

Les fugues de la mémoire dans *Rechnitz (L'ange exterminateur)* : texte et mise en scène

Aline VENNEMANN

Résumé

Dans la nuit du 24 au 25 mars 1945, quelques jours avant l'arrivée de l'Armée rouge, plus de 180 Juifs sont fusillés près du château de Rechnitz. C'est la comtesse Margit Batthyány, la petite-fille du magnat de l'acier Thyssen, qui préside à cette réunion de nazis enivrés et à la folle fusillade qui en est le point culminant. Les cadavres sont enterrés à la va-vite, les traces de ce drame aussitôt effacées — et toute une ville se tait.

En écrivant *Rechnitz (L'ange exterminateur)* soixante-quatre ans plus tard, la dramaturge viennoise controversée Elfriede Jelinek entreprend de briser le tabou : en submergeant lecteur et spectateur de « monologies » monstrueuses, elle fait éclater le silence de mort.

Version moderne et retravaillée de *L'ange exterminateur* de Luis Buñuel (1962), *Rechnitz* cherche à retracer les événements de cette nuit macabre, dévoilant une mémoire « trouée », malheureuse en ce qu'elle ne peut assumer le passé. L'évocation du massacre sur la scène théâtrale, l'esthétique fantomatique d'Elfriede Jelinek, permettront-elles d'ébranler ce mur du silence, cette carapace invisible de l'histoire et de la culture autrichiennes ? L'analyse scénique et philologique de la pièce vise en ce sens à éclaircir les « fugues de la mémoire », les mécanismes d'enfouissement et de fuite à travers une langue devenue autonome. En entrant dans les plis de l'histoire, on effleurera la question de l'ineffable et ses différentes manifestations dans le texte (juin 2009) et l'une de ses mises en scène à Zurich (janvier 2010).

Mots-clés : théâtre, mémoire collective, psychanalyse, Autriche, seconde guerre mondiale.

Abstract

In the night of the 24th-25th of March 1945, a few days before the Red Army arrived, over 180 Jews were shot near the castle in Rechnitz. The Countess Margit Batthyány, grand-daughter of Thyssen, the steel magnate, presided over this gathering of drunken Nazis and the crazy shootings at its climax. The bodies were hastily buried, the evidence of this tragedy was just as quickly hidden and a whole town remained silent.

By writing the play *Rechnitz* sixty-four years later, the Viennese playwright Elfriede Jelinek attempts to break a taboo and shatter the silence of death by submerging readers and viewers in monstrous "monologies".

Revisiting and reworking *The Exterminating Angel* by Luis Buñuel (1962), *Rechnitz* attempts to retell the events of that horrible night. Through this, the play unveils a « spotty » memory which unfortunately cannot come to terms with the past. Will the staging of the massacre and Jelinek's ghostly aesthetics manage to shake the wall of silence — the invisible shell put up by Austrian history and culture? The analysis of the staging and the philology of this contemporary play aims to explain the irregularities of memory, its mechanisms of burying and avoidance through a language which has become autonomous. By examining the hidden facets of history, the question of the unutterable and its various occurrences in the text (June 2009) and one of its stagings in Zurich (January 2010) will be addressed.

Keywords : theater, collective memory, psychoanalysis, Austria, World War II.

* Nous voudrions remercier Roland Koberg de nous avoir accordé un entretien, au Schauspielhaus de Zurich, le 7 janvier 2010 ainsi que Toni Suter de nous avoir aimablement offert les photos de la première de *Rechnitz*, insérées dans cet article.

« Allez, en route pour la Suisse ! Personne n'échappe aux banques et encore moins aux abattoirs. C'est merveilleusement organisé¹. »



© Toni Suter / 1+1 Fotografie

Figure 1 : « Devant les portes vitrées du Schauspielhaus » : l'entrée en scène de *Rechnitz*

C'est avec ces mots que l'actrice Isabelle Menke invite les spectateurs suisses à monter dans le bus pour retrouver le théâtre, le Schauspielhaus, de Zurich (fig. 1). La mise en scène de *Rechnitz* (*L'ange exterminateur*) par Leonhard Koppelman (régie) et Roland Koberg (dramaturgie) brise d'emblée le cadre du théâtre conventionnel. « Durant cette représentation, le public part en voyage », annonce le programme, « il commence et se termine à *Pfauen*, entre-temps un auto-

car conduit les spectateurs à un endroit inconnu² ». La fuite en avant devient ainsi un *leitmotiv* de la première de *Rechnitz* en Suisse³, 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*. Se concentrant sur les derniers instants d'un banquet macabre à *Rechnitz*, organisé par l'aristocratie et la SS locale peu avant l'arrivée de l'armée russe, la pièce interroge les mécanismes d'enfouissement et de fuite développés, après la guerre, par toute une génération d'Autrichiens. En entrant dans les plis de l'histoire, et donc de la mémoire collective, cette étude, qui se veut à la fois dramatique et philologique, abordera la question de l'ineffable et de ses diverses manifestations dans ce texte et sa mise en scène.

Exposition : Première fugue

La fugue (du latin *fuga* signifiant « fuite ») est une composition musicale dans laquelle un motif de quelques mesures, appelé sujet ou thème, est reproduit à un certain intervalle. Selon Marcel Dupré, la fugue tient son nom du thème

1. JELINEK (Elfriede), « *Rechnitz* (Der Würgeengel) », *Drei Theaterstücke*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009, p. 171. La pièce sera désormais citée sous forme abrégée *RdW*. Étant donné qu'il n'y a, pour l'instant, aucune version française disponible, nous traduisons, sauf indication contraire, toutes les citations. Le script de Roland Koberg porte à la 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.
2. « 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 unbekanntem Ort. »
3. La première suisse eut lieu à Zurich le 19 décembre 2009. Nous nous référons cependant aux deux mises en scène des 6 et 7 janvier 2010, auxquelles nous avons pu assister. La première allemande eut lieu à Munich, le 28 novembre 2008.

qui, « passant successivement dans toutes les voix, et dans diverses tonalités, semble sans cesse *fuir*⁴ ». Le lien qui se tisse entre fugue musicale et fugue psychologique n'est donc point un fruit du hasard. Bien au contraire, les deux formes cinétiques se fondent sur une même action itérative : la variation du même. Or, la répétition et la reprise de motifs sont constitutives de l'écriture jelinekienne. L'auteure autrichienne submerge littéralement ses lecteurs avec des monologies⁵ monstrueuses, nouées autour du même sujet : le massacre de Rechnitz et la culture du silence en Autriche. Rappelons que Rechnitz est une petite ville burgenlandaise à la frontière hongroise, restée dans l'anonymat jusqu'au jour où le journaliste David Litchfield, biographe engagé par la famille Thyssen, a attiré l'attention sur un fait tombé dans l'oubli⁶. Dans la nuit du 24 au 25 mars 1945, la comtesse Margit Batthyány, petite-fille du magnat industriel August Thyssen, organise un banquet officiel pour des partisans nazis (*Gefolgschaftsfest*) dont une grande partie sont des habitants de Rechnitz. Vers minuit, environ 180 forçats juifs, trop épuisés pour supporter le transport en Hongrie vers un camp de concentration, sont rassemblés dans la cour du château de chasse des Batthyány-Thyssen ; on les emmène au *Kreuzstadl*, une chapelle délaissée dans les environs du château (figure 2)⁷.



Figure 2 : Vue du *Kreuzstadl*

On les force à creuser leur propre tombe. Des invités reçoivent des armes. . . Les traces de ce drame ont aujourd'hui disparu ; les corps enterrés à la va-vite sont introuvables — et une ville entière se tait. Jusqu'à présent aucun procès n'a abouti. Les témoins se font très rares et il n'y a quasiment pas de preuves.

4. DUPRÉ (Marcel), *Cours complet de fugue*, 1938, cité par le compositeur français Pierre PETIT, « Fugue », *Encyclopaedia Universalis*, 2010.
5. Dans la mesure où le théâtre jelinekien abolit les normes et conventions du théâtre traditionnel, nous ne pouvons plus parler de « réplique », non plus que de « dialogue » ou de « monologue ». La recherche actuelle s'est ainsi accordée sur le terme de « monologie », une nominalisation du verbe allemand *monologisieren* (monologuer). Formellement, nous avons bien affaire à une tirade, mais qui n'a pas de véritable destinataire si ce n'est le public des lecteurs et spectateurs. Elle ne s'intègre donc pas dans un échange de paroles et se présente plutôt comme un texte ou une prose poétique.
6. LITCHFIELD (David), *The Thyssen Art Macabre*, London, Quartet Books, 2006. Nous nous référons à la traduction récente par Karl Laschulz : *Die Thyssen-Dynastie. Die Wahrheit hinter dem Mythos*, Oberhausen, Assoverlag, 2008.
7. Pour plus d'informations, consulter le site officiel de la Rechnitz Refugee and Commemorative Initiative and Foundation (REFUGIUS) : <<http://www.refugius.at/start.html>>.

S'y ajoute la loi du temps : la plupart des personnes impliquées dans cette tragédie luttent contre l'oubli ou bien ont d'ores et déjà quitté ce monde. Comment lutter dans ce contexte contre les failles de l'histoire, contre cette culture du silence ? Telle est la question que nous pose l'auteure avec sa pièce. N'est-ce pas en rappelant et en retraçant les événements passés que nous pouvons les saisir, les comprendre et finalement les ancrer dans notre mémoire collective qu'est l'histoire⁸ ?

C'est dans cette visée qu'Elfriede Jelinek construit, uniquement à partir de paroles rapportées, l'une de ses dernières pièces qui occupe, de fait, une place centrale dans son « esthétique des revenants » (*Ästhetik der Untoten*)⁹. Suivant le modèle de la tragédie grecque, le discours du messager (*Botenbericht*) est placé au cœur de l'intrigue. L'auteure s'appuie notamment sur le long récit thématissant l'agonie du roi Penthée, déchiré en mille morceaux par sa propre mère Agave, dans les *Bacchantes* d'Euripide. La figure mythologique, ressuscitée par une voix anonyme, représente ici les victimes du massacre, voire le peuple juif, anéanti par ses propres frères allemands :

Alors on assassine le fils non pas pour ses méfaits, car il est, certes, un fils mais pas celui de la comtesse. Il est le fils de chacun d'entre nous. Il est *un* fils. Mais pas le sien. Pourquoi vous vous mettez ainsi en colère¹⁰ ?

La métaphore filée du « fils », qui s'essentialise au fur à mesure que la phrase se déploie, noue non seulement la mythologie grecque au thème biblique de la mort du Christ, mais elle introduit en filigrane le concept nietzschéen de la mort de Dieu¹¹. Plus loin, l'auteure recourt à une double négation pour interroger ce concept avec une ironie mordante : « est-ce qu'aucun Dieu ne vit ? », demande une voix. « À cette question je peux répondre sans ambiguïté par non¹². » L'énoncé tout entier est ambigu. Ces deux exemples dévoilent l'art de la décomposition jelinekienne, cherchant toujours à dépouiller les mots de leurs significations protectrices pour accéder au sens nu. Cet acheminement vers la quintessence de notre parole se fait précisément par des détours, à la manière

8. Voir YOUNG (James Edward), *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, Frankfurt/Main, Jüdischer Verlag, 1992 (traduction par Christa Schuenke, de *Writing and rewriting the Holocaust: narrative and the consequences of interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1988).

9. Rechnitz, publié en juin 2009, est avec *Die Kontrakte des Kaufmanns* (une satire socio-économique de notre société capitaliste) la pièce la plus récente de l'œuvre de Jelinek. Centrée sur le problème de la verbalisation de l'ineffable, de l'aveu de l'inavouable, elle parachève le programme esthétique commencé avec son célèbre roman, *Enfants des morts* (publication en 1995 et traduction par Olivier Le Lay en 2007).

10. RdW, p. 113 (« Da wird nicht um seiner Missetaten der Sohn ermordet, denn er ist zwar ein Sohn, aber nicht der von der Frau Gräfin. Er ist jeder Sohn. Er ist ein Sohn. Aber nicht ihrer. Was regen Sie sich auf ? » [C'est nous qui soulignons]).

11. Voir NIETZSCHE (Friedrich), « Der tolle Mensch », *Die fröhliche Wissenschaft, Werke in drei Bänden II*, Buch 3, « Aphorismus 125 », München, Carl Hanser Verlag, p. 126-128 (*Le Gai savoir ; Par-delà bien et mal*, Paris, Flammarion, 2008, traduction par Patrick Wotling).

12. RdW, p. 146 (« lebt kein Gott? Diese Frage kann ich mit einem eindeutigen Nein beantworten »).

d'une fugue : elle fait entrer les voix une à une, accompagnées d'un thème qui sera, par la suite, développé de diverses manières, distrayant l'auditeur ou le lecteur durant quelques instants. Finalement, cette escapade littéraire se termine par une *coda* (« queue » en italien), une reprise de l'ensemble du texte qui en dégage le sens général. Cette technique du bouclage pourrait définir la forme générale de la pièce, fondée sur le principe de la réécriture et chargée d'une intertextualité assez forte.

Comme le titre de la pièce l'indique, l'auteure se réfère directement au grand film surréaliste *El ángel exterminador* de Luis Buñuel (1962). Rappelons que le cinéaste mexicain y met en scène une société de notables, incapables de franchir le seuil du salon où ils avaient passé la fin de leur soirée. Après le départ progressif des domestiques, les invités se voient obligés de rester sur place durant quatre jours et quatre nuits dans la plus extrême promiscuité. Confrontés à l'égoïsme de chacun, ils en viennent à s'entredéchirer comme des bêtes. Cette séquestration mystérieuse n'est d'ailleurs pas sans rappeler *And then there were none* d'Agatha Christie (1939-1940)¹³, voire *Huis clos* de Jean-Paul Sartre (1944-1947), en montrant que l'enfer est ici-bas, au cœur des relations humaines. Mais, dans *Rechnitz*, la situation s'inverse : la comtesse et ses amants se sont enfuis, le château est en flammes ; ainsi les domestiques se trouvent au centre de l'action puisque ce sont eux qui parlent à la première personne et qui rapportent les faits : « Ne parlent que les domestiques, messagers et messagères (mais il peut aussi n'y en avoir qu'un ou qu'une seule, c'est laissé au soin de la régie) », nous explique la première didascalie, qui ajoute : « Bien évidemment, on peut — comme c'est toujours le cas chez moi — le faire complètement autrement¹⁴. » Il faut observer que la nomenclature « Bote » et « Botin » laisse ici le sens précis des mots en suspens puisqu'il désigne à la fois le/la domestique (en allemand *Dienstbote/-botin*) et le/la messenger/gère ou coursier/sière (en allemand *Bote/Botin*)¹⁵. Le dramaturge Roland Koberg prend d'ailleurs cette précision à la lettre quand il affirme que « les discours des domestiques-messagers étaient au cœur de la mise en scène ». L'intérêt de la pièce serait par conséquent la mise en scène du *multiple* à travers un « grand nombre de domestiques-messagers que l'on ne peut différencier les uns des autres¹⁶ ». L'extrême ouverture sémantique du texte, ainsi opérée par le choix des termes et la forme dramatique reposant sur des monologues anonymes, met le lecteur/spectateur mal à l'aise. Celui-ci ne sait plus faire la distinction

13. Titre de la première adaptation cinématographique (1945) et de la deuxième édition de *Ten Little Niggers* (1939) qui est la version originale britannique ; la version américaine, *Ten Little Indians* (1965), adoptera plus tard le titre de la chanson éponyme.

14. *Ibid.*, p. 55 (« Es sprechen nur Botinnen und Boten (es kann auch nur einer oder eine allein sein, das bleibt der Regie überlassen) [...] Man kann das natürlich, wie immer bei mir, auch vollkommen anders machen. »).

15. Pour garder l'équivocité du terme, nous utiliserons désormais le terme de « domestique-messenger ».

16. « Die Botenberichte waren der Kernpunkt der Inszenierung. [...] Interessant ist das Multiple, viele Boten, die sich nicht voneinander unterscheiden » (entretien avec Roland Koberg, 7 janvier 2010).

entre réalité et fiction. Dans la mise en scène de Leonhard Koppelman, on peut aussi bien se demander si l'on a affaire aux bonnes¹⁷ de la comtesse singeant le discours de leur maîtresse ou bien à des extraits du documentaire *Totschweigen* (*Silence de mort*) de Margareta Heinrich et d'Eduard Erne.

Ce documentaire, réalisé entre 1990 et 1994, représente la première tentative de reconstruction d'un événement traumatique de l'histoire autrichienne fondée exclusivement sur les dires des témoins, des survivants et de leurs descendants. Il est, en ce sens, le pendant cinématographique des *Memoria Austriae*, un projet littéraire des historiens Emil Brix, Ernst Bruckmüller et Hannes Stekl¹⁸, qui retrace l'histoire nationale en se basant sur les souvenirs des Autrichiens, et qui témoigne, par conséquent, des failles et des trous de la mémoire collective¹⁹. Nous entendons par « mémoire collective » l'ensemble des souvenirs et des représentations du passé d'une communauté ou d'un groupe social particuliers qu'ils partagent et qui leur assure une certaine identité (appartenance sociale). La pièce d'Elfriede Jelinek vise, en effet, à prolonger ces entreprises innovatrices en ce qu'elle interroge sans cesse le statut du témoin et du témoignage dans l'écriture de l'histoire d'un pays. Quel poids faut-il accorder aux « paroles rapportées » dans le récit historique ? Comment juger de la véracité, du degré de fidélité de ce genre de discours ? L'auteure viennoise rejoint et prolonge ainsi les réflexions des théoriciens de la mémoire collective qui proposent quelques réponses à cette aporie. En focalisant sa pièce sur les affirmations des messagers qui avancent certains faits en leur nom propre, d'autres en notre nom à tous, Elfriede Jelinek opère en quelque sorte une mise en scène de la mémoire collective tout en s'appuyant, pourtant, sur le souvenir personnel et donc privé. Chaque souvenir individuel suscite, partant, un souvenir collectif. Ce faisant, Jelinek renoue avec les conceptions halbwachsiennes des liens qu'entretient un groupe social avec la mémoire. Dans *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Maurice Halbwachs part en effet d'un récit de seconde main car, argumente-t-il, celui-ci « permet de comprendre en quel sens on peut dire que la mémoire dépend de l'entourage social²⁰ ». Après avoir expliqué que la mémoire des autres vient souvent « au secours de la mienne » puisque « les groupes dont je fais partie m'offrent à chaque instant les moyens de [la] reconstruire », le sociologue constate que c'est dans la mesure où notre pensée individuelle « se replace dans ces cadres et participe à cette mémoire

17. Koberg fait référence aux *Bonnes* de Jean Genet (1947) dont la problématique n'est pas si éloignée de certains passages de *Rechnitz*, notamment le dialogue entre cannibales.

18. Ce documentaire est constitutif de la pièce écrite et de la mise en scène réalisée à Zurich, où des extraits furent projetés sur des écrans durant le spectacle. *Totschweigen* date de 1994 et représente l'une des premières tentatives pour faire connaître ce crime au grand public par le cinéma.

19. BRIX (Emil), BRUCKMÜLLER (Ernst), STEKL (Hannes), *Memoria Austriae I-III*, Wien, Verlag für Geschichte und Politik, 2004-2005.

20. HALBWACHS (Maurice), *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1952, p. v.

qu'elle serait capable de se souvenir²¹ ». Autrement dit — et en cela son propos rencontre celui d'Elfriede Jelinek — il n'y a que très rarement une mémoire individuelle. Bien au contraire, la mémoire est un phénomène collectif. Halbwachs en conclut « que l'individu se souvient en se plaçant au point de vue du groupe, et que la mémoire du groupe se réalise et se manifeste dans les mémoires individuelles²² ». Il nous semble que les voix dans *Rechnitz* cherchent précisément à faire émerger, pour ne pas dire à provoquer la naissance d'une telle mémoire collective grâce à la superposition de discours analogues. Cela devient particulièrement manifeste dans la représentation zurichoise, unissant durant le spectacle la mémoire interprétée par l'actrice aux souvenirs du public. Par conséquent, le théâtre nous révèle que la présence d'autrui — l'émergence d'un *nous* en arrière-plan — stimule le processus mnémonique de chacun.

Cependant, ne nous faudrait-il pas distinguer ce type de mémoire collective de sa forme habituelle, utile et fonctionnelle ? Les égyptologues Jan et Aleida Assmann établissent en effet deux formes de mémoire, foncièrement différentes. Tandis que la mémoire communicative (*kommunikatives Gedächtnis*) se situe dans un cadre temporel et spatial restreint (le quotidien), la mémoire culturelle (*kulturelles Gedächtnis*) se réfère toujours à un groupe social en ce qu'elle participe à la constitution de son identité. Elle se caractérise par son abstraction et par sa binarité essentielle, basée sur la distinction entre autrui et moi²³ — en l'occurrence entre ce qui m'est familier et ce qui m'est étranger. Le théâtre peut, à juste titre, mêler ces deux niveaux (identité/altérité) afin de les confronter et de les mettre ainsi en question. C'est précisément ce qui se passe dans *Rechnitz*. La représentation dramatique des positions divergentes, voire contradictoires, à l'égard du massacre de Rechnitz permet au public d'opérer une lecture différentielle en ébranlant le trop connu, la mémoire culturelle. Grâce à sa nature théâtrale, la mise en scène de *Rechnitz* dévoile les ficelles du discours officiel, identitaire, à savoir son caractère re-constructif. Penchée sur la question des stratégies littéraires et filmiques du souvenir dans le cadre de l'holocauste, Berenike Binder remarque à ce sujet que « la reconstructivité est constitutive de la mémoire culturelle, c'est-à-dire que le choix des contenus de mémoire se réfère toujours à une situation du présent²⁴ ». Ainsi rejoint-elle

21. *Ibid.*, p. vi.

22. *Ibid.*, p. viii.

23. ASSMANN (Jan), *Religion und kulturelles Gedächtnis: zehn Studien*, München, Beck, 1992, p. 11-44. La seule traduction disponible de cet ouvrage est anglaise : *Religion and cultural memory: ten studies*, Stanford (California), Stanford University Press, 2005, traduction par Rodney Livingstone. On dispose cependant, en français, d'une autre étude, elle aussi très intéressante, de ASSMANN (Jan), *La Mémoire culturelle : écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Paris, Aubier, 2010, traduction par Diane Meur.

24. BINDER (Berenike), « Mon ombre est restée là-bas » : *Literarische und mediale Formen des Erinnerns in Raum und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer-Verlag, « Romania Judaica », 2008, p. 23 (« Konstitutiv für das kulturelle Gedächtnis ist das Merkmal der Rekonstruktivität, d.h. die Auswahl der Gedächtnisinhalte bezieht sich immer auf die aktuelle Situation. »).

Maurice Halbwachs qui avait, quant à lui, déjà affirmé « qu'on reconstruit [le passé] en partant du présent²⁵ ». À l'instar de l'écrivain, l'historien est donc contraint de construire le cadre dans lequel il souhaite mener son enquête; il est à la recherche de sources sûres, doit évaluer leur crédibilité, interpréter ces voix du passé afin d'établir des faits véridiques. Mais pour relier ces découvertes et pour les rendre publiques, l'historien a finalement recours au récit²⁶, tout en satisfaisant l'intention de vérité.

La mise en scène des faits historiques par les discours du théâtre et de l'histoire ne diffère donc qu'en un seul point: le dramaturge peut se permettre de mêler fiction et réalité dans le but de faire comprendre des événements passés et d'*agir* dans le présent. L'historien, en revanche, veut montrer des faits véridiques et leur enchaînement pour *prévenir* le présent. Les discours historique et littéraire se croisent ainsi dans leurs intentions et dans leurs formes: au cœur de leur dire se trouve une parole rapportée, en d'autres termes une parole *souvenue*. C'est pourquoi Aleida Assmann introduit dans le langage socio-historique le terme d'« espaces de souvenir²⁷ » (*Erinnerungsräume*) en se référant au concept de « lieu de mémoire » de l'historien Pierre Nora²⁸. Pour cette anthropologue (*Kulturwissenschaftlerin*), l'histoire et la mémoire représentent deux modes du même phénomène mnésique car aussi bien le souvenir personnel, qu'elle désigne par l'expression de « mémoire fonctionnelle » (*Funktionsgedächtnis*), que le discours historique, appelé « mémoire de sauvegarde » (*Speichergedächtnis*), sont toujours liés à un travail du souvenir (*Erinnerungsarbeit*)²⁹. Pour illustrer son concept, Assmann a recours à la psychologie: notre mémoire individuelle se construit, d'après elle, à deux niveaux. Elle comporte d'une part, une sphère consciente où les souvenirs sont accessibles car dans une certaine configuration signifiante; d'autre part, elle renferme une sphère inconsciente avec des contenus plutôt latents, fort hétérogènes, refoulés ou inaccessibles. En établissant une correspondance entre la mémoire consciente et la mémoire fonctionnelle, puis entre la mémoire inconsciente et la mémoire-réservoir, Aleida Assmann souligne que

25. HALBWACHS (Maurice), *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p. VIII.

26. Dans ses leçons au Collège de France sur la mémoire, le psychologue-philosophe Pierre Janet range l'histoire du côté de la narration en ce qu'elle représente un stade évolué de la « fabulation » (*L'Évolution de la mémoire et la notion du temps. Leçons au Collège de France 1927-1928*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 219). Il remarque que l'histoire est à ce titre une « méthode de témoignage perfectionnée, [une] recherche de phénomènes matériels qui servent de témoignage » (*ibid.*, p. 403).

27. ASSMANN (Aleida), *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck, 2006. D'Aleida Assmann, on ne dispose pour le moment en français que de l'ouvrage *Construction de la mémoire nationale: une brève histoire de l'idée allemande de Bildung*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1994, traduction par Françoise Laroche.

28. NORA (Pierre), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1993.

29. ASSMANN (Aleida), *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, op. cit., p. 133-134.

les éléments de la mémoire de sauvegarde appartiennent certes à l'individu mais [qu']ils constituent ce fond qui — pour des raisons inconnues — échappe par moments à notre conscience³⁰.

La pièce *Rechnitz*, n'est-elle pas une représentation exemplaire du mécanisme de refoulement (*Verdrängung*) ou du déni (*Verleugnung*), à l'origine de l'effacement temporaire de certaines données de notre conscience ? Fondée sur le processus de la verbalisation répétitive, la structure de la pièce se rapproche, en effet, des stratégies de contournement de la mémoire de sauvegarde. Toujours selon Assmann, la psychothérapie peut, certes, influencer et modifier le premier niveau (la sphère consciente) en réorganisant les structures mnémotechniques (la *story*). Mais « pour que la mémoire puisse déployer une force orientée, il faut que les éléments soient adaptés, c'est-à-dire saisis en fonction de leur importance, rendus accessibles et interprétés à partir d'une nouvelle forme signifiante [*Sinnfigur*]³¹ ». La littérature — et en particulier le théâtre avec ses multiples possibilités d'interprétation scénique — peut représenter une telle configuration dotée de sens et donc rendre palpable la réalité des phénomènes passés, dissimulés ou tombés dans l'oubli. Le théâtre constitue ainsi un nouvel « espace de mémoire » (*Gedächtnisraum*) susceptible de surmonter les failles de la mémoire collective et individuelle : « La mémoire produit du sens, et le sens stabilise la mémoire. C'est toujours l'affaire d'une construction, d'une signification ajoutée *a posteriori*³². » En ce sens, *Rechnitz* apparaît comme une tentative dramaturgique visant à retracer le processus de recouvrement mnémotechnique d'une mémoire empêchée³³ qui aspire à être retrouvée.

Développement : Contre-fugue

Dans une interview, accordée en décembre 2004 à sa traductrice Christine Lecerf, Jelinek avoue : « Cette fameuse répétition de l'histoire qui revient toujours et ne meurt jamais, c'est mon grand thème au fond. » Et elle précise :

Dans des pays comme l'Allemagne ou l'Autriche, 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 tombe »³⁴.

30. *Ibid.*, p. 135 (« Die Elemente des Speicher-Gedächtnisses gehören dem Individuum zwar zu, aber sie bilden jenen Fond, der sich, aus welchen Gründen auch immer, zu einem gegebenen Zeitpunkt der Verfügung entzieht. »).

31. ASSMANN (Aleida), *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, op. cit., p. 135 (« Damit das Gedächtnis eine orientierende Kraft entfalten kann, müssen die Elemente angeeignet, d.h.: nach Wichtigkeit ausgewählt, zugänglich gemacht und in einer Sinnfigur gedeutet werden. »).

32. *Ibid.*, p. 136 (« Das Gedächtnis produziert Sinn, und Sinn stabilisiert das Gedächtnis. Es ist stets Sache einer Konstruktion, einer nachträglich hinzugeschaffenen Bedeutung. »).

33. Nous empruntons ce terme à la phénoménologie de la mémoire de Paul Ricœur (*La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 82-111).

34. LECERF (Christine), *L'Entretien*, Paris, Le Seuil, 2007, p. 86.

Il n'est dès lors pas étonnant que le motif de la répétition, voire de la variation de l'identique et le mouvement circulaire structurent ses textes dramatique et scénique³⁵. Dans le paragraphe 24 du monologue de *Rechnitz*, une voix déclare ainsi: « N'est-ce pas inévitable que ce qui PEUT arriver parmi toutes les choses, soit déjà arrivé, ait déjà été fait, se soit déjà passé une fois³⁶ ? » La référence à la conception marxiste de l'histoire ou plutôt du processus historique est ici évidente. Karl Marx avait, en effet, remarqué que l'histoire tend à se répéter, telle une farce, donnant comme exemple la façon dont les costumes romains furent réinvestis par le peuple au cours de la Révolution française³⁷. Le lecteur attentif y verra de surcroît une allusion au concept nietzschéen de l'éternel retour (dans *Ecce homo* et *Ainsi parlait Zarathoustra*), qui remonte à Aristote³⁸. Mais si la problématique est ancienne, l'utilisation qu'en fait Elfriede Jelinek à des fins littéraires est nouvelle. En construisant une *fugue littéraire* à la manière d'une fugue musicale, c'est-à-dire en la fondant sur le principe d'une histoire essentiellement itérative, elle ne souscrit point à une vision cyclique des phénomènes historiques: bien au contraire, elle montre que le *retour* du même est au fond une *variation* du même, à savoir une *contre-fugue*. Ainsi parvient-elle à critiquer de façon sous-jacente le discours blanchissant qui tend à comparer la Shoah à d'autres génocides dits « similaires » dans l'histoire humaine.

Cette répétition du semblable peut être pensée à la lumière de la psychanalyse et plus particulièrement du concept freudien du « retour du refoulé ». Freud, dans sa *Métapsychologie*, précise en effet que « l'essence du refoulement ne consiste qu'en ceci: mettre à l'écart et tenir à distance du conscient³⁹ ». Pour lui, le refoulement et l'inconscient sont dès lors intrinsèquement liés. Cependant, il distingue plusieurs phases. Si le *refoulement originaire* « est une première phase du refoulement, qui consiste en ceci que le représentant psychique (représentant-représentation) de la pulsion se voit refuser la prise en charge dans le conscient », il considère le *refoulement proprement dit* comme un « refoulement après-coup » qui « concerne les rejets psychiques du représentant refoulé, ou bien telles chaînes de pensées qui, venant d'ailleurs, se trouvent être entrées en relation associative avec lui⁴⁰ ». Autrement dit, la deuxième phase

35. Nous considérons la mise en scène comme un « texte spectaculaire », sémiotiquement déchiffirable. Voir FISCHER-LICHTE (Erika), « Die Aufführung als Text », *Semiotik des Theaters*, t. 3, Tübingen, Narr, 1999; PAVIS (Patrice), *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, p. 10; DE MARINIS (Marco), *Semiotica del teatro*, Milan, Bompiani, 1982.

36. RdW, p. 143 (« Muss nicht, was geschehen KANN von allen Dingen, schon einmal geschehen, getan, vorübergelaufen sein? »).

37. MARX (Karl), « Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte », dans MARX (Karl) et ENGELS (Friedrich), *Werke* 8, Berlin, Dietz Verlag, 1960, p. 135-148 (*Le Dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Flammarion, 2007, traduction par Grégoire Chamayou).

38. Cette idée d'un « éternel retour du même » figure aussi dans l'Ancien Testament. Ainsi, comme le dit Qohéleth: « Ce qui fut, cela sera, ce qui s'est fait se refera, et il n'y a rien de nouveau sous le soleil » (*L'Écclésiaste* I, 9).

39. FREUD (Sigmund), *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 47.

40. *Ibid.*, p. 48-49.

consiste à repousser ce qui est en lien avec « quelque chose de déjà refoulé ». Dans la mesure où le texte constitue un entrelacement de voix relatant, hurlant, chuchotant sans répit les mêmes faits, on peut considérer que la pièce *Rechnitz* opère aux deux niveaux de refoulement indiqués par Freud. L'objet originellement refoulé est recouvert par le silence intra- et extra-scénique, c'est-à-dire à la fois par le silence qui existe entre les personnages qui ne s'adressent pas la parole et par celui du public — lecteurs ou spectateurs — qui se tait.

Nous pourrions aller encore plus loin en disant que le symptôme de ce refoulement originaire se manifeste à travers la culture du silence (*Schweigekultur*), pratiquée à l'échelle nationale. Ainsi lisons-nous dans *Rechnitz*: « Tout domestique sait quand il doit garder le silence. Il l'a appris. Il l'a appris dans ce pays. Dans ce pays tout le monde se tait, même les fosses⁴¹. » La métaphore filée du silence se reflète jusque dans la syntaxe, sous-tendue par la répétition des syntagmes introductifs. Partant, l'aveu se transforme en une litanie apprise par cœur, dénuée de toute singularité et de toute authenticité. Le refoulement de certains événements du passé devient ainsi mécanique: c'est là, en termes freudiens, le « refoulement proprement dit ». Sont alors tus ou repoussés les éléments qui sont seulement en relation avec le rejet originaire. Le paragraphe 35 se termine significativement par les mots: « Nous n'avons plus rien à transmettre. L'obscurité est trop grande. Nous ne pouvions rien voir. Personne ne pouvait rien voir. Cette fois-ci, nous n'avons rien à vous transmettre⁴². » Finalement, c'est peut-être l'auteure elle-même qui prend le rôle du psychanalyste, sondant le malaise de sa patrie, révélé à travers une langue et une mémoire nationales rythmées par des silences, des ruptures et des oublis. En ce sens, l'écriture jelinekienne confirme ce qu'un siècle auparavant Sigmund Freud avait déjà constaté, à savoir qu'en raison de

[l]'extraordinaire entrelacement de tous les facteurs à envisager [...] nous 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]haque 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 compréhension⁴³.

La mise en scène de Leonhard Koppelmann et Roland Koberg au Schauspielhaus Zurich constitue précisément l'une de ces tentatives destinée à « rassembler finalement le tout ». Le dramaturge utilise, à l'instar de l'auteure, « la répétition comme procédé de travail⁴⁴ ». Ceci transparait clairement dans

41. RdW, p. 152 (« 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. »).

42. *Ibid.*, p. 163 (« Wir haben nichts mehr zu berichten. Es ist zu dunkel. Wir konnten nichts sehen. Niemand konnte etwas sehen. Wir haben diesmal nichts zu berichten. »).

43. FREUD (Sigmund), *Métapsychologie*, op. cit., p. 63.

44. Entretien avec Roland Koberg, 7 janvier 2010 (« Ich wende Repetition als Verfahren an – wie ja auch Jelinek selbst. »).

la troisième partie de la représentation, où l'actrice s'entoure de magnétophones qu'elle manipule librement : ainsi peut-elle faire parler mécaniquement sa propre voix, rembobiner la cassette, réentendre ce qui a déjà été dit, commenter ou interrompre le flux de paroles ou bien reprendre l'écoute. Parfois, elle va jusqu'à multiplier les discours artificiels, faisant naître une polyphonie de l'analogique (car c'est toujours sa propre voix, voire le même texte, qu'on entend)⁴⁵. C'est là, somme toute, une belle expression du principe de *variation du même*.

La réitération ne s'arrête pas là. Elle sous-tend la mise en scène du début à la fin. En nous tenant au modèle de la tragédie grecque, nous pouvons identifier cinq parties : la mise en scène de *Rechnitz* — qui n'est plus une « représentation » au sens strict mais plutôt une *performance* dramatique — commence directement dans le foyer du théâtre, point de rendez-vous indiqué dans le programme (fig. 1). Après un long monologue (*prologue*) devant les portes vitrées

de l'établissement, une berline noire embarque l'actrice ; les spectateurs-acteurs (nous faisons partie intégrante de la mise en scène) montent dans un autocar, la destination étant inconnue. Durant ce voyage, la représentation change de mode, devient cinématographique puisqu'elle se prolonge sur les écrans du bus (*parodos*). Arrivés, les spectateurs sont invités à prendre des chaises dépliantes dans la soute à bagage et à suivre l'actrice, équipée d'un mégaphone. La troisième phase — les *epeisodia* centrés sur le jeu de scène d'Isabelle, entrecoupés par les *stasima*, pris en charge par les lecteurs audio — débute chaque fois dans un autre endroit (fig. 3). Pour le retour au théâtre, l'actrice accompagne les spectateurs dans l'autocar, prolongeant ainsi la troisième partie tout en préparant la chute. Dans le vestibule du théâtre, un magnétophone accueille le public dérouté qui écoute attentivement dans le noir cette voix anonyme qui ne cesse de parler. L'*exodos*



© Toni Suter / T+T Fotografie

Figure 3 : « En fuite »
Le public et l'actrice Isabelle Menke
réfugiés dans un abri antiaérien à Zurich

45. Roland Koberg avoue que cette scène s'inspire de *La Dernière bande* (*Krapp's Last Tape*) de Samuel Beckett, pièce en un acte, conçue pour un personnage avec magnétophone, et publiée en 1958.

se déroule donc dans l'entrée du Schauspielhaus ; cependant, cette fois-ci le monologue final ne se tient pas devant les portes vitrées mais derrière la vitre de l'accueil (fig. 4).

Summa summarum, non seulement l'actrice est poussée à se déplacer mais aussi le public est en perpétuel mouvement, sans oublier que le « décor » change durant et à chaque représentation. Roland Koberg a insisté au cours de notre entretien sur la « dynamique propre des lieux » de représentation. D'après lui, ceux-ci constituent des « stations dramatiques parallèles », chacun d'eux couvant en lui sa propre histoire⁴⁶. Les deux représentations étudiées ici, celles des 6 et 7 janvier 2010, se sont par exemple déroulées dans un restaurant traditionnel suisse dans les montagnes de Zurich (*Albisgüetli*) et dans un abri antiaérien (*Zivilschutzbunker*). Si le premier lieu fait penser à un parti de droite, qui est connu pour y célébrer sa fête de fin d'année, le second endroit porte inmanquablement les traces du passé refoulé⁴⁷. En raison de l'effet de boucle provoqué par la quasi-similitude existant entre le début et la fin de la mise en scène, les spectateurs se trouvent néanmoins prisonniers d'une structure fermée, circulaire, renforçant le caractère itératif et, partant, oppressant du texte dramatique et scénique. L'une des fonctions dramaturgiques de ce dernier pourrait alors consister en l'échange — changement de place, échange de parole — entre les spectateurs-acteurs. Ceux-ci sont en effet amenés à s'interroger sans cesse sur le sens de ce qu'ils voient, vivent et éprouvent, littéralement sur le *pourquoi* de leur « être-là ». À l'instar des lieux, chargés de signification historique, les paroles proférées par l'actrice Isabelle Menke tournent implacablement autour du non-dit de ce qui doit être dit et du dit qui ne peut être dit. Si Jelinek précise dans une interview que « rien ou presque n'est formulé directement dans ce qu'[elle] écri[t] [puisque] tout est toujours réfracté par une littérature qui elle-même existe déjà⁴⁸ », dans la mise en scène de Koppelman, ce sont les lieux qui sont « réfractés » par un passé qui « existe » et qu'il faut mettre au jour. Il n'y a plus de « scène » proprement dite, il y a seulement un espace d'action.

Car, ne l'oublions pas, le public se situe au cœur de cet espace actif, cinétique ; il n'est plus protégé par le quatrième mur, rideau virtuel séparant scène et salle, distinguant fiction et réalité. Les questions posées au cours de la performance sont ainsi directement transférées aux spectateurs. La fugue étant le moteur même de la représentation, ceux-ci ne peuvent pas fuir et doivent affronter cette semi-réalité. En ce sens, l'actrice qui ne fait que transmettre les paroles mémorisées signale au public que le problème abordé n'est point

46. Koberg parle d'une « Eigendynamik der Orte » ainsi que de « Parallelstationen-Dramen ».

47. Il est tout à fait remarquable que l'abri se trouve en dessous d'un terrain de football qui passe inaperçu aux yeux de celui qui en ignore l'existence. Les associations à la tombe et à l'enfouissement du passé étaient nombreuses parmi les spectateurs interrogés.

48. LECERF (Christine), *L'Entretien*, op. cit., p. 89.

le sien mais bien celui de tout le monde, elle-même n'étant que la « messagère-coursière » et « le messager n'interprète rien. Il faut que vous le fassiez par vous-mêmes. Il faut que vous portiez ce poids vous-mêmes⁴⁹ ». Ainsi s'opère le renversement final de la relation entre regardants et regardés : l'attention bascule non pas du côté du représentant et de la représentation mais du côté des spectateurs et de la réalité. *Rechnitz (L'ange exterminateur)* divise le public, subitement livré à lui-même. Durant les moments de « pause » ou de « suspension d'action », les spectateurs échangent de vive voix leurs impressions, expriment leurs doutes, leurs craintes, leur étonnement. On réagit de manière contrôlée ou bien à vif. Les multiples voix qui se contredisent, pourtant incarnées par la même actrice au cours d'une même représentation, mettent en scène la difficulté d'établir un discours objectif, digne de notre attention. Quelle forme de vérité pouvons-nous accorder aux discours de témoignage ? *Rechnitz* redouble ainsi l'effet du doute planant au-dessus du documentaire *Silence de mort* qui parcourt en fragments le texte dramatique et la mise en scène. Devenant à leur tour des témoins de second degré, les spectateurs se voient confrontés à la question épineuse de ce qui relève du réel et du fictif — question que se pose tout historien mais aussi tout psychologue.

Sans doute est-ce encore Freud qui peut nous porter conseil car n'avons-nous pas ici un bel exemple du *transfert* à l'œuvre dans les mécanismes du refoulement et dans la relation qu'entretient le soignant avec le soigné ? Dans son essai *Remémoration, répétition et perlaboration*, le psychanalyste remarque avec une extrême lucidité

que le transfert n'est lui-même qu'un fragment de répétition et que la répétition est le transfert du passé oublié, non seulement sur le médecin mais également sur tous les autres domaines de la situation présente⁵⁰.

Dans le but de réconcilier le patient avec le refoulé — ici le public avec son passé — l'analyste doit « ramener les choses au passé⁵¹ » douloureux. Point de surprise, donc, quand nous lisons dans *Rechnitz* :

Nous prouvons maintenant que le passé est le présent jusqu'à ce que le présent devienne à son tour du passé, et puis, exactement la même chose que le futur qui sera à son tour du présent. Que devrais-je dire sinon⁵² ?

49. *RdW*, p. 156 (« der Bote deutet nichts. Das müssen Sie schon selber besorgen. Die Sorge müssen Sie sich schon selber besorgen »).

50. FREUD (Sigmund), « Remémoration, répétition et perlaboration », dans *Œuvres complètes, Psychanalyse XII 1913-1914*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 190.

51. *Ibid.*, p. 191.

52. *RdW*, p. 138 (« Wir weisen jetzt nach, daß die Vergangenheit die Gegenwart ist, bis die Gegenwart auch wieder Vergangenheit ist, und dann genau wieder dasselbe wie die Zukunft, die dann wiederum Gegenwart sein wird. Was soll ich denn sonst sagen ? »).

Pour faire du passé un « passé passé » (*vergangene Vergangenheit*), il faut d'abord le rendre présent. La remémoration par répétition est, en ce sens, au cœur de l'analyse⁵³. Cependant, c'est la perlaboration (*Durcharbeiten*) qui permettra de dépasser le transfert et de surmonter le refoulé. Précisément, le théâtre peut avoir pour fonction ce « remaniement du transfert » en transférant sur scène « la contrainte de répétition » éprouvée par les spectateurs. Ceux-ci deviennent par conséquent les acteurs du temps futur.

En guise de conclusion : Coda

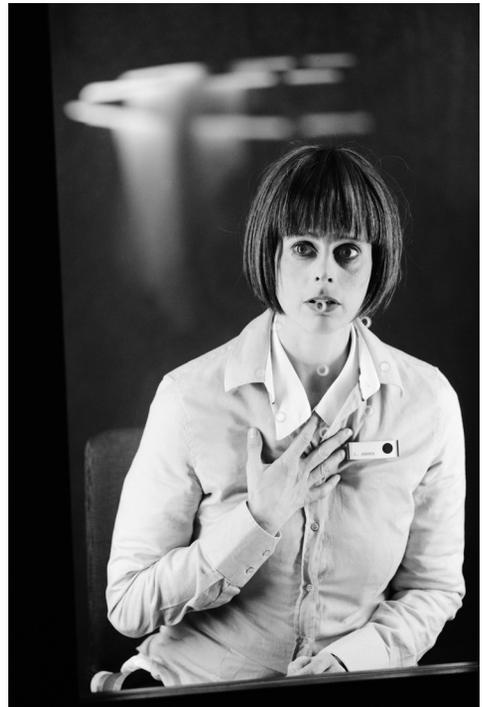
Rechnitz (*L'ange exterminateur*), est-ce alors une pièce fuguée ou fugueuse ? L'une des multiples voix nous l'explique :

enfin, les fugues [jointures] sont bien lissées, me permets-je de décréter, et si longues que l'on ne peut plus percevoir leur sublimité, mais bien au contraire leur emboîtement absolu

et elle poursuit :

car nous voulions obtenir une surface bien lisse, mais il ne faut pas que l'on voie comment elle a été formée, ni ce qui s'est peut-être plié ou ce qui a été joint par le labeur de beaucoup, bien trop d'humains⁵⁴.

L'assonance des lexèmes *fügen* (joindre, jointoyer), *verfügen* (décréter, disposer) et l'ambiguïté du terme *Fuge* (fugue, jointure) permettent à l'auteure de tisser ici un entrelacs de significations justement à la manière d'une fugue, variant son vocabulaire autour d'un même sujet. Le jeu des assonances, des homonymes et des associations linguistiques crée une écriture à part dont la musicalité est primordiale. Se considérant comme une « pianiste éternelle », Elfriede Jelinek souligne elle-même que,



© Toni Suter / T+T Fotografie

Figure 4 : « Derrière les vitres de l'accueil »
Scène finale de *Rechnitz*

53. *Ibid.*, p. 194 (« le moyen principal de dompter la contrainte de répétition du patient et de la transformer en un motif de remémoration se trouve dans le maniement du transfert »).

54. *Ibid.*, p. 86 (« so, die Fugen sind schön glattgestrichen, verfüge ich hier mal, so lang, bis man sie nicht mehr als erhaben wahrnehmen kann, sondern die Fugen sich total eingefügt haben, es soll ja eine schöne glatte Fläche entstehen, aber man soll nicht sehen, wie sie entstanden ist und was sich da, vielleicht widerwillig, gefügt hat und gefügt wurde, durch vieler, zu vieler Menschen Arbeit »).

dans ses fugues littéraires, « [s]'ouvre [...] un nouvel horizon de significations dans lequel [elle s]'engouffre, [elle] et [s]a langue, [elle] et [s]a méthode faite d'assonances, de variations et d'amalgames¹ ». Au reste si, en décembre 2004, l'Académie suédoise a récompensé son œuvre, c'est précisément pour ce flux polyphonique et mélodieux.

Pièce *en soi* fuguée, mais *hors soi* fugueuse, *Rechnitz* ouvre un débat qui est à la fois concret et ambivalent. Le sens du drame se concrétise durant la lecture du texte et à travers sa mise en scène. Cependant son propos reste profondément ambigu : *quid* de l'appartenance au vrai ou à la fiction ? Jusqu'où pouvons-nous aller pour exprimer l'indicible ? Le recours à la tragédie grecque, une forme dramatique bien structurée, puis à la fugue, composition musicale fort codée, semble s'expliquer par ce paradoxe fondamental : « 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'ignominie². » Ainsi le passage dédié à la fugue peut être compris comme un métadiscours auctorial, consacré au travail de l'écrivain. Certes, le texte, qu'il soit dramatique ou scénique, n'est jamais « lisse » ; bien souvent on va même jusqu'à rechercher ses « jointures » car c'est dans l'entre-deux, quand le texte littéralement « bâille », que se niche l'objet central — l'objet *a*³. À l'instar de la théorie des objets de Lacan, nous pourrions presque dire que le texte de *Rechnitz* dit justement en ne disant pas, car ce qui réside au fond de chaque parole, ce qui est en attente d'être nommé, ne peut être dit qu'en étant masqué par d'autres mots. C'est ainsi que nous désirons le texte et c'est ainsi qu'il nous désire. Nous pouvons le fuir ; mais nous pouvons également analyser sa structure, côtoyer les mots et laisser à la langue libre cours. Peut-être nous dira-t-elle plus que prévu.

Bien que le début et la fin de la pièce se mordent la queue, texte et mise en scène offrent à leurs auditeurs-lecteurs-spectateurs une très belle *coda*. Au cœur de cette reprise finale se trouve la question du rôle de la mémoire, seule à même d'évoquer et de conjurer ce passé qui ne passe pas. Isabelle Menke implore, non sans ironie : « Pour moi, cela restera toujours gravé dans ma mémoire comme le moment le plus excitant de ma vie et le souvenir est bel et bien tout ce qui reste⁴. » Avec ce constat, qui résume parfaitement l'ensemble de la mise en scène, les spectateurs-lecteurs sont livrés à eux-mêmes. En parler autour de soi ou se taire, telle est l'alternative proposée : *fugue* ou *contre-fugue* ?

1. LECERF (Christine), *L'Entretien*, *op. cit.*, p. 96.

2. *Ibid.*, p. 105.

3. LACAN (Jacques), « La relation d'objet », *Le Séminaire de Jacques Lacan (1956-1957)*, Livre IV, Paris, Le Seuil, 1994. L'objet *a* peut être qualifié comme ce qui littéralement troue nos discours tout en échappant à notre conscience.

4. RdW, p. 169-170 (« Mir wird das immer als meine aufregendste Zeit in Erinnerung bleiben, und die Erinnerung ist ja alles, was bleibt. »).

La mise en scène de *Rechnitz* au Schauspielhaus de Zurich

Fiche technique

Première : 19 décembre 2009 au Schauspielhaus Zurich

Actrice :	Isabelle Menke.
Régie :	Leonhard Koppelman.
Scénographie :	Nadia Schrader.
Costumes :	Agnes Raganowicz.
Dramaturgie :	Roland Koberg.
Gestion de la production :	Johanna Grilj.
Assistance de régie :	David Koch.
Soufflage/Assistance dramatique :	Andrea Salzmann.

Quelques repères biographiques

Né à Linz en 1967, Roland Koberg a suivi des études de lettres à Vienne. Il est ensuite devenu rédacteur et critique dramatique au journal viennois *Falter*, puis responsable du Feuilleton du *Zeit* à Hambourg, enfin a été engagé par le *Berliner Zeitung*. Il a accédé en 2001 à la fonction de dramaturge au Deutsches Theater Berlin, qu'il a quitté en 2009 pour le Schauspielhaus Zurich, où il exerce aussi la fonction de dramaturge. Ses publications concernent des personnalités de la scène allemande comme Claus Peymann (1999) ou Robert Hunger-Bühler (2001). Il a été le co-directeur des *Blätter des Deutschen Theaters* (2004-2009), et a publié, avec Verena Mayer, la première biographie d'Elfriede Jelinek (2006), traduite en français en 2009.

Né à Aix-la-Chapelle en 1970, Leonhard Koppelman a suivi des études de dramaturgie (*Theaterregie*). Il a été assistant de mise en scène et metteur en scène au Thalia Theater de Hambourg de 1995 à 1999, mais, depuis 1996, se consacre principalement à son activité d'auteur et de réalisateur de pièces radiophoniques. Il s'est particulièrement attaché à l'œuvre d'Elfriede Jelinek dont il a réalisé plusieurs mises en scène, notamment la première de *Sportchor* (avec Stefan Kaminski) au Deutsches Theater Berlin, puis de *Bukolit* — le premier roman de Jelinek — et de la pièce *Ulrike Maria Stuart*. Il a reçu en 1997 le Prix Gertrud-Eysoldt, l'un des plus prestigieux dans le domaine des arts du spectacle, et en 2002 le prix de Kurd-Lasswitz pour sa mise en scène des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq.

Isabelle Menke est née à Brême en 1966, et a été formée au Mozarteum à Salzbourg. Elle a travaillé ensuite avec Robert Hunger-Bühler à Bonn, puis à Wilhelmshaven et à Lübeck. Elle a été membre de l'ensemble du Theater am Neumarkt à Zurich de 1993 à 1999, puis a joué au Theater Basel, au Schauspielhaus Zurich, tout en étant membre de l'ensemble du Schauspiel Hannover. Enfin, en 2007, elle a été engagée par le Theater Basel. Isabelle Menke a notamment joué dans les mises en scène de Stefan Bachmann, Christoph Marthaler, Barbara Frey, Sebastian Nübling, Elias Perrig et Florentine Klepper. Elle a également interprété le rôle principal du *Drame de princesse « Rosamunde »* d'Elfriede Jelinek. Elle a obtenu l'Ours d'or à la Biennale de Venise pour son rôle dans *Fama* de Beat Furrer.