



HAL
open science

La “ douce fureur ” du Beethoven de Gert Jonke dans la “ sonate théâtrale ” Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist

Catherine Mazellier-Lajarrige

► **To cite this version:**

Catherine Mazellier-Lajarrige. La “ douce fureur ” du Beethoven de Gert Jonke dans la “ sonate théâtrale ” Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist. *Austriaca: Cahiers universitaires d’information sur l’Autriche*, 2021, 93, pp.215-232. 10.4000/austriaca.5218 . hal-04266096

HAL Id: hal-04266096

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04266096>

Submitted on 31 Oct 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License



Austriaca

Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche

93 | 2021

Beethoven, compositeur autrichien ?

La « douce fureur » du Beethoven de Gert Jonke dans la « sonate théâtrale » *Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist*

Beethovens „Sanftwut“ in Gert Jonkes „Theatersonate“ Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist

Beethoven's „gentle rage“ in Gert Jonke's dramatic sonata Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist

Catherine Mazellier-Lajarrige



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/austriaca/5218>

ISSN : 2729-0603

Éditeur

Presses universitaires de Rouen et du Havre

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2021

Pagination : 215-232

ISBN : 979-10-240-1749-5

ISSN : 0396-4590

Référence électronique

Catherine Mazellier-Lajarrige, « La « douce fureur » du Beethoven de Gert Jonke dans la « sonate théâtrale » *Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist* », *Austriaca* [En ligne], 93 | 2021, mis en ligne le 01 décembre 2022, consulté le 28 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/austriaca/5218>



Creative Commons - Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

La « douce fureur » du Beethoven de Gert Jonke dans la « sonate théâtrale » *Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist*

Si Gert Jonke (1946-2009) reste encore méconnu du grand public en Autriche et en Allemagne, son œuvre, récompensée par de nombreuses distinctions¹, est encore plus confidentielle en France, malgré les traductions remarquables de plusieurs de ses œuvres en prose pour la collection « Der Doppelgänger », aux Éditions Verdier². Cela tient sans doute au caractère inclassable d'une œuvre qui déploie un univers singulier, à l'imaginaire foisonnant et surréel, explorant les confins de la folie, et aux inventions langagières virtuoses, souvent déroutantes et jugées difficiles d'accès. Certes, l'œuvre de Jonke résiste au premier abord et demande au lecteur d'accepter sa singularité, de le suivre dans son « école du virtuose », pour reprendre le titre des études pour piano de Carl Czerny – lui-même élève de Beethoven –, sous lequel Jonke a rassemblé deux récits en miroir : *Schule der Geläufigkeit*³. Mais elle compte parmi les œuvres les plus fortes et les plus originales du xx^e siècle :

Un grand magicien de la langue, un des plus grands. Il jouait avec la langue comme les enfants jouent avec des bulles de savon, mais ses bulles à lui ne contenaient pas de l'air, elles contenaient une pensée précise et complexe, et

-
1. Citons par exemple les Prix Ingeborg Bachmann (1977), Canetti (1982), « Manuskripte » de Styrie (1984) ou encore le Prix Kleist (2005) et plusieurs Prix Nestroy. Depuis 2011, la ville de Klagenfurt et le Land de Carinthie décernent tous les deux ans le Prix Gert Jonke à un auteur ou une autrice de poésie, de prose ou de théâtre, genres pratiqués par Jonke.
 2. La première traduction française est : Gert Jonke, *Musique lointaine*, Robert Simon (trad.), Paris, Gallimard, 1983. Les œuvres suivantes, traduites par Uta Müller et Denis Denjean, ont été publiées chez Verdier, collection « Der Doppelgänger » : *L'école du virtuose* (1992, récompensée par le prix Laure Bataillon), *La guerre du sommeil* (1995), *La tête de George Frédéric Haendel* (1995), *La mort d'Anton Webern* (2000).
 3. Gert Jonke, *Schule der Geläufigkeit. Eine Erzählung*, Jochen Jung (postf.), Francfort-sur-le-Main, 2006 (version augmentée des éditions de 1977 chez Suhrkamp et 1980 chez Rowohlt).

il n'était pas non plus un enfant, même si la langue lui procurait toujours une joie d'enfant⁴.

Ainsi Elfriede Jelinek rend-elle hommage à l'écrivain-musicien Jonke. Né à Klagenfurt d'une mère pianiste concertiste, Gert Jonke, formé au piano au conservatoire de sa ville natale, renonce à une carrière musicale pour se consacrer à l'écriture. Dès la fin des années 1970, la musique occupe une place prépondérante dans ses textes, d'abord dans la trilogie romanesque qui s'ouvre par *L'École du virtuose* et se poursuit par *Musique lointaine* et *La Guerre du sommeil*⁵. Elle n'y est pas seulement l'un des thèmes majeurs, mais imprègne sa langue, souvent qualifiée de « musicale », l'auteur ayant lui-même déclaré ne pas vouloir utiliser la langue « seulement pour raconter, mais pour faire de la musique⁶ ». La musique participe pleinement de la poétique que développe Jonke, comme le confirment le récit consacré à la tête de Georg Friedrich Haendel, la pièce *Opus 111* ou encore la nouvelle dédiée à Anton Webern, adaptée par l'auteur pour le cinéma⁷.

C'est également un compositeur majeur, Beethoven, qui est au centre de sa pièce *Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist*, œuvre de commande pour le festival de musique Styriarte. Elle est créée au Schauspielhaus de Graz le 25 juin 1990, puis montée à la Schaubühne de Berlin par Klaus Metzger, avec Peter Fitz dans le rôle de Beethoven (Première le 20 octobre 1991). Le titre de la traduction française, *Douce fureur ou le mécanicien de l'oreille*⁸, rend par un oxymore le néologisme *Sanftwut*, écho inversé du substantif *Sanftmut*, qui évoque un caractère débon-

4. Citation reproduite sur le site des Éditions Verdier, traduction d'Uta Müller : <https://editions-verdier.fr/auteur/gert-jonke/> (consulté le 21/03/2023).

5. Gert Jonke : *Der Ferne Klang*, Salzbourg, Residenz, 1979 et *Erwachen zum großen Schlafkrieg*, Salzbourg, Residenz, 1982. Sur cette trilogie, voir Ulrich Schönherr, *Das unendliche Altern der Moderne. Untersuchungen zur Romantrilogie Gert Jonkes*, Vienne, Passagen, 1994.

6. « Ich möchte mit der Sprache nicht nur erzählen, sondern auch Musik machen. », cité dans Stefan Schwar, « Text als Klangkörper: Zur Musik im Werk Gert Jonkes », dans Daniela Bartens et Paul Pechmann (dir.), *Gert Jonke*, Graz, Droschl, 1996, p. 111.

7. Gert Jonke : *Der Kopf des Georg Friedrich Händel*, Salzburg-Wien, Residenz, 1988 ; *Opus 111*, Francfort, Verlag der Autoren, 1993 ; *Gebendeter Augenblick. Anton Weberns Tod*, dans Gert Jonke, *Stoffgewitter*, Salzburg-Wien, Residenz, 1996, p. 94-159.

8. Gert Jonke, *Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist*, Salzbourg-Vienne, Residenz, 1990, cité en abrégé *Sanftwut*. Le comédien Georges Claisse a proposé une traduction de la pièce, d'abord sous le titre *L'Exil aux Hébrides ou le mécanicien de l'oreille*. Elle sera citée ici sous la forme abrégée *Douce fureur*, avec parfois des modifications. Le tapuscrit inédit est disponible chez l'Arche Éditeur (s. d.), ainsi que trois autres pièces : *Insectarium*, *Opus 111* et *Orateur à toute heure*.

naire, aux antipodes du personnage de Beethoven dans la pièce. Jonke situe l'action en 1817-1818, au moment où le compositeur, atteint d'une totale surdité, travaille à sa célèbre sonate op. 106, dite *Hammerklavier*, redoutable morceau de bravoure et graal de tout concertiste. Il échange avec son secrétaire Anton Schindler au moyen des cahiers de conversation⁹ et d'un appareil acoustique qu'il porte constamment sur lui et dans lequel Schindler pourrait, selon l'indication scénique, « hurler des bribes » de phrases.

C'est bien une réalité autrichienne qui constitue l'arrière-plan de la pièce *Sanftwut*, à travers les échanges avec Schindler et le peintre Waldmüller, mais Jonke s'en abstrait, littéralement, pour développer une vision de la musique et de la langue où l'une et l'autre s'hybrident, dans un mouvement dialectique.

L'Autriche en arrière-plan

La lecture des *Cahiers de conversation*, utilisés par Beethoven entre février 1818 et mars 1827 pour communiquer avec son entourage, a nourri la pièce, qui en cite des extraits décontextualisés et retouchés. De cette source documentaire, Jonke retient des anecdotes triviales, dont l'opposition avec le génie musical crée un zeugme permanent, une tension grotesque entre la banalité du quotidien et l'aspiration à un royaume « dans les airs¹⁰ ».

Jonke s'inspire d'informations banales consignées dans les cahiers pour les placer, sous une forme modifiée, dans la bouche de son personnage, montré en train de lire des petites annonces dans l'*Intelligenzblatt*,

9. Le volume *Materialien zu Gert Jonkes Theater-sonate Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist*, Graz, Droschl, 1990, contient des extraits des *Konversationshefte* (*Cahiers de conversation*) dont s'est inspiré Jonke. On sait par ailleurs combien Schindler a retouché ces *Cahiers* à son avantage, lorsqu'il ne les a pas tout simplement détruits, et qu'il a contribué à construire la légende doloriste d'un messie venu pour sauver l'humanité. Voir *Cahiers de conversation de Beethoven (1819-1827)*, traduits et présentés par Jacques-Gabriel Prod'homme, édition révisée par Nathalie Krafft (Paris, Buchet-Chastel, 2015). Le cahier de 1818 est donc manquant dans cette édition. Schindler ne fut proche de Beethoven qu'en 1823 et 1824, puis dans les tout derniers mois de sa vie. Voir Élisabeth Brisson, Bernard Fournier et François-Gildas Tual, *Beethoven et après*, Paris, Fayard, 2020, p. 10.

10. *Sanftwut*, p. 7 : « Mein Reich ist in der Luft. » Telle est la toute première phrase prononcée par le personnage de Beethoven. Elle est empruntée à une lettre adressée par le compositeur à Franz von Brunswick : cité dans Frederik Schneeweiss, *Medialität und Musikopoetik. Grenzfälle der Sprache im Werk von Gert Jonke*, Heidelberg, Winter, 2019, p. 317.

supplément au magazine littéraire autrichien en vogue à l'époque¹¹. Sont ainsi consignées, pêle-mêle, des listes de courses (« grand balai à poussière, pot de chambre, pelle à ordures¹² »), le fait divers d'un artiste peintre poignardé par un fabricant de salami, une annonce d'appartement à louer à Vienne, une recherche de gouvernante sachant cuisiner, où l'adresse mentionne avec humour « la maison brûlée » dans le quartier de Wieden¹³, l'invention d'une ceinture de natation gonflable, la nécessité d'acheter de nouveaux étuis pour tous ces appareils acoustiques, suivie sans transition d'une affirmation métaphysique : « Tout homme veut appartenir à sa lumière¹⁴. » C'est également le grotesque qui domine lorsque Beethoven mentionne son médecin et ami Carl von Smetana (1774-1827), dont les *Cahiers de conversation* évoquent les tentatives pour soigner la surdité¹⁵. Ici, c'est un autre outil de perception du réel qui est endommagé : Smetana conseille au compositeur de soigner ses écoulements oculaires, aggravés par une éclipse de soleil, en recourant exclusivement à des mouchoirs de soie, là où Schindler ne jure que par les mouchoirs de lin¹⁶. Ces écoulements sont perçus comme l'arrivée de ténèbres, qui, certes, semblent au premier abord contrecarrer l'aspiration à la lumière, mais pourraient épargner à Beethoven la lecture des « âneries » écrites dans les *Cahiers de conversation*¹⁷. D'une manière générale, les dispositifs imaginés contre la surdité sont tous plus farfelus les uns que les autres, qu'il s'agisse d'enfoncer dans les oreilles du raifort frais râpé – désigné par l'austriacisme *Kren* –, enveloppés dans des linges de coton¹⁸, ou d'une coupole recouvrant entièrement un piano droit, de sorte qu'aucun son ne pourrait en sortir et que

11. Il s'agit des *Annalen der österreichischen Literatur*, dont le nom a changé plusieurs fois au début du XIX^e siècle.

12. *Douce fureur*, p. 42.

13. *Sanftwut*, p. 8 : « Haushälterin, sowohl in der Kochkunst als auch in der Wirtschaft die nötigen Kenntnisse [...] Adresse an der Wieden im abgebrannten Hause 242 abzugeben [...] ».

14. *Douce fureur*, p. 4.

15. *Cahiers de conversation*, *op. cit.*, p. 20 : « Smetana veut faire quelque chose pour votre ouïe. » Beethoven consulta Smetana, chirurgien et ophtalmologiste réputé, pour ses problèmes d'audition, mais aussi pour sa vision. On peut imaginer que Jonke le mentionne aussi dans la pièce en raison de l'homonymie avec le compositeur tchèque Bedřich Smetana, également atteint de surdité.

16. *Sanftwut*, p. 9.

17. *Ibid.*, p. 10.

18. *Ibid.*, p. 30 : « [...] aber immer wieder mit frisch gerade aus der Erde gezogenem, aufgeriebenem und möglichst schnell in Baumwollfetzchen eingerolltem Kren, dann so tief wie möglich in die Ohren gestopft [...] ».

seul Beethoven pourrait y accéder par le moyen de cornets attachés à ses oreilles, hermétiquement fixés par des ventouses en caoutchouc. Ce dispositif est présenté par le facteur de piano Matthäus Andreas Stein (1776-1842), fils de Johann Andreas Stein, célèbre facteur de pianoforte – dont le développement est intimement lié à l’histoire autrichienne – et inventeur de la mécanique « viennoise », populaire jusqu’au milieu du XIX^e siècle. Alors que le Stein historique a conseillé à Beethoven de tenter l’homéopathie, nouvellement inventée par Hahnemann¹⁹, son double théâtral imagine un dispositif dont la description glisse vers le surréalisme :

Et seule votre tête, comprenez-vous ?, ou à peu près – du moins c’est ce qu’on m’a expliqué – qui est en quelque sorte enfoncée dans le piano, vissée à l’intérieur du piano, comme enclavée dans le bloc instrumental, et qui y demeure hermétiquement chevillée, si j’ai bien compris, votre tête, comme je le disais, est entièrement exposée par ce moyen à tous les effets sonores qui proviennent du piano. Et comme pratiquement aucun bruit ne peut plus échapper à votre oreille, plus rien n’est perdu pour votre précieuse ouïe. Ce qu’on peut constater en entendant (ou plutôt en n’entendant pas !) qu’à l’extérieur du piano, c’est pratiquement le silence absolu, même si l’on joue de l’instrument avec la plus grande violence. C’est seulement à l’intérieur de la caisse de résonance que tous les sons restent à la disposition exclusive de votre tête, votre tête enfermée, vissée, boulonnée à l’intérieur²⁰.

La réalité historique viennoise est donc déformée, mêlant joyeusement le haut et le bas²¹, glissant vers le grotesque et une surréalité fantastique. Parallèlement, Beethoven exprime à plusieurs reprises une aversion pour Vienne, maudissant le vent hostile qui souffle de la Forêt viennoise, cet « impétueux bruissement du silence²² » qui vient agresser ses oreilles et lui donne envie de quitter l’Autriche pour l’Angleterre.

19. Voir *Cahiers de conversation*, op. cit., p. 231.

20. *Douce fureur*, p. 26-27. Dans la mise en scène pour la Schaubühne, au studio de la Cuvrystrasse (Kreuzberg), la scénographie de Paul Lerchbaumer place acteurs et spectateurs, comme captifs et retirés du monde extérieur, au sein d’une gigantesque spirale en forme de conduit auditif. Voir Margit Knapp Cazzola, « Der Klang als Idee und Diskette », dans Taz archiv, 26 octobre 1991.

21. On peut voir dans ce mélange de l’idéal et du trivial un héritage du théâtre populaire viennois et de ses échanges féconds avec la littérature « sérieuse », voire dans le personnage de Schindler l’héritier des serviteurs comiques. Voir Marc Lacheny, *Littérature « d’en haut », littérature « d’en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin, Frank & Timme, 2016.

22. *Sanftwut*, p. 25 : « Die wild rauschende Stille des Waldes! »

C'est l'occasion pour lui de critiquer l'État répressif, sous la coupe de Metternich, et ses « mouchards » :

[...] sbires de la police secrète qui rôdent pratiquement derrière chaque pissotière publique ou même privée, et qui se prétendent en mesure de dire précisément, à la plus délicate variation de sonorité, au plus petit bruissement, aussi faible soit-il, du moindre jet de pisser, si ceux qui font leurs besoins sont des laudateurs ou des contempteurs de l'État²³.

Avec un humour féroce, Beethoven n'hésite pas à s'emporter contre un État autrichien qualifié de « corrompu²⁴ ». À l'opposé de ce rejet de Vienne, Bonn apparaît comme le lieu préservé de l'enfance et de l'imaginaire, lorsque le jeune Beethoven croyait discerner dans le ciel, à l'horizon, une maison chimérique, reproduction de la maison paternelle, et sa propre figure dédoublée, identique à lui-même, à la fois double et mirage (*Luftspiegelgestalt*), qu'il dévisageait au bout d'une longue-vue et qui le dévisageait. Bonn s'oppose ainsi à Vienne en tant que source de l'imaginaire enfantin et préfiguration du « royaume des airs » auquel aspire le compositeur.

Peu à peu se dessine le portrait d'un génie obsessionnel, hypochondriaque et monomaniacal, d'un solitaire devant s'imposer contre son environnement. Jonke s'éloigne du modèle, du « titan » qui l'impressionne²⁵, pour construire un personnage qui reflète sa propre quête poétique. Il reconnaît lui-même sa sympathie pour ceux dont l'imagination dérégulée conduit à la folie. Son premier roman, *Geometrischer Heimatroman* (1969), est influencé, entre autres, par une nouvelle de Cervantes, *Le licencié Vidriera*, dont le protagoniste est convaincu d'être de verre et de refléter ainsi le monde entier. On songe également aux vitupérateurs chers à Thomas Bernhard, pour lequel Jonke a éprouvé très tôt de l'admiration, avant que ce « grand frère » ne devienne célèbre et, selon lui, hélas, « monomaniacal²⁶ ».

23. *Douce fureur*, p. 45 ; voir aussi p. 61, sur la critique de l'empereur.

24. *Sanftwut*, p. 54 : « bei einer solchen österreichischen Staatsverderbtheit ».

25. Günter Eichberger, « Die Phantasie als Sinnesorgan. Gert Jonkes Antworten auf nicht gestellte Fragen: Eine Mitschrift », dans Daniela Bartens et Paul Pechmann (dir.), *op. cit.*, p. 15 : « Über einen Titan wie Beethoven etwas zu schreiben, hat mich zuerst gar nicht begeistert. »

26. Günter Eichberger, art. cité, p. 11 : « Es ist auch nicht zu leugnen, daß mir Thomas Bernhard damals sehr gefallen hat. Bernhard war damals noch nicht so bekannt. Indem man sich zu ihm bekannt hat, hat man sich eher solidarisiert. Daß Bernhard später so monomaniacal geworden ist, ist schade [...] ».

Ce trait de caractère va de pair avec l'image d'un solitaire incompris, rappelant le personnage de Johannes Kreisler dans les *Kreisleriana* d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann : même si Jonke n'alimente pas la légende selon laquelle Beethoven aurait manqué d'appuis et de sécurité matérielle²⁷, l'isolement du personnage renvoie à une vision romantique de l'artiste, présente dans d'autres de ses œuvres. Ceux qui le côtoient construisent la légende : Schindler, bien sûr, en quête des anecdotes qui pourront nourrir sa biographie de Beethoven, mais aussi le peintre Ferdinand Georg Waldmüller, représentant de l'époque Biedermeier, à qui l'on doit un portrait daté de 1823, commandité par les éditeurs de Leipzig, Breitkopf et Härtel. Sur ce portrait, Beethoven ne regarde pas l'observateur, son regard oblique fixe un ailleurs, lointain, et sa bouche résolument close semble sans concession. Ce portrait est évoqué dans une approche synchronique qui fait fi de l'exactitude chronologique. Waldmüller, peintre de genre plutôt conventionnel, sert au compositeur de repoussoir pour critiquer la mise au pas des esprits : des dispositions ayant été prises pour que « toutes les horloges de Vienne et des environs marquent exactement la même heure », Beethoven imagine les clochers comme « une monstrueuse collection de métronomes de pierre », où « les carillons de tous les clochers marchant au pas dans le ciel battraient ensemble la mesure », dictant leur rythme aux passants²⁸. Cette allusion à l'invention du métronome par Maelzel – auquel Beethoven rend hommage dans le second mouvement de sa *Huitième Symphonie* – permet de fustiger les tentatives d'uniformisation au sein du si divers empire d'Autriche-Hongrie, lorsque Waldmüller se demande combien d'horloges seraient nécessaires « pour maintenir scrupuleusement l'ordre dans ce paysage-horloge qui surgirait des plaines occidentales du Danube pour s'étendre jusqu'aux steppes des Marches, et des contreforts méridionaux de la Forêt viennoise jusqu'au cœur des vignobles du Nord²⁹ ». Comme plus haut, pour la critique de l'Autriche de Metternich, on ne peut s'empêcher d'entendre dans cette évocation une allusion à la mise au pas dans l'Autriche de l'*Anschluss*.

27. Marc Vignal, *Beethoven et Vienne*, Paris, Fayard, 2004, p. 35 : « Beethoven [...] bénéficia en tant que "favori" des Lichnowsky, Schwarzenberg, Lobkowitz et autres Apponyi d'une sécurité matérielle expliquant en partie – le suggérer n'est pas faire injure à son génie – les risques qu'il prit au plan artistique et le fait qu'il ait rencontré beaucoup moins de résistance que ne le veut la légende. »

28. *Douce fureur*, p. 37.

29. *Ibid.*, p. 38-39.

Par son portrait de Beethoven, Waldmüller immortalise le génie pour la postérité. Sous la plume de Jonke, son personnage décrit ainsi le compositeur dans le *Cahier de conversation* : « Tranquille comme un arbre qui, même au cœur de la tempête, ne bouge pas, ne se laisse pas plier³⁰ ». Mais Beethoven refuse cette représentation figée, comme s'il voulait déconstruire une légende déjà en train de l'enfermer :

Je crois que je préférerais être un arbre qui bruisse même quand il n'y a pas de vent ; dont les feuilles bougent parce qu'elles poussent sur les branches telles des ailes ; un feuillage voltigeant comme une nuée d'oiseaux, que l'air figé par le calme le plus plat réussirait encore à faire murmurer, parce que l'arbre chercherait sans cesse à s'élever vers les airs³¹.

« S'élever vers les airs », c'est échapper à la pesanteur du réel, aux commentaires et aux légendes, devenir léger et insaisissable.

Au-delà du réel : une musique métaphysique

Six monologues de Beethoven structurent la pièce, entre lesquels viennent s'intercaler cinq parties dialogiques. Le compositeur y évoque sa surdité et déploie ses conceptions musicales inouïes, ses aspirations à une musique de plus en plus affranchie d'une référentialité extérieure, au fur et à mesure qu'il s'allège de la matérialité du quotidien. Peu à peu, incapable de vérifier au piano si la sonate *Hammerklavier* qu'il compose correspond à ce qu'il entend dans sa tête, Beethoven se transforme en un « être musical » autonome et, défiant les lois physiques grâce à l'énergie créatrice de l'imagination, finit par se transformer lui-même en « corps animé » de la sonate³² : au fur et à mesure que le compositeur conçoit la sonate, des passages en sont exécutés sur scène, dans la succession des quatre mouvements. Son être tout entier devient une caisse de résonance, d'où il entend la sonate en même temps qu'il la joue. Le piano à queue numérique, mis à la disposition de Jonke par le festival Styriarte pour créer cette pièce, lui permet d'incarner cette autonomisation en dissociant mouvement des mains et jeu entendu : « Le piano à queue numérique, comme si la musique sortait du corps et de la tête de Beethoven, joue le développement du thème du premier mouvement,

30. *Douce fureur*, p. 53, notre traduction.

31. *Ibid.*, p. 54, notre traduction.

32. *Ibid.*, p. 50.

depuis la reprise jusqu'à la fin³³. » Puis, de même, le piano numérique se met à jouer l'adagio sostenuto du troisième mouvement, laissant Schindler abasourdi par cette musique qui semble venir « d'un autre espace ». Il n'entend d'abord rien, puis des sons lui parviennent, « bizarrement, comme si ce n'était pas ici, dans cette pièce, mais comme si tout ça passait directement de sa tête [celle de Beethoven] à mon corps, comme si les sons n'avaient plus à glisser dans l'air. De plus en plus fort³⁴ ». Le son se matérialise en ondes lumineuses, avec une référence aux travaux de Leibniz, ayant montré que les ondes sonores parviennent au cerveau non « sous forme de la simple somme de leurs fréquences, mais sous forme du logarithme de cette somme³⁵ ». L'évolution vers une musique « absolue », de plus en plus intériorisée, correspond aussi à la double exigence pianistique que constitue la sonate op. 106, qui mobilise une virtuosité tournée vers l'extérieur tout en exigeant un dépouillement, une grande intériorisation pour approcher son essence³⁶.

Dans la pièce de Jonke, cette dualité s'incarne à travers le couple antagoniste Beethoven-Schindler, puisque ce dernier, incapable de comprendre et de jouer la sonate, perçue comme un « savant tinta-marre³⁷ », apparaît comme le véritable sourd, menacé de folie, dans un mouvement de renversement : jamais il ne pourra se la mettre « sous les doigts », lui assène Beethoven. « Ou, si vous y parveniez, vos doigts tomberaient dans un tel état de démence, de folie furieuse, qu'il faudrait les enfermer à vie dans une maison de fous³⁸. » L'aspiration à cette musique métaphysique s'inscrit dans le texte dramatique à travers le caractère religieux des deux premières phrases : si l'affirmation « Mon royaume est dans les airs », extraite de la correspondance du compositeur, fait

33. *Douce fureur*, p. 69. Déjà auparavant, Beethoven fait entendre dix des variations Diabelli, mais « ses doigts, bien évidemment, n'effleurent jamais les touches, ce qui serait inutile, puisque Beethoven sait que la musique sort de lui, de tout son être même (et plus particulièrement des énormes pavillons fixés sur sa tête) [...] » (*ibid.*, p. 57). On songe également à la pièce *Orateur à toute heure*, dans laquelle l'orateur tente d'échapper à la tyrannie de sa bouche, devenue autonome et incontrôlable, en se rappelant sa lumière intérieure et en transformant son système nerveux « en instrument de musique logé au fond de [lui-même] » (*ibid.*, p. 25).

34. *Ibid.*, p. 70.

35. *Ibid.*, p. 49.

36. Jürgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, vol. 3, sonate 16-32, cité d'après Frederik Schneeweiss, *op. cit.*, p. 314 : « Einerseits soll der Spieler alle seine virtuoson Kräfte mobilisieren, als ganz nach außen wirken, gleichzeitig soll er sich aber auch entäußern, verinnerlichen, um der geistigen Gestalt des Werkes gerecht zu werden. »

37. *Sanftwut*, p. 21-22 : « dieses kunstvolle Getöse. »

38. *Douce fureur*, p. 15.

écho à la parole christique « Mon royaume n'est pas de ce monde » (Jean 18,36), la suivante, « Je suis ce qui est là³⁹ », qui ancre la création dans un présent absolu, fait songer à la mystérieuse définition de YHWH révélée à Moïse dans le buisson ardent : « Je suis celui qui est⁴⁰. » La métaphore de la lumière, filée tout au long de la pièce, n'est alors pas seulement la substitution du sens de la vue à celui de l'ouïe, dont Beethoven est désormais privé, mais l'aspiration à une compréhension spirituelle de l'univers, suggérée par les images « appartenir à sa lumière » (« *seinem Lichte gehören* », où *gehören* contient *hören*) et « apprendre aussi à entendre la lumière⁴¹ ». Cette recherche du perfectionnement des organes de perception et d'un accès synesthésique à la totalité s'inscrit dans la lignée de la philosophie du premier romantisme, en particulier chez Novalis ou dans les *Fragments aus dem Nachlass eines jungen Physikers* (1810) de son ami Johann Wilhelm Ritter⁴², ainsi que l'a montré l'étude de Frederik Schneeweiss⁴³.

La métaphore nourrit en retour l'imaginaire poético-fantastique de Jonke, lorsque sont décrits les habitants d'autres planètes, dont la substance serait d'autant plus légère et la constitution d'autant plus parfaite qu'ils seraient plus éloignés du soleil⁴⁴. En poussant à ses dernières conséquences le pouvoir de l'imagination, Jonke, à travers le personnage de Beethoven, étend le domaine de la perception, repousse les limites de l'humain et celles de la langue : c'est là une aspiration proprement titanique, mais nécessaire. Car, selon Jonke, l'imagination créatrice est la seule chance de sauver l'humanité : « Sinon, l'histoire de l'humanité serait une histoire d'horreur⁴⁵. »

39. *Sanftwut*, p. 7 : « Ich bin, was da ist [...] ». »

40. C'est la traduction la plus fréquente de l'hébreu « *Eyeh Asher Eyeh* » (Exode 3,14).

41. *Sanftwut*, p. 9 : « [...] aber ich will das Licht auch hören lernen [...] ». »

42. Johann Wilhelm Ritter, *Fragments posthumes tirés des papiers d'un jeune physicien*, Claude Maillard (trad.), Saint-Maurice, Premières Pierres, 2001.

43. Frederik Schneeweiss, *op. cit.*, p. 320 : « In Ritters musikästhetischen Überlegungen ist das Licht als Prinzip jeder Naturerscheinung die Zentralmetapher für die Einheit des Universums [...] » ; et p. 389 sur la proximité avec Novalis. Dans cet ouvrage, Schneeweiss montre que Jonke reprend et radicalise la quête romantique de l'indicible tout en l'inscrivant dans une matérialité corporelle.

44. *Sanftwut*, p. 8 : « [...] Der Stoff, woraus die Einwohner verschiedener Welten sowie die Tiere und Gewächse auf denselben gebildet sind, muß von desto leichter und feinerer Art und die Elastizität der Fasern samt der vorteilhaften Anlage ihres Baues desto vollkommener sein, je weiter sie von der Sonne abstehen [...] ». Cet exemple de l'imaginaire fantastique à l'œuvre chez Jonke le rapproche de la littérature « astrale » de Paul Scheerbart.

45. Günter Eichberger, art. cité, p. 16 : « Die Geschichte der Menschheit ist ja ansonsten eine Horrorgeschichte. »

L'aspiration à l'absolu qu'exprime son Beethoven poursuit les réflexions esthétiques du premier romantisme qui, face à l'impossibilité de dire l'Idéal, concède à la musique un statut à part, par son caractère universel, immédiat et non-conceptuel⁴⁶. Jonke a caractérisé cette altérité radicale et la capacité, pour certaines œuvres, de rendre sensible, audible, l'inaudible et l'inouï, de « vitesse supersonique de la musique » dans l'essai du même nom⁴⁷ : certains compositeurs, dont Mozart ou Beethoven, peuvent, d'une part, composer non pas dans la linéarité, de manière horizontale, mais coucher sur le papier une « image » sonore, verticale et immédiate déjà tout entière présente dans leur tête, et, d'autre part, communiquer cette immédiateté à l'auditoire à une vitesse « supersonique ». Comment rendre compte de cette capacité par les moyens du langage verbal, au sein d'un texte dramatique qui se déploie de manière linéaire, et non verticale ? Si les deux systèmes sémiotiques sont différents, l'écrivain-musicien Jonke parvient à créer entre eux un va-et-vient, voire un entre-deux fécond.

Langue et musique : une dialectique

Au fur et à mesure qu'il écrivait la pièce, Jonke s'est aperçu qu'elle prenait une forme musicale, comme si la sonate *Hammerklavier* imprimait à l'écriture son mouvement⁴⁸. La « sonate théâtrale » se construit en effet à travers la variation de motifs, comme celui du double – d'abord évoqué lorsque Beethoven perçoit son double dans le lointain –, le motif de l'air ou celui de la lumière, et des techniques de renversement, comme on l'a vu à l'exemple de la folie dans le duo Beethoven-Schindler. Surtout, Jonke développe et varie les thèmes avec une jouissance palpable : après s'être représenté que les carillons des clochers, tels des métronomes, prescriraient aux passants le rythme de leurs pas,

46. Barbara Naumann, *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Stuttgart, Metzler, 1990.

47. Gert Jonke, *Die Überschallgeschwindigkeit der Musik [La Vitesse supersonique de la musique]*, paru pour la première fois en 1996 dans *Stoffgewitter* et cité ici d'après *Materialien zu Gert Jonkes...*, op. cit., p. 23-28 ; citation, p. 24 : « mit Tönen und Klängen also 'Das Unhörbare' oder Unhörbares, gewissermaßen 'Unerhörtes' unerhört erhörbar, erahnbar, bzw. empfindbar zum Fühlen bringen. » Jonke évoque, comme autres exemples de composition « verticale », Schönberg et Webern. La musique de Webern, en particulier, est décrite comme « des formations cristallines de temps gelé » (« [besteht aus] kristallinen Gebilden aus gefrorener Zeit », *ibid.*, p. 28).

48. Günter Eichberger, art. cité, p. 15-16 : « Beim Schreiben ist es mir aufgefallen, daß das Stück eine musikalische Form hat, eben durch die Beziehung zur Hammerklaviersonate. »

Beethoven laisse son imagination déborder et enfler en une impétueuse période, où la mise au pas des Viennois devient contagieuse, se propageant en cercles concentriques pour gagner toute la ville :

[...] de même pour les fiacres et les chevaux, ou pour les compagnies de pigeons qui ne pourraient plus s'envoler ou s'engouffrer dans les lucarnes que du même battement, du même trémolo rigoureusement rythmé de leurs ailes, et finalement aussi pour le ciel, les nuages, la lumière du jour, qui ne pourraient plus frémir ni vibrer qu'au rythme prescrit par les clochers-métronomes, et bientôt aussi pour les ponts, ces gigantesques serpents enchaînés au rivage par-dessus le large fleuve, qui commenceraient à osciller de haut en bas et à danser en mesure, et enfin pour les maisons elles-mêmes, titubant à travers la ville à la vitesse prescrite, qui battraient le sol à la vitesse martelée par les clochers-métronomes, s'enfonçant d'un étage dans la terre, et, sur un rythme syncopé, avec des contretemps entre deux carillons, devraient lancer vers la lumière puis rattraper les chapeaux géants de leurs greniers... là oui, ça commencerait à me plaire⁴⁹.

De tels passages rythmiques ne sont pas à proprement parler une description de la sonate en train de résonner dans la tête de Beethoven, mais il est permis d'affirmer que s'instaure ici une forme d'homopoeïtique, qui parvient à évoquer la musique « de telle façon qu'elle se met presque ou véritablement à résonner⁵⁰ ». Déjà présente, au commencement, dans la tête du compositeur, la sonate est jouée sur scène par le piano à queue numérique et sa progression est évoquée comme le développement d'une entité organique. Beethoven lui-même affirme se sentir « telle une plante vivace dont les racines, la tige, les branches, et les feuilles sont prêtes à jaillir de terre et à s'élever vers le ciel, je sens ces sonorités qui s'agitent dans ma tête, dans toute l'exubérance de leur floraison, toutes prêtes déjà, affranchies de toute correction [...]»⁵¹.

De même, dans la poétique et la pratique de Jonke, le langage verbal se déploie de manière organique et foisonnante, à la manière d'une plante qui élance son feuillage vers les airs⁵². Cette esthétique organi-

49. *Ibid.*, p. 38, notre traduction. Cette description présente des similitudes avec la ville personnifiée qu'arpente l'acousticien Burgmüller dans le roman *La Guerre du sommeil* (*op. cit.*, p. 11) : les immeubles s'obstinent « à ôter le chapeau de leurs combles au fil de leurs salutations réciproques, et à lancer dans le vent leurs bonnets brodés de tuiles ».

50. Gert Jonke, *Die Überschallgeschwindigkeit der Musik*, *op. cit.*, p. 28 : « Es gibt gerade in unserem Jahrhundert genügend Beispiele, [...] daß es ebenso möglich ist, Musik selbst so zu beschreiben, daß sie fast oder auch wirklich zum Klingen kommt. »

51. *Douce fureur*, p. 39-40.

52. Le roman *Der Ferne Klang* (*Musique lointaine*) décrit le cycle de vie des agaves, qui ne fleurissent qu'une fois et dont la floraison entraîne leur dépérissement et leur mort.

ciste, héritée du romantisme, correspond à la vision qu'a Jonke du génie de Beethoven et de son langage musical, de sorte qu'existe véritablement une affinité entre ces deux langages.

Pour autant, il serait artificiel, et sans doute vain, de rechercher une correspondance exacte et systématique entre la sonate de Beethoven et le texte de Jonke⁵³. Certes, musique et langage verbal utilisent tous deux des sons, mais Jonke lui-même a mis en garde contre une contamination qui nierait la spécificité propre de chaque système de signes et de chaque expression artistique : « Je ne fais pas de musique, il est possible que je produise accessoirement de la musique en écrivant. On trouve des formes musicales dans toute littérature, ce sont les formes naturelles du nombre d'or. Cela peut se manifester de manière fortuite⁵⁴. » Toutefois, Jonke reconnaît que l'on peut, à l'exemple d'Ernst Jandl et Gerhard Rühm, « excellentement faire de la musique avec de la littérature⁵⁵ ». Ailleurs, il rend hommage à H. C. Artmann et au groupe de Vienne, en particulier à Konrad Bayer et ses textes hermétiques, *der kopf des vitus bering* et *der sechste sinn*⁵⁶, qui ont marqué les débuts littéraires de l'auteur. Avec les avant-gardes viennoises, il partage le jeu sur la matérialité du langage – encore plus dans son œuvre narrative et dramatique que dans sa poésie –, indissociable d'une critique de la société. Au plaisir sensuel des énumérations synonymiques, variations lexicales et autres mots composés – au double sens du terme – inventés

L'image est utilisée ici comme une métaphore d'un amour malheureux.

53. Cette recherche parfois artificielle d'une correspondance systématique entre forme littéraire et forme musicale, notamment à l'exemple de la « sonate théâtrale », sous-tend la thèse de Maria Corrêa, *Musikalische Formgebung in Jonkes Werk*, Wien, Praesens, 2008. Il est vrai que Jonke lui-même a suggéré des correspondances entre les deux systèmes sémiotiques, par exemple dans une interview de 1983 à propos de sa trilogie romanesque : « Das Ganze ist halt außen herum manchmal wie eine Sonate, wie eine Fuge und wie ein Rondo gebaut, und die einzelnen Kapitel sind auch noch so gebaut, manchmal in Krebsform – alle Formen kommen halt vor, Umkehrung, Krebs usw. Das Ganze ist dann eben – auch akustisch und rhythmisch – irgendwie symphonisch » (Ulrich Schönherr, « 'Ich bin der Welt abhanden gekommen'. Zum Ort der Musik im Erzählwerk Gert Jonkes », dans Gerhard Melzer et Paul Pechmann (dir.), *Sprachmusik...*, op. cit., p. 126).
54. Günter Eichberger, art. cité, p. 15 : « Ich mache nicht Musik, ich erzeuge vielleicht nebenbei Musik, indem ich schreibe. Musikformen finden sich in jeder Literatur, das sind die natürlichen Formen des goldenen Schnitts. Das kann sich unwillkürlich einstellen [...] ».
55. Gert Jonke, *Die Überschallgeschwindigkeit der Musik*, op. cit., p. 28.
56. *Ibid.*, p. 11.

ad libitum, favorisé par la plasticité de la langue allemande⁵⁷, s'ajoute celui des jeux de mots, tel le mot-valise *Volksbeglockung*, pour désigner avec humour la mise au pas du peuple au moyen des carillons de cloches (Glocken), censés faire le bonheur (Beglückung) du peuple. La répétition fait partie de ce jeu, tout comme le recours à l'oxymore, audible par exemple dans cette évocation de l'adagio de la sonate qui explicite le titre de la pièce : « Jamais les pensées ne me sont sorties de la tête aussi parfaitement belles, avec une sonorité si claire, une si délicate sauvagerie, une si douce fureur, une douceur si frénétique, une frénésie si sereine, une sérénité si furieuse, une si paisible frénésie⁵⁸. » La symétrie des inversions entre adjectif et substantif, leur variation circulaire à travers de multiples combinaisons – principes utilisés dans la structure d'une sonate ou d'une fugue – créent incontestablement une « musique » à la fois spécifique de l'écrivain Jonke et appropriée au « titan » Beethoven. L'étirement des phrases, le foisonnement de leurs parties à travers l'énumération, la redondance et l'oxymore, donnent ainsi une image sonore de la verticalité de la musique entendue par Beethoven. Ainsi, au moment où le musicien se lance dans la composition de la sonate, exprime-t-il sa vision immédiate de l'œuvre déjà tout entière présente, dans un passage qui condense ces différents procédés :

C'est ainsi que je vois déjà la grande sonate, même si elle n'est encore pas du tout achevée : une image devant moi, du début jusqu'à la fin ; comme si j'entendais le premier accord en même temps que le dernier, mais aussi chacune des notes intermédiaires, des sonorités, des mélodies, des accords, jusqu'aux plus infimes détails, dans un court et unique instant, incommensurablement éphémère, cette fraction de seconde d'un battement de cil qui se donnerait des allures d'infini⁵⁹.

Dans la tension entre l'éphémère et l'incommensurable, entre la fraction de seconde et l'infini, la condensation oxymorique permet de traduire et de rendre audible cette totalité qui suspend le temps, ou du moins de s'en approcher.

Le conflit dramatique qu'incarne l'antagonisme entre Beethoven et Schindler connaît finalement un renversement dialectique : Schindler

57. On en trouvera un exemple dans la citation que contient la note 46. Stefan Schwar (art. cité) analyse les moyens par lesquels Jonke, dans ses œuvres littéraires, « fait de la musique ».

58. *Douce fureur*, p. 40-41.

59. *Ibid.*, p. 40, notre traduction.

n'est plus seulement celui qui « n'entend pas » la musique de Beethoven, entendue par le compositeur dans sa tête ; il saisit, à l'issue du troisième mouvement, que Beethoven parvient à faire entendre le silence, « toutes les nuances du silence et de l'absence de sonorité⁶⁰ », comprend que Beethoven aspire à l'idéal paradoxal d'un « silence musical à la sonorité si intense⁶¹ » et que peu de contemporains y auront accès. De fait, la grande fugue finale de la sonate, où un contrepoint de sonorités vient se substituer à des lignes mélodiques, a été jugée déroutante. Le dernier monologue de Beethoven se déroule parallèlement à la fugue jouée. Le compositeur imagine se retirer aux Hébrides – seul ou tout au plus avec son neveu, arraché aux griffes de la « Reine de la nuit » (la mère de son neveu Karl !) – pour écouter le globe terrestre et le soleil, en attendant le jour où terre et soleil seront à l'écoute de sa musique, dans une avalanche d'oxymores unissant la plus triste euphorie et la plus impuissante lucidité⁶². Si l'oxymore peut dire la totalité, la coexistence d'une réalité et de son contraire, il est aussi figure de l'anéantissement du sens, dans la mesure où il le construit et le déconstruit en même temps. En cela, il peut faire entendre le silence.

Ce monologue mégalomane reprend la métaphore initiale de la lumière, évoquant ainsi la réexposition du thème dans la structure A-B-A de la sonate, en même temps qu'un dépassement dialectique, dans la mesure où le personnage devient lui-même lumière. La dernière didascalie prévoit en effet un assombrissement progressif de la scène, au fur et à mesure que Beethoven inspire toute la lumière qui l'entoure et expire la pénombre, puis finalement une résurgence de la lumière, depuis le piano numérique ou d'une autre source, jusqu'à ce que « tout soit noyé dans une clarté douloureusement aveuglante⁶³ ».

Parallèlement, les monologues de Beethoven s'allongent, la langue-matière se densifie de plus en plus pour occuper tout l'espace, hors de toute référentialité, les pauses entre les phrases ou les bribes

60. *Ibid.*, p. 71, notre traduction.

61. *Sanftwut*, p. 34 : « eine derart intensiv tönende Musikstille. » La musique expérimentale de John Cage, notamment, a nourri la réflexion de Jonke sur le silence. On songe également au concert silencieux du pianiste Schleifer dans le premier récit de *Schule der Geläufigkeit, Gegenwart der Erinnerung*, et dans la pièce du même nom. Voir Jacques Lajarrige, « De l'impossibilité de figer le temps et l'espace. *Gegenwart der Erinnerung* de Gert Jonke », dans Hilda Inderwildi et Catherine Mazellier (dir.), *Le Théâtre contemporain de langue allemande. Écritures en décalage*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 143-158.

62. *Sanftwut*, p. 78.

63. *Ibid.*, p. 79, notre traduction.

de phrases se raréfient. Leur dimension poétologique s'affirme. En décrivant la musique dont il rêve et la nouvelle notation des silences musicaux qu'il faudrait inventer, le personnage de Beethoven devient le porte-parole de Jonke sur son rapport à la langue, sur la façon dont elle peut dire en creux le silence⁶⁴. La musique n'est alors plus un réservoir d'images et de formes pour le langage, mais bien l'inverse, dans une inversion du comparant et du comparé :

comme souvent lorsqu'on reste suspendu au milieu d'une phrase ou d'une idée, sans prononcer le mot suivant, même pas en pensée, parce que, entre deux mots ou entre deux bribes de pensée, on espère une illumination muette⁶⁵.

Cette suspension est matérialisée graphiquement par les triples tirets qui ponctuent l'ensemble de la sonate théâtrale, comme autant de pauses réflexives, de silences féconds dans la pensée en cours d'élaboration. La poétique de Jonke accorde moins d'importance aux images ou aux mots pris isolément qu'à ce qui naît de leur juxtaposition, de leur mise en tension. Il cite pour exemple la poésie baroque : elle le touche moins pour ses motifs que pour « ce supplément d'énergie qui naît des tensions inexprimées entre les mots⁶⁶ ». Un tel flux énergétique parcourt la langue de Jonke de manière paroxystique dans sa sonate théâtrale.

Dans cette langue, les lettres, les mots et les phrases, par leurs circonvolutions, cherchent à délimiter, à marquer et borner « l'indescriptiblement indicible », à le rendre ainsi perceptible⁶⁷. Et de même que, selon Jonke, les formes musicales – notes, accords et suites d'accords –, sont un moyen de délimiter et de rendre audible, presque visuellement

64. Elfriede Jelinek a résumé en un paradoxe cette qualité de la langue dans son essai consacré à Jonke : « Auch das Schweigen zwischen den sich beinahe endlos dahinschlängelnden Sätzen kann bei diesem Autor sehr laut sein [...] » (Elfriede Jelinek, *Hier ist Dort – ein paar Überlegungen zu Gert Jonke*: <https://www.elfriedejelinek.com/fjonke.html>, consulté le 24 mars 2023).

65. *Douce fureur*, p. 29, notre traduction. On peut regretter que la traduction déposée à l'Arche ait remplacé tous les triples tirets par des points de suspension.

66. *Ibid.*, p. 15 : « [...] welche Atmosphäre durch Sprache erzeugt wird, was durch unausgesprochen zwischen den Worten liegende Spannungen zusätzlich an Energie entsteht. »

67. Gert Jonke, *Die Überschallgeschwindigkeit der Musik*, *op. cit.*, p. 25 : « wie in mancher Dichtung die Buchstaben und Worte als Zaunpfähle, die Sätze als Zäune dienen, die um einen Bereich aufgestellt werden, der selbst an und für sich nicht faßbar, unbekannt, unerforschbar, nicht betretbar, einfach unaussprechlich unsagbar ist und bleibt, von dem ich aber, indem ich ihn einzäune, und zwar mit den Mitteln der Sprache, die Umrisse erhalte, die Konturen erkennen kann [...]. »

perceptible, un « espace de silence⁶⁸ », de même les longues tirades de Beethoven, où pensée et langage déferlent, avec parfois pour seule ponctuation les tirets, pauses laissées à l'appréciation du metteur en scène et de l'acteur, font paradoxalement émerger un silence : les mots s'abîment eux-mêmes dans leur propre déluge.

Ce n'est donc pas une approche biographique, et encore moins hagiographique, de Beethoven que propose la « sonate théâtrale » de Gert Jonke, mais une réflexion poétique et poétologique sur le pouvoir de la langue, dans la tension entre réel et imaginaire, entre matière et Idéal, une langue littéralement saturée de paradoxes et d'expérimentations langagières, faite pour être mise en bouche, mastiquée. Avec une « douce fureur » et une puissance comique, Gert Jonke entremêle subtilement des biographèmes, voire des mythèmes, libérés de la stricte linéarité chronologique, et des éléments de l'identité politique et culturelle autrichienne pour se déprendre de l'ancrage biographique et développer une esthétique musico-poétique du foisonnement. En évoquant les formes musicales inouïes de la sonate *Hammerklavier*, l'écrivain exprime sa propre quête d'une langue nouvelle, irréductible, libérée de l'intentionnalité, qui « ne nous proposerait pas des phrases prêtes à l'emploi » : « Une langue dont les caravanes d'expressions battraient en retraite à notre approche, avant même que nous ayons pu happer et avaler ses phrases fugaces de lumineux signaux⁶⁹. »

S'il s'agit d'une pièce exigeante, pour le public comme pour les acteurs, elle peut aussi leur procurer le plaisir d'une langue très sensuelle et performative, comme l'ont assuré à l'auteur les comédiens Ulrich Wildgruber et Peter Fitz⁷⁰. C'est sans doute une consolation pour Jonke, salué par la critique, mais boudé du grand public, en particulier berlinois⁷¹. En ce sens, le personnage du compositeur Beethoven

68. *Ibid.* : « [...] Zäune um einen bis dahin und weiter darüber hinaus 'unhörbaren', nicht vernehmlichen Bereich eines Schweigens und einer Stille, durch dessen Umzäunung mit den Mitteln der Musik das Unhörbare umrissen erahnbar wird und seine uns nun beinahe mit den Ohren sichtbar vernehmlichen Konturen erhält. »

69. C'est ainsi que le protagoniste Burgmüller exprime sa quête d'une langue libératrice dans *La Guerre du sommeil*, *op. cit.*, p. 156-157.

70. Gert Jonke dans Günter Eichberger, art. cité, p. 17-18 : « Immerhin hat dieses Beethoven-Stück bewiesen, daß ich mit meiner Sprache ein zwar sehr konzentriertes und anstrengendes, aber auch sehr sinnliches und brauchbares Theater machen kann. Obwohl die Schauspieler zuerst fluchen, aber wenn sie den Text dann gelernt haben, sind sie froh. »

71. *Ibid.*, p. 18 : « Es war nicht die richtige Zeit für dieses Stück... Ich bin eh froh, wenn ich gegen den Zeitgeist so oft wie möglich verstoßen kann, jede Gelegenheit dazu begrüße ich... »

exprime, dans sa radicalité, la quête d'absolu à travers la langue de l'écrivain Jonke, mais aussi son propre caractère inactuel, en décalage avec le prêt-à-consommer et les effets de mode.