

Heiner Müller

# Q U A R T E T T



## CAHIER DRAMATURGIQUE

**Les songes turbulents | mise en scène Florent Siaud**

**Avec Marie-Armelle Deguy | Juliette Plumecocq-Mech**

**MONTRÉAL | THÉÂTRE LA CHAPELLE | 2 - 13 AVRIL 2013 20H**

**<http://lachapelle.org> | [billetterie@lachapelle.org](mailto:billetterie@lachapelle.org) | (514) 843 7738**

Pauline Bouchet | Christophe Ouvrard | Nicolas Bernier | Julien Eclancher | Julien-Robert | David Michaël | Nicolas Descôteaux | Ludovic Heime | David Ricard | Nina Hugot | Emilie Coulombe | François Jardon-Gomez

Les songes turbulents, en coproduction avec le Centre dramatique des Alpes et avec le soutien du Goethe Institut de Montréal, de l'Office franco-québécois pour la jeunesse, Solotech, Philéa Textiles. Créé en résidence à La Chapelle



*Cahier dramaturgique des « songes turbulents publications », n°2.*

Rédacteurs :

**Nina Hugot**

&

Jakob Schumann

Florent Siaud

Pierre-Damien Traverso

# SOMMAIRE

SOMMAIRE.....	3
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	6
PARTIE I : S'INITIER.....	7
1. <i>Resumé</i> .....	8
<i>Des Liaisons dangereuses</i> .....	8
...à <i>Quartett</i> .....	8
2. <i>Les personnages de Quartett</i> .....	9
Le duo.....	9
Un duo célèbre.....	9
Merteuil : la veuve manipulatrice.....	9
Valmont : le libertin manipulé.....	9
Le couple : des confidences à la guerre ouverte.....	9
Les victimes.....	9
Cécile de Volanges ou la « nièce virginale ».....	9
La Présidente de Tourvel ou « l'épouse éternelle ».....	10
3. <i>Quartett, une réécriture entre ruptures et continuités</i> .....	11
Continuités.....	11
Des libertins acteurs.....	11
Les libertins en guerre.....	11
Le principe de la citation.....	11
<i>Quartett</i> comme condensation.....	11
Devenir-squelette.....	11
De la polyphonie au <i>Quartett</i> .....	11
Quand réduire, c'est comprendre.....	12
II ANALYSER.....	13
1. <i>Du libertinage des Lumières à l'horreur du XX<sup>e</sup> siècle</i> .....	14
Généalogie d'un mot.....	14
Un « libertinage de mœurs » ?.....	14
<i>Quartett</i> : un libertinage revisité.....	14
Le lieu : l'enfermement.....	14
Le langage.....	15
Le plaisir et la mort.....	16
2. <i>L'espace et le temps dans Quartett</i> .....	17
Dualité.....	17

Clôture.....	17
Un espace-temps figé ou réinventé.....	17
Les libertins et le temps .....	18
3. <i>Les citations dans Quartett</i> .....	19
JE BRISE LE COEUR DES FEMMES LES PLUS FIÈRES.....	19
LA CHAIR A SON ESPRIT À ELLE .....	19
LA MER S'ÉTEND DÉSÉRTE ET VIDE.....	19
IL FAUT QUE L'HOMME S'ÉLANCE AU DEVANT DE LA VIE HOSTILE.....	20
IL N'EST PAS BON QUE L'HOMME SOIT SEUL ; L'AMOUR EST AUSSI FORT QUE LA MORT.....	20
BRÈVE EST LA DOULEUR, ÉTERNELLE EST LA JOIE.....	20
IL Y A ASSEZ DE PLACE DANS LA MOINDRE CHAUMIÈRE.....	21
4. <i>Le « genre » en question</i> .....	22
La notion de « genre ».....	22
<i>Quartett</i> ou l'inégalité entre les genres. ....	22
Le principe du travestissement.....	22
Le travestissement, un ressort théâtral majeur .....	22
<i>Quartett</i> : un jeu de travestissement.....	23
Le travestissement comme trouble de l'identité.....	23
Le genre en discours.....	23
Discours de l'inégalité entre les genres .....	23
Au delà du genre, la bête ? .....	24
III CONTEXTUALISER.....	25
1. <i>Biographie de Müller</i> .....	26
L'enfant prisonnier du nazisme.....	26
Les débuts de l'écrivain : Brecht et les « pièces de production ».....	26
Le temps des réécritures .....	27
Les montages de texte : l'histoire de l'Allemagne.....	27
L'époque du « fragment » .....	27
Le retour à la révolution ?.....	27
Pratiques théâtrales.....	28
La mort.....	28
2. <i>Le contexte historique : l'Allemagne du XX<sup>e</sup> siècle</i> .....	29
La république de Weimar.....	29
L'hitlérisme et la guerre .....	29
La création de deux États allemands .....	29
Deux états que tout oppose.....	30
La vie théâtrale en RDA.....	30
3. <i>Le contexte littéraire et philosophique : le théâtre après Brecht &amp; Auschwitz</i> .....	32
Le théâtre « postdramatique ».....	32
La littérature après Auschwitz.....	32
IV. PAROLES CROISEES .....	34

---

1. <i>Paroles d’auteur et de critiques</i> .....	35
Parole de l’auteur .....	35
Paroles critiques .....	36
Regards sur <i>Les Liaisons dangereuses</i> .....	36
Autres regards .....	37
Extrait des <i>Liaisons dangereuses</i> .....	37
<i>Textes inédits, traduits par Jakob Schumann</i> .....	<b>Erreur ! Signet non défini.</b>
<i>Entretien avec Florent Siaud, metteur en scène</i> .....	39

# INTRODUCTION GENERALE

Le *Quartett* de Heiner Müller reprend l'un des mythes les plus fascinants de la littérature moderne : celui de Valmont et Merteuil, libertins imaginés par Laclos dans ses *Liaisons dangereuses*. Mais d'un roman pléthorique, le dramaturge berlinois fait un duel spectaculaire aussi lié à sa source qu'il s'en émancipe. Située à la fois dans un salon d'avant la révolution française et dans un bunker d'après la troisième guerre mondiale, l'action s'inscrit à la confluence de l'Ancien Régime et d'un monde marqué par les traumatismes de l'Histoire du XXe siècle. Entre France et Allemagne, entre monde passé et catastrophe à venir, la pièce ne consiste donc pas en une simple adaptation. Elle est parcourue par les hantises qui imprègnent l'auteur depuis toujours ; elle aussi est modelée par l'écriture incisive qui fait la force de son théâtre. Voici en somme *Les liaisons dangereuses* revisitées par l'une des plumes les plus iconoclastes de l'ex-Allemagne de l'Est. Une plume d'une puissance singulière, que Müller explique par son rapport alors nouveau à la machine à écrire :

J'ai écrit *Quartett*, confie-t-il, lorsque j'étais en Italie, près de Rome. J'avais là une maison au milieu des arbres. Mon ex-femme y vivait avec un autre homme et ça m'était égal parce qu'elle m'en avait parlé avant. J'avais une chambre à l'étage, et c'est là que j'ai écrit la dernière partie du texte, qui était vraiment décadente. [...] J'étais en haut, j'écrivais. C'était aussi la première fois que j'utilisais une machine à écrire électrique. Ça a été un facteur très important pour cette pièce. Ça ne va pas plus vite si on ne sait pas comment s'en servir, mais cela crée un autre rapport au texte. Cela me donnait beaucoup plus de distance par rapport à moi-même, et, par conséquent, l'horreur même pouvait donner lieu à une jouissance dans l'écriture.

Ailleurs, Müller avoue toutefois que « ce projet existait depuis les années cinquante » : il n'y a donc pas lieu de réduire *Quartett* à ces circonstances sulfureuses. Ce texte reste de toute façon une énigme, dont le sens résiste aux explications trop rationnelles.

Le présent cahier ne prétend donc pas l'expliquer. Il ne fait qu'apporter des pistes pour en enrichir la lecture et accompagner le spectacle qui sera présenté à La Chapelle du 2 au 13 avril 2013.

- Intitulée « s'initier », la première séquence propose au lecteur un résumé de la pièce de Heiner Müller, complétée par la présentation des personnages et des jeux d'adaptation qui ont conduit du roman de Laclos à *Quartett*.

- Se distinguant de l'approche littérale de la première, la seconde séquence a été appelée « analyser ». Elle invite le lecteur à aborder le texte à travers une série d'études thématiques sur le libertinage, l'espace et le temps, la citation et la question du genre sexuel.

- Rangée sous le titre « contextualiser », la troisième séquence invite le lecteur à mettre en perspective la pièce de Heiner Müller en l'inscrivant dans la biographie de son auteur et l'histoire de l'Allemagne. Elle établit par ailleurs un tableau des enjeux du théâtre allemand de la seconde moitié du XXe siècle.

- Le cahier s'achève sur des « paroles croisées », où s'entrelacent les voix de Müller, de ses commentateurs et du metteur en scène du présent spectacle.

Florent Siaud

[direction@lessongesturbulents.com](mailto:direction@lessongesturbulents.com)

[www.florentsiaud.com/fr/compagnie](http://www.florentsiaud.com/fr/compagnie)

## **PARTIE I : S'INITIER**



## 1. Résumé

### DES LIAISONS DANGEREUSES...

*Les Liaisons dangereuses*<sup>1</sup>, dont s'inspire Heiner Müller (1929 – 1995), sortent des presses en 1782. Le romancier français Choderlos de Laclos (1841 – 1803) y met en scène deux libertins qui rivalisent d'inventivité pour corrompre la réputation de ceux qui les côtoient, au nombre desquels compte la jeune Cécile de Volanges.

Faisant ses premiers pas dans « le monde » à sa sortie du couvent, celle-ci est promise au Comte de Gercourt, homme riche et influent qui l'a préférée à la fière marquise de Merteuil. Piquée au vif, cette dernière manigance la perte de la vierge pour mieux éclabousser l'honneur de celui qui l'a négligée. Elle demande au vicomte de Valmont de l'aider dans cette entreprise sournoise.

Pour lui être agréable, Valmont se résout à préparer le dévoiement de Cécile, sans pour autant se détourner de la Tourvel, séduisante dévote dont la fidélité conjugale et la résistance attisent ses désirs de conquête. Mais, contre toute attente, le vicomte se prend à son propre jeu : il tombe amoureux de la Tourvel, oubliant ainsi la froide distance dont tout libertin doit faire preuve dans ses intrigues. Merteuil et Valmont s'enlisent dans une guerre qui les mène à leur propre anéantissement : lui meurt en duel, elle se voit défigurée par la petite vérole.

### ...A QUARTETT.

De cette vaste chronique sur les mœurs d'une époque, Heiner Müller ne retient que quelques épisodes-phare qu'il intègre à une dramaturgie fragmentaire, délibérément abrupte et lapidaire.

Seule en scène, Merteuil entame un dialogue imaginaire avec un Valmont absent. La lutte prend corps lorsque celui-ci entre en scène. Hantés par les fantômes d'une liaison qu'ils semblent avoir entretenue dans un temps ancien, les deux ex-amants se livrent à une joute dans laquelle ils tentent réciproquement de se mater. Le vicomte se répand en élucubrations sur les ravages du temps. La Marquise répond à ses effusions métaphysiques par des saillies cyniques sur la chair.

Commence alors une mise en abyme mordante et sordide dans laquelle les deux libertins vont rejouer la chute de leurs victimes favorites. Premier jeu de rôle : Merteuil endosse les habits du séducteur Valmont tandis que celui-ci se réapproprie le langage dévot de la présidente de Tourvel. À ce jeu en succède un autre, dans lequel le vicomte interprète cette fois son propre personnage ; la marquise lui donne la réplique en contrefaisant pour l'occasion l'innocente Cécile de Volanges.

Mais les frontières entre les travestissements et le réel ne tardent pas à se dissoudre. Alors qu'il mime l'agonie de la Présidente, Valmont meurt réellement empoisonné par la Marquise, qui conclut avec un énigmatique : « A présent nous sommes seuls cancer mon amour ».

---

<sup>1</sup> Sous-titre : *Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres.*



## 2. *Les personnages de Quartett*

Par son intitulé – *Quartett* –, la pièce de Müller laisse présager une pièce pour quatre acteurs. Elle n'en requiert pourtant que deux, construisant ainsi son paradoxe autour d'un couple central de libertins (Valmont, Merteuil) qui se dédouble au gré des jeux de rôle.

### LE DUO

#### UN DUO CÉLEBRE

Plusieurs fois incarnés à l'écran, ces deux personnages doivent leur légende au roman fondateur de Choderlos de Laclos.

#### MERTEUIL : LA VEUVE MANIPULATRICE

« Personnage le plus volontaire de la littérature française »<sup>2</sup> selon Malraux, la marquise de Merteuil exerce depuis sa jeunesse un contrôle absolu sur son corps et son langage. Cultivant l'image publique d'une veuve chaste et respectée, elle incarne pour certains la révolte d'une femme contre le fonctionnement patriarcal de l'Ancien Régime et l'aspiration à une libération à la fois sexuelle et idéologique.

Dans la pièce de Müller, son libertinage n'est plus un instrument de résistance ; il devient une fin en soi. Si la marquise de Laclos est défigurée par une vérole qui sanctionne sa conduite immorale, celle de Müller est confortée dans sa puissance souveraine sur Valmont, qu'elle n'hésite pas à mettre à mort : la libertine n'est plus mise à l'index par l'ordre social ; corrompue dans sa chair comme dans son âme, elle semble vouée à l'existence éternelle.

#### VALMONT : LE LIBERTIN MANIPULE

Se jouant sans vergogne du malheur des femmes, Valmont agit quant à lui pour faire impression sur la marquise. Dans le roman de Laclos, il finissait par nourrir des sentiments pour la Tourvel. Cette possibilité est étouffée dans la pièce de Müller, qui relativise son humanité pour souligner son angoisse existentielle devant la mort.

#### LE COUPLE : DES CONFIDENCES A LA GUERRE OUVERTE

Si le personnel dramatique de *Quartett* se réduit à Valmont et Merteuil, c'est que Müller semble avant tout s'intéresser à la structure du conflit qui se loge au cœur de ce duel. Ne disait-il pas en 1982 : « Je crois au conflit. Sinon je ne crois en rien<sup>3</sup> » ?

### LES VICTIMES

Le duo formé par Merteuil et Valmont relève malgré tout du « quartett » parce que les masques de Cécile de Volanges et de la Présidente de Tourvel viennent se surimprimer aux visages des deux complices libertins.

#### CECILE DE VOLANGES OU LA « NIECE VIRGINALE »

Ayant reçu son éducation au couvent, amoureuse transie du Chevalier Danceny, Cécile de Volanges ignore tout de la férocité du monde. Chez Laclos, Merteuil voit dans sa perte un moyen de se venger du Comte de Gercourt. Autant de détails élagués par Müller, qui préfère se concentrer sur

<sup>2</sup> André Malraux, *Le Triangle noir (Laclos, Goya, Saint-Just)*, Paris : Gallimard, 1970, p. 16.

<sup>3</sup> « Murs », dans *Erreurs choisies, textes et entretiens*, éd. J. Jourdeuil, Paris : L'Arche, 1988.

ce qu'elle incarne dans l'absolu plutôt que sur ce qu'elle est : la « vierge », la « virginale nièce », l'innocence pervertie.

#### **LA PRÉSIDENTE DE TOURVEL OU « L'ÉPOUSE ÉTERNELLE »**

Quand Cécile de Volanges court naïvement à sa chute, la présidente de Tourvel, elle, se distingue par la fidélité quasi inébranlable qu'elle témoigne à son mari. Sa détermination ne tombe qu'après des assauts répétés de Valmont, dont l'excitation s'accroît à mesure que la proie refuse farouchement de se donner à lui.

Mélange de grâce et de déni chez Laclos, cette icône est ici un fantôme qui ne prend corps qu'à travers la bouche de Valmont. Excessive, sa dévotion jette le doute sur sa nature : n'en fait-elle pas trop parce qu'au fond d'elle-même elle a déjà failli ? Comme Cécile de Volanges, elle est ici un type : celui de l'épouse dévouée puis fourvoyée.

Masques ou spectres – comme on voudra -, ces deux personnages féminins, se rejoignent sur le sort que leur réservent les libertins : l'anéantissement. Leur destin se radicalise chez Müller. Dans les *Liaisons dangereuses*, Volanges retourne au couvent tandis que la Tourvel meurt de chagrin : c'est tout, pourrait-on presque dire. Chez Müller, la violence symbolique qui leur est infligée accède à un paroxysme qui ne se trouvait pas chez Laclos.

### 3. *Quartett*, une réécriture entre ruptures et continuités

#### CONTINUITÉS

##### DES LIBERTINS ACTEURS

Déjà, le roman était jalonné d'allusions à des « drame », « scène » et autres « coup de théâtre<sup>4</sup> ». Comme ceux de Laclos, les libertins de Müller se présentent comme des acteurs, à cette différence près : ils ne se contentent plus d'écrire ; ils jouent désormais devant nous.

##### LES LIBERTINS EN GUERRE

Dans le roman comme dans la pièce, les libertins se définissent également comme des belligérants : le dramaturge allemand renouvelle d'ailleurs sans ambages le champ lexical de la guerre mis en œuvre par son prédécesseur. Quand la Merteuil de Laclos s'exclame « mon vainqueur ; je capitule » (p. 452), celle de Müller, affirme : « C'est bon d'être une femme, Valmont, et non un vainqueur. » (p. 148-149).

##### LE PRINCIPE DE LA CITATION

Les deux auteurs se retrouvent enfin sur un même penchant affiché pour l'intertextualité. Tandis que Laclos s'amuse à faire des références malicieuses à Térence, Rousseau (*La Nouvelle Héloïse*) ou *La Bible*, Müller entrelace les mots de Schiller, Wagner ou T. S. Eliot avec ceux de ses personnages. « Je plagie tellement que personne n'est capable de s'en rendre compte »<sup>5</sup>, ira jusqu'à dire le dramaturge allemand. Cette pratique ne procède pas seulement d'un rapport ludique à la mémoire de la littérature ; elle superpose les fragments pour leur conférer un autre sens. Le principe est le même lorsqu'ils citent autrui : en italique chez Laclos, sans guillemets et parfois en majuscules chez Müller, le discours des autres prend soudain un tour ironique lorsque les libertins le mentionnent dans leurs propres saillies. En citant autrui à leur guise, ils manifestent leur emprise sur le monde.

#### QUARTETT COMME CONDENSATION

##### DEVENIR-SQUELETTE

Reste qu'au-delà des continuités, *Quartett* se distingue des *Liaisons dangereuses* par son caractère extrêmement resserré : si le roman court sur plus de quatre cents pages, la pièce n'en compte qu'une vingtaine. Réduction du chef-d'œuvre de Shakespeare à neuf pages, le cas d'*Hamlet-machine* le confirme : Müller goûte particulièrement à l'exercice de la condensation. Il admet d'ailleurs dans un entretien :

Quand j'écris sur un sujet, quel qu'il soit, je ne m'intéresse qu'à son squelette.<sup>6</sup>

#### DE LA POLYPHONIE AU QUARTETT

Dans *Quartett*, le processus de réduction porte sur la narration mais aussi sur le nombre de personnages. Donnant la parole à plusieurs figures, *Les Liaisons dangereuses* forment un roman épistolaire polyphonique<sup>7</sup>, où les lettres que s'échangent les protagonistes font résonner une multiplicité de voix que Müller sacrifie au profit exclusif de celles, contrefaites, de Tourvel et

4 Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, éd. René Pomeau, Paris : Flammarion, « GF », 1996, p. 120, 256, 284.

5 *Erreurs choisies*, *op.cit.*, p. 102.

6 *Erreurs choisies*, *op.cit.*, p. 99

7 Sur les formes du roman par lettres, voir Jean Rousset, *Forme et signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris : J. Corti, 1962.

Volanges et celles, réelles, de Valmont et Merteuil. La galerie de personnages imaginée par Laclos se dépeuple considérablement dans la dramaturgie de son successeur.

Loin d'être le fruit du hasard, ce phénomène résulte chez Müller de sa lecture d'une préface écrite par Heinrich Mann pour introduire sa traduction allemande des *Liaisons dangereuses*.

*Quartett* est une réaction au problème du terrorisme, affirme Müller, avec un contenu, avec un matériau, qui superficiellement n'a rien à voir avec cela. Le support, *Les Liaisons Dangereuses* de Laclos, je ne l'ai jamais lu en entier. Ma source principale a été la préface d'Heinrich Mann à la traduction qu'il en a fait. Le problème principal que j'ai eu en écrivant *Quartett* a été de trouver une forme dramatique pour le roman épistolaire, et cela n'a été finalement possible qu'en passant par le jeu : deux personnes jouent le rôle de quatre. Le projet existait depuis les années cinquante.<sup>8</sup>

Heiner Müller appréhende ainsi *Les Liaisons dangereuses* par la médiation d'Heinrich Mann. Dans *L'écrivain dans son temps : essais sur la littérature française*<sup>9</sup>, cet écrivain et dessinateur allemand féru de littérature française évoque le roman au prisme presque exclusif de ses deux protagonistes principaux ; il ne mentionne tout au plus que la Tourvel et Cécile de Volanges, façonnant par la même occasion le regard de Müller sur le roman. Prêtant un dessein moralisateur à Laclos, Mann remarque avec amusement que son œuvre a particulièrement été appréciée par ceux qui se moquaient parfaitement de toute morale<sup>10</sup>. Peut-être Müller partageait-il cette vision ? Sa réécriture des *Liaisons dangereuses* contribuerait alors à mener le roman vers une plus grande amoralité.

### QUAND REDUIRE, C'EST COMPRENDRE

Mais au-delà de sa médiatisation, le processus de réduction à l'œuvre dans *Quartett* résulte surtout d'un exercice d'assimilation et de remémoration qui est, chez Müller, une autre façon de parvenir à la compréhension d'un texte.

D'abord je le bouffe, et ensuite je comprends. Le plus important, c'est le souvenir. Et l'émotion est le seul moyen de retrouver la mémoire de la situation. En fait, je ne ressens pas l'émotion à l'instant où elle m'habite. Elle ne revient qu'au moment où je l'exprime par l'écriture. Alors je la porte en moi, et je peux en faire autre chose. Je peux l'incorporer à ma propre expérience.<sup>11</sup>

C'est paradoxalement en pratiquant la condensation que Müller témoigne le mieux de sa profonde intelligence de la démarche de Laclos. L'écrivain français écrivait au XVIII<sup>e</sup> siècle :

Pour ne pas abuser de la patience du lecteur, on supprime beaucoup de lettres de cette correspondance journalière : on ne donne que celles qui ont paru nécessaires à l'intelligence des événements de cette société. C'est par le même motif qu'on supprime aussi toutes les lettres de Sophie Carnay et plusieurs de celles des autres acteurs de ces aventures<sup>12</sup>.

En ne sélectionnant que des moments-clés du roman, Müller fait entrer ce procédé dans le XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>8</sup> Heiner Müller, *Guerre sans bataille : vie sous deux dictatures : une autobiographie*, trad. M. Deutsch, Paris : l'Arche, 1996, p. 268.

<sup>9</sup> Heinrich Mann, « Laclos » dans *L'écrivain dans son temps : essais sur la littérature française (1780-1930)*, éd. Chantal Simonin, Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses universitaires du Septentrion, 2002, p. 25-60.

<sup>10</sup> « Laclos serait stupéfait de voir ses amis du moment. Il voulait œuvrer pour la morale, et ce sont des immoralistes. Il pensait conduire ses lecteurs vers la douce Présidente de Tourvel, alors qu'ils admirent le cynisme de la Merteuil », *ibid.*, p. 39.

<sup>11</sup> *Fautes d'impression. Textes et entretiens*, J. Jourdeuil et ali, l'Arche, Paris, 1991, p. 85.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 93.

## II ANALYSER



## 1. Du libertinage des Lumières à l'horreur du XX<sup>e</sup> siècle

### GENEALOGIE D'UN MOT

Qu'on l'appréhende comme un programme philosophique ou une simple ligne de conduite amoral, le libertinage se situe au cœur des *Liaisons dangereuses* comme de *Quartett*. Fréquemment utilisé dans la langue commune, ce concept ne va pourtant pas de soi, tant il possède de nombreux sens évoluant au gré des époques :

- Ce mot provient à l'origine du latin « libertus », qui signifie l'affranchi, l'esclave libéré de sa servitude par son ancien maître. Ce sens perdure au Moyen-âge et se rencontre encore à la Renaissance, chez Montaigne notamment.
- Sous la plume du réformateur Calvin (1509-1564), il prend une acception religieuse : son œuvre *Contre les libertins* désigne pour lui les hérétiques appartenant à une secte des Pays-Bas.
- Ce mot prend ensuite des connotations morales et désigne l'homme libre d'esprit et de mœurs.

### UN « LIBERTINAGE DE MŒURS » ?

On distingue le plus souvent le libertinage du XVII<sup>e</sup> siècle, « libertinage érudit », de celui du XVIII<sup>e</sup> siècle, « libertinage de mœurs ». Et si la critique littéraire s'est récemment attachée à montrer la continuité qui unissait ces deux types, le libertinage de Laclous n'en reste pas moins très ancré dans le XVIII<sup>e</sup> siècle. À en croire *Le Vice en bas de soie*<sup>13</sup> de Jean Goldzink, c'est bien d'un « libertinage de mœurs » dont il est ici question, comme le montre la quête des personnages des *Liaisons dangereuses*. Ceux-ci recherchent :

- Le plaisir, essentiellement sexuel.
- La maîtrise, qui n'est pas celle de la philosophie stoïcienne mais se conçoit comme « un masque » pour la société.
- La compétition, qui fait que le libertinage n'a de sens que collectivement.
- L'amoralité, vue comme « le plaisir, la délectation du mal. »
- Ils pratiquent deux types de libertinage : celui de Merteuil est plus politique puisqu'elle refuse la domination masculine consubstantielle à l'Ancien Régime, tandis que celui de Valmont s'avère plus métaphysique en ce qu'il s'oppose à la religion.

### QUARTETT : UN LIBERTINAGE REVISITE

L'ensemble de ces traits se retrouve dans l'univers de Müller. Pourtant, le dramaturge allemand ne se contente pas de les reconduire à l'identique. Il relit la pensée de Sade à l'aune des traumatismes du XX<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>.

#### LE LIEU : L'ENFERMEMENT

Dans les *Liaisons dangereuses*, les espaces du libertinage font toujours l'objet d'une dialectique entre le privé et le public<sup>15</sup>. L'opéra et le salon sont les lieux majeurs du roman, l'enjeu étant la plupart du temps de se forger une intimité au sein de l'espace public. Cela n'empêche pas la scène

<sup>13</sup> Jean Goldzink, *Le vice en bas de soie ou le roman de libertinage*, Paris : José Corti, 2001.

<sup>14</sup> Sur l'« après Auschwitz », voir plus précisément *infra*, p. 41.

<sup>15</sup> Ainsi que l'écrit Henri Coulet : « Comme destinée à l'effraction, la chambre privée n'est donc pas plus sûre que le salon de réception [...] En revanche le salon, quand on est en tête à tête, permet des rapprochements aussi brûlants que la chambre. » Voir « L'espace et le temps du libertinage dans les *Liaisons dangereuses* », *Laclous et le libertinage : 1782-1982*, éd. R. Pomeau, Paris : Presses universitaires de France, 1983, p. 181.

de se situer occasionnellement dans des cadres intimistes sur lesquels pèse en permanence la menace d'une ouverture au monde<sup>16</sup>.

Dans les romans de Sade – figure bien connue de ce courant au XVIII<sup>e</sup> siècle - le libertinage se déploie toujours dans des lieux absolument isolés. Ainsi dans les *Cent Vingt Journées de Sodome*, Sade décrit un

escalier en vis, très étroit et très escarpé, lequel, par trois cents marches, descendait aux entrailles de la terre dans une espèce de cachot voûté, fermé par trois portes de fer et dans lequel se trouvait tout ce que l'art le plus cruel et la barbarie la plus raffinée peuvent inventer de plus atroce, tant pour effrayer les sens que pour procéder à des horreurs.<sup>17</sup>

Selon l'universitaire Stéphanie Genand, cette réclusion dans des espaces hors du monde est une façon de se retirer de l'espace commun mais aussi de s'abstraire du temps historique et de ses bouleversements politiques :

En imaginant des personnages reclus dans des boudoirs, des microcosmes séparés du monde extérieur, les écrivains traduisent en termes littéraires leur volonté de se maintenir à l'écart du cours de l'histoire. La société secrète, qui revient dans les romans de Nerciat comme dans l'*Histoire de Juliette* de Sade, propose à ses membres de vivre dans une compagnie sélectionnée : ce recrutement d'élite reconstitue une petite aristocratie pour compenser l'abolition de la grande, déchue dans ses droits après la nuit du 4 août. Il permet aussi d'oublier l'égalité qui règne à l'extérieur, d'autant que ces sociétés obéissent à des règlements très stricts, qui régissent chaque intervention des personnages. Ces microcosmes offrent donc un miroir déformé à la Révolution qui déferle à l'extérieur : tout en la niant, il lui opposent une autre organisation, et signifient au nouveau régime son impuissance à contrôler des boudoirs soumis à leurs propres règles<sup>18</sup>.

Le « salon » de *Quartett* sortirait-elle tout droit de l'imaginaire sadien<sup>19</sup>? Serait-elle le lieu d'une ultime résistance aux mouvements de l'Histoire? Peut-être.. Mais la mention du « bunker » montre qu'en écrivant après Auschwitz, Müller est aussi hanté par l'imaginaire de la seconde guerre mondiale. La claustration dans laquelle s'enterrent Valmont et Merteuil est sans doute secrètement liée à l'univers concentrationnaire institué par les nazis.

#### LE LANGAGE

S'il suppose un certain rapport à l'espace, le libertinage induit également des modalités de langage chez les personnages de Laclos et ceux de Müller. Les premiers esquivent la crudité par l'allusion et l'implicite :

En effet, écrit Merteuil à Valmont, il m'a pris fantaisie de savoir à quoi m'en tenir sur la défense dont elle était capable ; et moi simple femme, de propos en propos, j'ai monté sa tête au point... Enfin, vous pouvez m'en croire, jamais personne ne fut plus susceptible d'une surprise des sens. [...] Je me suis souvent aperçue du besoin d'avoir une femme dans ma confiance, et j'aimerais mieux celle-là qu'une autre ; mais je ne puis en rien faire, tant qu'elle ne sera pas... ce qu'il faut qu'elle soit<sup>20</sup>.

En multipliant les points de suspension, ils prennent des précautions dont leur *alter egos* chez Müller font délibérément l'économie :

<sup>16</sup> Ainsi, pour piéger Prévau, Mme de Merteuil fait venir toute sa maisonnée dans sa chambre lorsqu'il s'y trouve.

<sup>17</sup> Sade, *Œuvres*, t. 1, éd. M. Delon, Paris : Gallimard, 2000, p. 58.

<sup>18</sup> Stéphanie Genand, *Le libertinage et l'histoire : politique de la séduction à la fin de l'Ancien Régime*, Oxford, Voltaire Foundation Oxford, 2005, p. 250 - 251

<sup>19</sup> Evoquons deux autres romans de Sade : *Justine* situe l'action dans un souterrain sépulcral tendu de noir dans le château des faux-monnayeurs, tandis que *Juliette* place ses personnages dans un cabinet sourd et secret.

<sup>20</sup> *Les Liaisons dangereuses*, op. cit., p. 195, lettre LIV.

Qu'avez-vous appris sinon à manœuvrer votre queue dans un trou en tous points semblable à celui dont vous êtes issu [...]»<sup>21</sup>

Heiner Müller fait du libertinage de Laclos un point de départ. Il le débarrasse de ses maniérismes langagiers pour le faire entrer de plein pied dans ce que l'on appelle désormais la « littérature après Auschwitz ».

#### LE PLAISIR ET LA MORT

Explicitant la crudité, au lieu de la contourner par les ellipses et les points de suspension, *Quartett* accorde une place privilégiée à la mort. Relativement discrète dans les *Liaisons dangereuses*, elle prenait place hors de tout contexte érotique. Placé sous le double signe d'Eros et Thanatos, *Quartett* en fait la conséquence directe du plaisir sexuel. La Merteuil de Müller déclare d'ailleurs : « Et ce que la plèbe appelle suicide n'est que le couronnement de la masturbation » (p. 147).

---

<sup>21</sup> *Quartett*, *op. cit.*, p. 133.



## 2. L'espace et le temps dans Quartett

### DUALITE

« Un salon d'avant la Révolution Française  
Un bunker d'après la troisième guerre mondiale »

Procédant à la fois du salon et du bunker, l'espace-temps imaginé par Müller se caractérise d'emblée par sa dualité. Apparemment situé dans deux temporalités antinomiques, il a pourtant sa logique : la « troisième guerre mondiale » dont il est question ne coïnciderait-elle pas avec la fin violente d'une vision progressiste de l'histoire née avec la Révolution Française ?

À l'image du temps, l'espace multiplie également les paradoxes : nous sommes encore au XVIII<sup>e</sup> siècle lorsqu'il est question de la « cuisinière à gaz » et nous sommes au XX<sup>e</sup> siècle lorsqu'il est question des loges de l'Opéra, passages obligés des mondains de Laclos. Lieux de sociabilité typique de l'Ancien Régime, les salons et les loges dialoguent ainsi avec l'univers de l'incarcération, de la guerre et de la mort imminente dénoté par le bunker. Le siècle des Lumières se voit dès lors projeté dans un monde qui a connu le suicide d'Hitler, sur lequel Müller reviendra d'ailleurs inlassablement dans son œuvre<sup>22</sup>.

### CLOTURE

L'image du bunker circonscrit les personnages dans un espace hermétique à tout dehors, auquel Valmont semble étranger. À la différence de Merteuil, il y fait intrusion, en ressortant pour y ressurgir à plusieurs reprises : il rejoint Merteuil au début de la pièce, quitte ensuite la scène, y revient après avoir séduit la jeune Volanges et la Tourvel.

Merteuil, en revanche, ne s'en extrait jamais. Est-ce par choix ou par contrainte ? À la différence de l'étranger Valmont, Merteuil en est en la maîtresse autant que la captive, figure de pouvoir en même temps que figure aliénée. À la fois protection et prison, le bunker figure un possible tombeau, dans lequel elle revisite l'énigmatique « musée de nos amours. » (p. 128).

### UN ESPACE-TEMPS FIGE OU REINVENTE

*Quartett* présenterait-il dès lors un fragment d'espace-temps figé dans une éternité immuable ? Dans un entretien de 1993 réalisé par le réalisateur et écrivain Alexandre Kluge, Müller écrit :

Ce qui est grave actuellement, c'est qu'il n'y a plus que du temps, de la vitesse ou du temps qui se déroule, mais il n'y a plus d'espace. Aujourd'hui il faut créer des espaces et les occuper afin de contrer cette accélération.<sup>23</sup>

Sa pièce pourrait se lire comme une résistance à l'accélération généralisée de notre époque. De façon symptomatique, les libertins rejouent la chute de leurs victimes en se complaisant dans une lenteur perverse qui transforme la mise à mort de la Tourvel ou de Cécile en un long supplice. Après tout, comme le suggère Merteuil, « une minute, c'est une éternité » (p. 125). En déjouant ainsi la fulgurance des scènes du roman de Laclos, *Quartett* atteindrait à une forme d'immobilité.

22 Hitler est représenté dans son bunker dans les pièces *Germania Mort à Berlin* (Minuit, 1985) et *Germania 3. Les spectres du mort-homme* (L'Arche, 1996). Le bunker apparaît dans d'autres textes, comme *La Correction* (Minuit, 1991) et y est toujours associé avec la violence et la guerre.

23 Heiner Müller, Alexandre Kluge, « De l'Esprit, du pouvoir et de la castration », dans *Esprit, pouvoir et castration, Entretiens inédits (1990-1994)*, trad. M. Beauviche et E. Rossi, Paris : Éd. théâtrales, 1998, p. 29. Nous soulignons.

A cette hypothèse de la répétition, on peut en ajouter une autre : *Quartett* façonnerait une temporalité à nulle autre pareille, dotée d'un écoulement propre et donc irréductible aux lois en vigueur dans notre monde. Le temps qui se rejoue dans *Quartett* serait celui d'un rituel perpétuellement recommencé, où Merteuil et Valmont rejouerait sans cesse la mort de leurs victimes. Mais visite en temps réel d'un musée d'amours révolues, le temps de la pièce est avant tout celui de Merteuil, présent éternel et solitaire (« A présent nous sommes seuls cancer de mon amour », dit-elle à la fin) dont il faut exclure Valmont, l'étranger qui, en entrant et en sortant à sa guise, finit par en perturber le fonctionnement.

### LES LIBERTINS ET LE TEMPS

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. Qui pourrait faire que s'arrêtent et se dressent les horloges du monde : l'éternité comme érection perpétuelle. Le temps est la faille de la création, toute l'humanité y a sa place. [...]

Merteuil : Les horloges du monde. Avez-vous des difficultés, Valmont, à faire que se dresse le meilleur de vous-même ? (p. 130-131).

Valmont n'appréhende la question du temps qu'à travers son rapport à la mort. Dans ce monde sans Dieu où le salut de l'âme n'existe pas, le libertin est obsédé par la nature éphémère de la vie et la dégénérescence sordide de la chair. Sur ce chapitre, Merteuil raille Valmont : elle ne partage pas ses inquiétudes métaphysiques et entretient un rapport moins tourmenté au temps. Faut-il y voir le symptôme d'une simple divergence de point de vue ? Ou le signe que Merteuil, elle, est déjà ailleurs ou, si l'on veut, autre chose, qu'elle serait d'une autre composition que Valmont ?

### 3. Les citations dans Quartett

Les huit fragments de texte en majuscules, qui, dans le texte original, sont écrits en langue allemande (seule la dernière citation « HOW TO GET RID OF THIS MOST WICKED BODY » est donnée en anglais) sont répartis sur les deux premiers jeux de simulation et appartiennent dans les deux cas à la parole du séducteur Valmont, joué d'abord par Merteuil lors de la scène de cour à Madame Tourvel, ensuite par Valmont lui-même lors du détournement de Cécile de Volanges. Jetés comme autant de pierres dans le flot de parole, ces propos acquièrent une signification ironique, voire cynique, en prenant place dans des discours de séduction.

#### JE BRISE LE COEUR DES FEMMES LES PLUS FIÈRES

La première citation « JE BRISE LE COEUR DES FEMMES LES PLUS FIÈRES » provient d'une rengaine des années trente (texte Bruno Balz, musique Lothar Brühne), interprétée par le célèbre acteur Heinz Rühmann dans le film *Cinq millions cherchent un héritier* (1938). Ancrée dans la mémoire culturelle allemande, cette ligne rappelle le persiflage de l'amant passionné que joue Rühmann avec beaucoup d'humour dans cette comédie qui traite elle-même du thème de la confusion des identités. Si la situation dans la pièce de Müller, marquée par un double jeu de simulation, multiplie encore l'effet comique du contexte d'origine, c'est au cours de la pièce que le lecteur se rend compte de la portée tragique de ces mots, devenus presque un proverbe : à la fin, séduite et déçue, c'est le cœur brisé que meurt la présidente Tourvel, directement incarnée par Valmont le bourreau des cœurs.

#### LA CHAIR A SON ESPRIT À ELLE

Les trois citations suivantes qui permettent à Merteuil d'étayer ce rôle du séducteur Valmont démontrent de façon plus nette le processus de décontextualisation qui est cher à Müller. La phrase « LA CHAIR A SON ESPRIT À ELLE » est empruntée à la pièce *Le château de Wetterstein* de Frank Wedekind, dont l'œuvre est marquée par l'interpénétration de la symbolique de l'érotisme et de la mort (voir aussi la pièce *Lulu*). Dans la scène VII de l'acte III de la pièce en question, un homme riche et las de la vie recourt aux services d'une prostituée, non pour satisfaire ses désirs sexuels, mais pour qu'elle lui raconte ses plus grandes souffrances, réunion intime mais platonique (et finalement mortelle pour la maîtresse) à l'issue de laquelle il se suicide. La phrase citée par Müller est la réponse du suicidaire face aux doutes de la prostituée, qui craint que son malheur exposé ne suscite pas un dégoût assez fort pour le convaincre de se tuer. En insérant cette citation dans une argumentation qui déforme l'histoire de la crucifixion en faveur de l'amour physique, Müller mélange discours théologique et discours érotique et donne à la phrase une signification obscène.

#### LA MER S'ÉTEND DÉSERTE ET VIDE

Il en va de même pour la citation suivante « LA MER S'ÉTEND DÉSERTE ET VIDE », issue du *Tristan et Isolde* de Richard Wagner (acte III, scène I). Histoire d'un amour impossible, cet opéra associe avant toute chose la notion de l'amour au renoncement pathétique. Servant d'argument à un séducteur qui feint sa chasteté, l'idée initiale d'un renoncement à l'amour est ainsi détournée en ascèse sexuelle.

## IL FAUT QUE L'HOMME S'ÉLANCE AU DEVANT DE LA VIE HOSTILE

Comme les deux précédentes, la quatrième citation provient également d'un contexte littéraire, plus précisément du poème *La chanson de la cloche* de Friedrich Schiller, un des poèmes allemands les plus célèbres, les plus cités et les plus parodiés. Schiller y noue la description détaillée de la fonte artisanale d'une cloche avec une contemplation générale sur la vie humaine, commentant ses possibilités et ses dangers. Dans le monde germanophone, ce poème est devenu un joyau du citoyen cultivé ; la citation que choisit Müller « IL FAUT QUE L'HOMME S'ÉLANCE AU DEVANT DE LA VIE HOSTILE » peut être considérée comme un lieu commun du langage courant<sup>24</sup>. Initialement un topique de la lutte pour la vie pleine de privations que doit mener l'homme qui entre dans l'âge adulte, le nouveau contexte transpose le proverbe sur le domaine de la conquête sexuelle.

## IL N'EST PAS BON QUE L'HOMME SOIT SEUL ; L'AMOUR EST AUSSI FORT QUE LA MORT

Les quatre citations insérées dans les paroles de Valmont (re-jouant lui-même la séduction de Cécile de Volanges... qui est jouée par Merteuil) renforcent encore une fois le mélange entre un discours théologique et un discours sexuel, interpénétration déjà observée dans la citation de Wedekind. Beaucoup de tentatives de séduction rhétorique de Valmont fonctionnent de la même façon : il s'agit souvent de réinterprétations absurdes du texte biblique, auxquelles la jeune et belle nièce de la Marquise, récemment sortie du couvent, devrait sans doute être très sensible selon l'avis de Valmont. Ainsi, ce dernier devient par exemple le prêtre qui, utilisant son « glaive flamboyant », « ouvre à tous les enfants de Dieu la porte du paradis ». Si la première citation biblique « IL N'EST PAS BON QUE L'HOMME SOIT SEUL », empruntée du livre de la genèse (Gen 2 :18), semble être encore assez anodine, la deuxième l'est déjà beaucoup moins : « L'AMOUR EST AUSSI FORT QUE LA MORT ». Ici, Müller a puisé dans le *Cantique des Cantiques* (8 :6), le livre de l'Ancien Testament qui retrace dans une suite de poèmes et de chants d'amour alternés l'enchantement de deux amants qui languissent l'un après l'autre. Cependant, dans la conversation imaginée entre Valmont et Cécile, qui remercie naïvement le séducteur de l'avoir éclairée par son argumentation blasphématoire, la phrase obtient une signification toute différente. La pupille du couvent jure qu'elle montrera désormais à chaque visiteur la demeure de Dieu « aussi longtemps qu'elle aura] assez de souffle pour les recevoir ». En insérant la citation après la réponse de Valmont, « tel ou tel invité pourrait avoir des besoins particuliers », Müller déforme le texte biblique en une argumentation en faveur de la nécrophilie.

## BRÈVE EST LA DOULEUR, ÉTERNELLE EST LA JOIE

À côté de ces citations bibliques, Müller utilise de nouveau l'œuvre schillérienne pour illustrer le détournement déguisé de la mineure. La citation « BRÈVE EST LA DOULEUR, ÉTERNELLE EST LA JOIE » provient de la dernière scène de *La Pucelle d'Orléans*, pièce écrite en 1801. Phrase finale de la pièce, elle sert initialement à exprimer de façon emphatique l'expérience de la mort que vit l'héroïne prophétique, tiraillée entre sa vie terrestre et la conscience de sa mission qui s'accomplira grâce au sacrifice de sa vie. Or, dans *Quartett*, le parallélisme fameux et souvent cité met en avant les joies de l'amour physique face aux douleurs du dépuçelage.

<sup>24</sup> Cependant, la multitude de traductions rend difficile la comparaison entre la pièce de Müller et le poème de Schiller, ce que démontrent les différentes traductions du vers par Émile Deschamps en 1828 (« Déjà, la vie hostile appelle au loin l'époux.. »), de Gérard de Nerval en 1830 (« Il faut désormais que l'homme, dans sa lutte avec une vie hostile... ») ou bien de Xavier Marmier en 1854 (« Il faut que l'homme entre dans la vie orageuse... »). Jean Jourdeuil, lui, nous propose encore une autre version de ce vers allemand bien connu.

**IL Y A ASSEZ DE PLACE DANS LA MOINDRE CHAUMIÈRE**

La citation « IL Y A ASSEZ DE PLACE DANS LA MOINDRE CHAUMIÈRE » est enfin extraite du poème *Le Jeune Homme près du ruisseau* de Schiller, qui fut écrit en 1803 et traduit par Xavier Marmier en 1854<sup>2</sup>. Dans le texte original, le mot célèbre exprime le désir d'un jeune homme de revoir son amante et de surmonter les différences de niveau social qui empêchent leur réunion. Dans le contexte du discours d'un séducteur libertin qui explique à une jeune fille que « le paradis a trois entrées », l'adage<sup>3</sup> fait allusion à la sodomie et illustre l'idée du pouvoir complet de l'homme sur le corps féminin.

Les huit citations analysées sont toutes extraites d'un contexte littéraire, biblique ou bien du langage courant. Au long des quatre constellations de jeu qui reconstruisent rétrospectivement l'intrigue des *Liaisons dangereuses*, Valmont et Merteuil se servent d'un discours qui n'est plus le leur, bien connu mais appartenant déjà au passé, une répétition continue avec la mort comme seul point de fuite. C'est dans ce caractère autodestructeur de la parole que s'inscrivent les citations qui reproduisent un discours prônant le renoncement physique et sublimant la mort. Ils aident à réduire les protagonistes à de simples porteurs de parole, fictifs et remplaçables, qui reconstituent un répertoire social de l'oppression sexuelle caché par une rhétorique qui traverse tous les registres de langue. Ainsi, ils accompagnent la disparition inexorable que Valmont et Merteuil font avancer petit à petit par leur mascarade des identités : c'est l'auto-destruction de l'être parlant.

## 4. Le « genre » en question

### LA NOTION DE « GENRE »

La notion de genre a été développée par les « gender studies » nées dans les universités américaines durant les années 1970. Elle remet en cause la distinction du masculin et du féminin, qui relève à ses yeux d'une pure construction sociale et culturelle, sans aucun lien avec la biologie. En affirmant l'inanité du concept de « sexe » et en faisant de la différence entre hommes et femmes une pure construction culturelle, les « gender studies » « ont ouvert la voie à une pluralité de mouvements politiques prenant le genre et ses effets pour cible. »<sup>25</sup>

Si les universitaires américains sont les premiers à avoir explicitement posé la question du genre, de nombreux ouvrages littéraires ou philosophiques ont contesté avant eux le découpage de l'humanité en deux moitiés. Plusieurs analyses ont ainsi tenté de déceler comment la question du genre pouvait permettre de mieux comprendre certains aspects de la dramaturgie shakespearienne.

### QUARTETT OU L'INEGALITE ENTRE LES GENRES.

Chronologiquement plus proche de la révolution opérée par les universitaires américains, Heiner Müller est également un grand penseur du masculin et du féminin. S'il choisit parfois de prendre le parti des femmes, il montre le plus souvent qu'il est absurde de diviser l'humanité selon ce critère de genre. Il déclare à ce sujet :

Ce qui m'a intéressé ici, c'est de dégager la structure des relations entre les sexes, de les montrer telles qu'elles me semblent vraies, et de détruire les clichés, les refoulements<sup>26</sup>.

Dans *Quartett*, la lutte ne se joue pourtant pas exclusivement entre sexes (le quatuor auquel fait allusion le titre de la pièce est composé d'un homme et de trois femmes) ; elle oppose aussi les trois figures féminines qui, d'une façon ou d'une autre, commercent avec Valmont : Merteuil, Volanges et Tourvel, dont il est tour à tour ou successivement l'amant.

Cette sur-présence du féminin<sup>27</sup> ne doit pourtant pas laisser conclure à une supériorité. Rien ne dit que Müller ne prenne clairement parti. N'assénant rien, ce qu'il met en scène relève davantage du « trouble dans le genre »<sup>28</sup>.

### LE PRINCIPE DU TRAVESTISSEMENT

#### LE TRAVESTISSEMENT, UN RESSORT THEATRAL MAJEUR

Valmont joue la Tourvel ; Merteuil joue Valmont puis Volanges : *Quartett* utilise ainsi un procédé de travestissement récurrent dans l'histoire du théâtre occidental. Dans sa *Poétique*, Aristote considère par exemple que les pièces qui reposent sur la reconnaissance – et donc sur le déguisement – sont les plus belles. Il faut dire que ce ressort offre de nombreuses possibilités, parmi lesquelles celle du quiproquo, de l'équivoque, ou même du pathétique lorsque le déguisement est inconscient. En reconduisant ce procédé millénaire, Müller s'inscrit dans une tradition qu'il se réapproprie et fait implorer.

25 Laure Bereni, éd., *Introduction aux gender studies: manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2008.

26 « Je chie sur l'ordre du monde », entretien de 1982 dans *Erreurs choisies, op.cit.*, p. 99.

27 Voir par exemple *La Comédie des femmes*, Paris : Editions Théâtrales, 1985.

28 L'expression est de Judith Butler : son livre *Gender Trouble (Gender trouble, feminism and the subversion of identity)*, New York : Routledge, 1999) a marqué une grande étape des études sur le genre.

**QUARTETT : UN JEU DE TRAVESTISSEMENT**

Merteuil et Valmont passent d'un « genre » à l'autre avec un plaisir manifeste : « Je crois que je pourrais m'habituer à être une femme, Marquise », affirme ainsi Valmont lorsque le jeu s'arrête. Ce à quoi Merteuil répond : « Je voudrais le pouvoir ». Totalemment absent des *Liaisons Dangereuses*, ce penchant constitue un apport décisif de Müller.

**LE TRAVESTISSEMENT COMME TROUBLE DE L'IDENTITE**

Toujours associé au jeu, le travestissement témoigne chez lui d'un trouble de l'identité. « Je suis une femme, Valmont. », dit Valmont tandis qu'il joue Tourvel. Alors qu'il n'est souvent qu'un procédé dramatique dans la tradition théâtrale qui le présente souvent comme un outil dramatique, le travestissement est ici ce qui permet la réalisation d'un fantasme partagé par les deux protagonistes : il n'est plus un artifice mais une façon de renouer avec les profondeurs de son identité inconsciente.

**LE GENRE EN DISCOURS**

*Quartett* convoque une série d'oppositions : à la figure de la Vierge répond pour le masculin celle du Christ<sup>29</sup>, à celle de la reine répond celle du « roi puant », à celles de la mère et de la mère supérieure répondent celles du « prêtre » et du « père » (p. 143). À celle de l'épouse encore, celle de « l'amoureux mari » (p. 131), le Président.

**DISCOURS DE L'INEGALITE ENTRE LES GENRES**

Le genre fait explicitement l'objet d'un discours à deux reprises. Le premier est dû à Merteuil, qui se pose en manipulatrice des hommes :

Vous n'êtes que le véhicule inanimé de la jouissance de la femme qui vous utilise, indifférent et tout à fait interchangeable, bouffon dérisoire de la création. Vous le savez bien, pour une femme tout homme est un homme qui fait défaut<sup>30</sup>.

La relation entre les genres serait dès lors une question d'utilisation de l'un par l'autre. L'idée ici développée selon laquelle l'homme serait le négatif de la femme et non l'inverse est, dans l'histoire de la pensée, somme toute assez récente ; elle est apparue avec les *gender studies* mais aussi en France sous la plume d'Elisabeth Badinter. En donnant ces mots à Merteuil, Müller témoigne de la dimension novatrice de ses idées sur le genre.

Portée par la voix de Valmont, Tourvel est quant à elle porteuse d'un autre discours du genre :

Je vais faire cela avec une paire de ciseaux, parce que je suis une femme. A chaque métier son humour. [...] Je vais chercher à travers ma chair le chemin qui mène à mon cœur. Que vous n'avez pas trouvé, Valmont, parce que vous êtes un homme, parce que votre poitrine est vide et qu'en vous ne croit que le néant. Votre corps est le corps de votre mort, Valmont. Une femme a de multiples corps. Vous, si vous voulez voir du sang, il faut vous le tirer à vous-même. Ou les uns aux autres. Vous êtes jaloux du lait de nos seins, et cela fait de vous des bouchers. Si seulement vous pouviez enfanter. Je regrette, Valmont, qu'en raison d'un décret de la nature difficile à saisir, cette expérience doive vous rester inaccessible, ce jardin, défendu. [...] C'est bon d'être une femme, Valmont, et non un vainqueur<sup>31</sup>.

Tourvel situe la femme du côté du sentiment et de la maternité tandis que l'homme est relégué du côté du « vide », du « néant » et de la « boucherie ». Et en interprétant le rôle de Tourvel, Valmont accorde certes à l'homme le rôle du « vainqueur<sup>32</sup> », mais il n'en est pas moins mis à mort par Merteuil. Qui, des deux genres, peut dès lors se prévaloir de la victoire ? Le masculin, qui, en

<sup>29</sup> *Quartett*, *op.cit.*, p. 135 et 144.

<sup>30</sup> *Quartett*, *op.cit.*, p. 132 – 144.

<sup>31</sup> *Quartett*, *op.cit.*, p. 146.

<sup>32</sup> Un mot utilisé à deux reprises par Merteuil dans *Les Liaisons dangereuses*, *op.cit.*, lettres LXXXV et CXLV p. 282 et 452.

conformité avec l'intrigue de Laclou, préside à la déchéance d'une femme ? Le féminin qui, au-delà du jeu, cause la mort physique de Valmont ? La question reste insoluble...

Dans *Quartett*, le féminin est donné à voir sous plusieurs de ses facettes. Cécile de Volanges incarne « la vierge<sup>33</sup> » tandis que Tourvel, la « bigote aux genoux rougis », représente l'épouse fidèle et l'alter ego de la « mère supérieure »<sup>34</sup> évoquée par Cécile. À ces types, il faut encore ajouter celui de la « putain<sup>35</sup> », dont Merteuil voit le meilleur exemple non dans une femme mais dans... Valmont. Les traits du féminin et du masculin se répartissent donc entre les sexes, témoignant d'un ancrage de la pièce dans un « sol mental<sup>36</sup> » hanté par les images chrétiennes de l'ange, du diable, de la Vierge, de Dieu et du Christ.

#### AU DELA DU GENRE, LA BÊTE ?

Reste qu'il existe peut-être un horizon commun aux genres : la bestialité. Si des figures chrétiennes hantent le texte, les figures animales ne sont pas en reste : au fil de l'œuvre, l'animalité devient bestialité. De l'« oie », des « oiseaux », de la « vache », ou du « chien », on passe au « tigre » et aux « bêtes féroces<sup>37</sup> ». Liée à l'omniprésence du lexique de la chasse, la progression de l'animal au bestial s'achève par la double mention du « monstre » qui représente une étape de plus dans l'éloignement de la nature humaine. Serait-ce dans la monstruosité que s'aboliraient finalement les différences de genre ?

Creusets où la mort s'unit au plaisir, les deux libertins quittent l'ordre des hommes pour entrer dans celui des monstres. « Je suis une ordure. Je veux manger vos excréments », dit Valmont (p. 146). Müller semble achever le processus inauguré par le Marquis de Sade en supprimant toute norme et en installant une « monstruosité intégrale » que Pierre Klossowski décrit en ces termes :

La transgression suppose l'ordre existant, le maintien apparent des normes au bénéfice d'une accumulation d'énergie qui rend la transgression nécessaire. [...]

Si l'espèce humaine « dégénère » tout entière, s'il n'y avait plus que des pervers avoués – donc si la monstruosité intégrale devenait effective – on pourrait croire que le « but » de Sade serait atteint : à savoir qu'il n'y aurait plus de « monstres » et que le « sadisme » disparaîtrait<sup>38</sup>.

*Quartett* est un lieu que l'humanité a déserté ; ne restent plus que les « monstres » dont l'action est instituée en norme<sup>39</sup>.

Si, en prenant le rôle de Tourvel et de Volanges, les personnages de *Quartett* donnent corps à un « ordre existant », celui-ci est perverti par le jeu auquel il est soumis : la norme n'est que le souvenir presque effacé d'une humanité qui n'a plus sa place sur scène.

33 Merteuil la décrit comme « sa nièce virginale » (p. 128), puis « la vierge » (p. 129) ; Valmont reprend « nièce virginale » (à la page 130), puis « virginale nièce » (p. 132) ; « vierge », « derrière virginal » (p. 138-139). A la page 139, la vierge est en outre assimilée à l'« enfant ».

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>35</sup> Voir, par exemple, *ibid.*, p. 146.

<sup>36</sup> L'expression est de Proust qui l'emploie dans *Du côté de chez Swann*, Paris : Nouvelle Revue Française, 1922, p. 148.

<sup>37</sup> *Quartett*, *op.cit.*, pp. 127, 128, 129, 137.

<sup>38</sup> Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, Paris : Seuil, 2002, p. 25-26.

<sup>39</sup> Le terme de « monstre » apparaît à trois reprises dans le texte et désigne Merteuil puis Valmont.



## III CONTEXTUALISER



## 1. Biographie de Müller

### L'ENFANT PRISONNIER DU NAZISME

Né le 9 janvier 1929, Heiner Müller passe les dix premières années de sa vie à Eppendorf et Bräunsdorf. Son enfance reste à jamais entachée par l'arrestation de son père dans une nuit de 1933. Lorsque celui-ci vient lui dire au revoir, entouré de soldats de la SA (Section d'Assaut) hitlérienne, l'enfant qu'il est fait alors semblant de dormir. L'adulte qu'il deviendra n'oubliera jamais cet événement fondateur, qui l'obligera à garder des yeux perpétuellement ouverts sur le monde et les exactions que l'homme y perpètre. Sa mère est elle aussi arrêtée et torturée.

Müller obtient la permission de rendre visite à son père interné en camp de concentration. Choqué par la dégradation de son apparence physique, il éprouve alors un besoin de vengeance qui l'habitera toute sa vie.

Après le retour du père, la famille part à Bräunsdorf. Pour obtenir un travail, son père lui demande d'écrire une rédaction élogieuse sur la construction d'autoroutes lancée par le régime hitlérien. Le procédé fonctionne mais Müller gardera toujours le sentiment de s'être trahi lui-même. À partir de 1939, les Müller prennent la route de Waren. Considéré comme un étranger et se sentant politiquement à l'écart de ses camarades, il doit pourtant entrer dans les Jeunesses Hitlériennes : c'est une condition nécessaire pour être dispensé de frais de scolarité. À un moment où il découvre Goethe, Schiller et Freud, il apprend alors les rituels nazis, cependant que son père lui enseigne l'*Internationale* à la maison. Celui-ci est de nouveau arrêté en 1940.

En 1944, Müller est envahi par le même sentiment qu'il trouve chez Fabrice Deldongo, dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal : l'incompréhension devant la guerre. Si la fin du conflit signe le temps de la libération, l'après-guerre reste pour l'Allemagne une période d'intense confusion. Müller se souvient de ces années comme de « l'époque des viols » et des suicides, au cours de laquelle des soldats russes n'hésitent pas à s'en prendre aux femmes allemandes. Müller travaille alors dans une bibliothèque puis à la sous-préfecture, où il fait l'expérience de l'oisiveté.

De 1947 à 1951, il retourne en Saxe, à Frankenberg avec sa famille. Au lycée, il est plutôt mauvais élève. Il commence ses activités d'écrivain en participant notamment à des concours d'écriture radiophonique. Il travaille par la suite à la bibliothèque avant de devenir chef du service littéraire lorsque le KPD et le SPD s'unissent. C'est à cette époque que remonte un choix de vie décisif : alors que son père doit fuir la RDA, Müller décide de ne pas suivre ses parents, de rester à l'Est et de gagner Berlin. Il affirmera plus tard que ce choix n'était pas politique. Il n'en concèdera pas moins :

Je n'ai pas la moindre envie, et sans doute ne suis-je pas non plus capable, de m'embarquer dans une société qui a élevé l'argent au rang de valeur absolue. [...] Chez nous, au moins, on critique encore le gouvernement<sup>40</sup>.

### LES DEBUTS DE L'ECRIVAIN : BRECHT ET LES « PIECES DE PRODUCTION »

Installé à Berlin, Heiner Müller mène une vie de « nomade » : pour gagner un peu d'argent, il s'adonne à la critique littéraire et journalistique. Tandis que ses textes sont refusés partout, il ne parvient pas intégrer le Berliner Ensemble. Marqué par l'œuvre de Brecht, il se situe alors dans son imitation et prend position pour la RDA.

<sup>40</sup> « Je chie sur l'ordre du monde », dans *Erreurs choisies*, *op.cit.*, p. 102-103.

Mais il commence à mesurer l'ampleur des conflits littéraires. Il ne renouvelle pas son adhésion au parti, assiste aux événements du 17 juin 1953 – des ouvriers de Berlin-Est s'insurgent contre le gouvernement communiste – puis constate la mort de Staline, sans y accorder trop d'importance.

C'est durant cette période qu'il se consacre aux premières pièces qui feront sa gloire : *Le briseur de salaires* – écrit avec Inge, chez qui il vit, et pour lequel il obtient le prix Heinrich Mann en 1959 –, *la Correction* puis *L'Emigrante* en 1961. Communément appelées « pièces de production », parce qu'elles rendent compte de la vie dans les espaces de production industrielle ou agricole, ces pièces ne s'accordent qu'en apparence avec les doctrines socialistes : elles déconstruisent en fait l'idéologie dominante, en piétinant la figure du héros ou en pointant les contradictions du socialisme. Excepté *Le Briseur de salaires* – primé –, ces pièces sont jugées contraires à la doctrine du parti : elles ne peuvent donc être jouées en RDA. Prenant clairement parti contre le régime communiste<sup>41</sup>, *L'Emigrante* lui vaut d'être exclu de l'Union des Ecrivains. Son isolement est renforcé par la mort de sa femme Inge en 1966, qu'il ressassera inlassablement dans son écriture. Un tournant s'opère dans sa production.

### LE TEMPS DES REECRITURES

À la période des pièces de production succède celle, dans les années 1960 et 1970, de la réécriture : *Philoctète*, *Cédipe Roi* voient le jour en 1966, *Ciment* en 1972. Cette approche de l'histoire et de la RDA par la réappropriation intertextuelle connaît son sommet avec *Macbeth* et surtout *Hamlet-Machine*.

#### LES MONTAGES DE TEXTE : L'HISTOIRE DE L'ALLEMAGNE

L'universitaire Florence Baillet dégage une troisième période dans le parcours de Müller : le « surgissement du refoulé », mettant en scène les spectres de l'histoire allemande. *La Bataille*, *Germania Mort à Berlin*, *Vie de Gundling* (1976), *Germania 3* (1996) donnent ainsi à voir le passé de l'Allemagne au prisme de la catastrophe. De la Prusse de Frédéric II, évoquée dans *La Vie de Gundling*, au régime nazi de *La Bataille*, les grands jalons de l'histoire se suivent mais se reflètent : en se plongeant dans le passé, Müller semble inlassablement ausculter les racines de son présent.

#### L'EPOQUE DU « FRAGMENT »

Désormais adepte d'une écriture plus fragmentaire, Müller rejette la forme du drame : à ses yeux, celle-ci n'a plus de pertinence dans un monde qui n'a plus d'histoire. Son Hamlet ne dit-il pas « Mon drame n'a plus lieu<sup>42</sup> » ? Longtemps influencé par Brecht, Müller finit par proclamer avec vigueur son refus du modèle brechtien dans une lettre d'« Adieu à la pièce didactique » datée du 4 janvier 1977. Toutefois, cette prise de distance reste relative : *Mauser* est ainsi en grande partie une réécriture de la *Décision*, un texte de Brecht qu'il critique en mettant l'accent sur l'individu et la nécessité d'un théâtre qui n'enseigne pas.

#### LE RETOUR A LA REVOLUTION ?

Dans ses dernières pièces, Heiner Müller s'intéresse de nouveau à la question politique de la révolution. Loin de consister en un retour à sa première production, ce qu'il écrit alors est désormais la conséquence de tout ce qu'il a écrit auparavant.

D'une extrême diversité, cette période comprend des textes comme *La Mission*, (1979, dévolu à la problématique de la révolution) mais aussi *Quartett* ou *Rivage à l'abandon Médée-Matériau Paysage avec Argonautes* (1982), qui revient sur la mythologie grecque, tandis qu'*Anatomie Titus Fall of Rome* (1984) se fonde sur Shakespeare. C'est de cette période riche en réflexions politique, métaphysique et littéraire, que date sa toute dernière pièce : *La Route des Chars*, rédigées entre 1985 et 1987.

<sup>41</sup> Ainsi par exemple on y lit « Le communisme, c'est bon pour le journal. » *La déplacée*, éd. I. Bonnaud, Paris : Minuit, 2007, p. 32.

<sup>42</sup> *Hamlet-Machine*, éd. J. Jourdeuil, Paris : Minuit, 1985, p. 74.

### PRATIQUES THEATRALES

Heiner Müller est dramaturge au théâtre Maxime Gorki à Berlin-Est à partir de 1958, puis au Berliner Ensemble de 1970 à 1976 et à la Volksbühne ensuite. Metteur en scène depuis 1980, il monte certaines de ses pièces à Volksbühne et au Deutsches Theater, ainsi qu'un opéra de Wagner, *Tristan und Isolde*, au festival de Bayreuth en 1992. Directeur de l'académie des Arts de Berlin à partir de 1990, il est directeur du Berliner Ensemble depuis 1993, où il signe sa dernière mise en scène en 1995 : *La Résistible ascension d'Arturo Ui* de Brecht. Il meurt alors qu'il travaille à la mise en scène de *Germania 3* dans cette même institution.

### LA MORT

À sa mort, Heiner Müller est devenu un auteur incontournable. Si ces pièces ont parfois été interdites en RDA, elles ont toujours été jouées en Allemagne de l'Ouest, en France, en Belgique, aux Pays-Bas, au Japon ou encore aux Etats-Unis. Le régime socialiste voyait certes en lui un danger potentiel, mais il ne lui accordait pas moins une grande liberté de mouvement car il avait conscience de la gloire dont il jouissait à l'extérieur de l'enclave communiste de Berlin-Est. Heiner Müller s'est ainsi plusieurs fois déplacé en France, aux Etats-Unis et en R.F.A. :

J'aime bien, écrit-il, avoir un pied de chaque côté du mur. C'est peut-être une position schizoïde, mais aucune autre ne me paraît suffisamment réelle.<sup>43</sup>

Ayant toujours refusé toute compromission, il prend vigoureusement position contre la réunification, inconciliable avec son esthétique :

Je crois au conflit. Sinon je ne crois à rien. Ce que j'essaie de faire dans mon travail c'est de renforcer le sens des conflits, des confrontations et des contradictions. Il n'y a pas d'autre voie. Les réponses et les solutions ne m'intéressent pas. Je n'en ai pas à offrir. Ce qui m'intéresse ce sont les problèmes et les conflits.<sup>44</sup>

Müller meurt le 30 décembre 1995 d'un cancer de la gorge. « Ma venue au monde a été difficile. Elle a duré longtemps, de l'aube à neuf heures du soir, le 9 janvier 1929. » écrivait-il à l'ouverture de son autobiographie<sup>45</sup>. Sa vie s'achève comme elle avait commencé. Loin de se complaire dans le désespoir, il voit dans la mort une ultime matière à faire théâtre :

L'essentiel au théâtre est la transformation. Le fait de mourir. Et la peur de cette dernière transformation est générale, on peut s'en remettre à elle, on peut compter dessus. Et c'est aussi la peur du comédien et la peur du spectateur. Et ce que le théâtre a de spécifique, justement, ce n'est pas la présence du comédien vivant ou du spectateur vivant, c'est la présence du mourant potentiel.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> « Murs », dans *Erreurs choisies, op.cit.*, p. 61.

<sup>44</sup> « Murs », dans *Erreurs choisies, op.cit.*, p. 62.

<sup>45</sup> Heiner Müller, *Guerre sans bataille, Vie sous deux dictatures. Autobiographie*, Paris : L'Arche, 1996.

<sup>46</sup> « Qui fume semble impassible », 1996, dans *Profession arpenteur : Entretiens nouvelle série (1993-1995)*, *op.cit.*, p. 91.

## 2. Le contexte historique : l'Allemagne du XX<sup>e</sup> siècle

### LA REPUBLIQUE DE WEIMAR

Né onze ans après la fin de la Première Guerre Mondiale, Müller passe les premières années de son enfance sous la République de Weimar. Succédant au régime impérial et conséquence institutionnelle de la défaite de 1918, ce régime est, par la force des choses, intimement lié au traité de Versailles, qui oblige l'Allemagne à payer des réparations très élevées, à démilitariser la Rhénanie ou encore à limiter ses effectifs militaires (100 000 hommes pour l'armée de terre). Ce « diktat » est le terreau d'une situation politique explosive dont l'historien François Roth explique ainsi les ressorts :

L'erreur majeure du traité de Versailles réside moins dans ses stipulations territoriales, militaires et même financières que dans sa volonté de considérer tous les Allemands comme des coupables et des ennemis, dans son refus de les réintégrer rapidement sur pied d'égalité comme des partenaires dans la communauté des nations. Une Allemagne blessée et isolée ne pouvait qu'être une Allemagne dangereuse<sup>47</sup>.

Après des débuts difficiles (avec, notamment, l'occupation de la Ruhr en 1923), le régime parvient à se stabiliser jusqu'en 1930. Mais sa chute est rapidement causée par l'élection d'Hitler à la chancellerie le 30 janvier 1933.

### L'HITLERISME ET LA GUERRE

À peine âgé de quatre ans, Heiner Müller grandit dans une Allemagne peu à peu rongée par l'idéologie nazie. Hitler et ses « Sections d'assaut » arrêtent, torturent et violentent afin de réduire au silence les opposants au national-socialisme. Battant progressivement en brèche les fondements d'un état de droit, le régime se radicalise avec l'incendie du Reichstag, dont la responsabilité est imputée aux communistes. Le parti national-socialiste devient l'unique parti autorisé, suscitant la fuite d'artistes comme Fritz Lang ou Kandinsky.

Entièrement orientée vers le réarmement, l'économie subit le même sort que la société civile et la culture : la mise sous contrôle de l'Etat. Œuvrant à la mise en place d'un grand Reich allemand, Hitler entraîne son peuple dans un conflit qui n'allait pas tarder à se mondialiser.

Inaugurée avec une série de succès, la guerre tourne au désavantage du Reich. À l'issue de l'affrontement, le bilan des pertes est accablant, le pays dévasté et occupé par les Alliés, sortis vainqueurs de la guerre. Les conférences de Téhéran (1943) et de Yalta (février 1945) découpent le territoire allemand en quatre zones d'occupation, faisant de l'espace allemand un enjeu majeur de la guerre froide qui opposera le bloc soviétique au bloc occidental jusqu'à la chute de l'URSS.

### LA CREATION DE DEUX ÉTATS ALLEMANDS

Chaque occupant s'attache à « dénazifier » la zone dont il est l'occupant. La zone orientale est placée sous la coupe de l'URSS qui, à partir de 1948, impose plusieurs réformes socialistes : on procède à des nationalisations, à des expropriations, tandis que la presse et la culture sont contrôlées, et que la libre-circulation entre l'Est et l'Ouest est suspendue. Un « rideau de fer » s'abat sur l'Allemagne.

47 François Roth, *Petite histoire de l'Allemagne au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : A. Colin, 2003, p. 32.

À l'Ouest, Américains, Anglais et Français n'établissent pas le même type de régime mais tous poursuivent un objectif semblable : ranimer la vie politique et de réintroduire des libertés. Entre 1946 et 1948, Français, Anglais et Américains se rassemblent dans une « Trizone » qui préfigure la RFA.

L'événement déterminant pour la division de l'Allemagne en deux États est la crise de Berlin entre juin 1948 et mai 1949. La création du Deutsche Mark par les Occidentaux est pour Staline une provocation qui l'entraîne à fermer les voies d'accès à Berlin. Le pont aérien mis en place par les Américains décourage les soviétiques, qui abandonnent le blocus. La situation se dénoue mais le mal est fait : plus aucune paix n'est envisageable ; deux États vont bientôt naître.

Le 23 mai 1949, la « loi fondamentale » qui vise à remettre en place un État de droit entre en vigueur à l'Ouest ; l'Est se dote d'une constitution en avril 1949. L'Allemagne est désormais partagée entre la République Fédérale d'Allemagne et la République Démocratique Allemande, la première étant ouverte à l'Occident, la seconde étant sous le contrôle de l'U.R.S.S. Miroir de cette déchirure historique, Berlin est divisée en deux.

### DEUX ETATS QUE TOUT OPPOSE

Les deux nouveaux États évoluent dès lors dans des directions opposées. La R.F.A. connaît une embellie économique, s'ouvre à la modernité et renoue avec un modèle démocratique. De l'autre côté, la R.D.A. pâtit d'une économie moins dynamique et voit naître ce que Sonia Combe appelle une « société sous surveillance<sup>48</sup> » : le principe de la délation et les tortures pour l'information introduisent dans les rapports humains une surveillance intériorisée : police politique du régime créée en février 1950, la « Stasi », n'a plus besoin de recourir à la violence puisque, par peur, chacun finit par s'autocensurer.

La séparation des deux États allemands se matérialise lors de la seconde crise de Berlin (1968 – 1971), qui conduit à la construction d'un mur au beau milieu de Berlin. Cette situation perdure jusqu'à la chute du mur en 1989 puis se dissout lors de la réunification des deux États allemands en 1990.

### LA VIE THEATRALE EN RDA<sup>49</sup>

La RDA exerce un contrôle sur la formation des professionnels du spectacle vivant, le fonctionnement des théâtres, les choix des programmations, le rapport entretenu avec l'étranger. La surveillance, qui s'exerce sur la vie théâtrale, passe par le ministère de la culture et le Parti. Pour faire accepter un texte ou une mise en scène, un artiste doit d'abord présenter un dossier aux autorités compétentes, avant de soumettre chaque option de mise en scène. De ce processus assez lourd, Müller connaissait bien les rouages.

Les théâtres en R.D.A. fonctionnent alors sur le modèle de « l'Ensemble », système appelé à promouvoir une vision commune de l'art et de la vie. Composé de différents « départements » hermétiques et hiérarchisés, celui-ci confie à chaque membre du théâtre un rôle clairement défini, assorti d'un salaire presque deux fois plus élevé que le salaire moyen des habitants de la R.D.A.

Ce système est remis en question à partir des années 1980. Les théâtres rencontrent notamment des problèmes matériels : les installations électriques sont par exemple défectueuses dans 30% des théâtres. Le déséquilibre entre les petits et les grands Ensembles, ou encore le manque de mobilité sociale suscitent des interrogations qui minent la légitimité de ce modèle souvent appréhendé à travers la métaphore de « l'île ».

48 Sonia Combe, *Une société sous surveillance : les intellectuels et la Stasi*, Paris : A. Michel, 1999.

49 Nous nous fondons sur l'ouvrage de Laure de Verdalle, *Le théâtre en transition : de la RDA aux nouveaux Länder*, Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2006.

Enclave sous surveillance, l'activité théâtrale doit redoubler de ruse pour passer entre les mailles de la censure : le mode de l'allusion, le double langage, le double sens mais aussi l'utilisation du ton, de la diction et du geste deviennent autant de manières de contourner les interdits du régime.

Dans les théâtres de RDA, comme dans la France occupée, la mise en scène, le jeu des acteurs, l'accent employé pour prononcer telle phrase ou tel vers d'une pièce classique, sont certes autant d'éléments qui ont pu être utilisés et/ou revendiqués pour alimenter l'idée d'une entente tacite avec un public prompt à saisir les plus infimes allusions politiques<sup>50</sup>.

Heiner Müller et d'autres témoignent de la différence de liberté entre le théâtre et d'autres arts, comme le cinéma :

Dans notre pays, remarque Müller, le théâtre donne la possibilité de réunir 500 à 800 personnes qui réagissent en même temps et à l'intérieur de ce même espace à ce qui advient sur scène. L'efficacité, l'impact du théâtre tient ici à l'absence d'autres possibilités de communication. Le cinéma est moins important, il est soumis à beaucoup plus de contrôles, et il coûte aussi beaucoup plus cher que le théâtre. Il en résulte que le théâtre assume ici des fonctions qui, à l'Ouest, sont remplies par d'autres médias.<sup>51</sup>

Et comme l'explique Laure de Verdalle, le cinéma est en effet bien plus contrôlé que le théâtre :

Si les théâtres bénéficient d'une certaine indulgence du régime, c'est sans doute parce que leur espace de parole reste confiné dans les lieux et le moment de la représentation.

<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Laure de Verdalle, *op.cit.*, p. 157.

<sup>51</sup> « Murs » dans *Erreurs choisies, op.cit.*, p. 65.

<sup>52</sup> Laure de Verdalle, *op.cit.*, p. 158.

### 3. Le contexte littéraire et philosophique : le théâtre après Brecht & Auschwitz

#### LE THEATRE « POSTDRAMATIQUE »

Dans sa « théorie du drame moderne », Peter Szondi formule l'hypothèse que le drame naît à la Renaissance. À l'heure de l'humanisme, le drame semble manifester une aptitude à rendre compte des rapports humains, alors même que le regard se détourne de Dieu ; il commence alors à afficher un certain nombre de caractéristiques qui seront les siennes jusqu'à sa mise en crise au tournant du XXe siècle : il suppose le dialogue, moyen optimal d'étudier l'intersubjectivité, l'absence de l'auteur qui laisse seuls ses personnages, l'absence du spectateur qui n'est pas le destinataire avoué du drame, la disparition du comédien derrière le personnage, la clôture du drame sur lui-même ou encore les unités de temps et de lieu.

Ce modèle fait l'objet d'une remise en question avec ce que Szondi nomme les « dramaturgies de transition », proposées par Ibsen (avec son « drame analytique » proche du roman), Tchekhov (et sa mise en crise du dialogue et de l'action), Strindberg (la « littérature du moi ») et Maeterlinck. Forme privilégiée du drame, le dialogue pâtit de cette crise et se voit souvent substituer la forme du monologue ou, comme dans le cas du *Quartett* de Müller ou de *La nuit juste avant les forêts* de Koltès, des soliloques, voire, dans des œuvres plus récentes, des « solos ». Emblématique de cette ère que Hans-Thies Lehmann a, depuis, appelée « le théâtre post-dramatique », *Quartett* est le témoin vivant de cette mise en crise du drame.

#### LA LITTÉRATURE APRES AUSCHWITZ

Si le théâtre se fait « post-dramatique », si le drame n'est plus possible, c'est que nous nous situons après les horreurs de la Shoah et la « mort de l'homme ». L'humanité a désormais montré le visage de la monstruosité et soulève la question : après Auschwitz, la poésie est-elle encore possible ? Le philosophe Theodor Adorno tranche sans ambiguïté :

Écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes.<sup>53</sup>

L'idée qu'Auschwitz constitue un point de non-retour se fait largement entendre dans la pensée occidentale. Néanmoins, tous les intellectuels ne partagent pas nécessairement le point de vue d'Adorno. Müller, par exemple, s'oppose à cette proclamation de la fin de la culture et de la littérature, en récusant toute capitulation devant l'horreur :

La thèse d'Adorno, c'est de la capitulation. C'est le contraire qui est vrai après Auschwitz, rien que des poèmes. Bien sûr, humainement, je peux comprendre Adorno – Auschwitz comme traumatisme juif ; mais ce n'est qu'une thèse fautive. Car la poésie est une façon de sortir du réel. Ce n'est qu'en sortant du temps qu'on peut avoir de l'influence sur lui. Ce n'est qu'en dehors de la machine qu'on peut trouver une possibilité de perturber le déroulement déterminé par la machine. À l'intérieur de la machine cela ne marche en aucun cas. Ne plus lire de poèmes, c'est rester à l'intérieur de la machine. Celle-ci est désormais déterminée et définie par Auschwitz.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Theodor Adorno, *Prismes. Critique de la culture et de la société*, trad. G. et R. Rochlitz, Paris : Payot, 1986, p. 26.

<sup>54</sup> Heiner Müller, *Fautes d'impression*, *op.cit.*, p. 192.



Traversée par l'imaginaire concentrationnaire, l'écriture de Müller a intégré la crise de la représentation engendrée par Auschwitz. Si l'on dit souvent de Müller qu'il déploie une vision noire et pessimiste de la vie et de la littérature, il semble que la poésie soit son unique espoir, le seul moyen pour lui de vivre malgré tout.

## IV. PAROLES CROISEES



## 1. Paroles d'auteur et de critiques

### PAROLE DE L'AUTEUR

Mon texte est un annuaire du téléphone, c'est comme ça qu'il doit être monté, et tout le monde comprendra. Car il s'agira alors de l'expérience que l'on fait d'un matériau étranger. Faire l'expérience d'une chose consiste justement à ne pas pouvoir la réduire tout de suite à une idée. On n'y réfléchit qu'après coup. Si les mises en scène de mon texte ont été jusqu'ici si mauvaises, si ratées, c'est parce qu'ils ont été montés avec cette volonté explicative. Parce qu'ils ont été pris trop au sérieux.

« Je chie sur l'ordre du monde », entretien avec M. Matussek, 1982 dans *Erreurs choisies, textes et entretiens*, *op.cit.*, p. 92.

Urs Jenny et Helimuth Karasek : Pourquoi un homme aussi spirituel, d'un commerce aussi agréable que vous, produit-il des visions du monde à ce point sinistres ?

Eh bien, je trouve pour ma part que toutes mes pièces sont plutôt comiques. Je m'étonne toujours que ce comique soit si rarement repéré et exploité. J'ai écrit une véritable comédie, *L'Emigrante ou la vie à la campagne*. On l'a prise terriblement au sérieux et elle a conduit d'ailleurs à mon exclusion de l'Union des Ecrivains. Peut-être aussi est-ce pour cela que j'ai ensuite mis un masque aussi sérieux.

Urs Jenny et Helimuth Karasek : Vous aimeriez donc voir des représentations qui manifestent davantage cet aspect comique ?

Cela me plairait assez. *Quartett* aussi est véritablement une comédie. Mais on adopte à l'égard de ce texte une attitude solennelle qui empêche les gens de découvrir le côté farce. Il y a dans *Quartett* un côté *Charley's Tante*<sup>55</sup>.

« L'Allemagne n'a toujours pas fini de jouer les Nibelungen », dans *Erreurs choisies, textes et entretiens*, *op.cit.*, p. 115-116.

Tu dois être d'accord avec la violence et la cruauté pour pouvoir les décrire. Ce qu'ensuite d'autres en font et quelles conclusions ils en tirent pour eux-mêmes, c'est une autre question. Mais sans l'accord avec la brutalité, avec la violence, tu ne peux pas les décrire. Voilà une question dont on peut certainement parler et débattre : l'art a-t-il fondamentalement quelque chose d'humain ? Il n'a rien d'humain. Il n'a rien à voir avec ça.

Heiner Müller, Alexandre Kluge, *Esprit, pouvoir et castration, Entretiens inédits (1990-1994)*, *op.cit.*, p. 18.

D'une certaine façon, l'art est une pratique aveugle. Je vois là une possibilité : utiliser le théâtre pour de petits groupes (pour les masses, il n'existe déjà plus depuis très longtemps), afin de produire des espaces d'imagination, des lieux de liberté pour l'imagination – contre cet impérialisme d'invasion et d'assassinat de l'imagination par les clichés et les standards préfabriqués des médias. Je pense que c'est une tâche politique de première importance, même si les contenus n'ont absolument rien à voir avec des données politiques.

Heiner Müller, *Fautes d'impression. Textes et entretiens*, *op.cit.*, p. 22.

<sup>55</sup> *Charley's Tante* est une comédie allemande de 1996 réalisée par Sönke Wortmann.

**PAROLES CRITIQUES**

*Quartett* pratique la « montre des monstres », mettant en évidence la violence et la terreur susceptibles de s'inscrire au cœur de l'intimité. En effet, Heiner Müller tente de dégager des structures de relations humaines dominées par le pouvoir, il les dissèque à l'aide de Marx et de Freud afin d'en extraire le squelette. Quand il s'empare du volumineux roman de Choderlos de Laclos, c'est pour condenser ces *Liaisons dangereuses* en une vingtaine de pages et en un jeu de rôles entre Merteuil et Valmont. Au-delà du cynisme des libertins qui jouent avec la morale et la bienséance de la société des Lumières, l'écrivain est-allemand démonte des rapports amoureux qui deviennent le lieu de pulsions presque animales et visent surtout à instrumentaliser l'autre, à le transformer en machine. [...] Comme pour l'Ophélie d'*Hamlet-Machine*, la volonté de destruction manifestée par Madame de Merteuil est ambiguë, représentant à la fois une énergie révolutionnaire, mais aussi une violence gratuite, qui n'est associée à aucun projet.

Florence Baillet, *Heiner Müller*, Paris : Belin, 2003, p. 174-175.

L'écriture dramatique de Müller s'impose de texte en texte comme une reconquête ardente d'un espace de liberté et de créativité sur une parole officielle qui « emprisonne » l'expression des citoyens. A ce titre, elle est révolte et négation, elle est émancipation. Les personnages de théâtre sont pour lui une médiation nécessaire. Le théâtre est, pour Müller, un lieu d'échange où les contradictions collectives, et les fantasmes qu'elles engendrent chez les individus, peuvent se déployer en bénéficiant d'une relative impunité. Une telle conception appelle une dramaturgie toujours nouvelle, qui bouscule la routine. Elle s'oppose aux manifestations théâtrales conçues comme des « performances ». Müller vise prioritairement à déranger et à diviser le public. Müller installe une parole poétique en s'appuyant sur la verve populaire, sur la manipulation malicieuse d'une langue stéréotypée ou consensuelle [...] Il la subvertit par les jeux de mots, les « silences », le choc des citations, le grotesque et le carnavalesque. Il joue sur les effets de reconnaissance qu'il contrarie de façon inattendue par des inversions ou des détournements de sens. Il met ainsi en perspective, voire en crise, une parole monologique qui exclut les « déviants ».

Christian Klein, *Heiner Müller ou l'idiot de la République. Le dialogisme à la scène*, p. 3-4.

**REGARDS SUR LES LIAISONS DANGEREUSES**

Jamais la perversité ne fut plus farouche que chez la Marquise de Merteuil, et comme dans l'art seule compte l'intensité, on est autorisé à croire que la Merteuil est l'une des plus grandes figures de la littérature mondiale. [...] Les *Liaisons dangereuses* attirent, en leur renvoyant une image de leur propre passé, ceux qui aiment grandir ce qu'ils vivent en l'enrobant d'une intensité perverse, ceux qui se résignent à ne connaître l'âme humaine qu'à travers leur propre désenchantement et qui tirent des joies enivrantes du sentiment de puissance que leur confère la contemplation d'abîmes auxquels ils aspirent.

Heinrich Mann, *L'écrivain dans son temps : essais sur la littérature française (1780-1930)*, éd. Ch. Simonin, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002, p. 33-39.

Le temps et l'espace sont également brisés pour les libertins de Laclos. Ils n'en connaissent que des fragments, réduits, pour l'espace, dans la plénitude de leur triomphe, à la mesure de leur propre corps, et investis, pour le temps, par l'ennui que ne peut détruire l'abandon au bonheur ou l'illusion d'éternité – illusion contraire à leur principe de libertinage. Ils ne contemplent pas l'immensité spatiale, ils ne se plongent pas dans l'infini de la durée, mais ils ne sont pas pour cela plus heureux que les sentimentaux, ni les uns ni les autres ne pouvant sortir de leur condition de civilisés.

Henri Coulet, « L'espace et le temps du libertinage dans les *Liaisons dangereuses* », dans *Laclos et le libertinage: 1782-1982*, éd. R. Pomeau, Paris : Presses universitaires de France, 1983, p. 189.

### AUTRES REGARDS

On fait du théâtre toujours sous peine de mort : la mort, la présence de la mort, est permanente dans le théâtre. Une guerre toujours à reprendre.

Vitez, *Le théâtre des idées*, éd. G. Banu et D. Sallenave, « Le Messager », Paris : Gallimard, 1991, p. 202.

Alors que, dans le droit de la souveraineté, la mort était le point où éclatait, de la façon la plus manifeste, l'absolu pouvoir du souverain, la mort va être, au contraire, maintenant, le moment où l'individu échappe à tout pouvoir, retombe sur lui-même et se replie, en quelque sorte, sur sa part la plus privée.

Foucault, *Il faut défendre la société*, Paris : Gallimard et Seuil, 1997, p. 221.

### EXTRAIT DES LIAISONS DANGEREUSES

LETTRE LXXXI

LA MARQUISE DE MERTEUIL AU VICOMTE DE VALMONT

Que vos craintes me causent de pitié ! Combien elles me prouvent ma supériorité sur vous ! et vous voulez m'enseigner, me conduire ? Ah ! mon pauvre Valmont, quelle distance il y a encore de vous à moi ! Non, tout l'orgueil de votre sexe ne suffirait pas pour remplir l'intervalle qui nous sépare. Parce que vous ne pourriez exécuter mes projets, vous les jugez impossibles ! Etre orgueilleux et faible, il te sied bien de vouloir calculer mes moyens et juger de mes ressources ! Au vrai, Vicomte, vos conseils m'ont donné de l'humeur, et je ne puis vous le cacher. Que pour masquer votre incroyable gaucherie auprès de votre Présidente, vous m'égaliez comme un triomphe d'avoir déconcerté un moment cette femme timide et qui vous aime, j'y consens ; d'en avoir obtenu un regard, un seul regard, je souris et vous le passe. Que sentant, malgré vous, le peu de valeur de votre conduite, vous espériez la dérober à mon attention, en me flattant de l'effort sublime de rapprocher deux enfants qui, tous deux, brûlent de se voir, et qui, soit dit en passant, doivent à moi seule l'ardeur de ce désir, je le veux bien encore. Qu'enfin vous vous autorisiez de ces actions d'éclat, pour me dire d'un ton doctoral qu'il vaut mieux employer son temps à exécuter ses projets qu'à les raconter ; cette vanité ne me nuit pas, et je la pardonne. Mais que vous puissiez croire que j'aie besoin de votre prudence, que je m'égarerais en ne déférant pas à vos avis, que je dois leur sacrifier un plaisir, une fantaisie : en vérité, Vicomte, c'est aussi vous trop enorgueillir de la confiance que je veux bien avoir en vous ! Et qu'avez-vous donc fait que je n'aie surpassé mille fois ? Vous avez séduit, perdu même beaucoup de femmes : mais quelles difficultés avez-vous eues à vaincre ? quels obstacles à surmonter ? où est le mérite qui soit véritablement à vous ? Une belle figure, pur effet du hasard ; des grâces, que l'usage donne presque toujours, de l'esprit à la vérité, mais auquel du jargon suppléerait au besoin ; une impudence assez louable, mais peut-être uniquement due à la facilité de vos premiers succès ; si je ne me trompe, voilà tous vos moyens : car, pour la célébrité que vous avez pu acquérir, vous n'exigerez pas, je crois, que je compte pour beaucoup l'art de faire naître ou de saisir l'occasion d'un scandale. Quant à la prudence, à la finesse, je ne parle pas de moi : mais quelle femme n'en aurait pas plus que vous ? Eh ! votre Présidente vous mène comme un enfant. [...]

Ah ! gardez vos conseils et vos craintes pour ces femmes à délire, et qui se disent à sentiment ; dont l'imagination exaltée ferait croire que la nature a placé leurs sens dans leur tête ; qui, n'ayant jamais réfléchi, confondent sans cesse l'amour et l'Amant ; qui, dans leur folle illusion, croient que celui-là seul avec qui elles ont cherché le plaisir en est l'unique dépositaire ; et vraies superstitieuses, ont pour le Prêtre le respect et la foi qui n'est dû qu'à la Divinité. [...]

Mais moi, qu'ai-je de commun avec ces femmes inconsidérées ? quand m'avez-vous vue m'écarter des règles que je me suis prescrites, et manquer à mes principes ? je dis mes principes, et je le dis à dessein : car ils ne sont pas comme ceux des autres femmes, donnés au hasard, reçus sans examen et suivis par habitude, ils sont le fruit de mes profondes réflexions ; je les ai créés, et je puis dire que je suis mon ouvrage. Entrée dans le monde dans le temps où, fille encore, j'étais vouée par état au silence et à l'inaction, j'ai su en profiter pour observer et réfléchir. Tandis qu'on me croyait étourdie ou distraite, écoutant peu à la vérité les discours qu'on s'empressait à me tenir, je recueillais avec soin ceux qu'on cherchait à me cacher. Cette utile curiosité, en servant à m'instruire, m'apprit encore à dissimuler : forcée souvent de cacher les objets de mon attention aux yeux de ceux qui m'entouraient, j'essayai de guider les miens à mon gré ; j'obtins dès lors de prendre à volonté ce regard distrait que vous avez loué si souvent. Encouragée par ce premier succès, je tâchai de régler de même les divers mouvements de ma figure. Ressentais-je quelque chagrin, je m'étudiais à prendre l'air de la sérénité, même celui de la joie ; j'ai porté le zèle jusqu'à me causer des douleurs volontaires, pour chercher pendant ce temps l'expression du plaisir. Je me suis travaillée avec le même soin et plus de peine, pour réprimer les symptômes d'une joie inattendue. C'est ainsi que j'ai su prendre sur ma physionomie cette puissance dont je vous ai vu quelquefois si étonné. [...]

Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, éd. René Pomeau, Paris : GF Flammarion, p. 260-271.

## *Entretien avec Florent Siaud, metteur en scène*

**Pierre-Damien Traverso : J'aimerais commencer par une question très simple, un peu naïve même : Valmont et Merteuil s'aiment-ils ?**

Florent Siaud : Valmont et Merteuil se livrent une guerre sans répit pour se s'annihiler mutuellement. Ils laissent parler leurs pulsions les plus noires, ce qui les amène tous deux sur le terrain d'une confrontation violente, où ils tentent de se mettre à mort à tour de rôle : *Quartett* nous plonge dans les remous obscurs de l'inconscient humain. Mais la pièce parle peut-être également d'un amour saturé de règles et impossible entre deux fauves qui passent leur temps à se déclarer à demi-mots, avant de se rétracter pour prendre conscience qu'il est finalement « trop tard ». *Quartett*, c'est une sorte d'euthanasie amoureuse, théâtralisée et brutale.

**Vous parlez d'un amour constitué de règles mais est-ce que leur libertinage ne consiste pas plutôt à faire tomber toutes les limites et les interdits ?**

Historiquement, je ne suis pas certain que le libertinage veuille dire absence de règle. Être libertin au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce n'est pas être anarchiste ; c'est recréer une communauté artificielle à l'écart de la société réelle, dans un endroit lointain dont on choisit les règles, les rites et les valeurs. Les libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle — Sade le premier — sont d'ailleurs obsédés par les espaces clos et retirés : ce sont des lieux qui veulent échapper au temps historique, où les libertins font régner leurs propres lois, qui n'ont rien à voir avec celles du commun des mortels. Le « bunker-salon » de *Quartett* découle de cette tradition ; il crée une sorte de communauté essentielle : un être + un autre, soit le minimum pour commencer une société. Une société tribale qui fonctionne par pactes et punit de mort violente qui les transgresse.

**Comment avez-vous traité l'espace de cette pièce, située « dans un salon d'avant la Révolution française / Dans un bunker d'après la troisième guerre mondiale » ?**

FS : Paradoxe irréductible qui nous a conduit à chercher un espace clos mais qui ne ferme pas le sens. Nous avons rêvé à une sorte d'alcôve, un espace de confiance, une cage dorée, une scène de théâtre, un ring, une chambre noire, une épave qui part à la dérive dans la noirceur du néant... Nous avons voulu jouer sur la claustrophobie, le resserrement. Cela n'empêche pas qu'à chaque fragment le spectacle recommence ou présente l'espace sous un angle et dans un temps différent.

**Laclos s'excusait de nous plonger dans l'intimité du vice en prétextant une démarche édifiante. Chez Müller, cet alibi disparaît-il ?**

Avec Müller, la question de la morale vole purement et simplement en éclats. La difficulté quand on aborde *Quartett*, c'est de ne pas chercher partout « l'amoralité », « le vice », la « monstruosité ». En évitant le jugement de valeur, on se donne peut-être les moyens de scruter de façon clinique la machine psychique des deux protagonistes. On mesure alors combien tous deux sont engagés dans une sorte de « combat de cerveaux », comme dit Strindberg. *Quartett* ne met pas seulement en scène l'intimité d'un couple qui s'entredéchire mais aussi deux pulsions fondamentales, deux rapports à la vie, à la mort, au corps, au Temps. Pour autant, ça ne veut pas dire que les personnages de Müller sont abstraits : Merteuil et Valmont sont aussi profondément charnels.

**Le comique que Müller aurait souhaité qu'on décèle dans ses œuvres, ne réside-t-il pas justement dans la présence d'éléments du bas corporel, dans cette absence de pudeur ?**

De prime abord, *Quartett* ressemble à un bal de vampires assez noir ; c'est une plongée dans un monde sans espoir, un univers de la « théologie négative », dirait Steiner<sup>56</sup>, où l'absence de Dieu

<sup>56</sup> George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 1989, p. 271.

résonne d'un silence assourdissant. Müller n'en apprécie pas moins la farce. Il est allé jusqu'à dire : « *Quartett* aussi est véritablement une comédie. (...) Il y a dans *Quartett* un côté *Charley's Tante*<sup>57</sup>. » Et de fait, quand j'ai entendu Juliette lire le rôle de Valmont pour la première fois, j'ai été étonné de la truculence qu'elle apportait spontanément à cette première étape de travail. Cette drôlerie n'est pas contradictoire avec la noirceur dont on parlait plus tôt. Cela rejoint cet imaginaire des danses macabres et de l'apocalypse joyeuse qu'on trouve souvent dans l'histoire de l'art germanique : dans les gravures de Holbein, dans les œuvres de Deutsch par exemple, ou dans la musique de Gustav Mahler. À cet égard, ce que Müller admirait dans l'une des chorégraphies de Pina Bausch, moi, je l'admire chez lui :

« Les survivants n'ont qu'un instant. Ils célèbrent leurs fêtes sur un câble tendu entre des immeubles qui menacent de s'écrouler. La chorégraphie s'inscrit dans la tradition des danses macabres. Entre les guerres un autre Moyen Âge. C'était l'âge d'or des Allemands : le bonheur en osmose avec la mort collective, l'égalité devant le sablier, est annonciatrice de la justice au jour du Jugement dernier. Ce qu'il y a de démoniaque dans le combat de tranchées que Brecht a mené contre Hitler, et que Benjamin a enregistré avec un effroi érudit, provient de la *re*-prise de ces fonds, s'alimente à ce noyau incandescent. »

*Quartett* me fait penser à cette tradition parce que Valmont et Merteuil se livrent à une danse de mort qui est à la fois dionysiaque et macabre. Dans leur férocité jubilatoire à jouer tantôt le bourreau, tantôt la victime, il y a une pulsion carnavalesque qui semble venir tout droit des pratiques subversives du Moyen-Âge : non pas seulement se déguiser, mais inverser les rôles et les rapports de pouvoir et, en fin de compte, donner une profondeur politique au jeu.

### **Comment comprendre que Merteuil et Valmont se travestissent et se masquent ?**

En surface, le travestissement renvoie au libertin mondain du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui joue en permanence un personnage dans les hôtels particuliers parisiens. Mais chez Merteuil et Valmont, le masque ne se réduit pas à maquiller une identité réelle, qui serait cachée. Il en est partie prenante ; à plusieurs reprises, il va même jusqu'à la révéler. Il y a ainsi chez Valmont une part de féminité qui affleure quand il incarne Tourvel. Il parle d'ailleurs à plusieurs reprises du plaisir qu'il a à « être une femme ». Inversement, on perçoit dans les compositions masculines de Merteuil les indices d'une virilité brutale, conquérante, quasi misogyne. En évoquant ce personnage de Laclos, Malraux parle du « personnage le plus volontaire de la littérature française » ; l'un des personnages de Laclos la dépeint dans les *Liaisons dangereuses* comme « un guide adroit qui se plaît à conduire un char entre les rochers et les précipices » (Lettre XXXII). Le masque n'est donc pas seulement un artifice ; il est pour les deux personnages un moyen de communiquer dans la vérité et d'être soi.

### **Dans ce jeu de masque, est-il possible d'incarner ces personnages, d'être Merteuil et Valmont ou faut-il se contenter de les montrer à distance de soi ?**

La carte de l'ironie distanciée ne nous aide pas tellement à nourrir le jeu. Jouer qu'on joue et s'en tenir là : est-ce vraiment suffisant ? Là où la mise en scène devient difficile, c'est quand il faut déterminer ce qui pousse ces deux figures apparemment désabusées et virtuoses en art dramatique à vouloir ce jeu, à le vivre, à s'y brûler. Plus les répétitions avancent, plus j'ai l'impression que Valmont est habité par une fureur de mourir. Animé par un besoin viscéral de jouir et de plaire, il est prêt à en finir avec la vie, dès lors que perdre sa jeunesse revient à voir sa chair se dégrader. Il est rongé par un questionnement existentiel sur les ravages du temps : à ses yeux, l'Histoire, ce n'est pas le progrès ; c'est la décadence. Il enterre clairement la philosophie optimiste qui était née des Lumières. Ressassement sur le spectre de l'impuissance, ses répliques chantent la douleur masculine et la fin du monde. Alors que Valmont marche vers la mort pour s'épargner le pourrissement, Merteuil, elle, semble au contraire la redouter. La fière marquise peut bien avoir le charisme d'un chef de guerre, elle a un talon d'Achille : « la nuit des corps », son angoisse de l'au-delà. Elle est habitée par la perspective du jugement dernier, par sa confrontation potentielle avec le diable. Cela

<sup>57</sup> *Charley's Tante* est une comédie allemande de 1996 réalisée par Sönke Wortmann.



n'empêche pas que les deux figures se permettent des jeux de distanciation fréquents : ils brûlent et se regardent brûler en ricanant, conscient que leur mort est une représentation.

**À travers ce que vous expliquez du rapport à la mort de ces deux personnages, je remarque que s'amorce un renversement, Valmont n'est peut-être pas le plus faible. Dans cet affrontement, qui a le dessus ?**

On a effectivement le sentiment qu'en empoisonnant Valmont, Merteuil a l'ascendant sur lui, qu'il est le produit de sa conscience à elle. Mais Valmont s'empare de cette mise à mort, la vit peut-être comme une prise de pouvoir et un festival jubilatoire. Il y a aussi chez lui quelque chose de cet extraordinaire regain d'énergie qu'on retrouve parfois chez les malades en phase terminale : un dernier feu d'artifice, avant la fin. Sa mort est également une sorte d'élévation étrange, où il semble quitter sa peau d'homme pour mourir en femme. Plus généralement, je crois que le rapport de force entre ces deux personnages a tendance à s'inverser en permanence, comme s'ils n'arrivaient à communiquer que dans le conflit. Dans un entretien corrosif, Müller dit : « la guerre est contact ; la guerre est dialogue ; la guerre est temps libre<sup>58</sup>.. » Ailleurs, il a cette phrase lapidaire : « Je crois au conflit. Sinon je ne crois à rien.<sup>59</sup> » Cela éclaire nos deux libertins : pour eux, vivre, c'est différer le partage de l'amour, c'est croiser le fer pour éviter « l'ennui de la dévastation ».

**À l'intérieur de ce rapport de force vous avez choisi d'effacer la question de la différence des sexes, pourtant les propos sont sexués, la pièce thématise cette différence...**

Ayant beaucoup travaillé dans l'opéra baroque, je suis depuis toujours intrigué par la figure du travesti. Interprété avec panache par une femme, un rôle d'homme dégage une étrangeté, qui me semblait être appelée par le texte de Müller. Chez lui, comme chez les compositeurs d'opéra italiens des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les personnages sont quasiment des chimères : êtres hybrides qui renvoient à la complexité qui fonde notre identité à tous. Valmont est hanté par la perspective de mourir « en femme ». Et par moment, il donne le sentiment de vouloir tuer l'homme qu'il y a en lui. Et plus largement, *Quartett* parle bien sûr constamment d'une certaine guerre des sexes. Mais ce qui m'intéresse aussi, c'est la guerre des créatures, enjeu qu'on espère rendre perceptible grâce à nos deux actrices, qui disposent d'un grand charisme et de palettes vocales magnifiquement étendues, aussi propres à incarner le féminin qu'à suggérer le masculin. Müller nous dit qu'au-delà du masculin et du féminin, l'être humain n'est que relation de pouvoir. Il ne faut pas être prisonnier de Laclos et réduire *Quartett* à l'histoire de deux être singuliers : derrière Merteuil et Valmont, ce sont des figures du pouvoir, qui s'affrontent. Après tout, Müller n'arrête pas de convoquer Hitler ou Staline et bien d'autres noms de l'Histoire dans ses textes, y compris dans des situations identiques à celles de *Quartett*. Nous voulons aussi jouer de l'arbitraire théâtral : nous jouons la pièce que nous voulons avec des interprètes que nous avons désirés, sans nous plier aux stéréotypes sexuels en vigueur dans la société.

**Müller regrette dans une interview qu'on ne joue pas ses textes simplement comme on donnerait à entendre l'annuaire téléphonique. Faut-il le prendre au sérieux ?**

Si elle nous a d'abord intrigué, l'image de la « neutralité » supposée de l'annuaire ne nous attire pas forcément pour le moment. Du moins, elle est intéressante comme étape de travail, pour découvrir les mécanismes du texte. C'est alors qu'on découvre une idée qui me paraît plus éclairante : celle de squelette. Ailleurs, Müller déclare justement : « Quand j'écris sur un sujet, quel qu'il soit, je ne m'intéresse qu'à son squelette.<sup>60</sup> » Et de fait, *Quartett*, c'est un peu la carcasse fumante et calcinée des *Liaisons dangereuses* de Laclos. Quand il faut des lettres entières au romancier pour raconter une manigance sournoise, il suffit parfois de quelques pages au dramaturge ; là où l'un cisèle des formules admirables de cynisme maniéré, l'autre aiguise des

<sup>58</sup> Heiner Müller, *Fautes d'impression. Textes et entretiens (choisis par Jean Jourdeuil)*, Paris, l'Arche, 1991, p. 187.

<sup>59</sup> « Murs », dans *Erreurs choisies, op.cit.*, p. 62.

<sup>60</sup> *Erreurs choisies, op.cit.*, p. 99

couteaux de boucher, aussi bien pour trucider ses adversaires que pour dire, très crûment et sans détour, le désir pur. *Quartett* est une condensation sauvage des *Liaisons*.

**Valmont et Merteuil, sont-ils à inscrire dans un temps passé, eux qui ressassent sans cesse une splendeur déchue, où dans un temps à venir, eux qui semblent être au-delà de toute humanité ?**

Il est vrai qu'il y a chez eux un « conservatisme ». S'ils luttent tant contre le temps, c'est que l'idée politique de progrès et de démocratie qui se propage au cours de l'Histoire les répugne : ce serait les faire déchoir de leur élitisme faste. Aussi peut-on voir dans leur mort la condition nécessaire pour le surgissement d'un nouveau monde. Mais, en même temps, envisager l'œuvre en parlant de passé et de futur, c'est concevoir le temps comme une linéarité. Or il se peut que nos personnages soient à envisager au-delà de nos catégories et repères habituels. Notre devoir de mise en scène consiste à créer cet autre espace-temps. Valmont et Merteuil sont des créatures à la fois identifiables et venues de nulle part. Ils appartiennent à une planète inconnue, et sont pris dans un temps mystérieux, tantôt long, tantôt fragmentaire, procédant tantôt par accélération, tantôt par suspensions.

**Comment donner vie à cette planète ?**

Par une collaboration avec une belle équipe de concepteurs et de régisseurs, qui chacun, m'aident par leurs moyens et leur langage, à dessiner la planète dont je rêve. Un monde apocalyptique, où on sent les éléments s'entrechoquer dans un climat noir de fin du monde, mais où l'on n'hésite pas à jouer une dernière fois, dans un esprit féroce et ludique. Un univers où les lumières et la vidéo servent à donner une texture permanente aux pulsions obscures et aux spectres qui traversent la pièce, où le son rend sensible ce sentiment de tremblement permanent que je ressens intimement en lisant les mots de Müller. Un univers rendu possible par la complicité entre des artistes venus de France (Juliette Plumecocq-Mech et Marie-Armelle Deguy, deux actrices incroyables pour le jeu, Christophe Ouvrard pour les costumes et la scénographie, Ludovic Heime pour la régie lumières, Pauline Bouchet pour l'assistance à la mise en scène) et du Québec (comme Julien-Robert, en concertation avec notre régisseur David Ricard pour la vidéo, Nicolas Bernier et Julien Éclancher pour la dimension sonore du spectacle, Nicolas Descôteaux pour la conception lumière, David Michaël pour les coiffures ainsi que le maquillages, Photosnickel pour notre graphisme et la construction de notre décor). Ce projet n'aurait pour moi pas de sens sans ce dialogue entre des sensibilités venues à parts égales des deux côtés de l'Atlantique !

**Tu as rencontré l'écriture de Thomas Bernhard lors d'un stage avec Denis Marleau. Voici un autre dramaturge de langue allemande très présent sur les scènes d'aujourd'hui. As-tu été amené à rapprocher ces deux artistes ?**

Je dois avouer qu'à aucun moment, je n'ai consciemment fait ce lien là. En même temps, il y a sans doute des similarités chez ces deux dramaturges : ils ont en commun de voir la langue comme un champ de bataille où les mots servent à tirer sur l'autre ; comme un lieu à l'abandon, aussi, où on laisse parler sa lassitude. Mais quand Bernhard se plaît à mettre en scène la cruauté de nos petits rites quotidiens, Müller s'attaque pour sa part à des mythes. Il se bat en permanence avec l'histoire littéraire et les siècles passés. C'est le « dialogue avec les morts<sup>61</sup> ».

---

<sup>61</sup> Entretien de Müller avec Wolfgang Heise, 1986, Cité par Florence Baillet, *Heiner Müller*, Paris, Belin, 2003, p. 105 – 106.