

Isaac aux temps du sida dans *Abraham* de Felix Mitterer (1993)

Véronique Léonard-Roques

Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II

L'œuvre dramatique de Felix Mitterer (né en 1948) connaît un vif succès en Autriche et particulièrement au Tyrol, région d'origine de l'auteur¹. Elle participe au renouvellement du théâtre populaire (*Volksstück*) dans un pays qui compte nombre de troupes d'amateurs s'adonnant à la scène parfois par villages entiers (notamment pour certains Jeux de la Passion). Ce *Volksstück*, genre particulièrement florissant aux 18^e et 19^e siècles, suscite un regain d'intérêt dans les littératures germanophones des années 1960-1970 et se trouve infléchi selon une perspective critique (« *neues kritisches Volksstück* »²). Mitterer, qui entend « faire du théâtre non pas contre le peuple, mais pour lui » (« *Ich mache Theater nicht gegen, sondern für das Volk* »³), écrire pour toutes les couches sociales (« *Leute aus allen Schichten* »⁴), en constitue un représentant emblématique, utilisant souvent les traditions théâtrales, l'histoire et les coutumes du Tyrol pour toucher ses spectateurs et les amener à la réflexion. Les orientations critiques et l'engagement du dramaturge se manifestent dans l'intérêt constant qu'il porte aux exclus et aux réprouvés au sujet desquels il entend éveiller la pitié : l'œuvre offre en effet toute une série de figures repoussées, violentées, parfois mises à mort, constellation dans laquelle prend place le nouvel Isaac, homosexuel et sidéen, qui se trouve au centre de la pièce *Abraham. Stück über eine Liebe* (1993). Même si Mitterer a bien précisé qu'il n'entendait pas exclusivement traiter du sida, mais écrire sur un amour

¹ Pour une approche de l'œuvre dramatique de l'écrivain, voir Johann Holzner, « Felix Mitterer », in Alo Allkemper und Norbert Otto Eke (hrsg.), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2000, p. 805-820.

² Voir Herbert Herzmann, « Felix Mitterer and the *Volksstück* Tradition », in Nicholas J. Meyerhof and Karl E. Webb (ed.), *Felix Mitterer. A Critical Introduction*, Riverside, Ariadne Press, 1995, p. 41-56.

³ Cité par Johann Holzner, « Felix Mitterer », article cité, p. 807.

⁴ « Felix Mitterer im Gespräch mit Ursula Hassel und Deirdre McMahon » (1988) repris dans Ursula Hassel und Herbert Herzmann (hrsg.), *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1992, p. 289.

homosexuel et explorer la relation père/fils⁵, cette pièce souvent poignante peut être appréhendée comme une contribution engagée à la littérature du sida.

Comme pour certaines épidémies antérieures, la littérature confère au sida une valeur à la fois symbolique et réflexive, apte à révéler une crise de société. Mais à quelles formes et figures de représentation recourir dans le cas du sida, ce syndrome d'effondrement du système immunitaire qui laisse libre cours à un déferlement de maladies et qui fonctionne comme une « absence dont l'effet (maigreur, dégradation, ruine) est un effet de néantisation »⁶ ? C'est surtout par le roman, aux confins de l'autobiographie, que la littérature se confronte à cette « expérience des limites », à ce défi d'un « référentiel non référentiable »⁷. Après Larry Kramer⁸, Copi⁹ ou Tony Kushner¹⁰, Mitterer fait pour sa part le choix du théâtre¹¹. Pour mettre en scène un phénomène qui se définit tant par sa pathologie que par sa sociologie, l'auteur d'*Abraham* recourt aux mythes et revisite en particulier l'épisode biblique du sacrifice d'Isaac.

Après avoir dégagé les principales modalités de transposition du chapitre 22 de la Genèse à l'œuvre dans *Abraham*, nous verrons comment l'actualisation du scénario vétéro-testamentaire sert une critique sociopolitique où l'ordre patriarcal est fortement mis en cause avant d'étudier la mise en scène et les enjeux du calvaire de cet avatar d'Isaac qu'est Peter.

Actualisation du chapitre 22 de la Genèse

Le titre, *Abraham*, annonce le dialogue intertextuel que la pièce engage avec les chapitres génésiaques faisant intervenir le personnage biblique du même nom. Sa valeur contractuelle se trouve confirmée au dénouement, dans un tableau revisitant le sacrifice du Moriah à travers un jeu citationnel explicite. « *Nimm deinen Sohn, deinen einzigen, den du liebhabst, bring ihn auf dem Berg als Brandopfer dar !* »¹² [« Prends ton fils, ton unique, celui que tu aimes, offre-le en sacrifice sur la montagne »] : dans un déplacement énonciatif, cette

⁵ « kein sogenanntes 'Aids-Stück', sondern ein Stück über eine homosexuelle Liebe [...] Und es ist ein Stück über die Liebe zwischen Vater und Sohn geworden » : Préface de Felix Mitterer à sa pièce *Abraham*, dans Felix Mitterer, *Abraham. Stück über eine Liebe*, in *Stücke 3*, Innsbruck, Haymon Verlag, 2001, p. 74.

⁶ Joseph Lévy et Alexis Nouss, *Sida-fiction. Essai d'anthropologie romanesque*, Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 197.

⁷ *Ibid.*, p. 164 et 175.

⁸ Larry Kramer, *The Normal Heart*, 1985.

⁹ Copi, *Une visite inopportune*, 1988.

¹⁰ Tony Kushner, *Angels in America*, 1992.

¹¹ Voir David Caron, « La littérature du sida », *Le Magazine littéraire*, n° 426, déc. 2003, p. 53.

¹² Felix Mitterer, *Abraham*, *op. cit.*, p. 116. Notre traduction.

reprise partielle de Gn 22, 2¹³ est le fait de Peter qui, s'identifiant à Isaac, adresse lui-même cette requête à son père Max, l'apostrophant par trois fois du nom d'Abraham. Cette référence à la ligature d'Isaac est la conséquence d'une longue déchéance, calvaire auquel sera mis un terme par une fin infidèle à celle de l'épisode source. Rongé par les effets du virus du sida, rejeté de tous, Peter n'est plus qu'une loque humaine qui a trouvé refuge au milieu d'un monceau d'ordures, sur les flancs d'une décharge. Il demande lui-même la mort à son père qui finit par lui rendre visite. Le geste infanticide auquel se résout Max qui, selon l'auteur même, a depuis longtemps sacrifié son fils sur l'autel des conventions sociales¹⁴, n'est en rien arrêté par l'intervention d'une apparition surnaturelle, figure angélique qui, après s'être vainement opposée au meurtre¹⁵, recueille finalement sur son sein le cadavre de Peter abandonné par Max.

Felix Mitterer opère sur l'hypotexte biblique un mouvement de translation proximalisant, le cadre spatio-temporel de sa pièce étant probablement le Tyrol (le jeu de transposition dialectal le laisse entendre), à la fin des années 1980 ou au début des années 90 (comme on peut le déduire de l'extension de la pandémie sidéenne), cadre quasi contemporain donc de l'écriture et de la création de la pièce. L'action dramatique, qui comporte un prologue et onze tableaux, se déploie au fil d'une alternance de lieux constamment articulée autour de l'opposition entre ville et campagne¹⁶. En dépit de ce que le titre pourrait laisser attendre, Peter-Isaac (et non Max-Abraham), présent dans l'ensemble des tableaux, est le héros de la pièce. Jeune et brillant architecte, il parvient finalement à assumer son homosexualité face à un père, notable de campagne, qui le presse, pour des raisons de respectabilité, de sauver les apparences et le somme de choisir entre lui et Georg, son compagnon (tableaux 1-6). La deuxième partie de la pièce met en scène par paliers croissants la déchéance physique, morale, matérielle de Peter, maudit et déshérité par son père. Après le décès de son amant, le héros apprend qu'il est également contaminé puis s'enfonce dans la maladie, l'isolement et le dénuement. Refusant de se soigner, il en vient à mendier dans le métro et, après avoir une dernière fois vainement imploré son père (au tableau 10, qui a pour cadre l'église du village paternel), il se réfugie dans une décharge. Max, qui finit par lui rendre visite lors d'une de ses

¹³ Gn 22, 2 : « Il [l'Elohim] dit : "Prends donc ton fils, ton unique, celui que tu aimes, Isaac, va-t'en au pays de Moriah et là offre-le en holocauste sur l'une des montagnes que je te dirai" ». *La Bible, Ancien Testament*, I, éd. et trad. E. Dhorme, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 66. Toutes nos références à Gn 22 renvoient à cette édition.

¹⁴ « *Der Vater, der den Sohn schon längst auf dem Altar der gesellschaftlichen Konvention geopfert hat* » : Felix Mitterer, *Abraham*, op. cit., p. 74.

¹⁵ Cette figure angélique déclare : « *Nein ! Tu es nicht !* » [« Non, ne le fais pas ! »], *ibid.*, p. 116.

chasses au cerf, se repent tardivement et lui propose, touché par le degré de décrépitude dans lequel il le trouve, de rentrer à la maison. Devant le refus de Peter, il accepte finalement de lui donner la mort.

L'esthétique des tableaux à l'expressivité appuyée peut renvoyer au *Stationendrama* des dramaturges expressionnistes, mais rappelle plus sûrement encore la tradition du *Volksstück* et le théâtre religieux médiéval dont celui-ci procède pour partie¹⁷. Dès *Stigma* (1982), qui met en scène le chemin de croix d'une jeune servante ayant reçu les stigmates christiques, Mitterer renouvelle à des fins de critique sociale les dramaturgies de la Passion (toujours vivaces au Tyrol sous des formes figées parfois proches du folklore). Avec *Krach im Hause Gott* (1994), il réactualise le genre du Mystère (mais pour affirmer une part féminine et maternelle de la divinité). Dans la relation qu'entretient *Abraham* avec cette tradition dramatique, le choix de Gn 22 fait particulièrement sens. En effet, la lecture typologique qui associe Isaac et le Christ dans l'exégèse chrétienne permet au dramaturge de traiter le sacrifice vétéro-testamentaire en lien avec la Passion de Jésus et vise à confondre scéniquement les deux figures bibliques, ou tout au moins à faire passer de l'une à l'autre par le biais de la mise à mort (finalement évitée dans l'épisode génésiaque). Spectaculaire, l'intervention impuissante de l'ange transforme le dénouement de la pièce en pietà, tableau sur lequel le rideau retombe. Avec cette apparition céleste, Mitterer fait le choix du merveilleux, caractéristique importante du *Volksstück* viennois des 18^e et 19^e siècles (le *Zauberspiel*) qui rappelle aussi le quasi contemporain *Angels in America* de Kushner, tableau de l'Amérique en proie à l'épidémie de sida où les figures angéliques ont une fonction dramatique et scénographique importante.

La part du surnaturel ne doit toutefois pas faire oublier les aspects réalistes voire naturalistes de la pièce de Mitterer, autres éléments propres au *Volksstück* qui cultive l'hétérogène. Le dramaturge, qui entend toucher son public, travaille sur des effets de proximité, recourt à la couleur locale. Le jeu effectué sur l'adaptation et la transposition du dialecte tyrolien en témoigne, avec un travail de différenciation sur les registres de langue¹⁸ et les parlures en fonction de l'appartenance des protagonistes au monde de la campagne ou de

¹⁶ Les lieux urbains comportent l'appartement de Georg, l'amant de Peter, le service sida de l'hôpital et un quai de métro tandis que les toilettes de l'auberge, la maison de Max, l'église et la décharge se trouvent en milieu rural.

¹⁷ Voir Deirdre McMahon, « The Resurrection of the Passion Play : Remarks on Felix Mitterer's *Stigma*, *Verlorene Heimat* and *Kein schöner Land* », in Ursula Hassel und Herbert Herzmann (hrsg.), *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück*, op. cit., p. 239. On consultera aussi Herbert Herzmann, « Felix Mitterer and the *Volksstück* Tradition », article cité, p. 45-47.

¹⁸ Notons que sous le coup d'une très forte émotion, Peter peut retrouver des traits dialectaux plus marqués (voir particulièrement aux tableaux 10 et 11).

la ville (le dialecte y est alors émaillé de termes modernes et d'anglicismes). L'effet de réel provient aussi dans *Abraham* de la représentation scénique des effets tant pathologiques que sociologiques du sida : un certain nombre de tableaux mettent en scène, à l'hôpital ou ailleurs et à des stades plus ou moins avancés, les délires causés par la toxoplasmose, les difficultés respiratoires, les ravages du sarcome de Kaposi ou la cécité (Peter cumule quasiment tous ces symptômes dans la scène finale). A cela s'ajoutent la stigmatisation des malades, victimes de violences verbales ou physiques, leur isolement affectif et social (rupture des liens familiaux, perte d'emploi) qu'illustre de manière emblématique la déchéance physique et morale de Peter abandonné de tous (y compris de son propre père), fringant architecte en costume et attaché-case se muant progressivement en marginal loqueteux. Cette mise en scène des effets du sida a une nette dimension sociopolitique¹⁹ que la représentation scénique de la ligature d'Isaac, par sa symbolique et sa puissance visuelle, permet d'autant plus de soutenir et d'amplifier que le sacrifice est ici mené à son terme.

Critique sociopolitique et mise en question de l'ordre patriarcal

Le sacrifice du fils, rejeté pour ses orientations sexuelles puis par peur du sida, vise à illustrer — dans une Autriche restée très agricole et marquée par l'empreinte de la religion catholique²⁰ — le conservatisme et la fermeture des mentalités rurales fortement dominées par un ordre patriarcal toujours puissant.

S'inscrivant dans cette anti-littérature du terroir qu'illustre aussi un Joseph Winckler, Mitterer offre une vision sombre de la terre natale, où les campagnes, repliées sur elles-mêmes, peuvent devenir le lieu de véritables scènes de sauvagerie et d'éradication de l'altérité. Non sans faire écho aux *Jagdszenen aus Niederbayern* (1966) de Martin Sperr que Mitterer admire (chasses à l'étranger, au citadin et plus encore à l'homosexuel qui ont pour cadre un village en Bavière), *Abraham* donne à voir l'expulsion de boucs émissaires, depuis le premier tableau où, lors d'une fête de carnaval, Georg est violemment frappé par Max abusé par son déguisement féminin jusqu'à la scène dans laquelle, armés de lattes de clôture, les villageois surexcités entrent dans l'église où Peter demande l'asile pour le renvoyer à la ville,

¹⁹ Selon la typologie de Joseph Lévy et Alexis Nouss, dans *Sida-fiction, op. cit.*, p. 16.

²⁰ Voir Arlette Camion et Jacques Lajarrige (éd.), *Religion(s) et littérature en Autriche au XX^e siècle*, Bern, Berlin, Frankfurt / New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1997.

avec sa « maladie bestiale »²¹. Dans un milieu réactionnaire où menace constamment la violence à l'égard des différences, le sida, qui a d'abord atteint des « groupes-cibles »²² considérés comme déviants, permet l'expression totalement libérée des pulsions homophobes. Mitterer, qui ne dissimule pas sa sensibilité socialiste²³, rend également compte du climat idéologique d'une Autriche qui renoue avec les démons de son passé depuis l'élection de Kurt Waldheim à la présidence fédérale en 1986 et connaît à partir de 1989 la montée en puissance totalement décomplexée du nouveau leader des néo-nazis (*Freiheitliche Partei Österreichs*), Jörg Haider. Comment en effet ne pas rapporter à ce virage politique à l'extrême-droite la formule d'Erich, le contremaître de Max, selon laquelle « *Unterm Hitler wären de längst vergast !* »²⁴ [« Sous Hitler ils (les homosexuels) auraient été gazés depuis longtemps »] ?

L'Eglise catholique n'est pas épargnée dans la critique du conservatisme patriarcal que livre Mitterer. Le curé mis en scène dans *Abraham*, abusant de sa fonction, se pose en interprète de la divinité et explique le sida en termes de justice rétributive comme un châtement visant précisément les homosexuels. Écartant de manière péremptoire le recours au texte biblique lorsque Peter lui cite le Deuxième Livre de Samuel²⁵, il prononce un discours moralisateur et haineux, qui entend réimposer des valeurs jugées menacées par la modernité et la libération des mœurs :

*Gott sagt Aids ! Das ist seine Antwort auf die Homosexualität ! Ein winzig kleiner Virus, die neue Pest, die neue Geißel Gottes, die euch straft ! [...] Ihr, die Homosexuellen, seid schuld an dieser neuen Pest, die sich ausbreitet über die ganze Welt ! Weil wir euch zu lange geduldet haben ! Weil wir modern sein wollten ! Liberal ! Was will Gott sagen ? Vernichtet die Homosexuellen, sagt er ! Wenn ihr das nicht tut, werdet ihr alle, wird die ganze Welt, wird das ganze Menschengeschlecht an dieser Pest zugrunde gehen !*²⁶

Dieu dit le sida ! C'est sa réponse à l'homosexualité ! Un minuscule petit virus, la nouvelle peste, le nouveau fléau de Dieu qui vous punit ! Vous, les homosexuels, vous êtes les coupables de cette nouvelle peste qui se répand sur le monde entier ! Parce que nous vous avons trop longtemps tolérés ! Parce que nous voulions être modernes ! Larges d'esprit ! Qu'est-ce que Dieu veut dire ? Anéantissez les homosexuels, voilà ce qu'il dit ! Si vous ne le faites pas, vous tous, le monde entier, la race humaine tout entière, vous périrez ! (tableau 4)

La dimension dénonciatrice de la pièce s'accroît encore avec la révélation de l'hypocrisie à laquelle le conservatisme et l'attachement au normatif peuvent conduire. En effet, dans un rebondissement ultime, les deux personnages les plus ouvertement homophobes

²¹ « *Er ist auch bewaffnet ! Mit seiner bestialischen Krankheit* » [« Il est armé, lui aussi ! Avec sa maladie bestiale »], tableau 10 : Felix Mitterer, *Abraham*, op. cit., p. 113.

²² Joseph Lévy et Alexis Nouss, *Sida-fiction*, op. cit., p. 90.

²³ Voir « Felix Mitterer im Gespräch mit Ursula Hassel und Deirdre McMahon », article cité, p. 291.

²⁴ Felix Mitterer, *Abraham*, op. cit., p. 97.

²⁵ « [...] ton amour était pour moi plus merveilleux / que l'amour des femmes », 2 Sam 1,26, *La Bible, Ancien Testament*, I, op. cit., p. 927.

²⁶ Felix Mitterer, *Abraham*, op. cit., p. 93.

confessent successivement à Peter leurs penchants homosexuels et implorent son pardon : après Erich, venu révéler qu'il va clandestinement assouvir ses pulsions en ville (au neuvième tableau, le spectateur l'a vu suivre un jeune homme sur un quai de métro), le curé, dont on a appris qu'il a un certain faible pour les enfants de chœur, explique qu'il a tenté de refouler son homosexualité en devenant prêtre. Ce retournement tend à faire de Peter une figure d'innocent injustement persécuté et lui confère une dimension christique sur laquelle on reviendra.

Au centre de cette critique de l'ordre patriarcal, la figure paternelle comme incarnation séculaire de la Loi, comme construction socio-culturelle de domination, se trouve particulièrement visée.

Riche entrepreneur, ancien maire de son village, Max est obsédé par les convenances et par sa réputation. Soucieux de dissimuler l'homosexualité de son fils, il entraîne celui-ci dans le mensonge d'un mariage arrangé avec une Philippine, union destinée à sauver les apparences (tableau 5). Lorsque Peter, au terme de la cérémonie, lui résiste, faisant finalement le choix de demeurer auprès de son amant qu'il accompagnera tout au long de sa maladie, Max le déshérite. En dépit des prières que lui adresse plus tard son fils, à son tour très affaibli par le VIH (au dixième tableau, la scène de l'église peint explicitement Peter en enfant prodigue rejeté), le protagoniste refuse de le recueillir de peur que lui et sa nouvelle famille ne soient contaminés (car il s'est marié avec l'ex-femme du héros, laquelle lui a donné un autre fils).

Ce personnage, qui a condamné son fils malade à une mort certaine en l'abandonnant, qui l'a sacrifié par souci de respectabilité avant d'accepter finalement de l'achever, est une figure très dégradée de son modèle génésiaque et s'inscrit incontestablement dans la tradition moderne de dépréciation du patriarche biblique (étudiée par Robert Couffignal²⁷ ou Marie-Christine Gomez-Géraud²⁸) qui se confirme dans le second 20^e siècle²⁹. En effet, Max n'a rien hérité de la haute stature morale de l'Abraham génésiaque, figure de vertu, parangon de foi. Sa pratique religieuse est d'ordre social, conventionnelle. Sa conception du divin se limite à l'idée d'une instance punitive (« *eine strafende Instanz* »), exigeant de lourds sacrifices

²⁷ Robert Couffignal, « Abraham », in Pierre Brunel (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher, 1988, p. 16-24.

²⁸ Marie-Christine Gomez-Géraud, « "Une terrible boucherie" ? Autour de quelques relectures du sacrifice d'Abraham », in Cécile Husherr et Emmanuel Reibel (éd.), *Figures bibliques, figures mythiques. Ambiguïtés et réécritures*, Paris, Editions rue d'Ulm, 2002, p. 47-61.

²⁹ Voir Leonard Cohen, « Story of Isaac », 1969 ; Dario Fo, « Il sacrificio di Isacco », in *Storia di una tigre e altre storie*, 1977 ; Richard Millet, *Le Renard dans le nom*, 2003... Voir aussi les contributions de Danièle Chauvin (« "Le temps des fils", sur quelques figures d'Isaac dans la littérature polonaise contemporaine ») et de Philippe Zard (« Sacrifier le sacrifice : trois contre-lectures de la ligature d'Isaac (Thomas Mann, Leonard Cohen, Hanokh Levin) ») à la Journée d'études « Mythes de l'enfant sacrifié », Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 19 novembre 2010.

(« *Verlangt Opfer. Schwere Opfer* »), dans un monde sans espoir ni amour où seule existe la luxure (« *A Geilheit gibts, aber keine Liebe* »³⁰). Le nouvel Abraham campé par Mitterer est donc un personnage effondré et médiocre, en déshérence, plongeant dans l'ivrognerie (sans doute pour masquer sa mauvaise conscience) et étranger à la question d'un plus haut sens. Non totalement dépourvu de sensibilité (au dénouement, Max finit par être pris de pitié à la vue de la déchéance ultime de Peter), il est néanmoins coupable d'avoir trop longtemps laissé son attachement aux convenances étouffer son amour paternel et d'avoir ainsi profondément manqué à son fils (par un procédé de désymbolisation, cette obsession de la réputation sociale vient remplacer la cause sacrée en jeu dans le texte vétéro-testamentaire). Ce père désorienté et défaillant ne peut donc plus constituer un modèle éthique et disqualifie l'organisation traditionnelle du pouvoir. La dégradation de la figure d'Abraham à l'œuvre dans la pièce n'est pas sans pouvoir refléter l'état d'un ordre patriarcal toujours oppressant³¹ dans les campagnes autrichiennes contemporaines, mais suffisamment fissuré et branlant pour que puisse néanmoins s'annoncer ce que Michel Tort³² propose d'appeler la « fin du dogme paternel ».

Mais en dépit de la critique socioculturelle que la transposition de Gn 22 sert ici sans conteste, Mitterer n'opère pas un détournement qui viserait à désacraliser voire à profaner l'épisode biblique³³. La pièce ne constitue pas une « réécriture minimale » où Abraham le patriarche ne serait que « le symbole d'un pouvoir injuste, implacable et meurtrier à l'horizon d'un monde étranger à toute idée de transcendance »³⁴, dans une « mise à distance du texte devenu illisible à la lettre »³⁵.

Mise en scène et enjeux du calvaire de Peter

Si Felix Mitterer critique l'Eglise catholique comme institution (en particulier pour sa collusion avec le pouvoir, son manque d'attention aux exclus et pour son antisémitisme traditionnel), il reste attaché aux rites et aux symboles de la chrétienté comme à une certaine

³⁰ Felix Mitterer, *Abraham*, *op. cit.*, p. 91.

³¹ Outre l'homophobie traditionnellement attachée à l'ordre patriarcal, on note aussi le statut signifiant des deux seules figures féminines de la pièce, protagonistes soumises économiquement et sexuellement : la Philippine (restée sans nom et sans voix) acceptant de jouer le jeu des deux mariages successivement arrangés et Gabi, la prostituée dont Max loue régulièrement les services.

³² Michel Tort, *Fin du dogme paternel*, Paris, Aubier, 2005.

³³ Voir Robert Couffignal, « Abraham », article cité, p. 22.

³⁴ Marie-Christine Gomez-Géraud, « "Une terrible boucherie" ? Autour de quelques relectures du sacrifice d'Abraham », article cité, p. 60.

³⁵ *Ibid.*, p. 49.

religiosité qui ont profondément façonné son Tyrol natal³⁶. L'omniprésence des sujets religieux et des figures bibliques dans l'ensemble de son théâtre l'atteste.

Peter, le héros d'*Abraham*, est profondément croyant (il est défini comme « *ein gläubiger Christ* »³⁷). À ce titre, explique Mitterer, il ne peut être que déchiré entre sa foi en Dieu et les préceptes de l'Église qui considère ses préférences sexuelles comme un péché (« *wie ein Mensch mit sich zu kämpfen hat, der an Gott glaubt und an die Gesetze der Kirche, der seine Veranlagung selbst für eine Sünde hält* »³⁸). Comme l'écrit Gérard Thiériot :

Loin de condamner le sentiment religieux lui-même, il [Mitterer] y voit le secours de l'homme asservi, le réservoir où ses héros, les exclus, les réprouvés, puisent le courage de résister et même de se rebeller. [...] C'est dans le fonds même de leur foi que ces êtres trouvent la force d'affirmer leur humanité ; c'est elle qui leur donnera les mots libérateurs³⁹.

« *Ich habe geliebt, Vater !* »⁴⁰ [« Père, j'ai aimé ! »] sont en effet les dernières paroles prononcées par Peter, qui ne se repent pas de son homosexualité même si, pour faire pénitence, il a refusé de se soigner⁴¹. Renvoyant au sous-titre de la pièce (*Stück über eine Liebe*) et exprimant le message évangélique, une telle formule semble d'autant plus promettre le salut au héros sacrifié que la mise en scène, par un jeu combinatoire, concourt à le présenter en élu et en figure christique.

Pour le spectateur de culture judéo-chrétienne, Peter réfugié au milieu des ordures de la décharge, rongé par un cancer qui le défigure⁴², évoque d'abord avec insistance le personnage vétéro-testamentaire de Job installé sur un tas de fumier et grattant l'ulcère qui le recouvre de la tête au pied⁴³. Selon une lecture typologique, les épreuves sacrificielles subies par cette figure du juste souffrant, modèle de patience et de « résistance » face à la déchéance (Epître de Jacques, 5,11), préfigurent la Passion du Christ et annoncent cette rétribution dans l'au-delà que constitue la résurrection.

Mais le traitement incontestable de Peter en figure christique, au terme d'un calvaire qui s'apparente en effet aux souffrances et aux supplices subis par Jésus, s'impose par le biais de la représentation scénique de l'accomplissement du sacrifice d'Isaac, transposition qui, tout

³⁶ Voir « Felix Mitterer im Gespräch mit Ursula Hassel und Deirdre McMahon », article cité, p. 295-297.

³⁷ Felix Mitterer, *Abraham*, op. cit., p. 92.

³⁸ Préface de Felix Mitterer à sa pièce *Abraham*, op. cit., p. 74.

³⁹ Gérard Thiériot, « La religion dans le théâtre de Felix Mitterer : instrument de l'oppression sociale, mais aussi discours de la libération individuelle », in Arlette Camion et Jacques Lajarrige (éd.), *Religion(s) et littérature en Autriche au XX^e siècle*, op. cit., p. 200.

⁴⁰ Felix Mitterer, *Abraham*, op. cit., p. 116.

⁴¹ *Ibid.*, p. 109.

⁴² L'indication scénique précise : « *Er ist vollkommen verdreckt und von Hautkrebs befallen* » [« Il est couvert de crasse des pieds à la tête et rongé par un cancer de la peau »]. *Ibid.*, p. 115.

⁴³ Le Livre de Job, 2,8, in *La Bible. Ancien Testament*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 1224.

en empruntant au récit vétéro-testamentaire, fait signe vers la lecture figurative de l'épisode que les Pères de l'Eglise, dans le prolongement de l'Epître aux Hébreux (11, 17-18), ont pu livrer. Le dénouement de la pièce de Mitterer conserve d'abord, non sans un travail de déplacement, certains éléments rituels, symboliques ou hiérophaniques qui font de Gn 22 une scène d'holocauste, les organisant avec soin dans une scénographie qui ménage une tension croissante et rappelle celle à l'œuvre dans le texte source. Dans ce tableau final, on retrouve en effet la montagne, lieu traditionnel de rencontre du divin, qui prend la forme du monceau d'ordures où Peter a trouvé refuge, la colonne de fumée (qui provient désormais des coups de feu tirés par Max parti à la chasse au cerf, animal pouvant lointainement évoquer le bélier substitué à Isaac en Gn 22, 13), l'intervention (quoique demeurée vaine ici) de la figure angélique. Quant à la requête de Peter, qui demande lui-même la mort de la main de son père, si elle transforme l'hypotexte, elle n'en rappelle pas moins le consentement au sacrifice manifesté par l'Isaac génésiaque, parangon d'obéissance dans la tradition juive. La cécité finale du héros, effet des ravages du VIH, peut effectivement faire écho à la docilité de son modèle biblique que nombre de représentations iconographiques figurent « les yeux bandés »⁴⁴ afin de traduire sa position de victime consentante et d'exprimer la dimension absolue de sa foi. Ce sacrifice librement consenti contribue d'autant plus à camper Peter en nouvelle figure christique (on se souvient du « Père, je remets mon esprit entre tes mains »⁴⁵ de l'évangile de Luc) qu'à la différence de ce qui se passe au sommet du Moriah, l'infanticide a ici bien lieu, provoquant la transformation appuyée de la scène en piété. Mais, signe que pour Mitterer la dimension évangélique est indissociable de l'expression d'un message d'ordre social, le protagoniste qui, après avoir tenu le rôle de l'ange, endosse celui de la Vierge Marie n'est autre que Judy, le travesti du septième tableau, qui était un objet de sarcasmes jusque dans le service du sida où il était hospitalisé :

*[...] da taucht oben am Müllberg in einem strahlenden Licht Judy auf. Wunderschön ist sie, ihr Kleid glitzert, wie ein Engel Gottes schaut sie aus. [...] Langsam steigt Judy herunter zu Peter, blickt sanft lächelnd auf ihn, läßt sich auf die Knie nieder, zieht Peter auf ihren Schoß, legt seinen Kopf an ihre Brust*⁴⁶.

[...] alors, dans une lumière étincelante, Judy fait son apparition au-dessus de la décharge. Elle est magnifique, sa robe scintille, elle ressemble à un ange. [...] Judy descend lentement jusqu'à Peter, lui sourit avec tendresse, s'agenouille, prend Peter sur son giron, dépose sa tête contre sa poitrine.

⁴⁴ Marie-Christine Gomez-Géraud, « "Une terrible boucherie" ? Autour de quelques relectures du sacrifice d'Abraham », article cité, p. 52.

⁴⁵ Lc 23, 46, *La Bible, Nouveau Testament*, éd. et trad. Jean Grosjean, Michel Léturmy et Paul Gros, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 259.

⁴⁶ Felix Mitterer, *Abraham*, op. cit., p. 116.

Par les effets spectaculaires et pathétiques d'un tel dénouement, la mise en scène du calvaire de Peter peut faire signe vers l'iconographie médiévale et les scénographies des Mystères où l'âme de l'écu est emportée au ciel par un ange (on pense par exemple au *Martyre de Sainte Apolline* de Jehan Fouquet, 1450). Elle renvoie plus explicitement encore aux dramaturgies de la Passion qui, conçues comme un rituel à valeur religieuse et communautaire, reposent principalement sur la compassion. *Abraham* réactive une culture biblique et un langage théâtral à visée didactique, soit des codes de représentation communs susceptibles de toucher en Autriche un large public. Dans un milieu profondément conservateur, Mitterer en appelle de la sorte à changer de regard sur l'homosexualité et le sida. De manière audacieuse (mais dans la tradition d'hétérogénéité du *Volksstück* qui rencontre ici une pratique éclectique de type postmoderne), il mêle même les références culturelles. Judy, le personnage de travesti, peut fonctionner comme une icône de la culture gay, d'autant que — comme le précise une didascalie⁴⁷ — la musique qui accompagne la transformation de l'holocauste vétero-testamentaire en sacrifice christique ainsi que la métamorphose de l'ange en Vierge Marie dans la pietà finale n'est autre que la chanson « *Over the Rainbow* » interprétée par Judy Garland⁴⁸. Or les paroles de cet air du *Wizard of Oz*, qui évoquent la possibilité d'un monde meilleur, ne sont pas sans lien avec le drapeau arc-en-ciel choisi comme emblème de la communauté homosexuelle. Peter, dont le nom n'est certainement pas gratuit, est présenté comme l'écu dont le sacrifice apparaît comme la pierre angulaire sur laquelle bâtir, sinon une nouvelle Eglise (Mt 16, 18-19), tout au moins au moyen de laquelle ouvrir une voie « par delà l'arc-en-ciel » vers une contrée idéale, plus ouverte, plus fraternelle (Judy est une figure de double, de frère), régie peut-être par une organisation sociale de type matriarcal (une mère, Marie, ne remplace-t-elle pas Abraham, le père coupable et compromis ?). Ce thème musical, qui rappelle aussi que l'arc-en-ciel est dans la Genèse le symbole de l'alliance⁴⁹, se combine donc à l'idée de salut impliquée par la dimension christique du tableau pour venir atténuer les colorations sombres de l'accomplissement du sacrifice d'Isaac. Offrant un message d'espoir, il ouvre sur un plus haut sens et contribue à

⁴⁷ « "Over the Rainbow" setzt ein, gesungen von Judy Garland. [...] Mit dem Lied langsam abblenden. » [« On entend les premières mesures d'"Over the Rainbow" interprété par Judy Garland. [...] Eteindre progressivement les lumières au fil de la chanson. »], *Ibid.*

⁴⁸ Icône de la culture gay, Judy Garland interprète pour la première fois « Over the Rainbow » dans *The Wizard of Oz* (1939).

⁴⁹ « Je mets mon arc dans un nuage et il deviendra signe d'alliance entre moi et la terre [...] L'arc sera dans le nuage et je le verrai pour me souvenir de l'alliance perpétuelle entre Elohim et tout animal vivant en toute chair qui est sur la terre », Gn 9, 13-16, in *La Bible, Ancien Testament*, I, *op. cit.*, p. 28.

faire de la scène finale d'*Abraham* une variation de type postmoderne⁵⁰ sur l'heureux dénouement de Gn 22, dans une configuration où, en raison de ses défaillances, la figure paternelle se trouve évincée.

S'expliquant sur la genèse d'*Abraham*, Felix Mitterer rapporte avoir été contacté par une connaissance, un homosexuel atteint du sida, pour écrire son histoire, mais n'avoir pris ni le temps ni la peine de rendre visite à cette personne avant sa mort. La culpabilité ressentie serait à l'origine d'une pièce que sont ensuite venues nourrir des recherches sur la marginalisation homosexuelle et une volonté d'élargissement⁵¹.

Le traitement d'un sujet — le sida — posant la question des formes et des figures de représentation, allié à la question du fréquent rejet dont les homosexuels sont victimes de la part de leurs parents, explique sans doute, dans une Autriche très marquée par la tradition catholique, le recours à un épisode aussi apte à « problématiser [...] le pensable et le représentable »⁵² que la ligature d'Isaac. Par sa dimension scandaleuse et inhumaine, le sacrifice de l'enfant par son propre père apparaît comme un moyen radical, extrême, pour exprimer le rejet absolu, le lien établi dans la pièce entre violence infanticide et pouvoir patriarcal opérant comme mise en question des valeurs socio-politiques, morales et religieuses en présence. Dans cette transposition de Gn 22 qui combine différentes références culturelles selon une esthétique postmoderne, l'horreur du geste final vise à faire de Peter un nouveau Christ, le messager d'autres valeurs, l'annonciateur d'un au-delà de tolérance et d'amour qui pourrait prendre la forme d'une société de frères, d'une utopie matriarcale.

La version de l'épisode du Moriah que livre Mitterer signe un retour en force de l'interprétation typologique quelque peu délaissée en littérature depuis le 17^e siècle⁵³. Mais par un effet de déplacement signifiant, dans le couple que forment ici Abraham et son fils, la spiritualité, la foi et l'élection⁵⁴ sont désormais du côté du seul Isaac. Face à un infanticide qui

⁵⁰ La question du postmodernisme n'est pas à entendre ici comme l'expression d'un doute radicalisé rendant impossible tout sens fédérateur. Mais elle désigne une certaine pratique artistique privilégiant l'éclectisme, la pluralité des références (nobles et populaires) et faisant place à des éléments de contreculture.

⁵¹ Préface de Felix Mitterer à sa pièce *Abraham*, *op. cit.*, p. 73-74.

⁵² Anne-Marie Pelletier, *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*, Paris, Nathan-Cerf, 1973, rééd. 1995, p. 95.

⁵³ Voir la contribution de Marie-Christine Gomez-Géraud (« Lier-délié : Isaac sur l'autel de l'herméneutique ») à la Journée d'études « Mythes de l'enfant sacrifié », Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 19 novembre 2010.

⁵⁴ On se souvient que c'est le don concédé d'Isaac par son père qui permet le rappel et le dépassement par la divinité de la promesse énoncée en Gn 17 : « [...] puisque tu as fait cette chose et que tu n'as pas refusé ton fils,

se résout en sacrifice christique — modalité d’actualisation qui n’est pas sans susciter la terreur —, le spectateur est appelé à prendre la pleine mesure de la stigmatisation sociale de l’homosexualité et du sida, à surmonter ses éventuels préjugés. Pour mettre à nu et dénoncer les mécanismes d’exclusion et de persécution, Mitterer privilégie un théâtre de la pitié, par lequel l’autre est rendu proche, dans un dépassement des contingences, des différences. Il mise sur « la transformation des spectateurs pris individuellement »⁵⁵ dans un spectacle à valeur de rituel communautaire qui tente, par le renouvellement du *Volksstück*, d’inscrire une action dans la cité (ou plutôt dans les campagnes !). À ces objectifs poursuivis d’œuvre en œuvre, les mythes, configurations narratives qui explorent les « situations-limites »⁵⁶, l’inconcevable, le monstrueux, fournissent aussi un matériau approprié. Car par sa surdétermination, par les ambiguïtés qui le constituent, le mythe donne du sens, mais sans fermeture ni dogmatisme. Profondément « transitionnel »⁵⁷, il est un langage de symbolisation privilégié par lequel questionner et inscrire une expérience individuelle dans le champ du collectif⁵⁸.

ton unique, je te bénirai et je multiplierai ta race comme les étoiles des cieux et comme le sable qui est sur le rivage de la mer, si bien que ta race occupera la Porte de ses ennemis » (Gn 22,16-17).

⁵⁵ Gérard Thiériot, « La religion dans le théâtre de Felix Mitterer... », article cité, p. 200.

⁵⁶ André Dabezies, « Figures mythiques et figures bibliques », in Cécile Husserr et Emmanuel Reibel (éd.), *Figures bibliques, figures mythiques...*, op. cit., p. 5.

⁵⁷ A. Green s’appuie sur les travaux de W. Winnicott pour montrer que le mythe relie le subjectif, l’individuel avec le collectif, le socio-politique. Voir « Le mythe : un objet transitionnel collectif », *Le Temps de la réflexion*, n° 1.

⁵⁸ Je tiens à adresser mes remerciements amicaux à Sylvie Parizet, Barbara Fontaine, Heinz Schwarzinger, Domingo Pujante, Claude Benoit, Ana Monléon Dominguez.