

Inter
Art actuel



Eraritjaritjaka

Alain-Martin Richard

Number 95, Winter 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45734ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Richard, A.-M. (2007). *Eraritjaritjaka*. *Inter*, (95), 61–63.



© Mario Del Curto

Eraritjaritjaka

par Alain-Martin Richard

Présenté dans le cadre du Carrefour international de théâtre, en mai 2006, *Eraritjaritjaka* fut le moment fort de cette édition. Théâtre musical, musique théâtralisée, réification de l'esprit en marche, la création de Heiner Goebbels propose une insertion dans l'écoulement de la pensée.

Encore faudrait-il que cet homme soit quelque part. Encore faudrait-il pouvoir lui assigner un domicile. Encore faudrait-il que le texte nous habite encore longtemps pour en décrypter tous les sons. Car « animé du désir d'une chose qui s'est perdue », comme approximation du *eraritjaritjaka* aborigène australien, l'homme-auteur se déplace et soliloque dans un espace entièrement ouvert qui va bien au-delà de la seule scène et du seul théâtre. Il dérive sur sa pensée, qu'il nous livre d'une voix contenue d'une intense richesse, une voix aux timbres pénétrants, qui pourrait être cette voix de l'esprit qui s'écoute réfléchir sur le monde. Chaque mot de ce « musée des phrases » emprunté à Elias Canetti, prix Nobel de littérature en 1981, soutient une réflexion large qui embrasse le XX^e siècle. Notes et commentaires critiques sur l'horreur. Quelques notes aussi sur la langue, les mots, cet outil de l'écrivain qui est une pathologie sociale : « Qui a trop de mots, ne peut qu'être seul. » Canetti traverse le siècle comme le premier Européen : né en Bulgarie, Turque et Britannique de nationalité, il parcourt l'Europe après avoir fui l'Autriche annexée par Hitler, parle plusieurs langues, choisit d'écrire en allemand et porte un regard critique, parfois amusé, toujours empreint d'humanisme sur le mythe Europe, le mythe Occident. Né en 1905, mort en 1994, il appartient

entièrement au siècle qui verra toutes les abominations, mais aussi l'explosion des arts et des littératures. Il participera à la fête de l'esprit qui s'entremêle aux horreurs de l'Histoire.

Seuls sur une scène noire trouée d'un carré blanc, les musiciens du Quatuor Mondriaan d'Amsterdam jouent l'ouverture du quartet opus 110 de Dmitri Chostakovitch. D'abord, le concert. Pour installer une modalité d'écoute, une sensibilité amplifiée de la scène. Et puis arrive l'acteur alsacien André Wilms ; costume trois pièces, imposante présence, il jouera avec éloquence un homme seul avec ses mots, porté par ses pensées. Dans la géométrie épurée de la scène, il définit sa posture dans le monde par un jeu entre la lumière et la musique, entre ses mots et la présence de son corps, plein, ancré solidement dans le sol. Désormais les musiques de Bach, Gavin Bryars, Georges Crumb, Vassily Lobanov, Elexeij Mossolov, Maurice Ravel et Heiner Goebbels s'emboîteront dans le texte, se déplaceront dans la scénographie pour créer un « théâtre musical » d'une grande puissance.

Le personnage déambule lentement dans une scénographie d'une extrême précision, découpée au scalpel pour laisser porter le collage des textes de Canetti puisés dans *Le territoire de l'homme*, *Le cœur secret de l'horloge*, *Le collier des mouches*, *Notes de Hampstead*, *Aufzeichnungnen*, *Auto-da-fé* et *Masse et puissance*. Ce troisième et dernier volet du triptyque entamé en 1993 par Heiner Goebbels avec André Wilms vient clôturé « leur introspection de textes fondateurs de la pensée et de la critique de la société du XX^e siècle ». Critique et réflexion en formes de

courts essais, d'aphorismes, de brèves incursions sur le mode *penser oralement le monde*, comme si la pensée se développait dans le discours, qu'elle devenait palpable seulement dans la parole. Ainsi donc : le devenir animal, la société, la presse, les médias, la nourriture, la musique, les mots, la langue, les villes, l'ordre social, les désastres, tous les sujets issus de la « perception naïve du monde par l'individu, à son appropriation comme sujet, avant d'en être jeté, réduit à l'exil intérieur et à la facticité »².

Théâtre technologique en trompe-l'œil

Il faut ajouter une dimension technologique au théâtre musical de Goebbels. De tout temps la technologie disponible à une époque donnée a toujours conditionné la forme théâtrale : le temps requis pour épuiser la combustion d'une bougie déterminait la longueur maximale des actes dans le théâtre classique du XVII^e siècle. La mécanique guerrière a permis le développement des pièces à grande machinerie. L'éclairage électrique – contrôlé, donc – a conduit aux éclairages sophistiqués d'aujourd'hui. De même, le cinéma a été intégré dès les années vingt par Piscator, entre autres.

Dans ce rapport au technologique, ce sont surtout les contrôles informatisés, la robotique, le virtuel, les projections de toutes formes qui ont permis dans les dernières décennies de délocaliser l'espace scénique, de scruter de manière incongrue et déroutante, et le temps, et l'espace. Le théâtre de Robert Lepage (Québec), de Pont-Bridge (Montréal), de Radix Theater (Vancouver), pour n'en nommer que quelques-uns, témoigne de cette exploration de l'espace scénique et, partant, travaille à déstructurer une perception théâtrale somme toute linéaire de notre présence au monde. Par ailleurs, les arts technologiques, en expérimentant depuis des années les outils informatiques en juxtaposition avec d'autres appareils, ont proposé une hybridation tant des contenus que des traitements formels, situant les sensibilités dans de nouvelles modalités de perception³. C'est que désormais les subterfuges plus sophistiqués permettent de réifier cette prétention atavique au spectacle total.

Si dans les arts technologiques certains, comme Jocelyn Robert, aiment laisser traîner les fils, faire voir la technologie derrière l'installation, d'autres préfèrent masquer cette technologie, comme dans la tradition théâtrale avec ses coulisses, ses câbles cachés, ses trucages camouflés. En ce sens le théâtre technologique de Goebbels reste dans la tradition théâtrale et nous emporte par démontage systématique de nos habitudes dans un univers étrange, envoûtant, à la Magritte, un Magritte qui discourrait avec la musique. Voici que les mots, les notes, les perspectives en multiples points de fuite, les déplacements improbables nous placent dans le flottement de l'esprit qui respire.

Une petite maison aux lignes géométriques simples, placée au centre de la scène, porte l'ensemble du processus comme le centre gravitationnel de la pensée. Illuminée du dedans, elle nomme déjà l'intériorité ; elle est l'indice du rapport entre l'intimité et l'espace public, celui de la scène d'abord, puis de la ville et encore celui de la scène par une pirouette technologique, somme toute simple, mais d'une efficacité déroutante. Après un texte inquiétant qui fait du chef d'orchestre⁴ le maître du monde, il se retourne vers un être qui attendait discrètement, immobile et intrigant, en fond de scène.

Cette machine-animal, obus ou pingouin sur roulettes, animée de mouvements si naturels qu'on la croirait humaine, s'avance et établit un dialogue avec l'écrivain sur l'animalité ou l'humanité dans la bête : « À chaque fois qu'on observe attentivement un animal, on a le sentiment qu'un homme s'y cache et se paye notre tête. » Ce robot⁵ contrôlé à distance discute, réagit, opine, répond de manière très expressive aux interrogations de son interlocuteur humain. Alors, dans le son du déchirement d'une peau qu'il arrache à cette bête, un rideau se lève, découpant sur toute la surface du fond de scène la façade d'une maison blanche, percée de quatre orifices, exacte réplique de la petite maison. Puis il abandonne la partie, met son manteau et quitte la scène, nous abandonnant, moment étrange, avec la scène vide... immédiatement meublée par la vidéo d'un caméraman qui le suit au pas, dans le hall du théâtre, dans un taxi, sur la rue Myrand, dans un commerce et jusque dans son appartement.

Tout le long de ce parcours, il poursuit son soliloque, sur la nature humaine, la société, les médias – « Ils lisaient les journaux deux fois par an, puis ils vomissaient et en étaient immédiatement guéris » –, nous entraîne chez lui en y faisant surgir le quotidien : un journal de Québec, les nouvelles à la télé, autant d'indices qui situent cette longue séquence au cœur même de la ville. Puis soudainement, il ouvre les volets du deuxième étage dans la vidéo et, simultanément sur la scène, moment jouissif, il est là devant nous, au deuxième étage de sa maison. La projection s'ajuste exactement aux contours de la façade, en montre donc l'intérieur et lui qui est à la fois dans la projection et physiquement derrière cette façade. Dans un *mix* en direct



© Mario Del Curto

entre séquences préenregistrées et captation *live*, nous avons été dupés. Quel plaisir ! Dès lors, on ne fait plus la différence entre le direct et le médiatique. Les musiciens, qui étaient déjà entrés dans le logement de l'auteur dans la vidéo projetée, ponctuant ses réflexions, passent maintenant à l'intérieur et se retrouvent eux aussi dans deux perspectives parallèles.

Tout se passe comme si nous naviguions dans l'esprit même de l'auteur. Cette mise en scène, avec sa musique, son éclairage, ses technologies douces parfaitement intégrées, se veut une adéquation précise entre la pensée et son emprise dans le réel tangible. Voici un grand moment de théâtre, fait de mises en abîme, de poupées gigognes, d'enchevêtrement de mots dans les notes, de blanc et de noir, de couleurs du quotidien injectées dans la matière de l'esprit. Et lorsque les musiciens entrent dans la maison sur scène, remplaçant ceux sur la vidéo, nous succombons au bonheur de ne plus savoir où nous sommes. Juste comme nous basculons dans cet impossible espace, il nous rattache au monde sensible avec sa signature ultime, si simple et en même temps si sublime : « Moi ». Ce *moi* nous porte tous, ce *moi* peut alors se démultiplier dans l'auditoire.

Désarmante simplicité

Dans le projet théâtral, l'humain est toujours au centre de la scène. L'usage des technologies permet de différer, de démultiplier les points de vue, de créer en direct des perspectives enveloppantes qui nous libèrent du quattrocento, qui nous permettent de nous déplacer, comme ici, à la fois dans l'espace géométrique et dans celui des volutes de l'esprit. Voici que l'usage maîtrisé du

technothéâtre vient amplifier notre rapport au monde ou plutôt le raffiner dans de nouvelles perceptions, par ailleurs impossibles. Il me semble que l'un des effets majeurs des technologies permet paradoxalement une plus grande proximité avec le théâtre. Familiers que nous sommes avec le médiatique, son usage sur la scène évacue une part du mystère de la scène – les rideaux, les costumes, l'éclairage, etc. –, estompant certes une aura de magie, mais la remplaçant par une perception plus immédiate de cette scène.

En effet, la scène ici s'abandonne, elle se laisse voir devant et derrière, elle fait passer le comédien tout près de nous, le poursuit de l'œil familier de la caméra, s'immisce dans sa vie privée, tellement identique à la nôtre, bref elle s'inscrit dans le panoptique ambiant. *Eraritjaritjaka* ne révolutionne pas l'usage des technologies, il les utilise de manière subtile, invisible presque, avec tout juste ce qu'il faut de dérive et de perturbations dans la trigonométrie usuelle pour nous placer en osmose avec l'auteur. Nous pourrions avoir écrit ces textes, avoir réfléchi de la même manière. Ici les procédés d'émotion jouent plutôt dans la finesse de l'intelligence que dans le déferlement des rires et des sentiments violents.

Ce « festin de l'esprit », selon l'appellation de Jean Saint-Hilaire⁶, se déploie dans une osmose et une adéquation en équilibre entre le comédien, la scénographie, l'éclairage, les musiciens et la technologie. Comment mieux rendre compte des étonnants commentaires de Canetti sur le siècle dernier ?! ■

Notes

- 1 De fait en aranda, langue du plus important groupe aborigène d'Australie centrale.
- 2 Éruc Dahan, « Au diapason de Canetti », *Libération*, vendredi 10 décembre 2004.
- 3 Voir mon texte « Hybridation ou la bête chimérique » dans *Degré d'hybridité*, Avatar, 2005.
- 4 « Pendant l'exécution, le chef d'orchestre sert de guide à la foule dans la salle. Il est en tête, le dos tourné. C'est lui que l'on suit, car il fait le premier pas. Mais au lieu de partir du pied, c'est de la main. Le cheminement à l'intérieur de la musique qui est l'œuvre de sa main tient lieu de la route sur laquelle ses jambes le porteraient en avant. Il entraîne la troupe entassée dans la salle. Son regard, aussi intense que possible, embrasse tout l'orchestre. Chacun s'y sent vu par lui, mais plus encore entendu. Les voix des instruments sont les opinions et les convictions auxquelles il accorde une attention extrême. Il est omniscient car, tandis que les musiciens n'ont devant eux que leur partie, il a toute la partition en tête ou sur son pupitre. Il sait exactement ce qui est permis à chacun à chaque instant. De les tenir tous ensemble sous sa surveillance lui confère le prestige de l'omniprésence. Il est pour ainsi dire dans la tête de chacun. Il sait ce que chacun doit faire, il sait aussi ce que chacun fait. Recueil vivant des lois, il règne à la fois sur les deux côtés du monde moral. Par le commandement de sa main, il indique ce qui se fait et il empêche ce qui ne doit pas se faire. Son oreille explore l'air en quête de ce qui est défendu. Pour l'orchestre, son chef représente bien en fait l'œuvre tout entière, dans sa simultanéité et sa succession, et comme pendant l'exécution, le monde doit se résumer tout entier dans l'œuvre, c'est lui qui, pendant ce temps exactement, est le maître du monde. »
- 5 De fait, un projecteur de scène, articulé, qu'on peut diriger à distance et transformer par le jeu en une bête mécanique fabuleuse.
- 6 Critique de théâtre du quotidien *Le Soleil*.

Eraritjaritjaka. Musée des phrases

Spectacle musical de Heiner Goebbels sur des textes d'Elias Canetti

Conception et mise en scène : Heiner Goebbels.

Musiques de Dimitri Chostakovitch, Alexei Mossolov, Giacinto Scelsi, John Oswald, Vassily Lobanov, Gavin Bryars, Maurice Ravel, George Crumb, Jean-Sébastien Bach et Heiner Goebbels

Décor et lumière : Klaus Günberg

Costumes : Florence von Gerkan

Son : Willy Bopp

Vidéo : Bruno Deville

Dramaturgie et collaboration à la mise en scène :

Stephan Buchberger

Assistante à la mise en scène : Leman Yilmaz

Assistante à la scénographie : Anne Niederstadt

Avec André Wilms et le Mondraan Quartet : Jan Erik van Regteren Altena, violon ; Edwin Blankenstijn, violon ; Annette Bergman, alto ; Eduard van Regteren Altena, violoncelle