



HAL
open science

La mort, mode d'emploi ou les anti-héros de Mme Berg

Catherine Grünbeck-Mazellier, Hilda Inderwildi

► **To cite this version:**

Catherine Grünbeck-Mazellier, Hilda Inderwildi. La mort, mode d'emploi ou les anti-héros de Mme Berg. Coédition PUM / Théâtre de La Digue. Sibylle Berg, Herr Mautz / Monsieur M. , NOUG 03, , pp.9-20, 2004. hal-01487293

HAL Id: hal-01487293

<https://hal.science/hal-01487293>

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.

Herr Mautz / Monsieur M.

Sibylle Berg

La mort, mode d'emploi ou les anti-héros de Madame Berg

Catherine GRÜNBECK
Hilda INDERWILDI

Lorsque paraît *Herr Mautz*, « une agréable pièce de Madame Berg », jouée pour la première fois en mars 2002 au Théâtre d'Oberhausen, l'auteur est déjà ce personnage un brin provocateur dont les poses de diva et les romans au ton cynique ont fait la célébrité. Née à Weimar, Sibylle Berg a d'abord été marionnettiste avant d'émigrer à l'Ouest en 1984 et de se consacrer à l'écriture. Elle contribue à de nombreux journaux et magazines (dont *Stern*, *Geo*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Die Zeit*), puis publie en 1997 un premier roman, *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot* (*Chercher le bonheur et crever de rire*)¹, qui attire l'attention de la critique par l'humour noir et la langue hyperréaliste qui le caractérisent. Dans ce roman, elle fait se croiser douze personnages en quête de bonheur et prêts à tout pour en obtenir quelques parcelles ; leurs tentatives échouent lamentablement, dans la souffrance et la misère, et leurs rêves d'amour et de richesse se soldent par des morts violentes. Seul le narrateur, ou l'auteur, peut imaginer « crever de rire ». La solitude des êtres est radicale, et chacun rapporte son histoire de façon monologique, sans se préoccuper des autres.

Suivront deux autres romans, tout aussi acides – *Sex II* et *Amerika* –, un recueil de chroniques – *Gold* – et des nouvelles rassemblées sous le titre *Das Unerfreuliche zuerst* (*La mauvaise nouvelle d'abord*), où l'auteur esquisse de rares instants de bonheur qui ne sont qu'entrevois, des vies ratées, qui tournent en boucle, dans un éternel retour auquel nul ne peut échapper. Les vies humaines y sont observées comme des cas cliniques, sur le mode narratif du procès-

¹ Cf. la bibliographie à la fin de la préface.

INTRODUCTION

verbal que l'auteur a depuis adopté même dans ces pièces. Sibylle Berg l'emploie notamment dans *Helges Leben (La vie de Martin)*, écrite et jouée en 2000. Cette pièce s'ouvre sur une sorte de prologue faustien, un dialogue entre « Madame Dieu » et la mort – personnage masculin, puisque la mort est du genre masculin en allemand – qui prétendent chacun régner en maître sur le monde. Afin de prouver sa supériorité, la mort crée une vie humaine banale qu'elle offre en divertissement à deux animaux, Tapir et Madame Biche, ainsi qu'à leurs invités de la gent animale. Cette dernière représente un degré supérieur de l'évolution² ; elle observe avec amusement les pantins humains s'agiter dans leurs piètres existences, à la recherche de quelque événement ou passion qui viennent pimenter la fadeur du quotidien. Mais les étapes de la vie monotone de Helge défilent sous les yeux des spectateurs – les animaux et nous-mêmes – sans que rien jamais ne comble ses attentes. La mort a le dernier mot.

Un homme sans qualités

Monsieur Mautz³, que les auteurs de la présente traduction française ont choisi de réduire à un anonyme « Monsieur M. », est un parent de Helge. Le jour de ses soixante-cinq ans, constatant soudain qu'il est devenu vieux, M. s'enfuit en Asie pour y chercher une dernière chance et un sens à sa vie. Mais il y trouve la malaria. Et tandis qu'il agonise, rongé par la fièvre, dans une chambre d'hôtel sordide, un narrateur et trois cancrelats le regardent « vaquer à ses dernières occupations » (p. 31), commentent ses souvenirs et installent une « machine » assortie d'une mystérieuse manette rouge : M. fait défiler les images de son passé pour déterminer quel a été le meilleur moment de sa vie, car en actionnant la manette rouge, il devra vivre cet instant en boucle pour l'éternité.

On cherche en vain un centre à ce personnage : arrivé en Asie, M. monte dans un taxi qui le conduit « dans un centre ville mal défini » (p. 29), comme le sont les contours de sa personnalité. Le principe même d'identité est remis en question, dans la mesure où les signes qui attestaient jusqu'alors l'existence de M. et le reliaient au monde extérieur – les courriers et les coups de téléphone des administrations – disparaissent pour laisser la place au vide. La passivité de l'ingénieur M. fait songer à celle de « l'homme sans qualités », mathématicien de formation, mais une différence majeure le sépare du héros de Robert Musil : si le sens du réel (*Wirklichkeitssinn*) fait défaut à M., ce n'est pas qu'il soit paralysé,

² C'est également un animal – un chien – qui est au centre de la pièce suivante : *Hund Frau Mann* (pièce en cours de traduction).

³ La pièce est un morceau de bravoure composé par Sibylle Berg pour l'acteur Rolf Mautz, qui a donné son nom au protagoniste, rôle qu'il a lui-même joué dans la Création de Klaus Weise au Théâtre d'Oberhausen en mars 2002.

INTRODUCTION

par un sens du possible (*Möglichkeitssinn*) hypertrophié⁴, mais c'est pour avoir exploré la gamme des sentiments humains et n'y avoir trouvé que l'ennui radical. Toutes les relations humaines sont ici passées en revue et réduites à un individualisme foncier. Mautz n'a jamais été « familier » à ses parents, qui lui sont devenus rapidement étrangers ; l'amour paternel n'est selon lui qu'un « processus biochimique pour la conservation de la race », qui a davantage à voir « avec la dépendance et un instinct nourricier », ainsi qu'il le définit lorsque lui-même fait l'expérience de la paternité (p. 48). Grandir, selon M., consiste à nommer et mettre de l'ordre dans ses sentiments comme l'on ferait du rangement dans une armoire en désordre, afin que les vêtements soient « prêts à servir, immédiatement accessibles » (p. 41). M. essaie les sentiments comme s'il s'agissait d'habits ; il rappelle en cela le roman expérimental de Max Frisch, *Mein Name sei Gantenbein (Le désert des miroirs)*, exploration de différentes biographies fictives, où le narrateur « essaie les histoires comme on essaie des habits »⁵. Parvenu à l'âge adulte, M. possède une effrayante maîtrise de soi, et son armoire intérieure contient déjà la plupart des sentiments humains répertoriés. Ainsi, il a préféré renoncer au sentiment d'amitié puisqu'il n'y a trouvé que trop peu « d'avantages » (p. 45). D'une manière générale, M. ne manifeste aucun intérêt pour la communauté humaine, et son amabilité avec son entourage, tout comme sa conscience professionnelle, relève d'un pur pragmatisme : il est plus simple et plus agréable d'être aimable que d'être malpoli, comme il est plus pratique d'accomplir convenablement ses tâches professionnelles. M. incarne de ce fait un individualisme sans individualité. Derrière le besoin de sociabilité et de reconnaissance de ses congénères, M. soupçonne l'angoisse de la mort et la difficulté de l'homme à accepter sa condition de mortel. M. va vérifier cette hypothèse en tâchant d'expérimenter le sentiment prétendument le plus noble, l'amour, et de vérifier s'il est davantage qu'un processus orienté vers l'accouplement ou un alibi à la souffrance existentielle de l'humain. Mais c'est seulement au moment où il « renvoie » brutalement de sa vie la jeune fille utilisée comme « cobaye » et qu'il la voit, « petite ombre » (p. 59), s'éloigner, vers un suicide certain, que M. trouve – un peu tard – le sentiment d'amour.

D'un point de vue plus général, les expériences de M. s'inscrivent dans la tentative humaine, trop humaine selon lui, d'échapper au désespoir par la recherche d'un sens à la vie, d'une tâche qui le dépasse et à laquelle il puisse se soumettre : « L'être humain aime à se soumettre à quelque chose qui lui semble plus grand que lui-même » (p. 51). Ce besoin de soumission détermine la vision

⁴ Robert Musil : *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt 1978, p. 16 s.

⁵ C. M. Frisch : *Mein Name sei Gantenbein*, in : *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Band V,1, Suhrkamp 1976, p. 22 : « Ich probiere Geschichten an wie Kleider ».

INTRODUCTION

de l'homme selon M., car il l'arrache au néant, à l'informe, à l'indétermination. Ainsi, de même que les cancrelats « jouent à se soumettre » (p. 51), M. ressent le besoin d'établir un cadre à son arrivée en Asie, d'élaborer un système de règles auquel il puisse se soumettre. Mais en l'absence d'une autorité extérieure, humaine ou divine, qui lui impose la soumission et puisse donner forme à son quotidien monotone, M. ne ressent qu'un « sentiment global d'absurdité » (p. 33). Ainsi la cohésion dramatique de ce huis-clos est-elle assurée par le fil des souvenirs, qui se déroule sans que M. puisse se remémorer un seul instant de bonheur, et par les commentaires du narrateur et des cancrelats, cyniques émissaires de la mort.

Cependant, l'histoire de M. n'est pas une simple construction dramatique ; elle comporte une dimension réflexive indéniable. En effet, la narration de « l'apprentissage malheureux et méthodique des émotions »⁶ chez M. permet un jeu parodique sur les genres du récit autobiographique ou du roman de formation. Ainsi, la narration de l'enfance, ce morceau de bravoure, est raillée par les assistants de la mort, ces cancrelats blasés d'entendre « la merde habituelle sur l'enfance » (p. 37). M. évoque alors le chien reçu en cadeau pour son dixième anniversaire et sa volonté de ne pas s'y attacher, par peur que le chien soit uniquement « de passage » (ibid.). Lorsque M. prononce la phrase clé : « Voilà le moment où je me suis décidé à maîtriser tous mes sentiments » et que le narrateur renchérit en ajoutant une « petite explication » : « La thématique du contrôle des sentiments est centrale dans la vie de M. » (p. 39), la parodie de l'expérience fondatrice, au cœur de toute autobiographie – mais aussi la parodie de toute exégèse ! – est manifeste. De même, les développements théoriques sur l'amour paternel, évoqués plus haut, sont taxés de digressions par les cancrelats. La fonction de ces digressions – gagner du temps sur la mort – pourrait s'appliquer à toute forme de « divertissement » humain, et à l'écriture en particulier.

L'imminence de la mort pousse M. à réfléchir sur sa vie, ce qui n'avait jamais été le cas auparavant. L'agonie pourrait ainsi produire une transformation décisive dans la personnalité de M., l'ouvrir au monde de la sensibilité, à l'instar de Walter Faber, cet ingénieur froid imaginé par Max Frisch dans *Homo Faber*, et qui découvre la passion et la sensualité au moment où il se sait condamné par la maladie. Cependant, c'est l'inverse qui se produit.

Un *vado mori* grotesque

Les monologues de Monsieur M. à l'approche de la mort ne sont pas sans rappeler la tradition du *vado mori* ou complainte du mourant. Pourtant l'agonie

⁶ Jean-Louis Perrier dans *Le Monde* du 17. 04. 03.

INTRODUCTION

de ce personnage ne représente pas une situation paroxystique, dans laquelle la mort « avec sa puissante grimace » viendrait troubler « la fête de la Vie »⁷ ou permettrait, par effet de contraste, de saisir fugitivement son essence. Il n'y a pas d'opposition réelle entre la vie et la mort, aucune véritable fièvre ou fulgurance. Tout est également insignifiant.

« Les histoires d'hommes » regroupées dans *La mauvaise nouvelle d'abord* en sont très nettement la préfiguration. Le récit intitulé *Expérimentation* est repris presque in extenso dans *Monsieur M.* au moment où le protagoniste décide d'explorer le sentiment amoureux. Mais ce sont surtout trois récits incisifs, écrits à la manière du journal intime, qui nous projettent sans détour dans l'existence de personnages masculins confrontés à une forme fondamentale d'inconsistance : à l'instar de M., tous tentent de la combattre en s'embarquant pour de lointains ailleurs. Dans *Bon, je m'en vais*, un homme de cinquante ans, las d'une vie trop uniforme, abandonne un beau jour sa femme, sa fille et son monotone travail de bureau pour s'installer sur l'île de Graciosa près de Lanzarote. « C'est ce jour là que j'ai quitté ma vie »⁸ explique-t-il, comme s'il était un autre. Ce jour ne donne pourtant lieu à aucune secousse particulière dans la vie de l'homme. Ses espoirs, son départ, son inévitable désenchantement sont narrés sur le même ton neutre et désabusé. Il part sans se faire remarquer et ne manque à personne. En outre, la réalité qui l'attend à Graciosa autant qu'à Lanzarote étouffe dans l'œuf toute velléité de transformation profonde : Lanzarote est une « île où rien ne pousse, rien ne bouge », « il y a rien »⁹ ; quant à Graciosa, c'est simplement une antichambre de la mort où le visiteur est entraîné dans une ronde sans fin qui renvoie à la fois à la comédie humaine et à la danse macabre :

... et en sept heures on pourrait faire le tour de l'île, si c'en était une. Mais c'est le monde, et au bout de sept heures il recommence, en boucle, jusqu'au trou noir. Au bout de sept heures, on retombe toujours sur le même village ou sur un autre qui ressemble au premier... on croit entendre le chant de la mort, c'est une boucle sans fin...¹⁰

Dans ce monde, le narrateur anonyme est fondé à se demander s'il existe vraiment : « ... et les gens regardent à travers moi comme si je n'existais pas, d'ailleurs c'est peut-être le cas »¹¹. L'homosexuel allemand vieillissant et dépressif qui, dans *Deux heures, quarante degrés, nuit*, confond, de façon

⁷ Charles Baudelaire, *Danse macabre*, in : *Les fleurs du mal*, Gallimard, « Poésie », 1972, p. 131.

⁸ *La mauvaise nouvelle d'abord*, p. 27.

⁹ *Ibid.*, p. 28-29.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹ *Ibid.*, p. 34.

INTRODUCTION

symptomatique, le bonheur avec une « intoxication alimentaire »¹², et part pour Phnom Penh, sur les traces d'un beau jeune homme, croisé dans un café de Bangkok, fait la même expérience tragique de son insignifiance. Pascal, pourtant brillant homme d'affaires de trente-deux ans qui cherche « le loup en lui » à Myanmar, l'ancienne Birmanie, est soumis à la même dure loi : il constate que son voyage et son stage de survie ne sont qu'« une vaste fumisterie »¹³, que le cours de son existence ne s'en trouvera pas changé ; il se demande, pour finir, si le temps et le reste existent ; pour lui, comme pour M., il ne s'agit que d'une succession de moments indifférents dont certains sont à la rigueur « un peu moins bien » ou mieux – on ne saurait en aucun cas les évaluer en terme de bonheur ou de malheur¹⁴. L'exécution sommaire du DJ Thorsten par des rebelles que ses couinements de terreur exaspèrent, ne provoque du reste aucune fissure dans la vision du monde de Pascal qui l'oublie bien vite, au point qu'il semble, lui aussi, n'avoir jamais existé. Tous ces personnages forment avec M. une communauté de morts-vivants, incapables de réussir leur vie, par peur de connaître le bonheur et de le voir ensuite leur échapper.

Dans ces conditions, il n'est guère possible de faire une sortie triomphale ou grandiose, comme le voudrait pourtant M. Faucheur (Herr Schnitter), le personnage ambigu du narrateur dans *Monsieur M.* Son nom et son ton volontiers menaçant, sarcastique ou empreint de cynisme au début de la pièce, celui-là même qu'on prête généralement aux allégories de la mort au théâtre, semblent le désigner, en plus de sa fonction, comme son incarnation. Progressivement, il apparaît néanmoins que la mort multiple, banale et sans grandeur, mise en scène dans *Monsieur M.* lui est irréductible. Devant la réalité de la mort concrète, son idée d'une mort réparatrice, voire transfiguratrice, ne tient pas, et son personnage de demiurge délégué se décompose dans le courant de la pièce pour se fondre à celui de M. dont il partage finalement les traumatismes et les échecs. Comme ce dernier, il intellectualise et croit pouvoir exploiter ses pulsions de manière rationnelle pour raconter des histoires, mais les histoires successives dont il imagine la trame sont insipides et sans le moindre « beau moment ». Il se révèle lui aussi incapable de saisir une autre chance. N'était sa dernière réplique adressée aux cancrelats, on pourrait assez logiquement le voir lui aussi se supprimer à la fin, atterré par son propre manque de génie créateur. Il s'ajouterait au nombre des suicides en série que figure la pièce, simples, sans douleur, plus grotesques que comiques malgré leur répétition

¹² *Ibid.*, p. 55.

¹³ *Ibid.*, p. 132.

¹⁴ « Le bonheur, le malheur – je ne connais pas ces mots-là. », *La mauvaise nouvelle d'abord*, p. 133.

INTRODUCTION

mécanique. Les personnages de Sibylle Berg crèvent dans la plus parfaite indifférence.

Pourtant M. semble d'abord échapper au nivellement opéré pour l'ensemble des personnages. Sa mort s'annonce différente des autres. Sans le savoir, par son extrême froideur et sa tyrannie exercée au quotidien, il a poussé ses proches à se suicider, mais lui ne songe guère à se supprimer. Son récit convoque les morts – le chien de ses dix ans, son père, sa mère, son amante, son enfant... –, comme pour entamer un dialogue avec eux, en tirer peut-être la leçon et s'inventer une autre vie plus belle. Mais, lors de cette ultime audience, la communication se révèle une fois de plus impossible. Les morts n'apparaissent que pour soliloquer eux aussi. Tous les personnages ont beau être représentés sous un éclairage double, dans leur propre discours et celui d'un autre protagoniste – M. pour les fantômes dont il suscite l'apparition et le narrateur flanqué de ses cancrelats pour M. –, jamais ces éclairages ne se croisent, et tous restent à distance les uns des autres sans se parler. La seule chose qui apparaisse clairement, c'est l'esprit égalitaire et cynique qui a présidé à leur élaboration : tous sont pris dans la même ronde d'une vie et d'une mort sans intérêt. M. s'est pourtant vu offrir la possibilité de recommencer à zéro, en pleine conscience, de considérer la vie vécue jusque là comme un simple « brouillon » à partir duquel élaborer la version finale¹⁵. Il a cette chance qu'évoque le personnage de Tchekhov, le lieutenant-colonel Verchinine au premier acte des *Trois sœurs*, qui a inspiré à Max Frisch sa pièce *Biographie : un jeu*¹⁶. Le personnage principal Bernard Kürmann est à n'en pas douter le grand-père de M. : sous l'œil impassible du Meneur (Registrar), « ordonnateur intempestif de ce vertige biographique », il joue et rejoue les scènes de sa vie, « pour tenter d'en déjouer le cours et la chute », pour éviter de rencontrer sa femme Antoinette, pour ne pas l'aimer et éliminer ainsi la source de tous ses maux. De la même manière que « l'agréable pièce de Madame Berg », l'étrange comédie de Frisch se constitue d'attentes déçues et de répétitions mécaniques, qui, sur le mode de la réduction grotesque, confinent au non-sens. Kürmann et Mautz ne sont que de lamentables cobayes¹⁷,

¹⁵ Sibylle Berg use déjà de ce ressort dans le récit *Deux fois* qui clôturé *La mauvaise nouvelle d'abord* (p. 139-159). Le narrateur et sa femme sont partis en vacances à Hongkong pour tenter de sauver leur amour qui s'éteint ; lui n'y trouve qu'un prodigieux ennui qu'il consigne dans son journal intime. Profitant d'une de ses sorties, sa femme le lit. Cette violation fournit la trame de deux scénarios et de dénouements possibles, narrés successivement.

¹⁶ Max Frisch : *Biografie : ein Spiel*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1967. Également paru en français dans une traduction de Bernard Lortholary chez Gallimard.

¹⁷ A ce sujet, le narrateur est d'emblée explicite, désignant M. comme « un patient » qui a obtenu « des résultats assurément fascinants » (p. 39).

INTRODUCTION

incapables d'échapper à eux-mêmes. Ils représentent des figures modernes et sans parfum de l'insanité baudelairienne : « Des quais froids de la Seine aux bords brûlants du Gange... / En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire / En tes contorsions, risible Humanité, / Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe, / Mêlé son ironie à ton insanité ! »¹⁸.

Objet d'un dressage cognitif, réduit à de simples automatismes¹⁹, M. est enfermé dans son prosaïsme et sa pensée positive close. Crispé sur sa finitude, cet homme « unidimensionnel »²⁰ manque de la mobilité d'esprit et du pouvoir d'imagination nécessaire tant à l'invention de l'histoire de sa vie qu'à la mise en scène de sa mort. Il est condamné à cet ennui radical qui selon Schopenhauer appelle la mort, englué dans la même relativité morbide que le narrateur de *Bon, je m'en vais* :

Quand ma vie sera finie, qui ça intéressera de savoir comment je l'ai passée ? Il y a 140 000 morts par jour, on ne peut pas s'occuper de tous. De tous ceux qui ont eu un rêve et se sont réveillés hommes. Au bout du compte, la seule chose qui importera peut-être ce sont les poissons volants.²¹

Le bestiaire de Madame Berg

S'il y a une moralité dans *Monsieur M.* et plus généralement dans l'œuvre de Sibylle Berg, elle se situe, par un renversement lui aussi grotesque, du côté des animaux. L'humain, même ravalé à ses fonctions organiques vitales, apparaît comme un animal dénaturé, voire déchu, exclu de la sphère du vivant.

Les maîtres du jeu sont en fait les trois cancrelats qui, en apparence uniquement, assistent le narrateur. Ils sont les seuls à échapper au processus de désagrégation systématique à l'œuvre dans *Monsieur M.*, les seuls que l'issue de la pièce ne concerne pas. Ils se distinguent du narrateur par leur économie rhétorique, leur équilibre naturel, leur vitalité bouffonne, et assurent pour ainsi dire la construction dramatique dont ils sont les principaux ressorts. Au plan symbolique, ils renvoient aux instincts primitifs – les bas instincts ? –, à un grouillement de vie inconscient. Probablement pas très jolis à voir, ils n'en

¹⁸ *Danse macabre*, op. cit., p. 132.

¹⁹ « Tout comme on apprend à courir et à manger et à parler, on doit apprendre ce que signifie ressentir la tristesse ou le bonheur, on doit apprendre les expressions du visage et les gestes appropriés jusqu'à ce que les expressions et les gestes surviennent tout seuls au moindre signe. Qu'on sache clairement de quoi il s'agit. » (p. 41), « Une vraie machine » (p. 47).

²⁰ Mautz fait explicitement référence à « l'homme unidimensionnel » de Herbert Marcuse à la page 49. La pièce fourmille de réminiscences philosophiques, qui ne se limitent pas à l'évocation drolatique de Nietzsche et Schopenhauer par les cancrelats.

²¹ *La mauvaise nouvelle d'abord*, p. 35.

INTRODUCTION

semblent pas moins indomptables et infiniment vivants. A cela s'ajoutent leur impitoyable lucidité et leur ironie qui les désignent définitivement comme une forme de vie supérieure. Ces fossoyeurs composent une sorte de Sainte Trinité concrète et cocasse, complètement détachée de l'humain, à qui ne s'offre plus, comme chez Kafka, l'échappatoire fantastique de la métamorphose.

Dans son bestiaire, l'auteur accorde aussi une place particulière au meilleur ami de l'homme. Le rôle d'observateur des travers humains, dévolu aux cancrelats dans *Monsieur M.*, est d'abord attribué au chien dans la pièce *Hund, Mann, Frau (Un chien, un homme, une femme)*. Le chien, qui s'apprête à lire, tranquillement installé derrière une poubelle, est recueilli malgré lui par un couple dont il entreprend de relater les banales vicissitudes et la paralysie progressive, illustrée par le lit auquel la femme enchaîne l'homme quand il prétend la quitter²². Une curieuse empathie lie le chien à ces maîtres, qu'il n'avait pourtant pas voulus, et le pousse à mourir une fois qu'il a sondé à travers eux la triste réalité du monde.

Dans *Monsieur M.* aussi, le personnage du chien est indissociable de celui de l'homme. Les cancrelats le suggèrent de façon burlesque quand, pour disqualifier M., ils évoquent Schopenhauer qu'ils confondent avec son caniche (p. 45). Le chien auquel M. donne des coups de pied en passant devant la boulangerie, et surtout le chien que M. reçoit pour son anniversaire, montrent mieux encore la nature ambiguë des rapports qu'entretiennent l'homme et le chien. Epigone peu reluisant du Tobias Mindernickel de T. Mann, M. exerce sur les chiens sa dérisoire volonté de puissance, mais le chien étouffe l'animal en lui et accepte d'être son souffre-douleur, un toutou docile. Ceci explique qu'il puisse aller se pendre avec la même résignation absurde que les personnages humains. Comme eux, il est figé dans un rôle dont il ne peut s'extraire.

De ce point de vue, il est vraiment différent des cancrelats qui sont des personnages mobiles et protéiformes, gros comme des chats (p. 49), capables d'endosser l'habit du médecin ou de singer le narrateur, dotés d'un sens inné du jeu, dont la soumission même n'est qu'un simulacre. Le jeu comme écart et comme paradoxe, souligne leur liberté et leur puissance d'invention. D'une certaine manière, il a également part au sacré, une dimension qui, chez Sibylle Berg, semble totalement interdite à l'homme : l'enfant ne joue plus et il n'y a plus de génies créateurs, même si la voix de Dieu se fait encore entendre à la fin de la pièce, prouvant qu'il n'est pas complètement mort mais qu'il continue de servir comme ressort dramatique. Si M. choisit de revivre en boucle un moment

²² L'exploitation du lit au plan dramatique fait écho aux propos de S. Berg qui déclare volontiers que rien ne vaut mieux que rester au lit enfermé chez soi.

INTRODUCTION

d'excitation, dans l'entre-deux des certitudes de la veille et de la découverte de l'inconnu, c'est sans doute pour ménager un espace au jeu et à la création.

Jeux et décalages

Monsieur M. met en scène une création aliénée, dans laquelle le critère esthétique « d'organicité » ou de perfection de l'œuvre d'art n'a pas de place. Le principe de composition de la pièce est l'hétérogénéité. Sibylle Berg se plaît à jouer avec différents genres qu'elle pervertit et intrique les uns aux autres pour susciter la confusion du lecteur/spectateur. Son goût pour l'écriture introspective et le journal intime par exemple se manifeste tant dans ses romans que dans ses nouvelles, où elle adopte volontiers la perspective du diariste afin d'atteindre à une forme de dramatisation. Il se traduit au théâtre par de longs monologues autonomes dont frappent, paradoxalement, la dimension narrative et la rhétorique peu consciente d'elle-même, car dans les monologues de Sibylle Berg, les personnages se dédoublent pour devenir l'objet de leur discours, sans que cela engendre pour autant un dédoublement de conscience ou un approfondissement. L'ensemble des monologues constitue une sorte de polyphonie horizontale, reflet des biographies ordinaires que nous avons déjà évoquées. La voix du narrateur elle-même s'y distingue à peine des autres dont elle n'est qu'un relais.

L'introduction de ce personnage renforce toutefois l'impression d'un jeu constant avec les genres littéraires, déjà présent dans le premier roman de l'auteur, successivement adapté pour le théâtre puis en pièce radiophonique, et poursuivi dans *Monsieur M.* avec les reprises de *La mauvaise nouvelle d'abord*. Ce mouvement de va-et-vient textuel, caractéristique de l'œuvre de Berg, ne laisse pas seulement transparaître des obsessions et son unité générale, il révèle aussi le principe esthétique qui la sous-tend. Le jeu permet, dans l'espace du miroir scénique et du décalage grotesque, de mêler la comédie et la tragédie, de mettre en abyme, pour en faire le pastiche, de réalités aussi différentes que le prologue de *Faust*, le roman de formation, la littérature documentaire et la réception littéraire. Ainsi Madame Berg dénonce-t-elle l'illusion du génie et de ses interprètes²³.

Monsieur M. est avec *Alina, au loin* le second ouvrage publié dans la collection *Nouvelles Scènes – allemand*, inaugurée en 2003. Fruit d'une approche transculturelle, il est une contribution au dialogue des littératures.

²³ Qu'elle veuille bien nous pardonner d'en avoir, le temps d'une préface, emprunté la défroque !

Bibliographie et calendrier des représentations

Les droits pour le théâtre de Sibylle Berg sont détenus
par Rowohlt Theater Verlag.

Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot, Leipzig (Reclam) 1997.
Trad. : *Chercher le bonheur et crever de rire*, roman trad. par Yasmin Hoffmann
et Maryvonne Litaize, Ed. Jacqueline Chambon 2000.

Version pour le théâtre (éditée dans *Theater heute* 8/9, 1999).
Création le 14.7.1999, Theater Rampe, Stuttgart (mise en scène : Eva
Hosemann).

Sex II, Leipzig (Reclam) 1998.

Amerika, Hoffmann und Campe 1999.
Trad. : *America*, roman trad. par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, Ed.
Jacqueline Chambon 2001.

Gold, Hoffmann und Campe 2000 [chroniques].

Das Unerfreuliche zuerst - Herrengeschichten, Kiepenheuer und Witsch 2001.
Trad. : *La mauvaise nouvelle d'abord - Des histoires d'hommes*, nouvelles trad.
par Maryvonne Litaize et Yasmin Hoffmann, Ed. Jacqueline Chambon 2003.

Helges Leben, pièce éditée dans *Theater heute* 12/2000.
Création le 21.10.2000, Schauspielhaus, Bochum (mise en scène : Niklaus
Helbling).
Trad. : *La vie de Martin*, trad. Pascal Paul-Harang, à paraître aux Editions
Climats.

Hund Frau Mann
Création le 29.9.2001, Theater Rampe, Stuttgart (mise en scène : Stephan
Bruckmeier).
Pièce en cours de traduction (par Pascal Paul-Harang)

INTRODUCTION

Herr Mautz, pièce éditée dans *Theater heute* 4/2002 et *Playspotting* 2, Rowohlt Taschenbuch Verlag 2002.

Création le 9.3.2002, Théâtre d'Oberhausen (mise en scène : Klaus Weise)

Représentations en français :

Création par la Comédie de Valence, printemps 2003 (mise en scène : Laurent Hatat)

Schau, da geht die Sonne unter

Création le 22.3.2003, Schauspielhaus, Bochum