

ELLA de Herbert Achternbusch : un essai d'analyse

Hans-Jürgen Greif

Volume 18, Number 1, Spring–Summer 1985

Théâtre et cinéma : un miroir de l'Allemagne

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500679ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500679ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Greif, H.-J. (1985). ELLA de Herbert Achternbusch : un essai d'analyse. *Études littéraires*, 18(1), 107–113. <https://doi.org/10.7202/500679ar>

ELLA DE H. ACHTERNBUSCH: UN ESSAI D'ANALYSE

hans-jürgen greif

Sur la scène, au centre de la salle, se dresse une cage. À l'intérieur, superposés, trois niveaux de jeux différents : sur le plancher se trouvent un lit, deux chaises, une table, un téléviseur, une machine à café, un réveil-matin, un poêle à gaz, des tasses et quelques ustensiles de cuisine. Au deuxième niveau une petite plate-forme pouvant servir de lit ; en haut, directement sous le plafond, est suspendue une sorte d'armoire qui renferme quelques vêtements et des provisions. Les trois niveaux sont reliés entre eux par des échelles comme on en voit dans les poulaillers. Y sont juchées une vingtaine de poules qui se réveillent quand la lumière s'allume au-dessus de la cage. Des deux personnages d'*Ella*, seul parle Josef, fils d'*Ella*, qui est une femme dans la cinquantaine ; Josef a près de trente ans.

La pièce nous raconte l'histoire d'*Ella* ¹. Née au début de la Première Guerre mondiale, elle est rejetée dès sa naissance par son père qui la frappe jusqu'à ce qu'elle en « devienne idiote ». Il maltraite aussi la sœur d'*Ella* et sa propre femme capable de ne pas lui avoir donné de fils :

J'étais toute bleue. J'ai tellement crié et rien que par désespoir je suis descendue là. Il n'en avait rien à foutre. Il ne m'aimait pas. Oh que non. Quand je suis venue au monde la mère a dit : « Crucifix », il a dit : « Encore une fille, de nouveau ». Comme si j'y pouvais quelque chose ! Toute ma vie. Tu peux te rendre compte. Dès la jeunesse, toute ma vie déjà maudite.²

Elle se débrouille tant bien que mal à l'école, mais doit bientôt servir son père à la maison, puisque sa femme l'a abandonné. Lorsqu'elle a vingt et un ans, le père la donne en mariage à un marchand de bestiaux qui en a quarante-neuf et qui vit déjà avec une autre femme dont il a cinq enfants. Elle suit son mari à Wangen, en Souabe, où elle donne naissance à son fils Josef. Brutalisée par son mari, persécutée par la famille de sa belle-mère, croulant sous le travail, elle tente de se noyer. Son mari la fait enfermer pour la première fois dans un établissement psychiatrique de Weissenau ; au moment du divorce, il lui enlève la garde de l'enfant. Elle travaille sans papiers chez des paysans, ensuite comme femme de ménage aux chemins de fer. Lorsqu'elle vole le manteau de sa voisine, on la condamne et on l'examine à nouveau pour troubles psychiques. À la suite de son internement à l'hôpital psychiatrique de Zwiefalten, sa sœur Lena est nommée tutrice. Pendant la guerre, elle est libérée provisoirement et vit chez sa sœur qui l'installe dans un poulailler. Elle s'enfuit parce qu'elle ne peut « plus supporter la puanteur ». Vers la fin de la guerre, elle rôde à Munich, devient enceinte de sa fille Barbara qu'elle doit abandonner dans un foyer pour nourrissons. Bientôt, elle est à nouveau arrêtée pour vagabondage.

Après l'arrivée des Américains, Ella assiste à l'exécution du directeur de la prison et de ses adjoints. Elle vit de la charité des soldats américains ; son principal souvenir de cette époque est le traitement contre la syphilis dans un hôpital munichois, et sa troisième grossesse. Mort-né, l'enfant était difforme. Au début des années cinquante, elle recommence ses visites forcées dans différentes institutions psychiatriques ; on décide de la stériliser de force. À cause de sa bonne conduite, elle devient aide-ménagère dans un foyer pour ecclésiastiques retraités. Un jour, sans autorisation, elle va au cinéma, pour la première fois en quinze ans ; le prix de ce moment d'évasion dans un monde imaginaire sera très élevé : elle est congédiée et se retrouve à nouveau internée, à Taufkirchen. Quelques mois plus tard, elle se sauve, mais y retourne après une conversation téléphonique avec sa sœur. Quand Lena se rend compte qu'Ella est maltraitée à la suite de son évasion, elle empêche le transfert de sa sœur dans un établissement pour malades graves, situé dans la ville de Haar, où Ella a déjà vécu et assisté au meurtre d'une vieille patiente par une infirmière. Elle vit désormais chez Lena, dans le poulailler, avec les

richesses accumulées tout au long de sa vie : sa cafetière, son téléviseur. Au moment où elle termine son récit par la bouche de Josef, le café est prêt ; Ella y verse du cyanure. Josef boit, meurt. Ella pousse un hurlement interminable.

Un résumé aussi détaillé nous a semblé nécessaire : dans la mise en scène de P. van Kessel il n'est pas facile, pour le spectateur non averti, de savoir où Achternbusch veut en venir avec ce récit, présenté par le fils, de la vie affreusement gâchée d'une mère. C'est seulement lors de la lente transformation de Josef en Ella qu'il commence à se douter qu'il n'est pas confronté (dans le sens strict du mot) à une pièce en forme de monologue, pleine d'ellipses, d'aposiopèses, de retours en arrière, d'entrecoupages énervants. *Ella* reste, même si elle ne correspond qu'à peu de critères « dramatiques » classiques, une pièce profondément émouvante — bien que peu de spectateurs puissent s'identifier au personnage de cette femme ou soient capables de retracer avec elle son chemin de croix. Pour Achternbusch, qui se dit, comme Fassbinder, Kroetz, Bauer et bien d'autres encore, redevable à Fleisser et à Horváth, la forme dramatique du réalisme critique reste une appellation littéraire vide de sens : il ne se soucie guère de son public cible (« Je me moque de savoir si mes pièces et mes films sont compris par les gens ; j'écris ce que j'ai à écrire »). Il ne veut ni éduquer, ni épater par la description d'une vie pathétique ; la langue utilisée est bel et bien celle des Bavarois, mais « purifiée » des expressions qui ne seraient pas comprises à l'extérieur du pays (c'est le seul point qui relie, à notre avis, l'œuvre de Achternbusch à celle de Fassbinder ou de Kroetz) ; l'auteur ne prétend nulle part que la vie d'Ella ait une valeur symptomatique et qu'elle pourrait représenter une couche sociale en Allemagne du Sud. Tout ce qu'il décrit, c'est la vie de cette femme, récit auquel il ajoute des traumatismes qu'il a vécus dans sa jeunesse.

Qu'on ne se méprenne pas : tous les textes d'Achternbusch parlent de lui ou de personnes et de circonstances qui lui sont proches ; jusqu'à maintenant il n'a pas cherché une seule fois un sujet qui soit étranger à sa vie privée. Si ses visions du monde sont hallucinantes, c'est parce qu'il les perçoit comme telles. En nous présentant un texte qui nous dérange par ses lieux communs, ses anachronismes, le désordre mental apparent, il nous attaque sur deux fronts. D'abord, et c'est la

première réaction du public en sortant du théâtre, nous nous sentons mal à l'aise devant un drame que l'on cache d'habitude, comme Lena cache sa sœur au fond d'un poulailler : une famille ne montre pas à tout le monde sa folle, par crainte de la honte et du ridicule reliés à l'existence même d'une créature qui sort des normes de la société. L'inconfort ressenti tient au rôle de voyeurs qui nous est imposé et auquel nous ne nous attendions pas. Le manque d'égards de Achternbusch envers notre sensibilité (il la qualifie de « sensiblerie ») nous apparaît comme la violation de nos droits de spectateur, c'est-à-dire de notre privilège de rester en dehors du spectacle et de dissérer pendant l'entracte sur des sujets qui nous mettent à l'abri de tout engagement émotif : structure, langue, perspectives de récit, effets de distanciation, etc. (De toute manière, Achternbusch a supprimé la pause.) Ensuite, il nous attaque sur un plan purement matérialiste : comment se fait-il que nous puissions supporter une telle misère ? Pourquoi n'arrivons-nous pas à déloger un système au pouvoir qui non seulement tolère de telles cruautés envers un individu, mais qui les encourage en subventionnant des institutions qui prétendent aider les victimes de la brutalité sociale, mais qui ne font que les achever, les enterrer au fond d'une cellule pour que nous ne puissions plus les voir ?

Jusqu'à présent, Achternbusch (souvent appelé par la critique « l'anarchiste bavarois ») s'est bien gardé de s'élever contre la morale du public ; mais en constatant les excès et les crimes de la société, il incite les spectateurs à se poser des questions sur la valeur des normes établies par l'État (donc par nous). Dans toutes ses pièces à caractère analytique, ses films, ses drames radiophoniques et ses romans, il remue le fond de la société bavaroise et, par extension, la nôtre. Il lui semble que la seule solution envisageable est le suicide pour échapper à un monde qui a tourné à la démence, à l'auto-destruction, au génocide, à la cruauté, aux poses littéraires, aux gémissements qui cachent à peine le contentement de chacun, satisfait d'avoir extirpé à son prochain ses quelques richesses, mentales ou matérielles, pour se les approprier. En nous donnant *Ella*, Achternbusch prend le rôle d'un photographe (la comparaison ne nous semble pas déplacée, puisque Achternbusch est avant tout cinéaste) et montre, de manière détachée même s'il est vibrant de passion pour son sujet, les monstres que nous sommes, et ceux qui nous entourent, qui

seront encore là demain si nous n'entreprenons rien pour nous débarrasser d'eux. La représentation de cupidité, d'avarice, d'envie, toute la gamme des péchés capitaux — l'apparente à l'œuvre de la photographe américaine Diane Arbus, à ces visages qui nous regardent tranquillement dans toute leur monstruosité, leur ridicule, leur tristesse d'être rejetés par la société et qui font, pourtant, partie de nous. La monstruosité d'Ella est en nous, mais elle est soigneusement cachée par d'énormes couches de fard appelées civilisation, bienséance, bon goût, maîtrise de soi, autant d'armes qui nous permettent de lutter tous les jours pour empêcher que les forces négatives si typiquement humaines ne reviennent à la surface, et c'est pour cela que cette pièce nous dérange. Non seulement cette pièce, mais toutes les pièces, tous les films d'Achternbusch, qui deviennent ainsi les chroniques des malheurs de l'évolution de l'homme et traduisent un immense pessimisme face à l'avenir.

Qu'il nous soit permis, pour terminer, de dire encore un mot de la mise en scène d'*Ella* par Philippe van Kessel du Théâtre de l'Atelier Rue Sainte-Anne (Bruxelles) telle qu'elle a été présentée à Montréal et à Québec en juin 1984 (avec John Dobrynine et Simone Barry, dans une adaptation de Claude Yersin). Nous croyons que l'approche psychanalytique adoptée par le metteur en scène n'est pas vraiment convaincante. Dans la version originale allemande, Achternbusch précise, dans une brève introduction au texte, que Josef porte dès le début de la pièce une perruque et un vêtement féminin et plus encore, « ne laisse aucun doute sur le fait qu'il est la mère ». Or, selon van Kessel, il y a lente transformation du fils en mère, et la mort de Josef coïncide avec son identification extérieure avec la mère. Il ne s'agit pas d'une transformation, mais d'une identification entre mère et fils. Pourquoi est-ce Josef qui raconte la vie de sa mère ? La réponse semble évidente : Ella a choisi la *voix* de Josef, parce qu'il fait partie d'elle. Il est la seule personne au monde qui ne l'ait pas rejetée — sa famille le lui avait enlevé quand il était encore petit — et Ella ne pouvait choisir quelqu'un d'autre. Seule Lena aurait pu exprimer l'angoisse de sa sœur, mais encore aurait-il fallu qu'elle l'ait écoutée au lieu de la cacher au fond d'un poulailler, à l'image d'une société cruelle, où la poule la plus faible est torturée par toutes les autres. Dans sa solitude, Ella choisit Josef, parce qu'elle se sent idiote et parce que tous autour

d'elle lui ont toujours affirmé qu'elle l'était : famille, médecins, employeurs, membres du clergé. Josef, l'*alter ego* d'Ella, exprime dans un monologue ce que sa mère se juge incapable de dire. C'est lui qui traduit dans un langage trahissant un cerveau tourmenté, allant toujours en rond et reprenant éternellement les mêmes faits, gestes, arguments, souffrances, douleurs, et les quelques petites joies d'une vie qui, si elle avait été racontée par sa porteuse, aurait semblé trop insupportable pour être vraie :

Donc notre vie n'a été que coups et que bourrades et que raclées et que railleries et que moqueries et rien que des affaires comme ça. De toute façon dans toute ma vie je n'ai pas encore vécu une heure de bonne. Oui le ciné c'était beau. Le ciné était beau. Pourquoi ? C'était de nouveau quelque chose d'autre que ces simagrées de prières, pourquoi donc je devrais prier, le Seigneur ne m'aide quand même pas.³

La scène du poison signifie que la voix d'Ella se taira ; elle s'articulera désormais par un cri interminable. Après une telle confession, il ne reste plus rien à dire.

À notre avis, aucune autre pièce de Achternbusch n'a atteint un tel degré d'intensité dramatique (il faudra attendre l'arrivée de *Gust*, déjà présentée en France en mai et juin 1984). Même si elle porte, en apparence du moins, les marques du théâtre de la « Tendenzwende » (le changement de tendance) et du théâtre issu de Fleisser et Horváth, *Ella* est une œuvre authentique de Achternbusch et comprend la plupart des sujets qu'il traitera dans ses films. Dans son dernier livre, *Wellen* (Ondes, 1983), une réalisatrice lui dit :

J'ai simplement l'impression qu'actuellement tu es en train de te répéter, que tes trois derniers scénarios sont des répétitions ou, dans la meilleure hypothèse, des variations sur tes scénarios antérieurs et qu'ils ne représentent plus un défi pour nous.⁴

Achternbusch connaît lui-même le danger qui consiste à trop exploiter les mêmes sujets, fût-ce pour une cause aussi louable que l'expression de sa colère contre un monde qui pourrait être viable, si les hommes n'en faisaient pas un enfer. Avec l'honnêteté envers lui-même que nous lui connaissons, il saura s'arrêter de crier sa colère avant qu'elle ne devienne dérisoire. Espérons toutefois qu'il ne se taira pas, du moins tant que les hommes continueront à craindre celui qui les dérange.

Université Laval

Notes

- ¹ *Ella* (en allemand). Dans : *Die Atlantikschwimmer*, Frankfurt/Main, 1978, p. 327-355.
- ² Traduction par Claude Yersin, dans *Ella*, L'Arche, Paris, 1981, p. 17.
- ³ Traduction par Claude Yersin, *op. cit.*, p. 26. Cette traduction est plutôt une adaptation ; autrement les nombreux oublis et les contre-sens seraient inacceptables.
- ⁴ Achternbusch, *Wellen*, Suhrkamp, Frankfurt, 1983, p. 42.