



HAL
open science

Depuis que les hommes ne chassent plus le mammouth.

Ulrike Syha et la quête du sens

Hilda Inderwildi, Catherine Lajarrige Mazellier

► **To cite this version:**

Hilda Inderwildi, Catherine Lajarrige Mazellier. Depuis que les hommes ne chassent plus le mammouth. Ulrike Syha et la quête du sens. Ulrike Syha, Autofahren in Deutschland / Conduire en Allemagne, NOUG 04, PUM/Théâtre de la Digue, pp.9-25, 2005. hal-01487294

HAL Id: hal-01487294

<https://hal.science/hal-01487294>

Submitted on 11 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.

**Autofahren in Deutschland /
Conduire en Allemagne**

Ulrike Syha

« Depuis que les hommes ne chassent plus le mammouth »

Ulrike Syha et la quête du sens

Hilda INDERWILDI
Catherine MAZELLIER-GRÜNBECK

Âgée de trente ans à peine, Ulrike Syha, née à Wiesbaden en 1976, est déjà, à plus d'un titre, une remarquable femme de théâtre. Son expérience pratique de la scène, acquise comme dramaturge et assistante à la mise en scène au « Staatstheater » de Darmstadt en 1995/96 puis au « Schauspiel Leipzig » entre 1998 et 2002, lui permet de conjuguer, dès sa première pièce *Kunstrasen*¹ (*Gazon artificiel*), puissance dramatique et efficacité théâtrale.

L'illusion et la fuite, leur place dans l'économie de la vie et du théâtre, sont au centre d'une œuvre profondément ancrée dans la réalité de son temps et dont les textes dialoguent entre eux comme autant d'intertextes. Les personnages récurrents, parfois homonymes², de designers, de femmes en mal d'amour, de propriétaires de bars interlopes, d'agents spéciaux, de mafieux et de terroristes, se croisent dans des univers cauchemardesques tirés de polar « hard-boiled ». Tous sont des nomades que leur conscience, abusée par le désir et la peur, pousse à prendre la route dans l'espoir de trouver un sens à leur vie.

¹ Création le 28.9.2001 au Schauspiel de Leipzig (mise en scène : Susanne Knierim).

² Les personnages de Hugo et Marthe sont les protagonistes de *Autofahren in Deutschland* et *Fremdenzimmer I-III*. Ruben, dans *Kunstrasen*, appartient au même monde que Hugo. Le dealer, indic et propriétaire de bar, que met en scène la pièce *Nomaden*, est un avatar les deux Bulgares de *Autofahren in Deutschland*. Entre autres.

Un « road-movie » à l'allemande

Considéré dans sa définition la plus large, le genre cinématographique du road-movie réunit tous les films ayant trait au voyage et à l'errance. Cinéma de « route », réduit dans les cas extrêmes uniquement aux films de « voiture »³, il reste difficilement transposable à l'espace restreint de la scène théâtrale, même dans le contexte post-moderne de la complémentarité et de la concurrence des médias. C'est pourtant le pari que prend Ulrike Syha avec sa pièce dont le titre évocateur *Autofahren in Deutschland*⁴ établit à lui seul une relation entre l'œuvre et la notion de road-movie. La pièce s'ouvre sur le personnage de Hugo, designer de métier et conducteur passionné. Présenté au volant d'une grosse cylindrée, une BMW vert foncé, il semble d'abord incarner le stéréotype de l'Allemand qui reconnaît son attirance particulière pour les voitures et les routes :

Conduire n'est pas un état vague qui décrirait le passage de A à B.
Il n'y a pas de raison valable pour aller de A à B.
Conduire est une profession de foi.
Je conduis sur les routes d'Allemagne. (p. 31)

Dans cet étrange credo cependant, les itinéraires et les lieux paraissent d'emblée n'avoir en eux-mêmes ni importance ni histoire : ils ne sont là que pour permettre ce qui s'apparente plus à la circulation qu'au voyage, pour motiver l'action dramatique et les rencontres entre les personnages. La seconde scène nous conduit sur une aire d'autoroute, lieu emblématique du road-movie, revendiqué comme tel par l'auteur au détour d'une réplique de Hugo en forme de didascalie : « Road-movie chez Total ». L'échangeur d'autoroute, l'autoroute elle-même, la station essence, les toilettes d'autoroute, sont autant de lieux de passage constituant les décors privilégiés de la pièce qui s'achève sur la vision « fin de monde » d'une autoroute en ruine. Les autres lieux, un lavomatique, un café, un hôtel, la ville d'Amsterdam, figurent également des espaces quelconques, déshumanisés, où l'on ne fait que passer et dans lesquels la subjectivité du personnage ne paraît pas pouvoir prendre beaucoup de place. Pourtant, au-delà de son intérêt plastique et esthétique indéniable, notamment au cinéma, l'espace quelconque est précisément ce qui permet l'errance, ce qui rend

³ Le problème des limites du road-movie est posé par Mark Williams dans son ouvrage *Road Movies. The complete guide to cinema on wheels*, Londres, 1982.

⁴ Ce sont les escapades en voiture qu'elle faisait autrefois pendant la pause du déjeuner qui ont inspiré à l'auteur l'envie d'écrire sur ce sujet. Il évoque pour elle les sentiments de la quête, de la fuite, de la mobilité sans fin et de la désorientation en milieu urbain.

PRÉFACE

possibles pour le personnage tous les mouvements, tous les déplacements et l'émergence de sa singularité. L'espace représente, paradoxalement et en dépit de son éclatement, l'élément dynamique le plus important de la pièce. Celle-ci ne se déroule pas de façon linéaire, elle ne raconte pas d'histoire⁵ au sens propre du terme: elle est formée de plusieurs tableaux (28 au total), qui permettent au spectateur de découvrir, au gré de l'errance de personnages le plus souvent autistes, les paysages de la société moderne. La réflexion porte à cet égard autant sur un individu que l'on suit dans son vagabondage que sur l'évolution de la vie ou l'absence de vie. C'est l'une des raisons pour lesquelles le voyage de Hugo s'effectue aussi bien dans le temps que d'un point à un autre : il est, dès la seconde scène, mis en présence du spectre de l'inquiétante Cléo, l'ex-femme de son ami Lorenz, morte dans un accident de voiture, désormais pleine de violence destructrice, et incarnation de l'irruption fantastique du passé dans le présent. La notion d'itinéraire, généralement associée au voyage initiatique, est également absente de son parcours : même si le but et l'obsession de Hugo sont d'aller voir un accélérateur d'ions, près duquel, il le sait, « le ciel est le même que partout ailleurs », il déclare à plusieurs reprises, tel un leitmotiv, « qu'il va n'importe où ».

Si l'on en croit sa profession de foi, affinée au cours des scènes, Hugo est le moteur de l'errance :

Je conduis pour pouvoir réfléchir. (p. 37)

Mais, comme la plupart des individus errants, il est avant tout en fuite. Il n'est pas animé par le désir d'avancer pour atteindre quelque chose qui se situerait devant lui ; il se déplace au contraire pour échapper à une menace qui vient à la fois de derrière lui et de lui-même⁶.

Je conduis sur les routes d'Allemagne afin d'échapper aux pressions.
Aux miennes. Et par conséquence à celles des autres. (p. 75)

⁵ L'éclatement est également ce qui différencie le road-movie des autres genres cinématographiques. La poésie semble l'emporter sur l'action, l'instant et le détail sur le déroulement événementiel, les choses banales et quotidiennes sur ce qui est exceptionnel. Il interdit de fait l'existence d'une histoire avec rebondissements, suspense, attentes. Il se constitue d'une succession d'impressions et de moments. Seuls importent les espaces et les personnages.

⁶ Il n'en va pas autrement pour Marthe : « Foutre le camp, c'est la seule idée que j'ai pour l'instant » (p. 89).

PRÉFACE

Paranoïaque, Hugo croit faire l'objet d'une machination ourdie par Lorenz, qui est non seulement son ami mais également son conseiller financier et l'amant de sa compagne Marthe. Il imagine tout au long de la pièce une histoire rocambolesque au cours de laquelle les agents du fisc réalisent une perquisition chez lui et folâtrant avec Marthe, tandis que Lorenz copie les fichiers de son ordinateur pour revendre ses modélisations de mammoth en trois dimensions aux gens de Silicone Valley. Sa paranoïa reflète la folie d'une société décervelée, manipulant des bombes qui finissent par lui exploser à la figure (tableau 22, « Absorption de boissons rafraîchissantes et alcoolisées 2^{ème} partie ») ou vendant les organes des accidentés au FBI. Bien plus qu'un itinéraire, Hugo suit donc une trajectoire dont il n'est pas maître, comme les particules que seul l'accélérateur d'ions peut doter d'énergie. Il n'a pas plus de matière qu'elles, si ce n'est potentiellement. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que les idées de « pseudo-mouvement » et de « mouvement circulaire » apparaissent de manière récurrente. Elles brisent l'illusion d'une liberté ou d'une évasion au travers du voyage et s'apparentent davantage au piétinement grotesque : le road-movie de Ulrike Syha n'a rien de commun avec le cinéma escapistes des grands espaces américains qui séduisent tant son compatriote Wim Wenders. Il s'inscrit bien sûr dans la même tradition qui refuse la mimesis mais fournit avant tout l'occasion de produire un discours critique sur le réel, de mettre en exergue la narration plus que l'action ; les titres qui précèdent les tableaux en sont l'illustration. Le titre choisi pour le septième tableau est révélateur de l'ironie désespérée de l'auteur :

Hugo ne peut pas se tromper de chemin. Parce qu'il ne sait pas où il veut aller. Le mouvement circulaire, c'est encore ce qui se rapproche le plus de la perfection. (p. 57)

À la tautologie succède un commentaire dans lequel la généralisation et la banalité le disputent au désenchantement. Comment imaginer en effet qu'être pris dans une boucle espace-temps et éventuellement condamné à l'éternel retour du même soit satisfaisant pour le personnage ? Mais ces phrases sont déconcertantes et dissuadent de toute interprétation péremptoire. Ulrike Syha entrelace dans sa pièce plusieurs composantes qui suggèrent une étrange parenté avec *Jacques le Fataliste*, même si le voyage n'est plus, chez elle, lié aux formes de la jubilation et de l'humanisme. Elle reprend le motif du voyage picaresque vers 'nulle part', évoqué soit à la troisième personne par un mystérieux narrateur, soit par le personnage qui s'est mis en chemin ; l'action de la pièce et les récits qui l'entrecoupent sous la forme de nombreux monologues présentent le même caractère discontinu que le roman de Diderot ; puis il y a les commentaires qui intriquent étroitement les questions existentielles et les questions esthétiques de la technique théâtrale ou poétique. Si liberté il y a, c'est là qu'elle se situe. Car

PRÉFACE

l'errance de Hugo est au moins autant une fuite et une dérive qu'une quête de liberté. Son extrême mobilité semble accompagnée d'états pathologiques et le mouvement devient chez lui et chez les autres personnages, à l'exception de Marthe, une agitation stérile. Le mouvement n'ordonne pas leurs pensées et ne dirige pas non plus leurs désirs⁷. Il n'y a rien de véritablement positif en eux, pas plus le mouvement que la fixité, les moments du regard porté sur l'autre qui, loin de faire co-exister les choses et les gens, ne suscitent que l'angoisse et l'idée de la mort : le regard des personnages est le plus souvent vide et froid, symboliquement associé à une arme brandie pour menacer (Cléo aux tableaux 2 et 7, les deux Bulgares au tableau 6, par exemple) ; la vision de l'autre peut même devenir insoutenable, comme lorsque Cléo nettoie son sang devant Lorenz qui « ne peu[t] plus la regarder ». Ce que Ulrike Syha expose, c'est l'impossibilité d'un regard et d'un mouvement qui conduise à quelque chose ou quelqu'un. Seul subsiste l'effroi. Même l'amour que ressent Marthe pour Hugo ne la met pas à l'abri de l'errance et de l'inquiétude :

Feu vert. Je pense à Hugo.

A l'autre bout du voyage, il y a toi. Ça pourrait être une sensation rassurante. Ça ne l'est pas.

Nuit, sur l'autoroute, le brouillard est-allemand, quand on passe l'ancienne frontière à Eisenach. Pas de circulation en sens inverse. C'est comme ça, sur les autoroutes allemandes. Venir à toi sans circulation en sens inverse. C'est inquiétant. [...]

Hugo : en ce moment, je vais dans la mauvaise direction. La direction inverse. Ce qui est sans importance. En ce moment, le frein à main serré, je vais à Amsterdam. (p. 101)

Marthe n'est certes pas enfermée dans le mouvement circulaire ou dans la boucle espace-temps des autres personnages : elle a un but, mais il est symptomatique qu'elle se déplace à vue, dans la nuit et le brouillard, qu'elle emprunte le chemin inverse à celui qu'elle doit prendre et qu'elle n'ait pas beaucoup d'espoir de retour. Pour elle aussi, la rencontre reste impossible et n'aura pas lieu dans cette vie ou cette pièce. Sa sincère aspiration à l'ordre dans une entropie générale et permanente fait d'elle le personnage le plus humain et le plus touchant de ce road-movie théâtral, le moins malade peut-être.

Les oppositions « mouvement / repos », « ordre / entropie » ne suffisent toutefois pas à saisir l'étendue de ce que permet la mobilité. Selon Gilles Deleuze, la mobilité, en tant que « différence » (i.e. non-indifférence) et événement, correspond avant tout à une forme de production qui dépasse les

⁷ Les lois de la thermo-dynamique nous enseignent que c'est le mouvement et non le repos qui régule les systèmes. La psychanalyse montre, quant à elle, que le désir, la pulsion de vie, ne peut naître que du mouvement du désir.

PRÉFACE

concepts du temps et de l'espace dans leur acception habituelle⁸. La notion de mobilité, qui peut d'ailleurs être très relative au niveau physique et pourquoi pas s'inscrire dans un mouvement circulaire, est intimement liée au dynamisme de la matière et au phénomène de la création. Or les personnages de Syha, en dépit de leur difficulté à être au monde et à acquérir une identité propre, représentent des sortes de « consciences-univers » porteuses d'une multiplicité d'histoires.

Conduire en Allemagne rend possible l'existence de mondes parallèles qui vous attendent sagement à la maison. Ça ouvre cet espace-là. (p. 37)

Le genre du road-movie permet en effet à l'auteur de poser le problème de l'existence des frontières et du passage à d'autres dimensions (« *Grenzgänger. Wechsel in die nächste Dimension* », tableau 24). Il est la condition de création d'espaces virtuels et littéraires où fument intuitions et émotions angoissées. C'est la raison pour laquelle la mise en scène de Monika Gintersdorfer, en décembre 2002 au Thalia Theater de Hambourg⁹, mêle des éléments empruntés à la réalité de l'asphalte et de l'automobile, comme le bibendum, et des symboles de la télévision des années 70, en particulier l'intérieur aseptisé d'un vaisseau spatial à la *Star Trek*, rappelant tout autant une galerie de tunnel, qu'un tambour de machine à laver ou une écluse permettant le passage vers un autre état de conscience.

Mondes parallèles : jeux de rôles et fantastique

Le thème des mondes parallèles est omniprésent dans *Autofahren in Deutschland*. Marthe cherche à réunir « les conditions d'une expérience dans l'espace zéro » et montre en creux que la déconstruction de l'espace peut engendrer une multitude d'autres espaces qui sont autant de mondes. Lorenz, de son côté, disqualifie le tableau 16 (« L'amour dans des lieux de passage. Un symptôme de décadence ») dans un commentaire qui se termine par une sorte d'indication scénique et de postulat esthétique :

⁸ Cf. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1969.

⁹ La pièce *Autofahren in Deutschland* a déjà fait l'objet de plusieurs représentations. Créée le 01.12.2002 à Hambourg sous la direction de Monika Gintersdorfer, elle est ensuite reprise le 13.02.2004 au Theater Aachen dans une mise en scène de Ali M. Abdullah.

PRÉFACE

Je me sens à peine concerné.
Voici le couteau. Elle le tient entre ses jambes.
Un monde parallèle. (p. 123)

La problématique commune aux différents personnages est la mise en relation de l'errance avec une certaine conception du réel et sa constante remise en question, qui apparente la pièce de Syha à un autre genre, guère compatible en général avec la scène de théâtre : la science-fiction. L'auteur revendique cette filiation sur le mode parodique en imaginant dès le début de la pièce que puisse paraître dans le journal « une check-list pour bien identifier les ovnis ». Car si conduire est dangereux, ce n'est pas seulement parce qu'on peut manquer un virage en doublant, mais aussi parce que d'un point de vue statistique 35 % des rapt extra-terrestres ont lieu sur la route.

Ulrike Syha stigmatise bien sûr le goût de notre société moderne pour les mondes parallèles, un goût que manifestent tout à la fois des séries télévisées et des films devenus « culte » comme *Matrix* ou *X-Files*, même si l'on conçoit aisément que l'auteur puisse également faire sienne la devise de Mulder « la vérité est ailleurs ». Les personnages de Ulrike Syha sont des cousins de ce héros infortuné, qui est toujours à deux doigts de faire la lumière sur le grand complot, mais dont tous les efforts se soldent par des échecs. Ils forment avec lui un réseau des penseurs de la conspiration, un paradigme de l'homme moderne. La paranoïa des personnages se conjugue chez Ulrike Syha à la consommation d'alcool et d'hallucinogènes (« ...la vérité coule toujours dans l'aorte ») pour permettre le basculement dans un univers de science-fiction, où obsessions, peurs, et fantasmes peuvent prendre forme.

À mondes parallèles, créatures virtuelles. Les mammoths de Hugo ne sont pas les seules du genre. Le fantôme de Cléo fait songer à une image holographique. Puis il y a les deux Bulgares qui endossent plusieurs rôles, absents de la liste des personnages, et qui finissent toujours par se volatiliser. Protéiformes et étrangement inquiétants, présents à la fois sur l'aire d'autoroute, dans la scène du lavomatique et le café de Dobri, incarnant également les agents du fisc dans les délires de Hugo, ils sont les personnages résolument fantastiques de curieux jeux de rôles qui se déroulent dans la tête des autres protagonistes, en particulier celles de Hugo et Lorenz¹⁰. Les multiples facettes de ces personnages permettent la mise en scène de la paranoïa, le brouillage des identités, l'introduction du fantastique et du suspense sur la scène de théâtre, la mise en abyme de l'illusion théâtrale par le recours au jeu de rôles.

¹⁰ Chez Ulrike Syha, la paranoïa est une pathologie plus volontiers masculine que féminine. Les femmes, elles, sont sado-masochistes ou hystériques.

PRÉFACE

Dans ces jeux, il s'agit pour le joueur de s'imaginer en héros d'histoires fictives dont il doit visualiser en esprit le décor et les scènes, décrits par le meneur de jeu, afin d'interpréter au mieux son personnage. Le joueur connaît tout de l'état civil de celui qu'il incarne, de ses penchants et ses convictions ; la seule inconnue demeure le scénario que va proposer le meneur dont l'imaginaire commandera l'improvisation théâtrale des différents participants. Rien n'est impossible. Le meneur de jeu fait évoluer comme il le veut l'environnement et l'histoire, souvent de façon vivante, et loin de la réalité quotidienne. On est frappé par l'extrême violence de ce soi-disant jeu. Il y a dans *Autofahren in Deutschland* plusieurs éléments qui autorisent à penser que l'auteur s'est inspiré des jeux de rôles fantastiques pour construire sa pièce et démultiplier l'illusion théâtrale: le brouillage des espaces-temps et des identités, la banalisation de la violence, la présence même d'un meneur de jeu. Ce sont également ces procédés qui fondent Ulrike Syha à utiliser pour la scène des techniques, habituellement cinématographiques, alors même qu'elle déclare dans un entretien au magazine *Theater heute* (02/2003) ne pas avoir connu *Mulholland Drive* au moment de la rédaction de son texte et ne fréquenter que rarement les cinémas.

L'influence du vidéo-clip et de la culture filmique en général, sur le théâtre contemporain, est indéniable. *Mutatis mutandis*, on peut considérer que cette influence sur le renouvellement de l'esthétique théâtrale des vingt dernières années a été comparable à celle du cabaret et des variétés à la fin du XIX^e siècle, comme en témoignent les innovations dramatiques chez un Frank Wedekind, par exemple. Si Ulrike Syha affirme préférer le spectacle vivant, celui qui se joue sur scène, et vouloir explorer la spécificité du théâtre par rapport au film¹¹, c'est dans l'écriture dramatique qu'il faut rechercher cette spécificité, ainsi que dans la présence charnelle des corps, inscrits dans le temps unique de la représentation.

La déconstruction du temps dramatique

C'est sans doute l'une des caractéristiques principales de l'esthétique « post-dramatique », telle que l'analyse Hans-Thies Lehmann dans son panorama de la production théâtrale depuis les années 1970, *Postdramatisches Theater*. Dès la fin des années 1950, les auteurs dramatiques se détournent ostensiblement des unités temporelles clairement définies. Comme le rappelle Lehmann¹², cette

¹¹ « Die Stoffe in meinen Stücken sind ja schon relativ filmisch, aber in der Art und Weise, in der sie notiert sind, dafür überhaupt nicht geeignet », in : *Theater heute* 02/2003, p. 48. Outre *Mulholland Drive*, on pourrait songer à la technique filmique employée dans *Eternal sunshine of the spotless mind*, film réalisé par Michel Gondry en 2004, dont l'intrigue se déroule dans la tête du personnage principal, Joël, et mêle de façon quasi inextricable souvenirs, réalité présente et projections dans le futur.

¹² Hans-Thies Lehmann : *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, 1999, p. 327.

PRÉFACE

conception du temps assimilé à un processus ouvert, sans début ni fin, se retrouve dans tous les domaines artistiques.

Chez Syha, le temps de l'action dramatique ou du « mythe », selon les catégories aristotéliennes, est laissé dans le flou : on apprend seulement, au début de la pièce, que « c'est mardi », indication dérisoire qui accentue davantage le contraste entre le cadre temporel extérieur – le temps d'un trajet sur une route allemande – et l'expansion du temps dans les mondes parallèles que construisent les personnages. Plus loin, il est question d'une « sortie du dimanche en cabriolet » et d'un rendez-vous entre Hugo et Lorenz pris pour le lundi suivant, mais ces indications temporelles semblent être davantage destinées à brouiller les pistes qu'à orienter le lecteur / spectateur. Syha fait se télescoper passé, présent et fantasmes, et se succéder des tableaux quasiment interchangeables, dont chacun forme un tout, mais que l'on peine à relier entre eux en vue d'un sens global.

Le traitement du temps oscille entre compression – particulièrement sensible à la fin de la pièce à travers le rajeunissement de Marthe et la vision de l'autoroute en ruine, que l'on peut lire à la fois comme le retour à un monde pré-civilisationnel et comme la projection dans un futur d'après l'apocalypse – et dilatation, puisque d'un simple trajet en voiture peut naître une réalité virtuelle foisonnante, où le temps du souvenir vient dilater le présent, qu'une bombe semble mettre une éternité à exploser et que « Les montages de film ne racontent jamais à quel point les nuits peuvent être longues ».

Banalisation de la violence

Les univers parallèles de Syha sont tous caractérisés par une grande violence, assortie d'un étrange manque d'épaisseur. Ils dénoncent, en la montrant, la banalisation des images sanglantes sur nos écrans de cinéma et de télévision. Dans ces mondes de cauchemars, qui ont perdu toute mesure, un simple mécontent n'hésite pas à empoisonner la bonne saucisse allemande, tout le monde se tire dessus à qui mieux mieux comme s'il ne s'agissait que de paintball, et Cléo s'inflige des mutilations qui semblent indolores. Vrai fantôme, elle est l'évolution du personnage almodovarien Andréa la Balafrée qui, dans *Kika*, symbolise une société où les hommes, malades de solitude, sont réduits à vendre en pâture leur propre douleur dans des reality shows débridés. C'est ce qui fait dire à Marthe :

Ce siècle est sanglant.

Crois-moi.

Mais le sang n'est plus rouge. Il n'est plus liquide. (p. 145)

PRÉFACE

Le sang dont parle Marthe, c'est plutôt ce qu'il est convenu d'appeler à tort l'hémoglobine, celle qui gicle à flots dans les médias. Vidé de sa substance, ce sang devient l'emblème d'un monde où tout est factice et ne suscite que l'indifférence, comme le suggère cette réplique de Lorenz :

Le monde de demain. Je crois savoir comment il l'imagine.
Le monde de demain sera orienté vers le design. Le design de la morale intérieure.
Il faut espérer qu'il sera alors plus facile à supporter qu'avant. (p. 115)

Le design peut avoir une dimension éthique et humaniste, en participant à l'amélioration des espaces de vie, mais il est également attaché à l'idée du trompe-l'œil et du superflu. Il renvoie à la fois au profit, à un monde incontrôlable et à une subjectivité exorbitante. « Le design de la morale intérieure » est un piège, car l'illusion qu'il favorise n'est en rien créatrice.

La solitude dans les mondes parallèles

Les personnages de *Autofahren in Deutschland* semblent, à première vue, correspondre aux stéréotypes de la réussite sociale et professionnelle, tout au moins les personnages masculins, et si l'activité de Marthe et Cléo est volontairement laissée dans le flou, tous les quatre sont qualifiés ironiquement de « spécialistes ». Or, la liste des personnages précise que ces personnages « ne font pas équipe ». Ils forment une communauté divisée par l'incapacité de s'aimer, se voir et s'entendre, incapacité figurée par les espaces vides et impersonnels, ou encore l'isolement dans une voiture qu'on ne partage avec personne et qui incarne la rupture avec l'extérieur. Chacun est prisonnier de ses propres fantasmes, sans pouvoir créer d'échange véritable avec un Autre fondamentalement suspect. Cette société esclave de la vitesse, de l'accélération, justifie que l'on prenne le volant et que l'on s'élançe sur les routes d'Allemagne. Les « spécialistes » d'aujourd'hui vivent « à fond la caisse » (« *Leben auf der Überholspur* »), filent à Amsterdam « le frein à main serré », et la métaphore filée de la conduite contamine même la paranoïa, puisque glisser vers la folie c'est, selon Lorenz, « se doubler soi-même »¹³.

La violence évoquée précédemment est le seul mode d'échange que connaissent les personnages de Syha pour tenter d'échapper à leur solitude : « Je n'arrive qu'à lui donner un coup en pleine figure. Ce n'était pas prémédité », constate Lorenz devant le couteau dont Cléo le menace.

¹³ Cf. le texte allemand : « Ein Schritt und plötzlich hast du dich selbst überholt » (p. 180).

Une esthétique de la désorientation

L'attente du sens

Ce n'est bien entendu pas un tableau clinique des angoisses paranoïaques de ses personnages que veut dresser Syha : l'hypothèse de la conspiration apparaît plutôt comme un symptôme de leur désorientation, mais aussi comme une tentative désespérée de chercher un sens là où, a priori, il n'y en a pas. Les avatars des Bulgares – tantôt restaurateurs, tantôt agents du FBI, tantôt policiers menaçants – sont l'incarnation de cette hypothèse, qui fait ainsi proliférer des personnages issus du cerveau d'un spécialiste de la modélisation sur écran, virtuose du virtuel. Interrogée sur ses personnages, Ulrike Syha a déclaré dans une interview publiée par l'hebdomadaire *Die Zeit* : « Ils ont des angoisses, ce que je trouve largement compréhensible. Ils attendent vainement un élément porteur de sens qui puisse donner une cohérence à leur quotidien. Et ils ne savent même pas où attendre »¹⁴.

Marthe, dont le compagnon dessine sur ordinateur des mammouths en trois dimensions, localise avec humour le problème dans un temps préhistorique :

Depuis que les hommes ne chassent plus le mammouth, quelque chose va de travers. Depuis ce moment-là exactement. Depuis, personne n'a retrouvé de réelle occupation. (p. 163)

Les hommes attendent un hypothétique Godot, un grand « concepteur », dont l'existence est tout de même supposée par Hugo dans son monologue final :

Ici, il n'y a personne.
Seulement un grand concepteur qui attend au-dessus de nous, au-dessus de tout. Il veille sur nous et nous voit, chacun de nous le dernier de son espèce, qui ne sommes plus capables de rassembler les morceaux en un grand Tout. (p. 195)

L'attente du sens s'inscrit dans un monde de signes hostiles, où les objets les plus quotidiens ne sont plus des points de repère, mais semblent au contraire prendre un malin plaisir à jouer les perturbateurs, à parasiter pensées et décisions des personnages. La radio est ainsi personnifiée et investie d'une puissance maléfique : « Elle envoie des messages codés vers des lieux que je ne hanterai jamais. Elle m'appelle. Me dit de revenir », déclare Hugo dans son monologue d'ouverture. La fin de la pièce propose une ré-écriture de ce commencement, une

¹⁴ « Sie haben Ängste, und das finde ich mehr als verständlich. Sie warten vergeblich auf ein sinnstiftendes Element, das ihren Alltag zusammenhalten könnte. Und sie wissen nicht mal, wo sie warten sollen. » (Interview d'Ulrike Syha par Peter Kümmel : « Ab durch die Hölle », *Die Zeit*, 24.04.2003).

PRÉFACE

nouvelle genèse, puisque Hugo, dans un geste symbolique démonte l'autoradio et laisse sonner son portable dans le vide.

Lorenz perçoit lui aussi son environnement comme un ensemble de signes mystérieux :

Je ne sais plus, les plaques des rues vacillent, des messages embrouillés me parviennent de partout, pour moi, pour moi. Mais hier ! Dans ma mémoire récente, l'enfer.

Qu'est-ce qui s'est passé.

Conduire en ville.

Vivre dans un abri. C'est ce qu'on croit.

L'indicateur d'essence dans le rouge. Les voitures seront pernicieuses tant qu'elles auront besoin d'essence.

Pernicieux aussi les messages qui deviennent tellement codés que je n'arrive plus à les déchiffrer. Quelqu'un est derrière tout ça. Quelqu'un qui sait. Qui dirige tout le mouvement.

Mais qui peut diriger un mouvement ? (p. 169)

Le déchiffrement de signes improbables pose ainsi la question de l'existence du grand concepteur, celui qui « se manifeste par signes », dans une transposition de la prophétie véterotestamentaire faite au roi Balthasar. En effet, le message en lettres de sang que Lorenz croit lire sur tous les murs – « TU AS PERDU, MON AMI » – fait écho à l'inscription « MENE MENE TEQUEL » tracée, au beau milieu d'un festin, sur les murs du palais de Balthasar et qui, selon Daniel, annonce la fin proche de son règne (Dn 5).

La quête de sens s'incarne donc dans une sémiotique des objets comme autant de voix qui interfèrent entre elles et déroutent celui qui cherche à les identifier.

Cela se traduit dans l'écriture dramatique par une volonté de brouiller, là aussi, les différentes voix, tant dans le paratexte que dans la parole des personnages, ce qui constitue l'originalité de cette écriture.

Voix parallèles

Si l'on considère le paratexte, autrement dit « l'ensemble des discours d'escorte » qui entourent l'œuvre¹⁵, on est frappé par les titres que portent les différents tableaux de la pièce et que l'on peut qualifier de méso-didascalies,

¹⁵ Cf. la définition du paratexte selon le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, édité par Michel Corvin, Bordas 1993 : « l'ensemble des discours d'escorte [...] : les titres, la liste des personnages, les indications temporelles et spatiales, les descriptions du décor, les indications de jeu. Cf. aussi la préface de Jean-Marie Thomasseau à l'ouvrage édité par Monique Martinez Thomas : *Jouer les didascalies*, PUM, 1999.

PRÉFACE

pour reprendre la terminologie établie par Sanda Golopentia¹⁶. Dans la pièce de Syha, ces méso-didascalies assument bien plus qu'une fonction didascalique purement informative. Si certaines contiennent des indications spatiales ou temporelles sur l'action dramatique – « *Hugo au volant d'une voiture de location récupérée sur le parking près de la tour MobilCom et qu'il ne paiera qu'à la fin du mois avec sa Mastercard* » (premier tableau) – ou encore sur les personnages – « *Deux Bulgares observent un homme et une femme sur une aire de repos. Ils portent des costumes noirs sûrement pas taillés sur mesure et boivent du café avec du lait concentré* » (deuxième tableau), les deux exemples cités laissent clairement percevoir, dans une veine épique, la voix d'un narrateur et, derrière lui, celle de l'auteur, son regard amusé sur un monde où la virtualité va se nichier jusque dans les modes de paiement, ou bien son jeu avec les clichés des films noirs (les gangsters en costume sur mesure), en décalage avec la réalité typiquement allemande du lait condensé dans le café. La dimension narrative de ces titres devient de plus en plus perceptible au fil de la pièce : « *Apparemment, plus d'un homme est capable d'aller n'importe où pour voir un accélérateur d'ions* », ou bien « *Les guerriers samourais n'investissent pas dans les portefeuilles du Pacifique. Mais les guerriers de jadis sont devenus des fonctionnaires civils* ». La charge critique de ces titres est indissociable de l'humour qui traverse toute la pièce et se lit dans la modalisation du discours qu'introduit « apparemment », signe d'un narrateur qui se montre et se met en retrait tout à la fois. Ces quelques exemples montrent que les titres dans *Autofahren in Deutschland* constituent un texte théâtral à part entière, qui mérite d'être pris en compte dans la mise en scène¹⁷.

Inversement, la fonction didascalique est confiée au discours des personnages, à travers un procédé d'écriture qui intègre dans leurs répliques un texte à valeur de commentaire ou de monologue intérieur. Le locuteur de ce monologue peut être le personnage auquel revient le tour de parole dans un échange dialogué, mais très souvent, il rend compte de la réaction du partenaire aux paroles prononcées et constitue un monologue intérieur qui met à distance tout discours, aussitôt énoncé. C'est le cas dès le deuxième tableau, où

¹⁶ Sanda Golopentia a proposé avec pertinence une terminologie qui distingue entre macro-didascalies (ou didascalies-cadre), portant sur l'ensemble du texte théâtral, méso-didascalies (ou didascalies dynamiques), portant sur des parties du texte, et micro-didascalies, portant sur un « point » du texte (expression qui reste encore un peu floue dans sa définition en extension) : Sanda Golopentia, « Économie des didascalies », in : S. Golopentia / M. Martinez Thomas : *Voir les didascalies*, CRIC-Ophrys, 1994, p. 17-134.

¹⁷ Cela était le cas dans la mise en scène d'Aix-la-Chapelle, où les titres étaient projetés sur un écran vidéo.

PRÉFACE

l'évocation grotesque, par Cléo, de l'acide benzoïque dans les saucisses introduit le thème de la conspiration généralisée, évocation entrecoupée d'une affirmation sans doute énoncée par le second personnage de la scène, Hugo : « Je ne connais pas cette femme ». L'absence de caractères typographiques distincts pour ces voix parallèles – si l'on excepte la mise en retrait, seul repère visuel – contribue à brouiller les pistes et à laisser planer un doute sur l'identité du locuteur. Ainsi, lorsque Marthe et Lorenz dialoguent dans un lavomatique, sous les pistolets menaçants des Bulgares, la remarque « Les gens entrent dans ma vie sans jamais porter à conséquences » pourrait être émise aussi bien par Marthe, qui vient de prendre la parole, que par son interlocuteur Lorenz. Et cette incertitude sémantique traduit dans l'écriture même la crise de l'identité, au cœur de la pièce¹⁸.

On peut discerner dans une telle dissémination du sens une triple implication dramaturgique. Tout d'abord, il est intéressant d'observer la constitution d'un véritable « récit paratextuel »¹⁹ au sein de la pièce *Autofahren in Deutschland*, dont les parties monologiques, et par là-même la dimension narrative, prennent de l'ampleur au fur et à mesure que les personnages tissent la toile de leur paranoïa. L'exemple, cité plus haut, de la confrontation entre Hugo et Cléo dans le second tableau, illustre cet aspect. Alors que le discours de Hugo tente une explication rationnelle face à une créature probablement dépressive et aux hommes en noir qui les épient, la voix parallèle décrit et commente la scène :

CLÉO

Je voulais savoir ce que signifie le six à côté de la saucisse, sale con.

Elle n'est pas dépressive. Elle a absorbé quelque chose.
Et elle enlève la sécurité d'un pistolet sous son imperméable.

HUGO

Écoutez –

Je pisse dans mon froc, de panique. Dieu que c'est minable.

¹⁸ Cf. l'approche linguistique de Thierry Gallèpe : *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, L'Harmattan 1997. Th. Gallèpe analyse notamment *La demande d'emploi*, de Michel Vinaver, pièce où ni les répliques, ni les didascalies – précisément parce qu'elles brillent par leur absence – ne permettent d'identifier les tours de parole et l'interaction entre les personnages (*ibid.*, p. 260).

¹⁹ L'expression est employée par Jean-Marie Thomasseau dans sa préface à *Jouer les didascalies*, pour constater: « D'un point de vue narratologique, il serait même possible d'envisager, du moins à certaines époques, la nôtre en particulier, l'existence d'un 'récit paratextuel' inscrit comme une empreinte à l'intérieur de la trame théâtrale » (*Jouer les didascalies, op. cit.*, p. 10).

PRÉFACE

Je veux dire –

Deux hommes en costumes noirs nous observent. Il semble que nous les ennuyons. Je panique. La femme me sourit, elle me sourit, voyant que je panique. (p. 35)

Le monologue intérieur fonctionne ici comme une didascalie diégétique, propre à renforcer l'inquiétante étrangeté de la scène, son caractère fantastique, en même temps que le sujet devient narrateur²⁰.

Cette modalité d'écriture a également pour conséquence d'interroger les rapports entre dialogue et monologue dans le texte de théâtre. D'une part, elle met en exergue la dimension dialogique du monologue intérieur, introduit dans les répliques un rythme qui s'apparente au contrepoint et laisse une grande liberté d'interprétation au metteur en scène. Il peut arriver que le monologue fasse écho à des situations de dialogue déjà vécues, par exemple lorsque Lorenz, totalement désorienté par le comportement autodestructeur de Cléo s'interroge :

Qu'est-ce que je devrais savoir pour pouvoir comprendre tout ça ?
À quel moment précis je n'ai pas écouté, comme ça m'arrive souvent ? (p. 137)

Derrière la réminiscence d'un reproche féminin est perceptible l'humour de l'auteur, qui vient ajouter une troisième voix. D'autre part, cet aspect a pour corollaire de souligner, inversement, la part monologique de tout dialogue. La forme paradoxale du contrepoint est à l'image de la non-communication entre les différents locuteurs, rendant ainsi nécessaire la présence d'un spectateur qui recueille et relie entre eux les fragments éclatés²¹. L'écriture contrapunctique dit alors la dualité des personnages, telle qu'elle se manifeste dans le hiatus entre pensée et acte de parole, leur solitude radicale, par exemple celle de Lorenz qui laisse en suspens l'interpellation de Marthe à son égard :

²⁰ On pourrait également voir dans ces fragments de texte des « didascalies littéraires », qui se définissent selon Sanda Golopentia « par leur imbrication serrée dans le texte dramatique (dont elles assurent, pour les lecteurs, la mise en scène imaginaire) ». Cf. S. Golopentia, « Jeux didascaliques et espaces mentaux », in : *Jouer les didascalies*, *op. cit.*, p. 15-41, citation p. 20.

²¹ Anne Ubersfeld a mis cet aspect en évidence, dans la juxtaposition, au sein de l'espace scénique, d'énoncés qui ne se répondent pas : « La caractéristique du contrepoint est que, comme dans le monologue, la communication interne entre locuteurs est annulée (ou très affaiblie) : le jeu des énoncés entre eux ne *fait sens que* pour le seul spectateur » (A. Ubersfeld : *Lire le théâtre* III, Belin, 1996, p. 51).

PRÉFACE

Il n'y a personne. C'est bien le problème, putain.
Juste le mec qui regarde à travers la vitre. Je lui demande ?
Lorenz ?

Je me sens filé.
Elle ne peut pas savoir que j'ai des raisons pour ça.
Au fond, elle sait très peu de choses. (p. 59)²²

Cette écriture suppose aussi que l'Autre n'existe qu'en tant qu'il est réfléchi par le sujet, au sens propre et au figuré. L'action, même fictive, naît des fantasmes des personnages, qui prennent réalité dans le corps du texte, par la valeur performative du langage. La voix parallèle de Lorenz, lorsque Marthe se penche devant lui pour charger une machine à laver tout en lui parlant de son compagnon Hugo, mêle ainsi, à travers le présent de l'indicatif, la réalisation – même fantasmée – d'un désir et la projection paranoïaque :

Je glisse ma main dans son slip. De toute façon, il n'y a personne ici. À part nous. Et les 48 clodos qui se cachent derrière les machines, probablement.
(p. 45)

On peut déceler dans cette exagération grotesque une réflexion méta-dramatique sur la genèse du drame, dans la mesure où ce dernier naît d'une projection du sujet de l'énonciation et de son incarnation dans l'espace de la scène. La richesse polysémique des voix parallèles dans la pièce de Syha suffirait à justifier que la mise en scène leur réserve un meilleur sort que celui de simples apartés, comme ce fut le cas au Thalia-Theater de Hambourg.

Si *Autofahren in Deutschland* est un texte dramatique conçu pour désorienter le spectateur par l'absence ou la confusion des repères spatiaux et temporels, par la dissémination du sens et son parasitage, ce qui le rend si attachant n'est précisément pas la dilution du réel dans le virtuel, mais le fort degré de réalité de ces mondes parallèles où prennent chair les fantômes du passé et où devient palpable, incarné sur scène, l'univers intérieur des personnages, sous le regard de

²² Cf. aussi les interrogations de Hugo face aux policiers qui examinent la voiture accidentée de Cléo : « Je ne devrais pas écouter ce qu'ils disent, mais c'est comme s'ils hurlaient. Au-delà » (p. 191).

PRÉFACE

leur « conceptrice », rempli de poésie et d'humour. La profession de foi d'un auteur dramatique qui traverse la vie en piéton convaincu²³.

Syha sur les scènes allemandes

28.09.2001 Première de *Kunstrasen* au Schauspiel de Leipzig (mise en scène : Susanne Knierim)

Juin 2002 Création de la première partie du triptyque théâtral *Fremdenzimmer I-III* dans le cadre «Hotel-Projekt » du Staatstheater de Kassel, en collaboration avec le Forum Junger Dramaturgie (mise en scène : Jochen Strauch)

01.12.2002 Première de *Autofahren in Deutschland* au Thalia Theater de Hambourg (mise en scène : Monika Gintersdorfer)

15.03.2003 Première de *Nomaden* au Landestheater de Tübingen (mise en scène: Corinna Bethge)

21.05.2003 Création de la troisième partie de *Fremdenzimmer I-III* au Theaterdiscounter à Berlin (mise en scène : Andras Politzer)

29.06.2003 Création de la seconde partie de *Fremdenzimmer I-III* à Aix-la-Chapelle (mise en scène : Ali M. Abdullah)

28.10.2004 Première de *Da drängt was* au Theaterhaus de Jena (mise en scène : Alice Buddeberg)

01.04.2005 Première de *Fremdenzimmer I-III* au Deutsches Nationaltheater de Weimar (mise en scène : Anna Bergmann)

La dernière pièce de Ulrike Syha s'intitule *Gewerbe* et n'a pas encore été montée. L'auteur écrit actuellement avec John von Düffel une pièce qui sera représentée au théâtre Stendal (Altmark).

²³ « Ich bin (...) ein leidenschaftlicher Fußgänger. Was für mich etwas anderes ist, als ein leidenschaftlicher Spaziergänger zu sein. Ich gehe ganz grundsätzlich zu Fuß. » Propos recueillis par H. Inderwildi et C. Mazellier-Grünbeck.