



HAL
open science

'Hamlet-machine' de Heiner Müller, palimpseste politique

Pascal Sigwalt

► **To cite this version:**

Pascal Sigwalt. 'Hamlet-machine' de Heiner Müller, palimpseste politique. Sciences de l'Homme et Société. 2012. dumas-00714630

HAL Id: dumas-00714630

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00714630v1>

Submitted on 5 Jul 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal - Grenoble 3
UFR Langage, Lettres et Arts du Spectacle, Information et Communication (LLASIC)
Département Lettres et Arts du Spectacle

***HAMLET-MACHINE*, DE HEINER MÜLLER, PALIMPSESTE POLITIQUE**



Mémoire de recherche pour l'obtention
du Master 1 Lettres et Arts
spécialité Arts du Spectacle - Théâtre Européen
(18 crédits)

2011-2012

Présenté par :
Pascal SIGWALT

Sous la direction de :
Mme Ariane MARTINEZ
Enseignante-chercheuse
Maître de conférences

Université Stendhal - Grenoble 3
UFR Langage, Lettres et Arts du Spectacle, Information et Communication
(LLASIC)
Département Lettres et Arts du Spectacle

***Hamlet-machine* de Heiner Müller,**
Palimpseste politique

Mémoire de recherche pour l'obtention
du Master 1 Lettres et Arts
spécialité Arts du Spectacle - Théâtre Européen
(18 crédits)

2011-2012

Présenté par :
Pascal SIGWALT

Sous la direction de :
Mme Ariane MARTINEZ
Enseignante-chercheuse
Maître de conférences

Illustration de couverture :
Hamlet-machine, dessin de Pénélope Frut

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	4
PARTIE 1: UN PALIMPSESTE HISTORIQUE	9
1.1 Les éléments autobiographiques	9
1.1.1 La situation de l'auteur en RDA	9
1.1.2 Inge Müller	11
1.1.3 La destruction de l'auteur	11
1.2 Les anecdotes historiques	12
1.2.1 <i>Hamlet in Budapest</i>	13
1.2.2 Le 17 juin 1953	15
1.2.3 La fin de l'utopie communiste.....	17
PARTIE 2 : UNE REECRITURE POLITIQUE D'HAMLET	21
2.1 La réécriture du drame shakespearien	21
2.1.1 La reprise des principaux éléments d' <i>Hamlet</i>	21
2.1.2 La réécriture des rôles principaux.....	23
2.2 Les enjeux de la réécriture	26
2.2.1 La destruction du drame	26
2.2.2 Un changement possible du côté des victimes.....	29
PARTIE 3 : LE MANIFESTE D'UNE NOUVELLE DRAMATURGIE ?	33
3.1 La réécriture des théories brechtiennes	33
3.1.1 La « distanciation müllérienne ».....	33
3.1.3 Un adieu au « Lehrstück »	35
3.2 Une nouvelle forme théâtrale	36
3.2.1 Une écriture chorale.....	37
3.2.2 Vers une nouvelle esthétique « lyrique »	39
CONCLUSION	43
BIBLIOGRAPHIE	45

INTRODUCTION

Hamlet-machine est une courte pièce, inspirée d'*Hamlet* de Shakespeare, écrite par le dramaturge est-allemand Heiner Müller. Initialement, son projet de relecture et de réécriture d'*Hamlet* devait compter plus de deux cent pages et l'action se situer dans une des républiques populaires telles que la Hongrie ou la Bulgarie¹. Toutefois, quand Heiner Müller entreprit de commencer l'écriture de cette pièce, Benno Besson, qui envisageait de mettre en scène *Hamlet* à la Volksbühne, lui demanda de traduire la pièce au plus vite. Refusant dans un premier temps le projet par manque de temps, Müller finit par travailler à la traduction de la pièce de Shakespeare pour Besson. À la suite de ce travail, son projet de réécriture avait changé et à la place de la pièce initialement prévue, c'est un court texte de neuf pages qui vit le jour. Heiner Müller s'est expliqué sur cet important changement de format : « On m'a demandé de faire une traduction d'*Hamlet* juste au moment où j'allais écrire *Hamlet-machine*. J'ai tout traduit en six semaines, et j'en ai vraiment eu ras-le-bol. Quand je me suis remis à *Hamlet-machine*, je n'ai pu écrire que ces quelques pages² ». Toutefois, alors que l'oeuvre est réduite par la taille, il n'en est rien de son contenu. *Hamlet-machine* est le résultat d'un immense travail en amont et une esquisse de cet important travail est visible dans les *Manuscrits de Hamlet-machine*³, publié vingt-cinq ans après la pièce.

Né à Eppendorf, dans le Land de Saxe, Heiner Müller avait choisi de rester vivre en RDA au moment de la séparation des deux Allemagnes, notamment par conviction politique puisqu'il croyait initialement en l'utopie du modèle social est-allemand. Dès lors, il est devenu coutume de rattacher l'oeuvre de Müller à l'histoire de cet Etat, et *Hamlet-machine* n'échappe pas à cette tradition. Müller écrivit cette pièce en 1977, et cette date semble cruciale pour son analyse et sa compréhension. A cette époque, Müller est soumis à une forte surveillance de la part de la « Stasi », et tout texte ne correspondant pas à la ligne directrice imposée par le pouvoir en place risque de se voir censuré. *Hamlet-machine* contient donc un nombre important de références historiques implicites visant à critiquer et à remettre en question l'histoire et les partis pris de la RDA et de l'URSS. Cependant, comme l'explique Hélène Kuntz : « s'en tenir à cette seule interprétation d'*Hamlet-*

¹ *Guerre sans bataille*. Paris : MÜLLER, Heiner L'Arche, 1996, p. 248

² MÜLLER, Heiner. « Allemand, dites vous ? » (1988), entretien avec Sylvère Lotringer. *Fautes d'impression, Textes et entretiens*. Paris : L'Arche, 1991, p. 88

³ MÜLLER, Heiner. *Manuscrits de Hamlet-machine*. Paris : Les Editions de Minuit, 2003. - 157 p.

machine reviendrait toutefois à en faire une pièce à clefs¹ ». En effet, bien que la pièce soit très clairement liée à l'histoire politique et sociale de la RDA, et que Müller y cache d'importantes critiques à l'encontre de ce système, *Hamlet-machine* s'avère être une pièce bien plus riche dans son sous-texte.

De par la richesse de son contenu, il faudrait un travail d'analyse et de recherche long de plusieurs années pour réussir à explorer intégralement *Hamlet-machine*, et bon nombre de chercheurs, de théoriciens et de critiques se sont déjà appliqués à analyser et à expliquer la pièce sous divers aspects. Le travail de Christian Klein², qui traite de la réécriture d'*Hamlet*, révèle le procédé littéraire de réécriture de la pièce de Shakespeare, en s'interrogeant sur l'actualisation qu'en fait Müller. L'étude de Florence Baillet³ sur la négation de l'utopie dans la pièce de Müller, traite quant à elle de l'écriture négative de Müller, de la destruction de l'utopie. L'objectif de ce travail n'est pas de chercher à synthétiser toutes les recherches déjà effectuées au sujet d'*Hamlet-machine* pour en faire une sorte de guide de compréhension de la pièce, car cette démarche s'avèrerait tout autant inintéressante qu'incomplète aux vues de la complexité et de la profondeur de ce texte. Il ne suffirait pas d'explicitier chaque référence implicite pour mettre à nu tout le mécanisme d'écriture de Müller et rendre la compréhension de la pièce plus abordable. Dans ce travail, il va plutôt s'agir d'explorer certains points spécifiques du sous-texte d'*Hamlet-machine* et d'en faire une analyse critique précise.

Müller l'a explicitement indiqué, son écriture est en partie autobiographique, voilà pourquoi on peut retrouver une part de sa propre histoire dans *Hamlet-machine*, en plus de l'histoire de son Etat et de son époque. Toutefois, à l'instar de l'interprétation politico-sociale du texte, il s'agit de ne pas s'en tenir à cette seule vision de la pièce de Müller. En effet, en analysant ce texte, il faut avant tout se rappeler de la genèse de la pièce et de son prétexte d'écriture : Müller a dans un premier temps écrit *Hamlet-machine* pour revisiter et réécrire *Hamlet*. Ainsi, il est bon de se pencher également sur le processus de relecture et de réécriture engagé par Müller. Par ailleurs, on peut également retrouver dans cette pièce une prise de position de son auteur quant à la forme originale et parfois déroutante qu'adopte son écriture. En écrivant *Adieu à la pièce didactique*⁴ peu de temps avant

¹ KUNTZ, Hélène. *La Catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*. Louvain-la-Neuve : Etudes Théâtrales, 2002, p. 124

² KLEIN, Christian. « *Hamlet-machine* ou *Hamlet* revisité par Heiner Müller », *Réécritures : Heine, Kafka, Celan, Müller*. Grenoble : Presses universitaires, 1989, pp. 111-157

³ BAILLET, Florence. *L'utopie en jeu*. Paris : CNRS éditions, 2003. « Une utopie négative ? *Hamlet-machine* de Heiner Müller », pp. 67-103

⁴ MÜLLER, Heiner. *Hamlet-machine et autres pièces*. Paris : Les Editions de Minuit, 1979/1985. « Adieu à la pièce didactique » (1977), pp. 67-68

l'écriture d'*Hamlet-machine*, Müller apporte clairement sa propre vision de la tradition d'écriture théâtrale en Allemagne de l'Est qui descend de Brecht.

Bien évidemment, de nombreuses autres pistes de recherches se sont offertes à nous quand nous avons décidé d'aborder l'étude de cette pièce, toutefois nous avons choisi d'orienter notre recherche en associant *Hamlet-machine* à la notion de « palimpseste politique », et avant d'entrer plus précisément dans le développement de notre propos, nous pensons nécessaire de préciser quelque peu les deux termes de cette notion. Par « palimpseste », nous n'entendons pas la définition traditionnelle du mot qui se réfère à un parchemin effacé puis recouvert par un nouveau texte qui ne le cache pas totalement, mais nous nous référons aux théories de Gérard Genette sur l'« hypertextualité » :

J'entends par là [l'hypertextualité] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] Cette dérivation peut être soit de l'ordre, descriptif et intellectuel, où un *métatexte* (disons telle page de la *Poétique* d'Aristote) "parle" d'un texte (*Oedipe Roi*). Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer.¹

Cette notion d'« hypertextualité » a été associée par Genette au terme « palimpseste » afin de mieux la qualifier :

Cette duplicité d'objet [hypotexte et hypertexte], dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du palimpseste [...] Pastiche et parodie, a-t-on dit justement □ désignent la littérature comme palimpseste □ : ceci doit s'entendre plus généralement de tout hypertexte, comme Borges le disait déjà du rapport entre le texte et ses avant-textes.²

Nous utiliserons donc le terme de « palimpseste » dans la définition littéraire que Genette lui attribue, à savoir d'un texte écrit à partir ou en référence à un texte plus ancien. Ainsi, nous tenterons de démontrer en quoi *Hamlet-machine* peut se qualifier de palimpseste tant vis à vis du *Hamlet* de Shakespeare que des autres références dont la pièce s'inspire, telles que les théories de Brecht sur la pièce didactique.

En ce qui concerne le terme de « politique », nous tenons également à apporter quelques précisions. En effet, ce terme possède, en fonction de son étymologie, plusieurs significations qui bien que relativement proches méritent cependant d'être nuancées. Dans

¹ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Editions du Seuil, 1982, pp. 11-12

² op. cit. pp. 451-452

son emploi le plus commun, « politique » vient du grec « Πολιτεια¹ » (Politeia) et se rapporte au gouvernement de l'Etat et à la gestion des affaires publiques. Or, en utilisant le terme « politique » en parlant d'*Hamlet-machine*, nous nous référerons également à son sens plus large issu du grec « Πολιτικός² » (Politikos), qui se rapporte quant à lui à tout ce qui concerne les citoyens, et la société organisée, représentés par l'image de la « Polis » ou « Cité » de la Grèce antique. En d'autres termes, nous chercherons à démontrer en quoi Müller, dans sa pièce, tend à se référer à la fois à la situation et à l'histoire des Etats de RDA et d'URSS, mais également à leurs sociétés respectives, à leurs citoyens, ou plus généralement à la vie et à la façon de penser dans les pays du bloc de l'Est, et ceux principalement au travers de la manière dont ils pratiquent et écrivent le théâtre.

Ce travail abordera les points de la pièce nécessaires à l'exposition de notre hypothèse de lecture qui consiste à tenter de démontrer le fait qu'Heiner Müller a utilisé le prétexte de réécriture de ce qui est sans doute l'une des plus importantes pièces de tout le corpus théâtral occidental, à savoir *Hamlet*, pour offrir un texte qui remet profondément en question à la fois l'histoire et la pensée politiques officielles de la RDA et du monde soviétique, et la tradition dramaturgique héritée de Brecht et fortement rattachée à une philosophie partisane. En effet, le choix de Müller de réécrire une pièce telle que *Hamlet* n'est en rien un choix anodin, puisqu'il s'agit là d'une pièce comportant une importante dimension politique. Müller, dans sa réécriture, en apporte une seconde puisqu'il replace les enjeux de la pièce originelle, concernant notamment la dénonciation des complots et des manipulations dans les sphères du pouvoir, dans le contexte des républiques communistes. Mais la réécriture politique apparaît également dans la forme de la pièce puisqu'elle tend à rompre avec la pratique brechtienne des pièces didactiques, mais également avec la forme dialoguée, traditionnelle de toute pièce de théâtre. Müller a expliqué au sujet de l'écriture de la pièce :

Ce que j'avais déjà constaté en Bulgarie, c'était l'impossibilité qu'il y avait à transformer la matière en dialogues, à transposer la matière dans le monde du "socialisme-stalinisme réellement existant". Là, il n'y avait plus de dialogues. Je n'ai cessé d'écrire des dialogues, cela n'allait pas, il n'y avait pas de dialogues, rien que des blocs monologiques, et le tout s'est ensuite ratatiné jusqu'à donner ce texte.³

L'impossibilité d'écrire des dialogues relève également d'un parti pris politique, puisque comme Müller l'explique c'est le contexte dans lequel il place sa pièce qui rend

¹ ALEXANDRE, Charles. *Dictionnaire Grec - Français*. Paris : L. Hachette, 1859, p. 1147

² op. cit. p. 1148

³ MÜLLER, Heiner. *Guerre sans bataille*. Paris : L'Arche, 1996, p. 249

impossible tout autre discours que le monologue, et cela témoigne ainsi la fin de l'utopie communiste en symbolisant une sorte de stagnation dans le langage et la pensée.

Afin de démontrer au mieux notre hypothèse de lecture de la pièce *Hamlet-machine*, notre étude abordera premièrement toute la dimension de « palimpseste historique » de la pièce, tant dans la réécriture d'une histoire personnelle au travers d'une écriture autobiographique, que dans celle de l'histoire officielle de la RDA et des pays du bloc soviétique. Puis nous verrons de quelles manières Heiner Müller réinvente et réécrit *Hamlet*, ce qu'il garde de la pièce originelle et ce qu'il modifie, de manière à accentuer la dimension politique du drame. Pour finir, notre étude s'attardera sur l'analyse formelle de la pièce. Nous verrons que Müller semble en premier lieu s'inspirer de la dramaturgie de Brecht, tout en dressant le constat de l'efficacité de cette écriture, mais que devant ce qui semble être un manque de pertinence, il se lance dans la définition d'une nouvelle forme dramaturgique.

Partie 1 :

UN PALIMPSESTE HISTORIQUE

1.1 Les éléments autobiographiques

En 1985, Heiner Müller déclarait dans une interview : « Le processus d'écriture est toujours un voilement de l'autobiographie ou un masquage du biographique¹ ». Avec cette déclaration, Müller nous incite à rechercher dans son oeuvre les fragments autobiographiques cachés par les différents masques qu'il utilise. Le masquage est pour Müller un élément très important de l'écriture théâtrale², c'est sa manière de dissimuler des références implicites, d'ajouter d'autres sens à un texte. Pour Müller, les masques sont les matériaux du dramaturge : « Quand on écrit des pièces on dispose de masques et de rôles, et on peut parler à travers eux. C'est pourquoi je préfère le théâtre - à cause des masques³ ». *Hamlet-machine* n'est évidemment pas un texte écrit sous forme autobiographique, mais c'est une pièce dans laquelle Müller peut cacher des passages autobiographiques derrière les masques des différents rôles qu'il met en scène. Nous allons ici tenter de déchiffrer les passages autobiographiques dissimulés au sein de la pièce en mettant en avant les éléments permettant d'identifier le processus de référence à l'histoire personnelle de l'auteur.

1.1.1 La situation de l'auteur en RDA

La situation de Müller en RDA était vraiment très particulière. En effet, grâce à sa notoriété internationale d'auteur dramatique, il réussit à se faire délivrer des laissez-passer pour se rendre dans les pays de l'Ouest, notamment aux Etats-Unis et en France. Cette situation était exceptionnelle et Müller pouvait se sentir privilégié. Il fait référence à ce sentiment dans le quatrième « tableau⁴ » d'*Hamlet-machine*, « PESTE A BUDA

¹ MÜLLER, Heiner. « Le nouveau crée ses propres règles », *Théâtre/Public - Dramaturgie*, 1986, p. 37

² loc. cit.

³ MÜLLER, Heiner. « Murs » (1981), entretien avec Sylvère Lotringer. *Erreurs choisies, Textes et entretiens*. Paris : L'Arche, 1988, p. 70

⁴ *Hamlet-machine* n'est pas une pièce découpée de la manière traditionnelle, avec des actes et des scènes. Afin de correspondre au mieux au choix formel et esthétique de Müller, nous choisissons dès lors d'utiliser le terme de « tableau » pour définir les cinq parties distinctes de la pièce, terme que nous estimons plus juste. Contrairement à la « scène » dont la définition se réfère au découpage conventionnel d'une pièce vis à vis de l'entrée et de la sortie des personnages, le « tableau » quant à lui se définit par le découpage en fonction des changements de décor. Dans *Hamlet-machine*, il n'y a pas vraiment d'entrées et de sorties des personnages, mais les cinq parties de la pièce commencent par

BATAILLE POUR LE GROENLAND ». Müller y parle de la solitude qu'il ressent dans les aéroports puisqu'il est l'une des rares personnes à bénéficier de ces autorisations de voyager :

Dans la solitude des aéroports
Je respire Je suis
Un privilégié Ma nausée
Est un privilège
Protégé par un mur
Fil de fer barbelé prison¹

Bien évidemment, il n'est pas explicitement indiqué dans la pièce qu'il s'agit d'une transcription du sentiment de Müller, toutefois, nous l'identifions comme telle car directement à la suite du passage, apparaît une didascalie indiquant : « Photographie de l'auteur ». Cette apparition de l'image de l'auteur dans la pièce met donc en relation le personnage de l'Interprète d'Hamlet, qui apparaît au début du quatrième tableau et dans la bouche duquel est placé ce passage, et l'auteur lui-même. Müller crée ainsi le doute quant au fait qu'il pourrait s'identifier comme étant lui-même un des personnages, ou plutôt qu'il pouvait se cacher derrière les masques des personnages. A aucun autre moment l'auteur n'est mentionné dans la pièce, mais cette apparition furtive vient légitimer la lecture autobiographique d'*Hamlet-machine*.

Il est également assez aisé de voir que les initiales de l'auteur : « H.M. », sont également celle de la pièce. On peut y voir un signe révélateur de la présence de l'auteur dans la pièce, et de son identification aux personnages. Ce rapprochement peut sembler un peu simpliste, toutefois comme le rappelle Sylvère Lotringer à Heiner Müller lors d'un entretien², c'est une comparaison qu'il a lui-même fait remarquer. Dès lors, si Heiner Müller (H.M.) est présent dans *Hamlet-machine* (H.M. également), le rapprochement de l'auteur avec les personnages d'Hamlet et de l'Interprète d'Hamlet semble aller de soit, et sa présence au sein de la pièce est clairement revendiquée. L'analyse du sous-texte autobiographique de la pièce est ainsi légitimée par les déclarations de Müller lui-même.

une didascalie liée à un nouveau lieu, dès lors, il est plus commode de nommer « tableau » chacune des parties de la pièce.

¹ MÜLLER, Heiner. « Hamlet-machine, Texte définitif ». *Manuscrits de Hamlet-machine*. Paris : Les Editions de Minuit, 2003, p. 156. Nous citons ici la dernière traduction de la pièce effectuée par Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzingger pour la publication des *Manuscrits de Hamlet-machine, Transcriptions-traductions*, aux Editions de Minuit en 2003, pp. 147-157 <noté désormais *Hamlet-machine*>. En effet cette dernière traduction contient quelques modifications par rapport à celle de 1979, effectuée par les mêmes traducteurs et publiée dans MÜLLER, Heiner. *Hamlet-machine et autres pièces*. Paris : Les Editions de Minuit, pp. 69-81.

² MÜLLER, Heiner. « Allemand, dites vous ? » (1988), entretien avec Sylvère Lotringer. *Fautes d'impression, Textes et entretiens*. Paris : L'Arche, 1991, p. 92

1.1.2 Inge Müller

En 1966, Heiner Müller connaît un drame personnel. Sa seconde épouse Inge Müller, une poétesse et auteur de livres pour enfants, se suicide dans leur appartement. A plusieurs reprises, Müller a fait état de ce drame dans ses textes, notamment en 1975 dans *Avis de décès*¹. Dans *Hamlet-machine*, Inge Müller occupe une place importante puisque l'évocation de son suicide est faite par le personnage d'Ophélie, personnage central du mythe d'*Hamlet*. Au début du second tableau nommé « L'EUROPE DE LA FEMME », Ophélie dit :

Je suis Ophélie. Que la rivière n'a pas gardée. La femme à la corde La femme aux veines ouvertes La femme à l'overdose SUR LES LEVRES DE LA NEIGE La femme à la tête dans la cuisinière à gaz².

En effet, Inge Müller s'est suicidée par asphyxie en mettant sa tête dans la cuisinière et en allumant le gaz. Deux des autres manières de se suicider dont Ophélie font explicitement référence aux différentes tentatives de suicide d'Inge. Müller décrit ces tentatives dans son autobiographie³, ainsi que dans ses textes *Autoportrait deux heures du matin le 20 août 1959*⁴ et *Avis de décès*. Inge avait notamment tenté de se pendre et de s'ouvrir les veines, ainsi le personnage Ophélie qui se dépeint comme étant « La femme à la corde » et « La femme aux veines ouvertes » devient le représentant de Inge Müller au sein de la pièce.

Le fait de relier le personnage d'Ophélie à sa propre femme, vient argumenter l'hypothèse d'identification de Müller aux personnages d'*Hamlet*. Dans la pièce de Shakespeare Ophélie est promise à Hamlet, donc si Ophélie représente Inge, Heiner Müller qui est son mari devient Hamlet qui aurait été celui d'Ophélie si cette dernière n'était pas morte. Par ce biais, Müller semble encore une fois mettre en avant le fait qu'il y a un vrai sous-texte autobiographique dans *Hamlet-machine*.

1.1.3 La destruction de l'auteur

La présence de l'auteur dans *Hamlet-machine* devient explicite dans le quatrième tableau, toutefois quelques lignes seulement après la didascalie indiquant

¹ MÜLLER, Heiner. *Hamlet-machine et autres pièces*. Paris : Les Editions de Minuit , 1979/1985. « Avis de décès » (1975), pp. 23-28

² *Hamlet-machine*, p. 151

³ MÜLLER, Heiner. *Guerre sans bataille*. Paris : L'Arche, 1996, p. 132-133 ; 176-177

⁴ MÜLLER, Heiner. *Hamlet-machine et autres pièces*. Paris : Les Editions de Minuit, 1979/1985. « Autoportrait deux heures du matin le 20 août 1959 » (1975), pp. 83-84

l'apparition de la photographie de l'auteur, c'est une seconde didascalie indiquant cette fois : « Mise en pièce de la photographie de l'auteur¹ » qui vient illustrer le texte. A peine a-t-il suggéré le fait qu'il pouvait lui même être un des personnages de la pièce, en faisant apparaître sa propre image, que Müller semble vouloir disparaître à nouveau derrière les masques des personnages. L'affirmation explicite de la présence de l'auteur est alors très éphémère, c'est une sorte de clin d'oeil rapide aux spectateurs/lecteurs comme s'il voulait nous offrir une éventuelle clef de compréhension de la pièce.

En considérant que Müller nous met effectivement sur la piste de la lecture biographique de la pièce, la destruction de sa photo dans les lignes qui suivent peut créer l'interrogation. Toutefois, pour comprendre ce geste, il faut là encore se reporter à un entretien de Müller dans lequel il explique :

Je crois qu'une pièce ne peut pas être bonne si, lors de son écriture, toutes les intentions ne sont pas consumées. Il n'y a donc ensuite aucune raison, aucun besoin d'en parler. Si vous parlez par avance d'un projet, vous perdez l'énergie de l'écrire. Et quand c'est fini, alors c'est comme si vous parliez d'un corps sans vie, d'un cadavre. En l'écrivant, je m'en suis débarrassé².

Müller pousse donc le processus d'écriture autobiographique à son apogée en choisissant de faire apparaître son image sur la scène. L'intention de mettre en avant cette piste d'analyse de la pièce est donc complètement consumée. La suppression de l'image intervient alors comme illustration de son principe de se débarrasser du texte une fois qu'il l'a fini. D'ailleurs, une fois sa photographie mise en pièces, Müller rend le pouvoir à sa pièce, à ses personnages, et ainsi, il offre une sorte de liberté à son texte, tout en plaçant la fin de cette pièce entre les mains des personnages qui la composent. Il n'y a plus de propos autobiographique de Müller après la disparition de sa photo. Les enjeux finaux appartiennent dès lors aux personnages et aux comédiens, et non plus à l'auteur.

1.2 Les anecdotes historiques

L'écriture de Müller est ancrée dans son temps et dans son pays. A ce sujet, Jean-Pierre Morel explique : « Je vois une grande part de l'oeuvre de Müller comme une lutte avec la représentation officielle de l'histoire en RDA et, plus généralement,

¹ *Hamlet-machine*, p. 156

² MÜLLER, Heiner. « Murs » (1981), entretien avec Sylvère Lotringer. *Erreurs choisies, Textes et entretiens*. Paris : L'Arche, 1988, p. 72

avec la manipulation des rapports entre passé, présent et avenir qu'autorisait, dans les "logocraties populaires", l'expression de "faire l'histoire"¹ ». Toutefois, Müller étant très surveillé par les autorités de censure, il ne pouvait pas se permettre de traiter ce sujet de manière explicite dans ses textes, et il fût contraint là encore de dissimuler ce sujet derrière des « masques ». Ainsi on peut trouver tout un nombre de références historiques cachées dans les différentes pièces de Müller.

En ce qui concerne *Hamlet-machine*, Müller avait depuis longtemps le projet de placer cette pièce dans le contexte d'un pays du bloc de l'Est. Toutefois, après un premier projet qui situait la fable en Bulgarie, puis en Hongrie, il choisit finalement de ne pas apporter d'indications précises concernant le lieu du déroulement de l'action de sa pièce. Celle-ci comporte des anecdotes relatives à différents événements importants de l'histoire des pays du bloc soviétique, certains relatés plus explicitement que d'autres.

1.2.1 *Hamlet in Budapest*

Le projet initial de réécriture d'*Hamlet* devait s'appeler *Hamlet in Budapest*. Müller en parle dans son autobiographie, puis Jean Jourdheuil², le principal traducteur de Müller, développe plus précisément ce à quoi aurait dû ressembler le projet *HiB*³. Müller prévoyait d'écrire une première scène censée raconter les funérailles de Lázló Rajk, un homme politique hongrois, exécuté après un procès monté de toutes pièces par Máthyás Rákosi le chef du gouvernement hongrois, et réhabilité à titre posthume à la suite du renversement de ce dernier. Rajk reçut des funérailles nationales en 1956 peu de temps avant l'important soulèvement populaire qui eut lieu en Hongrie en octobre 1956. C'est à cet événement que la première scène du projet *HiB* devait faire référence. Le personnage d'*Hamlet* aurait alors été associé au fils de Rajk, suivant le cercueil de son père aux côtés de sa mère, hanté par le fantôme de son père qui réclame une vengeance contre Rákosi.

Le projet *HiB* n'a jamais abouti, toutefois on retrouve les éléments associés à ce projet dans *Hamlet-machine*. Le premier tableau, « ALBUM DE FAMILLE » reprend le thème du cortège funéraire et des funérailles nationales. Conformément à son premier projet de réécriture, Müller semble donc replacer ici *Hamlet* dans le contexte de la

¹ MOREL, Jean-Pierre. *L'Hydre et l'ascenseur, essai sur Heiner Müller*. s.l. :Circé, 1996, pp. 49-50

² JOURDHEUIL, Jean. « Préambule », *Manuscrits de Hamlet-machine, Transcriptions-traductions*. Paris : Les Editions de Minuit, 2003, pp. 19-21

³ Il s'agit de l'abréviation déjà utilisée par Müller et reprise par Jean Jourdheuil pour nommer le projet *Hamlet in Budapest* que nous reprenons ici. *Hamlet in Budapest* dépendant plus du projet que de l'oeuvre puisque le texte n'a jamais vu le jour, nous estimons tout à fait possible d'avoir recours à son abréviation.

Hongrie des années cinquante. En faisant cela, il compare le meurtre du Père d'Hamlet dans la pièce de Shakespeare au procès et à l'exécution de Rajk. Il s'agit là d'une première dénonciation du complot dans la sphère politique des pays de l'Est. Bien que cette première mise en relation ne soit pas explicite, on peut la comprendre grâce à l'explication que fait Müller de la genèse de sa pièce dans son autobiographie.

Par ailleurs, la référence à la Hongrie et plus particulièrement à sa capitale, Budapest, est clairement identifiée dans le titre du quatrième tableau « PESTE A BUDA BATAILLE POUR LE GROENLAND », puisque Müller fait ici un jeu de mot sur le nom de la capitale hongroise. Mais elle l'est également dans la première phrase de ce tableau : « Le poêle fume dans cet octobre rouge¹ ». Comme l'explique notamment Florence Baillet², le terme « poêle », en allemand « Ofen » se dit « Buda » en hongrois. Pour Müller, c'est donc « Buda » (Budapest) qui « fume ». Mais en plus de situer ce passage dans un lieu, Müller le situe aussi dans une période bien précise. En effet en parlant d'« octobre mouvementé », Müller se réfère sans nul doute à l'insurrection de Budapest. Il s'agit d'une révolution populaire qui eu lieu en octobre 1956 contre les pratiques du gouvernement et la trop forte influence de l'URSS sur les choix politiques du pays.

Dans la première moitié de ce quatrième tableau, Müller décrit le déroulement d'une manifestation. Bien évidemment, cette manifestation fait très fortement penser au soulèvement de Budapest. Il est écrit :

L'appel à plus de liberté se change en cri à la chute du gouvernement. On se met à désarmer les policiers, on prend d'assaut deux ou trois bâtiments, une prison un poste de police un bureau de la police secrète, pend par les pieds une douzaine d'hommes de mains du pouvoir, le gouvernement fait donner la troupe, les chars³.

Cette description correspond assez bien aux évènements de l'insurrection de Budapest. En effet, ce mouvement commença avec la volonté des étudiants, des artistes et des journalistes d'avoir plus de liberté suite au départ de Rákosi. Puis peu à peu, ils réussirent à renverser le gouvernement en place et les manifestants prirent les armes. Par la suite, après que les gouvernements révolutionnaires éphémères aient remplacé le gouvernement déchu, l'URSS décida d'intervenir et envoya les chars du Pacte de Varsovie à Budapest pour faire revenir l'ordre.

¹ *Hamlet-machine*, p. 153

² BAILLET, Florence. *L'utopie en jeu*. Paris : CNRS éditions, 2003. « Une utopie négative ? *Hamlet-machine* de Heiner Müller », p. 74

³ *Hamlet-machine*, p. 154

On reconnaît également cet évènement précis dans la description suivante : « Le monument gît sur le sol, renversé trois ans après les funérailles nationales de celui qui fut haï et vénéré par ses successeurs au pouvoir¹ ». Cela fait référence à la statue de Staline, renversée pendant l'insurrection. Staline avait connu trois ans plutôt, en mars 1953, des funérailles nationales à Moscou, mais également de nombreux hommages dans les autres pays du bloc de l'Est. Jean Jourdheuil² nous averti quant à une possible confusion dans les références historiques. Dans le premier tableau, il est fait mention de « funérailles nationales³ ». Il s'agit d'une référence aux funérailles de Rajk. Dans le quatrième tableau, l'expression « funérailles nationales » est réutilisée. Toutefois, il s'agit cette fois d'une référence aux funérailles de Staline. En insistant sur ce point, Jean Jourdheuil cherche à mettre en avant le fait qu'un même « signifiant », l'expression « funérailles nationales », peut renvoyer à deux « référents⁴ » différents : Rajk dans un premier temps, puis Staline. Nous comprenons ainsi que le sous-texte de la pièce peut être multiple, et que ce qui semble à première vue être une même référence s'avère parfois renvoyer à différents éléments.

1.2.2 Le 17 juin 1953

Le sous-texte d'un même passage peut lui aussi renvoyer à différentes références. Ainsi la description de la manifestation, bien que semblant à première vue s'inspirer de l'insurrection hongroise, peut également révéler une anecdote plus personnelle de Müller. Le 17 juin 1953, il participe à la grande manifestation ayant lieu à Berlin. Elle, se déroule quelques mois à peine après la mort de Staline est considérée comme la première grande révolte populaire à l'Est depuis la fin de la seconde guerre mondiale. Cet évènement est un élément important dans la vie d'Heiner Müller, il en parle notamment dans *Guerre sans bataille*. C'est d'ailleurs grâce à ce texte⁵ que l'on peut rattacher cet évènement à la description de l'insurrection du quatrième tableau de *Hamlet-machine*. En effet, la description que fait Müller de ce qu'il a vécu et ressenti dans son autobiographie n'est pas sans rappeler le texte de la pièce.

¹ *Hamlet-machine*, p. 153

² JOURDHEUIL, Jean. « Préambule », *Manuscrits de Hamlet-machine, Transcriptions-traductions*. Paris : Les Editions de Minuit, 2003 , p. 31

³ *Hamlet-machine*, p. 149 ; 150

⁴ Nous utilisons ici les termes linguistiques de « signifiant » et « référent ». Ces termes, assez communément utilisés dans la critique littéraire et linguistique, proviennent des différentes théories sur la sémiotique issues des travaux originels de Ferdinand de Saussure dans ses *Cours de linguistique générale*. Nous ne développons pas plus cette référence car il s'agit simplement d'un vocabulaire choisi pour illustrer au mieux notre propos.

⁵ MÜLLER, Heiner. *Guerre sans bataille*. Paris : L'Arche, 1996. « Le 17 juin 1953 », pp. 110-115

On retrouve dans chacun des deux textes les mêmes éléments d'action. Il y a d'abord l'occupation de l'espace, la descente dans la rue, la marche des manifestants. Puis il y a l'arrivée près des bâtiments du gouvernement, la création de groupes, la prise de parole de certains participants. Müller décrit ensuite l'intensification de la violence, vocale et physique. Puis il termine par l'intervention des chars et des soldats qui viennent tenter de disperser la foule et de reprendre le contrôle de la situation. On retrouve une phrase retranscrite de manière assez semblable dans les deux textes. Müller écrit dans *Guerre sans bataille* : « Des petits groupes de gens se formaient, et des orateurs en sortaient¹ » ; et dans *Hamlet-machine* : « Des groupes se forment, d'où émergent des orateurs² ». Le texte de son autobiographie est bien sûr rédigé à un autre temps, car il y raconte un évènement passé, alors que dans la pièce, le texte tient plus de la mise en mots de sentiments et d'impressions vécus. Le déroulement de la manifestation dans le texte autobiographique est très ordonné, et s'apparente à un style très descriptif. Dans la pièce, le texte est plus compacte, la syntaxe est plus floue, la ponctuation est supprimée par endroit. Les actions semblent s'enchaîner plus rapidement, et la situation décrite n'est pas toujours claire. Dans l'autobiographie, c'est l'auteur qui se souvient et raconte un évènement, alors que dans la pièce, c'est le personnage qui semble vivre directement l'action. Comme Müller l'écrit : « On a toujours une vision fragmentaire quand on est soi-même sur place³ ».

Il est vrai que les indications explicitement apportées par Müller dans le texte de la pièce font penser que les évènements décrits dans ce passage du quatrième tableau correspondent plus à l'insurrection de Budapest en 1956 qu'à celle de Berlin-Est en 1953, toutefois, il ne faut pas oublier que l'écriture de Müller est selon ses propres dires, toujours incrustée de références autobiographiques. Dès lors, il devient tout à fait cohérent de penser que le matériel qu'utilise Müller pour écrire ce passage est plus une anecdote personnelle, une situation qu'il a vécu, qu'un évènement dont il a eu connaissance uniquement grâce aux informations qu'il a pu lire ou entendre à ce sujet. Qui plus est, un commentaire de Jean Jourdheuil⁴ va également dans ce sens. Il explique que Müller dans les années quatre-vingt-dix tentera de remettre à jour le projet *HiB*, duquel nous pensons que découle la mention de Budapest dans *Hamlet-machine*, mais en faisant correspondre le « B » de *HiB* à Berlin plus qu'à Budapest. Jean Jourdheuil émet dès lors l'hypothèse qu'« il n'est au demeurant pas exclu que dans *Hamlet-*

¹ MÜLLER, Heiner. *Guerre sans bataille*. Paris : L'Arche, 1996. « le 17 juin 1953 », p. 110

² *Hamlet-machine*, p. 154

³ MÜLLER, Heiner. *Guerre sans bataille*. Paris : L'Arche, 1996. « le 17 juin 1953 », p. 111

⁴ JOURDHEUIL, Jean. « Préambule », *Manuscrits de Hamlet-machine, Transcriptions-traductions*. Paris : Les Editions de Minuit, 2003, p. 22

machine déjà, Berlin se soit discrètement superposé à Budapest, pour la simple raison que l'auteur du texte est berlinois¹ ».

En associant ces deux événements pourtant distants de plusieurs années et prenant place dans des lieux différents, Müller prend position quant aux enjeux de ces révoltes populaires. Il semble nous dire que dans tous les cas, la finalité de ces manifestations est la même : le régime politique en place utilise la force et la répression pour ramener l'ordre. D'ailleurs, en y regardant bien, les différentes révoltes ayant eu lieu par la suite dans les pays du bloc de l'Est, telles que le Printemps de Prague en 1968, pourraient pour la plupart se superposer elles aussi à cette description d'une manifestation. Au sujet d'*Hamlet-machine* et de sa propre écriture Müller expliquait :

Ma seule préoccupation lorsque j'écris du théâtre c'est de détruire les choses.[...] L'histoire allemande fut une autre obsession, et j'ai tenté de détruire cette obsession, tout ce complexe. Je crois que mon impulsion la plus forte est de réduire les choses à leur squelette, d'arracher leur chair et leur enveloppe de surface. Après, on en a fini avec elles².

« Réduire les choses à leur squelette », c'est d'une certaine manière, tenter d'en faire ressortir les enjeux sans pour autant les décrire en détail, sans dissenter longuement et précisément sur ces choses. Müller a réduit ici l'histoire des différentes insurrections à leur squelette, il en montre les tenants et les aboutissants en expliquant qu'au final, peu importe où et quand elles ont lieu, elles sont toutes de pâles copies les unes des autres. Cette prise de position est donc éminemment politique, elle montre une sorte de stagnation. Si les mouvements de contestation du système ne mènent à rien, dès lors, c'est le système lui-même qui cesse d'avancer.

1.2.3 La fin de l'utopie communiste

En montrant cette stagnation dans les mouvements contestataires, Müller dresse une critique relativement vive du système communiste qui semble être épuisé, ne plus avoir de possibilité de renouvellement. Cette critique se retrouve également à d'autres moments dans la pièce.

Nous l'avons démontré, le premier tableau de la pièce fait référence au personnage historique de Lázló Rajk. Le Hamlet de ce premier tableau correspond donc au fils de Rajk, chargé de venger son père. Toutefois, la référence au Père d'Hamlet

¹ loc. cit.

² MÜLLER, Heiner. « Murs » (1981), entretien avec Sylvère Lotringer, *Erreurs choisies, Textes et entretiens*. Paris : L'Arche, 1988 pp. 81

dans le premier tableau peut faire référence à un autre personnage historique : Staline. En effet, la figure de Staline apparaît plus ou moins explicitement dans le quatrième tableau, toutefois, il est possible de le voir dès le premier tableau. Comme le Père dans le premier tableau, Staline a eu des funérailles nationales. Toutefois il semble à première vue que la différence entre le Père d'Hamlet et Staline tient du fait que ce dernier n'ait pas été assassiné par son frère. Rajk semblait mieux correspondre à l'image de l'homme trahit par son propre frère, puisque c'est Rákosi, qui était initialement son partenaire politique, qui le trahit et l'accuse de ses propres fautes. Cependant, bien que Staline soit mort de causes naturelles, et qu'il a eu droit à de très forts hommages de la part de tout le monde communiste, c'est son souvenir et toute sa pensée politique qui se sont vues assassiner quelques années plus tard. En 1956, trois ans après sa mort, eu lieu le XX^{ème} congrès du Parti Communiste d'URSS. C'est au cours de ce congrès que débuta officiellement le processus de « déstalinisation » de l'URSS. A partir de cette date, cette nouvelle politique a tenté de s'éloigner le plus possible de celle menée précédemment par Staline. On peut retrouver dans cette volonté de rompre avec l'image du régime stalinien, l'idée du meurtre fratricide dont est victime le Père d'Hamlet. Staline est assassiné de manière posthume par sa propre famille politique, par ceux qui initialement partageaient son idéologie. En prenant en compte cette théorie, nous pouvons reconsidérer la phrase située dans le quatrième tableau : « Le monument gît sur le sol, renversé trois ans après les funérailles nationales de celui qui fut haï et vénéré par ses successeurs au pouvoir¹ ». Il ne s'agit plus simplement d'une référence à la destruction de la statue de Staline à Budapest, mais d'une métaphore de la déstalinisation, de la critique de Staline et de sa politique par ses successeurs, et plus particulièrement par Khrouchtchev. Müller fait donc ici la critique de cette politique du revers et du changement radical et relativement hypocrite des pratiques politiques des dirigeants de l'URSS.

En dénonçant les abus de la politique de Staline, Khrouchtchev a tenté de renouer avec l'idéologie communiste de la première heure, celle de Marx et de Lénine. La présence de ces deux personnages est explicite dans la pièce. A la fin du quatrième tableau, ils apparaissent aux côtés d'une troisième figure importante du renouveau de la pensée communiste, Mao². Toutefois, cette apparition qui pourrait initialement signifier l'espoir que Müller aurait pu placer dans ce changement de politique, n'est qu'éphémère.

¹ *Hamlet-machine*, p. 153

² op. cit. p. 156

Le personnage d'Hamlet prend une hache et fend la tête de Marx, de Lénine et de Mao¹. Le fait d'utiliser une hache pour fendre la tête de ces trois figures renvoie indubitablement au premier tableau, et au fantôme du Père d'Hamlet qui apparaît avec une hache dans le crâne : « Voici que vient le fantôme qui m'a fait, la hache encore dans le crâne² ».

En mettant ces éléments en relation, on remarque que l'histoire semble tourner en rond. Le fantôme au crâne fendu du premier tableau pourrait bien être une des figures tuées au quatrième tableau. Staline n'est donc pas le seul qui se fait assassiner. Qu'il s'agisse de ses prédécesseurs Marx et Lénine, ou de Mao qui occupe plus ou moins les mêmes fonctions dans un autre pays, tous peuvent être à la fois le Père assassiné, et l'assassin, censé être un proche du Père. Il s'agit là d'une métaphore illustrant les relations de complot entre celui qui est au pouvoir et celui qui veut lui succéder. L'assassin finit par être assassiné par le fils voulant venger son père, et ce fils devient l'assassin pour le fils d'un autre. Le fils devient le symbole d'une nouvelle idéologie, d'un nouveau pouvoir, mais c'est à son tour d'être assassiné par un de ses frères ou amis, et ce schéma peut se répéter à l'infini. D'ailleurs, cela peut se comprendre également quand on regarde la description de la statue renversée du quatrième tableau : « Le décor est un monument. Il représente, agrandi cent fois, un homme qui a fait l'histoire. La pétrification d'une espérance. Son nom est interchangeable³ ». A l'image de la révolte que Müller nous a décrit et qui ne peut déboucher sur un réel changement, c'est maintenant l'espérance de cette nouvelle idéologie, de ce nouveau système, que Müller juge impossible.

Le constat que fait Müller des possibilités d'avenir du monde communiste semble donc profondément pessimiste. Hamlet le dit dans le premier tableau, après le départ de son fantôme de père : « Les coqs ont été tués. L'aube n'aura plus lieu⁴ ». En d'autres termes, c'est l'aube socialiste qui n'aura plus lieu. En dressant les différents portraits du monde communiste dans lequel il vit, Müller témoigne d'un monde « pétrifié ». Il n'y a plus d'idéologie, ou du moins, elle ne peut plus apporter le changement. Le monde stagne. Les grandes figures sont toutes interchangeables. Dans *Hamlet-machine*, Müller réécrit en partie l'histoire du monde soviétique dans le but de la détruire. Il montre qu'elle n'avance plus, qu'elle n'a peut être jamais vraiment avancé.

¹ op. cit. p. 157

² op. cit. pp. 149-150

³ *Hamlet-machine* p. 153

⁴ op. cit. p. 150

A la fin du quatrième tableau, la dernière didascalie après le meurtre de Marx, Lénine et Mao annonce : « Epoque glaciaire¹ ». Cette didascalie montre que tout est gelé. La glace paralyse le monde. L'idéologie communiste ne bouleversera pas l'avenir. Voilà ce que tend à nous annoncer Müller. Toutefois, si l'avenir n'est pas dans l'idéologie politique, peut être devient-il nécessaire de la chercher ailleurs.

¹ op. cit. p. 157

Partie 2 :

UNE REECRITURE POLITIQUE D'*HAMLET*

2.1 La réécriture du drame shakespearien

Hamlet-machine est avant tout une réécriture d' *Hamlet*. La pièce de Shakespeare constitue un point de départ dans la vie de dramaturge de Müller. Comme l'explique Christian Klein : « La lecture d'*Hamlet* correspond, semble-t-il, à la période où il [Müller] a décidé d'écrire¹ ». Il est donc certain que *Hamlet* est une pièce incontournable dans l'univers littéraire de Müller, et le fait de réécrire cette pièce n'est en rien un choix anodin. L'analyse du procédé de réécriture est donc une étape particulièrement importante pour toute étude d'*Hamlet-machine*. Toutefois, il y a déjà eu des recherches de faites sur ce procédé de réécriture, la plus importante étant justement celle de Christian Klein². Notre travail n'abordera dès lors que brièvement l'analyse du processus de réécriture, en reprenant l'analyse de Klein, ce qui nous sera nécessaire pour le développement de notre propos. Il s'agira ici de relever non seulement ce que Müller emprunte à Shakespeare, mais surtout de voir ce qu'il fait de ces emprunts, et la manière dont il réécrit les éléments du mythe d'*Hamlet*.

2.1.1 La reprise des principaux éléments d'*Hamlet*

Le premier tableau d'*Hamlet-machine* « est une réécriture cursive d'*Hamlet*³ ». En effet, le schéma narratif de la pièce est repris. Voilà comment il se compose d'après l'analyse de Christian Klein :

1. Les funéraires du Roi
2. La complicité amoureuse du frère assassin et de la veuve du Roi
3. La douleur scandalisée d'Hamlet devant la trahison de sa mère
4. Le "délire" d'Hamlet
5. L'apparition du fantôme du Père qui exhorte Hamlet à le venger
6. Les doutes du fils
7. La procrastination du héros
8. L'apparition dans l'ordre d'Horatio, de Polonius, d'Ophelia

¹ KLEIN, Christian. « *Hamlet-machine* ou *Hamlet* revisité par Heiner Müller ». *Réécritures : Heine, Kafka, Celan, Müller*. Grenoble : Presses universitaires, 1989, p. 111

² op. cit. pp. 111-157

³ op. cit. p.115

9. L'entrevue d'Hamlet avec sa mère dans la chambre de celle-ci
10. L'assassinat de Polonius et la destruction de son cadavre¹.

On retrouve tous ces éléments dans tout le monologue du personnage d'Hamlet au premier tableau intitulé « ALBUM DE FAMILLE ». A première vue, on pourrait donc penser que Müller envisage de reprendre simplement les éléments constitutifs du drame. Toutefois, une fois ce premier tableau terminé, le schéma narratif shakespearien disparaît. Dès le début du second tableau, le déroulement de la pièce de Müller ne correspond plus à celui de la pièce de Shakespeare. A partir de ce point, seuls les personnages semblent continuer d'inscrire la pièce dans un procédé de réécriture. En effet, on retrouve dans le second tableau le personnage d'Ophélie. Dans le troisième tableau, Ophélie est accompagnée de Claudius. Hamlet et Horatio sont également présents. Dans le quatrième tableau il n'y a plus que Hamlet, et dans le tableau final, c'est Ophélie qui reste. Toutefois, on retrouve également, à partir du second tableau, différentes petites références à la pièce originelle.

Avant tout, il est important de remarquer qu'*Hamlet-machine* est composée de cinq tableaux, un nombre équivalent au nombre d'actes d'*Hamlet*. Certes les tableaux ne reprennent pas le schéma des actes, mais tout de même, Müller a souhaité découper sa pièce dans un nombre de parties égal à celui de la pièce de Shakespeare. Un élément toutefois semble reprendre le schéma narratif shakespearien, il s'agit de la pièce de théâtre intradiégétique. Chez Shakespeare, Hamlet organise une représentation théâtrale à l'Acte III. Cette mise en abyme du spectacle artistique se retrouve dans la pièce de Müller. Dans le troisième tableau nommé « SCHERZO », le personnage d'Hamlet danse avec Horatio². Bien que la pièce de théâtre soit ici remplacée par une danse, Müller reprend le principe de spectacle artistique dans le spectacle. Claudius, présent au moment de la représentation théâtrale chez Shakespeare est également présent dans ce tableau. Il faut également préciser que le titre du tableau « SCHERZO » fait lui-même référence à un type de danse ou de spectacle dansant.

Un autre élément que l'on retrouve est la référence à un lieu rappelant la mythologie d'Hamlet dans le quatrième tableau. En effet, le titre de ce tableau cite le « GROENLAND³ ». Ce territoire était déjà rattaché au Danemark à l'époque élisabéthaine, et la pièce de Shakespeare se situe dans le royaume du Danemark. Avec cet élément, Müller associe sa propre géographie, à savoir les pays du bloc de l'Est, que l'on

¹ KLEIN, Christian. « *Hamlet-machine* ou *Hamlet* revisité par Heiner Müller ». *Réécritures : Heine, Kafka, Celan, Müller*. Grenoble : Presses universitaires, 1989, p. 111

² *Hamlet-machine*, p. 152

³ op. cit. p. 153

retrouve à plusieurs endroits dans la pièce de manière plus ou moins explicite, à la géographie shakespearienne.

Müller a cherché à ce que le spectateur/lecteur de sa pièce garde constamment à l'esprit le fait qu'il s'agit avant tout une réécriture d'*Hamlet*.

2.1.2 La réécriture des rôles principaux

Les principaux personnages d'*Hamlet* sont présents dans *Hamlet-machine*. Toutefois, ces personnages ne sont pas pour autant identiques à ceux de Shakespeare. Avant tout, notons que seuls deux des personnages sont pourvu de paroles dans la pièce, il s'agit d'Hamlet et d'Ophélie. Les autres personnages ne parlent pas. Dans le premier tableau, c'est le personnage d'Hamlet qui les met en scène en les nommant. Dès lors, on peut se demander si leur présence sur scène est réelle, du moins dans ce premier tableau. En effet, ces personnages (Gertrude et Claudius, Le Père, Horatio et Polonius) ne sont qu'évoqués dans le monologue d'Hamlet. Il ressemblent plus à des apparitions qu'à de véritables personnages. Müller ne donne pas d'indications précises quant à la présence scénique ou non des ces personnages. Seuls les personnages de Claudius et d'Horatio apparaissent réellement dans des didascalies les mettant en scène dans le troisième tableau : « *D'un cercueil dressé portant l'inscription HAMLET I sortent Claudius et, vêtue et maquillée en putain, Ophélie¹* » et « *Un ange sur la nuque : Horatio²* ». Si les autres personnages ne sont pas présents sur la scène, on peut dès lors s'interroger sur la manière dont Hamlet les fait exister.

Dans le premier tableau, Hamlet décrit un par un les personnages. Toutefois, comme nous l'avons indiqué, il n'est pas précisé si ces personnages apparaissent scéniquement ou non. Il pourrait s'agir de spectre, à l'image du fantôme du Père, ou simplement de matérialisation de la pensée d'Hamlet. C'est uniquement la description orale qu'en fait Hamlet qui les rend réels. Toutefois, on peut également imaginer qu'Hamlet feint de les voir vraiment. Il incarnerai dès lors une sorte de fou, se souvenant des gens qu'il a connu, leur redonnant une présence dans sa pensée, et se mettant à parler tout seul, alors qu'il croit leur adresser réellement la parole. La présence de ces personnages en tant que souvenirs dans la tête d'Hamlet peut se comprendre par la mise au passé du premier tableau. En effet, la pièce commence par la phrase : « J'étais Hamlet³ ». Cette première phrase écrite au passé modifie d'entrée

¹ *Hamlet-machine*, p. 152

² loc. cit.

³ op. cit. p. 149

l'image du personnage d'Hamlet. Nous n'avons pas à faire à Hamlet lui-même, mais à un personnage qui « était » Hamlet. Cette mise au passé est évidemment très lourde de sens. Pour Christian Klein :

Il s'instaure alors un dialogue intertextuel dans la tête du spectateur entre un premier schéma narratif, le texte de Shakespeare, et une situation dramatique nouvelle, à savoir qu'au moment où le comédien prononce ces mots, il est déjà quelqu'un d'autre dont l'identité nous intrigue¹.

En effet, Müller ne nous présente pas le personnage d'Hamlet de la pièce originelle, mais un autre personnage qui dans une époque antérieure était le personnage de Shakespeare. L'identité de ce personnage semble se révéler dans le quatrième tableau, avec l'apparition d'une didascalie présentant le rôle de « L'Interprète d'Hamlet² ». L'Interprète redevient Hamlet à la toute fin du quatrième tableau. Müller jongle donc entre ces deux rôles. Le jeu de masque très important dans l'univers de Müller lui permet cet aller-retour entre les deux personnages d'Hamlet et de son Interprète. En effet, le passage d'Hamlet à l'Interprète au début du quatrième tableau se fait après qu'Hamlet « dépose masque et costume³ ». La reprise du rôle d'Hamlet par l'Interprète se fait elle aussi grâce au masque : « L'interprète d'Hamlet revêt costume et masque⁴ ». Müller réécrit donc le personnage d'Hamlet en lui créant une sorte de double avec le rôle de l'Interprète d'Hamlet.

Le personnage d'Ophélie est lui aussi un personnage qui bien qu'inspiré du personnage originel de la pièce de Shakespeare, prend dans la pièce de Müller un rôle bien différent de celui qui lui est attribué dans *Hamlet*. Ophélie apparaît réellement sur scène dans le second tableau, « L'EUROPE DE LA FEMME »⁵. Le premier point très important au sujet de la différence entre l'Ophélie shakespearienne et l'Ophélie müllérienne tient du fait que cette dernière ne meurt pas. Elle le dit dans le tableau deux : « Hier j'ai cessé de me tuer⁶ ». En effet, Müller choisit de garder en vie son Ophélie puisque c'est même elle qui reste sur scène à la fin de la pièce : « *Ophélie reste sur la scène, immobile dans cet emballage blanc*⁷ ». Tout comme son Hamlet, la Ophélie de Müller n'est pas un personnage « unique ». Il y a plusieurs Ophélie. Nous l'avons déjà démontré, Ophélie représente notamment la femme suicidée de l'auteur,

¹ KLEIN, Christian. « *Hamlet-machine* ou *Hamlet* revisité par Heiner Müller ». *Réécritures : Heine, Kafka, Celan, Müller*. Grenoble : Presses universitaires, 1989, p. 117

² *Hamlet-machine*, p. 153

³ loc. cit.

⁴ op. cit. p.156

⁵ op. cit. p. 151

⁶ loc. cit.

⁷ op. cit. pp. 157-158

Inge Müller. Mais le personnage d'Ophélie est également composé de références à d'autres figures célèbres. Florence Baillet notamment répertorie ces figures¹. La première figure à laquelle renvoie Ophélie est celle de Ulrike Meinhof, la célèbre journaliste et terroriste membre de la Bande à Baader et de la Fraction Armée Rouge. Müller témoigne de l'utilisation de l'histoire de la Bande à Baader comme matériel pour écrire *Hamlet-machine*². On remarque la présence d'Ulrike Meinhof dans le monologue du deuxième tableau. Une première fois en parlant de « la femme à la corde³ », qui fait référence à son suicide par pendaison.. Puis cette présence revient quelques lignes plus loin : « Je démolis les instruments de ma captivité la chaise la table le lit. Je ravage le champ de bataille qui fut mon foyer. J'ouvre grand les portes, que le vent puisse pénétrer et le cri du monde⁴ ». Cette partie du texte fait référence à la destruction volontaire de son appartement par Ulrike Meinhof, en jetant notamment ses meubles par la fenêtre, pour « la sortie hors de la vie bourgeoise et l'entrée dans l'illégalité⁵ ». Puis l'on retrouve également la présence de Susan Atkins, la complice de Charles Manson. Müller reconnaît⁶ que la phrase finale de la pièce est une de ses citations : « Quand elle traversera vos chambres avec des couteaux de boucher, vous connaîtrez la vérité.⁷ ». Dans le cinquième tableau, « FURIEUSE ATTENTE / DANS L'ARMURE TERRIBLE / DES MILLENAIRES⁸ », Ophélie déclare : « C'est Electre qui parle⁹ ». Müller place ici une référence non pas à un personnage réel, mais à une figure importante de la mythologie et du théâtre. Pour Florence Baillet, il y a encore une dernière personne à laquelle peut se référer le personnage d'Ophélie, il s'agit de Rosa Luxembourg¹⁰, la célèbre militante d'extrême gauche allemande. Florence Baillet perçoit la présence de Rosa Luxembourg dans « la didascalie de la dernière scène, situant Ophélie au fond de l'eau¹¹ » puisque Rosa Luxembourg après son exécution a été jetée au fond de l'eau. Jean Jourdheuil soutient lui aussi la théorie de la présence de Rosa Luxembourg dans le personnage d'Ophélie¹². En partant du principe qu'Ophélie représente également Rosa Luxembourg,

¹ BAILLET, Florence. *L'utopie en jeu*. Paris : CNRS éditions, 2003. « Une utopie négative ? *Hamlet-machine* de Heiner Müller », p. 86

² MÜLLER, Heiner. *Guerre sans bataille*. Paris : L'Arche, 1996, pp. 249-250

³ *Hamlet-machine*, p. 151

⁴ loc. cit.

⁵ MÜLLER, Heiner. *Guerre sans bataille*. Paris : L'Arche, 1996, p. 250

⁶ loc. cit.

⁷ *Hamlet-machine*, p. 157

⁸ loc. cit.

⁹ loc. cit.

¹⁰ BAILLET, Florence. *L'utopie en jeu*. Paris : CNRS éditions, 2003. « Une utopie négative ? *Hamlet-machine* de Heiner Müller », p. 86

¹¹ *ibid.*

¹² JOURDHEUIL, Jean. « Préambule », *Manuscrits de Hamlet-machine, Transcriptions-traductions*. Paris : Les Editions de Minuit, 2003 , p. 31

on peut dès lors réinterpréter l'expression « Je suis Ophélie. Que la rivière n'a pas gardée¹ » du second tableau. En effet, cette expression peut en premier lieu faire référence à la mort de l'Ophélie shakespearienne, qui se noie au fond d'une rivière, mais peut aussi désormais se référer au fait d'avoir fait disparaître le corps de Rosa Luxembourg au fond de l'eau. Ophélie serait dès lors la Rosa Luxembourg dont le corps est retrouvé, car la rivière ne l'a pas gardée.

L'utilisation par Müller des deux principaux rôles de la pièce de Shakespeare se fait en passant par la réécriture complète de ces deux personnages. Cette réécriture permet d'associer certaines références à ces personnages. Toutefois, en donnant aux personnages d'autres personnalités, il tend notamment leur faire prendre du poids sur le plan des enjeux, principalement politiques qu'ils représentent.

2.2 Les enjeux de la réécriture

Réécrire *Hamlet* n'est pas un acte vierge de conséquences. *Hamlet* est une pièce qui comporte un grand nombre d'enjeux, notamment sur le plan politique. En effet, il s'agit d'une pièce dénonçant initialement la pratique trop fréquente des complots meurtriers et de la trahison au sein des plus hautes fonctions de l'Etat durant la période élisabéthaine. Müller a choisi de changer le contexte du drame d'Hamlet pour le situer dans l'Europe communiste, son époque contemporaine. Ce parti pris révèle la volonté chez Müller de comparer ces deux périodes, ou plutôt de les mettre en relation pour essayer de dévoiler leurs ressemblances. Nous avons vu qu'en réécrivant l'histoire de ces pays, il dénonce la stagnation et la pétrification du système socialiste. Toutefois, il y a également d'autres enjeux qu'il faut prendre en compte. Nous allons voir en quoi la réécriture d'*Hamlet* interroge le monde communiste contemporain de Müller quant à une éventuelle possibilité de sortir de la pétrification et de la stagnation des utopies.

2.2.1 La destruction du drame

Ma seule préoccupation lorsque j'écris du théâtre c'est de détruire les choses. Trente années durant *Hamlet* a été pour moi une véritable obsession. J'ai donc écrit un texte bref, *Hamlet-machine*, pour essayer de détruire *Hamlet*².

¹ *Hamlet-machine*, p. 151

² MÜLLER, Heiner. « Murs » (1981), entretien avec Sylvère Lotringer, *Erreurs choisies, Textes et entretiens*. Paris : L'Arche, 1988 pp. 81

Hamlet-machine commence par une phrase mise au passé. Le personnage d'Hamlet, en parlant au passé sort de l'action pour atteindre la narration. Il nous annonce que sur la scène, le drame d'Hamlet ne va pas être joué, mais va plutôt être raconté. Tout le premier tableau raconte donc une histoire qui s'est déjà déroulée. La seconde phrase d'Hamlet, au début de la pièce, se termine par « dans le dos les décombres de l'Europe¹ ». Cette partie de la phrase n'a pas de temps visible. Bien sûr, elle peut correspondre au même temps que le reste de la phrase, le passé, de telle sorte qu'elle signifierait qu'au moment de son drame, Hamlet était dans une époque en ruine. Cependant, on peut également interpréter cette phrase comme une indication du temps présent dans lequel se trouve le Hamlet qui nous parle. Dès lors, nous comprenons que la pièce que nous regardons/lisons se situe après une catastrophe originelle. Si c'est bien le cas, et que la pièce commence à la suite d'une catastrophe qui a déjà eu lieu, alors le drame ne peut plus exister. Comme l'explique Hélène Kunst :

Hamlet, qui, paradoxalement pour un personnage de théâtre, s'exprime au passé, donne congé au drame shakespearien en même temps qu'il inscrit la pièce dans une logique rétrospective².

Hamlet est confronté à une situation dont il ne peut plus sortir. Quoiqu'il fasse, il lui est impossible d'agir sur le drame puisque celui-ci a déjà eu lieu. Quand il dit au tout début de la pièce qu'il parlait « avec le ressac³ », Hamlet fait référence à un discours qui tourne en rond. Le ressac est ici une métaphore de ce discours qui n'aboutit à rien. En effet, le phénomène maritime naturel qu'est le ressac correspond aux allers-retours des vagues sur elles-mêmes quand elles se brisent contre un obstacle. En parlant au ressac, Hamlet parle avec son propre écho qui lui revient perpétuellement. Il ne peut que répéter les actions qu'il a déjà effectuées auparavant. Voilà pourquoi tout son texte dans l'« ALBUM DE FAMILLE » s'inscrit dans un temps passé. Les personnages qu'il cite dans ce passage peuvent donc être vus plus comme de simples souvenirs appartenant à la mémoire d'Hamlet, que comme des rôles à part entière qui entrent en scène et ressortent l'un après l'autre. Hamlet sait à l'avance ce que va faire chaque personnage parce qu'il les a déjà vu agir, et c'est pour cela qu'il peut les mettre en scène. Hamlet est le metteur en scène de son propre drame qui a déjà eu lieu. Dans cette optique, la

¹ *Hamlet-machine*, p. 149

² KUNTZ, Hélène, « une mise en crise de la forme européenne ». *La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, Louvain-la-neuve : Etudes théâtrales, 2002, p. 121

³ *Hamlet-machine*, p. 149

situation stagne parce qu'il n'y a aucune possibilité de sortir de cette boucle sans fin. La problématique de l'espérance irréalisable est là encore mise en avant.

Müller a toutefois choisi de donner au personnage d'Hamlet une sorte de double représenté par l'Interprète d'Hamlet. Ce personnage apporte une seconde voix à Hamlet. Si le Hamlet du premier tableau ne peut pas sortir de son propre drame qu'il rejoue à l'infini et qu'en cela il n'y aura pas de possible renouveau puisque : « L'aube n'aura plus lieu¹ », l'Interprète d'Hamlet dans le quatrième tableau refuse quant à lui le drame. Il se présente de la sorte : « Je ne suis pas Hamlet. Je ne joue plus de rôle. Mes mots n'ont plus rien à me dire. Mes pensées aspirent le sang des images. Mon drame n'a plus lieu² ». Ainsi, l'Interprète sort du rôle d'Hamlet. Cette sortie s'explique par le manque d'intérêt porté au drame : « Derrière moi plantent le décor des gens que mon drame n'intéresse pas pour des gens qu'il ne concerne pas. Moi non plus, il ne m'intéresse plus. Je ne joue plus³ ». Müller met ici en avant une nouvelle problématique, tout autant pessimiste que les précédentes : la perte d'intérêt pour le drame.

Cette perte d'intérêt peut s'expliquer notamment par la perte du dialogue. Il n'y a presque aucun dialogue dans la pièce. Les personnages s'expriment à l'aide de monologues. Dès la deuxième phrase de la pièce, Müller met en avant cette destruction du dialogue. Son personnage d'Hamlet dit : « Je parlais avec le ressac BLABLA⁴ ». Ce premier dialogue est tronqué, Hamlet ne nous dit pas ce qu'il contenait, et à sa place c'est le terme « BLABLA » qui vient témoigner de ce que le dialogue n'aurait été que simple bavardage. « Mes mots n'ont plus rien à me dire⁵ ». Les mots n'ont plus de sens nouveau à découvrir, ils sont épuisés. Nous l'avons vu, dans le premier tableau déjà le discours d'Hamlet ne mène plus à rien. Dès lors, qu'il s'agisse d'Hamlet ou de son Interprète, les personnages masculins de cette pièce n'ont plus rien de neuf à exprimer, ils ne peuvent plus que ressasser un discours trop de fois entendu. Le dialogue n'est plus possible, les paroles d'Hamlet n'ont plus de sens, et son drame se répète continuellement. Qu'Hamlet et l'Interprète choisissent ou non de correspondre au schéma narratif du drame shakespearien, en vengeant ou non le Père, le drame finit toujours par revenir à son point de départ. Si le personnage du Père est interchangeable comme nous l'avons déjà vu, le personnage d'Hamlet le devient lui aussi. Ainsi, Müller vient démontrer que les hommes, en n'étant plus capable de dialoguer, n'apportent pas

¹ *Hamlet-machine*, op.cit p. 150

² op. cit. 153

³ op. cit. p. 153

⁴ op. cit. p. 149

⁵ op. cit. p. 153

de réel changement mais qu'ils se contentent de répéter le même schéma originel, plongeant ainsi leur monde dans un état de stagnation.

2.2.2 Un changement possible du côté des victimes

On peut construire beaucoup de choses à partir d'*Hamlet-machine*. Tout d'abord, l'incapacité au dialogue est à coup sûr un signe de stagnation. Et si rien n'avance du côté des hommes, il faut que l'inventivité vienne des femmes. Et ainsi de suite. Lénine a toujours dit, le mouvement vient des provinces, et la femme est la province de l'homme¹.

Avec cette déclaration faite dans son autobiographie, c'est de manière très explicite que Müller place dans les rôles de femmes présents dans la pièce, tout un enjeu de création d'une parole nouvelle. Les personnages féminins sont au nombre de deux dans *Hamlet-machine*, il y a Gertrude, la mère d'Hamlet, mais aussi et principalement Ophélie. Cette dernière, comme nous l'avons vu, est le seul personnage féminin à être pourvu d'une parole explicite. Toutefois, le personnage d'Ophélie, grâce encore une fois au jeu de masques et de rôles que développe Müller, n'est pas la seule personnalité féminine à s'exprimer dans la pièce. Rappelons-le, Ophélie prend dans un premier temps, au deuxième tableau, les rôles de Rosa Luxembourg, d'Ulrike Meinhof et d'Inge Müller. Par la suite, dans le quatrième tableau, elle revêt le masque d'Electre.

Toutes ces femmes sont d'une manière ou d'une autre des victimes. Ce terme de « victimes » est utilisé dans le dernier tableau par Ophélie/Electre : « C'est Electre qui parle.[...] Au nom des victimes² ». Ophélie/Electre devient donc la porte parole des autres rôles d'Ophélie. Voilà pourquoi nous estimons utile de répertorier en quoi elles peuvent se qualifier de « victimes ». La première de toute, celle de la pièce originelle de Shakespeare, Ophélie, est la victime de son funeste destin. Elle se retrouve confrontée à une sorte de choix cornélien qui la pousse à choisir entre Hamlet, l'homme qu'elle aime et auquel elle est promise, et Laertes, son frère, bien décidé à tuer Hamlet pour venger l'assassinat de leur père Polonius. Perdant la raison, elle choisit le suicide pour échapper à cet autre choix auquel elle ne saurait se résigner. Rosa Luxembourg à quant à elle été la victime de la répression policière brutale. Elle fut tuée par les militaires aux ordres du pouvoir politique en place, pouvoir contre lequel elle s'opposait. Ulrike Meinhof, qui se serait suicidée dans sa cellule, est elle la victime à la fois de la brutalité policière mais aussi de sa situation de prisonnière, qui l'a maintenant enfermée à partir du moment où

¹ MÜLLER, Heiner. *Guerre sans bataille*. Paris : L'Arche, 1996, p. 250

² *Hamlet-machine*, p. 157

la police à réussi à l'arrêter. Le dernier masque de femme victime porté par Ophélie est celui d'Electre. Electre est elle aussi la victime d'un funeste destin, hérité dans son cas d'une malédiction divine qui pèse sur sa famille.

La présence d'Electre dans une réécriture d'*Hamlet* permet de mettre l'accent sur la ressemblance entre l'histoire de ces deux personnages. En effet, comme le père d'Hamlet, celui d'Electre est tué à la suite d'un complot politique. Pour Electre, c'est l'amant de sa mère qui tue son père pour prendre sa place tant dans sur le trône que dans le lit conjugal. Pour Hamlet, bien que la culpabilité de sa mère dans le meurtre ne soit pas prouvée, le soupçon reste très présent, d'autant que sa mère s'est remariée à l'assassin. Comme pour Hamlet, la question de la vengeance se pose alors à Electre. Dans son cas, c'est son frère Oreste qui passe à l'acte en tuant le premier assassin mais Electre est la témoin et complice de l'acte. Enfin, dans ces deux cas, la mère finit par mourir elle aussi laissant Hamlet et Electre orphelins. Alors que le personnage d'Hamlet semble avoir disparu dans le cinquième tableau d'*Hamlet-machine*, on peut, grâce à cette analyse, le voir réapparaître en filigrane à travers le masque d'Electre. Ce masque est donc porté par les deux personnages de la pièce puisque le rôle d'Electre est dès lors endossé à la fois par Ophélie et par Hamlet.

Toutefois, il y a une différence importante entre Hamlet et Electre, c'est bien évidemment que cette dernière reste en vie, alors que le personnage d'Hamlet meurt dans la pièce de Shakespeare. Dans *Hamlet-machine*, en plus d'Electre, ce sont tous les autres rôle d'Ophélie qui reste également en vie. En effet, Ophélie le clame : « Hier j'ai cessé de me tuer¹ ». Müller effectue donc une seconde rupture importante avec le drame shakespearien. Nous avons vu que le drame de l'Interprète d'Hamlet n'avait plus lieu, mais nous voyons ici que le drame d'Ophélie n'a plus lieu lui non plus. En refusant de se tuer, Ophélie refuse de se soumettre à son funeste destin. Ce refus de s'en tenir à son destin, au drame originel prévu par Shakespeare, tient d'un tout autre enjeu que celui exprimé par la rupture avec le drame de l'Interprète. En effet, ce dernier se voit contraint de ne plus vivre son drame parce que celui-ci n'intéresse plus personne. Il « n'a pas eu lieu² » parce que « Le manuscrit s'est perdu. Les comédiens ont accroché leurs visages au clou du vestiaire³ ». Le drame de l'Interprète correspond à celui personnage d'Hamlet, à ce drame qui se répète sans cesse, qui stagne. Le refus d'Ophélie de s'en tenir à son drame n'est pas forcé, il provient d'un choix. Ce refus correspond à un

¹ *Hamlet-machine*, p. 151

² op. cit. p. 155

³ ibid.

soulèvement. Dans le second tableau, Ophélie et les différentes figures féminines qu'elle incarne choisissent de se soulever, de ne plus obéir à leur destin :

Hier j'ai cessé de me tuer. Je suis seule avec mes seins mes cuisses mon ventre. Je démolis les instruments de ma captivité la chaise la table le lit. Je ravage le champ de bataille qui fut mon foyer. J'ouvre grand les portes, que le vent puisse pénétrer et le cri du monde. Je casse la fenêtre. De mes mains sanglantes je déchire les photographies des hommes que j'ai aimés et qui ont usé de moi sur le lit sur la table sur la chaise sur le sol. Je met le feu à ma prison. je jette mes vêtements au feu. [...] Je vais dans la rue, vêtue de mon sang¹.

Cette description d'un soulèvement peut bien évidemment faire référence à un soulèvement féministe. Les femmes de « L'EUROPE DES FEMMES », nom donné à ce second tableau de la pièce, arrivent à « aller dans la rue ». Cette image de la descente dans la rue est la métaphore de la manifestation. Les femmes arrivent à manifester, à se soulever, alors que les hommes ne le pouvaient pas comme en témoigne l'impossibilité du drame dans le quatrième tableau. Comme Müller l'a expliqué : « Et si rien n'avance du côté des hommes, il faut que l'inventivité vienne des femmes. Et ainsi de suite. Lénine a toujours dit, le mouvement vient des provinces, et la femme est la province de l'homme². » Müller affirme clairement sa position en permettant un soulèvement aux femmes de sa pièce, là où ses hommes s'en virent privés. Il semble défendre l'idée que toutes les manifestations, révoltes et soulèvements effectués par les hommes depuis la création du bloc de l'Est et de l'apparition de l'idéologie communiste ont tous fini par échouer puisque comme il l'a démontré, ces soulèvements sont pris au piège d'une logique de stagnation et de pétrification, ils sont de pâles copies les uns des autres. L'espoir de Müller réside alors dans un soulèvement qui partirait d'une autre grande classe de la population, les femmes.

L'exemple du soulèvement des femmes ne correspond pas simplement à une prise de position féministe. Müller voit le changement possible de la part de tous ceux qui sont à « la province³ » de ceux qui occupent les classes dirigeantes et pensantes, et qui sont entrés dans le processus de stagnation. Cette opposition entre ces deux camps se retrouve dans l'opposition entre l'Interprète d'Hamlet et Ophélie/Electre. En effet, là où le premier fait référence aux « comédiens⁴ », Ophélie/Electre en appelle aux « victimes⁵ ». Nous voyons dans les comédiens, la métaphore des personnes qui ont le

¹ *Hamlet-machine*, pp. 151-152

² MÜLLER, Heiner. *Guerre sans bataille*. Paris : L'Arche, 1996, p. 250

³ *ibid.*

⁴ *op. cit.* p. 155

⁵ MÜLLER, Heiner. *Guerre sans bataille*. Paris : L'Arche, 1996, p. 157

pouvoir de faire l'action, le pouvoir d'agir. Le drame est joué par les comédiens. Les victimes quant à elles sont dans une position de soumission au drame. Elles le subissent et ne peuvent initialement pas agir sur son déroulement. L'Interprète d'Hamlet déclare : « Je ne veux plus manger boire respirer aimer une femme un homme un enfant un animal. Je ne veux plus mourir. Je ne veux plus tuer¹ ». Ophélie/Electre quant à elle répond de la manière suivante : « A bas le bonheur de la soumission. Vive la haine, le mépris, le soulèvement, la mort² ». Ces deux déclarations semblent se répondre l'une à l'autre. Cela témoigne là aussi que ceux qui peuvent agir tendent à ne plus le faire, alors que ceux qui sont soumis n'attendent qu'une seule chose, de pouvoir enfin passer à l'action.

Müller interroge donc la capacité à se révolter des différents groupes de personnages de sa pièce. Après l'impossibilité à construire du neuf de l'idéologie communiste, ce sont cette fois les acteurs de ce système qui semblent également être pris dans la stagnation. Un éventuel bouleversement semble possible du côté des oubliés et des victimes, ici représentés par les femmes. Toutefois, la toute fin du texte semble encore une fois briser une éventuelle espérance. La pièce se termine sur une citation emprunté à Susan Atkins, une meurtrière membre de la *Family* de Charles Manson : « Quand elle traversera vos chambres avec des couteaux de boucher, vous connaîtrez la vérité³ ». Ce présage funeste vient donc remettre en question le peu d'espoir que les « victimes » avaient réussi à créer. Cet ultime rôle d'Ophélie en appelle à la folie meurtrière. Dès lors, le message semble clair : si les acteurs n'agissent pas et laissent les victimes se soulever, alors ce soulèvement sera meurtrier. L'annonce de cette éventuelle catastrophe vient alors fermer la boucle du déroulement de la pièce. Si la catastrophe meurtrière prend place à la fin du texte, mais que dès le premier tableau, la pièce est placée dans le contexte passé d'une catastrophe qui a déjà eu lieu, c'est qu'une fois encore Müller nous révèle le cercle sans fin duquel rien ne semble réussir à se détourner pour offrir un autre avenir. Si ni les institutions, ni les dirigeants, ni le peuple n'arrive à ce sortir seul de cette stagnation, alors c'est le moment de chercher une aide extérieure, qui peut être se trouve dans le médium qui arrivera à mettre en place de nouveaux enjeux pour permettre de relancer l'évolution du système.

¹ *Hamlet-machine*, p. 156

² op. cit. p. 157

³ loc.cit.

Partie 3 :

LE MANIFESTE D'UNE NOUVELLE DRAMATURGIE ?

3.1 La réécriture des théories brechtiennes

Dans son ouvrage critique *Heiner Müller et le « Lehrstück¹ »*, Francine Maier-Schaffer rapporte cette citation de Müller : « On ne peut plus traduire Shakespeare si l'on exclut Brecht et les nouvelles possibilités linguistiques qui se sont ajoutées² ». Müller a travaillé à une traduction d'*Hamlet* quelques mois seulement avant d'entamer l'écriture d'*Hamlet-machine*. En partant de ce fait et de la déclaration rapportée ci-dessus, nous ne pouvions en aucun cas aborder l'étude de cette pièce, sans envisager une analyse de l'influence qu'a pu avoir Brecht sur l'oeuvre. Qui plus est, si l'on se réfère à sa biographie et à ses nombreux entretiens, on remarque que Brecht est la principale référence dramaturgique de Müller. Bien sûr, cela ce comprend notamment par le fait que tout deux sont des hommes de théâtre est-allemand. Müller a d'ailleurs cherché à travailler au Berliner Ensemble sous la direction de Brecht, mais cela n'a pas eu lieu. L'influence de Brecht sur la dramaturgie allemande et européenne d'après guerre est très importante. Avec celles de Stanislavski et de Meyerhold, ses théories sur le théâtre sont encore aujourd'hui parmi les plus utilisées dans le monde occidental. Dès lors, en écrivant quelques mois avant *Hamlet-machine*, une lettre appelée « *Adieu à la pièce didactique³* », en référence à la théorie majeure de la dramaturgie brechtienne, Müller sait pertinemment que la pièce qu'il commence à créer sera particulièrement ancrée dans une remise en question des théories de celui qui fut l'un de ses modèles. Nous allons ainsi tenter de faire ressortir les éléments qui se rapportent aux théories brechtiennes dans cette pièce et de voir ce qu'en fait Müller en essayant d'y superposer ses propres théories.

3.1.1 La « distanciation müllérienne »

¹ MAIER-SCHAEFFER, Francine. *Heiner Müller et le « Lehrstück »*. Berne : Peter Lang SA, 1992. - 373 p. - (Collection Contacts, Theatrica, 12).

² op. cit. p. 238

³ MÜLLER, Heiner. *Hamlet-machine et autres pièces*. Paris : Les Editions de Minuit, 1979/1985. « Adieu à la pièce didactique » (1977), pp. 67-68

Brecht est notamment célèbre pour sa théorie sur la distanciation¹ (V-Effekt ou Verfremdungseffekt). Le principe est notamment de sortir le public de sa confortable position de spectateur en lui dévoilant les mécanismes du spectacle. Il s'agit également pour l'acteur de ne pas s'identifier à son personnage². Müller, dès les premiers mots de sa pièce, reprend cette théorie. Faire dire à son premier comédien présent sur scène « J'étais Hamlet », c'est appliquer la règle de la distanciation à la lettre. L'acteur annonçant qu'il « est » (ou « était » dans le cas présent) un personnage, met directement le spectateur face à sa double situation sur la scène : à la fois comédien et personnage. Müller fait de même avec le personnage d'Ophélie au début du deuxième tableau. L'actrice incarnant Ophélie se présente également en tant que personnage. Toutefois, Müller semble également pousser plus loin cette pratique de la distanciation grâce au jeu de masques et de rôles présent dans sa pièce. Dans le troisième tableau, le comédien quitte son costume et son masque³ et se montre uniquement en tant que comédien. De plus il explicite par son texte son retour à son statut de comédien en disant « Je ne suis pas Hamlet ». Dès lors le spectateur peut comprendre que le comédien a quitté le rôle qu'il interprétait. Le retour du comédien nommé à son rôle à la fin de ce même tableau se fait également sur la scène⁴. Ainsi le spectateur est le témoin de la reprise du rôle. Le spectateur comprend directement quand il se trouve face au personnage ou face au comédien. Quand le changement de rôle n'a pas lieu sur la scène face au spectateur, Müller revient à la présentation orale du rôle qu'il va jouer par le comédien. C'est le cas au début du dernier tableau. Quand la comédienne qui incarne Ophélie entre en scène, elle n'est plus Ophélie. Elle joue « Electre ». Dès lors, ses premiers mots sont : « C'est Electre qui parle⁵ ». Müller réutilise pleinement la théorie de la distanciation dans ces différents exemples, et semble à première vue inscrire sa pièce dans la continuité de la tradition dramaturgique brechtienne.

Lier sa dramaturgie à celle de Brecht, c'est également un choix politique. La pensée théâtrale de Brecht est une pensée partisane. Alors que le théâtre dramatique courant tend à toucher les sentiments du spectateur, le théâtre épique de Brecht, dans lequel se retrouve le principe de distanciation, cherche quant à lui à toucher le

¹ BRECHT, Bertolt. *Ecrits sur le théâtre*. Paris : Gallimard : L'Arche, 2000, « Petit organon pour le théâtre », pp. 351-390

² Nous ne développons pas plus les principes de la théorie de la distanciation car nous estimons qu'elle est en règle générale, bien connue des personnes intéressées par le type de texte que nous étudions ici. Il en ira de même des autres théories majeures de la dramaturgie brechtienne que nous évoquerons. Dans le cas contraire, nous invitons nos lecteurs à se référer à l'ouvrage présenté dans la note ci-dessus, aux chapitres liés à la théorie recherchée.

³ *Hamlet-machine*, p. 153

⁴ op. cit. p. 156

⁵ op. cit. p. 157

spectateur par la raison. Eveiller la raison du spectateur, au lieu de simplement stimuler et divertir son esprit, c'est le but de la mise en avant du théâtre épique sur le dramatique. Brecht et ses disciples considéraient notamment que le théâtre devait éveiller le spectateur et l'acteur. Il s'agit là d'une idée marxiste, de tenter au maximum d'éveiller le peuple à la réflexion par différents moyens, dont l'art et le théâtre comme médium permettant d'atteindre un large public. En s'en tenant à la théorie brechtienne, Müller va ici mettre en avant les liens de sa pièce au monde communiste. Comme il l'a fait en citant des éléments historiques profondément en rapport à la « mythologie soviétique », Müller rend hommage à la pratique artistique « traditionnelle » de cette idéologie.

3.1.3 Un adieu au « Lehrstück »

Le « Lehrstück », nom originel de la « pièce didactique » a pour principe de créer des pièces à but pédagogique. Il s'agit là d'une des autres principales théories théâtrales brechtiennes. Müller avec sa lettre *Adieu à la pièce didactique* tente d'amorcer une première critique de ce type de théâtre. Dans *Hamlet-machine*, la critique contre la pièce « brechtienne » est plus directe. Pour Müller il est indispensable de dresser une analyse critique du théâtre brechtien. Il conclue d'ailleurs son court essai sur Brecht par l'indication : « Faire usage de Brecht sans le critiquer, c'est le trahir¹ ». Dans *Hamlet-machine*, la critique de Brecht apparaît peu avant la fin du quatrième tableau, dans la bouche de l'Interprète d'Hamlet : « Mes pensées sont des plaies dans mon cerveau. Mon cerveau est une cicatrice. Je veux être une machine. Bras pour saisir jambes pour marcher aucune douleur aucune pensée² ». Il faut savoir que l'une des particularités de la pièce didactique est qu'elle n'a pas besoin d'être vue pour être pédagogique. L'enseignement vient en jouant la pièce et non exclusivement en la regardant. Le comédien qui prononce le texte de Müller est à ce moment de la pièce présent sur la scène en tant qu'Interprète, il n'incarne donc plus de personnage. Il serait donc tout à fait apte à bénéficier de l'enseignement d'une pièce didactique. Toutefois, l'Interprète rejette l'idée de penser : « mes pensées sont des plaies dans mon cerveau. [...] Je veux être une machine. [...] aucune douleur aucune pensée³ ». Ce refus de penser, ce refus de la pensée, devient ici un refus de l'apprentissage de la pièce didactique. Si le comédien arrête de penser, il ne peut pas tirer l'enseignement de la pièce.

¹ MÜLLER, Heiner. « Fatzer ± Keuner » (1980). *Erreurs choisies, Textes et entretiens*. Paris : L'Arche, 1988, p. 35

² *Hamlet-machine*, p. 156

³ *ibid.*

En critiquant ainsi Brecht, on peut remarquer que Müller, qui l'avait précédemment utilisé en se référant à la distanciation pour citer le monde communiste et son idéologie, va, en apportant une vision critique des théories brechtiennes, apporter une critique du monde communiste. En effet, nous avons vu préalablement comment Müller dénonçait la stagnation de la pensée dans le bloc de l'Est et il semble reprendre cette dénonciation ici. C'est la pièce didactique qu'il estime désormais comme un symbole de la stagnation.

Dans *Adieu à la pièce didactique* Müller dresse ce triste constat de la situation actuelle¹ de ce type de pièce :

Que reste-t-il. Des textes solitaires en attente d'histoire. Et la mémoire trouée, la sagesse craquelée des masses menacée d'oubli immédiat. Sur un terrain où la leçon (Lehre) est si profondément enfouie et qui en outre est miné, il faut parfois mettre la tête dans le sable (boue pierre) pour voir plus avant. Les taupes ou le défaitisme constructif.²

Pour Müller, la pièce didactique ne peut plus être synonyme d'avenir. A l'image de beaucoup d'autres théories et idéologies du monde communiste, cette pratique du théâtre est pétrifiée et elle ne pourra en aucun cas se sortir de cette stagnation. Müller signe une sorte de discours funèbre en l'honneur du théâtre de Brecht, en lui rendant hommage dans un premier temps, puis en constatant qu'il n'a plus de réel avenir politique. S'agissant d'un théâtre prônant l'une de ses principales raisons d'être dans le monde politique et partisan, on peut donc dire que Müller constate finalement la mort idéologique du théâtre brechtien. Sa forme étant dépassée, il convient de chercher, semble-t-il, à créer une nouvelle forme de théâtre.

3.2 Une nouvelle forme théâtrale

Heiner Müller apporte de sérieuses critiques quant à la forme théâtrale des pièces de Brecht. Il considère que ce type de théâtre, le théâtre épique et ses pièces didactiques, est entré dans un processus de stagnation, qu'il n'avance plus alors qu'initialement sa forme révolutionnaire était censée lui permettre de témoigner des nouvelles idéologies. Avec une pièce dont la structure formelle semble à première vue

¹ Nous faisons ici référence à l'époque où la lettre a été écrite, à savoir 1977, époque également de l'écriture d'*Hamlet-machine*.

² MÜLLER, Heiner. *Hamlet-machine et autres pièces*. Paris : Les Editions de Minuit, 1979/1985. « Adieu à la pièce didactique » (1977), p. 68

plus que déroutante, Müller semble finalement établir devant son spectateur/lecteur les bases d'une nouvelle forme théâtrale. Nous allons tenter de la déchiffrer.

3.2.1 Une écriture chorale

« C'est exact, *Hamlet-machine* est un texte pour chœur, c'est une expérience collective, pas une expérience individuelle¹ » expliquait Müller en 1988. La présence du chœur dans la pièce n'est cependant explicite qu'à deux seuls moments, le premier étant dans la didascalie d'ouverture du second tableau : « OPHÉLIE (CHOEUR/HAMLET)² ». L'apparition d'une parole chorale à cet endroit permet notamment d'accentuer la multiplicité des rôles de ce deuxième tableau. Les masques des femmes suicidées, des victimes, qui décident de prendre leur drame en main dans cette « EUROPE DE LA FEMME » sont alors portés non plus par Ophélie toute seule, mais également par tout un collectif. Hamlet et son Interprète n'ont pas pu atteindre le « temps du soulèvement³ ». Le premier, dans le premier tableau, n'avait personne plus personne pour jouer son drame avec lui, il n'avait que ses souvenirs ; le second, dans le quatrième tableau, finissait par se retrouver seul après l'abandon de ses comédiens, et dès lors son drame ne pouvait pas non plus avoir lieu. Les femmes du second tableau quant à elles vont « dans la rue⁴ », elles accèdent au temps du soulèvement. On peut dès lors voir que cette parole chorale semble être la clef de cette réussite.

Mais ne concluons pas trop vite quant au possible espoir que semble apporter la présence du chœur. Une seconde parole chorale est mentionnée explicitement dans la pièce. A la fin du quatrième tableau, les trois personnages de Marx, Lénine et Mao parlent eux aussi de manière chorale : « *Marx Lénine Mao. Disent en même temps, chacun dans sa langue, ce texte. IL FAUT BOULEVERSER TOUT LES RAPPORTS DANS LEQUELS LES HOMMES*⁵ ». Alors que les femmes du deuxième tableau incarnent la possibilité du soulèvement, ces trois figures symbolisent quant à elles la pétrification de l'espérance. Dès lors, la présence du chœur est entièrement remise en question. Le chœur n'est plus le moyen nécessaire au soulèvement, puisqu'on découvre que ceux qui sont le symbole de la stagnation disposent également de la parole chorale. D'ailleurs, si

¹ MÜLLER, Heiner. « Allemand, dites vous ? » (1988), entretien avec Sylvère Lotringer. *Fautes d'impression, Textes et entretiens*. Paris : L'Arche, 1991, p. 92

² *Hamlet-machine*, p. 151

³ op. cit. p. 153

⁴ op. cit. p. 152

⁵ op. cit. p. 156

l'on s'en réfère aux manuscrits de la pièce¹, on découvre un projet avorté de Müller qui consistait à placer une parole chorale à deux autres endroits de la pièce. C'est le personnage d'Hamlet qui ces deux fois se voyait accompagné d'un chœur. Dans un premier temps c'était dans le premier tableau :

I'M GOOD HAMLET GI'ME A CAUSE FOR GRIEF
AT THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW
RICHARD THE THIRD THE PRINCEKILLING KING
OH MY PEOPLE WHAT HAVE I DONE UNTO THEE
SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE
LETS DELVE IN EARTH AN BLOW HER AT THE MOON²

Le second projet choral avait lieu quant à lui dans le quatrième tableau :

HAMLET LE DANOIS PRINCE ET PATURE DES VERS TREBUCHANT
DE TROU EN TROU VERS L'ULTIME TROU SANS PLAISIR
DANS LE DOS LE FANTOME QUI L'A FAIT
VERT COMME LA CHAIR D'OPHELIE EN COUCHES
ET JUSTE AVANT LE TROISIEME CHANT DU COQ UN FOU
DECHIRE L'HABIT A GRELOTS DU PHILOSOPHE
UN CHIEN SANGUINAIRE REPLET SE GLISSE DANS LA CUIRASSE³

En remarquant ces deux projets inachevés, et en considérant les trois images du quatrième tableau qui parlent en même temps comme un chœur, on peut envisager le chœur comme étant simplement le symbole scénique du groupe. La parole chorale serait ainsi simplement l'expression du regroupement des personnages en deux groupes distincts. Il y a d'une part comme nous l'avons déjà vu, le groupe des « comédiens », avec Hamlet et l'Interprète, symbolisant le groupe dirigeant qui est dans la stagnation, et de l'autre côté, les « victimes », représentés par Ophélie et ses autres rôles de femmes, qui lui tend à se soulever, mais ne semble capable de le faire que dans la violence et la destruction. Alors que les pièces didactiques et dramatiques qui parfois utilisent la forme chorale, le font en opposant généralement un individu à un groupe, Müller va ici supprimer l'individu, au profit du groupe, témoignant ainsi du fait qu'un personnage ne peut jamais être seul, qu'il est toujours le symbole d'une idéologie plus vaste.

¹ JOURDHEUIL, Jean. « Préambule », *Manuscrits de Hamlet-machine, Transcriptions-traductions*. Paris : Les Editions de Minuit, 2003 , p. 29

² *Hamlet-machine*, p. 149

³ op. cit. p. 156

3.2.2 Vers une nouvelle esthétique « lyrique »

Cette binarité présente dans le texte, avec les deux groupes de paroles, se retrouve également dans la forme de la pièce. La pièce, est construite en cinq tableaux qui possèdent des liens entre eux. A l'instar d'un poème, dont les différents vers se renvoient l'un à l'autre, les cinq tableaux *d'Hamlet-machine* se disposent selon une forme qui les lie deux à deux. Ainsi, le premier tableau, est rattaché au quatrième, et le second va avec le dernier, tout articulé au tour d'un tableau central. En effet, il y a d'un côté les tableaux des « hommes » avec Hamlet et l'Interprète et ceux des « femmes » avec Ophélie et les différents rôles qu'elle incarne. C'est deux groupes se retrouvent au centre de la pièce. Les premier et quatrième tableaux sont ceux de la stagnation, les deuxième et cinquième, ceux du possible soulèvement des « victimes ». Le tableau central est celui qui les articule. Ophélie et Hamlet y échangent leurs costumes :

HAMLET *les mains devant le visage* :
Je veux être une femme.
*Hamlet met les vêtements d'Ophélie*¹.

Cet échange de costume vient témoigner ici du fait que tout deux peuvent se remplacer l'un l'autre. Müller témoigne alors de l'impossibilité d'une sortie du schéma de rapport de force entre les « comédiens » et les « victimes ». Si les victimes deviennent un jour comédiens et se soulèvent en agissant, le système qu'ils vont instaurer mettra les anciens comédiens en position de victimes, et cela peut recommencer à l'infini. Cette structure qui renvoie les éléments entre eux fait penser à une structure poétique.

La référence à la poésie est très présente dans la pièce. Tout d'abord il faut bien remarquer qu'il y a dans la langue originale un rythme dans le discours qui ne se retrouve pas très bien dans les traductions. Les sonorités sont plus harmonieuses. La ponctuation, quant elle est présente, donne un rythme de lecture au texte qui vient l'embellir. Il y a une vraie recherche d'esthétisme dans l'écriture. Müller utilise des techniques dérivées de la poésie pour composer son texte. L'utilisation de rappels continus de certains mots, de certaines expressions ou de certaines images fait penser au procédé parfois utilisé en poésie. On retrouve par exemple les nombreuses répétitions du terme « Nausée² » (Ekel dans la version originale) dans un passage du quatrième tableau. Ce terme vient donner un rythme sonore au passage dans lequel il est situé. Un

¹ *Hamlet-machine*, p. 152

² op. cit. p. 155

autre exemple se retrouve lui aussi dans le quatrième tableau, avec la triple déclinaison du mot « drame » dans le discours de l'interprète: « Mon drame n'a plus lieu », « Mon drame, s'il avait encore lieu » et « Mon drame n'a pas eu lieu ». Cette déclinaison d'une même phrase au trois temps différents, le présent, le conditionnelle et le passé, vient elle aussi apporter un rythme au discours. Ces procédés de mise en rythme du discours par l'utilisation multiple de mêmes termes, sont des procédés particulièrement présents dans l'écriture lyrique, et Müller les réutilise dans sa pièce.

En plus de la forme sonore de la pièce, la graphie particulière utilisée par Müller semble elle aussi refléter tout l'intérêt de l'auteur pour l'esthétique de sa pièce. Il y a deux graphies principales dans *Hamlet-machine*. La première est une graphie très classique. Le texte est écrit dans une police traditionnelle, il est disposé de manière à occuper tout l'espace, les phrases sont ponctuées. La seconde graphie, qui occupe une place importante dans la pièce, se compose quant à elle d'un texte écrit en majuscule. Ces phrases viennent parfois interrompre les longs passages monologiques, en s'y greffant, sans ponctuation, parfois au beau milieu d'une phrase. C'est le cas au début de la pièce : « et distribuai le géniteur mort VIANDE QUI SE RESSEMBLE S'ASSEMBLE aux miséreux tout autour¹ ».

Il arrive également que cette forme graphique compose des paragraphes entiers, comme dans le premier ou le quatrième tableau. Il n'y a aucune indication particulière de Müller concernant le traitement de ces passages qui viennent bouleverser la forme graphique du texte. Nous l'avons vu, certains de ces passages étaient initialement prévus pour être une parole chorale, mais Müller n'a pas choisi de conserver ces indications. L'origine de ces textes n'est plus identifiable, on finit par ne pas savoir d'où ils sortent, qui les prononce. S'agit-il d'un chœur présent ou non sur scène ? S'agit-il d'un dédoublement de la parole du comédien ? S'agit-il de l'apparition d'un message écrit ? Ces questions ne trouvent aucune réponse explicite dans la pièce. Jean-Louis Besson explique :

Renoncer au personnage, renoncer à établir clairement l'origine du discours, est l'opération de camouflage la plus aboutie. Le mot est comme libéré de son support, de ce qui pouvait résiduellement encore le rattacher à un sens².

¹ *Hamlet-machine*, p. 149

² BESSON, Jean-Louis. « Clairvoyance et opacité dans l'oeuvre de Heiner Müller ». *Etudes Germaniques*, Heiner Müller, 1993, p. 72

Le texte est proposé sans vraiment être associé à la parole d'un personnage ou d'une entité scénique particulière. Müller tend ici à ne plus mettre en avant un sens en particulier. Il laisse ainsi son spectateur/lecteur, libre d'associer ses propres significations aux mots qu'il entend ou qu'il lit. Cela se rapproche encore une fois du processus d'écriture de la poésie, puisque la signification des vers d'un poème est toujours multiple, et que leur auteur ne met que rarement en avant l'un de ces sens, laissant à son lecteur la possibilité d'y voir ce qu'il choisit d'y voir.

Qui plus est, le texte de la pièce n'est pas composé selon un développement logique du propos. Les pièces dramatiques suivaient le déroulement temporel du drame. Les pièces de Brecht pouvaient renoncer au « plan chronologique » pour un « plan didactique », qui insiste sur la démonstration d'une certaine idéologie, ou met en avant une idée particulière. Cette nouvelle forme de pièce, chez Müller ne respecte quant à elle ni l'un ni l'autre de ces plans. Une première lecture chronologique de la pièce semble possible, mais la sensation de perpétuel recommencement que met en place Müller vient faire penser qu'après tout, le texte aurait pu commencer à n'importe quel moment, cela ne changerait pas le propos. Les éléments se superposent les uns aux autres comme une sorte de collage. Il s'agit d'une écriture fragmentaire, qui définira par la suite d'autres pièces de Müller. Florence Baillet explique dans une étude sur Müller¹ qu'il a toujours été influencé par « la structure narrative des rêves² ». Cette forme d'écriture particulière, composée telle un patchwork de « fragments » peut en effet sembler inspirée de la structure des rêves, dans lesquels les éléments interviennent dans un ordre souvent aléatoire.

La forme qu'adopte *Hamlet-machine* ne tend pas à mettre en avant une écriture propre à une idéologie politique. Alors que Brecht choisit la pièce didactique pour correspondre à la pensée marxiste, Müller vient brouiller les pistes, et nous empêche de reconnaître dans son écriture, un réel parti pris pour une idéologie particulière. En effet, Müller tend au contraire à supprimer l'origine du discours, en choisissant notamment, de ne pas expliciter l'origine des paroles chorales dans sa pièce, ni même d'attribuer, comme le voudrait la logique théâtrale, un texte à un personnage en particulier. Dans son *Adieu à la pièce didactique*, il expliquait qu'« une adepte de Brecht³ » lui

¹ BAILLET, Florence. *Heiner Müller*. Paris : Belin, 2003, p. 157

² *ibid.*

³ MÜLLER, Heiner. *Hamlet-machine et autres pièces*. Paris : Les Editions de Minuit, 1979/1985. « Adieu à la pièce didactique » (1977), p. 67

reprochait que ses « récits ne sont pas adressés¹ ». C'est justement là que nous emmène la forme structurelle d'*Hamlet-machine*. Si l'on devait justement rattacher cette prise de position formelle à une idéologie politique, nous la rattacherions justement à l'idéologie consistant à supprimer toute idéologie. Müller fait ici le manifeste d'une forme de théâtre qui ne cherche pas à mettre en avant un message politique, mais qui se contente de laisser au spectateur/lecteur, le choix de comprendre ce qu'il veut comprendre du texte.

¹ ibid.

CONCLUSION

Hamlet-machine est une pièce qui, en mettant en avant des références autobiographiques et historiques précises, permet de faire entrer la parole de son auteur dans un contexte sociopolitique précis, celui de l'ère communiste. Müller adapte les enjeux du *Hamlet* de Shakespeare, enjeux profondément politiques puisqu'ils dénoncent les abus des sphères du pouvoir. En reliant ce contexte précis aux enjeux de la pièce de Shakespeare, il prend parti de la destruction de l'idéologie communiste. Il accentue cette destruction en détruisant également le discours artistique rattaché à cette idéologie, en mettant fin à la tradition dramaturgique brechtienne.

Mais Müller ne choisit pas de remplacer cette idéologie. Sa pièce ne cherche pas à valoriser une nouvelle parole partisane. Le texte de la pièce ne peut se rattacher à un quelconque mouvement idéologique. *Hamlet-machine* ne réécrit pas la politique, elle tend à l'effacer, en laissant apparaître son souvenir, afin de ne pas oublier ses erreurs.

Jean-Louis Besson nous explique :

Si Brecht a repoussé le dramatique pour faire vivre l'épique sur la scène, on peut dire que Müller, mélangeant les genres poétiques, a repoussé les frontières de l'épique vers le lyrique. Le texte, qui n'est plus porté par un personnage défini, qui ne s'inscrit plus dans une situation ou dans une action, apparaît sur le plateau dans sa nudité, porté par des voix anonymes, ou dont l'identité est chancelante : « j'étais Hamlet. Je me tenais sur le rivage et je parlais avec le ressac BLABLA ». C'est peut-être cela jouer blabla, proférer, sans chercher à les charger de significations, des mots qui relatent la mémoire de l'histoire¹.

Les différents discours présents dans la pièce ne se rattachent plus ni à des personnages, ni à des idéaux, ni même à un auteur, puisque Müller choisit de détruire sa propre image, laissant ainsi le texte libre de toutes récupérations partisans. *Hamlet-machine* n'est plus tant le texte d'un auteur est-allemand, sympathisant ou non de l'idéologie communiste, mais le texte témoignant de la volonté d'une époque de sortir des conflits, de quitter toutes guerres idéologiques, de ne plus chercher à mettre en avant un discours partisan, puisque peu importe quelle idéologie sortira vainqueur, le nouveau système qu'elle mettra en place finira par commettre les mêmes erreurs que le précédent. Müller écrit après les grands bouleversements du XX^{ème} siècle, au moment où les idéologies nouvelles, de chaque côté du Mur, montrent leurs faiblesses. Il écrit au moment

¹ BESSON, Jean-Louis. « Clairvoyance et opacité dans l'oeuvre de Heiner Müller ». *Etudes Germaniques*, Heiner Müller, 1993, pp. 72-73

où des auteurs tels que Beckett ou Bond dressent le portrait d'un monde sans avenir, dans lequel l'horreur des actes passés a anéanti toutes possibilités d'un dialogue nouveau.

Müller écrit, non pour tenter désespérément d'offrir une nouvelle espérance à l'Homme, mais pour lui demander d'abandonner ses préoccupations politiques, au profit d'une mise en avant de ce qui reste encore de positif et de beau, à savoir notre capacité à créer des oeuvres d'art. Une des particularités de la dramaturgie de Müller, présentée pour la première fois dans *Hamlet-machine*, correspond à cette volonté de rendre le théâtre plus lyrique, de retourner, après l'interlude partisan de Brecht et des dramaturges qui lui ont succédé, à une forme de théâtre où l'esthétique reprend le pas sur le politique, où la poésie détrône l'idéologie.

Après l'échec de notre capacité à créer une société idéale, Müller nous interroge sur notre capacité à conserver ce qui restera de notre civilisation quand nos conflits idéologiques l'auront détruite. L'Art survit à l'Humain.

BIBLIOGRAPHIE

1. Sources Primaires

1.1 Textes écrits par Heiner Müller

MÜLLER, Heiner. *Hamlet-machine et autres pièces*. Paris : Les Editions de Minuit, 1979/1985. - 101 p.

MÜLLER, Heiner. *Guerre sans bataille, Vie sous deux dictatures*. Paris : L'Arche, 1996. - 311 p.

MÜLLER, Heiner. « Le nouveau crée ses propres règles ». *Théâtre/Public, Dramaturgie.*, 1986, janvier-février, n°67, pp. 32-37.

1.2 Entretiens avec Müller et Manuscrits

JOURDHEUIL, Jean (Textes et entretiens choisis par). *Erreurs choisies, Textes et entretiens*. Paris : L'Arche, 1988. - 117 p.

JOURDHEUIL, Jean (Textes et entretiens choisis par). *Fautes d'impression, Textes et entretiens*. Paris : L'Arche, 1991. - 209 p.

MÜLLER, Heiner. *Manuscrits de Hamlet-machine, Transcriptions-traduction*. Paris : Les Editions de Minuit, 2003. - 158 p.

1.3 Textes d'autres auteurs

BRECHT, Bertolt. *Ecrits sur le théâtres*. Paris : Gallimard : L'Arche, 2000. -1470 p. - (Bibliothèque de la Pléiade, 470).

SHAKESPEARE, William. *Richard III, Roméo et Juliette, Hamlet*. Traduction de François-Victor Hugo. Paris : Garnier-Flammarion, 1964. « Hamlet » pp.253-373.

2. Etudes Critiques et Théoriques

2.1 Ouvrages généraux

GENETTE, Gérard. *Figure I*. Paris : Editions du Seuil, 1966. « Proust palimpseste », pp. 39-67. (Points, Littérature).

GENETTE, Gérard. *Palimpseste, la littérature au second degré*. Paris : Editions du Seuil, 1982. - 467 p. (Collection Poétique).

2.2 Ouvrages sur Müller

BAILLET, Florence. *Heiner Müller*. Paris : Belin, 2003. - 207 p. - (Voix allemandes, ISSN en cours).

BAILLET, Florence. *L'utopie en jeu, Critiques de l'utopie dans le théâtre allemand contemporain*. Paris : CNRS éditions, 2003. « Une utopie négative ? *Hamlet-Machine* de Heiner Müller », pp. 67-103. (De l'Allemagne, 1242-8809).

KLEIN, Christian. *Heiner Müller ou l'idiot de la république, le dialogisme à la scène*. Berne : Peter Lang SA, 1992. « *Hamlet-Machine* (1977) », pp. 278-327. - (Collection Contacts, Theatrica, 13).

KLEIN, Christian. « *Hamlet-machine* ou *Hamlet* revisité par Heiner Müller ». *Réécritures : Heine, Kafka, Celan, Müller*. [sous la direction de Christian Klein]. Grenoble : Presses universitaires, 1989, pp. 111-157.

MAIER-SCHAEFFER, Francine. *Heiner Müller et le « Lehrstück »*. Berne : Peter Lang SA, 1992. - 373 p. - (Collection Contacts, Theatrica, 12).

MOREL, Jean-Pierre. *L'hydre et l'ascenseur, essai sur Heiner Müller*. s.l. : Circé, 1996. - 241 p. - (Penser le théâtre).

ZENETTI, Thomas. *Du texte-hydre au texte-sphinx, les inserts dans le théâtre de Heiner Müller*. Berne : Peter Lang SA, 2007. - 364 p. - (Collection Contacts, Theatrica, 26).

2.3 Articles

BESSON, Jean-Louis. « Clairvoyance et opacité dans l'oeuvre de Heiner Müller ». *Etudes Germaniques, Heiner Müller.*, 1993, janvier-mars, n°1, pp. 65-79.

HAAG, Ingrid. « La « scène » du souvenir ». *Etudes Germaniques, Heiner Müller.*, 1993, janvier-mars, n°1, pp. 27-46.

JOURDHEUIL, Jean. « Le théâtre de Heiner Müller et les questions de poétique ». *Heiner Müller, la France et l'Europe : Actes du Colloque internationale organisé à Grenoble 6-7 novembre 1992.* [sous la responsabilité scientifique de Christian Klein]. Grenoble : Université Stendhal, 1992, pp. 79-99.

KUNTZ, Hélène. « Müller : la mise en crise de la forme dramatique comme réponse à la catastrophe ». *La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine.* Louvain-la-Neuve : Etudes théâtrales, 2002, pp. 119-136. - (Etudes Théâtrales, 23).

ZENETTI, Thomas. « Que faire du cercueil de Brecht ? Heiner Müller, continuateur et critique de Bertolt Brecht ». *Etudes Germaniques, Bertolt Brecht - La théorie en débat.*, 2008, avril-juin, n°2, pp.293-309.