



**HAL**  
open science

## Du culinaire chez Werner Schwab

Elisabeth Kargl

► **To cite this version:**

Elisabeth Kargl. Du culinaire chez Werner Schwab. *Austriaca* : Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche, 2010, 70, pp.81-95. 10.3406/austr.2010.4876 . hal-04609874

**HAL Id: hal-04609874**

**<https://hal.science/hal-04609874v1>**

Submitted on 14 Oct 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

## Du culinaire chez Werner Schwab

Elisabeth Kargl

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Kargl Elisabeth. Du culinaire chez Werner Schwab. In: Austriaca : Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche, n°70, 2010. Literarisches – Kulinarisches / Art littéraire – Art culinaire. Hommage à Jutta Périsson-Waldmüller. pp. 81-96;

doi : <https://doi.org/10.3406/austr.2010.4876>;

[http://www.persee.fr/doc/austr\\_0396-4590\\_2010\\_num\\_70\\_1\\_4876](http://www.persee.fr/doc/austr_0396-4590_2010_num_70_1_4876);

---

Fichier pdf généré le 22/07/2024

## Zusammenfassung

Die Figuren in den ausgewählten Stücken der *Fäkaliendramen* und *Königskomödien* verzehren hauptsächlich einfache Gerichte, meist aus Fleisch. Zunächst scheint diese Nahrung auf eine bestimmte soziale Verankerung zu verweisen, doch schnell zeigt sie auch die Monstrosität und Animalität der Protagonisten. Die pseudo-konkrete Verankerung der Gerichte ist Teil der extremen Künstlichkeit, die die Figuren auszeichnet. Der ständige Verweis auf den „natürlichen“ Zyklus der Einverleibung und Ausscheidung betont gerade die Inszenierung der grotesken und monströsen Körper. Die Nahrung, gerade auch das Fleisch, kann auch als Metapher für die Sprache gesehen werden. Um seine extrem körperlich und fleischlich wirkenden Sprachskulpturen zu schaffen, greift der Autor auf ein schon existierendes (Sprach-) Material zurück, das er sieht einverleibt und wieder ausspuckt. Das Theater Werner Schwabs schreibt sich klar in eine Tradition der Moderne ein, es erzeugt eine extrem künstliche „Sprache in der Sprache“ (Marc Crépon), die den Alltagsfaschismus und die Barbarei der Gesellschaft erbricht.

## Abstract

The characters in the selected plays from the volumes *Fäkaliendramen* and *Königskomödien* mainly devour simple dishes, consisting mostly of meat. At first, this kind of food appears to point to a specific social rooting, but quickly it also shows the protagonists' monstrosity and animality. The pseudo-concrete rooting of the dishes is part of the characters' extreme artificiality. The permanent reference to the "natural" cycle of absorption and excretion in fact underlines the staging of the grotesque and monstrous bodies. Food, and meat in particular, may also be seen as a metaphor for language. In order to create his extremely plastic and carnal linguistic sculptures, the author resorts to already existing (linguistic) material, which he absorbs and regurgitates. Werner Schwab's theatre clearly takes its place in a modernist tradition ; it creates an extremely artificial "language within language" (Marc Crépon), which vomits society's everyday fascism and barbarism.

## Résumé

Dans les pièces issues des recueils *Fäkaliendramen* et *Königskomödien*, les personnages se gointrent essentiellement de mets très simples à base de viande. Leur nourriture semble trahir tout d'abord une détermination sociale, mais perce surtout à jour leur monstruosité, voire animalité. L'ancrage pseudo-concret des mets participe à la construction, à l'artificialité des personnages, et le cycle «naturel» d'ingurgitation et de défécation ne fait que mieux ressortir la mise en scène du corps comme chair meurtrie, monstrueuse. La nourriture, et en particulier la viande, peut aussi être considérée comme une métaphore de la langue. Pour ces compositions langagières, extrêmement plastiques et charnelles, l'auteur a recours à des matériaux existants : les différentes strates langagières qu'il «ingurgite» et «recrache». Le théâtre de Schwab s'inscrit dans une filiation *moderne*, en créant une «langue à même la langue» (Marc Crépon), complètement artificielle, visant à vomir le fascisme ordinaire et la barbarie de la société.

## Du culinaire chez Werner Schwab

*Und der Schweinebraten ist ernst, und die Leberwurst ist ernst, und das Bier ist ernst, und Österreich ist ernst, und Jesus ist auch ernsthaft!* [...]

Dans les pièces de Werner Schwab, le principe de défécation et les matières fécales (les personnages semblant se construire selon le principe « Je chie, donc je suis<sup>1</sup> ») occupent à première vue une plus grande place que la nourriture elle-même. Cela transparaît bien sûr à travers le titre du premier recueil de pièces, *Fäkaliendramen*, paru en 1991. Pourtant, pour qu'il y ait défécation, il faut bien qu'il y ait eu, à un moment, ingurgitation d'une quelconque nourriture.

Les personnages de Schwab sont monstrueux, pitoyables, meurtris, mais aussi meurtriers, cruels et parfois même cannibales. Ils se gavent surtout de saucisses et de viande, mais la nourriture et l'acte de manger ne sont pas souvent liés au goût ou au plaisir de la bonne chère. Il s'agit plutôt d'un plaisir cruel, destructeur. Ainsi le terme « culinaire » ne peut-il être que grotesque et, dans l'utilisation que nous en faisons ici, ironique.

Nous souhaiterions faire un petit inventaire « culinaire » schwabien pour savoir de quoi les personnages, dans les pièces issues des *Fäkaliendramen* et *Königskomödien*, se nourrissent. On s'interrogera aussi sur les lieux de la dévoration et la symbolique qui leur est attachée, notamment à la *Wohnküche*, le coin-cuisine étriqué des personnages schwabiens déclassés.

1. Nous nous référerons aux recueils *Fäkaliendramen*, Graz, Droschl, 1991, en particulier aux pièces *DIE PRÄSIDENTINNEN*, *Drei Szenen*, p. 11-58 (PR) et *VOLKSVERNICHTUNG ODER MEINE LEBER IST SINNIOS*, *Eine Radikalkomödie*, p. 121-177 (VO), et *Königskomödien*, Graz, Droschl, 1992, notamment à *DER HIMMEL MEIN LIEB MEINE STERBLICHE BEUTE*, *Selbstverpflichtung eine Komödie*, p. 193-235 (HH). Il s'agit ici d'une citation de Hermann Wurm dans *VOLKSVERNICHTUNG* (VO), p. 168.
2. Tom Klein, « Je chie donc je suis – La langue de Werner Schwab », *Alternatives théâtrales*, n° 49, octobre 1995, p. 25-26.

La nourriture semble trahir tout d'abord une détermination sociale, mais perce surtout à jour la monstruosité des personnages, voire leur animalité. L'ancrage pseudo-concret des mets participe à la construction, à l'artificialité des personnages, le cycle « naturel » d'ingurgitation et de défécation ne faisant que mieux ressortir la mise en scène du corps comme chair meurtrie, monstrueuse. Dévoration, cannibalisme, assimilation de défécation et d'ingurgitation : l'univers schwabien se transforme en merde.

Enfin, nous aimerions poser la question de la relation entre la nourriture et la langue. Le corps se nourrit de ce qu'il ingurgite, puis élimine la nourriture. En quelque sorte, la langue fonctionne de la même manière, puisque l'auteur se nourrit du matériau langagier existant et le « recrache ». Le rapprochement entre les deux domaines de représentation se fait entre autres par la bouche. Werner Schwab, qui fut également sculpteur, utilise lui-même l'appellation « Wortfleisch » pour désigner ses œuvres. Ces compositions langagières, extrêmement plastiques et charnelles, utilisent des matériaux existants, les différentes strates langagières. Écrire après la *ETI* signifie forcément tenir compte d'une langue dégénérée, et c'est toujours aussi reproduire ces phénomènes dans l'écriture, créer une « langue à même la langue » (Marc Crépon), complètement artificielle, appelée à vomir le fascisme ordinaire et la barbarie de la société.

## À table chez Schwab

Dans les pièces de Werner Schwab, les personnages mangent toujours les mêmes mets, essentiellement à base de *viande*. Il s'agit d'abord de saucisses sous toutes les formes, notamment la « saucisse de foie » – *Leberwurst*<sup>3</sup>, *Braunschweigerwurst* –, puis la « saucisse grillée » (*Bratwurst*), ou encore du boudin fait avec du sang, la « Blunzen ». Une place importante revient aussi à la « viande fumée » (*Selchfleisch*), mais surtout au « *Leberkäs* » (une sorte de cervelas de foie épais mangé chaud) et au goulasch, souvent consommé en boîte. On sert le dimanche une « poule au pot » (*Suppenhendl*) ou un plat traditionnel, « rôti de porc » (*Schweinsbraten*) ou « jarret bien rôti » (*knuspervolle Schweinsstelze*)

3. Sur la symbolique de la saucisse, notamment dans la pièce *ÜBERGEWICHT*, *unwichtig* : *UNFORM*, voir l'article de Jacques Lajarrige, « Artaud revisité par Schwab. Un petit théâtre autrichien de la cruauté », *Austriaca*, n° 53, décembre 2001, p. 195-217.

dans sa graisse (*Bratenfett*). Une place particulière est réservée au pain<sup>4</sup> : il s'agit soit du pain noir utilisé pour les tartines ou autres canapés (*Selchfleischbrot mit Ei*), soit des petits pains blancs traditionnels (*Semmeln*) accompagnant notamment le goulasch. D'autres plats très simples, œufs brouillés (*Eierspeis*) ou bouillie de semoule (*Grieskoch*), complètent le menu des protagonistes schwabiens. Cette nourriture, que l'on peut aisément qualifier de cuisine traditionnelle peu sophistiquée (*Hausmannskost*), est constituée de mets de base qui excluent tout raffinement. Seule Frau Grollfeuer bien sûr, issue de la bourgeoisie, mange des plats plus sophistiqués et plus chers, comme du veau et des pâtes, une salade (*Kalbsvogerl mit Bandnudeln und Rapunzelsalat*), une soupe traditionnelle mangée surtout le dimanche (« Backerbsensuppe »), le tout accompagné de « Konjak » et de cigarettes.

À tous ces plats typiques de la cuisine du cru s'ajoutent la bière locale (« gutes steiermärkisches Bier » [HI, p. 201]), le vin ou le schnaps, notamment du « Weinbrand » (PR, p. 20), mais également du « Magenbitter » (PR, p. 21), de l'« Obstler » (VO, p. 149) et de l'« Eierlikör » (VO, p. 145). Le café est uniquement consommé sous forme de « café au lait » (*Milchkaffee*), auquel on associe tout de suite la « tasse » (*Häferl*) assortie.

En passant en revue les mets présentés dans les pièces de Schwab, on peut tout à fait associer cette nourriture à l'Autriche, et plus précisément à la Styrie. Au-delà d'un ancrage local, les mets consommés sont le signe distinctif d'une certaine catégorie sociale, celle de la petite-bourgeoisie, mais aussi de personnages déclassés comme Frau Wurm et son fils, vivant justement dans des coins-cuisines étriqués, lieu central de la dramaturgie schwabienne. Dans *DIE PRÄSIDENTINNEN*, les deux premières scènes se déroulent dans le coin-cuisine d'Erna, retraitée, lieu d'emblée décrit comme « grotesque » (« *Ernas groteske Wohnküche* », PR, p. 15). Le coin-cuisine, avec son buffet obligatoire (*Kredenz*), est aussi le domaine incontesté de Frau Wurm. Ce lieu n'a rien d'agréable et ne constitue en aucun cas un refuge, mais représente plutôt l'enfermement dans lequel se débattent les personnages, notamment Herrmann Wurm. La cuisine, quasi « dévoratrice », figure souvent au centre des pièces : les mêmes personnages la peuplent, c'est un lieu dédié à la récurrence et à

4. La thématique du pain chez Schwab, dans la pièce *UBERGEWICHTIG unwichtig·UNFORM*, a été évoquée par Günter Krause dans son article « Wir sind in die Welt gevogelt und können nicht fliegen ». Sprache als theatralischer Körper bei Werner Schwab », dans Günter Krause (ed.), *Literalität und Körperlichkeit. Literalität et corporalité*, Tübingen, Stauffenburg, 1997, p. 197-207.

la répétition, soulignant ainsi l'impossibilité d'une échappatoire, comme le dit d'ailleurs Frau Wurm à son fils Herrmann: « *Die Küche erwartet dich. Eine Küche wartet immer* » (VO, p. 129). Seule la bourgeoise Frau Grollfeuer invite dans sa salle à manger (« *stilvolles Speisezimmer* », VO, p. 156), mais ce lieu est également un endroit de destruction (*Volksvernichtung*) après la « Cène ».

À travers la mise en scène du coin-cuisine, lieu de la petite-bourgeoisie déclassée, et des mets typiques, on pourrait facilement établir un lien entre ces pièces et le théâtre populaire de Nestroy<sup>5</sup>, mais également avec Franz Xaver Kroetz, sans oublier le premier Brecht, et notamment la pièce *Hochzeit*.

L'ancrage des mets est certes précis, et, pour un lecteur connaissant la cuisine du terroir styrien, des effets de connivence et de reconnaissance s'instaurent aussitôt. Mais Schwab va bien au-delà du réalisme plat d'un ancrage local de la nourriture de ses protagonistes. En effet, cet ancrage est constamment retravaillé, mis à distance et cassé – détourné – par l'utilisation de l'ironie et du grotesque.

Schwab introduit consciemment des éléments *réalistes*<sup>6</sup> qu'il considère comme des déchets (*Dreck* ou *Schrott*) utilisables à l'envi. Ancien sculpteur et élève des Beaux-Arts de Vienne, en outre certainement influencé par les travaux des actionnistes viennois des années soixante et soixante-dix, il se servait entre autres de matières organiques (denrées périssables, squelettes, parties d'animaux, organes, etc.) afin de

5. Pour plus de détails, voir Herbert Herzmann, « VOLKSSTÜCKSVERNICHTUNG ODER MEIN KÖRPER IST SINNILOS. Anmerkungen zu den *Fäkaliendramen* von Werner Schwab », dans Gerhard Fuchs et Paul Pechmann (dir.), *Werner Schwab*, Graz, Droschl, 2000, p. 106-124. On peut bien sûr aussi reconnaître une filiation avec Rabelais, le grotesque et le scatologique de la littérature du carnaval et de la tradition de la littérature populaire, sans oublier le théâtre de Jarry, le groupe de Vienne et Ernst Jandl, ou encore les actionnistes viennois. Schwab, en quelque sorte, ingurgite, mais surtout *régurgite* (retravaille) plusieurs traditions artistiques. Voir aussi Dieter Hornig, « Werner Schwab: Groteske Körper/Obszöne Stimmen », dans Bernard Banoun, Lydia Andrea Hartl et Yasmin Hoffmann (dir.), *Aug' um Ohr. Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Erich Schmidt, 2002, p. 117-130.
6. Selon Jacques Lajarrige, « Schwab réinvestit la langue allemande en lui injectant à haute dose des forces de réalité » (Jacques Lajarrige, art. cité, p. 204). Peter von Becker y voit, pour sa part, un « réalisme artificiel, exagéré » (« *einen artifiziell übersteigerten Realismus* »): « WIR SIND IN DIE WELT GEVÖGELT UND KÖNNEN NICHT FLIEGEN », dans *Werner Schwab, op. cit.*, p. 193-196 (ici, p. 194).

construire ses œuvres d'art<sup>7</sup>. Ce même principe est appliqué à la langue – la langue artificielle des pièces de Schwab prend également racine dans un parler local très précis (avec ses tournures dialectales, ses expressions typiques, sa grammaire spécifique de l'allemand parlé en Autriche, etc.), mais celui-ci est constamment dévié et transformé par l'auteur pour devenir un idiolecte, une langue « à même la langue » selon Marc Crépon, le « schwabien » (*das Schwabische*<sup>8</sup>). Comme le constatent Roland Koberg et Klaus Nüchtern dans une interview avec l'auteur, Schwab ne se contente bien évidemment pas de créer simplement un collage de « particules réelles<sup>9</sup> », mais les retravaille pour justement créer ses propres *sculptures langagières*.

Ces corps ainsi constitués sont de véritables *Sprach-* ou *Redekörper*<sup>10</sup>, complexes et multiples. Entièrement composés de langue, comme Schwab l'a souvent mentionné, ils sont monstrueux entre autres parce que tout y est précis, décrit minutieusement, exposé dans et par la langue. Cela entraîne une absence totale de psychologie et donc d'évolution, ce qui exclut toute étude de milieu, comme dans les romans naturalistes ou les *Volksstücke* plus récents. Le recours à certains éléments du réel contribue à la construction de l'artificialité des personnages, puisque, par le jeu du basculement ironique qui se dirige toujours aussi vers le grotesque et le tragique, les éléments réels perdent en partie leur fonction de signe social ou géographique.

Cela passe aussi par une personnalisation des objets, notamment des ustensiles de cuisine. Le buffet (*Kredenz*) joue alors un rôle central comme refuge en abritant assiettes et tasses. Par leur réification, celles-ci prennent bien plus de valeur que les hommes. Ces derniers peuvent être cassés ou abîmés, mais pas les objets, comme le signale Frau Wurm à son fils estropié :

7. Ces « sculptures en décomposition » furent montrées notamment lors de l'exposition *SCHWABFLEISCH*, Neue Galerie Graz, mai-juin 1996. L'utilisation des déchets fait aussi penser au sculpteur espagnol Miquel Barceló.
8. Voir plus en détail l'étude de Harald Miesbacher, *Die Anatomie des Schwabischen. Werner Schwabs Dramensprache*, Graz, Droschl, 2003.
9. « Aber sie [sic] collagieren ja nicht einfach Realitätspartikel. Ihre Sprache ist bearbeitet, hochartifizuell. » Voici la réponse lapidaire de Schwab : « Sonst hätte ich ja auch keinen Spaß daran », dans Roland Koberg et Klaus Nüchtern, « Sprache, sonst gar nix. Interview mit Werner Schwab », dans *Werner Schwab: Volksverächtung oder Meine Feiber ist sinnlos*, Materialien III, Vienne, Volkstheater, 1992-1993, p. 8-12 (ici, p. 9).
10. Voir plus en détail l'article de Jutta Landa, « SCHWABREDL – REDEKÖRPER », dans *Werner Schwab, op. cit.*, p. 39-57.

FRAU WURM

*Du wirst das vertrocknete Geschirr in die Kredenz begleiten [...] Paß auf dieses Kaffeehüferl auf, daraus hat mein Vater seine tägliche Milch getrunken. Wenn du es auseinanderbrichst, dann bist du verloren (VO, p. 130).*

Les ustensiles constituent des reliques à respecter, voire à vénérer, et prennent la place des êtres humains tout en se transformant en objets monstrueux ou menaçants. L'objet remplace le personnage, se substitue radicalement à l'humain et prend valeur en soi. Herrmann, terrorisé, casse bien évidemment la vaisselle, ce qui confirme aux yeux de sa mère son statut de sous-homme et celui d'une vie qui n'a pas lieu d'exister en face de l'objet sacré et sacralisé :

FRAU WURM

*Von dem Teller, den du jetzt veruntreut hast, hat mein Vater sein letztes Grieskoch herausgegessen unter seinem Krebs [...] Über fünfzig Jahre hat der Teller einen normalen Verkehr gehabt auf der Welt. Jahraus, jahrein hat man sein rechtschaffen an den Körper heranverdientes Essen aus dem Teller herausgegessen, und jede gute Frau des Hauses hat den Teller mit einem Respekt vor dem Leben und seiner Ernährung abgewaschen und trockengelegt. (schreit:) Und fünfzig Jahre nach der Entstehung eines Tellers kommt ein böser Krüppel an den Teller heran und zerstört ihm seine fünfzig Jahre (VO, p. 131).*

L'ironie comme forme de distanciation contribue également à déjouer le réalisme. Un effet hautement comique s'instaure, comme dans la citation suivante, lorsque la nourriture est utilisée comme sublimation par Grete, une des présidentes, abhorrant l'amour et la sexualité – des sentiments ici menaçants mais désignés par leur contraire (« *diese alten warmen Gefühle* ») :

GRETE

*Und wenn dann noch manchmal diese alten warmen Gefühle herauskommen, dann kauf ich mir eine Braunschweigerwurst und einen Emmentaler, dazu Gurkerl und ein Flascherl Bier, und schon bekommt das Leben wieder ein friedliches Gesicht (PR, p. 28-29).*

Les diminutifs en « -erl », typiques du parler de l'allemand du Sud, utilisés ici à dessein, soulignent l'artificialité des propos et l'effet de construction de cette langue. Effet comique également garanti lorsque Erna défend le régime du boucher Wottila qui conseille à Herrmann, porté sur la boisson, de manger du « Leberkäs » afin de soigner son foie

malade – le foie de cochon ne pouvant être à ses yeux que bénéfique pour le foie « humain » :

ERNA

[...] *Daß der Leberkäs vom Wottila nicht gut sein soll für die Leber von meinem Herrmann, das kann ich aber auch gar nicht glauben. Wo doch der Wottila so redlich und reinlich arbeitet bei den Würsten, da kommt mit einer echten Sicherheit keine Unreinheit hinein und keine giftigen Stoffe, die den Menschen schaden könnten* (PR, p. 31).

En l'occurrence, on peut déceler également des bribes du discours ambiant presque stéréotypé, mais qui devient ici grotesque par sa mise en relation avec la chair, les corps et la viande. Le discours d'Erna laisse clairement transparaître l'obsession classique de la petite bourgeoisie pour la propreté (*reinlich*) et l'honnêteté (*redlich*), et sa transmutation en *topoi* du discours fascisant, le basculement vers la « *LI* », se voit parallèlement manifestée.

Par ailleurs, la consommation d'alcool n'est pas souvent considérée comme un divertissement ou un plaisir pour les personnages des pièces de Schwab – mis à part peut-être la bière – qui sont souvent des alcooliques, comme le peintre Herrmann Wurm dans *DER HIMMEL* ou Grete dans *DIE PRÄSIDENTINNEN*. L'alcool exhibe et souligne à la fois la souffrance et la destruction des corps meurtris.

Un autre procédé relevant d'une forme paradoxale de distanciation visant à déjouer le réalisme consiste à faire appel à tous les éléments disponibles pour construire une présence maximale, immédiate, violente, de la chair et du physique. Cela passe aussi par l'assimilation ou l'analogie des éléments réalistes (la nourriture) et les odeurs du corps.

En parlant d'eux-mêmes à la troisième personne, les personnages de Schwab lient les émanations corporelles à la nourriture. L'absence d'identité des personnages a été souvent soulignée<sup>11</sup>, ce qui apparaît également lorsque les personnages parlent de leur corps comme s'ils se trouvaient en dehors de celui-ci. Ainsi, Grete, dans les *PRÄSIDENTINNEN*, en fantasmant sur sa relation imaginaire avec Freddy, estime qu'elle sent tellement bon naturellement qu'elle n'a pas besoin d'un autre parfum. Pour Freddy, elle dégage une merveilleuse odeur de rôti de porc aux pommes de terre :

11. Michael Merschmeier parle de « *Ent-lichung* » des personnages schwabien(s) : « *Ent-lichung* zeugt das Lebensleid und ist das Sprachprinzip der Schwabschen Figurenwelt » « Schwabs Sagen des unklassischen Bürgertums », dans *Werner Schwab: Volksverächtung oder Meine Leber ist sinnlos*, op. cit., p. 16-20 (ici p. 20).

GRETE

*So eine wie die Grete, die braucht gar kein Parfum, obwohl sie freilich dauernd eines geschenkt kriegt von ihren Verehrern. Aber die Grete hat schon so einen guten Körpergeruch, daß sie fast gar keinen fremden Duft braucht. Der Freddy hat ja auch gleich gesagt, daß ich so gut riechen tu wie sein Lieblingsessen, Schweinsbraten mit mitgebratene [sic] Erdäpfel (PR, p. 47).*

Dans *VOLKSVERNICHTUNG*, c'est Bianca, la fille Kovacic, qui dit d'elle-même qu'elle sent bon comme le chocolat à l'effigie de Mozart, la « Mozartkugel » (VO, p. 147).

Non seulement les personnages sentent la nourriture, mais ils y sont même assimilés, ce qui représente déjà un premier aspect anthropophage. Pour Frau Grollfeuer par exemple, les gens ne sont que des « saucisses de foie fourrées » (*gestopfte Leberwürste*, VO, p. 157). Cette première touche anthropophage trouvera son point culminant dans le diner cannibale de *ÜBERGEWICHT*, *unwichtig: UNFORM*.

Souvent chez Schwab, la nourriture est également liée à la sexualité. Le boucher Wottila est attractif sexuellement parce qu'il vend du *Leberkäse* bon marché, et lorsqu'il rend visite à Grete, il lui apporte non seulement des fleurs, mais aussi un kilo de viande pour le goulasch (PR, p. 29). Dans la scène décrivant la relation sexuelle entre Herrmann Wurm et Anna Rottweiler dans *DER HIMMEL MEIN LIEB MEINE STERBENDE BEUTE*, sexualité, corps et nourriture ne font qu'un :

ANNA ROTTWEILER

*Jetzt hat dein geschlechtliches Brot mein Bratenfett aufgetunkt und sich in meiner nachtländischen Höhle meiner höheren Verdauung hingegeben. Dein Brotlaib hat mein Fleisch in eine süße Enge hineintreiben müssen, und mein Blut ist mir rot geworden wie eine Verlegenheit, der eine günstige Gelegenheit aufgetropft worden ist (HI, p. 196).*

De nombreux éléments phalliques, notamment la saucisse, reflètent non seulement la sexualité masculine – le sexe de Herrmann Wurm devient par exemple un « bratwurstförmiges Mannesleben » (HI, p. 198) –, mais permettent aussi d'introduire une dimension clairement violente. Ainsi lorsque Herrmann Wurm, regrettant sa relation avec Anna Rottweiler, viole cette dernière avec l'os du jarret de porc du diner de la veille : « *Er nimmt den Schweinsstelzenknochen zur Hand, steckt ihn ihr unten hinein, zieht ihn heraus und steckt ihn mit einem Feuerzeug in Brand* » (HI, p. 198). Ce reste de nourriture, l'os du jarret de porc comme symbole phallique, est à la fois déchet et instrument de torture, il appelle

la mort et la destruction. Ainsi Anna Rottweiler s'écrie-t-elle : « *Mit dem Schweineknochen hast du mir deinen Tod in mir aufgezeigt* » (HI, p. 198).

## Chair, chère et viande

Lorsque corps et nourriture sont assimilés, chair et chère se superposent. Une place centrale revient alors au mot *Fleisch*, qui signifie à la fois chair et viande et apparaît sous différentes appellations, exposant et réduisant en même temps ces corps<sup>12</sup>. Dans *DIE PRÄSIDENTINNEN*, Erna déplore la chair irriguée de sang (« *Daß der Mensch aber auch so viel Blut haben muss im Fleisch* », PR, p. 56). Herrmann, le fils de Grete, est caractérisé par l'absence de lumière à l'intérieur de sa « chair de crâne » (« [...] *und innen im Schädelfleisch täte kein ewiges Licht aufleuchten* », PR, p. 30). Après avoir tué ses invités, Frau Grollfeuer vomit presque devant l'amoncellement de chair qui se présente devant elle (« *die Fleischgebirge* », VO, p. 170). Elle continue cependant de les massacrer à l'aide d'un couteau de cuisine et commente l'état des cadavres, comparés à de la viande préparée en boucherie (« *Der sieht schon reichlich tranchiert aus sich heraus* », VO, p. 172). En analogie à l'anthropophagie, la chair devient donc aussi viande. Dans *DER HIMMEL*, Herrmann Wurm est qualifié de « *abgekochtes Herrmannfleisch* » (HI, p. 200) et, dans *VOLKSVERNICHTUNG*, le personnage de Herrmann Wurm est décrit comme un « *aufgebohrtes Fleisch* », un « *abgehäutetes Leben* » (HI, p. 158) ou bien encore comme un « *unausgegorenes Menschenfleisch* » (VO, p. 168). C'est surtout ce dernier terme qui permet d'établir un lien concret avec le cannibalisme. La viande n'est plus liée à la nourriture, et donc à la vie, mais à la violence et à la destruction, symbolisées dans le meurtre qui relève ici de l'abattage.

Les personnages sont mangés par d'autres parce qu'ils ne sont que viande ou saucisse, l'ingurgitation laissant donc transparaître une dimension clairement animalière. La mise en scène de *l'animal humain* odieux, répugnant et repoussant plonge par ailleurs ses racines dans une tradition attestée du grotesque<sup>13</sup>. En effet, de nombreux personnages schwabiens portent des noms évoquant des animaux, notamment des

12. Dieter Hornig utilise aussi le terme « sac de viande » (*Fleischsack*) pour désigner les personnages de Schwab. Voir « Werner Schwab: Groteske Körper/Obszöne Stimmen », art. cité, p. 120-122.

13. Voir Dominique Jehl, *Le Grotesque*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1997.

chiens : Rottweiler, Hundsmaulsepp, Wurm ou bien Schweindi... Frau Grollfeuer considère Kovacic comme un animal qui a eu le malheur de se reproduire : « *lautstarkes Tier, das sich bedauerlicherweise vermehrt hat* ». VO, p. 139). L'allusion à l'eugénisme est ici manifeste. Dans *DIE PRÄSIDENTINNEN*, des insultes fusent, les femmes se traitent elles-mêmes de truies, « *Sau* » (PR, p. 52). Herrmann, après avoir subi le viol de son tuteur et oncle, est caché par celui-ci dans l'étable et mange à l'auge avec les cochons. Inversement, les animaux prennent une place parfois plus importante que les êtres humains. La chienne Lydia – au nom clairement humain et même plutôt élégant – est considérée comme la fille de Grete, remplaçant ainsi la fille légitime, Hannelore, autre victime d'inceste qui a fini par fuir en Australie après s'être fait enlever ses organes de reproduction. Il est aussi question d'organes et d'entrailles, mais une fois de plus dans une dimension animalière, comme lorsque Cosima Grollfreuer exhorte Herrmann Wurm à ne pas *évider* tout de suite sa fiancée Anna Rottweiler :

COSIMA GROLLFEUER

*Verschieben Sie das Ausweiden des Fräuleins auf später, Herr Wurm, mich ekelt vor frischem Gekröse* (HI, p. 202).

En dehors de la mise en scène de la destruction des personnages par dévoration ou meurtre, le corps se voit aussi réduit à sa fonctionnalité. Le métabolisme est ainsi décrit de manière très naïve comme un cycle naturel par Mariedl :

MARIEDL

*Und die Menschen trinken viel von dem guten Bier und essen das gute Fleisch, und da bekommt jeder einen Drang, einen fürchterlichen Drang, weil die Lebensmittel heraus wollen aus dem menschlichen Körper, wenn die Nährhaftigkeiten herausverdaut sind* (PR, p. 40).

Le corps apparaît comme la machinerie dans laquelle les plats et boissons auparavant ingurgités se transforment. La langue artificielle détruit ici tout semblant de naturel (un certain mythe de la nature), un procédé similaire à celui qui est utilisé par Elfriede Jelinek dans ses textes. La nourriture, les « vivres » (*Lebensmittel*), même en train d'être digérés, se voient à nouveau personnalisés (« *wollen heraus aus dem menschlichen Körper* »), mais l'adverbe de position « *heraus* » masque en l'occurrence l'acte de défécation qui n'est pas explicitement nommé.

Ce cycle « naturel », si gentiment décrit avec distanciation par l'innocente Mariedl, fait vite place à la monstruosité à l'état pur, à l'abject et au

dégoût. Le corps devient alors *organisme*<sup>14</sup>, et se trouve dans un état de décomposition potentielle – comme le montrent les allusions fréquentes aux odeurs émanant des corps. Frau Wurm (au nom parlant) ne cesse de souligner la puanteur de son fils Herrmann, maltraité par elle et symbole de l'erreur de la nature (« *Und gestunken hast du immer...* », VO, p. 132). Ou bien, après le massacre commis dans *VOLKSVERNICHTUNG*, Frau Grollfeuer commente l'odeur des morts : « *Und bevor die Fleischgebirge ihren Geschlechtsgeruch in einen Leichengeruch umwandeln, werde ich das schwarze Gipfelkreuz der Stille erreichen [...]* » (VO, p. 170). Le lien entre le corps comme machine et la décomposition se fait dans *DER HIMMEL MEIN LIEB* au moment où Herrmann Wurm dépeint Anna Rottweiler comme une station de purification dans laquelle la nourriture usée (à l'image des eaux usées) peut être stockée : « *Du bist eine noch hochprozentigere Klärgrube als ich. In dir kann man ja noch mehr ausgelaugte Menschenernährung endlagern als in mir* » (HI, p. 198). Nourriture et matière fécale se confondent, et ingurgiter signifie toujours aussi rendre : vomir et chier. La vie est dès lors assimilée à de la merde ou à du purin. Dans *DIE PRÄSIDENTINNEN*, il est ainsi question de « purin humain » (*menschliche Jauche*, PR, p. 23), et des éléments scatologiques se voient associés à la nourriture, comme lorsque Herrmann espère ne plus être obligé de dévorer des chips imbibées d'urine maternelle (« *nie mehr werde ich die in deinem Lulu aufgeweichten Patatoechips fressen müssen* », VO, p. 128).

Le lien le plus net entre nourriture et défécation est établi lorsque Mariedl, déboucheuse de toilettes professionnelle, plonge ses mains nues dans la cuvette et en retire non seulement des éléments fécaux, mais également de la nourriture. Elle y trouve une boîte de goulasch, ainsi qu'une bouteille de bière qu'elle peut garder :

MARIEDL

*Jetzt ist die Mariedl schon mitten in der Arbeit, aber sie hat noch nichts gefunden. [...]*

*Da spürt die Mariedl etwas, das gleich noch fester ist als ein Stuhl. Hart und glatt ist es und irgendwie rund. Jetzt kriegt sie es in die Finger und*

14. Voir en détail également Dieter Hornig, « Werner Schwab: Grotteske Körper / Obszöne Stimmen », art. cité, p. 119. L'auteur renvoie à Bakhtine et à sa définition des corps grotesques : « *Körper wird als ganzer Körper, als materielles Substrat aus Säften und Exkrementen eingesetzt, als skatologischer und pornographischer Körper, als Behälter von Exkrementen, Schleim, Sperma und Blut, als niedriger Leib, als immer schon potentiell verfaulender und sich zersetzender Kadaver...* ».

*da ist es eine Konservendose, und noch dazu eine Dose, die noch gar nicht aufgemacht ist. Und da klatschen die Menschen, wie die Mariedl die Dose in die Höhe hält und das Klo durchrauscht. Und da sagt der Herr Pfarrer, daß die Dose jetzt Mariedl gehört und wirft ihr einen Dosenöffner zu. Sie soll doch hineinschauen was da gutes drinnen ist. Schnell wird der Stuhl von der Dose weggewischt und die Dose geschickt aufgemacht. Und da ist es ein Gulasch, wie die Dose offen ist, und wie das schon gut riecht. Daß es ein ungarisches Gulasch ist, sagt der Herr Pfarrer, ein würziges, und da wirft er der Mariedl eine Gabel zu und eine Semmel (PR, p. 42).*

Ingurgitation et défécation ne font désormais plus qu'un, le cycle de vie et de mort se referme lorsque l'acte de naître lui-même est désigné par le verbe « chier » : Herrmann, estropié, maltraité, abusé par son oncle et tuteur, reproche à sa mère d'avoir été « chié dans le monde » (« weil [...] ausgerechnet du mich mit deinem zweiten Loch auf die Welt geschissen hast », VO, p. 133). Impossible survie donc chez Schwab, puisque la vie est une maladie constante<sup>15</sup> (« *Lebenskrankheit* », VO, p. 129), synonyme de « bassin d'excréments » (« *Leibschüsslexistenz* », HL, p. 198), où le principe consistant à se nourrir pour vivre se trouve renversé.

### « *Wort-Fleisch* » : la relation entre nourriture et langue

*Fleisch*, la viande et la chair, est également intimement liée à l'écriture : c'est par la langue que les protagonistes schwabiens prennent chair, ils sont la langue, le théâtre devient *Schauspielerherzeigefleisch*<sup>16</sup>. Il existe chez Schwab une relation circulaire entre *Wort* et *Fleisch*. D'une part, le discours constitue le double de la réalité physique – il est aussi vide et vain que la chair qui se décompose, les matières qui entrent et sortent des corps. D'autre part, le langage sert précisément à montrer cette réalité-là (*Wort* et *Fleisch*, *Fleisch* et *Wort*). Le langage trituré comme la matière – la viande – est profondément et terriblement charnel. La chair, présente dans la langue, est presque vivante. La représentation de la chair sur scène est donc une métaphore de ce qui se passe dans le langage :

15. Comme le demande Herrmann Wurm à sa mère dans la dernière scène de *DER HIMMEL MEIN LIEB* : « *Müssen wir wirklich alle an den anderen Menschen sterben wie an einem Krebs? Sterben die Menschen denn wirklich an den Menschen?* / FRAU WURM / *Ja, ganz sicher, Herrmann.* » (HL, p. 235)

16. Préface du recueil *Fäkaliendramen*, *op. cit.*, p. 9.

*Die Schwabschen Skulpturen sind also Fleischstücke mit Text, so wie Schwabs Theater Textstücke mit Fleisch sind. Im Verschnitt von beidem, von Sprache und Fleisch, gelingt es Schwab, die Gesellschaft aufzuschneiden. Bei der Begegnung von Fleisch und Sprache, von Natur und Zivilisation, ist der Aggressor und die Dekonstruktion auf Seiten der Sprache<sup>17</sup>.*

Le corps disséqué sur scène symbolise alors la dissection de la société tout entière qui est justement cruelle, monstrueuse, voire fascisante<sup>18</sup>. Ce *Fleisch*, ce corps grotesque mis en scène par Schwab ne peut jamais être pur<sup>19</sup>, bien au contraire. C'est ainsi que l'on trouve des corps estropiés ou disséqués (comme celui du « Krüppel » Herrmann Wurm avec son pied-bot ou le « Krüppelwurm » Herrmann dans *DIE PRÄSIDENTINNEN*), *décharnés* (*ausgemergelt*, un des adjectifs attribués à Frau Wurm) ou encore *gras* (*feist*, comme Anna Rottweiler), mais jamais *purs* ou *justes*. Un corps en bonne santé, *pur*, serait ce corps fantasmé des nazis, or il convient justement de se méfier du *redlich und reinlich* du surhomme Wottila. Tout comme Jelinek, Schwab ne peut que souligner la contamination des corps scéniques et de la langue qui les constitue<sup>20</sup>, mais tandis que Jelinek reste au niveau du langage et du discours (avant tout *via* les intertextes), Schwab utilise la langue en lien avec sa dimension physique, donc avec le réel.

La langue de Schwab produit et expose la corporalité des personnages en soulignant les actes d'ingurgitation, de défécation et de déjection. Ces mêmes principes peuvent être transposés à l'acte d'écriture lui-même – travailler la langue d'une telle manière signifie toujours aussi ingurgiter les éléments d'une langue existante (les éléments réels), retravailler cette dernière et, en quelque sorte, la recracher :

17. <http://www.neuegalerie.steiermark.at/96/schwab/fleisch.html>.

18. « *Er sezziert auf der Bühne den Kadaver der bürgerlichen Gesellschaft. Er zeigt nicht den Menschen an sich, er zeigt den Bürger als grausames Vieh, er zeigt das Subjekt als Beamten und den Beamten als Bestie, er zeigt den blutigen Terror als Ordnung des gebildeten Bürgertums und die Greuel des Krieges als Folge der Exklusions-Strategien der sozialen Systeme. Er schneidet den sozialen Körper auf, er liefert Gruppenbildnisse, Standesporträts, er zeigt die Gesellschaft als geöffnete Leiche.* » Voir : <http://www.neuegalerie.steiermark.at/96/schwab/fleisch.html>.

19. « *Jede Figur ist auch ein demolierter und obszöner [...] Sprachkörper. Die Sätze werden zum Aussatz, die Körper zu Krüppeln, das beschädigte Leben nennt wie selbst redend seinen Preis* », Peter von Becker, « *WIR SIND IN DIE WELT GEVÖGELT UND KONNEN NICHT HILFEN* », art. cit., p. 194.

20. « *Die Körper, deren Identität sich fortwährend auflöst, die immer gemischt sind, indem sie dem Stoffwechsel und der Sexualität unterworfen sind, können nie rein sein, nie eigen sein (proprie), sie besitzen keine Eigenheit, sie sind nie bei sich* », Dieter Hornig, « *Werner Schwab: Groteske Körper/Obszöne Stimmen* », art. cit., p. 123.

*Ihm [dem Dichter, E. K.] ist, wie allen, das Wort aus dem Mund genommen. Er gibt es, wie alle, im Nachhinein weiter, wenn es vorgekaut, vorverdaut, ausgeschissen ist. Auch er kocht sein Suppchen mit Wasser, das Blasen wirft. „Sprechblasenentzündung“. Wie immer die verhackstückten Worte wieder zusammengebacken werden, sie stillen keinen Hunger. Nicht den nach Essen, nicht den nach Liebe, nicht den nach einer Sprache, die keinen sprachlosen Kohldampfschiebt. Alle leben aus dem, von der FINEN Sprache produzierten Müllleimer<sup>21</sup>.*

Jutta Landa souligne l'assimilation entre langue et organisme (« *Sprache als biologischer Organismus, als Ingestion und Digestion*<sup>22</sup> »), mais y voit principalement un jeu postmoderne, certes revitalisant. Tout au contraire, il faut précisément situer Schwab dans une filiation *moderne*, en lien entre autres avec toute une tradition littéraire autrichienne liée à la philosophie de la critique du langage<sup>23</sup>.

La langue de Schwab incarne les déformations, le grotesque, la prolifération. Le schwabien imite l'acte d'ingurgitation et de régurgitation entre autres par la prolifération des syllabes, la distorsion grammaticale, etc.<sup>24</sup>, des procédés similaires à ceux qu'emploie Elfriede Jelinek notamment dans *Burgtheater* et *Krankheit oder Moderne Frauen*. Au-delà de tout moralisme, les deux auteurs démasquent ainsi la langue et son pouvoir, comme G. Krause le note à propos de Werner Schwab :

Toutes les formations et déformations corporelles sont l'effet d'une mise en scène scripturale, d'un travail qui consiste à sortir les excréments des profondeurs de leur cachette, autrement dit : de rendre public le pouvoir de la langue par la mise en scène scripturale et théâtrale<sup>25</sup>.

21. Gerburg Treusch-Dieter, « Alles Unerhörte gehört standrechtlich erschossen. Zum zehnten Todestag von Werner Schwab », *Freitag*, 26 décembre 2003.
22. Jutta Landa, « SCHWABREDE – REDEKÖRPER », art. cité, p. 40.
23. Dieter Hornig le souligne d'emblée : « *Die unmittelbare Rezeption Schwabs [...] zeigt vielmehr, wie ratlos eine solche postmoderne Kritik auf ein Werk reagiert, das konsequent bei ästhetischen Positionen der Moderne ansetzt und sie konsequent radikalisiert* » (« Werner Schwab: Groteske Körper/Obszöne Stimmen », art. cité, p. 117).
24. Voir Dieter Hornig, *ibid.*, et Harald Miesbacher, *Die Anatomie des Schwabischen*, *op. cit.*
25. Günter Krause, « Théâtre et politique: Werner Schwab ou la mise en scène du pouvoir par la langue », dans Christian Klein (dir.), *Théâtre et politique dans l'espace germanophone contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 107-115.

La *ETT* (et plus généralement tous les principes d'exclusion<sup>26</sup>) constitue une strate de cette langue existante dont il est impossible de faire abstraction. Elle fait clairement partie du *Dreck* (de la réalité sociale avec son histoire et son langage), et Werner Schwab ne cesse de le montrer.

Les personnages schwabiens prennent chair par et dans la langue. La mise en scène de la chair montre toujours des corps estropiés et la vie ressemble à de la merde. Nourriture et matière fécale ne font qu'un, et ce cycle immuable montre l'absence de survie chez Schwab.

Schwab puise dans le réel, il déréalise les éléments réels pour produire ses œuvres d'art. Il redonne chair à l'art en revenant à la matière, à la nourriture. Dans l'œuvre de Schwab, la *viande* occupe une place prépondérante, sur un plan aussi bien concret que symbolique. Métaphore du langage, elle concentre en elle toutes les formes de violence. Exposée dans sa matérialité, elle est le vivant primitif dépourvu d'individualité que l'on triture, dissèque et ingurgite. Chez Schwab, la viande est transformée en saucisse et en *Leberkäs*, et le goulasch en boîte émerge de la merde, du purin – avant d'y retourner. Dans ses pièces, on trouve peu ou pas de nourriture sophistiquée, mais une accumulation de formes minables que l'on peut voir comme des symboles de l'art. Les actes d'ingestion et de défécation renvoient à la production, c'est-à-dire à l'écriture même. L'art comme forme doit faire apparaître l'informe.

26. Voir aussi Stephanie Krawehl, *Die Welt abstechen wie eine Sau – Sprachgewalt und Sprachentgrenzung in den Dramen Werner Schwabs*, Oberhausen, Athena, 2008.

