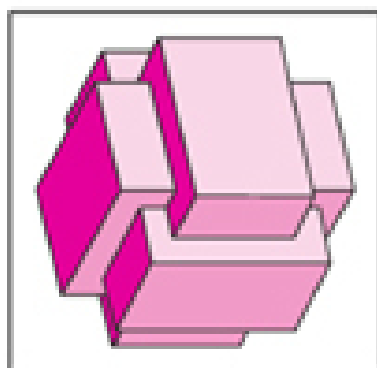


Thomas Zenetti

Du texte-hydre au texte-sphinx

Les inserts dans le théâtre
de Heiner Müller

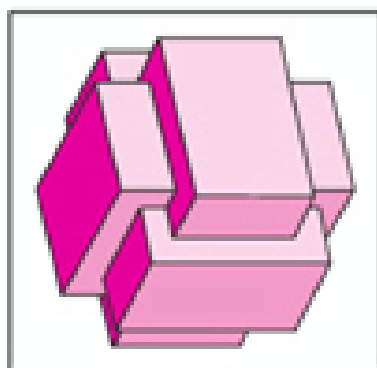


COLLECTION
▶ CONTACTS ◀

Thomas Zenetti

Du texte-hydre au texte-sphinx

Les inserts dans le théâtre
de Heiner Müller



COLLECTION
▶ CONTACTS ◀

Introduction

Cette pièce ne vise pas à représenter le combat de l'Ancien et du Nouveau, dont un auteur dramatique ne saurait décider, comme conclu par la victoire du Nouveau avant la chute du dernier rideau; elle vise à le porter dans le nouveau public qui, lui, en décide.¹

Dès le prologue à sa première pièce dramatique, *Der Lohndrucker* (*Le Briseur de salaires*, écrite entre 1956 et 1957)², Heiner Müller affiche sa détermination d'écrire un théâtre politique et d'attribuer un rôle actif à son public. Ce double objectif situe son œuvre dans la filiation de celle de Bertolt Brecht. Ce n'est pas un hasard si ce dernier, qui aimait se qualifier de «*Stückeschreiber*» («auteur dramatique»), est présent dans le prologue cité par le terme, presque identique, de «*Stückschreiber*». Le «combat de l'Ancien et du Nouveau», que Müller veut porter dans le public, fait écho à un discours que Brecht tint en 1956 devant le quatrième Congrès des Ecrivains de RDA:

Ce que nous devons arriver à faire, c'est déclencher dans le public un combat, à savoir le combat du Nouveau contre l'Ancien.³

Fasciné par les pièces didactiques de Brecht, Müller avait essayé en 1951, sans succès, de trouver un emploi au *Berliner Ensemble*.⁴ La façon qu'a Brecht de placer les spectateurs devant des contradictions, sans leur fournir immédiatement une solution, a fortement influencé les débuts

-
- 1 «Das Stück versucht nicht, den Kampf zwischen Altem und Neuem, den ein Stückeschreiber [!] nicht entscheiden kann, als mit dem Sieg des Neuen vor dem letzten Vorhang abgeschlossen darzustellen; es versucht, ihn in das neue Publikum zu tragen, das ihn entscheidet.» (MÜLLER, Heiner: [Vorspruch zu] *Der Lohndrucker*, in: *Neue Deutsche Literatur*, 5(1957), Heft 5, p. 116; traduction française: BESSON, Jean-Louis / JOURDHEUIL, Jean: [Préface à] Müller, Heiner: *L'Homme qui casse les salaires*, in: *H.C.S.*, p. 10.) Depuis l'édition de 1975, la pièce est publiée sans ce prologue.
 - 2 In: *W3*, pp. 27-64; traduction française par Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil sous le titre *L'Homme qui casse les salaires*, in: *H.C.S.*, pp. 9-49 (La première publication de cette traduction, dans la revue *Théâtre/Public*, n° 87, mai-juin 1989, portait le titre *Le Briseur de salaires*. J'ai gardé ce premier titre, mieux connu).
 - 3 «Was wir erreichen müssen, ist, daß im Publikum ein Kampf entfacht wird, und zwar ein Kampf des Neuen gegen das Alte.» (HECHT, Werner (Hrsg.): *Brecht im Gespräch. Diskussionen, Dialoge, Interviews*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975 (Edition Suhrkamp), p. 173; traduction française in: MAIER-SCHAEFFER, Francine: *Heiner Müller et le «Lehrstück»*, Bern: Verlag Peter Lang, 1992, p. 80).
 - 4 Cf. *KOS*, pp. 82-84.

dramatiques de Heiner Müller. *Der Lohndrucker* reprend ainsi un sujet que Brecht voulait traiter au début des années cinquante, mais qu'il finit par abandonner, et dont l'histoire pourrait se résumer ainsi: un activiste décide de réparer le four de son usine sans arrêter la production; augmentant ainsi la productivité, il devient un «héros du travail socialiste», mais, par son dévouement, il se désolidarise de ses collègues qui le considèrent comme un «briseur de salaires».

La fable du *Lohndrucker* repose sur un événement qui se produit réellement en 1949, dans une usine est-allemande. Traitant de la construction difficile d'une nouvelle société au plan tant politique qu'économique, la pièce de Müller s'inscrit, tout comme celles qui suivent, dans le genre des *Aufbaustücke* (pièces de la production), très répandu dans la jeune République Démocratique d'Allemagne. Cependant, l'auteur se garde de glorifier son «ouvrier modèle». En contradiction avec le personnage historique, Hans Garbe, en opposition également avec le projet de Brecht, il invente à son protagoniste un passé trouble, entre collaboration et résistance contre les nazis. Au lieu de créer un mythe fondateur de la RDA, Heiner Müller décrit la contradiction fondamentale qui sous-tend le «premier Etat des ouvriers et paysans sur le sol allemand»: vouloir créer le Nouveau avec de l'Ancien, vouloir créer une société socialiste avec une génération qui, peu avant, avait encore acclamé Hitler.

Si Heiner Müller se situe, avec son prologue au *Lohndrucker*, dans la trajectoire de Brecht, il n'est pas épigone pour autant. Le petit décalage, presque imperceptible, de «Stückeschreiber» à «Stückschreiber» semble indiquer une volonté de se démarquer de son modèle. De par son statut doublement liminaire – en tant que texte introducteur et en tant qu'il ouvre la première pièce dramatique de Heiner Müller – ce prologue revêt une dimension programmatique et définit un projet d'écriture à la lumière duquel il serait possible de lire l'ensemble de l'œuvre. Entre filiation et modification de plan d'action initial, la production mülle-rienne se diversifie et renouvelle la forme et le contenu d'un théâtre politique d'inspiration brechtienne.

D'un point de vue thématique, ses pièces sont certes toutes des pièces politiques, en ce qu'elles mettent toujours en scène des conflits déchirant

l'individu et la société. Mais les conflits que l'auteur choisit de mettre successivement en lumière témoignent d'un déplacement d'accent et d'intérêt. Les premières pièces, toutes conçues conformément au genre des *Aufbaustücke*, sont suivies par une série de textes, regroupant notamment *Germania Tod in Berlin* (*Germania mort à Berlin*, 1956/1971)⁵ et *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* (*Vie de Gundling Frédéric de Prusse Sommeil Rêve Cri de Lessing*, 1976)⁶, qui ont pour thématique l'histoire allemande et ses fantômes. Les sujets qui occupent Heiner Müller après cette période semblent relever d'un champ plus large, d'un théâtre politique non plus comme théâtre de l'actualité mais comme lieu d'analyse des conflits sourds qui parcourent la société. Après un ensemble de pièces sur le thème de la révolution et de ses contradictions – citons *Die Hamletmaschine* (*Hamlet-machine*, 1977)⁷ et *Der Auftrag* (*La Mission*, 1979)⁸ – il s'intéresse en effet à la guerre des sexes, dans des œuvres comme *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (*Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes*, 1981-1982)⁹, *Quartett* (*Quartett*, 1980-1981)¹⁰ et *Bildbeschreibung* (*Paysage sous surveillance*, 1984)¹¹. Ce n'est qu'au milieu des années quatre-vingt que Heiner Müller retrouve les préoccupations de son œuvre précoce: celles de la naissance, finalement avortée, de la RDA, avec *Wolokolamsker Chaussee* (*La Route des chars*, 1983-1987)¹², et d'une Allemagne certes réunie, mais toujours hantée par son histoire, avec *Germania 3 Gespenster am toten Mann* (*Germania 3 Les spectres du Mort-homme*, 1990-1995)¹³.

5 In: *W4*, pp. 325-377; traduction française in: *G.M.B.*, pp. 41-104.

6 In: *W4*, pp. 509-537; traduction française in: *M.*, pp. 89-120.

7 In: *W4*, pp. 543-554; traduction française in: *H.-M.*, pp. 69-81.

8 In: *W5*, pp. 11-42; traduction française in: *M.*, pp. 7-42.

9 In: *W5*, pp. 71-84; traduction française in: *G.M.B.*, pp. 7-22.

10 In: *W5*, pp. 43-65; traduction française in: *M.*, pp. 121-149.

11 In: *W2*, pp. 112-119; traduction française in: *G.M.B.*, pp. 23-34.

12 In: *W5*, pp. 85-97, 195-205, 213-221, 229-247; traduction française in: *B.*, pp. 64-111.

13 In: *W5*, pp. 253-296; traduction française in: *G.3.*, pp. 5-71.

Si la dimension politique est donc toujours présente dans l'œuvre de Heiner Müller, elle oscille entre deux aspects. L'un donne une forme concrète et immédiatement identifiable aux conflits qui travaillent la société, tandis que l'autre, où le politique est sous-jacent, apparaît comme une violence d'autant plus menaçante que l'on a du mal à saisir son origine. Il ne s'agit cependant pas là d'une évolution linéaire. A partir de la fin des années soixante, les pièces de Heiner Müller s'éloignent de plus en plus d'un théâtre directement politique, auquel le *Lehrstück* de Brecht peut fournir le modèle, mais *Der Auftrag* (1979) s'en rapproche à nouveau.¹⁴ *Bildbeschreibung*, texte écrit cinq ans plus tard, marque le point de distance extrême par rapport au modèle brechtien; mais en 1986, Müller proclame, avec *Wolokolamsker Chaussee*, un étonnant «retour à la pièce didactique».¹⁵

Le déplacement thématique, d'un côté, et la mutation de la dimension politique, de l'autre, ne sont pas sans influencer la forme des pièces: pour ce que l'on pourrait appeler l'écriture d'une «politique souterraine», il n'existe pas de modèle préétabli comme le *Lehrstück*. Il lui faut donc inventer une alternative formelle qui passe d'abord par un processus de réduction et de concentration. Le premier texte dramatique de Müller, *Der Lohndrucker*, est déjà une pièce composée de scènes très brèves, de dialogues laconiques; mais l'exemple typique de cette évolution est sans doute *Die Hamletmaschine*: la pièce, conçue à l'origine comme simple traduction du drame shakespearien, devint une sorte de condensé de *Hamlet* sur une dizaine de pages. Cependant, si les textes se font de plus en plus denses, ils n'acquièrent pour autant pas davantage d'homogénéité. Tout au contraire, ils se brisent en morceaux. Les différentes scènes semblent presque autonomes, simplement juxtaposées, sans réelle transition. Cette désagrégation en blocs est encore renforcée par une prédominance des monologues et des scènes muettes au détriment des dialogues. Enfin, les pièces présentent différents types d'inserts: tantôt des textes narratifs rappelant les paraboles de Kafka; tantôt des

14 Cf. pour cette question MAIER-SCHAEFFER, Francine: *Heiner Müller et le «Lehrstück»*, Bern: Verlag Peter Lang, 1992.

15 Cf. MÜLLER, Heiner: *Solange wir an unsere Zukunft glauben, brauchen wir uns vor unserer Vergangenheit nicht zu fürchten*, Gespräch mit Gregor Edelmann, in: *GII*, pp. 182-194, spécialement pp. 188 sq.

commentaires d'auteur introduisant une dimension auto-référentielle; tantôt des intertitres, trop longs ou trop énigmatiques pour simplement annoncer la scène qui suit; tantôt des poèmes, issus de la littérature chinoise jusqu'à l'expressionnisme allemand, et, de manière plus générale, des citations de toute sorte.

Parmi ces fragments, les inserts jouent un rôle particulier: plus que les scènes autonomes, plus que les monologues et scènes muettes, ils apparaissent comme des «blocs erratiques»¹⁶ dans les pièces dont ils dérangent l'unité organique. Cette atteinte à l'homogénéité du sens et de la structure du texte dont ils font partie va de pair avec la création d'un nouveau tissu de relations: les inserts sont non seulement reliés les uns aux autres, mais aussi aux autres fragments de la pièce et, qui plus est, à d'autres textes de Heiner Müller et d'autres auteurs. La fragmentation engendre ainsi une intertextualité accrue, et la structure du texte, en plus d'être mise en péril, se double d'un *textum* secondaire qui n'a plus de centre proprement dit, mais dont les inserts constituent les nœuds sémantiques.

Si les inserts occupent une place importante dans les textes dramatiques de Heiner Müller, ils opposent néanmoins une résistance considérable à la compréhension. En premier lieu, leur rapport au reste de la pièce n'est pas immédiatement donné. Textes narratifs, explicatifs ou poétiques, ils introduisent un autre genre dans le drame. De plus, ils relèvent d'une autre thématique, souvent sans relation apparente avec celle de la pièce. La modification, voire la disparition de la dimension politique dans le sens traditionnel est particulièrement sensible dans ces textes qui se réfèrent souvent à la mythologie antique. De ce fait, ils créent des anachronismes qui augmentent encore l'hétérogénéité de l'ensemble. Mettant à mal la forme et le fond dramatiques dans leur continuité, ils apparaissent comme lieu d'une tension entre l'Ancien et le Nouveau d'un point de vue de l'écriture. Leur diversité ajoute encore à la difficulté: s'ils invitent à tisser un réseau entre eux, il ne s'agit jamais là

16 Le compositeur Heiner Goebbels à propos de l'insert *Die Befreiung des Prometheus* (GOEBBELS, Heiner: *Die Befreiung des Prometheus*, in: *Hörstücke nach Texten von Heiner Müller*, livret du coffret de disques compacts, München: ECM Records, 1994).

d'un *textum* stable qui serait apte à remplacer l'homogénéité perdue de la pièce, et cette reconstruction d'un sens reste toujours précaire. Cependant, les inserts sont difficiles à saisir, non seulement dans leurs rapports «extérieurs» avec la pièce et les uns avec les autres; souvent, ils provoquent une interrogation par eux-mêmes, en raison de leur caractère hermétique qui fait obstacle à la compréhension. Certains de ces textes sont fragmentés, composés de syntagmes qui s'accordent difficilement. Pour d'autres, c'est moins la forme que le fond qui est en cause, ce qui vaut particulièrement pour certains inserts qui ressemblent à des récits oniriques ou, comme le dit Heiner Müller à propos des paraboles de Kafka, à «des gestes sans système de référence».¹⁷

Par leurs rapports problématiques avec d'autres textes et par leur hermétisme intrinsèque, les inserts lancent donc un double défi. Ce défi s'adresse dans un premier temps à la mise en scène, et quiconque a assisté à la représentation d'une pièce de Heiner Müller a été confronté au problème de la mise en jeu de ces textes non-dramatiques, difficulté qu'a rencontrée l'auteur lui-même quand il réalisait une de ses œuvres sur scène. Cependant, loin d'être un fait regrettable, cela correspond à un projet défini de Müller, lequel déclare dans un entretien:

De manière générale, je pense que la littérature a pour fonction d'opposer une résistance au théâtre. Seulement quand un texte n'est pas réalisable par le théâtre tel qu'il existe, il est pour le théâtre productif ou intéressant.¹⁸

La problématique de la mise en scène, toute importante qu'elle soit, n'est cependant pas le sujet de cette étude qui se propose de traiter des inserts dans le théâtre de Heiner Müller d'un point de vue purement textuel. En effet, c'est d'abord au lecteur de relever le défi que proposent ces textes. Dans son fauteuil de théâtre, le spectateur confronté à la réalisation scénique d'un insert se transforme déjà virtuellement en lecteur, car ces

17 «Ich glaube, Benjamin hat über Kafka gesagt, Kafka beschreibe ungeheuer präzise Gesten ohne Bezugssystem.» (MÜLLER, Heiner: *Fünf Minuten Schwarzfilm*. Gespräch mit Rainer Crone, in: *GI2*, pp 137-150, citation p. 139; ma traduction).

18 «Ich glaube grundsätzlich, daß Literatur dazu da ist, dem Theater Widerstand zu leisten. Nur wenn ein Text nicht zu machen ist, so wie das Theater beschaffen ist, ist er für das Theater produktiv, oder interessant.» (MÜLLER, Heiner: *Literatur muß dem Theater Widerstand leisten*, Gespräch mit Horst Laube, in: *GII*, pp. 14-30, citation p. 18; ma traduction).

textes, qui dépassent le cadre de la pièce, tendent à se mettre en rapport avec d'autres que le spectateur doit connaître et reconnaître. Le lecteur – et c'est de lui et non pas du spectateur que nous parlerons désormais quand il s'agira du déchiffrement des inserts – se voit attribué un travail de recherche, de mise en question permanente qui lui interdit de s'installer dans le rôle facile d'un consommateur. Il est l'instance chargée de décider du «combat entre l'Ancien et le Nouveau» dont l'auteur parle dans le prologue du *Lohndrucker*; et ce combat est aussi un conflit entre l'ancien théâtre et une écriture nouvelle. Le drame, non seulement de par son sujet, mais aussi en tant que forme et genre, est porté devant le public. Projet politique et projet esthétique sont ainsi intimement liés.

Enfin, les inserts constituent un défi lancé à la critique. Bien que la littérature relative à Heiner Müller soit abondante, aucune étude ne s'est jusqu'à présent penchée sur cette catégorie de textes dans son ensemble. Le plus souvent, un insert est analysé au sein de la pièce dont il fait partie; néanmoins, l'insert est parfois considéré comme un texte autonome et étudié à part. Une telle démarche semble cohérente, car beaucoup d'inserts présentent un degré de complexité et d'autonomie qui permet de les étudier séparément; par ailleurs, l'auteur lui-même en a publié plusieurs de façon isolée, ou il les a intégrés à d'autres ensembles que les pièces pour lesquelles ils étaient initialement prévus¹⁹. Dans cette optique, quelques inserts ont fait l'objet de nombreuses analyses, mais d'autres ont été relativement négligés par la critique. Par exemple, le commentaire d'auteur inséré au centre de la pièce *Traktor (Tracteur)*²⁰

19 *Herakles 2 oder die Hydra* par exemple fut publié comme «matériau», donné en annexe à l'édition de la pièce *Mauser*, aux éditions *Rotbuch* (in: *T6*, pp. 82-85), inséré par l'auteur dans le sixième acte de *The Forest* de Robert Wilson / David Byrne (in: *W6*, pp. 386-386), publié également à part in: HEYM, Stefan (Hrsg.): *Auskunft. Neue Prosa aus der DDR*, München / Gütersloh / Wien: Bertelsmann Verlag, 1974, pp.84-86); *Der Mann im Fahrstuhl*: contribution de Heiner Müller à l'opéra de Robert Wilson *The CIVIL warS* (in: *W6*, pp. 270-277); [*Das Gefühl des Scheiterns*], l'insert central de *Traktor*, publié séparément en 1974 sous le titre *Beim Wiederlesen eines alten Textes über einen Traktorfahrer, der 1946 in Brandenburg beim Pflügen auf eine Mine geriet* (in: *Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte*, Nr. 16, Wien: 1974, p. 6).

20 In: *W4*, pp. 483-504; traduction française in: *H.C.S.*, pp. 131-153.

n'a été analysé qu'une seule fois,²¹ bien que certains de ses syntagmes, pris de manière isolée, soient fréquemment cités dans les études, tandis que *Herakles 2 oder die Hydra (Héraclès 2 ou l'hydre)*, insert de *Zement*²², et surtout *Der Mann im Fahrstuhl (L'Homme dans l'ascenseur)*, inséré dans *Der Auftrag*, ont été commentés à de nombreuses reprises.

Citons d'abord la monographie de Genia Schulz dans laquelle *Der Mann im Fahrstuhl* est analysé comme un texte en prose autonome, parabole de l'Européen (mais également, de l'intellectuel, du blanc, de l'homme) dépossédé de sa mission historique²³. Dans son travail de 1989, Norbert Otto Eke considère l'insert comme «un texte onirique, au fond non dramatique» et arrive aux mêmes conclusions que Genia Schulz.²⁴ Tout comme cette dernière, et à l'instar de Frank Hörnigk²⁵, N.O. Eke établit des parallèles entre *Der Mann im Fahrstuhl* et certains textes de Kafka. Ces approches fructueuses ont été enrichies par d'autres travaux abordant le texte sous des angles différents. Ainsi, dans le cadre de son travail sur Heiner Müller et le *Lehrstück* brechtien, Francine Maier-Schaeffer souligne le côté métapoétique de l'insert: l'homme enfermé dans son ascenseur, ayant perdu ou oublié sa mission, serait une métaphore de la mort de l'auteur, tandis que la deuxième partie du texte exprimerait la transgression de la prison du langage autant que de celle de la *praxis* politique.²⁶ De son côté, Christian Klein souligne la fonction explicative et, en même temps subversive du texte au sein de la pièce, liée à son sujet et sa forme; il serait ainsi chargé de «faire accepter une situation de crise profonde du *logos* des Lumières et de son eurocentrisme». Ch. Klein considère *Der Mann im Fahrstuhl* comme une mise

21 Dans la thèse de doctorat de Georg Wieghaus (WIEGHAUS, Georg: *Zwischen Auftrag und Verrat*, Bern: Verlag Peter Lang, 1984, pp. 232-240).

22 In: *W4*, pp. 379-467; traduction française in: *C.*, pp. 5-106.

23 SCHULZ, Genia: *Heiner Müller*, Stuttgart: Metzler Verlag, 1980, pp. 162 sq.

24 EKE, Norbert Otto: *Heiner Müller. Apokalypse und Utopie*, Paderborn / München / Wien / Zürich: Ferdinand Schöningh, 1989, pp. 150-154, citation p. 150.

25 HÖRNIGK, Frank: *Zu Heiner Müllers Stück Der Auftrag*, in: *Weimarer Beiträge* 27 (1981), Heft 3, pp. 114-131, spécialement pp. 121-123.

26 MAIER-SCHAEFFER, Francine: *Heiner Müller et le «Lehrstück»*, Bern: Verlag Peter Lang, 1992, pp. 302-314.

en abyme qui «reformule avec une parabole poétique un thème central de la pièce dans sa complexité» et irradie l'ensemble de *Der Auftrag*.²⁷ Plus encore que Christian Klein, Jean-Pierre Morel insiste sur les rapports qu'entretient *Der Mann im Fahrstuhl* avec la pièce dont il fait partie, et souligne notamment le dérèglement du temps décrit dans l'insert qui rend le lecteur attentif aux différentes révolutions apparaissant, dans *Der Auftrag*, en filigrane et surimprimées les unes sur les autres.²⁸ De même que Francine Maier-Schaeffer, Jean-Pierre Morel met en relief la dimension auto-référentielle du texte dans lequel l'auteur essaierait refléter sa propre situation.²⁹ Cette dimension d'«autofiction»³⁰ de *L'Homme dans l'ascenseur*, conjuguée à une résistance de ce texte à toute tentative en vue de le réduire à une allégorie politique, permet à Jean-Pierre Morel de le comparer à un autre insert dans le théâtre de Heiner Müller, *Herakles 2 oder die Hydra*, qui a une fonction similaire au sein de *Zement*.³¹

D'ailleurs, au même titre que *Der Mann im Fahrstuhl*, ce deuxième insert a été l'objet d'un grand nombre d'interprétations. Dans plusieurs articles,³² Jean-Pierre Morel considère la double fonction de *Herakles 2 oder die Hydra* comme «espace de désordre» et comme «plaque tournante» qui oriente la façon de «faire passer l'histoire» dans la pièce.³³ De plus, il analyse les relations qu'entretient l'insert central avec les autres inserts de *Zement* et avec certains titres des scènes.³⁴ Il arrive ainsi à la conclusion que ces textes, qui se réfèrent à la mythologie grecque, contestent par leur interaction l'emploi allégorique des mythes et les

27 KLEIN, Christian: *Heiner Müller ou l'idiot de la république. Le dialogisme sur scène*, Bern: Verlag Peter Lang, 1992, pp. 366-372, citations pp. 366 et pp. 372.

28 MOREL, Jean-Pierre: «*Out of joint*»: les révolutions dans La Mission, in: *L'Hydre et l'ascenseur. Essai sur Heiner Müller*, Strasbourg: Editions Circé, 1996, pp. 121-140, spécialement pp. 124.

29 MOREL, Jean-Pierre: *Dans le ressac d'un bicentenaire*, in: *L'Hydre et l'ascenseur*, pp. 103-119, spécialement pp. 104.

30 MOREL, Jean-Pierre: «*Out of joint*»: les révolutions dans La Mission, pp. 131.

31 *Op. cit.*

32 MOREL, Jean-Pierre: *Le «plan toujours autre de la machine»*, in: *L'Hydre et l'ascenseur*, pp. 19-39; *Entre Iliade et jeux vidéo*, in: *L'Hydre et l'ascenseur*, pp. 41-57; «*Faire passer de l'histoire*», in: *L'Hydre et l'ascenseur*, pp. 59-79.

33 MOREL, Jean-Pierre: «*Faire passer de l'histoire*», pp. 60.

34 MOREL, Jean-Pierre: *Le «plan toujours autre de la machine»*, pp. 34.

restituent au contraire dans leur complexité.³⁵ Jean-Pierre Morel évite ainsi le risque de réduire *Herakles 2 oder die Hydra* à une simple allégorie politique – à la différence de Genia Schulz³⁶ et de Gottfried Fischborn³⁷ qui interprètent le combat contre le monstre comme la lutte du prolétariat contre l’hydre du capitalisme. Dans ses pages sur l’insert central de *Zement*, Georg Wiegghaus met, quant à lui, en valeur la dimension réflexive de l’écriture qui s’interroge sur le rôle de l’écrivain dans le processus historique de la libération de l’humanité; il fait ainsi se rencontrer les dimensions politique et métapoétique du texte.³⁸

Cette interaction des deux strates du texte est également mise en relief dans l’ouvrage déjà cité de Christian Klein.³⁹ *Herakles 2 oder die Hydra* y est interprété comme la réponse de l’auteur à une crise historique (la fin de la phase révolutionnaire en URSS décrite dans *Zement*) dont la prise de conscience aurait engendré une crise de l’auteur. Ch. Klein considère l’insert comme un récit spéculaire qui réfléchit les transformations des acteurs de la révolution dans celle de l’auteur au contact du matériau qu’il met en forme. *Herakles 2 oder die Hydra* constituerait alors une tentative d’éclatement du cadre de *Zement*, tant textuel (adaptation du roman de Gladkov) que politique (discours officiel sur la révolution russe).

La présente étude doit beaucoup aux différents travaux mentionnés, mais elle se propose d’envisager le problème des inserts dans le théâtre de Heiner Müller sous un angle différent. Elle a en effet pour objectif d’analyser non pas un insert isolé, mais les inserts en tant que catégorie. Une telle approche se heurte de prime abord à un problème inhérent à la nature de son objet d’étude: ces textes sont d’une extrême diversité quant à leur longueur, quant à leur appartenance à un genre, à leur thématique, à leur structure interne. De fait, chaque insert a son identité propre et doit avant tout être considéré en soi. De plus, la propension de ces textes à se

35 *Ibid.*

36 SCHULZ, Genia: *Heiner Müller*, pp. 173-175.

37 FISCHBORN, Gottfried: *Stückeschreiben*. Claus Hammel, Heiner Müller, Armin Stolper, Berlin: Akademie-Verlag, 1981, pp. 43-96, spécialement pp. 66-68.

38 WIEGHAUS, Georg: *Zwischen Auftrag und Verrat*, pp. 201-203.

39 KLEIN, Christian: *Heiner Müller ou l’idiot de la république*, pp. 265-277.

relier à d'autres et à créer ainsi un *textum* complexe, instable et néanmoins dense, nécessite une analyse approfondie de ce contexte. Enfin, la délimitation du corpus elle-même ne va pas de soi. Si *Herakles 2 oder die Hydra*, *Die Befreiung des Prometheus*, *Der Mann im Fahrstuhl* ou le commentaire d'auteur inséré dans *Traktor* appartiennent sans conteste à la catégorie des inserts, cette dénomination demeure discutable pour d'autres textes. Citons deux exemples: «*Nachtstück*» («Nocturne»)⁴⁰, inséré dans *Germania Tod in Berlin*, est-il simplement une scène muette, ou déjà un véritable insert, étant donné son écart thématique par rapport aux autres scènes de la pièce? Le monologue du personnage dit «interprète d'Hamlet» dans la quatrième partie de *Die Hamletmaschine*⁴¹ qui évoque le texte *Der Mann im Fahrstuhl*, relève-t-il comme lui de l'écriture de l'insert? Cependant, même les textes clairement identifiables comme inserts se dérobent, de par leur caractère asystématique, à toute taxinomie définitive.

Par conséquent, il paraît plus propice de chercher une cohérence des inserts précisément dans leur réticence à s'ériger en système, dans la manière qu'ils ont de porter atteinte à toute unité préétablie, fût-elle une unité générique, thématique ou stylistique, fût-elle l'unité de l'œuvre comme ensemble clos. Cette étude se propose donc d'analyser en détail comment l'écriture de l'insert fonctionne comme une écriture de la subversion. Pour ce faire, il convient de décrire, le plus complètement possible, la structure interne et le fonctionnement de quelques inserts choisis, pour dégager ensuite leur fonction comme agent de la déconstruction/reconstruction de l'œuvre.

Cette analyse de la logique de l'insert ne peut se faire «de l'extérieur»: il s'agira dans cette étude de suivre les associations proposées par le texte et les règles qui le structurent, de pratiquer, en somme, une lecture productive mais vigilante. En effet, une telle approche suppose aussi d'éviter l'écueil de «l'esthétique policière» que Heiner Müller a reproché à beaucoup de ses exégètes⁴² et qui consiste à vouloir assigner

40 In: *W4*, pp. 372 sq.

41 In: *W4*, pp. 549-553.

42 «Polizeiästhetik» (MÜLLER, Heiner: *Im Anfang war...*, Gespräch mit Rick Takvorian, in: *G12*, pp. 41-49, citation p. 44).

un sens unique et définitif à ces textes. D'autre part, il s'agira de rendre compte le plus fidèlement possible des chemins empruntés, de proposer en quelque sorte une «visite guidée du paysage textuel», ce qui suppose un trajet «en spirale», où l'analyse revient à plusieurs reprises sur le même insert, la même citation, mais chaque fois à partir d'un nouvel angle de vue.

Une telle visite sera rythmée par trois étapes majeures; face à l'impossibilité d'une classification des inserts dans le théâtre de Heiner Müller, nous avons en effet choisi d'analyser trois d'entre eux et de les traiter de la manière la plus exhaustive possible dans leurs relations avec d'autres textes, spécialement avec des inserts moins importants qui s'y réfèrent.

Le premier élément du corpus est *Herakles 2 oder die Hydra*, insert central de *Zement*. Il s'agit là d'abord de l'un des textes les plus longs de cette catégorie. C'est un texte narratif en prose qui, malgré ses allusions au mythe d'Héraclès, reste ouvert à un grand nombre d'interprétations. De plus, ses rapports à la pièce sont indirects et, qui plus est, contradictoires. Enfin, si l'on excepte les scènes «*Die Brüder 1*» («Les frères 1») ⁴³ et «*Tod in Berlin 1*» («Mort à Berlin 1») ⁴⁴ de *Germania Tod in Berlin*, qui sont des textes entièrement cités, respectivement de Tacite et du poète allemand Georg Heym, il constitue le premier insert dans l'œuvre dramatique de Müller. Les autres inserts de *Zement* qui gravitent autour de ce texte central sont, d'une part, un texte sans titre que la critique appelle *Der Zorn des Achill*, d'après un célèbre épisode de l'*Illiade* d'Homère, de l'autre *Die Befreiung des Prometheus*, adaptation très libre du mythe de la libération de Prométhée par Héraclès, et enfin la grande tirade du frère de Sergueï Iwaguine, un texte à mi-chemin entre le monologue et l'insert.

Le deuxième texte de notre étude, dépourvu de titre, est désigné généralement par ses premiers mots: *Das Gefühl des Scheiterns*, et se trouve inséré au centre de la pièce *Traktor*. A la différence du récit *Herakles 2 oder die Hydra*, il s'agit là d'un insert qui s'affiche comme

43 In: *W4*, p. 364 sq.

44 In: *W4*, p. 373 sq.

un commentaire d'auteur et dont le caractère hermétique est dû à la tension entre ses syntagmes qui invitent le lecteur à les relier logiquement, tout en se refusant à former un ensemble clos. Par cette tension entre les différentes parties et par la promesse contrariée d'une unité du texte, *Das Gefühl des Scheiterns* entre dans un rapport conflictuel avec les nombreux autres inserts qui scindent l'ensemble de *Traktor*.

Le choix de *Bildbeschreibung* comme troisième texte du corpus semble de prime abord étonnant. Long de plusieurs pages mais comportant une seule phrase, récit onirique d'un *je* insaisissable qui observe un homme, une femme et un oiseau, *Bildbeschreibung* fut considéré comme texte dramatique par son auteur et réalisé sur scène à plusieurs reprises, mais classé parmi la prose dans les œuvres complètes de Heiner Müller, avant d'être en fin de compte étudié à l'unanimité comme un texte à part entière, d'autant plus qu'il n'existe pas d'ensemble dans il aurait pu être inséré. Pourtant, si les inserts sont des textes limite – limite entre le texte autonome et le paratexte, limite du genre dramatique –, *Bildbeschreibung* est justement un texte dramatique sans drame; plus exactement, et ce sera notre hypothèse de travail, il s'agit d'un insert qui a dévoré le drame dans lequel il a été, ou aurait pu être, inséré. De ce fait, le texte acquiert une position limite, non seulement par rapport au drame, mais également par rapport à la catégorie des inserts. Cet insert devenu texte primaire pose la question du centre et de la périphérie, non plus par rapport aux textes qui se trouvent dans son entourage, mais par rapport aux textes qu'il recouvre de son écriture (on développera, à ce propos, le terme allemand de «be-schreiben», présent dans le titre). De plus, cet engoulement de la forme dramatique peut être considéré comme le dernier stade de l'attaque contre «le théâtre tel qu'il existe».

Ce corpus détermine le plan de notre étude. Il convient d'analyser les trois textes successivement pour faire apparaître une progression logique qui double l'évolution chronologique. De cette manière il se dessinera un rôle de l'insert dont l'importance va croissant, une importance qui se mesurera par une atteinte grandissante portée à l'intégrité du texte dramatique qui l'héberge. Les textes insérés dans *Zement*, et avant tout *Herakles 2 oder die Hydra*, fonctionnent comme des facteurs de désorganisation d'un ensemble qui s'ouvre ainsi à une lecture plurielle.

L'insert central de *Traktor* sert de point de départ à la fragmentation de la forme dramatique: la pièce qui, initialement, formait un ensemble cohérent, se transforme en une nébuleuse de fragments. Enfin *Bildbeschreibung*, en dévorant le drame, en finit avec lui: cas limite de l'insert devenu texte, mais d'un texte qui applique désormais à soi-même le principe de la mise en question.

Ainsi, notre étude partira de l'étude de l'insert comme agent de subversion pour en venir à l'idée d'une auto-subversion du texte. Tout au long de ce parcours, on tentera d'éclairer une écriture nouvelle en conflit avec le théâtre, un conflit à travers lequel resurgit la question du politique, non plus comme thème, mais comme moteur de l'écriture.