
N° 1 | 2026

Marges et contre-voies(x). De la liste au tweet : les micro-textes au sein des écritures scéniques et textuelles contemporaines

Lettres, mails et messages vocaux : des dramaturgies de l'intimité distante

Youn LE GUERN-HERRY Docteur

Paris West University Nanterre La Défense

Édition électronique :

URL :

<https://plateaux21.numerev.com/articles/revue-1/3535-lettres-mails-et-messages-vocaux-des-dramaturgies-de-lintimite-distante>

ISSN : 3131-0273

Date de publication : 15/04/2026

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : LE GUERN-HERRY, Y. (2026) Lettres, mails et messages vocaux : des dramaturgies de l'intimité distante . *Plateaux 21*, (1). <https://doi.org/10.34745/>

À travers de l'étude de trois pièces d'autrices contemporaines — Sasha Marianna Salzmann, Olivia Wenzel et Ebru Nihan Celkan — l'article analyse la fonction des extraits de communication intégrés au texte dramatique (lettres, courriels, messages vocaux) et la manière dont ils produisent une forme d'intimité distante. Ces œuvres mettent en scène des personnages tiraillés parce qu'ancrés dans des réalités multiples, entre lesquelles la communication ne va pas de soi. L'analyse s'attache à la complexification de la structure dramatique ainsi qu'à la déstabilisation du statut de la parole et de sa réception induites par ces inserts textuels. En intégrant des fragments de communication médiatisée au discours théâtral, les autrices interrogent les conditions de la construction de l'intimité dans un monde contemporain où la prolifération des technologies de communication n'empêche en rien la solitude des individus.

This article analyzes the function of embedded communicative excerpts (letters, e-mails, vocal notes) within the dramatic text and the ways in which they produce a form of distant intimacy, through the study of three plays by contemporary women playwrights—Sasha Marianna Salzmann, Olivia Wenzel, and Ebru Nihan Celkan—whose works stage characters caught between multiple, coexisting realities. The analysis focuses on the resulting complexification of dramatic structure and on the destabilization of both the status of speech and the conditions of its reception brought about by these textual inserts. By integrating fragments of mediated communication into the theatrical discourse, the playwrights interrogate the modes of relationality and the conditions under which intimacy is constructed in a contemporary context, wherein the proliferation of communicative technologies paradoxically coexists with persistent forms of solitude.

Mots-clés :

Dramaturgie, Intimité, Théâtre germanophone contemporain

Dans *Seuls ensemble* (Turkle, 2015), l'anthropologue et psychologue américaine Sherry Turkle déplore la profonde solitude dans laquelle sont plongés les individus en dépit – ou peut-être précisément en raison – de la multiplication des technologies de communication qui induisent un brouillage des frontières entre le fait d'être ensemble

et le fait d'être connectés. En nous coupant de la relation à nous-mêmes, l'hypeconnexion nous coupe d'une possible relation profonde aux autres. Ce monde connecté où les distances sont rétrécies, est aussi celui de la mondialisation où de plus en plus de personnes vivent loin de leurs proches et où les technologies de communication peuvent sembler être un outil pour maintenir une intimité et pallier une absence ou une distance. Comment les dramaturgies rendent-elles compte de ce proche-lointain ou de cette intimité distante ?

L'article examine dans une perspective dramaturgique les stratégies d'écritures adoptées par trois autrices contemporaines pour questionner la manière dont les nouvelles technologies de communication et l'éclatement spatial induit par la mondialisation impactent les relations d'intimité. L'insertion d'extraits de lettres, de mails ou de messages vocaux est une des formes de cette dramaturgie de l'intimité distante. L'analyse se penche sur les effets de l'insertion d'extraits de communications échangées par des personnages intimement liés mais éloignés. Elle s'appuie sur trois pièces contemporaines mettant en scène cette intimité distante : *Langue étrangère : Mameloschn* (*Muttersprache Mameloschn*, 2012) de Sasha Marianna Salzmann et *mais en allemagne et dans d'autres galaxies* (*mais in deutschland und anderen galaxien*, 2021) d'Olivia Wenzel où les communications distantes entre les personnages sont principalement écrites (lettres et mails), et *Last Park Standing* (*Benimle Gelir Misin*, 2019) de l'autrice turque Ebru Nihan Celkan, dans lesquelles les communications sont audio ou vidéo (vidéos, notes vocales, messages laissés sur un répondeur). Les trois pièces mettent en scène des personnages navigant entre plusieurs espaces : l'Allemagne et les États-Unis (*Muttersprache*), l'Allemagne et la Turquie (*Last Park Standing*), plusieurs espaces d'Allemagne de l'est et l'univers intergalactique (*mais in deutschland*). Cette spatialité dédoublée entend répondre à une certaine expérience du réel et justifie, sur le plan dramaturgique, la présence de lettres, mails ou messages vocaux.

D'un point de vue structurel, ces inserts contribuent à la complexité temporelle des pièces, car ils permettent de tisser plusieurs fils dramatiques dont la temporalité n'est pas toujours linéaire ni exactement parallèle. Cet éclatement de la structure spatio-temporelle reflète également la complexité identitaire des personnages, qui se refusent à toute assignation monolithique et se construisent au contraire sur un mode kaléidoscopique (Baillet, 2024, p. 213). Enfin, ces inserts textuels introduisent une modalité de communication dans laquelle la réception n'est pas simultanée de l'émission du message. Les extraits reproduits dans les pièces sont en effet émis par un personnage à l'attention d'un autre qui en prend supposément connaissance plus tard. Cette stratégie de séparation entre le locuteur et l'interlocuteur est aussi à l'œuvre dans les nombreux « drames téléphoniques » émaillant l'histoire du théâtre depuis le début du XXe siècle (Martinez, 2014) et permet, comme c'est également le cas dans les pièces qui nous occupent, de « court-circuiter, en quelque sorte, la double énonciation

théâtrale, en faisant du spectateur le premier destinataire de la parole prononcée en scène » et de jouer sur « la perte de repères spatiaux, le brouillage énonciatif croissant et le développement d'un théâtre mental » (Martinez, 2014, p. 210). Là où les pièces de Wenzel, Salzmann et Celkan diffèrent cependant des drames téléphoniques analysés par Ariane Martinez, c'est dans le découplage temporel qu'elles organisent en sus entre le moment de l'émission et celui de la réception. Contrairement à la conversation téléphonique dans laquelle « les protagonistes partagent le même temps, mais pas le même espace » (Martinez, 2014, p. 210), les lettres, mails ou messages vocaux insistent au contraire sur la distance spatiale mais aussi temporelle entre les personnages, mettant d'autant plus fortement en doute la possibilité d'une intimité véritable. La fonction dramaturgique précise de ces extraits de communication varie d'une pièce à l'autre, mais il est possible d'identifier une logique commune.

L'ensemble des pièces analysées met en scène des relations intimes complexes dans lesquelles les personnages peinent à établir une communication sincère et à exprimer leurs sentiments aux personnes qu'ils aiment. Les pièces de Salzmann et de Wenzel sont centrées sur des relations entre une mère et son enfant. En sus des conflits de générations, marqués notamment par la chute du régime communiste de la RDA, *Muttersprache* et *mais in deutschland* questionnent la manière dont l'expérience du racisme et/ou de l'appartenance à une culture minorisée affecte et complexifie les relations familiales. Dans *Last Park Standing*, les échanges de messages interviennent entre des personnages liés par une relation amoureuse. Très souvent, ces communications distantes attestent une difficulté, voire une incapacité, des personnages à communiquer sincèrement avec leurs proches, et le public devient alors un·e témoin privilégié·e de cette intimité empêchée, maladroite, voire mise en échec. Sur le plan dramaturgique, ces inserts permettent une complexification de la structure spatio-temporelle et introduisent une modalité spécifique de communication dans la mesure où le public n'a presque jamais accès à la réponse faite à ces messages ni au moment de leur réception par leur destinataire. Ils peuvent en ce sens être rapprochés des « nouvelles modalités d'apparition de la voix » dans le texte de théâtre analysées par Sandrine Le Pors dans *Le Théâtre des voix*, car ils contribuent largement à « d'autres distributions de la parole dans l'espace et le temps » et à la complexification et l'instabilité « des (coor)données énonciatives et rythmiques » (Le Pors, 2011, p. 36). Sur le plan thématique, ils invitent à problématiser les difficultés contemporaines à construire une intimité et une communication véritables dans un monde connecté mais éclaté. Enfin, ils lancent des défis à la scène, poussée à imaginer des stratégies concrètes pour représenter cette distance, voire cette déchirure, entre plusieurs espaces et plusieurs personnages.

Extraits de communications ou traces du passé ?

Même s'ils ne sont pas très nombreux, les inserts d'extraits de communication impactent la structure du texte et contribuent à la complexité spatio-temporelle de l'intrigue car ils ont le statut de *flashbacks* ou de traces d'une réalité passée portée à la connaissance du public, soit pour éclairer certains éléments de l'intrigue, soit pour étoffer un personnage. Ils peuvent également servir à construire un contraste entre le passé et le présent ou entre ce que les personnages disent ou pas à tel ou tel interlocuteur.

Last Park Standing se passe principalement à Istanbul où vit le personnage principal, Umut, alors que son amante allemande, Janina, vit à Berlin. Leur éloignement justifie l'enregistrement et l'envoi de messages qui rythment et structurent la pièce. Malgré une datation précise et systématique, la circulation entre les différentes époques de leur relation est complexe. La temporalité principale se situe en juillet 2018, mais cela n'est pas immédiatement identifiable, car l'utilisation d'archives et d'enregistrements vidéos et audios organisent l'insertion d'analepses qui brouillent les pistes. L'ensemble des événements a lieu entre 2013 et 2018. On comprend seulement à la fin que toute la pièce, sous couvert de faire revivre année après année l'histoire d'amour d'Umut et Janina, en annonce en réalité la fin. Les messages envoyés par Umut sont à la fois des communications entre deux amantes éloignées géographiquement et des mini-archives personnelles, car Umut enregistre aussi bien des notes vocales sur des événements politiques que la respiration de Janina quand elle dort. Cependant les personnages sont montrés dans le moment de l'enregistrement de ces communications, jamais dans celui de leur réception. Aucun des textes ne comporte de description des situations de réception, laissant sur ce point le champ entièrement libre à la mise en scène.

À trois reprises, Umut enregistre sur scène un message audio pour Janina, parce que celle-ci ne décroche pas le téléphone. Ils marquent année après année l'anniversaire de leur rencontre, mais constituent aussi la trace de conversations manquées. Ils rendent sensible l'évolution de leur relation, la manière dont la distance géographique et l'écart entre leurs réalités quotidiennes et politiques pèsent sur leur intimité. Dans la mise en lumière discrète de ce qu'Umut ne dit pas à Janina, se glisse l'explication de la fin de leur relation. Il est significatif que Celkan choisisse de faire apparaître ces messages enregistrés et non des conversations téléphoniques qui se rapprocheraient plus de la forme d'un dialogue. La pièce s'ouvre sur l'enregistrement par Umut d'une vidéo pour Janina. Puis, dans le premier message, daté du 7 juin 2015 (scène 2), la militante turque

partage avec enthousiasme une victoire politique avec son amante. Elle ne cesse d'inviter Janina à écouter les bruits de célébration et de joie en arrière-plan, lui promet d'enregistrer des vidéos pour lui donner accès à sa réalité malgré la distance. Un an plus tard (message du 7 juin 2016, scène « ∞ »), le ton n'est plus le même. Les phrases sont bien plus courtes, le ton factuel et Umut se concentre sur des considérations pratiques : « Tu dois dormir encore probablement. *Silence*. Je crois. Tu devais appeler hier, j'ai attendu l'appel. Pas grave » (« Du wolltest gestern anrufen, ich hab auf den Anruf gewartet. Egal », Celkan, 2020, p. 50). Dans les creux de ces quelques phrases, s'imisce un premier éloignement des deux femmes. Le silence précédant le « je crois » semble acter avec une forme d'amertume ou de tristesse que leurs quotidiens différent considérablement car Umut a perdu le sommeil à cause des persécutions subies par les militant·es dont elle fait partie (scène 2). Dans le message du 8 juin 2017 à 10h (scène 8), les didascalies indiquant des silences sont plus présentes encore, le message date du 8 juin et non du 7 juin, et Umut n'évoque cette date joyeuse qu'*in extremis* à la fin de l'enregistrement :

« Ah ! D'ailleurs ça fait quatre ans aujourd'hui. Félicitations./ *Silence*./ *Silence*./ *Silence*./ À nous deux » (« Ach ! Übrigens sind es heute vier Jahre. Gratulation./ *Stille*./ *Stille*./ *Stille*./ Uns beiden », Celkan, 2020, p. 75).

Le long silence avant l'évocation d'un nous est significatif à la fin d'un message où Umut a longuement exprimé sa solitude (« Alle Menschen verschwinden nacheinander. Jeder für sich. Es ist so, als wäre niemand mehr übrig, den ich kenne. Ich bin ein Alien. Ich wurde nie geboren. Ich habe nie gelebt. *Stille* », Celkan, 2020, p. 74). La contamination de la parole par les silences résulte aussi de la répression politique et de la peur qu'elle génère chez Umut et ses camarades turc·ques. Cette dimension politique creuse la distance entre Umut et Janina et va mener à leur séparation. Ces extraits de communication sont perçus par le public dans le contexte des scènes représentant la réalité turque d'Umut et permettent à Celkan de mettre en lumière ce qu'Umut passe sous silence, soit parce que c'est trop difficile à raconter, soit parce que l'écart entre leurs réalités ne permettrait pas à Janina de le comprendre réellement. Dans la mise en scène de Nuran David Catis au Schauspielhaus de Stuttgart (2019), le spectacle s'ouvre sur un texte de Celkan projeté au-dessus de la scénographie invitant les spectateur·ices allemand·es à être attentifs et attentives à ce qui n'est pas dit, et donc aux stratégies d'écriture et de communication inhérentes à un contexte de répression politique^[1]. Cette problématique est au cœur de la pièce et de la relation d'Umut et Janina. L'insertion de messages enregistrés contribue à son élaboration dramatique.

Ces enjeux de communication non-simultanée et la complexité temporelle de la pièce lancent aussi des défis à la scène. Nuran David Catis rend compte de cette intimité distante grâce à la scénographie d'Irina Schicketanz composée de plusieurs pièces

vitrées emplies de plantes s'étendant sur toute la largeur du plateau et reliées au centre de la scène par une large porte tournante, également vitrée. Les plantes sous verre évoquent une serre, mais aussi le parc Gezi, au cœur de la pièce. Cette scénographie fait coexister sur le plateau l'espace intime de Janina à Berlin (à cour), des espaces intimes à Istanbul (à jardin) et les rues d'Istanbul (au centre du plateau et à l'avant-scène). La façade de verre peu haute, qui relie les deux espaces tout en les séparant de l'avant-scène lorsque la porte est fermée, crée un ensemble visuel cohérent tout en délimitant plusieurs aires de jeu, rendant ainsi parfaitement compte de cette intimité distante entre Umut et Janina. La présence sur scène de Janina – bien que dans un espace séparé de l'action – pendant les scènes racontant le quotidien turc d'Umut souligne d'autant mieux l'écart qui se creuse progressivement entre leurs réalités quotidiennes et l'incompréhension réciproque qui mène à leur rupture.

Si les enjeux politiques ne sont pas exactement les mêmes dans *mais in deutschland*, la manière dont la répression politique dans un régime totalitaire (ici celui de RDA) impacte les relations intimes est également au cœur de cette pièce. Celle-ci raconte l'histoire de Noah, fils de Susanne, une jeune punk de RDA ayant eu un enfant avec un homme angolais dans l'espoir que cela lui permette de quitter le pays. Espoir déçu, Susanne n'a jamais pu quitter la RDA. Noah a grandi sans père, avec une mère qui n'a jamais réussi à l'aimer pleinement. Là encore, des extraits de communication se font les témoins des difficultés de Noah et Susanne à communiquer sincèrement. Sur le plan structurel, ils participent à la complexité spatio-temporelle de la pièce, car ils rendent compte de la vie de Susanne, avant et après la naissance de Noah. La pièce de Wenzel déploie une triple chronologie. Il y a d'une part des scènes récurrentes (scènes 1, 3, 6, 10, 13, 15, 19, 21, 24) racontant une excursion de Noah et de sa mère alors qu'il a 35 ans et elle, 53. Ces scènes se révèlent être finalement extraites d'un roman graphique teinté de science-fiction, voire d'afro-futurisme (Layne, 2018, p. 511) dessiné par Noah quelques années plus tard et intitulé, *mais in deutschland & anderen galaxien*. D'autres scènes (scènes 2, 5, 8, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 23) narrent au présent la vie de Noah de manière chronologique mais sans que le passage d'une époque à l'autre n'induisse de rupture dans la continuité du récit. Les sauts dans le temps sont simplement signifiés par la mention au fil des répliques de l'âge de Noah qui va croissant :

j'ai trois ans et je marche en ville avec ma mère. je vois un homme africain, cours vers lui, étends les bras et crie : papa. [...] au bout de deux semaines, je le prends pour mon père, au bout de deux ans, il est parti [...] j'ai cinq ans et je me réveille, trempé, maman ? [...] j'ai sept ans, grimpe dans un arbre et fixe le ciel^[2].

Ces trois répliques narratives de Noah apparaissent dans la même scène (« noah // café et gâteau. père de substitution. cauchemar. point lumineux », Wenzel, 2021, p. 289-291) et s'insèrent sans aucune forme de distinction dans un enchaînement de

répliques entre plusieurs personnages qui forment un dialogue. La dimension narrative de certaines des répliques de Noah leur donne un statut à part, mais le fait qu'elles soient le plus souvent formulées au présent tend à gommer la distinction entre le narratif et le dialogique, d'autant que les commentaires de Noah répondent parfois directement à la réplique d'un autre personnage. Ces quelques répliques suffisent pour rendre compte du rapport très souple de la dramaturgie au passage du temps, dont la mention surgit au détour d'une énumération, et renforce l'impression de glissement continu d'une époque à l'autre. L'exemple le plus significatif est sur ce point la scène 23 qui se déploie en cinq pages sur vingt ans : au début de la scène Noah est à la veille de son 45ème anniversaire et à la fin son fils, Phil, a 38 ans, et Noah environ 65. Il n'est donc pas toujours aisé de déterminer exactement à quel moment de la scène la temporalité évolue. Les scènes de l'excursion de Noah et sa mère (scènes du roman graphique) correspondent toujours à une même période (autour de 2010). Elles représentent donc d'abord le futur par rapport aux scènes de la vie de Noah, puis à mesure que la seconde chronologie avance, elles coïncident brièvement (scènes 15 et 16, Wenzel, 2021, p. 312-315 et 315-317) avant d'être situées dans le passé par rapport à la vie de Noah qui continue de progresser.

Dans la pièce de Wenzel, des documents historiques apparaissent par ordre chronologique : 8 février 1974 (scène 4), un document non daté (scène 7), puis un document du 11 novembre 1977 (scènes 9 et 11), un document du 8 mars 1978 (scène 17), et enfin une lettre de Susanne à Noah. Mais ces documents étant intercalés entre des scènes qui se déroulent dans le présent de Noah, ils produisent un effet de retours vers le passé. Ces inserts rendent sensible une réalité disparue, qui a marqué les personnages jusque dans leur intimité : celle de la RDA, de la surveillance omniprésente de la Stasi et des restrictions de libertés. Les documents font aussi état de la distance entre Susanne et ses propres parents en donnant un aperçu de leurs postures respectives face au régime de la SED : les grands-parents de Noah, citoyens modèles du régime, ont écrit des lettres pour prendre officiellement leurs distances avec les agissements contestataires de leur fille, alors que Susanne, rebelle invétérée, était surveillée par la Stasi en tant que telle. Ces documents ne sont pas en soi des extraits de communication entre Noah et sa mère, à l'exception de la lettre de la scène 22, intitulée « DOCUMENT : partir chacun de son côté » (« DOKUMENT : Auseinandergehen », Wenzel, 2021, p. 329), qui est une réponse de Susanne à une lettre de Noah, dont le public n'a jamais connaissance, si ce n'est à travers ce que la réponse de Susanne en laisse deviner. Une unique citation de la lettre de Noah est en effet donnée à entendre, car Susanne la reprend dans sa réponse :

En tous cas, j'ai pensé que, maintenant, vu qu'on ne se voit plus de toute façon – ou plus précisément qu'on "prend du recul pour un temps indéfini", comme tu dis – je t'envoie tout ce qui a été jusqu'ici écrit sur ma vie : mes journaux intimes, de

vieilles lettres, et même [les] rapports [de la Stasi à mon sujet]^[3].

L'intrigue permet de situer cette lettre aux alentours de 2013, soit au moment où Noah dessine son roman graphique et où il rompt tout contact avec sa mère. Or c'est justement cette lettre, reproduite trois scènes avant la fin de la pièce, qui fournit un contexte aux documents historiques apparaissant au fil des scènes : c'est Susanne qui les a envoyés à Noah. Cette lettre invite donc à envisager que ces documents apparaissent non seulement dans la pièce de Wenzel, mais aussi dans le roman graphique de Noah, ce qui déstabilise encore le rapport à la temporalité. Outre la double, voire la triple, chronologie déployée dans *mais in deutschland*, Wenzel étend encore le champ spatio-temporel en intégrant des éléments de science-fiction et de voyage interstellaire. La pièce propose une fin radicalement ouverte car le rapport flottant à la chronologie – bien que celle-ci soit orchestrée avec une immense précision – débouche sur une fin double, l'autrice faisant coexister deux issues incompatibles, ouvrant ainsi radicalement les possibles (Layne, 2018, p. 524-526).

Mon cher enfant : s'écrire pour conjurer les silences

Deux des pièces s'appuient sur des extraits de lettres ou de mails faisant exister dans l'espace du théâtre la distance entre les personnages dans le geste même qui cherche à la réduire, mettant en lumière les difficultés de communication. Dans *mais in deutschland* comme dans *Muttersprache*, l'insert de lettres, de mails ou de documents historiques datant de l'époque de la RDA permet aux autrices de jouer avec la nature des écrits donnés à entendre. Dans la pièce de Wenzel, alors que le statut des documents semblait assez clair, le contexte fourni par la lettre de Susanne invite le spectateur·ice à questionner la réception qu'il ou elle en avait faite. Si froids qu'ils aient pu paraître, *a fortiori* lorsqu'il s'agit des rapports de surveillance impersonnels de la Stasi, la lettre de Susanne autorise à envisager ces documents comme une ultime tentative de communication avec son fils. Mais le public – qui se confond alors avec le lecteur du roman graphique de Noah – ne saura de Susanne que ce que Noah en dit.

Fait inhabituel au théâtre, Wenzel construit une pièce dans laquelle le public ne peut que très partiellement se faire une idée sur un personnage à partir de ce qu'il le voit faire et dire sur scène. Toute sa perception du personnage de Susanne est médiée par l'image que Noah a de sa mère, car il est le narrateur de l'histoire. Même une partie des scènes dialoguées a été écrite par lui dans son roman graphique. Seuls certains des

éléments mentionnés par Susanne dans sa lettre sont reproduits dans la pièce. Aucun extrait des journaux intimes n'est donné à lire ou à entendre, alors que ce sont les documents les plus susceptibles de donner accès à la subjectivité de Susanne, et donc d'ouvrir la voie à une meilleure compréhension de la mère par son fils, mais aussi par le public. Noah donne l'explication de cette absence notable dans la scène suivante : « cent pages de conneries emo et presque pas un mot à mon sujet » (« hundert seiten emo-wahnsinn und fast kein wort von mir », Wenzel, 2021, p. 333). L'absence des journaux intimes dans la pièce est le reflet de leur absence dans le roman graphique. Noah a refusé de les y faire apparaître car il les jugeait inintéressants, ou plus précisément parce qu'il était vexé de ne pas y occuper une place plus importante. Les lecteur·ices comme les spectateur·ices restent tributaires de ce qu'en dit Noah, renforçant ainsi la dimension subjective, si ce n'est partisane de la narration proposée : malgré l'adjonction de documents « authentiques », il est indéniable – mais le public n'en prend pleinement conscience que tardivement – que l'histoire de cette relation difficile est racontée uniquement du point de vue de Noah, qui sélectionne les éléments servant son propos et passe sous silence ceux susceptibles de faire entendre une voix dissonante.

Une double action auctoriale a été appliquée à la sélection de ces documents : un geste auctorial intradiégétique, celui de Noah, personnage de la pièce de Wenzel mais aussi auteur du roman graphique, qui a décidé quels documents étaient intéressants ou pas à reproduire, et d'autre part le geste auctorial d'Olivia Wenzel qui a agencé et dramatisé ce geste sélectif de Noah. Le dévoilement, presque malgré lui, de cette logique par le personnage de Noah, renforce encore l'ouverture de la pièce, car il nous invite à questionner notre réception et à envisager d'autres lectures possibles de l'histoire racontée. C'est uniquement la lettre de Susanne qui permet de considérer ces documents comme une forme de communication entre elle et son fils. Ils n'ont pas initialement été émis à l'intention de Noah. C'est sa mère qui en fait un destinataire secondaire, dans un but qui dépasse celui recherché par l'émetteur initial et relève d'une ultime tentative de communication avec Noah. Les bandes magnétiques enregistrées au temps de la RDA et réécoutées dans le présent de la scène par Lin dans *Muttersprache* peuvent recouvrir une fonction similaire : transmettre une réalité passée pour permettre une meilleure compréhension interindividuelle et intime.

La pièce de Salzmann met en scène trois personnages : Lin, la mère de Clara, elle-même mère de Rahel. Lin est une femme juive rescapée des camps de concentration, puis communiste convaincue, cabarettiste renommée en RDA et membre active de la SED. Clara rejette l'attachement de sa mère à la culture juive, son activisme politique sous un régime autoritaire, et lui reproche d'avoir été une mère absente. Davie, le fils de Clara et grand-frère de Rahel, est parti en Israël vivre dans un Kibboutz et n'a plus donné de nouvelle à sa famille, bien qu'il ait continué un temps à écrire des lettres à sa sœur qui était enfant. Il est le grand absent de la pièce. Le public n'a jamais accès aux

lettres qu'il a écrites à Rahel, bien qu'elles jouent un rôle-clé dans la relation entre les trois femmes. Ces trois personnages s'aiment, mais ne parviennent pas à se le dire, si bien qu'une fois partie aux États-Unis, Rahel n'écrit pas à sa mère, qui lui envoie pourtant de nombreux mails, mais à son frère, qui ne lui répond, lui, jamais. Alors même qu'elle souffre de l'absence de son fils et du silence de sa fille, Clara n'accepte presque jamais de discuter avec sa mère, Lin, avec qui elle vit et qui la sollicite régulièrement. Ainsi, aucune des deux mères n'arrive à parler véritablement avec sa fille. Les lettres que Rahel écrit à Davie et les mails que Clara écrit à Rahel permettent, d'une part, de contrebalancer les relations très conflictuelles données à voir par les dialogues et de rendre compte de l'amour que se portent les personnages, tout en soulignant d'autre part leurs difficultés à communiquer.

Muttersprache porte dans son titre même l'idée de « langue maternelle » et est d'emblée placée sous le signe de la difficulté à dire. La pièce s'ouvre sur la didascalie: « Clara se tient là. Veut dire quelque chose. Y renonce. S'en va » (« Clara steht da. Will was sagen. Lässt es. Geht », Salzmann, 2013, p. 11). La scène est répétée trois fois sur la première page de la pièce et encadre une prise de parole de Lin dont le destinataire n'est pas identifié sur le plan intra-diégétique. Les premiers mots de Rahel apparaissent sous la forme d'une lettre adressée à son frère, qui n'est à cette étape de la pièce ni nommé par le personnage, ni identifié par les spectateur-ices. La lettre figure explicitement comme un écrit adressé à une personne absente, et comme une confidence qui se trompe de destinataire et n'espère aucune réponse : « Je sais, c'est à maman que je devrais écrire en réalité, mais je t'écis à toi à la place. C'est absurde. Je sais, tu vas pas répondre. Je sais. Bon » (« Ich weiß, ich sollte eigentlich Mama schreiben, stattdessen schreibe ich dir. Das ist absurd. Ich weiß, du wirst nicht antworten. Ich weiß. Also », Salzmann, 2013, p. 12). Après la lettre, la scène avec Clara se répète une quatrième fois. Cette entrée en matière annonce l'enjeu central de la pièce : la difficulté de ces trois personnages à communiquer sincèrement l'une avec l'autre. La lettre de Rahel à Davie en préfigure d'autres, de Rahel à Davie et de Clara à Rahel. Cette dissociation de la voix et du corps est un défi lancé à la scène, auquel les mises en scène de la pièce répondent très diversement. Petra Ratriu (Mittelsächsisches Theater Freiberg, 2024) choisit par exemple de faire parler Rahel depuis l'intérieur d'une plante géante illuminée de l'intérieur, si bien que l'origine de la voix est d'abord incertaine. Si la comédienne est bien présente sur scène, les contours de son corps sont dissimulés par la plante et son visage est à peine visible. Cette plante qui fait pleinement partie de la scénographie et renvoie aux plantes envahissant l'appartement de Clara, devient ici ponctuellement un espace abstrait, à part.

Alors que la première lettre de Rahel et le premier mail de Clara sont clairement délimités par le signe « ** » séparant les séquences, les échanges suivants sont petit à petit tissés ensemble au sein d'une même séquence, bien qu'ils ne se répondent pas. Salzmann propose ainsi un glissement du dialogue vers un tissage d'écrits produits par

différents personnages, mimant formellement l'enchaînement de répliques alors que la scène n'a du dialogue que la forme, car les personnages ne s'entendent pas, ne se répondent pas et ne se trouvent théoriquement même pas dans le même espace – bien que les mises en scène les mettent de fait le plus souvent en présence sur le plateau. À trois reprises Salzmann entremêle des extraits de lettres de Rahel à Davie, de mails de Clara à sa fille et des bandes audios de Lin. L'insertion fluide dans les dialogues de ces extraits exogènes entretient le flou quant à leur statut, même si leur contenu permet facilement de les identifier comme des extraits de communication. Ce procédé fait apparaître les lettres par fragments, rendant difficile leur délimitation exacte.

Comme Celkan dans *Last Park Standing* (« scène ∞ », p. 46-54), Salzmann construit (notamment p. 66-73), une transition subtile vers un dialogue plus conventionnel qui floute le statut de la parole et de sa réception :

Rahel : Tu peux même pas aller te chercher un bagel sans que les gens te racontent à quel point ils ont peur, que [...] les fenêtres ne tiennent pas le coup. [...] Je trouve qu'on dirait qu'ils dessinent des croix sur les fenêtres parce qu'ils croient qu'alors ils seront épargnés.

Lin : C'est comme pendant les chasses aux sorcières. Si les femmes ne coulaient pas, c'étaient des sorcières. Si elles se noyaient, des filles bien.

Rahel : N'importe quoi, non ?

Lin : Mais oui, je suis fière et heureuse qu'on veuille encore entendre mon histoire.

Ça me donne de l'espoir pour les générations à venir.

Rahel : Faut que je me colle une étoile de David sur le ventre ou quoi ?

Clara : Pourquoi tu me fais ça ?

Rahel : Qu'est-ce que je peux bien répondre à ça ?

Clara : Ta grand-mère est morte aujourd'hui.

Elles se regardent^[4].

Les répliques des personnages ont une cohérence par rapport à leur fil narratif respectif, mais l'extrait montre les échos se tissant entre leurs répliques, de plus en plus fortement à mesure que la longueur de celles-ci décroît. La dernière réplique de Clara déclenche par ailleurs un véritable dialogue entre elle et Rahel – annoncé par la didascalie « *elles se regardent* ». Le théâtre permet, grâce à une rupture temporaire de la convention, que deux personnages situés dans des espaces fictionnels distincts et éloignés puissent – dans le présent concret du plateau – se regarder. Le rapport à l'espace devient lui aussi flottant, car cet échange de regards opère un découplage momentané entre l'espace fictif marqué par la distance et l'espace scénique unifié. Ici, le glissement progressif vers la forme du dialogue transpose formellement l'évolution de la relation de Clara et Rahel vers une véritable communication.

Le découplage entre l'émission du message et sa réception a pour Clara un effet libérateur. Convaincue que Rahel ne lit pas ses mails (« si je comprends bien, tu ne lis pas mes e-mails » - « Wenn ich das richtig verstehe, liest du meine Emails nicht. », Salzmann, 2013, p. 47), elle se livre de plus en plus à sa fille, alors qu'elle est sinon très discrète sur sa vie. Elle ne lui avait pas dit qu'elle fréquentait un homme, mais elle parle à Rahel de sa rupture (Salzmann, 2013, p. 50) et lui raconte une agression sexuelle subie (Salzmann, 2013, p. 67). C'est bien entendu une stratégie des autrices pour transmettre des éléments sur l'intériorité du personnage, mais ce n'est pas tout à fait l'équivalent d'un monologue. Si Davie ne répond jamais à Rahel, et que ni elle ni public ne savent s'il lit ses lettres, Rahel lit bien les mails de sa mère, contrairement à ce que croit Clara. Cette libération de la parole ouvre à la fin de la pièce sur la possibilité d'un échange sincère entre la mère et la fille. Après tant de mails laissés sans réponse, Rahel répond à la fin de la pièce à l'une des questions posées par sa mère dans un mail situé au milieu de la pièce (« Clara : Est-ce que tu comprends les blagues là-bas ? » (« Verstehst du die Witze dort ? ») ; « Rahel : Et oui. Je comprends les blagues. Tu les comprendrais aussi » (« Und ja. Ich verstehe die Witze. Du würdest auch »), Salzmann, 2013, p. 38 et p. 73). Dans cet ultime échange entre la mère et la fille, Rahel brise enfin le silence et les non-dits entourant l'absence de son frère pour rassurer Clara sur le fait que son départ à elle n'a rien à voir avec celui de Davie et ne constitue pas la même rupture de lien. Le deuil de Lin rapproche en outre Clara et Rahel. Le choix de Clara de chanter des chants socialistes à l'enterrement de sa mère est aussi à lire comme un signe d'apaisement et d'amour.

Conclusion

Dans les pièces choisies, les extraits de communications font état de la difficulté des personnages à communiquer, rendent compte de la construction ardue d'une véritable intimité dans un monde globalisé et éclaté, complexifient la structure dramatique et déstabilisent le statut des mots prononcés et leur réception. Ces inserts contribuent à l'ouverture des pièces, car les messages envoyés restent souvent sans réponse, soit que la réponse reste soustraite à la connaissance du public (*Last Park Standing*), soit qu'il n'y ait jamais de réponse (*mais in deutschland, Muttersprache*). Ce découplage entre l'émission et la réception des messages a diverses implications dramaturgiques et thématiques. C'est une modalité propre à la correspondance écrite – mais que les messageries instantanées tendent à gommer – et surtout une modalité de la parole qui n'est *a priori* pas celle du théâtre. Mais ce procédé offre une ouverture aux pièces, car les choix scéniques influencent fortement le statut de cette parole. Tout en témoignant d'une perte de confiance dans la capacité du dialogue à produire une véritable communication (Sarrazac, 2012 ; Danan, 2005), ces pièces restent attachées aux catégories de l'intrigue, du personnage et même du dialogue. Les extraits de communications questionnent la notion de co-présence propre au théâtre. Présents

dans des pièces traitant de personnages tiraillés entre plusieurs réalités, ils permettent aux autrices de problématiser les enjeux liés à la construction de relations intimes dans un monde où les technologies de communication ne permettent pas toujours d'empêcher la solitude des individus. Pour lutter contre le délitement de nos vies affectives et intimes, Sherry fait l'éloge de la conversation, « la plus typiquement humaine et la plus humanisante [de nos activités] » (Turkle, 2020, p. 13). Le théâtre – art de la co-présence – ne peut-il pas lui aussi apparaître comme un remède ? Malgré l'incommunicabilité profonde mise en scène par les trois pièces, leur structure reste tendue vers l'espoir d'un possible dépassement de celle-ci et de la construction d'une intimité véritable. Et leur représentation met en présence les personnages dans l'espace commun de la scène, sous les yeux des spectateur·ices assemblé·es.

Bibliographie

- BAILLET, Florence (2024). Réminiscences d'une enfance est-allemande et refus de toute assignation identitaire. *Études Germaniques*, n°314, 209-222.
- CELKAN, Ebru Nihan (2019). Last Park Standing (Benimle Gelir Misin). Traduit du turc par Oliver Kontny. *Dramatische Rundschau*, n°2, 13-80. Francfort-sur-le-Main: Fischer Verlag.
- DANAN, Joseph (2005). Les Maladies du dialogue de théâtre. *Études théâtrales*, n°33/1, 46-53.
- LAYNE, Priscilla (2018). Space Is The Place: Afrofuturism. In Olivia Wenzel's *Mais In Deutschland Und Anderen Galaxien* (2015). *German Life and Letters*, n° 71:4, 511-528.
- LE PORS, Sandrine (2011). *Le Théâtre des voix*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- LOHER, Dea, (2010). Über politisches Theater und Wirklichkeit in 5 ½ Minuten und 11 Sätze. Programme de salle de la mise en scène de *Voleurs (Diebe)* par Andreas Kriegenburg, Deutsches Theater Berlin, p. 25-29.
- MARTINEZ, Ariane (2014). Drames téléphoniques, corps fantasmés. LE PORS, Sandrine, LONGUENESSE, Pierre (dir.). *Où est ce corps que j'entends ? Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*. Arras : Presses Universitaires d'Artois, p. 209-219.
- SALZMANN, Sasha Marinna (2013). *Muttersprache Mameloschn*. Francfort-sur-le-Main: Verlag der Autoren.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2012). *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Seuil.
- TURKLE, Sherry (2015). *Seuls ensemble. De plus en plus de technologies, de moins en moins de relations humaines (Alone Together. Why We Expect More From Technology and Less From Each Other)*. Le Kremlin Bicêtre : Editions l'échappée.

TURKLE, Sherry (2020). *Les Yeux dans les yeux. Le pouvoir de la conversation à l'heure du numérique (Reclaiming Conversation: The Power of Talk in a Digital Age)*. Arles : Actes Sud.

WENZEL, Olivia (2021). "mais in deutschland & anderen galaxien". *Dramatische Rundschau*, n°3, 285-339. Francfort-sur-le-Main: Fischer Verlag.

Notes

¹ Texte de Celkan projeté au-dessus du décor en ouverture de la mise en scène de *Last Park Standing* de Nuran David Catis (Schauspielhaus, Stuttgart, 2019) : « Stellen wir uns vor: / Eines Morgens wachen Sie auf und bemerken, dass jeder, der Rosensteinpark sagt, festgenommen wird oder alle, die über den Schwarzen Donnerstag reden, in den Zeitungen zu Terroristen erklärt werden. / Klagen werden gegen diejenigen erhoben, die an die Montagsdemonstrationen erinnern und wer Willy Brands Namen nennt, wird als Agent ausländischer Kräfte erschuldigt. / Wenn Sie gewisse Sachen sagen, können Untersuchungen gegen Sie eingeleitet werden. Sie können das Ziel einer rufschädigenden Propaganda werden. Sie können arbeitslos oder marginalisiert werden, allein sein und gesellschaftlich geächtet werden. / Sie fangen an, zu glauben, dass Wände Ohren haben. / Und Sie schreiben ein Theaterstück, in dem der Park vorkommt, in dem Sie die berste Zeit Ihres Lebens hatten, ohne ihn beim Namen zu nennen. / Sie schreiben, weil Sie glauben, dass es jenseits aller Grenzen Menschen gibt, die Ihren Widerstand unterstützen und die Sie verstehen. / Sie schreiben, weil Sie Hoffnung säen wollen. / Heute bitte ich Sie, nicht nur über das nachzudenken, was Sie auf dieser Bühne sehen und hören, sondern auch über das, was Sie weder sehen noch hören ».

² Wenzel, *mais in deutschland*, op. cit., p. 289-291, scène 2, « noah// kaffee & kuchen. ersatzvater. alptrraum. lichtpunkt » : « ich bin drei jahre alt und laufe mit meiner mutter durch die stadt. ich sehe einen afrikanischen mann, renne auf ihn zu, strecke die arme und rufe: papa. [...] nach ein paar wochen halte ich ihn für meinen vater, nach zwei jahren geht er weg [...] ich bin fünf jahre alt und wache auf, ganz nass, mama ? [...] ich bin sieben jahre alt, klettere auf einen baum und starre in den himmel ».

³ Wenzel, *mais in deutschland*, op. cit., p. 330, scène 22, « DOKUMENT : Auseinandergehen » : « Jedenfalls habe ich mir gedacht, jetzt, da wir uns eh nicht mehr sehen – bzw. "Abstand auf unbestimmte Zeit" halten, wie du es nennst – schicke ich Dir alles, was bisher über mein Leben geschrieben wurde: meine Tagebücher, die alten Briefe, sogar meine Akte », (en italique dans le texte original).

⁴ Salzmann, *Muttersprache Mameloschn*, op. cit., p. 69 : « Rahel : Du kannst dir nicht einmal einen Bagel holen, ohne dass dir die Leute erzählen, wie viel Angst sie haben, dass [...] die Fenster nicht standhalten. [...] Für mich sieht es so aus, als würden sie Kreuze an die Fenster machen, weil sie glauben, dann werden sie verschont./ Lin : Das

ist so wie bei Hexenjagd. Wenn die Frauen nicht untergegangen sind, waren sie Hexen. Wenn sie ertrunken sind, gute Mädchen./ Rahel : Was für ein Quatsch, oder ?/ Lin : Doch, ich bin stolz und froh, dass man meine Geschichte noch hören will./ Das gibt mit Hoffnung für die nachfolgenden Generationen./