



HAL
open science

Les impertinences de Kerstin Specht

Catherine Grünbeck-Mazellier, Hilda Inderwildi

► **To cite this version:**

Catherine Grünbeck-Mazellier, Hilda Inderwildi. Les impertinences de Kerstin Specht. Coédition PUM / Théâtre de La Digue. Kerstin Specht, Königinnendramen / Trois Reines. , NOUV 1, , pp.9-19, 2003. hal-01487290

HAL Id: hal-01487290

<https://hal.science/hal-01487290v1>

Submitted on 13 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Königinnendramen /
Trois reines**

Kerstin Specht

Les impertinences de Kerstin Specht

Catherine GRÜNBECK
Hilda Inderwildi

De Franconie, où elle est née en 1956, dans une petite ville à la frontière entre Allemagne de l'Ouest et Allemagne de l'Est, Kerstin Specht a gardé un certain regard sur la province et les milieux modestes, où l'empathie se mêle à la distance ironique. Les aspirations petites-bourgeoises, les rêves déçus et les existences ratées ont alimenté son théâtre populaire, jusqu'à ses pièces les plus récentes, en particulier *Das goldene Kind* (*L'enfant d'or*), dont la mise en scène provocatrice a suscité bien des remous. La trilogie à laquelle elle appartient fait suite à celle qui est présentée aujourd'hui en édition bilingue, *Trois Reines*, première publication en français de cet auteur majeur du théâtre allemand contemporain¹.

Un parfum de scandale

Une jeunesse qui tourne mal et des rêves brisés : le drame d'Anna et d'Emil, jeune couple issu d'une province étriquée, est au centre de la pièce *Das goldene Kind*. Ces deux naufragés placent leur espoir de salut dans un petit enfant Jésus, statuette dorée qu'ils ont volée dans une chapelle ; l'adoration de ce morceau de bois va détourner Anna des jouissances fugitives cherchées désespérément dans les bras d'hommes de passage, mais le salut espéré s'enlise dans un quotidien sans fantaisie. Variation sur le thème de la rédemption, où dérision parodique et kitch viennent répondre à la détresse humaine, cette pièce a été desservie par une

1. En allemand : *Königinnendramen*, Verlag der Autoren 1998, et la trilogie *Marieluise. Das goldene Kind. Solitude : Drei Stücke*, Verlag der Autoren 2002. Pour plus de détails, cf. la bibliographie à la fin de cette préface. Il existe une traduction en français de la pièce *Das glühend Männla* (1989) par Mike Sens, non publiée, mais dont le script est disponible au Goethe-Institut de Lyon sous le titre *Le petit bonhomme incandescent*.

INTRODUCTION

mise en scène – celle de Monika Gintersdorfer aux Kammerspiele de Munich en juillet 2002 – qui s'éloigne du texte pour privilégier résolument les images pornographiques. Le propos de l'auteur est pourtant indubitablement orienté vers la critique sociale, servie par une langue hachée, déchiquetée, succession de morceaux de phrases à la dérive, à l'image des personnages qui les prononcent : «le texte de leur vie n'est que blessure, et à aucun moment la clémence d'un signe de ponctuation ne vient apaiser leur douleur», remarque fort justement le critique Roland Müller². Kerstin Specht retrouve ainsi la veine sociale qui marque ses premières pièces et dont la force réside principalement dans la langue, d'une violence sans concession.

La tradition renouvelée

Les premières pièces de Kerstin Specht, qui lui valent un succès immédiat et la reconnaissance de la critique, s'inscrivent dans la tradition du *Volkstheater*.

Dans les années 1960, marquées par une politisation de la littérature, et du théâtre en particulier, les auteurs bavarois Rainer Werner Fassbinder, Franz Kaver Kroetz et Martin Sperr, redécouvrent Marieluise Fleisser et reprennent à sa suite la tradition du théâtre populaire³. Sous la double influence de Brecht et Fleisser, ils entendent mettre à nu les causalités sociales qui conduisent à l'oppression, la marginalité et l'exclusion.

Kerstin Specht prolonge cet héritage lorsque paraissent en 1990 *Lila, Das glühend Männla* [*Le petit bonhomme incandescent*] et *Amiwiesen* [*Le pré aux Ricains*]. La structure trilogique, conservée au fil des publications, fait écho à la «trilogie bavaroise» de Martin Sperr parue à la fin des années 1960⁴. Écrites dans un dialecte franconien dru, retravaillé et condensé pour être davantage saisissant, ces premières pièces évoquent des microcosmes étouffants – la famille, les petites villes de Franconie – marqués par le spectre de l'après-guerre, l'incapacité à communiquer, la haine et la xénophobie. De même que, chez Marieluise Fleisser, la ville d'Ingolstadt ne désignait pas un lieu mais un état, la Franconie de Kerstin Specht est le lieu symbolique de la désolation des âmes, un no man's land de l'humanité.

2. Cf. La critique de Roland Müller est parue dans l'hebdomadaire *Die Zeit* (Nr 30 / 18.07.2002 : «Jesus wohnt im Souterrain») : «So verfehrt wie die Seele ist eben auch die Sprache der Menschen, ihr Lebenstext eine einzige Wunde und nirgendwo ein mildtätiges Satzzeichen, um den Schmerz zu begrenzen oder gar zu stillen.»

3. Fassbinder, en particulier, a beaucoup contribué à la renaissance de Marieluise Fleisser, notamment par son adaptation en 1968 de la pièce *Pioniere in Ingolstadt*, qu'il porte à l'écran en 1971.

4. *Bayrische Trilogie* de M. Sperr comprend *Jagdszenen aus Niederbayern* [1966], *Landshuter Erzählungen* [1967] et *Münchner Freiheit* [1971].

INTRODUCTION

«Ainsi se manifeste dans les pièces de Kerstin Specht le génie du théâtre populaire : son aptitude à dire le monde, à dire la société, sans pour autant paraître documentaire, à varier un thème du genre, même à en prendre le contre-pied, mais en gardant tout de même cette identité qui le distingue des autres genres dramatiques».⁵

Les trois pièces suivantes, rassemblées dans un même recueil en 1996, sont d'inspiration différente. L'auteur se détourne de la problématique sociale et du dialecte qui la portait. *Carceri*, sur le modèle des gravures de Piranese, dépeint dans une alternance de souvenirs autobiographiques et de scènes oniriques l'enfermement intérieur du philosophe Louis Althusser, interné dans un hôpital psychiatrique pour le meurtre de sa femme Hélène. On peut souligner toutefois une continuité thématique dans la relation à la mère, relation étouffante, comme c'était déjà le cas pour *Das glühend Männla*. Le meurtre de la compagne est meurtre de la mère par personne interposée, donc vengeance ; en cela, il annonce la vengeance de la souffleuse dans *Reines des neiges*, où la mort subite de la grande actrice, figure-mère admirée et haïe, prend une dimension de meurtre symbolique⁶.

Der Flieger [L'aviateur], conçu pour le théâtre d'Ulm, est une pièce de l'échec. Elle a pour argument le rêve du célèbre «tailleur d'Ulm» («Ulmer Schneider») : construire une machine à voler et traverser le Danube dans les airs, rêve qui se brise en même temps que l'engin volant.

Mond auf dem Rücken [La lune sur le dos] est une «histoire de désir»⁷ entre un vieil homme terré dans une cave et une jeune fille qui apparaît sur un écran relié à une caméra vidéo. De longs monologues au rythme proche du drame antique alternent avec un échange verbal dont l'intensité croît jusqu'au paroxysme. La violence de cet échange, où s'affrontent Eros et Thanatos, culmine inexorablement dans le passage à l'acte et le meurtre symbolique.

5. Gérard Thiériot : *Nouvel élan du Volksstück critique ? Le théâtre de Kerstin Specht, après Fleisser et Kroetz (Das glühend Männla, Amiwiesen, Lila)*, in : *Allemagne d'aujourd'hui* 119 (1992), p. 147.

Cf. aussi l'article de Hannes S. Macher : «Tradition des Volkstheaters. Gespräch mit Kerstin Specht», in : *Literatur in Bayern* 22 (1990), p. 33-35.

6. Le parallèle possible avec la pièce pré-expressionniste d'Oskar Kokoschka, *Mörder Hoffnung der Frauen* [L'assassin, espoir des femmes - 1907] est d'autant plus justifié que Kerstin Specht, selon ses propres dires, s'est beaucoup intéressée au théâtre de Kokoschka. Tous nos remerciements vont à l'auteur pour les indications précieuses qu'elles nous a fournies.

7. On peut lire dans les didascalies : «Das Stück ist eine Begehrensgeschichte» (*Carceri. Mond auf dem Rücken. Der Flieger. Drei Stücke*, Verlag der Autoren 1996, p. 62).

INTRODUCTION

C'est à partir de la trilogie *Königinnendramen* [*Trois reines*] que l'oeuvre de Kerstin Specht renoue avec le théâtre populaire, en particulier dans les dernières pièces, parues à l'automne 2002 : *Marieluise*, hommage appuyé à la grande dame pour le 100ème anniversaire de sa naissance⁸, retrace son oeuvre et ses amours tumultueuses avec le jeune Brecht, mêlant des extraits de la correspondance au récit biographique. Outre *Das goldene Kind* [*L'enfant d'or*], évoqué plus haut, la trilogie comporte une farce politique sur le statut de l'artiste, dont les protagonistes sont les lauréats d'une bourse littéraire, rassemblés dans un château près de Stuttgart, au nom emblématique : *Schloss Solitude*.

Comédies de femmes et métamorphoses

La trilogie des *Trois reines* est la première oeuvre de Kerstin Specht qui relève du genre comique. Son unité est d'abord assurée par trois personnages de femmes humbles, bafouées par la vie, trahies par leur entourage, taraudées par la peur de vieillir dans la solitude, de dignes descendantes des personnages féminins mis en scène par Marieluise Fleisser. Néanmoins à la différence des premières pièces dans la veine du Volksstück, les trois reines de Kerstin Specht parviennent à se libérer de leur aliénation. Les trois volets de la trilogie, d'inspiration très différente, sont ainsi à la fois autonomes et complémentaires : chacune des protagonistes s'affranchit, à sa manière, du poids du passé pour devenir pleinement actrice de sa vie présente.

Dans une société où les différences entre les sexes et les classes semblent néanmoins nivelées par la détresse, par l'impossibilité à communiquer, révélées l'une et l'autre tant à la télévision (*Die Froschkönigin*) qu'au théâtre (*Die Schneeköniginnen*) ou dans l'écriture, les femmes ne sont cependant pas seules à porter en elles ces souffrances et ce ne sont pas à l'évidence des préoccupations uniquement féministes qui inspirent à Kerstin Specht des drames essentiellement humains⁹. Au cours d'épisodes résolument burlesques ou au comique très grinçant, ses trois personnages de femmes «délirantes» ont avant tout en commun de connaître une série de métamorphoses plus ou moins perceptibles, au terme desquelles il apparaît qu'elles seules tirent leur épingle du jeu. Car dans ces comédies terribles et dérisoires d'une vie qui passe l'individu à la moulinette, ces

8. Silvia Stammen, dans *Theater heute*, principale revue de théâtre en Allemagne, désigne K. Specht comme la «petite-fille» («Enkelin») de M. Fleisser : «Der Fall Fleisser», in : *Theater heute* 01/02, p. 50s.

9. C'est ce que suggère également Gérard Thiériot dans son article : «L'analyse sociale *stricto sensu* cède parfois le pas aux tableaux de la souffrance des femmes comme paradigme de l'aliénation de l'humanité, de l'inadaptabilité des êtres à vivre heureux», in : *Allemagne d'aujourd'hui* 119 (1992), p. 150.

INTRODUCTION

femmes, pour autant que cela soit possible, s'en sortent. Elles font de leur fragilité une force et sont couronnées reines par leur auteur pour qui la métamorphose ne représente pas seulement un sujet privilégié ou le motif de l'action théâtrale mais aussi un principe, en particulier dans les deux premières pièces de la trilogie dont le titre et le développement renvoient explicitement à des contes célèbres de Grimm et d'Andersen. L'intertextualité courante dans l'œuvre de Kerstin Specht montre le goût de cet auteur pour le jeu avec des référents et des formes multiples. Mais la métamorphose n'est pas seulement un principe d'écriture ou le reflet d'un intérêt largement partagé pour l'univers merveilleux du conte. «Forme du miracle périmée»¹⁰ dans ce dernier elle fonde dans le théâtre de Kerstin Specht de vraies renaissances, devient le mouvement et la loi même de la vie des protagonistes. La métamorphose, constamment renouvelée et renouvelable, fait naître une série d'existences fugitives, autant d'œuvres inachevées qui engendrent des monstres dans un vitalisme loufoque.

Les métamorphoses de Mme Pois ou de la solitude suicidaire à la grande santé

Die Froschkönigin [La Reine-Grenouille] est une véritable galerie de monstres banals, engendrés par ce que l'on pourrait appeler les apocalypses du quotidien, qu'il s'agisse de la disparition d'un mari (scène 1), de la perte d'un travail ou d'une rupture sentimentale (scène 18). Les jeux onomastiques désignent la plupart des personnages comme des archétypes de la comédie de mœurs populaire. Le personnage central reste d'abord anonyme : c'est une mère de quarante cinq ans qui vit avec ses deux enfants dans des conditions précaires ; la mort de son mari lourdement endetté l'a plongée en même temps dans une profonde solitude, tant physique que morale, et dans le monde des huissiers. Les seize premières scènes la cantonnent dans la cuisine, lieu adapté entre tous, qui devient ainsi le théâtre d'un conte cruel dans lequel s'enchaînent, sur un rythme enlevé, des rencontres et des transformations inattendues. C'est à la scène 10 que la mère révèle, à la faveur de la nuit propice à plusieurs formes de dévoilement, son patronyme *Golz*. Il évoque un personnage de femme simple en rapport avec l'univers de la campagne allemande, la «petite fourmi», l'animal emblématique qui la caractérise au début de la pièce (p. 31). Une série de métamorphoses tous azimuts s'est pourtant déjà opérée chez la mère et dans son entourage peuplé de déçus de l'amour et de la vie moderne. Sa tentative de suicide avortée semble oubliée. Elle a permis la rencontre décisive avec Leroy (*König*), le bien nommé, un homme plus jeune, opportuniste, en quête d'aventures faciles et d'un logement, un

10. Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, GF Flammarion, Paris 1966, p. 10.

INTRODUCTION

monstre d'égoïsme, un séducteur impénitent, incapable d'aimer réellement, immédiatement associé dans l'esprit des enfants de la mère à l'image du coucou (p. 56). Son installation dans la famille est pourtant à l'origine d'une succession de métamorphoses au terme desquelles la mère n'est certes pas la reine de Leroy mais tire les enseignements du passé, règle ses comptes, choisit elle aussi pour l'avenir la morale pratique du «chacun pour soi» et se range aux rangs des monstres ordinaires que présente la pièce. Kerstin Specht crée en effet des monstres d'autant plus effroyables qu'ils restent attachés à des formes humaines et sociales récurrentes que l'auteur travaille et distord sans jamais les détruire complètement. Les métamorphoses qu'elle met en scène sont maintenues dans les limites de l'humain et donnent à voir le pessimisme intrinsèque d'un auteur qui n'a pas l'innocence de l'invraisemblable.

Les métamorphoses de la mère ont cependant un aspect indubitablement positif : elles accompagnent et favorisent toutes un glissement progressif vers le plaisir. Chemisier ajusté, maquillage et nouvelle coupe de cheveux (scène 7) sont les premiers signes d'une renaissance manifestement liée à l'épanouissement sexuel de la mère, également recommandé aux femmes de sa clientèle (scène 9). De très nombreuses métaphores animales que le lecteur retrouve dans les deux autres pièces de la trilogie ne renvoient pas cette fois aux archétypes du conte mais suggèrent, sur un mode mi sérieux mi comique, l'importante part de la bête en l'homme.

Le plaisir est à la fois ce qui guide l'ensemble des transformations de la mère et révèle l'immoralité profonde d'une société et d'individus en pleine crise : femme d'abord timorée et victime, la mère devient une femme qui berne ; tentée par le suicide, c'est elle qui porte finalement la responsabilité de la mort du mari d'une de ses clientes; les drogues euphorisantes, l'ecstasy (scène 16), prennent le relais des somnifères (scène 1). Toutes les scènes et tous les personnages disent, de diverses manières, la tentation de l'escapisme qu'exprime le souhait majeur de la mère à la scène 17 : «Ah ne plus être que femme / Sans responsabilité / sans passé / sans péché / sans passif» (p. 121). C'est dans cette scène de reality show qui rassemble les principaux protagonistes dans un lieu ouvert, le jardin, que tout bascule réellement. La mère ouvre les yeux sur les multiples inconvenances de sa situation, prend conscience des tromperies fondamentales sur lesquelles elle a reconstruit sa vie. Elle quitte son univers après avoir tué, dans une parodie de rite sacrificiel et maternel, les poules qu'elle élevait et qui la retenaient chez elles.

Le mensonge, l'impossibilité de connaître l'autre¹¹ et l'absence de communication tissent la trame de la pièce, déterminent les métamorphoses et font l'es-

11. Cette impossibilité apparaît aussi dans le recours à différents moyens et images télévisuels. La réplique de Leroy à la scène 10 est, à cet égard, fort éclairante : «C'est de la

INTRODUCTION

sence même du théâtre : «Tout est faux» proclame Brigitte, «Rien que du faux / Peut-être même que je suis / une enfant trouvée / une princesse / qui garde l'incognito / Monsieur Leroy» (scène 13, p. 99). C'est pourquoi les diverses impostures de la pièce s'entrecroisent dans un enregistrement vidéo qui clôt l'ensemble à la manière d'un happy end grotesque.

La souffleuse : du rôle muet à la grande tirade

Dans le second volet de la trilogie, Kerstin Specht a choisi la forme monologique pour épouser la métamorphose d'une souffleuse, enfin vengée de la tyrannie de la grande actrice, aimée et haïe, lorsque celle-ci meurt subitement sous ses yeux, à l'heure du thé. Tandis que le corps sans vie de cette reine déchue gît sur le canapé de son salon, la souffleuse se laisse porter par la force libératrice du langage pour secouer le joug de son aliénation passée.

La pièce *Reines des neiges* est ponctuée d'allusions et citations en référence au conte éponyme d'Andersen, sorte de leitmotiv qui évoque métaphoriquement les relations entre les deux femmes et leur évolution au fil de la pièce. De même que la reine des neiges vous fige le cœur par ses baisers plus froids que la glace¹², la grande actrice est d'une froideur inhumaine. Elle est déjà emprisonnée dans la gangue rigide de son propre dédain avant d'être coulée dans la résine par les soins de la souffleuse, qui désire ainsi lui ériger un «mausolée» (p. 147), l'immortaliser pour l'éternité. Ce sont les diverses étapes du rituel funèbre qui rythment le monologue jusqu'à l'intrusion finale qui vient briser le huis-clos.

Le froid, métaphore de la mort, apparaît également dans l'usage du chloroforme, autre image de l'immobilité et de la rigidification. Cette image est appliquée à la fois au chien de l'actrice, chloroformé par la souffleuse dans un transfert symbolique – inséparable de l'actrice, il l'accompagne tel Anubis, le dieu des morts, vers sa dernière demeure – et à l'actrice, qui justifie sa soumission au régime nazi en 1933 par l'«état de léthargie» dans lequel elle se trouvait alors. Kerstin Specht s'est inspirée ici de la biographie de Marianne Hoppe, l'actrice qui joua notamment sous la direction de Gustav Gründgens et sacrifia toute résistance au

publicité mensongère / Y a autre chose / dans la boîte / que ce qu'il est marqué sur l'étiquette» (p. 81). La thématique du masque révèle également à quel point il est difficile de connaître l'autre. C'est ce dont témoigne une autre réplique de l'imposteur à la scène 13 : «En fait t'es encore qu'une enfant / qui se maquille comme une voiture volée / pour pas que ça se voie» (p. 99).

12. Hans Christian Andersen, *Contes*, Ed. Rencontre 1968, p. 244 : «Et elle lui baisa le front. Aïe ! C'était plus froid que la glace, et il en fut pénétré jusqu'à son cœur, qui pourtant était déjà presque un bloc de glace ; il lui sembla qu'il allait mourir...». La métaphore de la glace ou de la résine s'oppose ici à celle de la terre, matière vivante dans laquelle la souffleuse modèle les bustes de ses amants et des phallus plus vrais que nature.

INTRODUCTION

national-socialisme sur l'autel de sa carrière¹³. Ces zones d'ombre remises en mémoire par la souffleuse dans son oraison funèbre de l'actrice contrastent avec l'évocation de ses propres souvenirs solaires. Dans sa jeunesse, la souffleuse a été une «adoratrice du dieu soleil», elle-même déesse aux adorateurs multiples («Le soleil c'était mon dieu / Et moi j'étais quasiment une déesse», p. 159), mais avec l'âge, la chaleur érotique l'a délaissée, et son amour sud-américain au sang chaud s'en est allé. Alors a commencé le règne du froid et de la solitude, où les lèvres, parées d'un rouge inutile, appellent d'improbables baisers. Si l'actrice est explicitement comparée à Blanche-Neige, autre grande figure de conte, la souffleuse est elle aussi une princesse endormie, mais aucun prince ne vient la réveiller d'un baiser.

C'est par sa propre force que la souffleuse revient à la vie. La mort de l'actrice abolit le «périmètre de sécurité» (p. 153) que créait la rampe et nivelle l'inégalité sociale dont souffrait en silence la souffleuse, issue d'un milieu modeste et rongée par l'envie devant l'élégance racée de l'actrice. Au fur et à mesure qu'elle s'émancipe de sa «reine», la souffleuse évolue vers de plus en plus de familiarité et prend plaisir à souligner les manifestations du déclin : le menton qui tombe, les rides du visage ou la poitrine affaissée. Mais c'est aussi un miroir que lui tend l'actrice, et les piques lancées par la souffleuse sont assorties d'une mise à distance ironique de sa propre peur de vieillir, telles ces visions grotesques du masque de beauté assimilé au céleri en rémoulade ou des fesses blanches sur les draps, à l'image de la calotte glaciaire en train de fondre. La langue devient de plus en plus débridée, haute en couleurs, les images animales prolifèrent dans un bestiaire grotesque (rat, caniche, poules, ânes, vautours, équidés¹⁴ ou chameau) porté par la misanthropie de la souffleuse, attachée à pointer du doigt l'animal en l'homme. C'est en particulier le cas dans sa satire du milieu théâtral¹⁵. Les rivalités, intrigues et coups bas racontés par la souffleuse sont le négatif de sa déclaration d'amour au théâtre, devenu sa véritable famille. Par sa capacité d'empathie, pourtant corollaire de sa terrible jalousie, la souffleuse transcende les rivalités entre acteurs, mais elle reste leur ombre. Sous les yeux du spectateur, elle accom-

13. M. Hoppe, pressée par le directeur des Kammerspiele de Munich, Falckenberg, de jouer le prologue de *Faust* n'a pas su refuser tant elle était, selon ses propres termes, «chloroformée». Cf. la biographie de Petra Kohse : *Marianne Hoppe. Ein Schritt vom Wege*, Ullstein Verlag 2001.

14. L'actrice est qualifiée de «cheval de parade» («Paradepferd») alors que la souffleuse a été traitée de «belle jument» («Sie liebliche Stute») par un admirateur dans le public. Animaux et humains connaissent le même destin : l'incinération des humains fait écho à la «tragédie quotidienne» des abattoirs, évoquée à plusieurs reprises.

15. Cette satire fait songer à celle de Thomas Bernhard dans sa pièce *Der Theatermacher* (1984).

INTRODUCTION

plit une métamorphose qui la sort de l'obscurité pour la conduire vers la pleine lumière. Alors que sa vocation se résumait à n'être vue ni entendue de personne, de rester muette, même dans son intimité («Alors je reste chez moi / et j'ouvre grand la bouche / mais je ne trouve pas les mots ni les baisers», p. 161), la tragédie de la grande actrice lui offre enfin l'occasion de faire son entrée sur scène et de jouer ce dont elle rêvait : le rôle principal dans une pièce où l'actrice jalouée n'est plus que simple figurante¹⁶. La matière de cette pièce, allégorie du *teatrum mundi*, c'est la propre vie de la souffleuse, avec ses égarements et ses erreurs, désormais acceptés comme un texte digne d'être joué : «J'ai droit / à mes propres erreurs» (p. 219) résonne comme un cri de libération. La souffleuse découvre en ces instants la force libératrice et subversive de la langue ; elle lui permet de trouver les réparties manquées et de détrôner ainsi la «reine» qui l'humiliait. Par la puissance des mots, elle recrée la réalité dans une vision qui condense toutes les métamorphoses, de la paralysie à la vie, de l'ombre à la lumière, du rôle muet au statut de star :

«Vous êtes la reine des neiges / Vous êtes seule sur scène / Toute la soirée / conteuse / Vous montez des dessous de scène assise sur votre fauteuil / et moi je suis assise en dessous / Tout en bas / La souffleuse est assise à vos pieds invisible / Avec le texte / Et puis vous vous évanouissez / et moi j'ai ce black-out / tout en restant parfaitement lucide / Et lorsque le rideau se lève / vous restez en bas / et c'est moi qui monte assise dans le fauteuil / Moi la souffleuse / Sans manteau de conteuse ni chapeau de magicienne / nature / Avec mon gilet en laine / Devant un public ébahi / L'espace d'une minute je suis la star / le centre du monde.» (p. 241)

La souffleuse ne retournera plus au théâtre. Elle est vivante. La fin du monologue reste ouvert, à l'image de la vie même.

Un théâtre de la réhabilitation

Trois Reines correspond dans l'œuvre de Kerstin Specht à une nouvelle veine théâtrale. L'auteur conserve un sens aigu de l'observation et continue de faire une critique sociale, mais avec davantage de légèreté et d'humour dans le ton. Les personnages principaux, simples acteurs du *teatrum mundi*, sont désormais traités avec une certaine tendresse qui met fin à leurs piétinements : à la différence des personnages des premières pièces sociales, ils ne «tournent plus en rond»¹⁷. Les scènes-chocs et ce que nous avons appelé les apocalypses du quotidien ser-

16. On retrouve une métamorphose équivalente dans la métaphore filée du modelage : la souffleuse, qui ne modelait jusqu'alors que de petits sujets, trouve en l'actrice défunte son premier grand sujet.

17. Voir à ce propos l'article de Gérard Thiériot, *op. cit.*, p. 148 : «“Tourner en rond” : voilà qui, tout en caractérisant ces personnages, leurs ambitions, leurs agissements,

INTRODUCTION

vent une dramaturgie véritablement riche et «des métamorphoses par le haut» dont les personnages sortent d'une certaine manière grandis. Ce n'est pas un hasard, si le dernier mot revient à la Reine de cœur. Proche parente à la fois de la mère et de la souffleuse des deux pièces précédentes, elle aussi se venge d'un amour trahi. Elle dissipe les fantômes du souvenir et, au mépris du déluge général, trouve refuge dans un amour vrai, vécu ici et maintenant. Cet amour assure une cohérence aux événements étranges et parfois absurdes qui se jouent sur scène ou dans la vie. La trilogie de Kerstin Specht s'emploie finalement à réhabiliter des femmes victimes de leur entourage et d'elles-mêmes, à les rendre véritablement vivantes.

Le présent ouvrage inaugure la collection «Nouvelles scènes», dont la partie consacrée au domaine germanophone voudrait faire découvrir la richesse et la diversité du théâtre contemporain de langue allemande. Il complète d'autres actions menées dans la même direction par des institutions comme, par exemple, le Goethe-Institut / Internationales ou la Maison Antoine Vitez à Montpellier. Autant de lieux attachés à favoriser le passage, la mobilité des oeuvres et des auteurs contemporains du monde germanophone.

L'auteur

Née en 1956 à Kronach (RFA), Kerstin Specht fait des études de littérature allemande et de théologie, puis d'audiovisuel à l'École de Cinéma et de Télévision de Munich, où elle réalise quelques courts-métrages. À partir de 1988, elle se consacre exclusivement à l'écriture dramatique et ses pièces connaissent un grand succès sur de nombreuses scènes allemandes :

1990 : Première de *Das glühend Männla* au Schauspiel de Bonn, puis d'*Amiwsien* aux Kammerspiele de Munich et de *Lila* aux Städtische Bühnen de Nuremberg.

1993 : Première de *Der Flieger* au Théâtre d'Ulm, de *Mond auf dem Rücken* au Pfalztheater de Kaiserslautern.

1996 : Première de *Carceri* aux Kammerspiele de Munich.

1998 : Première de *Die Froschkönigin* au Staatstheater de Stuttgart. Première de *Die Herzkönigin* au Kleist-Theater de Francfort-sur-l'Oder.

2000 : Adaptation du conte de Wilhelm Hauff, *Das kalte Herz* [*Le cœur froid*] pour la Schauburg de Munich.

implique une dramaturgie spécifique, à l'opposé du canon aristotélicien que respecte encore peu ou prou le *Volkstück* traditionaliste, et qui s'illustrera par un montage symbolique de scènes-chocs».

INTRODUCTION

2001 : Première de *Die Schneeköniginnen*, montée simultanément au forum stadtpark theater de Graz et sur la scène du E-Werk à Schwerin.

Première de *Marieluise* au théâtre d'Ingolstadt, ville natale de Marieluise Fleißer, et de sa version monologique, *Die Rückseite der Rechnungen*, aux Kammerspiele de Munich.

2002 : Première de *Das goldene Kind* aux Kammerspiele de Munich.

Kerstin Specht a reçu de nombreux prix littéraires, dont le prestigieux Prix Else Lasker-Schüler en 1993, pour *Mond auf dem Rücken*. En 2002, elle a été reçue à l'Académie des Arts de Bavière et le prix du théâtre pour enfant (*Deutscher Kindertheaterpreis*) lui a été remis pour son conte dramatique *Wieland*.

Bibliographie (aux éditions Verlag der Autoren) :

Lila. Das glühend Männla. Amiwiesen – Drei Stücke, 1990 [*Lila. Le petit bon - homme incandescent. Le pré aux Ricains*].

Carceri. Mond auf dem Rücken. Der Flieger – Drei Stücke, 1996 [*Carceri. La lune sur le dos. L'aviateur*].

Königinnendramen : Die Froschkönigin. Die Schneeköniginnen. Die Herzkönigin, 1998 [*Trois Reines : La Reine-Grenouille. Reines des neiges. La Reine de cœur*].

Marieluise. Das goldene Kind. Solitude : Drei Stücke, 2002 [*Marieluise. L'enfant d'or. Solitude*].

Wieland, dans l'anthologie *Spielplatz* Bd 15 : *Mythen im Theater für Kinder*, 2002.