HAL
open science

TRUST d'Anouk van Dijk et Falk Richter ou quand le texte se met à danser (Schaubühne, octobre 2009)

Hilda Inderwildi

To cite this version:

Hilda Inderwildi. TRUST d'Anouk van Dijk et Falk Richter ou quand le texte se met à danser (Schaubühne, octobre 2009). " Jeu et non-jeu dans le théâtre contemporain de langue allemande ", journée d'étude, Hilda Inderwildi (CREG), Catherine Mazellier (CREG), May 2010, Toulouse, France. hal-01484182

HAL Id: hal-01484182

https://hal.science/hal-01484182

Submitted on 6 Mar 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.

TRUST d'Anouk van Dijk et Falk Richter ou quand le texte se met à danser (*Schaubühne*, octobre 2009)

All is physical, in the end
That is where the acting and dancing met.
It is all energy, as a starting point.[1]

Les corps, parlant et dansant. Obsessionnels, explosifs, exténués. Un grouillement de paradoxes et de subtilités. Léger et profond à la fois. Saisissant. Tel est *TRUST*, le spectacle d'Anouk van Dijk et Falk Richter[2], présenté en France au festival d'Avignon 2010. Il traite de l'effondrement du système financier mondial, de la déréalisation des échanges, sur le plan humain aussi, de la perte globale du sens, dans un univers où la confiance est en permanence trahie. Un spectacle désespérant et furieusement drôle. On y rit, on y réfléchit. On y applaudit à tout rompre, emporté par ce théâtre d'un nouveau genre, sa teneur sociologique et la danse des corps, tous les corps.

Bien sûr, le titre évoque les grands groupes d'entreprises, les holdings et leurs monopoles, mais il renvoie surtout à la notion de confiance : la macro-confiance, par essence candide et inébranlable, en l'avenir du système existant – une forme d'assurance réactionnaire qui porte à croire que les choses demeureront à jamais comme elles sont – et la micro-confiance, tendre, merveilleuse confiance entre amis ou proches[3]. La question étant de savoir si la confiance reste possible, quand les grands consortiums se rendent toujours plus coupables d'abus de position et que les banques sauvées, il n'y a pas si longtemps, par l'argent du contribuable, ont repris avec cynisme leurs habitudes de spéculation. Avec quelles conséquences sur les relations humaines privées?

Pour le *vulgus pecum*, il semble n'y avoir guère d'alternative à la colère, vite étouffée par l'impuissance. Anouk van Dijk et Falk Richter mettent en scène une rage improductive, jugulée, faute de pouvoir clairement désigner les responsables de la crise[4]. Ils suggèrent un désenchantement et un désengagement général, des crashs intimes majeurs. Dans leur œuvre, les individus paraissent profondément isolés, au bord du gouffre, irrémédiablement affectés de « troubles de la confiance » : *trust issues* – le titre initialement retenu par Falk Richter, ce surdoué du théâtre allemand.

Générée lors d'improvisations préalables autour des concepts d'effondrement et de confiance, la partition textuelle du dramaturge se développe sur le mode de la variation et de la pensée reprise en boucle. La seule échappatoire imaginable, une fois la confiance perdue, semble l'enfermement dans la léthargie et le solipsisme. Les

---

[1] Anouk van Dijk, « As far as we can go », *in TRUST von Falk Richter*. Herausgegeben von Nicole Gronemeyer. Theater der Zeit: Recherchen 76, Berlin 2010, p. 27-30, cit. p. 29.

[2] De brèves biographies des deux artistes sont proposées en français sur le site du festival d'Avignon: http://www.festival-avignon.com/fr/Spectacle/23. Également à la fin de l'ouvrage ci-dessus. Pour plus de précisions au sujet de l'œuvre de Falk Richter comme auteur et metteur en scène, consulter http://www.falkrichter.com.

[3] Cf. Ralph et Stefan Heidenreich, *ANTI-TRUST*, *in* Theater der Zeit: Recherchen 76, p.179-187.

[4] F. Richter est particulièrement frappé par la dilution des responsabilités et renvoie au discours du Nouvel An de la Chancelière allemande en 2009, affirmant que le monde avait vécu « au-dessus de ses moyens » et devait en payer les conséquences, sans que le système soit à aucun moment remis en cause. Ce faisant, le dramaturge ne cherche pas à blâmer, comme Pascal Bruckner, « la tentation de l'innocence » et l'infantilisme de la société contemporaine. Son objectif est de susciter une nouvelle dynamique.

anaphores, les effets de chiasmes, les innombrables répétitions, le redoublement du texte en anglais, procurent la sensation d'un vertige, ce vertige paradoxal du sur-place et du piétinement grotesques[5]. Ainsi les situations mises en scène oscillent-elles constamment entre les deux pôles extrêmes du mouvement frénétique et de l'homme à sa fenêtre. Ainsi la pensée et le langage, incertains, balbutiants, en quête d'eux-mêmes, sont-ils figurés dans leur fondamentale ambiguïté : « Et si je le te disais, ça ne changerait rien / Et si je ne te le disais pas, ça ne changerait rien. »[6]

Parvenu aux limites de son langage, pour les dépasser et arriver « à un point où il n'y a plus que le corps qui peut exprimer ce que nous voulons faire entendre »[7], Falk Richter a recours au travail plastique de la chorégraphe, à la *Bewegungssprache*, le langage du mouvement. Pour éprouver des formes d'énergies ultimes. Sur la scène, comédiens et danseurs sont avant tout des *performers*, des corps vecteurs d'énergies mises en mots, en musiques ou en mouvements – ce qui n'empêche pas la *maestria*, notamment pour Judith Rosmair, Kay Bartholomäus Schulze, Stefan Stern et Anouk van Dijk. L'auteur, libéré des contraintes de la mise en scène classique, n'ordonne ni la parole ni les déplacements dans l'espace. Il produit un texte de théâtre hors normes, caractérisé par une écriture dense et incantatoire. Anouk van Dijk la perçoit comme « un corps énergétique » vibrant, un rythme[8] capable de saisir les atmosphères et les modifier.

Le flux des paroles et des images constitue un défi pour quiconque voudrait les fixer : il paraît impossible de résumer *TRUST*, cette pièce dans laquelle tout à la fois des mondes s'effondrent et où il ne se passe rien, où une dramaturgie de l'énergie pure veut surtout donner à voir des mécaniques et des logiques systémiques internes. D'où également l'accumulation des lieux communs – toutes ces phrases qui donnent l'impression qu'on pourrait les terminer – sur laquelle le corps-texte (*Textkörper*) est bâti. Pas seulement parce que ce théâtre nous parle de nous. Alliées à toutes les figures de la répétition, le mérite de ces généralités est d'ouvrir des espaces pour les mouvements des huit interprètes. Et, dans la rencontre des corps libres, le texte « se met à danser »[9].

Prolongeant et dépassant le *Tanztheater*, les dramaturgies post-dramatiques – non illustratives, fondées sur les réalités physiques de l'agir, la présence et l'énergie[10] –, jouent souvent de leur parenté avec la danse, sans toutefois atteindre une telle réussite.

---

[5] Nous renvoyons aux développements de Wolfgang Kayser dans l'ouvrage *Auf-der-Stelle-Treten. Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (Oldenburg: Verlag Stalling 1957). W. Kayser complète les théories de Mikhaïl Bakhtine en définissant le grotesque moderne par la réduction sur le mode beckettien. Les formes majeures en sont la fragmentation, le sur-place et le balbutiement ou babil.

[6] Ce sont les vers en prose qu'on lit à la fin de la scène d'ouverture : « And if I told you, it wouldn't change anything / And if I didn't tell you, it wouldn't change anything […] Und wenn ich es dir sagen würde, würde es nichts ändern / Und wenn ich es dir nicht sagen würde, würde es nichts ändern » (*TRUST*, in Theater der Zeit: Recherchen 76, p. 49-102, cit. p. 54-55). La version française de *TRUST* a paru aux Éditions de L'Arche dans une traduction d'Anne Monfort. La dimension chorale des langues, si importante pour la modernité des textes de F. Richter, y est un peu gommée, ce qui tient à la nature de la langue de traduction et à ses arrière-plans culturels.

[7] Propos recueillis par Jean-François Perrier durant le festival d'Avignon.

[8] « Falk's texts were often written as rhythm, as a body of energy. A body of energy producing the flow of words that would touch, dance, hit, change spaces, atmospheres … », *in* « As far as we can go », p. 29.

[9] Cf. Note du journal de travail, *TRUST-MATERIAL*, de F. Richter, le 11.05.2009, *in* Theater der Zeit: Recherchen 76, p. 103-135, cit. p. 121.

[10] Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999, p. 371*sqq*.

Intriqués dès le processus de création, dans *TRUST*, texte, jeu et danse n'entrent pas simplement en combinaison, ils développent des liens organiques : la chorégraphie d'Anouk van Dijk avec son incessant ballet « de chutes, de glissades, d'échappements et de retrouvailles » procède des mêmes questionnements, du même humour[11] que le texte de Falk Richter, « du même désir de pousser, parfois jusqu'à l'absurde, les situations de rupture. »[12]

Au-delà des divergences de parcours, chez Anouk van Dijk, cette artiste multiple, récemment devenue mère[13], l'expérience du surmenage entre en résonance avec le projet de Falk Richter, dont elle inspire et nourrit le texte bien au-delà des inserts en anglais. Jonglant avec les exigences des différentes vies qu'elle entend mener de front, aspirant à reprendre sa carrière de danseuse, la quarantaine passée, elle observe que l'épuisement physique, quand il gagne le psychique, engendre une forme d'insensibilité, que la suractivité finit par s'auto-générer, que le mécanisme nous entraîne de lui-même et finit par faire disparaître ce qu'il propulse[14].

Est-ce la raison pour laquelle on ne cherche pas à s'y soustraire? Passer ainsi les limites de l'épuisement peut procurer l'impression jouissive de gagner contre le temps, d'être invincible, et même de vivre pleinement. Pour recharger les batteries, il faut cependant trouver des connivences, des personnes en qui puiser du réconfort et de la tendresse, à qui se raccrocher, sur lesquelles s'appuyer. Telle est l'urgence des corps éreintés ou absents à eux-mêmes. Et leur fatalité : l'impossibilité de se laisser aller. Pour toute cette population d'hyper-agités et de grands stressés, la quête de proximité et de mutuel réconfort vital paraît vouée à l'échec.

Ainsi l'épuisement constitue-t-il le moteur paradoxal du travail chorégraphique. Avec cette autre contradiction qui est de danser en défiance, quand chaque manquement du partenaire peut provoquer l'accident. Anouk van Dijk part de l'espace individuel comme d'un espace de blessure, de plus en plus réduit, en dépit de l'isolement grandissant. Elle compose intuitivement autour d'impros ping-pong – sur le mode action/réaction –, et trouve la corporéité juste, celle de la confusion interne, du stress et du soupçon permanent, de la logique insane du « oui / non merci »[15]. Les corps, incapables de repos (*restless*), se contorsionnent, s'attrapent, se frottent puis tombent ou glissent, dans des effets dominos, invertébrés ou désarticulés.

La *countertechnique*, mise au point par Anouk van Dijk depuis près de 15 ans, favorise cette danse des corps objets de forces opposées, comme projetés en tous sens. Dépassant la dualité occidentale classique de l'esprit et de la matière, cette technique vise à délier au maximum le corps, afin de le préparer à l'exécution de mouvements extrêmes. Elle se fonde sur un équilibre qui ne correspond plus à une position sur un axe mais à un point de départ vers un changement, un équilibre dynamique pour un

---

[11] Lors de la conférence de presse donnée dans la cour du cloître Saint-Louis le 16 juillet 2010, l'auteur insiste sur la dimension humoristique d'un texte dont les spectateurs et la critique ont trop tendance à ne saisir que les aspects désespérés, situant l'humour du côté de la danse. La scène « Effondrements », où les banques annoncent puis figurent leur chute, est hilarante. Idem pour le cours d'agressivité où un thérapeute tente en vain d'arracher à des patients trop soumis un « grand aboiement ». Il y a aussi cette femme et cet homme qui ne se souviennent pas combien de temps ils ont vécu ensemble...

[12] Jean-François Perrier, http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Trust/.

[13] La maternité est vécue comme un bouleversement sans équivalent.

[14] « This state of 'hyper' produces energy in itself again, a lucid energy that can eat you up, thrusts you forwards, making you transparent », *in* « As far as we can go », p. 28.

[15] Dans ce travail, la chorégraphe a dû prendre en compte des différences de rythme et de pics d'énergie entre comédiens et danseurs. Les premiers ne s'orientent pas prioritairement selon la musique, le mouvement ou l'espace et restent dans le texte si on ne les pousse pas à en sortir. Les seconds doivent apprendre à tenir l'équilibre entre le physique et le verbal, à étirer leur ligne d'énergie pour un travail de longue haleine.

geste juste. La condition en est d'éviter toute mentalisation, de ne verrouiller ni le sentiment ni le mouvement. Ce qui suppose de perdre le contrôle, de se décontracter et lâcher prise.
Dans cette disposition, les danseurs deviennent capables d'opérer des changements de directions extrêmement rapides, avec une explosivité et une qualité de présence rare. Le danseur se donne à voir dans toute sa vérité. « À chaque fois qu'un danseur rompt l'équilibre, il prend une décision. En tant que chorégraphe, c'est ce moment précis qui m'intéresse. On observe alors le danseur en dialogue avec son corps. C'est un moment fragile, un moment de reddition, pendant lequel il ne peut se cacher derrière une forme, une technique, un style ou un quelconque code esthétique. L'être humain derrière le danseur devient visible. »[16]
Countertechnique, densité des corps entre envols et crashs, font ressortir dans *TRUST* le vide autour duquel gravitent la danse et le jeu, ce vide que crée le besoin maladif de contrôle. Obligeant à revoir toute prétention à la baisse, l'éreintement se solde par une perte d'intégrité qui rejaillit sur l'identité même du sujet : « I used to want to change the world and now I'm just caring about a parking place »[17]. Malgré sa forme chorale, l'ultime scène « Solo swim » (Nage solo) réduit à néant l'ambition d'être partout à la fois : « I could be anywhere / But I am not ». Le rêve d'innovation artistique y est une nouvelle fois aplati par le quotidien. *The show must go on* mais la pièce s'achève dans une sorte de paralysie[18].

Renouant les fils de *Nothing Hurts* – première collaboration des deux artistes en 2000 –, de *7 Sekunden. In God we trust* (2003) ou encore *Unter Eis* (2004), *TRUST* tisse de nouveau les thèmes de la fatigue et de l'impossible proximité, dans un spectacle plein de grâce et de fragilité. Sur scène, tout à la fois des êtres inconséquents, en forme de bulles de savon, et des corps en état d'urgence, oubliés, exténués[19]. Ils servent une dramaturgie inédite où le texte, le jeu et la danse sont envisagés comme énergies. Une dramaturgie incisive, poétique et réjouissante. Pour l'esprit et pour les sens.

Hilda Inderwildi
Toulouse 2 - Le Mirail
Papier 2010
Non publié

[16] Anouk van Dijk dans « A moment of surrender », une interview accordée à Mirjam van der Linden pour *De Volkskrant* (08.05.2008), *www.anoukvandijk.nl/.../moment-of-surrender---interview-anouk-van-dijk-web.pdf*.
[17] Ces paroles ouvrent la onzième des 19 « scènes » qui constituent la partition textuelle de Falk Richter, *in* Theater der Zeit: Recherchen 76, p. 77.
[18] Tout à la fois suspension du mouvement et immobilisme, le *Stillstand*, un autre leitmotiv de la pièce, est le corollaire naturel de la défiance. Il est entièrement contenu dans l'une des formules qui clôt l'œuvre « Je ne peux pas partir / Je peux seulement m'effondrer ».
[19] Dans la « scène » 13, « Île des corps inutilisables, mal aimés », Falk Richter finit de dessiner sa géographie théâtrale des corps en créant une sorte de « cimetière des éléphants ». S'y retrouvent les corps qui ont cessé de se demander à quoi ils ressemblent et quelle histoire ils racontent chaque matin.