



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS  
centre de recherche en poésie,  
histoire littéraire et linguistique

**OP. CIT.**

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Quatuor, littérature et cinéma », N° 18,  
printemps 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/312>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

## Quatuor fantôme : une lecture de *Quartett* d'Heiner Müller

Henri Detchessahar

### Résumé

Dans *Quartett* (1982) Heiner Müller propose, comme à son habitude, un « matériau » théâtral à partir des *Liaisons dangereuses* de Laclos. Le choix du terme musical pour rendre compte du dialogue entre Valmont et Merteuil que met en scène Müller est révélateur d'une écriture scénique qui s'inspire de la musique, proposant notamment d'écouter les personnages comme des voix d'outre-tombe et les dialogues comme des partitions. Le dramaturge allemand s'inspire de la forme du quatuor, pour à la fois conférer un écho polyphonique à l'imaginaire des deux protagonistes et condenser la forme romanesque originare. Les deux seuls personnages se mettent à « jouer » la partition dérisoire et retentissante d'un monde qui s'écroule. Le théâtre de Müller est un théâtre politique et, ici, la forme choisie du quatuor est une manière d'interroger, par le dialogue avec les morts, la continuité de tout destin humain hanté par la catastrophe. Ainsi, l'enjeu de la musicalité des dialogues de Müller peut se lire à la lumière des nouveaux territoires du dialogue qui émergent au XXe siècle

« Les morts ont le sommeil léger  
 Ils conspirent dans les fondations  
 Et ce sont leurs rêves qui nous étranglent. »  
 Heiner Müller, *Germania 3*

§1

Toute<sup>1</sup> l'œuvre du dramaturge Heiner Müller est une œuvre de réécriture, depuis la reprise du texte d'Anna Seghers « La lumière sur le gibet » pour *La Mission* jusqu'à la version de Prométhée d'après Eschyle, pour n'évoquer que le recueil de pièces traduites aux Éditions de Minuit en 1982 et qui contient aussi *Quartett* qui sera le sujet de cette communication<sup>2</sup>. L'œuvre théâtrale de Müller – et il dit lui-même l'importance du choix du théâtre qu'il choisit « à cause des masques » par rapport à la prose qui ne le dissimule pas assez<sup>3</sup> (on aura l'occasion d'y revenir) – cette œuvre donc est construite toute entière sur le mode de la réécriture, notamment des figures littéraires ou mythiques (par exemple Philoctète, Horace, Médée matériau). Müller le dit qui parle pour ses pièces de « traductions » ; ce mot n'est à comprendre dans sa bouche ni comme une adaptation, ni un résumé, encore moins un commentaire de l'œuvre, mais comme un peu tout cela à la fois ; une sorte de compression qui tiendrait à la fois du montage, du collage et du fragment, mais le tout dans une logique propre au poète, un matériau hétérogène sur lequel s'exerce la dialectique théâtrale : « Je ne peux comprendre le matériau ou le texte qu'en me battant avec », rappelait-il souvent au cours d'entretiens<sup>4</sup>. Le répertoire du récrivain Müller est ainsi démesuré, vaste, frisant l'éclectisme. Le croisement des références, le jeu des textes entre eux (au sens d'une matière qui a « du jeu<sup>5</sup> ») permet cette polyphonie qui va nous occuper, ce partage des voix qui est, on le verra, dialogue avec les morts. L'acteur Martin Wuttke, qui joua la première mise en scène de *Germania 3* au *Berliner Ensemble* en 1996, pensait que pour l'écriture de cette pièce qui s'avère une apothéose du travail polyphonique de Müller puisqu'elle cite aussi bien Virgile, Tacite, *Le Prince de Hambourg* de Kleist que les *Nibelungen* ou l'*Empédocle* de Hölderlin, mais aussi des contes pour enfant ou des paroles de propagande, l'écrivain reprenait à son compte un procédé brechtien, une sorte de *sampling* théâtral : « un auteur crée de nouveaux textes

<sup>1</sup>H. Müller, *Germania 3*, édition Paris L'Arche, 1996, p. 9. « Die Toten haben einen leichten Schlaf / Sie konspirieren in den Fundamenten / Und ihre Träume sind es, die uns würgen ».

<sup>2</sup>H. Müller, *La Mission* suivi de *Prométhée – Quartett – Vie de Gundling...*, Paris, Les éditions de Minuit, 1982. Toutes les références à *Quartett* renverront à cette édition.

<sup>3</sup>Théâtre/Public, « La comédie comme tragédie », n° 60, juillet 1984, p. 90.

<sup>4</sup>H. Müller, *Fautes d'impressions. Textes et entretiens*, L'Arche, 1991, p. 89.

<sup>5</sup>Sur ce processus d'intertextualité, on pourra se référer à Günther Heeg, Theo Girshausen, *Theatrophie. Heiner Müllers Theater der Schrift*, Berlin, Verlag Vorwerk, 8, 2009.

à partir de matériaux déjà existants qu'il combine, qu'il fait s'entrechoquer, de la même manière qu'un compositeur de musique emmagasine des sons déjà prêts, entre lesquels il suscite de nouvelles relations<sup>6</sup>. »

§2 Voici donc notre première métaphore musicale : le *sampling*, art du montage des textes et des voix qui peut se rapprocher parfois de la polyphonie ou du choral. A notre connaissance, Heiner Müller ne se réfère pratiquement pas au domaine musical<sup>7</sup> ; ce qui n'empêche pas de lire son œuvre à la lumière de certains éléments musicologiques, à commencer par la notion de « quatuor » qu'il choisit lui-même comme titre de son adaptation du roman de Laclos.

### LE DIALOGUE (L'IDENTIFICATION)

§3 C'est en 1982 que le dramaturge propose une réécriture théâtrale du roman épistolaire de Choderlos de Laclos *Les Liaisons dangereuses*. Et il intitule sa pièce *Quartett nach Laclos* (*Quartett d'après Laclos*), traduite par Jean Jourdeuil et Béatrice Perregaux sous le titre *Quartett* aux éditions de Minuit la même année. Le choix de ce terme musical pour rendre compte du dialogue entre Valmont et Merteuil que met en scène Müller est à plus d'un titre significatif et révélateur d'une écriture scénique qui s'inscrit entre littérature et musique, proposant notamment d'écouter les personnages comme des voix d'outre-tombe et les dialogues comme des partitions. Il s'agira d'examiner, ici, comment le dramaturge allemand s'inspire de la forme du quatuor pour dynamiser, dans la perspective de la scène, la matière foisonnante du récit épistolier de Laclos ; comment, en particulier, il se sert de cette formation à quatre têtes pour bénéficier à la fois d'un écho polyphonique de l'imaginaire des deux protagonistes et d'une condensation de la forme romanesque originale.

§4 L'épais matériau du roman, constitué de 175 longues lettres, est en effet ramené à un très bref mais très intense échange verbal entre les deux spectres libertins que sont Merteuil et Valmont. On peut remarquer que sur les 64 répliques de la pièce<sup>8</sup>, les douze premières, soit un monologue de Merteuil en l'absence de Valmont (R1) et six répliques de Merteuil (R2, R4, R6, R8, R10 et R12), ainsi que cinq réponses de Valmont (en R3, R5,

<sup>6</sup>F. Baillet, *Heiner Müller, « Voix allemandes »*, Paris, Belin, 2003, p. 98.

<sup>7</sup>En tous cas directement. En revanche l'œuvre théâtrale révèle une constante référence au domaine musical : la preuve dans la dernière pièce écrite par Müller, *Germania Mort à Berlin*, qui comporte par exemple les scènes « Concerto brandebourgeois 1 », « Concerto brandebourgeois 2 » ou bien aussi « Nocturne ».

<sup>8</sup>Que nous identifierons à partir de maintenant par la lettre « R ».

R7, R9 et R11), correspondent tout à fait à des endroits de l'échange épistolaire qui sert d'hypotexte à la réécriture de Müller. Ce matériau premier, calqué sur la correspondance des deux libertins chez Laclos, permet l'échange en duo de la marquise et du vicomte ; on peut d'ailleurs penser qu'il se situe spatialement dans le cadre de la première didascalie initiale que prend soin d'indiquer Heiner Müller : « un salon d'avant la Révolution française » (« Salon vor der Französischen Revolution »). Nous ne citerons ici que quelques exemples de cette coïncidence étroite de la réécriture, puisque notre propos n'est pas de cerner et d'authentifier les relations exactes de l'hypertexte à son hypotexte. Christian Klein, dans un article éclairant de 1989, a montré en quoi « Müller se révèle un lecteur très attentif des *Liaisons dangereuses* qu'il déconstruit, réécrit et se réapproprie à partir d'une identification à Laclos et d'une exégèse de son roman<sup>9</sup> ».

§5

Je mentionnerai pour ma part l'incipit de la première tirade de Merteuil chez Müller à propos de la passion renaissante de Valmont (« Valmont. Je la croyais éteinte, votre passion pour moi. D'où vient ce soudain retour de flamme<sup>10</sup> », p. 125) qui semble faire écho à ce début de la lettre IV de Valmont : « Ce n'est pas la première fois, comme vous savez, que je regrette de ne plus être votre esclave ; et tout montre que vous dites que je suis, je ne me rappelle jamais sans plaisir le temps où vous m'honoriez de noms plus doux<sup>11</sup> » ; ou bien encore le portrait que dresse Merteuil de la Présidente de Tourvel : « ... toujours mise à faire rire ! avec ses paquets de fichus sur la gorge, et son corps qui remonte au menton<sup>12</sup> ! » qui autorise la marquise de Müller à traiter celle-ci successivement de « vache » (« Kuh »), de « sacré morceau de chair » (« ein mächtiges Stück Fleisch »), de « résidu » (« Bodensatz ») et de « triste rebut » (« trüben Rest ») (p. 128). De même, l'inclination très ambiguë de Merteuil pour la jeune Cécile quand elle lui prête sa voix trouve sa source dans des propos comme ceux de la lettre LIV : « Elle est vraiment aimable, cette chère petite ! Elle méritait un autre Amant ; elle aura au moins une bonne amie, car je m'attache sincèrement à elle. Je lui ai promis de la former, et je crois que je tiendrai parole<sup>13</sup> ». Enfin, la perversité de la même Cécile, telle qu'elle transparait dans la fin du roman, par exemple lettre CIX à propos du raccommodement avec Danceny lequel – je cite – « m'a dit que si j'avais quelque chose à lui dire, il viendrait le soir dans

<sup>9</sup>C. Klein, « Müller lecteur de Laclos », *Réécritures ; Heine, Kafka, Celan, Müller. Essais sur l'intertextualité dans la littérature allemande du XXème siècle*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1989, p. 160.

<sup>10</sup>« Valmont. Ich glaube Ihre Leidenschaft für mich erloschen. Wohin dieses plötzliche Wiederauf-flammen. »

<sup>11</sup>C. de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, lettre IV, Le Livre de poche, « Les Classiques », 1975, p. 52.

<sup>12</sup>*Ibid.*, lettre V, p. 55.

<sup>13</sup>C. de Laclos, *op. cit.*, lettre LIV, p. 171.

ma chambre, et je n'ai eu qu'à répondre que je le voulais bien » ; et Cécile de préciser que quand il l'a grondée, « c'était d'une manière<sup>14</sup>... » points de suspension de Laclos ! Ce à quoi fait écho la Cécile jouée par Merteuil : « Vous êtes plein d'attentions, Monsieur. Je vous suis obligée de m'avoir montré, d'avoir su me montrer de si pénétrante façon où Dieu demeure. Je vais prendre note de toutes ses demeures, je veillerai à ce que le flot des visiteurs soit ininterrompu, et à ce que ses invités s'y sentent bien, aussi longtemps que j'aurai assez de souffle pour les recevoir<sup>15</sup>. » (p. 144-145).

§6 C'est donc avec légitimité que Müller s'empare de Laclos, et nous pouvons réaffirmer ici ce que C. Klein disait déjà de « la parenté entre la démarche de Laclos et celle de Müller<sup>16</sup> ». Il y discernait trois aspects qui nous semblent fonder le choix müllérien du roman libertin.

§7 D'abord la référence permanente au théâtre chez Laclos, que ce soit le lieu où se nouent les intrigues amoureuses (lettre 85, épisode Prévan), ou le « grand théâtre » des salons parisiens où se déploient les talents des libertins ; les coups de théâtre sont nombreux ; la vie est spectacle, la moindre chambre devient « le théâtre d'une victoire » (cf. la longue lettre de séduction de Mme de Tourvel par Valmont, lettre 125) et la chute déshonorante finale de Merteuil aura bien lieu à l'Opéra, sous les huées (lettre 173). « Rien d'étonnant, note par ailleurs J.F. Peyret, qu'un auteur de théâtre soit tenté d'exprimer, comme jus de citron, la théâtralité dont le roman est gorgé<sup>17</sup>. »

§8 Ensuite, à la manière des personnages de Laclos qui portent un masque, simulent des sentiments, « Müller s'affirme dans ce besoin d'avancer masqué. Müller ne se sent à l'aise que dans l'écriture dramatique, moins personnelle que la prose<sup>18</sup>. »

§9 Enfin, il y a une parenté encore plus précise entre le dramaturge et la marquise, à travers le temps : c'est cet « acte de libération par lequel il devient sujet d'énonciation et sujet désirant<sup>19</sup> ». À l'image de Merteuil qui a forgé ses propres règles, fondées sur l'observation et la science d'elle-même et du monde (selon la célèbre lettre 81 : « Je puis

<sup>14</sup> *Ibid.*, lettre CIX, p. 347-348.

<sup>15</sup> « Sie sind sehr aufmerksam, mein Herr. Ich bin Ihnen verbunden, daß Sie mir so endringlich gezeigt haben, zeigen konnten, wo Gott wohnt. Ich werde mir all seine Wohnungen merken und dafür Sorge tragen, daß der Strom der Besucher nicht abreißt und seine Gäste sich wohlfühlen darin, solange Atem in mir ist, sie zu empfangen. »

<sup>16</sup> C. Klein, *op. cit.*, p. 160.

<sup>17</sup> J.F. Peyret, « Merteuil – matériau 1 », Revue *Didascalies* n° 7, décembre 1983, p. 21, cité par C. Klein, *op. cit.*, p. 163.

<sup>18</sup> C. Klein, *op. cit.*, p. 164.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 166.

dire que je suis mon propre ouvrage<sup>20</sup> »), pour asseoir son émancipation, Müller « est obsédé par la nécessité (intérieure et philosophique) de maîtriser sa vie le plus totalement possible<sup>21</sup> ».

§IO

Le choix de Laclos par Müller est bien ainsi cette maîtrise recherchée de soi, dans l'écriture, cette tension, entre les deux textes, qui pousse l'écrivain à devenir, peut-être paradoxalement, son propre créateur.

### LA POLYPHONIE (LES MASQUES)

« Valmont – Alors quoi. Continuons à jouer.

Merteuil – Jouer, nous ? Quoi, continuons<sup>a</sup> ? »

---

<sup>a</sup>H. Müller, *Quartett*, p. 142 (Valmont : « Was ist. Spielen wir weiter ? » Merteuil : « Spielen wir ? Was weiter ? »)

§II

Jusque-là, dans la pièce, Merteuil parle en son nom, et Valmont le sien ; si la pièce commence par un solo, le dialogue est un duo. Or, ce duo va se dédoubler. Cet effet se produit à l'occasion de la deuxième didascalie, qui signale la sortie de Valmont (p. 134). A partir de cet endroit du texte, Merteuil seule en scène pour son deuxième monologue va assumer la parole de Valmont qui s'adresse à Tourvel (« Madame de Tourvel. Mon cœur à vos pieds. N'ayez pas peur, amour de mon âme<sup>22</sup> », p. 134). Merteuil est seule mais dédoublée en Valmont, double voix, double personnage. C'est là la manière dont Heiner Müller « s'emploie à introduire du trouble<sup>23</sup> », selon les mots de Florence Baillet qui analyse cette « schizophrénie de l'intellectuel » qui semble, selon elle, être un élément structurant des textes de l'auteur. Elle trouve l'explication de ce mode d'écriture müllérien du regard démultiplié – de la voix ou de la partition est-on tenté de dire – dans le récit en prose de 1958 intitulé *Le Père*<sup>24</sup>, lequel raconte ce que Müller appelle « la première scène de son théâtre » : la nuit du 31 janvier 1933, son père, membre du SPD, est arrêté par des officiers SA. L'enfant observe la scène par l'entrebâillement de la porte, entend les voix croisées du père et des policiers, et se tait, fait semblant de dormir lorsque son père vient lui dire au revoir. D'où un sentiment extrême de trahison. La déchirure intérieure sera continuellement réitérée : d'une part dans le théâtre où Müller joue avec la pluralité

---

<sup>20</sup>C. de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Lettre LXXXI, p. 246.

<sup>21</sup>C. Klein, *op. cit.*, p. 167.

<sup>22</sup>« Madame de Tourvel. Mein Herz zu Ihren Füßen. Erschrecken Sie nicht, Geliebte meiner Seele ».

<sup>23</sup>F. Baillet, *op. cit.*, p. 188.

<sup>24</sup>H. Müller, *Der Vater*, 1958. « Le Père », avant *Hamlet-Machine*, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 7-8.

des points de vue et des voix retentissantes ; d'autre part dans la vie – ou plutôt son récit – quand, confronté au suicide de sa femme Inge, Müller imagine un personnage qui découvre le corps sans vie de la personne aimée et se dédouble : « J'avais l'impression de jouer au théâtre. Je me voyais [...] regarder un homme qui [...] se retrouve accroupi, sur le carrelage de sa cuisine, penché sur sa femme [...] et parlant avec elle comme avec une marionnette<sup>25</sup> ». C'est ce théâtre de marionnette, cette démultiplication des masques qui structure aussi *Quartett*.

§12

Pour en revenir au mode didascalique, il est aussi le procédé de cette inscription du quatuor dans le dialogue entre Merteuil et Valmont. Chacune des didascalies, proprement pesée, indique ou encadre le processus de la déclinaison des quatre voix du quatuor ; on peut dire que ce sont les traits d'union entre les différentes partitions. La troisième didascalie (« Entrée de Valmont<sup>26</sup> », p. 136) réitère l'entrée de Valmont, cette fois dans le rôle de Tourvel ; la didascalie participe de ce jeu qui dédouble l'instrument, qui change la voix (attendu, et nous n'entrerons pas dans cette étude technique, que la tessiture de Tourvel ne peut être celle de Valmont). Disons simplement que le jeu du lexique (en tous cas dans la traduction française) peut faire croire à un style propre à la dévote (cf. les termes du religieux : « salut, âme, le ciel, saint » et même « Dieu ») mais très vite démenti peut-être par le très cru mot d'« orifices » employé par Tourvel. Heiner Müller trouve d'instinct la possibilité de ce que les musicologues connaissent bien sous le nom de « substitution d'instruments ». « Toute substitution d'instrument est *a priori* suspecte » en musique mais parfois pour de bonnes raisons. C'est ce qu'explique Bernard Sève dans son étude philosophique de l'instrument de musique :

... il arrive, dans un quatuor à cordes, que le second violon et l'alto (je veux dire, les musiciens qui jouent le second violon et l'alto) échangent brièvement leurs parties, non sans scrupules et discussions préalables [...]. Ce sont d'ailleurs des substitutions doubles, puisque les musiciens échangent leurs parties (le violoncelle jouera les notes confiées à l'alto pendant que l'alto jouera les notes confiées au violoncelle). Les musiciens concernés pensent que ces substitutions se font *salve opere* : c'est même pour mieux « rendre l'œuvre » qu'ils s'autorisent ces entorses au respect littéral de la partition<sup>27</sup>.

§13

Les autres didascalies indiquent des « temps ». Les deux premiers servent à encadrer un court échange qui symbolise à lui tout seul ce jeu des voix et des masques : « Valmont

<sup>25</sup> « Avis de décès », rapporté par F. Baillet, *op. cit.*, p. 190.

<sup>26</sup> « Valmont ab ».

<sup>27</sup>B. Sève, *L'instrument de musique*, Paris, Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique », 2013, p. 329.

– Je crois que je pourrais m’habituer à être une femme marquise. Merteuil – Je voudrais le pouvoir<sup>28</sup>. » (p. 142).

§14

Ce qui se dit ici c’est l’échange des sexes, donc le travestissement des voix. Valmont en Tourvel, et Merteuil en Valmont, dans un trio qui veut jouer la chute de la Présidente. La seconde de ces didascalies introduit la suite du jeu : la séduction de Cécile, la « charmante nièce » (« Alors quoi. Continuons à jouer. »). Valmont réinvestit son identité propre, Merteuil joue cette fois la partition de Cécile, jusqu’à sa mort (p. 142 à 145, R47 « Anéantissement de la nièce<sup>29</sup> »). La quatrième partition est ainsi introduite. *Quartett* porte bien son nom puisqu’un véritable quatuor se dessine à l’intérieur du duo initial. Müller joue et jouit de ces masques, des mécanismes de distanciation critique qu’ils permettent<sup>30</sup> ; il joue des effets de miroir que proposent les protagonistes du roman de Laclos. Déjà le dispositif narratif de Laclos ne laissait transparaître aucune voix majeure, aucun point de vue dominant mais un croisement des différentes voix. Chez Müller, « à la mosaïque des lettres se substitue une construction brisée, une succession de césures qui figurent une lézarde [...] des découpes rythmées par l’identification, à soi ou non », selon Danielle Bajomée<sup>31</sup>. Il n’y a plus de représentation du libertinage, comme chez Laclos, mais une privation, une défaite (au sens aussi où Müller « défait » la fable première des *Liaisons*) ; ne reste que ce huis clos où les personnages sont enfermés, le glissement du salon d’avant la Révolution au bunker d’après la troisième guerre mondiale venant souligner cet enfer nouveau où se joue le quatuor, cet espace clos où il n’y a plus qu’à jouer : jouer à être l’autre, jouer à porter des masques, jouer la partition sonore, musicale, de voix sans représentation<sup>32</sup>. *Quartett* dit peut-être la limite du théâtre comme forme de représentation ; ou en tous cas sa mise en abîme : c’est ainsi qu’on peut interpréter l’une des images du spectacle de la chorégraphe Anne Teresa de Keersmaecker dans son adaptation dansée de *Quartett* où l’on voit Merteuil et Valmont observer une cage d’oiseau miniature (ou peut-être un aquarium !) qui contient le couple dansant de leurs doubles.

§15

Cette forme « quatuor » choisie par le dramaturge s’inscrit par ailleurs dans ces « nouveaux territoires du dialogue » interrogés par exemple par Jean-Pierre Ryngaert

<sup>28</sup>Valmont : « Ich glaube, ich könnte mich darin gewöhnen, eine Frau zu sein, Marquise. » Merteuil : « Ich wollte, ich könnte es ».

<sup>29</sup>« Die Vernichtung der Nichte ».

<sup>30</sup>Sur le masque critique, voir Richard Herzinger, Vorwort, « *Masken der Lebensrevolution, Vitalistische Zivilisations und Humanismuskritik* » in *Texten Heiner Müllers*, München, Verlag W. Fink, 1992.

<sup>31</sup>D. Bajomée, Revue *Didascalies* n° 7, décembre 1983, p. 25.

<sup>32</sup>Le texte se prête ainsi à la simple lecture. Voir à cet égard la lecture publique par Jeanne Moreau et Samy Frey au Festival d’Avignon en juillet 2007.



dans l'ouvrage collectif qui porte ce titre<sup>33</sup>. Il revient à Florence Baillet de montrer le « dispositif dialogique » complexe du dramaturge allemand qui réalise avec le quatuor la fragmentation de l'ancien chœur antique :

Quand Müller commente le mythe d'Orphée, il note en effet que si le poète est démembré, s'il n'y a plus aucune unité organique à restituer, en revanche chacun des fragments qui voguent sur le fleuve continue de chanter, constituant une voix autonome, dotée de sa perspective propre. Et c'est cette langue plurielle qui caractérise l'œuvre müllérienne<sup>34</sup>.

§16

À l'image des lettres de l'hypotexte romanesque, les voix en jeu dans *Quartett* relèvent plus d'un faisceau de répliques que d'une choralité, davantage d'une polyphonie que de voix à l'unisson, renvoie même à une disharmonie ouverte au lyrisme. Comme le souligne par ailleurs Ryngaert :

Du point de vue dramaturgique, les occurrences actuelles du chœur entrent dans les nouvelles logiques de composition, étant donné que le chœur propose un faisceau de répliques qui ne sont pas liées à l'avancée de l'action, qu'il affranchit du personnage individualisé et engagé dans un conflit et qu'il autorise le lyrisme<sup>35</sup>.

§17

À ce titre la formation du « quatuor » telle que Müller la sollicite ici peut entrer dans cette définition élargie de la polyphonie en jeu dans le chœur : « On peut se référer au chœur chaque fois que la parole est partagée, modulée, reprise et ressassée, souvent lyrique, plus poétique qu'active [...]. Le chœur devient l'utile fourre-tout d'énonciateurs indifférenciés [...] le véhicule commode d'une complète liberté d'énonciation<sup>36</sup>. » ; et ici d'une amplification du dialogue à deux, d'un jeu d'échos de la correspondance entière à travers le duo initial. Mais ce que vient souligner la référence au quatuor c'est que « la recherche rythmique ou musicale supplante alors toute approche référentielle [...] la parole émise et proférée se rapproche du poème ou de la prière<sup>37</sup> ». La postmodernité générée ici par Heiner Müller s'autorise d'une dramaturgie du rythme de la musique (où souffle et sexe se confondent peut-être ; voir à cet égard comment Merteuil simule l'acte sexuel dans son premier monologue : « Ne vous pressez pas, Valmont. Comme

<sup>33</sup>J.P. Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Actes Sud, « Papiers », 2005.

<sup>34</sup>F. Baillet, dans J.P. Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, *op.cit.*, p.98.

<sup>35</sup>J.-P. Ryngaert, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition* Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006, p. 100.

<sup>36</sup>*Op. cit.*, p. 104.

<sup>37</sup>*Op. cit.*, p. 105

cela c'est bien. Oui, oui, oui<sup>38</sup>. », p.126). F. Baillet rappelle que « lorsque Müller mettait en scène ses propres textes, il insistait avant tout sur la musicalité de ses dialogues<sup>39</sup> ». Un théâtre non plus visuel mais qui se donne « à entendre ». Théâtre de l'oreille et de la duplicité des voix ; un théâtre qui « serait alors un lieu où l'on réapprend à être attentif à ce que parler fait et veut dire ». Les voix se dédoublent, de deux à quatre, débordent les personnages, affolent les acteurs « placés au carrefour d'énoncés qui ne font que les traverser », participant « d'un complexe de situations énonciatives dont la mise en œuvre requiert, du moins incite à développer un mode de jeu choral et chorégraphié<sup>40</sup> », d'un système nouveau (vocal et visuel) à interactions constantes, celle des masques qui forment, déforment, informent les voix (voir l'étymologie de « personnage » : *persona*, mot étrusque qui désigne les masques de théâtre comme porte-voix). Ce que représente dès lors le quatuor ce sont les personnages et leurs masques : « Quand on écrit des pièces de théâtre, on peut toujours parler à travers les différents personnages, qui fonctionnent comme des masques. Voilà pourquoi je préfère le théâtre – à cause des masques<sup>41</sup>. » Et dans *Quartett*, Valmont (en Merteuil) à Merteuil (en Valmont) : « Le diable a bien des déguisements. Un nouveau masque, Valmont<sup>42</sup> ? » (p. 140). Quatre personnages en deux, deux acteurs pour quatre discours, quatre voix ; on est loin d'une adaptation. Le dispositif adopté par Müller, celui de la parole « soufflée » ressemble à une composition de « variations extrêmement libres, quasi jazziques. Une série de chœurs avec des changements d'instruments. Ligne de fuite par le jeu : devenir-musique du drame », selon les mots de Jean-Pierre Sarrazac<sup>43</sup>.

### LA CONDENSATION (LE RÊVE)

§18

Si, comme on vient de le voir, l'écriture de Müller est une expansion des possibilités narratives et sensibles de la voix, elle est aussi un formidable exercice de réduction du texte originel, réduction qui n'appauvrit pas, mais réussit à garder le concentré – l'essence (au sens des parfumeurs) – du dialogue libertin. Dans un geste inverse de celui décrit juste avant, le dramaturge resserre, filtre, choisit, opère : sa dramaturgie est alors celle d'une condensation de la parole prolifique des épistoliers. Du roman par lettres d'origine Müller sacrifie beaucoup de voix au profit exclusif de celles, contrefaites, de Tourvel et Vo-

<sup>38</sup> « Übereilen Sie sich nicht, Valmont. So ist es gut. Ja Ja Ja. »

<sup>39</sup>F. Baillet, *op. cit.*, p. 100.

<sup>40</sup>Toutes références à J.-P. Ryngaert, *Le personnage théâtral contemporain*, *op. cit.*

<sup>41</sup>H. Müller, *Fautes d'impression*, L'Arche, p. 38.

<sup>42</sup> « Die Teufel konnte viele Verkleidungen. Eine Neue Maske, Valmont ? »

<sup>43</sup>J.P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2012, p. 377.

langes et celles réelles, sur le plateau, de Valmont et Merteuil. De sa propre polyphonie (qu'on vient de montrer), le dramaturge opère le geste inverse (ou parallèle), celui d'une écriture extrêmement resserrée ; la galerie des personnages de Laclos s'est déjà dépeuplée, celle de Müller lui-même se resserrent encore en un duo capable de se dédoubler grâce à la figure – ou plutôt à l'écho – d'un quatuor fantôme. Müller le dit, qui affectionne tout particulièrement ce mode d'écriture qui dépouille l'œuvre pour en faire mieux retentir l'articulation essentielle : « Quand j'écris sur un sujet, quel qu'il soit, je ne m'intéresse qu'à son squelette<sup>44</sup>. » Le geste de l'écriture chez Müller s'amorce dans la lecture ; le processus créatif suppose un déplacement de l'attention de l'écriture vers la lecture – et vice versa – la lecture étant toujours conçue comme une condensation et une exaspération du sens de l'hypotexte.

§19 Le processus de condensation répond en fait, chez Müller à trois raisons. Tout d'abord son mode d'accès à l'œuvre : la lecture par Müller du roman de Laclos résulte de la préface écrite par Heinrich Mann pour introduire la traduction allemande des *Liaisons dangereuses*. Il écrit dans son autobiographie :

*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 faite. 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<sup>45</sup>.

§20 Le dramaturge appréhende ainsi le roman par la médiation de son compatriote H. Mann.

§21 Mais, au-delà de sa genèse, le processus de réduction à l'œuvre dans *Quartett* résulte surtout d'un exercice d'assimilation et de remémoration qui est, chez Müller, une manière de parvenir à la compréhension d'un texte. Réduire c'est ainsi comprendre. On a déjà évoqué cette faim d'ogre du dramaturge à propos du texte : « D'abord je le bouffe, et ensuite je le comprends. Le plus important, c'est le souvenir. Et l'émotion est le seul moyen de retrouver la mémoire de la situation. » C'est paradoxalement en pratiquant la condensation que Müller témoigne le mieux de sa profonde intelligence de la démarche de Laclos. « 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>46</sup>. »

<sup>44</sup>H. Müller, *Erreurs choisies*, Paris, L'Arche, 1988, p. 102.

<sup>45</sup>H. Müller, *Guerre sans bataille : vie sous deux dictatures : une autobiographie*, L'Arche, 1997, p. 268.

<sup>46</sup>H. Müller, *Fautes d'impression*, op. cit., p. 85.

§22

Enfin, la figure du quatuor (selon laquelle  $2 = 4$ ) est le signe d'une condensation telle que celle pensée par Freud dans *L'Interprétation des rêves*. Christian Klein a été le premier à rapprocher le travail de Müller de ce que le psychanalyste a contribué à analyser comme l'un des deux mécanismes fondamentaux du rêve : la condensation et le déplacement. Ainsi pensée, la réécriture est un rêve « sur ... », préposition laissée ouverte ; ou « à partir » d'un matériau qu'elle ne restitue qu'en partie. Freud écrit

Si l'on considère que, parmi les pensées de rêve qu'on a découvertes, très peu sont représentées dans le rêve par l'un de leurs éléments de représentation, on devrait en conclure que la condensation advient par la voie de l'omission, le rêve n'étant pas une traduction fidèle ou une projection point par point des pensées de rêve, mais une restitution extrêmement incomplète et lacunaire de celles-ci<sup>47</sup>.

§23

Freud analyse dans les mêmes pages un rêve, celui de « l'injection faite à Irma » ; le psychanalyste y découvre qu'Irma apparaît dans une série de situations qui renvoient en fait à plusieurs personnes mais que celles-ci n'apparaissent pas dans le rêve. Il précise :

... elles se cachent derrière la personne de rêve « Irma », qui prend ainsi la forme d'une image collective, avec des traits à vrai dire contradictoires. Irma devient la représentante de ces autres personnes sacrifiées lors du travail de condensation, car je fais se dérouler en elle tout ce qui me rappelle, trait pour trait, ces personnes<sup>48</sup>.

§24

C'est le même processus, semble-t-il, qui se déploie dans *Quartett*. Merteuil joue Valmont auprès de Tourvel *in absentia*. Ce faisant, elle contraint Valmont à jouer Tourvel. Elle agit en metteur en scène qui distribue les rôles : elle s'empare du rôle du séducteur et contraint Valmont à prendre le rôle de sa victime, Tourvel, fidèle en cela au rôle de victime du vicomte dans *Les Liaisons*. Merteuil joue aussi Cécile. Là encore le choix ne doit rien au hasard, si l'on considère dans le roman les indices nombreux de l'attirance de la marquise pour la jeune et sensuelle Cécile<sup>49</sup>. Christian Klein montre que la condensation est toujours justifiée et signifiante. Elle est, pour H. Müller et ses personnages, à la fois sauvegarde et exhibition de la mémoire : par exemple ces indécents souvenirs que Merteuil s'amuse à évoquer dans *Quartett* :

Un rêve (...) Une image féconde : le musée de nos amours. Nous ferions salle comble, n'est-ce pas Valmont, avec les statues de nos désirs en décomposition. Les

<sup>47</sup>S. Freud, *Œuvres complètes*, vol. IV, PUF, 2003, p. 323

<sup>48</sup>S. Freud, *op. cit.*, p. 336

<sup>49</sup>Voir sur ce point l'analyse de C. Klein dans « Müller lecteur de Laclos », *op. cit.*, p.176.

rêves morts, classés par ordre alphabétique ou chronologiquement, libérés des hasards de la chair, préservés des terreurs du changement. Notre mémoire a besoin de béquilles : on ne se souvient même plus des diverses courbes des queues, sans parler des visages : une brume<sup>50</sup>.

§25

Le travail de condensation par redistribution et réduction des rôles émince le texte originaire et le surdétermine pour permettre à Müller une réappropriation des *Liaisons dangereuses*. La forme du quatuor est à la fois l'épure et la résonance d'une forme fantomatique qui fait retour. Freud explique encore :

Là où apparaissent dans un rêve des paroles qui en tant que telles se différencient expressément des pensées, la règle qui prévaut alors sans exception est qu'une parole du rêve provient de la parole remémorée dans le matériel du rêve [...] fréquemment la parole du rêve est faite de pièces et morceaux à partir de divers souvenirs de paroles ; l'énoncé littéral y restant semblable à lui-même, le sens se modifiant éventuellement selon une autre signification ou selon plusieurs. Il n'est pas rare que la parole du rêve serve de simple allusion à un événement lors duquel survient la parole remémorée<sup>a</sup>.

<sup>a</sup>S. Freud, *op. cit.*, p. 347-348.

§26

*Quartett* fait entendre ces « souvenirs de paroles », joue la revenance du désir des libertins, la fatalité de sa mémoire représentée, énoncée et écoutée comme une nouvelle parole. Manière pour Müller de convoquer à son tour les fantômes qui le hantent.

<sup>50</sup>H. Müller, *Quartett*, p. 127-128 (« Ein Traum (...) Eine ergiebige Vorstellung : das Museum unserer Lieben. Wir hätten volle Häuser, wie, Valmont, mit den Bildsäulen unsrer verwesten Begierden. Die toten Träume, nach dem Alphabet geordnet oder aufgereiht in Chronologie, frei von den Zufällen des Fleisches, den Schrecken der Verwandlung nicht mehr ausgesetzt. Unser Gedächtnis braucht die Krücken : man erinnert sich nicht einmal an die verschiedene Krümmung der Schwänze, von den Gesichtern zu schweigen : Ein Dunst »).

## LE DIALOGUE AVEC LES MORTS (L'IMPROVISATION)

« Nous devrions faire jouer nos rôles par des tigres.  
Encore une morsure, encore un coup de griffe ?  
L'art dramatique des bêtes féroces. »<sup>4</sup>  
Heiner Müller

---

<sup>4</sup>H. Müller, *Quartett*, p. 133 (« Wir sollten unsern Part von Tigern spielen lassen. Noch ein Biss gefällig, noch ein Prankenhieb. Die Schauspielkunst der Bestien »).

« ... de la tombe mal fermée surgit un long cri. »<sup>4</sup>  
Roland Barthes

---

<sup>4</sup>R. Barthes, *Fragment d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, « Tel quel », 1977, p. 126.

§27

Les personnages de *Quartett* sont en eux-mêmes des fantômes ; figures spectrales, on l'a vu, du roman originaire, voix qui résonnent telles des vestiges du dix-huitième siècle français. Mais aussi voix des morts. Dans le roman déjà, Valmont succombe et Merteuil, défigurée, connaît un exil qui ressemble au trépas. Seule Cécile en réchappe. Dans la pièce de Müller, les deux interlocuteurs connaissent cette mort, et trois des quatre voix du quatuor se taisent : en R 47, Valmont s'adresse à Cécile (Merteuil) pour lui dire :

Je veux libérer votre sang de la prison des veines, les entrailles de la contrainte du corps, les os de l'étau de la chair. Comment sinon saisir de mes mains, et voir de mes yeux, ce que l'enveloppe éphémère soustrait à mon regard et à ma prise. L'ange qui demeure en vous, je veux le renvoyer dans la solitude des étoiles. »  
Merteuil – Anéantissement de la nièce.  
*Un temps*<sup>51</sup>. » (p. 146)

§28

La mort de Cécile est la première mort, suivie de très près par celle de la Présidente (« Valmont – La Présidente est tombée (...) Merteuil – Et maintenant Valmont, nous allons laisser la Présidente mourir de sa faute inutile<sup>52</sup>. », p. 146). Puis, c'est au tour cette fois de la Marquise ; sa mort est annoncée dans l'échange des instruments du quatuor par une Merteuil qui joue la partition de Valmont et proclame par conséquent sa propre

---

<sup>51</sup> « Ich will Ihr Blut befreien aus dem Gefängnis der Adern, das Eingeweide aus dem Zwang des Leibs, die Knochen aus dem Würgegriff des Fleisches. Wie sonst kann ich mit Händen greifen und mit Augen sehn, was die vergängliche Hülle meinem Blick und Griff entzieht. Ich will den Engel, der in Ihnen wohnt, entlassen in die Einsamkeit der Sterne ». Merteuil : « Die Vernichtung der Nichte ». *Pause*.

<sup>52</sup>Valmont : « Die Präsidentin ist gefallen (...) » Merteuil : « Und jetzt wollen wir die Präsidentin sterben lassen, Valmont, an ihrem vergeblichen Fehltritt ».

mort avec retentissement : « Passons au sacrifice de la dame<sup>53</sup>. » (p.146). Merteuil meurt dans Valmont (« Vous n'avez pas besoin de me dire, Marquise, que le vin était empoisonné. Je voudrais pouvoir assister à votre mort comme j'assiste maintenant à la mienne<sup>54</sup>. » p.149) ; Valmont meurt en Merteuil (« Merteuil – Mort d'une putain<sup>55</sup> »).

§29

La mort retentit ainsi dans la réécriture. La mort, partout à l'horizon. La parole résurgente du roman vient affleurer à la surface d'une nouvelle terre, celle de la deuxième partie de la didascalie initiale : « Un bunker d'après la troisième guerre mondiale » (« *Bunker nach dem dritten Weltkrieg* »). Si l'espace change c'est que le jeu s'est déplacé, il a lieu comme l'analyse J.-P. Sarrazac, « dans un esprit propre à séduire Genet<sup>56</sup>, au bord d'une fosse en attente de charnier », dans une période « elle-même fondée sur un écart, un battement entre Histoire et post-Histoire [qui] nous renvoie conjointement à l'apogée et au crépuscule de la modernité issue des Lumières<sup>57</sup> » ; et le critique d'évoquer aussi des personnages qui « portent en eux les cadavres parlants de leurs partenaires, Volanges et Tourvel, et sont eux-mêmes déjà promis à la mort, Merteuil par son “cancer mon amour” et Valmont par son acte sacrificiel de la fin de la pièce<sup>58</sup> ». Revenons, oui, au couple Merteuil / Valmont qui dès 1782<sup>59</sup>, séduit et corrompt à distance ; ceux-ci continuent à le faire dans *Quartett*, devenus figures centrales de cette constellation. L'interchangeabilité des bouches (équivalence libertine entre le sexe et la musique) reprenant des histoires connues, se gonfle d'une parole morte. Les personnages paraissent habités par l'autre de la parole, le quatuor fait entendre une forme fantomatique du roman épistolaire. Comme tout chœur, la « formation » (ici Merteuil / Valmont et consort fantomatique) est livrée (ou se livre) à l'improvisation ; le quatuor initial, dans son rythme double (on l'a vu) d'amplification et de condensation s'ouvre à l'improvisation. La réécriture – qui n'est pas plagiat – trouve sa légitimité dans la greffe d'un sens nouveau : la mort, assez peu présente chez Laclos, devient ici prépondérante, voire obsessionnelle. C'est à la fois l'apport,

<sup>53</sup> « das Damenopfer »

<sup>54</sup> « Sie brauchen mich nicht zu sagen, Marquise, dass der Wein vergiftet war. Ich wollte, ich könnte Ihnen beim Sterben zusehn wie jetzt mir ».

<sup>55</sup> « Tod einer Hure ».

<sup>56</sup> On se souvient du texte de Jean Genet, *L'Étrange mot d'...*, où celui-ci rapproche le théâtre du cimetière : « Le théâtre sera placé le plus près possible, dans l'ombre vraiment tutélaire du lieu où l'on garde les morts ou du seul monument qui les digère. », *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, 2002, p. 880.

<sup>57</sup> J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 375.

<sup>58</sup> *Idem.*

<sup>59</sup> Petite parenthèse amusante dans la perspective de notre réflexion sur le quatuor et la littérature : c'est en 1782, année de publication des *Liaisons dangereuses*, que Haydn dédie 6 quatuors à Mozart.

la touche personnelle mais, de façon plus essentielle, le cap nouveau qui est donné par le dramaturge allemand, et qui garantit la valeur et la preuve de son appropriation du récit premier. Comme le souligne encore Sarrazac,

... le jeu cancérise le drame. De l'intérieur du texte, le jeu impose son rythme [...] celui d'une agonie, d'une lente chute dans le charnier commun – d'après la troisième guerre mondiale [...]. Jeux de tous les dérèglements – du sexe et de la mort. Jeu lui-même dérèglé, au cours duquel Merteuil et Valmont ne cessent de saccager tous les codes<sup>60</sup>.

§30

Et Müller de détraquer à son tour le roman, de casser son jouet. Lors d'un entretien consacré à *Quartett*, en 1982, il dit : « Mon impulsion fondamentale dans le travail est la destruction. Casser aux autres leur jouet. Je crois à la nécessité d'impulsions négatives<sup>61</sup>. » D'où l'obsession de la dégradation des choses, de la décomposition, des odeurs fétides et des flux corporels, laquelle renvoie à ce qui touche la pointe du désir. Merteuil et Valmont contemplant la fin de leur désir, qui est leur chute. Le duo s'embrase encore en ce quatuor fantôme qui à la fois étend et condense le deuil amoureux ; cette ultime contraction poétique de la parole du désir s'appelle un « spasme », un long cri de lyrisme et de sauvagerie mêlés, un chant au bord de la tombe de la passion amoureuse<sup>62</sup>. Mais, paradoxalement, cette perspective funeste affirme son contraire, une foudroyante volonté de vivre. Ce qu'affirme Valmont avec ironie, rappelant que « la vie va plus vite quand la mort devient spectacle » et que la « parade des jeunes culs » est là pour « nous rappeler quotidiennement que nous sommes éphémères<sup>63</sup> ». Müller interroge dans sa démarche de réécriture cette interaction essentielle entre la création et la destruction. « Qui crée veut la destruction » fait-il dire à son Valmont (p. 143) faisant écho à Sade<sup>64</sup> et à Bataille commentant Sade : « la vie était à le croire, la recherche du plaisir, et le plaisir était proportionnel à la destruction de la vie. Autrement dit, la vie atteignait le plus haut degré d'intensité dans une monstrueuse négation de son principe<sup>65</sup>. »

§31

Mais le mouvement s'inverse ; le spectacle n'est pas une représentation de la mort, pas plus une reconstitution de la vie, un écho du roman (ce qu'on appelle traditionnel-

<sup>60</sup>J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 377.

<sup>61</sup>H. Müller, « Je chie sur l'ordre du monde », *Erreurs choisies, op. cit.* p. 99.

<sup>62</sup>Voir R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*

<sup>63</sup>*Quartett*, p. 131-132.

<sup>64</sup>« la destruction est donc une des lois de la nature » (Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, Paris, Gallimard, « Folio », 1976, p. 158).

<sup>65</sup>G. Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 200.



lement « réécriture », et le mot sonne faux, dissonne). Il ne s'agit pas moins de faire revenir les morts dans le présent de la communauté des vivants. Dès lors les personnages de Merteuil, Valmont (et leurs avatars Tourvel, Volanges) ne sont plus des morts mais des spectres. Ce quatuor est fantôme parce que la réécriture est toujours une convocation des spectres. Celui qui décide de « réécrire », de s'affronter au « matériau » (« material » en allemand, terme müllérien par excellence<sup>66</sup>) décide de faire advenir les voix de l'au-delà. Toujours. Müller croit à la nécessité de la « réouverture du dialogue avec les spectres, il est l'auteur d'un théâtre de la résurrection » selon Laure Couillaud<sup>67</sup> : « L'une des fonctions du drame est la conjuration des morts - le dialogue avec les morts ne doit pas s'interrompre avant qu'ils n'aient rendu la part d'avenir qui est enterré en eux [...] Si nous avons un théâtre, ce sera un théâtre de la résurrection<sup>68</sup>. » Si nous avons une musique, c'est celle de la dissonance.

### CODA (LA DISSONANCE)

« Nous entendons discuter quatre personnes intelligentes<sup>a</sup>... »

Goethe, Lettre à Friedrich Zelter

<sup>a</sup> « Nous entendons discuter quatre personnes intelligentes, nous pensons saisir des morceaux de leur conversation tout en découvrant quelque chose des spécificités des instruments » (Correspondance avec C.F. Zelter, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (1799-1832), München, Carl Hanser Verlag, 1985, vol. 20. Correspondance non traduite à notre connaissance)

§32

Ainsi Müller détraque le roman de Laclos ; il commence par la trahison, et finit par la fausse note. La musicalité qu'il convoque n'est pas de l'ordre du respect. Il lui faut casser la boîte à musique, et jouer les fausses notes d'un chant funèbre<sup>69</sup>. Un échange entre Jean Jourdheuil, Jean-François Peyret et Heiner Müller, en 1983, est révélateur :

Jean Jourdheuil : Dans *Quartett*, on a l'impression que tu travailles le texte de Laclos, non pour l'adapter ou l'actualiser mais pour le détruire.

<sup>66</sup>Voir l'entretien « Heiner Müller oder Leben im Material » (H. Müller ou une vie dans le matériau), Müller im « Gespräch mit Hermann Theißen », 1992, in : *Die Deutsche Bühne*, Nr. 8, 8.8.1992, S. 8-12.

<sup>67</sup>L. Couillaud, « *Quartett* de Heiner Müller : le désir et le vide », *Variations, Revue internationale de théorie critique*, <https://journals.openedition.org/variations/478>, consulté le 13 juin 2018

<sup>68</sup>H. Müller, cité par Günther Heeg, « Empire Mort Allemagne Théâtre de la résurrection », *Théâtre/Public* 160-161, 2001, p. 88.

<sup>69</sup>Voir l'analyse de ce double mouvement de déconstruction-reconstruction dans Genia Schulz, *Gelächter aus toten Bäüchen, Dekonstruktion und Rekonstruktion des Erhabenen bei Heiner Müller*, in *Merkur* 43, 1989, p. 764-777.

Heiner Müller : Au fond, ce n'est rien de plus que ce que font les enfants avec les poupées. De temps en temps, l'enfant veut savoir ce qu'il y a dans la poupée. Pour cela il faut la casser, sinon on ne saura jamais ce qu'il y a dedans. La seule morale de l'art est en fait une pulsion anthropologique : vouloir savoir ce qu'il y a dans la poupée.

Jean-François Peyret : Et dedans il y a de la sciure !

Heiner Müller : Et c'est pour cela que ça devient du théâtre<sup>70</sup>.

§33

Vouloir explorer « ce qu'il y a dedans ». Tout le théâtre d'Heiner Müller procède de cette tension entre forme et déformation, entre création et destruction, entre consonance et dissonance. La recherche de la discordance entre les éléments du dialogue théâtral, telle qu'on vient de l'approcher dans *Quartett*, relève bien de cette notion musicale qui cherche à produire une impression d'instabilité, de contrariété même entre les notes, les mots et les affects ; ce qui constitue ce que les musicologues et les écrivains de théâtre appellent de la même manière « réplique<sup>71</sup> ». C'est justement cette disposition du quatuor, différente du chœur, qui peut autoriser la « dissonance » selon le mot de J.-P. Sarrazac<sup>72</sup>. On pourrait aussi convoquer en finissant le terme sonore de la « cacophonie », du grec *kakophonia*, autrement dit la « mauvaise voix », cette dissonance phonique qui, dans la musique ou dans le texte, révèle des liaisons difficiles (à prononcer), ces « liaisons dangereuses » à écouter (poison de l'oreille), non pas seulement des erreurs ou des curiosités, mais des figures de style qui mettent en valeur cette tension puissante entre deux temps ou deux mondes, cet intervalle retentissant qui ouvre aux territoires du plaisir et de la mort.

§34

Ce quatuor fantôme est avant tout un duo ( $4 = 2$ ), le duo de l'homme et de la femme, inscrit dans ce théâtre que réclamait Heiner Müller, ce lieu « d'écriture de l'histoire<sup>73</sup> », ce plateau où se continue quelque chose de l'humanité des hommes, où perdurent leur mémoire et leur chant. Lorsque Patrick Chéreau monte *Quartett* en 1985 à Nanterre Amandiers, il le fait dans le décor qui a servi précédemment à l'opéra *Lucio Silla* de Mozart (et à *La Fausse suivante* de Marivaux, pièce des masques).

Les spectateurs découvrent, occupant tout l'arrière-plan, le mur original monu-

<sup>70</sup> « La littérature va plus vite que la vie », *Erreurs choisies*, op. cit., p. 133.

<sup>71</sup> Selon la notion d'« affinité exemplaire » étudiée par B. Sève dans *L'instrument de musique*, op. cit., p. 242 : « dialogue des instruments : les instruments se répondent de telle sorte que la structure « affirmation/réplique » soit incontestable.

<sup>72</sup> J.-P. Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Éditions Circé, « Circé Poche », 2005.

<sup>73</sup> Entretien « Le soc de charrue du mal », *Esprit, pouvoir et castration*, éditions Théâtrales, 1997, p. 24.

mental de *Lucio Silla* [...]. Au-dessus de la fosse d'orchestre ouverte, on a disposé une austère passerelle de commandement, de celles qu'on utilise d'habitude pour les mises en scène d'opéra, et qui permettent au metteur en scène d'accéder à la scène. Les comédiens arrivent, par une échelle, de la fosse des musiciens ou de la salle. Comme s'ils étaient les invités d'une répétition achevée de *Lucio Silla* [...] <sup>74</sup>.

§35

Ce sera la plaisante image finale de nos deux spectres à qui on pourrait appliquer aussi les mots de George Banu : « Tout est vif chez eux... et, dans ce sens, ils sont « intouchables ». Le moindre geste les blesse, et seule, parfois, la parole les apaise. Elle retarde la fin et les empêche d'expirer... jeunes, toujours jeunes, blessés inguérissables<sup>75</sup>. »

### Quelques mots à propos de : Henri Detchessahar

Lycée Camille Jullian, Bordeaux

Henri Detchessahar est professeur certifié de Lettres / Théâtre au lycée Camille Jullian de Bordeaux. Il travaille régulièrement avec la Théâtre National Bordeaux Aquitaine et divers acteurs et artistes du spectacle vivant à Bordeaux et dans la Région bordelaise. Intervenant sur les problématiques du théâtre à l'Université et en formation pour les enseignants. Son travail de recherche s'inscrit dans une réflexion plus générale sur la notion de spectre et de hantise au théâtre, dans la suite des travaux de Monique Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute* (voir « La hantise du chien dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès », dans les actes du colloque « Hantises et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain », Metz, Université de Lorraine, Presses universitaires de Dijon, à paraître) et surtout de Pierre Katuszewski, *Ceci n'est pas un fantôme*.

<sup>74</sup>Jurgen Werth, Radio NDR III, cité dans *Nanterre Amandiers*, « Les années Chéreau, 1982-1990 », Imprimerie Nationale, « Le Spectateur Français », 1990, p. 116.

<sup>75</sup>G. Banu, à propos des personnages de Krzysztof Warlikowski dans *Théâtre écorché*, Actes Sud, « Le Temps du théâtre », 2007, p. 183.

**Pour citer cet article**

Henri Detchessahar, « Quatuor fantôme : une lecture de *Quartett* d'Heiner Müller », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Quatuor, littérature et cinéma » n° 18, printemps 2018, mis à jour le : 07/07/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/312>.