

› Théâtre de l'Odéon

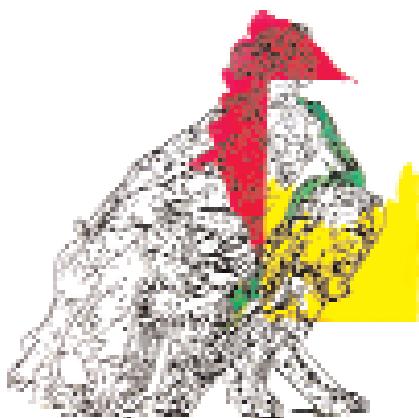
28 sept. > 2 déc. 06

Quartett création

de HEINER MÜLLER

mise en scène, scénographie, lumières ROBERT WILSON

musique originale MICHAEL GALASSO



© Robert Wilson

- › Service des relations avec le public
scolaires et universitaires, associations d'étudiants
réservation : 01 44 85 40 39 – scolaires@theatre-odeon.fr
actions pédagogiques : 01 44 85 40 33 – elisabeth.pelon@theatre-odeon.fr
dossier également disponible sur <http://www.theatre-odeon.fr>.
- › Tarifs : 30€ - 22€ - 12€ - 7.5€ (séries 1, 2, 3, 4)
tarif scolaire : 13€ - 7.5€ (séries 2, 3)
- › Horaires
du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h
(relâche le lundi)
- › Odéon-Théâtre de l'Europe
Théâtre de l'Odéon
Place de l'Odéon Paris 6^e
Métro Odéon - RER Luxembourg

Quartett

création

mise en scène, scénographie, lumières **Robert Wilson**
musique originale **Michael Galasso**
traduction **Jean Jourdheuil et Béatrice Perregaux**
costumes **Frida Parmeggiani**
collaboration à la mise en scène **Ann-Christin Rommen**
collaboration à la scénographie **Stephanie Engeln**
éclairages **Aj Weissbard**
maquillages et coiffures **Luc Verschueren**

avec
Merteuil **Isabelle Huppert**
Valmont **Ariel Garcia Valdès**
et **Rachel Eberhart, Philippe Lehembre, Benoît Maréchal**

production : Odéon-Théâtre de l'Europe, La Comédie de Genève, Théâtre du Gymnase/Marseille
en coréalisation avec le Festival d'Automne à Paris

Tournée :
Milan - du 12 au 15 décembre 06
Berlin - les 21 et 22 décembre 06
Marseille - du 7 au 14 juin 07
Genève - du 19 au 23 juin 07

VALMONT : *Je crois que je pourrais m'habituer à être une femme, Marquise.*
MERTEUIL : *Je voudrais le pouvoir.*

› Sommaire

I. Quartett, la pièce

1 - Introduction	page 5
2 - Extrait de la pièce	page 6
3 - Entretiens avec l'auteur	page 7
4 - La mort, le temps, le manque au cœur des masques	page 8
5 - Biographie de l'auteur	page 12

II. Les liaisons dangereuses, le roman

1 - Résumé	page 13
2 - Extrait du roman	page 15
3 - La figure du libertin	page 17
4 - <i>Les Liaisons dangereuses</i> ou le masque et le visage	page 18

III. Du roman à la pièce

1 - «Casser aux autres leur jouet»	page 24
2 - Lettre de Laclos à Müller	page 25
3 - Pseudo-notes de Brecht	page 29
4 - Merteuilmatériaux	page 32
5 - Portraits de cabotins	page 37

IV. La mise en scène de Bob Wilson

1 - «J'invite les gens à des rêves éveillés»	page 42
2 - Wilson selon Müller	page 43
3 - <i>Comme des pierres ou des poèmes</i> (Müller selon Wilson)	page 45
4 - Note sur le décor de <i>Quartett</i>	page 48
5 - Bob Wilson, à propos des répétitions	page 49

V. Autres regards

1 - <i>Les excréments</i> , par Canetti	page 50
2 - <i>Tu es celui que je suis... tu es celui qui me tue</i> , par Lacan	page 51
3 - <i>Le temps qui met bas les masques</i> , par Cioran	page 52

VI. Repères biographiques

1 - Bob Wilson	page 53
2 - Isabelle Huppert	page 55
3 - Ariel Garcia Valdès	page 56

> *Quartett*, la pièce

1 - Introduction

Heiner Müller, en concentrant *Les Liaisons dangereuses* dans une vingtaine de pages de dialogue, a produit l'une des pièces les plus tranchantes de la fin du XX^e siècle. De ce bref et extraordinaire épisode de la guerre des sexes – à la fois duel amoureux, combat de grands fauves, joute verbale et jeu de masques d'une ironie et d'une cruauté sans égales –, Robert Wilson avait proposé, il y a quelques années, une vision à l'élegance épurée, dont les silences aiguisaient encore l'éclat cristallin du texte. Il y revient aujourd'hui, suscitant à cette occasion une rencontre d'interprètes qui est à elle seule un événement : Ariel Garcia Valdès dans le rôle de Valmont fera en effet face à une marquise de Merteuil qu'incarne Isabelle Huppert.

› *Quartett*, la pièce

2 - Extrait de la pièce

MERTEUIL : Valmont. Je la croyais éteinte, votre passion pour moi. D'où vient ce soudain retour de flamme. Et d'une passion si juvénile. Trop tard bien sûr. Vous n'enflammerez plus mon cœur. Pas une seconde fois. Jamais plus. Je ne vous dis pas cela sans regret, Valmont. Certes il y eut des minutes, peut-être devrais-je dire des instants, une minute c'est une éternité, où je fus, grâce à votre société, heureuse. C'est de moi que je parle, Valmont. Que sais-je de vos sentiments à vous. Et peut-être ferais-je mieux de parler des minutes où j'ai su vous utiliser, vous si remarquable dans la fréquentation de ma physiologie, pour éprouver quelque chose qui m'apparaît dans le souvenir comme un sentiment de bonheur. Vous n'avez pas oublié comment on s'y prend avec cette machine. Ne retirez pas votre main. Non que j'éprouve quelque chose pour vous. C'est ma peau qui se souvient. À moins qu'il lui soit parfaitement égal, non, je parle de ma peau, Valmont, de savoir de quel animal provient l'instrument de sa volupté, main ou griffe. Quand je ferme les yeux, vous êtes beau, Valmont. Ou bossu, si je veux. Le privilège des aveugles. Ils ont en amour la meilleure part. La comédie des circonstances accessoires leur est épargnée : ils voient ce qu'ils veulent. L'idéal serait aveugle et sourd-muet. L'amour des pierres. Vous ai-je effrayé, Valmont. Que vous êtes facile à décourager. Je ne vous savais pas comme cela. La gent féminine vous a-t-elle infligé des blessures après moi. Des larmes. Avez-vous un cœur, Valmont. Depuis quand. Votre virilité aurait-elle subi des dommages, après moi. Votre haleine sent la solitude. Celle qui a succédé à celle qui m'a succédé vous a-t-elle envoyé promener. L'amoureux délaissé. Non. Ne retirez pas votre délicieuse proposition, Monsieur. J'achète. J'achète de toute façon. Inutile de craindre les sentiments. Pourquoi vous haïrais-je, je ne vous ai pas aimé. Frottons nos peaux l'une contre l'autre. Ah l'esclavage des corps. Le tourment de vivre et de ne pas être Dieu. Avoir une conscience, et pas de pouvoir sur la matière. Ne vous pressez pas, Valmont. Comme cela c'est bien. Oui oui oui oui. C'était bien joué, non. Que m'importe la jouissance de mon corps, je ne suis pas une fille d'écurie. Mon cerveau travaille normalement. Je suis tout à fait froide, Valmont. Ma vie Ma mort Mon bien-aimé.

Extrait de *Quartett*, de Heiner Müller, d'après *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil et Béatrice Perregaux, Paris, Minuit, 1982, pp 125-126).

> *Quartett*, la pièce

3 - Entretien avec l'auteur

«Quand j'écris sur un sujet, quel qu'il soit, je ne m'intéresse qu'à son squelette. Ce qui m'a intéressé avec *Quartett*, c'est de dégager la structure des relations entre les sexes, de les montrer telles qu'elles me semblent vraies, et de détruire les clichés, les refoulements. Même si je vis moi-même d'illusions dans ma vie sexuelle, je peux ne pas faire entrer ces illusions en ligne de compte quand j'écris. Mon impulsion fondamentale dans le travail est la destruction. Casser aux autres leur jouet. Je crois à la nécessité d'impulsions négatives.»

(Extrait de « Je chie sur l'ordre du monde », entretien avec M. Matussek, 1982)

«Chaque texte nouveau est en relation avec quantité de textes antérieurs d'autres auteurs ; il modifie aussi le regard qu'on pose sur eux. Mon commerce avec des sujets et des textes anciens est aussi un commerce avec un «après». C'est, si vous voulez, un dialogue avec les morts.»

(Extrait d'un entretien pour *Der Spiegel*, 1983)

«**Heiner Müller** : Je n'ai jamais lu *Les Liaisons dangereuses*. Je veux dire que je l'ai lu, mais seulement en diagonale. Si je l'avais lu dans le détail, j'aurais perdu l'impact, la puissance du texte...»

Sylvère Lotringer : Ce qui vous intéresse, ce n'est pas seulement de comprendre un texte comme le ferait un lecteur ou un critique.

H.M. : Non. D'abord je le bouffe, et après je le comprends. Le plus important, c'est le souvenir. Et l'émotion est le seul moyen de retrouver la mémoire de la situation. En fait, je ne ressens pas l'émotion à l'instant où elle m'habite. Elle ne revient qu'au moment où je l'exprime par l'écriture. Alors je la porte en moi, et je peux en faire autre chose. Je peux l'incorporer à ma propre expérience. [...] J'ai écrit *Quartett* lorsque j'étais en Italie, près de Rome. J'avais là une maison au milieu des arbres. Mon ex-femme y vivait avec un autre homme et ça m'était égal parce qu'elle m'en avait parlé avant. J'avais une chambre à l'étage, et c'est là que j'ai écrit la dernière partie du texte, qui était vraiment décadente.

S.L. : Vous étiez séparés à ce moment-là ?

H.M. : Non, nous étions encore mariés, mais j'avais une autre compagne et elle était avec cet homme, qui était fou d'elle. J'étais en haut, j'écrivais. C'était aussi la première fois que j'utilisais une machine à écrire électrique. Ça a été un facteur très important pour cette pièce. Ça ne va pas plus vite si on ne sait pas comment s'en servir, mais cela crée un autre rapport au texte. Cela me donnait beaucoup plus de distance par rapport à moi-même, et, par conséquent, l'horreur pouvait même donner lieu à un plaisir d'écrire.»

(Extrait de « Allemand, dites-vous ? », 1988)

> *Quartett*, la pièce

4 - La mort, le temps, le manque au cœur des mascarades

La rédaction de *Quartett* par Heiner Müller suit de peu celle d'une autre pièce, tirée elle aussi du XVIII^e siècle, et que le dramaturge écrit, en 1979.

(...)

La remémoration

Abrupte de part et d'autre, l'ouverture des deux pièces est une adresse monologuée. Celle-ci situe l'enjeu que fut l'action. Elle se manifeste dès lors, chronologiquement, après elle. Or l'action dramatique doit encore se dérouler. Il ne pourra donc s'agir que d'une remémoration, éventuellement d'un commentaire, voire d'une hallucination. De toute façon, on se trouvera plongé dans une re-présentation – donc une théâtralisation à temps plein. Cela met plus âprement en relief le pouvoir propre à la scène et permet d'éviter les impasses illusionnistes de la pièce historique au profit d'une concentration plus grande sur les enjeux contemporains du spectacle.

Au plan dramaturgique, cette optique met en outre Müller en état de procéder à diverses mises en abîme. Il ne s'en prive d'ailleurs pas. Dans *La Mission*, l'enfance de Debuisson nous est contée sous la forme d'une mascarade qui insiste sur la culpabilité oedipienne du fils prodigue de propriétaires esclavagistes. Elle prélude à la mise en scène, dans la foulée, du «théâtre de la révolution». On y voit les compagnons pauvres de Debuisson, le noir Sasportas et le paysan Galloudec, rejouer le duel qui opposa Robespierre et Danton. L'auteur recourt à nouveau au mode grotesque puisque les deux acteurs perdent régulièrement leurs têtes postiches de grand homme. Celles-ci servent de balles de ping-pong aux esclaves.

(...)

Quartett joue tout autant de cette obsession du masque. Ouverte, comme *La Mission*, par un prologue monologué qui se plaît à mettre bas les masques, la pièce enchaîne sur un dialogue entre Merteuil et Valmont. De la pose ludique qu'elles affectent au départ, les réparties virent très vite au cynisme et se complaisent à l'évocation provocante des nouvelles amours de chacun.

(...)

Dès lors, comme cela avait aussi été le cas dans *La Mission* après la scène de reconnaissance de l'après-coup, qui permet de projeter l'action dans la remémoration et l'hallucination, les deux protagonistes de *Quartett* vont pouvoir se livrer avec volupté à la surenchère du masque. En effet, c'est en se drapant dans les oripeaux de la vertu chrétienne et du renoncement que Valmont s'efforce de faire choir madame de Tourvel. De même est-ce en se comparant au prêtre qu'il entend initier la jeune Volanges aux demeures de la chair. Tout cela ne serait que pur libertinage si Müller ne faisait rejouer ces différents rôles (victimes comprises) par les seuls Merteuil et Valmont. Non seulement ceux-ci rejouent donc des scènes qui ont déjà été vécues dans les faits et se livrent aux seuls pouvoirs de la parole et de la représentation. Ils ne cessent en outre de se prendre pour l'autre et d'assumer, ce

... / ...

> *Quartett, la pièce*

faisant, les rôles sexuels qui ne sont pas les leurs. Ainsi Merteuil joue-t-elle Valmont à l'assaut de la Tourvel - ce qui lui va, en un sens, mieux que nature puisqu'elle désire la mort de sa rivale... Valmont, lui, joue la Tourvel. Cela lui sied fort bien puisqu'il doit être anéanti par la tigresse Merteuil. N'avoue-t-il pas fort ingénument qu'il pourrait s'«habituer à être une femme» alors que la Marquise avoue crûment son envie du «pouvoir»? Debuisson ne lui cédait en rien, à cet égard, dans *La Mission* (au niveau du pouvoir social) mais révélait par ailleurs lui aussi, comme l'indique la scène où il est confronté aux marionnettes parentales, de nets penchants féminins.

(...)

Les aléas du tiers

Cette fois, c'est Valmont lui-même qui rejoue son rôle de séducteur de la jeune pucelle dont les rares réparties consentantes sont proférées dans la pièce par celle qui a en fait décidé de l'immoler sur l'autel de la chair : sa tante. Lorsque tous les orifices de son corps ont été ouverts au plaisir, Valmont se fait en effet «l'accoucheur de la mort» par un chaleureux égorgement qui renvoie «l'ange» dans «la solitude des étoiles». Et la marquise de commenter froidement, à la façon d'un metteur en scène, l'accomplissement de son désir et de son pouvoir: «Anéantissement de la nièce». Cette victime «innocente», qui n'est pas sans rappeler le rôle propitiatoire d'Iphigénie et, plus largement, de tous les «boucs émissaires», laisse à leur impitoyable vérité les deux amants qui n'ont plus qu'à s'entre-dévorer. Très cyniquement, la marquise le fait remarquer à Valmont. Elle omet toutefois de se souvenir que leur ballet ne se joue pas à trois, comme il est souvent d'usage, mais à quatre ainsi que l'indique le titre de la pièce. Aussi Valmont prend-il un malin plaisir à le lui signaler avec «regret». Car le dédoublement sur des tiers des vieux schémas pervers des deux amants rend impossible l'accomplissement de leur rêve secret de dévoration réciproque au fond de l'abjection et de la scatalogie. Au moment où Merteuil, curieusement amnésique pour une fois, s'apprête à accomplir enfin la volupté suprême de la ruine, Valmont lui annonce en effet qu'il a mené à terme son entreprise de séduction et de destruction du double inversé de la marquise en faisant choir la vertueuse madame de Tourvel. De ce fait, les amants sont à nouveau condamnés au tiers et renvoyés aux masques de leurs joutes – donc à leur impossible rencontre.

Car, dès lors qu'elle est contrainte de rejouer avec Valmont le «sacrifice de la dame», Merteuil se doit de le mettre à mort sans lui laisser le loisir d'une réplique tout aussi destructrice. Ne s'est-il pas assimilé à la généreuse Madame de Tourvel ? Aussi voit-on Valmont, alias Tourvel, se féliciter «d'être une femme (...), et non un vainqueur» ; puis Valmont reprendre la parole à titre personnel pour annoncer crûment à la marquise qu'il est conscient d'avoir dû boire un vin «empoisonné» et souhaiter «pouvoir assister à (la) mort «de la marquise» comme (il) assiste maintenant à la (s)ienne». Ainsi, dans le décor de ce dernier acte, qui a remplacé un salon d'avant la Révolution française par un bunker d'après la troisième guerre mondiale, les partenaires sont-ils renvoyés à leur entière

... / ...

› *Quartett*, la pièce

solitude; et leurs rapports aux masques et au jeu. Valmont prend donc dignement congé de la marquise en espérant que son «jeu ne (l')a pas ennuyée» – ce qui «serait à vrai dire impardonnable»...

A quoi répond, après le constat clinique du metteur en scène, Merteuil (*Mort d'une putain*), laconique et musicale, la clef du spectacle: «A présent nous sommes seuls cancer mon amour». Cette solitude de la marquise en proie à ce désir de pouvoir qui passe par la destruction de l'autre et la vampirisation de soi est comparable à l'image finale de Debuission dans *La Mission*, «seul avec la trahison» qui se jette sur lui comme une goule. Elle acquiert toutefois une densité et un pathétique peu communs dans *Quartett* où la marquise ne se présente pas comme une victime ballottée par les vents mais s'érite en sacrificatrice livide et lucide au beau milieu d'un amoncellement de masques. Le coup de poignard, que représente pour elle la chute de la Tourvel dans les bras de Valmont, entraîne non seulement la mise à mort de ce dernier mais, au préalable, un subit accès d'aveux réciproques dont la franchise est aussi fondamentalement mortifère. Le lien de Merteuil et de Valmont suppose en effet le constant détour du masque. Dès lors que ces proies et ces rites n'existent plus, la charge libidinale ne peut que se retourner sur les deux protagonistes qui cessent d'être des acteurs. Aussi, avant d'énoncer leur lien viscéral dans l'abjection, ont-ils reconnu la rupture du système de transfert et de métonymie qui les faisait vivre comme l'inéluctabilité de leur perte. Merteuil traite en effet de putain le vicomte qui reconnaît sa faute et attend le châtiment dont décidera sa «reine». Celle-ci ne sortira d'ailleurs pas indemne de l'aventure puisqu'en immolant Valmont, elle se mutile et se cancérisé. N'a-t-elle pas aimé une putain ?

La faille du temps

La temporalité et la matérialité, qui rendent notre existence fluide et pesante, pèsent [à Valmont] tout autant qu'à sa vieille maîtresse mais se voient beaucoup moins déniées par ce chasseur que ne séduit pas l'inertie de la proie morte mais «la volupté de la poursuite». Dans le théâtre du désir que *Quartett* nous donne à voir, il sera donc plus acteur que metteur en scène. Plus que de tuer l'autre – ce qu'il fait par ailleurs mais pour le compte d'une autre – son problème à lui est de «tuer le temps» sans l'immobiliser pour autant «Qui pourrait faire» en effet «que s'arrêtent et se dressent les horloges du monde» ?

«Faille de la création», le temps est un abîme «sans fond» dans lequel il faut bien finir par se laisser couler. Faisant fi de «l'éternité comme érection perpétuelle» - ce que cherche en un sens la marquise avec son goût des pierres et des collections muséographiques, Valmont considère pour sa part que «seule la mort est éternelle» et que «la vie se répète jusqu'à ce que l'abîme soit béant». La marquise lui répondant par la tirade, déjà citée, de «l'homme qui fait défaut», Valmont s'y engouffre, peut-on dire, avec volupté et se livre au théâtre de la mise à mort rituelle qui l'emportera. Ces rites ne se déclenchent toutefois qu'après une tirade où la marquise avoue sa peur fascinée de la

... / ...

› *Quartett*, la pièce

«nuit des corps». Cette abjection, qu'elle a fuie en la mettant *systématiquement* en oeuvre, ne libère-t-elle pas la seule violence capable d'«ouvrir son cœur» ? Comme de bien entendu, l'aveu de la marquise survient donc après une métaphore mêlant la pulsion sexuelle à sa dimension mortifère (celle où le rut sans visage et l'arrachement de la soie des cuisses sont comparés à l'impact de la terre sur un cercueil).

(...)

L'Autre

Müller ne cesse ainsi d'entrelarder les désespoirs de celui pour qui le monde redevient ce qu'il était et de ceux pour lesquels il n'a de consistance que dans un futur hypothétique. Entretemps le présent s'échappe et se remplit de cadavres dont on perd le sens. La liberté ne serait-elle qu'une «putain» comparable à ce qu'est la trahison pour le possédant ? Et n'accouche-t-elle que d'un «bateau mort dans le ressac du nouveau siècle» ? L'auteur, qui fait dire à l'ange du désespoir qu'il est «le couteau avec lequel le mort force son cercueil», est aussi celui qui a désigné la mort comme le masque de la révolution – et réciproquement. De la sorte, il n'a peut-être fait qu'insister sur l'Autre qui travaille tous nos actes et que la raison a cru bon de refouler. Müller, lui, le désigne. Cette plaie béante, il se garde bien de la refermer, sans s'appesantir pour autant sur sa contemplation. D'où ce style resserré et abrupt qui convient à «des textes solitaires en attente d'histoire», bien décidés à ne concéder aucun clin d'œil au public.

Un fragment du texte dit qu'«un jour, l'Autre viendra à sa rencontre, antipode, le double avec son visage de neige». Il ajoute que «l'un (d'eux) survivra». Il ne précise pas lequel. *La Mission* se termine sur le triomphe de la trahison ; et *Quartett* sur la solitude de la marquise parmi l'amoncellement des cadavres et des masques de ses figurines érotiques... La mort, refoulée par la raison, n'a quant à elle cessé de démasquer ces illusions tout au long de la pièce. Elle l'a fait d'autant plus aisément que le spectacle proposé se jouait à rideaux ouverts, dans le redoublement de la re-présentation.

Marc Quaghebeur

... / ...

> *Quartett*, la pièce

5 - Biographie de Heiner Müller (1929 - 1995)

Poète et auteur dramatique allemand, situé à la charnière des deux Allemagnes, Heiner Müller a produit une œuvre dramatique située *dans* et jouant avec des ruines (matériaux) littéraires, des thèmes mythiques, des réflexions historiques et politiques sur l'Allemagne et l'Europe, sur la mort des grandes idéologies du XX^e siècle, des bribes de pensées et de rêves-cris...

Dans le contexte de l'après – Seconde Guerre mondiale, c'est une vingtaine de pièces que compose l'écrivain, à partir de restes – dit Müller – de textes faits d'éléments écrits à différentes époques, de souvenirs personnels et tirés de l'Histoire, etc.

Ses premiers textes proposent des représentations critiques des réalités économiques et sociales de l'Allemagne de l'Est (République Démocratique Allemande) : *L'homme qui casse les salaires* (1956), *La Construction* (1964), *Tracteurs* (1956-1961/1974) mettent ainsi à distance, via la scène, l'histoire contemporaine et un imaginaire allemand. On a nommé «dramaturgie de la production» cette pratique d'écriture dont les compositions procèdent d'un travail d'enquête et de distancement ironique de la société est-allemande.

Müller donne à penser notre (post)modernité lorsque, se dépaysant de ce contexte territorial, il se tourne du côté des textes antiques (avec Homère et Sophocle : *Prométhée*, *Médée*, *Philoctète*, *Héraklès*, etc.), renaissants (Shakespeare : *Hamlet*) : du côté aussi d'un libertin du siècle de l'*Auf Klärung* – des Lumières (Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, 1782 : ce roman épistolaire lui servant d'inspiration pour la pièce *Quartett*). Aux côtés également du penseur qui retourna les valeurs et inspira les grandes dé-constructions du XX^e siècle, Nietzsche, et de la «pensée française», de Foucault à Virilio, en passant par Deleuze, Baudrillard, Lyotard.

Par une singulière pratique d'écriture, il entreprend de réécrire des textes anciens, faisant exploser tant la notion de drame que celle d'*uvre d'art*. Un «dialogue avec les morts» s'engage, qui tend à faire resurgir quelque chose de passé dans le présent, le frottement des époques et des manières de dire-penser contribuant à faire réfléchir sur le contexte historique-politique d'un monde (des années 1950-1990) où les guerres furent «froides», de (dé)colonisation, etc.

Si des variations sur d'anciens (my)thèmes constituent un premier aspect des œuvres poétiques et/ou dramatiques de Müller, son écriture, ses textes deviendront post-dramatiques après 1970. La question de la tragédie du communisme est alors traitée dans des pièces comme *Ciment*, et plus particulièrement, avec des préoccupations liées à l'Allemagne, dans *La Bataille*, *Tracteur*, *Germania. Mort à Berlin*.

Au début des années 1980, l'écrivain met en scène certains de ses textes, tels *La Mission* (1980), un *Macbeth* (1982) réécrit par ses soins ; suivront *L'homme qui casse les salaires* (1988), *Hamlet-Machine* (1977, mise en scène par l'auteur en 1990), *Mauser* et *Quartett* (1991). Avec *la Route des chars* (1984-1987), Müller évoque le cas du couple germano-soviétique pendant et après la Seconde Guerre mondiale, anatomisant avec ce regard «dans le blanc des yeux [de l'Histoire]» le *socialisme réel* de l'Allemagne de l'Est.

Devenu en 1992 membre du collectif de direction du Berliner Ensemble – fondé par Bertolt Brecht, – il met en scène *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* en 1995, l'année de sa mort.

› *Les Liaisons dangereuses*, le roman

1 - Résumé

PARTIE I : voulant se venger d'avoir été quittée par Gercourt, la marquise de Merteuil entreprend de déshonorer avant son mariage la jeune Cécile de Volanges qu'il doit épouser. Elle en charge le vicomte de Valmont, qui se récuse, préférant séduire la vertueuse Présidente de Tourvel. Devenue la confidente de Cécile, M^{me} de Merteuil l'encourage à aimer son maître de musique, Danceny, et accepte d'être une récompense pour Valmont si celui-ci lui apporte la preuve écrite de la chute de M^{me} de Tourvel. Cependant celle-ci, encouragée par Mme de Volanges, résiste à Valmont et finit par obtenir de lui qu'il rentre à Paris. Instruit du rôle joué ici par Mme de Volanges, Valmont décide d'aider la marquise et de séduire Cécile, qui rompt avec Danceny.

PARTIE II : la marquise de Merteuil organise entre Cécile et Danceny un dernier entretien dont elle attend beaucoup. Valmont est chargé de faire la leçon à Danceny. Quant à Cécile, elle est vite revenue des bonnes dispositions où l'avait mise son confesseur. Désespérant de la mollesse de Danceny, M^{me} de Merteuil, voulant stimuler son ardeur par l'épreuve, révèle toute l'intrigue à Mme de Volanges, qui ferme sa porte à Danceny et emmène Cécile chez M^{me} de Rosemonde. C'est une occasion pour Valmont de les suivre et de devenir l'intermédiaire entre les deux amoureux. Occasion aussi de retrouver M^{me} de Tourvel, qui ne peut s'empêcher de lui écrire pour se justifier ou s'accrocher désespérément à son devoir. Cependant, irritée des conseils de prudence que lui prodigue Valmont à l'égard du libertin Prévan qui a parié de la séduire, M^{me} de Merteuil manigance une aventure dont ce dernier sort déshonoré. La marquise triomphe d'autant plus de ces affaires qu'elle tient le sort de tous dans ses mains, tout en jouissant de la confiance de la bonne compagnie.

PARTIE III : Valmont a fini par obtenir de Cécile la clef qui lui ouvre sa chambre. De fait, il la séduit dans la nuit qui suit. Prise par le remords, Cécile se confie à M^{me} de Merteuil qui la console en lui représentant les avantages de sa liaison avec Valmont. Dans le même temps, la marquise dissuade M^{me} de Volanges d'annuler le mariage de Cécile et de Gercourt. Cependant Mme de Tourvel, près de succomber, choisit la fuite, laissant Valmont désemparé. Il la fait épier par son chasseur Azolan, qui lui révèle les tourments de la jeune femme et ses efforts pour ne pas lire les lettres que Valmont lui écrit. Celui-ci cultive alors le rôle d'un pieux personnage et sollicite de M^{me} de Tourvel une entrevue par l'intermédiaire de son confesseur. De son côté, la marquise de Merteuil, lassée de son amant Belleroche, choisit son successeur en la personne de Danceny, union que Valmont réprouve et essaye de contrarier en rapprochant Cécile du jeune homme.

PARTIE IV : Valmont envoie enfin à M^{me} de Merteuil le bulletin de victoire qui annonce la chute de M^{me} de Tourvel. Mais, loin d'être convaincue de l'indifférence de Valmont à l'égard de celle-ci et humiliée de ce qu'il lui rappelle sa

... / ...

› *Les Liaisons dangereuses*, le roman

promesse, la marquise le met au défi de rompre. Par orgueil, celui-ci s'exécute : il s'affiche avec la courtisane Émilie, renoue avec Cécile, envoie enfin à M^{me} de Tourvel une lettre de rupture inspirée par M^{me} de Merteuil. Mais rien ne flétrira plus celle-ci, qui triomphe d'avoir manœuvré la vanité de Valmont. Ulcéré de se voir préférer Danceny, ce dernier envoie à Mme de Merteuil un ultimatum auquel elle répond par une déclaration de guerre. Le mécanisme tragique se met alors en branle : Valmont raccommode Cécile et Danceny; Mme de Merteuil réplique en montrant à celui-ci les lettres de Valmont ; Danceny tue Valmont en duel pendant que Mme de Tourvel agonise ; Cécile entre au couvent. Démasquée par la révélation de ses lettres, huée au théâtre, défigurée par la petite vérole, la marquise de Merteuil s'exile en Hollande.

› *Les Liaisons dangereuses*, le roman

2 - Extrait

I52. La marquise de Merteuil au vicomte de Valmont

Paris, 4 décembre 17**.

Prenez donc garde, Vicomte, et ménagez davantage mon extrême timidité ! Comment voulez-vous que je supporte l'idée accablante d'encourir votre indignation ; et surtout que je ne succombe pas à la crainte de votre vengeance ? D'autant que, comme vous savez, si vous me faisiez une noirceur, il me serait impossible de vous la rendre. J'aurais beau parler, votre existence n'en serait ni moins brillante ni moins paisible. Au fait, qu'auriez-vous à redouter ? D'être obligé de partir, si on vous en laissait le temps. Mais ne vit-on pas chez l'étranger comme ici ? Et à tout prendre, pourvu que la Cour de France vous laissât tranquille à celle où vous vous fixeriez, ce ne serait pour vous que changer le lieu de vos triomphes. Après avoir tenté de vous rendre votre sang-froid par ces considérations morales, revenons à nos affaires.

Savez-vous, Vicomte, pourquoi je ne me suis jamais remariée ? Ce n'est assurément pas faute d'avoir trouvé assez de partis avantageux ; c'est uniquement pour que personne n'ait le droit de trouver à redire à mes actions. Ce n'est même pas que j'aie craint de ne plus pouvoir faire mes volontés, car j'aurais bien toujours fini par là : mais c'est qu'il m'aurait gêné que quelqu'un eût eu seulement le droit de s'en plaindre ; c'est qu'enfin je ne voulais tromper que pour mon plaisir, et non par nécessité. Et voilà que vous m'écrivez la lettre la plus maritale qu'il soit possible de voir ! Vous ne m'y parlez que de torts de mon côté, et de grâce de la vôtre ! Mais comment donc peut-on manquer à celui à qui on ne doit rien ? Je ne saurais le concevoir !

(...)

Tout ce que je peux donc répondre à votre menaçante lettre, c'est qu'elle n'a eu ni le don de me plaire, ni le pouvoir de m'intimider ; et que pour le moment, je suis on ne peut pas moins disposée à vous accorder vos demandes. Au vrai, vous accepter tel que vous vous montrez aujourd'hui, ce serait vous faire une infidélité réelle. Ce ne serait pas là renouer avec mon ancien amant ; ce serait en prendre un nouveau, et qui ne vaut pas l'autre à beaucoup près. Je n'ai pas assez oublié le premier pour m'y tromper ainsi. Le Valmont que j'aimais était charmant. Je veux bien convenir même que je n'ai pas rencontré d'homme plus aimable. Ah ! je vous en prie, Vicomte, si vous le retrouvez, amenez-le moi ; celui-là sera toujours bien reçu.

Prévenez-le cependant que, dans aucun cas, ce ne serait ni pour aujourd'hui ni pour demain. Son Ménechme lui a fait un peu tort ; et en me pressant trop, je craindrais de m'y tromper. Ou bien, peut-être ai-je donné parole à Danceny pour ces deux jours-là ? Et votre lettre m'a appris que vous ne plaisantiez pas, quand on manquait à sa parole. Vous voyez donc qu'il faut attendre.

Mais que vous importe ? vous vous vengerez toujours bien de votre rival. Il ne fera pas pis à votre maîtresse que vous ferez à la sienne. Et après tout, une femme n'en vaut-elle une autre ? Ce sont vos principes. Celle même qui

... / ...

› *Les Liaisons dangereuses*, le roman

serait tendre et sensible, qui n'existerait que pour vous, qui mourrait enfin d'amour et de regret, n'en serait pas moins sacrifiée à la première fantaisie, à la crainte d'être plaisantée un moment ; et vous voulez qu'on se gêne ? Ah ! Cela n'est pas juste.

Adieu, Vicomte. Redevenez donc aimable. Tenez, je ne demande pas mieux que de vous trouver charmant ; et dès que j'en serai sûre, je m'engage à vous le prouver. En vérité, je suis trop bonne.

I59. *La marquise de Merteuil au vicomte de Valmont (Billet.)*

Paris, 6 décembre 17**.

Je n'aime pas qu'on ajoute de mauvaises plaisanteries à de mauvais procédés ; ce n'est pas plus ma manière que mon goût. Quand j'ai à me plaindre de quelqu'un, je ne le persifle pas ; je fais mieux : je me venge. Quelque content de vous que vous puissiez être en ce moment, n'oubliez point que ce ne serait pas la première fois que vous vous seriez applaudi d'avance, et tout seul, dans l'espoir d'un triomphe qui vous échappait à l'instant même où vous vous en félicitiez. Adieu.

› *Les Liaisons dangereuses*, le roman

3 - La figure du libertin

L'étymologie de ce terme (il vient du latin *libertinus* qui signifie *affranchi*) est de nature à éclairer le sens qu'il convient de lui donner dans *Les Liaisons dangereuses*. «Grand seigneur méchant homme» aux dires du valet de Don Juan, son activité n'a en effet de sens que dans une société fortement sanglée dans des codes moraux : ceux de la représentation et de la bonne compagnie ; ceux de la réputation et de l'honneur. Le vrai triomphe du libertin est de s'assurer l'estime de cette société tout en étant un parfait scélérat, délectation suprême d'un être rebelle à toute obéissance – et d'abord celle des passions – , animé aussi d'un orgueil intransigeant qui, derrière le cynisme ou le machiavélisme, fait de lui un héros de la volonté.

Être protéiforme, le libertin peut endosser toutes les apparences que réclame une situation : ainsi Valmont qui, comme il s'est laissé aller à goûter sa charité simulée (lettre XXI), se prend à être «amoureux et timide» (lettre LVII) ou déguise dans ses lettres à M^{me} de Tourvel «le déraisonnement de l'amour» (lettre LXX); ainsi M^{me} de Merteuil, dont la duplicité sait jouer tous les rôles avec une jouissance cynique : elle trahit Cécile (lettre LXIII), jouit de voir qu'on la prend pour un guide consolateur (*ibid.*).

Comédien consommé, le libertin excelle dans la représentation, et l'agencement des lettres permet d'en savourer toutes les facettes. Ainsi les lettres d'amour de Valmont à M^{me} de Tourvel (lettre LXVIII) sont confrontées au commentaire que le même en fait pour M^{me} de Merteuil (lettre LXX); les poses étudiées de celle-ci pour Prévan (lettre LXXXV) sont démasquées par le récit, faussement indigné et vertueux, de l'aventure (LXXXVII).

Metteur en scène, le libertin agit sur les événements et tire les ficelles (on aura pu noter les compliments qu'à ce propos la marquise de Merteuil s'adresse à elle-même dans la lettre LXXXI : *Je commençais à déployer sur le grand théâtre les talents que je m'étais donnés*). Les lettres LXXI, LXXIX et LXXXV sont de vrais récits enchâssés, dans le goût boccacien, de ses machinations perfides. Valmont n'est pas en reste : il ruse pour se faire de Cécile une complice (lettre LXXXIII) ou se préparer une entrée dans sa chambre (lettre LXXXIV). Les conseils de Mme de Merteuil à Valmont sont d'ailleurs ceux d'un régisseur à un acteur (lettre LXIII) et la «gaieté» (lettre LXXXIV) qu'elle ne peut se refuser dans la mystification accentue ce côté ludique.

› *Les Liaisons dangereuses*, le roman

4 - *Les Liaisons dangereuses* ou le masque et le visage

Le thème central des *Liaisons dangereuses* est parfaitement défini par son titre. Mais ce titre ne fait pas seulement allusion aux mauvaises rencontres qui pervertissent Cécile de Volanges et provoquent la mort de madame de Tourvel. Comme l'écrit Laurent Versini, «le mot liaisons signifie en fait relations sociales» ; les «liaisons dangereuses» sont donc en fait le lien social lui-même et ses effets destructeurs sur l'individu, dans une société dominée par le conformisme, c'est-à-dire le mimétisme.

La caractéristique du jeu des relations sociales dans les *Liaisons* est précisément de ne laisser aucun jeu aux personnages, aucun espace de liberté. Les libertins, malgré les apparences et l'étymologie, n'y sont pas plus libres dans leur rôle que les jeunes filles entre les murs des couvents. L'intelligence souveraine de M^{me} de Merteuil et de Valmont fait illusion sur leur souveraineté. Laclos enferme au contraire ces princes du libertinage dans les rouages d'une intrigue qu'ils croient conduire mais qui les mène inéluctablement à leur perte.

De la même façon, il n'y a pas de place dans ce roman pour les mythes de la méchanceté et du satanisme qui donneraient à M^{me} de Merteuil et à Valmont une sorte de transcendance, en les dotant d'un pouvoir supérieur. Aucun «mensonge romantique» dans les *Liaisons*, mais, partout et toujours, jusque dans les inventions les plus tortueuses de ces maîtres de l'intrigue, les lois du mimétisme.

L'étude du mimétisme dans ce roman permet en effet de mettre clairement en relief le double conformisme social dans lequel vivent les personnages, la réduction qu'ils subissent de l'être au paraître, et l'effet produit, dans une telle société, par l'apparition de madame de Tourvel qui, elle, ignore le conformisme et la distinction entre être et paraître.

Société et conformisme dans les *Liaisons*

La société que décrit Laclos est dominée par deux conformismes opposés et complémentaires : la pruderie et le libertinage. Tous deux sont présentés comme réducteurs et destructeurs pour l'individu, l'un par sa négation du corps, l'autre par sa négation du cœur et de l'âme.

Le conformisme de la pruderie est évidemment une perversion du christianisme, qui consiste à confondre péché et sexualité, sainteté et virginité. Il concerne essentiellement les femmes : une femme qui ne s'y plie pas, au moins en apparence, est impitoyablement rejetée. L'enfermement des jeunes filles dans les couvents, l'étroite surveillance à laquelle on les soumet, l'ignorance dans laquelle on veille à les maintenir, les mariages arrangés, sont quelques-unes des manifestations de ce conformisme. Cécile et M^{me} de Volanges sont de purs produits de cette éducation. Plus généralement, M^{me} de Merteuil décrit ce que deviennent les femmes du «parti prude» (LXXXI) dans leur vieillesse : «sans idées et sans existence, elles répètent, sans les comprendre et indifféremment, tout ce qu'elles entendent dire, et restent par elles-mêmes absolument nulles» (CXIII).

... / ...

› *Les Liaisons dangereuses*, le roman

C'est là parfaitement caractériser les effets destructeurs du mimétisme. Seules quelques femmes, grâce à leur intelligence, parviennent, d'après madame de Merteuil, à échapper à ce conformisme et à «se créer une existence». Madame de Rosemonde en est un exemple. Il s'agit soit de succomber au conformisme ambiant et de ne pas exister, soit de lui échapper pour se créer une existence. Si l'intrigue du roman est si rigoureuse et si serrée, c'est qu'il y est constamment question de vie ou de mort et non, contrairement à ce qu'on a dit quelquefois, d'un amusement d'esthètes ou de dandys.

Mais le libertinage, pôle opposé de la pruderie, est, lui aussi, pour Laclos, un conformisme. C'est l'équivalent, pour les hommes, de ce qu'est la pruderie pour les femmes. Tous les hommes ne sont pas des libertins aussi brillants que Valmont ou Prévan, mais la plupart rivalisent entre eux dans ce domaine. Valmont s'est «rendu l'oracle» de tous les jeunes gens. Gercourt, qui tient tant à la virginité de sa future femme, n'en a pas moins été un rival, et un rival heureux, de Valmont. Et il va de soi, aux yeux de Valmont, que pour détruire les raisonnements vertueux de Danceny qui refuse de coucher avec Cécile, «on aurait pour soi l'autorité de l'usage».

Libertinage et pruderie entretiennent une sorte de rivalité mimétique. Parce que la pruderie fait de la virginité et de la vertu des femmes un absolu, l'interdit qui est censé les protéger les désigne évidemment au désir des libertins. Et la sexualité, «diabolisée» par les prudes, engendre un «Évangile inversé» chez les libertins.

Dans les deux cas, la personnalité humaine est partiellement niée. La prude se doit de ne pas avoir de corps. Le libertin se doit de ne pas avoir de cœur. Il s'agit là d'une véritable mutilation que le prestige de Mme de Merteuil et de Valmont a souvent empêché de voir chez les libertins, surtout lorsque les lecteurs du roman se voulaient eux-mêmes affranchis. Et on peut dire que si Valmont fait découvrir son corps à Cécile, Valmont se découvre un cœur dans sa relation amoureuse avec madame de Tourvel.

Madame de Merteuil

L'évocation d'une société aussi conformiste ne peut devenir matière à roman que par l'intervention de personnages non conformes. C'est le cas de madame de Merteuil, seul personnage dont on connaisse un peu le passé.

Le destin de la marquise sort du modèle commun à partir du moment où elle prend conscience qu'elle est «vouée par état au silence et à l'inaction», et où, au lieu d'accepter passivement cette situation, elle décide «d'en profiter pour observer et réfléchir» (LXXXI). Cette décision a pour elle trois conséquences essentielles. Elle prend d'abord conscience que sa pensée est son seul espace de liberté : «Je n'avais que ma pensée» (...), «dès ce moment, ma façon de penser fut pour moi seule». L'évolution de la marquise n'a nullement pour origine une perversion, mais la seule volonté d'être elle-même. Ensuite, son observation attentive des propos qu'on lui tient lui permet de discerner qu'on ne lui dit qu'une partie de la vérité. Elle en conclut sagement que ce qu'on lui cache est sans doute le plus

... / ...

› *Les Liaisons dangereuses*, le roman

intéressant. Enfin, adoptant une démarche volontairement mimétique, elle décide de dissimuler, elle aussi, sa pensée et ses sentiments et s'y exerce par une sorte d'ascétisme qui lui permet de feindre des sentiments alors qu'elle en éprouve d'autres parfaitement opposés. La marquise, dès lors, avance masquée.

Lorsqu'elle réfléchit, c'est aux deux sens du mot. Elle réfléchit sur la société. Mais aussi, elle la réfléchit. Sa formation entière est un processus de mimétisme. Sa duplicité n'est que le reflet de la duplicité de son entourage. Mais la jeune marquise va plus loin encore dans le mimétisme conscient. Arrivée à l'âge de 15 ans, âge de s'intéresser «à l'amour et à ses plaisirs», sa curiosité (et elle le précise, sa curiosité seule : «Je ne désirais pas de jouir, je voulais savoir») l'oriente vers ce nouveau domaine d'investigation. Totalement ignorante, pour s'informer, elle déclare à son confesseur qu'elle a fait «tout ce que font les femmes». Et si le bon Père ne lui apprend rien de précis, du moins, sa réaction scandalisée permet à la marquise de conclure que «le plaisir devait être extrême». Ainsi, le «Ne fais pas cela» du modèle-obstacle social désigne aux yeux de la jeune fille l'objet de son désir, alors même qu'elle n'en avait encore éprouvé aucun désir physique.

Dès lors, le destin de la future M^{me} de Merteuil est tout tracé. Destin mimétique, mais aussi destin exceptionnel. D'une part la marquise vivra conformément au modèle social ambiant. Mais son originalité extrême sera de chercher à exceller dans les deux conformismes. Malgré son intérêt pour l'amour et ses plaisirs, elle ne veut pas être la simple courtisane qu'elle aurait pu devenir. Elle veut réussir sur les deux tableaux. Elle veut être à la fois un modèle de pruderie et un modèle de libertinage. Elle rivalise donc à la fois avec les femmes et avec les hommes. Mais, ayant ainsi édifié une cloison étanche entre les deux parties de sa vie, M^{me} de Merteuil n'échappe pas pour autant à la loi mimétique qui veut que ce qui n'est pas vu par les autres, ou au moins par un tiers, ce qui n'apparaît pas, n'existe pas. La marquise existe bien en tant que prude aux yeux de tous, et particulièrement des femmes. Chacun de ses amants, séparément, sait qu'elle est aussi experte en amour ; mais chacun croit avoir été son seul amant ; et les moyens de chantage qu'elle utilise empêchent la divulgation de ses frasques. Mais, si elle ne s'assure pas un confident fiable, tout le monde ignore la véritable nature de la marquise : son double rôle de libertine déguisée en prude. Tout le monde l'ignore, c'est-à-dire que la marquise n'existe pas vraiment tant qu'elle n'a pas un témoin de ce qu'elle est au fond d'elle-même, un témoin qui la fera exister vraiment.

Ce témoin unique, c'est Valmont. C'est là la vraie nature de son attachement pour lui. Un attachement bien plus vital que le désir physique (elle se passe très bien de lui) ou que le sentiment amoureux (dont M^{me} de Merteuil semble incapable). Valmont lui est tout simplement indispensable parce que c'est lui qui la fait exister. Sans lui, sa pensée profonde, ce qu'elle a de plus intime, perd toute consistance. Malgré ses déclarations sur l'autonomie de sa pensée («dès ce moment, ma façon de penser fut pour moi seule», «je puis dire que je suis mon ouvrage» (LXXXI), déclarations qui montrent que, contrairement à Laclos, la marquise n'est pas entièrement consciente du

... / ...

› *Les Liaisons dangereuses*, le roman

mimétisme dans lequel elle vit, elle n'existe vraiment que lorsqu'elle écrit à Valmont. Mais, ce faisant, elle fait de lui le «dépositaire des secrets de (son) cœur», elle se livre à lui plus intimement que si elle accédait aux désirs de Valmont. Et si Valmont est indispensable à sa vie, la marquise ne peut que le mettre à mort s'il menace de la trahir. On voit ainsi à quel point sa double existence dépend, d'un côté, de l'image trompeuse qu'elle présente à son entourage féminin et à ses amants, de l'autre, de la confiance qu'elle peut avoir en Valmont.

Situation éminemment instable qui explique la vivacité des réactions de M^{me} de Merteuil dès qu'elle devine que la relation entre Valmont et M^{me} de Tourvel est bien autre chose qu'une simple passade : «Je ne m'accoutumerai jamais à dire mes secrets à l'amant de M^{me} de Tourvel» (V). Il n'y a là aucune jalousie mais la certitude que si Valmont révèle à M^{me} de Tourvel le double jeu de M^{me} de Merteuil, celle-ci est perdue. Ajoutons que la liaison entre Valmont et M^{me} de Merteuil s'établit au moment où la marquise, lâchée par Gercourt, peut précisément avoir des doutes sur sa valeur profonde (ce qui explique aussi la haine dont elle poursuit son ancien amant). Et que cette liaison s'établit de façon parfaitement mimétique : «Je vous désirais avant de vous avoir vu. Séduite par votre réputation...». Encore une fois, c'est la société qui, par la réputation qu'elle a faite à Valmont, désigne à la marquise l'objet de son désir.

Valmont

Si brillant soit-il, Valmont, et la marquise ne le lui envoie pas dire, est loin d'être aussi exceptionnel que M^{me} de Merteuil.

En tant qu'homme, son libertinage n'est nullement un obstacle à sa reconnaissance sociale. Malgré les scandales de sa vie, il est reçu partout, y compris chez M^{me} de Volanges qui le déteste. Son prestige est grand auprès des jeunes gens. Pour devenir libertin, il n'a eu qu'à imiter la majorité des hommes et seuls ses dons de stratège le distinguent de ses pairs. Encore tremble-t-il devant la gloire montante du jeune Prévan, qui, sans doute, prend sa place au palmarès des libertins à la fin du roman. Il est remplacable, alors que M^{me} de Merteuil est unique.

Cependant, malgré les apparences, et bien qu'il semble, tout au long du roman, supplier la marquise, il lui est moins lié qu'elle ne l'est à lui. Elle a besoin de lui pour être reconnue, mais il n'a pas besoin d'elle. Il la désire un peu plus qu'il ne désire d'autres femmes, surtout sans doute parce qu'elle se refuse à lui, mais bien moins qu'il ne désire M^{me} de Tourvel.

Ce qui est exceptionnel chez Valmont, ce n'est donc pas sa personnalité, c'est le bouleversement que sa passion pour M^{me} de Tourvel fait naître en lui. C'est le changement d'identité qu'il subit au cours du roman et que l'on abordera plus loin.

... / ...

› *Les Liaisons dangereuses*, le roman

Du masque au visage

L'évolution de Valmont dans le roman se fait sous la double influence de M^{me} de Merteuil et de M^{me} de Tourvel. Pris entre les deux femmes, il passe de l'une à l'autre, et ce passage est une métamorphose, presque une transfiguration. En apparence, il reste libertin jusqu'au bout. En réalité, il ne faut pas douter de sa transformation profonde dont témoignent les deux lettres qu'il écrit à M^{me} de Tourvel, à l'insu de M^{me} de Merteuil. Ces deux lettres, Laclos ne les livre pas au lecteur dans la version définitive de son ouvrage. Mais une première version montrait que, du combat que se sont livré sans jamais se rencontrer M^{me} de Merteuil et M^{me} de Tourvel, c'est cette dernière qui est sortie victorieuse.

[...]

L'histoire de Valmont est celle d'un masque qui prend vie au contact d'un vrai visage. D'un homme qui, en représentation constante, interprétant constamment un rôle emprunté, commence à prendre goût à la vérité des sentiments : «Eh quoi ! Ce même spectacle qui vous fait courir au Théâtre avec empressement, que vous y applaudissez avec fureur, le croyez-vous moins attachant dans la réalité?» (XCVI).

Il peut paraître étonnant de voir Laclos, athée notoire, accorder une secrète victoire à la dévote M^{me} de Tourvel. Mais il semble bien qu'on trouve chez lui la même logique que chez Stendhal dont Girard faisait remarquer dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* qu'il n'avait jamais «réussi à créer un héros passionné qui ne fût pas croyant» (p.82). Une croyante sincère comme M^{me} de Tourvel échappe à la vanité et au mimétisme parce qu'elle porte en elle sa référence. Elle sait qu'elle n'est pas Dieu et qu'elle ne peut pas le devenir, précisément parce qu'elle croit en Dieu. Madame de Merteuil et Valmont, si autonomes qu'ils paraissent, n'ont de références que hors d'eux-mêmes, chez les autres avec qui ils sont en perpétuelle rivalité. Parce qu'ils ne croient pas en Dieu, ils veulent être Dieu. «J'oserai la ravir au Dieu même qu'elle adore», écrit Valmont (VI), «Je serai vraiment le Dieu qu'elle aura préféré» (VI). «Les ferventes prières, les humbles supplications, tout ce que les mortels, dans leur crainte, offrent à la Divinité, c'est moi qui les reçois d'elle ; et vous voulez que, sourd à ses vœux, et détruisant moi-même le culte qu'elle me rend, j'emploie à la précipiter la puissance qu'elle invoque pour la soutenir !» (XCVI). Et M^{me} de Merteuil : «Me voilà comme la Divinité, recevant les vœux opposés des aveugles mortels, et ne changeant rien à mes décrets immuables» (LXIII). Il n'est sans doute pas indifférent que Laclos, dans son pseudo *Avertissement de l'Éditeur*, ironise non pas sur la société prude et bien-pensante, mais sur le siècle de la philosophie et des Lumières dont il semble avoir bien perçu les limites. Il fait de ses personnages affranchis de la religion des êtres plus esclaves du mimétisme que la modeste et pieuse M^{me} de Tourvel.

La mort de Valmont, antérieure d'un jour à celle de M^{me} de Tourvel, est peut-être un signe de sa noblesse retrouvée. Valmont meurt comme celle qu'il aime, tué indirectement par M^{me} de Merteuil. Celle-ci perd la face, dans

... / ...

› *Les Liaisons dangereuses*, le roman

tous les sens du terme, mais ne perd pas la vie. C'est la sanction du fait qu'elle n'est qu'apparence. Dans la logique du roman, seuls sont dignes de mourir ceux qui vivent vraiment.

Laclos, dans son roman, cache l'essentiel. Il cache, sous les apparences de l'ironie, l'angoisse de M^{me} de Merteuil qui voit Valmont tomber amoureux de M^{me} de Tourvel et donc devenir pour elle un danger mortel. Il laisse jusqu'au bout dans le doute la transformation profonde de Valmont. Il cache la victoire secrète de M^{me} de Tourvel, dont le destin, paradoxalement, a quelque chose de christique. C'est dans et par le sacrifice de ce qu'elle avait de plus précieux, et finalement, par son apparente défaite, qu'elle sauve Valmont en lui rendant un cœur.

Roman libertin en apparence, *Les Liaisons dangereuses* s'avère être un roman sur la passion aussi brûlant que *Manon Lescaut*. Et, comme *Manon*, ce roman est aussi l'histoire d'une résurrection par la passion. Résurrection, c'est-à-dire renaissance de la vie, résurgence de l'être sous le paraître, du visage sous le masque.

Car si les «liaisons» sont «dangereuses», c'est dans la mesure où l'individu n'a plus de référence et d'être que hors de lui-même dans sa ressemblance ou sa différence avec les autres.

Olivier Maurel
Essais sur le mimétisme

Roméo et Juliette, *Phèdre*, *Candide*, *Les Liaisons dangereuses*, *Lorenzaccio*, *L'Éducation sentimentale*, *Le Moulin de Pologne*, *Zelig* (Woody Allen).

› Du roman à la pièce

1 - «Casser aux autres leur jouet»

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

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

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

Heiner Müller : Et c'est pour cela que ça devient du théâtre.»

Extrait de «La littérature va plus vite que la théorie», 1983

> Du roman à la pièce

2 - Lettre de Laclos à Müller

Monsieur,

Vous l'avouerai-je d'emblée ?... Et sans ambages ?... Oui, je vous l'avouerai puisque j'ai entrepris de vous écrire, et que ce n'est pas par esprit de mondanité, puisque d'où je parle maintenant, ce genre de mode de relation n'est vraiment plus de mise ! Je vous avouerai donc que ce n'est pas sans appréhension que j'ai ouvert votre volume intitulé *La Mission* à la page où commençait votre pièce *Quartett* – il m'était revenu en effet que c'était sous ce titre-là que votre écrit devait me concerner en premier – et je vous avouerai aussi que ce n'est pas sans trouble que j'ai lu cette pièce où vous me faites l'honneur de considérer les personnages que j'ai inventés comme assez connus pour faire l'objet de ce que, si mes informations sont exactes, vous appelez aujourd'hui en votre jargon de théâtre, une «réécriture» des classiques.

(...)

Et tout d'abord, vous n'avez pas, comme tant d'autres, fait une «adaptation moderne» de mon roman. Je ne vous dirai pas à quel point je vous en sais gré, vous devez le savoir. Je ne vous dirai pas non plus combien j'ai souffert, parfois, de voir la marquise de Merteuil dans un salon bourgeois, avec ce que cela comporte de quotidien banal et anecdotique, cela aussi, vous devez le savoir. J'ai même vu, une fois, un personnage représentant la présidente de Tourvel, qui mourait d'une pneumonie (probablement) parce qu'elle avait pris froid en attendant sous la pluie le Valmont de cette histoire! Certes, vos audaces langagières sont de votre temps, mais cela ne me choque pas, au contraire, aujourd'hui, je pourrais par exemple vous dire que votre texte m'a mis «sur le cul»... J'ai joué avec le langage de mon siècle, vous le faites avec celui du vôtre ; ce n'est pas ravalier une vieille façade, c'est la faire vivre, ce qui est fort différent, et le vieux monsieur vous dit merci de ne pas essayer de le faire passer pour une vieille baderne.

Or donc, vous avez le culot de mettre ensemble mes personnages et de faire en sorte qu'ils se parlent l'un à l'autre, et directement... mais, et c'est là, monsieur, où je vous tire mon chapeau, vous ne faites pas une adaptation de mon roman. Car, respectant la chronologie, l'histoire, la vraie, la vôtre autant que la mienne, vous tenez compte dans votre pièce de ce que mon roman existe, vous l'avez lu, vous n'en faites pas fi, vos personnages viennent à la suite et non à la place des miens. Vous postulez que la mort de Valmont et la maladie de Merteuil sont, de ma part, artifices romanesques destinés à sacrifier à une morale aux formes de laquelle, il était de bon ton, à mon époque de se soumettre – je dis bien «aux formes»! – Et vous n'en tenez que fort peu compte, vous insérez votre histoire avant ma fin, laquelle, par conséquent, se modifie... relativement !

Par contre, il me semble que les lettres importantes, vous les avez bien lues, et notamment celle-ci, de la marquise, dont je voudrais ici vous citer un extrait, non pour vous, bien sûr, mais pour moi-même, parce que c'est un aspect de la Merteuil que j'aime, qui est trop souvent oublié, mais auquel, selon moi, votre pièce donne un

... / ...

› Du roman à la pièce

superbe écho : «*Dans le temps que nous nous aimions, car je crois que c'était de l'amour, j'étais heureuse ; et vous, vicomte ?... Mais pourquoi s'occuper encore d'un bonheur qui ne peut revenir ? Non, quoi que vous en disiez c'est un retour impossible. D'abord j'exigerais de vous des sacrifices que sûrement vous ne voudriez pas me faire, et qu'il se peut bien que je ne mérite pas ; et puis, comment vous fixer ?»*

Cher Heiner Müller, si mon roman vous nourrit, c'est ce passage qui, selon moi, vous impulse, car ce retour impossible, vous le leur faites accomplir, à mes personnages et de ces sacrifices, vous montrez qu'il n'y en a qu'un : la vie, parce que, fixer la vie, c'est mourir. Voyez-vous, moi, je n'ai pas osé le penser, qui ai mis le mot «sacrifice» au pluriel, et qui ai attribué au verbe «fixer» un objet direct : la personne vivante et entière de Valmont («vous»)... il me semble, que ce que votre marquise veut fixer, et votre Valmont le veut aussi, c'est le désir : la nuance est importante. Ce retour n'est donc possible qu'à condition d'être impossible, ma marquise le pressentait, la vôtre, aujourd'hui le démontre en l'accomplissant. Mes personnages ne pouvaient donc pas être ensemble dans le même espace, j'avais raison de le penser, vous avez tout autant raison de le montrer.

J'ai pris comme un hommage personnel le fait que vous n'ayez pas inventé à mes personnages une histoire autre que celle que je leur avais donnée : ce que vous avez écrit ne pourrait en aucun cas s'intituler *Les Nouvelles aventures de la marquise de Merteuil et du vicomte de Valmont*. J'en rends grâce au ciel, enfin... à moi de n'avoir pas prêté le flanc à cette chose horrible, à vous de l'avoir compris : Merteuil et Valmont sont allés si loin dans le crime, que cela ne peut que se refaire et se refaire encore, c'est une aventure unique qui les marque à tout jamais, alors, naturellement, sous votre plume et sous, j'espère, le regard d'un metteur en scène, quand ils sont ensemble et qu'ils sont seuls, ce qu'ils rejouent encore, c'est la petite Volanges, c'est madame de Tourvel. Rien d'autre ne peut exister.

En lisant votre pièce pour la première fois, je me suis senti choqué de constater avec quelle légèreté – je parlais même d'un manque total de subtilité de votre part – vous faisiez mourir Cécile Volanges et la présidente de Tourvel de la main même de Valmont (je parle des deux morts rapportées, et non de celle qu'à la fin de la pièce Valmont offre à Merteuil). Tout de même, me disais-je, je n'avais pas, moi, fait de Valmont un véritable meurtrier, j'avais laissé se dévoiler un autre coin de son âme, moins noir, et dans lequel il y avait une place pour quelque chose qui ressemblait à de l'amour. Mon but n'était pas de le dégager de toute responsabilité, mais j'avais indiqué cependant qu'il était impossible au roué qu'il était, d'imaginer une pureté telle que celle de M^{me} de Tourvel, un chagrin si intense, si peu «civilisé», un corps si peu rompu aux règles de la mondanité, si peu maîtrisé par l'esprit, qu'il s'abandonnait à la mort entière et véritable alors qu'il ne s'agissait que de la mort d'un amour.

... / ...

› Du roman à la pièce

(...)

Je reprends donc, pour vous livrer en toute amitié, les conclusions auxquelles je suis arrivé, et vous faire part d'une certaine stupéfaction que j'ai ressentie à constater qu'en fait, vous, vous n'aviez pas mis le fossé entre les personnes dissemblables, mais bien au contraire, entre personnes terriblement semblables : et quand je dis «terriblement», ce n'est pas pour sacrifier à la mode actuelle qui, je trouve, abuse des superlatifs – vous voyez, quand on en a besoin, il faut tout préciser – mais parce que cette entente, cette connivence, cette ressemblance, qui va très loin, puisque ces personnages en arrivent à jouer, et fort bien, d'ailleurs, des personnes de l'autre sexe, cette gémellité est, à proprement parler, *terrible*.

Pour en revenir à votre *Quartett*, vous comprendrez que j'ais quelque peine à imaginer une société où les rôles s'entremêleraient au point que la différence entre un homme et une femme ne serait plus que biologique. Mais c'est au «crime» de Valmont que je veux revenir, et j'ai fini par comprendre, à y réfléchir plus avant, que vous n'étiez pas moins subtil que moi, ce dont je vous félicite, puisque, bien entendu, les deux crimes ne sont pas *vrais*. Ils l'étaient dans le roman, mais vos personnages ont lu/vécu – autant que faire se peut dans la mesure où ce ne sont pas des personnes réelles cette histoire que je leur ai donnée, et dans votre pièce, ils la rejouent... Mais ils sont seuls, maintenant ont-ils entre-temps fait le vide autour d'eux? – et veulent se voir, se regarder tels que peut-être ils n'ont jamais osé le faire et ils creusent au plus profond de leurs âmes et ils y découvrent, dévoilent, le secret que cachait peut-être le langage dans les lettres : le désir de meurtre... raconter que l'on fait l'amour, constater que cela débouche chaque fois sur la mort (ou le couvent...) et puis, même quand il n'y a plus personne à aimer, à tuer, se tuer soi-même, en considérant que c'est le comble de la masturbation... ultime cohérence ! Ultime jouissance, aussi, comme si ces personnages devenus les vôtres refusaient que la mort fût seulement petite...

(...)

On dirait, à vous lire, qu'il n'y a plus, d'un côté la maîtrise et de l'autre l'objet sur lequel on exerce son pouvoir, clairement séparés, serait-ce la maîtrise elle-même que vous mettez en question ? On dirait aussi qu'il n'y a plus d'un côté la stratégie intelligente et raisonnée, avec son corollaire la victoire et de l'autre, la spontanéité naïve, instinctive, qui entraîne la chute... cela signifie-t-il que vous interrogez le bien-fondé même du savoir ? On dirait, enfin, que pour vous, beaucoup de distinctions n'existent plus, et même que la vie et la mort ne seraient plus des états aussi nettement différenciés qu'on pourrait le penser... comment dire ? Que la mort serait en germe dans la vie... que le but (au sens pleinement actif de ce mot, non la fin qui termine, mais le but à atteindre), l'objectif que

... / ...

› Du roman à la pièce

s'assigne la vie serait la mort... quelque chose comme cela. Peut-on vraiment aller jusqu'à penser que c'est la vie qui tue? Remarquez, je n'ai rien contre le paradoxe, et moi-même, je me suis amusé en donnant à M^{me} de Tourvel-la-prude un comportement que ne désavoueraient pas une rouée – et qui d'ailleurs, j'espère que cela ne vous a pas échappé, suscite l'admiration de la Marquise de Merteuil. Mais de là à affirmer que tout peut se confondre, y compris la vie et la mort, il y a un pas que je me suis refusé à franchir avec vous.

Mes personnages à moi ne voulaient être maîtres que des personnes, d'eux-mêmes et de certains autres : les vôtres, à ce qu'il me paraît, veulent un pouvoir autrement gigantesque, un pouvoir total et absolu qui déborde le cadre d'une intrigue, et c'est comme si voulant maîtriser tout, ils ne maîtrisaient plus rien qu'un jeu de rôle dérisoire dans un théâtre vide... Curieuse chose... Alors, au bout du compte, sont-ils vraiment roués comme les miens ou naïfs comme M^{me} de Tourvel ? Je sens que je n'arrive pas à décider de cela, et voilà que je me surprends à penser que c'est peut-être pour brouiller cette ultime piste que vous faites mourir Valmont sous les traits de M^{me} de Tourvel...

Mais il faut que je cesse de penser cela, le tournis que cela me donne convient peu à mon état. Et puis, ne voulant vous écrire qu'un mot de mon admiration, voilà que je me suis mis à faire un roman alors que c'est à vous de les faire à présent.

Adieu, monsieur, je suis jusqu'à la prochaine occasion, votre

Choderlos de Laclos

par Michèle Fabien, le 30 août 1983.

> Du roman à la pièce

3 - Pseudo-notes de Bertolt Brecht pour une réponse imaginaire à la fausse lettre de Laclos sur *Quartett*.

1. Partir de la notion de *transformation* – qui me tient à cœur –, Müller transforme les personnages de Laclos (tentative de transformer non plus le réel, mais des fragments de représentation).

Laclos le note dans sa lettre en parlant de déplacement. Le mot me paraît bon. Les comportements des personnages de Laclos deviennent, pour les personnages de Müller, des rôles à jouer, des modèles à représenter. Merteuil de Müller joue le rôle de Valmont de Laclos. Valmont de Müller joue le rôle de Tourvel de Laclos, etc. En ce sens, les personnages sont déplacés.

2. La transformation s'opère dans la mesure où les rôles ont du mal à se jouer. La Merteuil de Laclos n'a guère de peine à «diriger» son Valmont, et ce dernier ne semble guère trop souffrir d'avoir à sacrifier la Tourvel.

Chez Müller, par contre, les personnages ne sont pas tout à fait les mêmes en ce qu'ils semblent parfois avoir des difficultés à «garder la peau» des modèles de Laclos.

- Soit ils veulent arrêter le jeu.

- Soit ils laissent paraître quelque chose de leur affectivité (humanité ?) dans des rôles où il est convenu que les sentiments n'ont pas de place. (A développer, donner des exemples : «Quel ennui que la bestialité de notre conversation», p. 133; «Des larmes, mylord», p. 137; «Vous êtes atroce», p. 138...)

- Repérer aussi les moments de double sens : quand sous couvert de jouer Valmont, c'est Merteuil qui laisse affleurer son propre désir, etc.

3. Citer ce poème qui pourrait servir d'exergue à *Quartett* :

«Au mur de mon bureau, un masque japonais,
Sculpté sur bois et laqué d'or, effigie d'un méchant démon. Je regarde, plein de pitié.
Les veines gonflées de son front. Elles révèlent
Combien c'est dur d'être méchant.»

4. Signaler que Müller connaît très bien mon œuvre, et qu'en particulier, il a beaucoup travaillé sur la «pièce didactique», qu'il a même écrit une refaçon de *La Décision* que j'aime beaucoup : *Mauser*.

En profiter pour avouer à Laclos que je comprends son enthousiasme et que c'est bien agréable d'être réécrit d'une façon... «transformatrice». Moi aussi, j'ai parfois beaucoup souffert de certaines mises en scène. Passons.

5. Trouver la façon d'expliquer clairement en quoi *Quartett* est redévalable de la pièce didactique telle que je l'ai conçue, sans pour autant laisser entendre qu'elle en est vraiment une ; mais émettre l'hypothèse que c'est ma théorie sur la pièce didactique qui sert d'outil à Müller pour transformer et déplacer *Les Liaisons dangereuses*.

... / ...

› Du roman à la pièce

6. Commencer par préciser qu'en l'occurrence, didactique ne signifie pas ici que le théâtre prétend enseigner quoi que ce soit aux gens (l'école suffit amplement à cela), mais qu'il s'agit d'enseigner aux acteurs eux-mêmes, ce qui n'est pas tout à fait la même chose, la dialectique, et non une idéologie ou une science quelconque, et cela, sur le tas, dans la pratique, en jouant alternativement et avec autant de rigueur, d'enthousiasme et de précision, des rôles de personnages placés dans des situations parfaitement contradictoires.

Je ne crois pas être présomptueux en affirmant que lorsque Müller fait «jouer tous les rôles» par deux personnages seulement, il lance un clin d'œil à cette théorie ; en outre, personne ne pourra nier que ces situations sont bien contradictoires : séducteur/séduit ; bourreau/victime ; homme/femme, etc. (donner des exemples).

7. Expliquer que le processus d'apprentissage (je disais alors de «prise de conscience») s'opère, dans la pièce didactique, en trois temps : réaliser une *copie* à partir d'un *modèle* et *critiquer* celui-ci. Montrer comment *Quartett* joue avec ces trois temps : établir le modèle Laclos, tenter de le réaliser, le critiquer, soit directement («Vous êtes atroce»), soit en subir les conséquences au point que le spectateur puisse être à même de «critiquer».

À propos, précisément, de ce fantasme terrible de domination qui travaille les personnages, citer, peut-être mon personnage de Kalle dans *Dialogues d'exilés* :

«Je ne suis pas plus égoïste qu'un autre, mais je ne me laisserai pas entraîner à dominer le monde. Là-dessus, je ne céderai pas. Je ne possède pas l'esprit de sacrifice illimité qu'il faut pour cela». (Y réfléchir).

8. Au risque, aujourd'hui, de paraître à la fois naïf et directif, introduire cependant cette citation parce qu'elle spécifie bien que le modèle à imiter n'est pas choisi n'importe comment, et aussi parce qu'elle désigne clairement où se joue la pièce didactique :

«L'Etat (socialiste) peut remédier de la meilleure manière aux instincts asociaux des hommes en faisant en sorte de contraindre les instincts qui proviennent de la peur et de l'ignorance à prendre la forme la plus achevée possible et presqu'inaccessible à l'individu isolé, c'est-à-dire de contraindre tout un chacun à une représentation collective des modèles *les plus superbes possibles* de comportement *asocial*».

A cette occasion, rendre hommage à Laclos, qui fut quand même l'inventeur de ce couple superbement asocial !

9. Se méfier de la fascination qu'exercent les héros et rappeler que moi, j'ai très bien connu l'époque où il s'agissait de fabriquer une race de seigneurs.

... / ...

› Du roman à la pièce

10. Si on peut se citer soi-même sans avoir l'air d'un fat, j'aimerais quand même que Laclos se reporte à la fin de mes *Dialogues d'exilés* :

Kalle : (...) Vous m'avez donné à entendre que vous êtes en quête d'un pays où des vertus aussi astreignantes que le patriotisme, la soif de liberté, la bonté, le désintéressement seraient aussi superflus que l'égoïsme, la brutalité, la servilité ou le fait de dire merde à la patrie. Cet état de choses, c'est le socialisme.

Ziffel: Excusez-moi, voilà une conclusion surprenante.

Kalle se leva, sa tasse de café à la main.

Kalle : Je vous invite à vous lever et à trinquer au socialisme. Mais faites-le de manière à ne pas vous faire remarquer dans ce restaurant. En même temps, j'attire votre attention sur un point : pour en arriver là, il faudra bien des qualités : un courage extrême, une soif de liberté totale, le désintéressement le plus absolu et l'égoïsme le plus grand.

Ziffel : Je m'en doutais.

Ziffel se leva, sa tasse à la main, et fit avec elle un geste vague, où se devinait mais avec peine, une velléité de trinquer.

11. Noter, en passant, que Müller met en scène des gens qui – ont peur du changement (de tous les changements) parce que la classe sociale à laquelle ils appartiennent a effectivement beaucoup perdu, dans les changements (petit développement sur 1789).

12. Terminer en précisant encore que *Quartett* n'est pas une pièce didactique ; que Müller ne veut pas écrire une pièce didactique, qu'il ne le peut plus, non plus, l'Etat socialiste dans lequel il vit n'étant pas tout à fait le même que celui dont moi je parlais...

Si *Quartett* enseigne quelque chose, c'est la méfiance, vis-à-vis de tout, y compris du théâtre... Müller sait les effets de la croyance.

› Du roman à la pièce

4 - Merteuil - matériau

Heiner Müller n'est pas le premier à faire faire du théâtre à un texte non-dramatique. Alors pourquoi pas *Les Liaisons dangereuses*? Ce roman va répétant que le monde est un théâtre et l'homme un acteur : le libertin est au fond celui qui a compris la leçon et essaye d'en faire son profit. La marquise de Merteuil ne s'en cache pas, qui met à son programme de «joindre à l'esprit d'un auteur le talent d'un comédien». On ajouterait aujourd'hui : et le despotisme d'un metteur en scène. Rien d'étonnant donc qu'un auteur de théâtre soit tenté d'exprimer, comme jus de citron, la théâtralité dont le roman est gorgé. Façon peut-être de rendre au théâtre ce qui appartient au théâtre.

Pourtant ce *Quartett* déconcerte et fait fausse note dans le concert des adaptations ou transpositions dramatiques de tout poil. Celles-ci en effet ont d'abord pour principe minimal un certain respect de l'œuvre d'origine. Elles tablent sur sa valeur, s'efforcent d'empocher la monnaie de sa pièce, si j'ose dire, surtout s'il s'agit d'un chef-d'œuvre classique. Bref, elles font le pari de la vie ou de la survie de celui-ci. Et même quand ces entreprises voulaient se faire passer pour des mises en pièces, mises en crise et autres déconstructions qui firent nos petites semaines philosophiques il n'y a pas si longtemps, elles ne mettaient jamais en doute l'existence et la pérennité des œuvres dont en partie elles dérobaient la substance. Elles étaient tout sauf mécréantes, artistiquement ou plutôt culturellement s'entend. Il y avait ainsi échange de bons procédés: je te prête ma gloire, et, toi, tu me rappelles au bon souvenir des hommes. Une tractation comme une autre.

Müller en use autrement. Il ne demande pas aux *Liaisons dangereuses* qu'elles prêtent vie à son œuvre. Apparemment, il ne cherche pas non plus, à la Brecht, à éprouver l'héritage littéraire en testant la valeur de matériau du roman de Laclos pas plus qu'il ne se pose la question de savoir si et éventuellement sous quelles conditions *Les Liaisons dangereuses* pourraient encore servir; il commence par détraquer complètement le roman. Il fait exactement ce que le roman demande qu'on ne fasse pas pour qu'il existe. Autrement dit, Müller commence par la trahison, mot qui lui va bien. Schadenfreude? *Quartett* suppose le désastre des *Liaisons dangereuses*. En réunissant la marquise et Valmont, il commet le coup de grâce contre le roman en frappant à l'endroit de moindre résistance. Ainsi le passage du roman au théâtre n'est pas un simple transvasement, échange ou change de forme mais une véritable *déformation* (défiguration), perte de forme.

Ici le théâtre tue le théâtre du libertinage, le théâtre qu'est le libertinage comme jeu dramatique. Le roman par lettres en effet était le système optique par lequel le libertinage s'avérait, c'est-à-dire se faisait visible. Mettre la marquise et Valmont sur la même scène, c'est détruire la scène du libertinage. Parce que Müller condamne les deux personnages à n'être plus qu'acteurs et seulement acteurs : ils n'ont plus que des rôles à jouer, les leurs ou ceux

... / ...

> Du roman à la pièce

des autres. Mais pour qu'il y ait véritablement scène, il faut qu'il y ait des spectateurs qui la rendent visible. Les lettres constituaient chacun en spectateur de l'autre et pour que cette dimension du spectacle demeure, il fallait que reste infranchissable la barrière entre le spectateur et l'acteur, que la marquise et Valmont ne se trouvent jamais ensemble et restent chacun hors de la scène de l'autre. Sinon il n'y a plus de représentation du libertinage possible, le libertinage ne peut plus être représentation, représentation qui supposait regard de l'autre pour se constituer soi-même, regard, autrement dit distance. A bout portant, enfermés dans le même lieu, ils ne peuvent plus se voir (dans tous les sens) ; ils n'ont plus qu'à s'entredéchirer, se donner des coups de griffes. Il n'y a plus de représentation donc plus rien d'humain. Valmont le sait bien : «Quel ennui que la bestialité de notre conversation. Chaque mot ouvre une blessure, chaque sourire dévoile une canine. Nous devrions faire jouer nos rôles par des tigres. Encore un coup de griffe ? L'art dramatique des bêtes féroces.» (133) Les bêtes féroces n'ont pas d'art dramatique. Pas de représentation.

Fin du drame, fin de la fable, défaite de la fiction: Müller a tranché dans le vif et «défait» le libertinage comme dramaturgie, stratégie, pouvoir. On ne retrouvera pas dans *Quartett* les grandes lignes de l'action dramatique des *Liaisons dangereuses*. Müller ne respecte pas l'histoire racontée. Tout se passe comme s'il avait soustrait à leur milieu «naturel», en fait social, l'espace de leur représentation, les deux personnages principaux et les avait privés de libertinage. Il les enferme dans ce huis-clos, peut-être déjà l'enfer, salon d'avant la Révolution française mais aussi bien bunker d'après la Troisième Guerre mondiale, illustrant encore mieux que Laclos lui-même «cet enfer préparatoire» que les hommes se font et dont Baudelaire parlait à propos des *Liaisons dangereuses*. Il les enferme, là-clos, en vase clos, sans contact avec l'extérieur : rien ne va plus, il n'y a plus qu'à jouer. Jouer à être l'autre, à mettre des masques puisque l'on sait que sous le masque il n'y a rien, que l'on est sans représentation.

Extraits de leur fable, (malice de Müller : qu'est-ce qui se passe si on enlève aux *Liaisons dangereuses* le système dramaturgique du libertinage ?), les personnages ainsi libérés, en état de lévitation, jouent comme ils peuvent avec les données qui leur collent à la peau ou qui les constituent hors de ou antérieurement (a priori) au libertinage : rapport de Valmont à la Présidente et à Cécile, jalousie ou rancœur de la marquise etc. Ces données sont extérieures au libertinage; le libertinage n'est qu'une manière de les ordonner, de les mettre en forme, de les représenter, c'est-à-dire aussi de les vivre. D'où la liberté, surprenante si l'on songe que *Quartett* s'écrit d'après Laclos, par rapport à l'original et les entorses au récit de départ : le chantage que fait Valmont (alias la marquise) à la Présidente au sujet de Cécile (qu'elle se sacrifie si elle veut que la vierge soit épargnée) ou encore l'anéantissement de la nièce, cette intraduisible *Vernichtung der Nichte* pas prévue au programme, etc. Du coup, même si *Quartett* mérite bien son nom et est construit rigoureusement comme un quatuor qui suivrait la forme sonate (1782 : publication des *Liaisons dangereuses* et des six quatuors de Haydn dédiés à Mozart ?), ce texte se

... / ...

› Du roman à la pièce

développe anarchiquement. Le roman de Laclos ne constitue plus un univers référentiel; l'œuvre se dérègle, détruit l'idée de programme. La fable est désarticulée et se met à proliférer. A la manière d'un cancer. *Quartett* comme métastase des *Liaisons dangereuses*.

Désastre aussi de la représentation : cela signifie que le conflit entre la marquise et Valmont, on n'est même plus certain qu'il ait lieu réellement (ou mimétiquement) de même que le mot d'ordre guerrier du libertinage, «vaincre ou mourir», n'a plus de sens. Tout ceci n'a plus ni queue ni tête, le comble pour le libertinage. Est-ce seulement parce que comme l'indique Müller dans *Lettre à Linzerl*, il ne croit plus qu'une histoire qui aurait une tête et une queue puisse encore approcher la réalité? L'opération a de plus graves conséquences, faire douter de la réalité elle-même. Tout se passe comme s'il fallait faire le deuil de la réalité, c'est-à-dire d'une représentation de la réalité (le libertinage), comme si Müller condamnait la marquise et Valmont à jouer dans les décombres de leur propre monde. Rien ne peut plus faire événement : il n'y a plus rien de réel hors de la réalité des deux interprètes de la marquise et de Valmont dont le rapport ne saurait plus être spectaculaire mais seulement spéculaire.

Au système liant la réalité (une réalité) à sa représentation, Müller a substitué ce jeu théâtral (et ici théâtral est différent de dramatique) qui est un jeu de simulation, cosa mentale. Aux dures lois du libertinage, auxquelles se pliaient les créatures de Laclos se sont substituées les dérives du fantasme. S'il y a encore mise en scène, c'est maintenant celle du fantasme («Quand je ferme les yeux, vous êtes beau, Valmont. Ou bossu, si je veux. Le privilège des aveugles»). En ce sens *Quartett* est une fantaisie d'après Laclos : elle a de la fantaisie (imagination) le procès infini et n'est pas soumise aux contraintes extérieures de la représentation. Quand Laclos tue Valmont, on sait qu'il ne pourra plus resservir ; mais quand la marquise donne à Valmont qui joue le rôle de la Présidente le verre de vin fatal, on se demande s'il est bien fatal ou si le jeu ne va pas continuer. Jeu sans fin ni commencement. Sans drame autrement dit. Müller dit : sans queue ni tête. On aurait même tort de prendre le verre de vin au sérieux. C'est du semblant.

Le désastre de la représentation a une autre conséquence : celle d'ouvrir sur l'espace illimité du commentaire. Tant que le libertinage constituait un code ou une règle pour l'action, tant qu'il mouvait le drame, les personnages (les libertins), étaient préservés du vertige de l'interprétation. Le libertinage était une guerre : il fallait la gagner mais à aucun moment il ne fallait s'inquiéter du sens de celle-ci. La marquise est une femme d'action, Valmont est un homme d'action ; leur politique est une politique volontariste. Donc ils ne prétendent pas savoir ce qu'ils font ou comprendre ce qu'ils sont : ils font et ils sont. Dans *Quartett*, la marquise et Valmont sont condamnés à la

... / ...

› Du roman à la pièce

réflexion : puisqu'il n'y a plus de représentation mais un jeu de miroirs réfléchissants, les personnages sont enjoints de comprendre. Ils sont voués à l'intelligence. Le désastre de la représentation les déboussole : ils sont forcés d'être des intellectuels. On voit bien dans le premier monologue de la marquise qu'elle est pensive, qu'elle ne sait plus où elle en est, qu'elle passe en revue toutes les hypothèses possibles sur la nature de son rapport à Valmont (peut-on parler de passion ; s'agit-il simplement de plaisir etc) et que tous ces discours s'installent à l'endroit même du libertinage défunt, sur les ruines mêmes de la représentation. Sur ces ruines, l'interprétation, l'exégèse, la glose poussent comme mauvaise herbe. Sans cesse et sans cesse.

La division entre la représentation (la fiction, la mimésis) et son interprétation a volé en éclats : du coup les personnages se mettent à être bavards. Il n'y a plus de secret – la représentation était une garantie du secret de la signification – chez Müller la marquise et Valmont par exemple en savent long sur l'érotisme (ils ont lu la même chose que nous), sur ce que c'est que l'érection, qu'elle est liée au vertige de la mort, que l'érotisme est une réponse à la patiente activité que le Néant poursuit en nous, etc. Que sais-je ? Il n'y a plus de secret; il y a rien du tout. On parle au bord du vide. Tournoiement vertigineux des discours, fête de la doxa. Mouvement infini perpétuel de l'interprétation qui peut en cacher une autre sans qu'il y ait le mot ou le sens de la fin. La passion n'est peut-être que l'autre nom de l'érotisme, l'érotisme celui du sexe, le sexe celui du rien. Et on recommence : car le rien est l'autre mot de quoi ?

Le jeu auquel Müller livre les personnages de Laclos invite au commentaire, à un commentaire provisoire: ne serait-il pas question simplement du déni de la différence sexuelle et donc de la sexualité ? *Quartett* ne montre-t-il pas qu'une fois retranché le drame du libertinage – libertinage qui est déjà détournement de la sexualité à d'autres fins qu'elle-même (désir de séduire, séduire pour perdre l'autre) – il n'y a plus rien d'autre à faire que de jouer à se rendre compte que le sexe n'existe pas ou pas comme l'on croit. Car à dire vrai, la marquise, qui mène le jeu chez Muller comme chez Laclos, ne s'installe-t-elle pas ici dans le rôle de Valmont pour le persuader que toutes ses provocations sont du vent et lui faire la pédagogie illustrée de sa thèse : le phallus n'existe pas ; Merteuil jouant Valmont lui dit en effet: «La mer s'étend déserte et vide. Si vous n'en croyez pas vos yeux, persuadez-vous avec votre douce main. Posez votre main, Madame, sur cet espace vide entre mes cuisses. Ne craignez rien, je suis tout âme. Votre main, Madame.» (p. 140)

La marquise fait ainsi la démonstration à Valmont qu'on peut être ce qu'il est, faire ce qu'il fait, dire ce qu'il dit, être même pire qu'il n'est (elle le connaît assez pour lui tendre plus que fidèlement le miroir) en ayant «cet espace vide entre les cuisses». Le corps libertin (mâle) est un corps sans organes (sexuels) ; voilà la vérité produite dans *Quartett*

... / ...

› Du roman à la pièce

par la marquise. Pas la seule vérité : reste le sexe de la femme, ultime réalité, la seule au travail en procès. Qui ne voit en effet que dans *Quartett* c'est le Deus Masturbator qui a le premier et le dernier mot au point que l'on peut penser que le premier monologue de la marquise n'est rien d'autre qu'une de ces «réflexions solitaires» auxquelles Laclos a dit, dans une lettre qu'il n'a finalement pas publiée, se livrait la Présidente en songeant à Valmont. Au point que l'on peut se demander si tout le quatuor n'est pas une pure fantasmagorie de l'imagination de la marquise s'adonnant à ces réflexions solitaires comme si celles-ci étaient le seul souvenir possible de la sexualité, de sa dramaturgie et de sa représentation.

Jean-François Peyret

› Du roman à la pièce

5 - Portraits de cabotins en jeunes tigres

Dialoguant violemment avec *Les Liaisons dangereuses*, *Quartett* se lit tout d'abord comme parasitage, voyage dans les sophistications de la symétrie. Traversée des lieux communs et topoï qui hantent le roman de Laclos, la pièce opère, certes, par prélevements, renvois, inclusions, narrations emboîtées, contractions, déplacements, etc. dessinant un parcours de transformation déchiffrable seulement dans l'allusion constante à un savoir d'au-delà et d'avant le texte dramatique. Pastichant le discours de Tourvel ou parodiant le registre du philosophique, le dispositif narratif renverse, d'entrée de jeu, le continu de ces épîtres qui finissaient par alimenter un récit.

A la mosaïque des lettres se substitue une construction brisée, une succession de césures qui figurent une lézarde : les quatre parties du roman se muent ici en moments névralgiques, en découpes rythmées par l'identification, à soi ou non. Entrée dans un espace clos qui distingue programmatiquement récit et histoire : logique souterraine des dialogues qui machinent des brouillages où se dissout le sens et tout effet de réel.

Laclos et Müller se contiennent mutuellement, mais si la pièce entretient avec le roman une relation motrice et productrice d'écriture, la perfusion semble loin d'être permanente. Citations des noms et des situations, bien sûr, mais dé-placées dans l'appropriation d'un hétéroclite culturel qui n'excepte ni Sade ni Bataille. De sorte que la scène du premier texte, venu lui-même de codes antérieurs (Richardson, Rousseau, Racine, Marivaux, la pensée des Lumières, la littérature galante et licencieuse se transforme considérablement en faisant éclater notamment la convention sur laquelle se fondait la dynamique de la narration. Raconter ou raconter qu'on raconte, feindre le sentiment ou feindre de le feindre supposent toute la distance qui sépare le dire du savoir.

La paralysie des événements que suggérerait le recours au texte fondateur se trouve ainsi contournée. l'entassement citatif fonctionne comme un leurre, tronquant dans sa figuration l'illusion même, il veut faire oublier que l'action est double : les enclaves dialoguées prélevées à Laclos reflètent, en petit et en l'inversant, la victoire décisive de la femme opposée à l'homme.

Singer la présence, mimer l'amour («Ne vous pressez pas, Valmont. Comme cela c'est bien. Oui oui oui oui.» p. 16) aux fins de tourner en dérision la passion ? Simulacres constants, figés des attitudes, pétrification dans un rôle appris. Dépossession consentie de soi en un code de la représentation purement spectaculaire, dans des références nombreuses au théâtre ou au jeu (pp. 130, 139, 142, 147). Guy Debord : «le spectacle, comme organisation sociale présente de la paralysie de l'histoire et de la mémoire, de l'abandon de l'histoire qui s'érigé sur la base du temps historique, est la fausse conscience du temps» (3). D'où cette imprécision quant au moment : a - temporalité mythique d'avant ou d'après le chaos...

Valmont et Merteuil, placés en pure situation d'extériorité font ; à l'exception de quelques répliques, du théâtre dans le théâtre : ils sont des récitants qui puisent longuement dans cette «réserve de parole» que leur offre Laclos. Alors

... / ...

› Du roman à la pièce

que chez Sade (dans *Les 120 Journées...* notamment), la théâtralisation s'accomplit dans le tableau vivant, elle se glisse ici dans un récit abymé, dans l'exhibition périlleuse du référentiel. Interchangeabilité de bouches qui reprennent en compte des histoires déjà connues. Apparences vides, gonflées d'une parole morte, comme anonyme. Pétris de littérature (4), les personnages de Laclos apparaissent habités par l'autre de la parole. Scission temporaire entre le personnage et lui-même, entre les protagonistes, entre eux et nous.

Toute-puissance de l'acteur : Merteuil et Valmont ne sont pas, chez Müller, les fantômes échappés du roman et qui le joueraient à leur manière. Non. Ils *s'en jouent* en exhibant le factice de leur langage. Alors que Malraux, dans sa préface trop méconnue aux *Liaisons*, écrit que les créations de Laclos imitent leur propre personnage en se conformant à l'image qu'ils se donnent d'eux-mêmes (5), ceux de *Quartett* répètent et redoublent encore la distance en permettant que des rôles se jouent en eux. Escamotages perpétuels, refus de l'épaisseur, rejet affirmé du psychologique. Insistance et non plus consistance du comédien. Images d'un réel comme absent.

Mouvement onirique où le manque serait compensé par la mise en scène de semblants de désirs. «Le spectacle réunit le séparé ! Mais il le réunit en tant que séparé» (6). Le psychodrame fondé sur Laclos sert d'instrument momentané d'investigation en autorisant le surgissement de la vraie intériorité, la permanence du moi que les discours empruntés occultent et affichent dans le même temps.

Les personnages ? Le couple Merteuil-Valmont qui, dès 1782, séduit et corrompt à distance: la noirceur raisonnante de la pensée pour l'une, la vanité un peu sotte, les intermittences de la raison troublée par le sentiment, pour l'autre. A quoi il convient d'ajouter le romantisme, l'affectivité et la transparence de Tourvel; l'animalité enfantine de Cécile sortie d'une estampe galante dans le goût polisson du 18^e.

Les comparses se voient résolument congédiés, Cécile et Tourvel d'une certaine manière également, dans la mesure où ne demeurent en scène que les deux figures centrales de cette constellation, configurations thématiques et emblématiques qui s'évacueront graduellement. Surgie des plis de l'imaginaire, la rêverie érotique de Merteuil souffre de s'encombrer de la présence réelle du vicomte : «pour un peu je regretterais votre ponctualité. Elle abrège un bonheur que j'aurais volontiers partagé avec vous, mais il se trouve justement qu'il est impossible à partager» (p. 126). Complétude hallucinée qui manifeste que la fin de l'opération («mort d'une putain») semble présente et pressentie dès l'origine.

[...]

Mort confondue avec la continuité enfin retrouvée : en ce sens, l'obsession de la dégradation des choses, de la décomposition, des odeurs fétides renvoie à ce qui touche la pointe du désir. Mourir pour arrêter le temps, pour affirmer paradoxalement sa volonté de vivre : «la vie va plus vite quand la mort devient spectacle» (p. 131). Bataille écrit à propos de Sade : «la vie était, à le croire, la recherche du plaisir, et le plaisir était proportionnel à la

... / ...

› Du roman à la pièce

destruction de la vie. Autrement dit, la vie atteignait le plus haut degré d'intensité dans une monstrueuse négation de son principe».

D'où cette isotopie de l'écoulement, de l'hémorragie, coulées métaphoriques de l'épanchement amoureux, ce goût du sang et des larmes. Liquidité dissolvante qui mène de la dispersion à l'unité.

[...]

Avec Valmont, recherche d'une indistinction heureuse. A l'éternel conflit homme-femme ou maître-esclave qui se résout parfois, quand il n'emprunte pas, comme chez Molière, dans le *Dom Juan* et comme chez Laclos, le vocabulaire de la conquête et chez Müller, celui de la chasse («elle se jettera sur mon couteau avant que je l'aie tiré. Elle ne fera pas le moindre zig-zag : elle ignore les frissons de la chasse. Qu'importe le gibier sans la volupté de la poursuite.») (p. 130) vient se superposer, pour l'homme, la conscience de son insuffisance, perceptible dans le besoin impérieux de séduction et dans la jalousie d'orgueil qui l'atteint si promptement. Les figures équivalentes (Cécile, Tourvel) de l'objet manquant, tout en manifestant une urgence pulsionnelle, lui dispensent la brûlure d'une absence essentielle : celle de la mère. Ses appétits allégorisés en morsures disent son avidité à s'incorporer l'autre, pour que ne subsiste plus que du Même. Une lecture attentive à l'inversion des sexes (Valmont jouant le rôle de Tourvel et de Cécile...) constate, en effet, un désir d'effacement de la différence sexuelle, simulé d'abord («posez votre main, Madame, sur cet espace vide entre mes cuisses») (p. 140) avant d'être réellement et profondément éprouvé.

[...]

Si la puissance [de Merteuil] semble théoriquement illimitée au nom de sa faculté de raison («Avoir une conscience, et pas de pouvoir sur la matière», (p. 126), son horreur de la folie (p. 133), son attrait pour la violence l'apparentent aux troubles héroïnes du Mal : «je ris du tourment des autres comme tout animal qui est doué de raison» p.133).

[...]

La mort, partout à l'horizon, lui fait tantôt tenir des propos pseudo-Philosophiques («le temps est la faille de la création, toute l'humanité y a sa place. L'Église a comblé cette faille avec Dieu, à l'intention de la plèbe (...)» (p. 131), tantôt proférer des blasphèmes («qu'aura-t-elle appris dans son couvent, à part le jeûne et un peu de masturbation avec le crucifix ?, p.130), quand Dieu n'est pas convoqué aux fins de légitimer ou de cautionner un appel au jouir. Dévotion jouée quand Valmont se fait Tourvel fausse dévotion piquante quand Merteuil embouche le discours de la prude: «Qu'aurais-je à craindre de votre courroux, sinon le rétablissement de ma vertu ébranlée ?» (p. 137), quand celle-ci parle au travers de Valmont «Je ne manquerai pas de faire savoir à mon mari que le ciel l'a désigné pour avoir l'usufruit de tous mes orifices.» (p. 136). Affectation d'une sacralité de surface qui s'exprime en une

... / ...

› Du roman à la pièce

rhétorique. Précieuse, plaisir du sacrilège lorsque Valmont porte la main sur Merteuil-Cécile : «Laissez-moi être votre prêtre, car qui est plus paternel que le prêtre qui ouvre à tous les enfants de Dieu la porte du paradis. La clef est en ma main, le poteau indicateur, l'instrument céleste, le glaive flamboyant.» (p. 143).

Jeux verbaux qui canalisent l'outrage, langage irrévérencieux qui pimente le badinage ou le persiflage auxquels Valmont et Merteuil excellent. Langage hérité, certes, ostentatoire, phraseur, quasi archéologique déchiré par l'obscène et la crudité des expressions («Je ne vous ai pas remis en liberté pour que vous grimpiez sur cette vache» (...)) «Allez-vous vraiment tisonner ce triste rebut» (p. 128). Rythme verbal tel que la cassure y menace et y soutient paradoxalement l'appropriation parodique. Les galanteries gracieuses, les caresses vocales, se bousculent au milieu des locutions rageuses et courtes : l'insolence de la charge sensuelle colore lourdement d'abjection la parole mondaine. L'impuissance existentielle se répare dans l'outrance qui déborde de toutes parts un discours de la bienséance. Les grossièretés scatalogiques, les indécentes illimitent, en quelque sorte, le langage en le faisant échapper à la clôture d'un système verbal socialisé. Code amoureux, code philosophique, code sentimental, code religieux s'ébranlent quand apparaît, dans les franchises de l'allusion, le soubassement textuel et sexuel du discours.

Mais, le plus souvent, le raffinement du vocabulaire se met au service d'un plaisir érotique plus délicat, celui du libertinage aristocratique, proche d'une élégante grivoiserie à la Laclos : «quand je pense que n'importe quelle brute, novice épais, valet lubrique, pourrait rompre ce sceau grâce auquel la nature garde le secret de vos entrailles virginales» (p. 143). Cet art ironique de la litote, de la périphrase polie, amène des chefs-d'œuvre de double, sinon de triple entente. Equivoques instantanément levées, symétriques au travestissement – qui se désigne comme tel – des acteurs : «ce qui tombe, il faut le relever. Le Christ ne serait pas arrivé à Golgotha sans le juste qui l'aide à porter la croix. Votre main, Madame. C'est la résurrection.» (p.144). Les liaisons signifiées d'une telle suite verbale manifestent, comme chez Sade, que le propos ou la scène érotique (ou la représentation verbalisée de celle-ci) arrêtent et provoquent, dans le même temps, la dissertation.

«Si vous voulez savoir où Dieu demeure, fiez-vous aux contractions de vos cuisses, au tremblement de vos genoux.» (p. 144), dira Valmont à Merteuil-Cécile. L'identification du sexe comme seule divinité dans un texte, où masques et déguisements se jouent de la différence sexuelle, pose problème.

Sanctuaire à profaner, certes, «à la mode sadienne», lieu névralgique où le creux peut se muer en plein dans une production fantasmatique, dans l'emportement émotif d'une complémentarité désirée, mais toujours livrée à l'échec, la symétrie constante interdisant toute homologie. Auto-érotisme donc («d'ailleurs je me plais», p. 149), despotisme et terrorisme sexuels aussi : l'activité érotique ne peut se vivre que dans l'anéantissement du partenaire («Je veux être l'accoucheur de la mort (...) Je veux joindre mes mains aimantes autour de votre gorge.»,

... / ...

› Du roman à la pièce

p. 145). Cruauté extrême du désespoir de la non-conjonction : si le jeu entre Valmont et Merteuil ne se réfère qu'imparfaitement à la méchanceté arbitraire qui les occupe à perdre Cécile, Danceny, Tourvel, Prévan et bien d'autres dans l'espace du roman, il se fonde cependant sur l'immolation de trois victimes, Merteuil demeurant seule maîtresse de la représentation privée. Représentation destinée sans doute à pallier les «ratages» de leur rapport (MERTEUIL : «Avez-vous des difficultés, Valmont, à faire que se dresse le meilleur de vous-même ?» VALMONT : «Avec vous, Marquise», p. 131), représentation vouée à montrer qu'ils se ressemblent tant, qu'ils peuvent, à l'envi, endosser les mêmes rôles. Le devenir-femme de Valmont répond très exactement au devenir-homme de Merteuil : lorsque la marquise ne peut plus reconnaître son image dans Valmont touché par le sentiment et devenu femme, elle le met à mort. Le monde de Müller n'est pas celui de la séduction, ironique ou non, comme il y paraissait d'abord, il est celui du meurtre, peuplé de bourreaux et de victimes. Soumission, non-réciprocité, sévices : Merteuil parlant Valmont exige de Tourvel des violences : «Ne refusez pas à ma chair qui me désobéit à moi-même la punition de votre main. Chaque coup sera une caresse, chaque entaille de vos ongles un don du ciel, chaque morsure un mémorial», (p. 137). Inversion constante des valeurs, comme des rôles, l'échange amoureux entre égaux atteignant à la bestialité : «VALMONT : Je suis une ordure. Je veux manger vos excréments. MERTEUIL : Ordure pour ordure. Je veux que vous me crachiez dessus. VALMONT : Je veux que vous lâchiez votre eau sur moi. MERTEUIL : Vos excréments.» (p. 146).»

[...]

Tuant symboliquement la mère en lui, Valmont tué par Merteuil quitte ainsi définitivement la scène du monde. C'en est fini des duplications infinies, de ces reflets toujours renvoyés. Exit la population des miroirs.

Dans ce paysage exsangue, la Marquise se hâte vers la fausse solitude des images. Absorbée dans son mal (l'amour ou le cancer), elle s'absente, dans l'avance objective, impersonnelle, de sa propre mort.

Danielle Bajomée

... / ...

› La mise en scène de Bob Wilson

1 - *J'invite les gens à des rêves éveillés* (Bob Wilson)

Robert Wilson dispose des images, compose de la musique de mots. Ses images énigmatiques ne se laissent pas traduire comme des rébus. On ne peut que les contempler comme un rêve, qui tantôt effleure les circonstances réelles de la vie, tantôt combine des éléments d'une réalité qu'il rend étrange, mais qui toujours pose plus de questions qu'il n'en résout. A qui n'a pas vu ces images, on ne peut guère les expliquer que comme les couleurs à un aveugle. L'image est le message. Et ce qu'un spectateur sensible lit dans les images de Wilson, c'est aussi en lui-même qu'il le déchiffre.

Georg Hensel

› La mise en scène de Bob Wilson

2 - Wilson selon Müller

Il aurait tant aimé être un grand peintre. Il ne l'est pas. C'est pour cette raison qu'il utilise maintenant le théâtre et tout ce dont il dispose, là, pour peindre ses images. Et l'autre chose, c'est qu'on remarque aussi qu'il a vraisemblablement eu une enfance très solitaire. Et à présent, il joue. Et il joue réellement comme un enfant avec cet appareil théâtral et avec les comédiens.

Le principal, pour moi, à vrai dire, c'est que dans le monde culturel américain, si cela existe, il y a beaucoup d'éléments indiens, d'éléments que l'on qualifierait ici de «verts». Chez Wilson, par exemple, on ne cesse de voir apparaître des animaux. Il n'y a aucune mise en scène de lui sans animaux – et d'ailleurs presque aucunement sans plantes. Enfin... Les animaux, donc, appartiennent tout autant à sa réalité que les êtres humains. Cela a certainement quelque chose à voir avec son enfance. Il raconte occasionnellement qu'il était forcé, jeune homme, d'aller à la chasse avec les hommes, et il détestait cela. Il se cachait toujours derrière les arbres pendant que les hommes tiraient sur les animaux. C'est pour cette raison, entre autres, en manière de réparation, que les animaux reviennent dans ses pièces. Je trouve ça très important. Derrière cela, on trouve d'une certaine manière la découverte ou l'idée selon laquelle l'humanité ne pourra pas être sauvée si elle n'inclut pas dans son programme la faune et la flore. Et ce point, chez lui, est dépourvu de toute idéologie. C'est une constatation toute simple. Il sait très bien, aussi, reproduire les animaux. C'est-à-dire qu'il parvient remarquablement, surtout par l'acoustique, à imiter le son des animaux.

Pour les Américains, «space» est un mot magique. Cela a quelque chose à voir avec la géographie, avec cette situation, entre deux Océans. En Europe, la question est plus celle du temps ; là, il s'agit de l'espace. Un autre point que je trouve important chez Wilson : l'anthropologique. Précisons : l'une de ses histoires préférées est celle du psychiatre qui a tourné un film sur les mères qui soignent leurs enfants, qui embrassent et mordent doucement leur bébé. Et ce film, il l'a toujours regardé au ralenti. Et ainsi, on a vu quelque chose d'étrange : c'était du cannibalisme que l'on voyait là. Et ce qui intéresse Wilson, c'est ce qui se passe pendant le battement des paupières, par exemple, non ?, on regarde, mais ensuite on cligne des yeux. Et ce qui se passe à ce moment précis, on ne le voit pas, la plupart du temps.

Il y a peut-être encore quelque chose d'autre de profondément américain en lui. Un démocratisme de l'esthétique. Un traitement égal de tous les éléments qui constituent une représentation théâtrale. La lumière est tout aussi importante que le son. Les costumes et le décor sont exactement aussi importants que ce qui est joué, que le texte. Il n'y a pas de hiérarchie dans son théâtre, et donc pas de soumission des comédiens à un texte, pas de soumission

... / ...

› La mise en scène de Bob Wilson

du texte aux comédiens ou au décor. Et c'est agréable, que les éléments soient réellement autonomes... C'est au fond le rêve de Brecht, d'une certaine manière, que Brecht lui-même n'a pas pu réaliser parce qu'il était trop européen, et aussi trop littéraire.

Un théâtre sans transition. Il existe – c'est Strasberg, je crois, qui l'a dit – une maladie professionnelle du comédien, qui veut toujours jouer des transitions. Et c'est la tentative radicale d'enlever les transitions au comédien et de le placer d'un extrême à l'autre, et même d'un extrême sur l'autre. De cette manière, on peut montrer en peu de temps plus de choses que quand on va toujours d'une chose à une autre, non ? On présente deux choses simultanément. Et cette simultanéité est certainement aussi un point central chez Wilson. Et cela a quelque chose à voir avec la vitesse. Avec la vitesse croissante des moyens de production, par exemple, on voit de plus en plus apparaître une simultanéité d'événements qui sont, autrement, vécus les uns après les autres.

Il est sûrement intéressant de voir ce qui arrive maintenant, quand Wilson travaille sur des textes qui sont autonomes, qui n'ont pas été seulement créés pour une représentation, comme c'était le cas auparavant pour lui. Et cela m'intéresse, vraiment, ce qui en sort, de cette collision.

15 juin 1986

Extraits d'un entretien radiophonique sur la radio «Sender freies Berlin» animé par Peter Krumme, publiés dans *Théâtre en Europe*, 15, oct. 1987, pp. 71-74

› La mise en scène de Bob Wilson

3 - «Comme des pierres ou des poèmes» : Heiner Müller selon Bob Wilson

Je connaissais Heiner très bien. Nous étions très proches. Et très différents : moi le Texan et lui l'Allemand ; lui l'intellectuel et moi non ; lui qui travaille dans la compression et moi avec l'espace... Je me souviens d'un colloque où nous étions invités ensemble, dans une université quelque part aux Etats-Unis. Un professeur avait prononcé une conférence introductory, longue et ennuyeuse. Heiner venait d'arriver, encore sous le coup du décalage horaire. Pendant une heure et demie, nous avons attendu notre tour. Et là-dessus, Heiner a déclaré que puisque le professeur-docteur avait à peu près tout dit, nous ferions aussi bien de répondre aux questions de la salle. Alors une jeune femme a demandé : «Monsieur Müller, quelle est la différence entre vous et Monsieur Wilson ?» et il a répondu «Oh, c'est très simple. Moi, j'aime le scotch, Bob préfère la vodka»...

Il était un de mes meilleurs amis. Quand je suis allé lui rendre visite quelques semaines avant sa mort, en décembre, lui m'a dit que j'étais son meilleur ami... Il aimait mes mises en scène de ses pièces. Je lui ai demandé pourquoi, il m'a répondu : «parce que tu leur donnes un espace, et parce que tu as de l'humour». Il m'a dit que le *Hamlet-Machine* que j'avais mis en scène avec des étudiants à l'Université de New-York avait été la meilleure mise en scène de son travail qu'il ait vue. Je crois que c'est parce que les gens riaient. Heiner n'avait jamais vu son écriture traitée sur un mode comique, et d'après lui, ce public qui riait devant son texte le rendait encore plus terrifiant... Il avait aussi vu ma première mise en scène de *Quartett*. J'y avais distribué cinq acteurs. Heiner a voulu savoir pourquoi il m'en avait fallu cinq. Ma réponse l'a fait rire : «parce que c'est un quartette». Après cela, il a aussi voulu savoir qui était ce vieux monsieur que j'avais mis dans le spectacle, et évidemment je lui ai dit : «C'est toi»... Bien entendu, ce n'est pas nécessairement ou seulement cela. C'est au public de voir. Il n'y a pas d'identité spécifique attribuée à cette figure. Il s'agissait juste de transgresser la règle. Les règles sont faites pour cela. D'abord on les pose, puis on les transgresse... Cela vaut aussi bien pour mes rapports avec le travail de Heiner qu'avec le mien. Cette mise en scène de *Quartett*, par exemple, partira des précédentes, enregistrées dans leurs versions allemande et américaine, mais sans qu'elles aient force de loi. Elles ont fourni un point de départ, un état des lieux auquel j'ai déjà apporté des modifications. Plus de dix ans après, il faut recréer le travail. Et de toute façon, des artistes aussi différentes que Lucinda Childs et Isabelle Huppert produiront une autre oeuvre, même si elles tiennent le même rôle au geste près. Mais cela dérivera plus de la liberté intérieure des acteurs que de l'interprétation proprement dite.

Je ne parle jamais d'interprétation. Mon travail est formel. Je donne des indications formelles. «Plus vite, plus lentement, plus fort, plus doucement, allez vers la gauche, arrivé là, tournez, regardez derrière vous, poids du corps en avant, sentez l'espace derrière la tête, il est plus puissant que celui qui s'étend devant vous – levez les yeux à 45°,

... / ...

› La mise en scène de Bob Wilson

à 30°» – autant d'indications formelles. En 35 ou 38 ans de travail, je n'ai pas une seule fois dit à un comédien ce qu'il devait penser en termes de texte, de sentiment, d'émotion. C'est le moyen pour moi d'explorer, de chercher, d'avoir d'autres idées. Si l'on met en scène, c'est pour voir ce qu'est le spectacle, et non parce qu'on sait d'avance ce qu'il est. Si on le sait, mieux vaut ne rien faire. Je connais un psychiatre qui a tourné en 1967 plus de 250 petits films où l'on voit des mères prendre leurs bébés dans leurs bras. Une situation naturelle : le bébé pleure, la mère se penche sur lui, le prend dans ses bras, le console. Dans huit cas sur dix, la réaction initiale de la mère, qu'on ne peut distinguer que sur la première image – et les films ont été tournés à 24 images par seconde – est un mouvement de plongée agressive. En fait, c'est à cela que l'enfant réagit en se mettant à pleurer. Dans les deux ou trois images suivantes, la mère est déjà passée à autre chose, et l'enfant modifie son comportement. Puis, dans les trois images suivantes, la mère plonge à nouveau vers l'enfant, qui se remet à pleurer, et ainsi de suite. En une seconde, les interactions peuvent être très complexes. Or les mères, en voyant le film, sont choquées, terrifiées, s'écrient qu'elles aiment leur enfant. Et pourtant, les gestes sont là.

Peut-être que nos corps bougent plus vite que nos pensées. C'est cela qui m'intéresse : produire des expériences avec des corps dans des espaces, des expériences qui peuvent interagir avec les mots de Heiner Müller, mais qui ne se laissent pas anticiper, raconter ou résumer. Et puis d'ailleurs les pièces de Heiner ne sont pas des matches de ping-pong, du genre : « – Bonjour ! – Comment ça va ? – Bien, merci. – Qu'est-ce que tu as fait hier soir ? – Oh j'ai bu de la vodka » et ainsi de suite, des situations faites de questions et de réponses. Dans l'écriture de Heiner Müller, on n'a pas forcément besoin de personnages définis. On pourrait monter *Quartett* avec cinquante personnes ou tout aussi bien le traiter comme un monologue. J'y ai d'ailleurs songé un certain temps. J'ai fait *Hamlet-Machine* avec une quinzaine d'interprètes, je pourrais le refaire avec deux. Tout est ouvert.

Heiner est un auteur dramatique qui offre au metteur en scène une liberté énorme. Ses textes sont très forts, indestructibles. On pourrait les mettre au milieu d'une autoroute, sur la lune, dans une piscine à Hollywood, ils résisteraient à tous ces traitements. Comme des pierres ou des poèmes. Au cours de notre première rencontre, j'avais mentionné devant lui le fait que beaucoup de personnes le considéraient comme un auteur politique. Là aussi, il avait ri. «Et toi, m'a-t-il demandé, comment est-ce que tu vois les choses ?» Si je devais à tout prix qualifier son écriture, je dirais qu'elle est d'ordre poétique, philosophique. Etre considéré comme strictement politique, je crois que cela le gênait. La politique divise les hommes. La religion divise les hommes. Voyez le monde aujourd'hui. Mais certaines choses peuvent diviser les hommes un peu moins. Certaines choses qui relèvent de la poésie, si vous voulez l'appeler ainsi, ou de la philosophie. Des choses qui se laissent contempler. Des choses spirituelles, et qui unissent. Voyez les esclaves noirs américains. Tous les *negro spirituals* ont été écrits, chantés, composés par ces

... / ...

› La mise en scène de Bob Wilson

gens qui étaient frappés, enchaînés, réduits en servitude, à qui l'on défendait toute lecture autre que la Bible. Il n'y a pas un chant qui soit négatif. Pas un chant qui proteste. Il n'est question que d'espoir. Tout est positif, jusque dans les *spirituals* les plus sombres tout est plein de lumière. Je retrouve quelque chose du même ordre dans la poésie de Müller.

Dans cinquante ou cinq cents ans, plus personne ne pensera à la révolution hongroise – elle ne sera qu'une note dans un livre d'histoire. Déjà les étudiants de New-York, il y a une dizaine d'années, n'en avaient pas entendu parler. Peut-être faudra-t-il un certain temps avant que nous lisions Heiner Müller comme Shakespeare, sans songer à la situation politique qui lui était contemporaine, et que nous percevions ses œuvres dans une autre clarté. Le malheur, c'est que l'on se contente souvent de prendre un texte qui paraît sombre et de le placer dans un environnement ou dans un contexte tout aussi sombre. Mais si vous voulez que le noir soit plus noir, vous posez du blanc sur ce noir. Et si l'on pose du noir sur le blanc, ce blanc devient plus blanc. Le ciel ne peut pas exister sans l'enfer, ni l'enfer sans le ciel. C'est ensemble qu'ils forment un monde. Comme les deux mains, la gauche et la droite, forment un corps, comme les deux hémisphères du cerveau sont la demeure d'un seul esprit. Deux qui ne font qu'un. Oui, je crois vraiment qu'il serait intéressant de voir *Quartett* comme un monologue.

Propos recueillis le 1^{er} juin 2006

> La mise en scène de Bob Wilson

4 - Note sur le décor de *Quartett*

A l'exception d'un élément de mobilier placé non loin du cadre côté jardin, la scène est d'abord dissimulée par une toile peinte à sujet mythologique, inspirée d'un tableau de Franz Wouters (1612-1659) conservé au Musée des Beaux-Arts de Dole. Une fois levé, ce rideau révèle un plateau dont la géométrie rigoureuse paraît au contraire nous projeter dans un temps qui reste à venir (on songe à la brève note dont Heiner Müller a fait suivre la liste des personnages de sa pièce, et qui le dispense de toute indication relative au lieu de l'action : «*Période / Un salon d'avant la Révolution française / Un bunker d'après la troisième guerre mondiale*»). Au sol, un vaste plan de moquette noire couvre toute la zone de jeu. Un rideau léger, mobile et presque transparent la traverse de part en part selon l'une de ses diagonales. Au fond, un cyclorama referme et isole l'espace. Des différents éléments mobiles disposés ici et là, trois attirent particulièrement l'attention. Le premier est un canapé dont la courbe excessive paraît faite pour épouser celle du bras féminin appuyé sur lui : ce canapé s'effile sinuusement comme pour prolonger le geste de ce bras en lui donnant l'acuité mortelle d'un couteau. Le second est une chaise disproportionnée – bien trop haute, trop raide et trop étroite pour avoir jamais pu réellement servir de siège ou de trône – qui peut évoquer aussi bien la relique d'une culture depuis longtemps disparue que le socle d'une sculpture de Giacometti. Enfin, quelques poissons se croisent en silence dans le mince intervalle confiné entre deux plaques de verre formant paroi, comme autant d'animalcules livrés à l'examen d'un gigantesque et invisible microscope.

Daniel Loayza

› La mise en scène de Bob Wilson

5 - Bob Wilson, à propos de répétition

Plus vous êtes mécanique
plus vous êtes libre
notre seule chance de faire mieux que les machines dans cet âge des machines
est de devenir une machine
Je peux commencer quand j'ai trois ans à apprendre à jouer Mozart au piano
et je peux avoir 83 ans
et je joue toujours la même musique
Mais on n'apprend jamais rien – complètement
On apprend toujours comment jouer Mozart
et je peux essayer de le jouer exactement pareil chaque jour
mais ce sera toujours différent
ce ne sera jamais la même chose [...]
Et je peux dire ceci ou cela dans *Hamlet* –
nous l'avons fait pendant trois ans et demi –
en le jouant jusqu'en l'an 1999 ou au-delà
«Comme tous ces hasards m'accusent
éperonnant ma trop lente vengeance...
Vastes comme la terre des exemples m'exhortent
Et ainsi cette armée si nombreuse et coûteuse
que conduit un jeune prince raffiné»
Je peux dire ça de la même façon chaque soir
et je peux essayer de faire le même geste chaque soir
dessiné au même instant même moment ce sera toujours différent
Mais je sens ce soir-là ce que le public sent –
sera toujours différent
Donc en ce sens c'est toujours une improvisation

Propos recueillis le 8 octobre 1996

› Autres regards

1 - Les excréments

Les excréments, à quoi aboutissent toutes choses, portent le poids de tous nos crimes. On y reconnaît ce que nous avons assassiné. Ils sont la somme concise de tous les indices qui témoignent contre nous.

Ils sont notre péché quotidien, continual, notre péché jamais interrompu qui, dans sa puanteur, crie vers le ciel. Trait frappant, on s'isole avec eux. On s'en débarrasse dans des lieux séparés, destinés à ce seul usage : le moment le plus privé est celui de l'excrétion ; réellement seul, on ne l'est qu'avec ses excréments. Il est clair que l'on en a honte. Ils mettent le sceau archaïque à ce processus de digestion de la puissance qui se déroule en secret, et resterait secret sans ce sceau.

Elias Canetti, *Masse et puissance*

› Autres regards

2 - *Tu es celui que je suis... tu es celui qui me tue*

Tu es celui que je suis prête au jeu de mots. C'est du rapport d'identification à l'autre qu'il s'agit, mais si en effet nous nous guidons l'un l'autre dans notre identification réciproque vers notre désir, forcément, nous nous y rencontrons, et nous nous y rencontrons d'une façon incomparable, puisque c'est en tant que je suis toi que je suis – ici l'ambiguïté est totale. *Je suis* n'est pas seulement suivre, c'est aussi *je suis et toi, tu es* et aussi *toi, celui qui*, au point de rencontre, *me tuera*. Là où l'autre est pris comme objet dans la relation d'ostension, nous ne pouvons le rencontrer comme une subjectivité équivalente à la nôtre sur le plan imaginaire, le plan du *moi* ou *toi*, l'un ou l'autre, toutes les confusions sont possibles quant à la relation d'objet. L'objet de notre amour n'est que nous-mêmes, c'est le *tu es celui qui me tue*.

Jaques Lacan, *Séminaire III*, Seuil.

› Autres regards

3 - Le temps qui met bas les masques.

«Les instants se suivent les uns les autres : rien ne leur prête l'illusion d'un contenu ou l'apparence d'une signification ; ils se déroulent ; leur cours n'est pas le nôtre; nous en contemplons l'écoulement, prisonniers d'une perception stupide. Le vide du coeur devant le vide du temps: deux miroirs reflétant face à face leur absence, une même image de nullité... toute idée, tout critère vient de – l'extérieur (...) mais il y a quelque chose qui vient de nous-mêmes, qui est nous-mêmes, une réalité invisible, mais intérieurement vérifiable, une présence insolite et de toujours, que l'on peut concevoir à tout instant et qu'on n'ose jamais admettre, et qui n'a d'actualité qu'avant sa consommation : c'est la mort, le vrai critère...»

Cioran, *Précis de décomposition*

› Repères biographiques : Bob Wilson

A propos de la carrière de Robert Wilson, Susan Sontag a pu affirmer : «elle porte la marque d'une création artistique majeure. Je ne vois pas d'autre œuvre qui soit aussi vaste ou qui ait eu autant d'influence.»

Wilson est né en 1941 à Waco, au Texas. Après des études à l'Université du Texas, il s'installe à New-York en 1963 pour s'y former au Pratt Institute de Brooklyn. Puis il suit l'enseignement du peintre George McNeil à Paris et travaille également avec l'architecte Paolo Solari dans l'Arizona. Depuis le milieu des années 60, Robert Wilson vit à New York. C'est dans cette ville que des artistes se réunissent autour de lui pour former un groupe qui sera connu sous le nom de «The Byrd Hoffman School of Byrds». En 1969, Robert Wilson crée ses premiers spectacles à New York : *The King of Spain* à l'Anderson Theatre (1969), *Deafman's Glance* (*Le Regard du sourd*, 1970), les douze heures de *The Life and Times of Joseph Stalin* à la Brooklyn Academy of Music (1973), *A Letter for Queen Victoria* (1974).

Considéré comme l'un des leaders de la scène artistique de Manhattan, alors en plein foisonnement, Wilson accède rapidement à la notoriété internationale. Après la mémorable présentation du *Regard du sourd* à Paris en 1971, il s'attelle à des projets qui voient le jour aussi bien en Europe qu'au Proche-Orient (à Shiraz, en Iran) et en Amérique du Sud. Il s'attaque ensuite à l'opéra, et crée avec Philip Glass le monumental *Einstein on the Beach* (1976), qui fut acclamé dans le monde entier (en particulier au Festival d'Avignon et au Metropolitan Opera de New-York) et contribua à renouveler la grammaire du genre opératique.

Après ces productions unanimement applaudies, Wilson consacre désormais une grande part de son activité aux scènes de théâtre et d'opéra européennes. En collaboration avec des auteurs et des interprètes de renommée internationale, il crée des œuvres originales qui font date au Festival d'Automne à Paris, au Berliner Ensemble, à la Schaubühne de Berlin, au Thalia Theater de Hambourg, au Festival de Salzbourg, à la Comédie-Française, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Il travaille pour la Scala de Milan, l'Opéra Bastille de Paris, l'Opernhaus de Zurich, tout en poursuivant son activité de metteur en scène aux Etats-Unis, au Lyric Opera de Chicago, au Houston Grand Opera, au Metropolitan Opera de New-York (*La Flûte enchantée*, *Madame Butterfly* et *Lohengrin* en 1991, 1993 et 1998/2006, respectivement), mais aussi au Next Wave Festival de la Brooklyn Academy of Music. A la Schaubühne de Berlin, Robert Wilson développe en 1979 et 1987 les deux premières parties de *Death Destruction & Detroit*. Pour le Festival olympique des arts, en 1984, à Atlanta, il conçoit au début des années 80 ce qui reste sans doute à ce jour son projet le plus ambitieux : *The CIVIL warS : a tree is best measured when it is down*, une œuvre théâtrale élaborée avec le concours d'un groupe international d'artistes. Aujourd'hui encore, cette œuvre n'a jamais été présentée dans son intégralité ; on a pu en voir l'une ou l'autre partie aux Etats-Unis, en Europe et au Japon. En 1986, il travaille pour la première fois au Thalia Theater de Hambourg, où il met en scène *Hamlet Machine* de Heiner Müller. Quatre ans plus tard, Robert Wilson y présente *The Black Rider*, le premier des quatre opéras musicaux qu'il a conçus et mis en scène pour le Thalia. En collaboration avec le musicien Tom Waits et le vétéran de la *beat generation* William Burroughs, Wilson invente une version contemporaine du *Freischütz* de Carl Maria von Weber. Ce premier

... / ...

› Repères biographiques : Bob Wilson

spectacle est suivi, en 1992, par *Alice*, adapté du conte fantastique de Lewis Carroll, toujours avec la collaboration musicale de Tom Waits. Pour *Time Rocker*, créé en 1996, Robert Wilson travaille pour la première fois avec Lou Reed, qu'il retrouve à l'occasion de *POEtry*, inspiré par l'œuvre d'Edgar Allan Poe (2000). C'est également au Thalia que Wilson, en 1987, avait donné à voir sa version du *Parsifal* de Tankred Dorst, qui sera suivie, en 1991, par le *Parsifal* de Richard Wagner à l'Opéra national de Hambourg (repris à Houston en 1992 et à Los Angeles en 2005). C'est enfin dans ce même théâtre que Wilson avait créé, en 1988, en collaboration avec Allen Ginsberg et Rolf Liebermann, l'opéra *Cosmopolitan Greetings*.

Wilson, qui ne cesse de superviser des reprises de ses plus grandes mises en scène (*The Black Rider* à Londres, San Francisco, Sydney, Los Angeles ; *La Tentation de Saint Antoine* à New-York et Barcelone ; *Erwartung* à Berlin ; *Madame Butterfly* au Bolchoï ; *Le Ring* de Wagner au Théâtre du Châtelet), vient par ailleurs de terminer une toute nouvelle mise en scène, d'après un poème épique indonésien, intitulée *I La Galigo*, récemment présentée au Lincoln Center Festival après une longue tournée.

Le travail de Wilson s'appuie sur une pratique constante des beaux-arts. Ses dessins, ses installations, le mobilier qu'il a conçu, ont été présentés dans de nombreuses galeries ou musées à travers le monde entier. Il a monté des installations au Stedelijk Museum d'Amsterdam, aux Clink Street Vaults de Londres, aux Musées Guggenheim de New-York et de Bilbao. Son extraordinaire hommage à Isamu Noguchi a été récemment exposé à l'Art Museum de Seattle ; son installation de la rétrospective Giorgio Armani, organisée par le Guggenheim, a voyagé à Londres, Rome et Tokyo. Parmi les grandes expositions consacrées à son travail de plasticien, on citera notamment celles qui ont été présentées au Museum of Fine Arts de Boston, au Centre Georges Pompidou à Paris, au Musée d'art contemporain de Houston, à l'Institut d'art moderne de Valence, au Museum of modern art et au Metropolitan Museum de New York.

Robert Wilson passe tous ses étés au Watermill Center (<http://www.watermillcenter.org/>), un laboratoire artistique et culturel à l'est de Long Island. Le Watermill Center rassemble des étudiants et des professionnels éprouvés, afin de favoriser leur collaboration créative dans une perspective multidisciplinaire. Trois jours de gala au profit du Centre (au cours desquels le bâtiment principal sera réinauguré après sa reconstruction) sont prévus à la mi-juillet 2006.

Parmi ses nombreuses distinctions, Wilson compte un Obie de la mise en scène, un Lion d'Or pour la sculpture décerné en 1993 par la Biennale de Venise à son installation *Memory/Loss*, le 3^{ème} Prix Dorothy and Lillian Gish pour l'ensemble de son œuvre, le Prix Europa décerné par Taormina Arte, deux Guggenheim Fellowships, un Rockefeller Foundation Fellowship, une nomination pour le Prix Pulitzer d'art dramatique, Le National Design Award pour l'ensemble de son œuvre. Bob Wilson, qui est membre de l'American Academy of Arts and Letters, a été élevé au grade de Commandeur des Arts et Lettres par le Ministre de la Culture.

On trouvera plus d'informations sur Robert Wilson en consultant son site officiel : www.robertwilson.com.

› Repères biographiques : Isabelle Huppert

La carrière d'Isabelle Huppert au cinéma est l'une des plus riches de sa génération. Elle a tourné avec plusieurs des principaux réalisateurs de notre époque. Elle est la seule à avoir travaillé à la fois avec Cimino, Preminger, Losey, Ferreri, Goretta (*La Dentellièr*e lui vaut un Prix du meilleur espoir féminin en Angleterre), Haneke (avec *La Pianiste*, elle obtient le Prix d'interprétation féminine au Festival de Cannes en 2001), Losey, Bolognini, Wajda, Schroeter, les frères Taviani ou Raoul Ruiz. Quant à la liste des réalisateurs français qui lui ont confié des rôles, elle est beaucoup trop longue pour que tous soient mentionnés ici. Avec Claude Chabrol, sa complicité artistique a produit des œuvres telles que *Violette Nozière* (Prix d'interprétation féminine au Festival de Cannes), *Une Affaire de femmes* (Prix d'interprétation féminine au Festival de Venise), *La Cérémonie* (film pour lequel elle remporte à nouveau le Prix d'interprétation au Festival de Venise, ainsi que le César de la meilleure actrice), *Madame Bovary* (Prix d'interprétation féminine au Festival de Moscou) ou *Merci pour le chocolat* (Prix d'interprétation féminine au Festival de Montréal). Au nombre de ses films les plus mémorables, on citera encore *César et Rosalie* (de Claude Sautet), *Les Valseuses* (de Bertrand Blier), *Le Juge et l'assassin* et *Coup de torchon* (de Bertrand Tavernier), *Les Soeurs Brontë* (d'André Téchiné), *Loulou* (de Maurice Pialat), *Coup de foudre* (de Diane Kurys), *La Vengeance d'une femme* (de Jacques Doillon), *La Fausse suivante* (de Benoît Jacquot, qui la dirige dans plusieurs autres films), *Les Destinées sentimentales* (d'Olivier Assayas), *Huit Femmes* (de François Ozon). Mais elle a également tourné avec Jean-François Adam, Robert Benayoun, Denis Berry, Jean-Louis Bertuccelli, Yves Boisset, Michel Deville ou Jacques Fansten, entre autres. A noter qu'Isabelle Huppert se distingue par la fréquence et la constance avec lesquelles elle a soutenu le travail de réalisatrices. Là encore, la liste en est longue, qui va de Josiane Balasko à Rachel Weinberg en passant par Nina Companeez, Laurence Ferreira Barbosa, Caroline Huppert, Liliane de Kermadec, Christine Lipinska, Patricia Mazuy, Marta Meszaros, Patricia Moraz et Christine Pascal. Signalons enfin ses derniers films en date : *Le Temps des loups*, de Michael Haneke, et *Ma Mère*, de Christophe Honoré / *I Love Huckabee's*, de David Russel, *Les Soeurs fâchées*, d'Alexandra Leclère, *Gabrielle*, de Patrice Chéreau, *L'Ivresse du pouvoir* de Claude Chabrol.

Quand le cinéma lui en laisse le loisir, Isabelle Huppert fait du théâtre. Ses apparitions y sont aussi appréciées qu'elles sont rares. Caroline Huppert l'a dirigée dans *On ne badine pas avec l'amour*, de Musset ; Bernard Murat, dans *Un Mois à la campagne*, de Tourgueniev ; Claude Régy, dans *Jeanne au bûcher*, de Claudel et dans *4.48 Psychose*, de Sarah Kane. L'Odéon-Théâtre de l'Europe s'enorgueillit d'être la scène qui l'a le plus souvent accueillie. On a pu l'y applaudir dans *Mesure pour mesure*, de Shakespeare (mise en scène de Peter Zadek), *Orlando*, d'après Virginia Woolf (mise en scène de Bob Wilson), *Médée*, d'Euripide (mise en scène de Jacques Lassalle), et *Hedda Gabler* (mise en scène d' Eric Lacascade).

› Repères biographiques : Ariel Garcia Valdès

Dans les premiers mois de 1968, à Grenoble, quelques jeunes passionnés fondent leur propre compagnie, le Théâtre Partisan, afin de partager leurs expériences et leurs explorations. Parmi eux, Georges Lavaudant, Philippe Morier-Genoud, Annie Perret et Ariel Garcia Valdès.

En 1975, comme la plupart de ses camarades, il entre au Centre Dramatique National des Alpes. Acteur, compagnon de troupe, metteur en scène, il y accompagne jusqu'en 1986 une des plus étonnantes aventures théâtrales de la décentralisation. Au cours de ces années grenobloises, il joue sous la direction de Lavaudant toutes sortes de rôles, grands et petits, dans un répertoire qui s'étend des classiques (*Lorenzaccio*, Edgar dans *Le Roi Lear*) à la création contemporaine (*Palazzo Mentale* de Pierre Bourgeade, *Les Céphéides* de Jean-Christophe Bailly) en passant par le XXème siècle (Brecht ou Pirandello). Il travaille aussi avec Daniel Mesguich (qui est le premier à lui confier le rôle de Hamlet) ou Gabriel Monnet (*La Cerisaie*) et donne la réplique à Maria Casarès dans *Les Revenants* d'Ibsen. Lecteur de Stanislas Rodanski, il adapte, met en scène et interprète *La victoire à l'ombre des ailes*. Il monte également deux versions distinctes des *Trois Soeurs* de Tchekhov. En 1979, la création de *La Rose et la hache*, d'après Shakespeare et Carmelo Bene, lui permet d'aborder une première fois le rôle-titre de *Richard III*, dont il fera en 1984 l'un des mythes du Festival d'Avignon. La recréation de *La Rose* en 2004 aux Ateliers Berthier marque de manière éclatante le retour d'Ariel Garcia Valdès sur les scènes et ses retrouvailles avec Lavaudant, qui lui confie deux ans plus tard le rôle principal de son spectacle de réouverture de la grande salle de l'Odéon-Théâtre de l'Europe : *Hamlet [un songe]*, adapté de Shakespeare.

Auparavant, dès 1987, année où il monte *L'Echange* de Claudel à Barcelone, Ariel Garcia Valdès privilégie sa carrière de metteur en scène et de formateur, qu'il partage entre la France et l'Espagne. C'est ainsi qu'en 1988, après avoir présenté *Comme il vous plaira* au TNP de Villeurbanne, il crée *Le Voyage de Vasquez Montalban* au CDNA de Grenoble puis à Barcelone en version catalane. Suivent des mises en scène à Barcelone, Madrid, Séville ou Madrid, qui continuent à témoigner de son intérêt pour les classiques de tous les pays (Shakespeare, Calderon, Goldoni, Lorca, Hemingway), doublé d'une défense passionnée de l'écriture contemporaine (*Restauration*, d'Eduardo Mendoza, *Quartett*, de Heiner Müller, ou *Dialogue en ré majeur*, de Javier Tomeo, qu'il a monté en espagnol et en catalan à Madrid puis à Barcelone, ainsi qu'en version française à l'Odéon-Théâtre de l'Europe). Toutes ces activités ne l'empêchent d'ailleurs pas de diriger l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier.

Ariel Garcia Valdès a également mis en scène plusieurs opéras, notamment le *Don Quichotte* de Massenet ou *Le barbier de Séville* au Festival de Saint-Céré, le *Montezuma* de Vivaldi à Monte-Carlo, *Didon et Enée*, de Purcell, à Vichy, *La Traviata* à Barcelone, ou *Le retable de Maître Pierre*, de Manuel de Falla, au Festival de Grenade.