La fin des mondes dans l'œuvre d'Anja Hilling

Une écriture dramatique de la disparition

Giuseppina COMITO

Actrice, autrice, dramaturge et metteuse en scène

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.9977

Résumé : Anja Hilling est une dramaturge allemande contemporaine qui décrit la fin des mondes à travers la mort, les catastrophes, les accidents. Elle donne à voir les effets du traumatisme : ce qu'un drame cause de fissures, et que j'appelle les effets de « trou dans le réel ». C'est, en effet, la fin d'un monde ; le monde d'après émerge grâce à la constitution de nouveaux récits et repères. C'est une écriture dramatique de la disparition qui pourtant superpose les différentes couches de la mémoire : les mondes blessés et oubliés cohabitent avec ceux qui sont en devenir. Les mémoires sont toutes convoquées en parallèle. Les personnages se rencontrent alors même qu'ils vivent dans des temps différents. La dramaturgie devient une trace pour le futur dans la science-fiction, et le traumatisme est à son apogée dans la dystopie. Mes précédentes recherches analysent l'œuvre d'Anja Hilling du point de vue des survivants et dans ce qu'elle a de spectral. Je prolonge ici la réflexion en considérant plus précisément une de ses dernières pièces, *Nostalgie 2175*, qui est une dystopie basée sur une catastrophe climatique. De mon point de vue de metteuse en scène, j'interrogerai les moyens, qu'ont l'écriture et la représentation, de créer des mémoires de ce qui n'est pas encore, comme de jouer avec les mémoires de ce qui peut disparaître.

Mots-clés : écriture dramatique – théâtre contemporain – recherche/création – traces de la disparition – fissures dans le réel – mémoires de la dystopie – science-fiction

Abstract: Anja Hilling is a contemporary German playwright who describes the end of worlds through death, disasters and accidents. She shows us the effects of trauma: the cracks that a tragedy causes, what I call the 'hole in reality' effects. It is, in effect, the end of a world; the world after emerges thanks to the creation of new narratives and points of reference. It's a dramatic writing of disappearance that nevertheless superimposes the different layers of memory: wounded and forgotten worlds coexist with those that are in the making. Memories are summoned in parallel. The characters meet even though they live in different times. Dramaturgy becomes a trace for the future in science fiction, and trauma is at its height in dystopia. My previous research has analysed Anja Hilling's work from the point of view of the survivors, and from the spectral point of view. I'm extending this line of thought by taking a closer look at one of her latest works, *Nostalgie 2175*, which is a dystopia based on a climatic catastrophe. From my point of view as a director, I will be looking at the ways in which writing and performance can create memories of what has not yet happened, and play with the memories of what may disappear.

Keywords: dramatic writing – contemporary theatre – research – creation – traces of disappearance – cracks in reality – memories of dystopia – science fiction

1 Introduction

Anja Hilling est reconnue parmi les dramaturges contemporaines les plus importantes de notre génération, dont elle retranscrit la sensibilité et l'effroi face à la vague continue de récits traumatiques. Après des études en lettres et en sciences théâtrales à Munich et Berlin, elle a intégré l'Université des arts de Berlin en 2002, pour se spécialiser dans les écritures scéniques. Elle y écrit ses premières pièces de théâtre. En 2003, elle est invitée aux prestigieuses Rencontres Théâtrales de Berlin pour sa première pièce *Étoiles* (2012a)[1], qui reçoit aussi le Prix du meilleur espoir d'écriture dramatique de la Dresdner Bank. Ainsi, elle est accueillie en résidence au Royal Court Théâtre de Londres. Pendant une dizaine d'années, elle écrit plus d'une pièce de théâtre par an. Ses pièces sont créées dans toute l'Allemagne et en Autriche. En 2005, elle est élue révélation de l'année par le magazine *Theater heute,* et régulièrement traduite en anglais. En 2007, sa pièce *Sens,* fruit d'une coproduction entre la Comédie de Saint Etienne et le Thalia Theater de Hambourg, est créée simultanément en français et en allemand. La plupart de ses pièces sont publiées en français aux Éditions Théâtrales, et les traductions réalisées par Silvia Berutti-Ronelt, Jean Claude Berutti ainsi que Henri Christophe ou Jörn Cambreleng. Pour ses toutes dernières pièces, nous n'avons pas encore de traduction. En France, nous la connaissons surtout à travers sa pièce *Tristesse Animal Noir* (2011b), qui a fait l'objet de plusieurs mises en scène : de Julien Gosselin en 2011, de Stanislas Nordey en 2013, de Guy Delamotte en 2015, de Gregory Fernandes en 2017. Enfin, *Nostalgie 2175*, écrite en 2011 et dont la traduction est parue en 2020, est un nouveau chef-d'œuvre. En 2022, Anne Monfort en tente une première mise en scène française qui n'innove pas dans le champ de la représentation autant que le texte offre de perspectives à l'écriture dramatique.

Mes travaux de recherche (Comito 2022) présentent une grande partie de son œuvre en lien avec le traumatisme – j'ai analysé *Tristesse Animal Noir, Etoiles, Mousson, Mon coeur si jeune si fou* et *Anges* – et sont éclairés par les concepts formulés par le philosophe Jacques Derrida (1993)[2]. Ainsi, j'y présente Anja Hilling comme une dramaturge de la survivance et de la spectralité (Comito 2022 : 63), et son écriture comme une écriture de la trace. Je proposerai une vision d'ensemble de ses pièces, très condensée, compte-tenu des contraintes de cet article, et m'intéresserai surtout à des pièces que je n'ai pas analysées dans mes précédents travaux, ainsi qu'aux pièces inédites encore en France. Cette vision synthétique et globale de l'œuvre me permet de formuler ici ce qui constitue, selon moi, un effet remarquable dans son écriture dramatique : celui de créer un « trou dans le réel ». Elle écrit le monde d'après, celui qui a été marqué par un choc, transcrivant les sensations de vide, de manque : la mémoire est traumatisée et l'histoire semble trouée, difractée. La dystopie *Nostaglie 2175* en est un bon exemple. Fiction d'anticipation, la pièce propose un bond vers le futur que toute tentative de mise en scène se doit d'honorer, avec ses propres outils. Je prolonge ici mon geste de recherche en considérant des perspectives de création et la question essentielle d'une transcription des effets de l'écriture à la représentation. En tant que metteuse en scène, j'interroge la manière dont ma pratique propose un traitement

[1] Les indications des maisons d'éditions et des traducteurs des pièces de Hilling citées dans cet article sont regroupées dans la bibliographie finale.

[2] Voir aussi (Derrida 2003a ; 2003b ; 2004).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

des différentes couches de la mémoire, superposées dans l'écriture dramatique d'Anja Hilling : la mémoire de ce qui n'est plus, de ce qui est ailleurs et de ce qui n'est pas encore.

2 Trous dans le réel

Dans son œuvre, la disparition est un thème récurrent : suicides, accidents ou morts sont aux fondements de la plupart de ses intrigues. Elle donne voix aux vivants comme aux disparus : dans *Étoiles*, Susann ouvre la pièce en présentant les didascalies à la première personne du singulier, avant sa chute mortelle d'un arbre ; dans *Sens*, Tommi et son ami Karl nous racontent leur histoire, mais Karl est mort sous les coups de Tommi un an auparavant ; dans *Dernier déménagement* (2017b), la voix de la personne défunte observe ses ex-amants vider son appartement ; dans *Wosh* (2012c), il s'agit de la voix de celui qui reste alors que son idole est enterrée. Que ce soit à travers la voix des disparus ou celle des survivants, choralement parfois, la dramaturge décrit avec précision l'effet du deuil sur ses personnages : celle d'une histoire amputée qui cherche à se remémorer. Les trous de la mémoire sont ceux des ombres (déni, oublis, inattentions) mais aussi ceux qui se forment après la perte de ce qui existait avant le choc. La mémoire se retrouve en manque d'une partie de l'histoire qu'elle croyait tracer, et une nouvelle histoire doit émerger. Mes précédents travaux analysent longuement les traces de l'absence dans la composition et la poétique de ses pièces, qui créent un sentiment de manque et décrivent la réalité crue du vide. C'est ainsi qu'apparait ce que j'appelle un « trou dans le réel » : il représente d'abord le vide laissé par la disparition d'un être cher ou le choc d'un accident traumatique qui bouleverse un état du réel, créant une fracture, un « monde d'après ».

Dans d'autres pièces, certains personnages semblent être dans un espace « entre vie et mort » (Comito 2022 : 108) : dans *Mon cœur si Jeune si fou* (2012b), Madame Schleuter est itérativement dérangée dans sa tentative de suicide et dans son récit, dont on ne sait s'il se constitue pendant (l'en empêchant), ou bien après qu'elle soit arrivée à ses fins ; dans *Tristesse Animal Noir* (2011b), les personnages rapportent leurs derniers instincts de survie pendant qu'ils sont en prise avec le feu d'un incendie brûlant la forêt, certains, en train de mourir. Avec les récits de ces personnages en voie de disparition apparaît un autre « trou » dans la fiction qui est un trou temporel. L'autrice fait de ses personnages des narrateurs, ce qui les situe hors de la temporalité linéaire de l'action, dans « un temps-mort ou un temps unique » (Comito 2020 : 84) comme celui des spectres. Dans cette dimension que j'appelle « spectrale » (*ibid.* : 93), malgré l'urgence des situations racontées (tentative de suicide, fuite d'un incendie), le temps semble pouvoir s'étendre à l'infini. Ainsi, l'écriture propose une percée, une trouée dans le drame qui, d'un même geste, le trace et l'efface, par sa dissolution dans une temporalité qui n'est jamais résolue par la mort.

En introduisant les outils du récit au cœur même de l'action, l'autrice donne aux personnages une valeur de témoins immédiats du drame. La mémoire est parfois complétée par une choralité des versions. La plupart du temps, elle est polyphonique. Chaque témoignage énonce une réalité isolée. Alors qu'Anja Hilling décrit une génération fracturée, des solitudes aux mémoires difractées, comment s'entendre sur une

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

histoire collective ? Que devient la mémoire ? Dans ses pièces, la mémoire traverse différents états, altérée ou bloquée dans les scénarios du manque : des psychotropes sont ingérés par les personnages d'*Étoiles* (2012a) ; Mélanie, responsable de l'accident de voiture qui a tué le petit Zippo, souffre d'insomnies, dans *Mousson* (2011a). La mémoire veut aussi pouvoir être reconstituée : dans *Protection* (2015b), Nazife demande à son amant de reproduire avec exactitude le viol traumatique qu'elle a subi ; dans *Anges* (2009), un couple se retrouve dix-neuf ans plus tard et tente de répéter la parfaite histoire d'amour déjà vécue. La pièce *Anges* augmente l'effet de « trou dans le réel » en suggérant une mémoire globale des multivers contre la mémoire linéaire d'une intrigue réaliste par sa chronologie. En effet, la pièce met en scène plusieurs situations et les destins des personnages se croisent dans un décor de bar. Cependant, leurs histoires semblent s'être déroulées dans des temps et des espaces différents les uns des autres, et les personnages se sont parfois retrouvés dans une autre vie. Ils semblent avoir déjà vécu une vie antérieure ou cette vie-là, auparavant. Ils cherchent à rappeler le souvenir de ce qu'ils ont vécu, à réapparaitre après leur mort et reprendre leur place dans un monde qui les avait effacés, à confronter les scènes qui hantent leur mémoire. La dramaturge superpose les différentes couches de mémoire et mélange les dimensions, comme le peuvent aussi les rêves.

Ainsi, l'écriture scénique ouvre des espaces et des dimensions infinies, selon les hypothèses de la physique quantique et les pouvoirs de l'imaginaire : on compte avec d'autres mondes, avec ce qui est invisible, avant et après la mort, avec et autour de nous, en même temps et en parallèle. Ces différents effets de trouées ne font qu'augmenter la sensation de réel. Anja Hilling rappelle la scène théâtrale à la mémoire de ces « autres mondes » (Bayard 2014) parallèles : inconscients, rêvés, invisibles ou oubliés. D'un point de vue stylistique, son écriture mêle agilement des outils venant du genre romanesque et scénaristique. L'effet de réel est également tenu par le récit des témoignages, et par l'impression cinématographique produite par l'écriture. Une telle écriture engage la mise en scène à produire des effets similaires pour plonger les spectateurs dans cet univers, entre science et fiction. Il s'agit pour moi, metteuse en scène, non seulement d'honorer la dramaturgie elle-même, ce qu'elle apporte de neuf à l'écriture dramatique, et les effets qu'elle produit sur le lecteur, mais, de manière urgente, de partir à la recherche d'effets semblables dans le domaine de la mise en scène. Comment les arts de la scène peuvent-ils convoquer et superposer des couches de mémoire et différentes dimensions ? Anja Hilling a réussi une écriture de la disparition ; aussi, je souhaite partir à la recherche de ce que serait une représentation de la disparition.

3 Mémoires pour le futur : ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore

Avec *Nostalgie 2175* (2017a), Anja Hilling nous propose un bond dans le futur. Cette pièce nous situe en 2175, après une catastrophe écologique sans précédent survenue « dans la deuxième année du 22ème siècle » (Hilling 2017a : 3) : lors d'un événement dramatique, la température aurait atteint 81° Celsius, nombres d'objets électriques auraient fondus, les paysages et les corps seraient diminués par ce cataclysme. Dans ce monde quasi-postapocalyptique, le réchauffement climatique a transformé irréver-

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

siblement les conditions de vie terrestre. La narratrice ouvre la pièce en décrivant ce monde "d'après" l'événement catastrophique, où la température extérieure s'est stabilisée à 60° :

> Le soleil ne s'est plus montré depuis lors.
> Réduction de la vue de 30 pour cent. […]
> Paralysie de la langue. […]
> Le corps ne digère plus de viande
> Ne peut plus produire de cheveux
> Ni de semence reproductrice qui donne des enfants.
> La peau devient fine. Gercée. […]
> On a chaud. La chaleur est tout ce que nous avons tout ce que nous sommes.
> (Hilling 2017a : 3)

Elle n'a pas vécu elle-même le drame climatique à l'origine du monde qu'elle décrit, mais il est devenu un fait historique. Cependant, elle semble en capacité de décrire les manques de son monde relativement à ce qui était possible "avant" le drame : « le corps ne digère plus », « ne peut plus produire de cheveux » (*Ibid.*), etc. Une mémoire a été transmise à cette génération, comme celle de l'existence d'un « soleil » (*Ibid.*) qu'elle n'a jamais pu voir de ses yeux. C'est comme si une histoire leur avait été racontée sur un monde antérieur. Ce monde antérieur est justement celui dans lequel nous, spectateurs de cette fiction d'anticipation, sommes aujourd'hui. La représentation de cette pièce constituerait un pont entre notre monde et celui de cette fiction dramatique, elle dessinerait l'espace entre ce qui a été et ce qui n'est pas encore. Comment mettre en scène ce récit, et donc créer ce pont ? Il faudrait d'abord créer un « trou dans le réel » tout comme le propose l'écriture, mais avec les moyens de la mise en scène, pour "réaliser" la proposition de l'écriture dramatique, "réaliser" au sens de : rendre réel, faire exister dans le réel. Il faudrait également offrir un accès à ce monde particulier, à cet espace-temps parallèle, se frayer un chemin pour y pénétrer, afin de ne pas rester extérieur et observer comme par le trou de la serrure. Je souhaite considérer la représentation comme un pont entre des mondes, qui n'est pas seulement métaphorique mais aussi réel.

En effet, le théâtre est un art vivant qui permet une expérience vécue en assemblée, ce qui constitue sa dimension performative. Une convocation présentielle est proposée et les corps des spectateurs sont, le temps de la représentation, obligés par des codes tacites : encore trop souvent, assis sur des chaises prévues à cet effet, passifs observateurs. Ils sont comme séquestrés par l'art dramatique dans l'architecture du théâtre, tenus de constituer une assemblée silencieuse où leur corps est rarement mis en jeu. C'est pourtant ce qui distingue fondamentalement l'expérience théâtrale et l'expérience cinématographique : la présence des corps des acteurs et des spectateurs crée une mémoire liée à un temps donné, vécu et partagé dans un même espace. Les sens des personnes rassemblées sont aussi réceptifs à ce que la mise en scène peut leur raconter, que l'est leur intelligence face au récit d'une histoire. En lisant les pièces d'Anja Hilling, il est tentant de vouloir en réaliser des œuvres cinématographiques

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

(l'univers est très fort, l'écriture est parfois très scénarisée), d'autant plus que les moyens du cinéma font aisément voyager à travers les mondes. Mais, face à l'écran, le voyage a lieu dans l'imaginaire seul. Je ferai la même critique au traitement du récit par une simple "face publique"[3] de l'interprète, qui corrobore le dispositif frontal et la séparation de la scène d'avec la salle. Or, le théâtre peut mettre les corps en jeu et proposer une expérience sensible et temporelle : pourquoi ne pas les engager ? La sensation de « trou dans le réel » pourra être ressentie à condition que l'on entre dans une réalité qui viendrait percer notre quotidien d'un temps qu'on pourrait qualifier de suspendu, "entre" les mondes ou "hors" du temps. Cette scène d'ouverture décrit un ensemble de sensations physiques, thermiques : ce biais est justement choisi pour nous faire entrer dans l'univers de la pièce. « La chaleur » (Hilling 2017a : 3) est une première donnée qui agit sur les corps et transporterait directement l'assemblée dans le monde de *Nostalgie 2175*. Il me semble inconcevable de vouloir mettre en scène une telle pièce sans nous mettre dans les conditions qui nous permettraient d'accéder à une certaine compréhension sensible de ce monde. Je proposerai des pistes de mises en scène immersives : la création d'un monde parallèle pour l'habiter ensemble, s'y oublier, pouvoir l'observer de près comme un monument, se promener dans son architecture, se laisser troubler et ne jamais laisser personne sur le seuil. Représenter cette pièce, *Nostalgie 2175*, comme une proposition à entrer dans la fissure du réel, à l'intérieur de ce qui trouble la mémoire.

Toucher les mémoires, cela passe par les corps. Sur le modèle de notre première citation, et durant toute la pièce, de longues descriptions sont faites de ce qu'ils subissent et de la manière dont ils ont été touchés, transformés par le réchauffement planétaire, dans cette science-fiction. Il en est de même pour la nature, les espèces et les paysages. Les conditions de vie sont si rudes après la catastrophe que les personnages doivent porter des combinaisons de protection ou utiliser une crème (très coûteuse) s'ils veulent se dévêtir ou se baigner : « Ne laisse ta peau jamais. Jamais plus de trois minutes sans protection à l'air » (Hilling 2017a : 33). Imaginer et créer « l'air » (c'est-à-dire le décor, dans sa dimension visible, invisible, olfactive, sensorielle) de ce monde-là devient un terrain de jeu. Les détails sur le traitement physique des interprètes (par prothèses, maquillage, etc.) sont nécessaires pour créer un sentiment d'étrangeté, de léger décalage, et donner du réel à ce monde-là. Pour ce faire, il va de soi que les spectateurs doivent pouvoir les voir de près. Les interprètes feraient aux spectateurs, en situation d'immersion, le même effet que les sculptures hyperréalistes de Ron Mueck jouant avec les dimensions. Les mémoires des angoisses et des rêves enfouis se reconnaîtraient dans les corps de la dystopie. Aussi, les spectateurs se verraient proposer une traversée esthétique et sensible à l'intérieur de l'œuvre et en dehors du temps linéaire.

En outre, la pièce nous est racontée du point de vue subjectif du personnage féminin de Pagona, à travers des didascalies narratives. Des morceaux de scènes dialoguées, qui apparaissent comme des souvenirs, viennent donner des reliefs à l'histoire. Image d'un monde resserré où les survivants sont limités et isolés, *Nostalgie 2175* compte seulement trois personnages. Pagona est « la première femme depuis 28 ans qui tombe

[3] L'interprète s'adresse à son auditoire, de face.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

enceinte par le sexe » (*Ibid.* : 9). Dans ce monde, la fécondité est rare et la maternité est un miracle. Les chances de survivre à une grossesse sont de l'ordre de 2%, car le nourrisson « prend peu à peu le contrôle absolu des organes vitaux de sa Mère » (*Ibid.* : 6). Les femmes à qui cela arrive sont invitées à avorter à la clinique d'insémination. Pagona rêve de donner naissance à sa fille. Tout au long de la pièce, sa narration agit comme une « voix *off* », énoncée sur le ton d'une lettre. C'est à son « bébé » (*Ibid.* : 4) à venir qu'elle raconte cette histoire, elle qui va disparaitre : celle de sa rencontre avec Taschko, sa conception – il me faudrait beaucoup plus d'espace pour entrer dans les détails de l'intrigue et des violences subies par chacun des personnages –, leur amour, leur monde et sa vie. Comme ce bébé, nous ne sommes donc pas encore du monde de Pagona et Taschko ; ils n'existeront plus lorsque nous y serons. La pièce est une transmission de leurs mémoires. Les quelques scènes dialoguées sont des pièces de souvenirs, des lambeaux de mots échangés avec une économie obligée du langage. La voix de la narration étant majoritaire, cela donne l'impression d'être dans la tête du personnage de la mère ou bien dans son ventre, dans le corps de l'enfant. Il s'agit d'un espace intime puisque ce récit anticipé, presque testamentaire, est l'unique relation de cette mère à son enfant, qui ne la connaîtra sans doute jamais, et qui peut-être ne verra pas non plus le jour. En tant que spectateurs, nous sommes alors propulsés à la place du bébé à venir et notre regard, comme le sien, est vierge de ce monde qui nous est raconté. Cette pièce est comme la représentation d'un espace mental dans lequel on se promène en suivant les traces des souvenirs. Comme une lettre intime adressée à un unique et singulier destinataire, la représentation aurait-elle lieu pour un spectateur à la fois ? Comme dans une galerie d'exposition, le spectateur-témoin n'irait-il pas visiter des pièces différentes, comme s'il pouvait circuler dans l'espace mental de la narratrice, dans ses souvenirs, dans son esprit ? La dramaturgie de l'espace lui permettrait-elle de se frayer lui-même son propre chemin, pour comprendre le sens de son histoire ? Comme le souvenir qui se précise progressivement, prend du temps à resurgir, se corrige, les scènes ne pourraient-elles pas être jouées plusieurs fois ? Comme dans l'esprit et le rêve, où les personnes se confondent parfois, les interprètes ne pourraient-ils pas être dédoublés ? Peut-être plusieurs versions différentes des mêmes scènes, des scènes allongées, des scènes muettes, afin de comprendre ce qu'il s'y joue en si peu de mots ? Ce sont quelques pistes pour donner à voir la multiplicité des mondes et représenter la manière dont les variables et les choix personnels, agissant sur le déroulement de l'histoire, conduisent toujours en boucle à la même fin : la mort.

Ce qui m'anime avant tout dans cette recherche de mise en scène de *Nostalgie 2175* est cette question de la mémoire autant pour la représenter dans toutes ses dimensions et la faire perdurer, que pour la troubler au présent, les arts vivants mettant alors en jeu les mécanismes du vivant lui-même. Avec le concours des sciences, des scénographies et des technologies, cette pièce s'offre comme le parfait laboratoire artistique pour créer à la fois des mémoires et des trous, un avant et un après, simultanément.

4 Conclusion

L'œuvre d'Anja Hilling éclaire une mémoire blessée, qui cherche à se raconter à travers tous ses témoins. Toutes les versions participent à l'écriture de la mémoire, à sa

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

compréhension et à sa représentation. Aussi décrit-elle une génération connectée par le numérique, où chacun peut prendre la parole, partager ses informations, sa version des faits. L'histoire est écrite plusieurs fois et réécrite quotidiennement, les différentes réalités énoncées coexistent sans forcément se confronter. En l'absence d'une écologie politique qui prenne la responsabilité des traumas qu'elle cause, chacun peut se trouver isolé dans son propre récit. Décrivant une société fragmentée, des individus esseulés, la connexion virtuelle dessine un lieu, parallèle, où une mémoire peut être partagée. Il s'agit alors de créer ces lieux comme des « trous dans le réel ». En tant que récit de science-fiction et expérience artistique prototypique, *Nostalgie 2175* représente l'un de ces autres lieux de la commémoration.

Bibliographie

Textes de Hilling, Anja

Hilling Anja (2017a), *Nostalgie 2175* et *Avel*, traduit de l'allemand par Silvia Berutti-Ronelt et Jean-Claude Berutti, Montreuil, Éditions Théâtrales.

— (2017b), *Dernier déménagement*, traduction de Silvia Berutti-Ronelt et Jean-Claude Berutti dans le recueil *Confessions, divans et examen*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017.

— (2015a), *Le Jardin*, traduit de l'allemand par Silvia Berutti-Ronelt et Jean-Claude Montreuil, Éditions Théâtrales.

— (2015b), *Protection*, traduit de l'allemand par Silvia Berutti-Ronelt et Jean-Claude Berutti, Paris, Maison Antoine Vitez, 2015.

— (2012a), *Étoiles*, traduit de l'allemand par Silvia Berutti-Ronelt et Jean Claude Berutti (publié avec *Mon cœur si jeune si fou*), traduit de l'allemand par Henri Christophe, Montreuil, Éditions Théâtrales.

— (2012b), *Mon cœur si jeune si fou*, traduit de l'allemand par Henri Christophe (publié avec *Étoiles*), traduit de l'allemand par Silvia Berutti-Ronelt et Jean Claude Berutti, Montreuil, Éditions Théâtrales.

— (2012c) *Wosh*, version française de Silvia Berutti-Ronelt et Jean-Claude Berutti, commande du Théâtre de la Manufacture de Nancy, 2012.

— (2011a), *Mousson*, traduit de l'allemand par Henri Christophe (publié avec *Tristesse Animal Noir*), traduit de l'allemand par Sylvia Berutti-Ronelt et Jean-Claude Berutti, Montreuil, Éditions Théâtrales.

— (2011b), *Tristesse Animal Noir*, traduit de l'allemand par Sylvia Berutti-Ronelt et Jean-Claude Berutti (publié avec *Mousson*), traduit de l'allemand par Henri Christophe, Montreuil, Éditions Théâtrales.

— (2009), *Anges*, traduit de l'allemand par Jörn Cambreleng, Montreuil, Éditions Théâtrales.

— (2008), *Bulbus*, traduit de l'allemand par Henri Christophe, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2008.

— (2007), *Sens*, traduit de l'allemand par Silvia Berutti-Ronelt et Jean Claude Berutti, Manage, Lansman Édition.

Bibliographie générale

Bayard, Pierre (2014), *Il existe d'autres mondes*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe ».

Comito, Giuseppina (2022), *Traumatisme, spectralité, virtualité, Une analyse dramaturgique de l'univers d'Anja Hilling*, Paris, Éditions l'Harmattan.

Derrida, Jacques (1993), *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée.

Derrida, Jacques (2003a), *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Éditions Galilée.

Derrida, Jacques (2003b), *Béliers, « Dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème »*, Paris, Éditions Galilée.

Derrida, Jacques (2004), *Apprendre à vivre enfin, entretien avec Jean Birnbaum*, Paris, Éditions Galilée.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809