



HAL
open science

À la recherche de la cohérence perdue

Hilda Inderwildi

► **To cite this version:**

Hilda Inderwildi. À la recherche de la cohérence perdue. Coédition PUM / Théâtre de La Digue. , NOUG 10, pp.9-22, 2008, Martin Heckmanns, Wörter und Körper / Accords perdus. Collection bilingue “ nouvelles scènes allemand ”, Hilda Inderwildi, Catherine Mazellier-Lajarrige. hal-01478717

HAL Id: hal-01478717

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-01478717v1>

Submitted on 28 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Wörter und Körper /

Accords perdus

Martin HECKMANN

À la recherche de la cohérence perdue

Hilda INDERWILDI
(Université de Toulouse 2-Le Mirail)

En mots et en musique : quand le verbe se fait chair

Le théâtre est affaire de mots. Cette évidence revêt chez Martin Heckmanns des aspects nouveaux. Réduisant souvent la fable au minimum, son théâtre interroge le sens même des mots, frappe par le caractère autoréférentiel de ses cadres dramatiques et par sa virtuosité formelle.

L'essence des mots, leur substance, leur insignifiance, est au cœur des pièces *Schieß doch, Kaufhaus!* (2002) et *Kränk* (2004), mises en scène comme un diptyque par Simone Blattner. Le critique Gerhard Jörder évoque des « ballets de mots » liés de manière « congénitale »¹, qui rappellent « la danse » où Lina, le personnage principal de *Wörter und Körper* (2007), voudrait « incruster par la parole » la succession des rencontres qui font sa vie.

Sous la forme d'une pièce familiale, *Kränk* est une réflexion sur la création linguistique, les hiatus induits dans l'interprétation du monde et les révolutions (im)possibles. Le père de famille, designer médias, personnage parodique de la vraie créativité, reprend à son compte toutes les platitudes qui font recette. Par opposition, son fils Christoph se rebaptise Ernk, invente des mots en altérant systématiquement les voyelles (« kränk » pour « krank », « änders » pour « anders »...) et bouscule les structures syntaxiques. Il subvertit le langage courant, en dénonce les codes et la vacuité, s'aménage un espace de liberté où le rejoint Rosa, la fille d'une des collaboratrices de son père. Tandis que les adultes, pris dans un jeu de séduction convenu,

¹ Gerhard Jörder, « Schlaf mit mir, du hast doch eh nichts vor », in: *Die Zeit* N° 43 (18.10.2007), p. 56.

enchaînent les banalités et les dialogues de remploi, les enfants jouent avec le langage, mêlant les univers quotidiens et télévisuels, pour trouver un terrain d'entente verbal. Quand les parents s'emparent du langage « kränk » dans l'intention de le ridiculiser et de le neutraliser tout à la fois, Ernk se sent dépossédé de son identité propre. Désespéré, il rend visite à sa mère internée dans une clinique psychiatrique où elle redevient peu à peu cohérente. Victime comme elle de la violence verbale paternelle, il lui tranche symboliquement la gorge, avant de s'appliquer le même traitement. C'est à cela que se limite l'action de cette pièce dont la thématique, le conflit des générations et des sexes, n'est pas neuve. Martin Heckmanns transcende néanmoins le scénario classique en adoptant un point de vue structuraliste qui installe le conflit au niveau du langage sans pour autant oublier l'humain. C'est en ce sens que l'on peut parler « d'un bond dans l'évolution de l'auteur »², dont les personnages semblaient auparavant de simples « vecteurs de textes », impropres à l'analyse en profondeur.

La pièce *Schieß doch, Kaufhaus!*³ se présente comme un montage de textes illustrant l'aliénation de l'homme à l'ère de la mondialisation. Les noms des cinq personnages qui suggèrent laconiquement autant d'états : Ätz, Fetz, Klar, Kling et Knax, indiquent qu'il s'agit surtout « d'instances de discours [...] marquant le déplacement du langage comme véhicule d'un sens vers l'exploitation de sa seule sonorité, en deçà de toute sémantisation »⁴. Ces pseudo-personnages, héritiers des conceptions de Ludwig Wittgenstein, souffrent de l'impossibilité à communiquer. Les mots de l'économie de marché, de la performance et de l'évaluation, de la politique aussi, semblent avoir investi et supplanté tous les domaines de l'humain, rendant indicibles le

² Dietmar N. Schmidt, auteur, metteur en scène et critique de théâtre, membre du comité de sélection des Journées théâtrales de Mulheim, dans le programme du festival 2004.

³ Créée le 9 mai 2002 à Dresde dans une mise en scène de Simone Blattner, cette pièce est une commande du Theaterhaus d'Iéna et du Staatsschauspiel de Dresde/TIF (Theater in der Fabrik). C'est l'œuvre qui assoit la carrière d'auteur dramatique de Martin Heckmanns. Pour le détail de la création des pièces, le lecteur se reportera à la partie intitulée « l'auteur », à la fin du présent avant-propos.

⁴ Emmanuel Béhague, « 1968 (... ou ce qu'il en reste) dans l'écriture dramatique contemporaine : *Die Ballade vom Nadelbaumkiller* (Rebekka Kricheldorf), *Die Optimisten* (Moritz Rinke), *Schieß doch, Kaufhaus!* (Martin Heckmanns) », à paraître en avril 2008 dans *Écritures en décalage. Le théâtre contemporain de langue allemande*, textes réunis et présentés par Hilda Inderwildi et Catherine Mazellier, Paris : L'Harmattan (collection *De l'Allemand*).

sentiment et la relation à l'autre : « N'y a-t-il plus d'espace qui puisse être interprété comme extérieur et étranger au terrorisme de l'économie ? »⁵. Ce qui, dans la première pièce de Martin Heckmanns, le monologue *Finnisch oder ich möchte dich vielleicht berühren* (1999) débouche sur une dramaturgie du silence et du discours en suspens, donne lieu dans *Schieß doch, Kaufhaus!* à une avalanche de mots faisant apparaître en creux la vacuité et l'autisme des personnages, leur nostalgie diffuse d'un sens ou d'un combat à mener, d'un corps en somme, dans une dramaturgie tout entière articulée aux mots. Emmanuel Béhague dit avec raison que la production incontrôlée du langage est une concrétisation sonore de l'échec de la critique analytique et même de son impossibilité que signent de constants effets d'ellipse. La pièce montre concrètement, au niveau du langage, que trop d'ouverture nuit à la liberté et détruit les identités en les intégrant au seul contexte véritablement mondialisé : celui de l'exploitation commerciale. L'œuvre met finalement en scène une « dépression mondialisée »⁶ où se substitue à une parole innée et naturelle un langage artificiel, étranger même pour le locuteur qui en vient à souhaiter, dans une contre-utopie désolante, qu'on ne mette plus aucun enfant au monde pour que s'éteigne la race humaine. La mondialisation n'étant pas un thème auquel on associe immédiatement des situations théâtrales, la dramaturgie fonctionne sur le mode du « Witz », tout à la fois jeu de combinatoire, proposition poétique et ouverture sur le mystère⁷.

L'univers des consultants mis en scène dans *4 Millionen Türen* (2004), plus théâtral en soi, permet également une écriture nerveuse et inventive, usant du caractère performatif du « Witz ». Cette pièce représente une expérience inédite dans la production de Martin Heckmanns. Il l'écrit avec

⁵ Martin Heckmanns, *Schieß doch, Kaufhaus!* In: *Spectaculum 74. Fünf moderne Theaterstücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003, p. 117, « Gibt es keinen Raum mehr, den man dem Terror der Ökonomie als fremd und äußerlich begreifen könnte? ».

⁶ Katrin Bettina Müller, « Der Witz der Verzweifelten », in: *taz* (12.23.2002).

⁷ Dans son ouvrage *La genèse du romantisme allemand. 1797-1804* (Paris : Aubier, 1969), Roger Ayrault tente de définir le mot « Witz » en envisageant à la fois les aspects de la saillie et du trait d'esprit – qui procèdent en même temps d'une tradition spéculative et d'une grande inventivité combinatoire –, de « l'explosion d'esprit » et du sens de l'infini. La pensée de Schlegel et Novalis est également familière à Martin Heckmanns dont le mémoire de fin d'études portait sur la question du « Witz » dans le premier romantisme. L'auteur en connaît bien les qualités performatives.

Thomas Melle pour le spectacle que montent en quatre semaines au bat-Studiotheater le metteur en scène Eike Hannemann, alors étudiant, et quatre comédiens, dans des conditions semblables à l'écriture de plateau dont Falk Richter est un modèle, notamment avec la pièce *Unter Eis*⁸. Dans l'entre-deux inconfortable des entretiens d'embauche, les moindres conversations prennent des allures de tests. Les personnages, archétypes réduits à leur seule capacité d'intégration à une équipe, sont sans cesse sur leur garde. La pratique hypertrophiée de l'autocensure fait des *dramatis personae* de cette tragédie postmoderne des « identités en chantier régies par la loi du marché »⁹. Développant la notion de « softkills », un champ d'études relevant des sciences humaines susceptible d'intéresser le monde de l'entreprise, Martin Heckmanns montre comment les modélisations de langage, les stratégies de communication, les jeux de rôles, tout ce qui ressortit généralement à l'affichage de compétences, pervertit le dialogue le plus banal en le soumettant à l'obligation de performance. Déjà présentes dans *Schieß doch, Kaufhaus !*, ces solutions prêtes à l'emploi qui sont autant de leurres et de brouillages, sont illustrées et dénoncées à la scène 4 de *Wörter und Körper*, « Softkills », à travers les personnages de Röber (Roufian) et Lina, à qui l'auteur fait ironiquement rappeler l'étymologie du mot communication : « Communiquer. Le mot parle de lui-même. Communication. Il y a de la communion dans ce qui se passe. Entre nous deux, vous et moi. » (p. 79). Sur le mode comique de « Montre moi tes softkills, je te dirai qui tu es », la scène oppose l'univers stérile des « formats » et de la prestation à celui du jeu et de la musique, un espace où peut à la fois se construire l'identité de l'individu et se développer sa créativité¹⁰ : « Tu ramènes tout aux formats. À ce qui existe déjà. À la prestation au client. Pourtant, tu m'as raconté que tu jouais de

⁸ Voir à ce propos l'introduction d'Anne Monfort dans Falk Richter, *Unter Eis / Sous la glace*. PUM, Théâtre de La Digue : Collection *Nouvelles Scènes – Allemand*, 2006.

⁹ « ...der Wandel der Figuren von den *Dramatis Personae* des postmodernen Trauerspiels zur nachfrageorientierten Ichbaustelle », in: Katrin Bettina Müller, « Der Witz der Verzweifelten ».

¹⁰ Dans son essai intitulé *L'Enfant dramatique* (1992), Edward Bond montre comment l'enfant se crée une culture et une personnalité en jouant et en redisant à sa manière ce qu'il perçoit. Le théâtre, par la dimension du jeu, est lui aussi susceptible de générer des identités. Cf. Edward Bond, *Mardi* suivi de l'essai *L'Enfant dramatique*. Texte français de Jérôme Hankins. Paris: L'Arche Éditeur, 1995. Pour Lina, il s'agit de renouer avec soi-même dans une activité véritablement créative.

l'accordéon, avant. Pour toi. Sans que personne ne te le demande. Juste comme ça – *Einfach nur gespielt.* » (p. 83).

Avec *Wörter und Körper*, la prose poétique éclipse les idiolectes, le langage des managers, le jargon des politiques, néolibéraux ou altermondialistes. C'est l'un des enjeux principaux de la pièce : (re)trouver des mots qui ne soient plus simplement des coques vides dans la bouche de non-personnages incarnant des poncifs ou des idéologies aux contours flous. À l'instar du jeune homme mis en scène dans *Finnisch oder ich möchte dich vielleicht berühren*, Lina est d'abord en quête du mot juste. Le premier, imaginant sa rencontre avec une inconnue, répète des amorces de dialogue et des situations que leur banalité et le recours systématique au subjonctif dans le discours finissent par déréaliser, tant et si bien qu'il renonce à parler, tout comme Lina quand elle suppose connu ce qu'elle s'apprête à dire. Mais le personnage de *Wörter und Körper* ne s'en tient pas là : ses nombreux dérapages linguistiques se transforment peu à peu en licence poétique, jubilatoire et libératrice :

LINA: Und Du willst Lyriker sein?

PASSANT: Ich arbeite mit Ordnungen. Das ist kein Unfug. Das hat nichts mit Nonsens zu tun.

LINA: Aber mit Lockerung, oder? Mit Leichtigkeit, nicht?

PASSANT: Aber auch mit Form. Mit Halt. Und Zusammenhang.

LINA: Mir fällt das in letzter Zeit auseinander. Ich hab die Haltung verloren.

PASSANT: Welche Haltung?

LINA: Die Halterung.

PASSANT: Die Halterung im Allgemeinen ?

LINA: Im Allgemeinen, ja. Ich bin so leicht. So übermutig. Ich habe zu wenig Angst, um mich noch ordentlich zu benehmen. (p. 108)

Le jeu sur les mots « Halt » (une forme qui se tient), « Haltung » (tenue), « Halterung » (fixation/retenue) est emblématique de l'écriture poétique de Martin Heckmanns et des difficultés pour le traducteur. Des réseaux de sens et de sonorités, développés sur un rythme ternaire, créent un langage nouveau et musical, fondé sur d'infimes variations pourtant significatives. Comme dans la prose philosophique d'un Heidegger, les répétitions, les anaphores, les effets de chiasme... forment une ossature de sens, tout en composant une partition de musique.

Dans les pièces de Martin Heckmanns, nombreux sont les personnages qui aimeraient pouvoir chanter¹¹ : entre autres, Kling dans *Schieß doch, Kaufhaus !*, Gerlind et le passant poète dans *Wörter und Körper*. Ce dernier se lance dès la scène 2 « Menschenbilder » dans un vibrant éloge de la musique. Le regret de ne pouvoir chanter en parlant, le désir d'écrire un poème capable de trouver les accords de la musique, l'exhortation à lui faire une place majeure renvoient à l'idée de Nietzsche selon laquelle la musique, dans son immédiateté sensible, est plus apte à approcher et faire saisir la réalité dans sa globalité et son essence¹². Corrigé sur le mode comique, quand le passant manque de se faire écraser en réponse à sa question « Où suis-je, lorsque j'écoute de la musique ? », ce passage semble également l'écho théâtral du débat que Thomas Mann engage entre Naphta et Settembrini dans *Der Zauberberg* (*La Montagne magique*). Le personnage de l'humaniste Settembrini juge la musique politiquement suspecte en raison de son caractère a-référentiel et émotionnel ; il alerte sur les dangers de la fascination qu'elle peut exercer¹³, une fascination dont le crissement de pneu de la scène 2 est un contrepoint ironique. Dans l'univers de Martin Heckmanns, la musique « aide », elle rappelle les personnes qu'on a aimées, rappelle à soi : « La musique est une ouverture. Un commencement perpétuel. La musique survit. Au temps et à la souffrance. La musique relie. Les sons et les êtres. » (p. 35). L'expression « le verbe se fait chair » prend tout son sens dans ce monologue du passant : profération, rythme, énergie, respiration, silence, accélération... La parataxe illustre le mouvement non argumentatif de la musique qui emporte simplement l'adhésion et permet de respirer à l'unisson.

¹¹ Martin Heckmanns est musicien, a composé des textes de chansons, appartenu à des groupes et s'est produit comme chanteur.

¹² Au chapitre 5 de *La Naissance de la tragédie*, le philosophe remet en cause l'identification habituelle du poète et du musicien. La musique et le mythe, a-référentiels par nature, permettent de dépasser l'individuation et d'atteindre le noyau des choses. C'est aussi ce qui fonde la supériorité de Dionysos sur Apollon : « Apollo steht vor mir als der verklärende Genius des *principii individuationis*, durch den allein die Erlösung im Scheine wahrhaft zu erlangen ist : während unter dem mystischen Jubelruf des Dionysus der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Seins, zu dem innersten Kern der Dinge offen liegt. ». Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Stuttgart: Reclam (Nr.7131) 1953, chapitre 16, p. 98.

¹³ Thomas Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. III: *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main: Fischer, 1974, p. 156.

Palliant l'insuffisance des mots, la musique est l'un des lieux de la commun(ica)tion authentique entre les êtres et de l'allégresse, comme en témoigne la scène finale de *Kränk* où tous les personnages se retrouvent pour chanter l'alléluia de la messe en si mineur de Johann Sebastian Bach. Dans *Wörter und Körper*, elle est associée à la parole libérée, à la proximité physique, au corps à corps tendre, pour permettre l'épanouissement du personnage. La quête du mot juste va de pair avec la quête de soi et d'un bonheur marqué par la cohérence d'ensemble, par le rapport essentiel du phénomène linguistique et de la dimension charnelle du monde.

La Comédie de la Passion : quand les corps se cherchent

Alliant virtuosité langagière et rebondissements de boulevard, les pièces de Martin Heckmanns sont pour la plupart des comédies. Dans sa dernière pièce *Ein Teil der Gans* (2007), l'auteur tire des ficelles classiques dans les intrigues du théâtre populaire. La situation de départ est familière : un couple est invité à dîner chez un autre, la conversation vire au pugilat verbal, les frustrations et les attirances se font jour. Martin Heckmanns s'empare à dessein d'un schéma traditionnel, quoique plus fréquent dans le théâtre français. Il accommode les ingrédients du théâtre de Yasmina Reza à la sauce allemande, en mettant moins d'élégance et de psychologie mais en ajoutant une dose de véhémence et d'esprit berlinois¹⁴. Bettina et Victor sont des modèles de la couche moyenne allemande. Bettina, sans emploi, a rencontré le séduisant Amin, prétendument gérant d'un grand hôtel, au cours d'un jogging. Elle espère que la soirée organisée avec Amin et sa compagne, Tara, lui permettra de décrocher un travail. La soirée débute sur le ton du « small talk », on parle de tout et rien, pour ne rien dire, jusqu'à ce que survienne un skinhead en quête d'un abri après une panne de voiture sous une pluie torrentielle. Corps étranger, cristallisation du refoulé, ce personnage fait exploser le cadre trop étroit du théâtre de boulevard. Les mauvaises blagues, les allusions graveleuses, la banalité sans fond, les silences gênés cèdent la place aux revendications, chacun réclamant bientôt sa part du gâteau. La pièce se termine dans un déchaînement de violence postmoderne, les couples démolissant la maison, tandis que le skinhead armé tire sur tout ce qui bouge. Quant aux effets recherchés sur le spectateur, on peut en imaginer plusieurs : lui faire subir un électrochoc ou un lavage de cerveau, l'embarquer dans un

¹⁴ Martin Heckmanns dans Gerhard Jörder, « Schlaf mit mir, du hast doch eh nichts vor », « Heftiger [...], weniger fein, weniger psychologisch. Mehr Kudamm. »

train fantôme ou lui dispenser « un cours intensif » de vie en couple¹⁵. L'important reste de créer un horizon d'attente lié au genre de la comédie populaire, pour ensuite décevoir, déconstruire et s'inscrire dans une réalité essentiellement grotesque.

C'est un mouvement que Martin Heckmanns amorce en 2005 avec sa comédie *Ein wundervolles Zwischending* qui marque le passage à un théâtre dans lequel la situation et l'action importent autant que le langage. De la veine qui séduit les metteurs en scène allemands, souvent moins attachés au texte et à sa qualité littéraire qu'à la question de sa transposition et de son fonctionnement sur scène, cette pièce remporte un grand succès et connaît de nombreuses reprises. Le thème, éternel, est celui de l'amour englué dans le train-train quotidien. La situation, originale et moderne – un couple de chômeurs tourne un film pour retracer l'effritement progressif de son bonheur et le combattre –, donne lieu dans son traitement à une succession d'histoires drôles et de répliques cinglantes héritées de la tradition du boulevard. La mécanique comique, bien huilée et économe de ses effets, opère par fulgurances : l'agressivité et la tendresse, les déclarations de guerre et d'amour se fondent les unes dans les autres pour engager à tenir bon et à rester ensemble, même si ou précisément parce qu'il n'y a pas d'espoir que rien ne change jamais. Martin Heckmanns déjoue les codes en pervertissant le happy end habituel et en ne proposant pas non plus de possibilités d'identification pour le public. Psychologie et réalisme sont selon lui l'apanage de la télévision et ne l'intéressent pas au théâtre, la mission de l'art consistant à rendre la réalité impossible.

Mise en scène d'existences improbables, de possibilités singulières, jeu avec les genres et l'illusion, les œuvres *Wörter und Körper* et *Kommt ein Mann zur Welt* (2007) sont les deux volets d'un nouveau diptyque où se conjuguent les formes de la comédie populaire et du drame à stations (*Stationendrama*). Inspirée par le *Jedermann* de Hofmannsthal, la pièce *Kommt ein Mann zur Welt* s'inscrit à la fois dans la continuité du mystère moyenâgeux et la tradition moderne des comic strips ou des clips vidéos, pour figurer en vitesse accélérée le parcours d'une vie considérée comme exemplaire. Elle représente le personnage de Bruno, un chanteur en proie au doute, à tous les âges de sa vie : enfant quand il tombe d'un arbre, adolescent

¹⁵ Ibid. « Bei Heckmanns bleibt unklar, ob man einer Schocktherapie, einer politischen Gehirnwäsche, einer Geisterbahnfahrt oder einem metaphorischen Crashkurs unterzogen wird. Sicher ist nur: Dies ist ein schwerer Fall von Jokus interruptus. »

quand les filles lui préfèrent ses copains, artiste contestataire en prison écrivant un titre à succès, l'amour, la gloire puis les revers de fortune, l'oubli, la maladie et la mort. Avec en filigrane, les questions de l'identité et du sens. En quête de son identité, Bruno s'installe dans un dialogue permanent avec d'étranges voix : voix intérieures, instances narratives omniscientes, qui prennent corps pour se présenter sous les traits d'êtres familiers ou d'allégories comme le Temps. Les perturbations liées aux voix et aux figures surréelles créent, sur scène et dans l'univers familier, une sphère d'étrangeté magique rappelant les féeries théâtrales autrichiennes. Épopée de l'intime, mélange de clownerie et de tragédie, de trivialité et de poésie spéculative, la pièce se clôt sur un échange avec le chœur des voix où il apparaît que la vérité est nécessairement mouvante et soumise à caution, que le mode de l'irréel est paradoxalement le seul capable de rendre compte des doutes et des potentialités d'un personnage. À Bruno qui dit en mourant « J'aurais peut-être... », les voix répondent « C'était la fin / Au beau milieu d'un souhait ». Car Martin Heckmanns préfère interroger les attentes, les espoirs et les illusions, plutôt que de confirmer des perceptions arrêtées.

Percevoir l'humain, lui rendre justice, donner forme au récit de sa vie tout en le gardant ouvert, est l'un des leitmotifs de *Wörter und Körper* qu'on retrouve dans deux scènes aux titres évocateurs « Menschenbilder » et « Geworfenheit » illustrant en quelque sorte les structures fondamentales du *Dasein* heideggerien : « l'être-avec » – avec les autres et les objets de la civilisation technique – et « l'être-jeté-dans-l'existence », la découverte pour l'homme de la temporalité et du néant, de son « être-pour-la-mort ». Dans *Wörter und Körper*, la question n'est plus de savoir ce que serait la vie si le commerce mondial n'existait pas, mais de « ne pas dévier de son axe », de ne pas se laisser piéger par le quotidien et les discours mensongers, de (se) percevoir en tant qu'être humain. Le polylogue de la scène 2 réunit sur ce thème, dans une forme chorale, sept voix convergentes et consonnantes, qui font entendre le poète derrière l'œuvre :

ESTHER: Du reduzierst ihn. Du nimmst ihn nicht als Menschen wahr.

MARTIN KRAUS: Esther, wie nimmt man einen Menschen wahr?

LINA: Wie nimmt man einen Menschen wahr?

DIE BEDIENUNG: Ja, wie nimmt man bitte einen Menschen wahr?

DER STUMME STADTSTREICHER: Wie, bitte, nimmt man einen Menschen wahr?

DER VERFOLGTE STADTSTREICHER: Immer nur teilweise.

DER ALTE (*absents*): Zum Beispiel nimmt man einen Menschen nicht wahr, wenn er unbeobachtet ist. (p. 52)

Tout en les rassemblant, la stichomytie témoigne d'une distinction caractéristique entre les personnages allégoriques, commentateurs du thème, et les autres. Figurations masculines et modernes des trois Parques, les clochards et le vieux composent une sorte de chœur antique détenteur de vérités, orientant le personnage principal, présentant, narrant et annotant l'action pour le public. Le clochard muet, en particulier, fonctionne *a contrario* comme un « super narrateur » dont la prose poétique, détachée du texte par les italiques, permet de trouver une cohérence interne « magique »¹⁶ et d'investir « un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ». Son personnage permet de gommer « le scandale », « la déchirure », le caractère décousu et insoutenable de l'existence¹⁷. Il relie les illuminations dispersées, instables et mal assurées du personnage de Lina. Évoquant son patronyme, à la scène 2, il nous apprend que Lina s'y est accrochée comme à « une bouée de sauvetage », avant de le considérer comme une entrave puis de s'en affranchir complètement dans un mouvement de légèreté où elle semble prendre les traits d'un ange. Le déclassement et la rupture sont chez elle la condition d'une renaissance. L'irrationnel encourage à une cohérence de la liberté :

LE CLOCHARD MUET : *Et puis Lina se remet à savourer le fait que tout semblait sans fondement. Que le temps s'écoulait sans s'arrêter. Et qu'il n'y avait aucune orientation, mais seulement des éventualités. Des espaces ouverts. Des cieux riants. Que tout lui semblait risible, pour peu qu'elle fasse deux pas en arrière. Et voilà que cela commença à lui plaire. Ce qu'elle percevait auparavant comme un mouvement titubant sur fond de sable mouvant se mit à ressembler à une danse légère. Elle leva les bras et les nomma « ailes ». Elle leva la tête et se dit à elle-même : « je m'appelle tête en l'air ». Et il n'y avait personne pour le lui interdire. (p. 99)*

Aux marges d'une folie douce, Lina entame un périple qui n'est pas une simple errance dans un milieu urbain hostile ou un prétexte à jouer avec les

¹⁶ Martin Heckmanns dans un entretien accordé à Nina Peters « Zuhause wohnt ein Fremder ». In *Spectaculum* 78, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007, p. 270 : « In *Wörter und Körper* gibt es einen Erzähler, der einen Zusammenhang stiftet und das Geschehen märchenhaft beruhigt. »

¹⁷ Roger Caillois, *Images, images...*, Paris : José Corti, 1966, p. 14-15.

topoi de différents genres : le triangle habituel dans le théâtre de boulevard du mari, sa femme et sa maîtresse, la précarisation et la déchéance dans le drame social, les intermèdes musicaux du *Volksstück* ou de la féerie, les types hérités de la pantalonade incarnés entre autres par le vigile de Vanitas Securitas, les métaphores et les allégories du théâtre symboliste, la morale dans le chœur antique... Comme dans un drame à stations, Lina passe de scène en scène, de maison en maison, pour se rapprocher de sa vraie place, en établissant un diagnostic de plus en plus lucide des dysfonctionnements qu'elle observe chez les autres et en elle. Sa dyslexie trahit ironiquement tout l'enjeu de sa quête : le chapeau qu'elle cherche durant toute la pièce, abritant la tête et garantissant la cohérence, devient le symbole d'un endroit familier, où elle se sente chez elle : «Oh, mein Helm, Heim, Hut, mein Hut. » (Oh, mon couvre-chef, mon chez moi, mon chapeau, oh mon chapeau). Derrière le mot « Heim » ne se dissimule pas seulement la notion heideggerienne de l'intime. Martin Heckmanns renoue avec la tradition romantique du retour chez soi, également retour au sacré qui a le pouvoir de donner la vie et de la reprendre aussi. La citation du psaume 23 à la huitième et dernière scène n'en est pas le seul indice. L'ensemble de la pièce peut se lire comme une invitation à trouver de nouvelles formes de sacralisation. Les pronoms personnels de l'altérité (Du, Dich...) portent une majuscule dans le texte original pour signaler que l'Autre doit être pris au sérieux en tant qu'individu et recouvrer son caractère sacré. La métaphore filée des êtres en transit devant la gare, l'idée récurrente du passage rappellent que « ... chacun de nos actes est une célébration religieuse. Ou devrait l'être. » (p. 81). Mais à peine délivré, ce message est perverti, notamment par le clochard parano, mise en abyme de la folie, qui convoque une autre interprétation. Tout est passé au crible de l'ironie. Martin Heckmanns voudrait bien s'en défaire mais l'ironie lui colle à la peau en une époque narcissique où on ne peut plus mettre en scène, sans les neutraliser, les rois et les reines ou les drames historiques, tant la conscience du grotesque prend le pas sur tout. C'est la raison pour laquelle Martin Heckmanns privilégie la comédie et son rythme enlevé, qui peuvent refléter et se rire même de la mort d'un théâtre, comme c'est le cas dans *Anrufung des Herrn* (2004), une pièce écrite à l'occasion de la fermeture de Das Theater in der Fabrik à Dresde. Théâtre dans le théâtre, variation sur le thème de la vie et la mort, où fusent les jeux de mots.

Affichant les obsessions et les ambitions des grands, le maître des mots, Martin Heckmanns compose des pièces situées à la croisée des genres, nourries par une connaissance fine de la tradition théâtrale et de la pensée esthétique-philosophique allemande, avec en leur centre la quête de l'humain. Il crée des objets de théâtre inclassables, des mondes ouverts, remplis de poésie et de suggestions. Comme dans la musique, l'attention du lecteur/spectateur y est fixée sur le rythme et sur les silences interstitiels où se logent les potentialités du sens. Martin Heckmanns invite à regarder entre les mailles des grilles d'interprétation du monde, sur une scène où le tout doit représenter plus que la somme des parties.

L'auteur

Né le 19 octobre 1971 à Mönchengladbach, Martin Heckmanns fait des études de littérature comparée, d'histoire et de philosophie, avant de créer la revue littéraire « context » et de se dédier entièrement à l'écriture. Également auteur de courts récits en prose, il a déjà écrit une douzaine de pièces très remarquées et s'est affirmé comme un auteur dramatique majeur en Allemagne.

1999 : Création de *Finnisch oder Ich möchte Dich vielleicht berühren* au Stadttheater de Herford dans une mise en scène de Zeno Stanek. Ce monologue écrit pour un ami comédien, Christian Banzhaf, récompensé par le Prix de la Culture de Herford (Kulturförderpreis des Kreises Herford), est également diffusé sous forme de pièce radiophonique sur les ondes de DRS 2 dans la version du metteur en scène Stefan Heilmann, augmentant le renom de l'auteur.

2001 : Création de *Disco*, Prix Jürgen Ponto 2000 (Jürgen-Ponto-Förderpreis), au Staatsschauspiel de Dresde, dans une mise en scène de K. D. Schmidt.

2002 : La pièce *Schieß doch, Kaufhaus!* est créée dans une mise en scène de Simone Blattner au Staatsschauspiel de Dresde/TIF (Theater in der Fabrik) en coproduction avec le Theaterhaus d'Iéna. Reprise aux Sophiensäle de Berlin et au Thalia Theater de Hambourg, la troisième pièce de M. Heckmanns obtient le Prix du public (Publikumspreis) aux Festival de Mulheim (Mülheimer Theatertage) en 2003 et paraît aux éditions Suhrkamp, dans *Spectaculum 74*, avec des pièces de Thomas Bernhard, Harold Pinter, Einar Schleaf et Tankred Dorst.

2004 : La pièce *Kränk* est donnée en mars au Schauspiel de Francfort dans une mise en scène de Simone Blattner ; elle reçoit, comme la précédente, le Prix du public au Festival de Mulheim 2004. En mai a lieu au Staatsschauspiel de Dresde/TIF la première de la pièce *Anrufung des Herrn*, mise en scène par Patrick Wengenroth. En octobre, création de *4 Millionen Türen*, une pièce écrite à quatre mains avec Thomas Melle, au Deutsches Theater de Berlin dans la mise en scène de Eike Hannemann ; la version radiophonique de Stefan Heilmann est diffusée sur DRS 2.

2005 : Création de *Das wundervolle Zwischending* au Staatstheater de Hanovre (mise en scène de Charlotte Roos).

2006 : Création de *Die Liebe zur Leere*, mise en scène de Simone Blattner.

2007 : Création de *Wörter und Körper* (10.02, Staatstheater de Stuttgart, mise en scène de Hasko Weber), puis de *Kommt ein Mann zur Welt* (24.03, Schauspielhaus de Dusseldorf, mise en scène de Rafael Sanchez) et de *Ein Teil der Gans* (07.10, Deutsches Theater de Berlin, mise en scène de Philipp Preuss).

Bibliographie

L'éditeur Suhrkamp Theater détient les droits pour la plupart des pièces de Martin Heckmanns. Il publie depuis 2003 la plupart de ses textes.

Finnisch. Kränk. Stücke und Materialien. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.

Schieß doch, Kaufhaus! In *Spectaculum 74. Fünf moderne Theaterstücke.* Thomas Bernhard – Tankred Dorst – Martin Heckmanns – Henning Mankell – Einar Schleaf. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.

Das wundervolle Zwischending, in *Spectaculum 76. Sechs moderne Theaterstücke.* Peter Handke – Martin Heckmanns – Dea Loher – Tom Peuckert – Botho Strauß – Dominique Valentin. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.

Wörter und Körper, in *Spectaculum 78. Vier moderne Theaterstücke.* Tankred Dorst – Martin Heckmanns – Harold Pinter – Rafael Spregelburd. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007. Également publié dans la revue *Theater der Zeit* 2007/2.

Anrufung des Herrn, Theater heute 2004/7.

Die Liebe zur Leere, in *Frankfurter Positionen.* „Gut ist, was gefällt“. *Versuche über die zeitgenössische Urteilskraft. Vier Stücke von Sabine*

Harbeke, Martin Heckmanns, Fritz Kater und Theresia Walser. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2006.

Le texte de la pièce *Disco* (ainsi que celui de *Finnisch oder Ich möchte Dich vielleicht berühren*) est disponible au Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co.

Les œuvres publiées aux éditions Suhrkamp sont assorties d'un appareil critique. Notamment :

Marcus Twellmann, *Der Regel entgegen*, in: *Finnisch. Kränk. Stücke und Materialien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.

„Glaubst du, wir können das ändern? – Wir fangen erst mal an.“ Martin Heckmanns im Gespräch mit Manfred Ortman. In: *Finnisch. Kränk. Stücke und Materialien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.

Marcus Twellmann, „Welt Witz Wir. Zu *Schieß doch, Kaufhaus!* von Martin Heckmanns“, in *Spectaculum 74*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.

Katrin Bettina Müller, *Ich ist eine Bildstörung*, in: *Spectaculum 76*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.

„Zuhause wohnt ein Fremder“ Martin Heckmanns im Gespräch mit Nina Peters. In *Spectaculum 78*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007.

Natalie Bloch, *Popästhetische Verfahren in Theatertexten von René Pollesch und Martin Heckmanns*, in: *Der Deutschunterricht. Theaterdidaktik Nr. 2/04*. Berlin: Friedrich Verlag, 2004.

Jerome Carroll, *Unbestimmtheit als Methode. Die endlosen Stücke von Martin Heckmanns*, in: *Das Analoge sträubt sich gegen das Digitale. Materialitäten des deutschen Theaters in einer Welt des Virtuellen*. Herausgegeben von David Barnett, Moray McGowan und Karen Jürs-Munby. Berlin: Theater der Zeit (Recherchen 37), 2005.

Le metteur en scène Anne Monfort a récemment traduit la pièce *Anrufung des Herrn (Invocation)*, donnée en février 2007 en version française et en langue des signes par la Cie de La Parole aux Mains dans une mise en scène de Rolf Kasteleiner (Berlin), simultanément à l'Atelier du Plateau à Paris et à la galerie Le Confort des étranges à Toulouse. Traduction déposée chez l'Arche Éditeur.