

Entretien avec Heiner Goebbels

Dans une interview, le compositeur Hanns Eisler dit : “Celui qui ne connaît que la musique ne connaît rien à la musique”. Est-ce pour cela que vous avez commencé par faire des études de sociologie avant de devenir compositeur ?

Heiner Goebbels : Dans ma famille, nous avons constitué un trio et j’ai donc appris très jeune le piano, la guitare et le violoncelle. Par la suite c’est le contexte des années 70, pendant lesquelles j’ai fait mes études, qui explique mon parcours et mon passage par la sociologie. Je vivais dans un squat à Francfort, où habitait aussi Joschka Fischer, et je pensais que la musique de jazz que j’aimais jouer était une activité privée qui ne pouvait pas devenir une activité publique politiquement engagée. C’est quand j’ai découvert la vie et l’œuvre de Hanns Eisler que j’ai compris que la musique pouvait aussi avoir un impact politique, que ces deux sphères pouvaient se rejoindre. Hanns Eisler parlait autant de philosophie, de mathématiques, de littérature et de politique que de musique.

Comment êtes-vous devenu metteur en scène ?

Après avoir composé des musiques de scène pour Neuenfels, Ruth Berghaus, Heiner Müller, Claus Peymann, Matthias Langhoff, j’ai cherché un autre équilibre entre la musique et le texte. J’ai d’abord travaillé pour la radio en créant des pièces radiophoniques. Après avoir réalisé, avec un certain succès, ces mises en scène sur une scène acoustique je suis assez naturellement passé à la mise en scène sur un plateau de théâtre.

Quand vous composiez pour des metteurs en scène, aviez-vous le sentiment d’être au cœur de la création ou légèrement à côté ?

Très clairement à côté puisque je composais dix minutes de musique pour trois heures de Shakespeare. Pendant dix ans, j’ai beaucoup appris en regardant le travail des metteurs en scène car j’avais le temps et je ne m’ennuyais jamais. J’ai eu des conditions d’apprentissage très luxueuses...

Vous avez beaucoup travaillé avec Heiner Müller. Qu’est-ce que cela vous a apporté ?

C’est la façon dont Heiner Müller composait ses textes qui m’a le plus influencé. Il empruntait à beaucoup d’auteurs et avec cela, il réussissait une composition qui le faisait immédiatement reconnaître. Chaque texte a une forme structurelle différente qui me posait à chaque fois un nouveau défi en tant que compositeur. C’est la richesse des formes et du contenu des œuvres d’Heiner Müller qui a entraîné cette longue collaboration de plus de dix ans qui n’avait pas été programmée à l’avance. Nous partagions la même passion pour la musique et nous avons assisté à de nombreux concerts ensemble un peu partout dans le monde, à Paris, New York, Berlin, Zurich, Vienne... Les écrivains que j’apprécie sont toujours ceux qui travaillent à la fois le fond et la forme, comme Gertrude Stein, Elias Canetti, Alain Robbe-Grillet, qui modifient la forme de leurs récits en fonction du contenu développé.

Heiner Müller travaillait avec des “matériaux” différents. Cette méthode est-elle encore essentielle pour vous aujourd’hui ?

Comme Heiner Müller le faisait avec des textes d’origines multiples, je peux travailler aussi bien avec la musique rock, la musique africaine ou la musique classique. Le matériau change mais la méthode reste la mienne. Ma conception de l’art consiste à reconnaître qu’on ne peut pas systématiquement inventer des œuvres nouvelles mais qu’en travaillant avec des œuvres déjà existantes on peut les transformer à tel point que, parfois, on ne les reconnaît plus. Dans mes mises en scène, je travaille avec les musiciens, les acteurs, les techniciens, avec les textes, avec la musique. J’écoute et je regarde tout cela et ensemble nous créons une œuvre qui n’était pas préconçue. C’est comme cela qu’est né *Stifters Dinge*.

Vos spectacles ne demandent-ils pas aux spectateurs de travailler avec vous ?

Je ne dirais pas que le spectateur doit travailler mais plutôt qu’il doit avoir le plaisir de découvrir, de faire son propre chemin dans l’œuvre. Quand j’ai présenté mon travail sur Hanns Eisler le chanteur n’était pas au centre de la scène et les spectateurs mettaient parfois un quart d’heure avant de le trouver parmi toutes les personnes présentes sur scène. Je voulais que le public le cherche. Dans *Eraritjaritjaka*, les comédiens quittent tous le plateau au même instant ce qui crée un moment de surprise car le rapport habituel au théâtre est dérangé, mais cela crée surtout un espace de liberté pour le spectateur qui peut voir autrement le plateau du théâtre. Cette expérience m’a servi pour construire *Stifters Dinge*.

À l’état de projet le spectacle s’appelait *Piano Pieces*. Aujourd’hui il s’appelle *Stifters Dinge*. La littérature a-t-elle surpassée la musique ?

Dès le début, je savais que ce ne serait pas seulement une pièce entièrement musicale. Je connais les œuvres d’Adalbert Stifter depuis plus de vingt ans et j’ai toujours voulu travailler avec ces textes. La seule chose dont j’étais sûr, au tout début du projet, c’est qu’il n’y aurait pas d’acteurs sur le plateau, qu’il y aurait des pianos, des images et des éléments naturels comme l’eau. Pendant un an j’ai travaillé sur des objets divers, des éléments, des sons et c’est en faisant ce travail que je me suis rapproché de Stifter. C’est un écrivain très connu en Allemagne qui travaille sur la description minutieuse d’événements plus que sur la narration romanesque. Si l’on imagine deux personnages qui parlent entre eux et qu’un orage arrive, Stifter va écrire sur cet orage pendant six ou sept pages en décrivant les gouttes, les éclairs, le tonnerre, la force du vent laissant le récit, la narration de l’histoire des deux personnages totalement en retrait. Il nous oblige à vivre l’expérience de l’orage et pour moi cela n’est pas si loin de Heiner Müller qui essayait toujours d’associer le lecteur à l’expérience qu’il vivait dans son

écriture. Stifter est très moderne pour moi puisqu'il oblige le lecteur à vivre en temps réel les événements qu'il décrit. C'est cette écriture que j'ai voulu mettre en scène en ralentissant le temps, seconde après seconde, non pas pour provoquer l'ennui mais pour développer de l'attention.

C'est ce désir de parler des éléments, de la nature qui a été moteur de votre création ?

Pas forcément mais si je supprime les personnages sur le plateau il reste juste des objets, des choses... La nature. À ce moment-là viennent les questions écologiques mais vues très individuellement par le public. Il n'y a pas d'arbitraire dans ce travail. Des policiers de Munich venus voir le spectacle y ont vu une réflexion pleine d'espoir sur les problèmes de l'Amazonie. Le spectacle leur a donné un cadre pour inscrire les préoccupations qu'ils avaient déjà avant de venir. J'aime cette liberté laissée aux spectateurs de charger mon spectacle de leurs préoccupations.

Les machines sont les véritables personnages de votre pièce ?

Oui mais pendant le déroulement de la pièce, on oublie les machines puisqu'elles relancent l'imaginaire du spectateur. C'est au moment des saluts que les machines viennent saluer en tant que machines et qu'une partie des spectateurs est troublée : faut-il ou ne faut-il pas applaudir des machines ? Au début de notre travail, nous voulions que les spectateurs puissent se déplacer au milieu du plateau pendant le spectacle mais techniquement c'était très difficile et surtout, si vingt personnes viennent sur le plateau, le focus se déplace sur ces personnes qui deviennent acteurs... Par contre à la fin du spectacle, le public se déplace dans le décor pour satisfaire sa curiosité.

Il y a un véritable amour de la technique du théâtre dans votre travail...

Amour est un mot trop fort... Mais j'ai un grand respect pour ceux qui font techniquement le théâtre, sans doute parce que j'ai passé beaucoup de temps à leur côté quand j'étais seulement compositeur et que je voyais des metteurs en scène parfois très impatients, ce qui est nuisible à la qualité du travail car des décisions importantes sont prises trop vite.

Mais votre théâtre ne casse-t-il pas le rapport traditionnel scène-salle ?

Non parce que cette concentration du regard sur ce qui se passe sur le plateau est la force du théâtre. C'est de plus en plus important dans cette société du spectacle qui nous entoure. Le théâtre est une sorte de musée permettant notre prise de conscience de la réalité dans une liberté totale.

Combien de temps avez-vous pris pour construire un spectacle comme *Stifters Dinge* ?

Le même temps que pour les autres, c'est-à-dire environ un an et demi dont un an de préparation sans répétitions. Ce qui devient difficile en Europe, sauf en Suisse...

Le théâtre est-il pour vous le lieu de convocation de tous les arts ?

Il faut que tous les arts soient forts sur le plateau et qu'il n'y ait pas de hiérarchie. Il faut ouvrir les contenus plutôt que de les multiplier. On peut imaginer un spectacle qui commence par de la musique que l'on doit entendre vraiment pendant un temps suffisant pour qu'elle occupe le plateau, avant l'arrivée du comédien qui fait advenir le texte avant que la lumière ne vienne l'éclairer et qu'on découvre ainsi le décor qui peut comprendre de la vidéo. Ainsi chaque art occupe le plateau dans la plénitude de sa forme avant que n'apparaisse la complexité de ce mélange.

Dans *Stifters Dinge* n'y a-t-il pas le mouvement inverse puisqu'on passe d'un ensemble pour ensuite analyser des détails ?

Oui car l'intérêt pour le détail doit se développer lentement. Il faut apprendre à entendre puis à voir et ensuite la construction des scènes se fait par l'analyse des détails.

Chaque détail ne contient-il pas l'ensemble de l'œuvre ?

C'est une vraie question philosophique mais je n'ai pas pensé le spectacle à partir de cette problématique. Comme nous avons travaillé chaque détail avec la même intensité, avec la même curiosité, cela peut donner le sentiment dont vous parlez.

Ce travail sophistiqué reste quand même un artisanat ?

Oui puisque nous tentons de rendre apparente toutes les techniques que nous utilisons. Nous ne dissimulons rien pour faire beau. Nous démontons les mécaniques de production des images car la virtuosité ne m'intéresse pas. Dans *Max Black*, je voulais rendre les procédés apparents, je voulais montrer, par exemple, comment étaient produits les sons que l'on entendait. Si le son provenait d'un choc sur un cendrier on voyait l'acteur produire en direct ce choc sur le cendrier.

C'est pour cela que les techniciens sont présents sur le plateau de *Stifters Dinge* ?

Bien sûr. On voit comment le décor se transforme, comment on peut produire certaines images. Par contre les techniciens qui manipulent les ordinateurs ne sont pas présents car je crois que cela détruirait la poésie. Je veux utiliser la technique pour donner au spectateur la possibilité de réfléchir sur les images, le texte et le son.

Hanns Eisler pensait que les orchestres jouaient mieux sans chef d'orchestre. Est-ce que vos pianos jouent mieux sans pianistes ?

C'est moi le pianiste... Je suis persuadé qu'on entend mieux la musique quand on évite de passer par les gestes de l'interprétation qui peuvent parasiter l'écoute. Il peut y avoir une grande contradiction entre ce que l'on voit et ce que l'on

entend. Dans *Stifters Dinge*, il y a donc un espace vide que le spectateur peut investir avec plaisir.

Ce spectacle sans acteur est-il le terme d'une recherche ou une étape dans un travail ?

Dans mon prochain spectacle il y aura des comédiens. Ce que je cherchais avec *Stifters Dinge*, c'était d'aller le plus loin possible dans "l'anti-spectaculaire", de faire un théâtre qui refuse de satisfaire les attentes prévisibles des spectateurs en leur proposant de découvrir un nouvel univers à chaque nouvelle séquence, qui je l'espère ne se répète jamais.

C'est votre premier spectacle en tant que metteur en scène au Festival d'Avignon ?

Oui, mais j'y suis venu comme compositeur plusieurs fois, en particulier avec Mathias Langhoff et Mathilde Monnier, un peu en périphérie. Cette fois je vais être à l'intérieur même du Festival et j'aurai donc un rapport plus intense avec ce qui s'y déroule.

Propos recueillis par Jean-François Perrier en février 2008