

Quatuor pour un homme seul

Eraritjaritjaka. Musée des phrases, de Heiner Goebbels. Avec André Wilms et le Quatuor Mondriaan d'Amsterdam. Présenté par le Festival de théâtre des Amériques, du 17 au 19 mai 2006, Salle Pierre-Mercure du Centre Pierre-Péladeau de Montréal

Georges Leroux

Number 211, November–December 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16614ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Leroux, G. (2006). Quatuor pour un homme seul / *Eraritjaritjaka. Musée des phrases*, de Heiner Goebbels. Avec André Wilms et le Quatuor Mondriaan d'Amsterdam. Présenté par le Festival de théâtre des Amériques, du 17 au 19 mai 2006, Salle Pierre-Mercure du Centre Pierre-Péladeau de Montréal. *Spirale*, (211), 8–9.

Tous droits réservés © Spirale, 2006

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Quatuor pour un homme seul

ERARITJARITJAKA. MUSÉE DES PHRASES de Heiner Goebbels

Avec André Wilms et le Quatuor Mondriaan d'Amsterdam. Présenté par le Festival de théâtre des Amériques, du 17 au 19 mai 2006, Salle Pierre-Mercure du Centre Pierre-Péladeau de Montréal.

par GEORGES LEROUX

Le titre, d'abord, ne cesse d'intriguer : *Eraritjaritjaka*, une expression reprise de la langue des Aborigènes d'Australie et dont on apprend qu'elle signifie « *animé du désir d'une chose qui s'est perdue* ». La phrase est freudienne, elle nous plonge dans les abîmes de la mélancolie, mais avec cette pointe oxymorique : « *animé du désir...* ». La mélancolie n'anime pas, elle affaiblit, elle peut abattre et confiner au deuil, mais elle se trouve relevée ici dans un sous-titre encore plus intrigant : le *Musée des phrases*, qui renvoie à une anthologie de phrases puisées ici et là dans l'œuvre d'Elias Canetti. Ces phrases, car il s'agit pour l'essentiel de fragments très courts, sont semées, disséminées tout au long du spectacle par le personnage, unique et lui-même énigmatique. Qui est-il ? Le professeur Kien cité par Canetti, dans le dialogue avec l'enfant lecteur, ou Canetti lui-même : on ne le saura pas, on devra se contenter de le voir emporté par la crispation d'un quotidien dont on ignorera jusqu'au bout s'il est aliénant ou libérateur, exclusion ou refuge. Le musée des phrases ne répertorie rien, il n'expose rien, sauf parfois quelques séquences lues comme des litanies de la société, et de toute manière notre capacité d'entendre ces phrases est très limitée : elles tombent sèches et claires sur nous, on ramasse ce qu'on peut, car la suivante vient chasser la précédente. Le personnage se contente de lancer au spectateur la petite moisson d'aphorismes, parfois drôles, parfois franchement grinçants, qui soutiennent la mémoire d'un écrivain sur le temps, sur l'époque.

Porté par sa routine, ce personnage mystérieux se déplace dans un environnement très dense où son ironie légère contraste avec la tragédie du siècle : un autre monde, celui du fracas et de la détresse, soutient celui de l'écriture, il est rempli par une autre anthologie. Recueillies, sauf le morceau final, dans le répertoire du quatuor à cordes du xx^e siècle, des musiques fortes pon-

tuées de mouvements violents viennent secouer le déroulement mystérieux d'une langue qui cherche la posture juste, faite à la fois d'une juste mémoire et d'un regard qui veut garder sa lucidité même devant l'insoutenable. Ce théâtre musical très complexe est l'œuvre de Heiner Goebbels, qui s'y insère lui-même non seulement comme musicien aux côtés de Chostakovitch, Lobanov, Bryars et plusieurs autres, mais comme double de l'écrivain. En fragmentant le travail sur le texte, et en l'associant au répertoire éclaté du quatuor à cordes, Goebbels propose une forme d'une richesse et d'une transparence exemplaires, mais qui garde sa part de secret.

Impossible par ailleurs de décrire ce spectacle sans évoquer la technologie très particulière à laquelle il fait appel : la scène se déploie sur le fond d'une maison, dont le schéma de portes et de fenêtres s'illumine de l'intérieur par instants. C'est la maison de l'écrivain, qui en sort pour venir parler au public. Le quatuor à cordes est lui-même, par intermittences, présent dans ce même espace indistinct, qu'il occupe sans le dominer en présence réelle. Par la magie d'une caméra vidéo actionnée en direct et en faux direct, l'écrivain quitte le théâtre, prend un taxi, se rend chez lui où il cuisine son repas du soir devant notre regard indiscret, fait quelques lectures pour finalement revenir dans la maison installée sur scène. A-t-il vraiment quitté le théâtre ? Ce dispositif fascine et intrigue à son tour, puisqu'il déstabilise le mode de présence de l'acteur et rompt avec le code du théâtre en le redoublant d'une illusion supplémentaire. On se retrouve comme dans les coulisses des Oscars, quand les caméras suivent les acteurs qui arrivent au théâtre, mais sans savoir où commence le vrai et où se termine le faux, car l'un et l'autre sont contigus. L'effet d'imédiateté dans le rapport au quotidien du personnage crée un simulacre de proximité, voire d'intimité, mais ce rapprochement est justement le contraire du but poursuivi : il s'agit de donner accès

non pas tant à ce qui serait la vérité de l'expérience qui soutient l'écriture jetée ici et là qu'à son caractère décalé, en porte-à-faux sur un réel que tout dans la souffrance historique méditée par Canetti désigne comme mensonger, illusoire, et ultimement malheureux. Cette technologie du « faux live » se justifie donc à compter d'un paradoxe qu'aucune écriture ne pourrait représenter : d'une part, elle induit un artifice de plus dans le rapport au théâtre, puisque le spectateur y est sans y être, compte tenu du fait que la scène est déportée dans le virtuel ; d'autre part, le rapport au personnage est faussement rapproché de l'expérience immédiate et par là même fortement ébranlé.

Cette technique ne serait rien si elle ne venait servir le projet poétique de Heiner Goebbels. Elle n'a précisément rien d'un artifice ornemental. Ceux qui connaissent les deux premiers volets de cette trilogie, tous deux menés en collaboration avec l'acteur André Wilms (*Ou bien le débarquement désastreux*, 1993 et *Max Black*, 1998), savent combien son art conserve les traces de ses premières œuvres élaborées avec Heiner Müller : la place du texte est celle du propos historique, de l'insertion dans le temps, mais elle n'est jamais laissée seule. Goebbels est un compositeur dont le travail musical est essentiel à l'architecture émotive de ses œuvres. Dans *Eraritjaritjaka*, le quatuor à cordes n'a rien d'une illustration, ce n'est pas un accompagnement, mais l'autre voix, la voix du monde qui soutient celle de l'écrivain en montrant sa fragilité. Par sa forme classique et austère, autant que par sa matière, noire et dramatique, il transforme ce qui pourrait n'être qu'une excursion dans l'écriture de Canetti en une évocation de la clameur européenne à la fois furieuse et sereine. À travers la musique, cette écriture est en effet propulsée sur l'horizon du malheur de l'Europe, que chaque morceau musical multiplie en l'inves-

tissant d'un signal de détresse, en même temps qu'elle assume le parcours solitaire d'un écrivain comme tant d'autres, réfugié dans ses journaux et sa bibliothèque, se protégeant comme il peut de la furie du monde. Cette sérénité est certes à chaque instant démentie et ruinée par le quatuor à cordes, par ses phrases déchirantes, et l'écrivain ne peut parvenir à se reposer dans la paix illusoire des mots et des phrases. Il en est empêché par le cri du quatuor, par sa vocifération tragique. Et voilà justement ce que ce théâtre musical accomplit de plus puissant : il ébranle le refuge de l'écriture, le confort du foyer des mots, en le projetant une fois encore dans la marmitte de l'histoire dont il provient.

Se taire, se taire

Quand on relit cette succession de phrases, à peine une petite quinzaine de pages de fragments extraits surtout de l'œuvre autobiographique de Canetti, on est tout de suite en présence de cette posture si particulière de l'Europe centrale, de cette *Mitteleuropa* qui plonge ses racines dans Kafka, dont l'ombre est ici omniprésente : l'écrivain sait déjà que rien ne peut sauver l'histoire du péril des guerres et il est sans illusions sur sa capacité intérieure d'y résister. Et pourtant, dans le même souffle, il affirme le pouvoir de l'écriture et la force de l'esprit. Comme ces quilles qui n'attendent que d'être percutées, l'écrivain sait que le coup qui le jettera par terre « *est prévu depuis longtemps* ». Et puis il y a, au cœur des phrases, le mystère du langage lui-même : la suite des mots, la signification et son rapport au temps, l'inquiétude du regard animal, et comme le contrepoint lancinant de cette avancée vers le fond de l'écriture, la provocation de la musique, sa perfection, son immédiateté : « *Je n'ai point de mélodies pour m'apaiser, point de violoncelle comme lui, point de plaintes que nul ne reconnaît* ».

comme plaintes, tant elles sont discrètes et leur vocabulaire, indiciblement tendre. Je n'ai que ces signes tracés sur un papier jaunâtre et ces mots sans nouveauté, car ils expriment toute une vie la même chose. » Chacun voudrait en effet être le musicien régisseur de son propre monde, il ne peut en être que le locuteur appauvri. C'est ce que donne à entendre, dramatiquement, le seul fragment étendu de l'œuvre, la description du chef d'orchestre. Mais au mieux, on sera le membre d'un quatuor, forcé à tout moment de s'interrompre, de se briser en se fracassant sur la prose.

Le pouvoir des mots est appelé à reconnaître ses limites et l'idéal d'une phrase unique, parfaite, livrée dans sa simplicité est toujours démenti par la profusion du non-sens, par l'impossibilité du silence. On voudrait en effet pouvoir accueillir ce spectacle comme une méditation sur le langage, comme un exercice contemplatif, mais ce serait se satisfaire d'une finalité esthétique : tout silence est habité, par exemple par des regards, par la présence animale, par des secrets. Heiner Goebbels a résisté à la tentation de lire Canetti dans Wittgenstein, il le maintient plutôt pro-

che de Robert Musil : les questions philosophiques ne doivent pas parvenir à se formuler, elles doivent demeurer inquiètes sur le seuil du sens, hésitant entre le récit et la proposition. Peut-être des aspects kabbalistiques jouent-ils ici un rôle occulte ? La puissance des noms, la fascination des syllabes et de la déclinaison, et même l'admiration des caractères chinois, tout ce qui apparaît dans l'articulation de l'acteur, à la fois froide, calculée, pleine de résolution et en même temps capable de proximité et d'attente. Un curieux mélange de diction autoritaire et de paternité compatissante.

Une atmosphère feutrée où l'intelligence est à l'œuvre n'est aucunement synonyme de liberté : ce pourrait être un monde concentrationnaire, où la puissance est au travail dans le contrôle du système. Goebbels a lu *Masse et puissance*, il a lu le roman *Auto-da-fé*, il sait ce que signifiait pour Canetti le pouvoir : dans la séquence des phrases décrivant une société ironique (« Une société où chacun possède son portrait et lui récite des prières. Une société où l'on ne respire qu'une fois par an »), on entend le grincement des utopies, la faillite des projets totalitaires, mais aussi le déses-

poir du rapport humain impossible (« Une société où chacun dresse un animal pour le faire parler. La bête parle alors à sa place tandis que l'homme se tait »). Ce n'est donc pas d'abord le langage lui-même qui fait l'objet de ce théâtre, mais le fondement éthique, l'abîme moral de la souffrance que le langage arrive à peine à effleurer. Les facéties, l'ironie galopante, tout cela n'empêchera pas Canetti de dire quelque chose : « N'explique rien. Montre-le. Disparais », mais aussi : « Parler comme si c'était notre dernière phrase. » C'est ainsi qu'une morale de la précision devient une morale de l'inquiétude, de la lenteur, de la précaution.

Les derniers mots, ceux que le quatuor entreprend de déplacer dans une autre résonance, puisque Goebbels choisit de substituer aux déchirements de l'écriture contemporaine un morceau de *l'Art de la fugue* de Bach, le neuvième contrepoint, se chargent de proposer un dépassement des apories du langage. On parlerait de ces phrases ultimes, prononcées quand l'illusion théâtrale se dénonce elle-même dans son dispositif, comme d'une forme de spiritualité. Les désigner autrement serait les trahir. Il est d'abord question

d'un art de la solitude, fait d'ascèse, de dépouillement et d'exil dans un silence quasi définitif : « Ne passer le reste de mon existence qu'en des lieux qui me soient entièrement neufs. Brûler tout ce que j'ai commencé. Me rendre dans des pays dont il est impossible d'apprendre la langue. Me défier de chaque mot défini. Me taire, me taire et respirer, respirer l'incompréhensible. » Mais aussi : « Être un autre, un autre, un autre. Autre, ou peut-être se revoir soi-même. » Et encore : « Devenir incompréhensible à toi-même, balbutier. » Et enfin : « Là-bas, on dit : "Tu es" et pense "Je serai". »

Il fallait donc que le titre soit celui qu'a choisi Goebbels, il fallait qu'il évoque un là-bas qui est celui de la sortie des impasses de l'Europe, même si c'est pour buter sur une utopie. Il fallait que cette sortie soit aussi un exil du langage et un retour dans l'art de la fugue, tout cela il le fallait pour que cette éthique de la solitude soit possible, qu'elle ouvre sur l'horizon de la différence. Ce que Canetti aurait pensé de ce spectacle, lui qui était un exilé et qui a passé tant de temps à écrire dans l'oreille de l'autre, on peut le conjecturer. Il l'aurait accueilli comme nous avec reconnaissance et admiration. ☉

CINÉMA

Le temps de vivre et celui de penser

LE TEMPS QUI RESTE de François Ozon

France, 2005, avec Melvil Poupaud, Jeanne Moreau, Valeria Bruni-Tedeschi, Sélection officielle « Un certain regard » au Festival de Cannes.

par MAÏTÉ SNAUWAERT

Je suis amoureuse de Melvil Poupaud depuis que j'ai quinze ans. Ça pervertit un peu mon jugement. Mais je ne crois pas que ça l'obscurcisse. C'est le meilleur acteur de sa génération et on remercie François Ozon de l'avoir retrouvé, car les réalisateurs français sont loin de l'exploiter autant qu'ils le devraient, à moins que ce ne soit lui qui, délibérément, se fasse rare.

La simplicité rare d'Ozon

Le film est une merveille de précision et, sans pourtant être original, de courage. Difficile d'en parler sans révéler la fin, mais comme la fin est

pour ainsi dire inscrite à même l'affiche et annoncée dès les premiers moments du film — qui n'en demeure pas moins téléologique, c'est une partie de sa force : on attend, et avec angoisse, sa fin —, je ne suis pas une bien vilaine fille si je l'évoque pour bâtir mon raisonnement. Courage d'abord d'aborder un sujet vraiment pas sexy, comme Ozon le faisait déjà dans *Sous le sable*, et, d'une certaine façon, dans *5 x 2*, son précédent long métrage. Le premier, avec une Charlotte Rampling (on peut dire qu'il sait les choisir) admirable et un Bruno Kremer parfait pour le rôle, abordait dans la région du deuil, impossible lorsque le corps n'a pas

été vu, lorsqu'il y a *disparition* comme volatilisation, et conduisant dès lors celle qui ne sait pas se résoudre, à garder la tête *sous le sable*, comme font, paraît-il, les autruches que nous sommes devant l'inacceptable. Tout en pudeur et en silences, ce film lent ne possédait lui non plus pas d'avenir dans sa diégèse, puisque l'irréparable en était le sujet. L'attente irrésolue de sa protagoniste, pourtant, en constituait la densité temporelle. Une même rigueur de composition présidait à *5 x 2*, qui pour aborder le divorce démontait à rebours la mécanique de dix ans de mariage, inexorablement. Aucun espoir ne pouvait donc être attendu

au détour ou à la fin du film, celle-ci étant placée à l'initiale, comme le coup d'envoi du projet, son impulsion première.

Dans *Le temps qui reste*, même désespoir froid, et le personnage principal (presque unique) interprété par Melvil Poupaud est sans aucun doute le héros de Ozon le plus loin de la complaisance. Apprenant (ça y est, je révèle le *punch*) au tout début de la trentaine qu'il est atteint d'un mal incurable et foudroyant, non pas le sida mais une sorte de leucémie fulgurante, me semble-t-il, il décide de ne rien faire, refuse les traitements par trop incertains que lui propose le