

# DE SA MAIN BRÛLÉE

**Stéphane Lépine**

Fragments et réflexions  
autour de *Malina*  
d'Ingeborg Bachmann,  
roman recréé à la scène  
par Brigitte Haentjens

à Lothar Baier (1942-2004)

« *Die Sprache verbindet nicht mehr.  
Gemeinsam ist uns das Warten.* »  
« Le langage ne lie plus.  
Nous est commune l'attente. »

**Ingeborg Bachmann**

# DE SA MAIN BRÛLÉE

par **Stéphane Lépine**

Fragments et réflexions autour de

**Malina** d'**Ingeborg Bachmann**,

roman recréé à la scène par **Brigitte Haentjens**

## PRÉLUDE



« De ma main brûlée, j'écris sur la nature du feu. »  
**Ingeborg Bachmann**, *Malina*

« Avec ce récit je descends dans la mort. »  
**Christa Wolf**, *Cassandra*

« Je suis Cela-qui-sans-cesse-pense-à-la-Mort. »  
**Ingeborg Bachmann**, « Derrière le mur »

**Le roman *Malina*** met en scène une femme sans nom et les deux hommes de sa vie : Ivan (l'amant), objet d'un amour passionné, envahissant, sans cesse menacé, et Malina (le mari ou le compagnon), vigilant, mais discret, énigmatique et finalement destructeur. Deux hommes auxquels est liée aux yeux de la narratrice la présence fantomatique et terrifiante de son bourreau de père. Une tension insoutenable se dégage de ce livre dans lequel un moi se décompose, une femme est mise en charpie et finalement succombe lorsque son amant recule devant la violence du sentiment qu'il inspire. L'œuvre très librement inspirée de *Malina* que nous propose Brigitte Haentjens abolit l'anecdote et se présente plutôt comme une terrible descente aux enfers de la féminité, comme l'autopsie d'une pulsion de mort où seuls importent le dur désir de créer, qui sans cesse se réaffirme au fur et à mesure qu'une femme se détruit, et l'état de soliloque dans lequel cette écrivaine cherche, par et dans l'écriture, à endiguer le sentiment d'anéantissement qui la submerge.

« Il faut pouvoir entrer dans l'univers du personnage comme dans un rêve, entendre ses mots s'effacer à mesure, recevoir ses phrases comme des morceaux déjà rouillés avant d'avoir trop servi. Les gestes, les actions du personnage doivent exprimer un rapport physique, émotif, voire tragique à l'écriture, comme de rédiger des lettres par centaines, de faire des listes de choses à faire, de relater des rêves, de décrire très exactement son emploi du temps, de classer les expressions utilitaires, ludiques, poétiques, arbitraires. »

**Brigitte Haentjens**

« J'ai des absences, j'ai l'esprit absent, où est l'esprit quand il s'absente? », dit le personnage féminin de ce roman devenu un objet théâtral singulier. Le roman *Malina* dévoile donc le paysage intérieur d'une femme dévastée, en partie absente à elle-même, qui se débat dans sa toile d'araignée mentale, dans la chambre à gaz de sa mémoire, dans les ruines d'une histoire personnelle hantée par l'inceste et dans celles d'une Autriche mal dénazifiée, dans les décombres fumantes de l'Histoire « avec une grande hache », comme le disait si bien Georges Perec. Et la pièce *Malina* se présente comme une mosaïque d'images morcelées, comme un flux incessant et mouvant de scènes oniriques, d'images propulsées en éclats et portées, du premier au dernier instant, par la musique de l'électroacousticien Robert Normandeau. Accompagnée par Malina (Denis Gravereaux), celui-là même qui la tue à force de protection, cette femme écrivain interprétée magistralement par Anne-Marie Cadieux boit, fume et laisse les souvenirs rejaillir, laisse les drames de guerre et les « trames d'enfance » prendre forme et solidité, incarnés ici par un chœur de neuf hommes qui occupent son territoire, la hantent et la dépossèdent.

C'est un univers en éruption que restituent ici Ingeborg Bachmann et Brigitte Haentjens, avec une fureur pareille à celle qui habite le personnage féminin lorsqu'elle jette ses mots sur le papier. La metteuse en scène affirme d'emblée sa position : « Il faut soumettre toutes ces idées à l'épreuve concrète de la scène, les faire passer par des corps d'acteurs, puisque le défi est d'en arriver à recréer le mouvement halluciné et hallucinant d'une femme pour qui l'écriture est un rempart contre la folie. » Métaphore terrible de la création au féminin et de l'exaltation créatrice, *Malina* met à nu les mécanismes complexes d'une psyché féminine incendiée et déconstruit la trame dramatique traditionnelle pour proposer une lente désagrégation de l'esprit, à la manière d'un sablier qui égrènerait au ralenti les fragments de la vie d'une créatrice appelée fatalement à se consumer. D'une œuvre scénique à l'autre, du *Marie Stuart* de l'Italienne Dacia Maraini à *L'Éden Cinéma* de la Française d'origine vietnamienne Marguerite Duras, de *Malina* de l'Autrichienne Ingeborg Bachmann à *La Cloche de verre* de l'Américaine Sylvia Plath en passant par ses propres créations (*Je ne sais plus qui je suis*) et par quantité de grands mythes et de grands personnages féminins (Électre, Antigone, Médée, Ophélie, Mademoiselle Julie), Brigitte Haentjens ne cesse de se demander dans quelle mesure il existe vraiment une écriture féminine. Et en vérité, grâce à elle, la réponse nous apparaît simple : dans la mesure où les femmes, pour des raisons historiques et biologiques, vivent une autre réalité que celle des hommes, dans la mesure où elles vivent la réalité autrement que les hommes et l'expriment, il existe, cela ne fait aucun doute, une manière féminine de créer, à laquelle il est impérieux de préserver une place.

**Stéphane Lépine**  
Dresde, juillet 2004



# MALINA

LIBREMENT INSPIRÉ DU ROMAN D'**Ingeborg Bachmann**  
TRADUIT DE L'ALLEMAND PAR **Philippe Jaccottet**  
PUBLIÉ AUX ÉDITIONS DU SEUIL EN 1973

CONCEPTION ET MISE EN SCÈNE **Brigitte Haentjens**  
ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE ET RÉGIE **Julie Beauséjour**  
DRAMATURGIE **Stéphane Lépine**  
SCÉNOGRAPHIE **Danièle Lévesque**  
COSTUMES **Lyse Bédard**  
MUSIQUE **Robert Normandeau**  
ÉCLAIRAGES **Guy Simard**  
MAQUILLAGE **Angelo Barsetti**  
DIRECTION DE PRODUCTION **Mathieu Gourd** ET **Michel Granger**

AVEC  
**Anne-Marie Cadieux**  
**Denis Gravereaux**

ET  
**Pierre Arpin**  
**Jean-Robert Bourdage**  
**Patrice Gagnon**  
**Bernard Meney**  
**Gaétan Nadeau**  
**Gilles Simard**  
**Guy Trifiro**  
**Guy Vaillancourt**  
**Jean-Manuel Vital**

UNE CRÉATION DE **Sibyllines**  
EN COPRODUCTION AVEC LE **Festival de théâtre des Amériques**  
PRÉSENTÉE À L'ESPACE GO DU 5 AU 23 SEPTEMBRE 2000

CE CAHIER A ÉTÉ RÉDIGÉ POUR L'ESSENTIEL AU COURS DE L'ANNÉE 2004.

« Le cas d'Ingeborg Bachmann est unique dans les lettres qui, lorsqu'il s'agit d'écrivains femmes, comptent ou des intellectuelles ou des impulsives : si on préfère, des Marceline Desbordes-Valmore ou des Simone de Beauvoir.

Que les deux extrêmes, la philosophie et l'instinct, se retrouvent chez la même personne est déjà une exception. Il faut, pour Ingeborg Bachmann, ajouter une autre anomalie : elle est à la fois une romancière engagée, lucide, militante, et un grande poète lyrique. »

**Alain Bosquet**, *Le Magazine littéraire*

« **Fille de la grande angoisse du monde** » (ainsi se définit-elle dans un de ses poèmes), Ingeborg Bachmann naît le 25 septembre 1926 à Klagenfurt, une petite ville située dans le creux d'une vallée étroite, au sud de l'Autriche, en Carinthie, dont on retrouve la trace dans la nouvelle « Jeunesse dans une ville autrichienne » et dans les premières pages de son roman inachevé *Franza*. La vallée porte deux noms, un nom allemand et un nom slovène. (« Et la maison dans laquelle, depuis des générations, mes ancêtres habitaient — des Autrichiens et des Slovènes germanophones —, porte encore aujourd'hui un nom à consonance étrangère. ») C'est là, dans cette région frontalière, qu'était né l'auteur de *L'Homme sans qualités*, Robert Musil, ainsi que Joseph Roth, l'auteur de *La Marche de Radetzky*; et c'est là que naîtra Peter Handke une quinzaine d'années plus tard.

Un événement historique vient détruire l'enfance d'Ingeborg Bachmann (comme l'évoque avec force détails Uwe Johnson dans son ouvrage paru en français sous le titre *Une visite à Klagenfurt*) : l'entrée des troupes de Hitler à Klagenfurt (l'*Anschluss*). « C'était quelque chose de si terrifiant, dira-t-elle plus tard, que ce jour-là a inauguré ma mémoire avec une souffrance prématurée, d'une intensité telle que je n'en ai plus jamais connu d'aussi forte par la suite. Bien sûr, je n'ai pas compris tout cela dans le sens où un adulte le comprendrait. Mais cette incompréhensible brutalité que l'on percevait, ces braillements, ces chants et ce pas militaire — l'irruption de ma première peur de la mort. » (On sait maintenant qu'Ingeborg Bachmann n'a pu voir de ses yeux vus ce défilé sinistre puisqu'elle avait alors la

diphthérie et se trouvait en isolement, au service des contagieux de l'hôpital de Klagenfurt. Mais l'impact qu'a eu sur elle ce moment historique n'en reste pas moins singulièrement prégnant.) Comme le souligne fort justement Françoise Collin, « c'est bien dans une enfant de quinze ans que culminent, invisibles et divisées, unies et désunies, l'Histoire collective et l'expérience singulière, c'est sur ses épaules qu'elles se déposent et qu'elles pèsent. Ni assez jeune pour être à l'abri de la terreur et de la pourriture ambiantes, ni assez mûre pour l'assumer consciemment et prendre activement parti, la narratrice est assignée à la conscience ambiguë de victime et de coupable à la fois. »

Au lendemain de la guerre, elle côtoie le Groupe 47, pour témoigner de sa lucidité. En 1952, elle fera d'ailleurs la lecture de ses premiers textes poétiques aux membres de ce Groupe, qui lui accorderont un prix l'année suivante pour son recueil de poèmes *Die gestundete Zeit* (*Le Délai consenti*). Il s'agit alors pour Bachmann, comme pour un grand nombre d'écrivains allemands, de partager une culpabilité bien claire, au nom de principes humanitaires et humanistes. Mais il ne s'agit pas pour elle d'un simple *mea culpa*, qui ne lui suffit pas en tant que justification intellectuelle. « Je veux fuir les traits de ce châtement / je pourrai peut-être un jour me connaître, / tourterelle ou pierre qui roule... Manque / un seul mot, mon nom! Quel devrait-il être / sans que je me trouve une autre langue? » Comme le poète Paul Celan, avec qui elle sera très liée à un moment de sa vie et qui a choisi lui aussi, juif roumain, d'écrire dans « la langue des escrocs » (*die Gaunersprache*), Bachmann sait très tôt qu'il ne faut pas confondre morale et écriture, pamphlet et introspection. Ce n'est pas pour rien qu'elle a médité l'œuvre de Rainer Maria Rilke et de Robert Musil, de T. S. Eliot et de Samuel Beckett. Pour elle, reconstruire n'est pas un dessein impérieux, comme c'est souvent le cas pour les écrivains allemands de sa génération. Elle a en réalité d'autres flèches à son arc. Coincée dans sa vallée, entre deux montagnes, entre deux territoires, entre deux cultures, Ingeborg Bachmann fuit dès qu'elle le peut, animée toutefois du même sentiment qu'éprouve le passeur dans la nouvelle éponyme (« La rivière est large, et le lit qu'elle s'est frayé avec force à travers le pays signifie la séparation ») et le personnage principal de « Traduction simultanée », ce « sentiment fantomatique d'un chez-soi qui pour elle n'était plus nulle part ».

À ce propos, elle dira :

« Je crois que l'étroitesse de cette vallée et la conscience de la frontière ont inscrit en moi la nostalgie des pays lointains. La guerre terminée, je partis et pleine d'impatience et d'attente je vins à Vienne, que j'imaginai inaccessible. Ce fut à nouveau une patrie à la frontière : entre l'Est et l'Ouest, entre un grand passé et un sombre avenir. Et même si plus tard je suis allée à Paris et à Londres, en Allemagne et en Italie, cela signifie en fait peu de choses, car dans mon souvenir le chemin qui mène de la vallée à Vienne demeurera toujours le plus long. »

Elle fait d'abord un stage pratique à l'asile psychiatrique de Steinhof, véritable cité au sein de la ville, qui a également fasciné Robert Musil et Elias Canetti. Simultanément, Bachmann fait des études de philosophie et obtient en 1950 son doctorat en philosophie avec une thèse sur l'existentialisme de Heidegger qui (du moins, c'est là son souhait) renverse radicalement la position du philosophe. Cela se passe à Vienne, une ville qu'elle quittera le plus rapidement possible, pour un exil définitif. Elle ne réussira plus jamais à vivre en Autriche. Certaines de ses nouvelles, comme, par exemple, « Traduction simultanée », en font foi : « Il n'éprouvait pas le désir de rentrer à Vienne, trop de choses étaient rompues, et puis, avec son métier, que ferait-il là-bas? Nostalgie? Non, autre chose, parfois une tristesse sans motif. » Certains de ses poèmes aussi :

« Sept ans plus tard,  
dans une morgue  
les bourreaux d'hier  
vident la coupe d'or  
À le voir tu t'effondreras. »

Pour Bachmann, l'Autriche est un pays mal dénazifié, et l'allemand, une langue impossible, « la langue des contes et des bourreaux ». Pour dénouer ces deux appartenances maudites, elle croit — elle espère plutôt — en l'efficacité de la poésie. Les poètes n'écrivent pas pour rien. Ils écrivent pour dessiller et se dessiller les yeux. En 1959, lors d'un discours de réception d'un prix décerné par les aveugles de guerre, elle dira : « On peut exiger de l'homme qu'il affronte la vérité » (texte reproduit plus loin).

Dans le numéro des *Cahiers du Grif* qui lui a été consacré en 1987, on trouve un texte d'Ingeborg Bachmann dans lequel elle déclare ceci :

« Parfois on me demande comment moi, qui ai grandi à la campagne, j'ai pu en venir à la littérature. Je ne saurais le dire exactement; je sais seulement qu'à l'âge où on lit les contes de Grimm, je commençais à écrire, que j'aimais m'étendre sur le remblai et que j'envoyais mes pensées en voyage, dans des villes et des pays étrangers, à la mer inconnue qui quelque part avec le ciel

clôt le cercle de la terre. Toujours c'était de mers, de sable et de bateaux dont je rêvais, mais la guerre vint alors qui repoussa le monde fantastique encombré de rêve derrière le monde réel, où il ne s'agit plus de rêver mais de prendre des décisions. »

Ce passage fut d'ailleurs intégré à l'adaptation pour la scène, signée Brigitte Haentjens, du roman *Malina*. Puis, Bachmann ajoute :

« Plus tard beaucoup de choses sont arrivées de manière telle qu'on se hasarderait à peine à le souhaiter : études universitaires, voyages, collaboration à des revues et à des journaux et plus tard, travail continué à la radio. Ce sont les stations ordinaires d'une vie, interchangeable et échangeables; la vie elle-même ne s'appuie pas sur ce qui se laisse communiquer. Reste la question des influences et des modèles, du climat littéraire auquel on se sent appartenir. Pendant quelques années j'ai beaucoup lu : parmi les écrivains les plus récents mes préférences allaient peut-être à Gide, Valéry, Éluard et Yeats, et il se peut que j'aie appris certaines choses d'eux. Mais au fond ce qui reste pour moi encore et toujours premier, est le monde de représentations riche en mythes de ma patrie, un morceau d'Autriche peu abouti, un monde où l'on parle de nombreuses langues et où courent de nombreuses frontières. Écrire des poèmes me semble être ce qu'il y a de plus difficile, parce qu'ici les problèmes de la forme, du sujet et du vocabulaire doivent être résolus ensemble, parce qu'ils obéissent au rythme du temps et qu'ils doivent pourtant ordonner dans notre cœur, où passé, présent et avenir sont compris, la plénitude des choses anciennes et nouvelles. »

Durant toutes les années 1950, Ingeborg Bachmann voit une gloire inattendue tomber sur elle, presque comme une malédiction. Toute la République fédérale allemande célèbre sa gloire. Jeune poète de 27 ans, elle fait la couverture du *Spiegel* en août 1954. Sur d'autres photos, on la voit aux côtés de Paul Celan et de Heinrich Böll. Bien qu'elle publie assez peu (*Le Temps en sur-sis* en 1953 et *L'Invocation de la Grande Ourse* en 1956), une année sur deux Bachmann reçoit un prix littéraire. C'est une icône, tout le monde l'adore, y compris les industriels autrichiens, qui lui décernent leur prix, y compris l'État autrichien, qui lui décerne son Grand Prix, y compris le jury du prix Büchner, dont elle est également lauréate. Mais, comme l'a bien fait remarquer l'écrivain Heinrich Böll, prix Nobel de littérature 1972, « la transformation d'un être vivant en icône peut cacher une mise à mort progressive » ou un embaumement dont elle va d'ailleurs tenter de se défendre. Quand elle reçoit le prix Büchner, son discours fait scandale. Elle parle de Berlin, de ce lieu de hasards, où les femmes sont enveloppées de papier gras, et où « toutes les minutes un avion traverse la chambre, frôle le

crochet du gant de toilette, le train d'atterrissage passe à un cheveu du porte-savon ». (Mais, comme le faisait remarquer Serge Belluzo dans son article paru dans *Les Cahiers du GRIF*, il faudra attendre 1968 « pour que l'Autriche, le pays natal d'Ingeborg Bachmann, lui attribue pour la première fois un de ses prix officiels. S'il ne s'agit pas de lier la qualité artistique à la reconnaissance officielle, il n'en demeure pas moins que cela est symptomatique de la tension qui caractérisait les relations entre Ingeborg Bachmann et son pays. ») À cette époque de sa vie, déjà, Bachmann désespère des mots, ces mots qui n'empêchent rien, ne révèlent rien. Elle désespère aussi qu'on n'apprécie sa poésie que pour des raisons formelles, pour des motifs esthétiques, et non pas pour sa capacité à dire l'indicible. Elle va donc cesser d'écrire de la poésie. Elle voyage et change de couleur de cheveux. De brun foncé, elle passe à blond clair. (« Elle aurait aimé être blond cendré, un blond florentin avec des reflets roux... », lit-on dans la nouvelle « Problèmes, problèmes ») Vous voulez une petite princesse?, semble-t-elle dire. Une Sissi des lettres? En voici une, contestataire toutefois et singulièrement déjantée.

Le silence inaugure la décennie 1960. Bachmann publie de temps en temps des nouvelles, commence un cycle intitulé « Sortes de morts », portant sur le fascisme dans les relations humaines et plus particulièrement à l'intérieur du couple, cycle dans lequel figure *Malina*, et l'on publiera après sa mort des fragments de romans écrits durant cette période (*Franza, Requiem pour Fanny Goldmann*), des romans qui donnent la parole à des femmes se débattant contre le soliloque et tentant de vivre avec un homme généralement volage, travailleur et remarquablement obtus. On les trouve aussi, ces femmes, dans *La Trentième Année* et dans *Trois sentiers vers le lac*, des recueils de nouvelles qui rassemblent les portraits de femmes viennoises aux prises avec des difficultés insurmontables, de femmes qui toutes, d'une certaine manière, sont exilées hors d'elles-mêmes et pénètrent un enfer, de femmes qui sont autant de doubles de l'écrivain.

« Mon Dieu, songeait-elle, aujourd'hui je n'existe pas, je participe à tout, je me laisse emporter par tous les événements pour n'avoir pas à saisir une possibilité personnelle. Le temps pend en guenilles autour de moi. Je ne suis la femme de personne. Et même, je ne suis pas. Mais je veux décider de ce que je suis et me fabriquer une créature à moi, qui participe, qui soit coupable, qui soit patiente, qui accède au royaume des ombres. » (« Du côté de Gomorrhe »)

\* \* \*

EXIL

Je suis un mort qui déambule  
plus jamais annoncé nulle part  
inconnu au royaume des préfets  
surnuméraire des villes d'or  
et des campagnes verdissantes

de longtemps rejeté  
sans plus aucun abri

que le vent le temps et les sons

moi qui parmi les hommes ne peux vivre

Qui avec la langue allemande  
ce nuage qui m'enveloppe  
et que je tiens pour ma maison  
flotte à travers toutes les langues

Ô comme elle s'obscurcit  
notes sombres de la pluie  
rares celles qui tombent

Puis emporte le mort vers des cimes plus claires.

Dans la nouvelle ayant pour titre « Les Yeux du bonheur », contenue dans ce recueil intitulé *Trois sentiers vers le lac*, Miranda a en effet « les yeux du bonheur », mais elle se cogne aux vitres, perd ses lentilles dans le lavabo et organise parfois de petites expéditions autopunitives. « Aïdée d'une correction minimale, une monture de lunettes dorée plantée sur son nez, Miranda, du regard, peut pénétrer l'enfer. » Ces jours-là, elle circule « dans Vienne, une journée entière avec ses lunettes, traversant plusieurs arrondissements, et elle n'estime pas nécessaire de renouveler cette promenade ». Bien qu'elle soit dans un flou heureux, Miranda détecte tout, déchiffre des énigmes, mais ne relie pas ses perceptions, son savoir à un ensemble cohérent. « Miranda ne sait pas ce qui lui manque et elle voudrait dire mais aide-moi donc. Et sans aucun rapport elle pense : mais c'est qu'elle est plus belle que moi. » Ingeborg Bachmann suit les méandres de la pensée de cette femme, impénétrable comme l'est le monde, et le lecteur capte des bribes de phrases qui naviguent dans le crâne de Miranda. Il y a sûrement « une ultime chose à comprendre », note-t-elle, mais cette chose n'arrive pas à destination. Comme tous ses personnages de femmes, elle est trop intelligente pour être jalouse. Toujours elle retient son souffle et ses sentiments. Ainsi c'est à peine si elle rougit lorsqu'elle croise Anastasia, « qui a l'air gentil ».



Un drame de l'acceptation, que Bachmann conclut ainsi :

« Mais elle arrivera à l'hôtel avec cette marque écarlate, cette honte brûlante sur tout le visage et sur le corps, et elle voit encore la porte à deux battants, mais ce qu'elle ne voit pas, c'est que les battants ne veulent pas jouer avec elle, qu'un battant de la porte s'élançe au contraire sur elle, et à la fin elle pense, tandis qu'elle est projetée sous une grêle de verre brisé et que grandit la sensation de chaleur à cause du choc et du sang qui jaillit de sa bouche et de son nez : Tenez à l'œil ce qui vous tient à cœur. »

Les œuvres de Bachmann — *Malina* et *Franza* en sont d'éloquents exemples — traduisent l'inquiétude sans fondement, l'hésitation entre l'indifférence et la culpabilité, le besoin à la fois de se trouver et de se perdre. Mais alors qu'à l'époque où elle les écrivait, les auteurs semblaient préférer la fuite en avant, ici la réflexion — rigoureuse et doublée d'une culture rare — mène à la constatation d'une faille de l'individu et, plus encore sans doute, de la femme. Mais, chose curieuse, ce processus n'entraîne pas le désespoir : il y a, dans l'œuvre en prose d'Ingeborg Bachmann, une très saine lucidité, parfois même cynique.

Témoin sans apitoiement ni facilité, Bachmann ne va jamais complètement renoncer à la poésie. Et la parution de ses poèmes en français a démontré hors de tous doutes qu'elle est, depuis Elke Lasker-Schüler, la figure la plus importante du lyrisme allemand du vingtième siècle. Ses humeurs peuvent y être nombreuses. On ne s'étonnera pas par exemple d'y trouver des pages élégiaques, écrites avec une curieuse distanciation, comme si Bachmann voulait, mais sans y croire vraiment, se référer au romantisme toujours latent dans l'âme germanique, qu'elle soit d'Allemagne ou d'Autriche. Mais ce qui compte infiniment plus, c'est le perpétuel qui-vive : une interrogation en plein absurde et une résignation qui demeure lucide. Comme Samuel Beckett, comme Thomas Bernhard aussi, son compatriote, qui a d'ailleurs fait d'elle un personnage de son roman *Extinction*, Ingeborg Bachmann nous dit que nous sommes nés sans choisir de naître et que notre drame vient de cette profonde irresponsabilité. Aussi, il ne faut pas nous demander, à nous qui sommes nés de femmes qui accouchent à cheval sur une tombe, comme le disait Samuel Beckett, de devenir autre chose que des victimes, des parias, des condamnés à mort. « Nous sommes sans durée », écrit Bachmann, qui rejoint ici la pensée de Heiner Müller, qui faisait dire à un des personnages de sa pièce *Quartett* que « le temps est la faille de la création » et que « toute l'humanité y a sa place ». Et un examen plus approfondi de notre condition terrestre la pousse à dire dans un de ses poèmes : « Il est temps / que tu viennes pour t'emparer de moi,

sainte folie! » Plus proche de Heidegger (qu'elle souhaitait pourtant renverser dans sa thèse de doctorat) que de Sartre ou de Camus, l'existentialisme de Bachmann est toujours tragique : elle écarte la dialectique du possible et tous les mirages de l'incertitude. Pour elle, au bout de la réflexion, quelle qu'elle soit, on trouve l'anéantissement pur et simple, sans consolation. Mais il arrive toutefois que le sens tragique de la vie se colore de belles images, qu'on dirait presque taoïstes. Comme si la poète, toute désenchantée qu'elle soit, n'avait pas tout à fait renoncé à nous enchanter, nous lecteurs, au moins provisoirement. Sa tristesse est alors teintée d'une douce mélancolie : « L'indicible s'en va, dans un murmure, à travers champ : midi déjà. »

Les personnages d'Ingeborg Bachmann, presque tous féminins, n'éteignent jamais leur radio intime. Elles sont traversées par un flot de paroles en toutes langues, par le téléphone, le jappement des chiens, par les souvenirs qui s'échappent de partout, et puis la voix de l'homme qu'elles aiment s'estompent à force de manquer, ou de s'égosiller sans être entendue. « S'il te plaît, dis-moi, quelle voix as-tu donc? », lit-on dans *Malina*. Quelqu'un raccroche. Puis la radio intime se remet à jouer : le bruit des percolateurs et des petites camionnettes qui s'éloignent, en même temps que la vie.

Cette vie, Ingeborg Bachmann la perdra le 17 octobre 1973, peu de temps après que les cinq nouvelles qui composent *Trois sentiers vers le lac* soient publiées et au moment où elle entretenait le projet de retourner s'établir définitivement à Vienne. Mais peut-être s'est-elle consumée bien avant sa mort biologique. On l'a comparée à un papillon de nuit, à cause de leur trajet incohérent et de leur manière de se jeter tête baissée contre les phares des voitures. Bachmann aussi avait tendance à se fracasser, mais contre « l'odieuse bassesse de sa patrie, qui, à l'étranger également, la persécutait pas à pas », comme l'a écrit Thomas Bernhard à l'annonce de sa mort, survenue à Rome dans des circonstances tragiques et qui ont engendré les théories les plus fantaisistes. Ce que l'on sait toutefois avec assurance, c'est qu'Ingeborg Bachmann (celle-là même qui, dans « Du côté de Gomorrhe », disait de Charlotte qu'elle « avait le sentiment d'être plongée dans un enfer, d'y brûler et d'y souffrir des tortures inconnues » et que « ce n'est que lorsqu'elle se mettrait à tout jeter derrière elle, à tout brûler, qu'elle pourrait pénétrer en elle-même », celle-là même qui, dans le poème ayant pour titre « Disance et Médisance » écrivait : « Ne sors pas de notre bouche, / parole qui sème le dragon », celle-là même qui disait aimer « jusqu'à l'incandescence ») est morte brûlée vive.



## INGEBORG BACHMANN selon THOMAS BERNHARD

« **Nous étions arrivés par un temps pluvieux** dans cette vallée du nord de l'Italie, Gambetti, ai-je dit à celui-ci, Eisenberg qui avait le même âge que moi, Zacchi le philosophe, également du même âge, et Maria, pour moi la plus grande poétesse déjà en ce temps-là; Maria était venue nous rejoindre de Paris, non pas de Rome où elle habitait déjà en ce temps-là, dans l'appartement où elle est aujourd'hui, mais cet appartement n'avait pas encore l'aspect qu'il a aujourd'hui, il n'y avait pas encore des milliers de livres dans son appartement, seulement des centaines. Il n'y avait pas encore de tapis dans son appartement, Gambetti, ai-je dit à celui-ci. Mais déjà en ce temps-là, Maria passait le plus clair de son temps au lit et recevait ses invités au lit. [...] Toute la soirée de la veille, même si j'étais resté tout le temps debout à la fenêtre, je m'étais plus ou moins occupé de Schopenhauer et des poèmes de Maria, j'avais établi un rapport entre eux, à savoir les idées de Schopenhauer et celles de Maria, essayé de

construire un véritable rapport philosophique entre les deux dispositions d'esprit, entre les poèmes de Maria et les durs travaux philosophiques de Schopenhauer, sans cesse de subordonner les uns aux autres, de mettre en parallèle ceux-ci et ceux-là, et tenté de dégager ce qu'il y a de philosophique dans les poèmes de Maria, de même ce qu'il y a de poétique ou, mieux, la poésie dans l'œuvre de Schopenhauer. [...] Cette Maria, qui vient de la ridicule petite ville de province du sud de l'Autriche où est né Musil, mais avec laquelle, mise à part cette circonstance, Musil n'a rien eu à voir de toute sa vie, qui a pourtant exploité cette circonstance de la naissance de Musil jusqu'à l'extrême limite du mauvais goût, de la ville désastreusement proche de la frontière où, depuis toujours, le nationalisme et le national-socialisme et la stupidité provinciale se sont épanouis dans la vulgarité, de cette petite ville où, l'expérience le prouve, c'est la petite bourgeoisie rancie qui doit donner le ton, vouée à la stupidité et à la

folie des grandeurs dans ses rangées de maisons au tracé maladroite, déprimantes, au milieu de collines sans intérêt, et située dans un climat vicié plutôt que vivifiant, avec tous les ridicules justement du nombre de ses habitants, une cinquantaine de milliers, qui n'ont aucune idée du monde mais ont le sentiment d'être le centre du monde, Maria [...] a quitté la ville de son enfance, qui est tout de même toujours aussi nocive pour elle, pour aller à Vienne, pour y prendre pied, comme on dit, où cela a pourtant toujours été des plus difficiles, avec tous ses futurs poèmes déjà en tête, comme je l'ai de nouveau pensé à présent, cette fille avec seulement un petit sac à main et avec toutes les illusions de la révoltée, de la fugitive, de celle qui non seulement cherche une issue mais passe aussitôt à l'acte, comme moi. À Vienne dont, après la guerre, toutes les têtes pensantes de province s'étaient promis plus qu'elle ne pouvait tenir en ce temps-là, car Vienne, en ce temps-là aussi, n'a tenu à personne ce qu'elle avait promis, à Maria non plus, naturellement, pas plus qu'à tous les autres. Pourtant Vienne s'est révélée d'abord la planche de salut, mais seulement pour peu de temps, puis, alors comme aujourd'hui, elle a paralysé ceux qui ont cherché ou qui cherchent en elle le salut. Vienne n'a été que pour le temps le plus bref la planche de salut pour ceux qui philosophent, pour ceux qui se creusent la cervelle, pour ceux qui dans leur propre tête se stimulent, comme je le sais, comme cela s'est démontré depuis dans des millions de cas. tre allé à Vienne signifie être sauvé pour un minimum de temps, pas plus, ce qui signifie que celui qui s'est enfui à Vienne doit à nouveau quitter Vienne le plus tôt possible, car s'il ne tourne pas le dos le plus tôt possible à cette ville brutale, complètement déçue, il court à sa perte, Maria l'a très vite compris [...]. Maria a réussi à s'évader, d'abord en Allemagne, puis à Paris, puis à Rome, ce qui répondait à sa poésie, ai-je pensé. Mais, toujours à nouveau, elle a fait des tentatives pour se fixer à Vienne, s'est liée avec toutes sortes de gens, les a incités à lui faciliter son retour à Vienne, mais toujours, lorsque le moment était effectivement venu de retourner à Vienne, tout s'est écroulé, alors tous ces projets concernant Vienne se sont réduits à rien [...]. Elle s'est laissé attirer à Vienne par beaucoup de gens épouvantables, principalement du ministère de la Culture, elle s'est même laissé mener en bateau, je dois le dire, par ces gens avec leur sale mentalité, parce qu'elle n'a jamais voulu croire, comme je le lui ai toujours dit, que tous ces gens qui l'attiraient à Vienne ont une sale mentalité, pas un véritable intérêt pour elle mais uniquement pour leurs propres desseins tout à fait grossiers et ignobles, qu'en fait ces gens ont tout bonnement pris Maria pour prétexte afin de se faire plaisir à eux-mêmes, de s'être utiles à eux-mêmes en abusant du nom de Maria qui était devenu célèbre entre-temps; je connais ces gens de bout en bout, me suis-je dit à présent, mais elle, par fausse sentimentalité à l'égard de cette Vienne complètement froide et, en vérité,

contrairement à ce qu'en pense l'opinion, positivement brutale et dépourvue de sentiment, elle s'est laissé avoir par tous ces gens, à vrai dire jusqu'au moment décisif de se dédire, *de les envoyer promener*, comme on dit, de Rome, car c'était là finalement qu'elle se sentait tout de même le mieux, dans son appartement. Elle me disait, *au fond, je veux retourner à Vienne*, mais ensuite, souvent moins de dix minutes après, exactement le contraire, c'est-à-dire, avec la même conviction, *au fond, je ne veux pas retourner à Vienne*, au fond, je veux rester à Rome et je veux même mourir à Rome. Maria a souvent dit qu'elle voulait mourir à Rome, ai-je pensé. Elle était obligée par sa raison de rester à Rome, d'aimer Vienne, en fait, mais de rester à Rome, ai-je pensé. Seulement, quand quelques semaines se sont écoulées après qu'elle a eu, comme on dit, heurté tous ces gens, à Vienne, qui lui avaient procuré des appartements, qui effectivement lui avaient ouvert toutes les portes soi-disant importantes de Vienne, elle a recommencé à parler de retourner finalement et définitivement à Vienne qui était sa *patrie*, à quoi je ne pouvais moi-même répondre qu'en lui riant au nez, car le mot *patrie*, justement dans sa bouche, a toujours été tout aussi grotesque que dans la mienne, sauf que moi je ne le prononce jamais, parce qu'il est trop répugnant à mes yeux pour être seulement prononcé, alors que Maria, toujours à nouveau, a cherché refuge dans ce mot, elle disait d'ailleurs toujours du mot *patrie* qu'il était *des plus séduisants*. [...] Maria, qui veut être romaine en même temps que viennoise, et écrit ses grands poèmes en fonction de ce dangereux état d'esprit et de sentiments, ai-je pensé. [...] Vraiment que serait Rome pour moi sans elle, ai-je pensé. Quelle chance que je n'aie que quelques pas à faire pour que sa présence me reconforte, quelle chance qu'elle existe. Les conversations avec elle sont tout de même toujours celles qui me font le plus d'effet et qui sont en même temps les plus agréables. Avec Maria c'est toujours stimulant, oui, toujours excitant, presque toujours réjouissant, ai-je pensé. Maria a toujours les meilleures idées et en vérité elle est toujours, pour Gambetti aussi comme il le dit, *un événement*. Elle ne recule devant rien dans ses pensées, me suis-je dit. Elle est à cent pour cent dans ses poèmes, ai-je pensé, alors que dans les productions de ses compagnes, des rivales qui, je le sais, intriguent continuellement contre elle, ce n'est jamais le cas. Dans chaque ligne qu'elle écrit, elle est tout entière, tout vient d'elle. C'est de Spadolini que j'ai vraiment appris à *voir* et à observer, ai-je dit à Gambetti, de Maria à *entendre*. Tous deux m'ont appris à être celui que je suis maintenant.

**Thomas Bernhard, *Extinction – Un effondrement*, traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs, éditions Gallimard, collection *Du monde entier*, 1990, pages 139-154.**

## INGEBORG BACHMANN, LA FEMME BRÛLÉE

**Amie du grand poète Paul Celan**, Ingeborg Bachmann appartient à cette génération d'écrivains de langue allemande qui a porté la faute jusqu'à s'expatrier. Elle quitta pour sa part l'Autriche et s'installe en Italie en 1953. Vingt ans plus tard, l'auteur de *Malina* s'éteint, en flammes. Pour Thomas Bernhard, l'Autriche était parvenue à tuer « la poétesse la plus importante de son pays. »

JE PENSE À ELLE COMME À UNE JEUNE FILLE.

Ingeborg Bachmann venait de mourir. Heinrich Böll écrivit à *Der Spiegel*. Il voulait dire que la mort de son amie n'était pas logique. Qu'on n'avait pas le droit de la dire telle. Que la cruauté des milieux littéraires devait avoir une cesse : « Ingeborg Bachmann est exemplaire de ce que la transformation d'un être vivant en icône peut cacher d'une mise à mort progressive. Je pense à elle dans la douleur, avec tendresse, en ami, je pense à elle, la femme de quarante-sept ans, comme à une jeune fille. Et je me défends contre l'idée, trop facile, que la mort l'a délivrée. Non, ce n'est pas cette sorte de délivrance qu'elle cherchait; j'aimerais lui poser la question, à elle, pour savoir si je me trompe. »

LA COUVERTURE DE *DER SPIEGEL*.  
C'ÉTAIT SIX MOIS AVANT ELVIS.

Les derniers temps, Ingeborg Bachmann avait beaucoup changé. Le monde et tout son poids de malheur avaient fini par forcer la porte de son refuge du palais Sachetti, dans les beaux quartiers de Rome, et c'est avec assez d'angoisse qu'on allait voir, après d'autres, cette femme qui pleurerait facilement. La gloire insolente de ses vingt ans s'était enfuie. Ces poèmes pour lesquels, en 1954, à 27 ans et le visage audacieusement fermé, elle s'était retrouvée en couverture du populaire *Der Spiegel*, sacrée *prima donna* d'une littérature allemande à nouveau présentable. L'indice était clair, l'Allemagne avait besoin d'elle; cette fille à la bouche sombre, aux cheveux taillés court et au chandail noir charbon était sa rédemption; après avoir vanté sous Hitler sa saine jeunesse, l'Allemagne montrait avec soulagement sa jeunesse torturée.

« MESSAGE »

« Du vestibule céleste encore chaud de cadavres sort le soleil.  
Là ne sont pas les immortels,  
Mais les morts, avons-nous oui dire  
Et la putréfaction, l'éclat n'en tient pas compte.  
Notre divinité,  
L'histoire, nous a préparé une tombe  
D'où l'on ne ressuscite pas. »

(Un de ses premiers poèmes.)

UNE DÉBUTANTE, À VOIX BASSE  
ET EN MARQUANT DES PAUSES.

C'était à Niendorf, sur la Baltique, au printemps 1952. Le groupe 47, qui s'était juré de rebâtir la littérature allemande et n'y arrivait pas, s'était comme chaque année réuni. Les véristes, de bons écrivains, lisaient des extraits de leurs romans. Soudain, un homme qui avait pour nom Paul Celan (personne auparavant n'avait entendu parler de lui) commença à dire ses poèmes, sur un ton changeant et marquant une distance profonde au monde : Ingeborg Bachmann, une débutante qui venait de Klagenfurt, chuchota quelques vers à voix basse et en marquant des pauses; Ilse Aichinger récita très doucement, avec un accent viennois prononcé, son *Histoire du miroir*. Ces très jeunes gens, un juif roumain et deux Autrichiennes, ont justifié ce jour-là l'entreprise du groupe 47. Tout le monde fut d'accord pour accorder un prix à Ingeborg Bachmann.

PARDI LES FOUS ET LES ASSASSINS.

Toute la génération d'Ingeborg Bachmann a d'abord espéré qu'après le désastre de la guerre, on pourrait s'appuyer sur des valeurs nettement tranchées. Le Mal était connu. Sa nature était claire. En face, on trouverait donc le Bien, son contraire. Et, avec lui, les jeunes écrivains. Hélas! le Bien n'était pas au rendez-vous. La dénazification fut douteuse. La RFA, le pays de tous les appétits. Dans la nouvelle « Parmi les fous et les assassins », Ingeborg Bachmann ne se reconnaît pourtant pas le droit d'échapper à une culpabilité collective écrasante. La petite fille aux nattes a vécu l'Anschluss comme un traumatisme d'enfance, avec l'arrivée trop martiale des soldats allemands dans son coquet paradis de

Carinthie, mais fut bien seule à ne pas courir dans la rue embrasser l'Allemagne conquérante. Cette petite fille qui a souffert par les siens ne se déchargera pas du fardeau sur eux.

« Pourrais-je être digne de la famille dont je trahis les meurtriers et dénonce les voleurs? On peut dénoncer les crimes et les faiblesses d'une famille étrangère, mais jamais je ne trahirai ma propre famille et ses furoncles purulents. Et pourtant, j'aperçois chez elle plus de choses que chez une autre. Pour regarder, on m'a donné de grands yeux, pour l'écouter parler, une oreille très attentive, et pour tout ce que je devais taire, parce que très proche, le silence. Taisons-nous. [...] Notre famille a rendu le monde incurable. Moi et nous. Ne m'arrive-t-il pas parfois de ne plus penser qu'à un nous? Ne les punissez pas. Ne nous punissez pas. Nous sommes un nœud de vipères, un peuple d'élus, que certains souhaitent écraser et que d'autres appellent à la grandeur. Nous, toujours, je veux être aimée de tous. »

#### WITTGENSTEIN, ET LA LANGUE DES GANGSTERS.

Il est si dur d'écrire qu'on voit vite quel marché de dupe a fait l'écrivain en voulant sortir du rang. Cette vérité qu'on est en droit d'exiger de lui, il ne peut la demander qu'à la langue de tous, exigeant à son tour de chaque mort qu'il lui livre quelque chose et comment contraindre le langage à cesser pour une fois de travestir? Ingeborg Bachmann appelle très tôt *Gaunersprache* la langue de l'Allemagne d'après-guerre occupée à reprendre sa part de bénéfice, une « langue de gangster » brutale et sans âme. Cette *Gaunersprache* est pourtant tout ce qu'elle a. Elle la passe en revue dans sa tête avant d'écrire, un peu comme on recense ses armes avant de déclarer une guerre. Elle pense à Wittgenstein comme à un modèle possible. Le philosophe avait conclu son *Tractatus* par une phrase stipulant qu'« on doit taire tout ce dont on peut parler », avant de s'enfermer dans un volontaire silence de trente ans. Ce silence (qu'il faut peut-être ramener au débat présent sur un Carmel à Auschwitz pour mieux s'en figurer les motifs) la tracasse. En attendant de presque cesser d'écrire, vaincue par tout ce qui impose le silence, la jeune fille feint de trouver dans le langage du cœur de quoi contrer la langue des gangsters.

#### AVEC PAUL CELAN, À TABLE.

Paul Celan et Ingeborg Bachmann à table. Sur la photo, les deux débutants ont l'air un peu ailleurs; Ingeborg Bachmann, contente de ses nouveaux cheveux noirs (enfant, puis plus tard, à Rome, elle serait blonde), de ses lèvres passées au charbon, de ses ongles de cendre; Paul Celan, seul avec ses pensées. Ils sont si fragiles qu'ils évitent de se parler. Un mot pourrait les dresser l'un et l'autre, ils ont la même douleur d'être empêtrés dans une langue qui les accuse. L'Allemand montre du doigt

pareillement le juif de Czernowitz (coupable de l'avoir choisi contre le Roumain) et la petite ville de Klagenfurt, cette vallée d'Autriche qui porte aussi un nom slovène mais a souhaité le rattachement au grand Troisième Reich. Ces deux « Allemands » des frontières ont leur plus grand ennemi dans leur bouche, ils devraient s'arracher la langue, ils y penseront quelquefois. Aux côtés d'Ingeborg la née coupable, on retrouvera encore une ou deux fois Paul Celan, le juif roumain à la famille décimée par les nazis, et qui ne se pardonnera jamais d'avoir écrit son grand poème de la Shoah dans la langue des assassins.

« Il crie jouez doucement la mort la mort est  
un maître venu d'Allemagne  
Il crie assombrissez les accents des violons  
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. »

C'est la *Todestugue*, la fugue des mots. Il est difficile de ne pas remarquer qu'elle finit par rattraper Paul Celan et Ingeborg Bachmann à peu près au même moment, l'un et l'autre loin en exil d'Allemagne, lui noyé dans la Seine, elle brûlée à Rome. Lui en 1970, elle en 1973.

#### QUELQUE CHOSE QU'ONT VU LES AVEUGLES DE GUERRE.

Quand elle reçoit le Prix de la pièce radiophonique décerné par les aveugles de guerre en 1959, Ingeborg Bachmann prononce un bref discours dont l'intitulé va rester célèbre : « La vérité est exigible de l'homme ». L'écrivain, affirme-t-elle, c'est celui qui regarde le soleil en face, se brûle les yeux, mais a vu quelque chose. Il ne se dérobe pas à la douleur. Il a décidé de se couper les paupières, comme un jour le Bouddha, pour ne plus jamais dormir. Il s'est dessillé lui-même. Mieux encore, ses lecteurs sont en droit d'exiger de lui cette douleur — car « la vérité est exigible de l'homme ».

#### LA TENTATION DES CIGALES.

Dès 1953, Ingeborg Bachmann a quitté l'Autriche pour s'installer en Italie, d'abord à Ischia, puis à Naples, et enfin à Rome qu'elle ne quittera plus. Elle connaît la tentation de l'idylle méditerranéenne, mais rien ne lui permet d'y céder. « La mer ne baigne pas Naples » [titre d'un livre célèbre d'Ana Maria Ortese] quand on a cœur ailleurs. Elle ne mêlera donc pas sa voix au chœur des cigales, ces anciens êtres humains dont l'indulgent Platon explique qu'ils sont devenus bestioles à force de ne s'adonner plus qu'au chant. Devient-on cafard à force d'être triste, demande Ingeborg Bachmann.

« PAS DE DÉLICATESSES »

« Je ne renonce pas à l'écriture,  
mais à moi.

Dieu sait  
comme les autres savent  
s'aider avec les mots.  
Mais moi je ne suis pas mon aide.

[...]

Faudra-t-il  
le crâne grêlé,  
et la crampe de l'écrivain dans cette main,  
sous la pression de trois cents nuits  
déchirer le papier,  
balayer l'opéra des mots en confettis  
détruisant ainsi : moi toi et lui elle ça  
nous vous?

(Le faut pourtant. Toi et les autres.)

Ma part, il faut qu'elle se perde. »

(Dernier poème d'Ingeborg Bachmann, daté de 1967.)

JE LA TROUVERAI VIEILLE, LES TRAITES CREUSÉS.

Venu lui montrer sa traduction de *Malina* pour le Seuil, Philippe Jaccottet trouve Ingeborg Bachmann au téléphone avec le chancelier Bruno Kreisky, discutant des exigences des terroristes des jeux Olympiques de Munich. Il n'en revient pas.

« Elle avait ce côté « grand écrivain » que Musil a si amèrement raillé. Mais, avec cela, je l'ai vue comme quelqu'un qui eût marché sans cesse sur des couteaux : tremblante, avide et traquée. Perdant ou laissant tomber ses lunettes, ses livres, répandant sur la table le thé qu'elle servait très fort. À tout instant et de toute part obscurément menacée. La relecture de ce *Malina* français rouvrait parfois, visiblement, d'anciennes blessures; elle se troublait, se détournait; à une certaine page, elle dut même quitter la pièce sous un quelconque prétexte, sans doute pour essuyer rapidement quelques larmes, exactement comme le fait son double dans le roman. La seule mention de Celan avait suffi à embuer ses yeux de myope. Tard le soir, à bout de forces, je retrouvai avec soulagement la place Navone. »

LA DERNIÈRE CIGARETTE.

Le 26 septembre 1973, Ingeborg Bachmann s'endort sans éteindre sa cigarette [...]. L'ambiguïté de cette manière de mourir dans son lit n'échappe à personne.

ELLE AVAIT TROUVÉ TRÈS TÔT L'ENTRÉE DE L'ENFER.

Thomas Bernhard, seul, saute directement au-dessus de la question du suicide; il ne voit qu'un meurtre, le perpétuel meurtre des écrivains par l'État autrichien. Assez bizarrement, il affirme aussi que Bachmann est morte dans sa baignoire, peut-être pour avoir mal lu les journaux. Repris dans *L'Imitateur*, son texte semble avoir été écrit sous le coup de la nouvelle :

« Dans un hôpital romain vient de mourir la poétesse la plus intelligente et la plus importante que notre pays ait produite au cours de ce siècle, des suites des brûlures qu'elle se serait infligées dans sa baignoire, selon les constatations des autorités. J'ai fait des voyages avec elle, et, au cours de ces voyages, j'ai partagé beaucoup de ses vues philosophiques, et aussi de ses vues sur la marche du monde et sur le cours de l'histoire, qui, toute sa vie, l'a épouvantée. De nombreuses tentatives de sa part pour retourner dans sa patrie, l'Autriche, se sont heurtées à la chienne de ses rivales et à la stupidité des autorités de Vienne. La nouvelle de sa mort m'a rappelé qu'elle avait été la première à être invitée dans ma maison encore complètement vide. Elle était constamment en fuite, et elle a toujours vu les hommes comme ils sont vraiment : une masse obtuse, dénuée d'esprit, de tact et de scrupules, avec laquelle on est réellement obligé de rompre. Elle avait, comme moi, trouvé très tôt déjà l'entrée de l'enfer, et elle était entrée dans cet enfer au risque de s'y perdre prématurément. Les gens font des suppositions, se demandant si sa mort n'a été qu'un accident, ou en réalité un suicide. Ceux qui croient au suicide de la poétesse répètent sur tous les tons qu'elle s'est brisée sur elle-même, alors qu'en réalité, elle ne s'est bien entendu brisée que sur le monde qui l'entourait, et, au fond, sur l'odieuse bassesse de sa patrie, qui, à l'étranger aussi, la persécutait pas à pas, comme tant d'autres. »

RETOUR À LA MAISON.

Morte, on a ramené Ingeborg Bachmann chez elle. Elle repose dans le cimetière de Klagenfurt-Annabichl. Pas loin de son père, l'instituteur de langue allemande. Comme le faisait remarquer Thomas Bernhard, l'Autriche a ses manières pour humilier les écrivains qui lui tiennent tête. Elle les couvre de prix abjects. Grand prix d'État autrichien en 1968, prix Anton Wildgans des industriels autrichiens en 1971, on sacrifiait les veaux gras comme si elle cette fugueuse était rentrée à la maison. C'était trop tôt de quelques années.

Christian Perrot, *Libération*

## MALINA : LE CRIME DU DÉSIR DE VIVRE

**Curieuse destinée** que celle d'Ingeborg Bachmann, qui connaît très vite et très jeune la célébrité, à la fin des années 1950, alors qu'elle n'a publié que deux recueils de poèmes et quelques nouvelles, et qui ensuite se tait durant une bonne partie des années 1960. Après quoi, elle entame un cycle romanesque sur les différentes façons de mourir, dont *Malina*, le seul ouvrage qui soit entièrement achevé, paraît en 1971. Deux ans plus tard, Bachmann périt à la suite de graves brûlures subies dans son appartement de Rome, où elle s'était endormie en fumant. Un destin violent sur lequel *Malina* anticipait, étrange et fulgurant récit dont l'héroïne est une femme écrivain qui abolit les frontières entre le réel et l'imaginaire, et qui disparaît elle aussi cernée par le feu. À propos de ce texte, l'auteure dira dans un entretien que c'est « expressément une autobiographie, mais pas au sens traditionnel. Une autobiographie intellectuelle, imaginaire. Cette existence-soliloque, cette existence nocturne n'a rien à voir avec l'autobiographie habituelle, où l'on relate la vie de tel ou tel quidam. » Ce lien entre l'auteure et son double est à la fois limpide, à peine déguisé et infiniment complexe. La femme écrivain de *Malina* n'a pas de nom et elle n'écrit pas de livres, mais des lettres, à n'en plus finir. Tout en refusant ainsi de créer un véritable personnage romanesque, Bachmann a donné à cette figure de romancière en mal de fiction le don de créer de toutes pièces un amour passionnel qui crée à son tour un monde imaginaire et délirant.

Malina n'est pas cette femme, contrairement à ce que la consonance du nom pourrait laisser croire. Malina est un homme : le mari ou le compagnon de la narratrice (déjà apparu dans « Visite d'une ville ancienne », nouvelle contenue dans *Le Passeur*). Celle qui dit « Je » est facilement identifiable à l'auteure : une femme d'âge mûr, autrichienne, possédée par un désir de plénitude et de bonheur, et qui se laisse prendre dans une relation à trois. Le roman, écrit en pleine période structuraliste, est à la fois très construit et très déconstruit. Divisé en trois chapitres intitulés « Le bonheur », « Le troisième homme » et « Des fins dernières », il recrée le désordre de la vie et des pulsions contradictoires en entrecroisant lettres, descriptions, dialogues, chansons, portées musicales, rêves et contes. Malina est donc l'homme auquel la narratrice a longtemps rêvé et avec qui elle a pu vivre enfin. Mais cet homme réservé, toujours maître de lui et de ses réactions, finit par faire comme un barrage aux rêves qu'elle croyait accomplir avec lui — jusqu'au jour où elle rencontre Ivan, plus jeune qu'elle, qui devient son amant.

La première partie de *Malina* relate cette passion de la narratrice pour Ivan. Elle pense sans relâche à lui, bien qu'il soit l'« incuriosité même ». C'est une sorte de roc sur lequel elle se cogne et rebondit jusqu'à la mort. On ne sait rien de lui : il a des enfants, il est indifférent, il habite à trois pâtés de maisons d'elle, et il aime qu'elle se taise tandis qu'elle est prise d'une véritable logorrhée. Tout dire, elle veut tout dire. Participer « à la confection du grand texte qui se tisse à partir du divulgable », tel est son projet et son exigence. Chaque paragraphe est constitué d'une foule de notations sur à peu près tout : les prénoms, le fonctionnement de la presse, le tutoiement, le secret postal, les bateaux à voile, une recette, les clochards de la place Monge à Paris. Chaque analyse est subtile, intelligente, et pourrait être à l'infini enrichie d'autres précisions. Mais comment dire l'essentiel alors que tout, dans sa mémoire, la gêne? Telle est la question. Et comment dire le laminage progressif de son monde intérieur? Ivan la supplie d'être tout simplement « heureuse » et de ne pas « faire d'histoire ». Elle y consent. Petit à petit, les paragraphes se font plus courts, plus incohérents. La narratrice passe du coq à l'âne et a recours à des expressions musicales pour dire ce qu'elle ressent : « Moi : (presto, prestissimo) je veux des asperges sauce mousseline et une crème caramel. » Apparaît simultanément l'autre homme. Il est apaisant, et à la fois redoutable, et porte le prénom magique de Malina. Difficile de ne pas voir en cet homme le prolongement de l'ignoble Hans de « L'Adieu de la sirène Ondine », du Jordan de *Franza* ou alors du personnage de Jean-Pierre dans la nouvelle intitulée « Traduction simultanée », contenue dans le recueil *Trois sentiers vers le lac* :

« Et une fois de plus elle fut prise d'une violente colère contre Jean-Pierre, qui trouvait à redire à tout ce qu'elle faisait et pensait, et qui voulait tout simplement, sans jamais tenir compte de ses désirs, la faire entrer de force dans une vie qui lui était étrangère, avec beaucoup de tout petits enfants, et là il aurait par-dessus tout aimé la voir toute la journée dans une petite cuisine ou la nuit dans un lit évidemment très grand, où elle aurait été quelque chose de minuscule, *un tout petit chat, un petit poulet, une petite femelle*, mais à l'époque elle se rebellait encore, sanglotant, pleurant, jetant des assiettes par terre, elle fonçait sur lui à coups de poing, et il riait, la regardait tranquillement faire son cinéma, jusqu'au moment où elle était complètement hors d'elle, ou bien tout bonnement il la battait, jamais en colère, mais parce

qu'il considérerait comme la chose la plus naturelle de la battre de temps en temps, *pour te calmer un peu*, jusqu'à ce qu'à nouveau elle s'accroche à lui et ne parte pas. »

Ainsi, dans leur immense appartement vieillot de Vienne, Malina se penche sur la femme qui fume, tape à la machine et « veille au secret de la correspondance ». Lui, au nom si féminin, est un peu son ombre à elle, un frère et un ange gardien, un maître et un impossible témoin. Puis, la voici ensuite à l'université où, perdue dans ses notes, elle tente de conclure une conférence sur le silence de Wittgenstein en matière d'esthétique. La femme passe ensuite une robe dans un magasin; fébrile, elle la déchire; étourdie, elle manque de se faire renverser par une voiture en traversant la rue; folle d'impatience, elle retrouve Ivan pour jouer aux échecs avec lui; épuisée, absente, elle écoute Malina. Aucune trace de jalousie chez lui, et cette indifférence affichée devient à la longue insupportable à la narratrice, qui a l'impression qu'on ignore son désir de vivre, qu'on ne le prend pas au sérieux. Lentement des envies de mort s'insinuent dans cette formidable envie de vie, comme les bras de la rivière en amont de Vienne, qui s'ensablent, se divisent, s'étalent et croupissent à quelques pas de torrents limpides. Les rêves de pureté et de spontanéité sont contaminés. Même Ivan ne sait plus répondre à ses attentes, il s'éclipse trop souvent : « Je voudrais qu'Ivan eût besoin de moi comme j'ai besoin de lui, et pour toute notre vie. »

Est posé ce qui apparaît aux yeux de Bachmann comme une différence fondamentale entre les sexes, non que la femme soit une midinette, mais son désir apparaît plus large et plus profond, son besoin de grande paix plus difficile à assouvir aussi. On ne saura jamais avec précision si Malina existe réellement ou s'il est le produit d'une nécessité mentale. Quoi qu'il en soit, il prête attention à son désarroi et dialogue avec elle. Une issue de secours que cet homme, que ce dialogue avec lui? Non, pas vraiment. Comme le personnage féminin de la nouvelle « Problèmes, problèmes » qui, « en sa présence se trouvait détruite et disparaissait », la narratrice, dans les dernières pages, pénètre dans les fissures d'un mur. « Cet être féminin condamné à mort, comme l'a noté l'écrivaine autrichienne Elfriede Jelinek (qui a par ailleurs signé le scénario du film *Malina* réalisé par le cinéaste Werner Schroeter), cette « source éternelle de désordre » (Elisabeth Lenk), doit nécessairement disparaître dans une fissure du mur, s'y dissoudre. Le néant doit effectivement retourner au néant : « Des pas sans cesse, les pas de Malina, de plus en plus étouffés. Une pause. Pas d'alarme, pas de sirènes. Personne n'accourt à l'aide. Ni ambulance, ni police. C'est un très vieux mur, très solide, dont personne ne peut tomber, que personne ne peut briser, dont aucun son ne pourra plus jamais sortir. C'était un crime. » Ainsi se termine *Malina* : « C'était un

crime. » Cette phrase soigneusement séparée du reste du texte, isolée sur une seule ligne, a occupé et occupe encore une foule de commentateurs. De quel crime s'agit-il? Qui a tué qui? Ces quatre petits mots n'ont pas peu contribué à faire de ce roman, écrit par une femme sur une femme, un livre culte.

Il n'y a aucune scène érotique dans ce livre et pourtant il est baigné d'une incommensurable sensualité, qui se révèle dans les moindres gestes et les moindres attentes. Le désespoir qui point dans cette recherche effrénée d'un bonheur simple — si compliqué à partager — est encore oblitéré par l'image du père (c'est lui le sinistre troisième homme), que les rêves ou les cauchemars transforment en chevalier brutal ou en ogre : « Les noms de toutes les femmes qu'il a déshabillées me reviennent à l'esprit. » Y a-t-il eu inceste? Est-ce cette terrible souillure qui exacerbe ses fantasmes (« J'ai été très déçu de ne jamais avoir été violée », dit-elle) ou la trop grande maîtrise des deux hommes qu'elle aime, leur sauvagerie refoulée? Tuer le patriarcat, tuer l'excès de civilisation, tuer l'obligation aliénante du choix, telle est peut-être l'une des solutions à l'énigme de la phrase finale.

Contrairement à la très grande majorité des romans autrichiens contemporains (ceux de Thomas Bernhard et d'Elfriede Jelinek en tête), *Malina* ne part pas en guerre contre ce petit pays déserté par l'Histoire. La narratrice se plaît dans cette Vienne exsangue dont la mission principale est la crémation : « C'est ici, en son point le plus vulnérable, que notre siècle a allumé en quelques esprits le feu de la pensée et les a brûlés pour qu'ils puissent commencer à agir. » Phrase terrifiante de prémonition quand on sait que Bachmann, deux ans après la publication de ce livre, meurt brûlée vive dans son appartement de Rome. « J'ai vécu en Ivan et je meurs en Malina. » La victime n'est peut-être qu'elle-même en fait, fondue en trois personnages dans le creuset incandescent de l'écriture : « Je vais vous confier un secret terrible, déclare la narratrice à un journaliste interloqué, le langage, c'est le châtement. »

Comme le *Journal* de Kafka ou les romans de Hermann Broch ou de Musil, *Malina* est une œuvre qui pose de très grandes difficultés de lecture et qui ne se donne pas aisément. Première impression : on ne peut pas se souvenir de *Malina*. Comme si les mots s'effaçaient au fur et à mesure de la lecture. On les relit et ils ne font que s'enfouir davantage. Comme un rêve que l'on espère en vain garder en mémoire au réveil. « J'ai des absences, dit la voix féminine de ce roman, j'ai l'esprit absent, où est l'esprit quand il s'absente? » Dans *Malina*, une femme se débat donc dans sa toile d'araignée mentale. Elle vibre aux moindres chocs et un « sentiment d'anéantissement » la submerge. Pour endiguer la perte, elle écrit. Elle écrit des lettres par centaines. Elle fait des listes, elle relate ses rêves et son emploi du temps, elle commence



une multitude de romans et de contes, classe les expressions toutes faites, « les phrases-téléphone », « les phrases-échec », « les phrases-exemple », qui lui servent à parler avec l'homme dont elle est amoureuse et qu'elle poursuit d'appels fébriles. Mais, malgré les listes et malgré la passion, sa pensée se délite et les mots explosent sans arriver à terme. Impossible de briser la paroi. Les débris remontent tristement. Les « phrases » rouillent avant même d'avoir servi et les cauchemars d'inceste constituent la deuxième partie du roman, dont s'est principalement inspiré Brigitte Haentjens pour son adaptation théâtrale du roman.

*Malina* est une mosaïque d'images morcelées, un flux incessant de scènes et de paragraphes très courts, d'images propulsées en éclats. C'est un univers en éruption que restitue ici l'écrivaine autrichienne, avec une fureur pareille à celle qui habite son alter ego féminin lorsque celle-ci jette ses mots sur le papier. Bachmann affirme ainsi d'emblée sa position : faire corps avec la femme de son livre, retrouver le mouvement halluciné et hallucinant de son écriture. Métaphore de la création, de l'exaltation créatrice, la course folle du roman épuise l'expression d'une trame dramatique qu'elle n'a pas l'ambition de structurer, à la manière d'un sablier qui égrènerait, au ralenti, les fragments d'une vie qui se consume fatalement.

« Oui, il préférerait encore un monde où un individu tuait son père à coups de hache et se livrait à la police; pas besoin là de s'embarrasser de la psychologie profonde des sombres instincts qui mènent au meurtre en série et au crime de guerre; pas question de laver le linge sale de toute une société parmi les cris hypocrites de la presse... »

« La Vérité »

Bachmann refuse toute forme d'habillage psychologique et nous livre à l'état brut, par la seule énergie des mots, tout ce qui fait la singularité du monde mystérieux de cette femme écrivain qui ne parvient pas à écrire : son ambiguïté, sa manière de se mettre en péril au quotidien, sa foi absolue et excessive en l'amour. Ainsi mise à nu, la femme n'en reste pas moins étrangement inquiétante et incarne magistralement le désir au féminin. Mais, comme cette femme — tout comme Bachmann — n'est pas dupe d'elle-même, de sa propre intempérance, de ses moments d'égarement. Le roman s'autorise aussi un certain humour. Lorsqu'elle lacère ses vêtements par exemple et les brûle, Malina s'inquiète : « Qu'est-ce que tu as fait avec tes vêtements? J'ai rompu avec moi-même », lui répond-elle. Il faudrait citer toutes les répliques cyniques et souvent très drôles qui bousculent la perfection de ce destin tragique, qui déstabilisent et qui désacralisent cette cérémonie de la passion dans ce qu'elle

pourrait avoir de grandiloquent et de solennel. Ces remarques cinglantes et ces jeux de mots spirituels font jaillir dans le roman un plaisir de langage et aussi une lucidité dévastatrice face à soi-même et aux autres. Parce que c'est bien, en effet, sur le mode de l'allégresse que Bachmann décrit sa descente aux enfers. « Les mots commencent à bouillonner dans ma tête, à s'embraser, déjà quelques syllabes scintillent, des virgules bariolées jaillissent des boîtes à phrases, les points, autrefois noirs, sont de petits ballons montant vers la voûte de mon crâne : car dans le livre merveilleux dont l'invention commence en moi, tout sera comme l'*Exsultate Jubilate*. »

Si la parole peut décrire l'amour, peut décrire le monde et même jusqu'aux arcanes de la création, c'est en pure perte car elle n'a pas le pouvoir d'empêcher l'irréparable. « Une simple phrase peut-elle suffire à donner un sentiment de sécurité à quelqu'un qui a tout perdu? », note Bachmann : cette interrogation est déjà un aveu d'échec pour la narratrice de *Malina*, qui vit sous l'emprise des mots sans avoir prise sur la passion qui s'est emparée d'elle et la condamne au dérèglement d'un destin de pure visionnaire. Possédée par des images mentales comme elle l'est par le langage, cette femme revoit son père abusif, qui rappelle à bien des égards le père destructeur de Kafka et qui, dans ces fantasmes cauchemardesques obsédants, apparaît comme un monstre cruel, un bourreau nazi décidé à humilier sa femme et à assassiner sa fille. « Nous sommes à Vienne, plus de dix ans après la guerre » avait-elle déjà écrit dans la nouvelle « Parmi les fous et les assassins » (contenue dans le recueil *La Trentième Année*). « Après la guerre » - tel est le nom de l'ère nouvelle. « C'est la guerre », reedit-elle dans *Malina*, celle, bien réelle, historique, qui a fait des millions de victimes en Allemagne et celle, tout aussi réelle, mais personnelle celle-là, privée, dont elle fut l'unique victime, même si elle est bien consciente que d'autres femmes, comme elle, ont traversé la même horreur et reposent aujourd'hui « dans le cimetière des filles assassinées ». (Il faut lire à ce propos le texte magnifique de Linda Lê, « J'écris sur la nature du feu », paru dans la revue *Critique*.) *Malina* épouse la forme d'un chemin de croix : un mouvement extravagant tout au long duquel la douleur s'enflamme et l'émotion devient incandescente. Dans cette apocalypse à la fois onirique et très physique, dans cette apocalypse dans laquelle sombre une femme, ce qui intéresse Bachmann, ce n'est pas tant la signification psychanalytique de ces visions intérieures que leur démesure suffocante qui constitue pour elle un tremplin idéal pour passer de l'expérience privée vers la littérature.

## NE VOIS-TU PAS QUE JE BRÛLE?

**Voilà bientôt trois ans** que je suis hantée par l'œuvre d'Ingeborg Bachmann, fascinée par son destin autant que par ses textes d'une fulgurante lucidité. Trois ans que je rôde dans et autour de son œuvre, troublée par le contraste entre son intelligence lumineuse et caustique, et la fragilité de ses personnalités féminines qui sont déçus, parfois même détruits par l'amour, emprisonnés dans des relations complexes où les figures masculines sont dominatrices, tyranniques autant que protectrices.

Les femmes qu'Ingeborg Bachmann décrit se perdent dans une spirale d'autodestruction où leur intelligence n'est d'aucun secours. Elles renoncent à leur création, leur art ou leur autonomie pour assouvir un irrésistible besoin de dépendance et de soumission. Elles sont toujours en enfer, toujours dans l'anéantissement. Ce sont certainement des femmes de l'après-guerre. On peut retrouver dans leur destin des filiations avec certaines héroïnes de Marguerite Duras, le mystère de leurs contradictions, le trouble de leurs obsessions violentes, leur besoin d'alcool, de brûlures, de passion amoureuse et de sensations fortes. Pourtant, chez Bachmann, nous ne sommes jamais totalement dans le sentiment, la nostalgie ou le désespoir, car la lucidité de la philosophe est toujours là qui veille et qui observe avec une certaine ironie la descente aux enfers de ses héroïnes.

Ce qui me fascine particulièrement chez Ingeborg Bachmann et qui la distingue entre autres des écrivaines de son époque, c'est qu'elle soit Autrichienne, qu'elle appartienne à un peuple qui a connu la gloire impériale mais qui s'est laissé annexer sans révolte par Hitler. La relation que Bachmann entretient avec son pays est plus ambiguë que celle de Thomas Bernhard : elle n'est pas dans la détestation pure, le rejet ou la dénonciation. Elle n'est pas complètement à l'extérieur. Ce pays qu'elle fuit, elle y est aussi attachée, elle ne peut se résoudre à le rejeter, il fait partie de son imaginaire. Les tourments et les contradictions qu'Ingeborg Bachmann met en scène — et plus précisément ceux de l'héroïne de *Malina* — ne sont pas uniquement enracinés dans la vie affective, ils naissent aussi de la responsabilité qu'elle se donne de nommer l'innommable, le passé nazi de son pays, de sa famille, sachant que la description de ce passé peut être mortelle pour elle-même, qui aimerait mieux parfois se couper la langue plutôt que d'écrire dans *la langue des gangsters*, sa langue maternelle. Comment un écrivain de langue

allemande peut-il vivre et écrire après la Shoah? Comment écrire quand on est né du côté des bourreaux, alors même que ces bourreaux récusent leurs responsabilités et nient leurs crimes passés, comme ce fut le cas des nazis autrichiens?

*La vérité est exigible de l'homme*, a dit Bachmann. Pourtant son héroïne, dans *Malina*, ne peut plus écrire de fiction, elle écrit des lettres et puis des fragments et puis plus rien. C'est le prix à payer pour avoir les yeux ouverts : se brûler soi-même à la vérité. Mais n'est-ce pas la fonction de l'artiste, de l'écrivain, dut-il (elle) y laisser sa vie?

Nous avons créé ce spectacle en nous inspirant principalement — mais non exclusivement — du livre *Malina*, un livre à la fois ambitieux et obscur, une matière fragmentaire et une recherche formelle plus qu'un roman, un livre qu'Ingeborg Bachmann qualifiait elle-même d'*autobiographie intellectuelle*. Ce livre, centré autour d'un personnage féminin qui n'a pas de nom (mais qui ressemble beaucoup à Ingeborg Bachmann elle-même), glisse du réel à l'imaginaire au fil de trois parties. La deuxième partie, intitulée *Le Troisième Homme*, relate une série de cauchemars dans lesquels figure un père — réel ou fantasmagorique — violent, tyrannique et incestueux qui supervise les chambres à gaz et se fait le gardien du *cimetière des filles assassinées*. Ce père représente peut-être le pays natal, le pays des bourreaux, le pays du silence que cette femme voudrait ne pas évoquer. « Je ne veux pas raconter, tout dans ma mémoire me gêne. »

Au cours du travail, nous nous sommes surtout intéressés à la partie du destin du personnage féminin qui concerne sa chute, au ralenti, vers la mort réelle ou fictive. À ses côtés, nous n'avons gardé comme personnage nommé que Malina, personnage énigmatique que l'on retrouve sous différentes formes dans d'autres récits de Bachmann, notamment dans *Franza*. Ce personnage apparaît dans le livre tantôt comme un alter ego tantôt comme un compagnon de vie (un mari?), à la fois protecteur et tyrannique. Il assiste à la désagrégation progressive du personnage féminin, entretenant avec elle une relation tendue et ambiguë.



Très tôt, l'idée d'un groupe masculin s'est imposée. Je le voyais porteur de la dimension onirique qui est si présente dans l'œuvre de Bachmann. Je le voyais comme la présence d'une collectivité, à la fois anonyme et multiple. Peu à peu le chœur s'est chargé d'une forme de mémoire, la mémoire de la guerre, sûrement, et puis la mémoire d'amours passées. J'ai souhaité que le chœur garde la part de mystère que contient la matière des rêves.

En créant ce spectacle, j'ai opté pour une forme poétique, où le réel et l'imaginaire se mêlent, où l'affectif et le politique puissent se superposer, une forme qui puisse rendre compte de l'existence-soliloque, de l'existence nocturne de ce personnage en perte d'identité. J'ai choisi d'entrer dans le théâtre psychique que propose Ingeborg Bachmann, de pénétrer *dans la chambre à gaz de sa mémoire*, afin d'incarner, dans les corps comme dans les silences, la douleur et la difficulté que rencontre une artiste à se défaire d'un passé collectif, pour accoucher d'une œuvre qui ne soit ni marquée par la dénonciation, ni par l'oubli, ni par la culpabilité, mais par une réelle et probablement impossible sortie hors de soi.

Ce spectacle est peut-être une biographie intellectuelle subjective d'Ingeborg Bachmann, il témoigne de l'importance de la rencontre que j'ai eue avec cette œuvre. Je n'en ai pas toutes les clés, et ce faisant, j'ai bien conscience de ne pas simplifier la vie du spectateur. Mais la vie du lecteur de Bachmann n'est pas simple non plus, et la poésie est aussi là pour ça, transporter une part mystérieuse, une part inconsciente qui participe de notre imaginaire collectif.

Sans l'engagement des interprètes et des concepteurs, je n'aurais probablement pas osé aller là, dans cette part obscure et terrifiante de la création qui côtoie la folie et la mort.

Merci à Marie-Hélène Falcon pour sa confiance. Un merci tout particulier à Anne-Marie Cadieux d'avoir accepté de porter sur scène la douleur d'Ingeborg Bachmann, philosophe et poète autrichienne écrivant dans ce siècle de l'après-Auschwitz.

**Brigitte Haentjens**

Texte tiré du programme du spectacle (septembre 2000)

## J'ESPÈRE LA POÉSIE ! J'APPELLE LA POÉSIE !



**STÉPHANE LÉPINE** – Tu me parles depuis longtemps de l'idée d'une création théâtrale inspirée des textes de Primo Levi, de Robert Antelme et d'autres survivants de la Shoah. *Malina* n'était-il pas une manière pour toi d'oser un rapprochement avec cet innommable ?

**BRIGITTE HAENTJENS** – La culpabilité allemande a marqué les consciences et imprégné les œuvres de nombreux écrivains nés au cours de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi ont-ils été amenés à s'interroger, à la suite de Walter Benjamin et de Paul Celan, sur la possibilité d'écrire dans la langue des bourreaux après Auschwitz. Profondément ancré dans l'histoire de l'Autriche, le roman de Bachmann est marqué par la culpabilité, certes, mais de façon un peu différente. Il s'agit davantage ici de la culpabilité des collaborateurs, qui ont joué les victimes et approuvé en silence les gestes des occupants. Heiner Müller disait que les idées infligent des blessures au corps; Bachmann ajoute que l'Histoire broie les consciences. Ce qui est très intéressant chez elle, c'est sa façon de lier l'intime au politique : elle nomme, représente, met en scène les blessures engendrées par les abus et les occupations, les viols et les incestes, les

génocides et les exterminations chez ceux qui ont survécu. Toute cette thématique de l'occupation, de l'envahissement me tient particulièrement à cœur.

**S. L.** – De quel feu brûle donc le personnage féminin de *Malina* ? Quelle passion consume cette femme qui écrit de sa main de feu et grille cigarettes sur cigarettes ?

**B. H.** – « Père, ne vois-tu pas que je brûle ? » Cette question désormais célèbre d'une patiente de Freud, que nombre de psychanalystes ont commenté depuis un siècle, ne peut que nous revenir en mémoire en lisant ou en voyant *Malina*. Et cette brûlure n'est-elle pas en effet liée à un père dont elle a été marquée au fer ? On a relativement peu d'informations biographiques sur l'intime de Bachmann : elle n'a pas utilisé le matériau familial de façon aussi directe que Marguerite Duras ou Christine Angot par exemple. Autorité abusive ? Tyrannie ? Inceste ? Je ne sais pas si cette brûlure est réelle ou symbolique, peu importe en fait. Mais le noyau de l'œuvre de Bachmann est cerné par cette figure paternelle, à la fois bienveillante et destructrice. Tous les personnages masculins qu'elle décrit obéissent à ce modèle. Et l'incapacité de ses personnages féminins à résister à l'envahissement témoigne vraisemblablement chez ces personnages d'une structure psychique marquée par l'inceste.

**S. L.** – *Malina* met en scène une femme seule, accompagnée d'une figure masculine qui emprunte bien des traits au Malina du roman de Bachmann. Toutefois, la scène est peuplée de fantômes, de fantasmes, de présences masculines qui forment un chœur d'une nature singulière. Ni chœur de la tragédie antique ni écho direct au texte de Bachmann, il constitue à la fois un c(h)œur qui bat et une incarnation des mondes pénibles (et des présences consolatrices parfois) qui peuplent sa conscience. Comment ce chœur est-il apparu ? Comment a-t-il pris forme ? Quels sens a-t-il à tes yeux ?

**B. H.** – En création, tout est toujours un peu mystérieux, et c'est bien ainsi. Autant la rigueur intellectuelle est de mise dans le travail préparatoire, autant il est fondamental de laisser surgir les images dans la salle de répétition. Très tôt l'idée d'abandonner le trio amoureux tel qu'il était présenté dans le roman — dans cette matière romanesque — s'est imposée. En fait, c'est comme si on s'était concentré sur le personnage féminin central de *Malina* aussi bien que de *Franza*, et sur sa relation à Malina.

Mais une dimension très marquante du roman est celle des rêves ou des fantasmes, des hallucinations. Je crois que le chœur masculin répond en partie à cette nécessité de rendre compte de la part onirique et fantasmagorique qui fait partie intégrante du paysage littéraire de Bachmann. Cela a permis des scènes travaillées comme une matière de rêve, où le rôle du chœur était variable, tantôt agressant tantôt bienveillant. Il est parfois politique, parfois plus intime. Mais toujours dans une autre dimension que celle du personnage. En fait, pour moi, le chœur témoigne de l'écriture. Il surgit de la même façon que l'écriture surgit. Comme l'image qui émerge tout d'un coup en répétition. Il fonctionne comme la mémoire aussi, non pas rectiligne, mais fragmentée, par scènes qui se précisent ou restent floues. Et puis, avec le temps, avec le travail, le chœur a permis aussi de personnifier l'Autre, l'amant, ce troisième homme qui est présent dans le roman. Je crois que ce chœur aide à ressentir une thématique omniprésente dans l'œuvre d'Ingeborg Bachmann, comme dans celle d'autres femmes écrivains (Sylvia Plath par exemple, d'une autre façon) : la difficulté à affirmer son autonomie en face d'une présence masculine.

**S. L.** – Depuis *Quartett*, tu as développé avec l'électroacousticien Robert Normandeau une complicité tout à fait exceptionnelle. Ce qui t'amène aujourd'hui à proposer une œuvre théâtrale habitée de la première à la dernière minute par la flûte shakuhachi, par les sons de ferraille et de trains en gare, par les bruits percutants et effrayants créés et déformés par Robert Normandeau. Comment l'idée d'une musique continue modifie-t-elle ou imprègne-t-elle la création d'une œuvre pour le théâtre?

**B. H.** – Travailler avec Robert est vraiment extraordinaire. Je le respecte et l'aime énormément. Il est un appui très important dans une équipe de création. Robert a une compréhension du travail qui dépasse largement son territoire musical. Il est un témoin de la création, un analyste sensible, brillant. Son approche musicale n'est jamais dirigée vers sa propre recherche. Il s'imprègne totalement de l'œuvre, du travail du metteur en scène sur l'œuvre avant de créer la musique. Et il est complètement libre dans son approche : nous ne décidons pas ensemble, je lui fais totalement confiance. Ainsi, il était logique à ses yeux que la musique qu'il a composée pour *Malina* soit continue, afin de rendre compte à la fois de l'invasion psychique et de la dimension onirique. En fait, le choix de l'instrument avec lequel il a travaillé (la flûte shakuhachi) m'a surpris avant que j'entende le traitement qu'il en a fait. De façon consciente ou non, sa musique rend également compte à mes yeux (mes oreilles) de la mémoire juive : les trains, les camps de concentration. C'est une musique qui pour moi évoque la Shoah. Et cela répercute toute l'angoisse et la honte sous-jacente à *Malina*.

**S. L.** – *Malina* pose la question du récit, de la clarté de la fable, des possibilités qui s'offrent aux artistes de théâtre désireux de

rompre avec les codes habituels de la représentation. Il est net que cette œuvre et la manière de raconter une histoire que tu imposes ici peuvent désarçonner. Les repères traditionnels (personnages, temps, lieux) sont abolis. Certains ont parlé de matière de rêve; d'autres, comme la poète Louise Dupré, ont dit avoir vu pour la première fois de sa vie de la poésie au théâtre. As-tu l'impression d'avoir créé un objet différent, de t'être



engagée dans une voie nouvelle de narration et d'élaboration d'une trame dramatique?

**B. H.** – Absolument. Je n'avais pas décidé consciemment qu'il en serait ainsi, mais depuis longtemps je me désintéresse des formes traditionnelles de narration, du théâtre psychologique aussi. J'ai besoin d'un territoire de création plus vaste, où l'écriture scénique a plus d'espace. C'est ce que je cherchais dans *Je ne sais plus qui je suis* et ce que je cherche dans les écritures de Koltès ou de Müller. J'ai bien conscience que *Malina* est l'objet le plus hermétique, le plus impressionniste que j'aie jamais fait : un spectacle abstrait ou plutôt totalement épuré de toute narration au sens traditionnel. C'est un spectacle qui rend compte d'un territoire psychique, qui rend compte des mécanismes de la création, de sa part de rêverie et de mélancolie. *Malina* est à l'os. C'est une frontière ou plutôt un Mur. Je ne pense pas pouvoir aller plus loin dans l'épure. Je reconnais que ce type de spectacle est aride; il nécessite de la part du spectateur une grande ouverture, une grande disponibilité. Mais quand on écoute de la musique, cherchons-nous le sens, l'histoire?... Est-ce que ce spectacle appartient au monde de la poésie? Oui, de la poésie! J'espère la poésie! J'appelle la poésie!

Entretien réalisé  
en août 2004

**Mars 1998.** Brigitte Haentjens propose une création intitulée *Je ne sais plus qui je suis* : éclats et fragments sur le thème de la colère féminine, de la dépendance et de la dépression. Déjà, le personnage interprété par la comédienne Johanne-Marie Tremblay empruntait à Ingeborg Bachmann les mots de Franza :

« Quand cela a-t-il commencé? On ne croit pas que cela ait toujours été ainsi, mais on finit par savoir que cela a commencé au tout début. Tu es avertie. Par une attitude, un geste de la main, une voix au timbre terne, et le moment suivant, tu t'efforces de découvrir quelque chose de touchant dans ce geste arrogant, tu supposes une histoire cachée, qui ne se révèle jamais, un manque d'assurance, qui ne se manifeste pas. [...] Tu parles de fascisme, c'est drôle, je n'ai encore jamais entendu ce mot pour désigner un comportement privé, non, pardonne-moi, cela me fait rire, mais non, je ne pleure pas. Pourtant ce terme convient, car il faut bien que cela commence quelque part, naturellement. Pourquoi n'en parle-t-on que lorsqu'il s'agit d'idées ou d'actions publiques. [...] Pourquoi quelqu'un veut-il assassiner sa femme? Pourquoi quelqu'un déteste-t-il les femmes et vit avec elles? et les liquide, en veillant seulement à ne pas perdre la face devant l'opinion publique [...]. J'étais prisonnière de ce labyrinthe. [...] Je n'étais plus d'un seul coup collaboratrice, je n'étais plus mariée, j'étais séparée de la société, avec un homme, dans une jungle au milieu de la civilisation, et je vis qu'il était bien armé et que je n'avais pas d'arme. Mais qu'est-ce que je raconte? Je raconte en passant à côté des choses. Non, non, je n'étais pas dans une jungle, j'étais en pleine civilisation munie du dictionnaire idoïne, contenant les locutions appropriées à chaque situation. »

« Un jour c'est arrivé, je ne sais plus quand cela a commencé. Soudain pendant un dîner, c'était une escalope, un fruit, une pomme, tu sais, c'était comme avec le morceau de pomme dans le conte, j'avais ce morceau de pomme dans la bouche et je me suis mise à tousser, pourtant je savais que je n'avais pas avalé de travers, absolument pas, mais tout d'un coup je me suis mise à tousser comme si le fruit avait été empoisonné, et cela continuait, continuait, je ne parvenais plus à respirer. Je crachai le morceau de fruit, et lui se leva quelque peu mécontent et me tapa dans le dos. Je ne comprends pas comment ses patients lui trouvent une main si délicate, c'était une main dure. Il me tapait dans le dos comme on battrait un tapis. La respiration me

manqua alors complètement, je retombai sur mon siège et crus mourir, je me laissai rouler lentement au bas de la chaise, j'étais allongée sur le tapis. C'est à ce moment-là qu'il a commencé à me donner des cachets. Naturellement je savais ce qu'il me donnait, parfois ne le savais pas. Et j'ai lutté contre l'envie de faire des manières. J'ai pris alors les cachets moi-même en secret quand les manières commençaient ou avant qu'elles ne commencent. Ce comportement était de plus en plus fréquent. Je n'en ai pas pris conscience, comprends-tu. Je parle d'afféterie, du fait de ne plus vouloir ôter son manteau, de ne plus vouloir monter dans une voiture, ne plus pouvoir prendre un ascenseur, monter dans un avion. Je parle de ces manières ridicules, les plus ridicules au monde. Je parle de la peur. Refermez tous les livres, l'abracadabra des philosophes, ces satyres de la peur qui sollicitent la métaphysique et ne savent pas ce que c'est que la peur. La peur n'est pas un secret, ce n'est pas un terme technique, ce n'est pas un élément existentiel, ni rien de supérieur, ce n'est pas un concept, Dieu merci, ce n'est pas systématisable. On ne peut disputer de la peur. C'est une agression, c'est le régime de la terreur, l'attaque de masse sur la vie, le couperet vers lequel on marche dans une charrette, vers son bourreau, sous les yeux d'un entourage qui ne comprend rien, d'un public, et mon public était mon meurtrier. Mais celui-ci ne regardait pas bêtement. Qu'aurais-je pu dire? Mon mari... pardonne cette expression ridicule à laquelle rien ne se rattache, mon mari m'assassine. On m'assassine, à l'aide! C'est cela que j'aurais dû dire, mais imagine, dans cette société, quelqu'un arrivant en disant : on m'assassine. S'il vous plaît, de quoi s'agit-il, qui est l'auteur et quels sont les mobiles, des précisions s'il vous plaît, des preuves. Je n'avais pas de preuves, j'étais livrée au clergé, car je n'avais pas la peur légendaire, j'avais l'autre, celle que l'on peut étouffer avec les psychotropes et les piqûres et le repos et que l'on pouvait accroître par la peur de la peur. »

**Ingeborg Bachmann, Franza,**  
traduit de l'allemand par Miguel Couffon,  
éditions Actes sud,  
repris en poche dans la collection Points.



**De la scénographe Danièle Lévesque**, nous connaissons depuis toujours la passion fétichiste pour les séries. À l'exemple d'un Andy Warhol (artiste qu'elle vénère), qui collectionnait depuis l'enfance les photos d'actrices et cultivait une fascination morbide pour les destins brisés — ainsi Marilyn Monroe, Jackie Kennedy et Liz Taylor furent-elles successivement sérigraphiées, démultipliées, dénaturées, transcendées et reproduites à la chaîne par l'artiste new-yorkais —, Danièle Lévesque signe des espaces glacés et saisissants, souvent reconnaissables à la multiplication d'objets quotidiens qui, ainsi reproduits en série, créent un climat scénique d'inquiétante étrangeté : série de réfrigérateurs empilés (*Bonjour, là, bonjour*) ou de portes de réfrigérateurs alignés (*L'Hiver de force*), série de voitures jouets (*À quelle heure on meurt?*) ou grandeur nature (*HA ha!...*), série de cymbales (*Voix parallèles*) ou d'aquariums remplis de poissons rouges (*HA ha!...*), de mannequins sans têtes suspendus (*Inès Pérée et Inat Tendu*) ou de pots de piments marinés recouvrant un mur entier du café-théâtre La Licorne, pour son premier coup d'éclat, *Bain public*, en 1986. Comme elle l'a déjà déclaré, non sans malice : « Un pot de *pickles*, ça ne veut rien dire. Une série de pots de *pickles*, ça parle. Un mur entier, ça crie! »

Nous connaissons aussi le goût de Danièle Lévesque pour les lieux réels (la chapelle du Grand Séminaire pour *L'Annonce faite*

à *Marie*) ainsi que pour les matières réelles, nobles et vraies, apportant leur poids de vérité au toc et au faux-semblant habituellement associés au décor de théâtre. À cet égard, rappelons pour mémoire l'asphalte (bien réelle) de la *Médée* d'Euripide ou celui qui écorchait les genoux de Marc Béland et d'Anne-Marie Cadieux dans *Quartett*, le sable (bien réel) de *Marée basse*, la pièce d'eau (tout aussi réelle) d'*Inès Pérée et Inat Tendu*, la pluie froide qui s'abattait sur *Le Roi Lear* et le mur d'acier réverbérant d'*Un oiseau vivant dans la gueule* : un grand format gris métallique sur lequel les corps des acteurs se percutaient et leurs traits se brouillaient. Et si Danièle Lévesque a trop peu travaillé à l'opéra, malgré la belle réussite de son *Così Fan Tutte* en 1992, elle a imposé au fil des ans une vision proprement opératique de la scène de théâtre. En font foi ses décors imposants pour *Les Femmes savantes*, *Vol au-dessus d'un nid de coucou* et *Les Sorcières de Salem* ou alors ces deux immenses monolithes noirs conçus pour *Le Roi Lear*, ne dégageant qu'un espace très étroit et qui semblaient monter vers le ciel...

Dans *À quelle on meurt?*, le désormais célèbre collage mis en scène par Martin Faucher (et date importante dans la carrière de Danièle Lévesque), elle délimite (dans le minuscule ancien Espace GO de la rue Clark) une boîte blanche inclinée, sorte de cage aseptisée bordée d'une rangée d'autos miniatures et ser-

vant d'écrin à une vaporeuse robe de mariée suspendue en fond de scène. Cage en trapèze qu'elle reprend pour le *HA ha!*... monté par Lorraine Pintal, en y adjoignant un aquarium de dimension presque océanique et des voitures qui dardent leurs phares sur le public. Pour *Inès Péree et Inat Tendu*, toujours de Réjean Ducharme et toujours avec Lorraine Pintal, la boîte suspendue devient un plateau s'ouvrant sur une pièce d'eau. « Un lieu enfermé dans un cadre sans limites, précisait-elle dans un entretien accordé à Anne Legault. Un lieu où les personnages sont enfermés dans le vide, « tourmenté par l'éblouissant aspect du néant », comme l'a écrit Ducharme. »

En réaffirmant sans cesse les mêmes obsessions et les mêmes traits stylistiques (caractéristiques d'un grand artiste), en mêlant ainsi espaces fracturés et déséquilibrés, écrans de projection et vastes reproductions de tableaux anciens, en transformant un bungalow des années 1960 (*Les Beaux Dimanches*) ou un appartement des années 1970 (*Les oranges sont vertes*) en véritables installations postmodernes, en multipliant à l'infini, comme elle le fait toujours, les variations autour du tricolore blanc / rouge / noir, l'artiste Danièle Lévesque a développé une esthétique pure et dure reconnaissable au premier regard.

Quatre fois les chemins de Danièle Lévesque et de la metteuse en scène Brigitte Haentjens se sont croisés. Cela a donné naissance à l'imposant mur d'acier d'*Un oiseau vivant dans la gueule* de Jeanne-Mance Delisle au Théâtre de Quat'Sous et, à l'Espace GO, à l'antichambre rouge sang du *Bérénice* de Racine, à l'inoubliable espace postapocalyptique du *Quartett* de Müller (qui empruntait à la fois, comme le souhaitait l'auteur, au salon d'avant la Révolution française et au bunker d'après la troisième guerre mondiale), puis à « la chambre à gaz de la mémoire » de *Malina*. De l'asphalte, du polyéthylène blanc, un lavabo et un bidet en acier inoxydable, d'étranges gargouilles sortant d'un mur, de la tuyauterie rouillée, des murs lézardés : menaçants, troublants, inquiétants, puissamment évocateurs, les espaces à la fois sculpturaux et conceptuels de Danièle Lévesque ont donné aux créations scéniques de Brigitte Haentjens encore un surplus d'âme et d'oppression, n'ont fait que souligner la violence des rapports entre l'homme et la femme, entre la femme et la loi, entre la femme et l'Histoire, entre la femme et son histoire, autant de thèmes récurrents de l'œuvre de Brigitte Haentjens.

Ensemble, elles ont su créer pour *Malina* une terrible chambre d'échos et de torture, l'évocation puissante d'une chambre mémorielle, un lieu de tension et de douleur infinie par lequel il est pourtant inscrit que le personnage féminin doit passer pour parvenir à se réconcilier avec son histoire et à être pleinement. Rarement peut-on parler au théâtre de poésie scénique. C'est pourtant ici le seul terme qui convienne pour décrire ce lieu à la fois réel et fantasmatique où peut prendre forme l'espace intérieur d'une femme occupée (tel un territoire peut

l'être) par les fantômes de sa mémoire et où les frontières déjà poreuses entre vérité et imaginaire sont dès lors définitivement abolies. L'espace d'une menace qui soudain prend forme et solidité.

## IL ÉTAIT UNE PETITE CHAISE...

Trois petites chaises enveloppées dans de grands sacs plastiques et alignées côté cour le long d'un mur lui-même recouvert d'un vaste rideau de douche en polyéthylène : *Quartett*.

Trois petites chaises, côté jardin cette fois, sur lesquelles des femmes s'assoient pour simuler l'orgasme : *Hamlet-machine*.

Un divan d'analyste sur lequel une femme revenue de tout se masturbe avec application (*Quartett*) ou laisse dououreusement se déployer une mémoire endeuillée (*Malina*).

Une chaise en osier soigneusement déplacée par un serviteur dans une maison vietnamienne entr'aperçue à travers un écran : *L'Éden Cinéma*.

Des chaises pliantes renversées rageusement par des femmes au bord de la crise de nerfs, qui éprouvent le sentiment terrible qu'elles ne s'appartiennent plus : *Je ne sais plus qui je suis*.

Une chaise en chrome et vinyle qui condense à elle seule toute l'Amérique des années 1950 et sur laquelle une femme (car c'est toujours de femmes qu'il s'agit) freine ses désirs et ses élans : *La Cloche de verre*.

Si Brigitte Haentjens est reconnue pour imposer à ses acteurs le dur devoir de jouer sans le soutien d'aucun accessoire (pensons à *La Nuit juste avant les forêts*, à *Marie Stuart*, à *Électre*, à combien d'autres œuvres encore), souvent, très souvent, presque toujours en fait, il y a, quelque part sur la scène, employée ou non, cette petite chaise. Il n'y a rien à en dire. Rien à commenter. Un artiste n'a pas à se justifier. Jamais. Francis Bacon n'a pas à expliquer pourquoi les ampoules nues et les évier... Alberto Giacometti n'a pas à formuler de raisons pour tous ces corps longilignes... Romeo Castellucci n'a pas à se défendre d'employer des acteurs nains et nus, obèses ou anorexiques, difformes ou infirmes... C'est comme ça. C'est ainsi. Chez Brigitte Haentjens, il y a donc, très souvent, une petite chaise.



## ANNE-MARIE CADIEUX et BRIGITTE HAENTJENS: AFFINITÉS ÉMOTIVES



**Ce fut, en 1996, l'incontestable choc :** Anne-Marie Cadieux, indécente de désespoir et de gravité, de beauté et de violence dans *Quartett* de Müller. Elle est la Merteuil de Laclos, épinglée sur la table de dissection du moraliste allemand deux siècles et demi après sa première naissance. Elle a l'élégance majestueuse du crépuscule. Elle incarne la dégénérescence du sentiment amoureux, la déliquescence de notre époque et la décadence sous toutes ses formes. Avec impudeur et abandon, avec liberté et une maîtrise époustouflante de la composition, Anne-Marie impressionne : sûre d'elle, souveraine comme peu d'actrices peuvent l'être sur une scène, elle ose être ce cadavre en décomposition qu'est la Merteuil et ouvrir pleinement les yeux sur « l'effroyable mort, l'effroyable monstre qui te guette », sur l'enfer qui est pour elle l'ordre du monde.

Pour l'amener là, pour lui permettre à elle, l'équilibriste, la funambule, de s'avancer ainsi, sans danger, sur le fil du rasoir,

sur le tranchant de la cruauté et de la désespérance absolues, il fallait une main et un regard attentifs aux moindres sursauts, aux moindres vertiges, aux moindres émois. Cette main, ce regard d'accoucheuse étaient ceux de Brigitte Haentjens, accompagnatrice privilégiée de la soliste enfiévrée. Depuis vingt ans, Anne-Marie Cadieux plane sur le théâtre tout court et sur le théâtre de Brigitte Haentjens comme une hirondelle insaisissable et fragile, toujours annonciatrice d'orages et de turbulences, frôlant de son aile brisée le paysage qui est le nôtre pour mieux nous entraîner ensuite à cœur et corps perdus vers des territoires encore inconnus. Ingeborg Bachmann, Heiner Müller, August Strindberg, Bernard-Marie Koltès, Dacia Maraini et même Georges Feydeau : les auteurs du siècle dernier, sur les traces toujours prégnantes de Sophocle et d'Euripide, auront engendré une pléiade de monstres théâtraux, de perles noires et impures, dont le collier est aujourd'hui une comédienne terriblement humaine et intense, terrifiante de lucidité et de courage,

capable, tout de front, des plus grands vertiges et des plus bas instincts, des plus insoutenables douceurs et des violences les plus fascinantes. De la Merteuil recréée par Müller à la femme sans nom de *Malina*, de Mademoiselle Julie à madame Clarisse Ventroux, d'Élisabeth 1<sup>ère</sup> à cette Léone engagée malgré elle dans un combat qui oppose nègre et chiens, c'est à un autoportrait par les gouffres auquel se sera livrée d'un rôle à l'autre l'incandescente Anne-Marie Cadieux.

Véritable icône de la scène et de l'écran, comédienne en apesanteur à la présence ensorcelante et fascinante, la Cadieux — comme on dit la Callas, la Duse ou la Tebaldi — est partout : dans les films les plus populaires comme dans l'inconscient des créations théâtrales les plus risquées et aventureuses d'aujourd'hui. Partout et nulle part à la fois car, dans le monde récuré et prudent qui est le nôtre, cette artiste est une anomalie, qui toujours refuse la sécurité et les modèles standards pour mieux s'aventurer (et nous entraîner avec elle) dans le noir complet, sa voix unique comme unique falot.

Dans *Malina*, ce voyage hallucinatoire au pays de la mémoire et de la création, elle est l'artiste atteinte du passé comme on est atteint d'un cancer, elle est l'écrivaine incendiée qui porte en elle toutes les cicatrices de l'Histoire autrichienne. Elle n'a pas de nom. Elle est l'innommée, l'innommable. Dans la chambre à gaz de sa mémoire, dans les interstices entre le rêve et l'éveil, entre la réalité et le cauchemar, dans un vacarme d'enfer (bruit de ferraille, bruit des trains menant vers Auschwitz), sous des lumières blafardes, elle est tout entière — et dans toute sa violence et dans toute sa nécessité — l'acte créateur, qui porte intrinsèquement sa part de destruction et sa part de reconstruction. Autour d'elle, fantomatiques, des hommes apparaissent et disparaissent, comme une photographie dans un bain révélateur. Ainsi *Malina* entraîne-t-il notre imaginaire dans les zones obscures d'une perception intuitive. Tout est mis en œuvre pour faire émerger un processus de révélation. L'attention est sollicitée parfois à son maximum de tolérance pour brouiller les ondes d'une pensée qui a plutôt tendance à se chercher des cadres. Ici, au contraire, rien n'est jamais donné, ni pour elle, ni pour nous, spectateurs. Aussi faut-il se laisser aller à cet état situé juste avant le sommeil (juste avant les forêts, dirait Bernard-Marie Koltès) où la conscience plus tout à fait en alerte entrouvre les portes du rêve...

Le corps d'Anne-Marie Cadieux dans cette œuvre cauchemardesque de Bachmann, affaibli, amaigri, fragile et désarticulé (c'est le corps des condamnés à mort, le corps des prisonniers

des camps), sa réalité exposée ainsi nous terrifie, tant notre regard est habitué à ne voir s'exhiber que des corps formatés et lisses. Le corps d'Anne-Marie Cadieux, devenue Bachmann, devenue cette rescapée du « cimetière des filles assassinées », est dangereux, car il nous montre nos limites. C'est un corps porteur d'histoires, de souffrances, qui nous rappelle que nous sommes tous mortels, fragiles, humains tout simplement. Lorsqu'un homme se sépare du troupeau de fantômes mâles peuplant les rêves de cette femme pour venir l'enlacer, la tendresse inouïe de ce geste, son corps qui se penche sur elle avec délicatesse, nous bouleverse au plus profond et en dit long sur l'éternel combat qui se livre en chacun de nous entre l'amour et la haine, entre les pulsions de mort et de vie. C'est là toute la force d'Anne-Marie Cadieux et de Brigitte Haentjens : solliciter le spectateur dans des zones de reconnaissance pour mieux le faire basculer de l'autre côté du miroir. Les scènes que nous laissons entrevoir ces deux femmes ne sont jamais très loin de l'enfer et si la femme qu'incarne Anne-Marie voit des hommes l'entourer pour, croit-on, lui coudre un habit sur le dos, c'est en réalité pour lui coller une étoile jaune sur le cœur.

Femme sous influences (Robert Lepage, Brigitte Haentjens, certes, mais aussi Wong Kar-wai, Cassavetes), Anne-Marie Cadieux est en même temps une autarcique à l'abri des tendances. Actrice ouverte à toutes les possibilités (de Binamé à Müller, de Feydeau à Bachmann), elle tisse pourtant d'une rencontre à l'autre un seul et même portrait de femme éperdue, à la fois révoltée et tourmentée, radicale et marginale, trash et glamour, tout entière à sa jouissance, tout entière à sa solitude. Égérie postmoderne, charmeuse à la beauté irréaliste, tantôt délicieusement frivole, tantôt indécemment souffrante, la plus belle, étrange et atypique des actrices québécoises, à la fois sexy, drôle, intelligente et vive, prône la subversion par le raffinement et provoque l'adhésion par la rupture : rupture avec le naturalisme comme avec la psychologie lourde, rupture avec les conventions, la tiédeur et la fadeur, rupture avec le bon goût et les bonnes manières. Depuis vingt ans qu'elle entretient un dialogue cruel et corrosif avec les plus grands rôles de femmes, d'Électre à Julie, d'Élisabeth à Merteuil, de cette femme engagée dans son douloureux voyage au bout de la nuit à cet alter ego de Bachmann, Anne-Marie Cadieux a toujours su garder les yeux grands ouverts sur la brisure, cette brisure sans laquelle rien d'humain n'est imaginable.

## INGEBORG BACHMANN selon CHRISTA WOLF

« **J'affirme que chaque femme** qui, dans ce siècle et dans notre aire culturelle, s'est aventurée dans les institutions marquées par la représentation masculine — la « littérature » et l'« esthétique » en font partie — a dû éprouver le désir de l'auto-anéantissement. Dans son roman *Malina*, Ingeborg Bachmann fait disparaître à la fin la femme dans le mur et met dans la bouche de l'homme Malina, qui est une partie de la femme, cette constatation flegmatique qui correspond à la réalité : il n'y a pas de femme, ici.

C'était un crime, dit la dernière phrase.

C'était également un suicide.

Chère A. [...], crois-tu que Bachmann ne savait pas comment Goethe, Stendhal, Tolstoï, Fontane, Proust et Joyce écrivaient des romans? Ou bien qu'elle n'aurait pas pu prévoir au milieu de quelle stupeur une construction qu'elle publia sous l'appellation « roman » devait obligatoirement passer à côté de toutes les règles et catégories esthétiques en vigueur pour ce genre littéraire — et même si on en donne une interprétation aussi large! — pour s'écraser au sol sans qu'un filet, aussi mince soit-il, la rattrape? « Madame Bovary, c'est moi », a, comme chacun sait, déclaré Flaubert, et nous admirons ce mot depuis plus de cent ans, et nous admirons les larmes de Flaubert quand il fait mourir la Bovary, et nous admirons son roman limpide, merveilleusement calculé, qu'il a pu écrire malgré ses larmes, et nous ne devons pas cesser, et nous ne cesserons pas de l'admirer. Mais justement, Flaubert n'était pas Madame Bovary, c'est quand même un fait que nous ne pouvons complètement ignorer en fin de compte, en dépit de toute notre bonne volonté et de tout ce que nous savons sur l'affinité secrète entre l'auteur et le personnage. Bachmann par contre est cette femme sans nom de *Malina*, elle est cette Franza du fragment de roman, qui n'arrive pas à maîtriser son histoire, sa forme. Qui tout simplement n'arrive pas à transformer cette expérience en une histoire présentable, à en extraire une construction artistique. Manque de talent? L'objection ne tient pas, en tout cas pas dans l'exemple présent. On arrive pourtant mal à comprendre que sa notoriété d'artiste se révèle également dans ceci : elle ne peut étouffer par l'art l'expérience de la femme qu'elle est. Un paradoxe, oh! oui. Ne pouvoir être « authentique » — encore un mot du langage artistique — qu'en renonçant à la distance que donnent certaines formes. Une obsession doit trouver des mots, une obsession qui ne peut s'en tenir au rituel qui dompte, qui ne

peut s'en tenir à rien, indomptée, sauvage. Une femme sauvage, on ne peut que lever les bras avec perplexité; un autre genre de logique (elle qui, comme mille autres peut-être, connaît la pensée masculine du si — alors, du attendu que — par conséquent, du non seulement — mais encore), une autre façon de poser des questions (ce n'est plus le meurtrier qui — contre qui?), un autre genre de force, un autre genre de faiblesse. Autre amitié, autre hostilité; où qu'on dirige son regard, où qu'on ouvre un livre, c'est ici que s'écroulent les alternatives qui, jusqu'alors, ont maintenu et déchiré notre univers mais aussi la doctrine du beau et celle de l'art. Un nouveau genre de tension semble chercher à s'exprimer de haute lutte, dans l'effroi et l'angoisse et dans le tremblement effaré. Et sans même la consolation que cela puisse prendre forme : pas dans le sens habituel.

Cela? Quoi donc? La victime, dont l'extase peut être néanmoins autodestructrice, puisque cette victime a méconnu le bourreau, l'a aimé et l'a pris pour l'amant. La victime, qui s'évade au lieu d'accepter l'offre que lui fait l'amant de devenir son égale, sa collaboratrice; mais si possible anonymement et, de toute façon : en restant objet — qu'est-ce qui a pu la détruire à ce point? C'est la question que dans le fragment de *Franza* se pose le frère, le seul être masculin, le seul être humain que la sœur effarée puisse appeler à l'aide; c'est, autant que je puisse voir, la question autour de laquelle le thème s'organise, mais à laquelle, malheureusement oui, malheureusement on ne peut pas répondre objectivement, pas de façon romanesque, ancienne ou nouvelle, fût-elle la plus moderne. Aucun des deux, ni la sœur atteinte d'une maladie mortelle, ni le frère qui comprend assez la situation pour devoir rester à son côté — aucun des deux donc ne pourra jusqu'à la fin fournir une réponse claire — en tout cas pas avec les mots dont nous disposons. Et nous aussi, plutôt qu'une réponse, c'est une frayeur que nous connaissons, à moins qu'on veuille nous faire toucher du doigt que cette frayeur est la réponse qui convient à notre temps, épouvante sans nom, et que nous tous — hommes et femmes — ne progresserons pas, ne nous libérerons pas, ne nous émanciperons pas si nous ne connaissons pas vraiment cette épouvante, si nous dissimulons cette horreur?

« Seulement, c'est difficile à raconter », dit le personnage en cherchant à reprendre son souffle, et ce qui est ensuite raconté, avec des « mots qui n'existent pas » et « avec des mots qui existent car on y tient », ce qui est compilé, intimement mêlé, est un

tissu fait des fils les plus bizarres, dénichés en partie très loin, on peut le deviner quand deux vers du poème « Isis et Osiris » de Musil sont cités comme signe de reconnaissance et mot de passe entre le frère et la sœur, leur donnant également l'assurance de pouvoir totalement compter l'un sur l'autre :

*Parmi cent frères celui-ci seul  
et il mangea mon cœur et moi le sien.*

« Parmi *toutes* les centaines de frères », est-il écrit chez Musil, et pour qui se souvient de l'histoire de ce couple royal formé d'un frère et d'une sœur, de l'histoire de l'extension de son culte, de la signification de ce « repas », du sacrifice rituel où l'on mangeait des parties du corps des victimes il n'y a pas lieu de s'attendre à une idylle entre frère et sœur.

Et pourtant leur existence commune, leur bienveillance réciproque, sans pour autant qu'il y ait rencontre véritable, ceci est le présent qu'on raconte, le support du récit, tandis que l'autre élément, très différent, qui rend fou, qui est insupportable [...], ne peut être vécu, tout au plus remémoré, et encore pas tout de suite, et pas toujours. Le professeur Jordan, avec lequel Franza était mariée, le célèbre psychiatre, une morale supérieure, une instance, un modèle qu'elle voulait adopter : c'est là que, dans tous les systèmes que je connais, se trouve le point où l'émancipation de la femme doit s'arrêter — devant la mise en doute de cet axiome. L'homme auquel elle s'est donnée (« quelle honte! ») « ne pouvait voir un être prolongé au-delà de la limite qu'il lui fixait ». « Pourquoi on m'a tant haïe, non, pas moi, cet autre en moi. » Elle aussi, comme les autres, il l'a décomposée, elle était un objet ignorant dans une tentative « diabolique ». « Tu dis fascisme, c'est curieux. Je n'ai jamais entendu prononcer ce mot pour parler d'un comportement privé », mais « il faut bien que ça commence quelque part », « oui, il est méchant, même si aujourd'hui on n'a pas le droit de dire méchant, seulement malade », « il est sûrement fou. Et personne ne donne l'impression d'être plus raisonnable que lui... ». « J'étais coupée de la société, avec un homme, dans une jungle, au milieu de la civilisation, et je vis qu'il était bien armé et que je n'avais pas d'arme. » Il lui montra les notes qu'il prenait sur elle, un voyeur scientifique. Et des voyeurs il y en a beaucoup chez les artistes aussi. « Il me traquait pour que j'entre dans un cas », dans ce qu'elle (et certainement lui aussi) nomme ses « manières », des obsessions auxquelles elle succombe de plus en plus, pour lesquelles il existe des « formules », comme pour tout dans cette civilisation, des dénominations scientifiques qu'elle rejette maintenant comme tout ce que l'intellect de l'homme blanc voulait lui imposer. « Je parle de la peur. Refermez tous les livres, l'abra-

cadabra des philosophes, ces satyres de la peur qui sollicitent la métaphysique et ignorent ce qu'est la peur. » Quelle place occupe la peur, je te le demande, pas la peur qu'on étudie dans les manuels de psychiatrie, mais la peur nue et blanche avec laquelle une femme se retrouve seule, membres flageolants, sans pouvoir dormir, et à laquelle personne ne croit : quelle place occupe cette peur qui persiste, dans les manuels d'esthétique littéraire, où il est justement question de la maîtrise de soi-même comme de son sujet?

La femme qui se nomme Franza doit reconnaître qu'elle a été colonisée. « Je suis d'une race inférieure... lui est le spécimen de ceux qui règnent aujourd'hui, qui réussissent, qui ont la cruauté d'aujourd'hui, qui agressent et par conséquent vivent. » Elle aurait pu le savoir, mais comme elle était exclue si longtemps de ses activités à lui, elle n'est pas préparée à recevoir ce coup lorsqu'elle entre en jeu en tant que collègue, collaboratrice, partenaire, rivale, concurrente. Viennent alors ces phrases clés qui s'appliquent à toutes ces femmes dont j'ai parlé aujourd'hui — prophétesse, poétesse, prêtresse, idole, personnage d'une œuvre :

*Seuls ceux qui vivent dans la magie peuvent être dépouillés, et pour moi tout a une signification... En Australie on n'a pas exterminé les aborigènes, et pourtant leur race s'éteint, et les enquêtes cliniques ne peuvent trouver de causes organiques, c'est un désespoir mortel chez les Papous, une façon de se suicider car ils croient que les Blancs se sont emparés de leurs biens par magie...*

*Il m'a pris mes biens. Mon rire, ma tendresse, ma capacité à me réjouir, à compatir, à secourir, mon animalité, mon rayonnement, il a piétiné la moindre manifestation de tout cela, jusqu'à ce que plus rien ne repousse. Mais pourquoi quelqu'un fait-il cela, c'est cela que je ne comprends pas...*

**Christa Wolf, *Cassandra – Le récit et les prémisses*, traduit de l'allemand par Alain Lance avec la collaboration de Renate Lance-Otterbein, éditions Alinéa, 1987, pages 266-270.**

## LE RETOUR DU REFOULÉ

« Je ne veux pas raconter :  
tout dans ma mémoire me gêne. »  
**Ingeborg Bachmann, *Malina***

« Comme le médecin qui pique un membre pour vérifier s'il est mort,  
je pique ma mémoire. Peut-être que la douleur meurt avant nous. »  
**Christa Wolf, *Cassandre***

« Qui ose encore se souvenir de la nuit?  
**Ingeborg Bachmann, « Vol de nuit »**

**C'est bien connu**, nous sommes tous sans défense lorsque nous atteignons notre point sensible, la mémoire. À l'exemple de *Trame d'enfance*, ce grand livre de la mémoire allemande signé Christa Wolf, *Malina* est le récit d'une petite fille, posée sur le divan du passé et des absents. *Malina* est un immense livre de la parole, un livre du dire qui surgit du placard d'une Histoire remplie de cadavres, un livre enfin rendu possible après tant d'histoires soigneusement enfouies dans la mémoire de l'Autriche et des Autrichiens. « Je ne veux plus parler, écrivait l'Allemande de l'Est Christa Wolf dans *Cassandre*. Toutes les futilités et les habitudes sont incendiées, dévastés les recoins de mon âme où elles auraient pu repousser. » La narratrice de *Malina* sent bien à quel point il est difficile de rendre par des mots les signes qui lui apprennent d'une façon infailible qu'il ne faut pas poursuivre la réflexion sur un événement. Qu'il ne le faut pas, que ce n'est pas possible et, en même temps, qu'il le faut. Expressément. Que l'on ne saurait être pleinement soi-même sans y passer. Que nulle autre issue n'est possible.

À quoi reconnaît-on un secret? À la pression qu'il exerce sur nous. Aussi, pour relâcher cette pression qui lui rend la vie impossible, remonte-t-elle en tâtonnant le fil de son histoire enroulé autour de son cou comme la corde d'une pendue. Elle revient à la source, la guerre, ce bloc noir. Lentement elle y parvient, pleine de nostalgie, à ces années où elle fut confrontée à l'horreur. À l'innommable. Tout cela, l'Autriche de son enfance, l'Autriche de son père bourreau, n'existe plus que dans sa tête, mais a pourtant laissé des cicatrices ineffaçables. C'est cela qu'il lui faut reconstruire, sans oublier aucune pierre, aucune trouée de lumière, aucun cri. Afin que cette histoire soit conservée en elle fidèlement, aussi horrible qu'elle soit. Avons-nous besoin d'un garde-fou contre les abîmes du souvenir? Voilà l'une des questions essentielles que pose Ingeborg Bachmann dans *Malina*.

« ... comment dit-on en allemand? on cherche toujours la cause de quelque chose qui remonte très loin en arrière, quelque chose de terrible, et on s'y perd, parce qu'il se trouve par hasard que le chemin qui y conduit a été foulé par un grand nombre de gens, parce que d'autres ont volontairement effacé les traces, parce que dans sa déposition chacun donne une demi-vérité pour assurer sa sécurité, et c'est ainsi qu'on cherche sans cesse le moyen de traverser les dissensions, les désaccords, et on ne trouve rien, pour comprendre ce qu'on a réellement à examiner et ce que, pour cette raison, on devrait réellement faire, il faudrait une véritable illumination, tout à coup. »

**Ingeborg Bachmann, « Traduction simultanée »**

On retrouve dans *Malina*, écrit au début des années 1970, une démarche semblable à celle de nombre de romanciers, de poètes et de cinéastes allemands et autrichiens qui, fils et filles de bourreaux, accablés d'une culpabilité insurmontable (« rien ne nous oblige à survivre », écrit Bachmann dans un de ses tout premiers poèmes), se demandent comment écrire encore en allemand, comment vivre avec cette si lourde mémoire. (Car c'est bien l'être humain qui se souvient – et non pas sa mémoire...) Pour Bachmann, il ne fait pas de doute que la mémoire n'est pas un bloc monolithique qui se trouverait dans notre cerveau une fois pour toutes, mais bien un acte moral impérieux et sans cesse renouvelé. Une mémoire dont on ne se sert pas n'existe plus, elle se réduit à néant et nous réduit à néant : perspective alarmante. Il s'agit donc de développer la faculté de garder les souvenirs par-devers soi, de se souvenir de soi et des spectres qui nous hantent. Il n'y a pas de méthode pour traverser toutes les strates, tous les écrans et dévoiler ainsi la vérité innommée, pas de Charon pour traverser le Styx et toucher l'Enfer de la mémoire. Combien de cavernes peuvent s'enkyster dans la mémoire avant que celle-ci cesse de fonctionner? Quelle énergie et quelle sorte d'énergie doit-elle déployer en permanence pour calfeutrer constamment ces kystes dont les parois finissent par moisir et se lézarder à la longue? Qu'advierait-il de nous si nous permettions aux espaces enfermés dans nos mémoires de s'ouvrir et de vider devant nous tout ce qu'ils contiennent?

« En cette ère de perte universelle de mémoire (une phrase qui arriva avant-hier par la poste), nous devons

nous rendre compte que la présence d'esprit dans toute sa plénitude ne peut être atteinte que sur la base d'un passé vivant. Plus notre souvenir remonte loin dans le passé, et plus nous gagnons de l'espace pour ce à quoi tendent tous nos espoirs : le futur. (Seulement, comme tu t'en es clairement aperçue cette nuit, il est infiniment plus facile d'inventer le passé que de s'en souvenir; et la question de savoir si la présence d'esprit dans toute sa plénitude est véritablement nécessaire, et dans quel but, commença à faire jour en toi comme une objection possible.) »

**Christa Wolf**, *Trame d'enfance*

Persuadée que la capacité de se souvenir est liée à l'action, que ceux qui oublient n'agissent pas, Ingeborg Bachmann, tout au long de son livre, lutte contre la paralysie et l'immobilité. Elle empoigne les mots, les phrases, les formules et les vide, les retourne, les explore : au début, il y a plein de passé, puis défilent les enflures du nazisme, les mensonges sont dénoncés, démasqués les pièges des ambiguïtés traînés derrière soi comme des manteaux trop longs où cacher son trouble, sa honte. Et à la fin, il y a des mots davantage allégés, nettoyés, verres transparents à travers lesquels elle peut voir le présent et le monde et son histoire avec des yeux de vérité et d'interrogation. Un véritable travail de décapage, d'épuration des mots par lequel Bachmann arrache toutes les dissimulations, fait crever la gangue du maudit, expulse les questions enfouies sous des strates d'interdits, de silences accumulés, toutes les questions refoulées, une vie durant.

Et cela, elle le fait au niveau individuel, mais aussi au niveau collectif, car les mots, elle les arrache à une histoire, qui est l'Histoire, et elle les renvoie dans le présent, le sien, et celui de chacun. Livre de la parole, certes, que *Malina* car, à toutes les pages, l'auteur fait parler ce qui est pétrifié. Elle refait le parcours des impuissances verbales : celles qui, comme l'écrivait Christa Wolf dans *Trame d'enfance*, « enferment l'individu à l'intérieur de lui-même sans lui donner la possibilité d'en savoir plus sur son propre compte ».

Cette recherche de la langue perdue passe par une mise à plat du passé : lui aussi est fouillé, à partir du plus infime détail jusque dans les unes des journaux de l'époque et les parades des foules innombrables où l'individu est perdu de vue. Faire de quelqu'un un objet : n'est-ce pas la source principale de la violence? Oui, fouillé ce passé qui a pu encore dicter ses règles à la langue et scinder la première personne en une deuxième et une troisième. Ce livre aux personnes multiples en un, conjugué à la première, à la deuxième, à la troisième personne, veut ressouder les unités brisées, la langue cassée. L'auteur parle à tous les temps : le passé de son enfance, le présent de sa vie de femme, le futur improbable, et de toutes les manières imaginables : dire, crier, rêver, faire, dormir, boire, fumer, exploser de colère, avec les accents de la voix, les violences physiques, les silences, les questions, les réponses, les interjections. En fait, à travers elle, c'est toute une génération qui revendique son droit à la parole et à l'existence, doublé d'un devoir de mémoire.

Et par là même, ce livre de la parole est un aussi un grand livre



du deuil. Il rejoint le courant de pensée d'un psychanalyste comme Alexander Mitscherlich, qui, en particulier dans son ouvrage sur l'« incapacité de porter le deuil », analyse ce refus du deuil au niveau d'un peuple, ce refus conscient/inconscient d'assumer le deuil des millions de victimes du Troisième Reich et qui en a perdu le sommeil, perdu l'harmonie, perdu le bonheur, perdu son identité et sa langue. Un des aspects les plus poignants de *Malina* est l'émergence du deuil : ces passages, au cours de l'enfance, au fil des pages, où la narratrice reçoit de plein fouet, comme une brûlure au fer rouge, la souffrance, la souffrance absolue, la souffrance incontestable, celle de l'autre bafoué, humilié, écrasé, supprimé, car cette enfant n'a pas au départ de destin particulier, pas de tare à cacher, rien de suspect, mais elle est partie prenante dans un réseau de souffrances dont elle ne peut pas ne pas être témoin, donc, de cette manière, actrice, car la scène est assez vaste pour que tout le monde y monte, et pour qu'il n'y ait pas de spectateur du tout.

Livre du deuil, livre de la peur aussi, cette « grand-peur » dont Bertolt Brecht a parlé si humainement. Car, pour Bachmann, cette peur, seul le dire va l'expulser : c'est dans cette tentative de toucher l'intouchable — de dire le non-dit — qu'on libère la peur : cette peur, qui jalonne le livre, qui pétrit la vie, dont est fait ce passé tout entier — cette peur de se trahir et d'être coupable que l'auteure analyse et évoque si souvent, à tant d'occasions vécues et... manquées.

Et, certes, ce livre de la peur est aussi, il va sans dire, un grand livre de la mémoire. Chaque peuple a son Histoire, et de même chaque peur a sa mémoire, collective et individuelle : celle du peuple autrichien est ici présentée d'une manière qui touche la trace mnésique : la peur, source, origine de toute mémoire, de toute trace de souvenir. « C'est la nature particulière de cette souffrance qu'on appelle peur, disait encore Christa Wolf (que tant de liens unissent à Ingeborg Bachmann), qui fait remonter à la surface ces scories dans lesquelles tu te reconnais. » La parole qui arrachera la peur en laissant jaillir le souvenir, cette parole qui libérera la peur comme un flot retenu, elle seule rendra la mémoire vraie, arrachera le masque des falsifications. Quand aura passé le fleuve de boue, les eaux du souvenir seront claires et les mots limpides et vrais. Et Ingeborg Bachmann, par là même, assainit son rapport à l'Histoire. Le livre est « polarisé » sur l'abcès à percer, sur la difficulté ou même l'impossibilité qu'éprouve l'auteure de se libérer de la hantise : celle-ci ne parvient qu'à grand peine à retrouver les morceaux brisés de son être et, à chaque détour du quotidien, à se libérer du solipsisme pour coller sur l'instant présent toute une épaisseur de citoyenne du monde concernée et engagée dans un mouvement collectif, une conscience active et vigilante. *Malina* est également, cela ne fait aucun doute, un grand livre des monstres car des monstres, il y en a tout au long du roman, de cet éprouvant récit des années de nuit et de brouillard, de ce tissu opaque de la mémoire, de ce flux textuel qui suit avec souplesse et richesse les méandres de tous les chemins de la pensée et du langage multiple d'Ingeborg Bachmann au long de ce voyage vers le « cimetière des filles assassinées »...

« Tout au fond j'aspire sans cesse à tout raconter sans répéter. »  
**Ingeborg Bachmann**, « Le soir j'interroge ma mère »



## ON PEUT EXIGER DE L'HOMME QU'IL AFFRONTÉ LA VÉRITÉ\*

**L'écrivain — c'est dans sa nature** — souhaite être entendu. Et cependant cela lui semble prodigieux, lorsque, un jour, il sent qu'il est en mesure d'exercer une influence — d'autant plus s'il n'a rien de très consolant à dire à des êtres humains qui ont besoin de consolation comme seuls les êtres humains, blessés, offensés et pénétrés de cette grande et secrète douleur qui distingue l'homme de toutes les autres créatures. C'est une distinction terrible et incompréhensible. S'il en est ainsi et que nous devons la supporter et nous en accommoder, quelle forme peut bien prendre la consolation et à quoi nous sert-elle? Il est incongru, me semble-t-il, de vouloir y parvenir avec des mots. Quelque forme qu'elle prît, elle serait par trop mesquine, pitoyable, provisoire.

La tâche de l'écrivain ne peut pas consister non plus à nier la douleur ni à effacer ses traces ou à leurrer son lecteur en dissimulant son existence. Il doit au contraire prendre la mesure de sa vérité et la rendre effective encore une fois, afin que nous puissions voir. Car nous voulons tous devenir voyants. Or seule cette douleur secrète nous rend sensibles à l'expérience, en particulier à celle de la vérité. Nous disons très simplement et très justement, quand nous nous trouvons dans cet état, cet état lucide, douloureux, dans lequel la douleur devient féconde : mes yeux se sont dessillés. Nous ne disons pas cela pour exprimer le fait que nous percevions une chose ou un événement extérieurs, mais parce que nous comprenons ce que justement nous ne pouvons pas voir. Voilà ce que l'art devrait réaliser : réussir, dans ce sens-là, à nous dessiller les yeux.

L'écrivain — et cela aussi est dans sa nature — est de tout son être dirigé vers un *Tu*, vers l'être humain à qui il veut livrer son expérience de l'être humain (ou bien son expérience des choses, du monde, et de son époque, ou tout à la fois!); il veut livrer en particulier son expérience de l'être humain tel que lui ou les autres peuvent être, là où lui-même et les autres sont au plus haut degré des êtres humains. Toutes antennes déployées, il palpe la forme du monde, les traits des hommes de son époque. Quels sont les sentiments des gens, que pensent-ils, comment se comportent-ils? Quels sont leurs passions, leurs dépérissements, leurs espoirs...?

Lorsque dans ma pièce radiophonique *Le Bon Dieu de Manhattan* toutes les questions aboutissent au problème de l'amour entre un homme et une femme, ce qu'il est, comment il se déroule, comme il peut être peu de chose ou au contraire signifier tant, alors on pourrait dire : mais c'est un cas limite. Mais cela va trop loin...

Cependant, tout cas d'amour, même le plus quotidien, est un cas limite; nous devrions, en y regardant de plus près, pouvoir l'apercevoir ou nous efforcer de l'apercevoir. Car dans tout ce que nous faisons, pensons et ressentons, nous aimerions parfois aller jusqu'à l'extrême. En nous s'éveille le désir de transgresser les frontières qui nous sont imposées. Non pour me rétracter, mais pour clarifier mon point de vue, j'ajouterai : cela ne fait pas de doute pour moi que nous devons rester à l'intérieur de l'ordre social, que l'on ne peut sortir de la société, qu'il faut nous confronter les uns aux autres. Mais de l'intérieur des frontières, notre regard tend vers la perfection, l'impossible, l'inaccessible, que cela concerne l'amour, la liberté ou toute autre valeur pure. C'est dans la confrontation du possible et de l'impossible que nous élargissons le champ de nos possibilités. Que nous engendrions cette tension, au contact de laquelle nous grandissons, c'est cela l'important selon moi; que nous nous orientions vers un but qui, certes, s'éloigne à chaque fois que nous nous en approchons.

De même que l'écrivain, par ses productions, tente d'encourager les autres à chercher la vérité, les autres l'encouragent quand, par leurs louanges ou leurs critiques, ils lui font comprendre qu'ils exigent de lui la vérité et veulent atteindre l'état où leurs yeux se dessillent. On peut exiger de l'homme en effet qu'il affronte la vérité.

Qui, sinon ceux parmi vous qu'un dur sort a frappés, qui pourrait mieux témoigner que notre force excède notre malheur, qu'après avoir beaucoup perdu, on peut se relever, qu'on peut vivre en étant désabusé, c'est-à-dire sans illusions. Je crois qu'il est permis à l'être humain d'accéder à une forme de fierté, la fierté de celui qui, prisonnier de l'obscurité du monde, ne se résigne pas et ne cesse de chercher à distinguer ce qui est juste.

**Ingeborg Bachmann**

Traduit de l'allemand par Françoise Rétif

\* Discours prononcé en 1959 à l'occasion de la remise du Prix de la meilleure pièce radiophonique (Prix décerné par les aveugles de guerre). La traductrice précise avoir légèrement raccourci le texte, ne traduisant pas les remerciements de circonstance. Le lecteur trouvera une autre traduction de ce texte, signée Claude Lutz, dans le numéro des Cahiers du GRIF consacré à Ingeborg Bachmann, sous le titre *La vérité est exigible de l'homme*.





**1**

Taisez-vous avec moi, comme se tait toute cloche!

La vermine cherche dans le délivre  
de la terreur une nouvelle nourriture.  
Vendredi saint, une main pend, visible,  
au firmament, deux doigts en moins,  
elle ne peut jurer que tout cela,  
que tout cela n'a pas été et ne sera  
rien. Elle plonge dans la rougeur des nuages,  
fait partir les nouveaux assassins  
et s'en va libre.

La nuit, sur cette terre,  
ouvrir grand les fenêtres, rejeter les draps,  
que soit mis à nu le secret des malades,  
un abcès bien nourri et des douleurs sans fin  
pour tous les goûts.

Les bouchers, mains gantées, retiennent  
le souffle des mis-à-nu,  
à la porte la lune tombe à terre,  
laisse là les tessons et l'anse...

Tout est préparé pour l'extrême-onction.  
(Le sacrement ne pourra être administré.)

[...]

**3**

Yeux brûlés au grenier solaire de la terre,  
accablés du fardeau de la pluie de tous les yeux,  
et maintenant tout embrouillés de filature et de tissage  
par les tragiques araignées  
de la réalité...

**4**

Dans l'auge de mon mutisme  
dépose une parole  
et fais croître de part et d'autre les forêts  
pour que ma bouche  
soit toute à l'ombre

**Ingeborg Bachmann, Poèmes**  
Traduits de l'allemand par François-René Daillie,  
éditions Actes sud, 1989.

## REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

### Œuvres d'Ingeborg Bachmann traduites en français :

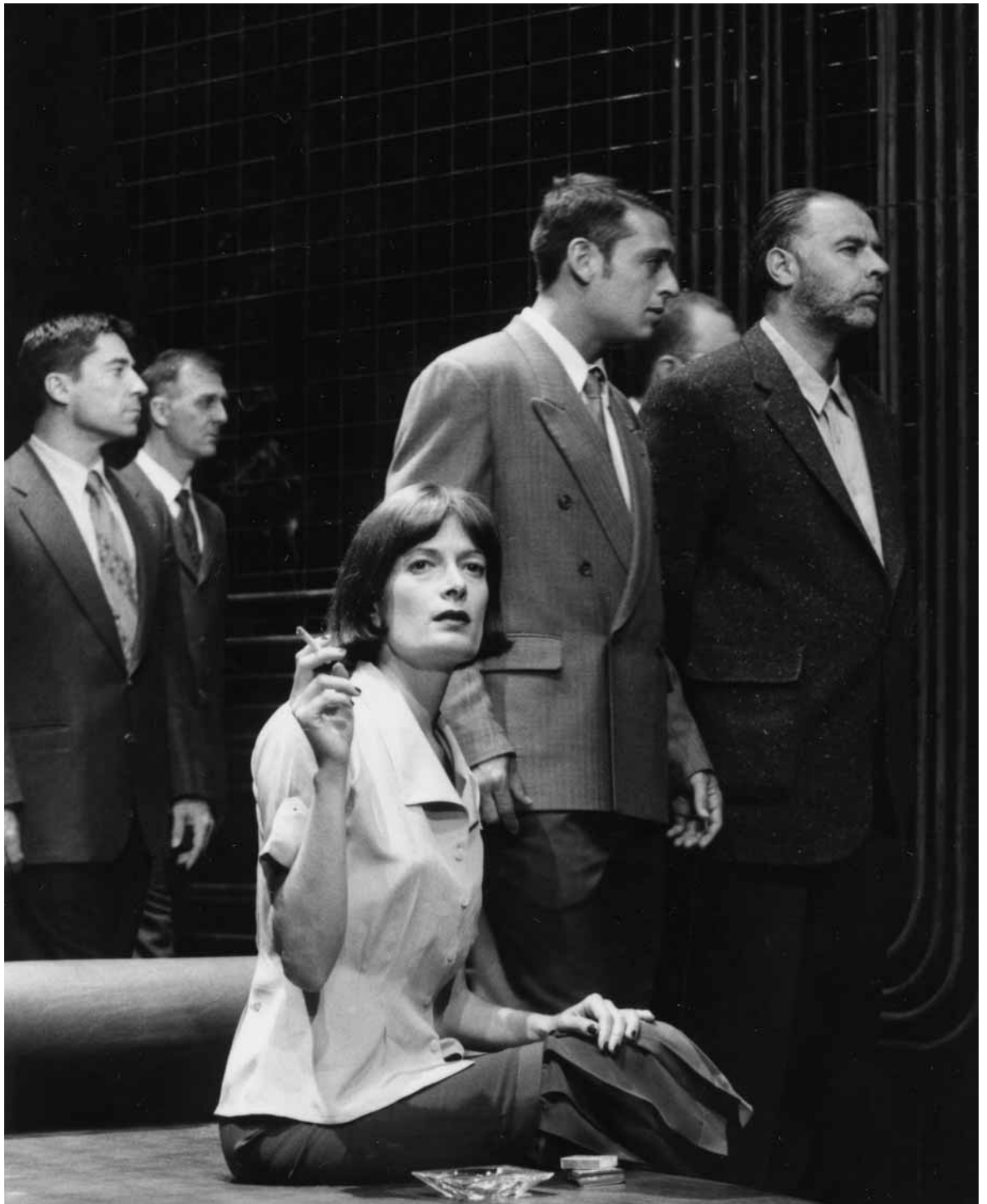
- *La Trentième Année*, traduit de l'allemand par Marie-Simone Rollin, éditions du Seuil, 1964.
- *Malina*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, éditions du Seuil, 1973, repris en poche dans la collection *Points*.
- *Trois sentiers vers le lac*, traduit de l'allemand par Hélène Belletto, éditions du Sorbier, 1982, repris en poche dans la collection *10/18 « Domaine étranger »* en 1992.
- *Franza*, traduit de l'allemand par Miguel Couffon, éditions Actes sud, 1985, repris en poche dans la collection *Points* en 1993.
- *Leçons de Francfort – Problèmes de poésie contemporaine*, traduit de l'allemand par Elfie Poulain, éditions Actes sud, 1986.
- *Berlin, un lieu de hasards*, éditions Actes sud, 1987.
- *Requiem pour Fanny Goldmann*, roman inachevé, traduit de l'allemand par Miguel Couffon, éditions Actes sud, 1987.
- *Poèmes*, traduits de l'allemand par François-René Daillie, éditions Actes sud, 1989.
- *Le Bon Dieu de Manhattan*, théâtre traduit de l'allemand par Christine Kübler, éditions Actes sud, 1990.
- Uwe Johnson, *Une visite à Klagenfurt* suivi de *Ce que j'ai vu et entendu à Rome* par Ingeborg Bachmann, traduit de l'allemand par Nicole Casanova, éditions Actes sud, 1990.
- *Le Passeur*, nouvelles traduites de l'allemand par Miguel Couffon, éditions Actes sud, 1993.

### Œuvres sur Ingeborg Bachmann disponibles en français :

- En collaboration, *Les Cahiers du GRIF*, numéro 35, éditions Tierce, 1987.
- *Documentation : Ingeborg Bachmann dans Berlin, un lieu de hasards*, éditions Actes sud, 1987.
- Actes du colloque de Nantes : *Ingeborg Bachmann, l'œuvre et ses situations*, Presses Universitaires de Nantes.
- Linda Lê, « J'écris sur la nature du feu » dans *Critique*, numéro 534, novembre 1991.
- En collaboration, *Europe*, numéro 892-893, août-septembre 2003.

### Autres œuvres dans lesquelles il est question d'Ingeborg Bachmann :

- Thomas Bernhard, *Extinction – Un effondrement*, traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs, éditions Gallimard, collection *Du monde entier*, 1990.
- Christa Wolf, *Cassandra – Le récit et les prémisses*, traduit de l'allemand par Alain Lance avec la collaboration de Renate Lance-Otterbein, éditions Alinéa, 1987.



Fondée en 1997 et dirigée par Brigitte Haentjens, Sibyllines privilégie une démarche artistique où la liberté se traduit dans les choix dramaturgiques et dans les méthodes de production. Sibyllines a créé jusqu'à ce jour sept spectacles :

© Angelo Barsetti



**Médée-Matériau (2004)**  
**(Rivage à l'abandon**  
**Matériau-Médée**  
**Paysage avec Argonautes)**  
 DE Heiner Müller  
 UNE CRÉATION DE Sibyllines  
 EN COPRODUCTION AVEC L'Usine C

© Angelo Barsetti



**Hamlet-machine (2001)**  
 DE Heiner Müller  
 UNE CRÉATION DE Sibyllines  
 EN COLLABORATION AVEC LE  
 Goethe-Institut de Montréal

© Angelo Barsetti



**La Cloche de verre (2004)**  
 DE Sylvia Plath  
 UNE COPRODUCTION  
 Théâtre de Quat'Sous  
 ET Sibyllines

© Lydia Pawelak



**Malina (2000)**  
 LIBREMENT INSPIRÉ DE L'ŒUVRE DE  
 Ingeborg Bachmann  
 UNE CRÉATION DE Sibyllines  
 EN COPRODUCTION AVEC LE  
 Festival de théâtre des Amériques

© Angelo Barsetti



**L'Éden Cinéma (2003)**  
 DE Marguerite Duras  
 UNE CRÉATION DU  
 Théâtre français du  
 Centre National des Arts  
 EN COPRODUCTION AVEC  
 Sibyllines ET LE  
 Festival de théâtre des Amériques  
 ET EN COLLABORATION AVEC LE  
 Musée d'art contemporain

© Brigitte Haentjens



**La Nuit juste avant les forêts**  
 (1999-2000-2001-2002)  
 DE Bernard-Marie Koltès  
 UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Brigitte Haentjens



**Je ne sais plus qui je suis**  
 (1998)  
 collectif

### L'équipe de Sibyllines

Brigitte Haentjens  
*directrice artistique  
 et générale*

Stéphane Lépine  
*conseiller littéraire  
 et dramaturgique*

Denis Simpson  
*comptable*

Johanne Brunet  
*relations de presse*

### Le conseil d'administration

Hélène Dumas  
 Brigitte Haentjens  
 Diane Jean  
 Stéphane Lépine  
 Stéphan Pépin

**SIBYLLINES**  
 3694, rue Saint-André  
 Montréal (Québec) H2L 3V7



Conseil des Arts  
 du Canada

Canada Council  
 for the Arts

Conseil des arts  
 et des lettres  
 Québec

CONSEIL DES ARTS  
 DE MONTRÉAL



Sibyllines reçoit le soutien du  
 Conseil des Arts du Canada, du  
 Conseil des Arts et des Lettres du  
 Québec et du Conseil des Arts de  
 Montréal

Stéphane Lépine remercie le  
 Conseil des Arts et des Lettres du  
 Québec pour le soutien apporté à  
 la recherche ayant mené à la  
 rédaction de cet ouvrage.

Cet ouvrage a été publié le  
 19 octobre 2004 à l'occasion de  
 la première de *Médée-Matériau*  
 à l'Usine C.

PHOTO DE LA PAGE COUVERTURE  
 Brigitte Haentjens

PHOTOS DE SPECTACLE  
 Lydia Pawelak

PHOTO DE STÉPHANE LÉPINE  
 Josée Lambert

GRAPHISME Folio et Garetti

COORDINATION ET RÉVISION DES TEXTES  
 Annie Gascon

« Lorsque je brûle dans la nuit,  
cela crépite au cœur de ma propre ténèbre  
et je fais jaillir de moi l'étincelle. »

**Ingeborg Bachmann**, « Mon oiseau »