

Introduction

Einar Schleeef : matériaux et matérialité

Contre la perspective centrale

Le théâtre d'Einar Schleeef (1944-2001) a longtemps fait scandale. En RDA, dont il était originaire et où furent présentés les premiers spectacles qu'il monta à partir du début des années 1970 au Berliner Ensemble, en collaboration avec B.K. Tragelehn¹, il prit à rebrousse-poil l'idéologie en place et la doctrine esthétique du réalisme socialiste. Ainsi, la mise en scène de *Mademoiselle Julie (Fräulein Julie)*² d'August Strindberg en 1975 suscita l'incompréhension et de violentes attaques dans la presse, et le spectacle fut retiré de la programmation, sur ordre d'Erich Honecker, au bout de quelques semaines. La succession de moments intenses sans unité organique de l'ensemble, ou encore, pour reprendre la formule du « dramaturge » (au sens allemand du terme) du Berliner Ensemble Friedrich Dieckmann, la dramaturgie d'un « mauvais rêve³ », déroutèrent, de même que la sortie de scène, à

- 1 – Nous renvoyons à la chronologie des différentes mises en scène d'Einar Schleeef qui a été établie par Charlotte Bomy et se trouve à la fin du présent ouvrage.
- 2 – Pour faciliter la lecture, il a été fait le choix de traduire l'ensemble des titres des œuvres en français (en harmonisant la traduction), y compris quand il n'existe pas encore de traduction publiée de l'œuvre en question. Le titre est donné également en allemand lors de sa première occurrence dans chaque contribution. Les références bibliographiques des traductions déjà existantes et citées sont précisées en note. Dans le cas de Schleeef, la bibliographie finale indique également quels textes ont déjà été traduits en français. Par ailleurs, toujours dans un souci de lisibilité, les textes originaux des différentes citations traduites n'ont pas systématiquement été indiqués en note quand, en raison de la longueur de certaines citations, cela alourdissait exagérément l'appareil de notes de la contribution.
- 3 – HASCHE C., SCHÖLLING T. et FIEBACH J., *Theater in der DDR – Chronik und Positionen*, Berlin, Henschel, 1994, p. 91.

la fin de la représentation, de Julie interprétée par Jutta Hoffmann : la comédienne passait en effet par le public, en mettant le pied sur le dos des sièges, à travers les rangées des spectateurs, auxquels elle demandait de l'aide pour sa traversée⁴, ce qui fut perçu comme le franchissement non seulement du quatrième mur entre scène et salle, mais aussi de la frontière de la RDA, que Schleeff, en butte à des difficultés croissantes à l'Est du Mur, quitta effectivement un an plus tard, en 1976.

À l'Ouest, son travail théâtral s'accompagna également de réactions de stupéfaction, voire de rejet de la part de la critique⁵ et d'une partie du public, que ce soit au Schauspiel de Francfort, où il fut engagé comme metteur en scène de 1985 à 1990, à Berlin, où il retrouva dans les années 1990 le Berliner Ensemble, à l'appel notamment de Heiner Müller, ou à Vienne, où il se confronta, à la fin de la même décennie, à l'œuvre d'Elfriede Jelinek. Le théâtre de Schleeff mettait en effet à l'épreuve aussi bien les acteurs que les spectateurs, physiquement, presque jusqu'à l'épuisement, engendrant à la fois fascination et répulsion. Des chœurs de femmes dans le spectacle *Mères (Mütter)* d'après Eschyle et Euripide (avec la collaboration de Hans-Ulrich Müller-Schwefe), qu'il présenta en 1986 à Francfort, ou encore, dans *Wessis à Weimar (Wessis in Weimar)* de Rolf Hochhuth en 1993 au Berliner Ensemble, des chœurs masculins, nus sous leurs manteaux militaires, se dressaient face au public, avançaient vers lui, tout en criant, martelant le sol de leurs pieds et scandant les mêmes phrases, en boucle, de manière très rythmée, si bien que les spectateurs, par-delà toute division entre la scène et la salle, étaient littéralement et violemment saisis aux tripes⁶. Il s'en suivit des controverses, notamment des plaintes de l'auteur, Rolf Hochhuth, à l'égard de la mise en scène de son texte, ainsi que le rapprochement entre le théâtre de Schleeff et le nazisme, effectué entre autres par Peter Zadek, qui qualifia le spectacle de « nouvelle forme de fascisme⁷ ». À travers pareille gestuelle et chorégraphie, Schleeff ne reprenait en réalité aucunement à son compte quelque idéologie fasciste, mais cherchait à mettre en lumière la discipline des corps et la séduction qu'avait pu exercer pareil embrigadement.

• 4 – Nous nous référons à la description qu'en donne Wolfgang Storch, citée in LEHMANN H.-T., *Postdramatisches Theater*, Berlin, Verlag der Autoren, 1999, p. 303 (non traduit dans l'édition française : LEHMANN H.-T., *Le Théâtre postdramatique*, trad. P.-H. Ledru, Paris, L'Arche, 2002).

• 5 – Voir la contribution de Hans-Thies Lehmann et Helene Varopoulou au début du présent volume.

• 6 – Nous nous appuyons sur notre propre expérience de spectatrice au Berliner Ensemble, lors d'une représentation de *Wessis à Weimar* à Berlin en février 1993.

• 7 – ZADEK P., *Die Wanderjahre*, Cologne, Kiepenheuer & Witsch, 2010, p. 225 (traduction de Florence Baillet pour toutes les citations en allemand de la présente introduction, sauf quand le nom d'un autre traducteur est précisé). Dans l'hebdomadaire *Der Spiegel*, Zadek qualifia de même le travail de Schleeff de « merde fasciste » (*Faschismus-Scheiße*). Cf. ZADEK P., « Den Killern ein Alibi – Peter Zadek über Frank Castorf, Heiner Müller und andere rechte Linke », *Der Spiegel*, n° 4, janvier 1995, p. 183.

Son travail se caractérisait par ailleurs indéniablement par la remise en question des cadres ordinairement admis pour une représentation théâtrale, en raison à la fois de l'intensité et de la taille du jeu scénique qu'il mettait en œuvre, n'hésitant pas à convoquer des dizaines et des dizaines d'actrices non professionnelles pour les chœurs de *Mères* ou encore à étirer à l'extrême le temps d'un spectacle : la durée de la mise en scène de la pièce de Jelinek, *Une pièce de sport (Ein Sportstück)* en 1998, au Burgtheater de Vienne, resta ainsi dans les annales (six heures pour la version courte et neuf heures pour la version longue), notamment parce qu'elle obligea Schleef lors de la première, après cinq heures de spectacle, à supplier le directeur du Burgtheater Claus Peymann, de lui donner l'autorisation de poursuivre la représentation au-delà de la limite réglementaire de 23 h.

Or si la critique a souvent réagi face au travail de cet artiste en criant au scandale, son œuvre n'est pas à réduire pour autant à un simple jeu avec la transgression⁸. Son potentiel de provocation témoignerait en réalité d'un art schleefien qui non seulement transforme le théâtre en proposant de nouveaux usages de la scène, mais qui puise également toute sa force dans une dynamique de la confrontation et du « conflit⁹ », lui permettant, de manière très nietzschéenne, de renverser toutes les valeurs et de bouleverser les hiérarchies habituelles. Dans son essai paru en 1997 *Droge Faust Parsifal (Droge Faust Parsifal)*, l'artiste déclarait en ce sens la guerre à « la perspective centrale », à partir de recommandations faites aux comédiens :

« Le combat contre la perspective centrale est le combat contre le théâtre absolutiste qui domine encore nos esprits et nos corps. Les théâtres sont encore conçus pour cette place "unique" qui est toujours prise, occupée – par un cul différent après chaque révolution –, face à des yeux toujours exorbités, quel que soit le public¹⁰. »

• 8 – La sociologue Nathalie Heinich considère ainsi que la transgression, dans l'art contemporain, se serait désormais institutionnalisée, ce qui la rendrait pour le moins paradoxale : « Transgression, réactions, intégration au nom de la valeur transgressive... Mais tout se joue ici au second degré, avec des protagonistes hyper-informés, ayant déjà assimilé le jeu, ses règles et ses limites. » Cf. HEINICH N., *Le Triple Jeu de l'art contemporain – Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 334.

• 9 – LEHMANN H.-T., « Theater des Konflikts. EinarSchleef@post-110901.de », in H.-T. LEHMANN, *Das politische Schreiben. Essays zur Theaterarten*, Berlin, Theater der Zeit, 2002, p. 186-205.

• 10 – SCHLEEF E., *Droge Faust Parsifal*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1997, p. 474 (traduction de Charlotte Bomy). Au sujet de cette citation, voir l'analyse qu'en fait Miriam Dreysse dans le présent volume. Il est par ailleurs à noter que la même volonté de se « libérer de la perspective centrale », héritée de la Renaissance, avec ses conséquences pour le théâtre, à la fois esthétiques et politiques, se retrouve également chez un auteur dramatique est-allemand contemporain de Schleef tel que Heiner Müller. Cf. STORCH W., « Die Bildenden Künste », in H.-T. LEHMANN et P. PRIMAVESI, *Heiner Müller Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2003, p. 114 : « Pour le théâtre, Müller cherchait à se libérer de la perspective centrale. » Sur la relation entre Schleef et Müller, on lira l'article de Kristin Schulz dans le présent ouvrage.

Le théâtre de Schleeef serait ainsi à la recherche des conditions de possibilité d'un autre art, défaisant les codes et coordonnées habituels de la représentation et de sa perception. À travers l'espace qu'il crée et les modalités scéniques qu'il suscite, notamment par le biais du chœur, il parviendrait à mettre en lumière ce qui est repoussé d'ordinaire dans les rebuts du visible ou qui n'est pas entendu, les exclus du théâtre occidental, les oubliés ou les sacrifiés de l'histoire, d'où la portée politique de son travail. Dans la mise en scène *Mères*, l'un des chœurs est ainsi constitué d'une cinquantaine de femmes, de tous les âges, habitantes de Francfort, qui ne sont pas des comédiennes professionnelles, qui sont pour beaucoup d'entre elles issues de l'immigration et qui se retrouvent cependant sur le devant de la scène, matérialisant ce que Schleeef appelle de ses vœux dès les premières pages de *Droge Faust Parsifal*, à savoir le « retour de la femme dans le conflit central¹¹ », dont elle avait été évincée sur les scènes occidentales, tout comme le chœur.

Le caractère monumental du travail de Schleeef et les controverses qu'il suscite ne doivent par conséquent pas faire oublier l'attention extrême qu'il porte à la marge, au refoulé et à l'apparemment insignifiant, comme en témoignent également ces figures de femme en blouse blanche et en gants de caoutchouc jaunes, qui viennent faire le ménage sur le plateau dans *Mères* et parcourent toute son œuvre, théâtrale et non théâtrale : ce sont elles qui sont au centre d'une pièce telle que *Trompettes de la mort (Totentrompeten)*, écrite en 1987, à travers les figures de Charlotte, Elly et Gertrude, trois vieilles dames de la RDA¹² ; ce sont sur elles également qu'il braque son objectif, au milieu des années 1960, dans une série de portraits photographiques consacrés à des voisines¹³ ; et c'est également le monologue intérieur d'une anonyme qu'il donne à entendre dans l'œuvre en prose d'un millier de pages, *Gertrud*, consacrée à sa mère et rédigée au tournant des années 1970 et 1980. Le combat contre la perspective centrale requis par Schleeef lui permettrait ainsi de faire éclater tout cadre et de déplacer le regard.

Conflits

Il est au demeurant difficile d'aborder le travail artistique schleeefien sans considérer le parcours de l'artiste lui-même, tant son œuvre tout entière se tisse de matériaux autobiographiques, qui mettent en jeu sa propre histoire et plus généralement l'histoire de l'Allemagne (y compris des deux Allemagnes).

• 11 – SCHLEEFE E., *Droge Faust Parsifal*, *op. cit.*, p. 9-10.

• 12 – Au sujet de *Trompettes de la mort* et de sa traduction en français, on pourra lire l'entretien de Heinz Schwarzingger, à la fin du présent ouvrage.

• 13 – Voir, en troisième partie de ce volume, l'article de Sylvie Arlaud, qui souligne précisément les liens entre ces différents travaux artistiques de Schleeef.

L'essai déjà cité *Droge Faust Parsifal* mêle ainsi, souvent en ayant recours au même temps du présent, des éléments de poétique théâtrale, des commentaires de Shakespeare, Goethe, Wagner, Hauptmann, Brecht, et des notices personnelles, qui relèvent davantage de l'écriture de soi, mais dans lesquelles il évoque aussi bien sa constellation familiale que sa relation à la RDA, en particulier son départ de cette dernière, qu'il désigne par le terme de « fuite de la République » (*Republikflucht*). Il ne s'agit évidemment pas d'expliquer l'œuvre par la vie, en usant de quelque biographisme intempestif, mais de prendre en compte ces dimensions biographiques et historiques dans la mesure où elles semblent constituer, dans les travaux artistiques schleefiens, autant de strates¹⁴ qui, telles des traces de douleur (*Schmerzenspuren*), ne cessent d'y affleurer et d'y être ravivées.

Dans *Droge Faust Parsifal*, Schleef raconte notamment, sous le titre de chapitre « Blessures I », les souffrances qu'il endura à l'adolescence, après être tombé accidentellement d'un train en marche, ce qui constitua un événement majeur de sa vie : « À 16 ans, j'ai passé un an à l'hôpital. Durant les premières semaines, je ne perçus pas mon environnement, mes yeux étaient bandés, on m'alimentait, des excréments sortaient du corps, je n'étais que douleur¹⁵. » Et l'auteur d'évoquer également « un accident¹⁶ » comme étant à l'origine du bégaiement qui l'affecta en permanence, sauf sur la scène (mais dont il souffrait en réalité, très probablement, depuis l'enfance). Peu importe sans doute quel fut le point de départ véritable : ces éléments, qui sont mentionnés dans son essai sur le théâtre, témoignent en tout cas de l'ancrage dans le corps qui caractérise le travail de Schleef et en particulier sa relation au langage. Son défaut d'élocution peut être appréhendé en ce sens, au-delà de toute « explication » biographique, comme un geste maintes fois réitéré, que l'on retrouve aussi bien au sein de ses spectacles, dans la scansion des textes, que dans son œuvre picturale, dans le principe sériel choisi pour ses photographies ou pour des peintures¹⁷. Schleef associait en outre la difficulté qu'il pouvait éprouver à parler, au passé allemand, aux ruines issues de la Seconde Guerre mondiale, conférant dès lors une épaisseur historique à son symptôme personnel : « J'essaie d'apprendre à parler dans les ruines de Nordhausen. En vain, je continue à bégayer. Les ruines du langage s'étranglent. Le blocage ne se dissipe pas. Le langage s'est barricadé en moi¹⁸. » La biographie schleefienne pourrait donc relever à la fois de la chronique historique et d'une poétique (non systématique) de son œuvre.

- 14 – Au sujet du rôle des strates historiques dans le travail théâtral de Schleef, nous renvoyons en particulier à la contribution de Christina Schmidt dans la deuxième partie du présent ouvrage.
- 15 – SCHLEEF E., *Droge Faust Parsifal*, op. cit., p. 239.
- 16 – *Ibid.*, p. 86.
- 17 – *Ibid.*, p. 366. Nous renvoyons à l'analyse du principe sériel chez Schleef effectuée par Sylvie Arlaud dans sa contribution au présent volume.
- 18 – SCHLEEF E., *Droge Faust Parsifal*, op. cit., p. 86.

Il est possible d'envisager également sous cet angle la région d'origine de Schleeff. La ville de Sangerhausen, dans laquelle il naquit en 1944 et grandit, à l'Est de l'Allemagne, au cœur de la Thuringe/Saxe-Anhalt, pourrait être en effet considérée, ainsi que le note Marielle Silhouette, comme un « creuset politique, religieux et artistique de l'histoire allemande », avec la proximité des villes natales de Müntzer, Luther, Bach, Wagner et Nietzsche : « À l'occasion de la représentation de l'*Ecce homo* de Nietzsche en mars 2000 à l'Akademietheater à Vienne, Schleeff soulignait volontairement cette détermination géographique : il était un protestant doublé d'un réformateur¹⁹. » L'artiste faisait donc lui-même référence à Sangerhausen afin de s'inscrire dans une tradition culturelle et historique venant en quelque sorte fonder la dimension à la fois conflictuelle et novatrice de son travail. Schleeff fut de plus marqué par le dialecte de la région, que parlait sa mère (mais pas son père, né pour sa part à Francfort-sur-le-Main), qu'il reprend dans son œuvre, notamment dans le roman *Gertrud*, et auquel il confère un potentiel analogue de résistance et de protestation : « J'échappe à la langue de l'idéologie, que je considère jusqu'à aujourd'hui comme une langue étrangère, en ayant recours à ma langue locale [...]. La langue maternelle est aussi la langue de Luther, Müntzer, Nietzsche, Novalis, Ranke, Wagner, Wezel, Bach, Händel²⁰. » Il insistait cependant par ailleurs, au sujet de sa région natale, sur son caractère de « province²¹ » de la RDA, qui constitua pour lui un cadre étroit et violent, aussi bien sur le plan familial, où il dut endurer la brutalité de son père à l'égard de ses premières tentatives artistiques en dessin et la « guerre²² » au sein du couple parental (à la suite du départ en RFA de son frère aîné en 1957), que de manière plus générale, au sein d'une jeunesse est-allemande au sujet de laquelle il a souligné l'emprise de l'idéologie du régime, ainsi que ses continuités refoulées avec le passé nazi²³. On notera qu'il en relevait la trace, une fois de plus, dans le corps :

« L'antifascisme vivement proclamé devient plus lacunaire avec chacune de mes années d'école primaire. Je ne peux toujours pas faire la différence, aujourd'hui, entre le salut des Jeunes Pionniers [organisation de la jeunesse

• 19 – SILHOUETTE M., « *Droge Faust Parsifal* (1997) d'Einar Schleeff. Pour une poétique du drame moderne », in G. THIERIOT (dir.), *Le Théâtre postdramatique. Vers un chaos fécond?*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2013, p. 167-178, p. 167-168. Concernant la biographie d'Einar Schleeff et les lectures possibles de cette dernière, nous renvoyons également à la publication de Wolfgang Behrens (BEHRENS W., *Einar Schleeff. Werk und Person*, Berlin, Theater der Zeit, 2003) et, en français, à l'article de Marielle Silhouette publié dans la troisième partie du présent ouvrage.

• 20 – SCHLEEFF E., *Droge Faust Parsifal*, op. cit., p. 87.

• 21 – *Ibid.*, p. 88.

• 22 – *Ibid.*, p. 83.

• 23 – SILHOUETTE M., « Chemin de croix et passion de l'homme moderne, le théâtre selon Einar Schleeff », in A. POULAIN (dir.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2011, p. 77-88, p. 79.

en RDA-FB] et le salut des Jeunesses hitlériennes, la position du corps que l'on est alors contraint d'adopter est à chaque fois une courbure de la verticale²⁴. »

Les antagonismes et les conflits accompagnèrent ainsi son parcours, *a fortiori* dans la manière dont il en rendit compte.

Schleef quitta en 1963 Sangerhausen pour Berlin-Est, où il fit, à l'école des Beaux-Arts de Weißensee, d'abord des études de peinture jusqu'en 1965, puis, après avoir été exclu un temps de l'école pour indiscipline, suivit des cours de photographie et effectua des études de scénographie (à partir de 1967), qu'il poursuivit par la suite à l'académie des Arts, auprès de Karl von Appen (lequel fut le scénographe de Brecht). Entre 1972 et 1975, Schleef travailla en outre au théâtre du Berliner Ensemble, où il assura la scénographie et finalement la co-mise en scène, auprès de B. K. Tragelehn, successivement de *Katzgraben* (*Katzgraben*) d'Erwin Strittmatter, de *L'Éveil du printemps* (*Frühlings Erwachen*) de Frank Wedekind et de *Mademoiselle Julie* de Strindberg : ces travaux ne respectaient pas le modèle brechtien devenu quelque peu étouffant, mais tentaient de le renouveler, introduisaient des comédiens amateurs sur une scène vide, insistaient sur le geste, la musique et la danse. Cependant, les obstacles auxquels Schleef ne cessait de se heurter dans son travail, la pression exercée par le régime, notamment le scandale déclenché par *Mademoiselle Julie*, le poussèrent à quitter la RDA en 1976 (peu avant la destitution du chanteur est-allemand Wolf Biermann de sa nationalité et les départs d'artistes de la RDA qui s'ensuivirent).

Or Schleef rencontra également des difficultés pour s'insérer à l'Ouest. Il ne put tout d'abord pas être engagé dans un théâtre et développa par conséquent d'autres facettes de son travail artistique. Ce fut notamment à ce moment-là qu'il rédigea sa grande œuvre en prose, *Gertrud*, qui parut en 1980 pour le premier volume et en 1984 pour le second ; il publia aussi, en 1982, sous le titre *La Bande* (*Die Bande*), des récits, portant en grande partie sur la RDA qu'il avait quittée, ainsi qu'en 1983, la pièce de théâtre *Wezel*²⁵. Il suivit par ailleurs des cours à l'Académie allemande du cinéma et de la télévision de Berlin (*Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin*). Il eut toutefois la possibilité de renouer avec une activité de metteur en scène au théâtre à partir de 1985, grâce au directeur du théâtre de Francfort Günther Rühle, qui l'y accueillit jusqu'à la fin de son mandat de direction, en 1990. En dépit des protestations et des attaques parfois virulentes de la critique, Schleef présenta alors six mises en scène, qui firent date : il s'agissait de *Mères* en 1986, *Avant le lever du soleil* (*Vor Sonnenaufgang*) de Gerhart

• 24 – SCHLEEF E., *Droge Faust Parsifal*, op. cit., p. 82.

• 25 – Au sujet de cette période, voir, dans le présent volume, la contribution de Sarah Neelsen sur *Gertrud* et celle d'Emmanuel Béhague sur *Wezel*.

Hauptmann en 1987, *Les Comédiens (Die Schauspieler)* de Schlee en 1988, *Goetz de Berlichingen (Götz von Berlichingen)* de Goethe en 1989, et, en 1990, à la fois *1918 ou Guerre des esclaves (1918 oder Sklavenkrieg)* de Lion Feuchtwanger et *Faust* de Goethe. À Francfort, Schlee mit en place des éléments qui revinrent de façon récurrente dans son théâtre et qui constituèrent en quelque sorte son langage artistique ou plutôt ce qu'il nomma son « canon formel²⁶ ». Ses spectacles semblaient relever d'un processus de concentration : des lignes simples, des formes élémentaires, aussi bien pour la scénographie que pour les costumes et les accessoires, à la manière d'archétypes. Tout illusionnisme et toute psychologisation étaient évités, notamment grâce à l'usage du chœur, démultipliant un même personnage au lieu de l'enfermer dans une individualité. Selon Schlee, l'art théâtral s'efforceraient de retrouver la tragédie antique et en particulier le conflit tragique entre le chœur et le protagoniste, qui auraient disparu au cours de l'histoire du théâtre occidental. Et c'était dans cette optique qu'il considérait l'évolution de la scène, ainsi que les textes des auteurs dramatiques sur lesquels il se penchait, à la fois diagnostiquant les mutations, voire les « maladies » du chœur, jusqu'à son effacement, et faisant (re)surgir l'énergie de la confrontation tragique ensevelie, tout comme son caractère rituel. Il reprenait et variait ainsi, à sa manière, une réception de l'Antiquité grecque et notamment de la tragédie attique qui, dans le théâtre germanophone, depuis le XVIII^e siècle, a été particulièrement vivace.

Schlee poursuit ce travail, une fois close sa période à Francfort, dans différents théâtres : d'abord au Berliner Ensemble, avec les mises en scène de *Wessis à Weimar* de Hochhuth en 1993 et de *Maître Puntila et son valet Matti (Herr Puntila und sein Knecht Matti)* de Bertolt Brecht en 1996, puis, entre autres spectacles, au Schauspielhaus de Düsseldorf avec *Salomé (Salome)* d'après Oscar Wilde en 1997, au Burgtheater de Vienne avec la mise en scène d'*Une pièce de sport* de Jelinek en 1998, et au Deutsches Theater avec celle de *Peuple trahi (Verratenes Volk)* d'après Alfred Döblin en 2000. Il est vrai qu'il assista encore à l'échec ou plutôt au non-aboutissement d'un certain nombre de ses projets, telle la mise en scène du *Faust* de Goethe au Schillertheater, qu'il répéta pendant plusieurs semaines en 1993 et dont il présenta finalement des passages sur les marches du théâtre, lequel avait été fermé avant la première de son spectacle, pour des raisons budgétaires ; de même, la mise en scène du *Parsifal* de Wagner, qu'il devait effectuer à l'opéra de Nuremberg en 1994, avorta, en raison de dissensions avec la direction au sujet des bouleversements du texte et de la scène, notamment de la place de l'orchestre qu'il requerrait pour son spectacle. Cependant, à partir des années 1990, Schlee obtint malgré tout la reconnaissance du public et d'une grande partie de la critique :

• 26 – SCHLEEF E., *Droge Faust Parsifal*, op. cit., p. 470-476.

Une pièce de sport constitua à cet égard son plus grand succès²⁷. Il fut alors également reconnu pour son travail d'acteur, lorsqu'il joua Puntila dans la pièce de Brecht ou encore quand il proposa, en 2000, des extraits de l'*Ecce homo* de Nietzsche, qu'il intégra ensuite dans sa mise en scène de *Peuple trahi*. Les multiples facettes de son œuvre furent par ailleurs davantage mises en lumière, notamment grâce à l'exposition *Désertion/Armistice/Retour à la maison (Republikflucht/ Waffenstillstand/ Heimkehr)*, qui eut lieu à Berlin à l'académie des Arts du 23 mai au 12 juillet 1992 et qui donna à voir son travail pictural, à la fois des photographies, des dessins et des peintures, lesquelles reprenaient l'héritage expressionniste tout en l'actualisant²⁸. La dernière mise en scène de Schleeff resta inachevée : il s'agissait de *Ça ne fait rien. Une petite trilogie de la mort (Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes)* de Jelinek au Berliner Ensemble, dont les répétitions furent interrompues par son décès, des suites de problèmes cardiaques, en 2001, à Berlin. Elfriede Jelinek écrivit alors un texte, maintes fois cité par la suite, dans lequel elle lui rendait hommage :

« Schleeff est mort entièrement seul, le 21.7, à l'hôpital [...]. Il n'y a eu que deux génies en Allemagne après la guerre, à l'Ouest Fassbinder, à l'Est Schleeff. Tous les deux étaient insatiables, mais uniquement afin de donner encore plus. Ils ont fini par se donner eux-mêmes²⁹. »

Pareil isolement de Schleeff sembla ainsi être à l'image d'une œuvre à part, singulière et radicale, refusant tout compromis.

Corporalité, matérialité

Au-delà des passions et des jugements à l'emporte-pièce, l'œuvre de Schleeff n'en a pas moins éveillé l'intérêt de chercheurs : la question de la forme chorale de son théâtre a été au centre de l'attention dans la recherche germanophone, notamment dans les thèses de doctorat de Miriam Dreyse et de Christina Schmidt³⁰, d'autant que la scène contemporaine des années 1990 et 2000 s'est penchée elle aussi sur la figure du chœur, remettant en question l'assignation d'un personnage à une identité individuelle et interrogeant la relation entre individualité et collectif (par exemple

• 27 – Schleeff a notamment reçu, en 1990, le prix Fritz Kortner (avec B. K. Tragelehn), décerné à un artiste de théâtre novateur, ainsi que le prix dramatique de Mühlheim, en 1995, pour sa pièce *Trompettes de la mort*, et la médaille Kainz à Vienne en 1999, à la suite de sa mise en scène d'*Une pièce de sport* de Jelinek.

• 28 – Voir le catalogue de l'exposition : *Einar Schleeff: Republikflucht/ Waffenstillstand/ Heimkehr*, Akademie der Künste, Berlin, Argon, 1992.

• 29 – JELINEK E., « Einar Schleeff », in *Format*, 5 août 2001 et *Frankfurter Rundschau*, 7 août 2001.

• 30 – Cf. DREYSE M., *Szene vor dem Palast: Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleeff*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1999 ; SCHMIDT C., *Tragödie als Bühnenform – Einar Schleeffs Chor-Theater*, Bielefeld, transcript, 2010.

dans les mises en scène de Frank Castorf). Parallèlement à ces travaux sur le théâtre de Schleeff, d'autres manifestations et publications ont permis, dans l'aire germanophone, de mettre en lumière les facettes multiples de sa production artistique : on peut citer l'édition, après sa mort, de ses journaux intimes, sous la direction de Winfried Menninghaus, Sarah Janßen et Johannes Windrich³¹, ainsi que celle de sa correspondance, sous la direction de Susan Todd et Hans-Ulrich Müller-Schwefe³², tous ces ouvrages constituant à la fois des documents biographiques, une chronique historique et une œuvre littéraire tout autant que des matériaux, en particulier pour son roman *Gertrud*; on mentionnera aussi les expositions et études de l'œuvre picturale de Schleeff, notamment sous la houlette de Michael Freitag, ses peintures étant rassemblées dans la région natale de l'artiste, au musée Moritzburg à Halle³³.

Or en France, en dépit des transferts culturels fructueux existant entre les aires germanophone et française dans le domaine du théâtre³⁴, le travail de Schleeff reste pratiquement ignoré jusqu'à présent : ni ses mises en scène ni ses pièces n'ont été présentées de ce côté-ci du Rhin. En matière de recherche, mis à part la thèse de doctorat de Charlotte Bomy³⁵, ce sont principalement des articles qui lui ont été consacrés, qui sont donc souvent dispersés dans des ouvrages collectifs et qui concernent avant tout le théâtre de Schleeff (y compris la question du chœur)³⁶. Il est à noter que la traduction en français de ses textes a déjà été

• 31 – SCHLEEF E., *Tagebuch 1953-1963. Sangerhausen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2004; SCHLEEF E., *Tagebuch 1964-1976. Ostberlin*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2006; SCHLEEF E., *Tagebuch 1977-1980. Wien, Frankfurt am Main, Westberlin*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2007; SCHLEEF E., *Tagebuch 1981-1998. Frankfurt am Main, Westberlin*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2009; SCHLEEF E., *Tagebuch 1999-2001. Berlin, Wien*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2009.

• 32 – SCHLEEF G. et SCHLEEF E., *Briefwechsel I (1963-1976)*, Berlin, Theater der Zeit, 2009; SCHLEEF G. et SCHLEEF E., *Briefwechsel II (1977-1990)*, Berlin, Theater der Zeit, 2011.

• 33 – Voir l'exposition « Einar Schleeff – Le peintre » (« Einar Schleeff – Der Maler ») à la fondation Moritzburg à Halle du 26 avril au 20 juillet 2008, qui a donné lieu au catalogue suivant : FREITAG M. et SCHNEIDER K. (dir.), *Einar Schleeff. Der Maler*, Cologne/Dumont, Fondation Moritzburg Halle, 2008. On peut mentionner également l'exposition « Kontainer Berlin » des dessins d'Einar Schleeff à la galerie Parterre à Berlin du 23 octobre 2013 au 19 janvier 2014 (catalogue d'exposition : KRENZLIN K. (dir.), *Einar Schleeff – Kontainer Berlin. Zeichnungen, Arbeitshefte II*, Berlin, Theater der Zeit/Galerie Parterre, 2013).

• 34 – Cf. COLIN N., *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945. Künstlerisches Selbstverständnis im Kulturtransfer*, Bielefeld, transcript, 2011.

• 35 – La thèse de doctorat de Charlotte Bomy, soutenue en 2008 (université Marc Bloch de Strasbourg/Freeie Universität Berlin), s'intitulait « Théâtralité et intermédialité dans les spectacles de Frank Castorf, Einar Schleeff et Heiner Goebbels ».

• 36 – On notera toutefois le dossier « Choralités », qui est paru en 2003 sous la direction de Christophe Triau dans la revue *Alternatives théâtrales*, et qui est consacré, pour toute une partie, à « Einar Schleeff, le théâtre du chœur » (cf. *Choralités, Alternatives théâtrales*, n° 76-77, 2003 2^e semestre, p. 39-53). Pour le détail des différents articles qui composent ce dossier, ainsi que pour d'autres articles parus en français sur Schleeff dans diverses publications, voir la bibliographie à la fin du présent ouvrage.

amorcée, notamment par Heinz Schwarzinger pour une partie de son théâtre, ainsi que par Crista Mittelsteiner et Marie-Luce Bonfanti pour des nouvelles³⁷. Le présent ouvrage, qui réunit des contributions de chercheurs de différents horizons, voudrait par conséquent permettre à un public francophone de se familiariser davantage avec l'esthétique singulière de Schleef et poursuivre de la sorte le dialogue déjà entamé entre aires culturelles française et germanophone pour ce qui est des arts de la scène, en tentant de rendre compte de l'expérience procurée par l'œuvre schleefienne et de porter un regard réflexif sur cette dernière, là où elle a souvent donné lieu à des réactions violentes, marquées par les affects. Bien des aspects de la production artistique de Schleef restent en outre à explorer, notamment en considérant, par-delà son théâtre, la dimension plurielle, multi-médiale, de ses travaux, autrement dit non seulement ses mises en scène et scénographies, ses textes de et sur le théâtre, mais aussi son roman, ses peintures et ses photographies : quels seraient ainsi les liens susceptibles de se tisser entre son théâtre et ses autres pratiques artistiques³⁸ ?

Il nous semble en particulier que le travail de Schleef met l'accent, de manière frappante, sur la corporalité et plus généralement sur la matérialité de toute représentation artistique, poussant de la sorte à l'extrême une caractéristique de bien des esthétiques modernes et contemporaines. Dans les études théâtrales, le terme de « matérialité » a été utilisé surtout à partir des années 1990, pour désigner des moments de théâtre lors desquels « le matériau n'est pas seulement porteur de signification mais est exposé comme un phénomène ayant ses propres effets³⁹ » : la perception sensible du matériau et l'événement ainsi constitué prennent alors le pas sur sa dimension référentielle, sur ce à quoi le matériau est supposé renvoyer dans le cadre de la production d'un sens⁴⁰. Toute représentation théâtrale peut au demeurant être considérée sous l'angle de sa matérialité plutôt que sous celui de sa référentialité, mais la « crise du drame » diagnostiquée par Peter Szondi au tournant du XIX^e-XX^e siècle⁴¹, ainsi que le développement d'un théâtre dit « postdramatique⁴² » à partir

• 37 – SCHLEEF E., *Trompettes de la mort*, traduit par Heinz Schwarzinger, Montpellier, Maison Antoine Vitez, 1999 (tapuscrit) ; SCHLEEF E., *Trilogie Nietzsche*, traduit par Heinz Schwarzinger, Montpellier, Maison Antoine Vitez, 2001 (tapuscrit) ; SCHLEEF E., *Désordre*, traduit par Marie-Luce Bonfanti et Crista Mittelsteiner, Paris, Le Ver à soie, 2014.

• 38 – La dimension plurielle caractérise au demeurant également le travail théâtral de Schleef, puisqu'il pouvait assurer au théâtre à la fois la scénographie, les costumes, le texte, la mise en scène et le jeu d'acteur.

• 39 – BRINCKEN J. von et ENGLHART A., *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*, Darmstadt, WBG, 2008, p. 112.

• 40 – SCHOUTEN S., « Materialität », in E. FISCHER-LICHTE, D. KOLESCH et M. WARSTAT, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Metzler, 2005, p. 194-196.

• 41 – SZONDI P., *Théorie du drame moderne*, trad. S. Müller, Circé, Belval, 2006.

• 42 – LEHMANN H.-T., *Le Théâtre postdramatique*, op. cit.

la deuxième moitié du xx^e siècle constituent sans doute des moments cruciaux en la matière, dans la mesure où ils se traduisent par une émancipation des éléments de la représentation, des événements se produisant sur la scène, par rapport à quelque action dramatique à retracer⁴³. L'insistance sur la matérialité, refusant de s'effacer devant ce qui est censé être représenté, perturbe alors la « clôture de la représentation⁴⁴ », par-delà les frontières ordinaires de la représentation théâtrale, du moins si celle-ci est pensée en termes de mimésis, au sens d'une re-présentation ou re-production d'une présence qui se trouverait ailleurs. Or l'œuvre de Schleeef se présente bel et bien comme une incessante remise en question d'une pareille « clôture de la représentation » ou encore ce que Heiner Müller appela, dans son texte de 1992 au sujet du travail artistique schleefien, une « sortie du cadre⁴⁵ ». Ainsi, l'un des moments marquants de la mise en scène d'*Une pièce de sport* par Schleeef, consiste en un chœur composé de 42 comédiens, qui effectuent pendant plus d'une demi-heure les mêmes mouvements rythmiques, enchaînant les figures tout en scandant leur texte : la durée de la chorégraphie rend le temps en quelque sorte tangible et met avant tout en relief la performance, la représentation en tant qu'événement réel, y compris à travers l'effort physique et la tension des acteurs, dont l'énergie saisit les spectateurs. Le texte de Jelinek est alors perçu non pas seulement par le biais d'une signification intelligible que communiqueraient des mots mais également et pleinement à travers sa dimension sensible, sa musicalité et son rythme, autrement dit à travers un sens qui s'ancre dans une corporalité, une matérialité, et relève tout autant des sens⁴⁶ : au

• 43 – On peut considérer, comme le propose Günther Heeg dans une contribution parue en 2005, que le processus de sécularisation caractérisant l'histoire occidentale se serait traduit par la fin d'une présence divine garantissant immédiatement le sens, ce que le théâtre illusionniste aurait pu chercher à masquer, entre la fin du xviii^e et le début du xx^e siècle, en suggérant la totalité perdue, tel un ersatz de métaphysique, et en refusant d'exposer délibérément sa dimension médiale. Le travail d'Einar Schleeef, que Günther Heeg aborde dans cet article (parallèlement à l'œuvre de Heiner Müller), marquerait, comme bien des œuvres contemporaines, un aboutissement du processus de sécularisation, tout en refusant de recourir à l'art théâtral comme une boîte à illusions, si bien qu'il entérinerait pleinement l'absence de transcendance et exposerait désormais le médium dans sa matérialité (Cf. HEEG G., « Geschlechtermaskerade. Fin de partie Mit-Teilung », in U. HASS [dir.], *Bildbeschreibung – Ende der Vorstellung*, Berlin, Theater der Zeit, 2005, p. 158-167, p. 158-159 et p. 161-162). On pourrait peut-être interroger, dans une telle optique, le rôle que jouent les évocations religieuses et motifs chrétiens (par exemple la croix) dans l'œuvre de Schleeef, aussi bien dans ses mises en scène que dans ses peintures.

• 44 – DERRIDA J., « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », in J. DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 349.

• 45 – MÜLLER H., « Vorwort », in *Einar Schleeef: Republikflucht/ Waffenstillstand/ Heimkehr*, Akademie der Künste, op. cit., p. 9 : « Ses travaux, qui relèvent de différentes pratiques artistiques, sortent du cadre et interrogent à chaque fois l'art ou du moins la représentation dominante de ce dernier. »

• 46 – Au sujet de la mise en scène d'*Une pièce de sport* et en particulier de cette séquence, nous renvoyons aux analyses de Charlotte Bomy et d'Aline Vennemann dans le présent volume.

lieu de convoquer une interprétation qui se restreindrait à une seule signification, il s'agit de mettre en œuvre un usage intensif du langage, en le désarrimant en quelque sorte de l'ordre symbolique. La manière dont Schleeff dépeint, dans *Drogue Faust Parsifal*, la langue, qui est toujours pour lui une langue parlée, prise dans l'acte et la matière de la parole, est à cet égard frappante, notamment à travers son évocation du tissu sensible que constitue une « peau » liée à la parole :

« Juger la langue uniquement selon sa valeur d'information revient à la priver de ses attaches, à l'évider, car, dans ce cas, ce n'est pas le corps dans sa totalité qui parle, mais seulement une tête en uniforme [...]. La langue paraît se manifester plus vivement chez les étrangers, comme si leur corps était entouré d'une peau fine, douce comme le velours, qui est pleine de sueur, de sueur séchée [...]. La langue de l'étranger peut aussi être décrite comme un film d'humidité, qui recouvre le corps. La volonté de s'exprimer travaille cette peau, la met en mouvement. Peut-être que ce que j'appréhende comme une peau est plutôt une poche des eaux [...]. Il faudrait qu'on puisse représenter la peau qui entoure celui qui parle⁴⁷. »

Or cette attention extrême portée à la corporalité, y compris dans sa vulnérabilité, et à la matérialité, au « médium » lui-même, se retrouve dans les différents arts investis par Schleeff. Concernant son œuvre picturale, on peut songer à la manière dont l'écriture y devient image, par exemple dans son œuvre *À la maison (Zuhause)*, qui date des années 1980 et qui met en évidence, à l'aide de gros caractères noirs tracés à la main, la texture même des lettres et de leur dessin : l'écriture semble s'y liquéfier, dégouliner sur la toile et laisser des traces, tout comme le passé de l'artiste, qui ne parvient pas à échapper au souvenir de la maison familiale. La question des matériaux et de la matérialité dans l'œuvre de Schleeff pourrait par conséquent permettre d'aborder, de manière transversale, les différentes pratiques artistiques schleeffiennes.

Ce faisant, le travail d'Einar Schleeff serait à appréhender également dans sa dimension politique : il nous inviterait en effet à penser la matérialité autrement, non pas telle une donnée, relevant de l'inintelligible, mais plutôt comme un terme exclu de l'économie occidentale de la représentation, que Schleeff replacerait au centre de l'attention en remettant en jeu, voire en défaisant, les hiérarchies préétablies, en combattant notamment « la perspective centrale ». Dans son ouvrage de 1993 intitulé *Ces corps qui comptent – De la matérialité et des limites discursive du « sexe » (Bodies That Matter. On the Discursive Limits of « Sex »)*, Judith Butler tente de faire travailler justement la notion de matérialité, de « déplacer les termes du débat », d'interroger une matérialité devenue « le signe de l'irréductibilité », une

• 47 – SCHLEEF E., *Drogue Faust Parsifal*, op. cit., p. 363-364.

matérialité qui pourrait bien s'être constituée à travers l'histoire, s'être sédimentée, notamment « à travers une exclusion et un rabaïssement du féminin », en particulier une exclusion du corps féminin et des matières féminines⁴⁸. Or le choix de Schleeef de réinvestir la matérialité pourrait constituer de la sorte une manière d'interroger ce qui a été marginalisé dans une certaine économie de la représentation, de le réélaborer, notamment afin de redonner à la fois parole et visibilité à ceux qui ont pu en être privés (tel le retour, évoqué plus haut, de la femme dans le conflit central), d'où la portée politique de son travail. Schleeef, en n'ayant de cesse de réactiver les antagonismes, dans leur multiplicité et leur complexité, à travers des confrontations qui, comme peut le montrer son théâtre, sont aussi des intrications, entre scène et salle, entre protagoniste et chœur, ouvrirait de la sorte un espace permettant de déstabiliser les hiérarchies et les identités, et même de les rejouer, à travers la répétition et la ritualisation, en les considérant comme autant d'effets sédimentés et donc des processus également en devenir, plutôt que de les appréhender d'emblée comme des données irréductibles.

En s'inscrivant dans la perspective ouverte par ce questionnement de la corporalité et de la matérialité, tel qu'il nous semble être à l'œuvre chez Schleeef, notre ouvrage propose un parcours en trois moments, afin d'essayer d'appréhender le travail artistique schleeefien : nous nous focaliserons tout d'abord sur ce qui constitue en quelque sorte son noyau à la fois esthétique et politique, son refus de la perspective centrale, le rôle que jouent alors le chœur, la prise rituelle de drogue, les protagonistes féminins et la remise en question des limites du « je » individuel ; puis nous nous pencherons davantage sur la dimension historique de son œuvre, à travers les matériaux qu'elle emprunte à la fois à la biographie de l'artiste et à l'histoire de l'Allemagne (et des deux Allemagnes) ; enfin nous nous intéresserons plus particulièrement à son caractère intermédial, aux circulations s'opérant entre les différentes pratiques artistiques schleeefiennes, notamment entre théâtre et peinture ou entre théâtre et photographie.

La première partie du présent volume met donc en évidence l'importance du travail artistique de Schleeef pour le théâtre contemporain, à travers l'impulsion qu'il a donnée à la figure du chœur, et les enjeux politiques qui en découlent. Dans un prologue à deux voix, Helene Varopoulou et Hans-Thies Lehmann témoignent de la difficile réception de Schleeef dans l'espace germanophone, de la résistance de la critique à son égard, et mettent en évidence la redécouverte du tragique qu'il propose, à partir de l'extrême corporalité de son théâtre, ainsi que la source d'inspiration qu'il constitue de la sorte pour les auteurs et metteurs en scène d'aujourd'hui. C'est également ce potentiel de subversion que soulignent les

• 48 – BUTLER J., *Ces corps qui comptent – De la matérialité et des limites discursives du « texte »*, traduit par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 40-41.

articles de Miriam Dreyse et de Charlotte Bomy, en expliquant de quelle façon l'artiste de l'ex-RDA tente de placer à la fois le chœur et les personnages féminins au centre de ses mises en scène afin d'aller à l'encontre du processus d'exclusion de la femme, sur lequel se fonde l'individuation bourgeoise. Charlotte Bomy, qui prend appui sur le spectacle *Une pièce de sport*, se penche sur la conception non individuelle du personnage selon Schleeef, lequel reconfigure de la sorte les rôles entre hommes et femmes, sur un plan à la fois social et politique. À partir notamment des mises en scène de *Maître Puntila et son valet Matti* et de *Mères*, Miriam Dreyse analyse pour sa part comment Schleeef déconstruit les représentations des figures féminines dans la culture occidentale en insistant sur la présence corporelle et vocale des femmes sur la scène. La contribution de Kristin Schulz s'intéresse plus particulièrement aux liens qui se sont tissés entre Einar Schleeef et Heiner Müller, ainsi qu'entre leurs œuvres : à partir de documents d'archives, elle montre de quelle manière ce dernier puisa chez le premier des possibilités d'expériences inédites, échappant aux seuls concepts et perturbant les logiques ordinaires, telle la prise collective de drogue, qui va de pair avec la formation d'un chœur et d'une communauté chez Schleeef.

La deuxième partie de notre ouvrage est consacrée à la relation du travail artistique schleeefien à la fois à l'histoire individuelle et à l'histoire collective, lesquelles apparaissent comme autant de matériaux de son œuvre, soulignant le caractère de processus de cette dernière : ils y acquièrent en effet une disponibilité permettant de défaire toute attribution d'une signification figée et de la rejouer. La contribution de Sarah Neelsen aborde ainsi le roman *Gertrud*, que Schleeef écrivit au sujet de sa mère : Sarah Neelsen montre comment se manifestent et se réinterprètent dans ce texte les frontières entre les deux Allemagnes, ainsi qu'entre la mère et le fils, jusqu'à la confusion des identités d'Einar et de Gertrud. L'article d'Emmanuel Béhague se penche pour sa part sur la pièce *Wezel* de Schleeef, qu'il a rédigée à la même époque que le roman *Gertrud*, et dans laquelle l'artiste se met d'une certaine façon en scène à travers le personnage éponyme, lui-même romancier et dramaturge des « Lumières tardives » (*Spätaufklärung*) : à partir d'éléments historiques et biographiques, Schleeef opère le démontage du classicisme et de l'idéalisme en activant une autre vision de l'histoire, fondée sur le corps et la matérialité. Ce sont également des matériaux historiques qui sont au centre de la mise en scène de *Peuple trahi* par Schleeef et de la contribution de Christina Schmidt, autour de la date complexe, en Allemagne, du 9 novembre. L'article de Christina Schmidt se penche à la fois sur la scénographie du spectacle et sur les lieux concrets du théâtre dans la ville, dévoilant la présence simultanée des différentes strates et sédiments historiques qu'ils recèlent et qui nécessitent par conséquent une méthode archéologique afin de les appréhender.

La troisième et dernière partie de ce parcours à travers l'œuvre de Schleef tente de rendre compte plus particulièrement de la diversité de sa production artistique, ainsi que des échanges s'instaurant entre les différents arts qu'il met à contribution. Dans son article, Marielle Silhouette explore ainsi les liens qui se tissent entre peinture et mise en scène, montrant comment, chez Schleef, la forme naît à chaque fois d'une résistance ou d'un obstacle (voire d'un « Mur ») dans une dynamique agonale, convoquant le cadre de la création, tout en le subvertissant. Sylvie Arlaud se penche pour sa part sur les photographies et analyse la sérialité qui les caractérise et irrigue également son théâtre, articulant la singularité individuelle et la dimension collective, dans un geste à la fois éthique et esthétique. Parallèlement aux interactions avec les arts visuels, le rôle de la musicalité est également à souligner dans le travail artistique schleefien, en particulier le jeu avec la texture des voix au théâtre. Aline Vennemann s'appuie à cet égard sur la mise en scène d'*Une pièce de sport* pour y mettre en évidence l'importance de la *physis* de la voix, rendant visible le phénomène de l'articulation ou encore le moment, riche en potentialités, où l'informe prend forme. Le texte qui clôt le volume permet, grâce à l'analyse de Heinz Schwarzingger (Henri Christophe), traducteur entre autres de Schleef, de cerner la manière dont ce dernier appréhendait la langue, en insistant sur son rythme et sa musicalité, selon une approche très physique. Notre ouvrage collectif souhaiterait ainsi, un peu à la façon de quelque « chœur » permettant de faire entendre des voix multiples et diverses, souligner toute la portée de l'œuvre schleefienne.



Le présent volume est issu des actes d'un colloque international sur Einar Schleef, qui a été organisé par l'équipe d'Accueil 4223 CEREG (Centre d'études et de recherches sur l'espace germanophone) de l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, en partenariat avec l'Institut de littérature allemande de l'université Humboldt de Berlin, ainsi qu'avec l'IRET (Institut de recherches en études théâtrales) de l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, l'Institut Goethe de Paris, le théâtre national de La Colline et l'université franco-allemande. Il s'est tenu le 28 et 29 novembre 2014 à Paris, à l'Institut Goethe, au théâtre de la Colline et à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Nous tenons à remercier tous les contributeurs du présent volume pour leur article et leur participation au colloque, toutes les institutions susmentionnées et leurs membres pour leur soutien, Crista Mittelsteiner et Kristin Schulz pour l'organisation du colloque, la mise en voix de textes de Schleef et/ou la participation aux tables rondes, Vincent von Wroblewsky pour la traduction des communications en simultané, ainsi que Joseph Danan pour sa présidence de session, Jutta Hoffmann, Marie-Luce Bonfanti et Thomas Bischoff pour la mise en voix de textes de Schleef et/ou participation aux tables

rondes. Nous remercions également Charlotte Bomy et Sarah Neelsen, qui ont assuré la traduction d'allemand en français de plusieurs contributions, ainsi que les photographes et personnels des différents organismes (Akademie der Künste, Stiftung Moritzburg, Adagp), qui ont permis la documentation iconographique de ce volume. Enfin, nous adressons nos sincères remerciements à Gabriele Gerecke et Hans-Ulrich Müller-Schwefe pour leur présence lors du colloque et pour leur aide concernant les droits relatifs à l'œuvre de Schleeff, ainsi qu'à Brigitte Maria Mayer pour les manuscrits de Heiner Müller.