Logique du pire : *Macbeth* de l'autre côté du mur.

Juliette Mézergues

Abstract: With revolt brewing in a Europe struggling to rebuild itself, Heiner Müller, East German poet, playwright and writer, then *persona non grata* in his own country, attempted a return to the theatrical scene with an adaptation of William Shakespeare's *Macbeth*. The play proved controversial and did not bring Heiner Müller out of the wilderness. It is imprinted with the motives dear to its author, and suggests a rather pessimistic vision of the world. The fantasized Scotland in which the tragedy takes place becomes a land of atrocities, where warlords do battle. What are the major differences between the Jacobean and the German versions of the play? How does Müller deal with violence and why? How might we respond to this text fifty years on? These are the questions this article explores.

Résumé : Alors que la révolte gronde dans une Europe qui peine à se construire et se reconstruire, Heiner Müller, poète, dramaturge et écrivain est-allemand, alors *persona non grata* dans son pays, tente un retour sur la scène théâtrale avec une adaptation de *Macbeth* de William Shakespeare. La pièce suscite une polémique et ne signe pas la fin de la traversée du désert du poète. Elle est empreinte des motifs chers à son auteur, et laisse entrevoir une vision assez pessimiste du monde. L'Écosse fantasmée dans laquelle prend place la tragédie, devient une terre d'exactions, où des seigneurs de guerre livrent bataille. Quelles sont les différences majeures entre le texte jacobéen et le texte allemand ? Comment Müller choisit-il de traiter la violence et pourquoi ? Comment ce texte résonne-t-il presque cinquante ans plus tard ? Voici les pistes que cet article explore.

Keywords: *Macbeth* – William Shakespeare – Heiner Müller – R.D.A. – rewriting – barbarism – Europe – nationhood

Mots-clés : *Macbeth* – William Shakespeare – Heiner Müller – R.D.A. – réécriture – barbarie – Europe – peuple

Une variation shakespearienne.

« Logique du pire » est un emprunt au titre de l'ouvrage de Clément Rosset, qui par certains aspects, trouve un écho dans le texte de l'auteur est-allemand Heiner Müller : *Macbeth (d'après Shakespeare).* Rosset affirme : « Aussi le non tragique est-il ce qui se dit sans réussir à se penser, et le tragique ce qui se pense sans, généralement, accepter de se dire » (Rosset, 35) et « Le résultat du divertissement est d'interdire à l'homme de se servir de ce qu'il sait. » (Rosset, 28). Partant du texte Shakespearien, Müller livre, en allemand, sa propre version. C'est la traduction en français de Jean Jourdheuil que nous étudions ici. Mais avant d'aller plus loin, choisir de travailler sur l'œuvre de Heiner Müller, que cela se fasse au plateau ou de façon académique, semble difficile sans considérer le contexte historique et politique dans lequel il a écrit et vécu. Les questions politiques et sociales l'ont toujours préoccupé. L'histoire et l'œuvre de Heiner Müller semblent indissociables de l'Histoire européenne de l'après-Auschwitz et de l'effondrement du bloc de l'Est[1]. Cet article tente d'aborder cette réécriture de *Macbeth* en analysant la résonance qu'elle peut avoir encore de nos jours. Pour reprendre les mots de Wolfgang Heise : « l'histoire est son thème fondamental […] et je peux imaginer une interprétation de Müller qui […] verrait dans ce qu'[il a] écrit une réponse poétique très active à des expériences de l'histoire qui ne sont rien d'autre que les résultats d'une action humaine[2]. » Müller n'est pas intéressé par le naturalisme et affirme à plusieurs reprises que c'est peut-être parce qu'il vient de R.D.A[3]. C'est peut-être aussi pour cette raison que le peuple et la question de la révolution lui sont chers. Selon lui, l'Europe post-Auschwitz, dans laquelle il a vécu, est une Europe de révolutions échouées[4]. Dans ce contexte, il se demande quelles pourraient être les nouvelles énergies révolutionnaires et à travers ses pièces comme ses écrits théoriques, il suggère que le soulèvement pourrait venir des femmes et des immigrés, oubliés des politiques et opprimés. « Que Berlin soit la troisième plus grande ville turque, je trouve cela d'une importance énorme. […] Le tiers monde n'est pas seulement en Afrique et en Amérique Latine, il se forme à Zurich, à

Berlin et à Hambourg. » (*FDI* 21) et « On ne peut plus penser qu'à partir des minorités. On ne pense plus que sur les marges car il n'y a plus de mouvement qu'à partir des marges. » (*FDI* 202) Cette pensée, qu'il exprime dans *La Mission* ou dans *Hamlet-machine*, traverse également son *Macbeth (d'après Shakespeare)*. Lorsque Müller achève ce texte, il est très isolé du milieu littéraire allemand. Il a entamé un cycle de réécriture, peu après son exclusion de l'Union des Écrivains Est-Allemands à la suite de la création de *La Déplacée ou la vie à la campagne* en 1961. Au début des années 1970, le régime s'assouplit un peu. Ruth Berghaus, son amie et soutien de longue date, est nommée à la tête du Berliner Ensemble. Un retour de Heiner Müller sur la scène est-allemande semble possible, bien qu'il « demeure objet de méfiance » comme l'écrit Jean Jourdheuil. Ce dernier explique :

> *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 1973 : 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[5].

Les libertés prises par Müller font du texte ce que nous nommons une variation. Müller n'a certes jamais été un grand optimiste mais pouvons-nous encore le taxer de « pessimisme historique » ? Il est fidèle au texte Shakespearien, beaucoup plus que quand, en 1977, il achève son *Hamlet-machine*. La chronologie de la pièce écossaise est à peu près respectée, ses personnages également (même si certains disparaissent comme par exemple Menteith, Caithness, Siward et le jeune Siward). Outre la polémique suscitée en 1973, le texte reste empreint d'une violence qui surprend encore aujourd'hui. À travers l'horreur de la guerre, puis la violence sociale, Müller met en scène une accumulation de cruautés dispensées par bon nombre de protagonistes. La pièce élisabéthaine comporte bien sûr son lot de meurtres, mais ici, l'assassinat n'est pas assez. Il faut démembrer, émasculer, dépecer. Les Écossais deviennent des barbares qui s'amusent de la douleur, et qui humilient au-delà de la mort, leurs victimes. Macbeth est cruel,

angoissé, et déjà défait avant que l'action ne commence, comme si le guerrier ne pouvait que semer la mort. Les soldats du Royaume d'Écosse sont, chez Müller, tels Richard III, désœuvrés en temps de paix. Les exactions les occupent, comme s'ils n'étaient plus capables d'autres comportements.

L'échec des révolutions de 1968 (*FDI* 20) flotte dans l'air lorsque Müller écrit *Macbeth (d'après Shakespeare).* Lui-même subit une violence institutionnelle et sa voix est encore muselée. Le texte regorge des thèmes qui lui sont chers. « L'homme est une merde, sa vie une rigolade. » (Müller 86) fait-il dire à une voix prophétique. Peut-être, par l'accumulation de violence et de cruauté, se rapproche-t-il de l'effet que la pièce pouvait avoir sur les contemporains de Shakespeare ? La crudité du langage, l'exacerbation de la barbarie fonctionnent comme des motifs qui, en décuplant l'archaïsme des personnages, en actualise les vers. Paradoxalement, la langue imagée du XVIIe siècle, est parfois aujourd'hui perçue comme moins percutante qu'elle ne l'était à l'époque. Les variations proposées par Müller donnent un axe de lecture qui tente, peut-être, de retrouver la sauvagerie première (et supposée) de l'œuvre. Cet article se penche sur les apports du texte de Müller à la pièce jacobéenne. Nous commencerons par nous intéresser au peuple, dont la présence est selon nous la grande différence avec le *Macbeth* de Shakespeare. Puis nous observerons sa violence et verrons enfin comment la pièce, par cette accumulation de violence, est annonciatrice du XXIe siècle.

Le peuple et l'Histoire.

Il n'y a pas de destin, il n'y a pas de fatalité. Il n'y a que l'Histoire et elle est écrite par les hommes. Les sorcières n'ouvrent plus le bal et sont reléguées à la deuxième scène. On entre dans la tragédie avec des hommes. Müller préfère ouvrir le spectacle sur un champ de bataille jonché de corps morts où les guerriers victorieux, comme dans la pièce jacobéenne, ne laisseront les Norvégiens enterrer leurs morts que contre une belle somme d'argent. Même s'il s'agit d'une tradition

guerrière, sous la plume de Müller, cette négociation des cadavres nous renvoie aux heures les plus sombres du XXe siècle.

> ROSSE : Maintenant le roi de Norvège pleurniche après la paix
> Et nous refusons d'accorder à ses morts
> Leur dernier trou dans ce champ très sanglant, tant
> Qu'il n'a pas payé dix mille thalers comptant. (Müller 23)

Duncan n'apparaît pas comme un bon roi, mais comme un roi sanguinaire et ordinaire. Ce n'est pas la société chevaleresque qui s'éteint au profit d'un nouvel ordre du monde, moins moral. Ici, l'Écosse est comme l'Europe de l'Est. Elle remplace ses dictateurs par d'autres dictateurs, comme dans *Hamlet-machine*. Outre les rôles nommés comme Macbeth, Macduff, Duncan, Banquo, etc., un certain nombre de personnages sont désignés par leur rang ou leur fonction, et préalablement indiqués comme : « un lord / Médecin / Portier / Dame de compagnie / Trois sorcières / Lords, ladies, assassins, serviteurs, soldats, paysans, etc. » Certains sont désignés individuellement. D'autres constituent des groupes. Cependant, cette énumération ne correspond pas à leur ordre d'entrée en scène, ni au fait qu'ils prennent ou non la parole de façon individuelle ou en tant que groupe. Tous les gens du peuple ont une fonction pour les puissants et sont bien évidemment à leur service. Les lords et les ladies font partie des relations subalternes, des alliés, pourrait-on dire. Est-ce que Müller tenterait de les hiérarchiser en les nommant dans cet ordre ? Il met en exergue « un lord » mais ne mentionne pas « un soldat », alors que le rôle du (ou des) « soldat(s) » est plus conséquent, en terme de présence en scène. Peut-être, tout simplement, que les simples soldats sont considérés, au même titre que les paysans, comme le petit peuple, figures interchangeables aux yeux des puissants. Chez Shakespeare, il y a les gens de la cour et les assassins. Ils sont aussi chez Müller, mais il rajoute les paysans. Dans *Fautes d'impression*, il revient sur la thèse de Brecht à propos des guerres des paysans qui ont ébranlé l'Allemagne au XVIe siècle : « Les guerres des paysans ont eu lieu trop tôt, c'est pourquoi ce potentiel révolutionnaire a pu être détruit pour des siècles. » (*FDI* 158) D'abord muets, lors des scènes 3 et 4, les paysans prisonniers (Müller 30) sont jetés dans le marais (Müller 33), on entend enfin la voix d'un paysan à

la scène 5, mais c'est un cri. Après la scène de retrouvailles des époux Macbeth et leur pacte meurtrier

> *Un hurlement au dehors.*
> LADY MACBETH : Quel est ce bruit.
> MACBETH : Un paysan qui n'a pas payé le fermage.
> LADY MACBETH : Je veux le voir saigner, pour entraîner mes yeux
> Au tableau dont la nuit nous passe commande.
> MACBETH : Je vais dire qu'on l'amène, puisque tu le veux. *Sort.*
> LADY MACBETH : Macbeth. Roi d'Écosse.
> *Deux valets avec le paysan écorché. Macbeth.*
> MACBETH : Ton paysan, Lady.
> *Lady Macbeth se bouche les yeux. Macbeth rit.* (Müller 36)

ce même paysan sera en toute logique mis aux fers dans la scène 6 (Müller 37). Les premiers paysans prisonniers ont été noyés dans le marais, comme ennemis de la couronne. Les mauvais payeurs subissent un sort très peu enviable. On le retrouve à la scène 10. Il est devenu : « *Le paysan dans les fers : un squelette avec des lambeaux de chair* » (Müller 59)

Enfin, la voix du peuple résonne sur scène, à travers la vieille femme du paysan mort et un jeune paysan :

> FEMME : Rendez-moi mon mari. Qu'avez-vous fait de mon mari. Je ne suis pas mariée avec un os. Toi, idiot, pourquoi n'as-tu pas payé l'impôt.
> *Frappe le cadavre*. (Müller 59)

Julia Kristeva écrit, à propos de Céline, « C'est pourtant le cadavre humain qui donne lieu à la concentration maximale de fascination et d'abjection[6] ». Ce corps est ici exposé au regard, après avoir été maltraité. On peut considérer que nous avons suivi différentes étapes de la fin de vie du paysan. Ce personnage est devenu familier. C'est donc un cadavre particulier pour le lecteur et le spectateur. Nous voyons ce qu'il est devenu par la volonté royale. Nous découvrons sa famille, leur détresse, mais aussi leur colère. « Idiot » lui dit sa femme. En ne se conformant pas à la règle, même injuste, il participe à sa propre mort. Il en devient en quelque sorte responsable. Exhibé dans une cage, le mauvais payeur sert d'exemple. L'horreur de sa dépouille

attire le regard. Il est là pour mettre en garde et pour effrayer, tel un épouvantail. Sa femme le frappe. On rejoint la dimension sociale et politique de la pièce. Les paysans sont presque archétypaux et voyagent aux portes de l'abjection, non par goût, mais parce que c'est une conséquence de l'oppression subie. Comme lorsque les soldats empêchaient les Norvégiens et les traîtres d'enterrer leurs morts dignement, le suzerain empêche maintenant les paysans, ses gens, de faire de même. Le paysan et sa famille sont humiliés, en plus d'être ruinés, torturés, séparés. Ils sont moins que rien et leurs os nourriront les chiens. Ils se comportent de manière rustre, presque bestiale, comme s'ils finissaient par se conformer au rôle que leur attribuent les plus puissants. On voit furtivement des paysans ramper à la scène 14 (Müller 80), puis ils disparaissent du plateau jusqu'à la scène 22 (Müller 102-103). Ils sont certes absents de la moitié de la pièce, mais leur présence marque une différence avec la pièce jacobéenne, où la ruralité fait défaut, pourrait-on dire. Ici, le lien est clairement établi entre la cruauté de l'État et la souffrance du peuple, celui qui nourrit les puissants. Un paysan en fuite, rattrapé par les soldats, finit par se pendre lui-même, non sans humour, comme si tel était son destin, scène 22. Peu importe qui dirige l'Écosse (ou l'Europe ou le monde, semble suggérer l'auteur), les victimes, elles, ne changent pas. Avec cette scène, Müller souligne la similitude des tyrans et de leur armée. Messager, médecin, assassins… Le peuple est multiple et entre dans la tragédie par diverses fonctions. Mais seuls les plus faibles subissent presque systématiquement la violence des instances dirigeantes.

La violence et l'abjection.

Si la chronologie est presque toujours respectée, l'Histoire remplace le destin et le peuple fait effraction dans la tragédie, comme nous l'avons vu. La violence et la présence du peuple vont de pair. Le peuple est, dans cette version de la pièce écossaise, celui qui est opprimé, emprisonné, torturé. Il est la première victime et le témoin de la barbarie des puissants. Mais peu à peu, le peuple semble à son tour infecté par la violence. Elle se répand au fil du texte pour au final

contaminer toute la pièce. Dès la première scène, le soldat parle de Macbeth en ces termes :

> Car notre homme
> Méprisant la fortune avec son outil plein de sang
> Marche sur les cadavres jusqu'à ce qu'il ait le meneur
> Devant son fer et le fende en deux, comme si c'était
> Une poignée de mains, du nombril au menton, comme ça
> *Il montre le geste et du coup tombe par terre :*
> Et plante sa tête au bout d'une bannière. (Müller 21)

C'est la première fois que l'on entend parler de Macbeth. Sa réputation le précède et comme nous l'avons vu avec la scène du paysan, sa violence ne s'amoindrira nullement hors du champ de bataille. « Le collectif ne peut se constituer qu'à travers une guerre ou un conflit. » disait Heiner Müller lors d'un entretien avec Sylvère Lotringer, et « Je suis né en pleine guerre civile, je vis dans un contexte de guerre civile. » (*FDI* 98-99) Le contexte guerrier et conflictuel de la pièce shakespearienne est un laboratoire qui intéresse l'auteur allemand. Le roi Duncan est, chez Shakespeare, un bon roi, alors que Macbeth devient un tyran. Chez Müller, Duncan est déjà proche de la figure du dictateur sanguinaire. Dès la scène 3 (Müller 30), il est assis sur un trône fait de cadavres, ce qui tranche avec la figure du monarque idéal. Müller propose une image très littérale de l'oppresseur avec ce trône fait de corps morts. Il n'y a aucune ambiguïté. Les ennemis sont comme des trophées ou comme un matériau de construction. Ce trône doit impressionner. C'est une preuve du caractère redoutable du dirigeant. On pense ici aux mythologies nordiques et aux guerriers Viking qui se servaient des os de leurs ennemis pour confectionner de la vaisselle. Il n'est plus question d'un monde chevaleresque qui s'éteint pour laisser place à une modernité qui pourrait devenir effrayante sous la domination d'un mauvais monarque. La terreur est déjà instaurée. Le roi s'assoit sur les cadavres. La violence se situe aussi dans l'imagerie. Les exactions imaginées par Müller se déroulent sur scène pour la plupart. Nous pourrions y lire une volonté de choquer, mais nous sommes finalement au royaume des hommes et après Auschwitz. Scène 9 (Müller 51-58), par exemple, le Portier ivre, qui n'a pas ouvert

la porte assez vite, est cloué à celle-ci par l'épée de Macduff et sa jambe de bois est tranchée par Lenox. Dans la même scène, Macduff tranche la langue d'un serviteur :

> MACDUFF : […] Ce chien a de la politique
> Sous la langue. Devrai-je te l'arracher, canaille.
> *Avec l'aide de deux serviteurs qui maintiennent l'homme et lui écartent les mâchoires, Macduff lui coupe la langue. L'homme hurle.*
> MACDUFF : Cela économise la cloche. Hé, réveillez-vous, thanes.
> Entendez-vous, la viande appelle les mangeurs. À table,
> Bouchers. Le meurtre a mis le couvert, la trahison salé
> La viande. Montrez vos mains : blanches, elles sont sanglantes.
> Continue à hurler, toi là. Devrai-je te couper la gorge. (Müller 54)

Le meurtre de Duncan a été découvert et semble horrifier la noblesse dans la suite de la scène. Mais le lord torture sans vergogne et avec cynisme les serviteurs. Les autres serviteurs participent à la tâche sans rechigner. Le châtiment immédiat, injustifié et cruel, fait vraisemblablement partie de leur quotidien. Les mots et les actions vont de pair. Il n'y a aucune justice, seulement la volonté des dominants. Le vocabulaire et la dureté avec laquelle Macduff s'adresse au serviteur sont à la mesure de ses actes. Il punit. Il mutile. Le cri de l'homme lui permet de sonner la cloche. La métaphore de la boucherie plane sur toute la pièce, Macbeth lui-même se qualifiant de « boucher » de Duncan, avant de se décider à passer à l'acte (Müller 39). Les nobles guerriers ne se vivraient-ils plus comme des chevaliers, des militaires, mais comme de vulgaires bouchers ? Ne sont-ils plus les bras armés de la couronne, mais les artisans qui tiennent le hachoir ? Les simples soldats, issus du peuple, formés à l'ignominie, n'échappent pas à la règle. Après le meurtre de Lady Macduff et de son enfant (Müller 89) – l'enfant est une poupée, on entend des cris hors scène, Müller épargne son spectateur pour cette fois –, scène 18 (Müller 90-94), Macbeth, Lenox et des soldats s'amusent à humilier et torturer un lord et sa femme qui auraient trahi. Un soldat profite de la situation pour assouvir une vengeance personnelle.

> SOLDAT 4 : Laissez-moi passer. Nous sommes en affaire, le Lord
> Et moi. Mon père est mort d'un retard d'impôt,

Gracieux Seigneur, et en fils fidèle
Je veux acquitter sa facture. Et
Tant que vous ne ressemblerez pas à ce à quoi ressemblait
Mon père quand vos chiens en ont eu fini avec lui
Et l'ont déchiqueté, Seigneur, dans la cour de votre château
En spectacle à vos dames, nous ne serons pas quittes,
Seigneur.
Et c'est à votre dame maintenant que je donne spectacle. (Müller 93)

Suite à cela, le soldat et ses camarades écorchent le Lord devant sa femme et Macbeth déclame Ovide. Une mise en abîme s'opère, Müller mettant en scène un soldat qui met en scène un acte de barbarie, appliquant la loi du Talion. Le fait que le monarque déclame renforce la théatralité et la spectacularisation de l'acte. Nous assistons à la fois au plaisir de torturer, au plaisir de donner à voir la torture et au plaisir de la voir. En agissant ainsi, le soldat se place sur le même plan que le Lord. Müller produit un renversement carnavalesque. Mais ce renversement est possible car le noble a trahi. Macbeth cautionne cette vengeance. Cette scène, où se mêlent différents niveaux de narration, où l'horreur côtoie l'humour et le cynisme, nous rappelle Howard Barker qui écrit, à propos de ses propres pièces : « C'est un art où l'utopie n'a pas cours, qui fait jouer la cruauté contre la pitié et admet leur coexistence chez le coupable comme chez l'innocent[7] ». La culture de la violence contamine toute la société et nous ne pouvons plus dire si un personnage est bon ou mauvais. La morale n'a plus cours et chacun peut basculer dans l'abjection ou faire preuve de cruauté. Cette scène raconte aussi que la violence subie est intégrée. Le soldat qui a vu son père dévoré par les chiens veut se venger, certes, mais il a assimilé la possibilité de faire subir le même sort à un de ses semblables. C'est dans l'ordre des choses et lorsque la possibilité s'offre à lui, il la saisit. Il faut faire souffrir et humilier, comme ou plus on a souffert et été humilié. La violence contamine toutes les couches de la société.

Macbeth et Rosse sentent la révolte gronder puisque des Lords ont trahi. L'attitude des soldats leur révèle que le peuple pourrait aussi se soulever. Macbeth promet donc la fortune aux soldats pour qu'ils restent à ses côtés. Il commande une armée de chiens enragés, qui ont

été dressés par lui et ceux de sa caste. L'enjeu est de les maintenir sous sa coupe. Ses acolytes, comme Lenox, préféreront changer de camp et rejoindre les Anglais pour marcher sur Dunsinane. Les soldats, à leur tour, se rallient à Lenox et à l'Angleterre – il est sous-entendu qu'ils préfèrent la bière anglaise à la poussière écossaise. Il n'est pas question de partager des valeurs, de défendre des idéaux ou de protéger le peuple. Il est question de sauver sa peau et de soigner ses intérêts.

> MACBETH : Que crains-tu
> Le plus, Seyton.
> SEYTON : Une bourse vide. (Müller 101)

Shakespeare, Müller, XXIe siècle et apogée de la violence.

L'argent gouverne-t-il le royaume ? Ou est-ce simplement la peur de la pauvreté ? La richesse n'entre pas réellement en ligne de compte dans la pièce jacobéenne, où le pouvoir prime. Dans *Macbeth*, comme dans *Richard III*, le régicide et la prise du pouvoir par un imposteur mettent le pays en danger. La stabilité politique menacée, le royaume devient une proie pour ses ennemis étrangers. Macbeth et Richard III sont des soldats et meurent comme tels, en duel. Chez Müller, Macbeth, abandonné de tous, sauf du désabusé Seyton (Müller, 104-109), est un boucher, exécuté à Dunsinane intra-muros, par des soldats qui l'encerclent et dépouillent son cadavre (Müller, 108). Sa tête sur une pique est livrée à Macduff. Pas de combat. Pas de mort hors scène. L'armée s'acharne sur son ex-commandant. Et Macbeth d'affirmer « Ma mort ne rendra pas votre monde meilleur. » Rien ne nous dit, dans cette version, que l'Écosse était un régime stable du temps de Duncan, ni qu'elle le deviendra sous le règne de Malcolm. Müller dit « Kleist voulait voir le vrai visage de la guerre, et c'est aussi ce que je cherche. Et ça n'est pas facile, maintenant que la guerre a la tête de McDonald. » (*FDI* 99) L'auteur est-allemand a éliminé l'idée d'un ancien monde meilleur et tout sentiment de nostalgie qui pourrait y être associé. Par cette stratégie, élude-t-il l'espoir d'un régime plus juste ? Nous sommes au Royaume du profit, des dictateurs qui égorgent des

dictateurs. Il n'est plus question d'humanisme. Macbeth est rongé par la fureur, comme chez Shakespeare, dont il suit les vers :

> MACBETH : J'ai oublié le goût de ma sueur d'angoisse.
> Il fut un temps où un cri dans la nuit me glaçait
> Et à un récit terrifiant mes cheveux se dressaient
> Comme des vivants. J'ai engraissé à forces d'horreurs
> Et les fantômes sont à tu et à toi avec mon
> Cerveau de boucher. (Müller, 104-105)

> MACBETH : I have almost forgot the taste of fears.
> The time has been my senses would have cool'd
> To hear a night-shriek, and my fell of hair
> Would at a dismal treatise rouse, and stir,
> As life were in't. I have supp'd full with horrors,
> Direness familiar to my slaughterous thoughts
> Cannot once start me. Wherefore was that cry[8]?

La variation finale réaffirme la métaphore du boucher, une nouvelle fois, contribue à plonger le texte dans l'époque contemporaine et renforce l'idée que Macbeth n'est pas un noble guerrier. Le terme de boucher a été utilisé à de nombreuses reprises, notamment dans les Balkans. Le ministre de l'intérieur de la Yougoslavie de 1940, le croate et collaborationniste nazi Andrija Artuković, puis le commandant en chef de l'armée de la république serbe de Bosnie Ratko Mladić, et son président Radovan Karadžić furent chacun surnommés « le boucher des Balkans ». Macbeth, Macduff, les assassins, les soldats, sont autant de figures de la brutalité sauvage qu'on pourrait rapprocher, à la période contemporaine, des soldats russes envoyés en Tchétchénie. Le travail de Heiner Müller, comme dit précédemment, peut se percevoir en lien avec le « bloc de l'Est » et son effondrement. Le conflit entre la Russie et la Tchétchénie est une des conséquences de cet effondrement. Le travail d'Anna Politkovskaïa et notamment ses ouvrages *Douloureuse Russie : Journal d'une femme en colère* et *Tchétchénie, le déshonneur russe,* témoignent de nombreuses exactions de et au sein de l'armée russe. La torture y est monnaie courante. Elle écrit même « En clair, les militaires ont le droit d'agir sans aucune contrainte légale[9]. » La pratique régulière de la torture la banalise et la réinsertion des

jeunes gens qui ont traversé cela semble quasiment impossible. Les soldats russes deviennent victimes (de leurs supérieurs notamment) autant qu'ils peuvent être des bourreaux. Leur rapport à la violence et à la mort en est modifié en profondeur. Politkovskaïa explique comment ces jeunes gens, partis au front, reviennent en ayant acquis des pratiques barbares qu'ils répandent en plein Moscou, gangrenant la société, contaminant le temps de la paix. C'est finalement très proche de ce que raconte Müller dans son *Macbeth*.

Lorsque Carl Weber lui demande « Comment comprends-tu l'effroi ? », celui-ci répond, tout en citant Brecht : « L'instant de vérité où dans le miroir surgit l'image ennemie. […] « Chacun devrait s'éloigner de lui-même, sinon l'effroi nécessaire à la connaissance sera supprimé. » » (*FDI* 49) La sidération que chercherait à provoquer Müller chez son spectateur pourrait être lue comme un moyen pour lui permettre de faire l'apprentissage de l'effroi, selon lui, et dans les pas de Brecht, nécessaire à notre appréhension du monde. Il affirmait aussi « Je ne peux pas écrire de pièce sur Auschwitz. Quand l'effroi se pétrifie, le jeu s'arrête. » (*FDI* 67) Pouvons-nous comprendre Auschwitz comme un point zéro, un point de comparaison de l'horreur ? Il y a ce qui a mené à Auschwitz et l'après. *La tragédie de Macbeth* fait partie de l'Histoire européenne, donc de l'avant. Ce qu'écrit Müller fait partie de l'après.

Le surnaturel, présent dans cette variation de la pièce écossaise, perd de sa puissance mystique, puisque le destin ne veut plus dire grand-chose.

> *Passent des moellons équarris, portés par des paysans qui rampent. Deux formes.*
> FORME 1 : Le Jugement dernier est proche. Les pierres marchent.
> FORME 2 : Vers Dunsinane. Le roi d'Écosse bâtit un château contre l'Écosse. (Müller, 80)

Clownesque, avec ses pierres qui marchent, la scène rappelle la présence possible de croyants en évoquant le Jugement dernier. Tentant de sauver sa peau, Macbeth fait bâtir son tombeau. Le choix de faire dire ces vers par des Formes – personnages volontairement indéfinis, possiblement surnaturels – fait basculer le texte dans la fantasmagorie. Nous sommes finalement bien en Écosse, pays de légendes et de fan-

tômes. Ceci fait écho à la présence des trois sorcières. Lorsque Müller écrit la pièce, les féministes occidentales ne se sont pas encore saisies de la figure de la sorcière pour en faire un symbole de sororité et de lutte contre le patriarcat. Mais au XXIe siècle, cet écho ne peut nous échapper. Décrites comme des femmes à barbe, comme des femmes qui pourraient être des hommes ou l'inverse, comme des créatures transgenres, elles peuvent aussi se lire comme les porte-paroles des minorités en lutte. Les sorcières ouvrent et ferment la pièce et c'est peut-être là un de leurs pouvoirs, qui contredit ironiquement Macbeth.

> MACBETH : C'est par les hommes, femme, que ce monde est fait
> Seuls des hommes peuvent ébranler sa construction.
> Va et sois belle, je le veux, pour nos invités. (Müller, 68)

Si seuls les hommes ont le pouvoir, si la femme est là pour être belle, enfanter et se taire, alors les sorcières feraient presque office de révolutionnaires. Elles apparaissent et disparaissent comme bon leur semble. Lorsqu'elles brûlent une poupée de Duncan, scène 2, cherchent-elles à forcer le destin en précipitant le pays dans l'abîme ? « SORCIÈRE 2 : La bataille est perdue. La bataille est gagnée. » (Müller, 24) Les sorcières sont hors du jeu politique auquel s'adonnent les nobles. Macbeth et Banquo voient l'effigie de Duncan brûler dans les flammes, mais ne s'en alarment pas réellement. Ils sont avides de connaître leur destinée, tant que celle-ci leur apporte le pouvoir. « J'aurais voulu qu'elles restent. » affirme Macbeth, comme fasciné (Müller, 27). Elles reviennent à la scène 16 (Müller, 84-88), à Dunsinane cette fois-ci, sous le prétexte d'apporter des présents – plus horrifiques les uns que les autres. Macbeth est saoul, isolé. Il veut connaître l'avenir. Il veut croire au surnaturel, peut-être même aux artefacts sataniques. Elles se comportent comme leurs ancêtres archaïques et telles des Érinyes grecques, se déchaînent. « *Les sorcières lui montent sur le dos, lui arrachent les cheveux, lui déchirent ses vêtements, lui pètent à la figure, etc.* » (Müller, 86) Pendant qu'elles jouent avec sa couronne, une voix forte prononce la prophétie. L'Écosse est à feu et à sang. Elles disparaissent ensuite et ne reviendront que pour le dernier vers de la pièce : « Salut Malcom Salut roi d'Écosse Salut. » (Müller, 109), vers que Shakespeare faisait dire par des nobles et des soldats. Quelques années plus tard,

Müller achève *Hamlet-machine* par la voix d'Ophélie, se muant en Électre et affirmant : « À bas le bonheur de la soumission. Vive la haine, le mépris, le soulèvement, la mort. Quand elle traversera vos chambres à coucher avec des couteaux de bouchers, vous connaîtrez la vérité[10]. » La figure de la femme en rupture avec la société, révolutionnaire, est une fois de plus liée à une violence extrême – en achevant *Hamlet-machine*, il cite tout de même la meurtrière Susan Atkins, membre de la secte Manson's family. Comme dans son *Macbeth*, celui qui a subi la violence ne peut en faire l'économie, que cela soit pour se défendre, pour agresser, pour soumettre ou se libérer. Ces écrits semblent témoigner de l'impossibilité profonde de la société à briser le cercle de la violence, inhérente à la nature humaine.

Le tragique et le politique.

« On peut dire en effet que tout le monde parle politique dans le théâtre de Shakespeare[11] » écrit Pierre-Aimé Touchard. Müller prolongerait donc la tradition Shakespearienne ? Si comme le dit Rosset, « Le résultat du divertissement est d'interdire à l'homme de se servir de ce qu'il sait. » (Rosset, 28), et que les exactions et la torture font, dans cette Écosse fantasmée, office de divertissement, on peut considérer que dans un pays guerrier, la fonction de la violence revient à maintenir le peuple sous son joug par la peur et l'armée en la divertissant. Chacun semble contenu par le pouvoir, incarné par Macbeth, jusqu'à ce que les soldats l'abandonnent pour rejoindre l'Angleterre. Dans ce texte, il semblerait, comme souvent chez Müller (*Hamlet-machine*, *Philoctète*, *Materiau-Médée*, etc.) que l'énergie du tragique l'emporte. Plus épique, comme la farce, elle éloigne aussi plus du réel que le drame. Müller écrit « ce qui ne fonctionnait pas à l'Ouest, c'était la tragédie. Il n'y avait aucun regard pour la dimension tragique de l'histoire, on en restait à la dimension sentimentale. » (*Guerre sans bataille*, 160) sous-entendant que son travail dépasse précisément cette dimension. Le tragique permettrait donc l'apprentissage de l'effroi et renverrait à la fonction première du théâtre.

« Je suis l'ange du désespoir. De mes mains je distribue l'ivresse, la stupeur, l'oubli, jouissance et tourments des corps. Mon discours est le silence, mon chant le cri. À l'ombre de mes ailes habite la terreur. Mon espoir est le dernier souffle. Mon espoir est la première bataille. Je suis le couteau avec lequel la mort fracture son cercueil. Je suis celui qui sera. Mon envol est le soulèvement, mon ciel l'abîme de demain[12]. »

Müller fait dire ce poème par une femme dans sa pièce *La mission*, en 1981. C'est l'énergie révolutionnaire, l'énergie du peuple, du chœur prolétarien, qui traverse l'œuvre du poète allemand et qui, sous sa plume, rencontre Shakespeare, et envahit la pièce écossaise.

Remerciements : Hugo Henner et Zsuzsanna Varkonyi.

OUVRAGES CITÉS

BARKER, Howard. « La notion d'équivoque dans le théâtre de la Catastrophe » traduit de l'anglais par Isabelle Famchon in *Arguments pour un théâtre,* Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006.

KLEIN, Christian. dir., *Réécritures : Heine, Kafka, Celan, Müller*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1989.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. *Essai sur l'abjection,* Paris, Éditions du Seuil, 1980.

MÜLLER, Heiner. *Conversations 1975-1995* édition préparée et présentée par Jean Jourdheuil, traduit de l'allemand par Jean-Louis Besson, Jean Jourheuil, et Jean-Pierre Morel, Paris, Les Éditions de Minuit, 2019.

MÜLLER, Heiner. *Fautes d'impression*. *Textes et entretiens*, dir. Jean Jourdheuil textes traduits de l'allemand par Anne Bérélowitch, Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Morel, Jean-François Peyret, Bernard Sobel, Bernard Umbrecht, Paris, L'Arche Éditeur, 1991.

MÜLLER, Heiner. *Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures. Une autobiographie*, traduit de l'allemand par Michel Deutsch et Laure Bernardi, Paris, L'Arche Éditeur, 1996.

MÜLLER, Heiner. *Macbeth (d'après Shakespeare)*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Morel, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

MÜLLER, Heiner. *Manuscrits de Hamlet-machine*, transcrits par Julia Bernhard, traduits de l'allemand par Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzinger, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
MÜLLER, Heiner. *La Mission suivi de Prométhée - Quartett - Vie de Gundling…*, traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzinger, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.
MÜLLER, Heiner. *Poèmes (1949-1995)*, Jean Jourdheuil dir. Traduits de l'allemand par Jean-Louis Backès, Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Morel, Jean-François Peyret, François Rey, Heinz Schwarzinger. Maurice Taszman, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1996.
POLITKOVSKAÏA, Anna. *Douloureuse Russie : journal d'une femme en colère*, traduit du Russe par Natalia Rutkevich, sous la direction de Galia Ackerman, Paris, Buchet/Chastel, 2006.
POLITKOVSKAÏA, Anna. *Tchéchénie, le déshonneur russe*, traduit du russe par Galia Ackerman (2003). Réédition chez Gallimard, coll. Folio Documents, 2005.
ROSSET, Clément. *Logique du pire. Éléments pour une philosophie tragique*, Paris, P.U.F., collection Quadrige, 1993.
SHAKESPEARE, William. *La tragédie de Macbeth*, traduit de l'anglais par Jean-Michel Déprats in *Tragédies, œuvres complètes vol. II*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 2002.
SHAKESPEARE. William, *Richard III*, traduit de l'anglais par Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, collection le Manteau d'Arlequin, 1995.
TOUCHARD, Pierre-Aimé. « Témoin et juge de l'Histoire » in *Shakespeare*, Collection Génies et Réalités, Paris, Hachette, 1962.

---

1 Voir notamment *Guerre sans bataille, vie sous deux dictatures*.

2 Wolfgang Heise, dans *Fautes d'impression*, p. 57, qui sera ensuite noté *FDI*.

3 Voir notamment « 19 réponses de Heiner Müller », in *Guerre sans bataille, vie sous deux dictatures,* pp. 35 à 41.

4 Voir notamment dans *Hamlet-machine.*

5 Jean Jourdheuil in Heiner Müller *Conversations 1975-1995,* p. 13

6 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, p.175

7 Howard Barker, « La notion d'équivoque dans le théâtre de la Catastrophe » in *Arguments pour un théâtre*, p. 182.

8 William Shakespeare, *Macbeth*, p. 482.

9 Anna Politovskaïa, *Tchétchénie, le déshonneur russe*, p. 158

10 Heiner Müller, *Hamlet-machine* in *Manuscrits de Hamlet-machine*, p. 157

11 Pierre-Aimé Touchard « Témoin et juge de l'Histoire » in *Shakespeare*, p. 141.

12 Heiner Müller, « Je suis l'ange… » in *Poèmes 1949-1995,* p. 82.