

> Eraritjaritjaka musée des phrases

spectacle musical d'après des textes d'Elias Canetti

conception, mise en scène et musique **HEINER GOEBBELS**

du 7 au 19 décembre 2004

Odéon-Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier - Grande Salle



Photo : Mario Del Curto - STRATES

> Service des relations avec le public

scolaires et universitaires, associations d'étudiants

réservation : 01 44 85 40 39 - scolaires@theatre-odeon.fr

actions pédagogiques : 01 44 85 40 33

dossier également disponible sur <http://www.theatre-odeon.fr>.

> Prix des places (série unique)

plein tarif : 26 €

tarif jeune (- 30 ans) : 13 € (sur présentation d'un justificatif)

> Horaires

du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h.

relâche les lundis

durée du spectacle : 1h25 sans entracte

> Odéon-Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier

8 Bld Berthier - 75017 Paris

Métro Porte de Clichy - ligne 13

(sortie av de Clichy / Bd Berthier – côté Campanile)

RER C: Porte de Clichy (sortie av. de Clichy) - Bus : PC, 54, 74



> Eraritjaritjaka musée des phrases

spectacle musical d'après des textes de Elias Canetti
conception, mise en scène et musique Heiner Goebbels
musiques Jean-Sébastien Bach, Gavin Bryars,
George Crumb, György Kurtág, Vassili Lobanov,
Alexandre Mossolov, John Oswald,
Maurice Ravel, Giacinto Scelsi,
Dimitri Chostakovitch et Heiner Goebbels
scénographie et lumière Klaus Grünberg
costumes Florence von Gerkan
dramaturgie et assistant à la mise en scène Stéphan Buchberger
son Willi Bopp
vidéo Bruno Deville
avec André Wilms
Quatuor Mondrian (Jan Erik van Regteren
Altena, Edwin Blankenstijn, Annette Bergman,
Eduard van Regteren Altena)

Production : Théâtre Vidy-Lausanne E.T.E., T&M,
Odéon-Théâtre de l'Europe, Schauspiel Frankfurt,
Spielzeiteuropa | Berliner Festspiele, Wiener Festwochen,
Pour-cent Culturel Migros.

Avec le soutien de la Fondation Landis et Gyr et
du Programme Culture 2000 de l'Union Européenne (UTE, Réseau Varèse).

En coréalisation avec le Festival d'Automne à Paris.

RÉSEAU
VARÈSE

 Culture 2000

UNION THEATRES EUROPE

 T&M
www.theatre-museum.ch

 FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
33^e édition

 ODEON
THEATRE DE L'EUROPE
> aux Ateliers Berthier

> ERARITJARITJAKA MUSÉE DES PHRASES

Parfois, il s'enivre des pensées qu'il a secrètement mises de côté, et il est alors doublement heureux de les avoir bien cachées.

Il se refuse à parler aux gens qu'il connaît. Il ne parle qu'à des inconnus.

Rien n'est plus magnifique que la pensée, quand toujours elle recommence à nouveau : le saut, le saut, le détournement du néant, du vide.

Il apprend par cœur des villes entières avant de les avoir vues. il aime les noms des rues qu'il ne connaît pas encore. Elles lui apparaissent en rêve, et, toujours, les noms sont plus vivants que les lieux eux-mêmes.

Elias Canetti (extraits du spectacle)

> ERARITJARITJAKA MUSÉE DES PHRASES

De Heiner Goebbels, l'un des créateurs les plus marquants du paysage théâtral actuel, les spectateurs de l'Odéon ont pu découvrir le travail en 1998 à l'occasion d' *Eislermaterial*. Quant à André Wilms, il est sans conteste l'un de nos acteurs les plus intenses et les plus exigeants. Wilms et Goebbels se sont donné à nouveau rendez-vous, comme ils l'ont fait tous les cinq à six ans, pour prolonger une aventure commune commencée en 1993 avec *Ou bien le débarquement désastreux* et poursuivie en 1998 avec *Max Black*. Leur nouveau projet, dont le titre provisoire fut longtemps *Die Provinz des Menschen* (Le territoire de l'homme), constitue la troisième et dernière station de ce qui apparaît rétrospectivement comme un voyage à la découverte de ce qui s'est appelé "l'humain" à travers l'Europe du dernier siècle.

La première étape de cette exploration, qui fit découvrir en France le " théâtre musical " pratiqué par Goebbels, s'appuyait sur différentes notes et extraits de journaux intimes empruntés à plusieurs auteurs (dont Joseph Conrad, Heiner Müller et Francis Ponge). La question principale portait alors sur l'émergence massive de l'individu comme tel, et était abordée par le biais d'une confrontation entre l'individu et l'étranger (un critique qualifia d'ailleurs *Ou bien le débarquement désastreux* de "poème sur l'être étranger"), confrontation elle-même illustrée et rythmée par la musique que produisaient des interprètes africains et français. En 1998, *Max Black* aborde le problème de la singularité par un autre biais : seul en scène, pareil à une sorte d'alchimiste fou dont les gestes autant que les mots étaient captés, sonorisés et relayés en direct par un dispositif électronique quadrillant tout le plateau, André Wilms conduisait d'étranges expériences, manipulait et mettait en contact des textes de Wittgenstein ou de Paul Valéry, provoquait des réactions théâtrales en chaîne en vue de parvenir à cette pierre philosophale que serait l'invention de soi-même.

Il apparaît aujourd'hui que ces deux premières approches du thème de " l'être soi " proposaient tout aussi bien, dans l'ordre chronologique, une évocation de certains moments essentiels des cent à cent vingt dernières années : les figures de l'individu selon Goebbels sont inséparables d'une histoire de la sensibilité et de la pensée européennes. *Ou bien le débarquement désastreux* s'inscrivait en effet dans une atmosphère coloniale que l'on peut dater de l'extrême fin du XIXème ou du début du XXème siècle. *Max Black* se situait plutôt dans une France des années de l'entre-deux-guerres. Avec *Eraritjaritjaka* (terme emprunté aux Aborigènes d'Australie, et qui désigne à peu près le sentiment d'être empli de désir pour quelque chose qui est perdu), Goebbels et Wilms abordent désormais aux rives de notre époque. Car l'auteur tutélaire sous l'invocation duquel le spectacle est conçu, et qui en fournit non seulement le titre mais la matière textuelle (une fois encore sous forme de notes et de fragments), n'est autre qu'Elias Canetti (prix Nobel 1981), dont l'Europe va célébrer en 2005 le centenaire de la naissance.

L'auteur de *Masse et Puissance* (chef-d'oeuvre sur lequel il travailla plus de vingt-cinq ans et dont on a pu dire qu'il avait pour principal auteur l'histoire même du dernier siècle) est né à Ruse (aujourd'hui Roustchouk, en Bulgarie) le 25 juillet 1905. Penseur capital, témoin splendide et cosmopolite d'une Europe de l'entre-deux-guerres où il se lia d'amitié avec Bertolt Brecht, Georg Grosz, Isaac Babel, Karl Kraus, Hermann Broch, Robert Musil, Alban Berg ; curieux de toutes les formes d'art dans leurs expressions les plus contemporaines ; traducteur d'Upton Sinclair, polyglotte qui apprit et parla l'espagnol, le bulgare, l'anglais et le français avant d'aborder enfin l'allemand (sa deuxième langue maternelle) ; ayant vécu à Vienne, à Zurich, à Francfort, à Berlin, puis fuyant le nazisme après La Nuit de Cristal et se réfugiant à Londres - la figure même de Canetti était faite pour retenir l'attention d'un

> ERARITJARITJAKA MUSÉE DES PHRASES

créateur tel que Goebbels, et pour inspirer le troisième volet de son triptyque.

Canetti était un maître du trait bref et cinglant. Il était aussi un observateur hors pair, portant son regard scrutateur sur des sujets aussi divers que les villes, les médias, les animaux, la langue, la musique, avec une fraîcheur et une acuité infatigables (“ennuyeuse, l’observation ?” note-t-il quelque part : “jamais ! c’est sa déformation qui est ennuyeuse”).

Le spectacle, en recueillant des sentences isolées et des maximes de Canetti (notées un demi-siècle durant, jusqu’à sa mort en 1994), vise à traduire scéniquement et à faire partager la tranchante intelligence de son regard. Musicalement, le *musée des phrases* de Canetti dont André Wilms donne une interprétation saisissante se présente sous la forme d’une partition-hommage au quatuor à cordes, forme emblématique et parfaite de la musique savante européenne. En puisant au répertoire qui - de Ravel à Kurtag - traverse le XXème siècle, Heiner Goebbels noue, entre gravité et ironie, une trame de correspondances possibles entre les sentences de Canetti et la musique de son temps.

Daniel Loayza

Pour se familiariser avec une ville exotique, on a besoin d'un endroit clos sur lequel exercer un certain droit et où se retrouver seul lorsque le trouble des voix nouvelles et incompréhensible devient trop grand. Cet endroit doit être silencieux, personne ne doit vous y voir quand il vous sert de refuge ou quand on le quitte. Le plus beau c'est de disparaître dans une impasse, de rester devant une porte dont on a la clef en poche, et de l'ouvrir sans qu'aucune âme qui vive ne vous entende.

On entre dans la fraîcheur de la maison et l'on referme la porte derrière soi. Il fait sombre et, pendant un moment, on n'y voit rien. On est comme l'un des aveugles que l'on a laissés sur les places et dans les rues de la ville. Mais on recouvre bientôt la vue. On voit les degrés de pierre qui montent à l'étage et, en haut, on trouve un chat. Il incarne le silence dont on s'est languie. On lui est reconnaissant de ce qu'il vit et c'est ainsi qu'il faut se laisser vivre, en silence. Il est nourri sans avoir à crier : « Allah ! » mille fois par jour. Il n'est pas estropié et n'a aucune nécessité de s'abandonner à une effroyable destinée. Il est peut-être cruel, mais il ne le dit pas.

On se promène en respirant le silence. Où a donc disparu le trafic infernal ? Où sont passés la lumière brutale et les cris assourdissants ? Les centaines, les milliers de visages ? Dans ces maisons, peu de fenêtres donnent sur la ruelle, parfois aucune. Tout s'ouvre sur la cour qui, elle-même, s'ouvre sur le ciel. Ce n'est que par la cour que l'on est en relation douce et modérée avec le monde environnant.

Elias Canetti

Extrait du texte : *Les Voix de Marrackech*

Le chef d'orchestre

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'oeuvre 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'oeuvre tout entière, dans sa simultanéité et sa succession, et comme pendant l'exécution, le monde doit se résumer tout entier dans l'oeuvre, c'est lui qui, pendant ce temps exactement, est le maître du monde.

Elias Canetti

> ERARITJARITJAKA LA TROISIÈME PARTIE D'UNE TRILOGIE

Eraritjaritjaka est la troisième partie d'une trilogie de Heiner Goebbels avec l'acteur André Wilms. Sur la base de notes de journaux intimes et d'autres réflexions, elle thématise la perception et l'appropriation du monde par l'individu.

Dans la première partie *Ou bien le débarquement désastreux* (1993) d'après des textes de Joseph Conrad, Heiner Müller, et Francis Ponge, le regard est tourné vers l'étranger. Avec des musiciens africains et français et des angoisses autochtones.

Dans la deuxième partie *Max Black* (1998), d'après des textes de Paul Valéry, Georg Christoph Lichtenberg, Ludwig Wittgenstein et Max Black, on trouve le protagoniste confronté à lui-même dans un laboratoire. Il examine le fond et la nature des choses, ses actes deviennent audibles et ses réflexions provoquent des réactions à la chaîne qui s'enflamment en un feu d'artifice.

> LA MUSIQUE DANS *ERARITJARITJAKA*

Dmitri Chostakovitch

Quatuor à cordes Nr. 8, op.110 (1960)

I. Largo, II. Allegro molto

Alexeïj Mossolov

Quatuor à cordes Nr. 1, op. 24 (1926)

Andante non troppo

Giacinto Scelsi

Quatuor à cordes Nr. 1 (1944), Quasi lento

John Oswald

Spectre (1990)

Vassily Lobanov

Quatuor à cordes Nr. 4, op. 49 (1987/88)

Gavin Bryars

String quartet Nr. 1 (1985)

Maurice Ravel

Quatuor à cordes

I. Allegro moderato – Très doux

II. Assez vif – Très rythmé

III. Très lent

IV. Vif et agité

George Crumb

Black Angels (1970)

Thirteen Images from the Dark Land

I. DEPARTURE:

1. Threnody 1: night of the electric insects

2. Sound of bones and flutes

3. Lost bells

4. Devil-music

Johann Sebastian Bach

Die Kunst der Fuge, Contrapunctus 9, BWV 1080/9

Heiner Goebbels

Eraritjaritjaka (2004)

> LA MUSIQUE DANS *ERARITJARITJAKA*

La décision d'associer un quatuor à cordes fut déterminée par notre intérêt envers les quatuors de Chostakovitch, qui furent une des premières impulsions dans notre recherche. Son huitième quatuor à cordes daté de 1960 est remarquable à plus d'un titre. Premièrement, il est dédié « à la mémoire des victimes du fascisme de guerre », ce qui a souvent été interprété comme un hommage aux victimes du stalinisme parmi lesquelles Chostakovitch se dénombrait.

D'autre part, ce quatuor est clairement autobiographique. Les quatre notes D-e-S-C-H (soit en français ré-mi bémol-do-si), les initiales de Dmitri Chostakovitch, en ouverture du premier mouvement seront presque continuellement présentes dans l'ensemble des cinq mouvements du quatuor, à côté de toute une série d'auto-citations. Chostakovitch se réfère également aux « ancêtres » musicaux : le D-e-S-C-H est de toute évidence une référence au B-A-C-H, mais peut être aussi lu comme une réminiscence au thème tétratonique qui est à la base du groupe des derniers quatuors de Beethoven.

Cette constellation entre réaction à des situations politico-sociales, et leur réflexion d'une part, et entre l'auto-contemplation très marquée en parallèle avec la référence continue aux grands maîtres d'autre part, n'est certes pas étrangère aux textes de Canetti. La musique de Chostakovitch est donc si dense et si complète qu'elle est dans *Eraritjaritjaka* un concert à part.

Les quatuors de Mossolov (1926) et de Lobanov (1987/88), soit du début et de juste avant la fin de l'Union soviétique, s'inscrivent dans le même contexte. Alexeïj Mossolov, admirateur fervent de Lénine et de la révolution russe, se fit surtout connaître par sa composition *La Fonderie* (1926). Il s'est retiré dans une sorte d'émigration intérieure à la fin des années 30; après de nombreux conflits et son exclusion de l'association soviétique des compositeurs. Ne composant guère plus, il s'est voué à la recherche sur les méthodes populaires. Vassily, en Allemagne où il est aujourd'hui professeur de composition à Cologne. Il est arrivé que Lobanov appelait son quatrième quatuor le 16^{ème} quatuor de Chostakovitch. Il travaille à son tour avec des citations de style comme par exemple avec une chorale de la Renaissance.

Les pièces de Scelsi, Bryars et Oswald ont chacune une qualité structurelle différente. Le premier quatuor de Scelsi commence en récitatif avec une structure homophone basée sur des accords. Bryars crée une surface sonore de grande légèreté et de liberté avec une pulsation calme et planante. Le quatuor de Bryars est dédié à un moment précis de l'année 1906 (*Between the National and the Bristol*), quand les danseuses Mata Hari, Isadora Duncan et Mad Allan séjournèrent dans trois différents hôtels à Vienne les unes à l'insu des autres.

Le Spectre de John Oswald fut composé en 1990 pour le Kronos Quartet et utilise ce qu'Oswald appelait des *swarms*, la source d'un son multiplié à maintes reprises, ce dernier œuvre avec un nombre impressionnant de cordes qui sonnent simultanément.

Le quatuor à cordes de Ravel, qui est presque joué en entier avec quatre mouvements, sert de soundtrack à la scène dans l'intérieur. Le trio avec piano de Ravel dans *Max Black* avait une fonction similaire : quand la suite des pensées du protagoniste s'arrête, la musique fait apparaître l'émotionalité complexe et cachée, qui est à la base des réflexions ininterrompues. Avant le début du quatrième mouvement « vif et agité », Heiner Goebbels reprend dans *Eraritjaritjaka* quelques motifs du troisième

> LA MUSIQUE DANS *ERARITJARITJAKA*

mouvement de Ravel, qui était ininterrompu.

Les *Blacks Angels*, créés en 1970 par Georg Crumb, ont été composées en vue de la guerre du Vietnam (*Thirteen images from the Dark Land*), et ce dernier adopte une attitude semblable à la musique de Chostakovitch, cette fois d'un point de vue occidental. Là également apparaissent des références aux grands maîtres – entre autres Gesualdo, Schubert, le Dies Irae.

Eraritjaritjaka conclut avec un contrepoint de la *Kunst der Fuge* de Johann Sebastian Bach. Le thème B-A-C-H (Si bémol-La-Do-Si) n'est pas joué en tant que tel dans cette fugue, mais joue déjà un rôle en cachette comme dans l'ensemble de *L'Art de la Fugue*.

> ERARITJARITJAKA MUSÉE DES PHRASES

Entretien avec André Wilms lors de la création d'*Eraritjaritjaka* au théâtre Vidy-Lausanne le mardi 20 avril 2004.

D'emblée, André Wilms a le contact rude. D'emblée, on devine que l'acteur alsacien sera amical. On se toise dans le hall du Théâtre de Vidy. «Je ne suis pas un bon client», grogne-t-il. On vient de s'approprier. En 1988, André Wilms était Monsieur Le Quesnoy, père mythique tombé du bénitier dans *La Vie est un long fleuve tranquille* d'Etienne Chatiliez. On l'apostrophait sur les trottoirs, on débattait avec lui des mérites comparés des Le Quesnoy et des Groseille, piliers de HLM. On était au cœur de la fameuse fracture sociale française sublimée en film populaire.

Aujourd'hui, il bouleverse en «haut-parleur», comme lui-même se définit, de l'écrivain Elias Canetti, dans *Eraritjaritjaka*, odyssée phénoménale signée Heiner Goebbels qui envoûte depuis mardi le public de Vidy à Lausanne. Entre-temps, le comédien a connu ce luxe : des vies parallèles en cascade, en Finlande notamment, chez son ami le cinéaste Aki Kaurismäki, pour qui il a joué dans *La Vie de bohème* (1992), ou encore en Allemagne, dans les malles trafiquées de Heiner Goebbels, dont il est l'artificier poétique favori, comme il l'a montré dans le très ludique *Max Black*, il y a quelques années, à Lausanne déjà.

André Wilms, 57 ans, ne se pense qu'en mouvement. Sur le seuil, toujours. A condition de choisir ses portes d'entrée, de ne s'offrir qu'à des artistes adeptes de la conduite à contresens. Aki Kaurismäki par exemple. Le cinéaste venait d'auditionner sans succès une centaine d'acteurs français pour *La Vie de bohème*. Une amie lui propose André Wilms. «Nous avons rendez-vous à deux heures du matin dans un bistrot parisien, il était bourré mais serein. Nous avons échangé trois mots, puis il m'a dit: «Je vous prends, vous avez un grand nez, vous pouvez fumer sous la douche, c'est formidable. Depuis, Aki est le parrain de l'un de mes fils.»

L'amitié, comme valeur refuge. Chamailleuse, ou intensément joueuse. Au comptoir parfois. Sur les petites routes de son Alsace natale aussi, lorsqu'il lui prend l'envie de se projeter dans l'arrière-pays de son enfance. Sa mère est secrétaire sténo. Ses grands-parents paysans. Son père, à jamais inconnu. Né sous X, comme on dit. Le jeune André Wilms, seize ans, ne brille pas à l'école. Il fait un apprentissage de plâtrier et s'imagine dresser des barricades avec ses copains maoïstes. Mais il est déjà pris au piège de ses contradictions: il porte des jeans, ne jure que par John Wayne et Gary Cooper. «La guerre était perdue, mais nous ne le savions pas encore.»

L'enfant de Mao a faim et la figuration paie bien. L'échassier translucide de la scène allemande Klaus Michael Grüber recrute des amateurs pour donner du volume à un *Faust-Salpêtrière* (1975) aujourd'hui légendaire. André Wilms débarque à Paris. Et essuie le sarcasme du poète: «Les comédiens d'extrême gauche sont très mauvais.» Le plâtrier est engagé, il a trois lignes à dire. Mais il finira par hanter le spectacle, trois heures sur le plateau à reluquer les spectatrices dans la salle, comme il le raconte. André Wilms apprend ainsi à la fermer, très vite. Et à se faire siffler par Jean-Pierre Vincent, l'un de ses autres maîtres. «J'étais impulsif, je lâchais mon texte à toute vitesse, il me dirigeait un sifflet à la bouche.» Un acteur naît. Des lectures changent sa vie. Le cinéma s'intéresse à lui. Des rôles secondaires en série. Avec Monsieur Le Quesnoy pour la gloire. Mais rien de vertigineux. «Devant la caméra, je suis

> ERARITJARITJAKA MUSÉE DES PHRASES

mauvais. Je n'ai pas la détente d'un Al Pacino ou d'un Robert Mitchum, mes références.» Dans *La Lectrice* de Michel Deville pourtant, il se met à nu. «J'étais à poil avec deux femmes dans un lit. Ma mère avait réuni ses amies à la maison pour voir le film à la télévision. Le lendemain, elle m'appelle: «Je sais que tu gagnes mal ta vie, mais es-tu obligé de jouer dans des films pornographiques?»

Sa mère aurait voulu qu'il soit Jean Lefebvre, au moins. André Wilms n'y arrive pas. Même s'il est blagueur. Même s'il ne cherche que les forts en blague. Heiner Müller avec qui il partage tant de soirées fumeuses est un partenaire de choix. André Wilms crée ses pièces en France, à une époque où l'auteur de *Hamlet-machine* fait encore figure de nécromancien hermétique. «Il jouait Müller comme il rencontre aujourd'hui Elias Canetti, raconte un observateur passionné qui le suit depuis longtemps. L'inconnu, c'est son territoire.» La nuit, André Wilms et Heiner Müller se retrouvent parfois, discutent de tout, de rien surtout. «Ce qui me manque chez lui, c'est son humour. Sa méchanceté. Aujourd'hui, personne n'ose être méchant.»

André Wilms, lui, a beau s'essayer à la méchanceté, mais n'a aucun don dans le domaine. Trop de colères tendres pour cela. «Mais non, n'écrivez pas ces sonnettes, proteste-t-il. Je suis un terrible, demandez à mes trois enfants. Pour eux, j'ai déclaré la guerre à la culture du fun. A une époque, lorsque je voyais un jeune sur des patins à roulettes, j'avais envie de tirer dessus.» La fureur est passée. Le combat contre l'hydre capitaliste perdu. «Nous sommes vaincus ! L'Amérique a gagné la guerre culturelle, nous sommes des victimes consentantes, nous l'étions déjà à la fin des années 60. Ce qui ne signifie pas que je me case.» André Wilms déplace le combat sur des terrains flous, là où le geste poétique met à nu l'humain, le saisit sur le point de mourir, lui restitue une dignité perdue. Dans *Eraritjaritjaka*, il est le passant devenu passeur de mémoire, la bande enregistreuse que les bruits de la vie font palpiter, d'allégresse parfois.

«Heiner Goebbels me surprend toujours, raconte André Wilms. Ce qui est formidable chez lui, c'est qu'il compose tout simultanément, la musique, la lumière, l'interprétation. Je suis un matériau entre ses mains.» D'accord. Mais ce matériau est secrètement fissuré. L'acteur l'avoue: «J'ai de plus en plus peur, la trouille, elle est énorme. Mon angoisse, c'est le black out.» Pas de blanc pourtant dans *Eraritjaritjaka*. Juste des entailles, dans la voix, parfois. Un art de trembler de l'intérieur qui est la grandeur d'André Wilms.

> BIOGRAPHIES

Mondriaan Quartet / Quatuor à Cordes Mondrian

Jan Erik van Regteren Altena, violon

Edwin Blankenstijn, violon

Annette Bergman, alto

Eduard van Regteren Altena, violoncelle

Créé en 1982 à Amsterdam, le Quatuor Mondrian a fondé sa notoriété sur l'interprétation du répertoire contemporain et du XXème siècle. Il crée régulièrement des œuvres dont il est le dédicataire. Parmi les quelque quatre-vingt pièces écrites pour ses musiciens, on compte des œuvres de Iannis Xenakis, John Cage, Guus Janssen, Henri Brant, Diderik Wagenaar, Luca Francesconi, Takayuki Rai, Neely Bruce et Paul Termos.

Le Quatuor est régulièrement l'invité de festivals tels que le Huddersfield Contemporary Music Festival (Angleterre), Ars Musica (Belgique), le Festival Internacional de las Artes (Costa Rica), le Festival Internacional Cervantino (Mexico) ou le Holland Festival. Il s'est également produit aux Etats-Unis, au Japon, en Finlande, en Suède, en Norvège, au Danemark, en Allemagne et en France.

Outre les concerts qu'il donne aux Pays-Bas, le Quatuor participe à des productions théâtrales et chorégraphiques, et accompagne des projections cinématographiques. Il a notamment participé au film *Hoppla* avec la compagnie Rosas de Anne-Teresa de Keersmaeker.

Le Quatuor Mondrian a enregistré *Streepjes* de Guus Janssen (Donemus CV 8302), et les quatuors de George Antheil (Data 851 et Etcetera KTC 1093).

> BIOGRAPHIES

Heiner Goebbels, compositeur et metteur en scène

Depuis vingt ans, Heiner Goebbels explore les multiples aspects de la composition musicale en soumettant son travail à l'épreuve des arts de la scène. Compositeur, metteur en scène, musicien et créateur de pièces radiophoniques, ses œuvres se situent aux croisements de plusieurs pratiques artistiques et agitent des éléments issus de différents horizons culturels.

Après avoir assuré la direction musicale du théâtre de Francfort de 1978 à 1980, il est à l'origine du Sogenanntes Linksradiakales Blasorchester (fanfare qui revendique alors un ancrage politique d'extrême gauche), il se produit également en duo avec Alfred Harth et fonde en 1982 le groupe de rock expérimental *Cassiber*. Il compose ensuite des musiques pour la scène dans les domaines du théâtre, de la danse, de la performance ou du concert : *Der Mann im Fahrstuhl* (1987), *Maelstromsüdpol* (1988), *Looking Upon the Wide Waste of Liquid Ebony* (1988), *Prometheus* (1991-92) ou encore *Les Lieux de là* avec Mathilde Monnier (1999). Ses pièces radiophoniques d'après des textes de Heiner Müller ont été à plusieurs reprises récompensées, notamment par le prix Karl Sczuka du Südwestfunk (1984 et 1992), le prix Italia (1985 et 1992) ou le prix Futura (1991). A partir de 1988, il écrit pour l'Ensemble Modern de Francfort avec qui il entretient une étroite collaboration (*Red Run* en 1988, *Befreiung* en 1989, *La Jalousie – Bruits* extraits d'un roman en 1991).

Avec le scénographe Michael Simon, il signe deux pièces de théâtre musical (*Newtons Casino* en 1990 et *Römische Hunde* en 1991), avant de créer ses propres spectacles : *Ou bien le débarquement désastreux* (1993), *La reprise* (1995), *Schwartz auf Weiß* (1996), *Max Black* (1998), *Eislermaterial* (1998, avec l'Ensemble Modern), *Hashirigaki* (2000), *Même soir* (2000, avec les Percussions de Strasbourg). Ses créations se nourrissent des interférences produites par la confrontation des procédures formelles du théâtre et des ressources de la musique. Comme il l'explique lui-même : " Lorsque je mets en scène cela ressemble davantage à de la composition, et lorsque je compose, cela s'apparente à de la mise en scène ".

> BIOGRAPHIES

Elias Canetti (1905-1994)

Romancier, poète, dramaturge, essayiste, historien et critique littéraire, Elias Canetti est né en Bulgarie, d'une famille d'origine juive séfarade. Élevé en Autriche, il s'est exilé en Angleterre après la Nuit de Cristal. Homme de toutes les langues, de toutes les tentatives scientifiques et artistiques, méconnu en France, il devient Prix Nobel de littérature en 1981. Son œuvre, parsemée de journaux, carnets de note et récits de voyage, culmine avec son autobiographie qui évoque avec nostalgie la vie cosmopolite de milieux artistique-littéraires d'Europe Centrale durant l'entre-deux-guerres.

De ce poète exigeant, deux livres-clé permettent de comprendre l'oeuvre et le parcours : *Auto-da-fé*, son unique roman, véritable nef des fous, publié en 1931, et *Masse et puissance*, le livre de sa vie, œuvre inclassable et magistrale consacrée à la culture de masse et aux rapports entre pouvoir et mort. Multiforme, fascinant, Canetti n'a eu de cesse, au milieu des grandes révolutions du XXe siècle, de capter la vie dans sa diversité au point de remettre en cause le principe même de la création artistique : «Quand on connaît déjà beaucoup d'êtres humains, il semble que c'est presque un blasphème d'en inventer d'autres».