

Anne Monfort

„Analyse und Erkenntnis: das kann nur das Theater“: théâtre rebelle et mise en perspective de l’actualité chez Falk Richter

Article publié dans *Théâtre et politique dans l’espace germanophone contemporain*, éd. Christian Klein, L’Harmattan, 2009, Paris, pp. 117-131.

L’auteur Falk Richter se double du personnage public, qui fait des interviews sur des sujets politiques, converse avec le sociologue Richard Sennett sur la mondialisation et revendique un théâtre engagé. Nombre de ses pièces sont des coups de poing, écrites de façon immédiates, en réaction à un événement d’actualité. C’est le cas par exemple de *PEACE*, écrite au moment de la guerre en Bosnie et de *Sept secondes*, sur l’intervention en Irak. En commençant son projet d’écriture et de mise en scène qu’est *Le système*, une série de plusieurs pièces autour de « notre mode de vie », Richter parlait de trouver une nouvelle forme de théâtre politique, de rapport à la cité, de prise de position.

Il s’agit ici d’expérimenter et de créer une nouvelle forme de théâtre politique, une nouvelle forme de recherche et de découverte. Le système et la peur du vide intérieur.(notre traduction)¹

Pourquoi le choix du théâtre pour ces prises de position immédiates ? Dans la société actuelle, le rôle d’un théâtre qui appellerait à l’action politique semble sujet à caution, par la structure du public comme par la structure d’écriture.² Chez Richter, cette prise de position se décline dans le choix d’un théâtre politique non dans le message mais dans la forme, dans des thématiques et des processus d’écriture qui articulent l’individu et une cité devenue électronique, enfin dans une interrogation sur le langage qui relit les enjeux du tragique et du politique.

La fin du théâtre à message

La plupart des textes de Richter se caractérisent par leur lien immédiat à l’actualité. Les personnages de *Sous la glace* sont des consultants ; dans *Dieu est un DJ*, un couple en crise explore les possibilités du direct devant les caméras. *Sept secondes* traite de la deuxième

¹ „Es geht hier um das Ausprobieren und Suchen einer neuen Form des politischen Theaters, eine neue Form des Forschens und Herausfindens. Das System und die Angst vor der inneren Leere“, F.Richter, octobre 2003, „Das System. Ein Konzept“ in *Theater der Zeit*, p. 66.

² H.-T. Lehmann, 2002, *Das Politische Schreiben*, Berlin, *Theater der Zeit*, Recherchen 12.

guerre d'Irak mettant en parallèle le monologue intérieur d'un pilote et les informations télévisées.

L'auteur explique avoir une prédilection, dans le choix de ses figures, pour des hommes de pouvoir car cela permet d'interroger les valeurs d'une société: pour lui, les consultants d'aujourd'hui sont les rois de Shakespeare. Si l'on peut parler de choix politique, c'est en effet dans les figures qu'il met en scène.³ Au-delà de personnages, il s'agit de l'idéologie que ces derniers diffusent, d'une vision du monde. Il est cependant frappant de constater, que malgré ces choix de « figures », Richter ne travaille pas sur un théâtre à « messages ». Ses écrits sont souvent des réactions par rapport à un événement. Sa pièce *PEACE* a été écrite en quelques semaines pour prendre position sur l'intervention au Kosovo mais est plutôt un état des lieux qu'une solution ou une réflexion brechtienne sur un sujet donné. Elle montre une image du petit monde occidental clos sur soi qui vit de la guerre, du photoreporter au performer.

C'est dans la forme théâtrale qu'il faut chercher la dimension politique de Richter.

Le théâtre doit mettre en lumière les stratégies de mise en scène qui existe hors du théâtre, dans ce qu'on appelle le monde réel.(notre traduction)⁴

Le sous-titre de *PEACE* "the world outside is real" signifiait également cette articulation entre l'interne et l'externe. Richter met en parallèle la dimension systémique de la machine théâtrale et du pouvoir économique. C'est dans le travail formel sur la mimesis et non le message politique qui fait des textes de Richter un théâtre rebelle. Le terme « rebelle »

³ « Les personnages puissants sont toujours intéressants pour le théâtre. Ce qui est passionnant chez les gens de l'économie, c'est qu'ils ne sont pas en pleine lumière comme les hommes politiques. On sait qu'ils prennent des décisions importantes, et en même temps, ils sont presque invisibles. De même que Shakespeare a montré des rois qui se faisaient la guerre et luttaient pour le pouvoir, il est intéressant aujourd'hui de voir des gens qui projettent des mains mises sur l'économie ou qui tentent, dans leur travail de consultants, de détruire l'Etat ou de grandes entreprises. Le sort de très nombreuses personnes en dépend. Les consultants exercent un pouvoir même s'ils se présentent comme s'ils ne mettaient à disposition que leurs compétences professionnelles, leurs analyses. A travers leurs catalogues de valeurs, les entreprises de consultants développent une image de l'homme fondé sur l'efficacité et la conformité à l'économie. » „Mächtige Menschen sind für das Theater immer interessant. Spannend an den Wirtschaftsleuten ist, dass sie nicht wie die Politiker öffentlich in Erscheinung treten. Man weiß, dass sie die eigentlich bedeutenden Entscheidungen treffen, gleichzeitig sind sie fast unsichtbar. Wie Shakespeare Könige gezeigt hat, die untereinander Kriege führen und um die Macht kämpfen, ist es jetzt interessant, Leute zu sehen, die feindliche Übernahmen in der Wirtschaft planen, oder als Berater versuchen, den Staat oder große Konzerne umzustrukturieren. Das entscheidet über das Schicksal von sehr vielen Leuten. Die Berater üben Macht aus, obwohl sie so auftreten, als würden sie tatsächlich nur ihr Fachwissen, ihre Analysen zur Verfügung stellen. Die Beraterfirmen entwickeln über ihre aufwendigen Wertekataloge ein Menschenbild, das nur auf Effizienz und Wirtschaftlichkeit aufgebaut ist.“ F. Richter, 2003, „UNTER EIS - ein Interview mit Falk Richter“, TIP, interview de P. Laudenbach.

⁴ „Das Theater muss aufzeigen, was es an Inszenierungsstrategien ausserhalb des Theaters, in der sogenannten echten Welt, gibt.“ F. Richter, 2003, F. Richter et R. Sennett, „'Ich habe das Wef als eine Art von Theater erlebt' oder ‚Bush spricht in seinen Reden von der Welt, als ob sie eine Soap-Opera wäre‘“, DU-Magazin, février 2003, pp.32-33.

semble ici plus adapté que le terme « engagé », qui dénote un rapport à un engagement externe à la pratique artistique.⁵ C'est la forme et les moyens de la représentation qui sont mis en cause et permettent la dénonciation d'une idéologie dominante. Ce travail rappelle les assertions de Hans Thies Lehmann pour qui l'aspect politique du théâtre se trouve avant tout dans la forme : le théâtre politique est avant tout une interruption du politique et une pratique de l'exception.

Aux formules 1 et 2 (interruption du politique, pratique de l'exception) s'ajoute une troisième de façon éclairante : la dissolution des simulacres dramatiques. (notre traduction)⁶

Chez Richter, le travail sur le multimedia, sur les images, a une force politique, car c'est une mise en abyme de la façon dont « le monde réel » met en scène la vérité. Le théâtre devient le seul « endroit de libre pensée »⁷ pour des raisons politiques et intrinsèques : politiquement, car c'est un lieu peu contrôlé, qui apparaît moins comme un enjeu de pouvoir que la télévision⁸, et intrinsèquement, car sa structure permet de montrer à vue les stratégies d'illusion et de représentation de la réalité, de représenter l'image et les moyens de création de cette image.

La télévision ne peut que montrer l'image, elle ne peut pas l'expliquer. La télévision n'est pas à même d'expliquer le système dans lequel nous vivons, elle ne peut que contribuer à le produire, à l'établir comme immuable, et à le reproduire à l'infini. Elle ne peut supporter les pauses, les silences, pas plus que les réflexions complexes. Les émissions où l'on convoque des experts et les talkshows ne créent que de la confusion, que du chaos ennuyeux ou hystérique – et des dialogues de sourds- et ils ne créent aucune clarté, que du flou. Seul le théâtre peut analyser et identifier.(notre traduction)⁹

⁵ Cf. M.- M. Corbel, novembre 2005, « Théâtres politiques, théâtres rebelles », www.exorde.fr.

⁶ „Zu den Formeln 1 und 2 (Unterbrechung des Politischen, Praxis der Ausnahme) kommt so erläuternd die dritte Formel: Auflösung der dramatischen Simulakra hinzu.“, Hans-Thies Lehmann, 2002, « Wie politisch ist postdramatisches Theater ? » in *Das Politische Schreiben*, Berlin, *Theater der Zeit*, Recherchen 12, p. 18

⁷ „Theater ist der Ort des freien Gedankens“, F. Richter décembre 2001, *Die Schweizer Wochenzeitung* (woz), interview de Stephan Ramming.

⁸ « Le théâtre est un lieu où il est encore possible de formuler des pensées qui ne soient pas immédiatement soumises à un contrôle comme c'est le cas à la télévision et de plus en plus dans la presse écrite. C'est particulièrement visible dans les périodes de guerre. Certaines assertions sont tout simplement interdites et tombent sous le coup d'interdictions de travail. » „Das Theater ist ein Ort, an dem überhaupt noch Gedanken formuliert werden können, die nicht sofort einer Kontrolle unterliegen, wie das im Fernsehen und weitgehend in den Printmedien der Fall ist. In Kriegszeiten wird dies besonders auffällig. Bestimmte Äusserungen sind schlichtweg verboten und werden mit Berufsverbot geahndet.“ Ibid.

⁹ „Das Fernsehen kann das Bild nur zeigen, es kann es nicht erklären. Das Fernsehen ist nicht in der Lage, das System, in dem wir leben, zu erklären, es kann nur es selbst miterzeugen und als unveränderbar hinstellen und immer wieder abbilden. Pausen und Schweigen erträgt es ebenso wenig wie komplexe Gedankengänge. Die Expertenrunden und die Talkshows schaffen eher Verwirrung, sind langweiliges oder hysterisches Durcheinander – und Aneinandervorbeigerede, sie schaffen keine Klarheit, nur Nebel. Analyse und Erkenntnis: das kann nur das Theater.“ F.Richter, 2003, in F. Richter et R. Sennett, „Ich habe das Wef als eine Art von Theater erlebt' oder ‚Bush spricht in seinen Reden von der Welt, als ob sie eine Soap-Opera wäre“, *op. cit.*, pp. 33-34

Cette forme de théâtre rebelle met en scène le contexte, le milieu dans lequel évoluent les individus et a pour but de provoquer la réflexion. Pour Falk Richter, l'effet de distanciation brechtienne, de re-présenter l'état du monde comme un élément nouveau, ne fonctionne plus aujourd'hui car les mass media présentent une vision du monde déjà retravaillée et mythifiée¹⁰. Le théâtre se doit d'informer, de montrer des processus complexes. La particularité cependant des textes de Richter est d'interroger non des processus généraux, mais l'articulation entre ce contexte et les individus. C'est la possibilité de constitution d'une identité commune que l'auteur interroge, dans les individus qu'il met en scène comme dans ses interrogations sur sa propre pratique. C'est également en cela qu'il se distingue du théâtre politique de la cité grecque voire même de Brecht ou Piscator, pour qui l'espace théâtral avait alors pour fonction de constituer une identité commune entre acteurs et spectateurs.

Une mise en question de la communauté et de la participation symbolique

Les pièces de Richter évoquent précisément la difficulté de créer une communauté, un collectif : c'est ainsi la possibilité du politique elle-même qui est mise en cause. Bernard Stiegler parle du politique comme de ce moment de constitution, qui permet de s'approprier un passé commun, et du coup, de se projeter ensemble vers l'avenir. C'est ce processus d'adoption qui permet de former un « nous ». A l'ère hyperindustrielle, où les conditions de vie changent de façon permanente, la participation symbolique à ce « nous » devient problématique et est remplacé par un « on », plus subi que créé.¹¹

Richter, en mettant en place l'expérience d'écriture et de mise en scène intitulée le *Système*, veut s'intéresser à la façon dont le « système » s'incarne même dans l'individu et l'intime. C'est ce qu'il explique dans un texte théorique qui constitue la première étape du projet où il expose son idée d'écriture et de travail sur les années à venir.

Depuis environ deux heures je cherche ces notes, j'avais tout écrit quelque part – LE SYSTEME- comment ça fonctionne, j'avais pris exprès un an pour ça, pour trouver comme ça marche, comment ça fonctionne...il y avait une série de points de repères, mais maintenant ils ont tous disparu. (notre traduction)¹²

¹⁰ Il traite notamment de ce sujet dans l'entretien avec Richard Sennett de 2003.

¹¹ B. Stiegler, 2003, *Aimer, s'aimer, nous aimer. Du 11 septembre au 21 avril*, Paris, Galilée.

¹² „Seit etwa zwei Stunden suche ich jetzt diese Aufzeichnungen, irgendwo hatte ich mir das alles notiert, ich hatte mir doch extra ein Jahr Zeit genommen, um herauszufinden, wie das geht, wie das funktioniert...es gab eine Reihe Anhaltspunkte, aber jetzt sind die alle weg“, F. Richter, 2003, „Das System. Ein Konzept“, *op. cit.* p. 63

Le sociologue Richard Sennett parle d'« homme flexible »¹³ : dans le capitalisme d'aujourd'hui, l'homme s'auto-définit en fonction de l'environnement professionnel. La mobilité, la flexibilité morcellent la vision que l'on a de soi-même. La thématique de la « fractale », récurrente dans *Tout. En une nuit*, traduit cet éclatement. Les personnages d'*Electronic city* sont emblématiques de cette influence du contexte sur l'individu : un businessman, Tom, qui court d'un bout de la planète à l'autre ne parvient jamais à retrouver celle qui l'aime, Joy, qui travaille dans une chaîne d'aéroports et est elle aussi transportée d'un lieu à l'autre. A l'inverse, *Tout. En une nuit*, est la perspective d'une femme seule, obsédée par des films qui cherche sa propre authenticité dans un monde saturé d'images. Mais dans toutes ces pièces, c'est le rapport de l'individu au collectif, au social que Richter interroge. La cité, endroit du politique, est devenue électronique chez Richter, mondialisée, surmoderne.¹⁴ D'où un contexte générationnel, transnational qui n'a rien d'anecdotique. Dans *Tout. En une nuit* comme dans *Electronic city*, les personnages expriment leurs sentiments par des chansons référencées, typiques d'une période (Eurythmics) ou font part de leur détresse par des dialogues de films (Cronenberg, Lynch). Le « je » y est mis à mal car on ne le connaît pas, on ne l'identifie pas. Les figures de Richter s'interrogent sur leurs sentiments, sont sûrs de les avoir déjà éprouvés, de réutiliser des sensations préfabriquées. *Nothing hurts* s'achève sur ce constat amer :

Pour la première fois de ma vie je constate cette, cette, euh, comment dire, proximité de la mort, et qu'on doit se décider...et que mon énergie disparaît tout d'un coup, que tout d'un coup je n'ai plus d'énergie, je suis vide, je me vois vide, je me vois me répéter, ne rien faire d'autre, ne plus bouger, toujours répéter : oui, je pense que, oh mon Dieu oui, tous ces gens, je n'en aime aucun, je travaille avec eux, je pense, oui, je pense que j'ai déjà éprouvé très souvent tous ces sentiments. (notre traduction)¹⁵

La femme de *Tout. En une nuit* se regarde agir et ressentir, devenant le personnage de son propre film.

¹³ R. Sennett, 1998, *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Berlin., cf. également les analyses d'Anja Dürrschmidt, A. Dürrschmidt, 2000, *Tendenzen und Erscheinungen in der jüngsten deutschen Literatur – insbesondere bei Falk Richter und Rainald Goetz*, Magisterarbeit, Humboldt-Universität, Berlin.

¹⁴ Cf Marc Augé, 1992, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

¹⁵ « Ich merke ja zum ersten Mal in meinem Leben diese Todesnähe, und daß man sich entscheiden muß... und dass mir plötzlich meine Energie ausgeht, dass ich plötzlich keine Energie mehr habe, einfach leer bin, mir selbst dabei zuschaue, wie ich mich immer nur wiederhole, nicht mehr bewege, immer nur wiederhole: Ja, ich denke, o Gott, ja, all diese Menschen, ich liebe keinen von denen, ich arbeite mit denen, ich denke, ja, ich denke, all diese Sachen habe ich schon sehr oft gefühlt» F. Richter, 1999, *Nothing hurts*, Francfort, Fischer, traduction Anne Monfort, 2001, réalisée avec le soutien de la Maison Antoine Vitez.

Je m'observe. Je m'observe et j'observe les mouvements de mes pensées. Je veux comprendre comment je vais en ce moment, ce qui m'arrive. Soudain, des sentiments sont là, et tu sais que ce ne sont pas les tiens(notre traduction).¹⁶

La référence au cinéma, voire à la série télévisée est donc loin d'être gratuite dans les pièces de Richter, puisque la caméra devient emblématique du regard sur autrui. Dans *Electronic city*, l'histoire de Joy et Tom est entrecoupée de la série télévisée *Joy, une femme ordinaire*, jusqu'à ce qu'on ne distingue plus l'original de la copie. Une particularité grammaticale apparaît alors dans *Electronic city*, l'irruption de la première personne, du « je », attribué à un personnage qui n'est pas nommé, pas identifié.

-Le film de sa vie :

-Une équipe de télé est à ses côtés, des gens très gentils, le réalisateur, un homme sympathique, gentil, qui présente bien, que je joue moi-même, s'occupe beaucoup d'elle, semble vraiment intéressé par elle, prend son temps, l'écoute, allez, Joy, asseyez-vous, mettez-vous à l'aise, ou peut-être qu'on pourrait se tutoyer, hein, Joy, je suis Peter, alors, raconte Joy, raconte donc comment ça s'est passé. (notre traduction)¹⁷

Alors que Joy et Tom sont en proie à une impossibilité à se définir, la seule entité à même d'affirmer son identité et son rôle social, est le réalisateur, celui qui participe à la création de ces images proliférantes et de cette mise en question de la réalité.

Outre les figures de ses pièces, c'est aussi lui-même et sa pratique d'écriture que Richter questionne. On songe à la phrase de Robbe-Grillet : « Non seulement je ne comprends pas le monde mais je ne me comprends pas non plus moi-même, et c'est pour cela que je me parle »¹⁸. Richter interroge le « je », mais aussi ce « nous » dans lequel on ne se reconnaît plus et qui se confond avec un on.

Mais ça, ce n'est pas la pièce, ça, quoi que ce soit, ce que j'écris là, c'est le MOTEUR qui nous mène finalement à notre but : nous voulons enquêter, chercher, questionner, interroger, non, nous ne voulons pas cracher un produit de plus, nous nous nous, encore un de ces mots que j'ai recopié chez Bush et Blair – qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce que c'est que ce « nous », enfin, ce « nous », c'est le monde civilisé, donc moi et moi j'ai imaginé quelque chose qui va devenir réalité, et en plus

¹⁶ « Ich beobachte mich. Ich beobachte mich und die Bewegung meiner Gedanken. Ich will herausfinden, wie es mir in diesem Augenblick geht, was mit mir jetzt passiert. Plötzlich sind da Gefühle und du weißt, es sind nicht deine eigenen», F. Richter, 1997, *Alles. In einer Nacht*, Francfort, Fischer, Traduction A. Monfort, 2003, réalisée avec le soutien du programme Transfert Théâtral du Goethe Institut.

¹⁷ «-Der Film zu ihrem Leben:

-Ein Fernseheteam steht neben ihr, sehr nette Leute, der Regisseur, ein ausgesprochen netter, freundlicher, gutaussehender Mann, von mir selbst gespielt, geht sehr auf sie ein, scheint wirklich echt an ihr interessiert zu sein, er nimmt sich Zeit für sie, er hört ihr zu, bitte Joy, setzen Sie sich, machen Sie es sich bequem oder vielleicht sollten wir einfach Du sagen, was Joy, ich bin der Peter, also, dann erzähl doch mal Joy, erzähl doch einfach mal, wie war das», F. Richter, 2002, *Electronic city*, Francfort, Fischer.

¹⁸ A. Robbe-Grillet, 2005, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, p. 159

dans le quartier de Charlottenburg, à Berlin Ouest, en plein dans les secteurs extérieurs de ce qui était autrefois la zone alliée. (notre traduction)¹⁹

La démarche de Richter peut rappeler celle d'un autre homme de théâtre allemand, Christoph Schlingensief, qui parle d'autoprovocation à propos de son travail, entendant par là qu'il ne s'exclut pas du groupe ou du processus social qu'il interroge.²⁰ L'artiste ne crée pas le scandale pour provoquer le public et effectuer une démonstration dont il connaît déjà le résultat mais s'inclut dans l'expérience. Le processus d'écriture du texte théorique *Le Système* est là aussi très significatif : l'auteur alterne les réflexions théoriques et une petite scène d'interview entre deux figures mettant en lumière le fascisme rampant des mentalités. A la fin de cette scène, Richter précise

Et maintenant revenons au système – je voulais être plus précis. (notre traduction)²¹

L'interrogation formelle porte aussi sur la séparation traditionnelle entre texte théorique et texte artistique, ainsi que sur la démarche artistique en elle-même.

L'interrogation sur la langue : le retour du tragique

Le lieu de l'interrogation du politique, comme le montre cet extrait du *Système*, est donc non seulement l'image, mais d'abord et avant tout la langue. L'auteur y combat avec son propre langage.²² Il établit une confusion volontaire entre l'art et la vie, comme le montre cet extrait programmatique de *Dieu est un DJ*, où après avoir repris un passage de *Nothing hurts*, il commente avec auto-ironie le statut de ce texte :

¹⁹ «aber das ist jetzt hier nicht das Stück, das hier, was auch immer das ist, was ich hier aufschreibe, ist der MOTOR, das führt dann letztlich dahin wo wir hin wollen: Wir wollen suchen, forschen, fragen, erkunden, nein, wir wollen nicht wieder das nächste Produkt ausspucken, wir wir wir, auch so ein Wort, das ich mir von Bush und Blair abgesehen habe – was meint denn das? Was meint denn dieses „Wir“, na also, dieses „Wir“, das ist die zivilisierte Welt, also ich und ich habe mir hier etwas überlegt und das soll jetzt Wirklichkeit werden und zwar in Charlottenburg, im Kern der zerfallenden Außenbezirke der vormals alliierten Zone», F. Richter, «Das System. Ein Konzept», *op. cit.*, p. 64.

²⁰ «Il qualifie ses actions de recherche de points faibles dont l'issue est inconnue y compris pour lui. L'autoprovocateur ne s'exclut pas de ses observations, il veut utiliser son doute sur lui-même comme une force productive pour accumuler des expériences dans les domaines personnel et social.» «Seine Aktionen charakterisiert er als Suche nach Schwachstellen, deren Ausgang auch für ihn ungewiss bleibe. Der Selbstprovokateur schliesst sich von der Beobachtung nicht aus, er will den Selbstzweifel als Produktivkraft nutzen, um in persönlichen und gesellschaftlichen Kontexten Erfahrungen zu sammeln», J. van der Horst, *Theater als Medienphänomen*, pp. 108-109. cf également A. Monfort, 2006, «Montrer ou signifier ? Tabou et limites de la représentation chez Frank Castorf et Christoph Schlingensief», in E.Kammerer, E. Mutschelknaus, I.Streble (éd.), *Verboten, verschwiegen, ungehörig? Ein Blick auf Tabus und Tabubrüche/ Interdit, inconvenant, inacceptable ? Pour une réflexion sur les tabous et leur violation*, Logos, Berlin.

²¹ «Und weiter im System – ich wollte genauer werden», F. Richter, «Das System. Ein Konzept» *op. cit.*, p. 63.

²² On retrouve ici les problématiques de Beckett ou Blanchot.

ELLE : C'est de l'art, mec !
 LUI : De l'art !
 ELLE : De l'art.
 LUI : Merde, ma vieille, c'est de l'art
 ELLE : Mais non, mon vieux, c'est de la vie
 LUI : Putain, merde, dis-moi la différence et tu as gagné (notre traduction)²³

Cette mise en question de la forme s'incarne dans le processus de réécriture cher à Falk Richter et qui concerne chez lui aussi bien le langage que le son ou l'image.

Pour l'écriture de *Sous la glace*, par exemple, Richter a travaillé à partir d'un documentaire de Marc Bauder, *Grow or go*, et reprend les termes techniques et creux des consultants. Il les insère tels quels dans une rythmique musicale de réponses courtes et immédiates

CHARLES SOLEILLET Accepter le risque
 AURELIEN PAPON Créer du possible
 CHARLES SOLEILLET Proposer sa créativité
 AURELIEN PAPON Capitaliser les opportunités du marché
 CHARLES SOLEILLET Inspirer les autres avec une vision d'avenir
 AURELIEN PAPON Faire preuve de motivation, assumer de nouvelles
 responsabilités, acquérir de nouvelles compétences (notre traduction)²⁴

Le travail sur la musicalité et la rythmique linguistique est fondamental pour le travail de Richter ; Anja Dürrschmidt parle de « techno mundi »²⁵ à propos de cette écriture. Le monde est maintenant constitué de sons, de termes interchangeable, où la définition et surtout la réalité sous-tendue par un terme cède le pas à la sonorité.

LUI : “ Critique ”
 ELLE : Quoi ?
 LUI : “ Critique ”, encore un de ces mots...
 ELLE : “ Critique ”, d'accord, “ critique ”, “ rébellion ”, “ provocation ”,
 “ résistance ”, euh...

²³ „SIE Das ist Kunst, Mann!

ER Kunst!

SIE Kunst

ER Scheiße, Alter, das ist Kunst

SIE Quatsch, Alter, das ist Leben

ER Oh, Mann, Scheiße, Alte, sag mir den Unterschied, und ich gebe dir den großen Preis“ F. Richter, 1999, *Gott ist ein DJ*, Francfort, Fischer. Traduction A. Monfort, 2001.

²⁴ „KARL SONNENSCHNEIN Risiko akzeptieren

AURELIUS GLASENAPP Möglichkeiten schaffen

KARL SONNENSCHNEIN kreatives Denken zur Verfügung stellen

AURELIUS GLASENAPP Chancen, die der Markt bietet, zu Kapital machen

KARL SONNENSCHNEIN Mit einer Vision für die Zukunft die anderen inspirieren

AURELIUS GLASENAPP Motivation demonstrieren, neue Aufgaben übernehmen, neue Fähigkeiten erlernen“, F. Richter, 2004, *Unter Eis*, Francfort, Fischer. Traduction A. Monfort, 2006, *Sous la glace*, Nouvelles scènes allemandes, Toulouse, p.47.

²⁵ Anja Dürrschmidt, p. 87 : „Die Idee des teatro mundi hat sich in den Hirnen breitgemacht, ist zu einem fatalen techno mundi. Weitergesponnen bedeutet dies: Wer die Welt ändern will, braucht sich bloß die Sounds zu nehmen, das Störende herauszuschneiden, und es wieder zusammensetzen.“

LUI : “ révolution ”
 ELLE : Mais c’est pas le nom de la nouvelle photocopieuse, ça?
 LUI : Oui
 ELLE : “ Les jeunes sauvages ”
 LUI : Oui oui, “ les radicaux ”
 ELLE : “ radicaux, jeunes, sauvages : l’UMP ! ”
 LUI : “ Des changements ”
 ELLE : “ De nouvelles perspectives ”
 LUI : “ Dieu est un DJ ! ” *IL met un disque.* “ J’ai traversé Berlin la tête pleine de chaos et le cœur plein de peur ”
 ELLE : Quoi ?
 LUI : C’est le titre du disque
 ELLE : Je vois²⁶

Cette stratégie de réécriture du sens par le son se retrouve dans le travail multimedia qui sous-tend l’œuvre de Richter et qui interroge lui aussi le rapport à l’écriture et au monde. Dans *Sept secondes* comme dans *Sous la glace*, Richter travaille sur le fait que la représentation de la guerre est de plus en plus proche d’un jeu vidéo. Dans *Sept secondes*, Brad, est dans un avion qui se met en pilote automatique et bombarde un mariage parce qu’il a appuyé sur la mauvaise touche. Dans *Sous la glace*, Jean Personne confond un braquage de banque et un jeu vidéo qui s’intituleraient « Target the loser kill kill ». Dans *Electronic city* et *Sept secondes*, l’auteur indique des codes cinématographiques « gros plan », « ralenti » : le fait de nommer le traitement de l’image l’interroge. C’est la langue de Richter et son flux permanent qui permettent le passage et la confusion entre les images réelles et fictionnelles. A travers cette prise en compte du son et de l’image dans l’écriture, l’interrogation sur le langage se fait jour et fait correspondre le même mot à des réalités différentes, voire à des degrés de réalité différentes

²⁶ „ER „Kritik“

SIE Was?

ER „Kritik“, auch so ein Wort

SIE „Kritik“, ja, „Kritik“, „Rebellion“, „Provokation“, „Widerstand“, hmm.

ER „Revolution“

SIE Das ist doch so n neues Kopiergerät, oder?

ER Ja

SIE „Junge Wilde“

ER Jaja, „radikal“

SIE „Radikal, jung, wild: CDU!“

ER „Veränderungen“

SIE „Neue Perspektiven“

ER „Gott ist ein DJ!“ *ER legt eine Platte auf.* „Ich lief durch Berlin mit einem Kopf voller Chaos und einem Herzen voll Angst“

SIE Was?

ER Heißt diese Platte

SIE Verstehe.“, F. Richter, 1999, *Gott ist ein DJ*, Francfort, Fischer. Traduction A. Monfort, 2002, *Dieu est un DJ*, traduction réalisée avec le soutien de la Maison Antoine Vitez.

Ce combat de l'auteur contre son propre langage est le signe du tragique contemporain, celui du sujet. Richter n'utilise d'ailleurs jamais le mot drame, alors qu'il emploie le terme « tragique » dans *Nothing hurts*²⁷ ainsi que dans le deuxième tableau de *Tout. En une nuit* : alors que la pièce semblait retracer l'abandon d'une femme et sa tentative de rejoindre l'homme qui l'aurait quittée, elle s'avère n'être autre qu'un combat de l'héroïne contre elle-même, contre sa propre voix.

Ce sont les moments vraiment tragiques
Qui nous sont restés, mon ami
Laisser de nuit des appels au secours sur son propre
répondeur
Effacer tout le lendemain avant d'être capable
de se rappeler
Ce sont les moments vraiment tragiques²⁸

Dans un entretien récent dans *Theater der Zeit*, Christoph Menke et Hans-Thies Lehmann rappelait que le tragique est aujourd'hui du domaine de l'individu, scindé entre ses actes et un contexte social qui lui impose une structure. Depuis la tragédie grecque, l'ironie tragique met en scène un personnage qui parle de lui-même sans le savoir. Hans-Thies Lehmann fait remarquer que le théâtre postdramatique traite particulièrement de ce rapport entre la parole active et la parole subie à l'intérieur du sujet. Le multimedia et l'irruption de nouvelles formes dans le théâtre permet a fortiori cette tension du sujet entre sa propre parole et un « être-parlé ».²⁹ L'interrogation des personnages de Richter et de l'auteur lui-même sur leur propre langage, sur leurs sentiments qui ne s'accordent pas aux mots est éminemment tragique et politique.

²⁷ Dans le premier monologue, Sylvana se définit comme « cool et tragique ».

²⁸ „Das sind die wirklich tragischen Momente

Die uns noch geblieben sind, mein Freund

Nachts auf seinem eigenen Anrufbeantworter Hilferufe hinterlassen

Am nächsten Morgen alles löschen, bevor man sich erinnern kann

Das sind die wirklich tragischen Momente“, F. Richter, 1997, *Alles. In einer Nacht*. traduction A. Monfort, 2003.

²⁹ «A partir de là, on peut interpréter ces étonnantes analogies formelles entre la tragédie antique et les formes actuelles d'un théâtre postdramatique qui se détache du drame (qui a été la ligne générale depuis la Renaissance jusqu'au XXe siècle) : le théâtre s'y ouvre de tous les côtés et il existe à nouveau un « être-parlé », entre autres grâce à la médiatisation, par exemple sous forme de « sujets » choraux ou collectifs. » « Vielleicht lassen sich von da her diese merkwürdigen formalen Analogien deuten zwischen der antiken Tragödie und der „postdramatischen“ Auflösung der großen Linie des dramatischen Theaters (von der Renaissance bis ins 20. Jahrhundert) in heutigen Formen, wo sich das Theater nach allen möglichen Seiten öffnet und wo es nun wieder ein Gesprochen-Werden gibt, auch durch die Medialität hindurch, etwas wie chorische oder kollektive „Subjekte“ » H.-T. Lehmann et C. Menke mars 2006, „Das Schweigen des Helden“, *Theater der Zeit*, p. 11.

Le processus d'adoption dont parle Stiegler concerne d'abord et avant tout le langage. C'est la mise en scène de cette appropriation du langage collectif par l'individu dont parle Richter. Comment parler de « je » ou de « nous », quand les mots font défaut ? Les personnages de Richter et la démarche formelle de l'auteur réunissent dans leur entité même les préoccupations politiques. Le choix du théâtre correspond à un désir de faire entendre la langue autrement : il reste un espace de rébellion où le combat contre le langage s'incarne dans des corps, sous le regard d'autrui. C'est l'urgente mission politique que revendiquait Müller pour le théâtre, dans un de ses entretiens.

Je vois là une possibilité : utiliser le théâtre pour de tout petits groupes (pour les masses, il n'existe déjà plus depuis très longtemps), afin de produire des espaces d'imagination, des lieux de liberté pour l'imagination – contre cet impérialisme d'invasion et d'assassinat de l'imagination par les clichés et les standards préfabriqués des medias. (...) Au départ, il est tout à fait indifférent de savoir comment ou de quoi sont faits ces lieux de liberté pour l'imagination, si les contenus sont mauvais ou bons, c'est tout à fait indifférent. Cela sonne mal, et volontariste : la seule chose importante pour le moment, à mon avis, est que quelque chose naisse dans ces Etats d'ordre.³⁰

³⁰ H. Müller, 1981, « Le cas Althusser m'intéresse » in *Fautes d'impression. Textes et entretien*, traduction Jean-Pierre Morel, 1990, Paris, L'Arche, p. 22.