

Les abîmes de l'histoire

Traduite ici sous le titre *Caf'conc' Treblinka*, la pièce de Werner Kofler *Tanzcafé Treblinka*, créée le 12 mai 2001 au Studio du Théâtre municipal de Klagenfurt, capitale du land de Carinthie dans le sud de l'Autriche, était à l'origine une commande passée par le théâtre de cette ville. L'écrivain, chargé d'écrire une pièce avec pour seule obligation qu'elle ait « un rapport avec la Carinthie », choisit de mettre en lumière l'implication de la Carinthie dans la politique nazie et, parallèlement à la création de la pièce, un colloque fut organisé à Klagenfurt, consacré aux nationaux-socialistes de Carinthie et aux meurtres de masse en Pologne.

Le titre provocateur de la pièce, qui fait cohabiter lieu de divertissement et camp d'extermination, fait allusion à un établissement de Klagenfurt devenu café dansant après la guerre (et, depuis, restaurant de la chaîne Wienerwald), tenu par Ernst Lerch. Ce dernier avait été le « chargé des Juifs » (*Judenreferent*) à Lublin dans le Gouvernement général de Pologne et nia après la guerre toute participation à l'extermination des Juifs, ce dont il sut convaincre le tribunal.

Les faits occupent ici une grande place : les listes, les noms, les chiffres et inventaires, tout ce qu'on peut et doit opposer aux discours qui nieraient l'histoire. En cela, ce texte qui produit et cite des faits authentiques tient, pour partie, du théâtre documentaire, théorisé notamment par Peter Weiss dans les années 1960 comme contre-parole et témoignage

rétablissant la vérité face au discours officiel et médiatique – il en allait ainsi des pièces de Weiss sur le procès de Nuremberg et sur la guerre du Vietnam, de celle de Rolf Hochhuth sur les rapports entre l'Église catholique et le nazisme. Mais Kofler traite son sujet dans une perspective historique et esthétique différente, sans doute plus complexe, car il écrit *après* sur des faits qu'on n'a pas voulu voir, en incluant dans la construction dramatique oubli et mémoire, dont il montre que, loin d'être des termes antagonistes, ils sont indissociables.

L'œuvre se compose de deux monologues consécutifs. Le premier est tenu par A, un homme d'un certain âge qui raconte les « soirées au théâtre [de Klagenfurt], les somptueuses premières, début décembre, riches soirées en des temps de privation... », les souvenirs des opérations « à l'est » et des épisodes plus ou moins célèbres de l'histoire allemande et autrichienne entre 1923 et 1945 – la Feldherrnhalle de Munich, où se termina le putsch de Hitler le 9 novembre 1923, les formations Têtes de mort, Treblinka, Sobibór, Belżec, etc. A s'adresse à B, un homme plus jeune qui, selon les termes de A, n'a « jamais rien voulu savoir » de tout cela et réagit en hurlant « non ! », avant de nier avoir jamais « entendu », « connu » ni « su » les noms, les faits et les chiffres mentionnés par A ; mais il les reprend tout de même de manière ramassée, en même temps qu'il s'enthousiasme pour le championnat mondial de beach volley prévu sur les rives du Wörthersee à Klagenfurt à l'été 2001 (c'est-à-dire juste après la création de l'œuvre), conjurant ainsi les rappels insistants de la Conférence de Wannsee et de la « solution finale ». L'action est ainsi tendue entre deux pôles, à savoir les années 1938 à 1945, où l'on va au théâtre écouter entre autres *La Flûte enchantée* tandis que

des Carinthiens s'affairent en Pologne, et l'histoire de l'actuelle Deuxième République autrichienne, dont l'horizon est alors l'entrée dans le troisième millénaire et les divertissements sportifs et médiatiques.

Les deux soliloques successifs dont se compose la pièce constituent paradoxalement un dialogue, mais un dialogue de sourds à la fois terrifiant et carnavalesque. A et B sont tous deux des vociférateurs et radoteurs qui s'apparentent à certains personnages de Thomas Bernhard, mais ils sont aussi, par leur psittacisme même, des figures artificielles et quasi abstraites au service d'une démonstration. En répétant ce qui a été assené par A, B le profère et le nie à la fois, révélant par là à quel point la présence d'un discours risque de résonner dans le vide face à qui ne veut pas l'entendre ; en cela, le spectateur de la pièce est celui qui, à son tour, est confronté à un choix analogue : à lui de prendre position par rapport à ce qui est « entendu, connu, su », *a fortiori* s'il ne discerne sans doute pas toutes les allusions. Il est, comme B, mis en face de son savoir et de son ignorance, confronté à son devoir de connaissance, peut-être imposé par l'air du temps, et à une pulsion rageuse, celle de n'avoir enfin plus à entendre parler de ce qui est « passé ». Kofler met ainsi en œuvre le mouvement de la connaissance de l'histoire et de son abolition par des discours qui sans cesse risquent d'en faire un objet de consommation. Dans le même temps, il coupe l'herbe sous le pied de qui considérerait le temps venu de tourner la page et de repartir à zéro en affirmant que la fin du 20^e siècle et l'entrée dans le nouveau millénaire procurent une pureté nouvelle, exprimée ici par les images de la neige qui recouvre tout, du lac bleu et des plages de sable blond. De ce point de vue, la combinaison d'éléments

connus d'une part et de « révélations » et d'allusions obscures d'autre part permet d'empêcher la solidification de l'histoire et la banalisation de la mémoire, elle est un instrument pour contrecarrer le reproche adressé par B selon lequel ce ressassement de l'histoire renverrait à un « savoir stérile ».

Recherche acharnée sur la vérité historique et travail artistique sont donc intimement liés, ce qui est l'une des caractéristiques de l'esthétique si virtuose de Werner Kofler. L'imbrication des deux dimensions se retrouve dans la notion de *représentation*, au cœur de notes personnelles reproduites sur l'affiche-programme de la création ; Kofler y indique que travailler à cette pièce l'a plongé dans « un état à peine supportable » : « *Caf'conc' Treblinka*, travail de commande, pièce parlée – un travail très MALSAIN (*a fortiori* à Vienne en plein mois d'août) – la nuit, jusqu'au petit matin, le fait de SE RENDRE COMPTE de divers DÉTAILS, de se REPRÉSENTER L'IRREPRÉSENTABLE, y compris les banals bruits de fonctionnement et autres bruits, comme celui – audible de loin, paraît-il – d'un moteur Diesel de 250 chevaux-vapeur pour la chambre à gaz ; et avant de s'endormir, au moment de trouver le sommeil de la matinée, les BRUITS FERROVIAIRES d'en bas, le vacarme de rapides et de TRAINS DE MARCHANDISES ; pire encore : l'installation de tuyaux pour le chauffage à distance – donc des conduites pour le gaz naturel – oui, GAZ VIENNOIS, HABITAT VIENNOIS, tout est pour le mieux – dans la rue basse du Viaduc, entre la rue des Chemins de fer et, bien que situé trois étages plus haut, mon bureau et chambre à coucher – les moteurs qui actionnent les marteaux-piqueurs, les marteaux-piqueurs eux-mêmes, les pelleteuses et engins à

chenilles, dont le vacarme, déjà difficile à supporter en soi, prend une signification plus vaste ».

La concomitance du ressassement et de l'émergence progressive d'un dire et d'un savoir se retrouve, à un autre plan, dans la manière dont le sujet de la pièce prend place dans l'ensemble de l'œuvre de Kofler. Écrite au tournant du siècle et du millénaire, cette pièce fait partie d'un projet ancien et est dérivée de textes en prose publiés antérieurement, *Photos, description, erreur*¹ et *Conjectures sur la Reine de la nuit*². Plus encore, l'idée de la pièce est annoncée et décrite dès la fin des années 1980 dans le premier volume du 'triptyque alpestre' de Kofler, *Derrière mon bureau. Légendes alpestres / Tableaux de voyages / Actes de vengeance*, où s'élabore une réflexion critique sur l'histoire, l'art et son utilisation sous un régime totalitaire, en particulier autour des abus et défigurations infligés à *La Flûte enchantée* de Mozart. Kofler fournit par avance un exposé et un commentaire de sa pièce tout en la replaçant dans un contexte historique et esthétique plus large : « Dans ma pièce parlée avec musique – vous entendez ? – ce n'est pas à la Flûte enchantée au théâtre municipal de la saison 1964/65 que je remonterai – entendez donc, entendez – mais à la Flûte enchantée du théâtre dit théâtre de la région frontalière. Ma pièce traitera de la Flûte enchantée national-socialiste, la *Flûte enchantée de l'âge de pierre*, la Flûte enchantée de la

1 *Bilder, Beschreibung, Irrtum* (1993), in Werner Kofler, *Aus der Wildnis*. Wien, Deuticke 1998, p. 69-77. Ce texte correspond, avec de nombreuses variantes, au rôle de A dans la pièce.

2 Ce texte ouvre *Hôtel Clair de crime*, seconde partie du 'triptyque alpestre', à paraître aux éditions Absalon. Il a été publié séparément dans *La Nouvelle Revue Française* 539 (1997), p. 52-62, traduction de Bernard Banoun.

Wehrmacht et de la Chambre musicale du Reich ! Avec cette Flûte enchantée du bien-être populaire, cette Flûte enchantée de propagande régionale, je traiterai du rapport de l'art et de la réalité, à l'exemple de la Flûte enchantée de l'hiver de guerre 1942/43, de la Flûte enchantée de l'entraide hivernale et de la soupe nazie, la *Flûte enchantée de l'âge de pierre* ! La présence du Gauleiter à une représentation de la Flûte enchantée, inconcevable, non ? Et pourtant c'est arrivé... Qu'est-ce qu'un national-socialiste vient chercher dans la Flûte enchantée, demanderai-je, qu'est-ce que cela vient faire ici ? À l'intérieur : la Flûte enchantée, à l'extérieur : le national-socialisme ! À l'intérieur : les coloratures de la Reine de la nuit, l'art, l'apothéose finale, *le théâtre entier se change en un soleil*, et à l'extérieur la réalité, la réalité se change en un âge de pierre organisé de bout en bout, en une tempête de feu ! Un soleil de théâtre et un incendie des mondes, voilà ce dont je traiterai, pré-apparaître, comme écrit le philosophe B., et âge de pierre, comme je le nomme, moi, le pré-apparaître dans l'âge de pierre, le pré-apparaître, la lueur, comme lueur toujours dans le feu... Tout réel se produit avec du *Non-encore* en soi, écrit ce philosophe en rapport avec la Flûte enchantée (il fait grand cas de Sarastro, moi pas, Sarastro, ça sonne déjà tellement obscur). »³ Concentrant son argumentation autour du personnage de Sarastro, Kofler prend le contre-pied de l'interprétation d'Ernst Bloch (le « philosophe B. »), pour lequel Sarastro incarne la bonté et l'utopie des Lumières. Il serait cependant abusif de voir dans les textes de Kofler une

3 *Dernière mon bureau. Légendes alpestres / Tableaux de voyages / Actes de vengeance*, traduction Bernard Banoun, Nancy, Absalon, 2009. La typographie respecte celle de l'original. Cf. p. 82-97.

réécriture négative de l'opéra de Mozart, ce qui reviendrait à affirmer que le message de cet opéra serait intrinsèquement porteur de la barbarie et celle-ci, comme cela a été fait parfois, liée à l'*Aufklärung* par un lien de causalité. Le point crucial des textes de Kofler est plutôt le fait que *La Flûte enchantée* ait figuré régulièrement au répertoire des théâtres de langue allemande entre 1933 et 1945 et que son message ait pu être infléchi dans le sens du régime⁴. Mais, comme Kofler le note dans les *Conjectures sur la Reine de la nuit*, où il reprend une phrase d'un programme de théâtre sous le Troisième Reich, Sarastro incarne le « triomphe du principe spirituel masculin sur le principe chthonien féminin », et l'auteur voit là l'une des sources du totalitarisme. Dans *Caf'conc' Treblinka*, procédant à une mise en abyme de *La Flûte enchantée*, dont il insère des bribes dans le texte et le paysage sonore⁵, Kofler accomplit donc une sorte de destruction du théâtre par lui-même, une forme d'art qui s'affirme en proclamant sa négation.

Bernard Banoun

4 Mozart était déjà si présent dans la culture des Allemands et des Autrichiens que la politique culturelle nazie n'avait plus qu'à l'instrumentaliser. Les opéras de Mozart sont à la cinquième place pour le nombre de représentations, sauf en 1941, où ils sont en deuxième place ; parmi ceux-ci, *Les Noces de Figaro* est le plus souvent représenté, *La Flûte enchantée* vient ensuite.

5 Kofler reprend aussi, au cœur de la pièce, sans guillemets mais en italiques, une citation de *Fugue de mort* de Paul Celan, « une tombe, une tombe dans les airs ».