

Présentation

I.

Les textes rassemblés dans ce volume sont pour la plupart des entretiens. Ils relèvent d'une forme d'expression orale et mettent en présence Heiner Müller et un interlocuteur, parfois deux. La qualité de ces interlocuteurs, leur profession, leur intelligence, l'intérêt qu'ils portent à Heiner Müller et à son œuvre, jouent évidemment un rôle dans le choix des thèmes abordés et dans la façon de les traiter. Chacun de ces textes est à considérer comme un échange verbal et la qualité de l'échange, comme la qualité du jeu au tennis, dépend de la personnalité, du niveau de jeu, du « métier », de la formation de chacun des deux interlocuteurs et parfois, dans le cas d'une conversation entre amis ou vieilles connaissances, de la nature de leur relation. Les deux interlocuteurs sont les partenaires d'un exercice oral bien particulier, la conversation. Le troisième, lorsque troisième interlocuteur il y a, ne modifie pas fondamentalement la structure du dialogue.

Il y a dans ces entretiens, d'une part, ce qui est formulé explicitement et qui est argumenté, et d'autre part ce qui est et demeure implicite et qui constitue l'arrière-plan de l'échange, qui est connu des deux interlocuteurs mais peut être ignoré du lecteur. Un débat entre un citoyen de RFA et un citoyen de l'ex-RDA dans les années 1970 n'a pas le même arrière-plan qu'un débat entre deux citoyens de RDA ayant partagé une histoire et des expériences communes dans les années 1970 ou dans les années 1980, ou entre deux ou trois citoyens de l'ex-RDA appartenant à des générations différentes.

C'est la raison pour laquelle il m'a paru nécessaire de donner

PRÉSENTATION

au lecteur quelques éléments, quelques points de repère, afin qu'il puisse imaginer l'arrière-plan de tel ou tel échange et de présenter plus ou moins longuement chacun des interlocuteurs de Heiner Müller, de les situer par rapport à lui afin de faire apparaître à l'occasion, dans leur conversation, le dialogue entre deux expériences de même nature ou apparentées, ou au contraire franchement distinctes. Tous ces entretiens ne sont pas de même type et n'ont pas été imaginés sur le même modèle. Chacun est probablement singulier en raison, d'une part, de la personnalité de l'interlocuteur et de l'intérêt qu'Heiner Müller et lui se portaient l'un à l'autre, et d'autre part, en raison du moment et de la situation où ces conversations eurent lieu. Quelques-uns choisirent d'effacer leurs interventions et de ne garder que les réponses de Heiner Müller, d'autres d'adopter par rapport à lui une forme de présence impersonnelle matérialisée seulement par leurs « questions ». Il revient au lecteur de tenir compte ou non de toutes ces particularités, de tous ces indices. L'intérêt de la conversation, c'est que l'on peut, à l'occasion, changer d'avis et se contredire. D'une conversation à une autre, avec le même interlocuteur ou avec un autre, certains thèmes sont repris et explorés de manière parfois sensiblement différente. C'est ainsi, oralement, de manière mouvante, par approximations successives, que l'on peut appréhender dans le discours de Heiner Müller des bribes de réflexion et quelque chose comme l'élaboration d'une pensée en parlant. Cette forme d'expression était plus conforme à son tempérament que l'écriture d'essais théoriques qui est plus autoritaire, moins susceptible de variations et dont il craignait qu'elle ne bride l'invention artistique et littéraire.

L'élaboration de cet ouvrage s'est faite de proche en proche, par associations plus ou moins hasardeuses, d'un texte à l'autre et au gré des échanges que j'ai pu avoir avec Jean-Louis Besson et Jean-Pierre Morel, en respectant seulement l'ordre chronologique des conversations qui eurent lieu de 1975 à 1995, date de la mort de Heiner Müller. Il s'agit d'un choix, d'un parcours de lecture effectué dans les trois volumes de *Gespräche* (Conversations) de Heiner Müller et dans le volume intitulé *Schriften* (Écrits) publiés par les éditions Suhrkamp respectivement en 2008 et 2005 ; ces conversations éclairent certains aspects de sa vie, de sa réflexion et de son œuvre au cours de ces vingt années à partir

du moment où l'œuvre de Heiner Müller commence à être connue et appréciée en RFA tout d'abord, puis aux États-Unis et en France¹, avant de faire de lui un auteur de théâtre de renommée internationale. Ces conversations, par un jeu de ricochets, offrent des aperçus divers et inattendus sur son œuvre théâtrale alors en cours d'élaboration et sur l'histoire européenne qui, à la fin des années 1980, sera modifiée fondamentalement par la chute du mur de Berlin en 1989 et la réunification de l'Allemagne en 1990.

II.

Ce livre s'est organisé autour de deux événements qui ne sont pas de même nature mais qui sont liés dès lors qu'on les considère dans leurs relations à la biographie et à l'œuvre de Heiner Müller. Il s'agit, d'une part, de son premier séjour aux États-Unis en 1975-76 avec en point d'orgue à son retour l'affaire Biermann², et d'autre part, de la chute du mur de Berlin de novembre 1989 suivie de la réunification allemande, c'est-à-dire de la disparition de la RDA en 1990. Ce qui lie l'un à l'autre ces deux événements, c'est le caractère prémonitoire de l'affaire Biermann (1976), sa valeur de symptôme d'une société devenue immobile et craintive après les velléités de libéralisation au début des années 1970, figée dans une stagnation économique et sociale, où le pouvoir ne sachant plus quel parti prendre, quel projet de société mettre en œuvre, redoutant toute critique, toute expression non contrôlée, généralisait le recours à l'exclusion et à la surveillance policière. Nombreux furent les artistes et les intellectuels qui dans ces années-là quittèrent la RDA, momentanément ou définitivement.

1. Les Éditions de Minuit publient en 1979 *Hamlet-machine*, avec *Horace* et *Mausier*, puis, en 1982, *La Mission*, avec *Quartett*, *Vie de Gundling...* et *Prométhée*.

2. À la suite d'un concert donné à Cologne le 13 novembre 1976, où il n'avait pas fait mystère de son adhésion à un communisme démocratique « à l'italienne », le chanteur-auteur-compositeur Wolf Biermann est déchu de la citoyenneté est-allemande. Le 17 novembre, douze écrivains de RDA, dont Heiner Müller, protestent officiellement contre cette déchéance de citoyenneté. Dans les jours qui suivent plus d'une centaine de personnes les rejoignent. La protestation a pris de court la Stasi et les autorités de RDA. Le 18 novembre, le philosophe Wolfgang Heise écrit au responsable à la culture Kurt Hager et pose à propos de cette « affaire Biermann » un diagnostic de la crise de la société est-allemande. Cf. dans ce volume p. 359-362.

Lorsqu'Heiner Müller revient de son séjour aux États-Unis c'est à cette situation qu'il est confronté. Les pièces qu'il écrit alors (ou dont il acheva la rédaction) : *Vie de Gundling Frédéric de Prusse* *Sommeil rêve cri de Lessing* (1976) et *Hamlet-machine* (1977) témoignent non sans mélancolie de son absence totale d'illusion concernant l'avenir du socialisme. Ces deux pièces anticipent ce qu'il adviendra de la RDA et de lui-même dans les années 1989-1995.

III.

L'œuvre de Heiner Müller au début des années 1970 était déjà relativement conséquente, elle avait emprunté des chemins de traverse et surmonté un certain nombre de vicissitudes, mais ses qualités littéraires et expérimentales étaient reconnues. Les « pièces de la production » : *L'Homme qui casse les salaires* (1957-58), *La Déplacée ou la Vie à la campagne* (1961), *La Construction* (1963-65) constituent une série, un ensemble de pièces liées à l'histoire de la RDA et qui visaient à en donner une représentation réaliste d'inspiration brechtienne. La première de ces pièces fut un succès, la seconde causa l'exclusion de son auteur de l'Union des Écrivains à l'époque où la construction du mur de Berlin faisait de la RDA un espace clos (1961) et la troisième, un travail de commande, ne fut pas représentée malgré les concessions qu'il fit au cours de nombreuses réécritures pour amadouer ses censeurs. Il n'était plus autorisé à écrire en RDA sur la RDA et la construction du socialisme. Il écrivit alors de lui-même et pour lui-même, en pentamètres iambiques, un *Philoctète* d'après Sophocle. C'était évidemment la situation d'exclusion de Philoctète qui d'abord l'intéressait. Sa réécriture problématise la question suivante : comment, à quelles conditions et de quelle manière un individu exclu (soustrait à l'usage) peut-il être réintégré à la communauté, la société, l'organisation dont il a été exclu ? En costume grec et à partir de son expérience personnelle il appréhende ainsi dans sa généralité une question centrale de l'imaginaire communiste devenue publique et cruciale avec les procès staliniens. Le suicide de sa femme, Inge Müller, en 1966, accentue la distance, l'éloignement de Heiner Müller et de la RDA. La rencontre de Ginka Tscholakowa, étudiante bulgare en arts du spectacle, qu'il épou-

sera en 1970, le conduit à séjourner fréquemment et longuement en Bulgarie où il écrit *Horace* (1968) et *Mauser* (1970). « La Bulgarie était un bon endroit pour écrire, et j'avais du recul par rapport à l'Allemagne³. » Dans le paysage du bloc de l'Est, l'hétérotopie bulgare devient le nom de cet espace littéraire où il appréhende, formalise et expose, tout d'abord sous le costume grec (*Philoctète*), puis romain (*Horace*) et enfin de manière explicite (*Mauser*), le « problème communiste », c'est-à-dire l'expérience communiste de 1917 jusqu'à la fin des années 1960.

La Bulgarie fut ainsi pendant une quinzaine d'années, de la fin des années 1960 au début des années 1980, un espace de retrait où il pouvait élaborer à son gré une œuvre littéraire soustraite à la tutelle des censeurs ; *Horace* (1968) et *Mauser* (1970) ainsi que *Vie de Gundling Frédéric de Prusse Sommeil rêve cri de Lessing* (1976) et *Hamlet-machine* (1977) après son retour des États-Unis et plusieurs autres textes jusqu'à *Paysage sous surveillance*⁴ (1984) furent écrits en Bulgarie.

Cette mutation, cette invention d'un nouvel espace littéraire où se côtoient la mythologie grecque, l'histoire romaine et surtout l'histoire et la mythologie soviétique, où l'écriture en vers joue un rôle fondamental et où se déploie une analyse de l'imaginaire communiste et de son avatar stalinien, n'advint que progressivement, en pratiquant une écriture chorale dérivée de la « pièce didactique » selon Bertolt Brecht, comme si Müller avait voulu en inventer une variante essentiellement littéraire : « *Mauser*, écrit en 1970, troisième pièce d'une série expérimentale, dont la première fut *Philoctète* et la seconde *Horace*, présuppose/critique la théorie et la pratique des pièces didactiques de Brecht⁵. »

Au début des années 1970, dix ans après son exclusion de l'Union des Écrivains, plusieurs événements rendent possible la réintégration de Heiner Müller dans la vie culturelle est-allemande, bien qu'il demeure objet de méfiance. Le remplacement

de Walter Ulbricht par Erich Honecker, en 1971, est suivi d'une relative libéralisation au moins dans les domaines artistiques. À la mort d'Helene Weigel (1971), Ruth Berghaus⁶ est nommée à la tête du Berliner Ensemble. Elle avait le projet de faire en sorte que ce théâtre retrouve dans la RDA des années 1970 une fonction sociale et une inventivité artistique et critique comparables à celles qu'il avait eues du vivant de Bertolt Brecht. Elle engage Heiner Müller comme « dramaturge », l'associe à la définition des orientations de ce théâtre et, comme il le lui avait suggéré, lui passe commande d'une adaptation d'un roman de l'écrivain soviétique Gladkov intitulé *Ciment* (1925-26). Considérée avec le recul cette pièce, écrite deux ans après *Mauser* et mise en scène en 1973 par Ruth Berghaus après d'âpres négociations, apparaît porteuse d'une double pertinence analytique à l'égard de la révolution soviétique, son histoire, son imaginaire, et à l'égard de la société est-allemande des années 1970. Ce qui n'était à l'origine qu'une intuition devenait dans et par l'écriture une représentation porteuse d'une analyse explosive de la situation présente en RDA et de l'histoire de la révolution bolchevique. De l'histoire restreinte de la RDA Heiner Müller était passé à la géologie et à la géopolitique du communisme.

En 1977, en raison des audaces de sa programmation et parce qu'elle s'était attachée à donner la parole à certains de ses contemporains (Heiner Müller) et à « mettre le pied à l'étrier » à des représentants de la jeune génération (Bernhard Klaus Tragelehn et Einar Schlee), Ruth Berghaus, communiste convaincue fondamentalement attachée à l'existence de la RDA, est destituée de son rôle à la tête du Berliner Ensemble conjointement par les autorités politiques de RDA et par les héritiers Brecht. Un deuxième symptôme, peu après l'affaire Biermann, de la pathologie qui envahissait la société est-allemande.

Qu'en est-il de l'œuvre de Heiner Müller au début des années 1970 ? Il vient d'écrire trois pièces très différentes l'une de l'autre : *Macbeth* (d'après Shakespeare), *Ciment* (d'après Gladkov) et *Germania Mort à Berlin*, dans lesquelles il expérimente des formes de récit inédites et dégagées du modèle linéaire des grandes pièces

3. *Guerre sans bataille*, L'Arche, p. 220.

4. Le titre allemand est *Bildbeschreibung*, *Description de l'image* ou *d'une image*. La création de ce texte fut assurée par Ginka Tscholakowa au Festival Steirischer Herbst de Graz en 1985.

5. Cf. *Hamlet-machine et autres pièces*, Les Éditions de Minuit, p. 65.

6. Ruth Berghaus avait épousé le compositeur Paul Dessau en 1954 et tous deux avaient soutenu Heiner Müller et collaboré avec lui durant les années 1960.

épiques de Bertolt Brecht. La série des scènes impaires, 1, 3, 5, etc. de *Germania Mort à Berlin* aborde des sujets mythiques, fondateurs de l'imaginaire allemand, traités parfois de manière clownesque, alors que la série des scènes paires, 2, 4, 6, etc. déroule une chronique de la RDA de 1949 à 1953 ; une scène fait exception et interrompt la régularité binaire de ces deux séries alternées, elle est intitulée *Nocturne* et est qualifiée par l'auteur de « beckettienne ». La construction de *Ciment* est tout aussi singulière. Les scènes de la première partie (sc. 1-8) respectent la progression proposée par le roman de Gladkov, jusqu'au texte intitulé *Héraclès 2 et l'Hydre* (sc. 9), un texte énigmatique de six pages qui est, selon la formule admise, un « insert », mais un insert qui rebat les cartes de l'œuvre entière, une « île de désordre » qui instaure dans l'œuvre un tourbillon et fait office de pivot entre la première et la seconde partie (sc. 10-13). La ténacité et l'habileté de Ruth Berghaus eurent raison des réticences officielles à l'endroit de Müller et de cette pièce en particulier ; mais en contrepartie elle dut s'astreindre à une mise en scène prudente, elle était sous surveillance.

Macbeth (d'après Shakespeare), dont la création en 1972 devait préparer le come-back de Heiner Müller avec la création de *Ciment* en 1973 au Berliner Ensemble, valut à Heiner Müller un anachronique procès en sorcellerie dans la très officielle revue *Sinn und Form* en janvier 1973⁷ : il est accusé de « décadence », « pessimisme historique », « pornographie », « culte de la violence », « irrespect à l'égard des chefs-d'œuvre classiques », et sa pratique de l'adaptation est condamnée.

Chose étrange, le procureur n'est pas un intellectuel officiel du Parti mais le philosophe lukacsien Wolfgang Harich⁸ qui prétend incarner à titre personnel une orthodoxie de substitution, littéraire et philosophique, qui dénonce comme une déviation l'idéologie sous-jacente aux audaces expérimentales de Heiner Müller, et qui vise aussi indirectement tous ceux qui étaient supposés conspirer à sa réhabilitation : le philosophe Wolfgang Heise, représentant

7. La revue *Sinn und Form* avait publié le texte de cette pièce en 1972.

8. Après l'insurrection de Berlin-Est (1953) et la dénonciation des crimes de Staline par Khrouchtchev au XX^e Congrès du PCUS (février 1956) et avant l'insurrection de Budapest (octobre-novembre 1956) Wolfgang Harich avait été

d'un marxisme critique⁹ dans le prolongement du Printemps de Prague, la nouvelle directrice du Berliner Ensemble Ruth Berghaus qui allait mettre en scène *Ciment*, les rédacteurs de la revue *Theater der Zeit*, Martin Linzer et Peter Ullrich, qui avec prudence tentaient de faire exister au moins dans les domaines artistique et culturel une libéralisation susceptible de reconstruire dans la société est-allemande quelque chose comme un espace public. Telle est la situation de Heiner Müller à la veille de son séjour aux États-Unis. Il vient de réintégrer la vie culturelle de la RDA mais il n'est pas réhabilité.

Cette polémique de l'année 1972 fit apparaître dans le milieu culturel berlinois des lignes de fracture qui se retrouveront amplifiées en 1976 lors de l'affaire Biermann¹⁰ ; les autorités politiques et culturelles de la RDA qui étaient restées silencieuses pendant la polémique de Wolfgang Harich contre Heiner Müller sont alors confrontées à une fronde d'une partie importante de l'intelligentsia artistique est-allemande. Le séjour de Heiner Müller aux États-Unis, en 1975-76, prend place entre ces deux épisodes de la vie politique et culturelle de Berlin-Est.

En 1975, Müller est invité par une germaniste américaine, Betty Nance Weber, à venir en tant que *writer in residence* à l'université d'Austin (Texas) le temps d'un semestre. Miraculeusement, probablement grâce au soutien de Ruth Berghaus, il obtient l'autorisation de sortir de RDA et va rester neuf mois aux États-Unis,

un philosophe marxiste de premier plan et un partisan de réformes démocratiques radicales en RDA. Il avait rédigé une plate-forme en ce sens qu'il avait communiqué à des hommes politiques et journalistes de Berlin-Ouest, alors que le mur de Berlin n'existait pas encore. Il avait pour cette raison été arrêté, jugé, condamné et avait passé huit années en prison. Lors de son procès il avait plaidé (un peu à la manière de Boukharine) le bien-fondé de son arrestation. Après avoir été une figure oppositionnelle dans les années 1950 il était devenu après sa sortie de prison une sorte de statue du Commandeur de l'orthodoxie marxiste. Heiner Müller était convaincu que Peter Hacks avait incité Wolfgang Harich à engager cette polémique.

9. Wolfgang Heise était proche de Robert Havemann et il avait ou avait eu comme élèves Rudolf Bahro et Wolf Biermann ; tous appartenaient en RDA à une mouvance intellectuelle influencée par le Printemps de Prague.

10. Ni Peter Hacks ni Wolfgang Harich ne signèrent la pétition protestant contre la déchéance de citoyenneté de Wolf Biermann.

dépassant largement la période de validité de son visa¹¹. Aux États-Unis il participe à un symposium organisé à l'université du Wisconsin à Milwaukee où il a un débat public avec des germanistes américains proches ou membres de l'*International Brecht Society*, qui l'interrogent sur les pièces qu'il avait écrites de la fin des années 1950 au début des années 1970, sur le théâtre de Bertolt Brecht, sur les tendances du théâtre contemporain, Beckett, Artaud, ainsi que sur ses contemporains de langue allemande. Sa pièce *Mauser*, inédite en Europe et interdite en RDA, est créée aux États-Unis¹², avec sa collaboration, par la troupe de théâtre universitaire de l'université d'Austin (Texas).

IV. 1975-1981.

Les textes rassemblés dans ce volume sont ordonnés selon l'ordre chronologique de 1975 à 1995, date de la mort de Heiner Müller. Ils composent deux ensembles. Ceux de la première partie, de 1975 à 1981, gravitent autour du séjour aux États-Unis de 1975-76. Ceux des deuxième et troisième parties, de 1986 à 1995, sont ponctués par la chute du mur de Berlin (1989) et l'abolition de la RDA (1990).

Cette première partie (1975-1981) rassemble des conversations, mais aussi un questionnaire auquel Heiner Müller a répondu par écrit et une lettre à Reiner Steinweg, le théoricien du *Lehrstück* selon Bertolt Brecht, qui fut publiée sous le titre *Adieu à la pièce didactique*. Les textes n° 1, 6 et 7 sont des échanges avec Horst Laube, le « dramaturge » du Schauspielhaus de Francfort qui présenta dans ces années-là plusieurs pièces de Heiner Müller au public de RFA. Ces conversations avec Horst Laube encadrent le séjour aux États-Unis dont témoignent, d'une part une conversation téléphonique avec Wolfgang Schivelbusch, un journaliste et essayiste allemand qui partageait son temps entre Berlin et New York, et d'autre part un débat organisé par Jost Hermand avec une assemblée de germanistes américains, pour la plupart mem-

11. Ses amis pensaient qu'il ne reviendrait pas, qu'il avait fait le choix de rester en Occident. Son salaire au Berliner Ensemble avait été supprimé.

12. Dans une traduction d'Helen Fehervary.

bres de l'*International Brecht Society*. La discussion sur le *Lehrstück* avec Reiner Steinweg et Jürgen Flüge aura dû avoir lieu avant ce séjour aux États-Unis ; les pièces de Heiner Müller qui avaient incité Steinweg à organiser cet échange, *Horace* et *Mauser*, datent en effet de 1968 et 1970. Mais la dernière d'entre elles, *Mauser*, ne sera publiée dans la revue de Berlin-Ouest *Alternative* qu'en octobre-décembre 1976. Que cette discussion ait eu lieu à ce moment-là n'est peut-être pas étranger à l'embarras, au trouble, au flottement qui a conduit Heiner Müller à en refuser la publication. La lettre par laquelle il communique ce refus me semble porter la trace d'une sorte de court-circuit entre la question du *Lehrstück* et l'expérience du séjour aux États-Unis. Cette première partie s'achève avec la conversation de 1981 entre Heiner Müller et le cinéaste Harun Farocki, dans laquelle il est question du cinéma, des États-Unis et de Jean-Luc Godard qu'Heiner Müller avait rencontré lors de son séjour américain.

Dans les années consécutives au séjour américain (1976-1984) Heiner Müller écrit les œuvres qui feront sa renommée internationale : *Vie de Gundling Frédéric de Prusse Sommeil rêve cri de Lessing* (1976), *Hamlet-machine* (1977), *La Mission* (1979), *Quartett* (1980-81), *Pièce de cœur* (1981), *Rivage à l'abandon Médée-matériau Paysage avec argonautes* (1981-82), *Paysage sous surveillance* (1984), *Anatomie Titus Fall of Rome, un commentaire de Shakespeare* (1983-84)¹³. En quelques années il devient l'auteur potentiellement nomade d'une œuvre *de facto* déterritorialisée et d'autant plus susceptible d'une réception internationale qu'elle décline avec des accents nietzschéens et autobiographiques des figures mythiques : Hamlet/Ophélie, Médée/Jason, Merteuil/Valmont, voire des figures mythiques anonymes comme dans *Paysage sous surveillance*.

Étant donné les mauvais traitements et les rebuffades qu'il avait endurés en RDA et sa célébrité dans certains pays occidentaux, il a pu sembler étrange à certains en France ou en RFA qu'il ne

13. Tous ces textes ont été publiés par les Éditions de Minit peu après leur publication en allemand dans les volumes intitulés : *Hamlet-machine* en 1979, *Quartett* en 1982, *Germania Mort à Berlin* en 1985, et *Anatomie Titus Fall of Rome* en 2001.

saisisse pas l'occasion de quitter lui aussi son pays pour s'installer en Occident où il eût été accueilli à bras ouverts et où il eût probablement pu bénéficier d'une existence confortable. Pourquoi n'a-t-il pas comme tant d'autres cédé à la tentation ? Tout d'abord parce que le succès n'était pas son principal souci. Il a souvent commenté la distinction que Brecht faisait entre succès et impact, et il préférerait l'impact, l'efficacité aux charmes fugitifs du succès. Ensuite parce que la raison de son attachement à la RDA tient, me semble-t-il, à son œuvre littéraire, à sa pratique de l'écriture comme expérience des limites de la RDA. Dans les périodes les plus difficiles de sa vie il a toujours gardé le contact avec le milieu artistique et littéraire de Berlin-Est, avec la RDA comme espace littéraire, et il a toujours veillé à ce que ses pièces interdites, non publiées, non représentées, y soient un jour, généralement dix années plus tard, publiées et représentées¹⁴. Bref, il a toujours gardé le contact avec la RDA y compris lorsqu'il y était *persona non grata*. Son œuvre s'est ainsi *de facto* inscrite dans la durée, elle a intégré – ce à quoi elle était prédisposée dès l'origine – l'idée d'une géologie historique et d'une écriture sismographique. La RDA était pour lui un terrain d'observation, un espace expérimental privilégié, un espace littéraire peu ou prou kafkaïen, à certaines époques de sa vie son espace littéraire de prédilection, une « construction » à laquelle il avait pris part au sortir du nazisme au temps de sa jeunesse. C'était tout à la fois son atelier et son « matériau »¹⁵. Il en avait été séparé en 1961, lorsqu'il avait été exclu de l'Union des Écrivains. Après l'échec de sa tentative de réintégration du début des années 1970 (lorsque Ruth Berghaus dirigeait le Berliner Ensemble) c'est seulement au milieu des années 1980 qu'il rentre au bercail, délibérément, et lesté désormais de sa notoriété internationale. Il est alors réintégré, réhabilité et même honoré. En 1984, il devient membre de l'Académie des Arts, en 1986, on lui décerne le « Prix national de première classe

14. Avec le concours de plusieurs de ses amis, tout particulièrement, B. K. Traegehn et Fritz Marquardt. Il a lui-même (avec Ginka Tscholakowa) mis en scène à la Volksbühne *La Mission* en 1980 et *Macbeth* en 1982.

15. « Revenant de Francfort, ce désert, et passant par Berlin-Ouest, cette vitrine, je me réjouis que Rosa Luxembourg, juive de Pologne, révolutionnaire en Allemagne, soit enterrée de ce côté-ci du mur. ». « Et bien des choses / Comme sur les épaules / Un fardeau de bûches / Sont à retenir... », in *Erreurs choisies*, p. 11-15, L'Arche, 1988.

de la RDA », et en 1987, il met en scène au Deutsches Theater sa pièce des débuts de la RDA : *L'Homme qui casse les salaires*. Il n'est pas le seul alors à bénéficier de la mansuétude calculée des autorités. Ruth Berghaus qui, après son éviction du Berliner Ensemble, était devenue, en tant que metteuse en scène d'opéra, une artiste de tout premier plan, est invitée à mettre en scène *Moïse et Aaron* au Deutsche Staatsoper. Cette levée des interdits intervient avec dix ou quinze ans de retard, et elle n'intervient que de façon mesurée, comme si elle était exécutée à regret.

La façon qu'a eue Heiner Müller de distiller, l'un après l'autre, les textes qui marquent son retour à la RDA comme objet littéraire et de représentation théâtrale témoigne des résistances que ses pièces rencontraient encore. En 1983-84, il rend public successivement deux textes écrits sur des motifs empruntés à deux romans d'Alexandre Bek qui traitent de l'offensive allemande de 1941 en direction de Moscou : *La Chaussée de Volokolamsk I : Ouverture russe* et *La Chaussée de Volokolamsk II : Forêt près de Moscou*. En 1986, deux autres textes : *La Chaussée de Volokolamsk III : Le Duel* (d'après Anna Seghers) qui se réfère à l'insurrection de 1953 à Berlin-Est, et *La Chaussée de Volokolamsk IV : Centaures* (Un conte d'horreurs traduit du saxon de Grégoire Samsa) qui donne une représentation comique et kafkaïenne de l'imaginaire de la société est-allemande. Et enfin, en 1987, *La Chaussée de Volokolamsk V : L'Enfant trouvé* (d'après Kleist) qui fait explicitement référence à la situation de la RDA à l'époque de l'affaire Biermann (1976) et où cette situation est présentée comme annonciatrice d'une fin possible et probable de la RDA¹⁶. Cette œuvre d'une remarquable lucidité est cruellement prémonitoire¹⁷. Elle fait par anticipation le lien entre l'affaire Biermann (1976) et la chute du mur de Berlin (1989). C'est porteur de telles prédictions qu'Heiner Müller effectue littérairement son retour à la RDA au milieu des années 1980.

16. Cette prudence, cette façon d'abattre ses cartes l'une après l'autre, a conduit à ce que la création de *La Chaussée de Volokolamsk (I-V)* n'eut pas lieu en RDA, comme c'eût été souhaitable, mais à Bobigny, en 1988, sous le titre : *La Route des charbons*. Ces cinq textes ont été publiés par les Éditions de Minuit dans le volume : *La Bataille* et autres textes, en 1991.

17. Comme l'étaient déjà les séquences finales de *Vie de Gundling Frédéric de Prusse Sommeil rêve cri de Lessing* en 1976 et d'*Hamlet-machine* en 1977.

V. 1986-1989

Le second ensemble de ce recueil se subdivise en deux parties, de 1986 à 1989 et de 1990 à 1995. La première rassemble les textes antérieurs à la chute du mur et à la réunification allemande, la seconde les textes postérieurs. S'agissant de la réflexion de Heiner Müller et de son œuvre dramatique et poétique, cette césure n'est pas nécessairement pertinente. La chute du mur de Berlin et la réunification allemande ne sont l'alpha et l'oméga ni de sa pensée ni de son œuvre. Les contraintes et le paysage social et politique changent, la RDA est absorbée par la RFA et va connaître les mutations qui s'imposent à la même époque aux sociétés occidentales, la démarche et la perspective artistiques de l'œuvre de Heiner Müller en sont affectées mais demeurent fondamentalement les mêmes.

Les conversations avec Wolfgang Heise et Ruth Berghaus, en 1986 et 1987, occupent dans ce volume une position centrale. Ce sont des conversations entre amis ayant eu à des époques et pour des raisons différentes, Müller dès 1961, Heise autour de l'année 1968 et Ruth Berghaus en 1977, des relations conflictuelles avec les autorités de RDA. Elles permettent d'imaginer l'ambiance politique et intellectuelle d'un moment historique particulier en RDA, au milieu des années 1980, et d'y déceler une timide reprise des espérances du début des années 1970, comme si des artistes tels que Ruth Berghaus et Heiner Müller, armés désormais de leur notoriété internationale, allaient enfin pouvoir obtenir d'un pouvoir affaibli les espaces de liberté qui leur avaient été refusés dix années plus tôt. Ces deux conversations ont lieu dans le contexte de la RDA. Elles sont destinées à des publications officielles¹⁸ et visent à obtenir l'amorce d'un changement politique et culturel ; elles tiennent compte de l'existence plus ou moins discrète d'une censure qui, jusqu'à l'automne 1989, contrôlera ce qui pouvait être publié. Ces deux interventions s'adressent donc non seulement au lectorat habituel des publications auxquelles elles sont

18. La conversation avec Wolfgang Heise est destinée à un ouvrage qui sera publié en 1988 par le Brecht-Zentrum de RDA, la conversation avec Ruth Berghaus, destinée à la revue *Sinn und Form*, sera publiée en 1989. Cf. dans ce volume p. 151-180 et p. 181-206.

destinées mais aussi, par ricochet, aux autorités politiques et culturelles de la RDA. Ce sont des conversations potentiellement sous surveillance et où les autorités sont comme présentes en tiers. En URSS, à la même époque, Gorbatchev tente d'engager des réformes à l'enseigne de la *glasnost* et de la *perestroïka*. Mais à Berlin-Est, Erich Honecker et la direction politique du SED (Kurt Hager, Erich Mielke, etc.) sont hostiles au « nouveau cours » gorbatchévien. Tel est, grossièrement évoquée, la situation de ces deux conversations.

Heiner Müller, par prudence ou pour présenter à un public de RDA le miroir de sa propre histoire en commençant par le commencement, choisit de mettre en scène sa pièce *L'Homme qui casse les salaires*. Ruth Berghaus est autorisée, nous l'avons dit, à mettre en scène au Deutsche Staatsoper l'opéra *Moïse et Aaron* de Schönberg qui n'avait jamais été représenté en RDA. Leur échange évoque à la fois ce moment présent, leurs préoccupations artistiques, et le passé, les répétitions de *Ciment* en 1972-73, l'époque pendant laquelle Ruth Berghaus avait tenté de redonner au Berliner Ensemble la fonction qu'il avait eue du vivant de Bertolt Brecht.

La conversation de Heiner Müller avec Wolfgang Heise aborde d'autres aspects, d'autres questions qui concernent apparemment au premier chef l'œuvre de Bertolt Brecht, mais aussi celle de Heiner Müller et la situation de l'art contemporain. Heise et Müller ne considèrent pas Brecht du point de vue de l'histoire littéraire, n'appréhendent pas la totalité de son œuvre pour dessiner les contours d'une esthétique canonique. Ils s'efforcent de problématiser cette œuvre de référence en considérant qu'elle a été unifiée à l'excès après la mort de son auteur, de la soustraire au moins partiellement au joug de l'orthodoxie qui l'avait figée, neutralisée, et en avait fait un monument officiel. Ils explorent et cartographient les expérimentations inachevées (par exemple, le fragment *Fatzer* ou *Le Commerce de pain*, ou encore les fragments du *Dieu Bonheur*) et recherchent dans le détail des textes la vivacité, le mordant, le caractère intuitif des inventions brechtiennes afin que cette œuvre ne soit pas seulement « représentative » d'une époque passée mais redevenue stimulante, intervenante. Heiner Müller avance même l'hypothèse qu'il faudrait pouvoir casser telle ou telle œuvre afin de faire apparaître les fragments et les gestes littéraires qui la constituent. Wolfgang Heise saisit l'occasion de cet échange à propos de Bertolt Brecht pour faire un peu de diplomatie cul-

turelle et formuler des bribes d'analyse et des éléments de compréhension relatifs à l'œuvre de son interlocuteur, pour souligner ce qui distingue la démarche artistique de ce dernier de celle de Bertolt Brecht, pour s'interroger, à propos de ces différences, sur les problématiques de l'art contemporain et dire, par exemple, l'importance à ses yeux du récit *Héraclès 2 ou l'hydre* dans l'histoire de la littérature et du théâtre en RDA. Heiner Müller fut en effet, en RDA, l'un des rares auteurs à témoigner (notamment par ses œuvres des années 1970 à 1984¹⁹, et par ses collaborations avec Bob Wilson) de ce que pouvait être l'art contemporain. Cet échange, à l'occasion d'une commémoration programmée de la naissance de Bertolt Brecht, a donc aussi pour but de légitimer et d'imposer avant qu'il soit trop tard l'œuvre de Heiner Müller en RDA. Certaines des hypothèses qui y sont discutées contiennent d'ailleurs en germe quelques éléments des spectacles qu'Heiner Müller réalisera dans les années suivantes : *Duel Tracteur Fatzer* en 1993, *Arturo Ui* en 1995 auxquels on peut rattacher également le *Puntilla* mis en scène par Einar Schleeff en 1995, année où Heiner Müller sera l'unique directeur artistique du Berliner Ensemble²⁰. On l'aura compris, ces textes réclament une lecture analytique attentive non seulement à ce qu'ils disent mais aussi à ce qu'ils signalent et dont ils sont les symptômes.

En raison de sa notoriété hors d'Allemagne, en raison aussi de l'intérêt qu'il porte à la peinture, aux arts plastiques, à la danse, c'est-à-dire à certains peintres, plasticiens et chorégraphes, en raison des passerelles qu'il établit entre ces disciplines artistiques différentes, Heiner Müller est tout naturellement inscrit dans le paysage artistique et culturel occidental des musées et des festivals internationaux. La conversation de 1988 avec Rainer Crone, *Cinq minutes d'écran noir*, a eu lieu en marge d'une exposition au musée de Düsseldorf qui présentait en regard des peintres et plasticiens américains et allemands. Et le débat avec Johannes Odenhal et Alain Neddham, *Le théâtre s'engendre seulement au point d'intersection entre angoisse et géométrie*, s'est tenu en juillet 1990 lors

19. À l'exception de *La Mission* aucune des pièces écrites entre 1976 et 1984 n'avait été représentée en RDA.

20. En invitant Schleeff à faire des mises en scène au Berliner Ensemble : *Wexsis in Weimar* en 1993 et *Puntilla* en 1995, Heiner Müller établissait évidemment un lien avec le Berliner Ensemble de Ruth Berghaus.

du festival Montpellier Danse. Je ne saurais ni commenter, ni résumer ces échanges qui sont concrets et évocateurs, mais il me faut souligner que le premier est antérieur à la chute du mur et le second postérieur à l'abolition de la RDA. Le paysage dans lequel se meut Heiner Müller est, de fait, indissociablement artistique et politique, voir géopolitique, mais dans cet espace son discours est surtout multiple, ondoyant et divers, à la fois artistique et anthropologique. Il est lié à la RDA et revendique ce lien mais sa pensée d'artiste contemporain demeure fondamentalement nomade. Il passe sans effort mais non sans raison d'un espace mental à un autre, d'une discipline à une autre (théâtre, danse, arts plastiques), d'un artiste à un autre, par exemple, de De Chirico à Max Ernst ou de Bob Wilson à Goya. Le recours à Goya pour caractériser, à propos de la mise en scène de *L'Homme qui casse les salaires*, la situation géopolitique de la RDA est évidemment inattendu et symptomatique.

L'échange avec Robert Weimann, *Simultanéité et représentation*²¹, s'inscrit à maints égards dans le prolongement des conversations avec Wolfgang Heise et Ruth Berghaus²². Ces trois entretiens dessinent une constellation intellectuelle caractéristique d'une génération. Heiner Müller et ses trois interlocuteurs étaient adolescents à la fin de la guerre et, d'un même mouvement, sont sortis du nazisme et ont participé à la fondation de la RDA²³. Ils ont en commun une expérience historique ponctuée par plusieurs dates et événements : 1953, l'insurrection de Berlin-Est ; 1956, l'insurrection de Budapest ; 1961, la construction du mur de Berlin ; 1968, le printemps de Prague ; 1976, l'affaire Biermann, etc. Certains ont fait carrière sans rencontrer d'obstacles majeurs, d'autres ont eu à pâtir à un moment ou à un autre des positions qu'ils ont prises publiquement. Mais tous, dans les années 1980,

21. Cette discussion était destinée à être publiée en RFA par les Éditions Suhrkamp. À la différence des conversations avec Wolfgang Heise et Ruth Berghaus elle n'était pas suspendue à une approbation par la censure de RDA. L'ouvrage des éditions Suhrkamp sera publié en 1991. Cf. p. 222-253 de ce volume.

22. Il en va de même de la conversation de Martin Linzer et Peter Ullrich avec Heiner Müller, « *Pour quoi ?* », mais elle a eu lieu en janvier 1994, après la chute du mur et la disparition de la RDA. Cf. p. 303-317 de ce volume.

23. Tous appartiennent à la « *Aufbau Generation* », la génération de ceux qui ont participé à la fondation de la RDA.

sont attachés à l'existence de leur pays, de cet État dont ils souhaitent plus ou moins ardemment qu'il se réforme enfin²⁴, étant bien conscients de l'urgence de la situation. Mais cette aspiration est contrecarrée par l'inertie et la routine devenues au fil des années un mode de vie assez généralement partagé en RDA,

La discussion avec Robert Weimann a lieu en juillet 1989, peu avant que Heiner Müller ne commence les répétitions de *Hamlet/Machine*, c'est-à-dire *Hamlet + Hamlet-machine*, et quelques mois avant les turbulences qui vont conduire à la chute du mur de Berlin. L'objet de cet échange entre une figure « représentative » des institutions littéraires et culturelles de la RDA, l'éminent shakespearien Robert Weimann, et l'auteur internationalement reconnu et récemment réhabilité, Heiner Müller, témoigne de l'évolution de la scène intellectuelle est-allemande, de l'abandon d'un système de références hérité de Hegel, Marx et Lukács et de la tentative de penser la situation présente de l'art et de la culture. Elle atteste aussi de la mutation de l'imaginaire des sociétés humaines à l'enseigne de la « différence globale » et de la « postmodernité »²⁵ en empruntant concepts et références à des penseurs tels que Barthes, Derrida, Althusser et Foucault. Allemand de l'Est dont l'œuvre, longtemps ostracisée en RDA, avait la consistance d'un symptôme, incité du fait de cet ostracisme à devenir un artiste international, Heiner Müller était l'interlocuteur idéal, une figure énigmatique et réfractaire de cette impalpable postmodernité ; du fait de sa collaboration et de son amitié avec Bob Wilson, il pouvait introduire un va-et-vient, une différence, entre deux figures de cette postmodernité : ses propres textes et le théâtre de Bob Wilson. Je retiens de cet échange la caractérisation du texte, celui de Shakespeare et celui de Heiner Müller, comme étant (et devant être), par rapport au théâtre, le coyote imprévisible de la performance de Josef Beuys²⁶, quelque chose

24. Après les multiples tentatives avortées en 1953, 1956, 1968, etc.

25. Cette conversation sera publiée en 1991, dans l'ouvrage *Postmoderne – globale Differenz* dirigé par Robert Weimann et Hans Ulrich Gumbrecht (avec la collaboration de Berno Wagner), par les éditions Suhrkamp de Francfort-sur-le-Main.

26. En 1974, Josef Beuys réalisa une performance durant laquelle il cohabita pendant trois jours et trois nuits avec un coyote sauvage capturé dans le désert. Cf. p. 239.

que le théâtre – metteur en scène, acteurs, scénographe – ne saurait domestiquer. Au terme de cette discussion sur la postmodernité et la différence, qui eût été à sa place dans n'importe quelle université européenne ou américaine, il est étonnant de voir ces deux Allemands de l'Est évoquer sans fard l'irrésistible perte de légitimité de la RDA.

Malgré cette lucidité Heiner Müller et ses amis²⁷ furent probablement surpris par la rapidité avec laquelle les mouvements de protestation conduisirent à la chute du mur de Berlin et à l'implosion de la RDA (de septembre 1989 à mars 1990). Ils vécurent alors quelque chose comme une accélération de l'histoire. Ils avaient sans doute sous-estimé l'impatience des générations suivantes, nées après la guerre et la fondation de la RDA, voire après la construction du mur en 1961, les *DDR Kinder*, qui avaient de la RDA une représentation très différente de la leur, qui la considéraient en elle-même et ne la référaient pas à la période nazie. Ces nouvelles générations éprouvaient massivement le fait que la société est-allemande, qui stagnait depuis une bonne décennie, ne leur offrait ni perspective d'avenir ni perspective de carrière, et trouvaient de plus en plus insupportables les restrictions imposées à leur liberté et la surveillance dont ils faisaient l'objet. Les manifestations de l'automne 1989, précédées par un exode massif de citoyens de RDA qui avait des allures de sauve-qui-peut général lorsque s'ouvrirent les frontières tchèques et hongroises, impliquèrent l'ensemble de la société est-allemande. Gorbatchev ayant signifié que l'URSS n'interviendrait pas, la chute du mur devint inévitable ; elle se produisit le 9 novembre immédiatement après les démissions collectives du gouvernement et du bureau politique. Le titre de l'autobiographie de Heiner Müller exprime son sentiment devant ces événements décisifs : *Guerre sans bataille*.

Heiner Müller participa au mouvement de protestation sans savoir quelle serait son issue et prit la parole lors de la manifestation du 4 novembre 1989 sur l'Alexanderplatz ; lisant, en prévision d'un avenir pas nécessairement radieux, un texte d'un

27. À l'exception du philosophe Wolfgang Heise qui, mort en 1987, n'a pas connu les années postérieures à la chute du mur.

groupe intitulé « Initiative pour la création de syndicats indépendants ». Lorsque dans les manifestations le mot d'ordre « Nous sommes le peuple » fut supplanté par « Nous sommes un peuple », il se retira dans la salle de répétitions du Deutsches Theater où il acheva de mettre en scène *Hamlet + Hamlet-machine* en observant comment l'époque faisait irruption dans le jeu théâtral, et il se replia sur le rôle qu'il pouvait jouer dans les institutions culturelles de l'ex-RDA appelées à perdurer au prix de quelques transformations : l'Académie des Arts et le Berliner Ensemble²⁸.

VI, 1989-1995

La RDA avait été pour Müller, pendant quarante ans, ce qu'est pour un peintre son atelier, le lieu où il accumule notes, fragments, œuvres inachevées, et élabore à son rythme une œuvre puis une autre, et accessoirement aussi le lieu où ses œuvres achevées et ses esquisses sont entreposées dans l'attente d'une commercialisation. Il vient donc de perdre son atelier et la relation conflictuelle et littérairement stimulante qui le liait aux autorités de RDA. Après *La Chaussée de Volokolamsk (I-V)* (1983-1987) il a cessé d'écrire pour le théâtre. Étant depuis 1992 domicilié, en tant qu'artiste, au Berliner Ensemble, il s'aperçoit qu'un théâtre est tout le contraire d'un espace en retrait où il pourrait continuer à écrire et il compare alors la situation allemande des années de la *Wende* (le tournant) à la situation française après la Révolution et Napoléon : une période de restauration qui ne fut pas favorable à l'écriture dramatique. Emporté simultanément par la spirale ascendante du succès et par la spirale descendante du naufrage de la RDA, il écrit surtout des poèmes, L'un d'entre eux, intitulé *Mommsens Block (Le bloc Mommsen ou « Le blocage de Mommsen »)*²⁹, accrédite l'idée d'un possible blocage, d'une incapacité à écrire. Il ne se risquera à écrire de nouveau pour le théâtre que dans sa dernière année après avoir rassemblé ses souvenirs et

28. Élu membre de l'Académie des Arts en 1984, il en devient le président en 1990. Et en 1992, il devient membre du Directoire du Berliner Ensemble.

29. Cf. Heiner Müller, *Poèmes 1949-1995*, traduction de Maurice Tazman, Christian Bourgeois éditeur, 1996, p. 107-115.

accumulé au fil des interviews et de travaux divers les matériaux nécessaires à la composition de son ultime pièce : *Germania 3 Les spectres du Mort-homme*³⁰.

La conversation sur le théâtre et la danse à Montpellier en 1990, la rencontre avec les jeunes metteurs en scène de l'Académie Expérimentale des Théâtres en 1992, les considérations sur l'opéra de Wagner *Tristan et Isolde* qu'il met en scène à Bayreuth en 1992, la relation discrète qu'il établit entre *Tristan et Isolde* et *Quartett*, dévoilent, en fonction des questions qui lui sont posées, des sollicitations qui lui sont adressées, les nombreuses facettes de sa réflexion sur le théâtre, la danse, l'opéra, l'histoire de l'Allemagne, lui-même, les changements qui affectent les sociétés de l'Est et de l'Ouest, le rôle des médias et de la communication, le pouvoir et les enjeux du texte au théâtre, le corps et les idées, etc. Ces entretiens et discussions avec des personnes qu'il ne connaît pas ou peu donnent lieu à des amorces de développements qui peuvent être surprenants mais qui sont clairs, argumentés, presque pédagogiques, à une exposition fragmentaire de sa façon de penser comparative et paradoxale. Plutôt que des réponses, ou un exposé systématique de sa philosophie ou de sa vision du monde, on y découvre le paysage des questions qui l'occupent, un paysage que le lecteur, l'auditeur est invité à explorer pour son propre compte. Dans ce paysage il y a quelques questions récurrentes : les médias et la transformation des sociétés occidentales, le passé nazi et sa postérité rampante, la permanence des énergies criminelles, le pouvoir de résistance de la création artistique, l'expérience de la réunification allemande, la thématique coloniale et sa valeur métaphorique³¹, l'intelligence sans expérience de l'ordinateur, le pouvoir des mots, etc. Exposé à un séisme politique et économique dont la RDA est l'épicentre, il tente de l'analyser, de l'interpréter par analogie en le replaçant dans la longue durée et en le considérant sous des angles divers.

30. Il avait écrit *Germania Mort à Berlin* en 1971 et mis en scène, en 1993, *Duel Tracteur Fatzer* (deux textes de lui et sa version du fragment *Fatzer* inachevé de Brecht) qu'il avait souhaité intituler *Germania 2* mais les héritiers Brecht s'y étaient opposés. Avec *Germania 3 Les spectres du Mort-homme* il achève cette série commencée vingt ans auparavant.

31. Dans le sillage de Jean Genet et de Franz Fanon qui apparaissent dans son œuvre explicitement avec *La Mission* (1979).

La vie politique et intellectuelle berlinoise et les responsabilités qu'il a endossées (Président de l'Académie des Arts de Berlin-Est en 1990, membre du Directoire du Berliner Ensemble en 1992) ne lui laissent que peu de temps pour écrire. Il en est détourné aussi par la campagne malveillante (janvier-février 1993) visant à le disqualifier en l'accusant d'avoir collaboré avec la Stasi, campagne qui se dégonflera d'elle-même après qu'il aura lui-même publié les actes le concernant³², puis par la maladie (1994-95) qui finalement l'emportera. Il met dans ces années-là un point d'honneur à obtenir pour ces deux institutions, Académie des Arts et Berliner Ensemble, qu'elles survivent en tant que lieux de mémoire de leur propre histoire, et qu'elles participent à leur mutation inévitable ; il avait probablement espéré quelque chose de ce genre pour la RDA.

Sa conversation de 1994 avec le critique dramatique Martin Linzer et le théâtrologue Peter Ullrich au titre énigmatique emprunté à une formule de Nietzsche : « *Pour quoi ?* » est tout à la fois une chronique des spectacles mis en scène de 1987 à 1991 au Deutsches Theater et une tentative pour en expliciter les tenants et les aboutissants politiques, esthétiques et philosophiques alors que le sol se dérobaît sous les pieds de ceux qui les réalisaient : *L'Homme qui casse les salaires* (1988), *Hamlet/Machine* (*Hamlet + Hamlet-machine*) (1990), *Mauser* (avec d'autres textes, *Héraclès 2 ou l'hydre*, *Quartett* et *L'Enfant trouvé*) (1991). Cet échange prolonge et actualise les entretiens des années 1986-89 avec Ruth Berghaus, Wolfgang Heise et Robert Weimann et déplace vers la pratique théâtrale (répertoire, projets, troupe, relation avec le public et les commanditaires, direction d'acteurs, mise en scène, scénographie) un discours initialement théorique, littéraire, philosophique. Qu'est-ce qui distingue la philosophie, la démarche et l'esthétique de Heiner Müller de celles de Bertolt Brecht ? De quel théâtre relève la déconstruction müllérienne du théâtre brechtien ? Le statut et le rôle du texte sont-ils les mêmes dans la pratique du théâtre selon Brecht et selon Müller ? L'horizon d'attente de Bertolt Brecht était l'avènement d'un socialisme non stalinien, celui de Müller procède d'une exigence de lucidité

32. Cf. Jan-Christoph Hauschild, *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, Aufbau Verlag, Berlin, 2001, p. 476-483.

induite par le naufrage de la RDA et la perspective des catastrophes à venir. Il conçoit et pratique le théâtre comme « collision (le drame) des strates temporelles (du matériau, de l'auteur, des interprètes et du public), laquelle détermine son espace vital³³ ». Une question le hante : « Comment fait-on du texte un hippopotame ? » Comment parvient-on à lui conférer l'imprévisibilité du coyote dans la performance de Josef Beuys³⁴ ? Après avoir réalisé *Tristan et Isolde* (1993) à Bayreuth, il mettra en scène au Berliner Ensemble : *Duel Tracteur Fatzer* (1993), *Quartett* (1994) et *Arturo Ui* (1995)³⁵.

Heiner Müller porte dans l'urgence un regard rétrospectif sur son œuvre passée, sa vie en RDA (de la construction à la destruction du mur), ses relations avec Brecht et l'œuvre de Brecht, sa découverte et sa fréquentation de l'œuvre et de la pensée de Walter Benjamin : l'ange de l'histoire évoqué par Benjamin est redevenu un sujet de méditation. Il confronte les événements présents dans lesquels il est impliqué à des moments décisifs de sa vie passée. Il établit ainsi, au gré de ses projets et travaux, dans l'histoire de l'Allemagne et dans sa propre biographie, des champs de tension entre divers pôles, afin de transformer son expérience du moment présent en une possible collision de structures temporelles, en un possible matériau littéraire.

Dans *Guerre sans bataille* (1992), par exemple, il rédige avec un soin particulier le chapitre consacré à sa pièce *La Déplacée ou la Vie à la campagne*³⁶, mise en scène par B. K. Tragelehn en septembre 1961, quelques semaines après le début de la construc-

33. Cf. « Lettre au metteur en scène de la première représentation de *Philoctète* en Bulgarie » (1983), in Heiner Müller, *Philoctète*, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 83.

34. Cf. note 26.

35. Stephan Suschke a consacré un livre aux dix spectacles réalisés par Müller, tout d'abord à la Volksbühne de Berlin-Est et à Bochum, puis de 1987 à 1991 au Deutsches Theater et de 1993 à 1995 au Berliner Ensemble, avec les décorateurs Hans-Joachim Schlieker, Erich Wonder, Jannis Kounellis, Mark Lammert. Cf. *Müller macht Theater*, Berlin, éditions Theater der Zeit, 2003. Cet ouvrage prolonge la réflexion amorcée dans cette discussion de Heiner Müller avec Martin Linzer et Peter Ullrich.

36. C'est l'un des rares chapitres de ce livre qu'il ait véritablement rédigé. Les autres ont été enregistrés au magnétophone et ont été agencés par lui-même et

tion du mur, à l'université de sciences économiques de Berlin-Karlsruhe. Dès le soir de la première, la pièce est interdite et les étudiants-interprètes sont astreints à faire l'autocritique de leurs personnages. Heiner Müller est ensuite exclu de l'Union des Écrivains et B. K. Tragelehn perd son emploi de metteur en scène au Théâtre de Senftenberg, est exclu du Parti et envoyé en rééducation dans les mines de lignite. Cette interdiction, suivie de son exclusion de l'Union des Écrivains est pour Müller un événement fondateur. Elle fait de lui (à condition qu'il continue à écrire) un écrivain nécessaire et singulier. Son œuvre ultérieure (à condition qu'il y ait une œuvre ultérieure) est par avance propulsée sur une orbite où elle pourra échapper à toute instrumentalisation et donner sa mesure. Entre l'année 1961 (interdiction de *La Déplacée* et construction du mur) et l'année 1989 (chute du mur de Berlin) s'instaure ainsi un arc de tension pour l'ensemble de son œuvre. C'est en 1961, me semble-t-il, qu'il devient l'auteur que nous connaissons : exclu parce qu'il pense par lui-même et ne transige ni sur la forme ni sur le langage des pièces qu'il écrit, et (politiquement) plus authentiquement communiste que ceux qui ont cru bon de l'exclure ; et tout ceci sans pathos, avec humour et sur un mode plutôt sarcastique. La situation d'« exil intérieur » qui découle de cette exclusion (du début des années 1960 au milieu des années 1980) a contribué à faire de lui, en RDA, un héritier de ces « marxistes hérétiques » de l'émigration allemande, Ernst Bloch³⁷, Karl Korsch, Walter Benjamin, auxquels on peut adjoindre les écrivains Bertolt Brecht, Anna Seghers et le compositeur Hanns Eisler, sa famille spirituelle.

Les textes rassemblés dans ce volume, à propos de sa réflexion et de sa biographie, proposent dans le même esprit un champ de tension entre le voyage aux États-Unis (1975-76) et la chute du mur suivie de la réunification allemande (1989-90). Dans sa conversation avec Erdmut Wizisla et Michael Opitz, *À présent ce sont les aspects infernaux qui sont importants chez Benjamin*, il évoque abruptement son séjour en 1975 dans le Wisconsin. Et dans son entretien avec Ute Scharfenberg, *Le théâtre est crise*, il se réfère

les coauteurs de l'ouvrage, Katja Lange-Müller, Renate Ziemer et Stephan Suschke.

37. Qui a quitté la RDA en 1961.

de même brusquement à deux pièces des années 1970, *Mauser* et *Hamlet-machine*, auxquelles est associée une impression singulière éprouvée devant ses propres textes : ne pas avoir la moindre idée de ce que pouvait être leur réalisation scénique.

Sa fréquentation assidue, très personnelle et souvent réitérée des écrits de Walter Benjamin ne lui a pas fourni un corpus philosophique de référence mais fut pour lui en diverses occasions comme « un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger³⁸ » ; elle lui a permis de se soustraire à la tutelle de l'orthodoxie brechtienne, d'identifier et de creuser les ramifications souterraines du devenir kafkaïen de la RDA, de découvrir Baudelaire et le surréalisme et d'autres choses encore évoquées dans sa conversation avec Erdmut Wizisla et Michael Opitz. À ce moment charnière, une fois de plus, l'œuvre de Benjamin – et particulièrement le texte de 1940 *Sur le concept d'histoire* –, avec les passerelles qu'elle établit entre marxisme et théologie (messianisme), analyse rationnelle et utopie, littérature et rupture du continuum historique, brille d'un éclat singulier. Il n'est pas indifférent qu'au début des années 1990 Heiner Müller formule le projet de reprendre à nouveaux frais la lecture de Walter Benjamin.

C'est ainsi qu'il rassemble et cartographie son œuvre passée qui était en état de dispersion dans les années 1970-80, et crée les conditions pour qu'elle intègre le ciel de la littérature en formant avec les œuvres de Brecht, Beckett et Genet une sorte de constellation caractéristique du XX^e siècle, afin qu'elle perdure, une fois libérée des pesanteurs de la sociologie de la RDA, et inscrive dans la durée les questions qui l'ont animée. Il lui fallait la rassembler et l'ordonner selon la chronologie pour qu'apparaisse et continue le processus de sa création.

Jean Jourdheuil

38. Cf. Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Œuvres III*, Gallimard, « Folio essais », p. 431.

TABLE DES MATIÈRES

Présentation	7
1975-1981	
LA LITTÉRATURE DOIT RÉSISTER AU THÉÂTRE (1975)	33
<i>Conversation avec Horst Laube</i>	
AMÉRIQUE, MORGENSTERN, HÉRITAGE (1975)	52
<i>Conversation avec Wolfgang Schivelbusch</i>	
HISTOIRE ET DRAME (1975)	73
<i>Entretien avec des germanistes américains</i>	
OUL ON DIT ÇA COMME ÇA (1976)	96
<i>Entretien avec Reiner Steinweg et Jürgen Flügge</i>	
ADIEU À LA PIÈCE DIDACTIQUE (1977)	125
<i>Lettre à Reiner Steinweg</i>	
TROIS QUESTIONS DE HORST LAUBE (1978)	127
L'ART EST LA MALADIE AVEC LAQUELLE NOUS VIVONS (1980)	130
<i>Conversation avec Horst Laube</i>	
C'EST LE TRAITEMENT DE LA RÉALITÉ QUI M'INTÉRESSE (1981).	138
<i>Conversation avec Harun Farocki</i>	
1986-1989	
À PROPOS DE BERTOLT BRECHT (1986)	151
<i>Conversation avec Wolfgang Heise</i>	
CONVERSATION AVEC RUTH BERGHAUS (1987)	181
<i>Avec la participation de Sigrid Neef, qui a enregistré et transcrit cet échange</i>	

TABLE DES MATIÈRES

CINQ MINUTES D'ÉCRAN NOIR (1988)	207
<i>Conversation avec Rainer Crone</i>	
SIMULTANÉITÉ ET REPRÉSENTATION (1989)	222
<i>Conversation avec Robert Weimann</i>	
1990-1995	
LE THÉÂTRE S'ENGENDRE SEULEMENT AU POINT D'INTERSECTION ENTRE ANGOISSE ET GÉOMÉTRIE (1990)	257
<i>Entretien avec Alain Neddard et Johannes Odenthal</i>	
À PRÉSENT CE SONT LES ASPECTS INFERNAX QUI SONT IMPORTANTS CHEZ BENJAMIN (1991)	268
<i>Conversation avec Erdmut Wizisla et Michael Opitz</i>	
AUSCHWITZ À L'INFINI (1992)	284
<i>Conversation avec les stagiaires de l'Académie Expérimentale des Théâtres</i>	
SAVON À BAYREUTH	295
<i>Poème</i>	
ANGOISSE ET GÉOMÉTRIE (1993)	296
<i>Extrait d'une conversation sur Tristan et Isolde</i>	
« POUR QUOI ? » (1994)	303
<i>Conversation avec Martin Linzer et Peter Ullrich</i>	
SUR BRECHT (1994)	318
<i>Conversation avec Erdmut Wizisla</i>	
LE THÉÂTRE EST CRISE (1995)	342
<i>Conversation avec Ute Scharfenberg</i>	
Annexe	359
<i>Lettre de Wolfgang Heise à Kurt Hager (1976)</i>	