478]. Mais il est également *signe* d'une mémoire des revenants qui, s'ils ont *survécu* à l'hécatombe, n'ont pas pour autant *surmonté* leurs souffrances. Ces revenants en chair et en os, incarnations d'une « mémoire vive » qui retourne parmi les vivants, deviennent sur la scène du théâtre les porte-paroles des disparus. S'il est la tribune de l'histoire, le théâtre de Jelinek et de Wagner est donc aussi une tribune de la mémoire qui accueille les survivances d'un passé douloureux, leur confère un espace de parole et une voix qui leurs sont propres. Il devient en ce sens un lieu de souvenir (*Erinnerungsort*) et de mémoire (*Gedächtnisort*) qui, de par son architecture, se transforme en monument mnémonique (*Denkmal*) et, au travers de son architexture sono-graphique, s'apparente à un *memento mori* (*Mahnmal*).

Symbole d'un signifiant collectif refoulé qui fait irruption dans le réel, le revenant incarne une « mise à nu » de la vérité et, comme le rappelle Derrida dans *Le facteur de la vérité,* les métaphores de la vérité que sont « exhibition, mise à nu, déshabillage,

[1478] JELINEK, LECERF, *L'entretien*, p. 86.

dévoilement » sont à ce titre « aussi bien la métaphore de la métaphore, la vérité de la vérité, la vérité de la métaphore »[1479]. Suivant cette double lecture du fond et de la forme de la métaphore qui sonde « sous les déguisements de la fabrique secondaire » la « vérite du texte »[1480], l'étude montre que la présence dans le texte comme sur scène des morts-vivants ou « *hollow men* » – « hommes creux » et « hommes sans contenu »[1481] – traduit la volonté auctoriale d'inscrire dans la structure de l'œuvre l'absence et l'impossibilité du dire (la promesse de la langue de pouvoir dire n'étant pas tenue). L'usage du motif des nus et de la mise à nu dans me théâtre de Jelinek et de Wagner s'éclaire grâce au concept de la « vie nue » qui constitue, d'après Giorgio Agamben, « la vie *tuable* et *insacrifiable* de l'*homo sacer* »[1482], un rapprochement qui permet de relier de façon plus concrète le concept de la remembrance, opérée par les textes et les performances, à l'histoire et la mémoire de la Shoah. La figure de Celan comme poète témoin dans la pièce *In den Alpen* établit un parallèle entre le revenant et l'acteur. Dans la mesure où toute représentation théâtrale est nécessairement une réalisation et interprétation nouvelle d'une œuvre déjà existante, la répétition et la résurgence d'un dire révolu sont immanentes à l'art de la scène. En ce sens, le revenant ne se comprend pas seulement dans son rapport à la diégèse (une signification cachée dans le tissu représentationnel) mais il renvoie aussi à ce qui lui est extérieur : à savoir à son espace de réception.

Les lecteurs et spectateurs réactualisent en effet l'œuvre et partant les mémoires et les oublis, les voix et les silences qui lui sont inhérents. En se référant aux théorisations du « pli » et de la « trace » de Derrida, l'analyse dévoile les diverses figures de la répétition laquelle sous-tend le « travail de la mémoire » (*Erinnerungsarbeit*). Le procédé itératif constitue une particularité de l'écriture d'Elfriede Jelinek qui la distingue de celle de Peter Wagner. On se gardera cependant d'y voir seulement une technique d'écriture (ou de réécriture) : il s'agit d'une esthétique où le discours rapporté, les figures du messager, de l'ange et du témoin tout comme celles du revenant et du mort-vivant, appartiennent au même dispositif de la répétition. Le concept psychanalytique et historique du retour, au sens du terme allemand de « *Wiederkehr* », affecte non seulement la structure générale de l'œuvre mais aussi l'écriture, allant des unités grammaticales les plus larges (la syntaxe) aux plus petites entités tels que les

[1479] DERRIDA, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, p. 443. « Le facteur de la vérité » comprend les pages 439-524.
[1480] *Ibid.*
[1481] C'est aussi le titre d'une étude d'Agamben : AGAMBEN, *L'Homme sans contenu*, *op.cit.*.
[1482] Selon le philosophe italien, « l'état d'exception, dans lequel la vie nue était à la fois exclue et capturée par l'ordre juridico-politique, constituait en fait […] le fondement caché sur lequel reposait le système politique en entier ». Cf. AGAMBEN, *Homo sacer I*, p. 16.

mots, les phones et les graphes. La répétition ne se réduit pas à une imitation stérile du même. Elle se saisit dans son rapport à la variation grâce à laquelle elle fait émerger l'*autre* du même. Répéter revient en ce sens à faire resurgir, à réactiver un signifiant caché, réprimé – une idée qui se résume dans l'équivocité du terme allemand de « *wiederholen* et qui implique un acte de (re)souvenir qui mène au travail du deuil.

Celui-ci demande effectivement à l'individu ou au collectif affecté d'aller chercher au fond de lui le souvenir refoulé (*Wieder-Holen*) et de l'intérioriser par un acte d'assimilation mnémonique, comme l'exprime le verbe allemand de « *er/innern* » et sa forme substantivée de « *Er/Innerung* ». Le concept de l'intériorisation conduit à celui de l'*incorporation* et un motif récurrent dans les textes de notre corpus : l'anthropophagie. Le motif du cannibale traduit, d'après nous, la lecture critique que Jelinek et Wagner font du rapport de la société actuelle au passé fasciste dans la mesure où les cannibales préfigurent une manière d'oublier – sans oublier. Dans le théâtre de Wagner et de Jelinek, l'acte d'ingurgitation est un geste symbolique d'appropriation d'un objet qui obsède. Le cannibale supprime la distance en dévorant celui-ci. Il lui est impossible de réfléchir *a posteriori* sur la signification de ce geste impulsif. En ce sens, le cannibalisme et ses formes apparentes, que sont la nécrophagie et la scatophagie, tels qu'ils sont investies par les textes et quelques performances, représentent une *posture mnémonique* collective de cette époque de la reproduction technique qu'est la nôtre. Le projet *esthétique* de Wagner et de Jelinek comporte donc une visée *éthique* qui le sous-tend. Les métaphores multiples de la nature insurmontable d'une mémoire et d'une histoire refoulées invitent en effet au « remembrement ». Ainsi ces figures monstreuses et ces discours hybrides renvoient davantage à nous-mêmes, lecteurs et spectateurs des œuvres, qu'à une réalité fictive. C'était donc dans les architectures et architextures mêmes de la mémoire et du souvenir qu'il a fallu chercher l'*autre* face des discours : le signifiant inverse.

Notre dernier chapitre porte dès lors sur l'étude des structures et textures vocales dans ce corpus d'œuvres qui se compose aussi bien de textes que de performances et de créations sonores. La voix étant ce qui rend l'acte mnémonique possible : non seulement elle fixe un souvenir en lui donnant une forme tangible – grâce aux transcriptions graphique, sonore et audiovisuelles – mais elle permet également (et avant tout) de l'accomplir en le rendant présent et effectif par un acte de parole public (la performance) ou confidentiel (la pièce radiophonique). La voix est nécessairement *médiatisée* dans la mesure où elle a besoin d'un support physique, animé (le corps humain) ou inanimé (livre, cassette, vidéo, CD etc.), qui la transporte. En ce sens, la voix ou *les voix* sont des lieux et des milieux où la mémoire se

cristallise et se produit. Elles permettent l'*avènement* mnémonique en même temps qu'elles participent et co-fondent l'*événement* historique dont elles sont la trace. À ce titre, la voix participe pleinement à l'écriture d'histoires alternatives qui se lisent en parallèle de l'histoire nationale officielle comme l'analyse l'a démontré à partir de *Requiem. Den Verschwiegenen*. Cette œuvre polymorphe (texte, performance et pièce radiophonique) donne à *entendre* les voix non-écoutées des défunts auquels l'auteur concède grâce au théâtre un espace d'expression. Peter Wagner relie ainsi la micro-histoire à la macro-histoire tandis que son procédé dramatique reflète son positionnement en tant qu'auteur face aux considérations historiographiques sur la nouvelle histoire.

La voix tient, en effet, une position centrale dans nos investigations dans la mesure où nous la comprenons comme une jonction ou « jointure » entre le texte et la performance. En donnant forme et consistance à la langue sous forme d'un discours écrit ou articulé, c'est elle qui rend la *transmission* possible. Ce faisant, la voix devient *médium* du discours tout en lui accordant une place. Elle donne *lieu* à un dire et forme le *mi-lieu* où le souvenir surgit. Autrement dit, elle opère une synthèse entre des cristallisations de la mémoire culturelle et la manifestation de mémoire sociale. Son terrain sonore correspond, en ce sens, à cet espace « d'entre-deux » (*Zwischen-Raum*) que Vito Pinto évoque au sujet de la pièce radiophonique. À travers l'espace acoustique, la voix relie l'émetteur à son auditeur et cela même s'ils sont éloignés l'un de l'autre sur les plans temporel et/ou spatial.

Dans notre corpus de textes, mises en scène et pièces vocales, la voix apparaît ainsi comme l'ultime *voie* de souvenir. L'analyse des architectures et architextures vocales dans le théâtre de Jelinek et de Wagner met au jour les liens étroits entre les textures de la voix et l'écriture de la mémoire (*Prolog ?* vs. *Textflächen*). Le concept de l'« espace phoné » de Sandrine Le Pors permettent de penser théoriquement cette « voix du texte » que l'on peut confronter aux « espaces d'écoute » (*Hörräume*) et « mondes sonores » (*Klangwelten*) des pièces expérimentales *Memento* de Bruno Strobl, créée à partir de la pièce *Das Werk*, et *Monolog mit einem Schatten*, un opéra parlé de Peter Wagner et Wolfgang Kubizek. Notre relecture du mythe d'Écho montre que les créations vocales et musicales transcendent les dimensions spatio-temporelles habituelles et permettent de relier subtilement et perceptiblement le passé au présent. En effet, en jouant sur les « intensités vocales » (*Vokale Intensitäten*) – un concept que nous avons emprunté à la thèse éponyme de Jenny Schrödl[1483] – dont l'auditeur fait l'expérience à son insu, le « théâtre acoustique » de Jelinek et de Wagner

[1483] SCHRÖDL, *Vokale Intensitäten*, transcript, Bielefeld, 2012.

inscrit dans le corps des auditeurs des voix venues d'outre-tombe. Dans une création en plein air comme *Memento*, l'espace de résonance, à savoir le cirque rocheux autour du barrage de Kaprun, est de prime importance et influe sensiblement sur la réception. Ainsi les espaces sonores qu'engendrent l'interprétation musicale, fondée sur un jeu d'échos, et les mouvements silencieux d'une acrobate descendant le mur du barrage, produisent à leur tour des espaces mnémoniques collectifs et individuels. Ces espaces immatériels se superposent aux lieux de mémoire (le barrage) et contribuent à l'établissement d'un « mi-lieu » de mémoire au sens que nous attribuons à ce concept dans la première partie de notre analyse.

Que devient cependant une voix quand elle est « audiblement » séparée du corps ? Cette question qui ne cherche pas seulement à saisir la nature transmissive et la matérialité d'une voix, mais aussi à savoir ce que devient une voix quand elle est *médiatisée* par un autre médium que le corps humain, a guidé l'étude des deux mises en scène de *Rechnitz* (Zurich ; Fribourg) et la performance *Das Werk, Im Bus, Ein Sturz* (Cologne). Les théorisations de Doris Kolesch sur « l'artifice naturel » et « la nature artificielle » des voix ainsi que la lecture de l'expérience des voix pré- et postdramatiques de Hans-Thies Lehmann éclairent un aspect central de la voix qui s'inscrit dans le projet esthétique et théâtral de Jelinek et de Wagner, à savoir la dimension *responsabilisante*. Toute voix demande à être entendue *et* écoutée, elle exige de son auditeur une réponse. Ce pacte est cependant rompu dans une situation dramatique où la voix ne provient plus d'un corps individué qui fait partie notre espace vécu (notre « être corps-pour-autrui »). Déléguer la parole à des machines revient ainsi à déléguer la responsabilité de ce qui est dit et de la manière dont cela est dit. Or, la délégation du dire aux machines s'avère être à double tranchant : si les « machines » effectuent les actes à notre place (on pense ici aussi aux crimes collectifs ; ne parle-t-on pas déjà des soldats-robtos ?), elles n'en sauraient être responsables. N'y a–t-il pas toujours un humain qui se dissimule derrière sa programmation ? La question de la responsabilité du transmetteur et de son message conduit à celle du récepteur. L'intensité de la voix émise, qu'elle provienne d'un corps animé ou inerte, responsabilise son auditeur en cherchant du répondant. Ce faisant, la voix transforme ce dernier en un médium mnémonique, une « archive vivante », voire une « mémoire incarnée » qui lui assure la continuité et l'entendement que la mémoire et l'histoire officielles refoulent, oublient ou écartent.

# Conclusion et perspectives

Au début de cette investigation, il a été question de savoir de quelle manière et à quel degré les œuvres dramatiques d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner participent aux débats de l'histoire et de la mémoire que l'on entend avec une véhémence croissante depuis la dernière décennie du XX$^{e}$ siècle. L'analyse a montré que l'environnement immédiat des deux auteurs, leur *Heimat*, ainsi que l'histoire régionale et nationale qui s'y rattachent, influent sensiblement sur leur écriture dramatique. Les textes et à maints égards les mises en scène portent effectivement les traces d'une certaine Autriche, marquée par une amnésie collective de la période austro-fasciste. Elfriede Jelinek et Peter Wagner ne sont pourtant pas les seuls à s'en prendre au mythe d'innocence (*Unschuldsmythos*), dont la république des Alpes s'est parée depuis la déclaration de Moscou en 1943. La question se pose dès lors de savoir s'ils participent à une tendance artistique et littéraire qui serait propre à l'avant-garde autrichienne et devrait, à ce titre, être mise en regard du scepticisme traditionnel (Hofmannsthal, Kraus, Wittgenstein) vis-à-vis de la « promesse » de la langue (de pouvoir tout dire et tout exprimer) ou encore de l'écriture plus expérimentale du Groupe de Vienne. Au lieu d'offrir au lecteur et spectateur une image lisse de la *Heimat*, conforme aux idées préconçues, Wagner et Jelinek lui proposent le portrait inverse d'une *Anti-Heimat* dont se détachent en filigrane une mémoire et une histoire alternatives.

En prenant appui sur le concept socio-historique des « lieux de la mémoire » de Pierre Nora, nous avons vu que ces œuvres dramatiques issues d'une même période, marquée par le changement paradigmatique des concepts de l'histoire et de la mémoire qui va de pair avec la disparition des derniers témoins primaires de la Shoah, comportent des « cristallisations » d'une mémoire culturelle à un moment donné. On s'est éloigné du concept initial dans la mesure où elle l'a mis à l'épreuve de la littérature et des arts performatifs au sens que la spécialiste de théâtre allemand, Erika Fischer-Lichte, a donné à ce terme. La performance s'avère être un « événement » (*Ereignis*) esthétique qui *transforme* ceux qui y participent (acteurs et spectateurs et auditeurs) grâce à une expérience *performative* à la fois individuelle et collective[1484]. Cette implication du public qui en fait de véritables « spect-acteurs » est en effet essentielle dès lors que l'on envisage l'œuvre écrite et la mise en scène comme des « textes performatifs » (*Aufführungstexte*) qui deviennent rétrospectivement, c'est-à-dire au

[1484] Voir par exemple FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, p. 29.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

moment de leur analyse, des « textes mnémoniques » (*Erinnerungstexte*) pour reprendre l'expression de Friedemann Kreuder dans *Formen des Erinnerns*[1485].

Cette analyse a précisément porté sur la nature, les formes et les fonctions d'un « remembrement » qui fonde le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner. Nous entendons par là un art dramatique et scénique qui consiste à assembler les fractions d'un réel refoulé afin de configurer un ensemble cohérent doué de sens. L'acte de la « refiguration » et de la « configuration »[1486], passe non seulement par le geste créateur du dramaturge ou du metteur en scène mais aussi – et plus encore – par la mémoire du *spect-acteur*. L'objectif de cette démarche fut alors de mettre au jour cette dimension mnémonique de la réception et de voir comment elle s'ancre dans les œuvres de Jelinek et de Wagner et comment elle est préfigurée par celles-ci. Il nous a fallu, pour cela, étudier les lieux intra-diégétiques et extra-diégétiques, intra-scéniques et extra-scéniques. L'analyse des lieux de représentation et des divers cadres (cadrages) du texte a révélé l'influence non négligeable de ces derniers sur la réception de l'œuvre par le public. Non seulement ces lieux se sont avérés être des *milieux* de la mémoire mais aussi des *médiums* d'un souvenir traumatique. Cette médialité des lieux de mémoire réels et fictifs, qui a été au centre de la première partie, se réflète dans l'architecture et l'architexture des œuvres. Ainsi Elfriede Jelinek élabore avec sa pièce *Rechnitz* une esthétique de la répétition et de la résurgence qui se fonde sur le discours rapporté.

L'étude a tenté de montrer que le dispositif du discours de messager s'inscrit dans une relecture des catégories de l'histoire et de la mémoire par l'auteure. La figure du messager n'est pas simplement un procédé dramatique emprunté au théâtre antique, ni non plus le porte-parole fictif de l'historien et du témoin mais il est, au sens premier du terme, un *médium* de la mémoire qui concourt à la mise en place d'une histoire, d'une identité collectives. En cela, il relève d'un programme esthétique précis qui accorde au théâtre la fonction de transmettre l'histoire et la mémoire sans qu'elles passent par les filtres des sciences objectives. Ce faisant, l'auteure participe aux questions historiographiques de savoir qui dit, qui écrit et qui confectionne l'histoire. La position de Niethammer qui tente de relier l'expérience de son histoire personnelle à celle des autres (par exemple en confrontant sa mémoire autobiographique à celle d'un proche)[1487] est en même temps l'une des voies possibles de réflexion sur les dimensions factuelle de l'histoire et affective de la mémoire, sur l'établissement du discours historique et la construction d'une histoire de vie.

[1485] KREUDER, *Formen des Erinnerns*, p. 12.
[1486] RICŒUR, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, p. 105-162.
[1487] NIETHAMMER, *Ego-Histoire? : und andere Erinnerungs-Versuche*, Böhlau, Wien, 2002.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

À la manière dont est « montée » l'histoire collective d'une nation, les textes de Peter Wagner et d'Elfriede Jelinek sont des « pièces montées », comme le donne à voir l'étude détaillée des intertextes et paratextes, des personnages-types ou encore des « surfaces parlées ». La technique du montage et du collage des deux auteurs peut non seulement se rapporter à l'esthétique documentaire qui vise, elle aussi, à saisir le vraisemblable dans les structures du réel, mais également à un « théâtre contre l'oubli »[1488] où, contrairement à l'histoire officielle, les non-morts et les revenants ont droit de cité. Si le théâtre est toujours une affaire de voix – voix du texte ou voix sur scène – il devient chez Jelinek et Wagner un théâtre de voix des *défunts*. Cela ne signifie pas pour autant qu'il s'agit d'une mise en scène de « paroles mortes » ou de discours mortuaires – comme le suggèrent les titres de *Requiem. Den Verschwiegenen* ou *Memento für Kaprun* – mais, *a contrario*, d'une mise en voix et mise en images de discours *post*-mortuaires. En ce sens les pièces écrites s'apparentent de par leur texture à des « cadavres porteurs de signes » (*Zeichenleichen*), pour emprunter l'expression de Rainer Just, à savoir des signes de morts (*Leichenzeichen*) qui portent en eux la trace de ce qui n'a pas été dit et qui ne peut, peut-être, pas se *dire*. « Remembrer » signifie alors non seulement remémorer en rassemblant les fragments d'un trauma non surmonté mais aussi opérer une lecture précise des traces et des plis qu'une mémoire empêchée a laissés dans les interstices des textures dramatiques, scéniques et vocales.

Le remembrement se lit ainsi en parallèle d'une esthétique des lieux et des milieux de la mémoire qui cristallise – comme nous l'avons montré – des bribes d'un passé indicible dans les failles des textes et des performances. Le théâtre du remembrement est en ce sens complémentaire du théâtre des lieux et milieux de la mémoire, une relation subsumée par le titre de ce travail qui propose l'étude des *architectures et architextures de la mémoire* dans l'œuvre dramatique récente d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner, et dont nous avons tâché de définir la nature, les formes et les fonctions. Plus que toute autre forme dramatique et scénique, ce théâtre du remembrement a besoin du « spect-acteur » et « lect-acteur », regardant critique et lecteur à l'affût, actants et acteurs d'une œuvre commune qui repose sur un acte de mémoire collectif.

Pour réaliser cet art du remembrement, Elfriede Jelinek et Peter Wagner emploient de manières différentes les moyens que le théâtre leur offre. La complémentarité esthétique et conceptuelle de leurs œuvres était pour nous une invite à observer les phénomènes et enjeux

[1488] BAYERDÖRFER,SCHÖNERT, *Theater gegen das Vergessen*, *op. cit.*



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

mnémoniques. Dans l'œuvre de l'auteure mondialement connue et mise en scène, les événements abordés sont toujours perçus depuis une certaine hauteur. Son « œil de caméra »[1489] fixe l'histoire et la société à vol d'oiseau. Jelinek s'en prend notamment aux discours dont elle dévoile les faux-semblants et les signifiants refoulés en les démontant. Sur le plan de la langue, cette volonté de marquer une distance – une forme de « distanciation » propre à l'auteure – s'exprime dans les textures verbales et vocales fort denses (appelées « monologies » ou « surfaces parlées ») que les performances mettent généralement au premier plan, que ce soit sous la forme d'un chœur comme dans *Das Werk, Im Bus, Ein Sturz* ou par le jeu d'une seule actrice comme dans *Rechnitz* à Zurich. Peter Wagner est l'auteur d'une œuvre certes aussi impressionnante mais moins connue et jouée sur les scènes autrichiennes. Contrairement au théâtre de Jelinek, représenté sur les grandes scènes européennes, l'œuvre dramatique de Wagner est exclusivement interprétée au niveau local (ou national) – un procédé (« *Theater am Ort* ») que l'auteur a théorisé, qu'il pratique et défend. L'artiste aux multiples facettes ne mène guère une vie à l'écart des autres. Son art est engagé et l'auteur, toujours actif à l'échelle régionale, noue des relations fortes avec la population locale, notamment celle des Rom du Burgenland. Sa perspective s'avère moins distante et plus attachée au monde *vécu*. Pour reprendre la métaphore, on peut dire que son théâtre voit l'histoire et la société en « contre-plongée ». Aussi la manière dont l'auteur aborde les questions de la mémoire individuelle et collective, de la micro- et de la macro-histoire témoigne d'une volonté prononcée d'introduire le lecteur-spectateur dans la « cellule » familiale (*Die Nackten*) ou du couple (*Monolog*). Son théâtre dévoile les liens personnels et même intimes, les conceptions et la psychologie des personnages (*Gott Kabel*) – qui, comme nous l'avons vu, n'existent plus chez Jelinek. Il ne s'agit pas d'un théâtre de distanciation mais d'un théâtre d'introversion. Partant, les questions de la mémoire et de l'histoire collectives sont déplacées vers l'individuel (*Requiem*) et affectent directement le lecteur-spectateur (*März*). Dans les mises en scène et mises en voix de ses œuvres, on constate également un nombre restreint d'acteurs (absence de chœurs) et une présence musicale marquée (*Requiem, Monolog, März*). Si Jelinek travaille exclusivement avec des « flots verbaux », des « avalanches lexicales » et un débit de paroles qui « tourne à plein », Wagner compose manifestement avec les silences, avec une langue tronquée, elliptique et allusive – sa machine théâtrale tourne pour ainsi dire « à vide ». Alors que dans l'univers wagnérien, l'échange s'avère encore possible, l'incommunication domine les textes de Jelinek.

[1489] L'expression éloquente se trouve dans le roman *Die Ausgesperrten* (*Les exclus*) : JELINEK, E., *Die Ausgesperrten: Roman*, Rororo, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1985, p. 207 / JELINEK, *Les exclus*, p. 214.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

Cette appréhension différente du médium du théâtre n'empêche pas les esthétiques de ces deux auteurs de se recouper. La confrontation de leurs écritures et de leurs conceptions du théâtre, qui ne s'imposait pas d'emblée, s'avère non seulement féconde pour notre questionnement mais tout aussi éclairante pour les œuvres elles-mêmes. On peut notamment se demander si Jelinek et Wagner ne renouent pas avec une certaine « esthétique du traumatisme »[1490], inhérente à la tragédie antique et qui vise la *catharsis*. Il serait intéressant d'étudier à présent, dans quelle mesure ils reconduisent et modernisent l'un et l'autre ce genre spécifique en l'adaptant aux besoins de leur époque. Par son ancrage géographique, Wagner fait revivre au « spect-acteur » et « lect-acteur » une expérience physique et psychique qui l'affecte au plus profond de lui – ce dont témoignent certains commentaires des spectateurs de l'époque, orginaires du Burgenland et parfois même de Rechnitz. Cette dimension cathartique semble en effet situer son œuvre dans la continuité du théâtre antique. Peut-il, en revanche, y avoir encore « purgation des passions » dans un univers purement monologique (ou polyphonique) comme celui d'Elfriede Jelinek ? Jelinek invite en effet ses lecteurs et spectateurs à opérer un travail de mémoire à un niveau *supra-sensible*, non émotif. Fondé sur la mise à distance, son théâtre recherche davantage la *responsabilisation* du récepteur que son affectation thérapeutique. Si, sur ce point, les esthétiques théâtrales de Wagner et de Jelinek se distinguent, elles se rejoignent sur le plan méta-théâtral et extra-scénique : aussi bien le théâtre de Wagner que celui de Jelinek tentent d'arracher le public à sa passivité et de le rendre conscient du monde qui l'entoure.

De par cette dimension « post-tragique » de leurs œuvres dramatiques et scéniques, Elfriede Jelinek et Peter Wagner délèguent le travail de mémoire et de deuil au récepteur et participent ainsi à une œuvre commune : d'une part, elles accomplissent à travers leur articulation externe et interne la mise au jour des structures sociales qui nous dominent ; d'autre part, elles participent à la mémoire culturelle. Ce théâtre du remembrement a besoin du récepteur sans lequel il ne saurait se réaliser. C'est en effet le « spect-acteur » et « lect-acteur » qui opère la synthèse de ce qu'il a vu et entendu, de ce qu'il a saisi et de ce qui lui revient à l'esprit. Si le phénomène de la mémoire relève de la perception, dans quel art serait-il autant *mis en jeu* qu'au théâtre ? Partant, l'étude des textes a dû être complétée et

[1490] Nous renvoyons à ce titre à l'ouvrage collectif sous la direction de : PAGE, C., *Écritures théâtrales du traumatisme. Écritures de la résistance*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2012. Cette dernière note : « l'écriture du traumatisme est non seulement une question philosophique sur la possibilité ou l'impossibilité de l'écriture et de la mise en scène de l'événement traumatique, simultanément à son surgissement ou *a posteriori*, mais aussi une question esthétique et éthique contemporaine. », p. 19.

parachevée par une analyse des performances scéniques et vocales. C'est en effet dans le contact avec *autrui* et avec le *lieu* que surgit l'expérience performative de la mémoire et du souvenir, à l'origine du présent travail. La dimension commémorative du théâtre est en ce sens étroitement liée à sa nature performative dont Fischer-Lichte a souligné le changement paradigmatique (*performative turn*) depuis le début des années 1990. L'expérience physique et mnémonique du chercheur (que nous sommes) s'avère à ce titre éclairante. La posture autoréflexive, qui s'apparente par moments à celle de l'historien qui compose l'histoire en réfléchissant sur sa tâche, mène non seulement aux structures des œuvres étudiées mais renvoie aussi à soi-même.

L'attitude que le théâtre de Jelinek et de Wagner exige donc du récepteur permet de saisir les architectures et architextures d'une mémoire collective. Ce faisant, elle nous conduit aux structures mnémoniques plus profondes qui se trouvent en chacun de nous. Que ce soit sur le plan de l'écriture, de la scénographie ou encore de la composition acoustique, le théâtre de Jelinek et de Wagner *se fait* ainsi voix/voie du souvenir. En dévoilant au travers de l'écriture et de l'art scénique les formes (l'architecture) et les matérialités (l'architexture) des voix en jeu, Jelinek et Wagner éveillent la mémoire personnelle. Sous forme d'espaces résonnants et de textures vocales, ces voix transmettent la responsabilité de ce qu'elles font émerger dans l'espace du texte et de la performance et qu'il convient d'asseoir par un acte de souvenir. On peut alors se demander si, après tout, nous ne formons pas nous-mêmes ces *lieux* et ces *milieux* mnémoniques, si nos corps et nos esprits ne tiennent pas d'une architecture et architexture de la mémoire. Si nous ne pouvons pas répondre à cette question au nom du lecteur, nous voudrions néanmoins en conclure que le théâtre de Jelinek et de Wagner a le mérite et la force de nous amener à nous poser des questions essentielles, qui nous concernent, voire nous *engagent*, tous et chacun.

*Es sorge sich das Lebende deshalb*
*ganz alleine um das Lebende*.[1491]

Pour cela, ce qui est en vie doit
seul prendre soin du vivant.

[1491] WAGNER, *Requiem. Den Verschwiegenen*, « station 2 », Karl Hallaunbrenner.



*Vennemann, Aline. Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011) - 2013*

# Bibliographie

## Littérature primaire

### 1. Elfriede Jelinek

#### Textes originaux


JELINEK, E., D. ZEPPENFELD, *Bukolit: Hörroman*, Rhombus, Wien, 1970.

JELINEK, E., *Die Ausgesperrten: Roman*, Rororo, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1985.

---, *Die Kinder der Toten: Roman*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1995.

---, « "Die perfekte Massenhetze": Elfriede Jelinek über die Beweggründe, ihr Stück "Burgtheater" fortzusetzen », *news* 7, 1999, p. 125.

---, « Die Zeit flieht. Für meinen Orgellehrer Leopold Marksteiner », 1999 : http://www.elfriedejelinek.com.

---, « "Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen" », *'Die endlose Unschuldigkeit'. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)* Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 6, Wien, Praesens Verlag, 2010, p. 17-23.

---, *Drei Theaterstücke. Rechnitz (Der Würgeengel)*, Rowohlt-Taschenbuch-Verl., Reinbek bei Hamburg, 2009.

---, *Ein Sportstück*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1998.

---, « Einar Schleef », 2001, http://www.elfriedejelinek.com/.

---, *Enfants des morts*, Ed. du Seuil, Paris, 2007.

---, « Gesprochen und beglaubigt. Dankesrede zur Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises 2009 », *'Die endlose Unschuldigkeit'. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)* Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 6, Wien, Praesens Verlag, 2010, p. 453-55.

---, « Ich als Toten-Ausgräberin », *JELINEK[JAHR ]BUCH*, Wien, Elfriede Jelinek Forschungszentrum, 2012, p. 17-19.

---, « Ich möchte seicht sein », *Theater Heute Jahrbuch*, 1983, p. 102.

---, « Ich schlage mich selber, bevor es ein anderer tut », *Süddeutsche Zeitung*, 7.12.2002,

---, « Ich schlage sozusagen mit der Axt drein », *TheaterZeitSchrift*, 7, 1984, p. 14-16.

---, « Im Abseits », 2004: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html.

---, « Im Bus », *Todkrank.Doc*, 2009: http://www.elfriedejelinek.com/.

---, « Im Zweifelsfall », *Der Fall Rechnitz. Das Massaker an Juden im März 1945*, Manoschek, Walter, Wien, Wilhelm Braumüller, 2009, p. 1-4.

---, *In den Alpen: drei Dramen*, Berlin-Verl., Berlin, 2002.

---, « Kein Licht », mis en ligne le 21.12.2011, http://www.elfriedejelinek.com/.

---, *Krankheit oder Moderne Frauen*, Prometh-Verl., Köln, 1987.

---, *Macht nichts: eine kleine Trilogie des Todes*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1999.

---, « Prolog? Da kann man ja jede Menge anbauen! Also ich meine nicht: in der Erde. », *Stückemarkt Fünfunddreissig. Die Stücke*, Berliner Festspiele, Berlin, Pro BUSINESS, 2013, p. 140-46.

---, « Schreiben müssen (in memoriam Otto Breicha) », 29.12.2003: http://www.elfriedejelinek.com.

---, « Sinn egal. Körper zwecklos », *Stecken, Stab und Stangl, Raststätte oder Sie machens alle, Wolken. Heim. Neue Theaterstücke,* Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004, p. 7-13.

---, *Stecken, Stab und Stangl*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1997.

---, « Textflächen », 17.02.2013: http://www.elfriedejelinek.com/.

---, *Theaterstücke*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1992.

---, *Totenauberg : ein Stück*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1991.

---, *Winterreise: ein Theaterstück*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2011.

---, « Wir müssen weg », 22.03.2005: http://www.elfriedejelinek.com/.

---, *Wolken. Heim (1988)*, Ränder 1, Steidl, Göttingen, 1990.

### Traductions

JELINEK, E., *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari*, Sirjacq, traduit de l'allemand par Louis-Charles, L'Arche, Paris, 1993.

---, *Désir et permis de conduire : recueil*, traduit de l'allemand par Yasmin Hoffmann, Maryvonne Litaize, Louis-Charles Sirjacq, L'Arche, Paris, 1998.

---, *Je voudrais être légère*, traduit de l'allemand par Yasmin Hoffmann, Maryvonne Litaize, Louis-Charles Sirjacq, L'Arche, Paris, 1998.

---, *Les exclus*, trad. de l'allemand par Y. Hoffmann, M. Litaize, Éd. du Seuil, Paris, 2002.

---, *Maladie ou Femmes modernes : comme une pièce* Scène ouverte, trad. de l'allemand par Patrick Démerin et Dieter Hornig, L'Arche, Paris, 2001.

---, *Poèmes d'Elfriede Jelinek*, traduit par Mathilde Sobottke et Magali Jourdan, Westphalie Verlag, Wien, 2013 (à paraître).

---, *Totenauberg*, traduit de l'allemand par Hoffmann, Yasmin et Maryvonne Litaize, Editions Points, Paris, 2011.

---, *Winterreise*, traduit de l'allemand par Sophie Andrée Herr, Seuil, Paris, 2012.

### Entretiens

JELINEK, E., C. LECERF, *L'entretien*, France Culture, Seuil, Paris, 2007.

JELINEK, E., A. VENNEMANN, *E-Mail-Austausch*, archives privées, 3 mars 2013.

## 2. Peter Wagner

WAGNER, P., « Begleitartikel zum Hörspiel. REQUIEM. DEN VERSCHWIEGENEN », *Ö1*, 23.01.2001: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/hoerspiele_requiem.htm.

---, « Bekenntnisse eines Süchtigen. Aus einem Gespräch mit Peter Wagner », *Programmheft „Die Nackten",* THEATER, M.B.H., Wien, 1995,

---, *Der Nacktheit letzter Teil*, Programmheft: *Monolog mit einem Schatten*, OHO, Oberwart, 1996.

---, *Die Burgenbürger: Homo Suellensis Pannoniae. Die ultimativ märchenhafte, märchenhaft ultimative Geschichtsschreibung eines weithin unerforschten Menschenvolks*, Illustrationen: Henryk Mossler, Hora Verlag -Edition Marlit, Wien, 2009.

---, *Die eiserne Grenze*, Theater Am Ort, Offenes Haus Oberwart, Oberwart, 1997.

---, *Grenzgänger – Das lange Sterben des Hörspielautors Jan Rys aus Unterrabnitz im Burgenland –*, Nach dem Originalmanuskript von Jan Rys, Theater Am Ort, Wien, 1990.

---, « Kopftuch 2: Meine Arbeit und mein Burgenland », *Zu meiner Person. Kopftücher 1-4*, 1991 : http://www.peterwagner.at/html/peter_info.htm.

---, *Lafnitz. Ein Stück – O piesa*, Übersetzung: Franz Remmel, lex liszt 12, Oberwart, 1992.

---, *Projektansuchungen. Friedenskultur III : Teufel und Gott*, Archives du OHO, Nov.1994.

---, *Requiem. Den Verschwiegenen. Ein Versuch über den Widerstand*, edition lex liszt, Oberwart, 2003.

---, *Tetralogie der Nacktheit. 4 Stücke*, edition lex liszt 12, Oberwart, 1995.

---, « Von den Anfängen des Schreibens », Mai 2005: http://www.peterwagner.at/html/peter/peter_anfaenge.htm.

---, « …werden uns schon wieder alles aufbauen », *Der Standard*, 30.04.2005.

---, « Zu meiner Person. Kopftücher 1-4 », 1991: http://www.peterwagner.at/html/peter/peter_kopftuecher.htm.

### Entretiens

WAGNER, B., C. BERGER, « Beredtes Schweigen », *Progress*, 11.06.2012: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/buch_requiem.htm.

WAGNER, P., W. DAVY, *März. Der 24., Programmheft*, OHO, Oberwart, 1995.

WAGNER, P., A. VENNEMANN, *Entretiens 1*-5, menés en juillet 2011, archives privées.

## Littérature secondaire

ADORNO, T. W., *The Authoritarian Personality*, Harper und Brothers, New York, 1950.

---, « Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft », *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1977, p. 11-30.

---, *Prismes, critique de la culture et de la société*, trad. de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Payot, Paris, 1986.

AGAMBEN, G., *Homo sacer*, Einaudi contemporanea, Einaudi [puis] Bollati Boringhieri, Torino, 1995.

---, *Homo sacer I : Le pouvoir souverain et la vie nue*, Raiola, traduit de l'italien par Marilène, Seuil, Paris, 1997.

---, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2002.

---, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, 1995.

---, *L'Homme sans contenu*, traduit par Carole Walter, Circé, Saulxures, 1996.

ANDREA, B., *Der Heimat-Begriff : eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der deutschen Sprache*, Reihe germanistische Linguistik, Niemeyer, Tübingen, 1995.

ANNUß, E., *Elfriede Jelinek - Theater des Nachlebens*, Fink, München, 2005.

---, « Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks », *Elfriede Jelinek*, (éd.), Heinz Ludwig Arnold, München, Text und Kritik, Heft 117, 1999, p. 45-50.

---, *Zombietheater*, conférence réécoutable : http://www.untot.info/170-0-ZOMBIETHEATER.html, Hamburg, 13.05.2011.

ARENDT, H., *Condition de l'homme moderne*, trad. de l'anglais par Georges Fradier, Presses Pocket, Paris, 1988.

---, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Trad. Guérin, Anne, Collection Folio Histoire, Gallimard, Paris, 1991.

---, *Les origines du totalitarisme, Eichmann à Jérusalem*, Quarto Gallimard, Paris, 2002.

ARNHEIM, R., « Lob der Blindheit », *Rundfunk als Hörkunst*, Arnheim, Rudolf (éd.), Frankfurt / Main, Suhrkamp, 2001, p. 86-127.

ASSMANN, A., *Das kulturelle Gedächtnis an der Milleniumsschwelle. Krise und Zukunft der Bildung*, Konstanzer Universitätsreden, Univ.-Verl. Konstanz, Konstanz, 2004.

---, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C. H. Beck Kulturwissenschaft, Beck, München, [1999] 2009.

---, *Mnemosyne : Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main, 1991.

---, *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, München, Fink, 1993.

ASSMANN, A.*(et al.)*, *Schrift und Gedächtnis*, Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation., W. Fink, München, 1983.

---, *Medien des Gedächtnisses*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjs), Richard Brinkmann, Gerhart v. Graevenitz, Walter Haug, Sonderheft n°72, J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 1998.

ASSMANN, J., *Das Kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C. H. Beck, München, 1992.

---, *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.

---, *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, traduit par Diane Meur, Aubier, Paris, 2010.

AUGSTEIN, R., G. WOLFF, « "Nur noch ein Gott kann uns retten". Gespräch mit Martin Heidegger, Rudolf Augstein und Georg Wolff (1996) », *Programmbuch*, Wien, Burgtheater, Wien, 1992, p. 115-49.

B-FAFFELBERGER, M. L., « Auf dem ,,Holzweg des modernen Daseins." Überlegungen zu Elfriede Jelineks Kritik am Heimat-Mythos in Wolken. Heim. und Totenauberg », 32, 1999, p. 133-47.

BACHMANN, I., « Musik und Dichtung », *Der Komponist Hans Werner Henze. Ein Buch der Alten Oper Frankfurt*, Rexroth, Dieter, Frankfurt Feste '86, Mainz, Schott, 1986, p. 75-77.

BAECKER, D., « Kein Theater », *Wozu Theater?*, Recherchen 99, Berlin, Theater der Zeit, 2013, p. 163-73.

BAIER, C., *EIN SCHRITT ZUM ABGRUND. Ein Windgespräch mit Wolfgang R.Kubizek und Peter Wagner*, entretien archivé par KIBu – Komponisten und Interpreten im Burgenland, Oberwart, 1996.

BAKHTINE, M. M., *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Trad. Robel, Andrée, Tel, Gallimard, Paris, 1982.

BANCAUD-MAËNEN, F., *Elfriede Jelinek*, Voix allemandes, Belin, Paris, 2010.

BARTENS, D., *Elfriede Jelinek: die internationale Rezeption*, Graz, Literaturverl. Droschl, 1997.

BARTHES, R., *Le bruissement de la langue*, Éd. du Seuil, Paris, 1984.

---, *Le lexique de l'auteur, Séminaire à l'École pratique des hautes études (1973-1974) suivi de fragments inédits du "Roland Barthes par Roland Barthes"*, Traces écrites, Ed. du Seuil, Paris, 2010.

---, *Leçon leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Éditions du Seuil, Paris, 1978.

---, *Mythologies*, Ed. du Seuil, Paris, 1957.

BARTSCH, K., *Elfriede Jelinek*, Graz, Droschl, 1991.

BATAILLE, G., *La part maudite*, Ed. de Minuit, Paris, 1967.

BAYERDÖRFER, H.-P., J. SCHÖNERT, *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1997.

BECKETT, S., *Fin de partie*, Ed. de Minuit, Paris, 1989.

---, *Krapp's Last Tape and Embers*, Faber & Faber, London, Boston, 1959.

BENJAMIN, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Lonitz, Christoph Gödde / Henri, Bd. 16, Suhrkamp, Berlin, 2012.

---, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », Trad. de l'allemand par Pierre Klossowski, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Christoph Gödde, Henri Lonitz, Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Berlin, Suhrkamp, 2012, p. 164-99.

---, « Sur le concept d'histoire », Trad. de Gandillac, Maurice, *Oeuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

---, « Über den Begriff der Geschichte », *Gesammelte Schriften*, Tiedemann, Rolf,Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1974, p. 697-98.

---, « Ursprung des deutschen Trauerspiels », *Gesammelte Schriften I,1*, Tiedemann, Rolf und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt / Main, Suhrkamp Verlag, 1980, p. 203-430.

BERGSON, H., *Données immédiates de la conscience*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984.

---, « Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit », *Œuvres,* Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 161-378.

BERNANOCE, M., « Pour une typologie de la "voix didascalique" : redonner figure à l'auteur de théâtre contemporain », *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle : regarder l'impossible*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2007, p. 47-60.

BLOCH, N., *Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute*, transcript, Bielefeld, 2011.

BLOT, C., « Le Bestiaire de Buñuel », *Luis Buñuel*, lettres modernes minard, Paris, Etudes cinématographiques vol.11-12, 2000, p. 115-24.

BÖHME, G., *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Fink, München, 2001.

---, *Architektur und Atmosphäre*, Fink, München, 2006.

---, « Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung », *Performativität und Medialität*, Sybille Krämer, München, Fink, 2004, p. 129-40.

BÖHMISCH, S., *Le jeu de l'abjection : étude sur Elfriede Jelinek et Elfriede Czurda*, L'Harmattan, Paris, 2010.

BOTZ, G., « Wert, Probleme, Möglichkeiten der Mündlichen Geschichte », *Mündliche Geschichte und Arbeiterbewegung. Eine Einführung in Arbeitsweisen und Themenbereiche der Geschichte "geschichtsloser" Sozialgruppen*, Wien, Köln, Böhlau, 1984, p. 23-37.

BRECHT, B., *Ecrits sur le théâtre 1*, Trad. Tailleur, Jean,Guy Delfel, L'Arche, Paris, 1972.

---, « Notes sur l'opéra Grandeur et décadence de la ville de Mahagony », *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, 1979, 324-35.

---, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1967.

---, « Über experimentelles Theater [1939] », *Werke. Schriften 2.1. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22, Frankfurt / Main, Suhrkamp, 1993, p. 540-61.

BREUER, U., B. SANDBERG, *Grenzen der Identität und der Fiktionalitä*, Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur Band 1, Ludicium, München, 2006.

BRIX, E.*(et al.)*, *Memoria Austriae*, 1, 2, 3, Verlag für Geschichte und Politik, Wien, 2004-2005.

BROGOWSKI, L., « Brecht et Platon : théâtre comme révolution. Défamiliarisation vs répétition », *La révolution mise en scène*, Francine Maier-Schaeffer, Christiane Page, Cécile Vaissié (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 241-54.

BROWN, L., *L'esthétique du pli dans l'œuvre de Henri Michaux*, Lettres modernes minard, Caen, 2007.

BRUNNER, M. E., *Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek*, Ars Una, Neuried, 1997.

BÜHLER-DIETRICH, A., *Auf dem Weg zum Theater Else Lasker-Schüler, Marieluise Fleißer, Nelly Sachs, Gerlind Reinshagen, Elfriede Jelinek*, Epistemata : Reihe Literaturwissenschaft, 444, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2003.

BUÑUEL, L.*(et al.), Conversations avec Luis Buñuel. Il est dangereux de se pencher au-dedans*, Trad. Delporte, Marie, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Cahiers du cinéma, Paris, 2008.

CADUFF, C., « Elfriede Jelinek », *Deutsche Dramatiker des Zwanzigsten Jahrhunderts*, Allkemper, Alois,Nobert Otto Eke, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2000.

---, *Ich gedeihe inmitten von Seuchen: Elfriede Jelinek - Theatertexte*, Zürcher germanistische Studien 25, Lang, Bern ; Berlin, 1991.

CAMPANILE, A., « 'Die Diskurse kommen und gehen, der Appetit bleibt!' Kannibalismus im Theater der Nachkriegszeit: George Tabori, Werner Schwab, Libuse Monikova, Heiner Müller », *Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*, Fulda, Daniel, Walter Pape (éd.), Freiburg, Rombach, 2001, p. 445-81.

CAPELLE, W., *Die Vorsokratiker : die Fragmente und Quellenberichte*, Trad. Capelle, Wilhelm, Kröner, Stuttgart, 1968.

CARLSON, M. A., *The haunted stage: the theatre as memory machine*, Theater: theory, text, performance, Univ. of Michigan Press, Ann Arbor, 2001.

CELAN, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Gedichte 3. Prosa. Reden, (éd.), Beda Allemann, Surhkamp Verlag, Frankfurt / Main, 1983.

---, « Gespräch im Gebirg », *Gesammelte Werke in fünf Bänden, Gedichte 3. Prosa. Reden*, Allemann, Beda (éd.), Frankfurt / Main, Suhrkamp Verlag, 1983, p. 169-73.

CELAN, P., « Fugue de mort », Trad. Briet, Valérie, *Pavot et Mémoire*, collection Détroits, Paris, Christian Bourgeois éditeur, (1987 pour la traduction ) 2001, p. 83 - 89.

CELAN, P., S. MOSÈS, *Entretien dans la montagne. Suivi de Quand le langage se fait voix*, traduit par Stéphane Mosès, Verdier, Lagrasse, 2001.

CELAN, P., B. WIEDEMANN, *Mohn und Gedächtnis. Zu Lebzeiten publizierte Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt / Main, 2003.

CLAR, P., *Elfriede Jelineks Autorinnenfiguren in Theatertexten und -inszenierungen*, Universität Wien, (thèse en cours).

CLAR, P., C. SCHENKERMAYR, *Theatrale Grenzgänge : Jelineks Theatertexte in Europa*, Diskurse, Kontexte, Impulse, 4, Praesens, Wien, 2008.

CORNEJO, R., *Das Dilemma des weiblichen Ich: Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart*, Praesens Verlag, Wien, 2006.

DELBO, C., *Auschwitz et après : Aucun de nous ne reviendra*, Documents, tome 1, Ed. de Minuit, Paris, 1965.

---, *Auschwitz et après : Mesure de nos jours*, Documents, tome 3, Ed. de Minuit, Paris, 1971.

---, *Auschwitz et après : Une connaissance inutile*, Documents, tome 2, Ed. de Minuit, Paris, 1970.

---, *Spectres, mes compagnons*, Berg, Paris, 1995.

DELEUZE, G., *Le Pli Leibniz et le baroque*, Critique, Editions de Minuit, Paris, 1988.

DELZESCAUX, S., *La théorie du lien social selon Norbert Elias*, Université de Paris VII, 2001.

---, *Norbert Elias, civilisation et décivilisation*, Logiques sociales Sociologie de la connaissance, l'Harmattan, Paris, 2002.

DERRIDA, J., « Abraham, L'Autre », *Judéités. Questions pour Jacques Derrida*, Edición digital de Derrida en castellano, 9 août 2013 : http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/derrida_abraham.htm.

---, *De la Grammatologie*, Collection Critique, Editions de Minuit, Paris, 1967.

---, « Des tours de Babel », *Psyché. Inventions de l'autre I*, Paris, Galilée, 1987-1998, p. 203-35.

---, « Donner la mort. 4. Tout autre est tout autre », *L'Ethique du don. Jacques Derrida et la pensée du don*, Colloque de Royaumont (décembre 1990), Paris, Métaillié-Transition, 1992, p. 79-108.

---, *L'écriture et la différence*, Éd. du Seuil, Paris, 1979.

---, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, La philosophie en effet, Flammarion, Paris, 1980.

---, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Éditions Galilée, Paris, 1995-2008.

---, « Moi - la psychanalyse », *Psyché. Inventions de l'autre I*, Paris, Galilée, 1987-1998, p. 145-58.

DORIS KOLESCH*(et al.)*, *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Kultur und Medientheorie, transcript, Bielefeld, 2009.

E.M., « REQUIEM. DEN VERSCHWIEGENEN », *Volk und Heimat. Die Zeitschrift für Kultur und Bildung des Volksbildungswerkes für das Burgenland*, 1, 2000, p. 16-17.

ECHTERHOFF, G., *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*, Konstanz, UVK-Verl.-Ges., 2002.

ECO, U., *L'œuvre ouverte*, Trad. de Bézieux, Chantal Roux et Boucourechliev, André, Collection Pierres vives, Seuil, Paris, 1965.

---, *Lector in fabula la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Studi Bompiani Il campo semiotico, Bompiani, Milano, 1979.

---, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Trad. Bouzaher, Myriem, Figures, B. Grasset, Paris, 1985.

EDER, T., *Lob der Oberfläche: zum Werk von Elfriede Jelinek*, Paderborn, Fink, 2010.

EHLERS, H., *Die Faschismuskritik der Elfriede Jelinek : exemplarisch dargestellt an den Theaterstücken "Stecken, Stab und Stangl" und "In den Alpen"*, Dipl., Universität Wien, 2004.

ELIAS, N., *La civilisation des moeurs*, Calmann-Lévy, Paris, 1973.

---, *La Dynamique de l'Occident*, Calmann-Lévy, Paris, 1975.

---, *Studien über die Deutschen : Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2005.

---, *Über den Prozess der Zivilisation : soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 tomes, Haus zum Falken, Basel, 1939.

ELIOT, T. S., *Poésie. Premiers poèmes*, traduit de l'anglais par Pierre Leyris, Éd. du Seuil, Paris, 1969.

ENGBRING-ROMANG, U., *Die Verfolgung der Sinti und Roma in Hessen zwischen 1870 und 1950*, Brandes & Apsel, Frankfurt / Main, 2001.

ENZENSBERGER, H. M., « Jammern ist nie eine gute Idee », *Die Weltwoche*, 04/2008: http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2008-04/artikel-2008-04-jammern-ist-nie.html.

FEINBERG, A., *Embodied memory : the theatre of George Tabori*, University of Iowa Press, Iowa City, 1999.

FIDDLER, A., *Rewriting reality: an introduction to Elfriede Jelinek*, New directions in European writing, Berg, Oxford, 1994.

FINTER, H., « Stimmkörperbilder. Ursprungsmythen der Stimme und ihre Dramatisierung der Bühne », *Kunst-Stimmen*, Doris Kolesch / Jenny Schrödl (éd.), Recherchen 21, Theater der Zeit, p. 131-41.

FISCHER-LICHTE, E., *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2004.

FISCHER-LICHTE, E.*(et al.)*, *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Narr, Tübingen, 1994.

FIX, F., F. TOUDOIRE-SURLAPIERRE, *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle : regarder l'impossible*, Editions universitaires de Dijon, Dijon, 2007.

FLAUBERT, G., *Correspondance (1853-1863)*, Tome II, Edition du centenaire, Librairie de France, Paris, 1923.

FLEIG, A., « Zwischen Text und Theater : Zur Präsenz der Körper in *Ein Sportstück* von Elfriede Jelinek und Schleef », *Körper-Inszenierungen : Präsenz und kultureller Wandel*, Anne Fleig, Erika Fischer-Lichte (éd.), Tübingen, Attempto Verlag, 2000, p. 87-104.

FLÜCKIGER, A., *"Und Sie, und Sie fallen und Sie fallen auch ..." - Untersuchung der Mythendestruktion in Elfriede Jelineks "Das Werk"*, Mast., Universität Bern, 2009.

FOUCAULT, M., « Des espaces autres. Hétérotopies (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre, 1984, p. 46-49.

---, *L'archéologie du savoir*, Tel, Gallimard, Paris, 2008.

---, *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France (1978 - 1979)*, Éd. établie sous la dir. de François Ewald, Gallimard, Paris, 2004.

---, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire. Hommage à Jean Hyppolite (1971) », *Dits et Écrits 1954-1988*, tome 1 1954-1975, Paris, Gallimard, 2001, p. 1004-24.

---, *Sécurité, Territoire, Population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Hautes Etudes, Gallimard/Seuil, Paris, 2004.

FREGE, G., *Begriffsschrift (1879)*, Bibliothèque scientifique, Payot, Paris, 1992.

FREUD, S., « Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (1914) », *Gesammelte Werke*, Werke aus den Jahren 1913 - 1917, Bd. X, Frankfurt/Main, Fischer, 1981, p. 125-36.

---, *Métapsychologie*, Gallimard, Paris, 1986.

---, « Remémoration, répétition et perlaboration », *Œuvres complètes, Psychanalyse XII,* Paris, PUF, 2005, p. 185-96.

FREUD, S., S. JANKÉLÉVITCH, *Psychopathologie de la vie quotidienne trad. de l'allemand par Serge Jankélévitch*, Petite bibliothèque Payot, Payot, Paris, 2001.

FREUD, S.*(et al.)*, « Remémoration, répétition et perlaboration » : http://www.lutecium.fr/Jacques_Lacan/transcriptions/errinern.pdf.

FUCHS, G., « 'Musik ist ja der allergrößte Un-Sinn'. Zu Elfriede Jelineks musikalischer Verwandtschaft », *Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur*, Gerhard Melzer, Paul Pechmann, Wien, Sonderzahl, 2003, p. 173-87.

FUENTES, C., « Buñuel ou l'œil de la liberté », *L'œil de Buñuel,* Cesarman, Fernando, Paris, Ed. du Dauphin, 1982, p. 11-62.

FULDA, D., « Einleitung: Unbehagen in der Kultur, Behagen in der Unkultur. Ästhetische und wissenschaftliche Faszination der Anthropophagie », *Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*, Daniel Fulda / Walter Pape (éd.), Freiburg, Rombach, 2001, p. 7-50.

GADAMER, H.-G., *L'herméneutique en rétrospective 1*, traduction, présentation et notes de Jean Grondin, Vrin, Paris, 2005.

GEHRING, P., « Die Wiederholungsstimme. Über die Strafe der Echo », *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, (éd.), Doris Kolesch / Sybille Krämer, Frankfurt / Main, Suhrkamp, 2006, p. 85-110.

GENETTE, G., *Palimpsestes la littérature au second degré*, Collection Poétique, Éd. du Seuil, Paris, 1982.

GENTON, F., *'Heimat' ou la petite patrie dans les pays de langue allemande*, Actes du 40ème congrès de l'A.G.E.S., (Grenoble, 24-26 mai 2007), Chroniques allemandes, Revue du CERAAC N° 13, Grenoble, février 2010.

GLAC, M., *Kollektives Schweigen - öffentlicher Skandal : NS-Vergangenheit in Elfriede Jelineks "Präsident Abendwind" und "Heldenplatz" von Thomas Bernhard*, Tectum-Verl., Marburg, 2008.

GLENK, E. M. F., *Die Funktion der Sprichwörter im Text: eine linguistische Untersuchung anhand von Texten aus Elfriede Jelineks Werken*, Ed. Praesens, Wien, 2000.

GOETHE, J. W., *Gedichte - Sonette. Cantaten. Vermischte Gedichte*, Bd. 1-4, Cotta, Stuttgart, Tübingen, 1827.

GOFFMAN, E., *La mise en scène de la vie quotidienne*, Trad. Accardo, Alain ; Kihm, Alain, Le sens commun., Ed. de Minuit, Paris, 1973.

---, *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, tome 1, Ed. de Minuit, Paris, 1979.

---, *The presentation of self in everyday life*, Penguin Books, London, 1990 [1959].

---, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, Trad. Weber-Schäfer, Peter, Piper, München, 1983.

GRANZOW, S., *Das autobiographische Gedächtnis kognitionspsychologische und psychoanalytische Perspektiven*, Quintessenz - Fortschritte der kognitiven Psychologie und Psychoanalyse, Quintessenz, Berlin ; München, 1994.

GREISCH, J., *Paul Ricoeur, l'itinérance du sens*, Collection Krisis, J. Millon, Grenoble, 2001.

GRIMM-HAMEN, « "Machen macht mächtig" : le pouvoir de la main dans *In den Alpen* et *Das Werk* », *Jelinek, une répétition ? Jelinek, eine Wiederholung ? A propos des pièces In den Alpen et Das Werk. Zu den Theaterstücken In den Alpen und Das Werk*, Lartillot, Françoise et Dieter Hornig (éd.), Bern, Peter Lang Verlag, 2009, p. 163-82.

GRONDIN, J., « La fusion des horizons: La version gadamérienne de l'*adaequatio rei et intellectus*? », *Archives de philosophie*, 68, 2005, p. 401-18.

GRUBER, B., *Weiblichkeit als politisches Programm?: Sexualität, Macht und Mythos*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.

GUDEHUS, C.*(et al.)*, *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 2010.

GÜRTLER, C., « Die Ungewissheit der Kunst », *Jelinek, Elfriede: Ungebärdige Wege, zu spätes Begehen. Die Zeit flieht*, Salzburg, Text Editionen, 2005, p. 25-31.

---, « Elfriede Jelinek und die Musikerinnen », *Kunst und Musik in der Literatur*, Roman Kopřiva, Jaroslav Kovář, Wien, Praesens Verlag, 2005, p. 169-84.

GÜRTLER, C., A. BORMANN, *Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankfurt/Main, Verl. Neue Kritik, 1990.

HAHN, A., « Inszenierung der Erinnerung », *Paragrana. Inszenierungen des Erinnerns*, Bd. 9, Heft 2, 2000, p. 21-42.

HAINES, B., M. LITTLER, *Contemporary women's writing in German : changing the subject*, Oxford studies in modern European culture, Oxford University Press, Oxford, England ; New York, N.Y., 2004.

HALBWACHS, M., *La mémoire collective*, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Les Presses universitaires de France, Paris, (1950) 1967.

---, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1952.

HALBWACHS, M. F., *La mémoire collective*, Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, Nouvelle édition revue et augmentée, Albin Michel, Paris, 1997.

HANDKE, P., *Outrage au public et autres pièces parlées*, Trad. Sigrid, Jean, Scène ouverte, L'Arche, Paris, 1968.

---, *Outrage au public et autres pièces parlées*, Trad. Sigrid, Jean, Scène ouverte, l'Arche, Paris, 1977.

---, *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008.

HARTOG, F., *Croire en l'histoire*, Flammarion, Paris, 2013.

---, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Folio Histoire, Gallimard, Paris, 2007.

HAß, U., « Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks », *Elfriede Jelinek*, (éd.), Heinz Ludwig Arnold, München, Text und Kritik, Heft 117, 1999, p. 35-44.

---, « Peinliche Verhältnisse. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks », *Frauen im Theater. Dokumentation 1986/87*, Dramaturgische Gesellschaft, Berlin, 1988, p. 86-94.

HAVERKAMP, A., R. LACHMANN, *Gedächtniskunst: Raum - Bild - Schrift; Studien zur Mnemotechnik*, Suhrkamp Verlag, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.

---, *Text als Mnemotechnik - Panorama einer Diskussion*, Suhrkamp Verlag, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.

HEGEL, G. W. F., *Encyclopédie des sciences philosophiques*, trad. Bernard Bourgeois, tome I, Vrin, Paris, 1970.

---, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830)*, Werke 8, Erster Teil. Die Wissenschaft der Logik: mit den mündlichen Zusätzen, Suhrkamp, Frankfurt / Main, 1986.

HEIDEGGER, M.*(et al.)*, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Trad. Brokmeier, Wolfang, Gallimard, Paris, 1962.

HEIDEGGER, M., J. HYPPOLITE, *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1950.

HÉRACLITE, S. JACQUEMARD, *Les Fragments. Nouvelle traduction suivie de Héraclite d'Ephèse ou le Flamboiement de l'Obscur*, Trad. Jacquemard, Simonne, Arfuyen, Paris, 2003.

HOCHHUTH, R., *Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel*, Rororo Theater, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1963.

---, *Le Vicaire* traduit de l'allemand par F. Martin, et J. Amsler, préface de Erwin Piscator, Edition du Seuil, Paris, 1963.

HOCHLEICHTER, C.,« Sagen, was gesagt werden muss. Aus einem Probengespräch mit dem Produktionsteam », *Programmheft Nr.12, Rechnitz (Der Würgeengel)*, Spielzeit 2010/2011.

HOFFMANN, Y., *Elfriede Jelinek: Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk*, Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur, Westdt. Verl., Opladen ; Wiesbaden, 1999.

HOFMANNSTHAL, H. V., « Ein Brief », *Der Tag*, Berlin, 18. - 19.10.1902: http://gutenberg.spiegel.de/buch/997/1.

HONEGGER, G., « Staging memory: the drama inside the language of Elfriede Jelinek », *Studies in Twentieth and Twenty-First Century Literature*, 31, 1/2007, p. 285-306.

HORKHEIMER, M., *Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung*, Alcan, Paris, 1936.

HORVATH, S., *Katzenstreu. Erzählung*, lex liszt 12, Oberwart, 2008.

JAEGER, D., *Theater im Medienzeitalter : das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*, Aisthesis-Verl., Bielefeld, 2007.

JANDL, E., *Aus der Fremde. Sprechoper in 7 Szenen*, Luchterhand, Darmstadt-Neuwied, 1980.

JANET, P., *L'évolution de la mémoire et la notion du temps*, Encyclopédie psychologique, [Reproduction en fac-similé], Budapest Kinshasa [etc.] l'Harmattan, Paris, 2006.

JANKE, P., « Der Mythos Kaprun in In den Alpen und Das Werk », *Jelinek, une répétition ? Jelinek, eine Wiederholung ?*, Lartillot, Françoise et Dieter Hornig (éd.), Bern, Peter Lang Verlag, 2009, p. 127-42.

---, *Die Nestbeschmutzerin Jelinek & Österreich*, Jung und Jung, Salzburg, 2002.

---, « Elfriede Jelinek und die Musik. Versuch einer ersten Bestandsaufnahme », *Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur*, Gerhard Melzer, Paul Pechmann, Wien, Sonderzahl, 2003, p. 189-207.

---, *Elfriede Jelinek: "Ich will kein Theater": Mediale Überschreitungen*, Wien, Praesens-Verlag, 2007.

---, *Jelinek Handbuch*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart ; Weimar, 2013.

---, *Ritual.Macht.Blasphemie: Kunst und Katholizismus in Österreich seit 1945*, Praesens Verlag, Wien, 2010.

---, *Werk-Verzeichnis Elfriede Jelinek*, Ed. Praesens, Wien, 2004.

JANKE, P.*(et al.)*, *Die endlose Unschuldigkeit : Elfriede Jelineks 'Rechnitz (Der Würgeengel)'*, Diskurse, Kontexte, Impulse, 6, Praesens Verlag, Wien, 2010.

JIRANEK, J., *Darstellungen von Endphasenverbrechen in Literatur und Film aus Österreich aus vergangenheitspolitischer Perspektive*, Diplomarbeit, Politikwissenschaft, Universität Wien, Januar 2012.

---, « Die Konstruktion des Gedächtnisortes Rechnitz in Literatur, Film und Musik », *"Die endlose Unschuldigkeit" Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*, Janke, Pia, Teresa Kovacs, Christian Schenkermayr (éd.), Wien, Praesens Verlag, 2010, p. 329-57.

JOHANNING, A., *KörperStücke : der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks*, Thelem, Dresden, 2004.

JOHNS, J. B., *Elfriede Jelinek: Framed by language*, Riverside, Calif., Ariadne Press, 1994.

JOURDAN, M., M. SOBOTTKE, *Qui a peur d'Elfriede Jelinek?*, Danger Public, Paris, 2006.

JUST, R., « Zeichenleichen - Reflexionen über das Untote im Werk Elfriede Jelineks », 21.05.2007, Universität Wien, JeliNetz, Elfriede Jelinek Forschungszentrum, http://www.univie.ac.at/jelinetz.

KAMPE, N.*(et al.)*, *Der Prozess - Adolf Eichmann vor Gericht / Facing justice - Adolf Eichmann on trial*, Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz, Stiftung Topographie des Terrors, Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Berlin, 2011.

KAPPEL, R., *"Anderswo ist überall." Strategien der Verortung im Theater Peter Wagners*, VDM Verlag Dr. Müller AG & Co, Saarbrücken, 2010.

---, *"Anderswo ist überall." Strategien der Verortung im Theater Peter Wagners*, Mag., Universität Wien, 2010.

KARGL, E., *Traduire le théâtre d'Elfriede Jelinek : enjeux et concrétisations*, Université Paris 3 ; Universität Wien, 2006 (thèse soutenue en co-tutelle).

KATHREIN, K., « Heimat ist das Unheimlichste. Elfriede Jelinek zu Totenauberg », *Die Bühne*, 9, 1992, p. 34.

KELLER, W., *Und die Bibel hat doch recht*, Naumann und Göbel, Köln, 2000.

KIELAR, W., *Anus Mundi : fünf Jahre Auschwitz*, Fischer, Frankfurt / Main, 1979.

KILGOUR, M., *From communion to cannibalism: an anatomy of metaphors of incorporation*, Princeton Univ. Press, Princeton, NJ, 1990.

---, « The Function of Cannibalism at the Present Time », *Cannibalisms and the Colonial World*, Barker, Hulme, Iversen (ed.), n°4, 1998, p. 238-59.

KLEIN, D., *La récriture des classiques. Goethe et Schiller dans la production dramatique récente d'Elfriede Jelinek (2004-2011)*, thèse de doctorat, sous la direction de Prof. Ralf Zschachlitz, Université de Lyon 2, laboratoire Langues et Cultures Européennes, EA 1853, ED 3LA, (en cours).

KOLESCH, D., « Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter », *Kunst-Stimmen*, Doris Kolesch / Jenny Schrödl (éd.), Theater der Zeit, Recherchen 21, 2004, p. 19-38.

---, « Zwischenzonen. Leiblichkeit – Räumlichkeit – Aisthesis », *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Kolesch, Doris, Vito Pinto, Jenny Schrödl (éd.), Bielefeld, transcript, 2009, p. 13-22.

KOLESCH, D., S. KRÄMER, *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Suhrkamp, Frankfurt / Main, 2006.

---, « Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band », *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt / Main Suhrkamp, 2006, p. 7-15.

KONZETT, M., *The rhetoric of national dissent in Thomas Bernhard, Peter Handke, and Elfriede Jelinek*, Studies in German literature, linguistics, and culture, Camden House, Rochester, NY [u.a.], 2000.

KOTT, J., *Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien*, trad. du polonais par Peter Lachmann, R. Piper & Co Verlag, München, Zürich, 1975.

---, *Manger les dieux. Essais sur la tragédie grecque et la modernité*, Traces, traduction de la version anglaise de J. P. Cottereau et M. Lisowski, revue par l'auteur, Payot, Paris, 1975.

KOVACS, T., « "Nimm hin und iß mein Fleisch". Zum Kannibalismusmotiv im Epilog von Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* », *"Die endlose Unschuldigkeit". Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*, Pia, Janke / Teresa Kovacs / Christian Schenkermayr (éd.), DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE, Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, Band 6, Wien, Praesens Verlag, 2010, p. 289-309.

KRALICEK, W., « Schussfahrt ins Repertoire. Elfriede Jelinek kommt nach Hause: "Rechnitz" in Graz, "Winterreise" in Wien », *Theater heute*, 6, 2012, p. 4-9.

KREUDER, F., « Erinnerungen als Methode der Theaterwissenschaft », *Le Théâtre contemporain de langue allemande*, Hilda Inderwildi / Mazellier, Catherine, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 13-21.

---, *Formen des Erinnerns im Theater Klaus Michael Grübers*, Alexander-Verl., Berlin, 2002.

---, « Formen des Erinnerns in der Theaterwissenschaft », *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, Christopher Balme / Erika Fischer-Lichte / Stephan Grätzel, Tübingen, Francke, 2003, p. 177-87.

---, « Gedächtnis », *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (éd.), Stuttgart, Weimar, J. B. Metzler, 2005, p. 117-19.

KRIPKE, S. A., *Naming and necessity*, B. Blackwell, Oxford, 1980.

KRIPKE, S. A.*(et al.)*, *La logique des noms propres*, Trad. Jacob, Pierre et François Recanati, Propositions, Ed. de Minuit, Paris, 1995.

KRISTEVA, J., *Sèmeiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1969.

KUBIZEK, W., *10 Zeilen zu Monolog mit einem Schatten - Eine Windoper*, Programmheft, Privatarchiv, Oberwart, 1996.

LAAGES, M., « Zurück in der Heimat. "Winterreise" in der Regie von Stefan Bachmann in Wien », 06.04.2012: http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/1724340/.

LACHMANN, R., *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990.

LAJARRIGE, J., « Bis zur Kenntlichkeit entstellen. Effets de déréalisation historique dans *In den Alpen* et *Das Werk* », *Jelinek, une répétition ? Jelinek, eine Wiederholung ?*, Bern, Peter Lang Verlag, 2009, p. 5-25.

---, « Des cannibales après Auschwitz – une lecture de Die Kinder der Toten », *Elfriede Jelinek*, Austriaca, n°59, 2004, p. 137-55.

---, *Elfriede Jelinek*, Austriaca, Univ. de Haute-Normandie, Rouen, 2004.

LANE, P., *La périphérie du texte*, Nathan, Paris, 1992.

LARTILLOT, F., D. HORNIG, *Jelinek, une répétition ? / Jelinek, eine Wiederholung ? : A propos des pièces In den Alpen et Das Werk / Zu den Theaterstücken In den Alpen und Das Werk*, Peter Lang, Bern, 2008.

LE MONDE (JOURNAL), « Visite 'historique' du président allemand à Oradour-sur-Glane », *Le Monde*, 4 septembre 2013: http://www.lemonde.fr/societe/article/2013/09/04/visite-historique-du-president-allemand-a-oradour-sur-glane_3470701_3224.html.

LE PORS, S., *Le théâtre des voix. A l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Le Spectaculaire, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011.

LE RIDER, J., « La Lettre de Lord Chandos », *Littérature*, n°95, 1994, p. 93-110: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1994_num_95_3_2345.

LEBERT, H., *Die Wolfshaut : Roman*, Claassen, Hamburg, 1960.

---, *Die Wolfshaut : Roman*, Fischer, Frankfurt/Main, 1993.

---, *La Peau du Loup*, traduit par Nicole Stéphan-Gabinel, Chambon, Nîmes, 1997.

LEHMANN, H.-T.,« Just a word on a page and there is a drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater », *Theater fürs 21. Jahrhundert. Sonderband Text und Kritik*, 2004.

---, *Le théâtre postdramatique*, Trad. Ledru, Philippe-Henri, L'Arche, Paris, 2002.

---, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, (1999) 2005.

---, « Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance », *Kunst-Stimmen*, Doris Kolesch / Jenny Schrödl (éd.), Theater der Zeit, Recherchen 21, 2004, p. 40-66.

LEJEUNE, P., *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

LEVI, P., *Se questo è un uomo*, Nuovi coralli, Einaudi, Torino, 1976.

---, *Si c'est un homme*, traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, Julliard, Paris, 1987.

LEWENDEL, I., « Le témoin et sa mémoire face à l'histoire », *La shoah : témoignage impossible ?*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1998.

LIESCH-KIESL, M., « La imaginación es libre; el hombre no. Luis Buñuel im Gespräch mit Jacques Derrida », *nach Derrida. Dekonstruktion in zeitgenössischen Diskursen*, Zeillinger, Peter ,Dominik Portune, Wien, Turia + Kant, 2006, p. 218-33.

LITCHFIELD, D., *Die Thyssen-Dynastie. Die Wahrheit hinter dem Mythos*, assoverlag, Oberhausen, 2008.

LITCHFIELD, D. R. L., C. SCHMITZ, *The Thyssen art macabre*, Quartet, London, 2006.

LOCHTE, J.,« Redeschwall und Schweigemauer. Elfriede Jelineks 'Rechnitz (Der Würgeengel)' », *Theaterheute*, 2008, p. 162.

LÜCKE, B., *Jelineks Gespenster; Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*, Passagen-Verl., Wien, 2007.

---, *Semiotik und Dissemination; von A. J. Greimas zu Jacques Derrida : eine erzähltheoretische Analyse anhand von Elfriede Jelineks "Prosa", "Oh Wildnis, oh Schütz vor ihr"*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002.

LUCKNER, A., *Martin Heidegger: Sein und Zeit: Ein einführender Kommentar*, UTB, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 2007.

LUDEWIG, A., « Heimat- und Anti-Heimatliteratur in Österreich », *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, Volume 33, issue 3, 1997, p. 238-58 : http://utpjournals.metapress.com/content/05062570573M8489.

LÜDTKE, A., « Alltagsgeschichte, Mikro-Historie, historische Anthropologie », *Geschichte. Ein Grundkurs*, Goertz, Hans-Jürgen, Reinbek, Rowohlt, 1998, p. 557-78.

---, « Einleitung: Was ist und wer treibt Alltagsgeschichte? », *Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, Lüdtke, Alf, Frankfurt/Main, Campus Verlag, 1989, p. 9-47.

LÜFTL, W., « Holocaust – Glaube und Fakten (Originaltitel: the Lüftl Report) », *Journal of historical review*, 4, 12, Winter 1992/93,

MADUSCHKA, L., W. SCHMIDKUNZ, *Leo Maduschka - junger Mensch im Gebirg. Leben, Schriften, Nachlass*, Richard Pflaum Verlag, München, o.J.

MAETZIG, K., « Vom Wesen des Dokumentarfilms », *Theater der Zeit*, Nr. 01/1946, p. 24.

MAIER-SCHAEFFER, F., « "Glotzen ist nicht sehen". "La faculté de voir" ou Le plus petit dénominateur commun de la leçon brechtienne », *Bertolt Brecht. La théorie en débat*, Études réunies par Marielle Silhouette et Jean-Marie Valentin, Paris, Études germaniques, 63ème année, 2008/2, p. 273-91.

---, *Les Métamorphoses du dieu Bonheur. Heiner Müller, Bertolt Brecht et l'écriture de fragment*, PUPS, Paris, 2012.

MANOSCHEK, W., *Der Fall Rechnitz: Das Massaker an Juden im März 1945*, New Academic Press, Wien, 2009.

---, « Rechnitz, März 1945. Taten und Täter », *Die endlose Unschuldigkeit : Elfriede Jelineks 'Rechnitz (Der Würgeengel)'*, Janke, Pia*(et al.)*, Wien, Praesens Verlag, 2010, p. 51-67.

MARTINEZ-THOMAS, M., « Función y disfunción del texto didascálico en Luces de bohemia », *Le retour du tragique : le théâtre espagnol face à la rénovation esthétique (Valle-Inclán, R. Alberti, F. García Lorca)*, sous la direction de Martinez-Thomas, Monique, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 99-112.

---, *Jouer les didascalies*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1999.

---, « Typologie fonctionnelle du didascale », *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle : regarder l'impossible*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2007, p. 35-46.

MARTINEZ-THOMAS, M., S. GOLOPENTIA, *Voir les didascalies*, Ophrys, Paris, 1994.

MARTINEZ THOMAS, M., S. GOLOPENTIA, *Interpretar las didascalias*, Ñaque, Ciudad Real, 2009.

MARX, P. W., *Theater und kulturelle Erinnerung. Kultursemiotische Untersuchungen zu George Tabori, Tadeusz Kantor und Rina Yerushalmi*, Mainzer Forschungen zu Drama und Theater / Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 27, Francke, Tübingen ; Basel, 2003.

MASANEK, N., *Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur*, Köngishausen & Neumann, Würzburg, 2005.

MCLUHAN, M., *La Galaxie Gutenberg face à l'ère électronique les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Mame, Paris, 1967.

MERLE, R., *La mort est mon métier*, Gallimard, Paris, 1952.

MERTENS, M., « Untote », *Jelinek Handbuch*, Janke, Pia, Stuttgart ; Weimar, J.B. Metzler Verlag, 2013, p. 292-96.

---, « Untote Erinnerung. Medienästhetische Analyse der Erinnerungskonzeptionen der Shoa in Elfriede Jelineks Roman "Die Kinder der Toten" und den neueren Dramen », sous la direction de Prof. Dr. Pia Janke, Universität Wien, Wien, 2009 (thèse en cours).

MERTENS, M., E. GÜNTHER, « 'Ich will kein Leben.' Elfriede Jelineks Ästhetik des Untoten », *JELINEK[JAHR]BUCH*, Janke, Pia, Wien, Praesens-Verlag, 2012, p. 104-26.

METELING, A., « Genius loci: Memory, Media, and the Noe-Gothic in Georg Klein and Elfriede Jelinek », *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture*, Esther Peeren, Maria del Pilar Blanco, New York, Continuum, 2010, p. 187-99.

MICHAEL, N., *Heimat : zu Geschichte und Begriff eines Phänomens*, Kieler geographische Schriften, Geographisches Inst., Kiel, 1992.

MIESS, J., *Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen*, Böhlau, Köln, 2010.

MILL, J. S.*(et al.)*, *A System of logic. Ratiocinative and inductive. Being a connected view of the principles of evidence and the methods of scientific investigation*, Collected works 7-8, University press, Routledge and Kegan Paul, Toronto, London, 1974.

MINDLER, U., *Tobias Portschy. Biographie eines Nationalsozialisten. Die Jahre bis 1945*, Burgenländische Forschungen, Bd. 92, Burgenländisches Landesarchiv, Eisenstadt, 2006.

MISSOMELIUS, P., *Digitale Medienkultur: Wahrnehmung – Konfiguration – Transformation*, transcript, Bielefeld, 2006.

MITSCHERLICH, A., M. MITSCHERLICH, *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens*, Piper, München, 1967.

---, *Le deuil impossible. Les fondements du comportement collectif*, Bibliothèque scientifique Science de l'homme, traduit de l'allemand par Laurent Jospin, Payot, Paris, 1972.

MÖSENEDER, M., *Sprache im Theater Elfriede Jelineks. Eine linguostilistische Untersuchung der Texte "Burgtheater", "Stecken, Stab und Stangl" und "Das Werk"*, Dipl., Universität Salzburg, 2007.

MOSER, A., *Elfriede Jelinek - Rezeption und Übersetzung in Italien und Spanien*, Universität Innsbruck, (thèse en cours).

MOSER, C., *Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis*, Aisthesis, Bielefeld, 2005.

MÜLLER, H., « Bildbeschreibung », *Heiner Müller : Philoktet, Bildbeschreibung, Anatomie Titus Fall of Rome*, Fiebach, Joachim (dir.), Berlin, Dialog Verlag, 1988, p. 49-59.

---, « Bildbeschreibung », *Ende der Vorstellung*, Haß, Ulrike, Deutschland, Theater der Zeit, 2005, p. 10-17.

---, « Paysage sous surveillance », *Germania Mort à Berlin*, traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 23-34.

MÜLLER, S., C. THEODORSON, *Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat; Ergebnisse der Internationalen Elfriede-Jelinek-Tagung 1. - 3. Juni 2006 in Tromsø*, Praesens Verlag, Wien, 2008.

NACHIN, C.,« Promenades autour du symbole psychanalytique : anasémie et pratique analytique », *Le Coq-héron*, 3/2006, n°186, p. 12-26.

NANCY, J.-L., N. LÉGER, *Où cela s'est-il passé ?*, Le lieu de l'archive, entretien réalisé par Nathalie Léger, Imec, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, 2011.

NEELSEN, S., *L'essai et le sublime - Elfriede Jelinek et Robert Musil*, sous la direction de Jürgen Ritte, Université Paris 3, (en préparation depuis le 2 novembre 2010).

NIETHAMMER, L., *Ego-Histoire? : und andere Erinnerungs-Versuche*, Böhlau, Wien, 2002.

---, « Kollektive Identität : heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur », *Rowohlts Enzyklopädie*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2000.

---, *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der "Oral history"*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985.

NIETZSCHE, F., *Le Gai savoir*, Garnier Flammarion, Paris, 2007.

NORA, P., « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », *Les Lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, p. 23-43.

---, *Les Lieux de mémoire*, (Bibliothèque illustrée des histoires), Gallimard, Paris, 3 tomes, t. 1 *La république* (1 vol., 1984), t. 2 *La Nation* (3 vol., 1986), t. 3 *Les France* (3 vol., 1992).

NOWAK, E., *Hasenjagd*, Residenz-Verlag, Salzburg, 1974.

---, *Hasenjagd : Österreichische Erzählungen / La chasse au lièvre : récits autrichiens*, trad., préf. et notes par Axel Nesme, Librairie générale française, Paris, 1993.

OLNEY, I., « Repetition (with difference) and Ludic Deferral in the later films of Luis Buñuel », *Quarterly Review of Film and Video*, vol.18, 1, 2001, p. 71-82.

ORTNER, J., *Poetologie "nach Auschwitz". Narratologie, Semantik und sekundäre Zeugenschaft in Elfriede Jelineks Roman "Die Kinder der Toten"*, thèse de doctorat, Universität Kopenhagen, Januar 2012.

OTTEN, G., *Der Einsturz. Wie das Historische Archiv der Stadt Köln verschwand. Zertrümmerte Geschichte*, Emons Verlag, Köln, 2010.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduit en français par Joseph Chamonard, Garnier, Paris, 1953.

PAGE, C., « Deuil et désir », *Dossier Charlotte Delbo, Témoigner entre histoire et mémoire*, n°105, 2010, p. 163-76.

---, *Écritures théâtrales du traumatisme. Écritures de la résistance*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2012.

PARRY, C., E. PLATEN, *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*, Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur Band 2, Ludicium, München, 2007.

PAVIS, P., *Dictionnaire du théâtre*, avec une préface de Anne Ubersfeld, Dunod, Paris, 1996.

---, *L'Analyse des spectacles; théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Nathan, Paris, 2003.

---, *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*, Collection U, Armand Colin, Paris, 2007.

PELKA, A., *Körper(sub)versionen: zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*, Lang, Frankfurt / Main, 2005.

---, « (Menschen-)Fleisch als Motiv in Theatertexten von Elfriede Jelinek », *Positionen der Jelinek-Forschung: Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz Olsztyn 2005,* Zittel, Claus,Marian Holona, Jahrbuch für Internationale Germanistik - Band 74, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2008, p. 165-85.

PERTHOLD, S., *Elfriede Jelineks dramatisches Werk. Theater jenseits konventionneller Gattungsbegriffe*, (thèse non publiée), Vienne, 1991.

PETHES, N., *Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Lexikon*, Rowohlts Enzyklopädie 55636, Orig.-Ausg., Vol. Rowohlt-Taschenbuch-Verl., Reinbek bei Hamburg, 2001.

PFLÜGER, M. S., *Vom Dialog zur Dialogizität: die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 15, Francke, Tübingen, 1996.

PINTO, V., « Mediale Sphären. Zur Einführung in das Kapitel », *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven,* Doris Kolesch, Vito Pinto, Jenny Schrödl (éd.), Kultur und Medientheorie, Bielefeld, transcript, 2009, p. 87-97.

---, *Stimmen auf der Spur. Zur technologischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*, transcript Verlag, Bielefeld, 2012.

PIRANDELLO, L., *On tourne*, traduction de C. de Laverière, Sagittaire, Paris, 1925.

PISCATOR, E., « De l'Art à la Politique (1929) », *Le Théâtre Politique,* L'Arche, Paris, 1972, p. 11-28.

---, « Le théâtre documentaire (1929) », *Le Théâtre Politique,* L'Arche, Paris, 1972, p. 63-72.

---, *Le Théâtre Politique*, L'Arche, Paris, 1972.

---, « Le Théâtre Prolétarien », *Le Théâtre Politique,* L'Arche, Paris, 1972, p. 35-45.

PLATO, A. V., « Oral History als Erfahrungswissenschaft. Zum Stand der "Mündlichen Geschichte" in Deutschland », *Geschichte vor 2000. Perspektiven der Historiographiegeschichte, Geschichtstheorie, Sozial- und Kulturgeschichte. Festschrift für Georg G. Iggers zum 65. Geburtstag,* Jarausch, Konrad H.*(et al.),* Hagen, 1991, p. 418-40.

POIZAT, M., « Teuflisch oder göttlich? Der lyrische Genuß », *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme,* Friedrich Kittler, Thomas Macho, Sigrid Weigel, Berlin, o.A., 2002, p. 215-32.

POSCHMANN, G., *Der nicht mehr dramatische Theatertext aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Theatron Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, M. Niemeyer, Tübingen, 1997.

RABENSTEIN-MICHEL, I., « Bewältigungsinstrument Anti-Heimatliteratur », *Germanica*, 42, 2008, p. 157-69, consulté le 15 mai 2012: URL : http://germanica.revues.org/525.

RAJAL, E.*(et al.),* « Vergessene Opfer », *Der Fall Rechnitz. Das Massaker an Juden im März 1945,* Manoschek, Walter, Wien, Wilhelm Braumüller, 2009, p. 111-45.

RANCIÈRE, J., *Le specateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008.

---, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, La librairie du XXe siècle, Seuil, Paris, 1992.

RAPP, U., *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion,* Luchterhand, Darmstadt, 1973.

REICHART, E., *Februarschatten*, Aufbau-Verlag, Berlin ; Weimar, 1985.

REITER, M., « Das Tauernkraftwerk Kaprun », Wien, Böhlau, 2002, p. 127 - 98.

---, *Die Generation danach. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis*, Studien-Verlag, Innsbruck ; Wien, 2006.

---, *Generation und Gedächtnis. Tradierung und Verarbeitung des Nationalsozialismus bei den "Kindern der Täter"*, Habilitationsschrift, Universität Wien, 2006.

---, *"My father wasn't a murderer!" Belated rehabilitations of the "war generation"*, Sonderdruck, Transaction Publ., New Brunswick, 2005.

---, *The "myth" of Kaprun forced labor at the Tauern power plant in Kaprun and how postwar Austria dealt with it*, Transaction Publ., New Brunswick, 2003.

---, *Nationalsozialismus als historisches Erbe? Die zweite Generation in Österreich*, Sonderdruck, Löcker, Wien, 2002.

---,« Spurensuchen. Autobiographische und literarische Auseinandersetzungen mit der familiären NS-Involvierung in der zweiten Generation », *Zeitgeschichte 32*, 5, 2005, p. 399-418.

RÉTIF, F., *Elfriede Jelinek: Sprache, Geschlecht und Herrschaft*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008.

RICŒUR, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000.

---, *La Métaphore vive*, Éd. du Seuil, Paris, 1975.

---, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, tome 1, Éd. du Seuil, Paris, 1991.

---, *Temps et récit. Le temps raconté*, tome 3, Seuil, Paris, 1991.

ROACH, J., *Cities of the dead: circum-Atlantic performance*, The social foundations of aesthetic forms, Columbia Univ. Press, New York, 1996.

RÖCKELEIN, H., *Kannibalismus und europäische Kultur*, Forum Psychohistorie 6, edition diskord, Tübingen, 1996.

ROTH, M., *Theater nach Auschwitz. George Taboris "Die Kannibalen" im Kontext der Holocaust-Debatten*, Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur / Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur 32, Lang, Frankfurt am Main, 2003.

RÜGEMER, W., *Colonia Corrupta. Globalisierung, Privatisierung und Korruption im Schatten des Kölner Klüngels*, Westfälisches Dampfboot Verlag, Münster, 2002.

RÜHL, M., *Linguistique pour germanistes une tentative de médiation entre la tradition française et la tradition allemande de l'étude de la langue allemande*, Feuillets de l'ENS Fontenay-Saint-Cloud, E.N.S. Editions Fontenay - Saint-Cloud, Fontenay-aux-Roses, Paris, 2000.

RUSSEL, B., « On denoting », *Logic and Knowledge*, 1956: http://www.cscs.umich.edu/~crshalizi/Russell/denoting/.

---, « On denoting », *Mind*, new series, n° 14, 1905, p. 479-93.

SANDER, M., *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek: das Beispiel "Totenauberg"*, Epistemata : Reihe Literaturwissenschaft / Epistemata / Reihe Literaturwissenschaft 179, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1996.

SARTRE, J.-P., *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Collection Tel, Gallimard, Paris, 1943.

SCHESTAG, U., *Sprachspiel als Lebensform: Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks*, Aisthesis-Verl., Bielefeld, 1997.

SCHMIDT-DENGLER, W., *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Residenz-Verl., Salzburg ; Wien, 1995.

SCHMIDT, C., « SPRECHEN SEIN. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen », *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 153, 2000, p. 65-74.

SCHMIELE, C., « Ein früher Alpinist in Jelineks 'Alpen' », *Jelinek, une répétition? / Jelinek, eine Wiederholung ? : A propos des pièces In den Alpen et Das Werk / Zu den Theaterstücken In den Alpen und Das Werk*, Lartillot, Françoise et Dieter Hornig (éd.), Bern, Peter Lang, 2008, p. 183-208.

SCHNEIDER, R., « In the meantime: performance remains », *Performing Remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, London ; New York, Routledge, 2011, p. 87-110.

---, *Performnig remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, Routledge, New York ; London, 2011.

SCHOCH, J., *In den Hinterzimmern des Kalten Krieges : die Schweiz und ihr Umgang mit prominenten Ausländern 1945 - 1960*, Orell Füssli, Zürich, 2009.

SCHRÖDL, J., *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, transcript, Bielefeld, 2012.

SCHULLER, A., « Friß und Werde », *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 50, 1996, p. 281-93.

SCHWARZMAYER, E., *Rechnitzer Geschichten*, Stiftung, R.E.F.U.G.I.U.S. - Rechnitzer Flüchtlings- und Gedenkinitiative und, edition lex liszt 12, Oberwart, 2000.

SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, Trad. Déprats, Jean-Michel, édition bilingue, Gallimard, Paris, 2004.

SLOTERDIJK, P., *Sphären I - Blasen, Mikrosphärologie*, Suhrkamp, Frankfurt / Main, 1998.

SOLIBAKKE, K. I., « Musik », *Jelinek Handbuch*, Janke, Pia, Stuttgart ; Weimar, J.B. Metzler Verlag, 2013, p. 306-09.

---,« Musikdiskurse in ausgewählten Theatertexten Elfriede Jelineks », *Austriaca, Cahiers Universitaires d'Information sur l'Autriche*, 2004, p. 189-204.

STAMPF, G., *Interview mit einem Kannibalen: Das geheime Leben des Kannibalen von Rotenburg*, Seeliger, Wolfenbüttel, 2007.

STRAUSS, J., *Die Fledermaus. Operette in 3 Akten. RV 503*, Kritische Gesamtausgabe, Rot, Michael, Strauss Edition, Wien, 2008.

STROBL, B., « Entstehung und Beschreibung von "Memento" (2004, UA 2005) », Elfriede Jelinek Forschungszentrum, Universität Wien, Wien, 2005.

STURM, O., B. KELLNER, *Ich bin ich weil mein kleiner Hund mich kennt. Die Schriftstellerin Gertrude Stein*, Perf., audiobook, SFB/WDR/SWR/DLR, S.l., 2001.

TAYLOR, D., *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, John Hope Franklin Center Book, Duke University Press Books, Durham, 2003.

TEMPLEMAN, K., « Le théâtre de Charlotte Delbo entre l'absence et l'abcès du "sortilège d'oubli" », *Loxias*, mis en ligne le 29 août 2007: http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1867.

THIÉRIOT, G., *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, Interlangues littératures, Thiériot, Gérard (dir.), Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2006.

TODOROV, T., *Les abus de la mémoire*, Arléa, Paris, 1995.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, F., « Regarder l'impossible : l'écriture didascalique dans le théâtre du XXe siècle », *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle : regarder l'impossible*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2007, p. 9-17.

TREUDE, S., « Elfriede Jelinek, das Wurzeldenken und der Heimatbegriff. Ein Essay », *Modern Austrian Literature*, 39, 3/4, 2006, p. 105-09.

TREVISANATO, S. I., *The Plagues of Egypt. Archaeology, History and Science Look at the Bible*, Piscataway NJ Euphrates, 2005.

UBERSFELD, A., *Lire le théâtre 2. L'École du spectateur*, Editions sociales, Paris, 1981.

UECKER, K., *Hat das Lachen ein Geschlecht?: zur Charakteristik von komischen weiblichen Figuren in Theaterstücken zeitgenössischer Autorinnen*, Aisthesis-Verl., Bielefeld, 2002.

VAOU, E., « Le récit dans les tragédies d'Euripide: étude d'un discours performatif », *Loxias*, 12, 21 février 2006: http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=918.

VENNEMANN, A., *Discours sans paroles – une herméneutique des failles de la mémoire dans Rechnitz (L'Ange exterminateur) : texte et réalisations*, Mast., Université Rennes 1, 2010.

---, *"Hallo, wer spricht?" Identität und Selbstdarstellung in Elfriede Jelineks 'Ein Sportstück' : Text und Aufführung*, Mast., Université Rennes 2, 2007.

---, « La relation corps - espace comme symptôme de l'incommunicable. *Les Nus* de Peter Wagner », *Corps et Territoires. Résentations du corps et structures sociales*, Duprat, Arnaud,Eva Tilly, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, (à paraître).

---, « La topomnésie comme ressort dramaturgique dans le théâtre contemporain autrichien. *Requiem. Den Verschwiegenen* de Peter Wagner et *Rechnitz (Der Würgeengel)* d'Elfriede Jelinek », *Mémoire(s) des lieux dans la prose centre-européenne après 1989*, Tomaszewski,

Marek,Małgorzata Smorag-Goldberg, Lausanne, Les Éditions Noir sur Blanc, 2013, p. 91-109.

---, « La voix comme voie du souvenir dans les pièces *Requiem. Pour les sans-voix* de Peter Wagner et *Rechnitz (L'ange exterminateur)* d'Elfriede Jelinek », *Les failles de la mémoire*, DUMANOIR, Virginie, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, (à paraître), s.p.

---, « Le silence des Exclus ou la parole confisquée dans le roman éponyme d'Elfriede Jelinek », *Dislocation des Empires : Les perdants de l'Histoire*, BOURSICAUT, Hélène, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p.147-68.

---, « Les fugues de la mémoire dans *Rechnitz (L'ange exterminateur)* d'Elfriede Jelinek : texte et mise en scène », *La culture générale*, Rennes, Atala, n°14, 2011, p. 289-305.

---, *« Nous accordons l'histoire avec nous » : La place de l'histoire dans le théâtre contemporain en Autriche*, "Récit, Fiction, Histoire", séminaire organisé par Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic, EHESS, Paris, 23.03.2011.

---, « Spatialisation des corps et corporalisation de l'espace - "Les Nus" de Peter Wagner », *Corps et Territoires. Représentations du corps et structures sociales*, Journée d'études organisée par Arnaud Duprat et Eva Tilly à l'Université Rennes 2, 02.12.2011.

---, « Unsere tägliche Sendung von der Banalität des Bösen » – über äußere Zwänge und innere Konflikte in E. Jelineks und L. Buñuels Würgeengel », *Trajectoires, n°5*, 2011: http://trajectoires.revues.org/index732.html.

VIDAL-NAQUET, P., « L'année 1942 et les Juifs en France », Colloque à l'EHESS, Paris, 15 et 16 juin 1992.

VIKI, « Eine szenische Gedenktafel für zwölf vergessene Helden », *Kurier*, 28.10.2000.

VOGEL, J., « 'Ich möchte seicht sein.' Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks », *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*, Thomas Eder, Juliane Vogel, München, Wilhelm Fink Verlag, 2010, p. 9-18.

---,« Keine Leere der Unterbrechung - Die Kinder der Toten oder der Schrecken der Falte », *Modern Austrian Literature*, 3/4, 2006, p. 15-26.

VON BECKER, P., « Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz », *Theater heute*, n°9, septembre 1992, p. 1-10.

VOSSEN, R. V., *Zigeuner. Roma, Sinti, Gitanos, Gypsies zwischen Verfolgung und Romantisierung*, Ullstein Verlag, Frankfurt / Main, Berlin, Wien, 1983.

WEBER, S., « "Mitteilbarkeit" und "Exponierung" - Zu Walter Benjamins Auffassung des "Mediums" », *Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*, 06.08.2013: http://www.thewis.de/?q=node/35.

WEIGEL, S., « Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom. Kulturwissenschaftliche Perspektiven », *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Doris Kolesch, Sybille Krämer, Taschenbuch Verlag (Wissenschaft), Frankfurt / Main, Suhrkamp, 2006, p. 16-39.

WEINRICH, H., *Lethe - Kunst und Kritik des Vergessens*, Beck, München, 1997.

---, « Typen der Gedächtnismetaphorik », *Archiv für Begriffsgeschichte*, n°9, 1964, p. 23-26.

WEISS, P., « Notes sur le théâtre documentaire », Trad. Baudrillard, Jean, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*, Paris, Seuil, 1968, p. 7-15.

---, « Notizen zum dokumentarischen Theater », *Rapporte 2*, Verlag, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1971, p. 91-104.

WELZER, H., *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, Beck, München, 2005.

---, *Das soziale Gedächtnis: Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburger Ed., Hamburg, 2001.

---, *Les exécuteurs. Des hommes normaux aux meurtriers de masse*, Trad. Lortholary, Bernard, nrf essais, Gallimard, Paris, 2007.

---, *Täter: wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden*, 2. Aufl., Vol. Fischer, Frankfurt am Main, 2005.

WELZER, H., N. BASIC, *Der Krieg der Erinnerung: Holocaust, Kollaboration und Widerstand im europäischen Gedächtnis*, Fischer-Taschenbuch-Verl., Frankfurt am Main, 2007.

WELZER, H.*(et al.)*, *"Opa war kein Nazi": Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Orig.-Ausg., Vol. Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main, 2002.

---, *"Was wir für böse Menschen sind!": der Nationalsozialismus im Gespräch zwischen den Generationen*, Studien zum Nationalsozialismus in der Edition diskord 1, Ed. diskord, Tübingen, 1997.

WHITE, H., *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore London, 1973.

WHITE, H. V., *The Content of the form narrative discourse and historical representation*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (Maryland) London, 1987.

WIGMORE, J., « From 'das Haus Osterreich' to 'Hauser in Osterreich'; Local, Transnational and Global Images of House, Home and Heimat in Works by Ingeborg Bachmann, Elisabeth Reichart and Elfriede Jelinek », *German Monitor*, 68, 1, 2007, p. 63-79.

WINKLER, G., « Das verordnete Landesbewusstsein. Zur Entstehung der burgenländischen Landeshymne », *Beiträge zur Landeskunde des burgenländisch-westungarischen Raumes. Festschrift für Harald Prickler zum 60. Geburtstag*, Eisenstadt, Burgenländische Forschungen. Sonderband XIII, 1994, p. 493-505.

WITTGENSTEIN, L., *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914 - 1916. Philosophische Untersuchungen.Werkausgabe*, 1984.

WITTGENSTEIN, L.*(et al.)*, *Tractatus logico-philosophicus*, International library of psychology, philosophy and scientific method., K. Paul Trench Trubner, London, 1922.

WOLFGANG, T., *Die Heimat als soziologische und geopolitische Kategorie*, Neue Würzburger Studien zur Soziologie, Creator-Verlag, Würzburg, 1987.

WOODS, E., « The Roles of the Author, Sub-author and Meta-author », 9 octobre 2006, consulté le 7 juin 2013, URL : http://www.mindspacesolutions.com/blog/13/the-roles-of-the-author-sub-author-and-meta-author/.

YATES, F. A., *Gedächtnis und Erinnern: Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, VCH, Acta Humaniora, Weinheim, 1991.

ZIMMERMANN, M., *Rassenutopie und Genozid. Die nationalsozialistische "Lösung der Zigeunerfrage"*, Christians, Hamburg, 1996.

ZITTEL, C., *Positionen der Jelinek-Forschung Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede-Jelinek-Konferenz, Olsztyn 2005*, Jahrbuch für Internationale Germanistik, Polnisch-Deutsche Elfriede-Jelinek-Konferenz (2005 Olsztyn Lyna), Lang, Bern u.a., 2008.

ZSCHACHLITZ, R., « In den Alpen – Kritische Heimatliteratur bei Elfriede Jelinek und Herbert Achternbusch », *Chroniques allemandes*, Grenoble, Centre d'Etudes et de Recherches Allemandes et Autrichiennes, n° 13, 2009, p. 167-78.

## Illustrations

**Figure 1** : Esquisse de *März. Der 24.*, Offenes Haus Oberwart (1995) © W. Horwath
**Figure 2** : *Rechnitz (Der Würgeengel)*, Theater Freiburg, © Maurice Korbel

## RÉSUMÉ

**Architectures et architextures de la mémoire. Le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011)**

Le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner s'inscrit dans la (re/con)quête d'une identité mise à mal par les traumatismes successifs de l'histoire austro-allemande ainsi que par les relations contradictoires qu'entretient le peuple germanique avec son passé fasciste. A la montée des commémorations officielles depuis le début des années 1990, qui va de pair avec la disparition des derniers témoins de la Shoah, les textes, tout comme les mises en scènes et performances vocales qu'ils suscitent, opposent un théâtre des lieux et des milieux de la mémoire. L'analyse des stratégies textuelles et scéniques, sous l'angle des formes, structures et des enjeux de la mémoire et du souvenir, met au jour une esthétique théâtrale particulière de ce que l'on peut appeler un art du « remembrement ».



## MOTS CLÉS

Littérature germanophone, Elfriede Jelinek, Peter Wagner, Autriche, théâtre, mémoire, histoire du XX$^{e}$ et XXI$^{e}$ siècles, dramaturgie postdramatique, performance, voix, corps



## ABSTRACT

**Architectures and architextures of memory. The theatre of Elfriede Jelinek and Peter Wagner (1991-2011)**

Elfriede Jelinek and Peter Wagner's plays are part of the quest for—or conquest of—an identity shaken by the traumas of Austro-German history, and by the contradictory relationship between the Germanic peoples and their fascist past. The 1990s saw the deaths of many of the last Holocaust witnesses, and an increase in official commemorations to which the texts, as well as their staging and their vocal performance, respond through sites of memory and real environments of memory. The analysis of textual and scenic strategies, in particular the forms, structures and implications of memory, sheds light on a special theatrical aesthetic belonging to what may be called an art of « rememberment».



## KEY-WORDS

German literature, Elfriede Jelinek, Peter Wagner, Austria, theatre, memory, history of the 20$^{th}$'s and 21$^{st}$ century, postdramatic theatre, performance, voice, body



## ZUSAMMENFASSUNG

**Architekturen und Architexturen des Gedächtnisses. Das Theater von Elfriede Jelinek und Peter Wagner (1991-2011)**

Das Theater von Elfriede Jelinek und Peter Wagner trägt zur Wieder(an)erkennung und Wiederfindung einer Identität bei, die durch die sukzessiven Traumata der österreichisch-deutschen Geschichte sowie durch das widersprüchliche Verhältnis Deutschstämmiger zu ihrer faschistischen Vergangenheit beeinträchtigt wurde. Den offiziellen Gedenkfeiern seit Anfang der 1990er Jahre, die mit dem allmählichen Verschwinden der letzten Holocaust-Zeitzeugen einhergehen, setzen die von ihnen hervorgerufenen Texte, Inszenierungen und stimmlichen Performances ein Theater der Gedächtnisorte und -räume entgegen. Die Analyse der textuellen und szenischen Strategien unter dem Blickwinkel der Formen, Strukturen und Funktionen von Erinnerung und Gedächtnis bringt eine spezielle Theaterästhetik dessen an den Tag, was als eine Kunst «erinnernder Wieder-Holung» bezeichnet werden kann.



## SCHLÜSSELBEGRIFFE

Zeitgenössische Literatur, Elfriede Jelinek, Peter Wagner, Österreich, Gedächtnis, Theater, Geschichte des 20. und 21. Jh., Postdramatik, Performance, Stimme, Körper