

Quatuor pour les choses qui se sont perdues

Eraritjaritjaka

Marie-Christiane Hellot

Numéro 121 (4), 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24365ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hellot, M.-C. (2006). Quatuor pour les choses qui se sont perdues : *Eraritjaritjaka*. *Jeu*, (121), 144–148.

Quatuor pour les choses qui se sont perdues

En présentant *Eraritjaritjaka*, une production métisse et plurielle, le Festival de théâtre des Amériques clôt avec éclat et pertinence sa dernière manifestation publique avant de renaître, tel le sphinx, au printemps 2007, en un Festival Trans-Amériques plus largement voué à la « création contemporaine ». Que *Eraritjaritjaka* finisse un cycle de théâtre ou qu'il en annonce un autre, Marie-Hélène Falcon, cofondatrice et animatrice du défunt FTA et toujours cheville ouvrière du futur FTA, ne pouvait choisir plus bel exemple pour illustrer la notion de passage que cette pièce de théâtre musical, qui combine texte, musique, vidéo et scénographie dans un montage à plusieurs parties dont André Wilms, seul comédien professionnel sur scène, est la voix.

Eraritjaritjaka. Musée des phrases de Heiner Goebbels. Spectacle du Théâtre Vidy-Lausanne E.T.E et de T&M-Odéon Théâtre de l'Europe, présenté au Carrefour et à la dernière édition intercalaire du FTA en mai 2006.
Photo: Mario Del Curto/Strates.

Passages

Troisième et dernier volet d'une trilogie pensée par le compositeur, concepteur et metteur en scène allemand Heiner Goebbels en collaboration avec André Wilms, *Eraritjaritjaka* a été créé en 2004 au Théâtre Vidy-Lausanne et se promène depuis aux quatre coins de la planète, sans cesse relancé par un succès dont s'étonnent même ses artisans. Peu de spectacles sont cependant aussi exigeants et ambitieux que cet objet inclassable, dont le titre mystérieux et compliqué signifie en aranda, langue aborigène d'Australie, « animé du désir d'une chose qui s'est perdue », et qui, à travers les mots de cet observateur privilégié de son siècle, le Prix Nobel de littérature Elias Canetti, ne vise rien de moins qu'à définir « le territoire de l'homme¹ » dans le monde actuel et la



1. Ce titre d'un ensemble de réflexions que Elias Canetti a menées de 1942 à 1972, a servi de titre de travail à *Eraritjaritjaka*.

mémoire d'une époque qui a disparu. Comment qualifier cet opus hybride, à la fois concert, vidéo et texte théâtral ? Le mélomane y entendra un ensemble à cordes de haut calibre, originaire d'Amsterdam, le Quatuor Mondriaan, qui lui offrira en un bouquet superbe et composite, la musique déchirante édifiée par Chostakovitch sur les ruines de l'Europe, le sublime quatuor de Ravel et l'admirable *Art de la fugue* de Bach. Le littéraire déchiffrera sa propre condition d'individu entre deux siècles à travers les mots simples, quotidiens et pourtant si denses de cet extraordinaire passeur de cultures que fut Elias Canetti. Musique et littérature, à parts égales, étant servies et remodelées par une technologie de pointe qui allège la gravité du propos d'un sourire complice.

Eraritjaritjaka. Musée des phrases

DE HEINER GOEBBELS, D'APRÈS DES TEXTES DE ELIAS CANETTI. CONCEPTION, MISE EN SCÈNE ET MUSIQUE : HEINER GOEBBELS ; VIDÉO EN DIRECT : BRUNO DEVILLE ; SCÉNOGRAPHIE ET LUMIÈRES : KLAUS GRÜNBERG ; COSTUMES : FLORENCE VON GERKAN ; SON : WILLI BOPP ; DRAMATURGIE ET COLLABORATION À LA MISE EN SCÈNE : STEPHAN BUCHBERGER ; ASSISTANTE À LA SCÉNOGRAPHIE ET MAQUETTES : ANNE NIEDERSTADT. AVEC ANDRÉ WILMS ET LE QUATUOR MONDRIAAN : ANNETTE BERGMAN (ALTO), EDWIN BLANKENSTIJN (VIOLON), EDUARD VAN REGTEREN ALTENA (VIOLONCELLE) ET JAN ÉRIK VAN REGTEREN ALTENA (VIOLON). ŒUVRES MUSICALES DE JEAN-SÉBASTIEN BACH (*DIE KUNST DER FUGE, CONTRAPUNCTUS 9*) DMITRI CHOSTAKOVITCH (*QUATUOR À CORDES N° 8, OPUS 110*), MAURICE RAVEL (*QUATUOR À CORDES*), AINSI QUE DE GAVIN BRYARS, GEORGE CRUMB, VASSILY LOBANOV, ALEXEÏ MOSSOLOV, JOHN OSWALD ET GIACINTO SCELSI. COPRODUCTION DU THÉÂTRE VIDY-LAUSANNE E.T.E., SCHAUSPIELFRANKFURT (DEUTSCHLAND PREMIERE), SPIELZEITUEUROPA I BERLINER FESTSPIELE, POUR-CENT CULTUREL MIGROS, T&M-ODÉON THÉÂTRE DE L'EUROPE, WIENER FESTWOCHEEN ET LE SOUTIEN DE LA FONDATION LANDIS & GYR UND ET DU PROGRAMME CULTURE 2000 DE L'UNION EUROPÉENNE, PRÉSENTÉE À LA SALLE PIERRE-MERCURE À L'OCCASION DE L'ÉDITION INTERCALAIRE DU FESTIVAL DE THÉÂTRE DES AMÉRIQUES LES 17, 18 ET 19 MAI 2006.

Le voyageur immobile

Mais si le théâtre se définit essentiellement par la présence de l'acteur, alors nous sommes bien au théâtre, car ces langages multiples passent par une seule bouche ; les mots de Canetti, la musique de Bach et des autres, la vision de Heiner Goebbels se fondent en une seule parole, celle d'un homme, dont nous ne saurons pas le nom, interprétée par ce comédien hors norme, à la fois intense et léger, détaché et précis, qu'est André Wilms. C'est lui qui, par sa présence (dans les deux sens du mot), aussi bien réelle que virtuelle, unifie en un message universel cet opéra technologique à voix égales.

Au moment où s'éclaire le plateau noir, le comédien n'est pourtant pas là et, quand les quatre musiciens en noir et blanc nous jouent le splendide quatuor de Chostakovitch, nous pouvons penser un instant que le spectacle sera en fait un concert. Mais voilà que les musiciens se mettent à faire les comédiens tandis que leurs violons commentent la voix enregistrée du comédien. Entré dans une fente de lumière, celui-ci va prendre place au centre d'un petit rectangle blanc,

silhouette anonyme à la Gombrowicz ou à la Zweig, vêtue du complet gris du bourgeois du XX^e siècle. Nous sommes bien dans le jeu théâtral, et la symbiose entre les notes, les mots et les images sera déjà accomplie quand le comédien s'allongera au centre du carré lumineux, la tête appuyée sur la maquette de maison qu'il vient d'apporter. Celle-ci va alors se transposer sur cet écran géant que constitue la toile de fond en un immense motif géométrique². Sommes-nous en lui ou chez lui ? La pièce se joue-t-elle dans la tête de l'homme ou dans son appartement ?

Mais voici que s'épaissit le mystère et qu'éclate le coup de théâtre préparé par le *deus ex machina* technologique pour notre plus grand plaisir : le comédien sort de scène,

2. J'ai cru y voir un rappel de la facture abstraite du Hollandais Mondriaan (ou Mondrian, selon l'usage français) dont le quatuor à cordes d'Amsterdam semble tirer son nom.

puis du théâtre, suivi en direct par la caméra vidéo qui va projeter sur l'écran ses déambulations dans Montréal tandis qu'on entend sa voix sur le plateau. Les aphorismes existentiels de Canetti accompagnent alors les gestes les plus anodins de la vie quotidienne : André Wilms marche dans les rues de Montréal (ou dans les rues de Lausanne, de Paris ou de Québec, selon la ville de la représentation), entre chez un dépanneur, puis s'installe dans son appartement où, comme dans un documentaire ou dans quelque cinéma-réalité, on le verra dépouiller son courrier, lire les manchettes du jour (« Vincent Lacroix trompe même les morts », annonçait *La Presse* du 17 mai 2006...), se faire une omelette ! Le réalisme basculera cependant dans l'imaginaire quand l'appartement du présent où, comme par magie, les musiciens ont rejoint le comédien, se transformera en chambre du souvenir. Les uns et les autres finiront par retrouver au théâtre, qu'ils n'avaient en réalité jamais quitté, leurs places respectives, nous laissant étourdis et charmés par tant d'art et d'adresse.

Le maître des illusions

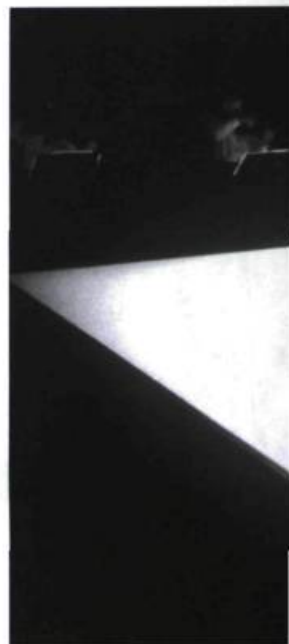
Un montage si sophistiqué ne peut reposer, en fin de compte, que sur les épaules d'un seul homme, le metteur en scène. Mais c'est peu de dire que celui-ci se double ici d'un compositeur : Heiner Goebbels est en fait l'auteur de cette épopée médiatique, de ce spectacle pluridisciplinaire, de ce complexe système de correspondances entre la pensée de Canetti, le quatuor à cordes, et un improbable recours au langage technologique³. Goebbels est lui-même parfaitement conscient de cet échange intime entre ses deux formations artistiques et ses doubles moyens d'expression : « Lorsque je mets en scène, cela ressemble davantage à de la composition et lorsque je compose, cela s'apparente à de la mise en scène⁴. » L'homme de théâtre apporte à son montage de paroles, de notes et d'images la précision mathématique du musicien. Pour cet homme-orchestre, une mise en scène est une partition dans laquelle chaque élément a sa place rigoureusement assignée, sans hiérarchie avouée : la fugue de Bach, les intuitions de Canetti, les jeux de lumière, aussi bien que les mouvements de Wilms. Le jeu du comédien (lui-même metteur en scène), qui a été l'interprète et le collaborateur de Goebbels pour les trois volets du triptyque, a été strictement balisé : « Sur scène, je travaille à partir d'une partition extrêmement rigoureuse où tout est noté : les éclairages, les mots, la musique, les déplacements... Le spectacle est une composition globale⁵. »

C'est grâce à cette rigueur visionnaire, à ces dons multiples, que ce qui pourrait n'être qu'un désordre ambitieux s'ordonne en instants saisissants de beauté et d'équilibre. Les mots de Canetti, les gestes de Wilms, le chant des violons sont en commentaire direct, souvent ironique, avec les formes et les lumières. Le thème central de la maison offre au spectateur-auditeur de purs instants de bonheur : la petite maquette se retrouve projetée et agrandie sur la façade d'un immeuble, dont les fenêtres s'ouvriront pour laisser apparaître les personnages (Wilms et les musiciens), comme dans un calendrier d'enfant, pour redevenir une sorte de jouet au centre d'un échiquier.

3. Le critique Wolfgang Sandner emploie l'expression « compositeur de théâtre musical » à propos de Goebbels.

4. Citation tirée du site de Heiner Goebbels : <www.heinergoebbels.com>.

5. Entretien avec Michel Bélaïr, *Le Devoir*, 13 mai 2006.



Autre moment de grâce ludique, la scène où l'homme en gris joue avec une sorte de robot-insecte dont l'œil-projecteur va se braquer sur la salle avant d'aller éclairer la petite maison tandis que les cordes se déchaînent en sons criards et dissonants, et que, toujours en voix *off*, Wilms proclame qu'« à chaque fois qu'on observe attentivement un animal, on a le sentiment qu'un homme s'y cache⁶ ». On prend aussi un grand

plaisir – de voyeur – à suivre les transformations de cet homme, dont on voit tout d'abord la petite silhouette pointée par le projecteur au centre exact du plateau noir, qu'on aperçoit ensuite par la fenêtre de son appartement – comme on regarde par le trou d'une serrure –, et dont l'œil surdimensionné nous apparaîtra soudain quand un zoom avant nous projettera littéralement sur son visage en gros plan.



Eraritjaritjaka de Heiner Goebbels.
Spectacle du Théâtre Vidy-
Lausanne E.T.E et de T&M-Odéon
Théâtre de l'Europe, présenté au
Carrefour et à la dernière édition
intercalaire du FTA en mai 2006.
Photo : Mario Del Curto/Strates.

Vieille Europe

Quelle extraordinaire rencontre européenne aussi que ce spectacle multidisciplinaire ! Un compositeur et homme de scène allemand, né sur les décombres des idéologies, féru d'expérimentation et de langages hybrides, donnant la parole, par la bouche d'un acteur français, à un écrivain polyglotte, d'origine juive sépharade, né en Bulgarie, élevé en Autriche, exilé en Grande-Bretagne, et dialoguant avec la quintessence du quatuor pour cordes européen... Mais de l'œuvre de Canetti, ce grand Européen, Goebbels ne retient pas d'abord les pages les plus célèbres, son unique roman *Auto-da-fé*, son magistral essai, *la Masse et la Puissance*, par exemple. C'est surtout dans

ses recueils de notations et de réflexions mêlées, nées de l'observation des hommes et de la vie quotidienne, qu'il est allé chercher les aphorismes et les sentences qui sont le terreau d'*Eraritjaritjaka*.

De *la Masse et la Puissance*, Goebbels a néanmoins gardé une intuition originale qui peut constituer le fil d'Ariane de ce labyrinthe de sons, de mots et d'images qu'est le dernier volet de son triptyque européen : pour Canetti, les dictateurs, les despotes, les tyrans dont le XX^e siècle lui a fourni de nombreux exemples, tirent leurs attitudes, leur gestuelle, du chef d'orchestre, maître tout-puissant de ses musiciens et de leurs instruments : « Le chef d'orchestre, la loi, c'est sa partition⁷. » Mais si, en musique comme au théâtre, « l'ordre doit être parfait », cet ordonnateur rigoureux et polyvalent qu'est le musicien et metteur en scène allemand a appris de l'écrivain juif qu'« il y a quelque chose de meurtrier dans l'ordre ». Magnifique et paradoxal instrument de réflexion pour le maître d'œuvre d'*Eraritjaritjaka* que cette métaphore sur les relations de pouvoir entre les hommes !

6. Elias Canetti, *Territoire de l'homme*. D'après Wolfgang Sandner, <www.com/franz/Kritiken/cerarit.htm>. On retrouvera dans Internet plusieurs critiques d'*Eraritjaritjaka*, dont la richesse et la diversité ne sont qu'un hommage à cette production hors norme.

7. Les citations sans référence spécifique sont tirées de la représentation à laquelle j'ai assisté. J'en ai retenu l'esprit sinon la lettre.

Ce qui frappe d'abord dans le ton des aphorismes de cet observateur lucide, désabusé et néanmoins bienveillant qu'est Canetti, cependant, c'est en quelque sorte un pessimisme souriant. Qu'il philosophe sur les contradictions du cœur humain (« Tu ne peux pas exister avec les humains, tu ne peux pas exister sans les humains ») ou réfléchisse sur les tabous sociaux et les limites de la liberté (dans « une société où on n'a pas de mot pour désigner la mort, où on ne respire qu'une fois par an, les gens sont contents »), la dérision et l'ironie que lui inspirent les difficultés de la condition humaine ne sont jamais loin : « Elle l'épousa pour le garder près d'elle ; il l'épousa pour l'oublier. » Même réduite à l'état de maquette, ou simple centre lumineux sur le plan d'une ville, la maison humaine reste oppressante : « Dans toute famille qui n'est pas la nôtre, nous étouffons ; dans la nôtre, nous étouffons, mais nous ne nous en apercevons pas. » Les mots aussi, qui sont un « enchantement en soi quand ils désignent des instruments de musique, la parole elle-même, peuvent devenir une source d'angoisse : « Les bêtes auraient-elles moins peur parce qu'elles vivent sans la parole ? » s'interroge Goebbels par le truchement de Canetti. Jusqu'à ce désir de silence et de repos, d'absence, contradictoire et même effrayant chez ce polyglotte lettré (il parlait neuf langues) : « Vendre tous mes livres. Me rendre dans un pays où il est impossible d'apprendre la langue. » Par la bouche de l'homme en gris sur la scène, ce sont à la fois le maître des mots et le montreur d'images qui nous offrent cette saisissante définition de la condition humaine qui pourrait être aussi la conception artistique de cette pièce de théâtre musicale : « N'explique rien. Montre-le. Disparais. »

On ne s'étonnera pas qu'une entreprise aussi essentiellement européenne en dépit de son titre aranda atteigne à l'universel. On sait depuis longtemps qu'une œuvre a d'autant plus de chances de rencontrer un vaste public qu'elle est inscrite dans une réalité vivante, fût-elle du passé. On s'émerveillera qu'il y ait des créateurs au souffle assez puissant et à l'ambition assez grande pour concevoir et réaliser une œuvre sur plus de dix ans, comme l'a fait Goebbels avec ce triptyque dont *Eraritjaritjaka* est le dernier tableau. Je n'ai vu ni *Ou bien le débarquement désastreux* (1993) ni *Max Black* (1998) qui l'ont précédé. J'envie le plaisir d'artiste, le bonheur de mélomane et la satisfaction intellectuelle de ceux qui ont assisté au dialogue que Heiner Goebbels et André Wilms ont engagé avec Joseph Conrad, Francis Ponge, Paul Valéry et Ludwig Wittgenstein avant de visiter Elias Canetti !

Eraritjaritjaka de Heiner Goebbels.
Spectacle du Théâtre Vidy-
Lausanne E.T.E et de T&M-Odéon
Théâtre de l'Europe, présenté au
Carrefour et à la dernière édition
intercalaire du FTA en mai 2006.
Photo : Mario Del Curto/Strates.

