

La machine à fabriquer du spectacle d'Heiner Goebbels

Stéphane Malfettes

Avec *Stifters Dinge*, le compositeur et metteur en scène allemand vient brouiller toutes nos certitudes vis-à-vis des interactions et des lignes de partage entre théâtre et musique. Son dernier spectacle lance un défi risqué aux conventions scéniques, en se passant notamment de comédiens et de musiciens.¹

« Celui qui ne connaît que la musique ne sait rien d'elle »

Au cours du XX^{ème} siècle, l'histoire de la musique savante a plusieurs fois failli finir dans un cul-de-sac. Ceux qui suivent avec intérêt l'évolution de la création musicale sont redevables à des *outsiders* comme Heiner Goebbels de leur avoir permis de franchir le cap du troisième millénaire avec des perspectives renouvelées. S'il n'est pas nécessaire d'égrainer ici les détails de sa biographie, on peut tout au moins rappeler que sa vocation musicale est née d'une rencontre décisive avec l'œuvre et la personnalité d'Hanns Eisler (1898-1962), ancien élève de Schönberg et collaborateur de Brecht. Ce qui force l'admiration du jeune Goebbels, alors étudiant en sociologie, c'est sa capacité à appréhender d'un seul souffle musique et politique, en pratiquant un réjouissant mélange des genres. Aussi fait-il sienne la conviction que « celui qui ne connaît que la musique ne sait rien d'elle ». La formation musicale d'Heiner Goebbels se constitue au contact d'expressions artistiques volontairement différentes. Ses premières expériences dans les domaines du rock, du jazz et de la fanfare agit-prop lui sont aussi précieuses que son commerce avec les classiques de la grande musique. Rien n'est plus à son goût que les collaborations avec le cinéma (Helke Sander), le théâtre (Claus Peyman, Matthias Langhoff) et la danse (Ballet de Francfort, Mathilde Monnier). La littérature occupe également une place consistante dans sa production musicale ; son corpus personnel réunit des auteurs comme Edgar Allan Poe, Thomas Pynchon, Alain Robbe-Grillet, Francis Ponge, Gertrude Stein et surtout Heiner Müller.

L'œuvre protéiforme qu'il élabore depuis la fin des années 1970 ne s'est ainsi jamais laissée inféoder à une école ou un style et encore moins à une forme. Il a écrit des drames radiophoniques, de la musique vocale, des pièces pour grand orchestre, de la musique de chambre pour l'Ensemble Intercontemporain et surtout pour l'Ensemble Modern avec lequel il a développé un processus de création collectif propre à désarticuler le paradigme composition/interprétation. Ce compagnonnage exemplaire lui a permis de pousser à plein régime ses inventives combinaisons musicales en intensifiant la présence scénique des instrumentistes. Dans *Schwarz auf Weiß* (1996) et *Eislermaterial* (1998), les registres d'intervention des musiciens s'apparentent à ceux de véritables performers, leur gestuelle et leurs déplacements esquissent des actions scéniques qui viennent s'enchevêtrer avec les sons acoustiques et électroniques qu'ils produisent. La *praxis* musicale d'Heiner Goebbels s'est pleinement accomplie en allant résolument à la conquête de la scène.

¹ Créé au Théâtre Vidy-Lausanne en septembre 2007, coproduit par T&M, le spectacle sera présenté à Gennevilliers en janvier 2009 après Berlin, Luxembourg, Francfort, Avignon et d'autres villes.

Scène primitive

« Lorsque je mets en scène cela ressemble davantage à de la composition, et lorsque je compose, cela s'apparente à de la mise en scène ». Comme il l'a lui-même expliqué, Heiner Goebbels se consacre à l'art des interconnexions, des chiasmes et des entrelacs entre théâtre et musique. Au fil des années, le centre de gravité de son œuvre est d'ailleurs devenu éminemment lié à la scène. *Ou bien le débarquement désastreux* (1993), *La Reprise* (1995), *Max Black* (1998), *Hashirigaki* (2002), *Paysage avec parents éloignés* (2002), *Eraritjaritjaka* (2004) constituent les principaux jalons d'une actualisation méticuleuse et passionnante des potentialités scéniques de sa démarche. L'un des principaux ressorts dramaturgiques qui parcourt ses spectacles, qui devraient désormais tous figurer dans n'importe quelle histoire du spectacle vivant pour que celle-ci soit crédible, est précisément lié à l'exploration des multiples ressources de l'espace théâtral. D'une certaine manière, Heiner Goebbels s'emploie à représenter l'émerveillement incomparable que renferme pour lui le plateau de théâtre. Son savoir-faire n'a pas érodé une certaine innocence : chaque nouvelle expérience est nourrie par une fascination quasi enfantine devant les effets de la machinerie. Les personnages qu'il fait exister donnent toujours l'impression d'être les arpenteurs de territoires inconnus. Le savant fou de *Max Black* incarné par André Wilms est ainsi à la fois l'expérimentateur solitaire d'étranges rituels et le rêveur enfantin qui s'ébahit devant les sons et les images qu'il provoque en manipulant d'étranges dispositifs scéniques et pyrotechniques. La scène devient un laboratoire de multiples effets au risque de prendre le caractère d'une mécanique à impressionner le public. Les trois personnages féminins d'*Hashirigaki* s'amuse des possibilités de leurs instruments de musique en réinterprétant les chansons de l'album *Pet Sounds* des Beach Boys. Elles s'étonnent également elles-mêmes des costumes lumineux qu'elles endossent et jouent avec la magie de leur rayonnement. Avec *Eraritjaritjaka*, Heiner Goebbels utilise la vidéo pour transcender les limites physiques de la scène et étendre son exploration au monde qui entoure la salle de spectacle, en veillant à ménager un surprenant « coup de théâtre ».

Dans la lignée de ses précédents spectacles, le projet *Stifters Dinge*, qu'Heiner Goebbels vient de créer dans sa cinquante-sixième année, apparaît comme une étape ultime, un aboutissement jusqu'au-boutiste. Le spectacle cultive les signes extérieurs de radicalité en se passant notamment de comédiens et de musiciens. Il s'intéresse de façon exclusive au fonctionnement de la scène et à ses propres lois. L'intention initiale d'Heiner Goebbels est de « rendre un hommage particulier à tous les éléments qui font du théâtre ce qu'il peut être, et dérouler le tapis rouge pour toutes ces machineries et ces instruments fantastiques qui n'ont habituellement qu'un rôle utilitaire au théâtre et qui sont responsables de la lumière, du son, des images ». Exit la densité humaine d'André Wilms ou la vivacité musicale du Mondriaan Quartet, il s'agit désormais de ne conserver que la machinerie théâtrale, de la considérer pour elle-même et de la mettre en scène sans autre actant. Ce pari risqué a donné lieu à la réalisation d'une machine musico-théâtrale constituée de deux pianos droits Midi et de trois pianos désossés et motorisés. A ces instruments installés sur la tranche dans une composition strictement frontale sont adjoints d'autres artefacts sonores, des haut-parleurs et divers éléments scénographiques. Une soixantaine de modules automatisés fournissent la matière musicale du spectacle avec une précision d'horlogerie grâce à un système de pilotage à distance conçu par Thierry Kaltenrieder, ingénieur en robotique. Cette machine complexe est installée sur trois ponts roulants qui permettent de constituer plusieurs plans dans la profondeur de l'espace avec des mouvements de travellings avant et arrière. Le tout est enfin

intégré dans un environnement scénographique impeccable constitué de projections vidéo picturalisantes, de dispositifs lumineux chatoyants et de puissants effets de matière (surfaces miroitantes, sols aquatiques, machines à fumée et autres atmosphères à l'état gazeux). L'installation performative d'Heiner Goebbels dispose surtout d'un répertoire d'effets, de péripéties mécaniques et de voix enregistrées qui permet d'assurer le spectacle pendant soixante-quinze minutes en régaland le spectateur de surprises musicales et visuelles. La qualité de réalisation technique se devait d'être à la hauteur des enjeux de la situation scénique pour éviter que même l'amateur le plus fervent n'en vienne à se demander si tout cela rime au fond à quelque chose.

Paysage sous surveillance

La philosophie créatrice d'Heiner Goebbels, autant qu'elle puisse être clairement identifiée et résumée en quelques mots, réside dans le déploiement d'un principe de liberté absolue à l'égard de toute notion de hiérarchie et de discipline artistiques. Il a ainsi toujours défendu un principe d'égalité entre les différentes composantes de ses spectacles. Sa posture est animée par le désir d'inventer « un théâtre où la lumière peut jouer un rôle si fort qu'on ne regarde plus que la lumière et qu'on en oublie le texte, où un costume raconte sa propre histoire ou bien où il y a une distance entre celui qui parle et son texte, une tension entre la musique et le texte ». Depuis une dizaine d'années, il fait équipe avec Klaus Grünberg, talentueux créateur d'univers scéniques dont les trouvailles président fortement au destin des spectacles auxquels il collabore. Avec *Stifters Dinge*, ils expérimentent la montée en puissance de l'instance scénographique. Chaque élément conserve sa propre irréductibilité et ses propres forces. La lumière, les textes enregistrés, la musique, la vidéo agissent ensemble comme des blocs juxtaposés qui travaillent les uns avec les autres. Ils se rencontrent sans pour autant abandonner leur domaine respectif ni confondre leur moyen. Le spectateur est face à une scénographie-événement, des lumières-événements, une musique-événement, des mouvements-événements. Dans cette perspective, la musique ne bénéficie pas de traitement de faveur. Loin d'être hégémonique, elle se coule et se répand dans la durée disponible en n'existant que par rapport aux autres éléments du spectacle. Elle accueille de multiples sources qui se télescopent et se métamorphosent au contact les unes des autres. La partition charrie des réminiscences exotiques comme des musiques vernaculaires et des chants traditionnels enregistrés par des ethnologues. Ces captations vocales sont agencées avec des *spoken words* de William Burroughs, des interviews de Claude Lévi-Strauss et de Malcolm X, le mouvement d'un concerto de Bach et les embryons mélodiques produits par les machines sonores. « Je n'ai pas le sentiment qu'il faille constamment que j'écrive ma propre musique », déclare-t-il sans détour.

Les fragments littéraires qu'il met en relation n'ont pas non plus la prétention d'ordonner la représentation ou de lui donner un sens. Les paroles émises refusent toute linéarité narrative. Récit et discours sont incorporés au spectacle sans volonté de marquer un commencement ou une fin ; différentes pistes sont toujours à suivre simultanément. On comprend la prédilection d'Heiner Goebbels pour les « textes-matériaux » d'Heiner Müller et les « landscape plays » de Gertrude Stein dont la caractéristique commune est de tenter de sublimer la successivité qu'exige le déroulement de l'écrit en jouant sur les répétitions et les ellipses, les structures rythmes, les effets de densification. Comme son titre l'indique, *Stifters Dinge* (« Les choses de Stifter ») s'appuie sur l'autorité de l'écrivain romantique autrichien Adalbert Stifter (1805-1868), champion des descriptions paysagères. Avec des procédés de ralentissement et de répétition ritualisée, sa prose fait exister les éléments de la nature comme des organismes

vivants autonomes. Une promenade champêtre devient une épiphanie d'événements sonores et visuels dont la machine musico-théâtrale d'Heiner Goebbels accompagne le surgissement de façon kaléidoscopique. Celle-ci se colore de multiples chatoiements psychédéliques pour faire apparaître la mélancolie rêveuse d'une vue de marais peinte par Jacob Isaacksz van Ruisdael (1628/29-1682). Des graffitis forestiers se métamorphosent ensuite en une impression de peinture aérographiée qui reproduit la *Chasse nocturne* de Paolo Ucello (1397-1475). Un rectangle lumineux parcourt l'œuvre dans tous ces recoins pour isoler et révéler quelques saisissants détails. Cette confusion dans le figuratif confirme que le centre et le sens de lecture d'une œuvre ne sont pas déterminés d'avance ; il revient au spectateur de faire son propre montage. Eisenstein n'affirmait-il pas que la vertu du montage consiste en ce que « la raison du spectateur s'insère dans le processus de création ». Heiner Goebbels est l'architecte d'une construction qui doit ensuite être habitée par autrui.

Une théâtralité à la limite d'elle-même

Les développements récents des arts plastiques et de la musique nous ont habitué aux productions hybrides livrées sous la forme d'installations. Heiner Goebbels à lui-même déjà eu l'occasion d'exercer ses talents dans ce domaine lorsqu'il a, par exemple, conçu les parcours sonores de l'exposition « Le temps vite » au Centre Pompidou (2000)². Mais le contrat générique que *Stifters Dinge* établit d'emblée avec le public n'est pas de cet ordre. Sa création revendique sans réserve le statut de « spectacle vivant » et en adopte les codes constitutifs, jusqu'aux applaudissements conclusifs arrachés aux spectateurs par une ultime progression, lente et triomphante, de la machine après que les lumières se sont rallumées. *Stifters Dinge* ne s'inscrit pas non plus dans la tradition constructiviste d'Oskar Schlemmer, ni dans celle des concerts-mannequins de Kraftwerk, ni des performances de machines musicales, ni des spectacles de marionnettes, ni du théâtre d'objets. La machine musico-théâtrale d'Heiner Goebbels invente ses propres modalités d'existence. Elle a l'ambition démiurgique de produire du spectacle sans chercher à créer l'illusion d'une consistance organique. Elle ne s'efforce pas non plus de singer le vivant. Inutile de traquer d'hypothétiques « effets de l'âme » de la machine.

Le spectacle d'Heiner Goebbels ne congédie pas pour autant la notion de théâtralité. Il l'aborde à la limite d'elle-même en tant que résultat d'une dynamique perceptive, celle du regard qui lie un regardé (sujet ou objet) et un regardant. Ce qu'il met en scène, c'est précisément la relation entre ces deux pôles distincts, hors de toute coordonnée théâtrale habituelle, avec un système ouvert, non mimétique et totalement immanent. Dans son ouvrage *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie* (1998), Denis Guénoun rappelle que le théâtre est littéralement le lieu d'où l'on regarde (du grec *theatron*) : « il met devant le regard, là, sous les yeux, la chose elle-même dans sa phénoménalité, l'apparaître de son être-là, le là de son être-là, ce qu'on pourrait appeler son apparaître-là. L'apparaître-là de la chose, c'est sa théâtralité ». « Vorstellung », « Darstellung », « Aufführung » : les termes allemands qui correspondent à la formule française de « mise en scène » utilisent d'ailleurs fortement l'image spatiale qui consiste à poser devant, à poser là. La machine performative qu'Heiner Goebbels a imaginée avec son équipe se pose là, révèle avec insistance ses propres agencements et en offre le diagramme complet. Une dialectique latente de statique et de dynamique est à l'œuvre, qui produit dans l'espace scénique un effet de dramatisation sourde. L'apparaître-là de la chose dans toute son immédiateté exige du spectateur des ajustements de

² On se souvient aussi récemment de *Fields of Fire* (2005) installation de Michal Rovner à laquelle Heiner Goebbels a collaboré pour la création sonore (Festival d'Automne à Paris / Jeu de Paume).

pensée pour s'accorder à des perceptions inédites. C'est bien le sens de cet agencement mécanique aux fonctions troubles : nous inviter, de façon obstinée et paradoxale, à voir et à entendre différemment.

AUTRES NOTES

Stéphane Malfettes

Après des débuts au festival La Route du Rock de Saint-Malo (fin des années 1990), il s'engage auprès d'institutions culturelles pluridisciplinaires. Délégué de production à « Théâtre & Musique » au Théâtre des Amandiers de Nanterre (jusqu'en 2001), il occupe ensuite le poste de secrétaire général à la Maison de la Culture de Grenoble (2002) puis à l'Opéra de Lille (de 2003 à 2006). Depuis janvier 2007, il a rejoint le musée du Louvre : programmateur à l'Auditorium, il est notamment chargé de la préfiguration de « la Scène » du Louvre-Lens (ouverture en 2010).

Titulaire d'un DESS « Direction de projets culturels » obtenu à l'Institut d'Études Politiques de Grenoble (2000), et d'un DEA de littérature dont le mémoire étudie « la scène théâtrale à l'épreuve des musiques actuelles » (Université de Rennes, 1999), il est l'auteur de plusieurs articles consacrés au spectacle vivant (notamment pour *artpress*), et a publié en 2000 un essai intitulé *Les Mots distordus. Ce que les musiques actuelles font de la littérature* (éd. M. Seteun/IRMA).

Adalbert Stifter

Né en 1805 dans le village d'Oberplan-Horni Plana, en Bohême du Sud, il part étudier en Autriche. Il passe quelque temps à Vienne pour s'installer finalement à Linz, en tant qu'Inspecteur des écoles primaires de Haute-Autriche. Ses activités sont multiples : écrivain, nouvelliste, poète, peintre, pédagogue et chercheur. Il n'oublie pas sa patrie tchèque où il se rend régulièrement et qui est pour lui une source d'inspiration. C'est en Bohême de l'Ouest, au Château de Kynzvalt, résidence du chancelier Metternich, qu'il écrit *Der Nachsommer* (*L'arrière-saison*), son chef d'oeuvre. Chez ce romantique impénitent, bien que raisonnablement séduit par les convenances bourgeoises, les paysages sont souvent les acteurs de sa prose, qu'il s'agisse de roman de formation ou de récit fantasmatique. Il meurt à Linz en 1868, après s'est tranché la gorge.