

Heiner Goebbels

Eislermaterial



© Woyze Bergmann



ODÉON
THEATRE DE L'EUROPE

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS

Heiner Goebbels

Eislermaterial

Josef Bierbichler
Ensemble Modern

Musique et mise en scène, Heiner Goebbels
Scénographie et lumière, Jean Kalman

Direction musicale, Peter Rundel
Régie du son, Norbert Ommer
Assistant, Stephan Buchberger

Dietmar Wiesner, flûte
Catherine Milliken, hautbois
Roland Diry, clarinette
Wolfgang Stryi, clarinette basse et saxophone
Noriko Shimada, basson
Franck Ollu, cor, tuba, trompette
William Forman, trompette, cornet
Uwe Dierksen, trombone, euphonium, hélicon
Rainer Römer, percussion
Hermann Kretzschmar, piano, harmonium
Ueli Wiget, piano, sampler
Jagdish Mistry, violon
Geneviève Strosser, alto
Michael M. Kasper, violoncelle
Thomas Fichter, contrebasse, guitare basse

Régie lumière, Frank Kraus
Technicien son, Jo Schlosser
Régie de scène, Bernd Layendecker
et l'équipe technique de l'Odéon-Théâtre de l'Europe

Création en France

Coproduction Musica Viva Munich, Bayerischer Rundfunk, Hebbel Theater
Berlin et Centre de Musique Contemporaine de Dresde
Coréalisation Odéon-Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne à Paris

Avec le soutien de la Fondation DaimlerChrysler France
et de la Fondation Culturelle Deutsche Bank Groupe
Fondation
DaimlerChrysler France
Manifestation du Programme 2000 en France

Odéon-Théâtre de l'Europe,
27 et 28 octobre 1999



© Isabelle Lévy

Heiner Goebbels

Heiner Goebbels : à propos de Eislermaterial. Entretien avec les musiciens de l'Ensemble modern

Avec Eisler, je me suis dit pour la première fois : voilà quelqu'un qui partage mes deux préoccupations principales, la composition et la question du politique, pour laquelle j'étais venu à Francfort étudier la sociologie. Je pouvais enfin penser en même temps ces deux centres d'intérêt. Mais j'étais aussi fasciné par l'éventail des questions abordées par Eisler (littérature, politique, mathématiques, philosophie, arts plastiques et musique bien entendu), avec cette distance nécessaire pour que l'on ne se « cuise » pas soi-même en musique, comme il disait. Voilà une idée qui m'a beaucoup remué, probablement aussi parce que j'aimais sa musique. Tout cela s'est produit parallèlement à ma décision de commencer à étudier la musique, avant même d'avoir terminé ma formation de sociologue ; j'ai consacré mon diplôme en sociologie de l'art à un travail sur Eisler. Dans cette étude, je jetais les bases théoriques pour la fondation de mon ensemble « Fanfare soi-disant d'extrême-gauche ». Mon premier disque « Quatre poings pour Hanns Eisler » comprenait des improvisations avec Alfred Harth sur mes lieder préférés.

Le lien musique/politique était ce qui comptait le plus pour toi ?

Oui, dans le sens d'une interpénétration plus étroite. Car on n'a pas l'impression qu'il y a chez lui deux dimensions juxtaposées, qui n'auraient rien à voir l'une avec l'autre, ou qui seraient superposées. Une seule position dicte tout son travail, et même le mouvement de sa pensée. C'était un homme très politisé, extrêmement versé dans la dialectique, avançant à travers les contradictions, et qui de plus composait. Il est donc très différent des soi-disant « compositeurs politiques », qui combinent deux positions ne communiquant pas, font des compromis et donnent surtout l'impression de quelque chose de « rapporté », de surajouté à leur musique.

Pour la génération de 68, la culture restait indiscutable d'un point de vue politique — mais je suis de 71 ! Nous étions peut-être la première génération capable de s'ouvrir à nouveau et de ne pas condamner la musique comme bourgeoise. Avant, il n'y avait que la guitare... Avec cette ouverture de l'exigence politique à d'autres domaines, nous doutions naturellement des relations surajoutées entre art et politique qui aboutissaient à un style romantique, coiffé d'une revendication politique. Chez Eisler, on a en revanche l'impression d'une plasticité (dans son discours comme dans sa musique), qui se ressent parfaitement dans ses pièces. Sa position politique n'était pas une revendication que son style musical devait rattraper : toute sa perspective compositionnelle était politique. D'un autre côté, une de ses maximes était : quelqu'un qui comprend uniquement la musique n'y comprend rien. C'était un homme très cultivé, très informé, un contemporain attentif aux mouvements intellec-

tuels de son époque. Sa musique en a été imprégnée. Une interpénétration de la position politique, de l'époque et du matériau musical s'incarnait non seulement sur le papier, mais de manière très physique.

Ce rapport structurel à Eisler s'est maintenu depuis dans mes compositions, à différents niveaux, parfois inconsciemment. Il y a peut-être un autre parallélisme : la longue collaboration avec un seul auteur. Je pense à la proximité d'Eisler et de Brecht, et à ces textes de Heiner Müller auxquels je me suis consacré presque exclusivement pendant plus de quinze ans. On désigne souvent Müller comme le « petit-fils » de Brecht, puisqu'il a développé un certain style et une certaine perspective annoncés par son maître. Je me sens également proche d'Eisler parce qu'il a beaucoup composé pour la scène, étape biographique aussi très importante pour moi et décisive pour mon style. On apprend toujours quelque chose quand il faut composer hors du contexte musical — et notamment qu'on est, au fond, la dernière personne à pouvoir renseigner sur ce que l'on fait soi-même. Car on ne peut pas discuter avec un metteur en scène du matériau musical, seulement de l'effet à obtenir. Et voilà ce que l'on mesure justement le moins. J'ai donc toujours été confronté à cette obligation de jeter un regard extérieur sur ma musique, et ceci a très probablement une parenté structurelle avec la manière dont Eisler procédait.

La soirée que tu as conçue s'intitule Eislermaterial. Nous supposons qu'il ne s'agit pas seulement d'arrangements, que la confrontation avec Eisler sera beaucoup plus libre...

Il y aura les deux. J'inclus une série de lieder à peine arrangés que j'aime beaucoup. Ce ne sont pas nécessairement des chants politiques, mais aussi des chants de l'exil, parfois d'un ton mélancolique, et dont j'admire la simplicité et l'expression très personnelle. *Et malgré tout la nostalgie se meurt à la fin* par exemple, sur un texte de Peter Altenberg, ou bien *Et je ne verrai plus le pays d'où je suis venu*, d'après Brecht. Ces lieder, il ne faut pas les transformer. Mais il y a un autre axe, où j'essaie de faire ressortir une certaine attitude compositionnelle au moyen de motifs rythmiques, sonores ou d'effets empruntés à Eisler. Et puis aussi des parties conçues comme un collage d'extraits de ses entretiens radiophoniques.

Tu nous as fait entendre un jour des enregistrements où Eisler chante lui-même ses lieder, lors de répétitions. Cela a-t-il eu une influence sur le choix de ton soliste ?

Certainement, encore que je ne pense pas que Josef Bierbichler chante comme Hanns Eisler. Dans ces merveilleux documents, on entend un Eisler déjà assez âgé, dont on perçoit les origines, le tempérament, qui fait corps avec le matériau musical. Tout cela ne peut pas être reproduit. Ce qui m'intéresse avant tout chez Bierbichler, c'est qu'il n'a pas une formation de chanteur. Il est certes acteur, mais ne fabrique pas les choses artificiellement. Il a au contraire la possibilité de les formuler très directement, de les incarner, et il a de plus une très belle voix chantée, assez douce, qui se rapproche beaucoup de la simplicité, de la mélancolie et de l'absence de prétention qui caractérisent ces lieder.

«Je dois dire que j'aurais fait un assez bon cardinal»

Hanns Eisler est un peu le canard boiteux de la deuxième École de Vienne, celui que Schoenberg citera toujours comme un élève aussi doué que Berg et Webern, mais ayant mal tourné. Les premiers agacements pendant les leçons de composition (fils d'un philosophe et d'une ouvrière, Eisler avait horreur d'utiliser un mouchoir) n'empêchèrent pas le maître de recommander à son éditeur la *Sonate* op. 1 d'Eisler, brillante combinaison de dodécaphonie et de Prokofiev ; mais une indiscretion lui apprendra les critiques de l'élève envers sa méthode, et les opinions politiques les sépareront de manière tranchée. D'ailleurs les petits mélodrames du *Palmström* (1929), sur des poèmes doucement dadaïstes de Morgenstern, peuvent être lus comme une parodie du *Pierrot* (l'effectif est le même, moins le piano), puis les textes des *Zeitungsausschnitte* op. 11 comme un refus polémique de la poésie lyrique bourgeoise : ici, des petites annonces dans le journal, des citations de tracts, des rengaines, les déchets du langage, une matière pauvre.

Eisler avait été jeté dans les tranchées en 1916 : « Je me suis occupé de politique parce que la politique s'est occupée de moi d'abord », disait-il. Mise au service du grand dessein communiste, la musique devait en même temps se régénérer par-là : Eisler fustige l'esprit des années 20. Les emprunts opportunistes au jazz, le retour du religieux (Stravinsky et sa « messe-express »), l'engouement pour une musique mécanique chez Hindemith.

Comment faire ? La musique d'Eisler se veut avant tout efficace. Elle veut refuser la sentimentalité et les effusions, être de gauche mais devenir droite. Il ne faut pas illustrer ou peindre des sentiments, mais les commenter musicalement, ne pas se produire devant des spécialistes passifs, mais dans les rues, préserver un texte compréhensible et garder une distance vis-à-vis de ce qu'on fait. On voit ici la conjonction exacte avec Brecht (la rencontre capitale, après Schoenberg, en 1929), dont il a mis en musique une bonne centaine de poèmes. Un chanteur ne doit pas s'identifier à son contenu, mais en « référer » à l'auditeur. Et un chœur ne doit pas sonner comme un « Caruso collectif » — l'idéal, pour interpréter ses propres *Chœurs* op. 14 c'est, indique-t-il, « la cigarette au coin de la bouche, les mains dans les poches, d'un air détaché, légèrement penché en avant, en gueulant un peu, pour que cela ne soit pas trop joli et que personne ne soit bouleversé ».

Eisler devient le champion et presque le représentant de ce style, qu'il défend activement dans des congrès tout au long des années 30. Ce seront des années d'errance, puis d'exil — en URSS, au Danemark auprès de Brecht, en Espagne auprès des Brigades internationales, à New York, où il enseignera, avant de s'installer en Californie, « idylle ripolinée », membre d'une colonie allemande qui comprend aussi Brecht, Thomas Mann, Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, Adorno et Schoenberg : les deux hommes se réconcilient alors. À cette

époque se constitue une de ses œuvres majeures, la *Deutsche Symphonie* op. 50, suite de lieder avec orchestre frappants, sombres, dépressifs, dont l'un fait allusion à la première faille dans ses convictions : le pacte Hitler-Staline de 1939. La production de musique de chambre est abondante, marquée par un dodécaphonisme *light* qui recherche des gestes mélodiques repérables, une certaine allégresse rythmique et une instrumentation transparente : « Nous préférons aujourd'hui des instruments qui gardent leur couleur de soliste, au lieu de la mélasse du siècle passé, sa sonorité épaisse et douceâtre. » Mais cela donne aussi des musiques sans saveur ni profondeur souvent, montrant les pièges de la clarté ; à force de vouloir être entendu par tous, une certaine fadeur remonte dans le langage.

Après la guerre, Eisler revient en Allemagne et sera le grand homme de la musique en RDA, dont il a composé l'hymne national. D'autres failles se produiront ; il ne s'est pas exprimé sur le rapport Khrouchtchev, mais se heurtera aux polémiques officielles contre le « formalisme » : ayant fait publier en 1952 le livret de l'opéra *Johann Faustus* qu'il compte mettre en musique, une telle campagne se déchaîne contre lui qu'il renoncera à sa composition, songeant même un moment à s'installer à Vienne.

Mais il restera fidèle à cet idéal communiste fort ébréché, toujours prêt à esquiver un contretemps par une ruse dialectique (en « bon cardinal »), à pactiser sans renoncer à l'essentiel, refusant le « réalisme socialiste » avec ténacité tout en gardant un style simple. Un homme brillant par ailleurs, grand lecteur des auteurs antiques, de Hegel, ayant le sens de la formule, acide et brutal, insolent souvent, puis tendre aussitôt, rappelant ce perpétuel chaud-froid que réserve sa musique.

Son rapport au dodécaphonisme est sinueux — il l'applique ou bien de façon détournée (utilisant des séries centrées sur des tierces et des quintes qui permettent des accords classés), ou bien en le réservant à certains genres, à la musique de chambre, non aux chansons militantes.

Eisler pourrait ainsi servir de référence à une attitude de zapping post-moderne, allant d'un style à l'autre selon les besoins de l'expression, et certains musicologues (Nyffeler) ont vu là un point de rapprochement avec Heiner Goebbels. La musique d'Eisler est souvent hybride, mais elle déploie en quelques moments de grâce un art suprême de l'ambiguïté. Il sait alors brouiller les frontières entre le lied et la chanson (il est parfois en cela un Poulenc rouge).

Eisler, qui est à son sommet dans l'art vocal, dans les *Élégies* par exemple, s'empare de textes illustres pour les arranger, couper des vers, coller, moderniser, comme Goebbels fait dans *Eislermaterial*, il actualise, met en relief, élague. Les textes sont souvent courts. Eisler est l'homme du laconisme, non pas des « romans dans un soupir », mais d'une étrange émotion contrainte, qui éclaire sourdement encore ses *Ernste Gesänge* pour baryton et orchestre à cordes (1962). C'est la tristesse de la certitude, une discrétion, un pathos à bas voltage.

Martin Kaltenecker

« Séparez les chants du reste ! »

Séparez les chants du reste !

Un emblème de la musique, un changement d'éclairage.

Un titre, des projections, montreront

Que c'est l'art frère qui maintenant

Entre en scène. Les acteurs

Se font chanteurs. C'est dans une autre attitude

Qu'ils s'adressent au public, toujours

Personnages de la pièce, mais maintenant, ouvertement.

Ils partagent le savoir de l'auteur.

(Bertolt Brecht, *Les Chants*)

Dans la séparation des éléments, se donne le *Verfremdungseffekt*, l'effet de distanciation du chant, du geste et des techniques théâtrales et musicales, dévoilant ainsi les arcanes de l'illusion scénique. La musique de Hanns Eisler s'inscrit dans une telle dramaturgie dialectique : « Distancier un processus ou un caractère, c'est d'abord, simplement, enlever à ce processus ou à ce caractère tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, et faire naître à son endroit étonnement et curiosité », écrivait Brecht. Hors de l'action réelle, sur scène comme à l'écran, la musique, moment de la réflexion ou du commentaire moralisant, s'écarte donc de l'événement.

Le strict isolement des numéros de l'œuvre scénique détermine une structure musicale où seul le montage est à même d'introduire le chant dans l'action, lointain souvenir d'un art antérieur à l'avènement du capitalisme développé et de ses avatars wagnériens, où l'aria alternait strictement avec le récitatif. Heiner Goebbels plie cette structure à loisir, *montant* même les traces radiophoniques de la voix d'Eisler.

Brecht écrivait au sujet de la musique, de tous les arts, le plus éloigné du monde des objets pratiques : « La généralité, l'abstraction de la musique rendent l'émotion également générale et abstraite, la vident de son contenu concret, et l'amènent à se dévorer elle-même. » Célèbre est son aversion pour les symphonies de Beethoven et pour toute musique introspective, hypnotique, culinaire, dans laquelle l'auditeur se perd, de laquelle il s'enivre, et qui provoque des états d'âmes dont la nature importe moins que la force. La musique doit désormais mettre à nu les idéologies dominantes, nous placer en position d'observateurs critiques. Objectivité et rationalisme façonnent l'auditeur réaliste, dont les satisfactions acoustiques visent un surcroît de conscience progressiste, un développement de la sensibilité et une purification des sentiments.

En quête d'un sens, les musiques d'Eisler et de Goebbels présupposent l'existence d'une voix. Incapable de résoudre les crises de la modernité, « la musique instrumentale jouera un rôle de plus en plus secondaire et insignifiant en musique »,

écrit Eisler dans *Quelques mots sur la condition du compositeur moderne*. Une prépondérance est désormais accordée à la musique vocale, héritant en cela des chants de combat prolétariens, essentiellement monodiques, et des polyphonies chorales ouvrières. La musique transmet, commente, instaure un contrepoint et une dramaturgie complémentaires, mais non parallèles, avec des textes vivants dont la compréhension doit rester immédiate. Autrement dit, le texte est primordial, décisif, et la musique n'est pas secondaire, selon la formule d'Albrecht Betz.

Le chant ne surgit donc en aucun cas là où manquent les mots. En lui, le comédien accomplit un changement de fonction, et modifie son style de jeu : il *dit-contre-la-musique*, montre *quelqu'un qui chante*, laisse percer le plaisir qu'il prend à une mélodie qu'il ne suit pas aveuglément. Brecht raillait d'ailleurs celui qui se donne l'air de ne pas remarquer qu'il vient de quitter le terrain du discours prosaïque, alors que son chant s'élève déjà. Celui-ci n'est pas une intensification du parler soutenu. (Les plans sont en effet encore rigoureusement séparés.) La voix désire le chant, mais mesure encore la distance avec le territoire du musical, au contraire de la musique moderne, formaliste et éminemment psychologique, où le rythme se dissout. *Eislermaterial* récuse ostensiblement cette dissolution dans son recours à l'humour et au mordant des musiques populaires et de la langue impertinente du quotidien. Si la chanson exprime avec simplicité des problèmes politiques ardues, et si la popularité n'est pas un concept figé, mais évolutif, Heiner Goebbels établit de nouveaux liens entre la solution des problèmes musicaux et l'expression nette et claire du sens politique et philosophique des poèmes empruntés à Brecht et Altenberg, via Eisler.

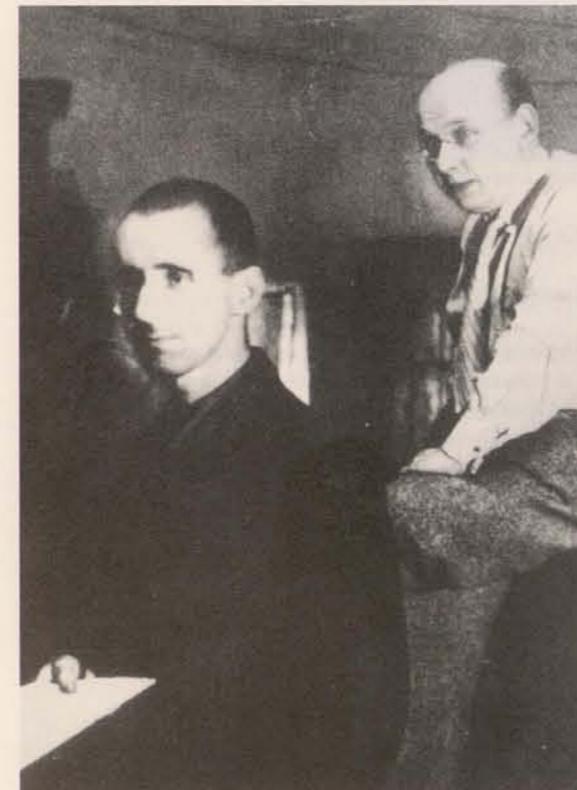
Son comédien ne recherche pas le contenu affectif du chant, mais montre des gestes fondamentaux, banals, qui sont en quelque sorte les us et coutumes du corps. L'attention au gestus, au geste adressé à l'autre, devient un principe technique.

« En tenant compte par principe du gestus, le compositeur est à même d'adopter dans sa musique une attitude politique. Pour y parvenir, le gestus qu'il figurera devra être un gestus social », écrivait Brecht. Agir, mener une action déterminée : la musique gestuelle est une réponse au partage du travail et à la scission des avant-gardes réalisés dans le capitalisme développé. Si l'avant-garde politique a fait ses preuves, il n'est pas établi que les productions artistiques de cette avant-garde représentent l'avenir. Les compositeurs modernes se trouvent en quelque sorte dans un espace vide, où il n'est plus possible de résoudre le moindre problème technique. « La conscience socialement la plus avancée peut-elle dès aujourd'hui s'allier à la conscience esthétiquement la plus avancée, et vice versa ? », s'interroge Eisler dans *Art d'avant-garde et front populaire*. Au-delà de chants « barbouillés de rouge », son attention se concentre alors sur le matériau musical, dont l'évolution, nullement autonome, est conditionnée par l'évolution des forces matérielles de production.

Lutte des classes et lutte contre la division du travail sont la promesse d'une musique qui recompose en elle-même les fonctions du travail divisé dans le capital. Musique d'avant-garde donc en ce qu'elle rachète le travail de son caractère instrumental et de sa division, la musique est un moyen parmi d'autres dans la lutte des classes, recherchant ses effets réels, suivant leur présence effective à l'intérieur de la société.

Mais aucune œuvre ne saurait être crédible sans une technique de composition éclairée. La transformation des modes de communication et de dialogue avec le monde s'applique au langage musical de la même manière qu'aux formes de la société. Organisation des hommes et organisation des sons sont étroitement liées, et tout processus de fusion dégraderait les divers éléments en œuvre. Étrangère à l'art pour l'art, la technique est indissociable d'un intense sentiment de responsabilité. Dans son *Journal de travail*, Brecht écrivait, à la date du 9 mai 1942 : « Eisler souligne à juste titre le danger encouru lorsque nous avons mis en circulation des innovations purement techniques, sans les rattacher à la fonction sociale. Il y avait le postulat d'une musique activante. Cent fois par jour, on peut entendre ici à la radio de la musique activante : les chœurs qui incitent à l'achat de Coca-Cola.

Laurent Feneyrou



Bertolt Brecht et Hanns Eisler, 1931.

Extraits d'un entretien de Hanns Eisler avec Hans Bunge

L'art ne s'est-il pas déjà libéré de ses besoins les plus élémentaires : servir la société au lieu de la divertir ? J'admets certes — et vous devez l'admettre aussi — qu'il n'y a pas de différence essentielle entre divertir et servir. Voilà ce que Brecht a découvert à la fin de son *Organon* : ce qui est utile distrait, et ce qui divertit peut servir. Pourtant nous avons effectivement assisté pendant les années militantes de la République de Weimar à un recours, à une reprise des fonctions originelles de l'art, lorsque celui-ci satisfaisait de manière primaire les besoins d'une société.

À ce propos, il me vient à l'esprit une phrase magnifique de Hegel. Elle dit à peu près ceci : dans une société enfin libre, l'art mourra sans doute ; sa place sera prise par la philosophie. Est-ce une insolence du grand philosophe à l'égard des artistes, ou bien le témoignage d'une prémonition pleine de sagesse ? Hegel ne veut dire qu'une chose : quand l'être est devenu parfait — prenons concrètement l'être du communisme —, nous n'avons plus le même besoin du paraître, de la belle apparence. Je dirais que l'art doit recevoir une autre fonction, afin qu'il devienne ce que pour l'heure il n'est encore que sous les formes les plus rudimentaires : amusement, plaisir, divertissement.

Je dois admettre que, disant cela, il semble que je me rétracte de toutes les positions que Brecht et moi-même avons défendues. Mais il n'en est rien. Cette formulation ne doit aucunement être le prétexte pour nos talents d'esquiver les tâches actuelles de l'art, à un moment où la paix par exemple est une question vitale — ni de se satisfaire de l'être et de renoncer à l'apparence. Je crois cependant que si nous ne voulons pas d'une stagnation théorique, nous devons avoir le courage de mettre en doute toutes nos positions en analysant la dialectique de l'Histoire, et de nous préparer à notre propre liquidation dans un futur renouvelé. Processus douloureux mais nécessaire. Moi qui suis un vieil homme, je dois déjà douter de mes opinions et prévoir le siècle à venir. Car c'est aussi ce que font nos politiciens. Nous planifions le communisme jusqu'en 1980, comme l'a dit le camarade Khrouchtchev. Moi, je planifie de nouvelles théories de l'art, qui ne sont pas encore concrètement réalisables, mais que je prédis avec joie.

Les conceptions théoriques de l'art, que nous rencontrons aujourd'hui dans notre chère république sous une formulation sectaire, c'est-à-dire plus à gauche que Brecht, fonctionnent pour une période donnée. Il va falloir les changer. Il faudra les changer non par une discussion, mais par une évolution générale des rapports sociaux.

De plus, gardons à l'esprit les sciences nouvelles, l'automatisation, la cybernétique, qui joueront un rôle toujours plus important. Je ne confonds pas du tout la science avec l'art ; je ne veux plus entendre cette objection banale. Je dis qu'une société qui parvient à organiser ainsi la pensée au moyen des machines, n'aura peu à peu plus rien à faire de la spontanéité naïve d'un poète lyrique ou d'un compositeur. Bien entendu, ce n'est pas encore le cas. Mais les forces sociales qui sont à l'œuvre dans

la production intellectuelle, celle du cerveau, deviennent de plus en plus subtiles — et les laborieux adagios qui réchauffent les cœurs seront de moins en moins significatifs. Est-ce que cela veut dire qu'il faut mécaniser notre art ? Je réponds oui et non. Sans doute l'art sera-t-il influencé à son tour par cette évolution inouïe. Je l'espère même ! Tous ces airs pénétrés et sincères du compositeur lyrique apparaîtront comme ridicules ! La jeunesse soviétique le ressent déjà. Elle est très sectaire : qu'avons-nous à faire de l'art ? La science est la seule chose qui importe ! Je dois dire qu'en tant qu'artiste, me voilà ravi... Mais en même temps, j'aime bien qu'on force le regard rêveur de l'artiste à se fixer sur le réel. Car on ne peut pas continuer ainsi. Un jour, dans le courant d'une évolution globale, on demandera des comptes à la musique. cette putain qui s'est prêtée à tout ce qu'il y avait de bon ou de mauvais dans la société.

Vous voyez en ce moment une grande contradiction entre l'art et la philosophie ?

Oui, une énorme. La cybernétique par exemple a une influence capitale sur la pensée humaine, sur la philosophie, sur la psychologie également, et même sur la physiologie. Croyez-vous que cela ne laissera aucune trace dans l'art ? Nous aurons des machines qui pourront composer des symphonies, établir des diagnostics bien mieux qu'un médecin, en analysant les symptômes qu'on y aura introduits. Impossible de penser que tout cela n'affectera pas le domaine artistique. Le regard transfiguré de l'artiste sera supprimé ! Non par mon point de vue sectaire, mais par les conditions réellement existantes. Nous sommes en face d'une évolution gigantesque. Même nos positions des quarante, cinquante dernières années, déterminées par notre classe sociale, les positions du réalisme socialiste si vous voulez, seront sujettes à quelques corrections, en raison non de discussions théoriques, mais de faits réels. Et un pas en avant, par exemple dans la cybernétique, ne changera pas notre compositeur lyrique ! Malgré toutes ces expérimentations idiotes à l'Ouest, je crois que la musique électronique a son utilité. Je suppose que la reproduction mécanique s'imposera et que la technique électronique scientifique jouera un rôle très important en musique. Je tiens ce progrès pour nécessaire et important. Concrètement, je ne peux pas vous dire de quelle manière cela se fera. Mais je sais une chose : les bouleversements seront énormes. Et comme je suis toujours pour le changement, vous le savez, j'attends ces changements avec grand plaisir, même s'ils mettent en cause ce que j'ai pu défendre par le passé.

Voilà un point de départ pour des entretiens que je vous avais demandés naguère : l'influence de la cybernétique sur l'art.

Je ne peux rien vous dire là-dessus. Je n'ai fait que feuilleter un peu, « renifler » en quelque sorte la cybernétique. Elle me paraît décisive. Elle n'inaugure pas seulement, comme on dit, la troisième révolution industrielle, mais quelque chose de plus. C'est un nouveau chapitre dans l'histoire de l'humanité, qu'on ne peut prévoir. Nous pressentons seulement une aube nouvelle. Mais nous, les artistes, avons les nerfs sensibles. Je parle souvent de spontanéité. Et là où la nouveauté a une odeur et un aspect si étranges, le compositeur que je suis est tout à fait enthousiaste.

Tout cela devrait donc nous tenir à cœur en tant que théoriciens, car je pense que notre esthétique littéraire, et musicale, est entièrement métaphysique. Je demande des expériences exactes avant de parler d'art. Nous pourrions fonder à l'Université Humboldt ou à la Charité une petite section où nous ferions des expériences statistiques, par exemple sur les effets de la musique. Avant cela, je refuse que la musique soit considérée comme complètement bornée et dépassée. C'est aussi vrai pour le théâtre, etc. Il faut observer des effets psychiques et physiques, et constater par exemple que certaines musiques sont nocives. Que faire alors ? Si une musique fait monter la tension, il faudrait ne plus l'écouter à partir de cinquante ans, en cas d'artériosclérose... Et il faudrait ne plus jouer certaines œuvres qui abaisseraient encore la tension des personnes déjà en hypotension. Cela a l'air très barbare : je pense que c'est très raisonnable. Je plaisante — il est sûr qu'on ne pourra procéder ainsi. Mais il faut cependant en tenir compte, je dois exiger pour la musique ce type d'expériences statistiques, sinon nous nous égarons dans cette confusion totale de la vieille herméneutique et de la vieille métaphysique, dont j'en ai jusque là !

Pour le théâtre, c'est plus compliqué. Il s'agit moins de tension artérielle que de vérités. L'amusement et le divertissement chez Brecht seront dans quatre-vingt ou cent ans — peut-être même dans cinquante, et espérons dans trente — la fonction principale. Une société qui s'éclaire elle-même ne doit être éclairée par le théâtre que dans la mesure où cet enseignement la divertit. Quand il n'amuse plus, il est dépassé — aujourd'hui déjà. Certains schématismes et certains comportements sectaires, même chez mes amis de l'école de Brecht, seront sans aucun doute radicalement éliminés par l'histoire. Et comme j'en fais partie — je suis également un ami de Brecht, n'est-ce pas —, j'attends avec la plus grande impatience ma propre liquidation.

Le procédé est un peu toujours le même. À chaque époque, on examine la tradition, pour voir ce qui peut en rester et ce qui ne résiste pas.

Nous y sommes justement.

Ce qui conviendra sera joué.

Exactement. C'est ma prédiction.

(Après avoir réécouté la bande de l'entretien :)

J'ai vraiment parlé très spontanément. Vous savez que je suis contre une spontanéité primitive. Mais le résultat présente peut-être certaines idées auxquelles je pense depuis des années et que j'ai commencé à essayer de formuler. Il faudra corriger. Tel quel, ce n'est pas juste. Beaucoup de choses sont bancales.

(Berlin, 5 juillet 1962)

“Depuis 10 ans, nous soutenons l'art vocal. Il y a tant de voix à vous faire entendre”



Musique sacrée, opéra, jazz vocal, créations contemporaines... Depuis plus de 10 ans, notre fondation encourage la formation et les débuts de jeunes talents. Notre mécénat s'exprime aussi à travers le soutien d'ensembles vocaux, de productions lyriques, de saisons vocales et de festivals. C'est pourquoi, pour la première fois, nous accompagnons les productions musicales vocales du Festival d'Automne à Paris. Aux côtés de ceux qui font vivre et revivre l'art vocal, nous nous engageons pour que toujours plus de voix puissent partager leurs talents, leurs émotions.

 **France Telecom**
Fondation
Fondation d'entreprise

<http://www.francetelecom.fr/fondation>

Poèmes de Bertolt Brecht

Festlied der Kinder

Anmut sparet nicht noch Mühe,
Leidenschaft nicht noch Verstand,
dass ein gutes Deutschland blühe,
wie ein andres gutes Land,
dass die Völker nicht erbleichen,
wie vor einer Räuberin,
sondern ihre Hände reichen
uns wie andern Völker hin.

Und nicht über und nicht unter
andern Völkern woll'n wir sein.
Von der See bis zu den Alpen,
von der Oder bis zum Rhein.
Und weil wir dies Land verbessern,
lieben und beschirmen wir's.
Und das Liebste mag's uns scheinen,
so wie andern Völker ihr's.

Und ich werde nicht mehr sehen

Und ich werde nicht mehr sehen
das Land aus dem ich gekommen bin,
nicht die bayrischen Wälder, nicht das Gebirge im Süden,
nicht das Meer, nicht die märkische Heide, die Föhre nicht,
noch die Weinhügel am Fluss im Frankenland,
nicht in der grauen Frühe, nicht am Mittag,
und nicht, wenn der Abend herabsteigt.

Noch die Städte, noch die Stadt, wo ich geboren bin,
nicht die Werkbänke, und auch die Stube nicht mehr,
und den Stuhl nicht.

All das werd ich nicht mehr sehen,
und keiner, der mit mir ging,
wird das alles noch einmal sehen,
und ich nicht und du nicht
werden die Stimmen der Frauen und Mütter hören,
oder den Wind über dem Schornsteine der Heimat,
oder den fröhlichen Lärm der Stadt, oder den bitteren.

Vier Wiegenlieder für Arbeitermütter

I
Als ich dich in meinem Leib trug,
war es um uns nicht gut bestellt
und ich sagte oft : der, den ich trage,
kommt in eine schlechte Welt,
und ich nahm mir vor zu sorgen,
dass er sich da etwa auch nicht irrt.
Den ich trage, der muss sorgen helfen,
dass sie endlich besser wird.

Und ich sah da Kohlenberge
mit 'nem Zaun drum. Sagt ich : nicht gehärmt !
Den ich trage, der wird dafür sorgen,
dass ihn diese Kohle wärmt.

Hymne pour enfants

Le charme ne suffit pas, le travail est nécessaire
La passion non plus, il faut de la raison
Pour qu'une bonne Allemagne prospère
Comme toute autre bonne nation.
Que les peuples cessent de pâlir
Comme à la vue d'un assassin
Et comme aux autres, sans frémir,
Qu'ils nous tendent leurs deux mains.

Nous ne voulons être ni plus ni moins
Que les autres peuples de la terre
Des Alpes jusqu'à la mer
De l'Oder jusqu'au Rhin.
Ce pays que nous tâchons de rendre meilleur
Nous le chérissons et nous le protégeons.
Il est naturel qu'il soit notre favori
Chaque peuple traite ainsi son pays.

Aux soldats allemands sur le front de l'est

Et je ne verrai plus
Le pays d'où je suis venu,
Les forêts bavaroises ni les montagnes du Sud,
Ni la mer, ni la lande de la Marche, ni les pins,
Ni les coteaux de vigne le long de la rivière en Franconie,
Je ne les verrai plus dans le matin gris, ni à midi,
Ni quand le soir descend.

Je ne verrai plus les villes, ni la ville où je suis né,
Ni les établis, ni ma chambre
Et ma chaise non plus.

Tout cela, je ne le verrai plus.
Et aucun de ceux qui vinrent avec moi
Ne verra tout cela encore une fois
Et ni moi ni toi
N'entendrons la voix des femmes et des mères
Ou le vent sur les toits du pays natal
Ou le bruit joyeux de la ville ou son bruit amer.

Berceuses

I
Quand je te portais dans mon corps,
Pour nous tous ça n'allait pas fort
Et bien souvent je me disais :
Il vient dans un monde mauvais.
Je me proposais de veiller
A ce qu'il n'aille s'égarer :
Aide à faire, toi de mon sein,
Que meilleur soit le monde enfin.

Je voyais des tas de charbon
Tout enclos. Je disais : C'est bon !
Celui que je porte fera
Que le chauffe ce charbon-là.

Und ich sah Brot hinter Fenstern
und es war den Hungrigen verwehrt.
Den ich trage, sagt ich, der wird sorgen,
dass ihn dieses Brot da nährt.

Als ich dich in meinem Leib trug,
sprach ich leise oft in mich hinein :
« Du, den ich in meinem Leibe trage,
du musst unaufhaltsam sein. »

II
Als ich dich gebar, schrie'n deine Brüder
schon um Suppe, und ich hatte sie nicht.
Als ich dich gebar, hatten wir kein Geld für den Gasmann,
so erblicktest du von der Welt wenig Licht.

Als ich dich trug all die Monate,
sprach ich mit deinem Vater über dich,
aber wir hatten das Geld nicht für den Doktor,
das brauchten wir für den Brotaufstrich.

Als ich dich empfang, hatten wir
fast schon alle Hoffnung auf Brot und Arbeit begraben,
und nur bei Karl Marx und Lenin stand,
wie wir Arbeiter eine Zukunft haben.

III
Ich hab' dich ausgetragen
und das war schon Kampf genug.
Dich empfangen hiess etwas wagen
und kühn war es, dass ich dich trug.

Der Moltke und der Blücher,
die könnten nicht siegen, mein Kind,
wo schon ein paar Windeln und Tücher
riesige Siege sind.

Brot und ein Schluck Milch sind Siege,
warme Stube gewonnene Schlacht,
bis ich dich da gross kriege,
muss ich kämpfen Tag und Nacht ;
denn für dich ein Stück Brot zu erringen,
das heisst Streikposten steh'n
und grosse Generäle bezwingen
und gegen Tanks angeh'n.

Doch hab' ich im Kampf dich Kleinen
erst einmal gross gekriegt,
dann hab' ich gewonnen einen,
der mit uns kämpft und siegt.

IV
Mein Sohn, was immer auch aus dir werde :
sie steh'n mit Knüppeln bereit schon jetzt.
Denn für dich, mein Sohn, ist auf dieser Erde
nur der Schuttablagungsplatz da, und der ist besetzt.

Mein Sohn lass es dir von deiner Mutter sagen :
auf dich wartet ein Leben schlimmer als die Pest,
aber ich hab dich nicht dazu ausgetragen,
dass du dir das einmal ruhig gefallen lässt.

Derrière des vitres, du pain
Interdit à ceux qui ont faim.
Celui que je porte fera
Que le nourrisse ce pain-là.

Quand dans mon corps je te portais,
Souvent tout bas je me parlais :
Toi que je porte dans mon corps,
Sois irrésistiblement fort.

II
Quand j'accouchai de toi, tes frères déjà
Réclamaient de la soupe et je n'en avais pas.
Quand j'accouchai de toi, nous n'avions pas d'argent pour
l'employé du gaz,
Aussi ton arrivée ne fut guère éclairée.

Lorsque je te portais, pendant tous ces mois-là,
Avec ton père je parlais de toi,
Mais pour le médecin nous n'avions pas d'argent,
Il nous le fallait tout pour faire des tartines.

Quand je t'ai conçu nous avions
Déjà presque perdu toute espérance de pain et de travail,
Et seulement dans Karl Marx et dans Lénine il était dit
Comment nous travailleurs avons un avenir.

III
Je t'ai porté jusqu'à ton terme.
Rien que ça ce fut une lutte.
Te concevoir c'était risquer,
Te porter était une audace.

Les Moltke, Blücher, mon enfant,
N'ont pas pu vaincre quand déjà
Une paire de draps, de langes,
Ce sont des victoires géantes.

Du pain, du lait sont des victoires !
Chambre chaude, combat gagné !
Avant que tu ne me soies grand,
Il me faut jour et nuit lutter.
Car te gagner un bout de pain
"a veut dire faire la grève
Et battre de grands généraux
Et s'avancer contre des tanks.

Mais quand j'aurai de toi, petit,
Par ma lutte un jour fait un grand,
Alors j'en aurai gagné un
Pour avec nous se battre et vaincre.

IV
Mon fils, quoi que jamais il adienne de toi,
Ils ont dès maintenant préparé leurs gourdins,
Puisque pour toi, mon fils, il n'est sur cette terre
Que le dépôt de détritius, mais c'est complet.

Mon fils, laisse-moi donc, ta mère, te le dire
Que la vie qui t'attend est pire que la peste.
Mais moi je ne t'ai pas apporté dans ce monde
Pour que tranquillement tu supportes la chose.

Was du nicht hast, das gib nicht verloren,
was sie dir nicht geben, sieh' zu, dass du's kriegst.
Ich, deine Mutter, hab dich nicht geboren,
dass du einst des Nachts unter Brückenbögen liegst.

Vielleicht bist du nicht aus besonderem Stoffe,
ich habe nicht Geld für dich noch Gebet
und ich baue auf dich allein, wenn ich hoffe,
dass du nicht an Stempelstellen lungerst und deine Zeit vergeht.

Wenn ich nachts schlaflos neben dir liege,
fühl ich oft nach deiner kleinen Faust.
Sicher, sie planen mit dir jetzt schon Siege.
Was soll ich nur machen, dass du nicht ihren dreckigen Lügen
traust.

Deine Mutter, mein Sohn, hat dich nicht belogen,
dass du etwas ganz besonderes seist ;
aber sie hat dich auch nicht mit Kummer aufgezogen,
dass du einmal im Stacheldraht hängst und nach Wasser
schreist.

Mein Sohn, drum halte dich an deinesgleichen,
damit ihre Macht wie ein Staub zerstiebt.
Du, mein Sohn, und ich und alle unsresgleichen
müssen zusammensteh'n und müssen erreichen,
dass es auf dieser Welt nicht mehr zweierlei Menschen gibt,
dass es auf dieser Welt nicht mehr zweierlei Menschen gibt.

Die haltbare Graugans

Der Herr ist aufs Feld gangen,
in der Luft hat er herumgeschossen.
Herunterkommen ist die Graugans.
Ja ! Ja !

Sie ist sechs Jahr aus der Luft gefallen.
Dein Weib und mein Weib
haben sechs Jahr daran rupfen müssen.
Ja ! Ja !

Haben sechs Jahr daran braten müssen,
auf den Tisch haben sie's dem Herrn stell'n müssen.
Seine Gabel ist ihm darin stecken geblieben.
Sein Messer ist ihm darin abgebrochen.
Ja ! Ja !

Der Sau hat er's vorgeworfen,
die Sau hat's nicht fressen können,
es hat ihr das Maul zerrissen.
Ja ! Ja !

Der Herr hat's in die Mühl' geschmissen
gesprengt hat's den Mühlkasten.
Ja ! Ja !

Wie sie ganz zuletzt ist gesehen worden,
ostwärts ist sie losgeflogen,
hinterdrein sechs Junge,
ostwärts mit Quong, Quong.
Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja !

Ce que tu n'as pas, ne le tiens pas pour perdu.
Ce qu'ils ne te donnent pas, fais qu'il soit à toi.
Moi, ta mère, je n'ai pas accouché de toi
Pour que tu aies un jour à coucher sous les ponts.

Peut-être n'es-tu pas d'une étoffe spéciale
Et je n'ai pas d'argent pour toi, ni de prière,
Et je ne compte que sur toi lorsque j'espère
Ne pas te voir traîner au bureau de chômage.

Lorsque la nuit je suis près de toi sans dormir,
Souvent je cherche et tâte ton tout petit poing.
Ils projettent, c'est sûr, des guerres où tu sois,
Et comment t'empêcher de croire à leurs mensonges ?

Mon fils, ta mère ne t'a pas bluffé, pas dit
Que tu es quelque chose d'extraordinaire,
Mais ne t'a pas non plus élevé pour qu'un jour
Dans les fils barbelés, criant de soif, tu pendes.

Et c'est pour ça, mon fils : tiens t'en à tes pareils
Afin que leur pouvoir s'éparpille en poussière.
Toi, fils, et moi, et tous nos pareils nous devons
Nous tenir tous ensemble et devons faire en sorte
Qu'il n'y ait plus deux sortes d'hommes sur la terre.

L'Oie résistante

Le maître est allé aux champs
Il tire en l'air à tort et à travers
Et qu'est-ce qui lui tombe ? Une oie !
Eh oui !

Ca fait six ans qu'elle est tombée.
Ma femme et ta femme aussi
Ont mis six ans à la plumer
Eh oui !

On a dû la rôtir pendant six ans
Puis la servir au maître :
Sa fourchette y est restée
Son couteau s'y est brisé
Eh oui !

Alors il la jette aux cochons
Et les cochons n'y arrivent pas
Alors il lui déchire le bec
Eh oui !

Le maître ensuite la jette dans le moulin
Mais voilà que l'oie fait sauter la roue.
Eh oui !

Quand on l'a vue pour la dernière fois
Elle prenait son envol vers l'est
Et six oisons la suivaient
tous cap à l'est en criant Quong ! Quong !
Mais oui, mais oui, mais oui !

Mutter Beimlein

Mutter Beimlein hat ein Holzbein,
damit kann sie ganz gut gehn
und mit dem Schuh, und wenn wir brav sind,
dürfen wir das Holzbein sehn.

In dem Holzbein steckt ein Nagel,
daran hängt sie den Hausschlüssel dran,
dass sie ihn, wenn sie vom Wirtshaus heimkommt,
auch im Dunkeln finden kann.

Vom Sprengen des Gartens

Oh Sprengen des Gartens, das Grün zu ermutigen.
Wässern der durst'gen Bäume, gib mehr als genug,
gib mehr, gib mehr, gib mehr als genug.

Und vergiss auch nicht das Strauchwerk,
auch das beerenlose nicht, das ermattete,
und übersieh nicht zwischen den Blumen
das Unkraut, das auch Durst hat.

Noch giesse nur den frischen Rasen
oder den vesengten nur,
auch den nackten Boden erfrische du,
erfrische du.

Über den Selbstmord

In diesem Lande und in dieser Zeit
dürfte es trübe Abende nicht geben,
auch hohe Brücken über die Flüsse.
Selbst die Stunden zwischen Nacht und Morgen
und die ganze Winterzeit dazu ; das ist gefährlich !
Denn angesichts dieses Elends
werfen die Menschen
in einem Augenblick
ihr unerträgliches Leben fort.

Kriegslied

Grossvater Stöffel
isst den Brotaufstrich mit dem Löffel.
Die krumme Liese
kocht das Pferdefleisch in Margarine.
Witwe Plem wäscht ihren Grossen,
zweimal die Woch' die Unterhosen.
Die Familie Schober
heizte vor'ges Jahr schon im Oktober.
Bei Dreher Fichte
brennt oft noch nach neun Uhr das Lichte.
Wenn man so was hört, sagt man unbesehn :
Ein solches Volk muss untergehn,
Ein solches Volk muss untergehn.

Mère Beimlen

Mère Beimlen a jambe de bois
Et marche avec comme toi et moi
Y met un soulier et aux bons garçons
Elle laisse voir sa jambe de bois

Sur cette jambe est un crochet
Où elle suspend la clé de chez elle
Qu'ainsi, retour du cabaret,
Même dans le noir elle peut trouver.

L'arrosage du jardin

Arroser le jardin, redonner vie à la verdure !
Apporter l'eau aux arbres assoiffés ! Donne plus qu'il n'en faut.

N'oublie pas les buissons, même ceux qui ne portent
Aucune baie, ceux qui n'ont plus de force
Et gardent tout pour eux ! Ne passe pas sans voir,
Entre les fleurs, la mauvaise herbe, qui elle aussi a soif.

N'arrose pas seulement
Le gazon, frais ou roussi :
Rafraichis aussi le sol nu.

Face à la misère

Dans notre pays
Il ne devrait pas y avoir de soirs si tristes
Ni de ponts arqués par-dessus les rivières
Ni d'heure indécise où la nuit devient aurore
Ni de si longs hivers... ce sont autant de pièges.
Face à la misère
Il suffit d'un rien
Pour que l'homme se débarrasse
De cette insupportable vie.

Où cela mène-t-il ?

Stöffel le vieux grand-père
Mange le beurre de sa tartine à la cuillère
La bossue Line
Cuit sa viande de cheval à la margarine
La veuve Plem lave les caleçons
De son aîné deux fois la semaine
La famille Schobre
A chauffé l'an dernier dès octobre
Chez Fichte le tourneur
La lumière brûle souvent après neuf heures.
Quand on entend des choses pareilles, on se dit
Qu'un pareil peuple est condamné, sans contredit.

Poème de Peter Altenberg

Und endlich

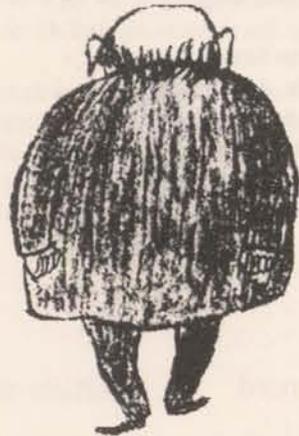
Und endlich stirbt die Sehnsucht doch,
wie Blüten sterben im Kellerloch,
die täglich auf ein bisschen Sonne warten.
Wie Tiere sterben, die man lieblos hält.
Und alles Unbetreute in der Welt.
Man fragt nicht mehr, wo wird sie sein ?
Ruhig erwacht man, ruhig schläft man ein.
Wie in verwehte Jugendtage blickst du zurück
und irgendjemand sagt dir leise : s'ist dein Glück.
Da denkt man, dass es vielleicht wirklich so ist,
wundert sich still, dass man doch nicht froh ist.

Traduction des poèmes de Bertolt Brecht : Gilbert Badia, Michel Cadot, Claude Duchet, Guillevic, Maurice Regnaut, Geneviève Serreau, Jeanne Stern, in Bertolt Brecht, *Poèmes*, volumes 3, 5, 6, 7, 8. L'Arche Editeur.

Poème de Peter Altenberg et *Die haltbare Graugans*
traduction de Martin Kaltenecker.

Et à la fin

Et malgré tout la nostalgie se meurt à la fin
Comme les fleurs périment dans une cave humide
Espérant chaque jour leur rayon de soleil,
Comme meurent des animaux que l'on tient sans amour
Et tout en ce monde sur quoi rien ne veille.
On ne demande plus : où sera-t-elle ?
On s'éveille calmement, calmement on s'endort.
Tu contemples les jours enfouis de la jeunesse
Et quelqu'un te glisse : voilà ton bonheur.
Alors on pense qu'il en est ainsi, peut-être,
S'étonnant seulement de n'y trouver aucune joie.



Caricature d'Eisler par Elizabeth Shaw

Biographies

Heiner Goebbels

Né en 1952, Heiner Goebbels étudie la sociologie et la musique. Improvisateur, membre du Sogenannten Linksradiakalen Blasorchester (1976-81) et du Art-Rock-Trio Cassiber (1982-92), il se produit en duo avec le saxophoniste Alfred Harth de 1976 à 1988, tout en composant pour le théâtre, le ballet et le cinéma. Dans les années quatre-vingt, il réalise différents *Hörstücke* sur des textes de Heiner Müller (*Verkommenes Ufer*, 1984, *Die Befreiung des Prometheus*, 1985, *Maelstromsüdpol*, 1987-88, *Wolokolamsker Chaussee*, 1989-90, *Schliemanns Radio*, 1992...). En 1986, il revient à la scène et au théâtre musical : *Thränen des Vaterlands* (1986), pour le Ballett Frankfurt, *Der Mann in Fahrstuhl* (1987), *Newtons Casino* (1990), *Römische Hunde* (1991), *Ou bien le débarquement désastreux* (1993), *Die Wiederholung* (1995), *Schwarz auf Weiss* (1996), *Max Black* (1998). Depuis 1988, Goebbels compose pour l'Ensemble Modern (*Red Run*, *Befreiung*, *La Jalousie*), la Junge Deutsche Philharmonie (*Surrogate Cities*) et l'Ensemble InterContemporain (*Herakles 2*). Depuis 1992, Heiner Goebbels a présenté la majeure partie de ses œuvres à Paris à l'invitation du Festival d'Automne. Lauréat du Hessische Kulturpreis et de nombreux prix internationaux (Italia, Karl Sczuka, Futura, Ostankino), Goebbels est membre de l'Akademie der darstellenden Künste de Francfort et de l'Akademie der Künste de Berlin.

Jean Kalman

Né en 1945 à Paris, Jean Kalman crée de nombreux éclairages en France, en Italie, aux États-Unis et au Japon, notamment sous la direction de Peter Brook (*La Cerisaie*, *La Tempête*, *Don Giovanni*), Hans-Peter Cloos (*Richard III*, *Roméo et Juliette*, *Lulu*), Deborah Warner (*King Lear*, *Elektra*, *Wozzeck*) et Robert Carsen (*Turandot*, *Nabucco*, *Semele*). Lauréat de prix internationaux, il travaille avec Christian Boltanski (*Winterreise*, *Les Belles Endormies*, *Der Ring-Fünfter Tag*), Karel Appel, Richard Serra, Jannis Kounellis (*Erwartung*, *Von Heute auf Morgen*, *Neither*) et Georg Baselitz (*Punch and Judy*). Avec Heiner Goebbels, Jean Kalman réalise les lumières et la scénographie de *Ou le débarquement désastreux*, *Schwarz auf Weiss* et *Eislermaterial*.

Josef Bierbichler

Né en 1948 à Ambach, Josef Bierbichler étudie à l'école Otto-Falcken de Munich. Depuis 1973, il se produit sur les principales scènes allemandes : Kammerspiele de Munich, Staatsschauspiel du Wurtemberg, Städtische Bühnen de Francfort, Theater rechts der Isar de Munich, Staatsschauspiel de Bavière, Deutsches Schauspielhaus de Hambourg, Volksbühne de Berlin... Interprète d'Achternbusch (*Ella*, *Gust*, *Linz*), Dorst (*Korbes*), Goethe (*Faust*), Koltès (*Combat de nègre et de chiens*), Kroetz (*Nusser*), Marthaler (dans ses variations sur *La Tempête* de Shakespeare), Klaus Pohl (*Karate-Billi kehrt zurück*), Schiller (*Guillaume Tell*), Shakespeare (*Hamlet*), il tourne sous la direction d'Achternbusch et Jo Baier. Josef Bierbichler réalise son premier film en 1988 : *Triumph der Gerechten* (Triomphe des Justes).

Ensemble Modern

Né en 1980 du Bundes Studenten Orchester, l'Ensemble Modern est intégré à la structure de la Junge Deutsche Philharmonie. Installé depuis 1985 à Francfort et devenu autonome en 1987, il compte vingt-cinq membres permanents qui décident en commun des programmes. Connu pour ses concerts consacrés aux classiques du XXe siècle, pour ses nombreuses créations ainsi que pour ses séminaires et *workshops*, l'Ensemble Modern participe à différentes manifestations théâtrales, chorégraphiques ou cinématographiques, et enregistre notamment Feldman, Henze, Holliger, Kurtág, Nancarrow et Nono. Interprète privilégié de Heiner Goebbels, il crée notamment, en 1997, *Schwarz auf Weiss*, et, en 1998, *Walden*, pour orchestre élargi. L'Ensemble Modern reçoit le soutien financier du Deutschen Musikrat, de la Fondation GEMA, de la Ville de Francfort, du Land de Hesse et du Ministère fédéral de l'intérieur.

Festival d'Automne à Paris

156, rue de Rivoli 75001 Paris

Tel : 01 53 45 17 00-Fax : 01 53 45 17 01

adresse du site internet

<http://WWW.festival-automne.com>

... qui distribue des films sur Internet, comme les majors de r...

Mardi!

Tout le cinéma est dans

Le Monde daté mercredi



faible... Straub... fascisme... 1999-11-06... ERAP...

... nous mais p... avec Du jour... est dévalué au... culturelle fond... des morts et l... nements... - Il y a pour... cinéma... - J.-M. S.: No... obtenu l'avance... 1977, j'ai demandé... teur du CNC pour... résistance. Il m'a dit... mettrai pas votre d... voulez réaliser un fi... C'est vrai, nos films... été des films sauvag... ment, Canal+ voul... Du jour au lendemain... voirée sur l'opéra, le p... "Ce film serait d... Refusé...