

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2008)
Heft: 102

Artikel: Frayages vers une économie poétique au singulier pluriel : le théâtre musical de Heiner Goebbels = Eine Poesie des pluralistischen Einzigartigen : das Musiktheater von Heiner Goebbels
Autor: Siciliano, Giancarlo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927389>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

FRAYAGES VERS UNE ÉCONOMIE POÉTIQUE AU SINGULIER PLURIEL¹

PAR GIANCARLO SICILIANO

Le théâtre musical de Heiner Goebbels

Eine Poesie des pluralistischen Einzigartigen – Das Musiktheater von Heiner Goebbels

Das Musiktheater von Heiner Goebbels zeichnet sich aus durch die Verwendung verschiedenster Ausdrucksformen, auch von musikalischen Materialien aus dem «populären» und aussereuropäischen Bereich. Der Beitrag von Giancarlo Siciliano widmet sich der Analyse von Integrationsmöglichkeiten heterogener musikalischer Elemente nach Art einer «disjunktiven Synthese» der Künste.

Toute œuvre d'art est liée à des contraintes imposées par ce que Jacques Derrida appelle « artefactualité² », 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 simultanéité 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 Heiner 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 le 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 objet³ ». Ou encore : « Fünf Minuten vor der Zeit ist die wahre Pünktlichkeit⁴ ». 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 préinscrits 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 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 de savoir comment il pourrait y avoir de contretemps « sans la promesse d'un maintenant commun, [...] le vœu de synchronie, le partage désiré d'un présent vivant⁵ » ? Ou encore, « Disjonction, dislocation, séparation des lieux, déploiement ou espacement d'une histoire à cause de l'aphorisme, y aurait-il du théâtre sans cela⁶ ? » Question à laquelle Goebbels répond par un non pour mieux affirmer une singulière *aphoristique* du théâtre musical contemporain.

UNE NOUVELLE POLITIQUE DU FRAGMENT

Plus qu'une concession aux plus éphémères et fluctuants des mouvements du marché global contemporain, la présence des musiques populaires urbaines dans les œuvres 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 mode⁷ ».

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 postmoderne semble détenir une certaine puissance qui prend le système dominant et propose le *fragment* comme stratégie critique : la subversion prend la forme d'une « guérilla » 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 multiplicité et de la contradiction⁸.

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 et d'autres courants musicaux exemplifiés par plusieurs compositeurs allemands⁹. L'option prise en charge par Goebbels relève, au contraire, de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent une « zone d'indiscernabilité¹⁰ ».

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 plus d'un compositeur, 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 Choir¹² ».

1. Je tiens tout particulièrement à remercier Corine Pencenat, Françoise Escal, Ivanka Stoianova, 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. Heiner Müller, *La Mission*, trad. fr. de Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzingler, Paris : Les Éditions de Minuit, 1982, p. 28.

4. Op. cit., p. 26.

5. Jacques Derrida, « L'aphorisme à contre-temps » in *Psyché. Invention de l'autre*, Paris : Galilée, 1987, p. 523.

6. Ibid., p. 521.

7. Tom Stromberg, Cate Rittsaerten et Marianne Van Kerkhoven, « I can never be the subject myself » in *Theaterschrift 1*, 1992. Sauf indication contraire, toutes les traductions françaises sont de l'auteur.

8. Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Milton Keynes : Open University Press, 1990, p. 63.

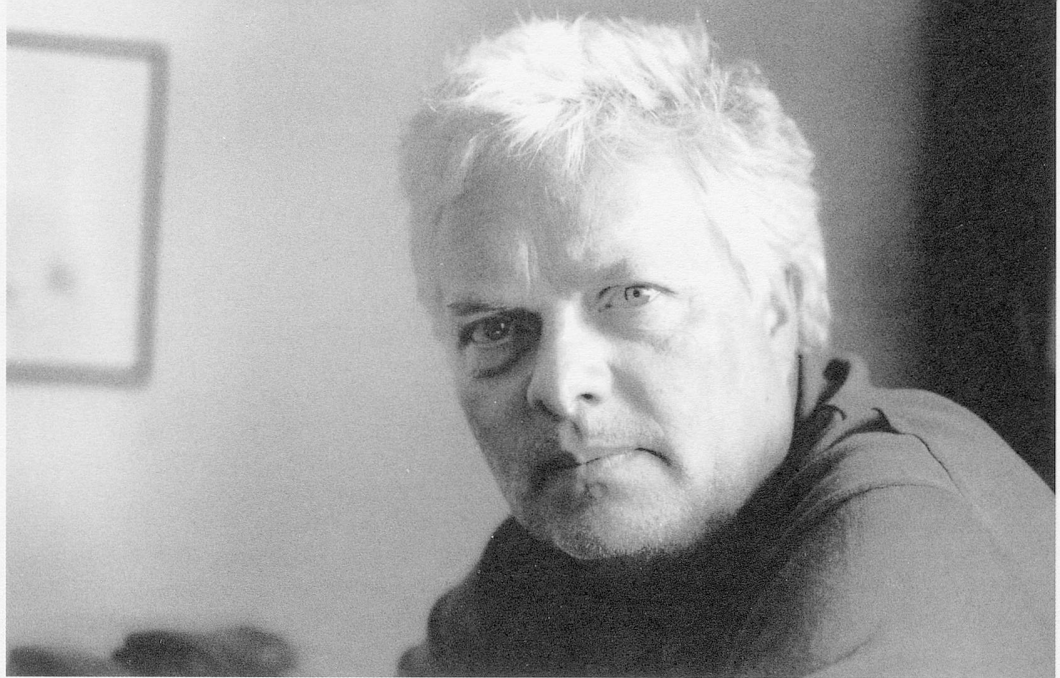
9. Pensons à Kagel, Rihm ou Lachenmann et, dans un autre registre, aux pièces de théâtre radiophonique de Einstürzende Neubauten.

10. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Les éditions de Minuit, 1991, p. 164.

11. « ... je suis un grand ennemi de l'incorporation — à mon avis très touristique —

Heiner
Goebbels

© Jakob
Rendtorff



VERS UNE SYNTHÈSE DISJONCTIVE

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 signifié¹³.

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 pas plutôt de penser une temporalité au-delà de Chronos et d'Orphée¹⁴ et en amont du chronologique, celle d'*Aïôn*, par exemple, où le temps n'est pas conçu en termes de moments hypostasiés en présents ayant-été-passés ?

Quant à Erlmann, malgré son désir de cerner l'envers de ce que Philippe Lacoue-Labarthe a pu appeler « national-esthétisme¹⁵ », 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 généralisée¹⁶ », alors que d'autres auteurs, tel 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 art¹⁷ ? » — pluralité que Goebbels transpose par l'agencement de textes littéraires de Maurice Blanchot, Joseph Conrad, Heinrich von Kleist, Edgar Allan Poe, Francis Ponge, 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 »...

POPULAIRE VERSUS POPULARIS

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 Megalomaniac 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 sensible¹⁸ », que plusieurs 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'œuvre de Goebbels peut traduire effectivement ce que Daniel Caux a pu dire des options esthétiques dont dispose l'artiste de notre disjuncte 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-versa¹⁹.

Ces termes entrent en résonance avec le « devenir mineur²⁰ » de Deleuze et Guattari — force qui résiste à tout modèle homogénéisant imposé au détriment d'un processus, d'un

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 Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet (éd.), *La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, Sprimont : Mardaga, 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* (Ateliers d'Ethnomusicologie, Genève), n° 9, 1996, p. 3.

13. Veit Erlmann, « The Politics and Aesthetics of Transnational Music » in *The World of Music*, 35 (2), 1993, p. 13.

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

15. Philippe Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique*, Paris : Christian Bourgois, 1987, p. 112.

16. Frederic Jameson, « Postmodernism and Consumer Society » in Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press : Seattle, 1983, p. 114.

17. Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris : Galilée, 1994, p. 11.

Heiner
Goebbels :
« La Reprise »
(Die
Wiederholung),
Théâtre de
Vidy,
Lausanne,
1999.

Photo :
Wongé
Bergmann



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 qu'à une construction culturelle : 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 construit²¹ ». 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"²² ».

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* — lequel renvoie à une notion d'appartenance au peuple. Sans doute cette dimension a-t-elle toujours été présente dans les musiques de tradition classique²³, 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 symbolique²⁴.

Continuum et disjonction de *geste-texte-musique*, d'après l'expression d'Ivanka Stoianova, la pratique de Heiner Goebbels traduit, en revanche, un souci permanent d'organisation de structures musicales et dramaturgiques par une mise en coprésence 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-ci²⁵ ».

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 autres 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 que 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 avant²⁶ ».

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 « la narration, l'action et même la musique tendent ainsi vers un idéal elliptique où se désintègrent récits, mouvements et objets sonores²⁷ ». Ou encore où « l'articulation de la musique et du texte [...] envisage tous les degrés compris entre l'interaction optimale et l'impossible entente²⁸ ». Goebbels y négocie une coprésence d'impossibles, de passés non nécessairement vrais. Les dialogues — en allemand, en français et en anglais

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

19. Daniel Caux, « John Cage, La Monte Young et la dissidence musicale aujourd'hui » in *Art Press*, n° 150, 1990, p. 49.

20. Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Vers une littérature mineure*, Paris : Les éditions de Minuit, 1975, p. 50.

21. Simon Frith, « Towards an Aesthetics of Popular Music » in Richard Leppert, Susan McClary (ed.), *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge : Cambridge University Press, 1987, p. 137.

22. Gino Stefani in Middleton, op. cit., p. 122-123.

23. 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.

24. Philip Tagg, « Musicology and the Semiotics of Popular Music » in *Semiotica*, 66-1/3, 1987, p. 4.

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

— sont à comprendre *et* à ne pas comprendre, c'est-à-dire à traiter à la fois comme matière signifiante et asignifiante. 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 significations²⁹ ? » 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 Pünktlichkeit » 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.

LE VOIR ET LE DIRE

Dans les années trente, Hanns Eisler problématisait les rapports entre musique et cinéma en posant la question de savoir comment 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 maladroitement 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 cinéma³⁰.

Lors d'un entretien avec Alan Read, Goebbels affiche sa volonté d'élaborer une esthétique théâtrale 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 [...] et en même temps d'enlèvement de sens par la distance entre les éléments ; ceci demande au public [...] 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 doublé³¹.

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 conformité³² ».

JEUX COMBINATOIRES

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 possible³³ », mais, comme le montre Heiner Goebbels, à une *expérience de l'impossible* élaborée à l'appui d'extraits du

romantisme historique (Brahms, Chopin et Schubert) et de la *soul* des années quatre-vingts 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'œuvre 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 forme³⁴.

Ce jeu combinatoire se déploie aussi dans les poèmes d'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 radiophonique *Die Befreiung des Prometheus* et *Verkommenes Ufer*), le compositeur cite, dans son *Text als Landschaft*³⁵, un extrait d'un poème de l'auteur autrichien :

die sonne scheint
die sonne scheint unterzugehen
die sonne scheint untergegangen
die sonne scheint aufzugehen
die sonne scheint unterzugehen
die sonne scheint aufgegangen
die sonne scheint

Ces réflexions n'auront cherché qu'à relever, au passage de nos écoutes et de nos lectures, les stratégies par lesquelles le théâtre musical de Heiner Goebbels négocie ses transactions poétiques avec des formes d'expression aussi distinctes que des récits littéraires, des discours scientifiques, des textes philosophiques, des dialogues de la vie quotidienne, des langues étrangères sans *et* avec traduction, de la *pop music*, du *jazz* et du *rock*, dans un rapport de coprésence instauré par d'autres modalités que celles auxquelles nous avions habitués le concert traditionnel de musique d'art européenne, l'opéra, le théâtre ou encore les pratiques intermédiaires plus récentes. En tant que forme singulière parmi les arts de la scène contemporains, celle de Heiner Goebbels rompt avec l'illusion d'une correspondance interartistique pour ouvrir un espace d'énonciation qui appelle une comparaison des « forces de déterritorialisation [qui opèrent à partir de] critère[s] extrinsèque[s] à la fiction d'un système des beaux-arts³⁶ ».

26. Sören Kierkegaard, *La Reprise*, trad. fr. de Nelly Viallaneix, Paris : Flammarion, 1843, p. 65-66.

27. Pierre Gervasoni, « Les plaisirs de l'échange musical selon Heiner Goebbels » in *Le Monde*, 30 avril 1997, p. 14.

28. Ibid.

29. Félix Guattari, « L'hétérogénéité » in *Bulletin A.T.E.M.*, n° 1, 1992, p. 3.

30. Eisler cité par Günter Mayer (éd.), *Hanns Eisler : Musik und Politik. Schriften 1924-1938*, trad. ang. Philip Tagg, Leipzig : VEB, Deutscher Verlag für Musik, 1973, p. 460-461.

31. Heiner Goebbels, Alan Read, « Opening Up The Text » in *Performance Research*, vol. 1, 1996.

32. Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris : Les éditions de Minuit, 1990, p. 132-133. Nous soulignons.

33. Jacques Derrida, *Psyché. Inventions de l'autre*, op.cit., p. 27.

34. Françoise Escal, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris : Klincksieck, 1990, p. 16.

35. Heiner Goebbels, « Le texte comme paysage » in Jean Lauxerois, Peter Szendy (éd.), *De la différence des arts*, Paris : I.R.C.A.M./L'Harmattan, 1997, p. 196.

36. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris : Les éditions de Minuit, 1980, p. 371.