

Le théâtre musical de Heiner Goebbels : frayages vers une économie poétique au singulier pluriel¹

Giancarlo Siciliano

Politiques de la mémoire et artefactualité du théâtre musical

Toute oeuvre d'art est liée à des contraintes imposées par ce que Jacques Derrida appelle « artefactualité »², à savoir la condition de déformation de l'information lors de ses frayages dans l'espace médiatique. Dans son 'essai théâtral' *Marx théâtre inédit*, Jean-Pierre Vincent développe une dramaturgie de la *spectralité* : actions en temps dit réel filmées dans une simultanée disjointe, des juxtapositions de textes de Marx, Shakespeare et Derrida - de telles stratégies aboutissent à une certaine inventivité dramaturgique mais elles ne répondent guère aux exigences musicales de l'esthétique de Goebbels dont on évoquera nécessairement, à titre de contre-exemple, les propositions *spectro-poétiques* inspirées par Heiner Müller. Celles-ci se cristallisent dans le concert scénique *Der Mann im Fahrstuhl* où revient le motif du temps disjoint (*out of joint*). Il y va d'une reprise de la question que se pose Hamlet de Shakespeare. Question que Müller réarticule en la soumettant à une énième variation. Ainsi, écrit-il dans *La Mission*, « Le temps est sorti de ses gonds [...] Peut-être le monde est-il en train de se disloquer et ma mission [...] est-elle devenue [...] sans objet »³. Ou encore : « Fünf minuten vor der zeit ist die wahre punktlichkeit »⁴. Phrase qui laisse résonner la dissymétrie originaire du rendez-vous : l'instant, il faut le devancer - ou l'étirer en amont de lui-même - car la vraie ponctualité demande *plus* que d'être à l'heure. L'anachronie ou le contretemps s'avèrent être nécessairement originaires et pré-inscrits dans l'économie générale du rendez-vous, comme pour deux autres personnages de Shakespeare, Roméo et Juliette : leur drame n'est qu'une limpide démonstration de cette loi *sans loi* d'après laquelle le rendez-vous n'est rendu possible que par la menace de son *non-avoir-lieu*, de

¹ Je tiens tout particulièrement à remercier Corine Pencenat, Françoise Escal, Ivanka Stoïanova, Pierre Michel, Roger Greipl, Bruno Heuzé, Peter Szendy, Laura Odello, Oliver Fischesser, Sylvie Mundt, Jennifer Macquart et Stéphanie Dreyfus pour m'avoir accompagné le long de ces trajectoires.

² Jacques Derrida, « Artefactualités » in Jacques Derrida et Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris, Galilée – INA, 1996, p. 11.

³ Cf. *La mission*, tr. fr. de Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzinger, Paris, Minuit, 1982, p. 28.

⁴ *Op. cit.*, p. 26.

son détour, de son retardement, de sa *différance*, voire de sa *destinerrance*... Cette économie de la rencontre peut-elle faire autrement que nous amener à la question à savoir comment pourrait-il y avoir de contretemps « sans la promesse d'un maintenant commun, [...], le voeu de synchronie, le partage désiré d'un présent vivant »⁵ ? Ou encore, « Disjonction, dislocation, séparation des lieux, déploiement ou espacement d'une histoire à cause de l'aphorisme, y aurait-il du théâtre sans cela ? »⁶ Question à laquelle Goebbels répond par un non pour mieux affirmer une singulière *aphoristique* du théâtre musical contemporain.

L'esthétisation de la *pop music* par l'agencement collectif d'énonciation inter-média

Plus qu'une concession aux plus éphémères et fluctuants des mouvements du marché global contemporain, la présence des musiques populaires urbaines dans les oeuvres de Goebbels relève d'une stratégie d'appropriation de matériau musical et de formes d'expression parmi les plus diversifiées. On ne devrait utiliser cette musique, explique le compositeur allemand, « que lorsqu'il y a adéquation entre le matériel et vos opinions personnelles et lorsque vous avez encore l'occasion - ce que j'essaie de faire, au moins - de garder une distance pour éviter que cela ne devienne qu'un effet de mode »⁷.

Car il s'agit, pour Goebbels, de formuler des questions d'esthétique par les termes d'une autre politique du fragment. A ce propos, le musicologue Richard Middleton a esquissé des lignes analytiques qu'il conviendrait de poursuivre en soulignant que

« [...] avec l'écroulement, ne serait-ce que partiel, de la perspective moderniste, la position post-moderne semble détenir une certaine puissance qui prend le système dominant et propose le *fragment* comme stratégie critique : la subversion prend la forme d'une 'guerrilla' qui exploite les fissures et les espaces d'oubli à l'intérieur de la structure hégémonique. 'Ou bien / ou' est remplacé par 'et / et', une confrontation entre une subjectivité unitaire et sa destruction par l'acceptation de la

⁵ Cf. Jacques Derrida, « L'aphorisme à contretemps » in *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 523.

⁶ *Op. cit.*, p. 521.

⁷ Cf. Tom Stromberg, Cate Rittsaerten et Marianne Van Kerkhoven, "I can never be the subject myself" in *Theaterschrift I*, 1992. "This music should only be used when the material matches your personal opinions, and when you still have the opportunity – that's at least what I try to do – to maintain a distance, so that it won't become fashionable". Nous traduisons.

multiplicité et de la contradiction »⁸.

La complexité de la contemporanéité musicale - à laquelle Goebbels a contribué de manière particulièrement significative - ne saurait se réduire à un objet perçu dans l'optique réductrice d'un seul paradigme ou d'un espace disciplinaire supposé autonome. D'où l'inintérêt de postuler, dans le cadre de ces débats, une séparation entre cette pratique hybride d'autres courants musicaux exemplifiés par d'autres compositeurs allemands⁹. L'option prise en charge par Goebbels relève, au contraire, de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent une « zone d'indiscernabilité »¹⁰.

Lorsque il construit et réinvente des représentations de l'Afrique - dans *Der Mann im Fahrstuhl* et dans *Ou bien le débarquement désastreux*, notamment - Goebbels opère des choix linguistiques en fonction de collaborateurs aussi divers que Marie Goyette, André Wilms, Arto Lindsay, Charlotte Engelkes, Yumiko Tanaka, Fred Frith, Don Cherry, Chris Cutler et Boubakar Djebate. Il contourne ainsi l'écueil du simple tourisme compositionnel - dénoncé par certains compositeurs dont l'allemand Wolfgang Rihm¹¹ - dans lequel glissent certaines formes de *world music*, pour reprendre une désignation dont on oublie trop souvent le caractère tautologique - « toutes les musiques produites à nos oreilles ne pouvant qu'en être, même lorsqu'elles se réfèrent à d'autres univers, comme celles de Sun Ra et de son Intergalactic Research Arkestra ou de David Hykes et de son Harmonic Choir »¹².

⁸ Cf. Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Milton Keynes, Open University Press, 1990, p. 63. "[...] with the at least partial collapse of the modernist perspective, there appears to be a certain potency in the post-modernist position, which takes the dominant system as given and proposes as method of critique the fragment : subversion takes the form of 'guerrilla' activity which exploits fissures and forgotten spaces within the hegemonic structure. An 'either/or' (to the extent it existed) is replaced by an 'and/and', a confrontation between unitary subjectivity and its destruction by an acceptance of multiples and contradictions". Nous traduisons.

⁹ Pensons à Kagel, Rihm ou Lachenmann et, dans un autre registre - et c'est là une question à laquelle nous reviendrons - aux pièces de théâtre radiophonique de *Einstürzende Neubauten*.

¹⁰ Cf. *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 164.

¹¹ « ... je suis un grand ennemi de l'incorporation - à mon avis très touristique - de la musique soi-disant extra-européenne », Wolfgang Rihm cité par Pierre Michel, « Attitudes esthétiques et pratiques compositionnelles dans la musique germanique d'après 1945 » in Dufourt, Hugues et Fauquet, Joël-Marie (éd.), *Mardaga*, Hayen, 1996, p. 185.

¹² Denis-Constant Martin, "Who's afraid of the big bad world music? (Qui a peur des musiques méchantes du monde ?) Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain » in *Cahiers des musiques traditionnelles*, no. 9, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, 1996, p. 3.

Or la pratique de Heiner Goebbels propose l'invention d'une « synthèse disjonctive » à propos de laquelle Veit Erlmann a tenté, dans un autre contexte, de tracer quelques contours en expliquant que nous sommes confrontés à une

« [...] esthétique du singulier dans le pluriel [...]. Ce n'est plus la situation de la pluralité en tant que telle, de différents moments de vérités, qui nous préoccupe, mais la circulation de ces formes plurielles entre chacune d'elles. Comme dans la théorie contemporaine, nous avons quitté l'ère de l'hétérogénéité pour entrer dans la phase de la transversalité. La différence devient en elle-même le signifié »¹³.

Mais si nous suivons Erlmann jusqu'à l'affirmation du singulier dans le pluriel, nous nous en démarquons là où il risque de donner lieu à un contresens en opposant l'hétérogénéité à la transversalité. Deleuze et Guattari ne récusent-ils pas en permanence la périodisation linéaire et téléologique ? Et comment l'activité esthétique se laisserait-elle saisir par une logique de succession et de consécution ? Ne s'agirait-il plutôt de penser une temporalité en amont du chronologique, celle d'*Aiôn*, par exemple, où le temps n'est pas conçu en termes de moments hypostasiés en présents ayant-été-passés ? Notons que certains musicologues ont même choisi de rester réfractaires à cette perspective au point d'accorder aux seules figures de Chronos et d'Orphée¹⁴ un privilège particulier.

Quant à Erlmann, malgré son désir de cerner l'envers de ce que Philippe Lacoue-Labarthe a pu appeler « national-esthétisme »¹⁵, peut-être accorde-t-il un crédit excessif aux arguments postmodernistes avancés par Frederic Jameson qui réduit cette supposée postmodernité à une condition de « schizophrénie généralisée »¹⁶ alors que d'autres auteurs tels Jean-Luc Nancy ont pu envisager la singularité plurielle des arts en posant la question « pourquoi y a-t-il des arts et non pas un art ? »¹⁷ - pluralité que

¹³ Cf. Veit Erlmann, "The Politics and Aesthetics of Transnational Musics" in *The World of Music*, 35 (2), Berlin, 1993, p. 13. "[...] an aesthetic of the singular in the plural. [...] It is no longer the situation of plurality as such, of different moments of truths, that preoccupies us but the circulation of these plural forms among each other. As in contemporary theory, we have left the era of heterogeneity and entered the phase of transversality. Difference itself becomes the signified". Nous traduisons.

¹⁴ Cf. Jean-Jacques Nattiez, *Le combat de Chronos et Orphée*, Paris, Christian Bourgois, 1993.

¹⁵ Cf. *La fiction du politique*, Paris, Christian Bourgois, 1987, p. 112.

¹⁶ Cf. "Postmodernism and Consumer Society" in Foster, Hal (éd.), *Bay Press*, Seattle, 1983.

¹⁷ Cf. *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994, p. 11.

Goebbels transpose par l'agencement de textes littéraires de Maurice Blanchot, de Joseph Conrad, de Heinrich von Kleist, d'Edgar Allan Poe, de Francis Ponge, d'Alain Robbe - Grillet; de pièces de théâtre de Heiner Müller; de textes philosophiques de Sören Kierkegaard; ou encore de dialogues de la vie quotidienne qui déjouent l'habituel tel le personnage dans *La Reprise* qui dit qu'il « meurt tous les jours »...

En puisant à des musiques extra-européennes plus explicitement que ne l'ont fait des compositeurs tels Georges Aperghis et Mauricio Kagel, l'esthétique de Goebbels excède les limites du second degré et cerne une zone *trans-registrielle* qui rassemble, sans les rassembler, des sensibilités parmi les plus diverses comme l'atteste la participation des groupes rock Megalomaniax et We Wear The Crown par la médiation desquels Goebbels a pu élaborer la pièce de théâtre radiophonique *Wolokolamsker Chaussée I - V*. Pensons aussi aux affinités avec d'autres *espaces du sensible*¹⁸, que d'autres compositeurs préfèrent mettre à distance : dans *Die Befreiung des Prometheus*, Goebbels emploie des extraits de musiques de film dont le célèbre générique de 20th Century Fox. Une forme d'expression peut ainsi entretenir un rapport de *compossibilité* avec une autre - en l'occurrence, la télévision avec la radio. Ou encore, dans *La Reprise* : le cinéma dans le théâtre par l'intégration d'un extrait du célèbre film d'Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad*. C'est par le déploiement de tels moyens que l'oeuvre de Goebbels peut traduire effectivement ce que Daniel Caux a pu dire des options esthétiques dont dispose l'artiste de notre disjointe contemporanéité. Celui-ci ne peut choisir qu'entre deux possibilités :

« se fixer un objectif très élevé et tenter de l'atteindre - comme autrefois, par exemple, dans le romantisme allemand - et c'est le cadre de l'art dit majeur; ou bien se situer dans un cadre réputé mineur et aller beaucoup plus loin que ce qui semblait être promis, et nous pensons, bien sûr, au jazz et au rock. De Kafka [...] à Beckett, Genet et jusqu'à Koltès en passant par la chanteuse de cabaret du Pierrot Lunaire de Schönberg, la fille des rues Lulu et le laissé-pour-compte Wozzeck immortalisés par Alban Berg, il est clair que, pour une large part, [...] l'histoire de la musique du monde nous montre la vacuité de l'édification d'une frontière infranchissable entre le majeur et le mineur, l'un se nourrissant de l'autre et vice-versa »¹⁹.

¹⁸ Pour reprendre à Pascale Criton une très belle expression entendue à plusieurs reprises lors d'une conversation à Paris.

¹⁹ Cf. « John Cage, La Monte Young et la dissidence musicale aujourd'hui » in *Art Press*, no. 150, Paris, 1990, p. 49.

Ces termes entrent en résonance avec le « devenir mineur »²⁰ de Deleuze et Guattari – force qui résiste à tout modèle homogénéisant imposé au détriment d'un processus, d'un état nomade ou d'une *zone d'indiscernabilité* : ce que Heiner Goebbels donne à voir et à entendre en déplaçant les lignes de partage entre un espace supposé 'populaire' et un autre supposé 'savant'.

Si, toutefois, la dénomination de musique 'populaire' subsiste avec des guillemets qui ont leur importance, trop forte est la tendance à oublier que cet adjectif, surtout lorsqu'il est substantivé, ne renvoie, d'une part, qu'à ce que Dick Hebdige perçoit comme étant « un ensemble d'artéfacts généralement disponibles : des films, des disques, des vêtements, des émissions de télévision ou encore les moyens de transport... »²¹ et, d'autre part, à une construction culturelle à laquelle renvoie l'expression de 'tout le monde'. La question que nous devrions poser, nous dit Simon Frith, « ce n'est pas ce que la musique pop révèle au sujet de 'tout le monde' mais plutôt comment elle le construit »²².

Ainsi les vieilles-nouvelles catégories de « peuple » et de « nation », en tant que ruines idéologiques d'une certaine axiologie national-esthétique, n'auront pas cessé de hanter l'épistémologie du fait musico-théâtral. Mais face aux limites de telles désignations, d'autres problématisations ont pu être esquissées : ainsi, le musicologue italien Gino Stefani a nuancé le concept et la pratique du savoir des cultures dites populaires en soulignant le fait que ce qu'on appelle

« compétence populaire [...] n'est pas simplement une version réduite de la compétence cultivée mais une production de sens riche et complexe bien qu'elle soit *transversale* comparée aux idéologies dominantes. *Transversale* parce que la culture populaire est subalterne, clandestine, opprimée par la culture supérieure 'cultivée' »²³.

²⁰ Cf. *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 50.

²¹ Cf. *Hiding in the light*, Routledge, Londres, 1988, p. 47. "A set of generally available artefacts: films, records, clothes, TV programs, modes of transport,..." Nous traduisons.

²² Cf. "Towards an Aesthetics of Popular Music" in Leppert, R. & McClary, S. (éds.), , Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 137. "The question we should be asking is not what does popular music *reveal* about 'the people' but how does it construct them". Nous traduisons.

²³ Gino Stefani in Middleton, *op. cit.*, p. 122 – 123. "Popular competence [...] is not simply a reduced version of cultivated competence, but a rich and complex production of sense, although *transverse* when compared to ruling ideologies. *Transverse* because popular culture is subaltern, clandestine, oppressed by 'upper' cultivated culture". Nous traduisons.

L'ambiguïté et l'affaiblissement du terme 'populaire' s'avèrent être en partie imputables au fait que sa signification soit souvent réduite au commercial, contrairement au sens qu'a pu recouvrir le latin *popularis* – laquelle renvoie à une notion d'appartenance au peuple. Sans doute cette dimension a-t-elle toujours été présente dans les musiques de tradition classique²⁴, mais sa présence au cœur des pratiques hybrides actuelles n'a pas toujours été simple à négocier – et ce d'autant plus que les discours tenus sur elle ont fait l'objet d'une exclusion systématique. Comme l'explique Philip Tagg dans un débat axé sur l'applicabilité de la sémiotique à la *pop music*,

« De nombreux musicologues orientés par la sémiotique ou la sémiologie ont constitué une provision d'objets d'analyse, d'exemples et de morceaux à tester en puisant presque exclusivement à la musique d'art. Ceci signifie qu'un nombre restreint de codes musicaux spécifiques – notamment ceux employés dans la musique d'art européenne – développés à une période spécifique de l'histoire d'un continent par des sections spécifiques de la population dans un nombre restreint de situations de communication ont été utilisés, implicitement ou explicitement, comme preuve musicale de l'éventuelle validité de théories et de métathéories largement répandues de la musique en tant que système symbolique »²⁵.

Continuum et disjonction de *geste-texte-musique*, d'après l'expression de Ivanka Stoïanova, la pratique de Heiner Goebbels traduit, en revanche, un souci permanent d'organisation de structures musicales et dramaturgiques par une mise en co-présence de musiques de tradition classique et de ses *autres*. Car elle vise non pas le confort du texte lisible qui rassure les habitudes du public mais cherche, au contraire, une « mise en insécurité qui procède des différences des parties entre elles et une distance changeante à l'égard de celles-ci »²⁶.

²⁴ Peter van der Merwe en entreprend une généalogie dans son *Origins of Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

²⁵ Cf. "Musicology and the Semiotics of Popular Music" in *Semiotica* 66 – 1/3, Mouton de Gruyter, Amsterdam, 1987, p. 4. "Many musicologists rallying under the banner of 'semiotics' or 'semiology' have drawn almost exclusively on art music for their supply of analysis objects, examples and test pieces. This means that a limited number of particular musical codes – those used in European art music -, developed during a particular period of one continent's history by particular sections of the population in a limited number of communication situations, have been used, implicitly or explicitly, as musical evidence for the possible validity of highly generalised theories and metatheories of music as a symbolic system". Nous traduisons.

²⁶ Cf. les notes de pochette de CD par Goebbels de sa pièce *Wolokolamsker Chaussée I - V*, 1989, ECM.

La pièce de théâtre musical *Die Wiederholung (La Reprise)* - dont le dispositif instrumental comprend trois acteurs-musiciens parlant trois langues, chantant, jouant du piano, de la guitare acoustique et électrique - poursuit, entre autre fils conducteurs, la question « Qu'est-ce que reprendre - c'est-à-dire répéter - dans l'amour et dans la musique ? », à laquelle Kierkegaard répond :

« Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée; car, ce dont on a ressouvenir, a été : c'est une reprise en arrière; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant. C'est pourquoi la reprise, si elle est possible, rend l'homme heureux, tandis que le ressouvenir le rend malheureux, en admettant, bien entendu, qu'il se donne le temps de vivre et ne cherche pas [...] un prétexte [...] pour s'esquiver derechef hors de la vie »²⁷.

Dans *La Reprise*, la sobriété du texte de Kierkegaard se laisse déjouer par l'insertion de séries divergentes provenant du rock, du cinéma et de la télévision sur une scène où, au dire de Pierre Gervasoni, « la narration, l'action et même la musique tendent ainsi vers un idéal elliptique où se désintègrent récits, mouvements et objets sonores »²⁸. Ou encore où « l'articulation de la musique et du texte [...] envisage tous les degrés compris entre l'interaction optimale et l'impossible entente »²⁹. Goebbels y négocie une coprésence d'impossibles, de passés non-nécessairement vrais. Les dialogues - en allemand, en français et en anglais - sont à comprendre *et* à ne pas comprendre, c'est-à-dire à traiter à la fois comme matière signifiante et assignifiante. On pourrait se demander, en reprenant les termes posés par Félix Guattari à propos de Georges Aperghis, « est-ce qu'une phrase compréhensible ne peut pas jouer comme telle le rôle de chaînon assignifiant malgré le fait qu'elle renvoie à des significations ?³⁰ » C'est, en effet, ce double statut des mots que Goebbels valorise non seulement dans *La Reprise* mais, plus explicitement, dans *Der Mann im Fahrstuhl* avec la mémorable phrase « Fünf minuten vor der zeit ist die wahre punktlichkeit » tantôt prononcée en allemand par Heiner Müller, tantôt en anglais américain - « Five minutes too early would be what I would call true punctuality » - par le guitariste/chanteur Arto Lindsay.

Dans les années trente, Hanns Eisler problématisait les rapports entre musique et cinéma en posant la question à savoir comment

²⁷ Cf. Sören Kierkegaard, *La reprise*, tr. fr. de Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1843, p. 65 – 66.

²⁸ *Le Monde*, 1997.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Cf. "L'hétérogénéité" in *Bulletin de l'ATEM*, no. 1, 1992, p. 3.

éviter la redondance dans la musique pour le cinéma :

« Si à l'écran le garçon embrasse la fille on y applique un solo de violon, et s'il tombe une grosse caisse annonce sa chute au sol. [...] la musique imite l'action à l'écran à un tel degré comme si la musique n'était produite qu'à l'intention des aveugles. Vous devez avoir souvent reconnu avec quelle absence de goût la musique annonce l'action suivante de manière si maladroite que toute tension dramatique est annoncée et gâchée avant même d'avoir lieu. Nous devons nous demander pour quelles raisons la musique pour cinéma est si peu développée non seulement en tant que musique mais aussi en comparaison avec d'autres arts utilisés et développés dans le cinéma »³¹.

Lors d'un entretien avec Alan Read, Goebbels affiche sa volonté de

« développer un théâtre où les éléments atteignent un équilibre indépendant, où même les lumières ont leur propre qualité indépendante ; où le langage peut avoir une qualité indépendante (comme le son, la musique, le bruit et le jeu des acteurs) pour que les éléments ne se répliquent pas. C'est une combinaison de production de sens - en nous donnant des idées auxquelles nous pouvons nous confronter - et en même temps d'enlèvement de sens par la distance entre les éléments ; ceci demande au public - c'est ce qu'il fait de toute façon - de rassembler ses impressions. Ce qui nous intéresse tous c'est de faire des liens ; lorsque, par exemple, vous voyez quelqu'un qui parle et fait en même temps un mouvement qui n'appartient pas à ce qu'il dit, nous établissons immédiatement un lien entre ces deux éléments et ceci nous garde éveillés. Pas comme dans le théâtre traditionnel où tout est doublé »³².

³¹ Eisler cité par Mayer, tr. ang. de Philip Tagg, 1973, p. 460 – 461. “If, on the screen, the boy kisses the girl, a solo violin is applied, and if he falls down, a brass (*sic*) drum announces that he has hit the ground. [...]the music imitates the screen action to such a degree as if the music were produced for the benefit of the blind only. You yourself must often have recognized how often and in what a tasteless manner the music announces the coming action so clumsily, that every dramatic tension is announced and vitiating before it occurs. We have to ask ourselves what are the reasons for the backwardness of film music, backwards not only as music but also in comparison to other arts employed and developed in the [...] motion pictures”. Nous traduisons.

³² “Opening Up The Text”, entretien avec Alan Read in *Performance Research*, 1996. “I now try to develop a theatre in which the elements have an independent balance, where even the lights have their own independent quality; where the language can have an independent quality (as can the sound, the music, the noise and the acting) so that the elements do not duplicate each other. It is a combination of making sense – giving us ideas which we can deal with - and at the same time taking sense away by creating distances between the elements; this asks the audience – because they do it anyway – to bring their impressions together. In a way we are all interested in making connections; when, for example, you see somebody speaking and they make a movement at the same time which doesn't belong to what they are saying, we immediately try to make a connection between these two elements and this keeps us awake. Not like in the traditional theatre where everything is doubled up”. Nous traduisons.

Mettant à distance le postulat d'une correspondance des arts, Gilles Deleuze posait de manière univoque le problème pratique auquel Goebbels est confronté aujourd'hui : « qu'il y ait disjonction entre le voir et le dire, que les deux soient séparés par un écart, une distance irréductible, signifie seulement ceci : *on ne résoudra pas le problème de la connaissance [...] en invoquant une correspondance, ni une conformité* »³³.

De telles expressions de la contemporanéité musicale en arrivent non seulement à ce que Jacques Derrida appelle une « invention de l'impossible [...] comme la seule invention possible »³⁴ mais, comme le montre Heiner Goebbels, à une *expérience de l'incompossible* élaborée à l'appui d'extraits du romantisme historique (Brahms, Chopin et Schubert) et de la *soul* des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix de Prince, *Joy in Repetition* et *Sexy Motherfucker*.

Dans *La Jalousie. Geräusche aus einem Roman* (« bruits extraits d'un roman »), Goebbels tente de dégager la dimension musicale du Nouveau Roman. En soulignant l'importance de l'ouïe, il traduit ce que Robbe-Grillet décrivait lui-même comme un « monde totalement indescriptible, formé par les bruits autour de la maison ». Françoise Escal a pu résumer l'essentiel de cette esthétique en soulignant que certaines littératures modernes

« refusent la psychologie, elles empruntent délibérément leurs situations aux genres populaires (... par exemple l'] adultère feuilletonesque de *La jalousie* [...]). C'est que la fonction de l'écrivain se situe ailleurs, elle est d'abord de construire, d'agencer : chez Robbe - Grillet, [...] la forme est avant tout répétition. Ses romans ont une construction thématique et s'organisent comme autant de variations autour d'un nombre limité d'éléments, et ces éléments, ces thèmes, il tend à en évacuer le contenu. Au reste, pour lui, « le véritable écrivain n'a rien à dire » : « ... le contenu de l'oeuvre romanesque ne peut en fait comporter que la banalité du toujours-déjà-dit : un enfilage de stéréotypes dont toute originalité se trouve par définition absente ». [...] La poétique robbe - grilletienne repose sur le jeu d'une combinatoire et le thème n'est plus qu'un composant de la forme »³⁵.

Ce jeu combinatoire se déploie aussi dans les poèmes de Ernst Jandl – autre référence significative dans la poétique de Heiner Goebbels. Afin d'illustrer ce procédé de permutations d'éléments simples et limités (qu'il traite dans les pièces de théâtre

³³ Cf. *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 132 – 133. Nous soulignons.

³⁴ *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 27.

³⁵ Cf. *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 16.

radiophonique *Die Befreiung des Prometheus et Verkommenes Ufer*), le compositeur cite, dans son *Text als Landschaft* ³⁶ un extrait d'un poème de l'auteur autrichien :

die sonne scheint
die sonne scheint unterzugehn
die sonne scheint unterzugegangen
die sonne scheint aufzugehen
die sonne scheint unterzugehn
die sonne scheint aufgegangen
die sonne scheint

Discographie

Goebbels, Heiner, 2002 : *Eislermaterial*, ECM.
Goebbels, Heiner, 2000 : *Surrogate Cities*, ECM.
Goebbels, Heiner, 1997 : *Black on White*, BMG.
Goebbels, Heiner (avec André Wilms, Sira & Boubakar Djebate, Yves Robert, Alexandre Meyer et Xavier Garcia), 1995 : *Ou bien le débarquement désastreux*, ECM.
Goebbels, Heiner (avec Peter Brötzmann, David Bennent, Alexander Kluge, Ernst Stötzner, René Lussier, Otto Sander, Megalomaniac et We Wear The Crown), 1994 : *Hörstücke*, ECM.
Goebbels, Heiner, 1993 : *La Jalousie / Red Run / Herakles 2 / Befreiung*, ECM.
Goebbels, Heiner (avec Sussan Deihim, Christos Govetas, Charles

³⁶ Goebbels in Lauxerois, J. et Szendy, P. (éds.), Paris, L'Harmattan/IRCAM, 1997, p. 196.

Hayward et René Lussier), 1993 : *SHADOW / Landscape with Argonauts*, ECM.

Goebbels, Heiner (avec Sven Ake Johansson, Areti Georgiadu et Ralph-Daniel Mangelsdorff), 1992 : *Schliemanns Radio*, Hessischer Rundfunk, SFB.

Goebbels, Heiner (avec Don Cherry, Arto Lindsay, Fred Frith, George Lewis, Ned Rothenberg, Charles Hayward, Ernst Stötzner et Heiner Müller), 1988 : *Der Mann im Fahrstuhl*, ECM.

Bibliographie

Caux, Daniel, 1990 : "John Cage, La Monte Young et la dissidence musicale aujourd'hui" in *Art Press*, no. 150, Paris.

Deleuze, Gilles, 1985 : *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, 1991 : *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, 1975 : *Kafka. Vers une littérature mineure*, Paris, Minuit.

Derrida, Jacques, 1987 : *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée.

Derrida, Jacques, Stiegler, Bernard, 1996 : *Echographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris, Galilée/I.N.A.

Dufourt, Hughes et Fauquet, Joël - Marie, 1996 : *La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, Mardaga, Hayen.

Erlmann, Veit, 1993 : "The Politics and Aesthetics of Transnational Musics" in *The World of Music* 35 (2), Berlin.

Escal, Françoise, 1990 : *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Klincksieck.

Foster, Hal (ed.), 1983 : *The Anti-Aesthetic. Essays On Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle.

Gervasoni, Pierre, 1997 : « Les plaisirs de l'échangisme musical selon Heiner Goebbels » in *Le Monde*, 30/04/1997, Paris.

Goebbels, Heiner, 1997 : « Le texte comme paysage » in Lauxerois, Jean et Szendy, Peter (éds.), Paris, I.R.C.A.M./L'Harmattan.

Goebbels, Heiner, 1989 : Commentaire de *Wolokolamsker Chaussée I - V* (texte de pochette de disque ECM).

Goebbels, Heiner, Livingston, Guy et Warburton, Dan, 1997 : "An interview with Heiner Goebbels", *Paris Transatlantic* in www.heinergoebbels.com.

Goebbels, Heiner et Read, Alan, 1996 : "Opening Up The Text", *Performance Research*, vol.1, in www.heinergoebbels.com.

Goebbels, Heiner, Stromberg, Tom, Ritsaertten, Cate, Van Kerkhoven, Marianne, 1992 : "I can never be the subject myself" in *Theaterschrift* 1.

Guattari, Félix, 1992 : « L'hétérogenèse » in *Bulletin A.T.E.M.*, no. 1, Nanterre.

- Hebdige, Dick, 1988 : *Hiding in the light*, Routledge, Londres/New York.
- Jameson, Frederic, 1983 : "Postmodernism and Consumer Society" in Foster, Hal (ed.), Bay Press, Seattle.
- Kierkegaard, Sören, 1843 : *La Reprise*, trad. fr. de Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, 1987 : *La fiction du politique*, Paris, Christian Bourgois.
- Lauxerois, Jean et Szendy, Peter (éds.), 1997 : *De la différence des arts*, Paris, I.R.C.A.M./L'Harmattan.
- Martin, Denis-Constant, 1996 : "Who's afraid of the big bad world music ? (Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde?) Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain" in *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, no. 9, Ateliers d'Ethnomusicologie, Genève.
- Leppert, Richard & McClary, Susan, 1987 : *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Mayer, Günter, (ed.), 1973 : *Hanns Eisler : Musik und Politik. Schriften 1924-1938*, trad. P. Tagg, VEB, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.
- Michel, Pierre, 1996 : « Attitudes esthétiques et pratiques compositionnelles dans la musique germanique d'après 1945 » in Dufourt, H. et Fauquet, J - M. (éds.), Mardaga, Hayen.
- Middleton, Richard, 1990 : *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes.
- Müller, Heiner, 1988 : *La Bataille et autres textes*, trad. fr. de Jean-Pierre Morel, Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzinger, Paris, Minuit.
- Müller, Heiner, 1982 : *La Mission*, trad. fr. de Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzinger, Paris, Minuit.
- Nancy, Jean-Luc, 1996 : *Etre singulier pluriel*, Paris, Galilée.
- Nancy, Jean-Luc, 1994 : *Les Muses*, Paris, Galilée.
- Nattiez, Jean-Jacques, 1993 : *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Christian Bourgois, Paris.
- Stoianova, Ivanka, 1978 : *Geste - texte - musique*, coll. 10/18, Paris, U.G.E.
- Tagg, Philip, 1987 : "Musicology and the Semiotics of Popular Music" in *Semiotica* 66-1/3, Mouton de Gruyter, Amsterdam.
- Van der Merwe, Peter, 1989 : *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford, Clarendon Press.