

Heiner Müller sous les projecteurs

Guylaine Massoutre

Number 61, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27698ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Massoutre, G. (1991). Heiner Müller sous les projecteurs. *Jeu*, (61), 64–71.

heiner müller sous les projecteurs

En 1957, Heiner Müller publie *le Briseur de salaires*, son premier texte, édité sans trop de conflits et monté plusieurs fois en R.D.A. Puis suit un long oubli de ce texte, rejoué seulement en 1978. Avant cette pièce, on note *Dix Jours qui ébranlèrent le monde*, un montage commandé à Müller pour le quarantième anniversaire de la Révolution d'Octobre. En 1959, il reçoit le Prix Heinrich-Mann de l'Académie des Arts pour sa pièce de 1957; à cette époque, on a l'espoir en R.D.A. d'une évolution démocratique dans une Allemagne unie. Mais en 1961, six semaines après la construction du mur de Berlin, Müller fait jouer par une troupe d'étudiants *l'Émigrante ou la Vie à la campagne*, une pièce de commande que Müller dirige contre le collectivisme; la critique la qualifie d'«anticommuniste, contre-révolutionnaire et pornographique». Müller devient *persona non grata*: commence pour lui une longue traversée du désert. Il est exclu de l'Union des écrivains, une partie des acteurs sont envoyés faire du travail manuel, et certains spectateurs doivent se justifier devant des cadres du Parti¹. Il s'agit pourtant d'une manifestation politique et culturelle marginale. Puis, en 1965, le Deutsches Theater lui demande d'adapter Œdipe-Roi; suivent plusieurs adaptations, et des traductions de Shakespeare. On reproche à Müller son pessimisme politique. Après 1971 intervient une certaine libération. Avec *Ciment (Zement)* en 1973, Müller est réhabilité. *Le Tracteur* (1973), *les Paysans* (1976), *le Chantier* (1980) sont applaudis par ceux-là mêmes qui avaient contribué à l'interdire. Avec *Spectacle*, monté par J.-L. Besson, Müller trouve sa place dans le théâtre populaire; il s'agit d'un événement au cours duquel se déroulent plusieurs spectacles en même temps, avec des rencontres et des discussions. Dès les années 1970, on commence à publier Müller mais, jusqu'en 1988, la plus grande partie de son œuvre n'est ni montée ni connue. Il aurait écrit plus d'une trentaine de pièces. *Mauser* en 1971 conduit au renvoi du metteur en scène; *Quartett* fait un tabac, et il faut attendre le printemps 1989 pour que cette pièce soit montée en R.D.A. À partir de cette période, Müller vit une double existence : à l'Ouest, il est un citoyen du monde, à l'Est, il est un auteur de pièces populaires. La troisième étape est celle de Müller metteur en scène. En 1981, il monte *la Mission*, vue comme une pièce révolutionnaire. Avec *Macbeth* (1971), en 1982, il est de nouveau suspecté. Il met en scène actuellement *Mauser* et *Quartett* en Allemagne.

Il attendra plusieurs années avant que ses pièces soient jouées à l'Ouest, notamment *Hamlet-Machine* par Bob Wilson à Berlin et par Gilles Maheu à Montréal en 1987². L'année 1990 voit sur scène la même pièce montée par Libens à Bruxelles, et quelques mois plus tard par Jourdeuil en France, à Bobigny, et d'autres pièces dites «de bravoure» par Martin Linzer. En 1990 également, à Montréal, Gilles Maheu a mis en scène *Rivage à l'abandon*³; il a aussi créé, en 1991, *Peau, chair et os*, d'après

1. Ces informations ont été rendues publiques par Martin Linzer, éminent critique et directeur de la revue *Theater der Zeit* à Berlin-Est au colloque d'Avignon en 1991, en présence d'Heiner Müller.

2. Voir «Hamlet Machine». Deux lectures antinomiques du crépuscule de l'Homme», Jean-Luc Denis, *Jeu* 46, 1998.1, p. 166-173.

3. Voir les articles de Louise Vigeant et Jean-Marc Larrue sur *Rivage à l'abandon*, *Jeu* 55, 1990.2, p. 137-144.



Zement de Heiner Müller, mis en scène par le Belge Michel Dezoteux et présenté à Avignon. Photo : G. Méran/Contrepoint.

Paysage sous surveillance, présenté au Festival de théâtre des Amériques. La presse communiste française dit de lui que c'est un très grand auteur, mais qu'il ne doit pas être joué. *Le Monde* le traitait l'an dernier d'*apparatchik*, on dit cette année qu'il est un auteur solitaire en quête d'un lieu tranquille pour écrire. Après Mnouchkine, Brook et Strehler, il vient de recevoir le prix Taormina Arte Europa 1991, d'un montant de 80 000 \$. Il prépare notamment un spectacle sur la mort de Molière avec Bob Wilson, commandé par Jacques Lassalle, un Tristan pour Bayreuth 1992, un complexe historique allant de la fin de la guerre à la fin de l'ère soviétique en passant par la bataille de Stalingrad.

le cas heiner müller — avignon 1991

Heiner Müller était cet été un invité d'honneur dans la Cité des Papes. Trois pièces étaient regroupées sous les rubriques *le Cas Müller I* (*Hamlet-Machine*, 1977, précédé de *La Correction*), *le Cas Müller II* (*Rivage à l'abandon*, *Matériau Médée*, *Paysage avec Argonautes*, 1982), *le Cas Müller III* (*Quartett*, 1980)⁴ et jouées en continuité dans l'ordre II - III - I au cours de trois représentations nocturnes. Cet événement était suivi de la représentation de *Zement* (*Ciment*, 1972), mise en scène par le Belge Michel Dezoteux.

«il est nécessaire que la cécité de la volonté fasse partie du grand plan.»

(müller, colloque d'avignon)

Lire ses pièces est un test de culture générale : lecteur des textes antiques qu'il réactualise, féru d'histoire de l'Allemagne, engagé dans un mouvement contestataire des idées dans l'ex-R.D.A.,

4. Traduction : Jean Jourdeuil; mise en scène : Jean Jourdeuil et Jean-François Peyret. Décors : Nicky Rieti, Titina Maselli et Gilles Aillaud; éclairages : Hervé Audibert; son : Paul Bergel; costumes : Gisela Storch et Maritza Glico; musiques originales : Yves Prin et Philippe Hersant; chorégraphies : Lila Greene. Avec Marilyn Canto, Christian Colin, Evelyne Didi, Emmanuelle Grange, Lila Greene, Michel Kullmann, Christine Murillo, Benoît Régent, Loïc Touze, Toméo Verges (comédiens et danseurs).

Müller est un auteur en vogue, très contemporain par sa problématique politique, par son écriture abstraite, par sa recherche hautement littéraire, intellectuelle et artistique. Devant les médias, il joue et provoque les journalistes; invité d'un grand colloque organisé par Maurice Taszman, dramaturge, et par l'ANFIAC⁵, pendant le Festival d'Avignon, il disparaît derrière sa recherche d'écrivain, impossible à raconter et difficile à vulgariser, renvoyant vivement à la salle les questions philosophiques et politiques trop générales, tandis qu'il se montre plus loquace devant l'actualité politique. Son statut de président de l'Académie des Arts de Berlin fait de lui un ambassadeur de la nouvelle Allemagne et de cette génération d'intellectuels socialistes de l'Est, anticommunistes et anticapitalistes, engagés dans l'histoire d'un militantisme mal connu en Amérique et en Europe de l'Ouest, sinon par les dissidents et les émigrés aux positions comparativement plus tapageuses. Müller, dont l'humour est redoutable, ne paraît pourtant pas avide de publicité ni amateur de compromis. Sa position est radicale : c'est un Allemand de l'Est avant tout, entendons un citoyen engagé à faire valoir toutes les composantes d'une grande nation, héritière d'une histoire complexe, exempte d'amnésie et tendue vers la mise en place de principes universels.

«je ne me sens pas concerné par une adresse à l'humanité. la seule morale à laquelle est soumis l'écrivain est d'écrire le mieux possible.» (müller, colloque d'avignon)

Histoire réelle, histoire mythique, avenir à construire, luttes incessantes, qu'elles soient collectives, individuelles ou privées, constituent la toile de fond de cette expérience. Les quatre pièces sont toutes issues de la confrontation d'univers singuliers avec leur destin collectif.

Le citoyen est-allemand qui voit l'histoire s'accélérer, son paysage brusquement supplanté par une Allemagne étrangère à son passé d'un demi-siècle, vit un drame : «L'Allemagne de l'Est est un pays qui a tout simplement disparu de la carte», déclare Müller. Jamais sa vigilance de penseur n'a été aussi sollicitée, sans toutefois qu'il s'inscrive ailleurs que dans les marges du nouveau pouvoir. Son action culturelle — distribuer des bourses aux jeunes écrivains, par exemple — vise à reconstituer à Berlin un milieu propice au développement des arts. Mais cette participation à l'histoire moderne s'élabore dans la grande réflexion de l'écriture, dont le lieu «test», le moyen de communication est la scène.

C'est l'autonomie du théâtre, ainsi que du texte, distincts par ailleurs des scènes politique et historique, qu'il faut comprendre avant d'aborder l'écriture de Müller, si conscient des préalables théoriques et conceptuels. La difficulté de le lire n'est pas une question de mots, mais bien de formes de son théâtre, archistructurées et tendues sur le silence.

«l'artiste est un tyran empêché.» (müller, colloque d'avignon)

Le Cas Müller II est un poème dramatique de treize pages, constitué de trois textes dont Médée est l'héroïne principale. Violentée dans son amour pour Jason qui l'a abandonnée, Médée dresse le réquisitoire des torts de son mari et médite sa vengeance. Bafouée dans sa passion et trahie, criminelle de son propre frère par amour de Jason, Médée la Barbare prémédite la mort de ses enfants. «Je veux de mon cœur vous arracher vous La chair de mon cœur Ma mémoire Mes chéris⁶» — signifiant la mort symbolique de son peuple, de sa patrie. Jason, qui lui répond mollement, est un personnage sourd, à la mémoire défaillante, au cœur fermé, à l'esprit absent — Jason : «Quand cela cessera-t-il⁷». Médée secrète la mort, de façon répétée; Jason, quant à lui, convole avec une autre femme et lui prépare des noces aveugles : fatalité de la destruction et de la reconstruction. *Paysages avec Argonautes*, la troisième partie, est un soliloque, interprété par Médée dans la mise en scène de Jourdeuil et

5. Association nationale pour la formation et l'information artistique et culturelle, subventionnée par le ministère de la Culture et dirigée par Michel Simonot.

6. *Rivage à l'abandon*, dans *Germania. Mort à Berlin*, Éd. de Minuit, trad., 1985, p. 16.

7. *Ibid.*, p. 11.

Peyret, distinct de *Rivage à l'abandon* et de *Matériau-Médée*. Il y est évoqué une ère de catastrophe, moitié vision fantastique, moitié assemblage de déchets de notre civilisation de consommation. Les bombes, les gadgets, la télévision, les drapeaux, les rêves des enfants comme ceux des peuples, les sensations physiques tourbillonnent dans le texte comme des objets dans l'espace; une montagne de pacotille et de détritiques humains jonchent un parcours sans rivage, un voyage sans ancrage. Un théâtre de la mort est convoqué par le texte au je d'un personnage pourtant impersonnel et anonyme inventant sa propre mort, aux limites du langage et de la représentation. Immolée dans un paysage désolé qui l'entoure comme une star de cinéma, comme une amante trahie qui se suicide, comme une folle écartelée dans son âme, Médée nomme les catastrophes auxquelles, selon Müller, travaille l'humanité, symbolisée par le personnage de Jason et la référence aux Argonautes. Dans son langage abstrait de poète, Müller écrit un théâtre de cruauté qui doit toucher le public dans sa forme, mais surtout par le relais de la mise en scène. C'est un théâtre tantôt catastrophique, tantôt didactique, toujours politique — encore qu'il oppose la dynamique de la politique à celle de la création et qu'il affiche le mépris des artistes pour le monde des politiciens — et engagé dans les luttes idéologiques comme le théâtre de Brecht. Sa différence, c'est une écriture de la singularité; Müller refuse d'être un intellectuel porte-parole, dans son théâtre il ne joue pas de rôle. La plume de Müller vibre de l'émotion du tyran qui jouit de son pouvoir : «Je suis un criminel raté, je peux faire assassiner au théâtre», déclare-t-il, «ce qui compte pour moi, c'est l'événement, la relation entre ceux qui font le théâtre et ceux qui le regardent, non pas l'acteur vivant mais l'acteur mourant, le spectateur mourant, notre avenir commun de mourant, et donc vivre ensemble.» Müller écrit un théâtre tragique, où la seule condition héroïque consiste à regarder la mort en face.

La mise en scène de Jourdheuil et Peyret est une composition qui fait appel à trois arts : musique, danse et théâtre. Chaque discipline est confiée à des spécialistes, dont le dénominateur commun est la modernité et le degré élevé d'abstraction : la musique de Philippe Hersant, une création originale, interprétée par huit trombones et chantée par douze choristes du Groupe vocal de France, monte d'un décor tout à fait exceptionnel. Signé par le peintre Titina Maselli, ce décor sur fond de cour

Le Cas Müller : dans un décor de cataclysme chantent d'anonymes momies... Photo : P. Nething/Contrepoint.



intérieure du Palais des Papes consiste en un haut cône de déjections semblable à une chaotique coulée de lave; au milieu de blocs gris en amas, figurant aussi un mur effondré lors d'un cataclysme violent, sont figées d'anonymes momies enterrées jusqu'à mi-corps; ce sont en réalité les chanteurs, visages et corps entourés de bandelettes grisâtres. La musique est en harmonie avec le décor, exhalant une plainte funèbre d'un autre monde, dans la lignée des harmonies wagnériennes qui auraient été repensées par l'ère de la composition électroacoustique; sortant de la roche, chaque voix s'élève du chœur en allemand, avec son chant propre, étrange, profond, lyrique et spirituel. La danse accomplit elle aussi son envoûtement. Pensée comme prélude au texte — la chorégraphie n'étant pas isolée de la mise en scène du texte —, elle temporise le caractère apocalyptique du décor et du son pour y introduire la présence humaine, physique, une époque et une ambiance précises : les costumes des trois danseurs sont ceux des années quarante; la chorégraphie est un ballet de couples qui se frôlent et se défont, l'expression d'esprits décomposés et de corps agressés; il y passe aussi une belle rigueur, harmonie du mouvement répété et de la solitude acceptée. La prestation de Lila Greene est remarquable, hommage à Pina Bausch bien contrôlé.

La pièce elle-même est fortement inscrite dans l'histoire, avec ses références à des époques différentes. Le tandem Jourdeuil-Peyret nous fait assister à une double représentation : le texte est dit d'abord par la star à lunettes noires, Evelyne Didi, particulièrement touchante dans cette composition d'une jeune Médée moderne, fort peu héroïque mais tout à fait pathétique, amante victime et perdante, qui exalte sa déception, son dépit, sa rancœur, son désarroi et condamne sa lignée à une destruction punitive. Il est ensuite intégralement repris par la tragique Christine Murillo, dans un rôle de femme mûre marquée par les ans, mère rongée par la conscience de ses actes passés et de ses échecs qui la privent d'avenir. Les conséquences fatales des actions individuelles prennent l'ampleur d'un destin collectif. Cette double lecture donne au texte une acception très large, et le dialogue musical du texte avec le chœur souligne d'un fort accent contemporain ces formes antiques du théâtre.

parodie, réécriture et carnavalesque

Le second volet de cette trilogie Müller s'intitule *Quartett*, d'après Laclos. Vingt-cinq pages de prose, deux personnages, Valmont et Merteuil, dans un duo dédoublé par Müller lui-même, dans lequel Valmont joue soudainement Merteuil et Merteuil joue Valmont, Valmont joue Tourvel et Volanges est jouée par Merteuil. Des *Liaisons dangereuses*, il demeure une situation de passions et de séduction dont Müller exploite l'aspect de farce tragique, qu'il transforme en jeu de plans discursifs de l'inconscient qui tantôt s'entrecroisent, tantôt se répondent. Le décor du peintre Gilles Aillaud consiste en une vaste volière, cage ouverte face au public, exempte de coulisses : les acteurs se glissent derrière un grand miroir lorsqu'ils ne sont pas dans la cage, ce qui les maintient toujours présents dans l'espace scénique. Les costumes de Merteuil et de Valmont ainsi qu'un sommaire mobilier renvoient au XVIII^e siècle, mais dès que la substitution des rôles est opérée, les doubles entrent en scène sous forme d'un oiseau noir à la queue de pie retroussée, au jabot blanc, au bec crochu qui s'avance au-dessus de sa tête. Benoît Régent interprète un Valmont noble, guindé et hautain; Emmanuelle Grange est une Merteuil fantomatique et séduisante, très moderne dans son intelligence de femme; Christian Colin, l'oiseau-pie, grince d'un comique dérangeant; enfin Christine Murillo est une femme méduse, moins cérébrale et plus charnelle que Merteuil.

Dans ce texte d'une écriture toute théâtrale, les thèmes de Müller sont aisément reconnaissables : c'est une scène de ménage au cours de laquelle alternent les moments de passion, de froideur, de vengeance, de récit et de projection en imagination; les personnages règlent leurs comptes jusqu'à la mort, et leurs propos hardis tentent de provoquer la vérité de l'autre, tandis qu'ils explorent la cruauté des «frissons de la chasse» : «Qu'importe le gibier sans la volupté de la chasse⁸», dit un Valmont

8. *Quartett*, dans *la Mission, suivi de Prométhée, Quartett, Vie de Gundling...*, Éd. de Minuit, 1982, p. 130.

moitié bête moitié cabotin; le texte abonde en formules et en paradoxes brillants — par exemple, Merteuil : «À quatre jours de voyage de Paris, dans un trou bourbeux qui appartient à ma famille, cette chaîne de membres et de vagins alignés sur le fil d'un nom de hasard accordé à un ancêtre mal lavé par un roi puant, quelque chose vit, entre l'homme et la bête⁹ — et de cinglantes répliques où «chaque mot ouvre une blessure, chaque sourire dévoile une canine¹⁰» tiennent le spectateur en attente d'un improbable dénouement. Les derniers mots seront pour Merteuil, homme et femme à la fois, qui résume ce texte sur les puissances de l'amour, de la mort et de la solitude intriqués : «À présent nous sommes seuls cancer mon amour.»

l'art, seul espace de l'utopie

Le Cas Müller III, intitulé *Hamlet-Machine*, est un texte d'à peine treize pages qui fait alterner la prose et l'écriture poétique. Augmenté du bref texte *la Correction* de 1956, publié en 1991 aux Éditions de Minuit, et de poèmes récents *Un spectre quitte l'Europe*, ce spectacle retrouve les caractères épiques et abstraits du *Müller I*, avec les mêmes acteurs, la même danseuse et le superbe décor dépouillé et résolument moderne de Nicky Rieti. Des images vidéo gisent au sol tandis que des bribes de texte

apparaissent en projection en haut des murailles, à l'arrière-plan; les personnages sortent de trappes — encore le corps coupé —, tandis que les musiciens jouent dans le chemin de ronde; le théâtre explose, sans lieu référentiel, sans dialogue réel, sans personnalités suivies, sans récit cohérent. Le temps est un futur dans lequel des fragments de démarches historiques, esthétiques et artistiques projettent leurs traces. Louise Vigeant, dans *Jeu 55*, soulignait à juste titre le rôle essentiel de la mémoire dans l'écriture de Müller. Le caractère elliptique de ses textes permet une grande liberté de mise en scène; mais le commentaire infini du metteur en scène sur les images-chocs de Müller est une tentation dont l'effet serait étranger au texte; la séduction des images n'est que vacuité, et la mise en scène de Jourdeuil et Peyret œuvre dans le dépouillement et l'abstraction, dans l'espace laissé vide des didascalies et de l'explication. Quand Müller prend la parole, il brise le consensus du silence qui acquiesce, qui manifeste la soumission; il rappelle lors du colloque que, pour Platon, les artistes n'avaient pas de place dans la Cité, et que ni Staline ni Hitler n'ont réussi leurs examens des Beaux-Arts. Sur fond de censure idéologique dans les pays de l'Est, de censure économique à l'Ouest, la parole a un prix incommensurable; elle est intensément dramatique car, en reconstituant le passé, elle combat l'amnésie, le mythe du progrès si bien dénoncé dans la littérature antique. Le comique carnavalesque au travers

«Evelyne Didi, particulièrement touchante dans cette composition d'une Médée moderne, fort peu héroïque mais tout à fait pathétique.» Photo : Amar-D/Contrepoint.



9. *Ibid.*, p. 133.

10. *Ibid.*, p. 135.

duquel perce cette recherche est la revanche du peuple qui rit de la parole absente, figée, dominante; c'est la parole des *vivants*.

Jourdeuil et Peyret ont été frappés à la lecture de *Hamlet-Machine* par le dépassement de la schizophrénie et du discours analytique dans cette pièce. Comédie atroce, tragédie bouffonne, presque injouable, elle exige du metteur en scène qu'il rejoigne l'auteur mort et le fasse revenir parmi les vivants, comme un objet qui se serait séparé du corps social. Le Hamlet de Müller, déblatérant devant les ruines de l'Europe, se déprend de l'escalade de la vengeance et de la violence. Devant la tentation de commenter le texte à l'infini, Jourdeuil et Peyret ont choisi de primer le texte et de le traiter comme un simple matériau. Quant à la tendance qui consiste à associer les arts dans une même représentation, Jourdeuil en date l'origine dans son itinéraire en 1972, et il reconnaît que l'entreprise comporte des risques, qu'il a connu des échecs. Il m'a paru clair que cette littérature courageuse qui affronte ce qui ne fonctionne pas chez l'être humain mérite une mise en scène à la hauteur de ses ambitions anthropologiques.

Hermétisme voulu, lyrisme refoulé, défi à l'intelligence et provocation : les festivaliers d'Avignon ont eu quelque difficulté à comprendre le sybillin message que Müller, selon ses propres termes, destine «aux habitants d'une autre galaxie, plus tard». Applaudissons la remarquable équipe qui a conduit la représentation d'une démarche artistique complexe, médiation indispensable du texte au public.

«zement»

*Ciment*¹¹, traduit par Jean-Pierre Morel, apparaît comme un texte et une représentation antithétiques aux trois «cas Müller». À l'opposé des textes poétiques, brefs et elliptiques, il s'agit d'une adaptation longue et édifiante d'un roman du Russe Gladkov (1925) qui fut traduit en allemand en 1927 et parut en feuilleton dans le journal communiste français *L'Humanité* en 1928. Le texte est retraduit et publié en 1991 aux Éditions de Minuit.

L'action se situe en 1921, au retour des héros bolchéviques dans leurs villages où les habitants, principalement les femmes, se sont organisés durant les trois ans de guerre civile. Dans les huit premières scènes, Müller a suivi son modèle tout en l'élaguant; ensuite, il s'en libère et invente la figure mythique d'un révolutionnaire quelque peu monstrueux, perdu dans le passé qu'il projette en avant. Cette pièce apparaît comme celle d'un écrivain de l'Est s'adressant à un public engagé dans la construction d'un communisme; elle est très étrangère aux spectateurs occidentaux. Dans la mise en scène réaliste de Dezoteux, les signaux de distanciation, de décrochements et d'humour m'ont été peu perceptibles; le metteur en scène exigeait un spectateur bien informé du texte original, des discours contextuels et ambiants. De plus, il est très difficile de lire et de représenter des pièces soumises à la censure idéologique.

Cette conscience aiguë, présente dans le théâtre de Müller à différents niveaux, notamment par la mise en abyme du théâtre dans la pièce — l'acteur montre son jeu, le personnage quitte son rôle pour rire de lui-même —, explique la composition abstraite, et montre l'attitude de l'intellectuel en position critique devant les événements.

Pris entre le discours utopique et la validation de l'action, ce théâtre de Müller plonge dans une profondeur psychologique, humaine, qui signale un autre temps que celui de l'histoire et celui du récit. Une trame littéraire, abondant en matériaux, déballe son argument avec une lenteur peu

11. Mise en scène : Michel Dezoteux; scénographie et éclairages : Gérard Poli; musique : Emma Stephenson. Avec François Beukelaers, Dominique Boissel, Jo Deseure, Christophe Guicher, Christian Hecq, Philippe Jeusette, David Quertigniez, Pascale Salkin, Alexandre Trocki, Jean-Michel Vovk, Nathalie Willame, Lotfi Yahya, Bernard Yerles et Olivier Ythier. Coproduction du Théâtre Varia (Bruxelles), de la Maison de la Culture de Grenoble et du Festival d'Avignon.

commune dans le théâtre occidental contemporain. Le spectateur occidental connaît mal ces luttes de terrain qui fondent l'histoire des pays de l'Est. Il en résulte une lourdeur didactique qui n'a sans doute pas le même écho auprès d'un public populaire à l'Est.

Au regard des événements qui bouleversent les pays de l'Est, *Ciment* est plus que jamais une fracture au théâtre. Mémorial de ces artisans d'une révolution ratée, cette pièce tente de maintenir vivantes la parole et l'expérience des luttes ouvrières. On sera surpris par la modernité de Dacha, la femme du héros bolchévique Tchoumalov, par Ivaguine, l'intellectuel obsédé par la Terreur, qui se fraie un discours dans la lutte populaire. Mais le seul passage qui soit résolument décollé de l'histoire est la scène centrale de l'*Hydre*, commentaire mythologique qui met en scène Prométhée et Héraclès dans une saisissante scène fantastique.

Dezoteux, qui a déjà monté *la Mission* de Müller, travaillera encore cette scène de parodie lors de la reprise de *Zement* à Grenoble en 1992. Dans cette pièce lourde, la tradition la plus macabre de l'invention germanique, l'apocalypse, est encore présente; il est assurément peu aisé d'y faire percer une sagesse mythique, présente dans tout le théâtre de Müller, tout orientale, moins touchée par l'expansion colonisatrice et technologique qui étouffe l'humanité.

guylaine massoutre