

Une mythologie du désastre

Diane Godin

Number 79, 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27057ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Godin, D. (1996). Une mythologie du désastre. *Jeu*, (79), 21–24.

Une mythologie du désastre

Que la plèbe se saute entre deux portes, soit, son temps est précieux, il nous coûte de l'argent, notre métier sublime à nous est de tuer le temps. Il nous faut nous y consacrer tout entiers : il y en a trop.

Heiner Müller, *Quartett*

Malraux disait des *Liaisons dangereuses* qu'elles étaient « une mythologie de la volonté ». Et sans doute n'est-il pas de siècle plus confiant à l'égard des pouvoirs de l'esprit que ce XVIII^e moraliste, sceptique et libertin. Mais la France de 1782, année de publication des *Liaisons...*, n'est pas – n'est déjà plus – celle dont rêvaient les philosophes. Le rationalisme et la foi en un progrès de l'humanité ont tôt fait de se fissurer sous la pression de l'incertitude et de la confusion. Déjà, en 1756, Voltaire se désole, dans son *Essai sur les mœurs*, de ce que l'Histoire n'éclaire que les sombres instincts du monde et nie tout espoir placé en une amélioration de l'humanité. Même le genre épistolaire, consacré par le siècle, contribue à illustrer, par la pluralité des points de vue, la fragmentation et l'absence de toute vérité. Et puis, bien sûr, il y a Sade, le monstre Sade qui, à l'ombre d'une fin de siècle où le tumulte se mêle à la tragédie, pousse les limites de la connaissance jusqu'à l'insupportable, défie, tout en la détestant, la *Nature à l'état de mouvement perpétuel*, et se fait le chantre de la destruction.

Les Liaisons... constituent, dans une certaine mesure, une magnifique synthèse du XVIII^e siècle (exception faite de Sade, dont l'œuvre n'avait pas encore franchi les murs de la prison de Vincennes au moment où Laclos écrivait ses fameuses lettres). Il n'est pas jusqu'au *Paradoxe sur le comédien* qui ne soit mis à contribution dans cette œuvre : la force de ces démiurges décadents réside bel et bien dans leur froide habileté d'acteurs. Dès lors, on conçoit aisément que le théâtre puisse être un lieu tout désigné pour Valmont comme pour la marquise qui, tour à tour, jouent et se regardent jouer.

[...] suis-je bon, marquise [...]

La présentation de *Quartett*, à l'Espace GO, fut pour plusieurs l'occasion de découvrir un texte tout aussi admirable que stupéfiant. Müller, qui s'intéressait aux grands mythes de l'Histoire et de la littérature (mais n'est-ce pas la même chose ?), semble vouloir clore, avec ce texte, plus de deux cents ans d'une modernité vouée au désastre¹. Sous sa plume, Valmont et la marquise de Merteuil – surtout la « divine » marquise – sont devenus de véritables machines à jouer (et à tuer), répétant, peaufinant leurs rôles, en équilibre (ou déséquilibre) constant entre l'homme et la bête fauve ; entre cette ironie, ce « métier sublime » qui consiste « à tuer le temps », et cet appétit féroce qui réclame « sa victime quotidienne ». Or, « tuer le temps », c'est abolir le sens et, avec lui, la création : « Qui crée veut la destruction. » Toute-puissance de l'acte sacrificiel dont le désir, ici, est moins la négation du temps que le mouvement infini de la répétition. Mais qui possède ce pouvoir ? Qui, de Merteuil ou de Valmont, règne sur un monde auquel il n'a déjà plus part ? Le vicomte, quoique « bon chien », égraine encore ses miettes philosophiques. Non, c'est « le monstre », la marquise, qui tire les ficelles ; contrairement à Valmont, qui joue pour et devant elle, Merteuil ne joue pas, ou plutôt, elle joue sans jouer, d'un mouvement machinal et implacable, vidé de toute fascination :

VALMONT – Alors quoi. Continuons à jouer.

MERTEUIL – Jouer, nous ? Quoi, continuons ?

La structure de *Quartett*, qui s'ouvre et se termine avec la marquise, suggère cet « état de mouvement perpétuel » dont l'absurdité, en regard de la destruction qu'il engendre, n'est que le moindre mal. Or c'est précisément cette impression de répétition qui était frappante dans le spectacle présenté à l'Espace GO. Outre l'admirable contribution des acteurs², le décor et les costumes conçus pour cette production mettaient en évidence le caractère mythique d'une représentation séculaire où les personnages, arrivés au plus haut sommet d'un art qui « réclame que l'on s'exerce », se *démembrent*, en quelque sorte, à coups de « griffes » ou de « canines ».

Dans un décor muséal, univers d'outre-monde, Valmont et la marquise de Merteuil, le teint glacial, s'offraient aux regards des spectateurs dans toute leur « splendeur » morbide. De fait, la mine cadavérique des personnages donnait l'impression d'une représentation qui aurait eu lieu moins dans un bunker que dans un tombeau. Chaussé de sabots, les cheveux longs et mal peignés, Valmont, nu sous une chemise de nuit quelque peu débraillée, avait toutes les apparences du libertin en perpétuel libertinage, et semblait faire écho à l'une de ses toutes dernières répliques lorsque, empoisonné par les soins de la marquise, il demeure fidèle à sa philosophie et déclare que « la masturbation continue avec les vers ». La Merteuil, les cheveux courts et le

1. Dans une certaine mesure, Müller fait la révolution : « Tout écrivain qui, par le fait même d'écrire, n'est pas conduit à penser : je suis la révolution... en réalité n'écrit pas », disait Blanchot.

2. Une large part de la réussite de ce spectacle résidait, en effet, dans la qualité de ses interprètes. Le regard livide, Anne-Marie Cadieux jouait froidement et sans pudeur tous les « tons » de la marquise, donnant cette impression d'absence dans un mouvement de nécessité machinale et désintéressée. Marc Béland, quant à lui, donnait à voir la part encore fragile du vicomte, sorte de vassal fidèle à un jeu dont il vénère les règles sans jamais s'affranchir tout à fait de l'autre.

corps décharné, portait une robe moulante, d'un bleu intense et chaud, sous laquelle un corset jaune à jarretelles retenait des bas blancs. Deux gants de couleurs différentes couvraient les bras, qui semblaient démesurément longs ; selon l'usage qu'en faisait la marquise, ces gants lui donnaient parfois une allure dépenaillée, comme si ces pièces de vêtement, en prolongeant le corps, suggéraient l'apparition de lambeaux de chair. Des bottines à talons hauts et carrés empesaient le tout, imposant au personnage une démarche lourde qui trahissait la feinte élégance de sa mise.

Le musée de Müller

La pièce de Müller regorge de références anatomiques³ qui, disséminées dans la structure dialogale, opèrent la dissection des corps ; tout se passe comme si cette « partition » avait pour but de fomenter leur destruction progressive et la perte de toute

identité. Le dernier mot de cette énumération anatomique, « cancer mon amour », fait état d'une personnification abstraite et immanente. Seul survivra – non sans une certaine ironie – le texte, cette « image féconde » aussitôt transformée en « musée de nos amours » où gisent « les rêves morts » et « les statues de nos désirs en décomposition ». Cette image muséale, que la marquise associe aux défaillances de la mémoire et à notre besoin de « béquilles », est reprise dans les propos philosophiques du vicomte, qui prend toute la mesure du temps et décrète qu'il « est la faille de la création ». Valmont, qui hait « les choses passées »



Quartett, Espace GO, 1996. Photo : André Panneton (CAPIC).

parce que « le changement les accumule », poursuit, par l'exercice d'une sexualité sacrificielle, l'entreprise de destruction qui le lie à la marquise. De fait, la sexualité, dans *Quartett*, est moins présente que proprement *mise à l'œuvre* ; elle s'offre, en quelque sorte, en tant qu'image du projet créateur, « métier sublime » qui, s'il « réclame que l'on s'exerce », abîme les corps et en perpétue inmanquablement la « faille ».

Rappelons que, chez Müller, le langage seul est porteur de mémoire. Hanté par la mort, l'écrivain inscrit, dans ce texte, les traces d'une mémoire – et d'un corps – qui se morcellent jusqu'à l'éclatement. Ne reste plus de cette mythologie du désastre qu'une projection abyssale où « la langue pend » « au bout d'une corde » :

3. La liste est longue, impressionnante : main, ongles, peau, culs, yeux, muqueuses, cœur, vagins, cerveau, pores, cou, sang, queues, pieds, visages, cuisses, genoux, poitrine, doigts, veines, muscles, paupières, nerfs, entrailles, squelette, bouche, os, cordon ombilical, langue, sein, bras, lèvres, flancs, gorge, tête, poumons.



Verte et gonflée de venin, je traverserai votre sommeil. Je danserai pour vous, au bout d'une corde. Mon visage sera un masque bleu. La langue pend. La tête dans la cuisinière à gaz, je saurai que vous êtes derrière moi avec en tête une seule pensée, comment pénétrer en moi, et moi je le voudrai, au moment où le gaz me fera exploser les poumons. (p. 148)

Photo : André Panneton
(CAPIC).

Dans cette ultime étreinte entre Éros et Thanatos, ce sens dessus dessous d'un « moi » submergé par la mort, tous les repères s'engouffrent, ne laissant subsister que le visage grimaçant du désir, qui hurle à l'approche du néant.

Quartett dresse le bilan tragique d'une modernité qui se nourrit de l'absence. Et sans doute la fascination qu'exerce ce texte tient-elle au fait qu'il pénètre un espace à la fois désert et terriblement familier. ◆