

europa

revue littéraire mensuelle

aufwärts

Heiner Müller

Hubert Lucot



avril 2018

Heiner Müller (1929-1995) compte parmi les auteurs dramatiques les plus importants de notre époque. L'art et surtout le théâtre étaient pour lui un « dialogue avec les morts », une pratique qui, au sens de Walter Benjamin, dévoile de façon salutaire la part de futur qui fut enterrée dans les défaites de l'histoire et que l'art, devenant ainsi archéologie, ne doit cesser d'exhumer des temps passés. Deux grandes expériences du XX^e siècle dominent son œuvre : la chute de l'Allemagne dans les tréfonds de la barbarie au temps du Reich hitlérien et l'échec de la tentative de rupture avec la société capitaliste. Si Heiner Müller fit le choix de vivre en RDA, il n'en demeure pas moins qu'il fut réfractaire à la façon d'y faire exister réellement le socialisme. Ce lieu d'expérimentation fut avant tout un matériau, comme le furent l'histoire, le mythe et la littérature dans lesquels son écriture à l'épaisseur rare a constamment puisé. Portée par une langue neuve, incisive et laconique, volontiers empreinte d'humour sombre, son œuvre puissante et provocatrice compte plus d'une trentaine de pièces, de nombreux poèmes, des essais et des entretiens. Également metteur en scène à partir de 1980, puis directeur du Berliner Ensemble, Heiner Müller n'aura eu de cesse de faire voler en éclats les consensus confortables et de nous pousser hors des sentiers battus de la pensée. Ce numéro d'Europe, riche d'une brassée de splendides inédits, réunit quelques-uns des meilleurs connaisseurs de son œuvre, de part et d'autre du Rhin.

Anne Gauzé, Hans-Thies Lehmann, Volker Braun, Durs Grünbein, Alexander Kluge, Jean-Pierre Morel, Vincent Pauval, Uwe Wittstock, Heiner Müller, Jean Jourdeuil, Maurice Tazsman, Florence Baillet, B.K. Tragelehn, Lisa Guez, Michel Deutsch, Romain Jobez, Irène Bonnaud, Uwe Schütte, Kristin Schulz, Francine Maier-Schaeffer, Bernard Umbrecht, Jean-Claude François.

HUBERT LUCOT

Christian Prigent, Claude Burgelin, Geneviève Huttin, Hubert Lucot, Mathias Perez, Alain Frontier, Vincent Metzger.

CAHIER DE CRÉATION

Wulf Kirsten • Inge Müller • Hassan Sulton • Vénus Khoury-Ghata
• Agnès G. Longuera • Chantal Colomb

CHRONIQUES



Le numéro 20 €

SOMMAIRE

HEINER MÜLLER

Anne GAUZÉ	3	Flèche de tout bois.
Hans-Thies LEHMANN	15	Les fondations.
Volker BRAUN	23	Le départ de Müller.
Durs GRÜNBEIN	25	L'arc et la lyre.
Alexander KLUGE	40	«Au fond, un Robinson n'existe qu'à deux».
Alexander KLUGE	53	Heiner Müller et le projet Eau de source.
Jean-Pierre MOREL	57	Heiner Müller, personnage de fiction ?
Alexander KLUGE	65	Entretien avec Heiner Müller sur Napoléon devant Madrid.
◆		
Heiner MÜLLER	69	Dix Allemands sont plus bêtes que cinq.
Heiner MÜLLER	85	Salut à une académie.
Heiner MÜLLER	86	Artaud, la langue de la torture.
Heiner MÜLLER	87	Note sur <i>Fatzer</i> .
Heiner MÜLLER et Wolfgang HEISE	91	Dialogue à propos de Brecht.
Heiner MÜLLER	104	New York ou le visage de fer de la liberté.
Heiner MÜLLER	108	Nouvelle de Moscou.
◆		
Jean JOURDHEUIL	111	Comment Heiner Müller devint Heiner Müller.
Maurice TASZMAN	124	«Le texte est le coyote et on ne sait pas comment il se comporte».
Michel DEUTSCH	128	Müller Factory.
Florence BAILLET	138	Les réserves de temps du théâtre müllérien.
B.K. TRAGELEHN	150	<i>La Déplacée</i> .
Irène BONNAUD	153	Les pigeons de Lemnos.
Lisa GUEZ	163	«Jouer avec force».
Romain JOBEZ	172	À l'Est, du nouveau. Müller et la montée actuelle du populisme.
◆		
Uwe SCHÜTTE	181	La prose de Heiner Müller.
Kristin SCHULZ	191	«Ma honte a besoin de mon poème».
Francine MAIER-SCHAEFFER	203	«J'aimerais pouvoir suivre le geste de la main».
Bernard UMBRECHT	218	Dans l'espace de transit de Heiner Müller.
Jean-Claude FRANÇOIS	228	Rencontres avec Heiner Müller.

HUBERT LUCOT

Claude BURGELIN	231	Lucot le découvreur.
Christian PRIGENT	235	Un écrivain.
Hubert LUCOT	240	Moments de parole.
Geneviève HUTTIN	252	Hubert Lucot, un écorché de présent.
Hubert LUCOT	255	Vers la machine.
Alain FRONTIER	263	L'étant d'Hubert Lucot.
Vincent METZGER	267	Lucot «écrivain de l'extérieur» ?

CAHIER DE CRÉATION

Wulf KIRSTEN	277	Ferme comme le roc. Excursions dans la Suisse saxonne.
Inge MÜLLER	298	Seul le ciel reste le même.
Hassan SULTON	301	L'impossible cri.
Vénus KHOURY-GHATA	305	Les gens de l'eau.
Agnès G. LONGUERA	307	Lundi inventé.
Chantal COLOMB	312	Variations sur un suicide.

CHRONIQUES

La machine à écrire

Jacques LÈBRE	317	Le contraire conscient.
---------------	-----	-------------------------

Les 4 vents de la poésie

Olivier BARBARANT	323	Que les mots éclatent entre tes dents...
-------------------	-----	--

Le théâtre

Karim HAOUADEG	329	Le cœur des mortels.
----------------	-----	----------------------

Le cinéma

Raphaël BASSAN	332	Le cinéma fantastique, entre onirisme et implications sociales.
----------------	-----	---

La musique

Béatrice DIDIER	335	Mettre en scène un oratorio.
-----------------	-----	------------------------------

Les arts

Jean-Baptiste PARA	339	Îles et exils.
--------------------	-----	----------------

NOTES DE LECTURE

343

POÉSIE

Niki-Rebecca PAPAGHEORGHIU : *Le Grand Fourmilier*, par Agnès Lhermitte.
Paul NOUGÉ : *Au palais des images les spectres sont rois*, par Stéphane Massonet.
Emmanuel MOSES : *Dieu est à l'arrêt du tram*, par Karim Haouadeg.
Jean-Marc SOURDILLON : *En vue de naître*, par Isabelle Lévesque.
Judith CHAVANNE : *Elle chantait*, par Jacques Lèbre.
Caroline BOIDÉ & Vénus KHOURY-GHATA : *Kaddish pour l'enfant à naître*, par Michel Ménaché.
Jeanine BAUDE : *Oui*, par Jean-Claude Villain.
Michel MÉNACHÉ : *Couleur des larmes*, par Jean-Louis Jacquier-Roux.
Javier VICEDO ALÓS : *Insinuations sur fond de pluie*, par Christian Viguié.
Luce GUILBAUD : *Appels en absence*, par Angèle Paoli.

ROMANS, RÉCITS

Zakhar PRILEPINE : *L'Archipel des Solovki*, par Joëlle Basso.
Dominique PAGNIER : *Le Cénotaphe de Newton*, par Pierre Lecœur.

Jean Marc BENEDETTI : *Les Équilibristes*, par Marc Petit.
Paul SCHEERBART : *Lesabéndio*, par Christophe David.
Bruno KREBS : *Dans les prairies d'asphodèles*, par Marc Wetzel.
Benoît REISS : *L'Anglais volant*, par Véronique Dessogne.
Daniel BOURDON : *Le cas Alpha*, par Francis Wybrands.
Blaise NDALA : *Sans capote ni kalachnikov*, par Maëline Le Lay.
Albert BENSOUSSAN : *Le Vertige des étreintes*, par Jean-René Le Franc.

ESSAIS

André DU BOUCHET : *La Peinture n'a jamais existé. Écrits sur l'art 1949-1999*,
par Clément Layet.
Ernst BLOCH : *Héritage de ce temps*, par Christophe David.
Jean CANAVAGGIO : *Les Espagnes de Mérimée*, par Jacques Body.
Marie-Christine NATTA : *Baudelaire*, par Michel Itty.
Claire COLIN, Thomas CONRAD et Aude LEBLOND (dir), *Pratiques et poétiques du chapitre
du XIX^e au XXI^e siècle*, par Victoire Feuillebois.
Nicolas LABARRE : « *Heavy Metal* », l'autre « *Métal Hurlant* », par Roger Bozzetto.
Thierry DELCOMMUNE, Roland MATTHU : *L'Espace architectonique / Entre création et expérience*,
par Anne Roche.

Notre couverture : Heiner Müller, Francfort-sur-le-Main, 1990.

© Photo Joseph Gallus Rittenberg.

© Europe, 2018

FLÈCHE DE TOUT BOIS

« La question par laquelle la politique est liée au théâtre n'est pas de savoir comment sortir du rêve pour agir dans la vraie vie. Elle est de décider ce qui est le rêve et ce qui est la vraie vie. »

Si Heiner Müller est connu pour la mise en scène de sa propre personne, il n'en demeure pas moins qu'il usa de masques et ne se livra jamais que derrière des volutes, qu'elles fussent nébuleuses ou textuelles. Certains éléments à caractère autobiographique apparaissent certes de façon erratique dans ses écrits ou ses paroles, mais lorsqu'ils émergent, ils ne font que sous-tendre ou servir son approche théâtrale et plus généralement littéraire. Müller, qui était davantage intéressé par l'idée de personnage que par celle de personne, ne prendra donc pas la plume lorsque se profilera le projet de publier ses mémoires : sans doute moins par velléité expérimentale que du fait de son intérêt relatif pour l'exercice autobiographique, il optera pour une forme de dictée, se livrant dans des entretiens parfois bavards, qui furent retranscrits puis remaniés (pour ne pas dire copieusement élagués) sans réelle prétention littéraire² avant de devenir le fameux *Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures*. Si ce titre a l'intérêt de mettre d'emblée en exergue la réflexion sur la tension sous-jacente à l'écriture et le rapport de son travail à l'autorité, la portée du sous-titre peut sembler discutable sur le plan purement biographique — Heiner Müller étant né en 1929. Il résultera néanmoins de son enfance sous le Troisième Reich, de cette expérience du nazisme dans ses jeunes années un rapport d'étrangeté au monde. Outre cette posture en porte-à-faux qui le caractérise — lui qui

1. Jacques Rancière, *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 138.

2. Dans une recension publiée à la sortie de *Guerre sans bataille*, Fritz J. Raddatz souligna le défaut de mise en scène du discours de Heiner Müller, d'ordinaire pourtant très soucieux de sa façon d'apparaître ou du traitement du matériau, quel qu'il soit, dans ses textes (Fritz J. Raddatz, « Ich ist ein andere », *Die Zeit*, Nr. 28, 1992). Heiner Müller dira d'ailleurs avoir regretté de ne pas avoir davantage repris ce texte. Dans une interview accordée à la fin de sa vie à Hendrik Werner, il rappelait que la réalité ne l'intéressait pour ainsi dire que dans la formulation à laquelle elle pouvait donner lieu, le travail d'écriture opéré sur le souvenir ayant pour vertu de l'augmenter et de faire émerger une forme de « mémoire émotionnelle » (cf. « Zum Supergedenkjahr: "Verwaltungsakte produzieren keine Erfahrungen". Heiner Müller im Gespräch mit Hendrik Werner am 7. Mai 1995 in Berlin », dans : <http://hydra.humanities.uci.edu/mueller/hendrik.html>).

aura gardé en lui l'idée de l'impossible accord entre pensée propre et pensée officielle —, c'est de cette période historique qu'il tirera la scène originelle de son théâtre, l'arrestation en 1933 par la SA de son père, Kurt Müller, membre du Parti socialiste ouvrier d'Allemagne. Quant à la RDA — il avait donc vingt ans lorsqu'elle fut créée —, elle sous-tendit l'ensemble de son œuvre et fut même pour lui un véritable aiguillon. Disons, avec Hanns Eisler, que Heiner Müller eut la chance de vivre dans un État qui prenait la littérature très au sérieux. De même que l'œuvre de Shakespeare aurait été impensable dans une démocratie³, comme il aimait à le rappeler, c'est justement l'État de RDA qui l'éperonnait. Lui qui de toute façon ne croyait pas à la paix y était en guerre — mais sans livrer de combat. Il ne fut jamais emprisonné, pourtant il ne fut pas vraiment ce que les autorités considéraient comme un bon citoyen socialiste : avant qu'il ne soit perçu comme un élément de rayonnement potentiel pour la RDA, il fut fortement recommandé de ne pas monter ses pièces, dans les cas où elles ne se trouvaient pas tout bonnement interdites.

Après avoir pu prétendre un temps s'identifier à la violence ou la terreur qui régnait dans l'État est-allemand pour contrer celle qui avait existé sous le Troisième Reich⁴, il dira finalement de lui qu'il fut imperméable à ce qui s'y déroulait, que son écriture évoluait entre liberté et aveuglement et que son existence en RDA fut avant tout « séjour dans un matériau⁵ ». Au reproche politique et humain récurrent, ourlé de suspicion, qui lui sera fait dans les années quatre-vingt-dix de ne pas avoir quitté la RDA et d'y avoir joui d'un statut particulier (il se vit octroyer certains privilèges qui lui permirent d'entrer et de sortir du territoire plus aisément que bon nombre de ses concitoyens), il opposera une réponse littéraire mettant en relief les nécessités et conditions d'existence de son œuvre : jamais, selon ses termes, il n'aurait pu écrire en République fédérale, par manque de matériau, par manque de contrainte, par manque de « pression de l'expérience⁶ ». Rien d'étonnant alors à ce qu'il ne fût pas aisé à l'observateur qu'il était de voir disparaître ce régime « plus haut en couleur que la démocratie » : l'Allemagne avait constitué pour lui « un sujet dramatique valable, jusqu'à la Réunification⁷ ».

3. Cf. Heiner Müller, *Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures*, traduit de l'allemand par Michel Deutsch (avec la collaboration de Laure Bernardi), Paris, L'Arche, 1996, p. 92.

4. Müller parle d'une « dictature au prix de la construction d'un ordre nouveau qui est peut-être encore susceptible d'évolution, une dictature contre les gens qui ont abîmé [son] enfance. Pour [lui], il y avait d'une part la vieille Allemagne, et d'autre part l'autre, la nouvelle, fût-elle mauvaise ». (*Ibid.*, p. 152).

5. *Ibid.*, p. 52 et 92.

6. Heiner Müller, « Das Leben stört natürlich ständig. Ein Gespräch mit Andreas Rostek », *Freibeuter*, Nr. 43, Wagenbach, 1990, p. 91.

7. Heiner Müller, *Guerre sans bataille*, op. cit., p. 227.

La chute du Mur sera bel et bien une « fin de partie » : « Pulvérisé le pouvoir contre lequel [son] vers / Se brisait comme le ressac avec les couleurs de l'arc-en-ciel⁸ » — cette idée d'irisation soulignant l'approche nuancée, pour ne pas dire la complexité du rapport de son œuvre au pouvoir. En ce sens, le parallèle qu'il établissait entre écriture dramatique et architecture est éloquent : « l'architecture [...] a davantage à faire avec l'État que la peinture, et le genre dramatique a davantage à faire avec l'État que les autres genres littéraires. Il y a également un rapport particulier au pouvoir, une fascination du pouvoir, se frotter au pouvoir et participer au pouvoir, aussi sans doute une soumission au pouvoir afin d'avoir du pouvoir. Et ce qui s'est passé au fil du temps avec mes textes est moins parti de moi que d'une réaction face à l'effondrement du pouvoir. À la fin, il n'y avait plus que du vide et les textes étaient une réaction à ça. Il s'agissait de la quête d'un pouvoir auquel on peut encore se frotter.⁹ »

Réaction face au pouvoir, à sa vacuité programmée par l'échec de l'entreprise socialiste est-allemande et mise à l'épreuve réitérée de l'autorité ou de ce qui la représente sous-tendent l'œuvre müllérienne. Dans cette tension de subversion, Müller ne s'est pour autant jamais considéré comme un écrivain politique et rejeta l'idée de littérature engagée. Même la RDA des débuts, dans laquelle il avait choisi de vivre, ne lui inspira aucune forme de militantisme. Il ne s'agissait pour lui ni de se soumettre au modèle en vigueur — qu'il fût d'ailleurs littéraire ou politique —, ni de s'y opposer par principe. Il s'agissait davantage de dépasser toute forme d'approche simpliste ou simplificatrice du réel et de tendre vers une forme moins univoque, plus polysémique, voire polémique. Les premières pièces de Müller, dites « pièces de production », sont en cela loin d'être manichéennes : de même qu'elles ne furent pas pensées comme une condamnation du système et de sa mise en œuvre, elles n'encensent pas non plus les débuts du socialisme. *L'homme qui casse les salaires* explique entre autres que la construction du socialisme a pour ainsi dire bénéficié du savoir-faire d'hommes au passé nazi ; quant à la dernière scène de *La Déplacée*, où sont évoquées les difficultés de la mutation agricole aux débuts de la RDA, elle balaie avec humour la question du manichéisme : « LA TREIBER : Sommes-nous au ciel ou en enfer ? TREIBER : Pour l'instant, nous sommes dans la coopérative.¹⁰ » Tout cela se fait néanmoins à l'origine dans un esprit « socialiste », loin de tout désir de saper le projet étatique est-

8. Heiner Müller, « VAMPIR », *Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte*, édité par Kristin Schulz, Berlin, Suhrkamp, 2014, p. 372. Traduit de l'allemand par Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil.

9. Cf. Heiner Müller, *Guerre sans bataille*, op. cit., p. 92.

10. Heiner Müller, *La Déplacée*, traduit de l'allemand par Irène Bonnaud, Paris, Minuit, 2007, p. 158.

allemand : l'idée de montrer les dysfonctionnements ou les aberrations du système relevant de la volonté très positive de le faire évoluer de l'intérieur. Ce pas de côté, permis par l'œuvre, ne pourra ensuite que le conduire à adopter une posture désabusée et sarcastique voire cynique, mais jamais ironique, face au dévoiement de l'utopie auquel il assistera dans le « socialisme réellement existant ». Interrogé en 1989 sur *L'homme qui casse les salaires*, qu'il choisit de mettre de nouveau en scène trente ans après sa création, Müller expliqua en effet que cette pièce posait entre autres une « problématique qui constitue la colonne vertébrale de [son] œuvre : la désillusion perpétuelle face à des idéaux de la Révolution déformés par l'usage ¹¹ ».

L'expérience socialiste correspond en fait selon lui à la « pétrification d'une espérance ». Pour reprendre les termes employés par le personnage d'Hamlet, dans *Hamlet-machine* : « L'espérance ne s'est pas réalisée ¹² » et aucune alternative ne semble se dessiner : « l'aube n'aura plus lieu ¹³ ». De façon plus générale, Müller ne nourrit pas une conception positive de l'Histoire. Dans la scène « Hommage à Staline 2 » de *Germania Mort à Berlin*, il fait d'ailleurs prononcer des phrases éloquentes au marchand de crânes : « Depuis que l'Histoire m'a renvoyé dans les cimetières, en quelque sorte à son aspect théologique, je suis immunisé contre le virus cadavérique de la promesse de salut sur cette terre. L'âge d'or est derrière nous. ¹⁴ » Inutile d'insister sur l'idée que ce pessimisme, doublé dans ses pièces d'une vision généralement anti-héroïque de l'humain, ne pouvait être du goût des autorités est-allemandes. Mais, aux yeux de Müller, l'Histoire est marquée par son incapacité à proposer une avancée (sans stagner pour autant, Müller s'intéressera d'ailleurs particulièrement aux accélérations et ralentissements auxquels elle fut soumise) : l'avenir est toujours « déjà redevenu un passé comme les autres avant lui », « le monde devient ce qu'il était ¹⁵ ». L'idée d'un progrès est difficile à appréhender : pour preuve sa critique des Lumières, dont la seule issue possible était la catastrophe. L'« Ange malchanceux ¹⁶ » ne pouvait en cela qu'essuyer le « déferlement du passé, des galets déversés sur ses ailes et sur ses épaules, avec un bruit de tambours enterrés, pendant que devant lui s'amasse le futur qui

11. Heiner Müller, Irène Sadowska-Guillon, « La fatalité de l'histoire », dans : *Jeu. Revue de Théâtre*, n° 53, 1989, p. 98-99.

12. Heiner Müller, *Hamlet-machine*, traduit de l'allemand par Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzwinger, Paris, Minuit, 1985, p. 75.

13. *Ibid.*, p. 70.

14. Heiner Müller, *Germania Mort à Berlin*, traduit de l'allemand par Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzwinger, Paris, Minuit, 1982, p. 74.

15. Heiner Müller, *La Mission*, traduit de l'allemand par Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzwinger, Paris, Minuit, 1982, p. 32 et 37.

16. Heiner Müller, *Le Dieu Bonheur*, dans : *Germania Mort à Berlin*, op. cit., p. 128.

lui appuie sur les yeux, fait sauter ses pupilles comme une étoile, transforme la parole en bâillon sonore, l'étouffe avec sa respiration.¹⁷ » Comme Müller, à n'en pas douter, « il attend l'Histoire¹⁸ », mais pourra-t-elle lui offrir d'autres perspectives qu'une alternative entre socialisme et barbarie ?

La didascalie qui vient clore *Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes*, si elle rappelle parfaitement sa conception de l'Histoire comme catastrophe, souligne de surcroît la position qu'adopte Müller en retour : « *Paysage avec Argonautes* présuppose les catastrophes auxquelles travaille l'humanité actuelle. La contribution du théâtre pour les prévenir ne peut être que leur représentation.¹⁹ » Müller ne propose pas en effet de solution, jamais il ne s'érige en donneur de leçon, encore moins en moralisateur. Pour lui, le théâtre est avant tout ce lieu où l'Histoire doit être « mise au jour ». Müller tend ainsi, dans un travail quasi archéologique, à « déterrer des choses qui avaient été ensevelies dans la boue [...]. Déterrer les morts et les montrer au grand jour ». Car, si « la chair est peut-être pourrie, [...] les rêves qui habitaient ces corps, les problèmes, les idées n'ont pas subi la même décomposition²⁰ ». Pour lui, il était en effet erroné de penser que les morts étaient morts : ils étaient « absolument réels » et se partageaient avec les vivants un présent dans lequel ils se trouvaient en filigrane. Plutôt donc que subir la réitération de la catastrophe en étant dans le déni ou le refoulement d'un passé lourd à porter (à l'image du poids de l'histoire qui semble s'abattre sur Flint dans *La Déplacée* : « Hitler saute sur le dos de Flint, Frédéric II saute sur le dos d'Hitler. Tentatives répétées de Flint pour se débarrasser de l'un et de l'autre. À chaque tentative tombe quelque chose de différent, ou tout tombe en même temps : le vélo, le drapeau, la pancarte, les livres²¹ »), il s'agit, afin de dépasser ce calamiteux cours des

17. La figure de l'ange a chez Müller des accents benjaminien : « Il existe un tableau de Klee qui s'intitule "Angelus novus". Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. » (Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », traduit de l'allemand par Maurice Gandillac, dans : Walter Benjamin, *Œuvres*, tome 3, Paris, Gallimard, 2000, p. 434.)

18. Heiner Müller, *Le Dieu Bonheur*, dans : *Germania Mort à Berlin*, op. cit., p. 128.

19. Heiner Müller, « Paysage avec Argonautes », dans : *Germania Mort à Berlin*, op. cit., p. 22.

20. Heiner Müller, « Allemand, dites-vous ? », Entretien avec Sylvère Lotringer, *Fautes d'impression. Textes et entretiens*, traduit de l'allemand par Anne Bérélowitch, Paris, L'Arche, 1991, p. 92.

21. Heiner Müller, *La Déplacée*, op. cit., p. 33.

choses, de se confronter à lui dans une « libération du passé²² » et un « dialogue avec les morts » où l'écriture joue les médiatrices (puisque chaque texte nouveau entretient, en particulier chez Müller, un rapport étroit avec des textes anciens). C'est seulement alors qu'il sera possible de les enterrer comme il se doit — « Enterrer les morts, enterrer les traumatismes insolubles, et non les résoudre.²³ »

Cette idée de dévoilement et d'une forme de dépassement dans la confrontation éloigne Müller de toute crispation ou de tout rapport figé aux choses. Aussi le caractère péremptoire que peut prendre ici où là l'expression müllérienne (à travers l'emploi de certaines formulations au ton définitif, volontiers sous-tendues par un présent dit de vérité générale ou mises en exergue par l'emploi de majuscules) ne réduit-il en rien la multiplicité des lectures ou des interprétations. En fait, bien souvent, le mystère du signifié persiste du fait du goût de Müller pour la formule, le jeu de mots et un certain art de la combinatoire. Dans cette écriture fondée sur des effets de contraste et de paradoxe se créent pour ainsi dire des espaces d'inquiétude, d'indécision, où le texte oscille entre effet et signification, tant le rythme, les sonorités, comme l'impact de la figure de style semblent maintes fois l'emporter sur la préméditation d'un sens : la confiance en la capacité du texte à générer lui-même du sens est extrême²⁴. Afin d'en démultiplier les potentialités, Müller développe en outre son écriture dans un espace aux porosités multiples et à la grande plasticité. Il brise les cadres et dépasse certaines distinctions afin de basculer d'un genre à l'autre, d'une forme à l'autre, d'un temps à l'autre et d'établir différents degrés de fiction : il peut introduire un poème en vers au beau milieu d'*Hamlet-machine*, intégrer des intermèdes ou inserts en prose dans la composition dramatique de *Ciment* ou de *La Mission*, faire tendre la prose vers une forme de théâtralité dans « AVIS DE DÉCÈS » (où Müller se met en scène, devient personnage, les indications obsessionnelles imposant la répétition de ses gestes par trois fois près du corps sans vie de sa femme étant de véritables didascalies), se jouer des temps et manier les anachronismes en mettant en scène des rencontres impossibles (comme celle de Lessing et du dernier président des États-Unis dans *Vie de Gundling*), superposer référence au réel et fiction (dans *La Mission* notamment,

22. Cf. Heiner Müller, *Le Dieu Bonheur*, dans : *Germania Mort à Berlin*, op. cit., p. 112.

23. Heiner Müller, Alexander Kluge, « En route pour un théâtre des ténèbres », *Profession arpenteur. Entretiens nouvelle série (1993-1995)*, traduit de l'allemand par Eleonora Rossi et Jean-Pierre Morel, Paris, Éditions Théâtrales, 2000, p. 59.

24. Pour Müller, « quand on écrit, c'est le texte qui prend la direction » (cf. Heiner Müller, *Guerre sans Bataille*, op. cit., p. 247). Cette idée bien connue de l'autonomisation du texte est particulièrement soulignée dans *Hamlet-machine* où le personnage refuse son propre rôle et où la figure de l'auteur est mise à mal, sa propre photographie déchirée.

au travers du traitement des noms — Sasportas robespierre, Galloudec danton — ou dans l'idée récurrente de la confusion entre la peau et le masque où le réel se trouve absorbé par le jeu fictionnel : « Ne me laissez pas seul avec mon masque qui déjà me rentre dans la chair ²⁵ » ou « Fais attention en te démaquillant, Galloudec. Ta peau pourrait venir avec. Ton masque, Sasportas, est ton visage. Mon visage est mon masque. ²⁶ »)

L'utilisation et le traitement des mythes ou de motifs comme de figures littéraires à dimension quasi mythique, à l'instar de certains personnages shakespeariens, va également dans le sens de cette malléabilité textuelle. Leur emploi n'est pas seulement le moyen de se jouer de la censure et de se prémunir de toute idée de critique de l'État en avançant la valeur universelle du discours qu'ils permettent de véhiculer ²⁷, mais de mettre en jeu des processus d'écriture bien précis, notamment la variation et le détournement. Müller utilise les mythes comme un matériau d'une grande ductilité qu'il peut condenser (on pense au concentré d'horreur quasi paratactique que constitue un poème comme « Texte-Électre ») ou dont il peut extraire et déformer des aspects à sa guise (Hercule par exemple ayant tous les attributs d'un grossier personnage). Par ailleurs, lorsque la référence à un mythe semble suggérer une orientation de lecture, une situation ou une scène peut, dans un mouvement inverse, venir en quelque sorte subvertir ce même mythe et annuler toute tentation allégorique univoque du fait de la polysémie qui se fait jour. L'hydre qui apparaît dans *Ciment* est un exemple probant ²⁸ de symbolique mouvante et non figée puisque cette figure peut incarner tout à la fois l'ennemi de la révolution, notamment sous sa forme paysanne dans la pièce, présenter en tant qu'hydre bourgeoise des facettes ambiguës et être aussi qualifiée de prolétarienne, la révolution et les changements qu'elle inaugure prenant alors des atours monstrueux. Pour donner un autre exemple, de même que Müller impose des contorsions aux figures mythiques, il ne se livre pas à un emploi très conventionnel de certaines figures de style. La démultiplication bien connue du chiasme « LA RÉVOLUTION EST LE MASQUE DE LA MORT LA MORT EST LA MASQUE DE LA RÉVOLUTION ²⁹ » dans *La Mission*, outre l'effet de renversement à l'infini qu'elle propose, désoriente et peut aller jusqu'à épuiser cette figure dans son extension démesurée. Audaces plurivoques

25. Heiner Müller, *La Mission*, op. cit., p. 40-41.

26. *Ibid.*, p. 33.

27. Même si on peut observer une propension à recourir peut-être plus fréquemment aux figures mythiques après 1961 et l'expérience des suites de la mise en scène de *La Déplacée* par B.K. Tragelehn, elles sont à la vérité présentes tout au long de son œuvre.

28. Cf. Jean-Pierre Morel, *L'Hydre et l'ascenseur. Essai sur Heiner Müller*, Belval, Circé, 1996, p. 26-30.

29. Heiner Müller, *La Mission*, op. cit., p. 18.

et dysharmonies comme irrévérances et distorsions n'ont de cesse d'écarter l'écriture müllérienne de ce qui pourrait s'ériger en norme.

La figure du chiasme, que nous venons d'évoquer et qui est très présente chez Müller, correspond bien, par ses jeux de renvois et de reflets, au mode de fonctionnement de son écriture : en utilisant un matériau présent en début de proposition, par un jeu d'emprunt et de torsion, elle permet de parvenir à autre chose, de dépasser l'intention initiale. C'est en effet ainsi que procède l'œuvre müllérienne, dans cette propension à reprendre et adapter, pour ne pas dire sculpter et ajuster, tout matériau déjà existant, quel qu'il soit, à faire feu et même flèche de tout bois. Son œuvre procède le plus souvent par accumulation, sédimentation, concentration, combinaison, élargissement et présente au fil du temps certaines polarisations qui tendent à créer des ensembles. Il convient de rappeler ici que, si son œuvre a été éditée chez Suhrkamp en suivant la chronologie « brutale » que Müller avait appelée de ses vœux, la logique éditoriale n'a pas évité la catégorisation par genre alors que l'option précédente, établie par Müller de son vivant aux éditions Rotbuch, avait procédé par regroupement d'œuvres, selon une logique plus thématique. Cet agencement avait pour fin d'aller à l'encontre d'une périodisation de son œuvre — l'idée implicite d'évolution qu'elle aurait véhiculée ne correspondant en rien à la réalité. Lors d'un entretien en 1988, Müller expliqua en effet que son travail sur *Philoctète* l'avait occupé bien avant *L'homme qui casse les salaires*, qu'il avait commencé à rédiger *La Bataille* avant d'avoir eu l'idée d'écrire *La Déplacée*, mais qu'il avait commencé à réfléchir à cette dernière avant d'achever la précédente. Point d'évolution donc, mais plutôt l'épanouissement de potentialités, de matériaux, d'intermédiaires jusqu'à ce que l'ensemble soit mûr et qu'il se produise selon ses termes quelque chose de « comparable à une explosion, ou peut-être une éruption ³⁰ ». Il avait déjà souligné cette idée en évoquant *Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes* : cette pièce est « en partie faite de restes. Le texte [...] a été écrit à des époques très différentes. Nombre de mes pièces sont composées ainsi. La première partie par exemple, "Rivage à l'abandon", date d'il y a trente ans, à quelques lignes près. La partie centrale [...] date pour moitié d'il y a quinze ans environ. La dernière partie, "Paysage avec Argonautes", est la seule à être réellement nouvelle. ³¹ »

Ce processus de création — discontinu mais toujours continué — fondé sur des mises en parallèle, des collages et surtout des procédés relevant du

30. Cf. Heiner Müller, *Werke II. Gespräche 2*, édité par Frank Hömigk, Francfort/Main, Suhrkamp, 2008, p. 336.

31. Heiner Müller, Urs Jenny, Hellmuth Karasek, « Deutschland spielt immer noch Nibelungen », *Der Spiegel*, Nr. 19, 1983, p. 196.

montage, sur la reprise de textes revisités, déformés, augmentés, basculant de la prose à la poésie comme de la poésie au théâtre, et sur la superposition de différentes strates, devenant le lieu de déchirures, de mises en lumière ou de réorientations qui laissent réapparaître des couches ensevelies, fait penser de façon très concrète au travail du plasticien dans son atelier, selon la métaphore que file Jean Jourdeuil pour qualifier l'œuvre müllérienne — en quelque sorte toujours sur l'établi, « en attente d'une occasion³² ». De fait, ce qui intéresse Müller, plus que l'aboutissement du travail, c'est le processus à l'œuvre dans la création. Son œuvre est en fait une prodigieuse machine en mouvement, qui brasse, laisse, reprend, retravaille toute la masse de matériau glané, accumulé au gré des lectures, phases d'écriture comme rencontres diverses. Tout semble pouvoir servir un jour : « Les décombres sont, comme les monuments, des matériaux de construction qui viennent tout droit des carrières.³³ » Si cette écriture puise des ressources en elle-même, dans ce processus de reprise et de dépassement constant de soi, elle peut en effet trouver en tout texte, toute parole entendue ou toute note griffonnée au hasard un matériau utile à sa prolifération dont il suffit au moment venu de lever la dormance : Müller lui-même est son propre matériau et lorsqu'il se penche sur Kleist ou Laclós, ce n'est pas pour en « théâtraliser » l'œuvre, mais pour trouver en leurs textes un matériau à partir duquel construire sa propre écriture. Il prétend ainsi n'avoir jamais inventé de sujet dramatique, chaque nouveau texte relevant d'autres textes — rien d'étonnant à ce que, dans son *Bestiaire de la littérature allemande*, Fritz J. Raddatz fasse de Müller (qui se considérait lui-même comme une hyène) un okapi³⁴, insistant sur la digestion lente et complexe de ce ruminant. Les emprunts, qu'ils prennent la forme de citations, références ou réappropriations, sont nombreux puisque Müller a dans ce domaine une conception très souple de la notion de propriété et qu'il ne considère pas en tout cas sa bibliothèque ou la littérature en général comme un mausolée. Cette tendance intertextuelle atteint son paroxysme dans *Germania 3* où Müller ne prend même plus la peine d'absorber les mots des autres dans son écriture, mais peut opérer un montage d'extraits d'œuvres hétéroclites sans polir les transitions. Le procédé de juxtaposition, par ailleurs souvent utilisé dans diverses œuvres, brouille les rapports de causalité et se rapproche de la structure des rêves dont la forme narrative, la logique, le rythme et les changements de tempo intéressèrent Müller au plus haut point, lui qui rêvait d'écrire à la vitesse de la pensée³⁵.

32. Jean Jourdeuil, « Préface », dans : Heiner Müller, *Philoctète*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil, Paris, Minuit, 2009, p. 9-10.

33. Heiner Müller, *Le Dieu Bonheur*, dans : *Germania Mort à Berlin*, op. cit., p. 113.

34. Fritz J. Raddatz, *Bestiarium der deutschen Literatur*, Berlin, Rowohlt, 2012.

35. Heiner Müller, *Guerre sans bataille*, op. cit., p. 233-234 et 311.

On trouve dans quelques vers de « Paysage avec Argonautes » une évocation imagée de la façon organique qu'a l'écriture müllérienne de faire travailler les textes : « Boue de mots sortant / De mon corps qui n'est à personne déserté / Comment échapper à cette broussaille / De mes rêves qui prolifère autour de moi / Sans bruit lentement et se referme / Un lambeau de Shakespeare / Au paradis des bactéries ³⁶ ». Le processus n'est pas masqué, souvent même cousu de fil blanc, et confirme le caractère ouvert de l'œuvre. Son inachèvement vertueux ne doit pas s'interrompre non plus dans la mise en scène : pas question donc de livrer un texte rond et accompli que le spectateur viendrait consommer. La finalité de l'écriture n'est pas de faire atteindre au texte une forme de plénitude béate, mais d'être dans la proposition. Ce désir de ne jamais circonscrire l'œuvre apparaît clairement dans une indication donnée par l'auteur en marge d'un de ses textes : « *Paysage sous surveillance* peut être lu comme une retouche d'*Alceste* qui cite le Nô *Kumasaka*, le 11^e chant de l'*Odyssee* et *Les Oiseaux* d'Hitchcock. Le texte décrit un paysage par-delà la mort. L'action est ce qu'on veut, puisque les conséquences sont du passé, explosion d'un souvenir dans une structure dramatique qui a dé péri. ³⁷ » Müller est attaché à cette tension propre à la création sans cesse continuée et appelle également de ses vœux un « rapport contradictoire, une relation conflictuelle entre la scène et la salle ³⁸ », de même qu'il conçoit « le rapport auteur-metteur en scène non pas en tant que dialogue mais en tant que conflit, confrontation ³⁹ ». Lorsqu'il mit lui-même en scène *L'homme qui casse les salaires*, Müller explique avoir modifié la dernière scène afin de ne pas « clore le conflit entre l'activiste et le secrétaire du parti alors qu'il faut au contraire qu'il reste ouvert » et avoir « intégré dans la pièce deux fragments venant de textes, *Horace* et *La Route des chars*, écrits postérieurement ⁴⁰ ». De façon plus générale, l'écriture de chaque nouvelle pièce (l'écriture ayant eu, sa vie durant, la primauté sur la mise en scène) devait être un travail en « territoire inconnu » afin de saper les conventions théâtrales, nombreuses et trop ancrées à son sens : il ne s'agissait donc pas d'« écrire pour le théâtre mais contre lui pour le transformer et le faire évoluer ⁴¹ ». Il en allait de même pour la réalité, contre laquelle il fallait écrire : tout l'art de Müller tendant même à « rendre la

36. Heiner Müller, « Paysage avec Argonautes », *Germania Mort à Berlin*, op. cit., p. 19-20.

37. Heiner Müller, *Paysage sous surveillance*, *Germania Mort à Berlin*, op. cit., p. 34.

38. Heiner Müller, « La fonction politique principale de l'art est de mobiliser l'imaginaire », traduction de Bernard Umbrecht sur son site : <http://www.lesauterhin.eu/heiner-muller-la-fonction-politique-principale-de-lart-est-de-mobiliser-limaginaire/>

39. Heiner Müller, Irène Sadowska-Guillon, « La fatalité de l'histoire », op. cit., p. 98-99.

40. *Ibid.*, p. 100.

41. *Ibid.*, p. 99.

réalité impossible⁴² » car c'était à ses yeux dans cette impossibilité, intimement liée à la mobilisation des forces créatrices, que le rêve ou l'utopie pouvaient se déployer et « éveiller le désir [révolutionnaire] d'un autre état du monde⁴³ ».

Anne GAUZÉ

Nous adressons nos remerciements les plus chaleureux à tous les contributeurs dont le travail et les textes présents dans ce numéro concourent à proposer des entrées riches et multiples dans l'œuvre müllérienne. Nous tenons également à exprimer notre profonde reconnaissance à Petra Hardt, des éditions Suhrkamp, ainsi qu'à Jean Jourdeuil pour son généreux engagement et ses précieux conseils.

42. Heiner Müller, *Werke 10. Gespräche 1*, édité par Frank Hömigk, Francfort/Main, Suhrkamp, 2008, p. 156.

43. Heiner Müller, Urs Jenny, Hellmuth Karasek, « Deutschland spielt immer noch Nibelungen », *op. cit.*, p. 205.