

Jeu

Müllier ou Comment mettre des corps aux prises avec des idées

Guylaine Massoutre

Lieux et espaces
Numéro 79, 1996

URI : id.erudit.org/iderudit/27056ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN 0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Massoutre, G. (1996). Müllier ou Comment mettre des corps aux prises avec des idées . *Jeu*, (79), 15–20.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1996

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Müller ou Comment mettre des corps aux prises avec des idées

Je conçois le rapport auteur-metteur en scène non pas en tant que dialogue mais en tant que conflit, confrontation.

Heiner Müller¹

Publié en 1980 et admirablement traduit en français par Jean Jourdeuil et Béatrice Perregaux, en 1982, *Quartett* est l'une des pièces de Müller les plus jouées en Europe de l'Ouest ; c'est la troisième fois qu'elle est présentée au Québec², mais pour le public, ce fut généralement une découverte. Müller a la réputation d'être un auteur difficile ; c'est moins ce sentiment qui prévaut, pour *Quartett*, que l'impression de noirceur. En effet, nombreux sont ceux et celles qui ont trouvé le texte « dur », provocateur, voire cynique.

Rarement a-t-on l'occasion, au théâtre, de mieux ressentir le fait que la lecture, la culture, l'écriture et la représentation, activités distinctes, autonomes et complémentaires, doivent converger pour mieux servir le spectacle, et que chaque mise en scène est de ce fait un événement singulier. « Un texte littéraire [...] est un ensemble tellement complexe que l'on ne peut jamais le calculer *a priori* ni l'analyser complètement *a posteriori*. Je pense que c'est le propre de l'œuvre d'art et de l'art en général : il contient un secret, un mystère qu'on peut toujours essayer de percer, mais qu'on ne réussit jamais à mettre à plat complètement³. » Les textes de Müller sont, à ce titre, particulièrement remarquables, car ils interrogent « les conditions politiques et philosophiques d'existence du théâtre, là, précisément, où l'on ne peut dissocier l'intimité de l'être, l'œuvre, l'écriture, le spectacle, la pensée et l'histoire⁴. »

1. Irène Sadowska-Guillon, « La fatalité de l'histoire. Entretien avec Heiner Müller », *Jeu* 53, 1989.4, p. 100.

2. Le Théâtre Attis, de Grèce, a présenté *Quartett* à la Quinzaine internationale du théâtre de Québec en 1990. Un prix spécial du jury a été décerné à Theodoros Terzopoulos pour sa mise en scène (voir *Jeu* 57, 1990.4, p. 117). NDLR.

3. Heiner Müller, « Une bouteille à la mer », dossier « Prétexte Heiner Müller » ; *Cahiers du renard*, mars 1992, n° 9, p. 27.

4. Michel Simonot, « A-t-on besoin d'H.M. ? », *op. cit.*, p. 37.

Quartett, variation sur *les Liaisons dangereuses*, est une partition musicale, comme l'indique le titre, autant qu'un texte de théâtre. Sa composition – avec ses rôles inversés –, son écriture – avec ses vers blancs, ses emprunts, ses faux dialogues, son double registre intime et déclamé – et sa correspondance dialogique avec d'autres textes – intertextualité mullérienne autant qu'avec Laclos – font de cette pièce un objet complexe, aux lectures multiples et à la profondeur sans cesse renouvelable par une connaissance plus grande de son auteur. Jean-François Peyret, qui a monté plusieurs pièces de Müller en France, s'est expliqué sur l'intelligence du texte qui, par ses métaphores, invite le metteur en scène à prendre le risque du commentaire, de la glose et de l'explication de texte.

André Wilms, comédien qui a joué dans plusieurs de ses pièces, exprime aussi ses difficultés : « Jouer du Müller vous laisse perplexe. Son écriture véhicule une sorte d'intimidation culturelle. Il est le Sphinx, et devant lui, nous sommes Œdipe⁵. » Müller, quant à lui metteur en scène à ses heures, a souvent critiqué le penchant des metteurs en scène à prétendre venir à bout de ces difficultés. Voici, par exemple, comment il défendait le travail de Michel Dezoteux qui a monté *Ciment* à Avignon en 1991 : « Je voudrais dire que cela m'a donné l'impression de sauter en parachute en pleine nuit sur un territoire inconnu [...]. » Phrase sibylline qui montre cependant, malgré la distance de Müller, son respect pour le travail d'autrui sur ses textes. Peut-être parce que pour représenter Müller, l'audace est le mérite premier d'un metteur en scène.

Quartett est une pièce d'allure plus classique que les autres, dans le répertoire mullérien traduit et apprécié à l'Ouest. Habituellement, son écriture théâtrale est formée de fragments poétiques. Dans *Quartett*, le dramaturge, avec Merteuil et Valmont – personnages emblématiques du XVIII^e siècle éclairé –, « dépèce les choses jusqu'à ce qu'[il] parvienne à leur squelette », « leur arrache la chair, anéantit leur surface » dans un dialogue où l'esprit de repartie succède à des monologues. Tel est le projet sanglant, mais tout abstrait, que l'écrivain a mis sur sa table de travail, comme pour disséquer l'âme des héros de Laclos. Ailleurs, Müller déclarait qu'« on ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments » ; ce qui frappe aujourd'hui encore, même après la chute du mur de Berlin, c'est la nature corrosive et dérangeante de sa pensée, qui explose comme un fou rire incongru dans une veillée funèbre.

Hanté par la mort et par la destruction, Müller se penche sur l'amour ruiné par le sexe, sur le couple déchiré par les perversions de fin de siècle, sur la chute libre de l'aristocratie pensante, avec la truculence toujours provocatrice qui fait sa veine tragico-comique. Le libertinage chez Laclos et la Révolution française ont des liens inextricables que Müller donne à voir dans sa version du célèbre roman ; en outre, sa lecture met en perspective notre siècle, car le retour des personnages, une fois la révolution



Heiner Müller dans *J'étais Hamlet*, vidéo de Dominik Barbier (1994). Photo : Champ Libre.

5. « Le jeu avec Müller », propos recueillis par Colette Godard, *l'Album du Festival d'Avignon*, Éditions Le Monde, 1991.

consommée, montre des déchirures que les temps de rupture, imminents chez Laclós, avaient déjà suscitées. Müller retient ce qu'il y a de plus sombre dans ce roman, accentuant jusqu'au grincement sarcastique la fantaisie dramatique d'une époque faussement légère. Déjà, Laclós explorait de son art les tréfonds des âmes ravagées par les désillusions de l'amour et par le travail de la conscience, éprise d'une rationalité sans concessions. Comme Sade, Müller réussit au-delà de toute morale à explorer les dessous, cachés et souillés, de la vie privée, dans une perspective sociale qui déborde largement le cadre de son temps.

Au journal *Le Monde*, il confiait que *Quartett* faisait partie, pour lui, d'un ensemble de trois textes, comprenant *Mauser* et *Der Findling*, décrivant « l'expérience collective vécue par la population tout entière d'Allemagne de l'Est ». Dans *Quartett*, la France de 1782 est la métaphore de la réalité allemande, tandis que *Der Findling*, situé en

DA en 1968, représente paradoxalement le passé. Si l'on peut prétendre lire Müller sans références historiques, il serait vain d'ignorer son message politique : « Aujourd'hui, la Révolution a échoué en URSS, trahie par le sous-développement, défigurée en triste parodie de son modèle français. L'Est se rallie à cette autre formule : *Notre providence, c'est l'argent*. C'est une conséquence de la Révolution française, aussi indéniable que la déviation du projet de fusionner la liberté



Un autre *Quartett* présenté au Québec : celui du Théâtre Attis (Grèce), pour lequel le metteur en scène Theodoros Terzopoulos a remporté un prix spécial du jury à la Quinzaine internationale du théâtre de Québec en 1990.

et l'égalité⁶. » *Quartett* est donc une pièce sur l'Allemagne, au début des années quatre-vingt, dont la situation politique et idéologique s'explique à la lecture attentive de Laclós. Plus largement, elle traite de la responsabilité de l'Occident dans la situation du monde d'aujourd'hui.

Müller fut un grand lecteur de Foucault, qui a beaucoup écrit sur la naissance de la modernité, au XVIII^e siècle, et dont on connaît la magistrale *Histoire de la sexualité* : « Le songe d'une société parfaite, les historiens des idées le prêtent volontiers aux philosophes et aux juristes du XVIII^e siècle ; mais il y a eu aussi un rêve militaire de la société ; sa référence fondamentale était non pas à l'état de nature, mais aux rouages soigneusement ordonnés d'une machine, non pas au contrat primitif, mais aux coercitions permanentes, non pas aux droits fondamentaux, mais aux dressages indéfiniment progressifs, non pas à la volonté générale, mais à la docilité automatique⁷. »

6. « Les déguisements du diable », propos recueillis par Alexander Weigel, *Le Monde*, juillet 1991, V.

7. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, NRF Gallimard, 1975, p. 171.



C'est en dialogue avec Foucault que Müller rédige *Quartett*, dans lequel il dissimule, comme toujours dans ses pièces, une part autobiographique discrète mais perceptible – le suicide d'Inge Müller –, sur le fond général d'une situation allemande spécifique : « La vie va plus vite quand la mort devient un spectacle, la beauté du monde fait dans le cœur une entaille moins profonde » ; une telle phrase se lit comme une confidence au milieu des « coups de griffe » que s'envoient superbement les protagonistes. Tour à tour arrogants et lyriques, les personnages exhalent leurs passions décadentes sur une riche palette de tons : le jeu d'acteurs est sujet à une multitude de décisions. Le renversement des rôles féminin et masculin (Merteuil/Valmont, Valmont/Tourvel) surenchérit à la subtilité des tons ; cette astuce, courante dans les pièces de Marivaux, appartient au registre comique ; le texte, toutefois, dirigé par la parodie que mène Merteuil de la séduction par Valmont, conserve une unité de ton avec le dialogue assassin qui précède. Le théâtre mis en abyme montre la rhétorique des relations impossibles, l'instinct de mort l'ayant emporté sur le désir, sur la joie, sur la raison. Valmont, dans la bouche de Merteuil, exprime son véritable amoralisme : « Le diable n'a plus de part en moi ; la jouissance n'a plus d'arme. LA MER S'ÉTEND DÉSERTE ET VIDE. »

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

La sexualité, dans *Quartett*, évoque les représentations de Fassbinder, ont dit certains critiques ; rien n'est pourtant plus éloigné d'une thématique homosexuelle que cette

exploration du couple qui, en dépit de ses phrases crues, œuvre souvent davantage au-delà des représentations que dans l'anecdotique et le réalisme des images : « Je veux libérer votre sang de la prison des veines, les entrailles de la contrainte du corps, les os de l'étau de la chair. » Valmont le séducteur a appris tous les rôles, y compris celui de la féminité : « Je crois que je pourrais m'habituer à être une femme, Marquise. » Dans la désolation de sa vie, de ses sentiments, demeure un épicurisme qui rappelle les grands auteurs de la Renaissance ; c'est que, du point de vue de la mort, la vie est un paradoxe permanent.

Dans la mise en scène magistrale de Brigitte Haentjens, le jeu des acteurs, d'une maîtrise et d'un pouvoir de suggestion exceptionnels, incline le texte dans une perspective réaliste qui, à partir d'une position de lecteur, peut étonner et se discuter. La lecture du *sarcasme*, chez Müller, présente de véritables difficultés pour la mise en scène : certains y verront l'expression de l'insoutenable, tandis que d'autres transposeront plus spontanément cette marque de dérision en la rapportant à l'univers critique dont elle émane ; certains auront sans doute tendance à surenchérir en ajoutant aux images de Müller leurs propres illustrations. Il n'en reste pas moins que le sarcasme invite au commentaire, en même temps que l'humour grinçant nous intime l'ordre de nous taire. Le sarcasme exige du lecteur une complicité totale avec l'auteur, sous peine que le texte ne se transforme en un piège qui installe le lecteur dans un profond malaise. La dérision, qui peut se transformer en autodérision, est une arme qui pointe son objet critique ; mais le sarcasme véhicule en même temps une douleur solitaire qui fait intervenir l'image de l'auteur comme un élément actif du texte (« Tu n'es qu'une citation / D'un livre que tu n'as pas écrit / Contre cela tu peux toujours écrire sur ton / Ruban qui pâlit Le texte passe au travers », *Poèmes*, 1996). La lecture en devient elle-même dramatisée, conçue comme une confrontation entre l'auteur et le lecteur au terme de laquelle l'engagement de ce dernier apparaît inévitable : celui-ci doit grimacer du côté du rieur ou s'offrir au bout de sa pique. Le dispositif textuel exclut la neutralité, l'indifférence ; cette figure de style interpellante le laisse bien entendre.

C'est pourquoi le texte de Müller tire sa force – et son humour, il faut bien le dire – de la confrontation avec la réalité ; cela touche tous les aspects de l'esthétique : une interprétation réaliste est d'avance vouée à l'échec : « Je crois fondamentalement que la littérature est là pour opposer une résistance au théâtre. » (Entretien avec H. Laube, 1975). Or, ce conflit s'incarne dans les mots qui, à leur tour, sont saisis par les acteurs. Ces métaphores, qui lient l'abstrait et le concret chez Müller (l'ange et la bête), expriment les diverses nuances de la passion, en particulier ce qui se révèle durant les conflits. Ainsi, l'esprit doit « chercher à travers [la] chair le chemin qui mène à [ce] corps », comme le dit Merteuil à Valmont ; ce que Valmont n'a pas réussi. Les acteurs, quant à eux, doivent relever le défi de donner à voir l'inaccessible de ce texte, tout en exposant leurs corps au dénuement que leur imposent le regard du spectateur et la parole du protagoniste.

La conscience de l'écrivain, impuissante à surmonter la mort et active à la devancer, introduit au théâtre un conflit douloureux, car l'acteur y devient la pâture de l'auteur : « Je suis une encyclopédie à l'agonie, chaque mot est un caillot de sang »

(Valmont) – ce n'est plus un personnage qui parle ici mais bien Müller, tour à tour incarnant chaque personnage dans un impossible cri d'amour à l'absente et d'absence à soi. Cette descente aux enfers, imposée par la présence vibrante de la figure de l'auteur, est une épreuve de la dérision qui se surimprime à l'univers caustique de Laclos.

Si l'exigence poétique de Müller rend toute représentation inadéquate, il n'en demeure pas moins que ce travail intelligent de Brigitte Haentjens constituait un autre chapitre à l'admirable essai de Georges Bataille sur *la Littérature et le Mal*, où celui-ci se penche sur Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka et Genet. Müller en est indubitablement le chapitre *à venir*. Comme Blanchot écrivait de Sade qu'il avait « su faire de sa prison l'image de la solitude de l'univers », Müller, dont la gorge était rongée par le cancer, a fait de sa parole de vie un espace habitable par la mort. La part du mal, incarnée dans une rage qui engloutit tous les repères, y étend un désert dans lequel les êtres humains errent en peine. Éros et Thanatos s'y interpellent avec une déconcertante familiarité, et leur dispute pathétique se transforme en une farce souvent éclatante. Dans ce paroxysme, tout réalisme perd son sens, et l'impression de malaise, que peuvent ressentir tant les acteurs que les spectateurs, jette une lueur d'effroi sur la condition moderne de l'humanité, assassine d'elle-même. Le désir est mort ; la conscience l'a tué ; demeure la terreur tragique qui nous livre désarmés à la vermine des caveaux. ◆