

Nous faisons des choses dont nous ne savons pas ce qu'elles sont.

Les vestiges du temple de Pergame s'offrent à nous dans l'ouverture de l'*Esthétique de la résistance*¹. De la description de Peter Weiss se dégage l'impression d'un combat vivant, suspendu soudain par l'arrêt provisoire du temps. Mais un autre mouvement travaille en son cœur cette immobilité en suspens, que mêlent à la création sculpturale les hasards de la destruction, les vicissitudes du temps et de l'histoire qui font du monument un fragment. À mi-chemin entre la totalité originelle dont ils portent la mémoire et une totalité virtuelle sans cesse reconstruite, ils sont la métaphore du fragment (littéraire ou dramatique) : « *Trümmer sind wie Denkmäler Baumaterial, das aus den Steinbrüchen kommt* » (« Les décombres sont, comme les monuments, des matériaux de construction qui viennent tout droit des carrières »)², note Heiner Müller dans son *Glücksgott* (*Le Dieu Bonheur*). « Nombre d'œuvres des Anciens sont devenues fragments »³, par la force des choses, les aléas du temps, la perte ou la destruction, naturelles ou accidentelles, parfois volontaires, par cette fatalité qui préside aux œuvres de la nature et des hommes, et laisse le goût amer de la nostalgie. Les Romantiques d'Iéna découvrirent les premiers cette autre *Sehnsucht*, tournée vers l'avenir, nourrie de l'expérience de la totalité perdue. « Nombre d'œuvres des Modernes sont fragments depuis leur naissance », le deuxième syntagme de l'aphorisme de Schlegel marque la nouveauté de la conception du fragment à l'aube de la

1 Peter Weiss, *Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1975, t. 1 ; Peter Weiss, *Esthétique de la résistance. Roman I*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1989.

2 Heiner Müller, *Glücksgott*, dans *Werke 3. Die Stücke*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, p. 166 ; *Le Dieu Bonheur*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Backès, dans *Germania Mort à Berlin et autres textes*, Paris, Éditions de Minuit, p. 113.

3 « *Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung* » (Friedrich Schlegel, « *Athenäums* »-*Fragmente und andere Schriften*, Stuttgart, Reclam, 1978, p. 79 ; Philippe Lacoue-Labarthe/Jean-Louis Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 101).

modernité. Elle est la reconnaissance du caractère fragmentaire du monde et des choses, des œuvres de l'art et de la littérature et, simultanément, ce refus de la fatalité qui fait de l'inachèvement, de l'imperfection congénitale à toute œuvre une promesse, l'aspiration à la finitude, à la complétude enfin (re)trouvées.

22

Dans la lettre de Heiner Müller à Linzer, c'est le fragment accidentel, « *Fatzer* ou *Woyzeck* dont ce fragment hérite »⁴, l'œuvre inachevée, abandonnée avant terme ou interrompue par la mort de l'auteur, qui est le modèle affirmé. À la suite de Brecht, qui confia à Adamov « quelques mois avant sa mort » que le fragment de Büchner « marquait pour lui aussi le début du théâtre moderne »⁵, Heiner Müller affirme, dans le film *Lieb' Georg (Cher Georges)* tourné en RDA : « Avec Büchner commence en fait la dramaturgie moderne »⁶. Dans le fragment au sens propre aujourd'hui devenu traditionnel⁷, « [l]a sculpture n'a pas encore dominé pleinement la pierre, on la surprend à l'instant de la victoire »⁸. C'est ainsi que Brecht justifie en 1952 la mise en scène de l'*Urfaust (Faust primitif)*, « sorte de fontaine de Jouvence pour le théâtre allemand »⁹. L'œuvre n'existe que dans sa promesse, la création n'est visible que dans son processus, l'écriture est tout entière gestation. À qui appartient « l'absence d'œuvre » ? La réception ne peut être qu'active, l'auteur n'a d'existence que dans son coproducteur, le lecteur/spectateur devient nécessairement créateur. Les notions de genre sont caduques, le texte est matériau offert à la continuation. Si « toute œuvre d'art », même achevée et close, est une œuvre inachevée « que l'auteur confie à l'interprète, un peu comme les morceaux

4 « *Ein Brief* », dans Heiner Müller, *Theater-Arbeit*, Berlin, Rotbuch Verlag, p. 126 ; « Une lettre (1975) », traduit de l'allemand par Jean-Pierre Morel, dans *L'Homme qui casse les salaires/La Construction/Tracteur*, Paris, Éditions théâtrales, 2000, p. 157.

5 Arthur Adamov, « Wozzeck ou la fatalité mise en cause », *Les Lettres françaises*, 28 novembre 1963.

6 « *Mit Büchner fängt eigentlich die moderne Dramaturgie an* » (Ulrich Kaufmann, *Dichter in « stehender Zeit »*. *Studien zu Georg Büchners Rezeption in der DDR*, Erlangen, Palm & Enke, 1992, p. 146. Voir « Heiner Müller in dem Film "Lieb'Georg" » [1988], *W 8*, p. 346-347).

7 Pour l'histoire du fragment, voir Eberhard Ostermann, *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, München, Fink, 1991.

8 « *Noch ist die Plastik nicht völlig Herrin des Steins geworden, man überrascht sie im Augenblick des Sieges* » (Bertolt Brecht, « Ist die Aufführung des Fragments gerechtfertigt ? », GBFA, t. 24, p. 432 ; « La représentation du fragment est-elle justifiée ? », B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, édition publiée sous la direction de Jean-Marie Valentin avec la collaboration de Bernard Banoun, Jean-Louis Besson, André Combes, Jeanne Lorang, Francine Maier-Schaeffer et Marielle Silhouette, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 449 [Pl]).

9 « *Der "Urfaust" ist eine Art Jungbrunnen für das deutsche Theater* », *ibid.*, p. 433 ; p. 450.

d'un Meccano », si « l'ouverture » devient « principe de création »¹⁰, alors le jugement de Brecht n'a plus rien d'étonnant : « *L'Urfaust* [...] appartient, avec *Robert Guiscard* de Kleist et *Woyzeck* de Büchner, à un genre particulier de fragments qui sont non pas imparfaits, mais au contraire des chefs-d'œuvre, jetés sous une forme d'esquisses admirables »¹¹. Alors aussi, le fragment en sait plus – de l'écriture – que l'œuvre achevée. *Écriture*, au sens dynamique que lui donna Roland Barthes, est une invite à voir l'œuvre, même achevée, dans son devenir et le texte dans sa facture. *Écriture de fragment*, calqué sur « parole de fragment » ou « œuvre de fragment »¹², inscrit l'œuvre de Müller, et de Brecht, dans cette « recherche d'une forme nouvelle d'écriture »¹³ que Maurice Blanchot décrit en 1980 seulement comme l'« exigence fragmentaire de l'œuvre » :

L'exigence fragmentaire, exigence extrême, est d'abord tenue paresseusement comme s'arrêtant à des fragments, esquisses, études : préparatoires ou déchets de ce qui n'est pas encore une œuvre. Qu'elle traverse, renverse, ruine l'œuvre parce que celle-ci, totalité, perfection, accomplissement, est l'unité qui se complait en elle-même, voilà ce que pressent Friedrich Schlegel, mais qui finalement lui échappe, sans qu'on puisse lui reprocher cette méconnaissance qu'il nous a aidés, qu'il nous aide encore à discerner dans le moment même où nous la partageons avec lui. L'exigence fragmentaire, liée au désastre. Qu'il n'y ait cependant presque rien de désastreux dans ce désastre, il faudra bien que nous apprenions à le penser sans peut-être le savoir¹⁴.

Le fragment au sens propre du terme, objet d'avant-garde non reconnu dans son époque, joue *a posteriori* un rôle pionnier tout en devenant le modèle pour la production à venir. Rien d'étonnant alors à ce que la conception du fragment

10 Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Le Seuil, 1965, p. 17-18.

11 « Der "Urfaust" [...] gehört zusammen mit Kleists "Guiskard" und Büchners "Wozzek" zu einer eigentümlichen Gattung von Fragmenten, die nicht unvollkommen, sondern Meisterwerke sind, hingeworfen in einer wunderbaren Skizzenform », GBFA 24, p. 432 ; Pl, p. 448-449 ; « Vom rein dramatischen Standpunkt aus ist die deutsche dramatische Literatur über ihre vier grossen Fragmente, "Urfaust", "Demetrius", "Guiskard" und "Wozzeck" in den vollendeten Werken nicht gelangt » (« Du point de vue purement dramatique, la littérature dramatique allemande n'a pas surpassé dans ses œuvres achevées ses quatre grands fragments : *Urfaust*, *Demetrius*, *Guiskard* et *Wozzeck* » [BBA 659/17]).

12 « "Fragment", un nom, mais ayant la force d'un verbe, cependant absent : brisure, brisées sans débris, l'interruption comme parole quand l'arrêt de l'intermittence n'arrête pas le devenir, mais au contraire le provoque dans la rupture qui lui appartient » (Maurice Blanchot, « *Ars nova* », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 451-510).

13 *Ibid.*, p. 510.

14 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 98-99.

évolue parallèlement à l'avènement et au dépassement du structuralisme. Si *Woyzeck*, écarté de la publication, dut attendre près de vingt ans pour sortir de l'ombre, ce n'est qu'après la mort de Brecht, qui cite encore dans l'orthographe erronée de la première édition, sur laquelle se fonde également l'opéra d'Alban Berg, que la version « arrangée »¹⁵ de 1879 fut remise en question. Au début du siècle, les expressionnistes qui assurèrent sa renaissance (*Woyzeck* fut créé en 1913 au *Residenztheater* de Munich) préféraient en effet « l'amateurisme sensible » d'un Franzos à cette « sorte de science » qui conduisait les « nouveaux déchiffreurs » à supprimer les phrases les plus expressives¹⁶. Les manuscrits ne commencent à être étudiés pour eux-mêmes qu'à partir de 1967¹⁷. La « version pour la scène et pour la lecture » établie par Lehmann¹⁸ n'est au fond pas étrangère à la définition de l'œuvre « ouverte » comme une « forme, c'est-à-dire un mouvement arrivé à sa conclusion : en quelque sorte un infini inclus dans le fini »¹⁹. La recherche érudite reconnaît aujourd'hui quasi unanimement que *Woyzeck* fut interrompu au seuil de la « conclusion » dont allait résulter cette « totalité qui doit être considérée comme l'ouverture d'un infini qui s'est rassemblé dans une forme ». Cela n'enlève rien à la fascination que le(s) fragment(s) continue(nt) d'exercer, aussi bien sur le public que sur les auteurs et les praticiens du théâtre. Franz Xaver Kroetz qui, à l'instar de Dürrenmatt, prit la liberté d'établir sa propre version pour sa propre mise en scène, va jusqu'à ironiser : « *Gut, vielleicht, daß er gestorben ist, sonst hätte er das Stück so*

15 *Woyzeck* est présenté dans le numéro inaugural de la revue *Mehr Licht!* comme « le fragment aussi génial que bizarre » publié pour la première fois en entier. Le sous-titre générique indique l'esprit dans lequel Franzos opéra. Karl Emil Franzos, *Wozzeck. Ein Trauerspiel-Fragment von Gorg Büchner*, in *Mehr Licht. Eine deutsche Wochenschrift für Literatur und Kunst*, 1/1878, p. 5 (en 1879, Franzos édita les œuvres complètes de Büchner, avec cette version de *Wozzeck*) ; « *Er näherte, dem ästhetischen Geschmack seiner Zeit entsprechend, das offene Drama Woyzeck dem geschlossenen Drama* » (« Il rapprocha, conformément au goût de l'époque, le drame ouvert *Woyzeck* du drame fermé » [Wilhelm Grosse, *Der hessische Landbote / Woyzeck*, München, Oldenburg Verlag, 1988, p. 26]).

16 « *Wie sehr ist dieser Sorte von Wissenschaft das empfindsame Laientum des Karl Emil Franzos vorzuziehen, auf den die neuesten Entzifferer so höhnisch herabblicken* » (Julius Bab, « *Durch das Drama der Jüngsten und Georg Büchners* », dans *Der Mensch auf der Bühne*, Berlin Oesterheld Verlag, 1922, p. 412-416). Bab fait allusion aux premières éditions qui se veulent scientifiques, de Georg Witowski et de Fritz Bergemann, au Insel Verlag, respectivement en 1920 et 1922.

17 Jean Jourdheuil, « Note sur les éditions et les manuscrits », dans Georg Büchner, *Œuvres complètes, inédits et lettres*, éd. B. Lortholary, Paris, Le Seuil, 1988, p. 605-608. Selon Jourdheuil, la « version reconstituée » de Poschmann « réconcilia la recherche et l'usage théâtral public du texte de Büchner » (*ibid.*, p. 610).

18 Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar*, éd. Werner R. Lehmann, Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1967.

19 « L'œuvre d'art [...] est une forme, c'est-à-dire un mouvement arrivé à sa conclusion : en quelque sorte un infini inclus dans le fini. Sa totalité résulte de sa conclusion et doit donc être considérée non comme la fermeture d'une réalité statique et immobile, mais comme l'ouverture d'un infini qui s'est rassemblé dans une forme » (Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p.36).

weit gekünstelt, daß er den Georg-Büchner-Preis hätte kriegen können. Das hat er wirklich nicht verdient » (« Heureusement, peut-être, qu'il est mort, sinon il aurait tellement arrangé la pièce qu'il aurait pu recevoir le Prix Büchner. Il n'a vraiment pas mérité cela »)²⁰, fustigeant l'institutionnalisation des valeurs ainsi pérennisées. Le metteur en scène Matthias Langhoff, ardent défenseur des fragments, persiste, nonobstant les résultats scientifiques, à voir dans les manuscrits de Büchner cinq histoires parallèles, dans le(s) fragment(s) « quelque chose de transformable, se transformant, que l'on peut continuer à l'infini, donc à jamais sans fin »²¹. La publication des manuscrits en *fac simile*²², en 1981, eut certes l'effet académique escompté, l'apaisement des querelles philologiques scellé, en 1984, par la « version reconstituée » considérée comme authentique²³, elle eut également l'effet explosif de libérer le « matériau-*Woyzeck* brut » du carcan du structuralisme, fût-il ouvert :

En-deça de toute spéculation sur ce que *Woyzeck* serait devenu si Büchner avait eu le temps de le mener à bien, nous nous retrouvons avec les manuscrits dans le lit même du devenir et dans le creux de ce qui advient à l'écriture quand, comme ici, elle s'ouvre à ce qu'elle ne connaît pas encore et s'abandonne sous nos yeux à la puissance véridique qu'elle découvre²⁴.

C'est cette même fascination qu'exerce sur Müller le fragment *Fatzer* de Brecht qui vient, dans leur hiérarchie commune, rejoindre *Woyzeck* et l'*Urfaust* à la tête de cette veine du théâtre allemand dont les racines plongent dans les *Nibelungen*. Le « sentiment de l'échec »²⁵, encore vif chez Brecht, est sublimé par l'héritier critique. Müller intègre dans son montage l'exclamation que l'auteur a réservée à ses « carnets » : « *das alles da ja unmöglich einfach zerschmeißen* » (« tout cela, parfaitement impossible, à bousiller »). En 1992, dans son hommage à Faulkner²⁶, il élève l'échec au rang de devoir et le fragment au rang de principe d'écriture.

20 Franz Xaver Kroetz, « *Stiech die Woyzeke todt!* », dans *Georg Büchner, Woyzeck. Die Kroetz'sche Fassung*, Hamburg, Rotbuch Verlag, 1996, p. 76.

21 « *So sind es fünf Erzählungen [...] etwas Wandelbares, sich Wandelndes, fortsetzbar bis ins Unendliche, also immer ohne Ende* » (« *Die Sehnsucht nach einem Theater des Asozialen. Der Regisseur Matthias Langhoff über Büchners Woyzeck, Theater heute* 1/1981, p. 38).

22 Georg Büchner, *Woyzeck. Faksimileausgabe der Handschriften, mit Transkription und Kommentar von Gerhard Schmidt*, éd. Karl-Heinz Hahn, Leipzig, Reclam, 1981.

23 George Büchner, *Woyzeck. Nach den Handschriften neu hergestellt von Henri Poschamnn [...]*, éd. Henri Poschamnn, Hans Mayer, Theodor Schenfele, München, Beck, 1991 ; Georg Büchner, *Woyzeck*. Version reconstituée, manuscrits, source, éd. Jean-Louis Besson, nouvelle traduction de J.-L. Besson et Jean Jourdeuil, Paris, Éditions Théâtrales, 2006.

24 Georg Büchner, *Woyzeck. Fragments complets*, texte français de Bernard Chartreux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent, préface de Jean-Christophe Bailly, Paris, L'Arche Éditeur, 1993, p. 9.

25 Insert autoréférentiel de Heiner Müller dans *Tracteur*. Voir IV, chapitre 2, TIV1, p. 494.

26 « *Mein Nachkrieg. Beschreibung einer Lektüre / von Heiner Müller* », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung* du 25 septembre 1997 (W 8, p. 426-433).

Le fragment confirme de façon exemplaire la « formule de travail percutante » que Heiner Müller attribue à Jean-François Lyotard : « Nous faisons des choses dont nous ne savons pas ce qu'elles sont »²⁷. En réalité, la formule est d'Adorno : « Toute utopie esthétique revêt aujourd'hui cette forme : faire des choses dont nous ne savons pas ce qu'elles sont »²⁸. L'utopie artistique que Müller fait sienne est bien cette « littérature mineure ou révolutionnaire » qui « commence par énoncer, et ne voit et ne conçoit qu'après »²⁹. Le fragment n'est-il pas tout particulièrement ce que, avec les mots de Kafka, Deleuze et Guattari disent de l'art en général : « un miroir qui avance, comme une montre parfois »³⁰ ? Cette conception de l'art est postmoderne si, à la suite de Lyotard, que par une défaillance de la mémoire Müller associe fort justement à la définition, l'on comprend le terme « selon le paradoxe du futur (post) antérieur (modus) »³¹.

26

Le poststructuralisme renverse le sens du fragment, dotant d'un signe positif les préfixes privatifs qui le caractérisent. La perte de la promesse, l'acceptation de la fatalité, le renoncement à l'espoir marquent-ils la fin de la modernité et, avec elle, l'avènement résigné du fragment comme seule forme possible, donc souhaitable et finalement voulue ? Pierre Garrigues, à qui nous devons, avec *Poétiques du fragment*, l'une des rares tentatives de systématisation de l'écriture de fragment (post)moderne, analyse la pratique du fragment comme une réponse, paradoxale, au phénomène de la fragmentation, comme la volonté de répondre à la fragmentation par le fragment, comme une conjuration, un exorcisme, mais également une passion : « si la fragmentation est une fatalité, le fragment est un choix : esthétique, moral, philosophique, pensé pour la première fois par les

27 « Von Lyotard, glaube ich, stammt eine einleuchtende Arbeitsformel: "Wir machen Dinge, von denen wir nicht wissen, was sie sind" » (Heiner Müller, « Ein Grund zum Schreiben ist Schadenfreude. » Ein Gespräch mit Rolf Rüdth und Petra Schmitz über Legendenbildung und den Unsinn, den Exegeten zuweilen anrichten, W 10, p. 226).

28 « Die Gestalt aller künstlerischen Utopie heute ist: Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind » (Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, éd. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1978, t. 16, p. 106-113 ; « Vers une musique informelle », dans *Quasi una fantasia*, traduction Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, p. 340).

29 « Une littérature majeure ou établie suit un vecteur qui va du contenu à l'expression. [...] Ce qui se conçoit bien s'énonce... Mais une littérature mineure ou révolutionnaire commence par énoncer, et ne voit et ne conçoit qu'après » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 51-52).

30 *Ibid.* Les auteurs avancent trois citations de Kafka : « Le mot, je ne le vois pas, je l'invente » (*Journal*, p. 17) ; « L'art est un miroir qui avance, comme une montre parfois », « La forme n'est pas l'expression du contenu, mais son stimulant » (Gustav Janouch, *Kafka m'a dit*, Paris, Calmann-Lévy, p. 138 et p. 143).

31 Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1988, p. 27.

Romantiques allemands »³². Rainer Werner Fassbinder met en avant la *vérité* de sa pièce injouable, *Der Müll, die Stadt und der Tod* (*Les Ordures, la Ville et la Mort*), laquelle « ne fait pas semblant d'être achevée », « expose ouvertement ses faiblesses » et « ne se dissimule pas derrière une forme protectrice »³³. Anticipant dès 1978 les analyses de Jean-Luc Nancy, il prévoit le temps où la destruction n'aura plus besoin d'être nommée : « La destruction n'est pas le contraire de ce qui est. La destruction sera, lorsque ce concept n'existera plus, n'aura plus de signification, lorsqu'il aura une réalité qui le fera disparaître »³⁴. Dans *Le Sens du monde*, le philosophe diagnostique en effet, en 1993, « la fin de la fragmentation désormais classique, c'est-à-dire romantique », et appelle de ses vœux, « une fois passées les cosmétiques des esthétiques de la totalité et du fragment », la *fractalité*, le frayage d'un sens nouveau qui ne serait peut-être pas un art *du* fragment, mais fragment de l'art³⁵.

Au début de notre réflexion sur le fragment dramatique, parent pauvre de la recherche érudite, le concept de *fragment* nous apparut pour un temps comme susceptible de relayer celui d'*épiscisation* qui s'était imposé à Peter Szondi en 1954 pour désigner la voie royale de sauvetage du drame en crise³⁶. Si « le drame moderne est le drame épique »³⁷, le drame postmoderne ne pouvait être que l'épiscisation (« narrativisation » ou « romanisation ») aboutie, la narration absolue. La « monologisation » du drame depuis les monodrames de Franz Xaver

32 Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 27.

33 « *Außerdem tut das Stück überhaupt nicht so, als sei es vollendet. Es stellt seine Schwächen offen aus [...]. Es versteckt sich nicht hinter einer schützenden Form* » (R. W. Fassbinder, « *Die Kuller des Systems zerstören. Ein Gespräch mit Rainer Werner Fassbinder über Frankfurt, das Stück, die Einsamkeit und über den Sinn des Lebens*, dans *Theaterbuch 1. Mit Stücken von J.M. R. Lenz, Wolfgang Deichsel, Gerd Loschütz, Horst Laube, Heiner Müller, Rainer Werner Fassbinder*, éd. Horst Laube, Brigitte Landers, München, Carl Hanser Verlag, 1978, p. 324). Après un premier projet de mise en scène avorté, en 1976, une deuxième tentative, que Müller devait accompagner en tant que dramaturge, échoua également, en 1984 (moins à cause de la forme que du sujet). La pièce fut créée à New-York en 1987, en France au Théâtre de la Bastille, en 2003, par Pierre Maillet. Voir Heiner Müller, « *[Fassbinders Der Müll, die Stadt und der Tod...]* », *W 8*, p. 273 et p. 661.

34 « *Destruktion ist aber nicht das Gegenteil von dem, was ist. Destruktion ist, wenn dieser Begriff nicht mehr existiert, keine Bedeutung mehr hat, wenn er eine Wirklichkeit hat, die ihn verschwinden läßt* » (*ibid.*, p. 326).

35 Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, 1993, p. 189-212.

36 Peter Szondi, *Théorie des modernes Dramas (1880-1950)*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1954 ; *Théorie du drame moderne*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Belval, Circé, 2006.

37 La citation de Brecht est toutefois : « *Das moderne Theater ist das epische Theater* » (« Le théâtre moderne est le théâtre épique ») et « théâtre » a un sens plus restreint en allemand qu'en français : il ne désigne pas le texte. « *[Das moderne Theater]* », GBFA 21, p. 383 ; [« Le théâtre moderne »], Pl, p. 212.

Kroetz, les analogies avec les « monologues » d'autres dramaturges de l'espace occidental, Jan Fabre aux Pays-Bas, Bernard Chartreux en France, Lothar Trolle en Allemagne³⁸ semblaient confirmer cette hypothèse. Cependant : les blocs textuels de ces auteurs sont-ils encore des monologues au sens dramatique du terme ? En 1977, Roland Barthes justifie l'écriture *en fragments* par le refus de l'histoire au profit du discours, du dire : les *Fragments d'un discours amoureux* marquent le refus de la narration, du roman, du métalangage. Le récit, discrédité par la postmodernité, pouvait-il encore sauver le drame ? Ou la crise du drame allait-elle se doubler de la crise du roman ? Si le drame postmoderne n'est pas le « tout épique », est-il alors son envers, et ce « non épique », serait-il le fragment ?

28

La tentative d'établir une typologie du fragment susceptible de subsumer les formes que revêt la production dramatique dans la deuxième moitié du 20^e siècle se heurte rapidement au paradoxe d'un objet réfractaire à la systématisation, à la difficulté de cerner un concept dont les contours sont par définition insaisissables, à l'impossibilité enfin de fonder des visées génériques sur des propriétés transgénériques, telle la discontinuité ou, précisément, la fragmentarité³⁹. L'idée que le fragment pût être le stade ultime de l'évolution du drame s'avéra être une illusion au regard de l'infinie diversité de l'expression dramatique au sein de laquelle subsistent, ou renaissent, et se croisent, les formes traditionnelles, de la tragédie antique au théâtre du quotidien, en même temps que se développe la « théâtralité » au sens le plus large du terme. Force est de constater avec Jean-Pierre Sarrazac, qui partit de là où Szondi s'est arrêté, que l'histoire du drame ne suit pas une progression linéaire⁴⁰.

Le *concept* de fragment est généralement réservé à des formes précises, les formes brèves de la pensée nomade d'un Nietzsche⁴¹, en tout premier lieu l'aphorisme, également le traité⁴². En tant qu'*objet* esthétique, il est tout à la

38 Francine Maier-Schaeffer, « *Episierung des Dramas? Der "Ich-Monolog" Landschaft mit Argonauten zwischen epischem Theater und (post)moderner écriture* », dans Heiner Müller, *Probleme und Perspektiven. Bath-Symposium 1998*, dir. Jan Wallace, Dennis Tate, Gerd Laboisse, Amsterdam/Atlanta (GA), Rodopi, 2000, t. 48, p. 236-237. Les deux derniers auteurs avaient été choisis pour des raisons d'intertextualité avec Müller.

39 Ralph Heyndels, *La Pensée fragmentée. Discontinuité formelle et question du sens (Pascal, Diderot, Hölderlin et la modernité)*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1986.

40 Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Belval, Circé, 1999.

41 Heiner Müller à propos de Nietzsche : « *Er war immer unterwegs mit dem Denken, so daß sein Denken, seine Texte ungeheuer viel Freiräume einschließen* » (W 10, p. 336).

42 Voir par exemple *Fragment(s), fragmentation, aphorisme poétique*, textes réunis et présentés par Marie-Jeanne Ortemann, Université de Nantes, CRINI, 1998. Le fragment dramatique est représenté, au colloque dont cet ouvrage donne les actes, par une seule contribution, « Théorie et pratique du fragment dramatique chez Bertolt Brecht ». Jean-Claude François n'y reconnaît le statut de fragment qu'à la seule pièce *Grand'peur et misère du troisième Reich*. Selon lui, « le fameux "sommets technique" est en fait un mirage ». Voir I, chapitre 1, p. 51, note 8.

fois refermé sur soi comme un tout, à l'image du hérisson de Friedrich Schlegel, fragment par excellence pour les uns, fin du fragment pour les autres⁴³, et incomplet et *infini*, à l'image de la *série* d'entités closes sur elles-mêmes qui l'abrite. Il fallut attendre le *Lexique du drame moderne et contemporain* (2005) pour que le « fragment », auquel le nouveau dictionnaire allemand des concepts esthétiques fondamentaux *Ästhetische Grundbegriffe* (2001) consacre pas moins de quarante pages⁴⁴, ait une entrée dans un dictionnaire du théâtre – entrée qu'il partage certes encore avec « fragmentation » et « tranche de vie »⁴⁵. On y apprend que la « *notion de fragment* [nous soulignons] relève d'une écriture qui entre en parfaite contradiction avec le drame absolu ». Le *drame absolu*, on le sait, est le drame aristotélien dans la terminologie de Szondi, « centré, construit, composé dans la perspective d'un regard unique et d'un principe organisateur ». Ce constat n'est cependant pas exclusif du fragment, et sans surprise on lit dans une autre entrée : « Les termes de montage et de collage s'opposent au texte théâtral conçu comme un "bel animal", une œuvre organique formant un tout lisse et homogène, sans points de raccordement visibles »⁴⁶. Les deux versants de l'« écriture fragmentaire » sont rappelés à l'exemple de Jean-Pierre Sarrazac, « qui se réfère au rhapsode et prend en compte le double geste de l'écrivain, celui qui délie et celui qui relie ». Sarrazac remonte en effet, à l'instar de Brecht, à la correspondance entre Goethe et Schiller pour définir « l'épique » par rapport au « dramatique ». Il est fait le départ entre « les écritures fragmentaires qui tranchent, morcellent ou "cassent des cailloux", voire fabriquent de la charpie, comme le dit François Regnault, et celles qui, participant du même projet, travaillent dans le même mouvement à fabriquer des liens »⁴⁷. Le théâtre épique incarne au fond le paradoxe qui est celui du fragment. La « lutte du petit contre le grand »⁴⁸ dont Jean-Luc Nancy fait l'essence de la petite forme revendiquée par Schlegel, travaille le paysage dramatique moderne :

43 Maurice Blanchot, « Parole de fragment » dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 527. « *Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgedeutet und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.* » (Schlegel, « *Athenäum* », fragment 206, *op. cit.*, p. 99) ; (« Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson. », Lacoue-Labarthe/Nancy, *L'absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 126).

44 *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2001, p. 551-588.

45 Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 89-96.

46 *Ibid.*, p. 131.

47 *Ibid.*, p. 90-91.

48 Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, *op. cit.*, p. 191-192.

De la pièce brève comme laboratoire à la pièce longue comme suite de fragments, de « morceaux » sortis du laboratoire, c'est l'histoire de l'écriture dramatique contemporaine qui se laisse lire, l'histoire de notre rapport à un monde lui-même perçu comme fragmenté – en « morceaux » ou ... en « pièces » – comme le moi qui tente, ou ne tente plus, de le saisir⁴⁹.

30

Le concept de « postdramatique », introduit en 1999 par Hans-Thies Lehmann⁵⁰, n'est-il pas alors plus opérationnel que celui de fragment dont nous avons pensé un temps qu'il pût servir d'étalon pour la production dramatique ? Il cite à la fois le modèle aristotélien et le processus d'émancipation de ce mythe fondateur du théâtre occidental. S'il est légitime de s'inscrire en faux contre la conception téléologique de l'histoire (du théâtre), il n'en reste pas moins que l'émancipation du modèle aristotélien, ou plus exactement de l'interprétation européenne de ses règles, en est un vecteur fondamental. La « crise du drame », si elle ne peut être circonscrite – elle se manifeste bien avant Strindberg et Ibsen – et fût-elle consubstantielle au théâtre (« Le théâtre est crise. C'est la définition même du théâtre – ça devrait l'être »)⁵¹, marque un sommet de cette libération qui se généralise ensuite pour prendre des formes multiples non hiérarchisables. Le « postdramatique » deviendra-t-il caduque lorsque la référence à Aristote sera oubliée, ou survivra-t-il précisément parce qu'il en porte la trace, la mémoire d'une tradition dépassée ? Le terme, dont le préfixe a certes un sens chronologique, indique également, comme il en va du postmoderne par rapport au moderne et du poststructuralisme par rapport au structuralisme, que le nouvel état est nourri de l'état antérieur. Si la référence implicite du fragment est la totalité, le caractère fondamental du drame aristotélien qui gouverne tous les autres, le « postdramatique » expose la perte et simultanément son dépassement, l'incomplétude assumée et revendiquée. Paradigme de la postmodernité, il aura perdu son sens lorsque la référence à la totalité sera effacée, lorsque le « bel animal »

49 Joseph Danan, « Formes brèves, le laboratoire du drame », *Comédie-Française. Les Cahiers*, Revue trimestrielle de théâtre, n° 26/Hiver 1997-1998, p. 120.

50 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main, Verlag der Autoren, 2001 [1999] ; *Le Théâtre postdramatique*, traduction française de Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche Éditeur, 2002 [1999]. Selon le *Metzler Lexikon Theatertheorie*, le terme a été utilisé pour la première fois par Andrzej Wirth dans « *Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlungen des Theaters im Umfeld der Medien* », *Gießener Universitätsblätter* 2, 1987, p. 83-91. On trouve dans le *Lexique* (Sarrazac) une entrée « postdramatique », *op. cit.*, p. 169-171.

51 « *Theater ist Krise. Das ist eigentlich die Definition von Theater – sollte es sein* », Heiner Müller, Ute Scharfenberg, « "Theater ist Krise". Arbeitsgespräch vom 16. Oktober 1995 », *Kalkfell, Arbeitsbuch, Theater der Zeit*, Berlin, 1996, p. 143 ; Heiner Müller, Ute Scharfenberg, « Le théâtre est crise. Conversation de travail du 16 octobre 1996 », traduction française de Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil, dans *Heiner Müller. Généalogie d'une œuvre à venir, Théâtre/Public*, 160-161, p. 13.

aura cessé d'être le modèle à atteindre, lorsque la « destruction » ne sera plus l'envers de la normalité.

En 1975, une critique en mal de catégories adopta pour désigner les pièces de Heiner Müller jusque là irréductibles à toute catégorisation le concept de « fragment synthétique »⁵². L'alliance de mots, qui conserve la trace du premier romantisme – la synthèse à venir est l'utopie inscrite dans l'œuvre, par essence fragmentaire – semblait de nature à concilier l'inconciliable, une manière d'antidote au « poison que l'œuvre fragmentée [contient] en elle-même, le risque du texte informe et ouvert à tous les courants d'air, vidé de toute substance »⁵³. L'auteur lui-même, rebelle à toute systématisation, prit ses distances par rapport à une formulation qu'il avait indirectement, et involontairement, contribué à mettre en circulation, et qui de surcroît s'avérait infidèle :

Ich habe einmal im Zusammenhang mit der Schlacht und Brechts Fatzer-Fragment das Wort Fragment in den Mund genommen. Seitdem steht für alle Rezensenten bis zur letzten Lokalzeitung fest, daß alle meine Stücke fragmentarisch sind. Das ist natürlich völliger Quatsch. Nichts ist fragmentarischer als eine runde Sache, als ein geschlossenes Stück; da muß man viel mehr abhacken und weglassen, um etwas scheinbar Geschlossenes herzustellen.

J'ai un jour utilisé le terme de fragment en relation avec *La Bataille* et le fragment *Fatzer* de Brecht. Depuis, il est dit une fois pour toutes, pour tous les critiques, jusqu'au dernier journal régional que toutes mes pièces sont fragmentaires. C'est naturellement totalement absurde. Rien n'est plus fragmentaire qu'une chose bien ronde, qu'une pièce close. Il faut pour cela couper et retrancher bien davantage pour fabriquer quelque chose d'apparemment homogène⁵⁴.

L'auteur de l'adaptation du fragment *Fatzer* déclare en 1978, dans un article du *Zeit* : « *Die Frage, die mich beschäftigt und auf die ich keine Antwort habe, ist die Interessantheit des Fragmentarischen* » (« La question qui m'occupe et à laquelle je n'ai pas de réponse, c'est l'intérêt du fragmentaire »)⁵⁵. Ses tentatives de mettre en forme des fragments – encore traditionnels et déjà plus – de Brecht, naturellement ouverts et offerts à l'hypertextualité⁵⁶, les formes nouvelles qui

52 Voir IV, chapitre 3.

53 Sarrazac, *Lexique*, op. cit., p. 96.

54 « *Ein Grund zum Schreiben ist Schadenfreude. Ein Gespräch mit Rolf Rütth und Petra Schmitz über Legendenbildung und den Unsinn, den Exegeten zuweilen anrichten* » (*W* 10, p. 231).

55 « *Notate zu Fatzer* ». *Einige Überlegungen zu meiner Brecht-Bearbeitung* » (*W* 8, p. 200).

56 Par hypertextualité il faut entendre « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire », Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 558.