

Peter Handke
La fin de la re-présentation

Heinz Weinmann

Numéro 6, été-automne 1977

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28587ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Quinze

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Weinmann, H. (1977). Peter Handke : la fin de la re-présentation. *Jeu*, (6), 80-88.

peter handke : la fin de la re-présentation

“Le théâtre est destiné à représenter.”

Antonin Artaud

“Nous ne représentons rien que nous-mêmes.”

Peter Handke

le corps et la voix

Le théâtre beckettien, par le mépris dans lequel il tient le corps, simple déchet, objet inanimé, mort, destiné à l'enterrement, progressivement fait voir le vide de l'espace théâtral. Espace qui a perdu sa raison d'être, puisqu'il n'est plus besoin de ce support matériel, de ce réceptacle pour les corps des personnages. Ces derniers n'investissent plus cet espace de leurs gestes, de leurs mouvements ou de leurs actions. Cette réduction de la corporéité jusqu'au néant a un but : elle célèbre l'immatérialité même, c'est-à-dire la voix.

A l'opposé, chez Artaud, le corps théâtral, comme “lieu physique”, revêt une grande importance. “Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret¹.” Cette valorisation de la matérialité du corps, à l'inverse de Beckett, est solidaire d'une dérision de l'immatériel : la voix, le “dialogue”, le discours, qui trouvent droit de cité dans le théâtre, uniquement en tant que “poésie dans l'espace”. Ce chassé-croisé entre le corps et la voix, entre Beckett et Artaud, donnera lieu à deux tendances du théâtre contemporain : d'un côté à un théâtre de l’“expression corporelle” qui peut se confondre avec la pantomime, de l'autre, à un “théâtre de locution”, “théâtre parlé”, qui met en scène simplement des actes de locution.

REMARQUES SUR MES PIÈCES “PARLÉES”

Les pièces “parlées”² sont des représentations théâtrales non imagées en ce sens qu'elles ne donnent aucune image du monde. Elles montrent le monde non sous la forme d'image, mais plutôt sous la forme de mots; les mots des pièces “parlées” ne représentent pas le monde comme une chose qui serait en dehors de mots mais plutôt comme le monde dans le contexte des mots eux-mêmes. Les mots qui forment les pièces “parlées” n'offrent pas une image du monde, mais seulement une notion du monde. Les pièces “parlées” sont théâtrales en ce qu'elles puisent tout naturellement dans un langage réel. Elles se servent uniquement de formes qui, même dans la réalité, sont l'expression de notre nature, c'est-à-dire qu'elles empruntent aux formes de langage purement orales. Les pièces “parlées” usent donc du langage naturel de l'insulte, de l'introspection, de l'aveu, de l'affirmation, de l'interrogation, de la justification, de la dissimulation, de la prédiction, du cri de détresse.

Elles appellent la présence d'un interlocuteur, d'une personne au moins, qui écoute. Sans quoi, elles ne seraient pas des expressions spontanées, mais seulement des élocubrations d'auteur. En cela, les pièces “parlées” sont du théâtre. Elles parodient sur le ton ironique tout ce que l'on trouve dans les formes de langage que je viens d'énumérer.

1. Artaud, Antonin, *le Théâtre et son double*, collection Idées, Gallimard, p. 53.

2. Dans le texte original allemand : *Sprechstücke*. Traduction de Jean Sigrid.



Peter Handke.

(photo : Puttnies)



Dans les pièces "parlées", toute action est exclue parce qu'une action sur la scène ne serait que l'image d'une autre action. Les pièces "parlées" épousent la forme qui leur est donnée; elles se limitent aux mots et ne peuvent donner aucune image, pas même une image contenue dans les mots, car toute image forgée par l'auteur ne serait plus une expression naturelle; elle serait extérieure.

Les pièces "parlées" sont des prologues autonomes de pièces anciennes. Elle ne veulent pas constituer une révolution mais seulement rendre attentif.

P.H.

Ces deux tendances du théâtre contemporain se retrouvent, sous une forme très pure, de façon presque paradigmatique, dans l'oeuvre de Peter Handke. Cet autrichien, né en 1942, s'est signalé au public et à la critique depuis 1966 par des expérimentations intéressantes, tant dans le domaine de la fiction littéraire que dans celui du théâtre. Handke est le phénomène littéraire de l'Allemagne actuelle (on le voit, l'"annexion" est déjà faite : Handke y consent en vivant et en publiant en République fédérale allemande).

présentation et re-présentation

Un pôle du théâtre de Handke est constitué précisément par ce qu'il appelle des "pièces parlées" (*Sprechstücke*) qui sont centrés sur une série de procès d'énonciation. "Ces pièces parlées, comme le souligne l'auteur, sont des spectacles sans image." Spectacles — le sens du mot est complètement perverti — qui ne donnent plus rien à voir, qui donnent seulement à entendre. "Les mots des pièces parlées ne renvoient plus à un monde situé en dehors d'eux-mêmes, mais au monde qui est en eux-mêmes", (Handke). Déclaration qui, aujourd'hui, n'a rien de révolutionnaire, puisqu'elle ne vient que paraphraser ce que Roman Jakobson, dès 1921, a désigné comme étant l'objet de la littérature, c'est-à-dire la "littérarité" (*literaturnost*). Mais concédons à Handke que le théâtre, de par sa nature concrète, pris au piège de la matérialité du référent, a eu beaucoup plus de mal que le roman ou la poésie à se laisser réduire aux seules opérations langagières. D'autre part, le théâtre est tribunaire — autre handicap — d'un public compact, qui constitue un immense groupe de pression, et qui vient au "spectacle" avec un certain nombre d'attentes qu'il n'aime pas voir déçues. Masse passive et hétéroclite, le public se retrouve dans ce désir de revivre, par procuration, grâce à une série d'identifications avec les "héros", quelques émotions fortes. Le théâtre re-présente (au sens itératif du terme) ce que présente à un premier degré, le monde. Duplication qui, comme toute entreprise de contrefaçon ou de supercherie, est d'autant mieux réussie qu'elle se substitue sans heurt au modèle, à l'original. La re-présentation, à son tour, l'illusion théâtrale aidant, se transmue en présentation, le "jeu" en "réalité", le théâtre en "monde". Nous sommes en face d'un cercle vicieux qu'il s'agit de casser. Brecht, on s'en souvient, a commencé, grâce à son *Verfremdungseffekt* (distanciation), à troubler, sans complètement le détruire, le parasitisme psychologique du spectateur. S'il est vrai qu'il a abattu le "quatrième mur" (celui qui donne sur le public), il implique seulement le public dans son jeu, sans l'y inclure vraiment. C'est ici précisément que Handke prend la relève.

Handke a compris clairement que c'est le public avec ses attentes à la re-présentation qui a empêché le théâtre de rester dans son paramètre autoréférentiel, paramètre purement verbal. Par une sorte de logique interne, il commence sa carrière théâtrale par une pièce à programme au titre évocateur, *Outrage au public* (1966). Faire du public à la fois le sujet et l'objet d'une pièce, personne avant Handke

n'avait vraiment tenté cette expérience. Le dramaturge allemand prive le spectateur de son rôle confortable de voyeur (voyant/non vu), pour lui conférer celui d'*allocutaire*. *Outrage au public* s'adresse au spectateur non plus indirectement, par le biais, mais l'agresse; le spectateur devient proprement le destinataire de la communication théâtrale. Parmi les actes d'allocution, l'insulte est le plus violent, il frappe son destinataire de plein fouet. L'insulte est peut-être le seul acte de locution où l'on sente encore aujourd'hui l'impact quasiment physique du verbe. "On vous insulte, parce que l'insulte est une façon de parler avec vous. Dans l'insulte nous devenons immédiats (sans passer par la médiation de la re-présentation). Nous pouvons détruire l'espace du jeu. Nous pouvons abattre un mur. Nous pouvons vous viser."

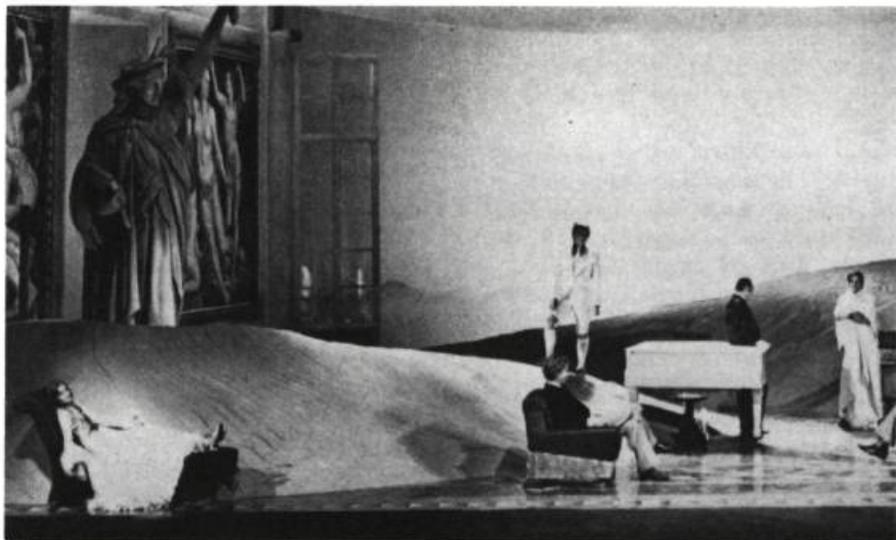
"Vous serez insultés, parce que l'insulte est une façon de communiquer. En insultant, nous devenons naturels. Nous avons prise sur vous. Nous renversons l'obstacle qui nous sépare. Nous renversons le mur. Nous allons vers vous."

Peter Handke

Cette insulte du public nous semble être un acte hautement symbolique, qui transcende le cadre limité du théâtre allemand. Dans cet acte, le dramaturge et l'acteur dénoncent enfin le statut ambigu du public, avec lequel ils devaient composer tout en faisant semblant de l'"ignorer". Revanche d'Aristote, la catharsis, pour une fois, a lieu *sur* la scène et non dans la salle. Immobiles, statiques comme le public³, les acteurs refilent aux spectateurs le rôle des personnages qu'ils refusent de "jouer". Si bien qu'à la fin de la pièce, les "acteurs" félicitent les spectateurs de leur performance remarquable : "Vous avez été des acteurs nés. Vos débuts furent prometteurs. Vous avez été vrais comme la vie. Vous faisiez très réels... Vous avez été les héros de la pièce." Ces clichés, éculés par une tradition de théâtre illusionniste plus que millénaire, choquent par l'incongruité de la situation à laquelle ils s'appliquent, par la permutation des rôles que le dramaturge a opérée imaginativement entre le spectateur et l'acteur. Les spectateurs — c'est le nouveau paradoxe du comédien handkéen — sont "devenus" (au même titre que l'acteur "devient" Hamlet ou Othello) les personnages qu'autrefois les acteurs jouaient pour eux : c'est la réduction à l'absurde du processus d'identification auquel aboutit le théâtre d'illusion.

Les "pièces parlées" de Handke détruisent toute velléité de re-présentation sur la scène. Une représentation est toujours — dans le réel ou dans l'imaginaire — un substitut, un ersatz de quelque chose d'*autre*. Pour cesser de représenter au théâtre, selon Handke, il faut piéger le spectateur dans l'acte d'énonciation (allocution, insulte, etc.) du présent, de façon à ce que celui-ci ne puisse renvoyer à des événements passés ou futurs. Le temps, qui n'est ni la "répétition" d'actions précédentes ni l'anticipation d'événements futurs, devient ainsi proprement "historique". "Ceci n'est pas un drame. Ici on ne répète pas une intrigue qui s'est déjà passée. Ici il n'y a qu'un maintenant et un maintenant et un maintenant." L'unité du temps, au plein sens du terme, est enfin réalisée. Le temps du jeu et le temps joué coïncident précisément. "Ici le temps est votre temps", dit l'auteur au public. Handke utilisera, on l'aura déjà remarqué, des formules négatives comme : "Ce ne sont pas des manoeuvres. Ce n'est pas un exercice pour le cas d'urgence. Personne ne doit faire semblant d'être mort. Personne ne doit faire semblant d'être vivant... nous ne représentons que nous-mêmes." Ce sont les garde-fous qui empêchent le spectateur de dérap

3. "L'insulte qu'on vous fait, rendra à l'évidence que vous êtes figés et immobiles sur vos places." P.H.



Les déraisonnables meurent. Mise en scène de Werner Fassbinder. Francfort.

(photo : Eggert)

vers un *ailleurs* qui serait autre chose que l'acte de locution présent, de faire basculer la présentation dans la re-présentation.

Il ne faudrait pas croire que dans ses pantomimes, autre pôle de son oeuvre, Handke poursuit d'autres objectifs que ceux qu'il s'est fixés pour ses "pièces parlées". Si la pièce mimée *l'Elève veut être tuteur* (*Das Mündel will Vormund sein*, 1968), insinue la contestation d'un rapport d'autorité (n'oublions pas que l'année 1968 fut la grande époque de la contestation en Allemagne et en France), son déroulement ne fait que décevoir cette attente. Il s'agit pour Handke de créer entre les deux personnages des rythmes corporels ou actantiels qui frappent par leur synchronie ou leur dyschronie, par la sériation d'actes réguliers qui, tout d'un coup, sont interrompus. Le modèle de construction de cette pièce n'est nul autre que la musique. On sait que Handke a été très influencé par la musique pop et rock (son *Outrage au public* est dédié, entre autres, à John Lennon). Inspirés de rythmes musicaux, les gestes des personnages ici non plus n'imitent pas de gestes "réels", ils ne représentent qu'eux-mêmes. Ce qui, à plus forte raison dirions-nous, n'empêche pas les chercheurs de "symboles" professionnels de trouver toutes sortes de significations sous-jacentes à ces gestes. A un moment donné, un personnage plie son journal, tellement qu'il en fait une boule compacte, pendant que l'autre effeuille un calendrier jusqu'au carton de garde : cette scène signifie-t-elle l'impossibilité ou l'inutilité de la communication et le temps qui passe ? Interprétation qui n'est peut-être pas fautive, mais qui reste flottante puisqu'elle est détachée de son point d'ancrage qui seul est en mesure de lui donner son univocité : le discours.

Ainsi la plurivocité des sens que chaque geste fait essaimer nous force à nous fier à la seule "gestualité" du geste, c'est-à-dire à son seul signifiant. A la fin de la pièce, l'élève, avec un boyau, remplit une bassine. Ensuite, régulièrement, par poignées, il laisse tomber dans l'eau du sable qu'il puise dans un sac. Là-dessus tombe le rideau... Cessons de chercher une profondeur symbolique ou mythique à l'eau de la bassine ! Au fond il y a du sable...

signifiant et signifié / valeurs d'usage et valeurs d'échange

"L'interprétation des rêves commence entre le signifiant et le signifié."

Peter Handke

Handke s'acharne dans ses pièces contre ce que Deleuze a appelé le "terrorisme du signifié". Le signifié, concept, idée, immatériel, tel un parasite vit sur la substance du signifiant. Le signifiant, mot, geste, premier par rapport au signifié, parce qu'inducteur de sens, a tendance à être déprécié, à être considéré comme un cocon vide, inutile, après que le signifié, papillon rare, ait pris son envol. Il s'instaure alors en nous un automatisme qui immédiatement fait dévier notre regard du signifiant vers le signifié. Cet automatisme est à la base de ce qu'on peut appeler la symbolisation qui régit tout le domaine de la communication, des gestes simples de la vie quotidienne jusqu'aux communications complexes que sont les oeuvres littéraires. Quelqu'un nous tend la main : il *veut* nous dire bonjour; quelqu'un se retourne, il *veut* savoir s'il est suivi. A aucun moment nous ne nous arrêtons *sur* le geste même, sur son signifiant. L'automatisme, régi par la loi de l'efficacité, du moindre effort, nous y empêche. Reconnaissons-le, cet automatisme, comme tout automatisme, constitue une aliénation d'autant plus grave qu'elle reste inconsciente et que nous l'assumons "librement". On s'en souvient, ce furent notamment les surréalistes, et avant eux, les futuristes russes, qui commencèrent à casser ces automatismes, en coupant systématiquement les ponts par lesquels nous échappons à l'immanence du signifiant. Handke continue dans cette voie ouverte par les surréalistes et le théâtre de l'absurde.

A cet égard, *la Chevauchée sur le lac de Constance* constitue une oeuvre très intéressante. Titre étrange, qui rappelle l'histoire du cavalier qui, sans s'en être rendu compte, la nuit, a traversé le lac de Constance couvert de glace et de neige. Lorsqu'à son arrivée il apprend son exploit, il meurt littéralement de peur à l'idée des dangers qu'il imagine rétrospectivement. Les personnages, tels des somnambules⁴, marchent sur la couche de glace, formée par les conventions, les habitudes et les automatismes. Par moments, la glace cède sous leurs pieds et ils se réveillent : des automatismes ont arrêté de "fonctionner". Au début Jannings (acteur principal de *l'Ange bleu* : les personnages *sont* ici des acteurs) tend sa main, la paume tournée vers le haut. George (l'autre personnage) la regarde fixement, et Jannings, croyant qu'il a découvert quelque chose dessus, laisse sa main dans cette position.

La main a maintenant l'air d'attendre quelque chose, par exemple, la boîte de cigares. Après ce qui vient d'être dit (Jannings a donné des ordres à George), elle a tellement l'air d'intimer un ordre que George se penche et met la boîte dans la main de Jannings.

Un temps bref, comme si Jannings avait *attendu autre chose*.

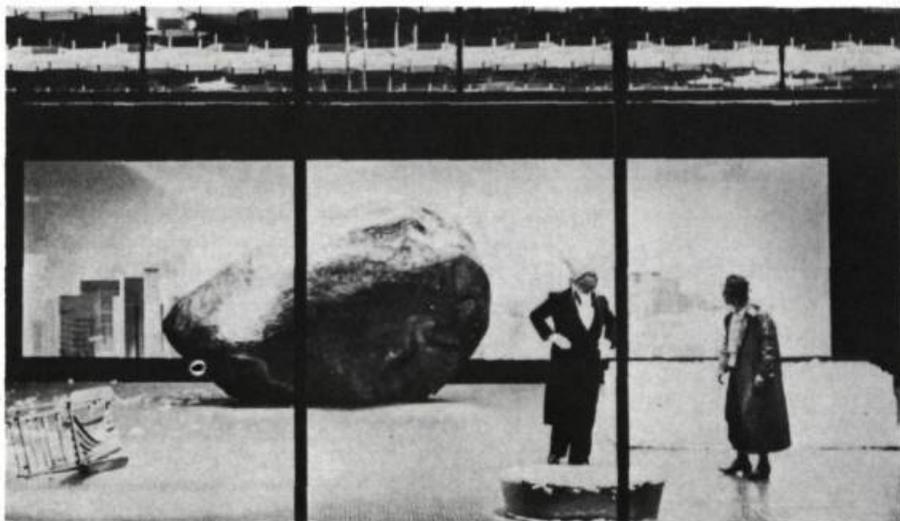
Puis il prend la boîte dans l'autre main et la pose sur ses genoux. Il regarde la main qu'il tient encore tendue. "Ce n'est pas *ça* que je voulais dire, dit Jannings, il me semblait que quelque chose *dans* ma main vous avait frappé⁵."

Quelques moments plus tard, les personnages s'expliquent sur le quiproquo découlant des significations "attachées" aux gestes de l'autre.

George dit : "Quand vous avez fait ce geste de la main, j'ai brusquement été frappé par les bagues que vous portez aux doigts, et j'ai *pensé* en moi-même : Des bagues ! Tiens, des bagues ! Vraiment, des bagues ! Puis j'ai regardé à nouveau les bagues et comme ce que je *pensais* coïncidait parfaitement avec ce que je *voyais*, je me suis

4. L'exergue de la pièce, "rêvez-vous ou parlez-vous ?", donne le ton.

5. *la Chevauchée sur le lac de Constance*. C'est nous qui soulignons.



Les déraisonnables meurent. Mise en scène de Peter Stein. A la Schaubühne de Berlin.

(photo : Kneidl)

senti un instant si heureux que je n'ai pu faire autrement que de vous mettre la boîte de cigares dans la main⁶."

Il ressort très clairement de ce passage que ce qui est en cause ici, c'est la symbolisation des gestes et des signes qui fait que nos regards se détournent d'eux parce qu'ils deviennent des indices d'autre chose, parce qu'ils symbolisent autre chose. Chez Handke, les "symboles" portent toujours à faux. Une main étendue ne signifie pas un ordre ou une demande. La main étendue veut être regardée pour elle-même, elle veut être son seul signifiant. Dès qu'on (psych) analyse, comme le fait Handke, le rapport entre le signifiant et le signifié, on se rend compte que la symbolique des gestes (résultat de conventions et d'automatismes) et leur véritable motivation ne coïncident pas. Ainsi le geste de George, qui remet la boîte à cigares, ne répond nullement à l'ordre intimé par la main étendue de Jannings, mais à un moment de bonheur intense. Bonheur provoqué justement par cette rencontre miraculeuse de la chose pensée et de la chose vue, du concept abstrait et de la chose concrète, du signifiant et du signifié. Rencontre qui ne peut se faire pleinement que dans un univers vraiment "désautomatisé", pour reprendre ce terme cher aux Formalistes russes. C'est un tel univers que Handke s'ingénie à créer. "Quelqu'un en marchant se retourne souvent : est-ce qu'il a une mauvaise conscience ? Non, il ne fait que se retourner... Deux personnages ne se regardent pas et se taisent : est-ce qu'ils s'en veulent ? Non, ils sont seulement assis, ne se regardent pas et se taisent⁷."

Le niveau sémantique dont nous venons de parler, nous mène directement à un niveau plus fondamental, englobant le premier qui est la *théorie de l'échange*, sous-jacente à notre théâtre occidental qui, à son tour est le reflet de notre système économique capitaliste. Marx a montré que dans les systèmes précapitalistes, systèmes de troc essentiellement, les marchandises, non encore fétichisées, étaient considérées pour ce qu'elles étaient : seule leur *valeur d'usage* importait. Dans le système capitaliste, la marchandise perd sa valeur spécifique d'usage pour devenir une grandeur, un chiffre abstrait, autrement dit un *symbole* pour mesurer simplement

6. *Ibidem.*

7. *Ibidem.*

l'“équivalence” avec d'autres marchandises. Seule la *valeur d'échange* de la marchandise importe ici. Nous touchons du doigt la véritable cause du “terrorisme du signifié” dont il était question plus haut : il n'est que l'expression linguistique ou sémiologique du terrorisme exercé dans notre système par les *valeurs d'échange*, où la marchandise / signifiant n'est pas prise pour ce qu'elle est, mais pour ce qu'elle *représente* en regard d'autre chose.

Cette perspective économique, du coup, nous donne aussi la cause véritable du fossé infranchissable qui se creuse entre le théâtre beckettien et celui d'Artaud, théâtre de la voix et théâtre du corps. Il s'agit en dernière analyse du fossé qui sépare deux systèmes économiques différents. Le théâtre de Beckett, théâtre de la déchéance, de l'agonie du système capitaliste, est une sorte de mise en scène du *lumpenproletariat*. Dans l'univers capitaliste, le corps n'a de valeur que s'il est utile dans le processus de production. La valeur du corps est égale à son travail investi. Dans ce contexte, que peut valoir un corps de clochard, si on pense à *En attendant Godot* ? Inutile dans le processus de travail capitaliste, il perd sa *valeur d'usage*. Le corps, simple déchet, n'ayant plus de valeur propre (signifiant/valeur d'usage), attend désespérément une valeur hypothétique venant d'un signifié supérieur transcendantal... Godot qui ne se manifeste pas physiquement, qui sera simplement évoqué par le discours, par la voix... Dans *En attendant Godot*, le terrorisme du signifié atteint son paroxysme : deux êtres ne sont que dans et par cette attente d'une signification à venir. *En attendant Godot*, c'est aussi la dérision du processus de symbolisation dont nous avons parlé plus haut.

Le théâtre d'Artaud est basé sur un refus global du système capitaliste occidental. Selon lui, c'est seulement sa destruction complète⁸ qui permet l'avènement d'un théâtre nouveau, d'inspiration orientale, précapitaliste, où le corps, non plus “pervers”, arraché à la “dictature exclusive de la parole” (*Le théâtre et son double*) puisse enfin assumer sa propre valeur (valeur d'usage), c'est-à-dire sa corporéité. Ce qui amène Artaud à mettre en cause tout le système conventionnel d'échange entre signifiant et signifié, ou comme il le formule lui-même, à mettre en “cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations”. Il faut que le corps cesse d'être simplement l'expression, la re-présentation d'un signifié *autre* : du discours, de la voix.

Le théâtre de Peter Handke tient une position médiane entre le théâtre beckettien et celui d'Artaud, il opère une sorte de médiation entre le corps et la voix. Comme Artaud, Handke rêve d'un système où le signifiant/corps aurait gardé sa *valeur d'usage* précapitaliste, où le corps, et de façon générale, les choses seraient prises pour ce qu'elles sont réellement. La dernière pièce de Handke, *les Dérisonnables meurent*, (*Die Unvernünftigen sterben aus*, 1973), autopsie impitoyable du système capitaliste, corrobore largement cette hypothèse. Mais moins radical, et peut-être moins fou qu'Artaud, Handke ne préconise pas la destruction du système capitaliste. Il questionne simplement cette greffe – admise tacitement – du système sémiologique sur le système d'échange économique. On peut lire dans ses notes de *la Chevauchée sur le lac de Constance*, “le principe d'échange dans le dialogue : vous me devez une réponse”. En effet, Handke voit le théâtre fonctionner comme un marché.

8. Il est rare d'ailleurs que le débat s'élève jusqu'au plan social et que le procès de notre système social et moral soit entrepris. Notre théâtre ne va jamais jusqu'à demander si ce système social et moral ne serait par hasard pas inique. Or je dis que l'état actuel est inique et bon à détruire.” *Le Théâtre et son double, ibidem*, p.60.

On croirait assister à un achat : donnant donnant. Ici la marchandise, là l'argent. Ici l'argent, là la marchandise. Ou quand on écoute deux personnes dialoguer; d'abord la question, puis la réponse. Quelqu'un tend la main, l'autre la serre : "Comment allez-vous ?", "Moi, je vais très bien." "Comment le trouvez-vous ?", "Je le trouve très bien." Quelqu'un se lève : "Vous partez déjà ?". Quelqu'un gémit : on le caresse. Comme c'est beau⁹." Le fonctionnement huilé, l'efficacité de ce mécanisme d'échange ne doit pas nous tromper sur ses origines et ses ressorts. Il est soumis aux mêmes forces qui régissent le corps social. Ici et là, le "pouvoir" s'emploie à faire respecter les droits acquis, à veiller à ce que le rapport de force entre les personnes reste le même. Ce mécanisme perpétue le Même, quelque nom qu'on lui donne : pouvoir, convention, tradition, automatisme, etc. A l'intérieur de ce système d'échange théâtral, le personnage-débiteur (celui qui doit des réponses, etc.) restera toujours débiteur; pire, sa "dette" ne fait qu'augmenter pendant la pièce, tandis que le créateur thésaurise de plus en plus de richesses (en donnant des ordres, en posant des questions) et par là ne fait que renforcer ses positions.

George, à un moment donné, demande à Jannings (débiteur, il devient conscient de sa dépendance en posant une question) pourquoi il est obligé de lui répondre, d'exécuter ses ordres. Jannings répond : "Tu as tout le temps, fais sans protester ce que je t'ai demandé de faire. Tu étais content, autrement tu aurais dit quelque chose — pourquoi serais-tu mécontent maintenant ? Tu ne m'as pas contredit jusque-là — pourquoi aurais-tu le droit de me contredire maintenant ?" Ces conventions, expression des droits acquis, avec le temps deviennent intouchables, sacro-saintes, et comme le formule Jannings, des "lois naturelles".

Handke, contrairement à Artaud, se met à l'intérieur du système pour dénoncer son dysfonctionnement. S'il s'acharne comme lui contre les "perversions" engendrées par les conventions de la symbolisation, il rejette pourtant l'anarchie — revendiquée par Artaud — à laquelle doit mener tout retour à un signifiant coupé de son signifié conventionnel. D'autre part, Handke ne suit pas non plus Beckett quand il réduit le signifiant/corps à la valeur hypothétique d'un signifié à venir. Le théâtre de Handke nous met dès lors en face du dilemme suivant : vouloir abolir les automatismes du signifié, inhérents au processus de communication/d'échange, nous place dans un *no man's land* où règnent l'absurde et l'arbitraire. Mais d'autre part, si nous nous soumettons aveuglément à ces automatismes gestuels et verbaux, nos actes de communication, de la même façon, se vident de leur sens, en s'éloignant de plus en plus de leur signifiant originel. Handke, pour sortir de ce dilemme, utilise ces clichés, ces formules, ces automatismes, mais à bon escient. Après tout, c'est là le bilan désabusé de son théâtre; nous ne communiquons vraiment qu'à l'aide de clichés¹⁰.

heinz weinmann

9. *La Chevauchée sur le lac de Constance*.

10. Toutes les pièces de Peter Handke, disponibles en français, ont été publiées chez L'Arche, à Paris.