

# L'OBSCÉNITÉ ET LA SCÈNE : LE THÉÂTRE DE WERNER SCHWAB

*Ce qui est dégoûtant, c'est la réalité./  
Pas ce qu'on invente.<sup>1</sup>*

L'œuvre d'art ne saurait être « dégoûtant[e] », puisqu'elle dé-nature ou réinvente la réalité (tout particulièrement lorsqu'elle est destinée à la scène), quand bien même elle entendrait témoigner de « ce qui est dégoûtant ». Car il ne s'agit pas, comme l'écrit Bruno Tackels, de « raconter directement, *journalistiquement*, l'horreur du présent » au théâtre, mais d'envisager la représentation comme une « mise à distance (imitation factice, forcément factice) de l'horreur, *rejouée* par les mots, les images et les scènes » ; mise à distance faisant de tout texte dramatique un lieu « *ob-scène* : à côté, hors de la scène et la décalant elle-même », qui ne rend compte du réel qu'« au prix de sa déréalisation »<sup>2</sup>. Ce serait la force ou la spécificité d'un théâtre efficace et se donnant, comme le drame de Jarry, le pouvoir de préférer un « merdre ». Les pièces de l'Autrichien Werner Schwab (1958-1994) réalisent tout particulièrement cette tentative, quand elles mettent en œuvre la scatologie ou le sexe,

c'est-à-dire tout ce qui fait l'objet, dans nos sociétés prétendument permissives, d'un traitement « aseptisé » ou, du moins, consensuel : le *morale-ment* ou le *politiquement* correct. Cette forme de provocation se mesure à l'aune des convictions idéologiques du dramaturge, et de ses origines : la ville de Graz, en Styrie, enclave isolée au nord et à l'ouest par les Alpes, située non loin de l'ancien Rideau de Fer, et marquée par une tradition anti-viennoise. Mais ce théâtre acquiert une autre singularité, celle d'exhiber pulsions et tabous, non pour susciter le rire libérateur ou « carnavalesque » de la farce, ou constituer une forme tardive d'« agit-prop », mais comme étendard d'une œuvre poétique, d'une parole inventive et inouïe, renouant ainsi avec l'Expressionnisme allemand. Ainsi, l'obscénité – ou l'indécence – de Schwab n'est ni grossière ou « dégoûtante », ni purement comique ou provocatrice, et se trouve plus fondamentalement associée à des valeurs éthiques, idéologiques et artistiques.

## Quelle obscénité ?

La première question que pose ce théâtre concerne la diversité des formes ou des conceptions de l'obscénité, qui peuvent se trouver liées au contenu premier des discours de personnages, mais ne s'y bornent pas. L'obscénité est d'abord une affaire de langage, chez ce dramaturge refusant délibérément l'euphémisme ou le conformisme pour ce qui concerne la désignation des organes génitaux ou de l'acte sexuel : termes propres, argotiques ou grossiers alternent et se répètent, en abondance, tout au long des pièces. Comme le soulignent deux personnages des *Présidentes*, « les mots les plus bas ne [leur] font pas peur, et les vraies selles non plus », et, dès lors, tout reproche de vulgarité se trouve levé : « Foutaise ! Il faut dire les mots comme ils sortent »<sup>3</sup>. Ces mots, qu'ils soient châtiés ou « les plus bas », doivent servir pour exprimer des réalités concrètes, physiologiques ou corporelles, qui constituent le quotidien de

1. Propos de W. Schwab, cité dans le texte mis en exergue de *La Ravissante Ronde, Enfin mort enfin plus de souffle et Anticlimax* (textes français de M. Sens et M. Bugdahn), L'Arche, 2000, p. 3.

2. B. Tackels, « Anciennes fables et nouvelles voix », revue *Mouvement*, n° 14, octobre-décembre 2001, p. IV. L'étymologie du mot « ob-scène : à côté, hors de la scène », philologiquement fantaisiste, est en l'occurrence poétiquement pertinente.

3. *Les Présidentes et Excédent de poids, insignifiant : amorphe* (textes français de M. Sens et M. Bugdahn), L'Arche, 1997, p. 18 et 33.

l'existence humaine, mais ils doivent également rendre compte des rêves, pulsions, désirs, et autres fantasmes qu'« il faut dire », faire surgir, quand l'amour physique, notamment, fait défaut. Les personnages de Schwab revendiquent d'autant plus fort la crudité de leurs propos qu'ils trouvent une raison d'être dans la remémoration ou l'invention de scènes d'amour ou de récits scabreux.

Si le désir charnel, irrésistible, circule des uns aux autres, il fait également l'objet de leurs discours et de leurs actes. Sa toute-puissance occulte le frein des règles et des valeurs sociales ou morales : le personnage de Porcelet « embrasse sur la bouche Jürgen et Karli » ; son épouse, Lapinette, « se met la main de Karli entre les jambes » ; le Policier « prend par derrière la petite Marie, qui rit » ; et M. Kovacic assoit sa fille « Bianca sur ses genoux et lui tripote les seins », tout en affirmant que son autre fille – significativement prénommée Désirée – « a le cul plus bandant »<sup>4</sup>. L'obscénité ne se restreint donc pas au domaine du dialogue ou des fantasmes, elle participe des situations dramatiques comme des relations entre les personnages : dans des actes de masturbation, fellation ou sodomie, et dans des rapports incestueux ou pédophiles ; et cela, comme autant de faits anodins. De plus, et ainsi que le souligne Tom Kleijn, les personnages « passent sans aucun problème de leurs propres désirs et fantasmes à l'horreur et à la violence, comme si c'était tout à fait naturel »<sup>5</sup> et inscrit dans la marche du monde. Le viol collectif du « Beau Couple », dans *Excédent de poids, insignifiant : amorphe*, précède un acte de cannibalisme justifié par un excès de désir, et, qui plus est, une très mauvaise habitude justifiée en ces termes : « nous avons une fois de plus bouffé ce qui nous a trop plu »<sup>6</sup>.

L'exagération ou l'outrance constituent, alors, un mode de déréalisation ou de mise à distance de cette obscé-

nité, devenant proprement « obscène » et, par conséquent, moins gênante – ou plus supportable. Cela peut consister en un procédé farcesque, la répétition mécanique d'un geste ou d'une situation : dans *Anticlimax*, le Frère de la petite Marie « se masturbe » à dix reprises, de façon « frénétique » ou « paisiblement », et, parfois, tout au long d'un tableau ; quant aux personnages de *La Ravissante Ronde*, ils simulent un orgasme, dans chacun des neuf tableaux où un personnage masculin confie auparavant au personnage féminin un sexe en plastique « dévissable », comme le mentionnent les didascalies. Dans cette pièce, l'effet de déréalisation est maximal : le sexe factice, chosifié, constitue d'emblée un accessoire de théâtre, de même que le principe de répétition, avec changement systématique des partenaires, transforme l'acte sexuel en jeu grotesque. Schwab évoque donc certaines situations obscènes avec un parti pris humoristique, mais ce n'est pas toujours le cas. Il va en cela plus loin que ne l'ont fait, respectivement, Jarry ou Vitrac, lorsqu'il présente sans distance la souffrance, l'humiliation, et ce qui a priori relève de l'insoutenable : dans *Anticlimax*, il s'agit de l'exhibition du « tissu imbibé de sang de l'entrejambe de la petite Marie »<sup>7</sup> atteinte de dysenterie ; dans *Enfin mort enfin plus de souffle*, des coups de pied intempestifs de Madame Haider dans le bas-ventre de Meulestein ; et, dans *Escalade ordinaire*, des viols successifs d'Helmut Combustion.

C'est précisément là que réside la force subversive de ce théâtre, dans la remise en question de frontières ou de codes communément acceptés, en matière d'obscénité et de violence. Car, bien que les mœurs aient évolué, on ne fait pas impunément n'importe quoi, et dans n'importe quelles circonstances, à plus forte raison sur un plateau de théâtre. Si la farce a pu braver tabous et interdits, s'autoriser plaisanteries grivoises ou licences de

vocabulaire, il n'est pas certain qu'une œuvre théâtrale, hors de ce domaine générique, puisse aujourd'hui le faire avec autant de liberté, si l'on en juge par la réputation sulfureuse de Schwab, et la reconnaissance tardive de son œuvre théâtrale, en Allemagne ou en Autriche (à partir des années 90). D'abord, parce que le théâtre n'est plus aussi populaire qu'il a pu l'être jadis, et que le public dit « cultivé » se montre en général peu friand de ce qui relève de l'obscénité. Ensuite, parce qu'un propos ou une situation obscènes deviennent infiniment plus choquants quand ils ne sont ni grossiers, ni absurdes, ni même risibles, et qu'ils semblent participer d'une réalité « ordinaire ». Or, les mots « de tous les jours » ou le parlé puéril ou « décalé » des personnages de Schwab font du sexe ou de la scatologie une donnée à la fois familière et étrange, anodine et énorme, comme dans ces deux récits des *Présidentes* :

*De plus en plus souvent, Freddy pince Grete et il est déjà devenu tout dur dans son pantalon [...], ça le fait durcir encore plus dans le bas de son pantalon (der Freddy zwickt die Grete nämlich immer öfter und ist selber schon ganz dick geworden in der Hose [...] und da wird er gleich noch dicker in der Hose unten). Wottila dit tout bas à l'oreille d'Erna qu'il doit aller aux toilettes, parce que ses bretelles ont lâché derrière, il doit arranger ça maintenant, et peut-être bien qu'il profitera de l'occasion pour déféquer (der Wottila sagt der Erna ganz leise ins Ohr, daß er auf den Abort gehen muß, weil die Hosenträger hinten aufgegangen sind, das muß er sich jetzt richten, und vielleicht hat er bei der Gelegenheit auch gleich einen Stuhlgang).*<sup>8</sup>

Le fait de rationaliser le propos obscène (« durcir » ou « déféquer ») ou de l'atténuer par métonymie (le « pantalon »

4. *Excédent de poids, insignifiant : amorphe* (designé infra par EP), p. 86 ; *Anticlimax* (designé infra par A), p. 154 ; et *Escalade ordinaire* et *Extermination du peuple* (textes français de M. Sens et M. Bugdahn), L'Arche, 1997, p. 101 et 102.

5. T. Kleijn, « Je chie donc je suis. La langue de Werner Schwab » (traduction de M. Sens), *Alternatives théâtrales 49, Théâtre Varia*, Bruxelles, octobre 95, p. 25.

6. EP, p. 91.

7. A, p. 141.

8. *Les Présidentes* (designé infra par LP), p. 37 et 38 ; pour le texte allemand : *Die Präsidentinnen (in Fäkaliendramen)*, Literaturverlag Droschl, Wien 1991, p. 42 et 43.

pour le sexe) exclut l'obscénité de la sphère de la grossièreté, tout en l'exprimant néanmoins. Il en va de même quand se substitue au mot communément reconnu et admis comme obscène, une image qui en concrétise explicitement la signification : ainsi présentée, « cette sensation bizarre qu'éprouve Karli quand il met son zizi dans Herta » (*das komische Gefühl beim Karli, wenn er seinen Purzl in die Herta hineinsteckt*)<sup>9</sup> véhicule innocemment un propos misogynne (« dans Herta », *in die Herta*), faisant de la femme une chose, un contenant ou ce « trou » (*Loch*) que ne cessent de mentionner les personnages.

La subversion maximale consiste à situer l'obscénité au premier plan de l'univers fictif, et donc à l'ériger comme seule composante d'une conception du monde et des êtres humains, ainsi qu'au cœur de situations relevant habituellement de valeurs culturelles, philosophiques ou religieuses. Ainsi, le personnage de Saftmann désacralise l'idéalité mythique du sentiment amoureux, en le qualifiant ainsi :

*Une troupeauterie d'élèves doués d'amnésie, qui s'imaginent chaque jour de manière charnellement fraîche d'être nouveau dans la classe de la vie.*

Et Grete discerne une intervention divine dans une sphère bien triviale :

*Un jour, elle te donne des selles fermes, un autre, des selles molles. Et quand la vie produit des selles, alors c'est la Providence, on n'y peut rien.*<sup>10</sup>

Le procédé de destruction des valeurs idéologiques devient plus radical dans certaines pièces, lorsque ce qui relève habituellement de l'indécence se voit, *in fine*, contesté et rejeté du côté de la décence – et inversement –, comme cela se produit à la fin d'*Excédent de poids, insignifiant : amorphe*. Le « Beau Couple », dévoré par les autres personnages dans le tableau précédent, revient finalement

en scène, et tient des propos méprisants et d'une totale indécence sur ces personnages, de sorte qu'il fait brutalement basculer le point de vue qui a pu être celui du spectateur sur ces cannibales devenant des « victimes ». Où se tient finalement l'obscénité ? Dans les « gros mots » qu'un code de politesse répertoire, ou dans la légitimation de la grossièreté et de la violence des relations humaines ? Ce sont les questions que se posent le lecteur ou le spectateur, compte tenu de la relativité des champs que recouvre la notion, tant dans le dialogue (ce qui se dit) que dans les didascalies (ce qui se montre). Quand le personnage de La Moule se voit apporter une saucisse, et « joue avec de façon obscène » (*spielt obszön damit*) – indication qui constitue un signe vide et sans référent, en l'absence d'une image scénique, forcément subjective, de ce contenu « obscène » –, ce sont les autres personnages qui y décèlent « ce que l'existence humaine a d'affreux »<sup>11</sup> et donc de condamnable – ce qui n'est, d'ailleurs, pas plus explicite. De façon bien plus troublante, l'identification de l'obscénité peut s'avérer totalement arbitraire, et la moralité, devenir le prétexte d'actes violents et répressifs : le personnage de Combustion, involontairement couvert de « taches obscènes » – ou de mauvais goût (*anzügli-cher Flecken*) –, initialement causées par de la moutarde, mais devenant, pour son entourage, « de la crotte de cabot de rue, du vomi, un excrément propre à l'homme ou de la moutarde »<sup>12</sup>, se voit définitivement déchu de sa dignité, et livré à la vindicte populaire. Il semblerait que l'obscénité puisse constituer le lieu d'un déplacement des valeurs, et fonctionne davantage comme forme de subversion ou d'insurrection – cet acte dangereux qu'Artaud souhaitait faire advenir au théâtre, mais d'une autre façon –, afin de mettre en cause une moralité obsolète ou discutable.

## L'obscénité comme valeur

L'un des traducteurs de l'œuvre de Schwab, Mike Sens, prend soin de rappeler l'ambiguïté ou le paradoxe qui lui ont toujours été associés : « Werner Schwab parle de sexe et de merde, et pourtant, on le présente comme un moraliste et un intellectuel »<sup>13</sup>. Cela signifie, d'une part, que le sexe et la « merde » ne s'excluent pas, *a priori*, du champ de la réflexion intellectuelle ou de la pensée, et, d'autre part, que l'obscénité peut investir d'autres champs que celui de la force, et nous renvoyer, plus tragiquement, à nos angoisses existentielles.

Les premiers postulats posés par ce théâtre sont, d'une part, l'intégrité intellectuelle et physique de tout être humain, et, d'autre part, le fait que le sexe soit une réalité incontournable, pour les hommes comme pour les femmes, et quels que soient le niveau de culture ou l'appartenance sociale. Est ainsi dénoncée la traditionnelle distinction entre l'âme et le corps, comme entre les intellectuels et les non intellectuels, sous la forme radicale de l'impuissance ou de la performance sexuelle :

KARLI. *Ha ha, Monsieur le Professeur aussi est incapable de baiser. Les gens lisent trop de livres et ne savent plus leur corps, parce qu'en lisant ils ont fait monter leur physique à la tête, et que la tête a fait sortir le physique de la personne en pensant.*<sup>14</sup>

Ne plus « savoir » son corps, l'oublier ou le masquer, et faire « sortir le physique de la personne » revenant à nier une dimension humaine d'importance, Schwab choisit de repenser l'homme par son corps, et uniquement par son corps, en sélectionnant ce qui dérange au plus haut point dans ce corps – le sexe et la « merde », très précisément –, comme le confie l'une des « Présidentes » :

ERNA. *C'est déjà assez grave comme ça que l'homme soit obligé de toujours faire caca et d'avoir souvent des sensations si mauvaises. Je me suis souvent demandée pourquoi l'homme doit-*

9. EP, p. 72-73 (*Übergewicht, unwichtig : unform, in Fäkaliendramen*, p. 70).

10. *Enfin mort enfin plus de souffle*, p. 74 (sic) ; et LP, p. 51.

11. EP, p. 69 (*Übergewicht, unwichtig : unform*, p. 67).

12. *Escalade ordinaire* (désigné *infra* par EO), p. 28 (*Eskalation ordinar, in Dramen III*, Literaturverlag Droschl, Wien 1994, p. 216).

13. M. Sens, « Schwab le moraliste », *Alternatives théâtrales* 49, édition citée, p. 38.

14. EP, p. 78-79.

*il avoir un derrière. Ce n'est pas beau du tout, un derrière comme ça. Mais les hommes n'arrêtent pas de fabriquer des derrière et s'en font des images.*<sup>15</sup>

L'omniprésence du discours obscène participe donc d'une entreprise qui consiste à dire ou à montrer tout ce qui, ordinairement, s'occulte ou bien se trouve, par exemple, cantonné dans les registres grossiers du langage, dans ce qui se nomme, d'ailleurs, des « écarts » de langage, mais qui, chez Schwab, redevient un lieu commun, une réalité commune aux hommes. Le personnage est un corps, et existe par son corps ; la nourriture, souvent évoquée dans les pièces, y devient essentielle, parce qu'elle lui donne une identité. Le pâté de foie et le pain, notamment, sont très présents, et, selon Mike Sens, ils renverraient les personnages à leur double statut de « porcs pieux et dévoués »<sup>16</sup>. Ceux-ci sont effectivement souvent qualifiés de « porc » ou de « cochon » (*Sau, Schwein*), et par là même réduits aux instincts, au corps, et associés aux connotations sexuelles de ces termes, sans qu'il soit nécessairement question de les dévaloriser, puisque « les porcs sont de meilleurs humains qu'on ne se l'imagine au quotidien et que de la façon dont on en parle ensuite »<sup>17</sup>. Un autre aliment issu du porc, la « petite saucisse » nationale (*Würstchen, Würstel*), se trouve, cette fois, révélatrice des relations socio-économiques : positivement, « comme métaphore d'une solidarité culturelle », et « comme accès en masse et bon marché à la protéine animale » (*ibid.* p. 67) ; mais aussi négativement, comme origine des taches de moutarde sur le costume de Combustion, et donc d'une exclusion aboutissant à son suicide. La nourriture, qui a donc partie liée avec une pensée de l'humain, contribue, en outre, à la présence scénique du corps des acteurs, lorsqu'ils sont censés manger en scène, et faire physiologiquement fonctionner leur corps. Passant obligatoirement par les pul-

sions et les réalités corporelles, le théâtre de Schwab réinstalle, sémantiquement et scéniquement, de la chair sur le plateau.

Il explore également les secrets terribles de la psychanalyse, mais dans une perspective sociologique : au-delà des rapports sexuels, les dessous aliénants des relations familiales ou conjugales ; et, au-delà des relations intimes, l'oppression des institutions ou des structures sociales. Même isolé et marginalisé, le personnage est, en effet, toujours en prise avec le monde extérieur, et représente, notamment, une catégorie sociale ou professionnelle qui détermine fortement sa relation à l'autre. C'est cette mécanique que démonte magistralement « La Ravissante Ronde » sexuelle qu'exécutent dix couples éphémères : la Putain et l'Employé, l'Employé et la Coiffeuse, la Coiffeuse et le Propriétaire, le Propriétaire et la Jeune Épouse, la Jeune Épouse et le Mari, le Mari et la Secrétaire, la Secrétaire et le Poète, le Poète et la Comédienne, la Comédienne et le Député à l'Assemblée Nationale, puis le Député à l'Assemblée Nationale et la Putain. La mise au jour d'un inconscient à la fois intime et collectif, miroir du fonctionnement pulsionnel et irrationnel de la société, donne lieu à des dramaturgies efficaces, comme c'est le cas dans *Escalade ordinaire*, sous-titrée *Une farce d'asphyxie en sept affects*, où l'itinéraire « initiatique » et christique du chômeur Combustion se décline en « affects » (*Affekt*) – et non en scènes ou tableaux –, qui sont révélateurs de différents symptômes sociaux : l'intolérance, l'égoïsme ou la cruauté, par exemple.

Il devient difficile de cerner ce qui relève de la moralité ou de l'immoralité, de l'obscénité ou de la bienséance, puisque presque tous les personnages obéissent aux mêmes pulsions, que les victimes se transforment en bourreaux, et que les valeurs morales traditionnelles légitiment des crimes. Dans l'univers de Schwab, rappelle Corinne Rigaud, « on tue, on viole,

on mange sa merde avec la plus douce des banalités et dans un sentiment quasi parfait de moralité bourgeoise », mais on ne le fait jamais gratuitement : le meurtre ou le délit sont « une transgression possible face au conformisme moral et les seuls capables de cette belle échappée [...], qui est peut-être la seule réponse de l'écriture face à la " répression bien pensante ", à l'ignorance et à la bêtise »<sup>18</sup>. L'obscénité permet, effectivement, de remettre en question, voire de rendre caduque, la légitimité du conformisme, de la morale ou de la religion ; mais aussi d'instituer, comme nouvelles règles ou lois, le *non-correct*, et, dans le domaine du théâtre, le *non-montrable* ; et donc d'obliger le spectateur à interroger les valeurs qui sont les siennes. L'obscénité aurait alors des vertus critiques, quand elle permet de faire voir ce qui habituellement ne se montre pas, mais aussi de dénuder les oripeaux d'hypocrisie avec lesquels se protège la société. Comme l'indiquent le personnage de La Moule et son comportement exhibitionniste, la nudité s'avère douloureuse mais nécessaire :

*Nous devons nous déshabiller le bas-ventre et le montrer, car au centre des humains ça brûle, jour après jour. Nous sommes obligés de montrer le centre, car les yeux humains et les mains humaines veulent sans arrêt le prendre en photo. « Déshabillez-vous » dit la vie aux humains. « Entièrement ? » demande l'être humain. « Entièrement » dit la vie.*<sup>19</sup>

Pour nous guider dans ce strip-tease salvateur et en même temps destructeur, qui concerne tout autant le personnage que le spectateur, Schwab fait encore surgir des personnages de rédempteurs : des femmes répondant au prénom de Marie se trouvent dotées d'une « innocence » et d'une « pureté » totalement hors normes. Ainsi, la petite Marie d'*Anticlimax*, désirée par chacun des personnages masculins, exhibe, en montrant son postérieur malade, la souffrance ou les plaies du monde, et révèle que « le meilleur ami humain de l'homme

15. LP, p. 19.

16. M. Sens, *op. cit.*, p. 38.

17. EP, p. 85 (sic).

18. C. Rigaud, « Dites-nous quelque chose qu'on ne sait pas », *Alternatives théâtrales* 49, édition citée, p. 43 et 46.

19. EP, p. 115.

est la laideur de la laideur » (*der beste Menschenfreund des Menschen ist die Häßlichkeit der Häßlichkeit*)<sup>20</sup>. Quant au personnage de Marie, qui, dans *Les Présidentes*, « ne prend pas de gants de caoutchouc quand elle fouille au fond de la cuvette » pour déboucher les toilettes, elle exécute ainsi un sacrifice « à notre Seigneur Jésus-Christ qui est mort pour nous tous sur la Croix », et prétend que « les selles des gens sur son corps se changent en poussière d'or » (*der Stuhl der Menschen auf ihrem Körper verwandelt sich in einen Goldstaub*)<sup>21</sup>. Comme ce dernier personnage, Herta, dans *Excédent de poids insignifiant* : *amorphe*, s'identifie à la Vierge Marie, mais il s'agit d'une nouvelle Vierge « délivrée par la baise » (*freigefickte*)<sup>22</sup>, dont la réelle virginité réside dans le fait de ne pas avoir participé au massacre du « Beau Couple », et dont la nature devient, à ce moment-là, ambivalente :

La propreté d'une saleté, une matière dont toute morale s'est finalement écaillée, une matière pure, de l'eau... de la pierre (*ibid.*, p. 102).

Car c'est, au bout du compte, dans la connaissance de « la laideur de la laideur », et d'une « matière dont toute morale s'est finalement écaillée » que résident la conscience d'un monde meilleur, et donc une nouvelle éthique.

## Une poétique de l'obscénité

Mais cette exploration ou cette entreprise de subversion s'effectuent avant tout dans un langage qui, dans les répliques de personnages comme dans les indications scéniques, viole les « usages » sémantiques et les règles syntaxiques. Il s'agit, pour ce dramaturge iconoclaste, de renouveler l'approche du langage, de le détruire pour pouvoir, d'une part, se l'approprier à nouveau, et, d'autre part, contrevvenir à son univocité comme à ses règles normatives et aliénantes. C'est ce qui fait toute l'originalité et toute la difficulté du théâtre de Schwab, quand il s'agit de le traduire pour les scènes françaises. La traduction littérale

s'avérant impossible, un travail de création s'impose, pour restituer les effets de sens et la prosodie. Michael Bugdahn, l'un des traducteurs de Schwab, a fait l'inventaire des composantes de ce langage<sup>23</sup>, dont je reprends ici les plus significatives, en mentionnant, pour certaines, des exemples transcrits en français : manipulations de préfixe ou de suffixe ; substitutions de verbes transitifs et intransitifs, de verbes réfléchis et non réfléchis ; changements de préposition ; associations inhabituelles de mots ; mélanges d'expressions (« tordre le cou » et « prendre au collet » donnent « tordre le col ») ; mots composés fantaisistes (« évêque de pâté de foie polonais ») ; transformations de mots (« femellité » pour « féminité ») ; ou accumulations d'auxiliaires de mode (« il doit pouvoir vouloir être obligé »). Malmener à ce point une langue, privilégier l'incorrection ou la « faute », ou recourir indifféremment à différents dialectes ou registres de langue constituent autant de faits inconvenants.

Le théâtre de Schwab permet, en cela, de redéfinir le statut de l'obscénité qui, débordant le contenu ou le sens des mots, participe alors d'un rapport à l'écriture, quand celle-ci invente une théâtralité de la parole particulièrement efficace au théâtre, comme l'observe le metteur en scène Stanislas Nordey :

*Schwab, une fois que c'est dit, c'est même spectaculaire, révèle un passage de la lecture au dire assez inouï : quand tu lis toutes les choses un peu obscures et que tu les entends, elles s'éclairent de manière incroyable. C'est vraiment écrit pour la scène. Ça ne m'est jamais arrivé de rencontrer une écriture comme ça.*<sup>24</sup>

Ce langage acquiert effectivement, sur le plateau, une violence singulière

dans le traitement poétique de l'obscénité : d'abord, parce que celle-ci est partout présente, puisqu'elle participe autant de ce qui se dit ou se joue que du travail du langage ; ensuite, parce qu'elle implique fortement le spectateur, qui y est physiquement confronté lors de la représentation, et cela, qu'elle le fascine ou le dérange. En raison de leur charge subversive, ces pièces sont non seulement extrêmement fortes, mais extrêmement « féroces », et, par conséquent, délicates à mettre en scène. Car ce n'est pas tant le dialogue qui peut faire problème – le fait de prononcer des mots obscènes –, mais ce qu'indiquent, crûment, certaines des didascalies – le fait de montrer des actes obscènes. Si un acte de masturbation ou un rapport sexuel ne semblent plus, aujourd'hui, inconvenants ou déplacés au cinéma (non pornographique, s'entend), si l'on en juge par certains films produits ces dernières années, ils le deviennent au théâtre, où les comédiens auront à les exécuter sur une scène, devant un public, et cela, à heures fixes, et aussi longtemps que dure une tournée. Pourquoi le grand et le petit écrans peuvent-ils montrer ce qui devient inmontrable sur scène ? Parce que ce qui différencie le cinéma du théâtre, c'est le rapport à la *mimésis*, le fait de rendre ou non présente une réalité : le cinéma semble s'être majoritairement orienté vers l'imitation du réel, alors que le théâtre « tend à émanciper la scène du réel, voire à affirmer son autarcie »<sup>25</sup> – dans le théâtre de boulevard comme dans les sphères du théâtre subventionné, d'ailleurs. Paradoxalement, si le film repose sur le principe de l'identification, il constitue un objet, une fiction projetée impliquant donc moins l'individu-spectateur des salles obscures ; à l'inverse, la représentation théâtrale, comme production en temps réel, et en chair et en os, met

20. A, p. 171 (*Anticlimax*, in *Dramen III*, p. 302).

21. LP, p. 18 et 52 (*Die Präsidentinnen*, p. 55).

22. EP, p. 94.

23. M. Bugdahn, « Le Continent Schwab », *Alternatives théâtrales* 49, édition citée, p. 27-28.

24. S. Nordey, « Entretien J. Robart / Stanislas Nordey », Programme n° 13 du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, hiver 1998, p. 24. C'est sous le titre de « Comédies féroces » qu'ont été représentées quatre pièces de Schwab mises en scène par S. Nordey (*Les Présidentes* ; *Excédent de poids*, *insignifiant* ; *amorphe* ; *Enfin mort*, *Enfin plus de souffle* ; et *Escalade ordinaire*).

25. M. Losco et C. Naugrette, « Mimésis (crise de la) », *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n° 22, Louvain-La-Neuve, 2001, p. 68.

face à face des acteurs et un groupe de spectateurs, dans le même lieu, alors qu'il ne prétend pas montrer la vie, mais sa signification. Réaliser des actes obscènes sur une scène, et envisager un théâtre « X », comme cela a pu se tenter pendant la Révolution française ou au XIX<sup>e</sup> siècle, revient à instituer officiellement le spectateur en voyeur, et l'acteur en *hard-performer*, mais, dans ce cas, comment le processus théâtral d'émancipation du réel peut-il fonctionner ?

En raison du traitement poétique de l'obscénité, le théâtre de Schwab n'est ni pornographique, ni érotique, et, en la matière, il pratique davantage la subversion que la révolution. L'alternative que choisit le dramaturge, comme je l'ai indiqué, consiste à transférer l'obscénité vers l'« obscène » : les actes sexuels de *La Ravissante Ronde* sont suggérés par l'utilisation d'un accessoire, et par les gémissements des acteurs qui « se tortillent » ; et le spectateur est amené à rire du principe de répétition-variation de cette gestuelle attendue dans chacun des tableaux. On retrouve un procédé similaire dans *Enfin mort enfin plus de souffle*, puisque les personnages sont des acteurs qui jouent une pièce sur une scène, et que les actes obscènes relèvent du « théâtre dans le théâtre ». Mais dans les autres pièces, le metteur en scène se trouve confronté à des didascalies qui formulent un acte obscène sans aucune distanciation, et sans proposition explicite de la manière de les réaliser scéniquement. Ainsi, dans *Anticlimax*, le personnage du Médecin, après avoir observé le postérieur de la petite Marie, commence « à se masturber avec de plus en plus de véhémence [...] ». Enchanté, le frère de la petite Marie se poste à côté du médecin et se masturbe aussi » ; et, dans *Escalade ordinaire*, le Cadre de la Caisse d'Épargne, subitement, « s'approche de Combustion, lui descend le pantalon, et l'encule »<sup>26</sup>. Comment interpréter ces didascalies, quels gestes faire exé-

cuter aux acteurs, et quelles images scéniques proposer aux spectateurs ? Le théâtre de Schwab suppose de faire des choix, parce que la représentation de l'obscène peut conduire à le dramatiser comme à le banaliser, et présente donc des enjeux d'importance ; c'est précisément ce point qui distinguait deux mises en scène d'*Excédent de poids, insignifiant : amorphe*. Dans le spectacle de Philippe Adrien (Théâtre de la Tempête de la Cartoucherie de Vincennes, 1999), les gestes obscènes étaient concrètement mis en images, avec un parti pris réaliste, et franchement farcesque, affectant aussi bien le jeu des comédiens que la représentation du décor ou des accessoires. Dans le spectacle de Stanislas Nordey, en revanche, les comédiens n'exécutaient pas les gestes mentionnés dans les indications scéniques, qui étaient lues par le metteur en scène présent sur scène, un livre à la main. Dans le premier cas, l'obscénité devenait une réalité, que le rire rendait acceptable et tolérable pour le spectateur ; dans le second, où elle était déréalisée, elle devenait pourtant infiniment moins supportable, ce qui, idéologiquement, paraît indispensable quand le personnage de Karli « fourre brutalement la main entre les jambes »<sup>27</sup> de La Moule. La lecture des didascalies sur scène constitue donc une prise de risques, un engagement artistique, parce qu'elle n'est pas habituelle au théâtre, et parce qu'elle revient à confronter le spectateur à la poétique de l'obscénité que contiennent les textes de Schwab, et donc à une parole singulière, pleinement théâtrale :

*En général, Schwab n'est pas bien mis en scène [...]. Ils cherchent à illustrer son écriture, ce qui est mauvais, car la langue se suffit à elle-même. Il faut bannir toutes les astuces théâtrales, la réflexion sur le théâtre aussi, car ce qu'il faut, c'est uniquement la langue, et pas beaucoup plus.*<sup>28</sup>

Mettre en avant le travail du langage, et de façon radicale, suppose une mise

en espace sobre, du point de vue visuel, parce que « ce qu'il faut, c'est uniquement la langue, et pas beaucoup plus », et parce que cette écriture dramatique, peu influencée par le cinéma et la télévision, ne multiplie pas les images scéniques. Mais privilégier l'écoute de la parole au théâtre, à une époque où l'image règne en maître, constitue, encore une fois, un engagement artistique courageux – et une forme de « transcription » de la subversion des pièces de Schwab.

Enfant terrible du théâtre de langue allemande, Werner Schwab a entrepris, en quelques années seulement, de forger le « Projet Schwab », une œuvre théâtrale d'importance qui fait de l'obscénité le lieu de multiples interrogations. D'abord sur la nature de l'obscénité, les différentes formes qu'elle peut revêtir, et les valeurs auxquelles elle peut être associée. Car l'obscénité n'est pas forcément là où on pourrait l'attendre, et peut conduire à l'inversion de valeurs : les notions de bien et de mal, ou celles du laid et du beau ; elle se trouve être, par conséquent, un terrain privilégié de réflexion, et peut prendre une dimension éthique ou idéologique. En outre, cette œuvre théâtrale implique nécessairement les artistes qui choisissent de l'interpréter devant un public, parce qu'ils devront effectuer des choix pour rendre compte de cette poétique de l'obscénité. Ce qui est en jeu, c'est la réception d'une obscénité à laquelle nous sommes confrontés sans aucun ménagement, jusque dans la dernière pièce, *Anticlimax*, et que nous sommes finalement obligés d'accepter comme donnée inhérente à nous-mêmes et à notre société. Pour notre salut, Schwab a fait le choix de la violence, de la provocation, et d'un certain humour, par la radicalité de ce qu'il montre, mais, surtout, par le caractère corrosif et subversif de son langage. Et c'est dans la conscience de « la laideur de la laideur » qu'il a choisi de nous plonger pour transformer « les selles des gens [...] en poussière d'or ».

**Geneviève JOLLY**

26. A, p. 156 ; et EO, p. 52.

27. EP, p. 69 et 73.

28. F.M. Heinheit, « Il faut développer l'insolence (Entretien avec M. Sens) » (traduction de M. Sens), *Alternatives théâtrales* 49, édition citée, p. 15.