

MARLENE STREERUWITZ

Comment raconter notre histoire : Quelques fragments de mémoire contre le vol de mémoire

Barbara Agnese

Marlene Streeruwitz (1950), qui vient de recevoir le prestigieux Prix littéraire de la ville de Brême (2012), est une auteure autrichienne qui, dans ses pièces de théâtre, sa prose et ses écrits de poétique, se penche surtout sur le rôle de la femme dans notre société, sur le devoir de mémoire que la génération qui a vécu la guerre a refusé d'assumer et sur les conséquences de ce refus. Début des années 1990 elle commença par publier des pièces de théâtre, suivis de romans.

Cet article, en prenant comme exemple une de ses premières pièces (*Tolmezzo*, 1994) essaie de montrer quel rôle joue le problème du refoulement de la mémoire collective dans la poétique de l'auteure et comment dans ses textes l'histoire, l'histoire personnelle et sa possibilité de représentation passent par une syntaxe parataxique et une « langue accidentée », seuls moyens de dire la longue attente des victimes et le long silence d'une société.

Marlene Streeruwitz, née à Baden bei Wien (Autriche) en 1950, s'est d'abord fait connaître au début des années 1990 comme auteur dramatique. Les raisons qui autorisent à rattacher incontestablement cette auteure à la génération de l'après-guerre ne sont pas uniquement d'ordre chronologique, mais concernent bien davantage sa résolution de se confronter à un passé que d'autres auteurs autrichiens, tels Thomas Bernhard ou Ilse Aichinger, ont vécu directement. Streeruwitz expose son entreprise littéraire de « non juive » depuis la perspective de « ceux qui viennent après » (*die Nachgeborenen*) ou plus exactement de « ceux qui sont nés après », qui ont observé leur société dans

son présent et son passé et ont choisi de prendre sur eux la tâche d'essayer de comprendre. Le premier terme que l'on rencontre dans ce contexte est bien évidemment « *Vergangenheitsbewältigung* », que l'on peut traduire par « devoir de mémoire (bien que le verbe allemand « *bewältigen* » puisse indiquer dans ce cas « apprendre du passé », l'assumer, mais aussi maîtriser, surmonter le passé). Ce terme désigne le travail collectif sur le national-socialisme, les déportations, la shoah, que la RFA d'abord et bien plus tard l'Autriche ont effectué et qui est lié au processus dit de « dénazification » de la société. Le deuxième grand « terme » à la base d'une partie du travail artistique de Streeruwitz est celui de « *Wiedergutmachung* ». En général une « réparation » ; qui ne peut cependant pas en être vraiment une, quand son but est de réparer les meurtres, les persécutions, les spoliations. Si en Allemagne le travail¹ sur la responsabilité historique et le travail

1. Voir par exemple Werner Bergmann/Rainer Erb/Albert Lichtblau (sous la dir. de) *Schwieriges Erbe. Der Umgang mit Nationalsozialismus und Antisemitismus in Österreich, der DDR und der Bundesrepublik Deutschland*. Francfort sur le Main/New York 1995 (Schriftenreihe des Zentrums für Antisemitismusforschung 3); Peter Reichel, *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland: Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*. Munich, Beck 2001. Nele Hempel se penche en détail sur ce sujet chez Streeruwitz dans: Nele Hempel, « Die Vergangenheit als Gegenwart als Zufunft. Über Erinnerung und Vergangenheitsbewältigung in Texten von Marlene Streeruwitz », in: *Text+Kritik*, 2004, n°164, p. 48-58. Voir aussi : Nele Hempel, *Marlene Streeruwitz : Gewalt und Humor im dramatischen Werk*. Tübingen, Stauffenburg 2001.

de « réparation » commença au début des années Cinquante, en Autriche ce ne sera, de façon systématique, qu'au cours des années 1990².

Ces données et la spécificité de la constellation autrichienne constituent la base ou mieux le point de départ, la coulisse constante d'une grande partie de l'œuvre de Streeruwitz et d'Elfriede Jelinek (bien plus connue en France). Dans un long entretien datant de 2004, année durant laquelle le prix Nobel de littérature lui fut attribué, Jelinek parle pour la première fois de ses racines juives et, re-soulignant l'aspect politique de son propre travail, voit Streeruwitz parmi ses « compagnons de lutte ».³ En prenant la parole au sujet de leur besoin de démasquer l'élément violent qui traverse sa société, toute société, de part en part, Jelinek explique aussi son but, qui est celui de démasquer la violence sous trois formes

2. Voir par exemple le travail universitaire de David Forster, « Wiedergutmachung » in *Österreich und der BRD im Vergleich*. Vienne/Innsbruck, Studienverlag 2001. En 1998 la République autrichienne créa une commission d'historiens pour conduire des recherches sur les indemnisations effectuées (ou pas) en Autriche à partir de 1945. Les résultats de ces recherches ont été publiés en 2003 (<http://www.boehlau-verlag.com/hiskom/>) et ont donné suite à d'éclatants cas de restitution « tardive » (Klimt, Schiele). Ce retard et plus généralement le retard que la société autrichienne a accumulé avant d'assumer toutes les responsabilités eu égard à la période national-socialiste est étroitement lié au « mythe » qui a fait de l'Autriche la « victime » de l'annexion en mars 1938. Cf. Heidemarie Uhl, « Das erste 'Opfer'. Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik ». *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* (ÖZP), 1/2001, p. 93-108.

3. Elfriede Jelinek/Christine Lecerf, *L'Entretien*. Paris, Seuil 2007, p. 13-21, 28, 79-91, 108-109. Cet entretien n'a été publié qu'en français. Voir aussi, pour ce qui concerne l'histoire des Juifs « viennois » jusqu'à l'écroulement de la monarchie : William O. McCagg Jr., *Les Juifs des Habsbourg. 1670-1918*. Paris, PUF 1996.

fondamentales : la violence cachée derrière les mécanismes politiques et l'exercice du pouvoir, la violence entre les sexes et la violence inhérente au « refoulement de la violence ».

C'est précisément à cette dernière forme que s'intéresse à son tour Marlene Streeruwitz. Son hypothèse de départ est une « scène originale » dans laquelle a lieu ce qui définit l'holocauste : la haine incompréhensible de l'homme et l'extermination organisée. Streeruwitz souligne l'obsévérité qui amène les uns à humilier les autres et finalement à les assassiner, elle observe l'obsévérité du pouvoir, et notamment le sentiment de pouvoir, engendré par le fait d'être autorisé à décider de la vie et de la mort d'autres personnes, de disposer de la vie de l'Autre à sa guise, et fixe son attention sur l'obsévérité du refoulement de la mémoire collective.

Comme le montre de façon très convaincante Nele Hempel à l'exemple du roman *Nachwelt [Postérité]*,⁴ Streeruwitz entreprend de diagnostiquer le conflit entre la génération de l'avant-guerre et celle de l'après-guerre, d'examiner les fondements et les raisons du silence ainsi que le refoulement des événements passés et de souligner ce qui a effectivement mené à la « transmission » du problème à la génération suivante, la sienne. Elle le fait dans les termes d'une deuxième « scène originale », où les questions que « ceux qui viennent après » posent à la « génération des bourreaux » se heurtent à des contre-

4. Voir l'article cité en note 1. Marlene Streeruwitz, *Nachwelt [Postérité]*. Francfort sur le Main, Fischer 1999. Le titre du roman définit le monde de Margarethe, protagoniste « née après », comme celui de la « postérité ». En outre, Margarethe poursuit le projet d'écrire la biographie d'Anna Mahler (fille d'Alma Mahler-Werfel et de Gustav Mahler) qui fut obligée de fuir l'Autriche nazie et vécut notamment à Londres, en Californie et à Spoleto.

questions offensives (« et toi, qu'aurais-tu fait, toi ? ») et sur laquelle repose la « double morale de la vie publique »,⁵ selon les termes employés par Streeruwitz dans son essai *Tagebuch der Gegenwart [Journal du temps présent]*.

Dans cette deuxième scène originaire – qui se joue au sein de la famille⁶ et de la société de « ceux qui viennent après » et qui suit la première scène originaire, violente, dans laquelle agissent les dénonciateurs, les collaborateurs et tous « ceux qui ne savaient pas » et qui mena à l'extermination, à la Shoah –, la génération la plus jeune est livrée à elle-même, délaissée seule face à ses propres interrogations.⁷ Face à cette question fondamentale et irrésolue : Comment cela a-t-il pu arriver ? Face aux sentiments de culpabilité que l'on ne veut pas avoir et auxquels on ne peut pas non plus échapper, puisque la « vieille » génération n'endosse pas cette culpabilité ni n'en assume la responsabilité, la faisant peser sur les épaules de la génération suivante. Laissée seule donc, avec pour unique connaissance celle d'avoir eu la chance d'être née « après ».

5. Marlène Streeruwitz, *Tagebuch der Gegenwart*. Vienne/Cologne/Weimar, Böhlau 2002, p. 41.

6. « Dans la famille [...], ce sont bien le blocage de la réflexion et l'interdiction de penser qui règnent », déclare Marlène Streeruwitz dans l'article basé sur une conférence tenue dans le cadre des *Erich Fried-Lectures* organisées à la Maison de la littérature à Vienne. Marlène Streeruwitz. « Vater. Land », *Die Presse*, 21 avril 2007, Spectrum, p. IV.

7. Dans la pièce de théâtre *New York. New York*, on peut lire par exemple le dialogue suivant : « SELLNER [30 ans] : Mon Dieu. Je veux dire. Je ne fais que me demander. Je demande à tout le monde. Je n'ai pas participé à la guerre moi (Pause). // HORVATH : Personne n'a participé. La guerre se fait toute seule (Pause). » Marlène Streeruwitz, *Waikiki-Beach. Und andere Orte. Die Theaterstücke*. Francfort sur le Main, Fischer 1999, p. 53. Voir aussi : *Nachwelt*, p. 170.

Marlene Streeruwitz travaille dans l'aujourd'hui et dans le microcosme du Moi, celui des histoires « personnelles » ou « intérieures », serait-on tenté de dire. Son analyse ne concerne pas seulement la violence et les mécanismes du pouvoir en général, que forme l'ensemble « Église, Politique, Histoire, Littérature » et « grand récit »⁸ et que Jelinek décrit de façon détaillée :

La violence s'abat sur les personnages, et la violence est toujours quelque chose de simple même si elle fait irruption sous de multiples formes. [...] il n'y a qu'une manière de pratiquer le pouvoir, filandreux et magouilleur. Comment le montre-t-on ? En montrant que le pouvoir détruit tout et n'engendre que lui-même. [...] Il en découle que tout ce qui a lieu sur scène, comme dans la vie, est, depuis le début, pré-dessiné par cette unique chose qui n'est rien parce qu'elle n'est que destruction, dont le but n'est à son tour que le néant. [...] Et ce caractère indescriptible de ce qui nous oppresse tous rend ses pièces à la fois explicites et tout à fait énigmatiques. [...]⁹

L'analyse de Streeruwitz prend aussi en compte l'indifférence que la société éprouve vis-à-vis de l'Histoire, et la met en scène surtout par le biais des soliloques de certains de ses personnages.

8. Maria Stehle, Sabine Harenberg, « 'Das Schreiben ist für mich eine Art Anti-Verdrängungsstrategie'. Themen und Formen in Marlene Streeruwitz' Theaterstücken und Prosawerk », in : Ilse Nagelschmidt (sous la dir. de), *Zwischen Trivialität und Postmoderne: Literatur von Frauen in den 90er Jahren*. Francfort sur le Main, Lang 2002, p. 214.

9. Elfriede Jelinek, « Die Macht und ihre Preisliste (zu den Theaterstücken Marlene Streeruwitz) », in : Streeruwitz, *Waikiki-Beach. Und andere Orte*, 1999, p. VII, IX, X, XI.

Dans une de ses premières pièces (*Tolmezzo*, 1994), le refoulement de la mémoire collective est « montré » par le silence des personnages qui « écoutent » les monologues d'une femme partie, « à l'époque », en exil. Les seuls moyens de dire la longue attente des victimes et le long silence d'une société passent pour Streeruwitz par une syntaxe parataxique et une « langue accidentée ».

Tolmezzo. Eine symphonische Dichtung (1994)

L'« incongruité entre le titre et le contenu »¹⁰ de la pièce représente à elle seule le premier effet d'étrangeté, de « distanciation » auquel le public ou le lecteur de Streeruwitz est confronté. Car la plupart des pièces de théâtre de l'auteur autrichienne portent des titres « exotiques » : *New York. New York*, *Waikiki Beach*, *Sloane Square*, *Ocean Drive*, *Elysian Park*, *Tolmezzo*, *Troyes*, *Sapporo*. Mais le vécu lié à un lieu « exotique » est pourtant refusé au lecteur ou au spectateur, qui voient finalement toutes leurs attentes déçues et sont obligés d'abandonner tout espoir d'« escapade vacancière ». À de rares exceptions près, les contenus de ses pièces de théâtre se détachent complètement de leurs titres respectifs :

Avec les titres de ses pièces de théâtre, Marlene Streeruwitz a déjà sciemment induit son public en erreur dans la mesure où elle suggère des lieux d'action spectaculaires alors que les pièces se déroulent dans des lieux tout à fait différents – on pense par exemple à *New York. New York* où les spectateurs se retrouvent en réalité à Vienne dans des toilettes publiques frappées du sceau de l'Empire austro-hongrois.¹¹

La commune de Tolmezzo, petite ville italienne non loin de la frontière autrichienne dans la

région des Alpes carniques, a été ravie en apprenant l'existence de la pièce et le fait qu'aucun lien entre la ville et la pièce de théâtre n'existe, semble accepté.¹² Le lieu où se déroule effectivement l'action dans la pièce rappelle indubitablement Vienne. Des éléments, par exemple architectoniques, permettent de le reconnaître : une petite place sur laquelle se dresse un bâtiment de l'époque dite des Fondateurs, abritant un salon de thé : « *Colonnes dans le salon de thé. Peint. En écho à l'historique Café Central.* »¹³

Manon Greef et sa fille américaine Linda, sont à Vienne pour la première fois depuis « cette époque-là », lorsque la mère avait été obligée de partir d'Autriche. Autour d'elles gravitent quelques personnages dont la fonction consiste à esquisser la Vienne de l'« après », comme le Professeur Krobath qui se déclare actif « [d]ans le cadre du déclin de cette culture »¹⁴ (dans la pièce *New York. New York*, un personnage presque homonyme, le Professeur Chrobath, déplore le déclin de l'Occident) ;¹⁵ ou Monsieur Lambert, le jeune rédacteur en chef ayant quitté sa province natale pour Vienne, et l'homme d'affaires Stoll qui reconnaît aussitôt en Manon une « Viennoise » sans en tirer plus de conclusions : « *STOLL : Ah. Votre maman est viennoise. Bien sûr. On le remarque tout de suite.* »¹⁶

Les trois « *Sängerknaben* » de la fameuse chorale d'enfants, qui dans la pièce sont trois vieux messieurs chantant le tercet pour voix d'enfants extrait de *La Flûte enchantée*, sont le symbole de la tradition d'une certaine culture viennoise, mais

12. Voir www.comune.tolmezzo.ud.it

13. Streeruwitz, *Waikiki-Beach. Und andere Orte*, 1999. *Tolmezzo. Eine symphonische Dichtung*, p. 294.

14. *Idem*, p. 306.

15. *Ibid. New York. New York*, p. 56.

16. *Ibid. Tolmezzo. Eine symphonische Dichtung*, p. 299.

10. *Text+Kritik*, 2004, n°164. Hempel, p. 55.

11. *Ibid.*

se présentent, « comme des reliques déchues d'un passé devenu anachronique et, dans le meilleur des cas, lancées sur le marché sous la bannière du tourisme ».¹⁷

Il fait nuit. Tout en montrant à sa fille le café qu'elle-même et ses amis fréquentaient, la mère s'adresse à sa fille en allemand alors que c'est en anglais qu'elle lui parle habituellement :¹⁸

MANON : Ici. C'est ici que nous étions. Tous les après-midi. Après l'école. [...] Et mes frères. Et moi. Nous étions ici. Et Heß. Schnabl. Et Malcher. Et Lizzi Bodenstedt. Tous les jours. Tous les jours nous étions ici. Nous étions assis là derrière. Là. Et nous faisions du bruit. Nous étions jeunes. Tout simplement. Et là devant. C'est là que le Dr Walter était toujours assis. Celui qui a toujours fixé Lizzi du regard. Et lui a envoyé des bouquets de fleurs. Insistant. Parce qu'elle était belle.

17. Manfred Mittermayer, « Theater der Zersplitterung. Zu den Dramen von Marlene Streeruwitz », in : Henk Harbers (sous la dir. de), *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands*. Amsterdam, Rodopi 2000, p. 178. Voir aussi : Franziska Schößler, « Zeit und Raum in Dramen der 1990er Jahre. Elfriede Jelinek, Rainald Goetz und Marlene Streeruwitz », in : Georg Main/ Markus Rieger-Ladich (sous la dir. de), *Soziale Räume und kulturelle Praktiken. Über den strategischen Gebrauch von Medien*. Bielefeld, Transcript Verlag 2004, p. 235-255, en particulier p. 250.

18. Nele Hempel (*Text+Kritik*, 2004, n°164. Hempel, p. 51) qualifie ce type de figures qui parlent deux langues en les mêlant ou qui parlent anglais avec un accent allemand et allemand « démodé et empreint désormais d'un léger accent américain », d'« existences hybrides » et constate que « dans cette langue particulière des émigrants, une référence à leur passé est inscrite de manière indélébile, ainsi que, bien sûr, le souvenir de ce passé. »

Nous l'étions tous. Jeunes. Et beaux. Intouchables. D'une certaine façon.¹⁹

À partir de ce souvenir qui ouvre la pièce (première scène), d'autres fragments de l'histoire/histoire se cristallisent et se trouvent répétés par d'autres personnages, en partie aussi sous forme de chant choral, afin de représenter des « relations de violence qui sous-tendent le présent comme le passé ».²⁰ Le souvenir de Manon clôt également la pièce de théâtre :

MANON : Ici ? C'est ici que nous étions ? Tous les après-midi ? Il y a bien longtemps. Beaucoup trop. [...] Je suis contente d'être vieille. Et si tout est déjà arrivé à quelqu'un. Alors on ne doit plus avoir peur. Tout au moins.²¹

C'est autour de ces fragments de souvenirs remontant au temps d'avant l'exil et la Shoah, que se condense le personnage de Manon. Elle tient cinq monologues intérieurs que l'on peut nommer ainsi non seulement parce qu'ils sont presque intérieurs, bien que le personnage évidemment les prononce, mais surtout parce qu'il semble qu'aucun autre personnage de la pièce ne puisse (et ne veuille) les entendre : certains « fixent droit devant eux », comme une société entière sujette au refoulement ; dorénavant, ce n'est plus à sa fille que Manon raconte ce qui est arrivé, mais c'est à elle-même ; au public, indique l'auteur :

Manon raconte le texte suivant au public. Les personnages autour d'elle ne lui prêtent aucune attention. Une vieille

19. Streeruwitz, *Waikiki-Beach. Und andere Orte*, 1999. Tolmezzo. Eine symphonische Dichtung, p. 295.

20. Mein/Rieger-Ladich, *Soziale Räume und kulturelle Praktiken*, 2004. Schößler, p. 250.

21. Streeruwitz, *Waikiki-Beach. Und andere Orte*, 1999. Tolmezzo. Eine symphonische Dichtung, p. 344.

dame raconte de manière décousue, hors de contexte, une des histoires de sa vie. Les autres parlent entre eux. Doucement. Ou fixent droit devant eux.²²

Manon, qui comme presque tous les personnages chez Streeruwitz n'a pas le statut de personnage et n'est qu'un fragment, un « éclat » de personnage, « raconte un texte » pour tous « ceux qui viennent après » et à qui la mémoire a été volée. Personne ne l'écoute, elle raconte des fragments d'une histoire qui est aussi celle de nombreux autres « Viennois » et que personne ne veut entendre, elle soliloque. Dans cette pièce de théâtre, Streeruwitz exprime, « de première main » et par bribes, des souvenirs que tous rejettent, mais dans sa volonté de les représenter elle les oppose au vol de la mémoire, à « l'évitement du souvenir [, au] refoulement »²³ car, comme nous pouvons le lire dans ses *Leçons de Francfort*, tout ceci ne constitue que « des actes qui se tournent contre la dignité de la personne ». La dignité, par contre, consiste en la « capacité à se souvenir »,²⁴ une capacité que les autres personnages autour de Manon ne possèdent pas :

MANON : Hubert Habich. Il voulait m'épouser. Lorsqu'ensuite j'ai obtenu mon visa, il m'a même accompagnée jusqu'au train. Je n'aurais plus eu d'argent pour le tramway. Sa Daimler se trouvait devant la porte. Des croix gammées des deux côtés. Nous n'avons parlé de rien. Je lui ai demandé ensuite s'il avait de l'argent. Tous nos comptes en banque avaient été fermés.

22. *Idem*, p. 300 – 301.

23. Marlene Streeruwitz, *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssten. Lassen*. Frankfurter Poetikvorlesungen. Francfort sur le Main, Suhrkamp 1998, p. 124.

24. *Ibid.*

Il me donna l'argent. Plus tard il a épousé quelqu'un d'autre. J'ai entendu dire. Et est mort. S'est saoulé à en mourir. Avant même que ce soit fini.²⁵

Dans d'autres monologues de Manon, il est question de visas, de comptes en banque clos, de passeports (p. 311), de la belle amie Lizzi Bodenstedt : « Elle était parmi les premiers. Bien que. Elle était seulement. C'était seulement sa mère. À proprement parler. »²⁶

Le récit du voyage en train et de l'argent est raconté jusqu'à la fin et n'est interrompu que par les discussions fuitives de Stoll et Krobath :

MANON (au public) : Nos passeports étaient complètement illégaux. Nous n'avions pas payé, bien sûr, cette taxe [La Taxe pour abandon du Reich]. Nous n'aurions pas pu non plus. J'ai montré au contrôleur que j'avais de l'argent.

[...]

MANON (au public) : Lorsqu'ensuite nous sommes arrivés à Paris, le contrôleur est venu. Il m'a rendu l'argent. Je lui ai dit alors qu'il devait le garder. Et aider autant de personnes que possible. C'était l'argent de Hubert Habich.²⁷

Ces bribes de souvenirs sont continuellement interrompues, souvent par des rituels de violence et de pouvoir mis en scène par d'autres personnages. Cette condensation de « situations et atmosphères évoquées par associations laissant entrevoir

25. Streeruwitz, *Waikiki-Beach. Und andere Orte*, 1999. Tolmezzo. Eine symphonische Dichtung, p. 301.

26. *Idem*, p. 314.

27. Streeruwitz, *Waikiki-Beach. Und andere Orte*, 1999. Tolmezzo. Eine symphonische Dichtung, p. 326-327.

l'étrangeté de l'histoire refoulée, peut être décrite comme principe dramatique central de la pièce »²⁸ : les contenus sémantiques de l'histoire souvenue sont moins importants que le fait de signaler l'irruption abrupte du refoulé car la « dignité du souvenir » ne peut pas nous parvenir de l'extérieur de manière indolore. Le devoir de chacun est d'affronter du regard le souvenir, pour lui-même et en même temps pour la société entière, et d'apprendre à composer avec lui. Et avant tout de composer avec le silence de la génération précédente. Dans le cas contraire, le refoulé refait toujours irruption, sous les formes les plus diverses, et nous poursuit jusqu'à ce que nous soyons trop las pour repousser encore la douleur du souvenir.

Le refoulé, le non-dit, déterminent la tâche que Streeruwitz veut endosser. Il s'agit pour elle, comme elle le définit dans un entretien, d'une « poétique de la recherche »²⁹ exprimée par différents moyens stylistiques, par exemple à travers la ponctuation excessive dont Elfriede Jelinek souligne tout particulièrement la signification :

Alors ça se trouve là. Dans des phrases, comme si on nous boxait sans cesse le dos, et les phrases ne sortent de la bouche que par morceaux, hachées menu par des points. [...] Les points sont des phares dans la prosodie du comédien, pour qu'il soit plus attentif. Pour que nous soyons plus attentifs.³⁰

28. Mein/Rieger-Ladich, *Soziale Räume und kulturelle Praktiken*, 2004. Schößler, p. 250.

29. Claudia Kramatschek, „Es gibt keine Utopien für Frauen. Im Gespräch: Die Schriftstellerin Marlene Streeruwitz über die Poetik des Suchens“, in: *Freitag*, 20.2.1998. Cité d'après: Maria Stehle/Sabine Harenberg, 'Das Schreiben ist für mich eine Art Anti-Verdrängungsstrategie', p. 218.

30. Streeruwitz, *Waikiki-Beach. Und andere Orte*, 1999. Jelinek, p. VIII.

Un autre moyen stylistique dont Streeruwitz justifie l'emploi dans sa « poétique du silence »³¹ présentée dans les *Leçons de Tübingen*, est la conception de ses textes comme lieux de rencontre entre le spectateur/le lecteur et lui-même. C'est avant tout dans les césures qui interrompent la phrase et le corps du texte en y insérant un moment de silence, que le texte se « remet » au lecteur et au spectateur afin que ce dernier se confronte à lui-même. Au fil du texte, des espaces lacunaires et des perturbations sont donc produits et transforment la langue en une langue accidentée, que l'auteur perturbe aussi par d'autres moyens, comme « la coupure, les changements d'éclairage, les rajouts, citations, collages de nature linéaire et spatiale. »³² La syntaxe parataxique et les césures dans le texte reflètent et signalent le fait que Streeruwitz ne propose aucune réponse. Il n'y a ni clef, ni réponse, ni solution dans ses pièces de théâtre. C'est la raison pour laquelle elle évite les relations de causalité entre les phrases :

La phrase qui affirme qu'elle pourrait décrire un état de fait est une énormité mensongère. Et en cela on ne peut que recourir à la casse. Tenter, au-delà de l'omission de ce qu'on ne peut pas apporter, d'établir une réalité d'un autre niveau

31. Marlene Streeruwitz, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen*. Tübinger Poetikvorlesungen. Francfort sur le Main, Suhrkamp 1997, p. 71. Sur la poétique de Streeruwitz voir Hildegard Kernmayer, « Poetik des Schweigens. Poetik der Brechung. Poetik des Banalen. Écriture féminine. Zu Marlene Streeruwitz' poetologischen Konzepten », in : Günther Höfler (sous la dir. de), *Marlene Streeruwitz*. Graz/Wien, Droschl 2008, p. 29-45.

32. Streeruwitz, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen*, p. 81.

qui admet que tout n'est qu'assemblage d'éclats épars.³³

Dans *Tolmezzo*, le refoulé fait partie de ces réalités « d'un autre niveau » ; essayer d'en mettre à nu les contenus est un processus lent dont les

composantes sont quelque chose « d'inachevé qui néanmoins permet la possibilité d'une représentation concrète »,³⁴ même si cette représentation ne correspond parfois qu'à un espace vide, celui d'un trop long silence.

(Traduit de l'allemand par Alice Hattenville)

33. Voir l'entretien de Marlene Streeruwitz avec Grohotolsky : Ernst Grohotolsky (sous la dir. de), *Provinz, sozusagen : Österreichische Literaturgeschichte*. Graz/Vienne, Droschl 1995, p. 247.

34. Ulrike Hass/ Marlene Streeruwitz, « 'Die Leerstellen zu sehen. Das wäre es.' Ein Gespräch über Theater », in : *Text+Kritik*, 2004, n°164, p. 61.