

PRODUIRE LE DESORDRE

Série INA/MEL au Petit Palais

Oliver Rohe

1. Loin d'être secondaire, d'un rang esthétique et d'un intérêt inférieurs à ceux d'un essai, l'entretien est le genre privilégié par Müller pour commenter son œuvre — et la défendre, par ailleurs, des attaques et des tentatives de récupération politique dont elle avait été l'objet. Mais il s'agit là, en vérité, de bien plus qu'un plaidoyer ou un commentaire savants : les nombreux entretiens qu'il a pu accorder à la presse écrite, à la radio et à la télévision, parus et retranscrits depuis en volume, à propos de son propre travail d'écrivain mais aussi de sujets beaucoup plus libres, la politique, l'économie, l'Histoire de l'Europe ou la mythologie antique, ces entretiens, donc, représentent un pan essentiel de l'œuvre de Müller, au même titre que les pièces de théâtres, les poèmes et la prose, parce qu'il y déploie — certes avec des nuances importantes — une puissance rhétorique, une agilité intellectuelle, une férocité et un sens de la provocation à peu près analogues, et parce que cet exercice de l'entretien constitue en soi une réplique en miniature et improvisée de la forme dramatique elle-même, c'est-à-dire du dialogue intersubjectif, qui prendrait selon la qualité de son interlocuteur, l'enjeu et l'humeur du moment l'aspect de la conversation amicale et de la joute oratoire, de l'antagonisme hostile et parfois même du procès, de l'esquive, du détour et de la digression.

2. Cette façon de pratiquer l'affrontement, de répondre à côté ou de heurter par des formules lapidaires, de frustrer les attentes de l'autre ou au contraire de les combler, de montrer son irritation, de faire preuve d'ironie et de méchanceté, d'être courtois ou de déplacer les thèmes imposés, bref de perturber et de casser souvent le cadre d'un entretien ordinaire est emblématique, en quelque sorte, des méthodes dramaturgiques de Heiner Müller : la mise en pièce — le dépeçage et la réduction au squelette, conditions d'une recomposition continue. Rien n'est en effet plus fondamental à l'articulation et à l'expression formelle de son théâtre que les idées de conflit, de division, de guerre. Non pas la guerre en tant que phénomène historique isolé, circonscrit dans l'espace et dans le temps, que l'on pourrait réduire à ses épisodes armés, à ses grandes batailles et à ses carnages, mais la guerre comme structure du pouvoir et état permanent de la société, dans tous ses lieux et dans toutes ses strates, un état inhérent au processus historique et qui se manifeste sous les modalités de la violence et de la rémission : des rémissions plus ou moins brèves qui sont comme des préparatifs aux prochaines irruptions de violence, une manière d'en redéfinir les motifs et les causes, et des violences qui sont, en retour, comme des préludes plus ou moins brefs à l'apaisement — si bien que, s'imprégnant l'une de l'autre, violence et pacification se révèlent concomitantes plutôt que simplement cycliques. Cette guerre comme état est indifférente aux frontières théoriques entre les domaines civil et militaire, entre le public — lieu supposé du politique — et le privé — sphère sanctuarisée de l'intime, entre les catégories morales du bien et du mal.

3. Si la guerre est partout et tout le temps, alors l'ennemi est changeant, mobile. Il n'y a dans les pièces de Müller aucune situation acquise, pas de places assignées, de territoires stables et enracinés : les positions sont toutes susceptibles, à tout moment, d'être attaquées et renversées. Tout ordre est immédiatement ébranlé par le surgissement d'un désordre intérieur, transfiguré ensuite en un ordre aussitôt contesté à son tour. Il n'y a pas non plus d'oppositions irréversibles, propres à un protagoniste et pas à l'autre, même, surtout, quand ces grandes oppositions structurantes sont le moteur central de la pièce ; malgré sa radicalité inaugurale, chacun (le sujet

aussi bien que les ensembles impersonnels, la multitude) tend à fléchir au fil de la construction dramatique et à adopter parfois la position et les méthodes de l'autre, de l'adversaire, de sorte que les conflits demeurent sans résolution, sans dénouement définitifs. Exemplairement : pour sauver la révolution prolétarienne en Allemagne de l'Est, il a fallu que l'Etat des ouvriers et des paysans écrase le soulèvement prolétarien de 1953 par les chars. Le soldat tue en masse pour faire advenir la révolution avant de devenir lui-même l'ennemi de la révolution, le révolutionnaire russe qui prône l'abolition de la propriété privée se comporte en propriétaire avec sa femme, celui que les nazis ont torturé finit par porter l'uniforme de ses tortionnaires, le révolutionnaire français missionné à la Jamaïque pour abolir l'esclavage doit ensuite se charger de sa restauration, l'ancien résistant communiste emprisonné par les nazis contraint son élève ouvrier de signer son autocritique, des soldats unifiés par l'existence d'un ennemi commun absolu dévorent leur camarade le plus faible, Ophélie la suicidée par amour est aussi Electre la vengeresse, Valmont joue le rôle de Merteuil avant de mourir en putain et Merteuil joue le rôle de Cécile de Volanges avant d'empoisonner Valmont et de se retrouver seule avec « cancer mon amour ».

4. Si la figure de l'ennemi disparaissait, s'il venait à manquer, alors l'ennemi siègerait en soi, jaillirait dans le miroir. A l'image de la société, de la famille et du couple, le sujet, chez Heiner Müller, est lui-même dévasté par la division, qui, partant, le met en mouvement, le contraint à abandonner des morceaux de lui-même et à produire de nouvelles identités, qui le modifie. Parti combattre la bête, Héraclès comprend peu à peu que l'ennemi n'est pas au bout de la forêt mais la forêt elle-même, les arbres qui le cernent et le sol sous ses pieds, la bête qu'il traque c'est l'environnement même de la vie, le lieu de son séjour. Supprimer la bête signifierait donc se supprimer soi-même. Lorsqu'un officier de *La route des chars* doit décider de l'exécution d'un coupable ou de la dégradation d'un médecin militaire sous ses ordres, la structure même de son être pensant, de son monologue, se fragmente pour donner naissance à quelque chose comme un conciliabule intérieur, où s'affrontent simultanément deux argumentations antagonistes, l'une en faveur de la grâce et l'autre de l'exécution. Et même si, à force d'abandons et de divisions, l'homme venait à se dissoudre complètement dans son bureau, accomplissant ainsi le rêve de la bureaucratie totalitaire, comme c'est le cas dans les *Centaures*, un ver ferait alors son apparition dans le bois.

5. Cette vision du monde, fondée sur sa propre expérience de l'Histoire, conduit Heiner Müller à adopter des stratégies dramaturgiques qui inscrivent l'idée de conflit perpétuel dans la forme, toujours renouvelée, de son théâtre — qui mêle en même temps le dialogue, le monologue, le fragment, le récit, la prose, le poème. Héraclès ou l'hydre, que j'ai évoqué plus haut, est un morceau de prose narrative de plusieurs pages inséré sans avertissement ni transition après des dialogues dans *Ciment*, pièce adaptée d'un roman russe de 1921, qui traite des premières trahisons de la Révolution d'Octobre. Il en va de même dans *La Mission*, autre pièce majeure sur le thème de la Révolution française et de l'abolition de l'esclavage, au milieu de laquelle se dresse le récit quasi onirique d'un l'homme dans l'ascenseur, qui finit au Pérou. Ces embardées et ces montages déroutants n'ont rien d'une coquetterie post-moderne parce qu'ils produisent, par l'effet de télescopage, de collision fragmentaire, des significations et des relations de sens inédites, permettent de rapprocher et d'éclairer l'une par l'autre des époques historiques, des lieux et des situations a priori éloignés et incompatibles. C'est précisément cet assemblage sophistiqué d'éléments épars, indépendants presque les uns des autres, souvent impurs et impropres au mélange, c'est cette confrontation généralisée des matériaux et des formes esthétiques qui explique la richesse et la complexité prodigieuses du théâtre de Müller.