

**Marie-Ange Gagnaux**

**« Dire pour mourir dans *Ella* d'Herbert Achternbusch »**

Mai 2009

---

Un amas de mots qui se succèdent. Deux personnes sont sur scène, jamais elles ne dialogueront. Seul Joseph dira. Il dira les souvenirs, il les portera, les convoquera. Mais les souvenirs ne sont pas les siens, ce sont ceux de sa mère. Sa mère Ella, de qui il a été séparé toute sa vie dès son enfance.

En même temps qu'il la retrouve aujourd'hui, avec nous, il l'incarne et se désincarne. *Ella* est un récit dramatique où la parole tient une place centrale et porte avec elle le caractère pluriel de ce texte, c'est-à-dire trace d'une déchirure.

A la fois une quête, à la fois une perte, *Ella* fait l'éloge de l'être humain voué à son cheminement identitaire. Qui est qui ? Qui parle pour qui ? De qui ?

Comment le texte dramatique *Ella* d'Herbert Achternbusch devient l'écran symbolique d'une mémoire traumatique ?

Quels procédés d'écritures Achternbusch met-il en place dans *Ella*?

Il fait avant tout le choix du monologue, forme même de la révélation de soi-même à soi-même.

Comment la forme du langage reflète chaos en même temps qu'elle l'articule ? Par son mouvement, son inscription dans le temps, la voix intérieure se formule à haute voix.

Quelles traces, cette voix conserve-t-elle du traumatisme ? L'abondance de ses éclats mise en forme comme un tissage de l'horreur.

Comment Achternbusch mène-t-il la parole au tombeau?

## *Le drame d'Ella*

Deux personnes sont mises en cage, entourées de poules, plumes et paille, ils sont la mère Ella et son fils Joseph. Ce dernier travestit en sa mère parlera à la place de celle-ci, seul avec les mots /maux, il racontera l'histoire de sa mère sous ses yeux.

« Ma biographie eh bien je l'ai déjà » (Achterbusch, 1978, p.55). C'est ainsi que débute le souvenir de ce qu'il n'a pas vécu. La naissance lors de la Seconde Guerre Mondiale dans une famille déchirée par un père qui frappe autant Ella que sa sœur et même leur mère. Il voulait un fils. Dès lors Ella est rejetée.

Lors de sa vingt et unième année elle sera mariée de force à un marchand de bestiaux de vingt-huit ans son aîné. Il sera le père de Joseph. Jusqu'au jour où Ella frôle la noyade, épuisée de se faire violenter par son mari, persécutée par sa belle-famille. Il lui retirera alors la garde de Joseph, « Ensuite il m'a complètement coupée de lui. Du garçon » (Achterbusch, 1978, pp.59-60). en même temps qu'il la fera interner dans un hôpital psychiatrique de Weissenau. C'est le divorce.

Après plusieurs « petits boulots », Ella sera à nouveau enfermée à l'hôpital de Zwiefalten, pour avoir volé le manteau de sa voisine. Recueillie par sa sœur « La Lena » nommée tutrice, elle vit là encore enfermée, ici dans un poulailler. Elle s'en enfuira faute de « ne plus supporter la puanteur ».

L'errance.

Elle tombera enceinte de sa fille Barbara aux environs de la fin de la guerre, tout près de Munich. Puis l'abandonnera dans un foyer avant de repartir, destinée au vagabondage. A nouveau enfermée, à nouveau persécutée. Cette fois-ci la prostitution, la syphilis, une troisième grossesse d'un enfant mort-né.

L'errance.

L'enfermement.

L'errance.

L'enfermement.

L'errance et sa première rencontre avec le cinéma. Le prix à payer sera fatidique : l'enfermement à Taufkirchen. Là encore Ella subit maltraitance et Lena finira par la recueillir chez elle, dans le poulailler à nouveau. Voilà où nous la retrouvons aujourd'hui avec une télévision, un lit, la cafetière et le fils. Puis le cyanure dont on oubliait la présence, versé au café de Joseph. Sa mort alors. Il meurt et relève Ella, en même temps qu'il réveille un interminable hurlement. Une dernière fois « hurler à la mort » avant que les lumières ne se rallument.

### ***La parole, un flot***

Le chaos apparent d'*Ella*, récit de vie ou récit d'une meurtrissure, niche une chronologie des événements dans une masse de mots semble-t-il désordonnés, crachés en un bloc. Le monologue.

Selon le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, le monologue se définit avant tout comme « un discours que le personnage se tient à lui-même » (Pavis, 2004, p. 216). Plus précisément, le monologue intérieur ou *stream of consciousness* signifie que « le récitant livre en vrac sans souci de logique ou de censure, les bribes de phrases qui lui passent par la tête. Ainsi le désordre émotionnel ou cognitif de la conscience est le principal effet recherché » (Pavis, 2004, p. 217). Ici Joseph, représentation de *la Chose* absente, ne livrerait-il pas son incapacité à dialoguer tout autant que son inutilité ? Si la définition parle « d'effet recherché », nous lisons dans le discours de Joseph l'impossibilité de dire autrement, le monologue devient alors

une conséquence du point de vue du personnage, alors qu'il s'agit d'une stratégie du point de vue de l'auteur.

Nous relevons aujourd'hui une véritable dramaturgie du monologue dans les écritures contemporaines, Patrice Pavis intitule « dramaturgie du discours » ce qu'il distingue du « monologique [...] ou dialogique, ce qui est à la fois monolithique et pulvérisé » (Pavis, 2004, p. 217). De ce discours, « de sa structure, dépend toute l'organisation scénique, il n'est plus le code linguistique inscrit dans l'imaginaire et le langage scénique, mais l'organisateur de toute la théâtralité » (Pavis, 2004, p. 217). L'effritement des souvenirs surgit d'une masse informe, page après page, les mots défilent dans un flux constant. Ces mots deviennent le squelette d'une construction temporelle.

Joseph fait figure à la fois de porteur d'une parole, à la fois de canal de celle-ci. Il dit pour d'autres. Selon Philippe Minyana, la parole chez Achternbusch « n'est pas là pour incarner un seul personnage, on pourrait avoir dix acteurs pour jouer ces monologues » (Minyana, 2006, p.16).

« J'ai tellement crié que le Bernard, le beau-frère, est venu. Il a dit : 'Mais maintenant laisse la donc une fois en paix ! Qu'est ce que tu lui fais donc !' Et l'Aloïs était là et la vieille. Mon Dieu ! C'était une hyène, c'était une hyène ! Terrible. Quand je disais : 'Allez, sois gentille, mère, prends-moi donc le garçon, que je puisse faire la cuisine.' 'Ah ! Tu peux bien te le garder toi-même, ton avorton, elle disait, et avec ça fait la cuisine.' » (Achternbusch, 1978, p.58)

Joseph dit les autres en même temps qu'il dit « à la place de » sa mère. La didascalie de départ, la seule d'ailleurs, nous annonce :

« Joseph est le fils. Il porte une perruque fabriquée par lui-même au moyen de plumes de poules, et porte une robe-tablier. Il ne laisse aucun doute, il est la mère. » (Achternbusch, 1978, p.55)

Ici Achternbusch parvient à transcender la loi du monologue, « l'effet recherché » évoqué plus haut ne se suffit plus. Le monologue devient la seule solution. Le monologue de Joseph

laisse s'échapper bien plus que les seuls remous intestinaux de sa propre conscience, mais bien ceux de sa mère à travers lui.

Joseph, par le monologue, devient l'incarnation de multiples voix. Elles le traversent à son insu, il ne les joue pas par le simple fait qu'il ne les a jamais entendu auparavant. D'après Joseph Danan, le monologue intérieur est considéré comme « l'extension d'un *moi* dans le but d'explorer son infinie complexité [...] qui, dans le mouvement de sa quête, au lieu d'une profondeur sans limite du *moi*, devient une caverne vide, une béance ouverte à tous les signes des discours du monde » (Danan, 1995, pp. 335-336). Mais alors le monologue est porte-parole, il est multitude.

Qu'est ce que la voix en dehors de sa cavité buccale ? Selon Sophie Lucet, « Atome des récits perdus, la voix porte un sens qu'elle-même ignore. Telle la trace d'un corps morcelé [...], concrète mais désincarnée, la voix en appelle à un travail actif du souvenir où l'effet importe plus que les événements répertoriés. » (Lucet, 2002, p.51) L'effet.

L'effet signifie la réception. Alors pour qui parlent ces voix?

« Par le non-réciprocité de son discours, le monologue est une façon de faire entendre du silence, comme s'il était nécessaire de montrer à quel point l'autre en face (dans la salle) se tait. Pas d'échange sur la scène solitaire : le monologue se définit par cette non-réciprocité car celui-ci n'est pas fondé sur un dialogue verbal mais sur une logorrhée qui *fait face* au silence de l'autre. En effet l'autre *ne peut pas* parler. » (Toudoire-Surlapierre, 2006, p. 35)

Pourtant Joseph n'est pas seul, il a sa mère tout près de lui. La voix interroge la seconde personne du singulier à nombreuses reprises, il la prend parfois à partie, elle est témoin. Le « tu » est-il réellement la mère puisque la mère est aussi le « je » ?

« Maintenant je ne le sais plus maintenant tu le vois, comme mes pensées s'envolent. » (Achterbusch, 1978, p. 57)

D'autres fois le « tu » devient la masse entière de son auditoire. Un « tu » universel, une humanité. Toute figure dotée de douleur, comme lui l'a reçu, comme Ella l'a reçu.

« Là si tu avais fait quelque chose. Après tu avais tout de suite une piqûre vomitrice. Que tu en étais brisée. » (Achterbusch, 1978, p. 61)

Mais peut-il faire à Ella, la silencieuse, l'adresse de ses propres traumatismes ? S'inflige-t-il à lui-même d'entendre ce qu'il possède ? Découvre-t-il sa part d'ombre au moment précis où les mots résonnent ? Joseph est juché sur une scène, lieu de l'énonciation, de l'adresse frontale, ici détournée. Déguisée d'abord par la présence d'un tiers, la mère. Déguisée aussi par le travestissement : Ella se dédouble sous nos yeux. Nos yeux de spectateurs. Mais alors pour qui donc est ce café ?

« Maintenant bois ton café ! Ou bien tu as envie d'un poison ? » (Achterbusch, 1978, p.82)

### ***Récit d'une vie / récit de traumatismes***

« Le sujet d'un récit de vie débordera fatalement , au théâtre, le traditionnel 'personnage agissant', il se dédouble en une figure, apparemment plus passive, de *personnage souvenant*, c'est-à-dire de témoin de lui-même qui rend compte à posteriori de ses actes et de son existence » (Sarrazac, 1989, p.120).

Cette voix, plurielle, débite devant nous tout un flot de vie. « Le récit de vie reconstruit un passé révolu. Il bouleverse non seulement la temporalité dramatique, en l'orientant vers la rétrospection, mais aussi le statut du personnage, qui acquiert une dimension spectrale » (Sarrazac, 2005, p.178).

Le travestissement du fils en Ella nous livre une parole d'un souvenir erroné, une rétrospection particulière où la véracité de la mémoire est, dès le départ, mise à bas. Joseph n'a pu vivre ces épreuves, cette voix spectrale aurait-elle pu ? Cette voix matérialise ce passé révolu dans l'ici et maintenant.

Une des conséquences majeures du récit de vie est l'urgence de dire. « La parole puise alors sa dynamique dans le défi de parvenir à tout dire en un temps restreint » (Sarrazac, 2005, p.178). Joseph Danan emploie l'expression de « coulée verbale ». L'entièreté d'une vie sur scène.

« Quand je suis venue au monde, mon père m'a déjà maudite. Et ma jeunesse s'est passée comme ça [...] » (Achterbusch, 1978, p.55)

C'est ainsi que débute *Ella*, qui se clôturera sur la mort du fils, la mort de la parole. Le traitement de la ponctuation reflète dans *Ella* le caractère organique de la parole chez Joseph. Le débit montre la jaillissement des souvenirs en quête d'un réceptacle, d'un abris.

« Là j'en avais un en bas, c'était un prisonnier de guerre et il est rentré chez lui en captivité et là il a pincée sa femme au au lit, dedans avec un Ricain et là il l'a tellement cogné qu'il serait bientôt mort, le Ricain, et ensuite ils l'ont aussi, le prisonnier de guerre, rends-toi compte de ça, le prisonnier de guerre ils l'ont condamné il a été condamné à Pf maintenant comme ça s'appelle de nouveau à Landsberg sur le Lech il a été condamné, et après ils l'ont comme irres... » (Achterbusch, 1978, pp. 77-78)

Par cette succession de mots, cette valse presque enivrante, le spectateur ne peut que recevoir physiquement les maux sans prendre le temps de les penser. Ce « mouvement capable d'atteindre l'âme, [...] c'est par le choc de la combinaison que le sens jaillit » (Danan, 1995, pp.338-339). La combinaison théâtrale devient alors l'écriture d'une action en parallèle à celle d'une parole.

« Simplement empoignée et traînée de l'autre côté dans la division et traînée de l'autre côté et là elles m'ont les mains elles m'ont jetée par terre à quatre elles sont venues : il y en a une qui m'a retournée les mains l'autre les pieds dans le dos et j'ai crié, comme folle, parce que ça faisait tellement mal. [...] Après elles m'ont aussi battue que j'en était toute bleue. » (Achterbusch, 1978, p. 81)

Imaginons cette phrase prononcée par un corps figé, où seule une main tourne lentement la cuillère dans la poudre chaude d'un café fraîchement moulu, le poignet danse doucement. Jamais l'action prononcée ne sera représentée, il n'en est pas question. Ici l'action sera lente, unique et répétitive, martelant le temps présent : un café se prépare. Joseph, moteur de l'*existé* de l'œuvre, prend en charge le dédoublement de sa mère pendant que lui-même devient un personnage dédoublé, celui qui agit et celui qui se souvient. Parfois l'un prend le dessus sur l'autre, quand l'autre n'empiète pas sur l'un.

« Maintenant bois ton café ! Ou bien tu as envie d'un poison ?  
Regarde, maintenant tu as renversé le café, et la nappe de quoi elle a l'air ! Il faut que je la mette tremper tout de suite, sans ça je n'arriverai plus à ravoir les tâches, là j'étais à Stadelheim en bas, là je me suis aussi trimbalée d'un endroit à l'autre, là j'ai été coffrée pour vagabondage. » (Achterbusch, 1978, p.82)

Récit d'une vie, récit de traumatismes.

Après la séparation d'une mère et de son fils, après la perte d'Ella, égarée toute une vie dans d'atroces souffrances, comment pouvoir parler encore ? Vivre encore ? Avec ce corps-douleur, cette vie-traumatisme ? Comme une soudaine agonie, la parole devient le lieu de l'entre-deux où se trouve le couple Ella/Joseph. Joseph, envoyé malgré lui sur scène pour dire l'indicible, rend sonore une parole au caractère mystique. Seule la géographie des souvenirs rend au discours sa réalité. A la douleur sa violence.

« [...] je suis restée après jusqu'à ce que ma sœur m'ait à Schönbrunn près de Röhrmoos où il y a des hydrocéphales et rien que comme ça [...] A Dachau j'y suis allée en train de Röhrmoos à Dachau au ciné. » (Achterbusch, 1978, p.69)

Jetés, froids, hachés, les mots buttent, s'accrochent les uns aux autres, ricochent aux parois des puits de douleur de chacune des Ella.

« C'était comme ça un foyer où aussi où ma foi on. C'était aussi comme ça un pour démil-débiles mentaux n'avaient pas de toit, car j'étais enceinte jusqu'aux yeux , parce que je n'avais pas de toit maintenant elles m'avaient mises là-dedans. » (Achterbusch, 1978, p.66)

La parole s'articule autour d'une tentative de remise en ordre chronologique des souvenirs traumatiques : « Là, ensuite, et puis, après, et alors, comme ça [...] », alors qu'elle est chargée d'oublis, d'incessantes répétitions. La tâche d'achever le café devient de plus en plus pénible, de plus en plus pressante.

Comme relevé plus haut, l'importance du silence -inaudible- dans le monologue d'Achterbusch, se révèle par la faillite de la parole. Sarrazac qualifiera cet équilibre de « partage » et le fera coïncider avec « [...] un autre partage : entre la vie et la mort, [...] un lieu transitionnel entre la vie et la mort, l'être et le non-être » (Sarrazac, 1989, p.121). Sarrazac distingue ce récit de vie par sa temporalité et son espace particuliers, qu'il nommera « cérémoniels. »

Cérémonie, état transitionnel, peur du silence sont les traits les plus marqués du monologue de Joseph, personnage-abris, tel le cabanon du bord de mer, unique point fixe d'un paysage mouvant, circulaire. Voué aux caprices du vent, traversé par les humeurs de la lune, il demeure là où rien ne le préserve. Seul mais pluriel.

### ***En chemin vers la mort***

« L'écriture du fragment s'oppose évidemment à un principe essentiel de la construction dramatique classique, celui de la progression et de l'enchaînement, qui veut que l'on ne laisse jamais la scène vide et que tout aille dans la même direction , celle du dénouement, logiquement engendré dès le départ, par un commencement unique » (Ryngaert, 2002, p.13).

L'écriture d'*Ella* s'amuse à contredire ce principe en même temps qu'elle le révèle, ne pouvant être considérée comme linéaire.

Une définition claire et unique de ce qu'est le fragment devient aujourd'hui de plus en plus impossible, mais relevons ce qui semble en être l'essence, selon Sarrazac « Le fragment [...] induit la pluralité, la rupture, la multiplication des points de vue, l'hétérogénéité. » (Sarrazac, 2005, p.63) Pour *Ella*, il est bien question d'une organisation des débris de vie de la part d'Achternbusch. « Le double geste de l'écrivain, à la fois celui qui délie et celui qui relie » (Ryngaert, 2002, p.14). Une mise en forme de l'horreur, une organisation temporelle du choc que nous cause cette parole, déstructurée, pour qu'elle nous parvienne, que l'on y participe même.

« Sur la scène le récit de vie ne saurait, sous peine de se dévitaliser et de se déthéâtraliser, se dérouler linéairement à la manière d'une rétrospection thématique ou chronologique ; il s'inscrit dans une temporalité circulaire où naissance et mort apparaissent, toujours selon une expression de Beckett, comme 'le même instant' » (Sarrazac, 1989, p. 125). Cette pluralité temporelle n'est lisible que par le présent de la représentation. Le café les réunis toutes.

Mots après mots, nous avons peine à croire qu'*Ella* soit encore de ce monde, ici, devant nous. Comment peut-elle avoir survécue à sa propre vie ? Mots après mots, nous comprenons pourquoi elle-même n'a jamais pu les poser, nous comprenons la lourde tâche de Joseph. « Le destin du texte fragmentaire est semble-t-il, de provoquer des sentiments contrastés et puissants : la subjectivisation de l'écriture et la présence de corps-mémoires incitent en effet, dans un mouvement d'humanisation de la pensée, à la redécouverte de notre condition et de sa liberté d'expression » (Lucet, 2002, p.57).

Seul capable de la sauver, de la décharger de ce poids incommensurable, Joseph chemine vers sa propre mort pas à pas. En se préparant son café, Joseph prépare sa mort. Pour reprendre la très belle expression : « la mort en travail sur scène » (Sarrazac, 1989, p.133). La mort à la

fois du silence d'Ella, d'une part d'elle-même -Joseph était aussi Ella- , la mort de celui qui voyait Ella, la regardait. Désormais elle se redresse, nouvelle, mais sans cet « autre » qui la faisait exister. Ella n'existe-t-elle que par ses affres de vie ?

La mort au poulailler.

Finalement, la parole de Joseph crée l'image scénique, en même temps qu'elle ponctue une masse de temps, celle de la résurgence de la mémoire. Elle sera libératrice. Ella s'en relèvera alors que Joseph en mourra. Comme si l'un et l'autre ne pouvaient être réunis, excepté ici, pour cette courte durée. La parole n'est donc plus un simple moyen mais devient une puissance évocatrice. Elle n'est pas solution, elle est vérité. Elle débite pour se taire à jamais, pour que plus jamais il n'y ai de telles terreurs à redire, pour que le silence advienne.

Le poulailler est bien le balcon le plus haut d'un théâtre, un peu plus près des dieux. Le poulailler, directement inscrit sur la scène, devient le lieu où l'on crie la monstruosité du monde, notre épouvante. A mi-chemin entre ciel et terre, entre paille et vent, la poule n'a toujours pu se servir de ses ailes que pour très peu de temps, et c'est en se débattant avec son poids qu'elle hurle aux cieux : à quoi bon pondre des œufs ?

## RÉFÉRENCES

DANAN, Joseph, *Le théâtre de la pensée*, éditions Médiannes, Rouen, 1995, essai, pp. 335-359.

DANAN Joseph et Jean-Pierre RINGAERT (dir.), *Ecritures dramatiques contemporaines (1980-2000), L'avenir d'une crise*, dans *Etudes théâtrales*, vol. 24-25, 2002.

FIX Florence et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), *Le monologue au théâtre (1950-2000), la parole solitaire*, éditions universitaires de Dijon, Dijon, 2006.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2004.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Actes Sud, Paris, (« Le Temps du théâtre »), 1989.

SARRAZAC Jean-Pierre (dir), *lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005