



HAL
open science

Des Nibelungen à la mondialisation : le décalage chez Moritz Rinke

Hilda Inderwildi

► **To cite this version:**

Hilda Inderwildi. Des Nibelungen à la mondialisation : le décalage chez Moritz Rinke . Hilda Inderwildi; Catherine Mazellie. Le théâtre contemporain de langue allemande. Écritures en décalage. in Hilda Inderwildi et Catherine Mazellier (Éds.). Coll. “ De l’Allemand ”, L’Harmattan , pp.179-189., 2008. hal-01487637

HAL Id: hal-01487637

<https://hal.science/hal-01487637>

Submitted on 12 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.

Version de travail de l'article « Des Nibelungen à la mondialisation : le décalage chez Moritz Rinke », in Hilda Inderwildi et Catherine Mazellier (Éds.), *Le théâtre contemporain de langue allemande. Écritures en décalage*, L'Harmattan (= Coll. « De l'Allemand »), Paris, 2008, p. 179-189.

Des Nibelungen à la mondialisation : le décalage chez Moritz Rinke

La consécration des médias cinématographiques et télévisuels dans la seconde moitié du XXe siècle semble avoir relégué le théâtre, souvent réputé confidentiel et élitiste, à l'arrière-plan ; en témoigne, entre autres, la réalité éditoriale. C'est pourtant la vulgarisation de la capture audiovisuelle qui a donné au théâtre un nouvel éclat. Potentialité de mise en scène dans la veine postdramatique, vecteur de diffusion ou de promotion dans l'écart entre le texte et l'exploitation qu'on en fait, l'image filmique sert l'art théâtral.

Moritz Rinke appartient à la communauté des auteurs dramatiques les plus connus en Allemagne. Des conceptions esthétiques affirmées, liées à une écriture forte, n'expliquent toutefois pas à elles seules la reconnaissance dont son œuvre fait l'objet. L'auteur doit également sa célébrité à son expérience des médias et de leurs différents réseaux d'influence, une expérience acquise durant sa formation en Études théâtrales appliquées (art dramatique, théâtre et médias) à l'Université de Gießen et comme chroniqueur au *Berliner Tagesspiegel* à partir de 1994. Dans un pays où le poids de la presse reste considérable, le succès des chroniques de Moritz Rinke lui ouvre les portes des grands théâtres allemands et la reconnaissance à la scène permet à l'auteur d'écrire des chroniques pour les meilleurs journaux. À cette double dynamique s'ajoutent le goût et le talent de Moritz Rinke pour la communication et la gestion de l'image : il se déplace volontiers, se rend disponible pour les interviews et les reportages, aime le contact tant des politiques que des étudiants¹.

Récits mettant en scène des personnages réels, billets d'humeur évoquant des faits d'actualité, les chroniques de Moritz Rinke procèdent d'une vision immédiatement décalée et critique. Le sous-titre commun aux deux recueils publiés en 2001 et 2005², *Erinnerungen an die Gegenwart*, inscrit ironiquement les actes d'interprétation et d'écriture mis en œuvre par la chronique dans le présent passé. Mais si Moritz Rinke souligne le caractère nécessairement intempestif de ses considérations, la construction opérée par le souvenir n'en stratifie pas moins dans les chroniques des espaces-temps peu éloignés les uns des autres. La notion de décalage prend un autre sens dans la pièce écrite pour le festival de Worms³ en 2002 : *Die Nibelungen*⁴.

En raison de son ambition et de son écho dans les médias, cette œuvre représente une étape dans la production littéraire et la popularité de Moritz Rinke. L'intérêt des médias précède dans ce cas le succès auprès du public et le conditionne. La pièce est saluée dès la première comme l'événement théâtral de la saison. Elle est retransmise intégralement sur deux chaînes de télévision⁵, tandis que les plus grands quotidiens allemands mais aussi des hebdomadaires populaires comme *Stern* ou *Bunte*, et des journaux étrangers consacrent d'assez longs articles aux représentations données à Worms durant une quinzaine de jours à partir du 17 août 2002. Servie par la mise en scène spectaculaire de Dieter Wedel⁶ et sa distribution attrayante⁷, la pièce reprise en 2003 est vue par des milliers de spectateurs⁸. Publiée dès l'année de sa création par les éditions Rowohlt, elle se vend très bien, notamment dans les écoles où on l'étudie comme un classique, et fait désormais figure de best-seller théâtral⁹.

Décalage et démythologisation

Selon une auto-interview réalisée pour *Literaturen*, l'ambition de la pièce n'est rien moins que « réécrire complètement *Les Nibelungen* »¹⁰. Intitulé, non sans malice, « Vous pouvez me dire où sont passés les héros, s'il vous plaît ? », cet entretien factice est précédé de quelques lignes d'accroche qui inscrivent la réécriture et l'actualisation du mythe dans ce que Moritz Rinke nomme « l'esthétique de la résistance à l'époque du superconsensus »¹¹. Les parallèles insolites suggérés par la juxtaposition des rois du *Nibelungenlied* et des chanceliers allemands, de Kriemhild et de Ulrike Meinhof, ainsi que l'évocation de Richard Wagner, semblent d'emblée indiquer que le projet de Moritz Rinke se situe aux antipodes d'une instrumentalisation mythologisante.

L'entreprise d'archéologie dans laquelle se lance l'auteur veut rester intuitive et non documentaire :

Ich glaube, wenn Sie an die Nibelungen gehen und alles vorher lesen, was darüber geschrieben wurde, dann haben Sie in 100 Jahren noch nicht die erste Szene. Ich habe also versucht, ganz konkret diese mythische Höhe inklusive der schwierigen Rezeption herabzusetzen und die Nibelungen wirklich ganz für mich selbst zu entdecken, so als hätte ich das auf Pergament geschriebene Lied von 1200 irgendwo zufällig in einer Bibliothek gefunden. Oder ebenso wie in der Schule, wo ich von den Nibelungen hörte und sofort begeistert war.¹²

Faire semblant d'avoir trouvé le manuscrit de 1200 par hasard, approcher le texte par soi-même, pour « très concrètement abaisser un sommet mythique » et ne pas se laisser encombrer par l'histoire de sa réception, telle est la démarche adoptée par l'auteur. Il entend

ne s'embarrasser d'aucune littérature secondaire – qu'il s'agisse d'études critiques ou d'hypertextes –, d'aucun concept préexistant. Sans doute est-ce la raison pour laquelle l'entreprise de démythologisation ne s'annonce pas comme telle mais plutôt comme une lecture indépendante de tout préjugé ne cherchant pas par exemple à stigmatiser le nazisme. « La confiscation idiote » d'un matériau par une idéologie nationaliste et raciste n'intéresse pas Moritz Rinke. Dénoncer le nazisme tient pour lui d'un « réflexe » qui nuit, entre autres, au texte de Heiner Müller et aux metteurs en scène des *Nibelungen* de Friedrich Hebbel :

Rinke Wenn ich mich jetzt an das Stück gemacht hätte wie Heiner Müller oder viele Regisseure der Hebbelschen Fassung, also mit Versatzstücken von der Göring-Stalingrad-Rede bis zur schonungslosen Anklage aller germanischen Geheimbünde inklusive REP- und NPD-Splitterparteien, dann hätten es doch die Nazis geschafft ! Wieder wäre ein Stück nur ein Reflex gewesen; ich wäre auch instrumentalisiert worden. Ich finde es also viel radikaler, die Nazis links liegen zu lassen und sie auch einfach mal zu korrigieren, weil sie schlecht gelesen haben. Ich würde sogar sagen: Je mehr man es national verwendet hat, umso dümmer muss man gelesen haben. Raten Sie mal, wie oft das Wort « deutsch » in den *Nibelungen* fällt?

Literaturen Kein einziges Mal?

Rinke Genau ! Einmal, in einem Nebensatz. Und dass Siegfried, der sogenannte « germanische Held », vom Text her ein Holländer ist, das müssen die irgendwie überlesen haben. Trotzdem wurde das Ganze geeicht auf « Held, blond, blaue Augen, Götterdämmerung, alle tot! »¹³

Le dramaturge dénonce toutes les formes d'instrumentalisation des *Nibelungen*, à commencer par leur fameuse loyauté à la vie à la mort (« *Nibelungentreue* »), exaltée par Göring dans son discours du 30 janvier 1943, au moment de la désastreuse bataille de Stalingrad. N'appartenant pas à la génération de l'immédiat après-guerre, Moritz Rinke veut en corriger la perception erronée et en finir avec une instrumentalisation qui touche à la fois l'hypotexte et l'écrivain qui s'en empare. Relire le mythe est l'occasion de formuler, dans l'après-coup de l'après-coup, de nouvelles interrogations liées aux déchirures traumatiques du III^e Reich et de la Seconde Guerre mondiale. Libérées du poids de la culpabilité collective, elles doivent participer à une redéfinition de l'individu.

Siegfried devient le paradigme du héros actuel. Engagés dans la société mondialisée, tout entière axée sur l'information et la communication, les Allemands – selon Rinke – ne mesurent plus l'héroïsme seulement à l'aune du courage mais au succès médiatique ou financier. Ils mettent sur le même plan les pompiers intervenus au moment de l'explosion du World Trade Center, Siegfried et Boris Becker, sans oublier Michael Schumacher, Sven Hannawald, Madonna, G. W. Bush ou Schwarzenegger.

Am Anfang vielleicht, da ist er [Siegfried] toll, da gewinnt er wie Boris Becker Wimbledon mit 17 und ist plötzlich Kriemhilds und unsere Projektionsfläche. Vielleicht sehen so unsere modernen Helden aus: Sie werden mit einer Tat berühmt, und dann kommt nur noch Autismus. Vielleicht hätten sie das Zeug und die Kraft gehabt, nach ihrer berühmten Tat die Gesellschaft noch in einer anderen Weise zu bewegen, aber in dem Moment, wo sie merken, sie kommen in der Presse gut an, da reicht es schon, und sie werden bequem...¹⁴

La proximation de Siegfried dans l'analogie avec Boris Becker brouille les critères de définition de l'héroïsme tout en soulignant le rôle ambigu des médias capables de faire et défaire les gloires planétaires, de créer ou de ratatiner les héros. Le prisme mythique fournit à Moritz Rinke une méthode d'interprétation opératoire pour le monde contemporain. Il ne lui paraît pas « obsolète » de s'interroger sur les puissants du XXI^e siècle à travers les rois de la geste¹⁵. Kriemhild et Giselher lui semblent avoir grandi dans un monde « aussi statique, opulent et dénué d'idées »¹⁶ que celui dans lequel évoluent les gens de sa génération. La pièce de Moritz Rinke aborde donc des questions politiques actuelles qui culminent dans deux interrogations majeures : quelle forme peut aujourd'hui prendre l'opposition politique, alors que tout semble faire l'objet d'un consensus ? quel sens peut-on trouver à la situation actuelle, alors que les individus de toute une génération manquent de l'énergie qu'il faut pour résister ?¹⁷

C'est pour cette raison que, dans l'opposition radicale aux conceptions de Thea von Harbou¹⁸, Moritz Rinke s'efforce de « déposer les Nibelungen sur l'asphalte », de les placer à hauteur de tête des passants pour leur éviter tout torticolis¹⁹. Sous la formulation amusante se reconnaît l'option esthétique de l'auteur qui refuse *a priori* la stylisation du matériau mythique. Selon Pierre Brunel et Didier Plassard, la « dénarrativisation » du matériau mythique dans la forme théâtrale se prête particulièrement bien à une exploitation parodique et démythificatrice²⁰. La pièce de Moritz Rinke n'est pas à proprement parler une parodie. Cependant, des identités mythiques en crise y éclairent, depuis le passé, le flou identitaire du début du XXI^e siècle.

Identité et filiation

Il n'est pas indifférent que, parmi les manuscrits existants, le dramaturge privilégie pour son adaptation le *Nibelungenlied* de 1200. Il marque « l'entrée en littérature du mythe »²¹, tout en le situant sur les rives du Rhin, dans un espace géopolitique déterminé et un contexte

résolument allemand²². L'adaptation de Moritz Rinke est fidèle, en ce sens qu'elle reprend tous les grands moments, thèmes et motifs de l'hypotexte.

Après avoir terrassé un dragon et s'être baigné dans son sang, ce qui le rend quasi invulnérable si on fait exception d'un endroit de son dos où tombe une feuille de tilleul, Siegfried se rend à la cour des Burgondes, à Worms (I, 2). Il s'engage au service du Roi Gunther, combat pour lui les Saxons et les Danois (I, 2-3), puis obtient la main de sa sœur Kriemhild en échange de la conquête de la walkyrie Brünhild, un épisode dont le texte de Moritz Rinke rend compte sur le mode de la teichoscopie (I, 4). Avant de pouvoir regagner le royaume des Nibelungen avec son épouse Kriemhild, Siegfried doit à nouveau user de sa cape d'invisibilité pour ôter sa virginité à Brünhild dont Gunther ne vient pas à bout (I, 6). Dix ans plus tard, à l'occasion d'une fête célébrée à Worms, Kriemhild et Brünhild se disputent l'honneur de franchir la première le seuil de la cathédrale. Brünhild rappelle que Siegfried est le vassal de Gunther, Kriemhild qu'il est roi. Elle dévoile ensuite à Brünhild qu'elle a partagé sans le savoir la couche de celui qu'elle considère comme un simple serviteur (II, 1). Chargé de réparer l'outrage, Hagen fait assassiner Siegfried (II, 4). Kriemhild, dépossédée du trésor des Nibelungen, épouse le Roi des Huns, Etzel (Attila), et œuvre en secret à sa vengeance (III, 1). Elle convie les Burgondes à une fête qui s'achève dans un bain de sang : Hagen et Gunther sont décapités, l'ensemble des Burgondes massacrés par les Huns (III, 3-8). Les motifs et les thèmes sont également les mêmes que dans le texte de 1200 : citons, entre autres, le rêve prémonitoire de Kriemhild dans lequel deux aigles tuent son faucon, la loyauté envers le souverain et la vengeance.

La seule différence notable avec la trame d'origine est l'omission du meurtre de Kriemhild, découpée en morceaux par un chevalier d'Etzel mettant ainsi fin à toute une lignée. La pièce de Moritz Rinke se clôt sur le spectacle de deux femmes liées dans leur profonde affliction. Ces femmes, premières victimes dans le mythe des tromperies et de la folie des hommes, sont les seules survivantes, comme si leur monde féminin était l'unique alternative possible au monde viril des séides du dieu de la guerre :

Hier verglüht so eine Männerwelt. Überleben in ihrer Asche werden die entmannten, entmutterten, um ihre Liebe und Lieben gebrachten Frauen. Nicht nur als Opfer. Auch als Täterinnen. Das ist ein großes, neues Ende vom Lied: als Brünhild und Kriemhild nach dieser Nibelungen-Dämmerung als letzte Feindinnen, letzte Freundinnen stumm zu Boden gehen.²³

Moritz Rinke n'a pas inventé de nouveaux épisodes, motifs ou thèmes. C'est dans leur agencement, dans les écarts de traitement, qu'il faut rechercher son interprétation du mythe, dans sa manière de suggérer les motivations des personnages. Il réinterprète et fait éclater la

fable de l'intérieur. La dramaturgie s'allie au langage pour créer un état de flottement, alternativement poétique ou cocasse, entre le Moyen Âge et l'époque actuelle, entre la prémodernité et la postmodernité, situant l'action dans un passé à venir²⁴.

La scène 2 de l'acte I est à cet égard particulièrement représentative. Elle met en scène les fils à naître de Kriemhild et Brünhild, qui incarnent une postérité réconciliée. Le fils de Kriemhild déclame les premiers vers du *Nibelungenlied* en moyen haut-allemand et le fils de Brünhild se charge de les traduire ou de les commenter en allemand contemporain : « Mein Freund spricht noch die alte Sprache. Man sprach sie lang in Worms am Rheine, doch sprechen müssen wir jetzt anders »²⁵. À l'instar de l'auteur, le fils de Brünhild est une figure de passeur²⁶ qui permet au public d'approcher et de saisir le texte du mythe littéraire, malgré la nécessité d'« adopter désormais un autre langage ». Le jeu comique entre les deux âges de la langue suggère que seule la forme du mythe est obsolète, que la forme dialoguée et théâtrale permet de lutter contre sa pétrification en créant une dynamique d'action.

Conserver intacte la valeur des symboles du mythe et leur qualité évolutive, n'en tirer aucun modèle absolu ou figé, est avant tout le moyen pour Moritz Rinke de contester l'identification des Nibelungen à une prétendue identité germanique. Dès son entrée en scène, Siegfried est présenté comme le roi de Xante en Hollande, un étranger vindicatif et « grande gueule », venu pour se mesurer aux chevaliers allemands et conquérir leurs terres²⁷. Heureux de leur sort, les Burgondes ne souhaitent nullement en découdre et répondent mollement à ses provocations dans un échange burlesque qui fait voler en éclat la notion d'une identité germanique :

Siegfried [...] Wer hier gewinnt, dem gehört dies deutsche Land und Xanten!
Alles oder nichts. Wer ist der Erste?

Gunther: Also, wir wollen Xanten, glaub ich, gar nicht haben. Uns geht's gut.

Siegfried: (*zu seinen Männern*) Jungs, sind wir hier in der Schweiz, oder was?
Was sind denn das für Deutsche?

Gunther: Hagen, was sagt er? Wer sind wir?

Hagen: Manche nennen uns die Deutschen, König. The germans. Die Engländer haben uns kürzlich mit der Germanapflanze verglichen, the German flower, wächst in England. Eine spitze, zackige Malvenpflanze.

Gunther: Aha. Was für eine Malvenpflanze?

Siegfried: Geht das hier jetzt mal weiter (*Richtet sein Schwert in Richtung Ortwind von Metz*) Warum trägt der Esel Frauenhüte? Zieh, du Malve!²⁸

En seulement quelques lignes, l'auteur détourne un certain nombre de clichés. Les questions de Gunther, « Qui sommes-nous ? », « Quelle espèce de mauve ? », affichent l'absence de conscience nationale : les Allemands ignorent jusqu'à leur nom qui leur a été

donné par les Anglais, ce qui écorne implicitement les théories selon lesquelles la langue est constitutive de l'identité nationale – *a fortiori* de nos jours.

Dans l'interview jointe au texte édité, Moritz Rinke revient sur ce passage qu'il conçoit comme une « gifle » à l'idéologie nazie : si elle existe, l'identité allemande est celle des Burgondes un peu couards et tire son origine d'une fleur anglaise assez grossière²⁹. La pièce condamne *a priori* toute définition d'une identité qui se bâtirait sur l'exclusion des autres. La xénophobie, le refus des mouvements migratoires, sont associées à des formes de régression historique et sociale. Parmi les passages dénonçant les mystifications collectives, il faut citer à la scène 3 de l'acte 1 le discours de Gunther après la victoire sur les Danois et les Saxons : « Und ich sage noch eins : Wir werden... Ja, wir werden uns auch von nichts und niemandem mehr für irgendwas von links noch rechts vereinnahmen oder umstimmen lassen »³⁰. Même s'il s'agit de « théâtre dans le théâtre », la dénonciation de l'instrumentalisation du mythe en vue de fonder une identité allemande apparaît on ne peut plus clairement.

Élevé au rang d'épopée nationale après l'occupation napoléonienne, le *Nibelungenlied* devient au début du XIXe siècle l'un des textes fondamentaux pour l'éducation de la jeunesse allemande. L'idéologie nationaliste et raciste du IIIe Reich s'enracine dans diverses interprétations, moins littéraires que politiques, proposées dès cette époque. On lit la chanson comme un hymne à la gloire des Allemands, établissant le droit pour chaque peuple d'accorder plus de valeur à son sang qu'à celui d'un peuple étranger et incarnant dans différents personnages les traits essentiels du caractère allemand³¹. La poésie du Moyen Âge sert de prétexte pour poser les fondements d'une âme allemande. Son instrumentalisation se fera de plus en plus dangereuse après l'adaptation de Wagner largement diffusée et relayée par les médias. La culture de l'image et la naissance des médias de masse ajoutent encore à sa dangerosité.

Moritz Rinke prend le contre-pied de la mystification en revenant à la lettre de la fable et en la parodiant. Les jeux intertextuels sont nombreux et procurent à tous les spectateurs, avertis ou non, un vrai plaisir. Des leitmotifs directement empruntés au texte du *Nibelungenlied* créent à la fois une familiarité avec le mythe et un effet d'étrangeté, un écart où peut se déployer l'intention parodique. Nous nous limiterons à un exemple qui traite la question de l'identité allemande en contrefaisant la chanson d'amour courtoise dans la troisième scène de l'acte 1.

Siegfried: (*in der Pose des Minnesängers*) Wie das Morgenrot aus den trüben Wolken hervortritt, so trete du doch nochmal auf den Balkon! (*Macht einen Kniefall. Steht wieder auf. Nimmt erneut die Pose ein*) Wie das Morgenrot die

trüben Wolken überstrahlt, so strahle du über den leeren, den so trüben Balkon!
(*Macht einen Kniefall*)

Giselher: Siegfried?

Siegfried: Ja?

Giselher: Das klingt ja total bescheuert. (*Steht auf. Läuft ebenfalls zum Balkon*)
Das geht so: (*In der Pose des Minnesängers*) So wie der helle Mond, dessen
Schein so rein aus den Wolken heraus leuchtet und die Sterne überstrahlt, so
überstrahlst du mein Leben und diese Erde!

Siegfried: Giselher, die Frauen wollen nicht mit dem Mond verglichen werden,
sondern mit dem Morgenrot. Hör zu. Das geht so: (*in der Pose*) So wie das
purpurfarbene Morgenrot aus dem Balkon hervorleuchtet...

Giselher: Quatsch! Aus den Wolken! Wie soll das Morgenrot aus dem Balkon
hervorleuchten?! Und so einen küsst meine Schwester!

Siegfried: Ich meinte auch die Wolken! Also ... Aus den Wolken hervorleuchtet,
so überstrahlst du den Balkon!

Giselher: Lass den Balkon weg!

Siegfried: Ich versuch's mal mit'm Regenbogen! Es gibt verschiedene
Möglichkeiten. Du bist Deutscher. Die Deutschen haben keine verschiedenen
Möglichkeiten. (*In der Pose*) So wie der Regenbogen aus den trüben Wolken
hervorstrahlt, so überstrahlst du den Mond! Ich habe mich jetzt doch für den
Mond entschieden.

Giselher: Komm, wir gehen schlafen. Es ist spät. Du musst morgen früh um fünf
nach Island.

Siegfried: Die Sonne oder den Mond, mein Freund? Oder den Regenbogen oder
das Morgenrot?

Moritz Rinke place dans la bouche de Siegfried et Giselher, certains vers du *Nibelungenlied* dont il bouleverse l'ordre et les éléments³². Empêtré dans sa déclaration d'amour, Siegfried se décline : il n'est plus le grand guerrier, respecté par les hommes et adulés par les femmes. Le comique de situation et le jeu avec les mots le ramène à son statut d'homme, permet l'échange complice avec Giselher et l'invention d'une langue commune où les Allemands recouvrent leur liberté de choix entre plusieurs possibilités, autant d'identités que ne définirait plus ni « la volonté de puissance » ni le traumatisme.

La question de l'identité collective allemande à l'heure de la mondialisation est l'un des grands thèmes qui traversent l'œuvre de Moritz Rinke. On le retrouve, entre autres, dans *Café Umberto*³³, la pièce qui confirme en 2005 le succès de l'auteur sur les scènes allemandes. Loin des rebondissements du mythe, ce huit clos fait se croiser dans une salle d'attente à « l'ANPE » plusieurs chômeurs pris dans une crise identitaire aiguë. Le personnage de la styliste incendiaire Jule est une parente de Kriemhild qui, selon certaines adaptations du mythe, met le feu au palais d'Etzel et périt dans l'incendie. L'allusion transtextuelle désigne Kriemhild comme une figure matrice dans le théâtre de Moritz Rinke. Elle cristallise ce qui

l'intéresse véritablement dans l'histoire mythique : le thème de la vengeance d'une femme trompée qui reste opérant à tous les âges³⁴. Le pire des maux, c'est la mystification.

Dans sa réécriture des Nibelungen en vue d'un grand spectacle, tout l'art de Moritz Rinke consiste à ne pas fasciner ou mystifier le collectif des spectateurs, à éviter que l'idéologie instrumentalise l'esthétique. Les didascalies, nombreuses, assurent à l'auteur une certaine maîtrise sur l'interprétation du texte dans la mise en scène. Le moyen du théâtre dans le théâtre, employé de façon récurrente, annule en les soulignant les grands effets, met à distance ce qui est représenté sur scène et sape les interprétations grandiloquentes ou stupidement sérieuses. Le discours du Roi Gunther après la victoire sur les Saxons marque la naissance d'une identité nationale libérée du joug idéologique ; pour ne pas risquer de voir se substituer dans l'esprit du public un modèle à un autre, le texte de Rinke renvoie immédiatement le spectateur à sa situation concrète par le biais de la mise en abyme : « Ich gebe bekannt : Ab jetzt werden hier jedes Jahr Festspiele stattfinden ! Festspiele, sage ich, die unsere Schlacht in Sachsen zum Ergötzen in Szene setzen »³⁵. Le spectacle rompt l'illusion théâtrale en se donnant à voir comme telle.

En réécrivant l'histoire des Nibelungen, pas moins de quatre fois à ce jour³⁶, l'auteur ne veut pas simplement établir un pont entre le passé et le présent ou corriger les dévoiements du mythe : il se prononce aussi sur sa validité, sur sa qualité sensible et symbolique. Ses pièces s'inscrivent dans une démarche de réhabilitation du mythe littéraire dont elles prouvent l'actualité.

Les identités et les langues, comme le mythe, sont naturellement mouvantes : elles se construisent et se reconstruisent dans la marge de la libre interprétation individuelle. Tenter de les enfermer dans des modèles au nom d'une histoire immémoriale et collective relève d'une mystification à laquelle le théâtre a vocation de résister, tant dans l'adaptation des textes que dans leur mise en scène.

¹ Moritz Rinke compte désormais au nombre des professeurs invités à l'Université des Arts de Berlin (UdK) dans le cadre du cursus « Szenisches Schreiben » ouvert en 1990.

² Moritz Rinke, *Der Blauwal im Kirschgarten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001. Et *Das große Stolpern*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2005.

³ Créé en 1937, durant le IIIe Reich, le festival de Worms (Nibelungenfestspiele Worms) ne programme jusqu'en 1956 que l'œuvre de Friedrich Hebbel datant de 1861. Après une éclipse de près de cinquante ans, le festival reprend en 2002, sur le parvis de la cathédrale où

Kriemhild et Brünhild se seraient disputées le royaume burgonde, avec l'adaptation de Moritz Rinke, rédigée pour l'occasion. Sa pièce, jouée en 2002 et 2003, est relayée dans les années suivantes par celle de Hebbel dans la mise en scène de Karin Beier. Dieter Wedel, metteur en scène et intendant du festival, fait ensuite à nouveau appel à Moritz Rinke qui propose une nouvelle version des *Nibelungen* en deux volets *Siegfrieds Frauen* (2006) et *Die letzten Tage von Burgund* (2007). Les deux pièces seront à l'affiche du festival 2008.

⁴ Moritz Rinke, *Die Nibelungen*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002.

⁵ C'est assez rare pour qu'on le signale : 3sat transmet la première en direct le 17 août 2002, 3 heures de spectacle – contre trente-trois pour le récit par les trouvères –, qui seront à nouveau diffusées sur ZDF Theaterkanal le mois suivant.

⁶ Les *Nibelungen* entrent en scène au volant d'une Mercedes. Des animaux vivants, un cheval fait de glace, des projections sur écran géant... accentuent le caractère de grand show.

⁷ Les personnages-clefs sont incarnés par des acteurs populaires : Maria Schrader dans le rôle de Kriemhild, Mario Adorf et André Eisermann dans ceux de Hagen et Giselher.

⁸ Il faut ajouter des millions de téléspectateurs aux deux milliers de « spectateurs » directs par soir.

⁹ En France, Thibaut Triqueneaux a consacré au texte de Rinke une étude éclairante et documentée, intitulée « *Les Nibelungen* de Moritz Rinke ou la réécriture du mythe » (Mémoire de D.E.A. « Théâtre et Arts du spectacle », *Des Nibelungen à la mondialisation*. Universités de Paris III, Paris X, C.N.R.S, 2003). La bibliographie commentée, notamment pour les ouvrages allemands, et les nombreuses excellentes traductions qu'il propose sont très utiles pour le lecteur francophone.

¹⁰ Moritz Rinke, *Die Nibelungen*, p. 109. Extrait de « Wo sind denn bitte die Helden? », une interview, publiée en annexe à la pièce. « **Literaturen** Die Nibelungen komplett neu zu schreiben... / **Rinke** Ein kleines Stückchen ist das nicht. Zuerst dachte ich: Mein Gott, ich muss auf den Himalaja ! »

¹¹ *Ibid.* « Ein Literaturen-Gespräch über Hagens Zärtlichkeit, Siegfrieds Müdigkeit, Könige, Bundeskanzler, Ulrike Meinhof, Kriemhild und Richard Wagner – und über die Ästhetik des Widerstands in Zeiten des Super-Konsens ».

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 110.

¹⁴ *Ibid.*, p. 112.

¹⁵ « Ich finde es übrigens – einem Gedanken des wunderbaren Nibelungenforschers Walter Seitter folgend – trotz des Zeitalters der Demokratie keinesfalls obsolet, mit diesen Königsfiguren auch unsere Mächtigen heute zu befragen. », *ibid.*, p. 113.

¹⁶ *Ibid.*, p. 117.

¹⁷ *Ibid.*, p. 115. Moritz Rinke stigmatise sa génération « évanescence » : « Wie kann ich trotz der fehlenden Widerstandsenergie meiner diffusen Generation der Situation auf meine Weise einen Sinn geben ? »

¹⁸ Scénariste des deux films que son mari Fritz Lang consacra en 1924 à la légende des Nibelungen, *Siegfried* et *Kriemhilds Rache*, Thea von Harbou ne pensait pas possible « d'ériger des monuments sur l'asphalte ». Cf. Moritz Rinke, *Die Nibelungen*, p. 119.

¹⁹ *Ibid.*, p. 119.

²⁰ Didier Plassard, « De l'effondrement des récits à l'explosion des figures : les présences paradoxales du mythe dans l'écriture contemporaine », in Ariane Eissen et Jean-Paul Engélibert, *La dimension mythique de la littérature contemporaine*, La Licorne, N° 55, 2000, p. 41-56. Pierre Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, P.U.F., 1992. Ces auteurs posent la question du lien entre l'après-coup et un genre littéraire spécifique.

²¹ La rédaction de *l'Edda* à partir de la tradition orale scandinave est généralement datée de 1220.

²² *L'a-topos* et l'atemporalité de la version du mythe des Nibelungen dans *l'Edda* conviennent moins bien aux intentions de M. Rinke.

²³ Moritz Rinke, *Die Nibelungen*, p. 127-128.

²⁴ « In Sprache und Dramaturgie schafft Rinke immer wieder einen spannenden, manchmal poetisch oszillierenden, manchmal von lakonischem Witz geprägten Schwebezustand zwischen Mittelalter und Neuzeit, zwischen Vormoderne und Postmoderne, so als spielte die Geschichte gestern morgen. », *ibid.*, p. 126.

²⁵ *Ibid.*, p. 14.

²⁶ Abandonnant leurs rôles de narrateurs pour leurs vrais rôles d'enfants, les fils de Kriemhild et Brünhild annoncent symboliquement la querelle entre leurs mères au début du deuxième acte, dans une scène inventée par Rinke, quand Gunther, le fils de Kriemhild, assène à Siegfried, le fils de Brünhild, un violent coup d'épée, lui infligeant une blessure qui saigne abondamment : *ibid.*, p. 60-61.

²⁷ *Ibid.*, p. 21-22 (I, 2).

²⁸ *Ibid.*, p. 23.

²⁹ *Ibid.*, p. 110-111.

³⁰ *Ibid.*, p. 29.

³¹ Pour plus de précisions concernant la réception du texte original, consulter l'ouvrage d'Ursula Schulze, *Das Nibelungenlied*, Stuttgart, Reclam, 1997.

³² Thibaut Triqueneaux recense les différentes formes d'intertextualité entre le *Nibelungenlied* et la pièce de M. Rinke dans une partie intitulée « Le mythe littéraire au théâtre selon Rinke » (p. 48 sq.)

³³ Moritz Rinke, *Café Umberto. Szenen*. Mit einem Vorwort von John von Düffel, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2005. La traduction française de Jean-Claude François et Hilda Inderwildi a paru aux Presses Universitaires du Mirail en 2007 dans la collection *Nouvelles Scènes – Allemand*.

³⁴ Voir à ce sujet l'article de Rudolf Denk, « Kriemhilds Traum, Brünhilds Stärke und Kriemhilds Rache », in Helga M. Epp, *Gender Studies und Fachwissenschaften. Ein Forschungsfeld im Spiegel von Lehr- und Lernangeboten*, Freiburg i. Br. : Fillibach 2002, p. 61-69.

³⁵ Moritz Rinke, *Die Nibelungen*, p. 30.

³⁶ Outre les trois textes déjà évoqués dans la note de bas de page n° 3, M. Rinke a également écrit *Kriemhilds Traum* dont la représentation au théâtre de Freiburg im Breisgau a donné lieu en 2002 à un procès intenté par la ville de Worms craignant la concurrence. Preuve que le mythe est toujours agissant