Document generated on 06/03/2025 11:21 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

La fatalité de l'histoire
Entretien avec Heiner Müller

Irène Sadowska-Guillon

Number 53, 1989

URI: https://id.erudit.org/iderudit/26740ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Sadowska-Guillon, I. (1989). La fatalité de l'histoire : entretien avec Heiner Müller. *Jeu*, (53), 95–103.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1989

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

MÉMOIRE

THÉÂTRE ET HISTOIRE

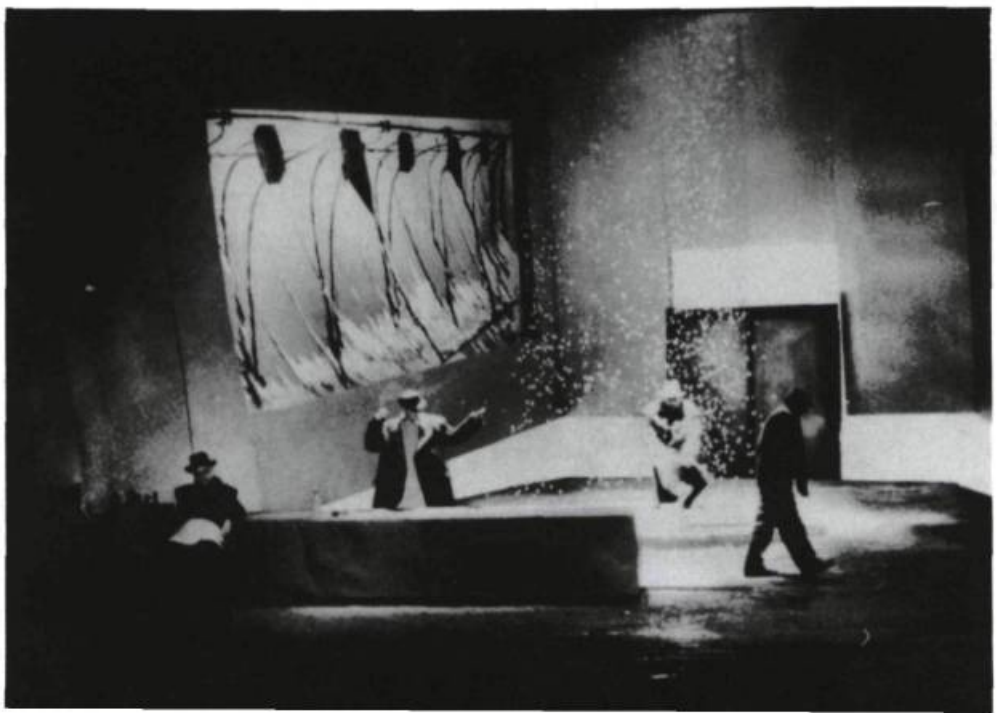
la fatalité de l'histoire

entretien avec heiner müller

«Je fis un rêve et c'était un cauchemar;
je me suis réveillé et tout était en ordre.»
Heiner Müller, *Lohndrücker*

Après Bertolt Brecht, Heiner Müller (né en 1929 en Saxe) est un des rares auteurs et hommes de théâtre de l'Allemagne de l'Est qui, à partir des années soixante, se soit imposé sur les scènes du monde. Son oeuvre, enracinée profondément dans la réalité de l'Allemagne communiste que Heiner Müller a toujours refusé de quitter, renoue sans cesse avec l'Histoire et même avec la préhistoire de notre univers et de l'art. L'homme face à l'Histoire et l'homme aux prises avec l'Histoire sont des thèmes obsessionnels de l'écriture de Heiner Müller. Quoi de surprenant: dès sa prime enfance, il se heurte à l'Histoire et est victime de ses secousses et de sa marche brutale, inhumaine.

Fils de parents ouvriers, il voit, à trois ans, son père arrêté et interné dans un camp nazi puis, en 1941, envoyé en France dans un bataillon disciplinaire. Lui-même, en 1944-1945, est enrôlé dans



Le Briseur de salaire (Der Lohndrücker), repris en 1989 au Théâtre de l'Odéon, dans une mise en scène de Heiner Müller et une scénographie de Erich Wonder. Photo tirée de *Théâtre/Public*, n° 87, mai-juin 1989, p. 28.

la Volksturm, puis dans le service du travail du Reich, pour enfin se retrouver prisonnier des Américains à la Libération. Après la guerre (1946-1950), alors qu'il termine ses études secondaires à Frankenberg, son père, maire de la ville, inquiété par les autorités soviétiques d'occupation, émigre à l'Ouest. Heiner Müller refuse de suivre ses parents.

À partir de 1951, il travaille comme journaliste et écrit ses premiers textes littéraires dont *Croix de fer* publié en 1961. La même année, Heiner Müller écrit sa première pièce de théâtre, *le Briseur de salaire (Lohndrücker)*, créée en 1957 à Leipzig et distinguée en 1959 par le Prix Heinrich Mann, ce qui l'oriente définitivement vers le théâtre. Collaborateur du Théâtre Maxime-Gorki à Berlin entre 1958 et 1969, conseiller artistique au Berliner Ensemble entre 1970-1976 et, à partir de 1976, à la Volksbühne, il crée une oeuvre dramatique importante.

Si, dans la première phase de sa création, Müller aborde principalement la thématique éthique de la sphère de la production et du processus de transformation de la conscience dans le nouveau contexte socialiste de l'Allemagne de l'Est, dans la période suivante, il se tourne vers une problématique universelle en adaptant volontiers des thèmes antiques et classiques de théâtre, ainsi: *Philoctète* (1964), d'après Sophocle, dont il traduit aussi *Oedipe Roi*, *Hercule 5* (1966); *Macbeth* (1972) de Shakespeare dont il traduit *Beaucoup de bruit pour rien*; *Don Juan*, d'après Molière, mais aussi *le Ciment* (1974), d'après Fiodor Sladkov.

Bien qu'elle soit reconnue par de nombreux prix nationaux et internationaux, l'oeuvre de Heiner Müller n'a pas toujours suscité l'enthousiasme de la censure et du milieu littéraire officiel est-

Quartett au Théâtre de Lyon en 1988. Photo : Bruno Dewaele (tirée de *Théâtre/Public*, n° 87, mai-juin 1989, p. 44). Présentée en R.D.A. au cours de la saison 1988-1989, la pièce, «pour des raisons morales, provoqua un scandale».

allemand, si bien que les rapports de Heiner Müller avec les autorités de son pays, ambigus et conflictuels, furent souvent orageux. La publication de *Macbeth* en 1971, par exemple, provoqua une attaque en force contre «son pessimisme historique». Pessimisme ou simplement lucidité sans concession, radicale, obstinée?

Dans ses adaptations, Müller construit, à partir des situations et des archétypes mythiques, des modèles d'attitudes et de comportements de héros qu'il projette dans la contemporanéité sans évincer la question morale, sensible particulièrement dans *Hercule*, *Philoctète* ou *Horace*.

En 1975, la Volksbühne crée à Berlin sa pièce *la Bataille, scènes de l'Allemagne 1951*, cinq épisodes se rapportant au passé nazi complétés par un texte, *Tracteur* (1955-1961), donnant une vision en apparence optimiste de l'avenir. Les personnages dans *la Bataille*: soldats nazis, civils, présentés dans une suite d'images féroces, ramenés à leur nature bestiale, se dépouillant de la morale, de leurs idéaux, luttant pour la survie après la défaite de 1945, sont prêts à tout: à trahir, à dénoncer, au cannibalisme. Vision pessimiste encore ou simplement cruelle vérité, miroir impitoyablement révélateur que Müller ne cesse de tendre à ses prochains.

Alors que dans le monde entier on joue ses pièces (Bob Wilson en a monté plusieurs) et qu'en France Heiner Müller fait partie des classiques contemporains (ses oeuvres réalisées par les meilleurs metteurs en scène, Patrice Chéreau, Bernard Sobel, Philippe Adrien, Jean Jourdheuil, Mathias Langhoff, etc., ne quittent plus les scènes françaises), en R.D.A. sa situation toujours ambiguë semble évoluer. Depuis peu, son oeuvre y est en effet plus présente sur les scènes. Au cours de la saison 1988-1989, quatre de ses pièces ont été jouées, dont *Lohndrücker*, qui fut un succès, et *Quartett* qui, pour des raisons morales, provoqua un scandale. Pour la saison 1989-1990, on prévoit en R.D.A. la création de plusieurs autres textes de Müller qui se trouvaient depuis des années dans les tiroirs. «Cette percée de mon théâtre en R.D.A., remarque Heiner Müller, tient sans doute en grande partie à sa reconnaissance et à son succès en Occident.»

Faut-il penser que le mouvement de perestroïka *et les tendances actuelles de transformation sociale et politique de l'Est (Pologne, Hongrie) peuvent avoir des répercussions sur l'évolution de la dramaturgie et de la fonction de l'art théâtral dans les pays de l'Est?*

Heiner Müller — Le théâtre en R.D.A., quoique la culture théâtrale pendant des décennies y ait été volontairement écartée de la réalité, de ses véritables conflits et problèmes, reste tout de même un espace privilégié de discussions et d'une certaine liberté d'expression. Et spécialement récemment avec le phénomène gorbatchevien, on a la sensation qu'un renouvellement est en train de s'imposer. Cependant, je ne crois pas que le mouvement actuel de *perestroïka* puisse d'une part modifier radicalement la situation spécifique politique et culturelle en R.D.A., et d'autre part avoir des répercussions immédiates sur l'évolution de la dramaturgie de l'Est. Les témoignages, les débats sur les transformations réelles ou possibles dont regorge aujourd'hui la production artistique de l'Est, si essentiels qu'ils soient pour les consciences, n'ont rien à voir avec une véritable création dramatique. Il nous faudra du temps, de la distance.

À soixante ans, trente ans après la création de Lohndrücker (le Briseur de salaire), *votre première oeuvre, vous remontez vous-même cette pièce considérée comme une glorification de la production et du héros du travail. Pourquoi cette mise en scène trente ans après? S'agit-il à la fois d'une polémique menée contre cette vision réductrice de la pièce et d'un bilan de trente ans de travail pour le théâtre?*

H.M. — Cette première pièce en quatorze scènes, située dans la période 1948-1949, montre le

Atteindre l'Histoire par le biais des mythes littéraires. *Hamlet-Machine*, de Carbone 14. Photos : Yves Dubé.

parcours d'un ouvrier, Blake, qui personnifie, dans les conditions socialistes de production, la nouvelle éthique du travail. Lue au premier degré il y a trente ans, la pièce fut identifiée à la glorification de la production socialiste et du héros anti-individu, alors que sa problématique va au-delà de cette vision-là. Son sens est sans doute beaucoup plus apparent aujourd'hui. Elle met en scène les principales contradictions entre l'économie et la politique des systèmes de l'Est. Elle montre comment la discipline établie pour l'Allemagne nazie fut utilisée par l'Allemagne socialiste et comment les structures politiques ont été le frein du développement économique. En même temps, elle pose toute la problématique qui constitue la colonne vertébrale de mon oeuvre : la

désillusion perpétuelle face à des idéaux de la Révolution déformés par l'usage; l'Histoire en tant qu'archéologie; le concept du héros en relation: le héros face à la masse; la relation discipline-productivité; la symbolique du feu et la thématique éthique avec la figure du délateur, la notion du délit, de la faute, de la responsabilité. Le contenu de la pièce, vu à partir d'une perspective de trente ans, prend aujourd'hui une résonance particulière dans mon dialogue avec l'Histoire.

À quelle lecture se prête aujourd'hui Lohndrücker *en R.D.A.?*

H.M. — En R.D.A., *le Briseur de salaire* est joué avec un grand succès depuis janvier 1988. Si, il y a trente ans, la pièce correspondait à une réalité immédiate de la R.D.A., aujourd'hui elle trace en quelque sorte le bilan de son histoire. Mais tout n'est pas Histoire dans la pièce: la contradiction fondamentale dont elle traite — le conflit discipline-démocratie — existe toujours même si elle apparaît sous d'autres formes. Aujourd'hui cette situation conflictuelle discipline-démocratie a beaucoup plus à voir avec Staline qu'avec Hitler. La majorité des problèmes soulevés dans la pièce ne sont toujours pas résolus, si bien que l'Histoire et l'actualité s'y rejoignent. Mais cette mise en perspective de l'actualité lui donne un sens beaucoup plus profond, peut-être aussi plus «pessimiste».

Avez-vous cherché, dans la mise en scène, à rapprocher la pièce du public de l'Ouest, qui possède une vision assez fragmentaire de la réalité de l'Allemagne de l'Est?

H.M. — Non, il s'agissait exactement de la même mise en scène qu'à Berlin. Je crois que l'intérêt de la pièce vient justement de cette distance et de l'étrangeté de la réalité qu'elle montre. La confrontation avec cette réalité quasi-abstraite absurde passe essentiellement par le jeu des acteurs. Stimulés par des réactions immédiates et très fortes du public en R.D.A., ils devaient redoubler de concentration et de discipline devant le public français qui, extérieur à cette réalité, était plus sensible à l'aspect esthétique qu'au contenu de la pièce.

On vous connaissait, en France, en tant qu'auteur, on vous a découvert metteur en scène avec le Briseur de salaire. *Quelle importance accordez-vous à la pratique scénique dans votre évolution dramatique?*

H.M. — *Lohndrücker* n'est pas ma première mise en scène. J'ai monté déjà, il y a huit ans, à la Volksbühne, mon *Macbeth* qui, invité en France, n'a malheureusement pas pu venir. Ensuite, j'ai fait encore une mise en scène à l'Ouest et j'ai travaillé également à Milan avec les étudiants de l'École Dramatique. La pratique ne joue qu'un rôle secondaire dans mon parcours. C'est bien entendu à travers l'écriture que j'avance et que j'évolue. Chaque nouvelle pièce est pour moi un travail dans un territoire inconnu. L'écriture, le texte, est un élément novateur du théâtre plus important que la pratique qui, elle, se heurte habituellement à une forte résistance de l'institution, dont la mission n'est pas tant de faire évoluer l'art que de le conserver. Je vois le rapport entre l'écriture et la politique en termes de conflit, d'opposition. Si, à l'époque de Shakespeare ou de Molière, il n'y avait qu'une convention théâtrale, aujourd'hui il y en a une multitude. On ne peut donc plus écrire pour le théâtre mais contre lui pour le transformer et le faire évoluer.

Comment s'est établi le rapport entre l'auteur et le metteur en scène que vous étiez du Briseur de salaire*? Avez-vous modifié, à partir de votre regard de metteur en scène, le texte de la pièce?*

H.M. — Après les premières répétitions j'ai travaillé la mise en scène comme s'il s'agissait de la pièce de quelqu'un d'autre. Lorsqu'on aborde le travail scénique, l'auteur n'a plus rien à dire et il ne doit pas déranger le metteur en scène. En ce qui me concerne, je conçois le rapport auteur-

metteur en scène non pas en tant que dialogue mais en tant que conflit, confrontation. Quant aux modifications apportées au texte, elles concernaient d'abord les indications scéniques qui, à la lumière de la nouvelle lecture de la pièce aujourd'hui, m'ont paru dépassées, trop réalistes, pléthoriques. J'en ai supprimé beaucoup et j'en ai changé d'autres. Par exemple, dans la première version scénique d'il y a trente ans, pour la scène à la cantine, j'indiquais des tables et des chaises alors que, dans la version actuelle, je ne laisse qu'une seule chaise. Par rapport à la création de la pièce il y a trente ans, le spectacle actuel représente un degré d'abstraction plus élevé, la mise en scène allant vers un dépouillement.

Le texte lui-même reste tel quel sauf la scène finale que j'ai modifiée. D'ailleurs je crois que déjà, à l'époque, elle n'était pas juste; mais je ne m'en rendais pas compte. La pièce se terminait par une tentative de clore le conflit entre l'activiste et le secrétaire du parti alors qu'il faut au contraire qu'il reste ouvert. Outre ce changement, j'ai intégré dans la pièce deux fragments venant de textes, *Horace* et *la Route des chars*, écrits postérieurement.

En quoi l'adjonction de ces deux textes modifie-t-elle la lecture de la pièce?

H.M. — À l'époque, dans les années cinquante, cette pièce a été considérée comme une pièce de héros. Et c'est ainsi qu'elle est définie dans les manuels scolaires. La lecture qui s'impose aujourd'hui est plutôt celle de l'ambivalence du héros. En ce qui concerne le texte *Horace*, il évoque Staline, pour le public de la R.D.A., parce qu'il s'agit de quelqu'un qui est à la fois patriote et assassin. L'autre texte qui vient de *la Route des chars* est une sorte de cauchemar sur la discipline parfaite qui bascule dans son contraire, dans le chaos total.

La thématique de l'Histoire, de la confrontation de la conscience individuelle à la nécessité de l'Histoire étant déjà inscrite dans la pièce, se trouve encore accentuée dans le spectacle par les moyens de la mise en scène, par exemple la superposition ou la mise en perspective des divers plans historiques...

H.M. — Pour moi, l'Histoire est une question essentielle, primordiale. Je ne crois pas en un théâtre sans Histoire. Tout grand théâtre est marqué par l'Histoire: elle est son *spiritus movens*.

*Il y a dans votre démarche créatrice comme un double dialogue, d'une part, avec l'Histoire à travers la réécriture et l'intégration dans votre oeuvre des mythes littéraires (*Philoctète, Hamlet, Macbeth*) et, d'autre part, avec votre propre oeuvre, par l'inscription ou la citation de certains de vos textes à l'intérieur des autres...*

H.M. — On ne peut pas écrire une oeuvre dramatique si on n'est pas soi-même son sujet. La démarche à laquelle vous faites allusion est une façon de se mettre à l'intérieur, de se voir parlant en tant que «je» et de se constituer soi-même comme son propre matériel en tant qu'objet de l'Histoire.

Votre oeuvre témoigne de la gestation de notre mythologie contemporaine. Dans le Briseur de salaire, *on voit surgir l'homme nouveau d'après-guerre, le héros de la production, du travail, l'homme «stakanovien». Comment la lecture «mythique» de la pièce a-t-elle évolué dans la mise en scène actuelle?*

H.M. — Dans tout ce mouvement des activistes en R.D.A., qui prend l'exemple sur le mouvement de Stakanov, dès qu'un ouvrier devient activiste il s'éloigne de son groupe, il est jeté dehors. Et cela entraîne une usure de ce personnage. Car il perd son identité pour devenir un monument,

il ne fait qu'incarner une idée, une attitude, une idéologie. La première lecture scénique de la pièce révélait déjà ce côté mythologique à travers certains éléments symboliques, le feu par exemple. Cet aspect-là est encore plus souligné et élaboré dans la mise en scène actuelle par la démultiplication de certaines images-symboles ayant rapport avec le feu en tant que force purificatrice, ainsi l'éruption de l'Etna montrée par une projection cinématographique, le four qui représente le danger — c'est aussi la centrale nucléaire et l'image d'un moloch —, le fil rouge symbolisant le feu, etc. Toute cette symbolique fait aussi référence au mythe prométhéen. Avec le temps et la distance par rapport à cette réalité, l'apport «mythologique» de la pièce s'est précisé mais aussi sa critique du mythe.

Quelle était l'idée directrice de votre option scénographique pour ce spectacle?

H.M. — Ce qui, obligatoirement, devait frapper dans le décor, c'était son cadre dérangé et la perspective qui fuit vers le milieu. Je voulais imprimer à ce décor la sensation d'une déstabilisation.

Dans quelle mesure votre travail avec le Berliner Ensemble puis à la Volksbühne, et enfin avec Bob Wilson, a-t-il influencé votre propre démarche de metteur en scène?

H.M. — On peut certainement retrouver dans mon travail des réminiscences des pratiques scéniques auxquelles j'assistais, on en est forcément imprégné, mais je n'utilise jamais consciemment ni directement dans mes mises en scène ce que j'ai vu et appris au Berliner Ensemble, à la Volksbühne ou auprès de Bob Wilson. Mes influences viennent souvent d'ailleurs. La mise en scène du *Briseur de salaire*, par exemple, a été influencée beaucoup plus par Goya que par Brecht ou Bob Wilson. Et cette influence ne concerne pas simplement la vision plastique du spectacle.

Goya est exemplaire pour moi parce qu'il a travaillé dans une situation historique comparable à celle dans laquelle je travaille moi-même. Il a été sympathisant des Lumières de la Révolution française. Mais le mouvement révolutionnaire est ensuite venu «occuper» son pays. C'étaient des paysans espagnols qui faisaient la guérilla contre le progrès qui se présentait sous forme d'occupation... C'est l'ironie de l'Histoire. D'où ce grand trait de pinceau chez Goya; il n'y a plus de ligne fine de séparation, plus de milieu. Je me suis inspiré beaucoup de cela dans mon spectacle.

Vous construisez le mouvement dramatique et les images scéniques en séquences, en insérant volontiers une image dans l'autre au moyen de projections cinématographiques, d'affiches, etc. Peut-on parler d'une influence de l'esthétique cinématographique chez vous?

H.M. — Non, cela vient encore de Goya. D'ailleurs, c'est avec Goya que commence le cinéma. Il a travaillé en séquences et a déjà utilisé le cadrage du cinéma, entre autres dans ses scènes d'exécutions. Il y a, par exemple, une eau-forte où l'on ne voit pas le soldat qui tire mais simplement une partie du fusil. L'impression de l'image sur l'image vient aussi de Goya. Pensez à ses *capricios* très sombres. On a découvert que ces dessins comportent plusieurs couches que Goya peignait successivement sur la même image, la rendant ainsi de plus en plus sombre, noire. Cette démarche pour moi est plus qu'une technique ou une esthétique, c'est à la fois une philosophie et une attitude de travail. J'inscris les unes dans les autres des expériences accumulées au cours de mes trente années de travail.

Quelle est la fonction des projections cinématographiques dans vos mises en scène?

Le Duel au bâton de Goya (v. 1819-1823), source d'inspiration pour Heiner Müller.

H.M. — Elles créent des espaces, des associations qui permettent d'éviter la linéarité et ajoutent des interprétations à l'histoire qui est en train de se dérouler. Par exemple, l'image projetée des deux personnages se battant dans l'eau, référence au célèbre tableau de Goya des deux paysans qui se battent, représente le combat superflu entre des gens qui ne peuvent pas être ennemis, au fond, puisqu'ils subissent, comme ces deux personnages plongés dans l'eau, la même situation incommode, pénible. L'histoire de la R.D.A. regorge de ces combats superflus, tout comme de façon générale l'histoire du socialisme reposant sur l'érection de fausses images d'ennemis.

Votre parti pris du jeu formel, la façon de traiter le rapport individu-groupe traduisent la réalité socialiste. Quels en sont les aspects que vous accentuez particulièrement?

H.M. — Le mode de jeu a pour but de reproduire la sphère du travail qui n'est pas un espace libre. Un homme travaillant dans de telles conditions est un être réduit faisant déjà, par certains aspects, partie intégrante de la machine. Les personnages ne sont pas ressentis comme des individus mais comme un groupe homogène. Dès qu'un personnage s'éloigne du groupe, il le réintègre tout de suite comme s'il ne pouvait exister hors de lui.

Dans votre univers théâtral presque exclusivement masculin, les femmes tiennent un rôle marginal...

H.M. — C'est un univers de constructeurs, de travailleurs. Les femmes n'y ont pas de place. Dans le mythe de Prométhée et dans celui de Dédale et d'Icare il n'est pas question non plus de femmes. La fonction féminine dans cet univers, tout comme dans les mythes, est essentiellement reproductrice. C'est un monde viril, un monde luttant d'une part pour la subsistance et d'autre part pour le pouvoir. La femme n'existe dans la pièce qu'en tant que vendeuse et secrétaire, un être subalterne, en somme.

Vous matérialisez dans le spectacle cette disparité entre les univers masculin et féminin par l'exclusion radicale des femmes de l'aire du jeu, de la scène...

H.M. — La scène, la sphère du travail appartient aux hommes. La vendeuse n'y a pas de place parce qu'elle symbolise la consommation et le plaisir. Elle s'insère donc dans la partie du public (la salle) de même que les enfants qui jouent de la musique à un moment donné. Il y a ainsi comme une confrontation entre l'univers de l'utile, du nécessaire (scène) et celui du superflu (salle) auquel appartiennent certains personnages, la musique, et le public qui est là pour consommer.

On en vient là à la thématique essentielle de votre oeuvre: l'opposition entre la réalité du travail et celle de l'art...

H.M. — Au fond, ce qui se passe sur la scène est un produit de l'art. J'ai considéré qu'il serait «obscène» de montrer sur scène le travail manuel qui n'appartient pas au domaine artistique. Il serait mimé par des comédiens qui feraient, lors de la représentation, des gestes que les ouvriers font quotidiennement toute leur vie. Cette simulation serait dérisoire. La réalité du travail dans le spectacle se trouve obligatoirement transcrite en réalité artistique.

En montant vous-même vos pièces, êtes-vous tenté de polémiquer contre les interprétations scéniques de vos oeuvres données par d'autres?

H.M. — Chaque mise en scène correspond à une lecture subjective de l'oeuvre. Aucune, sauf celle réalisée par l'auteur, ne peut être «authentique». Je suis un simple spectateur face aux mises en scène des autres. Je peux en préférer une à une autre, mais cela n'est pas le critère de sa valeur. Ce qui me frappe, c'est que les metteurs en scène de mes pièces les conçoivent toujours dans une perspective centrale, ce qui produit une image déformée de cet univers, alors qu'il faudrait trouver une voie de traverse. La plupart des metteurs en scène de mes pièces imaginent que les choses ne peuvent pas être si simples qu'elles le paraissent et cherchent derrière le texte au lieu de le prendre tel qu'il est, simplement; il n'y a pas d'autres idées que celles qui y ont été formulées.

propos recueillis par **irène sadowska-guillon**