



**HAL**  
open science

# Le corps féminin face à l'intrusion dans le théâtre de Dea Loher

Youn Le Guern-Herry

► **To cite this version:**

Youn Le Guern-Herry. Le corps féminin face à l'intrusion dans le théâtre de Dea Loher. Trajectoires  
- Travaux des jeunes chercheurs du CIERA, 2020, 13. hal-04450329

**HAL Id: hal-04450329**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04450329v1>**

Submitted on 21 Feb 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le corps féminin face à l'intrusion dans le théâtre de Dea Loher.

Le Guern-Herry, Marie

[marie.leguernherry@gmail.com](mailto:marie.leguernherry@gmail.com)

doctorante, arts du spectacle, Laboratoire HAR, Nanterre-Université

fr

À partir d'une analyse dramaturgique de trois pièces de Dea Loher, cet article se propose de réfléchir à la façon dont ce théâtre représente la violence comme une intrusion dans le corps et l'intimité des personnages. Les personnages féminins sont tout particulièrement touchés par cette modalité intrusive de la violence, qui est souvent aussi violence sexuelle. Il s'agira de montrer que la confrontation avec l'intrus engendre une crise identitaire qui pousse les personnages à une réaffirmation d'eux-mêmes. On étudiera comment l'intrusion dans le corps est représentée, en veillant à prendre en compte à la fois le texte et la dimension scénique.

Dea Loher, théâtre contemporain, personnages féminins, corps, violence, identité, crise de l'identité

Durch die dramaturgische Analyse von drei Stücken Dea Lohers will dieser Artikel eine Überlegung über die Darstellung der oft sexuellen Gewalt als Eindringen in den Körper und die Intimität der weiblichen Figuren im Theater Dea Lohers entwickeln. Es soll gezeigt werden, wie dieses Eindringen als Auslösung einer Identitätskrise fungiert, die die Figuren zur Selbstbehauptung führt. Analysiert wird also die Darstellung des Eindringens in den Körper, sowohl in ihrer textuellen als auch szenischen Dimension.

Dea Loher, gegenwärtiges Theater, weibliche Figuren, Körper, Gewalt, Identität, Identitätskrise

Allemagne

Années 1990-2010

## Le corps féminin face à l'intrusion dans le théâtre de Dea Loher

Dans son essai *L'Intrus*, Jean-Luc Nancy interroge d'un point de vue philosophique son expérience de la greffe, puis de la maladie. En introduction, il définit l'intrus comme celui qui « s'introduit de force, par surprise ou par ruse, en tout cas sans droit ni sans avoir été d'abord admis ». La figure de l'intrus apparaît comme un agent perturbateur qui vient violer l'intégrité de ce qu'il pénètre et y introduit une étrangeté radicale. Il incarne en lui-même la rencontre et la confrontation de l'étranger et du familier :

« Une fois qu'il est là, s'il reste étranger, aussi longtemps qu'il le reste, au lieu de simplement se “neutraliser”, sa venue ne cesse pas : il continue à venir, et elle ne cesse pas d'être à quelque égard une intrusion : c'est-à-dire d'être sans droit et sans familiarité, sans accoutumance, et au contraire d'être un dérangement, un trouble dans l'intimité » (Nancy, 2000 : 11-12).

Ainsi la lutte contre l'intrus ne cesse jamais, si ce n'est lorsque l'intrus perd son caractère d'étranger et donc d'intrus. Il y a un dynamisme fondamental de l'intrusion et de la présence de l'étranger au sein du familier, dont « [l]a venue ne cesse pas » et qui constitue un trouble sans cesse réactivé de l'intimité. Parce qu'il est étroitement lié à l'étranger, voire à l'étrangeté, l'intrus tel qu'il apparaît dans les premières lignes de l'essai met en branle des questionnements identitaires. Il surgit de manière non sollicitée, comme ce qui n'est pas familier et qui, précisément, vient troubler ce qui l'était ou semblait l'être. Jean-Luc Nancy parle ici de l'intimité du rapport à soi et à son corps, se demandant en quoi le corps est ou peut être le siège de l'identité, d'un “je”, et cherchant à comprendre ce qui constitue ce “je”.

Cette articulation entre identité, rapport au corps et expérience de l'intrusion constitue l'un des axes forts de l'œuvre de l'autrice allemande Dea Loher (née en 1964), qui développe dans ses pièces une réflexion artistique autour de la notion d'identité féminine et de sa mise en crise, dans le contexte allemand des années 1990 à 2010. Son théâtre est peuplé de personnages féminins nombreux, variés et complexes. À travers cette multiplicité des personnages et des perspectives, il met en question le féminin comme identité et comme construction, notamment dans sa confrontation à la violence. Dea Loher est aujourd'hui l'une des autrices dramatiques les plus jouées de sa génération dans les pays germanophones. Elle écrit sa première pièce, *l'Espace d'Olga* (*Olgas Raum*), en 1991 alors qu'elle sort tout juste du cursus d'écriture scénique (*Szenisches Schreiben*) de l'Université des arts (*Universität der Künste*) de Berlin auprès de Heiner Müller et de Tankred Dorst. Elle a depuis publié presque une pièce par an sur divers sujets de société, soit vingt-six pièces et deux livrets d'opéra au total, qui sont, pour ces derniers, parus en 2019. Ses pièces sont traversées par une violence protéiforme : elle y explore aussi bien les effets de la violence politique

émanant de systèmes comme l'État (*Leviathan*, 1993) ou le capitalisme (*Anna et Martha*, 2001) que des formes de violence plus isolées, qui atteignent des individus particuliers dans leur corporéité et leur individualité (*Tätowierung*, 1992 ; *Hände*, 2001). Très souvent, les pièces sont construites autour d'un ou de plusieurs personnages qui traversent une crise identitaire. L'intrigue se développe à partir de leurs tentatives pour découvrir ou conquérir leur identité. Dans cette quête, le corps apparaît, surtout pour les personnages féminins, comme le lieu qui cristallise les questionnements. La relation des personnages à leur corps se tisse dans un double mouvement avec, d'une part, un sentiment de dépossession très présent et, d'autre part, l'idée que le corps reste le siège de l'identité, puisque l'intrusion du corps provoque un trouble, voire une mise en crise de l'identité. Ainsi, dans cette œuvre qui peut être lue comme un théâtre de la crise et de la quête identitaires, la figure de l'intrus apparaît très souvent comme le déclencheur de la crise. En effet, l'une des formes que peut prendre la violence subie par les personnages de Dea Loher est l'intrusion d'une entité étrangère dans leur corps, mettant en danger l'intégrité de celui-ci. Par la mise en difficulté des frontières du corps et de leur étanchéité, l'intrus vient introduire une perturbation, « un trouble dans l'intimité » pour reprendre les termes de Jean-Luc Nancy. Ce trouble est l'élément perturbateur qui déclenche chez les personnages la crise, puis la quête identitaire.

La figure de l'intrus semble dès lors particulièrement féconde pour aborder le théâtre de Dea Loher et analyser la façon dont les notions d'intimité, d'identité et de violence s'articulent à l'échelle du corps individuel dans ses pièces. C'est ce que cet article cherchera à explorer à partir principalement d'une analyse dramaturgique de trois pièces de l'autrice, *l'Espace d'Olga* (*Olgas Raum*, 1991), *Tatouage* (*Tätowierung*, 1992) et *Mains* (*Hände*, 2001), et des réflexions autour des notions d'intrus et d'identité développées par Jean-Luc Nancy dans son essai *l'Intrus* (2000). Les deux premières pièces de notre corpus, *l'Espace d'Olga* et *Tatouage*, reprennent le motif récurrent dans le théâtre de Dea Loher du viol et/ou de la grossesse comme intrusion violente dans le corps. L'intrusion s'y décline de plusieurs façons et à différentes échelles. La troisième pièce, *Mains*, semble aborder la question d'une manière décalée, puisque ce ne sont plus les corps féminins, mais masculins qui subissent une transformation, une greffe. Pourtant ici encore c'est le corps féminin qui fait face à l'expérience de l'intrusion.

Un premier arpentage du corpus permettra de montrer que le corps féminin apparaît dans le théâtre de Dea Loher comme le territoire de toutes les intrusions et que la sexualité y est le domaine de la vulnérabilité par excellence. Il s'agira ensuite de se pencher sur les moyens spécifiques dont dispose le théâtre pour représenter l'intrusion de l'intime et de mettre en lumière la correspondance des échelles de l'intrusion qui s'opère entre le rapport au corps et le rapport à l'espace. Enfin, nous

verrons comment la figure de l'intrus par la perturbation qu'elle introduit est un moteur d'évolution des personnages dans ce théâtre de l'identité en crise.

## I – Le corps féminin, territoire de toutes les intrusions

### A – *L'Espace d'Olga* : l'intimité violée

De nombreuses pièces de Dea Loher abordent la question des violences sexuelles et mettent en scène des personnages féminins dont l'intimité est ou a été violée, qu'il s'agisse de viol ou d'autres formes d'intrusion de l'intimité corporelle et sexuelle. *L'Espace d'Olga* et *Tatouage* sont particulièrement intéressantes pour aborder cette question. La première pièce revient sur la biographie de la militante juive communiste Olga Benario, envoyée au Brésil par le parti communiste pendant la Seconde Guerre mondiale pour aider à organiser la révolution brésilienne aux côtés de Luis Prestes. La pièce se déploie sous la forme d'un flash-back : Olga, depuis sa cellule au camp de concentration de Ravensbrück où elle trouvera la mort, se souvient de sa vie et raconte. La majeure partie de la pièce est consacrée à la période qu'elle a passée dans une prison politique au Brésil – avant que le gouvernement brésilien la livre à l'Allemagne nazie – et à sa confrontation avec son tortionnaire, Filinto Müller. La menace de la torture est redoublée par une vulnérabilité particulière du personnage d'Olga pendant son enfermement au Brésil : elle est enceinte. Ce marquage de son corps par la grossesse offre à Filinto l'occasion de réactiver un imaginaire traditionnel associant féminité et maternité dont Olga avait pourtant cherché à se distancer dans sa vie de militante. Le tortionnaire convoque à dessein cet imaginaire patriarcal pour la dévaloriser en tant que femme et multiplier les formes d'intrusion. Dans la première scène entre Olga et Filinto (Loher, 1992a : 19-26), Dea Loher joue du brouillage des frontières entre la description d'un acte médical, de torture et de violence sexuelle, si bien que ces trois modalités de l'intrusion dans le corps s'entremêlent. Filinto, qui vient d'apprendre qu'Olga est enceinte, lui décrit dans les détails le test de grossesse qu'il entend lui faire passer :

« Ich spritze deinen Urin in die Kröte, der Krötenmann bekommt deinen gelben Saft zu trinken; Nahrung für sein Fleisch, sein Blut, seine Lust. Du wirst dasitzen und ihn halten. [...] Du wirst spüren, wie der Krötenmann sich verändert: seine Lungen pumpen heftiger, seine Pupillen werden größer, stoßweise bläht sich sein Körper, seine Haut wird weich und heiß, seine Warzenhügel spitzer und härter. – Wenn du wirklich schwanger bist, spritzt er dir seinen Samen in den Schoß. – *Er lacht*. Nach sechs Stunden spritzt er dir seinen Samen in den Schoß. Kröttengallert »<sup>1</sup>.

1 « J'injecte ton urine dans la grenouille, on donne ton jus jaune à boire à la grenouille mâle ; pour alimenter sa chair, son sang, son désir. Tu vas t'asseoir là et le tenir. [...] Tu sentiras la grenouille mâle changer : ses poumons pompent plus fort, ses pupilles s'agrandissent, son corps se gonfle par à-coups, sa peau devient douce et brûlante, ses verrues plus pointues et plus dures. – Si tu es vraiment enceinte, il fera gicler son sperme sur ton ventre. – *Il rit*. Au bout de six heures, il fera gicler son sperme sur ton ventre. Gelée de grenouille » (1992a : 21).

La description de ce test, qui implique qu'elle se fasse éjaculer sur le ventre par une grenouille, recourt à des images et à un vocabulaire appartenant nettement au domaine de la sexualité et brouille les frontières entre ce qui est censé être un acte médical et la description de violences sexuelles, d'autant que Filinto souligne abondamment qu'il s'agit d'une grenouille mâle (« Es ist eine männliche Kröte, ein Mann »<sup>2</sup>). Par ailleurs, le contexte de ce dialogue instaure aussi une grande proximité entre ce test et un acte de torture, c'est-à-dire encore une troisième modalité de violence impliquant une intrusion dans le corps. En effet, dans sa réponse à la tirade de Filinto, Olga réaffirme sa posture de résistance (« Auf dich pisse ich. Gib deinen Kröten so viel Blut von mir, wie du willst. Du kannst mich zum Reden bringen, ja, aber ich werde über dich reden, immer wieder reden über dich, ohne aufzuhören »<sup>3</sup>). On comprend ainsi que ce test est bien plus destiné à faire parler Olga qu'à déterminer si elle est ou non enceinte. Mais le fait qu'elle le soit offre justement un point d'appui pour exposer sa sexualité et en faire, contre son gré, un sujet de discussion – et d'humiliations –, ce qui constitue aussi une intrusion de son intimité, au-delà même de la dimension purement corporelle. Sa grossesse engendre ici une vulnérabilité supplémentaire face à l'intrusion violente, parce qu'elle est interprétée et instrumentalisée par Filinto comme la manifestation d'une disponibilité (sexuelle et reproductive) de son corps de femme<sup>4</sup>. Cette scène de l'annonce de la grossesse d'Olga au début de la pièce est aussi l'occasion pour Dea Loher de mettre en scène l'injonction faite à cette femme militante de se conformer à une féminité plus traditionnelle. L'intrusion vient déclencher la crise identitaire. La lutte d'Olga pour la reconstruction et la revendication de son identité est au cœur de la pièce, comme nous le verrons plus en détail dans la troisième partie.

## **B – Tatouage : la marque indélébile de l'intrusion incestueuse**

La pièce *Tatouage*, elle aussi, est intéressante à plusieurs niveaux pour réfléchir à la notion d'intrusion dans le corps féminin. L'intrigue est centrée sur la vie d'une famille, les Wucht, dont le père, Wolfgang ou Ofen-Wolf, est un patriarce-tyran qui entend tout contrôler dans le foyer et viole régulièrement l'aînée de ses filles, Anita. Alors que celle-ci n'ose pas se révolter, de peur que son père se tourne alors vers sa petite sœur Lulu, leur mère, Juliane ou Hunde-Jule, détourne le regard. Grâce à sa rencontre avec le fleuriste Paul Würde, Anita, qui est alors enceinte de son père, réussit à quitter le domicile familial, tout comme Hunde-Jule. Mais elle laisse Lulu à la merci de son père. L'intrusion a lieu à plusieurs niveaux à l'échelle du corps d'Anita. D'une part les violences sexuelles répétées sont une intrusion concrète dans son corps et dans son intimité de la

2 « C'est une grenouille mâle, un homme » (*Idem*).

3 « C'est sur toi que je vais pisser. Donne à tes grenouilles autant de mon sang que tu veux. Tu peux me faire parler, oui, mais c'est de toi que je vais parler, de toi, encore et encore, sans m'arrêter » (*Idem*).

4 Pour une analyse théorique de la notion de disponibilité et d'appropriation du corps des femmes par la classe des hommes, voir par ex. Colette Guillaumin. Elle met aussi en lumière une corrélation directe entre cette appropriation matérielle et la difficulté à construire une autonomie de sujet (Guillaumin, 1992 : 18).

part de son père. Ce tatouage de l'inceste que son père inscrit dans son corps est aussi une violence qui la marque au-delà de la dimension corporelle. Plus tard dans la pièce (III,7) Paul Würde reproche à Anita de porter en elle « l'indestructible plante de la peur »<sup>6</sup> plantée en elle par son père. Cette métaphore rapproche cette marque de l'inceste de la figure de l'intrus, voire du parasite. Enfin, une fois qu'elle se sait enceinte, l'embryon non désiré qui croît dans son ventre représente encore un niveau d'intrusion supplémentaire. Ces trois niveaux d'intrusion déclinent différentes modalités de la lutte entre le familial et l'étranger au sein du corps d'Anita et font écho à la crise identitaire qu'elle traverse. La pièce met en scène sa tentative d'émancipation et de construction d'une identité qui échappe à l'emprise de son père. Malheureusement, la force d'intrusion de l'inceste et de l'enfant qui en naît semble mettre en échec sa tentative de réappropriation de son corps, de son identité et de son autonomie.

## II – Représenter l'intrusion de l'intime : jeux de correspondances

### A- L'espace comme métaphore du corps

Jean-Luc Nancy décrit longuement dans son essai les détails et les implications à la fois physiques et émotionnelles de l'intrusion d'un cœur étranger dans sa poitrine. Rendre compte au théâtre de cette expérience de l'intrusion dans l'intime présente en comparaison des défis que ne rencontre pas le philosophe. Le théâtre, en tant qu'art de la représentation qui met en jeu des corps humains vivants présents, est souvent confronté à la question de l'irreprésentable, notamment lorsqu'il s'agit de représenter des actes d'une immense violence, comme la torture ou le viol. Comment dès lors rendre sensible pour le public de théâtre l'intrusion violente dans l'intime ?

Dans *l'Espace d'Olga* et *Tatouage*, l'intrusion du corps survient à la fois depuis l'intérieur, du fait de la grossesse des personnages, et depuis l'extérieur, du fait de la torture et/ou des viols. Cette violence est rendue sensible par une correspondance des échelles : le rapport à l'espace permet de transposer cette intrusion pour la rendre scéniquement visible et sensible pour le public. Différent.e.s metteur.euse.s en scène ont fait le choix pour ces deux pièces d'un espace qui limite et contraint les corps afin de transposer la sensation d'oppression générée par l'intrusion dans le corps. Erich Sidler, dans sa mise en scène de *Tatouage* en 1997<sup>7</sup>, avait tendu à hauteur de hanches une toile blanche qui recouvrait tout le plateau et était seulement percée de quelques ouvertures triangulaires

5 Le titre de la pièce fait référence à une scène entre Anita et son père (I,10) dans laquelle Ofen-Wolf dit à sa fille : « Meine Nadel stech ich/dir ins Fleisch/wieder und wieder/eine Tätowierung/die du behälst/mein Zeichen/dein Leben lang/Vatermal/unauslöschlich » – « J'enfonce mes ongles/dans ta chair/encore et encore/un tatouage/ma marque/que tu gardes/ta vie durant/tache paternelle/indélébile » (1992b : 96).

6 Paul « Ein Misstrauen/hat er in dich/hineingesät/Schweigen/und eine/unaustilgbare/Angstpflanze/die jetzt aus dir/herauswuchert » - « C'est la méfiance/qu'il a semée/en toi/Silence/et une/indestructible/plante de la peur/dont les excroissances/percent maintenant vers l'extérieur » (*Ibid* : 135).

7 *Tatouage*, mise en scène d'Erich Sidler, Schauspiel Hannover, 1997.

par lesquelles les comédien.ne.s apparaissaient<sup>8</sup>. Ce parti pris scénographique très contraignant pour les corps permettait, d'une part, de traduire visuellement la pression pesant sur le corps des personnages féminins à la fois enfermés et sans cesse menacés d'une intrusion de leur intimité, qui semblait pouvoir survenir à tout moment sous cette toile. D'autre part, le fait que le bas de leur corps soit dissimulé matérialisait aussi le poids du silence qui pèse sur le tabou de l'inceste tout en contournant le problème de l'irreprésentable. La mise en scène de *l'Espace d'Olga* de la Daedalus Company en 2015<sup>9</sup> fait elle aussi appel à des procédés scénographiques pour traduire scéniquement l'intrusion qui a lieu pour les personnages au niveau de leur corps. La scénographie de Regina Busch, composée principalement d'un mur oblique traversant toute la largeur du plateau, vient limiter l'espace de jeu des comédiennes, semblant menacer de le pousser vers le bord du plateau. Cette structuration déjà oppressante de l'espace de jeu est ensuite renforcée par des changements de lumière très brutaux qui viennent accentuer le sentiment de danger<sup>10</sup>. Si, avec Jean-Luc Nancy, on comprend l'intrus comme ce qui vient envahir un espace qui aurait dû lui rester « hors d'attente [et] hors d'accueil » (Nancy, 2000 : 11), la construction d'un espace scénique qui accule les corps semble particulièrement propre à traduire les menaces d'intrusion qui pèsent sur le corps des personnages et les sensations que cela génère.

Par ailleurs, ces choix de mise en scène sont motivés par des parallèles déjà présents dans les textes entre intrusion du corps et intrusion de l'espace. Lorsque Anita évoque ce que son père lui fait subir dans l'une des premières scènes (I,3) en disant : « Daliegen/steifern/stockbeinig/Zumachen alles »<sup>11</sup>, se tisse un parallèle entre ces viols et l'intrusion du père dans la chambre, puisque « Zumachen alles » pourrait s'appliquer à plusieurs choses. Un même procédé de correspondance entre l'intrusion du corps et l'intrusion de l'espace se retrouve dans *l'Espace d'Olga*, lorsque Filinto, dans une scène avec Ana Libre, l'une des codétenues d'Olga, fait un parallèle dégradant entre la cellule où elle est enfermée et le corps d'Ana :

« Man hat mir zugetragen, ihr würdet euch beschweren, über das viele Volk in den engen Zellen. *Pause.* Flöhe ... Wanzen ... Ratten ... Und die Kakerlaken lärmen nachts. [...] Ekelhaft. Unangenehm. Ihr Armen. Arme arme arme Mädchen. *Er lacht.* Ich wette, ihr seid selbst schon ganz verlaust, voller Ungeziefer, Spinnen, die ihre Netze klebig in eure Haare weben, Flöhe, die ihre

<sup>8</sup> Groß, Khuon, 1998 : 50-51.

<sup>9</sup> *L'Espace d'Olga*, Daedalus Company, mise en scène Regina Busch, Gallus Theater, Francfort/M, 2015.

<sup>10</sup> Richter, Jürgen, 2015 : 35.

<sup>11</sup> « Allongée là/se contracter/raide comme du bois/tout fermer » (1992b : 74).



Nester in euer Schamhaar flechten, wo sie dann sitzen und brüten, und die kleinen Schwebefliegen, die in deinen Achselhöhlen nisten<sup>12</sup>. »

Ana est la dernière prisonnière à être arrivée, quelques scènes plus tôt (« Triolet I : Accusatio ») dans la cellule où sont déjà enfermées Olga et Genny. Lorsque Filinto parle du surpeuplement des cellules, le public pense donc spontanément à la remarque d'Olga au moment de l'arrivée d'Ana : « Es wird ein bisschen eng werden, aber wir werden uns schon einrichten<sup>13</sup>. » Mais Filinto parle en réalité de la vermine qui peuple la prison, ce qui lui permet, par un glissement de l'espace vers le corps, de poursuivre sa tirade par une exploration dégradante des différentes zones du corps d'Ana Libre où les parasites peuvent s'être logés : ses cheveux (ou ses poils, puisque l'allemand ne distingue pas), ses poils pubiens, ses aisselles, soit des zones particulièrement intimes. Ce parcours avilissant du corps d'Ana en fait par transposition un territoire envahi.

### **B- Mains : incarner l'intrusion de l'intime sur scène**

La courte pièce *Mains* utilise un autre procédé pour matérialiser l'intrusion de l'intime. Dea Loher y explore sur un mode parodique les questionnements liés à l'identité et à la notion d'intégrité corporelle qui peuvent surgir à la suite d'une expérience de greffe. L'intrigue s'articule autour de deux hommes (homme 1 et homme 2) qui ont chacun perdu une ou les deux mains, l'un dans un accident du travail, l'autre dans un attentat à la bombe, et vont bénéficier de greffes de mains. Ces greffes a priori ne semblent pas relever du régime de l'intrusion, puisqu'elles sont volontairement reçues. Pourtant elles ne vont pas de soi, comme le montre cette réplique de l'homme 2 :

« Dieses/von mir Unabhängige/und Eigenständige./Kann ich nicht meinem Willen unterwerfen./Besitze keine Gewalt über es./Unbekannter wie ein Haustier./So ganz uns [sic] gar nicht zu mir gehörend,/dass ich erschrecke,/wenn meine Augen zufällig unerwartet/auf es treffen./Ein an mir festgemachtes Objekt,/das an meinem Körper herumschlenkert,/neben meinem Teller auf dem Tisch kauert,/nachts auf meiner Bettdecke schläft,/meine Frau zu streicheln versucht,/ohne mich zu fragen<sup>14</sup>. »

12 « On m'a rapporté que vous vous plaigniez de la surpopulation dans les cellules étroites. *Pause*. Les puces... punaises... rats... et cafards font du bruit la nuit. [...] Répugnant. Désagréable. Mes pauvres. Pauvres, pauvres, pauvres filles. *Il rit*. Je parie que vous êtes vous-mêmes déjà toutes infestées, pleines de vermine, des araignées qui tissent leurs toiles collantes dans vos cheveux, des puces qui tressent leurs nids dans vos poils pubiens où elles s'établissent ensuite et couvent, et de petites mouches bourdonnantes qui nichent dans tes aisselles » (1992a : 40).

13 « On va être un peu à l'étroit, mais on va bien s'arranger » (*Ibid* : 28).

14 « Celle-ci/indépendante/et autonome par rapport à moi./Je ne peux pas la soumettre à ma volonté./Je n'ai aucun pouvoir sur elle./Elle m'est aussi inconnue qu'un animal de compagnie./Elle m'appartient si peu/que je sursaute,/quand mes yeux la rencontrent/par hasard/sans s'y attendre./Un objet attaché à moi,/qui ballotte autour de mon corps,/qui est recroquevillé près de mon assiette à table,/qui dort sur ma couverture la nuit,/qui essaie de caresser ma femme/sans me demander » (2001 : 51-52).

Ces nouveaux membres sont perçus par les personnages comme quelque chose d'étranger à eux, comme un intrus, voire une potentielle menace, d'autant que l'un des donneurs s'avère être un meurtrier. Mais au-delà de l'intrusion vécue par les deux destinataires des greffes, celles-ci apparaissent aussi très vite à la femme 1 comme une intrusion dans son intimité avec son mari, notamment pendant l'acte sexuel :

« Ich sage immer zu meinem Mann,/der Geschlechtsakt, sage ich immer,/der Geschlechtsakt ist/eine Auszeit/[...] Ich sage,/eine Ahnung der Ewigkeit,/oder der Unsterblichkeit,/der Unverletzlichkeit und/äußersten Verletzbarkeit zugleich - [...] Die Hände beginnen/Schweiß abzusondern,/die fremden Drüsen produzieren/eine Ausdünstung,/die dir nicht ähnlich ist und/*Pause*/ich mach die Augen zu,/ich mach einfach die Augen zu./[...]/Der Geschlechtsakt, sage ich,/die Auszeit, sage ich,/nimm doch mal die fremden Hände/mit dem fremden Geruch/einfach ab<sup>15</sup>. »

Ces mains de remplacement, la femme 1 ne parvient pas à les considérer comme celles de son mari, c'est une autre peau, une autre odeur, et se faire caresser par ces mains étrangères, c'est comme laisser un étranger faire intrusion dans ce qui devrait en être le plus protégé, dans ce « moment suspendu » de l'intimité sexuelle : elle le vit comme une intrusion de son corps à elle. Cette intrusion sera matérialisée par les personnages des donneurs de mains qui viennent hanter la femme 1. Le meurtrier et le motard morts sont incarnés par des acteurs qui accompagnent et suivent la femme 1 à chacune de ses apparitions (« MoMoIn [Motard Mort Inconnu] est à partir de là toujours présent, mais seule la femme 1 le voit »<sup>16</sup>). Ces rôles muets et manchots représentent d'une part métaphoriquement la greffe des mains, en rappelant que les mains des hommes 1 et 2 ne sont pas originellement les leurs, qu'elles ont précédemment eu un autre propriétaire, qui est aussi présent sur la scène. Ce procédé invite alors le public à séparer mentalement les mains du reste du corps de l'acteur qui joue l'homme 1 pour les imaginer sur celui de l'acteur qui incarne le motard, de même avec l'homme 2 et le meurtrier. D'autre part, l'intrusion dans l'intimité corporelle et sexuelle de la femme 1 est matérialisée sur la scène par une intrusion dans son espace de jeu de ces deux personnages muets, mais encombrants. Il est ainsi intéressant de souligner que dans *Mains*, alors même que ce sont les deux hommes qui bénéficient des greffes, c'est paradoxalement encore le personnage féminin qui est le plus confronté à une intrusion dans son corps et dans son intimité par un corps étranger. Les hommes sont effrayés par la perte de contrôle sur leur propre corps

15 « Je dis à mon mari,/l'acte sexuel, dis-je toujours,/l'acte sexuel/est un moment suspendu/[...] Je dis,/une intuition de l'éternité,/ou de l'immortalité,/de l'invulnérabilité et/en même temps de la vulnérabilité la plus complète - [...] Les mains commencent/à sécréter de la sueur,/les glandes étrangères produisent/une transpiration/qui ne te ressemble pas et/*Pause*/je ferme les yeux,/je ferme simplement les yeux./[...] L'acte sexuel, dis-je/est un moment suspendu, dis-je,/enlève donc tout bonnement ces mains étrangères/avec cette odeur étrangère » (*Ibid* : 48-49).

16 « Untomo [Unbekannte tote Motoradfahrer] ist ab jetzt immer dabei, wird aber nur von Frau 1 gesehen » (*Ibid* : 42).

(homme 2 : « Ich habe keine Kontrolle mehr/über meine Extremitäten »<sup>17</sup>), mais c'est véritablement la femme 1 qui vit cette greffe comme une intrusion de son intimité sexuelle avec son mari, et partant de son intégrité corporelle.

### III – L'incorporation de l'intrus comme conquête d'une nouvelle identité

#### A- Le corps : piège identitaire ?

Dans *l'Intrus*, Jean-Luc Nancy, décrivant les différents processus médicaux par lesquels il doit passer, analyse l'expérience de l'intrusion comme perte de l'immédiateté du rapport à soi. Il écrit à propos de sa perception de lui-même à la suite de la transplantation et des différents traitements anticancéreux : « Se rapporter à soi est devenu un problème, une difficulté ou une opacité : [...] ce n'est plus rien d'immédiat » (Nancy, 2000 : 39). La perte de familiarité avec soi-même – ici avec le corps souffrant et lourdement médicalisé – générée par la présence de l'intrus fait émerger un espace pour une (re)mise en question de la définition de soi : une crise de l'identité. Les personnages mis en scène par Dea Loher expérimentent eux aussi, ou plutôt elles aussi, une perte d'immédiateté dans le rapport à soi liée à l'intrusion. Comme pour Anita, la grossesse est vécue par Olga comme une trahison et une intrusion de son corps, ce qui la force à repenser son identité de militante. Cette crise identitaire est exprimée de manière particulièrement claire dans le monologue VI :

« Was wirst du später von mir sagen ? Dass ich deine Geliebte war ? [...] Was wirst du ihnen sagen über unser Kind ? Ein Liebeszufall. Sie glauben, es sei eine große Liebe gewesen. Du, Luis Prestes, und ich, Olga Benario. Was wissen sie ? [...] Was hätte es geholfen, wenn ich dich geliebte hätte ? Schon zu deinen Lebzeiten bauen sie an deinem Mythos, und ich ? Ich war einmal die geile Geliebte von Luis Prestes, Ritter der Hoffnung, die sich ein Kind von ihm machen ließ, ohne umzusehen. Sie wollte es nicht. Es ist ihr passiert, nicht ihm. Sollte das mein Beitrag zur Weltrevolution gewesen sein <sup>18</sup> ? »

Sa grossesse, qui l'oblige à se confronter à l'image de mère que son corps renvoie désormais, engendre ainsi une double crise identitaire chez Olga. Cette intrusion dans son corps depuis l'intérieur par cet enfant de Luis Prestes lui apparaît comme quelque chose qui vient gommer, sinon nier, la part de son identité qui était jusqu'ici prédominante : celle d'une militante et d'une révolutionnaire. Cette grossesse la renvoie brutalement au statut de femme subordonnée à un homme et de génitrice de l'héritier du grand révolutionnaire. Dans le monologue VII, s'adressant à

17 « Je n'ai plus aucun contrôle/sur mes extrémités » (*Ibid* : 52).

18 « Que diras-tu plus tard de moi ? Que j'étais ton amante ? [...] Que leur diras-tu à propos de notre enfant ? Un accident de l'amour. Ils croient que c'était un grand amour. Toi, Luis Prestes, et moi, Olga Benario. Qu'en savent-ils ? [...] Qu'est-ce que ça aurait changé si je t'avais aimé ? Déjà de ton vivant ils construisaient ton mythe, et moi ? Je fus la formidable amante de Luis Prestes, chevalier de l'Espérance, qui se fit mettre enceinte par lui, sans y prendre garde. Elle ne le voulait pas. Ça lui est arrivé à elle, pas à lui. Est-ce que ce sera cela ma contribution à la révolution mondiale ? » (1992a : 44).

Luis Prestes, elle dit : « Hast in meinen Schoß den Keim für deine Brut gelegt, Luis Prestes. In meinem Bauch der Vogel wächst heran. Bald schlüpft es aus, das kleine auserwählte, das kleine unverschämte Tier<sup>19</sup>. » La métaphore animale instaure d'emblée une distance avec ce bébé à naître et contribue encore à le construire comme une figure de l'intrus.

## **B- La réappropriation de son corps comme affirmation de soi**

Il y a cependant un second versant, plus positif, à la crise identitaire d'Olga telle qu'elle s'exprime dans le monologue VI. Si cette grossesse la renvoie violemment au statut d'amante et de mère et semble dans un premier temps mettre en doute sa contribution à la révolution communiste en tant que révolutionnaire, cette crise identitaire la pousse dans un second temps à réaffirmer son identité de femme militante :

« Ich hatte einen Parteauftrag zu erfüllen, der sich zufällig mit meiner Überzeugung deckte und auch mit meiner menschlichen Neigung nicht völlig unvereinbar war. [...] Ich bin also eine Hoffnungsträgerin. Ich werde zukunftsweisend sein, für alle Mädchen, Frauen, Mütter. Das ist meine Rolle in diesem Spiel. Wenn es Biographien geben wird über mich, werde ich darin schön und klug und tapfer und konsequent und mutig sein und den Rücken immer kerzengerade halten. [...] Meine Geschichte ist: Ich werde vergast werden. Für meine Überzeugungen. Das ist es, was man meinem Kind sagen wird<sup>20</sup>. »

Dans cette deuxième moitié du monologue, Olga rétablit la hiérarchie des éléments qui composent son identité et réaffirme la primauté de son statut de militante. En s'insérant dans une généalogie féminine (« für alle Mädchen, Frauen, Mütter »), elle embrasse aussi la part féminine de cette identité de militante : elle se revendique non seulement militante, mais femme militante. L'intrusion qui se manifeste ici sous la forme d'une grossesse apparaît dès lors dans *l'Espace d'Olga* comme ce qui engendre une mise en question et une redéfinition de l'identité : la violation des frontières du corps et de son intégrité engendrant un trouble de l'identité, une mise en danger potentielle de sa cohérence, mais aussi la possibilité d'une évolution et d'une réaffirmation de soi.

## **C- Quand l'intrusion ouvre une porte de sortie**

À l'échelle plus globale de l'intrigue aussi, la venue de l'intrus peut fonctionner comme moteur dramatique et facteur d'émancipation. Dans *Tatouage* par exemple, les intrusions subies par Anita sont doublées par une autre : celle de Paul Würde dans la cellule familiale, dont la clôture est

19 « Tu as déposé dans mon giron le germe pour ta couvée, Luis Prestes. Dans mon ventre l'oiseau grandit. Bientôt il éclosa, le petit élu, le petit animal impertinent » (*Ibid* : 52).

20 « J'avais une mission à remplir pour le parti, qui par hasard correspondait à mes convictions et n'était pas non plus complètement inconciliable avec mes penchants personnels. [...] Je suis donc porteuse d'espoir. Je le serai à l'avenir, pour toutes les filles, les femmes, les mères. C'est mon rôle dans ce jeu. Quand il y aura des biographies de moi, j'y serai belle et intelligente et brave et conséquente et courageuse et j'aurai toujours gardé le dos droit comme un i. [...] Mon histoire c'est que : je vais être gazée. Pour mes convictions. C'est cela, qu'on dira à mon enfant » (*Ibid* : 44-45).

pourtant si farouchement protégée par le père. Cette intrusion est d'abord matérialisée par les fleurs qu'Anita rapporte de la boutique de Paul et dont Ofen-Wolf perçoit d'emblée qu'elles annoncent une mise en danger de l'étanchéité des barrières qu'il a érigées autour de sa famille (« penetranter Blumenstaub/hier herein/dass einem die Luft/vergeht zum Schnaufen »<sup>21</sup>). Or cette intuition est juste, car ce qui est vécu par le père comme une intrusion se présente à Anita comme une opportunité d'échapper à l'emprise et aux violences de son père. En ce sens, l'intrusion de Paul au sein de la famille Wucht constitue l'élément perturbateur qui permet d'enclencher l'intrigue et de faire avancer l'action. Mais l'espoir d'émancipation que semble d'abord représenter pour Anita l'intrusion de Paul Würde dans la cellule familiale s'avère finalement illusoire. D'une part, et bien qu'il ne s'agisse plus de viols, Anita continue à être soumise à une pression sexuelle, cette fois de la part de Paul Würde (III,7) : « Meine Händ/auf deinem Leib/löschen seine Spuren aus/alle/Schweigen/Wenn du nur wollen täst<sup>22</sup>. » Cette réplique de Paul est la dernière d'une scène où il a tenté sans relâche de convaincre Anita de faire l'amour avec lui et d'avoir un autre enfant, et où Anita lui a systématiquement opposé son refus et a réaffirmé son incapacité à s'engager dans une relation sexuelle avec lui du fait du traumatisme de l'inceste. Dea Loher fait se terminer la scène sur cette réplique de Paul qui semble ne pas vouloir entendre le refus d'Anita, et ne laisse pas le dernier mot au personnage féminin, ce qui fait planer un doute sur l'issue de cette négociation oppressive et souligne la vulnérabilité d'Anita face à Paul. D'autre part, et peut-être précisément parce que l'échappatoire que semblait représenter le fleuriste s'est avérée illusoire, Anita, qui était retournée chez son père pour le tuer, tue finalement Paul (III, 10). Ainsi, Paul Würde, en tant que personnage, ne contribue pas réellement à l'émancipation d'Anita. Mais son intrusion dans la cellule familiale peut tout de même apparaître comme un facteur d'émancipation à l'échelle globale de l'intrigue, puisqu'elle vient modifier les dynamiques de pouvoir à l'œuvre et permet à Anita de devenir un sujet agissant. Le fait que l'assassinat de Paul ait lieu à la toute fin de la pièce laisse libre d'interpréter cette action soit comme un retour dans la maison familiale et sous l'emprise du père, soit comme un ultime acte de libération d'Anita.

## Conclusion

L'intrusion apparaît donc comme ce qui suscite une réaction, un réagencement du milieu subissant l'intrusion, ici avant tout les corps féminins. Alors que ces corps sont sans cesse évoqués dans les répliques, sans cesse touchés, pénétrés, exposés aux intrusions, les corps masculins – s'ils

21 « Une pénétrante poussière de fleurs/ici à l'intérieur/qui coupe le souffle/et fait haleter » (*Ibid* : 108).

22 *Ibid*, 137-138 : « Mes mains/sur ton corps/effacent ses traces/toutes/Silence/Si seulement tu voulais bien. »

sont mentionnés – sont toujours ceux qui touchent<sup>23</sup>, font intrusion dans le corps des femmes, que ce soit physiquement ou symboliquement – par des descriptions sexualisantes et objectifiantes<sup>24</sup>.

Dans ses pièces, Dea Loher met précisément en scène la lutte, pas toujours fructueuse, des personnages féminins contre cette objectification de leur corps et cette limitation de leur identité. Elle évoque la difficulté à s'affirmer comme sujet féminin autonome dans un monde où les corps marqués comme féminins sont sans cesse confrontés à des intrusions de leur intimité, remettant de fait en cause leur droit à disposer de leur corps. La confrontation avec l'intrusion fonctionne alors comme une impulsion pour la construction identitaire et l'affirmation par les personnages féminins de leur pouvoir d'action et d'auto-détermination en tant que sujet qui passe aussi par la revendication du contrôle sur leur propre corps. Cette réaction face à l'intrusion et ce refus de se laisser cantonner à un statut d'objet ou de victime du désir et de la violence est ce qui fait évoluer les personnages. Ils se hissent au statut d'agents dramatiques actifs, dont les décisions et actions, si elles n'aboutissent pas toujours à une inflexion significative du cours de l'intrigue, leur permettent au moins d'affirmer leur autonomie de sujet. Le parcours du personnage de Juliane Wucht, qui reconquiert discrètement sa dignité d'humaine et de sujet<sup>25</sup> et quitte sa famille, illustre cette conquête identitaire et réaffirme l'importance de la lutte des personnages féminins pour leur émancipation, offrant, malgré l'ambivalence de la fin de la pièce, une note d'espoir.

Ainsi, la figure de l'intrus dans le théâtre de Dea Loher est ambivalente. D'un côté, elle représente une violence subie par les personnages féminins, une violation de leur corps et de leur intimité. Mais d'un autre, la crise qui résulte de cette intrusion est féconde car elle amorce la quête identitaire des personnages.

## **Bibliographie:**

### **Corpus :**

Loher, Dea (1992a) : *Olgas Raum*, Francfort/M.

Loher, Dea (1992b) : *Tätowierung*, Francfort/M.

Loher, Dea (2001) : *Hände*, in *Magazin des Glücks*, Francfort/M.

### **Littérature :**

23 Les corps masculins ne sont presque jamais évoqués dans les trois pièces. Quand ils le sont, l'attention se focalise avant tout sur leurs mains, et celles-ci apparaissent presque toujours dans le mouvement où elles (at)touchent les corps féminins.

24 Comme par exemple Filinto dans la scène « Pas de Diable I » (1992a : 19-12) ou Ofen-Wolf dans la scène I,8, « Fürsorge » (1992b : 89)

25 Le basculement du personnage a lieu dans la scène III,4 (1992b : 128), où Juliane réaffirme son humanité (« Und also/bin ich/doch ein Mensch »). C'est aussi sa dernière apparition sur scène, puisqu'on apprendra ensuite par Lulu qu'elle a quitté le domicile familial et se consacre désormais pleinement à son salon de toilettage.

Groß, Jens, Khuon, Ulrich (1998) : *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, Hanovre, Doppelheft 8.

Guillaumin, Colette (1992) : *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris.

Nancy, Jean-Luc (2000) : *l'Intrus*, Paris.

Richter, Jürgen (10/4/2015) : « Im Verlies werden Bekenntnisse gefordert, Die Daedalus Company spielt *Olgas Raum* von Dea Loher im Gallus Theater », in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.