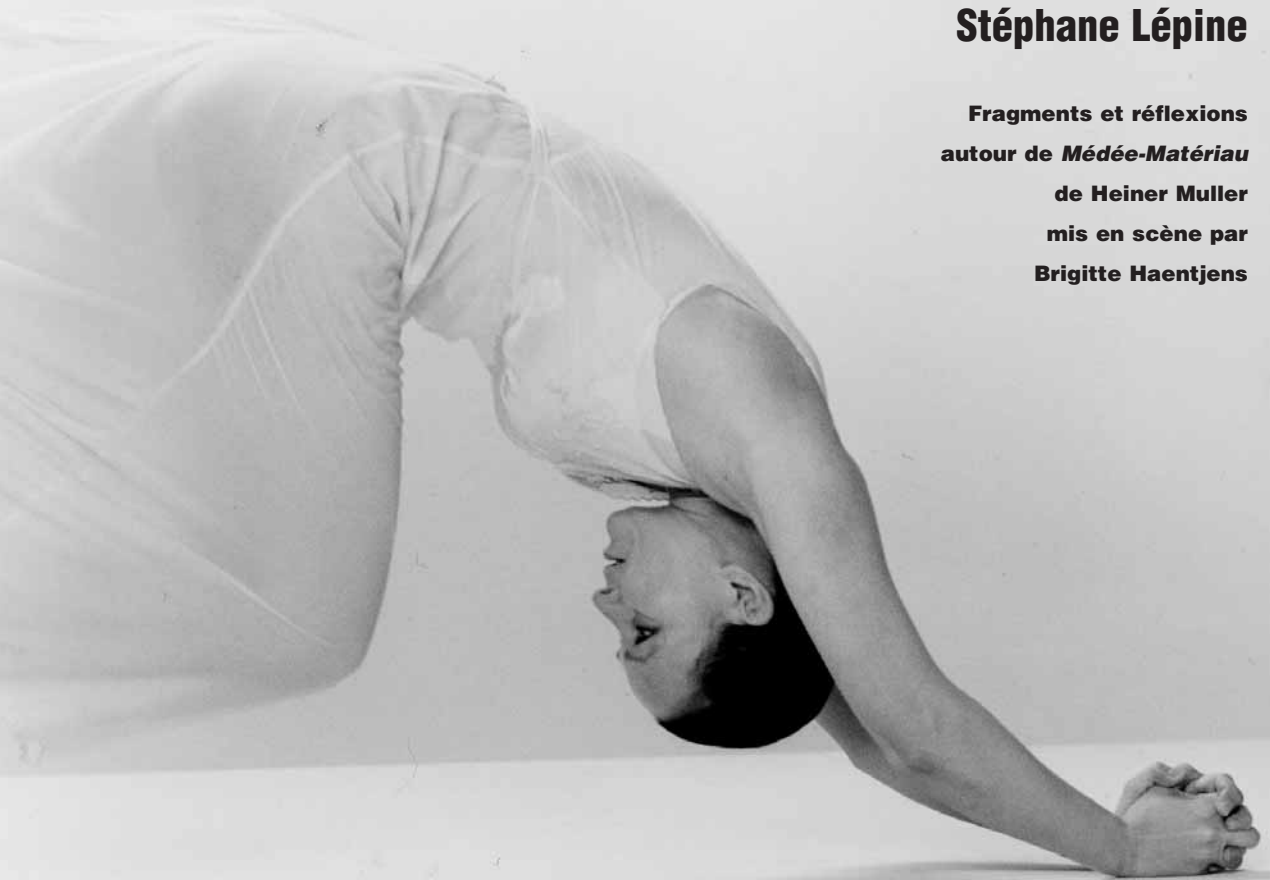


# MATÉRIAUX POUR *MÉDÉE*

**Stéphane Lépine**

**Fragments et réflexions  
autour de *Médée-Matériau*  
de Heiner Muller  
mis en scène par  
Brigitte Haentjens**



# MATÉRIAUX POUR MÉDÉE

Fragments et réflexions autour de *Médée-Matériau* de Heiner Müller

mis en scène par Brigitte Haentjens par Stéphane Lépine

## PRÉLUDE

« Il est important d'avoir un lieu, un théâtre,  
où l'histoire soit mise à jour. »  
**Heiner Müller**, « Le Soc de charrue du mal »  
dans *Esprit, pouvoir et castration*

« Le théâtre, établi dans la déchirure  
entre le temps du sujet  
et le temps de l'histoire,  
est l'une des dernières demeures  
de l'utopie. »  
**Heiner Müller**, *Europa Transit*

« C'est bien d'être une femme,  
et pas un vainqueur. »  
**Heiner Müller**, *Quartett*

**Pourquoi récrire les classiques?** Pourquoi, comme le fait Heiner Müller, revenir à Euripide et à Sénèque, à Laoclos et à Shakespeare (« Nous ne serons pas à bon port tant que Shakespeare écrira nos pièces », disait-il)? Pourquoi redonner vie au mythe de Médée? Apprendre à lire le mythe, à s'y confronter véritablement, est une entreprise singulière. C'est un travail risqué, qui impose que l'on s'expose soi-même, que l'on soit prêt à revenir à la naissance de la tragédie, que l'on ne se contente pas de respecter les traditions adaptées au besoin de chaque groupe qui l'a véhiculée précédemment, mais bien de toucher à la douleur fondatrice du mythe et à son mystère insoluble. Müller n'a cessé, sa vie durant, et pour mieux questionner la réalité politique de notre temps, de réactiver les figures de l'Antiquité : Philoctète, Prométhée, Héraclès, Horace, Œdipe. À l'exemple de Goethe, Heiner Müller pensait que personne ne pouvait être vraiment juste à l'égard de son temps si son esprit n'avait pas conscience de deux mille ans d'histoire. Pour lui, l'histoire — celle du théâtre, celle des idées, celle des horreurs répétées — était un espace à explorer, à faire revivre, à interpréter, à imaginer. Mais il ne portait pas un regard actuel sur une histoire antique, il se laissait plutôt regarder, saisir par des personnages sortis de la nuit des temps. Et de toutes ces figures issues de l'Antiquité, c'est sans contredit le personnage de Médée qui l'a le plus hanté. Quelques mois avant sa mort (ses entretiens avec Alexander Kluge en font foi), il entretenait encore le projet d'un texte théâtral dans lequel Goebbels serait apparu en Médée qui a tué ses enfants : « C'était mes enfants, mon avenir. Je les ai abattus, ils sont partis. Nous laissons derrière nous ce qui vient après nous, l'avenir, notre ennemi, la victoire est à nous. »

Déjà, à la fin de *Hamlet-machine*, Ophélie évoquait le geste extrémiste de Médée : « C'est Électre qui parle. Au cœur de l'obscurité. Sous le soleil de la torture. Aux métropoles du monde. Au nom des victimes. Je rejette toute la semence que j'ai reçue. Je change le lait de mes seins en poison mortel. Je reprends le monde auquel j'ai donné naissance. J'étouffe entre mes cuisses le monde auquel j'ai donné naissance. Je l'ensevelis dans ma honte. À bas le bonheur de la soumission. Vive la haine, le mépris, le soulèvement, la mort. » Ce monologue final de l'Ophélie réinventée par Müller faisait écho aux propos tenus plus tôt par ce Hamlet devenu machine : « On devrait coudre les femmes, disait-il, un monde sans mères. Nous pourrions nous massacrer tranquillement les uns les autres, et avec quelque espoir, quand la vie nous devient trop longue ou la gorge trop serrée pour nos cris. » Écrite en 1982, six ans après *Hamlet-machine*, l'œuvre en trois parties coiffée du titre *Médée-Matériau* reprend donc le discours d'Ophélie. Et Médée vient lui donner raison. Non seulement abolit-elle la vie qu'elle a donnée, mais toute possibilité de vie en elle, condamnant ainsi tous les hommes à la mortalité. Son geste — et tout le texte de Müller — sonne comme un glas terrible.

Formé de trois textes brefs (*Rivage à l'abandon*, *Matériau-Médée* et *Paysage avec Argonautes*), *Médée-Matériau* constitue un triptyque politique, érotique et métaphysique portant sur le joyeux nihilisme de nos sociétés actuelles (vaste *rivage à l'aban-*



*don* jonché des débris de l'histoire) et sur le vain combat auxquels continuent de se livrer ces cadavres en décomposition que sont capitalisme et marxisme, néolibéralisme et communisme, Occident et Orient, hommes et femmes dans un paysage mondial de plus en plus dévasté. « À la nécrophilie actuelle qui se manifeste dans l'acier, le verre ou le béton (et qui ne s'arrête pas du reste à la porte des théâtres), faut-il opposer quelque chose comme la parole vivante? », demandait cet autre grand écrivain de l'ancienne Allemagne de l'Est, Christa Wolf, dans son *Cassandra*. Heiner Müller répond : non. Il ne croit plus que le théâtre et sa parole puissent changer quoi que ce soit à la pulsion mortifère qui est en train de tout gangrener. Regarder en face l'état du monde, dans toute sa désespérance, est psychiquement insupportable. Et pourtant il le fait. Comme son Hamlet, il s'avance à l'extrême bord du monde avec, dans le dos, les ruines de l'Europe et du communisme : « Le serpent qui, pendant quelque quarante années, a maintenu le lapin sous hypnose a fini par le dévorer. » Vive Coca-Cola. Ne nous reste plus qu'à rentrer à la maison et, comme Jason, armé de sa télécommande, à tuer le temps avec son moi non divisé : « Télévision, nausée quotidienne. » Hommes et femmes se sont aussi livrés un combat. Tous deux ont perdu. Ne reste plus qu'un sentiment d'immense solitude. « La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres. »

Dans *Profession arpenteur*, Heiner Müller déclare : « Il suffit de partir du sentiment que quelque chose est fini et que l'on est face à un *vacuum*, face à un espace vide que l'on doit décrire ou dont on doit faire quelque chose. » Et c'est ce qu'il fait. Sept ans avant la chute du mur de Berlin, à une époque où, déjà, intellectuels et artistes faisaient comme si le marxisme n'avait été qu'une erreur historique, l'archéologue Müller retourne vers l'Antiquité, fouille l'histoire, en exhume les cadavres et tente de trouver dans le grand mythe fondateur de Médée une métaphore des combats sociaux et politiques actuels. Et Brigitte Haentjens, convaincue elle aussi que le théâtre peut être un outil de transformation des consciences dans un monde marqué par la perte des repères, revient à l'œuvre de Müller, après *Quartett* (GO, 1996) et *Hamlet-machine* (Sibyllines, 2001), et se tourne à nouveau, après *Électre* (GO, 2000) et *Antigone* (Trident, 2002), vers un mythe féminin susceptible d'éclairer l'histoire et de provoquer un vif dialogue avec le présent. Médée n'est pas, aux yeux de Müller comme à ceux de Brigitte Haentjens et de toute son équipe, une figure rigide et pétrifiée, mais bien un corps toujours vivant. Pour eux, porter un regard sur cette histoire antique, c'est oser vraiment affronter l'horreur d'une profonde nuit. C'est aussi se livrer à un théâtre où l'intime et le politique sont rivés l'un à l'autre, soudés par la lucidité et la pensée cinglante de Heiner Müller.

TEXTES DE **Heiner Müller**  
TRADUITS DE L'ALLEMAND PAR  
**Jean Jourdheuil** ET **Heinz Schwarzinger**

MISE EN SCÈNE **Brigitte Haentjens**  
DRAMATURGIE **Stéphane Lépine**  
ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE ET RÉGIE **Colette Drouin**  
SCÉNOGRAPHIE **Anick La Bissonnière**  
COSTUMES **Louis Hudon**  
MUSIQUE **Robert Normandeau**  
LUMIÈRE **Claude Cournoyer**  
MAQUILLAGE ET COIFFURE **Angelo Barsetti**

AVEC  
**Sylvie Drapeau**  
**Gaétan Nadeau**  
**Annie Berthiaume**  
**Émilie Laforest**  
**Mathilde Monnard**



**MÉDÉE-MATÉRIAU**  
**(RIVAGE À L'ABANDON**  
**MATÉRIAU-MÉDÉE**  
**PAYSAGE AVEC ARGONAUTES)**

UNE CRÉATION DE **Sibyllines** EN COPRODUCTION AVEC **L'Usine C**  
PRÉSENTÉE À L'USINE C À COMPTER DU 19 OCTOBRE 2004

## FEMME AU SOLEIL COUCHANT

**D'où nous vient la voix de Médée?** De quelle nuit profonde, de quel jour en feu? D'entrée, le personnage féminin le plus révoltant et le plus attachant de la tragédie grecque fait penser aux terribles paroles de saint Luc : « C'est un feu que je suis venu apporter sur la terre, et comme je voudrais qu'il soit déjà allumé! » De quel monde nous parle-t-elle? De celui des dieux ou de celui des hommes? Baigne-t-elle dans l'atmosphère crépusculaire qui accompagna la fuite irrévocable des habitants de l'Olympe ou incarne-t-elle l'aurore d'une nouvelle humanité, libre et livrée à elle-même, hantée par la conscience?

Ces questions et tant d'autres encore se posent à nous, lecteurs et spectateurs lointains de cette fable passionnée, qui vit le jour sous le ciel de l'Attique aux alentours de 430 avant notre ère. À l'égal des grands textes sacrés, cette tragédie nous interpelle comme productrice de sens et, par conséquent, dynamique, se débordant sans cesse elle-même en ce que ne s'éteint jamais son foyer énigmatique.

En effet, l'acte qui la fonde et l'ordonne, le meurtre par une mère de ses deux enfants, échappe radicalement à toute explication. Quelles qu'en soient les motivations avancées, elles sont condamnées à rester en deçà du geste, échouant à combler le fossé insondable entre l'intention et sa réalisation. Seule l'invocation de l'inconscient permet peut-être de déterminer, sinon la clé d'un tel crime, qualifié dans notre langue, à juste titre, de « contre nature », du moins le lieu psychique où il s'est tramé. Mais de quel inconscient s'agit-il? Surdéterminations? Impulsions incontrôlables? Brasiers de désirs?

Rappelons l'intrigue : Médée, fille du roi de Colchide, Jason, son compagnon, héros ayant conquis la Toison d'or, et leurs deux enfants sont réfugiés à Corinthe, à la suite de la mort, manigancée par Médée, du roi Pélias, oncle de Jason qui avait usurpé le trône d'Iolcos. Jason décide alors de répudier Médée, qui l'avait aidé à obtenir la Toison et à fuir Iolcos (pour ce faire, elle avait tué son propre frère), pour épouser Créüse, fille de Créon, roi de Corinthe. Médée, condamnée à l'exil avec ses enfants, ourdit une terrible vengeance: elle empoisonnera Créon et sa fille puis tuera de sa propre main ses deux fils. La dernière scène la montre (chez Euripide) sur un char traîné par des dragons ailés, envoyé par le Soleil, son aïeul, avec la dépouille de ses enfants à ses pieds, insensible aux prières de Jason la suppliant de le laisser les ensevelir sur place.

De fait, la Toison d'or, but de l'expédition des Argonautes, diffuse son éclat roux sur toute la pièce d'Euripide. Elle apparaît dès l'ouverture (dans la traduction du grec ancien signée Victor-Henri Debidour) : « Plût au ciel que le coup d'aile du navire Argo vers la terre de Colchide n'eût point franchi la barrière rougeâtre des Rocs-qui-heurtent. » Sans l'épreuve infligée à Jason par son oncle, destinée, en fait, à se débarrasser d'un gêneur, la tragédie aurait été évitée. Mais il n'a pas plu au ciel.

On devine des dés jetés, une fatalité décrétée, des destins noués. Le temps se mue en une force hostile, enfermé dans la prison de sa téléologie, cette science des fins de l'homme. Ainsi naît la fable tragique, dont Aristote disait dans sa *Poétique* qu'elle doit contenir un revirement « non du malheur au bonheur, mais au contraire du bonheur au malheur ». C'est en effet un grand bélier volant à la Toison d'or qui introduit indirectement le motif central et point de fuite de l'œuvre : l'infanticide. L'animal sauve les enfants que le roi de Béotie, Athamas, a eus avec Néphélé et que sa seconde épouse, la Princesse Ino, menace de tuer en les emmenant sur son dos en Colchide. Ce bélier est la réponse d'Hermès à la prière de leur mère. Un peu plus tard, les mêmes, rendus fous par Héra, tuent chacun un de leurs enfants communs. Cela instaure un climat ou un enchaînement auquel Jason ne pourra pas échapper, de même que les compagnons d'Ulysse ne surent se soustraire aux enchantements de Circé. La comparaison n'a rien de gratuit. Circé n'est autre que la tante de Médée. Et Hécate, déesse de la sorcellerie, la mère de celle-ci. L'univers de la magie pèse sur la pièce de bout en bout et jusqu'à la scène finale du char attelé de dragons ailés.

Médée appartient donc à une famille pour le moins inquiétante. D'autant qu'elle est barbare. Les valeurs et les lois grecques lui sont parfaitement étrangères. Sa patrie se situe au-delà des Symplégades, cette paire de rochers, « bleuâtres » ou « couleur de nuit », selon les différentes traductions, émergeant de la mer à l'entrée nord du Bosphore et animés d'un mouvement perpétuel. L'obscurité et le surnaturel régissent son royaume. En un certain sens, Jason, en liant sa vie à celle de Médée et en prenant la décision de l'emmener avec lui dans le monde grec, est animé par une volonté civilisatrice. D'ailleurs, lorsque son épouse abandonnée lui reproche son comportement ingrat, il répond : « Pourtant si tu m'as sauvé, tu as reçu pour cela bien plus que tu m'as donné. Je m'explique. D'abord tu habites un sol grec, au lieu d'une contrée barbare. Tu sais ce qu'est la



Justice, et le régime où règnent les lois, non pas pour le bon plaisir de la force. » Un peu plus loin, il lui présente sa décision comme une preuve de son habileté et de sa maîtrise de soi. Deux qualités qui lui viennent, incontestablement, de son parent Ulysse, le plus sage parmi les Grecs.

Mais au-delà d'un affrontement entre deux cultures, c'est bien de l'éternelle lutte entre l'homme et la femme dont il est question. À la fois dans leur principe et dans leur condition. L'homme incarne la raison; la femme, la passion sensuelle. « Vous en êtes à ce point, vous autres femmes, que si vos affaires d'alcôve vont à votre gré, vous vous estimez comblées », raille Jason qui en vient à souhaiter la disparition pure et simple des femmes : « Ah! les hommes devraient pouvoir se reproduire par quelque autre moyen, sans qu'existât la femme! »



Médée n'est pas en reste : « Oui, sur une foule de points, je suis en désaccord avec la foule des hommes. » À ses yeux, l'homme est un maître tyrannique, qui exige de la femme qu'elle obéisse à des lois qu'elle ne connaît pas : « Il lui faut deviner, sans avoir reçu chez elle aucune leçon sur ce point, comment se comporter exactement dans ses relations conjugales. ».

Dans cette guerre sans merci entre l'opresseur et l'opprimée, entre le Grec et la barbare, entre l'autochtone et l'étrangère, les enfants sont « l'arme absolue du pauvre ». Par leur truchement seul peut être désarmé le temps qui joue en faveur des dominants. Les tuer équivaldrait alors à arrêter le tic-tac inexorable où s'inscrit le destin. Mais, paradoxe, contradiction inhérente à une société située sur la ligne de partage entre l'ivresse et la logique, c'est précisément le geste paroxysmal et libérateur qui scelle l'accomplissement du destin. Car « ce qu'on prévoit n'est pas réalisé; à l'imprévu le Ciel livre passage... ».

## RAPPEL

**MÉDÉE.** Magicienne célèbre pour ses crimes, dont la légende appartient au cycle des Argonautes **(1)**. Fille du roi de Colchide **(2)**, éprise de Jason **(3)**, elle l'aide à s'emparer de la Toison d'or **(4)** et s'enfuit avec lui. Pour retarder la poursuite engagée par son père, elle dépece son propre frère et jette un à un ses membres sur la route. Parvenue à Iolcos, elle fait périr Pélias **(5)**, le roi qui avait imposé à Jason l'expédition en Colchide : sous prétexte de la rajeunir, elle incite ses filles à le dépecer et à jeter les morceaux dans un chaudron d'eau bouillante. Par cet étrange moyen, elle avait effectivement rajeuni son propre beau-père, Éson; mais elle se garde de ressusciter Pélias. Ainsi Médée, la magicienne orientale, se retrouve-t-elle en exil à Corinthe, avec son mari Jason et ses enfants. Au bout de quelques années, le roi de Corinthe offre à Jason de lui succéder et de devenir son gendre. Vaniteux et faible, Jason accepte sa proposition, tandis que Médée, qui se voit répudiée en faveur de Créüse **(6)**, la fille du roi Créon **(7)**, se venge de la façon exemplaire racontée par Euripide : elle feint de s'effacer et envoie à sa rivale une tunique comme présent de noces. Mais la tunique est empoisonnée : Créüse meurt et le roi, son père, ne lui survit pas. Couronnant son œuvre de haine, Médée égorge ses propres enfants puis, enlevée par un char ailé, elle est transportée à Athènes. Là, après ces crimes, ayant épousé le roi Égée **(8)**, elle essaie de lui faire tuer Thésée avant qu'il ne reconnaisse en lui son fils. Bannie pour ce forfait, elle regagne la Colchide avec son fils Médos (qu'elle avait eu avec Égée), héros éponyme des Mèdes.

**(1) Argonautes.** Héros de la mythologie grecque, qui, à bord du navire Argo et sous le commandement de Jason, partent en Colchide à la conquête de la Toison d'or, afin de la rapporter à Pélias. Jason réussit à s'en emparer avec l'aide de Médée.

**(2) Colchide.** Ancienne contrée de l'Asie, à l'est du Pont-Euxin et au sud du Caucase, traversée par le Phase. L'existence des mines d'or en ce lieu donna probablement naissance à la légende de la Toison d'or.

**(3) Jason.** Fils d'Éson, roi mythique d'Iolcos (Thessalie) détrôné par Pélias. Jason est élevé par le centaure Chiron. Devenu adulte, il revient à Iolcos et se présente devant le roi portant une seule sandale, parce qu'il avait perdu l'autre en traversant un torrent. Or, un oracle avait averti Pélias de « se méfier de l'homme à l'unique sandale ». Il pose alors à Jason une condition pour lui rendre le royaume : lui apporter la Toison d'or. Jason part en Colchide sur le navire Argo avec les principaux héros grecs, les Argonautes. Il en revient avec le précieux trophée et marié avec Médée, qui, peu après, provoque la mort de Pélias. Chassés alors d'Iolcos, les deux époux se réfugient à Corinthe. Après dix ans, Jason répudie Médée et lui annonce son mariage avec Créüse, fille du roi Créon, attirant l'atroce vengeance de la magicienne.

**(4) Toison d'or.** Toison du bélier ailé qui enlève Phrixos à Hellé, dans la légende grecque. Phrixos, parvenu à Colchide, sacrifie le bélier et offre sa précieuse dépouille au roi Aëtès. Plus tard, la Toison d'or, gardée par un dragon, est dérobée par Jason avec l'aide de Médée.

**(5) Pélias.** Roi légendaire d'Iolcos en Thessalie, fils de Poséidon. Usurpateur du trône appartenant à son frère Éson, il avait reçu d'un oracle le conseil de se méfier de l'homme chaussé d'une seule sandale. C'est Jason, le fils d'Éson, qui arrive un jour dans le port d'Iolcos, ainsi chaussé. Pélias l'appelle et lui demande ce qu'il aurait fait si, étant roi, quelqu'un se présentait pour revendiquer le trône; Jason répond qu'il l'aurait envoyé à la conquête de la Toison d'or. Pélias applique immédiatement son conseil. En l'absence de Jason, qui part avec les Argonautes, il oblige Éson et sa femme à se donner la mort. À l'issue heureuse de l'expédition, Médée, qui suit Jason, incite les filles de Pélias à dépecer leur père et à faire bouillir ses morceaux dans un chaudron en leur faisant croire que cela lui rendra la jeunesse. Alceste est la seule des Péliades qui s'abstient de participer à cet acte qui se révélera être la vengeance de Médée.

**(6) Créüse.** Personnage de la *Médée* d'Euripide. Fille de Créon, roi de Corinthe, elle épouse Jason. Médée, abandonnée, se venge en lui envoyant comme cadeau de noces une tunique empoisonnée qui s'enflamme sur son corps et la consume.

**(7) Créon.** Roi légendaire de Corinthe qui accueille Jason et Médée chassés d'Iolcos. Il périt en essayant de sauver sa fille Créüse.

**(8) Égée.** Roi légendaire d'Athènes, fils de Pandion. Il chasse Médée, sa troisième femme, qui essayait de lui faire tuer son fils Thésée. Coupable du meurtre d'Androgée, fils de Minos, il est vaincu par celui-ci et doit accepter le tribut cruel qui donna lieu à l'expédition de Thésée contre le Minotaure. Croyant son fils dévoré par le monstre, il se précipite dans la mer qui porte son nom.

## DEUX LOIS, DEUX CULTURES, DEUX SYSTÈMES SYMBOLIQUES

**Au moment de la présentation** au Théâtre du Nouveau Monde de sa traduction de la *Médée* d'Euripide, dans une mise en scène de Jean-Pierre Ronfard, Marie Cardinal rappelait, dans un entretien paru dans *Le Devoir culturel* du 15 novembre 1986, que « Médée est une femme généreuse et savante, une femme qui connaît l'astronomie, la médecine et les plantes, qui soigne les malades, mais dont le savoir, comme celui des intellectuels, est craint. C'est une femme, ajoutait-elle, qui s'est battue contre son père, qui était un potentat et un tyran, et qui se bat pour une justice populaire. »

Cette question de la justice occupe une place déterminante dans la *Médée* d'Euripide. Le philosophe Pierre Gravel, auteur, entre autres, de *Pour une logique du sujet tragique* (Presses de l'Université de Montréal, 1980), nous rappelle que la tragédie de Médée, écrite au cinquième siècle avant notre ère (à une époque où l'homme cherche à se dégager de l'emprise des dieux pour prendre en mains sa propre destinée), écrite au cours d'une période de bouleversements durant laquelle ont été établis les fondements de la Cité grecque, repose sur la confrontation entre deux justices, celle des dieux et celle des hommes. Comme l'a aussi fait remarquer Pier Paolo Pasolini dans ses entretiens avec Jean Dufloy (Belfond, 1970), lui qui a porté *Médée* à l'écran avec Maria Callas, « Médée, c'est la confrontation de l'univers archaïque, hiératique, clérical, et du monde de Jason, monde au contraire rationnel et pragmatique... Confronté à l'autre civilisation, à la race de l'esprit, il déclenche une épouvantable tragédie. Tout le drame repose sur cette opposition entre deux cultures. » En effet, la tragédie de Médée s'inscrit dans la confrontation inéluctable de deux plans pourtant inséparables : l'*ethos* (l'éthique, la règle) et le *daimon* (le démon, cette puissance religieuse agissant à travers le personnage) ou, en d'autres termes, l'ordre et la raison d'État qui se voient confrontés à une religiosité mythique. Comme Antigone, qui veut absolument donner une sépulture à son frère même si la loi l'interdit, Médée demeure fidèle aux rituels et prend parti pour les rites du passé plutôt que de respecter les règles de la Cité nouvelle, ici personnifiée par Créon. Ainsi, les spectateurs du cinquième siècle avant Jésus-Christ étaient remis en contact, à travers le personnage de Médée, avec une réalité déjà révolue pour eux, celle du mythe et des forces irrationnelles.

À la loi écrite des hommes et de la Cité grecque, à la justice sociale, à celle du groupe dans son ensemble (*diké*), Médée oppose la foi jurée du mythe, impose une psychologie soumise aux forces obscures, implore Thémis, déesse du droit familial, personnification de la justice et de l'ordre établi.

Dans ce contexte, Médée apparaît (non seulement aux yeux de Jason, mais aussi aux yeux des spectateurs) comme une barbare, une étrangère, une non Grecque, un peu magicienne de surcroît, qui invoque les puissances de la Terre et celles de la femme. En cette ère de rationalisation que traverse alors la société grecque, au moment où la philosophie supplante progressivement la tragédie (comme le font remarquer J. P. Vernant et P. Vidal-Naquet dans *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*), au moment de l'Histoire où le droit et la Cité (avec ses institutions sociales, ses règles de conduite et sa nouvelle pensée politique) tendent à refouler l'univers spirituel de la religion (avec ses rites, ses mythes, ses représentations figurées du divin), la tragédie de Médée porte à la scène la réalité sociale (divisée, déchirée, problématique) et ce conflit de valeurs, cette tension insoutenable entre les traditions mythiques du passé et les nouvelles formes de pensées juridique et politique.

La tragédie place toujours les individus au carrefour d'un choix qui les engage tout entiers. Comme le note Walter Nestle, la tragédie prend naissance lorsqu'on commence à regarder le mythe avec l'œil du citoyen. Euripide, grand réformateur, démocrate souvent ridiculisé (il faut voir par exemple comment Eschyle le condamne dans *Les Grenouilles* d'Aristophane) ne pouvait plus reconnaître aux dieux le rôle prépondérant qu'Eschyle leur conférait dans la conduite des affaires humaines, mais a certes éclairé avec une intelligence exceptionnelle la confrontation entre les deux systèmes symboliques qu'incarnent Médée et Jason. Contrairement à la *Médée* de Sénèque, où la parole s'immobilise et se gonfle de très longues tirades, celle d'Euripide, lourde de connotations sociales et juridiques, met en scène une réelle circulation de la parole entre les héros, entre ceux-ci et le chœur des femmes d'Athènes. Plus attentif à décrire les passions humaines dans leur vérité et leur dépouillement que disposé à célébrer la grandeur tragique des légendaires héros, il se trouve en plein accord avec la pensée profonde des nouvelles générations d'Athéniens.



Après Jean Bastier de La Péruse, qui propose une nouvelle version de *Médée* en 1635, c'est au tour du jeune Pierre Corneille de choisir pour sujet de sa première tragédie le personnage mythique de la furieuse infanticide. Nous sommes en 1635, Corneille a 29 ans et travaille alors sous la protection du cardinal Richelieu. Dans son examen de 1660, il écrira : « Cette tragédie a été traitée en grec par Euripide et en latin par Sénèque; et c'est sur leur exemple que je me suis autorisé à en mettre le lieu dans une place publique, quelque peu de vraisemblance qu'il y ait à y faire parler des rois, et à y voir Médée prendre les dessins de sa vengeance. » Inspirée davantage de Sénèque que d'Euripide, la *Médée* de Corneille est fidèle à l'esprit de la tragédie antique. Cependant, par la liberté de l'invention, elle présente parfois d'étonnants points de ressemblance avec la dramaturgie élisabéthaine.

C'est ainsi qu'au fil des siècles, la figure de Médée n'a pour ainsi dire jamais cessé de se réincarner et que le mythe fut revu et revisité des centaines de fois pour donner naissance à des œuvres majeures, telle la *Médée* de Pasolini (1969), avec la cantatrice Maria Callas dans le rôle-titre, film somptueux aux dialogues raréfiés dans lequel le cinéaste marxiste et catholique faisait de *Médée* une tragédie de la barbarie et de la démesure, une œuvre primitive et cérémonielle. Et c'est ainsi que du Brésil et d'Afrique, d'Indochine et du Viêt-nam, de Palestine et du Pakistan nous sont venues des *Médée* qui, toutes, d'une façon ou d'une autre, se livraient violemment au procès du colonialisme, de l'esclavage et de l'occupation de leur territoire par le pouvoir mâle. Car le personnage de Médée le proclamait déjà chez Euripide : « Oui, sur une foule de points, je suis en désaccord avec la foule des hommes. » À ses yeux, l'homme est un maître tyrannique, qui exige de la femme qu'elle obéisse à des lois qu'elle ne reconnaît pas, ce qui lui fait conclure : « De tous les êtres doués de vie et de pensée, c'est bien nous autres femmes qui sommes le rameau le plus misérable. » Et il ne fait aucun doute que la kamikaze palestinienne ninja qui balance des bombes sur les soldats israéliens dans la violente et controversée dernière scène du film *Intervention divine* d'Elia Suleiman emprunte des traits à Médée et, pour ne donner qu'un dernier exemple, que le roman *Beloved* de la romancière afro-américaine Toni Morrison, prix Nobel de littérature en 1993, tire également son origine de la figure de la matricide. Comme l'a bien noté Christophe Tison, « *Beloved* est une inscription gravée sur une tombe : le nom d'un fantôme. Celui d'une petite fille égorgée par sa mère, une esclave noire évadée d'une plantation en 1870. Un crime commis au nom de l'amour et de la détresse pour que l'enfant ne retombe pas aux mains du maître. À travers la malédiction d'un bébé qui revient hanter sa mère, le roman de Toni Morrison conte la folie de l'esclavage. »

Dans toutes ces guerres sans merci entre le Grec et la barbare, entre l'homme blanc et l'esclave noire, entre l'occupant et la femme spoliée, entre dominants et dominé(e)s, dans toutes ces guerres de pouvoir (et de principes aussi) répétées au fil des siècles et d'une civilisation à l'autre, toujours Médée (comme Électre) devient une métaphore du refus, du refus de l'adaptation, de la compromission, de la collaboration, incarne une figure de combattante, de résistante, de révolutionnaire, d'intellectuelle (« dont le rôle, comme le disait Heiner Müller, est de produire du chaos, de déranger les conceptions de l'ordre qui sont toujours illusoire, qui procèdent toujours de vues étroites ») et il ne fait aucun doute qu'à ses yeux et dans ce contexte les enfants deviennent « l'arme absolue du pauvre ». Les tuer équivalait à arrêter le tic-tac inexorable du destin qui broie la femme rebelle et désobéissante à la Loi. Plus encore — geste révolutionnaire absolu déjà évoqué par Ophélie dans *Hamlet-machine* —, les tuer consiste à fermer la fabrique à soldats, à abolir une fois pour toutes la machine de guerre et le système mâle. « Tu dois être d'accord avec la violence et la cruauté pour pouvoir les décrire, confiait Heiner Müller à Alexander Kluge (dans un entretien diffusé le 2 juillet 1990 à la télévision allemande et reproduit dans *Esprit, pouvoir et castration*). Ce qu'ensuite d'autres en font et quelles conclusions ils en tirent pour eux-mêmes, c'est une autre question. Mais sans l'accord avec la brutalité, avec la violence, tu ne peux pas les décrire. Voilà une question dont on peut certainement parler et débattre : l'art a-t-il fondamentalement quelque chose d'humain? Il n'a rien d'humain. Il n'a rien à voir avec ça. »



## HEINER MÜLLER LE THÉÂTRE DE L'HISTOIRE

**Il fumait des cigares cubains** et pensait, comme Bertolt Brecht, qu'ils étaient meilleurs avant la révolution. Il buvait du scotch Glenmorange et portait des lunettes qui lui donnaient des airs de hibou maussade. Il vivait sur l'ancien territoire de Berlin-Est, mais avait l'habitude de manger dans un restaurant sicilien à Berlin-Ouest. Malgré les apparences, il n'avait rien d'un homme austère. Il riait fort, d'un rire de tête, plus malicieux que dévastateur. En 1991, Heiner Müller annonçait, sourire en coin : « Je viens de consulter deux médecins, l'un à l'Ouest, qui m'a annoncé une mort brutale; l'autre à l'Est, une mort très lente... Et maintenant j'attends, curieux de savoir qui des deux aura raison. » Et dans un poème intitulé « Carie dentaire à Paris », il écrivait, tout aussi sarcastique : « Quelque chose en moi me ronge, je fume trop, je bois trop, je meurs trop lentement. » Fin 1994, il est opéré d'un cancer à l'œsophage, maladie en laquelle il voit une « métaphore de notre société », le « dégoût de l'ici et maintenant ». « Ce qui, précise Jean Jourdeuil dans sa postface à *Esprit, pouvoir et castration*, serait conforme à ce thème qui le fascinait chez Artaud du corps maltraité par les idées et idéologies en quête de vérité » : « Le cancer, écrivait Müller, une maladie de notre civilisation qui dévore le corps de l'intérieur par frustration et oppression de l'énergie vitale. » Il subit une chimiothérapie, part en convalescence à Santa Monica, en Californie, sur les lieux où s'était retrouvée, à partir de 1940, une partie de la littérature allemande en exil, Thomas Mann en tête, chassée d'Europe par les armées de Hitler. Il continue de vivre comme si de rien n'était. Jusqu'à sa mort, le 30 décembre 1995. D'une pneumonie. Heiner Müller meurt au moment où il travaillait à la mise en scène de son dernier texte, *Germania 3 – Les Spectres du Mort-homme*, au Berliner Ensemble, ainsi qu'à sa première mise en scène en France de *Hamlet-machine*.

Sa disparition a suscité en Allemagne et dans le monde une profonde émotion, d'une rare intensité : « La plus grande force dramatique de notre temps... Irritant, fascinant... Fils hérétique d'Eschyle et de Brecht. Ce génie anarchiste laisse un vide insoupçonné... Le pathos de la subversion en notre temps de confusion... » Pourtant, son image n'est pas monolithique. Derrière ses masques, « il est l'un et il est l'autre. » Son tempérament à l'emporte-pièce, ses blagues acérées choquaient beaucoup de monde. Ses adversaires le trouvaient provocateur, cynique, opportuniste. Le jour de son inhumation dans le cimetière de Dorotheenstadt, près du Berliner, aux côtés des écrivains allemands Anna Seghers et Heinrich Mann, et auprès

de Bertolt Brecht, l'austère président allemand Roman Herzog envoie un message disant : « Heiner Müller était un écrivain inhabituel par la force de ses mots. Dans son riche univers littéraire, il n'appartenait à personne d'autre qu'à lui-même » et le cinéaste Alexander Kluge salue la mémoire d'un homme qui a toujours senti qu'« à la réalité des vivants se superposait celle des morts ».

Heiner Müller était né le 9 janvier 1929 à Eppendorf, en Saxe, d'un père fonctionnaire du Parti social-démocrate, qui a élevé son fils « dans le respect des valeurs socialistes », et d'une mère ouvrière du textile. Une naissance difficile, qui « a duré longtemps, de l'aube à neuf heures du soir », précise-t-il dans *Guerre sans bataille*, son autobiographie. La résistance, déjà? C'est en tout cas la force qui l'a toujours motivé. Son premier souvenir? « C'est quand je suis allé au cimetière avec ma grand-mère. Il y avait un monument aux morts de la Première Guerre mondiale. » Son premier souvenir de la violence, de la peur, de la trahison date cependant de 1933 : le 31 janvier, à 4 heures du matin, son père est battu et arrêté par des hommes vêtus de l'uniforme de SA. Claquant des dents dans son lit, le petit Heiner reste sourd à ses appels, faisant semblant de dormir lorsque son père l'appelle par son nom. Quelques années plus tard, son père, qui était alors chômeur — parce qu'il était « contre Hitler » —, l'aide à rédiger un devoir : « Écris : je suis content que Hitler construise des autoroutes. Comme ça, ton père trouvera sûrement du travail... »

Passe-muraille, Heiner Müller apparaissait des deux côtés de Berlin, la ville front. Sa condition privilégiée d'écrivain et d'homme de théâtre lui permettait de passer et de repasser la ligne de partage entre Est et Ouest — ce « mur du temps, régulateur de deux vitesses ». Toujours assis dans le vide, entre deux chaises — deux systèmes, deux illusions —, « jamais dans le sens du vent », toujours coupable : « Toi qui es collé au mur, tu es ton ennemi et le nôtre. » Écharde dans la chair de la RDA, ses voyages à l'étranger le renforcent dans sa décision d'y rester : « Parfois, quand je jouis de mes privilèges [...], je suis pris d'un accès de ce que les idiots du *Spiegel* appellent mon amour furieux pour mon pays. »

Témoin de la disparition de trois régimes (la République de Weimar, le III<sup>e</sup> Reich et la RDA), Heiner Müller a traversé deux dictatures. Il n'a pas vécu impunément la défaite de ses espoirs

politiques, l'échec de l'alternative socialiste : « Où est le matin que nous vîmes hier ? » Il a comparé son expérience en RDA à celle de Goya en Espagne, tenaillé entre la sympathie pour la Révolution française et son horreur de la terreur napoléonienne. « La fin de la RDA, je l'ai attendue mais jamais encouragée. » Il lui était difficile d'en prendre congé. Tout à coup, dans ce vide manquait l'adversaire : « À celui qui n'a plus d'ennemi, le miroir renvoie sa propre image. » Désormais, pour Heiner Müller, « la seule identité des Allemands est le Deutsche Mark. Libérées des idéologies, les contradictions sociales peuvent se déployer. Tout pousse à l'argent, tout dépend de l'argent, gémissait déjà le Faust de Goethe. »

Rédacteur de la revue *Junge Kunst* en 1957-1958, dramaturge (au sens allemand du terme, c'est-à-dire conseiller littéraire) au Théâtre Maxime Gorki à Berlin-Est à partir de 1958, au Berliner Ensemble de 1970 à 1976 et à partir de 1976 à la Volksbühne de Berlin, auteur de théâtre (couronné à l'Est du prix Heinrich Mann en 1959 pour sa pièce *Le Briseur de salaires* et à l'Ouest du prix Georg Büchner en 1985) et metteur en scène sceptique face à l'art de la mise en scène, directeur de l'Académie des Arts de Berlin à partir de 1990, directeur du Berliner Ensemble, le théâtre mythique de Brecht, de 1993 jusqu'à sa mort (sa dernière mise en scène est *Arturo Ui* de Bertolt Brecht au Berliner Ensemble en 1995), Heiner Müller est certes l'un des plus grands auteurs de langue allemande et l'un des hommes de théâtre les plus importants de son siècle. Marxiste convaincu, mais très critiqué par les dirigeants communistes dès la fin des années 1950, notamment pour sa description du monde ouvrier et sa façon d'en dénoncer les contradictions, Heiner Müller fut interdit d'écriture pendant de nombreuses années en RDA. Ses pièces *L'homme qui casse les salaires* (écrite en 1956, année de la mort de Brecht) et *Transfert de population ou La Vie des champs* n'ont d'abord été créées que par des troupes d'amateurs. Toutefois, envers et contre tous, il continuera à parler du sentiment de « désillusion perpétuelle face à des idéaux de la Révolution déformés par l'usage ». Aussi le succès et la célébrité lui viendront-ils d'abord de l'Allemagne fédérale puis de l'étranger, où il met en scène ses pièces *Germania Mort à Berlin*, *Hamlet-machine* et l'opéra de Richard Wagner *Tristan et Isolde* au Festival de Bayreuth de 1992. Finalement reconnu à l'Est, où il demeurera même après la chute du mur, Heiner Müller, comme l'a bien noté Henri de Bresson dans le journal *Le Monde* du 19 janvier 1996, « restera, pour beaucoup de ses admirateurs, cet esprit en éveil capable de traverser le nazisme et le communisme sans jamais céder sur l'essentiel, sans jamais désespérer de trouver, lui l'Allemand, sa réponse à l'Histoire, l'histoire de sa vie ».

« J'ai toujours été l'objet de l'histoire, par conséquent j'essaie d'en devenir sujet. Voilà ma préoccupation principale en tant qu'écrivain. En Europe le théâtre a toujours été lié à l'histoire, surtout à cause de la situation géographique de l'Europe. L'Allemagne a été objet de l'histoire plus que la France ou l'Italie. [...] Un critique a vu dans mes dernières pièces une mise en cause de l'histoire, de la conception linéaire de l'histoire. Il y lisait la rébellion du corps contre les idées, ou plus précisément : contre l'impact des idées, notamment de l'idée d'histoire, sur les corps humains. C'est en effet ce à quoi je vise dans mon théâtre : jeter sur la scène des corps aux prises avec des idées. Tant qu'il y a des idées, il y a des blessures. Les idées infligent des blessures aux corps.»

**Heiner Müller, Erreurs choisies – Textes et entretiens**

L'Histoire est en effet le sujet premier de l'œuvre de Müller, lui qui écrivait un jour dans la revue *Théâtre en Europe* : « Le théâtre, établi dans la déchirure entre le temps du sujet et le temps de l'histoire, est l'une des dernières demeures de l'utopie. » « Pour moi, précisera-t-il quelques années plus tard, l'Histoire est une question essentielle, primordiale. Je ne crois pas en un théâtre sans Histoire. Tout grand théâtre est marqué par l'Histoire : elle est son *spiritus movens*. » À une époque où artistes et intellectuels font comme si le marxisme n'avait été qu'une erreur historique, Heiner Müller se fait archéologue, sort les squelettes du placard et tente de trouver des sources à notre désarroi actuel : « C'est un sujet d'avenir, ce sentiment général qu'il n'y a pas d'avenir. » Müller est un archéologue qui fouille l'Histoire, en exhume les cadavres (la guerre, la violence, les révolutions ratées, la classe ouvrière et tous les exclus de nos sociétés industrialisées), cadavres que l'on croyait à jamais ensevelis et dont il refuse de se débarrasser, la conscience tranquille. Un archéologue, oui, mais dont la fascination pour le passé n'a rien de nostalgique : le passé, pour lui, est la face cachée du présent. Tout le théâtre de Müller est donc inscrit dans l'Histoire, est traversé par le politique. Même *Médée-Matériau*, qui superpose et éclaire les divisions et les fractures entre hommes et femmes, oppresseurs et opprimé(e)s, capitalisme et marxisme, néolibéralisme et communisme.

Si l'homme face à l'Histoire et l'homme aux prises avec l'Histoire constituent la pierre d'angle de l'œuvre de Heiner Müller, l'histoire littéraire, celle du théâtre, qui a mené à notre conception actuelle de l'art dans la Cité, est aussi au cœur de ses préoccupations. C'est ainsi qu'après avoir fait du théâtre, dans un premier temps, un outil de transformation des consciences dans un monde marqué par la perte des repères, l'auteur de *Médée-Matériau* s'est tourné vers des textes fondateurs

et de grands mythes littéraires susceptibles d'éclairer l'Histoire et de provoquer un dialogue avec le présent. Ainsi naîtrait *Philoctète* (1964), d'après Sophocle, dont il traduit aussi *Cédipe roi* (1966), *Prométhée* (1968) d'après Eschyle, *Macbeth* (1972) de Shakespeare, dont il traduit également *Much Ado About Nothing*, *Dom Juan* d'après Molière, mais aussi *Ciment* (1974) d'après Gladkov, *Hamlet-machine* (1977), *La Mission – Souvenirs d'une révolution* (1979), qui reprend des thèmes de la nouvelle d'Anna Seghers « La Lumière sur le gibet », *Quartett* (1980) d'après Laclos, puis *Medeaspiel* (1974) et *Médée-Matériau* (1982).

l'instar de Shakespeare, il se penche sur l'affrontement entre la société civile et l'État, et affectionne la compagnie des spectres. « Pour qui donc écrivons-nous, sinon pour les morts omniscients dans la poussière? Déterrer les morts, encore et encore. Ce sont eux qui nous montrent l'avenir. » Mais les réels monuments aux morts lui semblaient « empreints de kitsch, de mensonge, qui occultent la cruauté de la bataille ».

Tout de noir vêtu, Heiner Müller, lèvres minces et yeux de myope plissés en un sourire insondable derrière ses grosses lunettes, un énorme cigare dans la main gauche, un éternel verre de



Au paysage actuel, en ruines, qui ressemble fort à une forêt de cadavres debout, Heiner Müller substitue une forêt littéraire. En ce début de siècle et de millénaire où l'on assiste à une faillite des idéologies et des utopies, il nous redit qu'Euripide et Eschyle, que Molière, Shakespeare et Laclos peuvent nous éclairer sur le présent, que le passage par les tragiques grecs et l'Antiquité est indispensable à une compréhension (et une préhension) du monde actuel. Il réaffirme sa foi en la littérature, rappelle le pouvoir d'élucidation de l'Histoire par la littérature et le théâtre, donne la preuve que le théâtre peut éclairer l'Histoire quand il se nourrit de vérité humaine.

L'univers fragmenté, chaotique de Heiner Müller, perturbateur solitaire, nomade des métropoles, est un véritable panorama d'horreurs. Son œuvre violente et âpre — pas commode — interprète l'Allemagne à la lueur des mythes de l'Antiquité (« pas les mythes germaniques, trop régionaux »), qui, comme les rêves, expriment une expérience collective. Il les réinvente à l'infini, rend la réalité visible pour la transformer, transforme la réalité pour la rendre visible. « Et le beau signifie la fin possible de l'effroi. » À

whisky dans la droite, épilogaît avec un humour mordant sur sa courtoisie : « C'est mon luxe, le moyen le plus sûr de garder les gens à distance... » Brillant dans les talk-shows, il proclamait que la fin du monde était proche, à moins que « quelqu'un n'ait une idée géniale ». Aux journalistes il disait une chose et son contraire, histoire de brouiller les pistes. Dans les derniers temps, il éclairait sa noirceur en prenant sur ses genoux Anna, sa petite fille aux boucles de soleil : « Mon chef-d'œuvre tardif. »

On sait que Heiner Müller détestait les hommages. Pourtant, après les nombreux prix reçus de son vivant, le prix du théâtre Berlin 1996, décerné par une fondation prussienne, lui fut remis à titre posthume un joli dimanche de mai. Rituel assommant, discours solennels. La parole est au président. Du plateau du Berliner Ensemble, il salue un par un les membres de l'illustre assemblée, pour finir en fanfare avec un fraternel « Chers camarades du P...arti... » Vite corrigé : « Chers amis du théâtre... » La salle est hilare. « Notre Heiner », du haut des cintres, rit sûrement comme une hyène.

## HEINER MÜLLER. L'INTIME ET LE POLITIQUE

**Heiner Müller est un auteur politique qui réussit à marier l'extrême public et l'extrême privé, un auteur chez qui les mots n'expriment qu'une seule chose : l'humanité.**

**Au siècle dernier**, on a beaucoup abusé des mots à des fins idéologiques. Pas de génocide sans propagande, sans manipulation des hommes par les mots. Les écrivains contemporains connaissent ce terrible pouvoir suggestif des mots. Leur magie noire. C'est là que réside l'une des fractures importantes dans la littérature moderne. À aucune autre époque, les écrivains se sont ingénies avec un tel acharnement à dévoiler les clichés, à rendre visibles les conventions de la société et de la langue. Ils regardent derrière le mot, sous les draps, dans le miroir, par le trou de la serrure. Cela fait d'eux des détectives, des archéologues, des autobiographes, des pamphléaires, des voyeurs, des dénonciateurs, des pornographes (souvent moralistes), des humoristes (souvent pessimistes), ou un Heiner Müller. À quoi tient la singularité de Heiner Müller? À son humanité. Cette humanité est inscrite dans son œuvre. Elle est un principe esthétique. Qu'est-ce que cela signifie? Concernant les mots, la réponse est facile : ils ne veulent rien vendre, aucun produit, aucun art de vivre, ni bonne parole ni bons conseils, et surtout pas d'opinions politiques. Ils n'accusent pas, ne dénoncent pas, mais révèlent la réalité. Laquelle? La réalité telle que l'auteur la perçoit, son intimité. Sur le marché libre des thèmes, Heiner Müller reste le plus proche possible de sa propre expérience : dans *Hamlet-machine*, il tente d'expliquer la déroute de l'écrivain et de l'intellectuel à l'heure où les combats n'ont plus lieu ; *Médée-Matérial* décrit la déroute de son couple et, par le fait même, l'impossible (ré)conciliation de l'homme et de la femme, de l'Ouest et de l'Est, du capitalisme et du marxisme.

« J'ai toujours considéré la grossesse comme une privation de liberté. [...] Les enfants vous rendent dépendants et font de vous un objet de chantage. [...] Des années plus tard, je suis allé avec une femme au bord d'un lac près de Straussberg, où la rive ressemblait à la description faite dans la pièce. C'est près de Straussberg qu'avait eu lieu la dernière grande bataille de chars de la Deuxième Guerre mondiale. Près de Straussberg, il y avait aussi le quartier général de la NVA. La partie dialoguée de *Matériau-Médée* est presque la sténographie de la dispute d'un couple qui en est au dernier stade, ou dans une crise relationnelle. Je l'ai écrite à Lehnitz. La partie monologuée, deux décennies plus tard, à Bochum, juste avant la fin d'une autre histoire, alors que je vivais déjà avec une autre femme, c'était en 1982. Le matériau, abstraction faite de ma vie avec des femmes, venait

d'Euripide, de Hans Henny Jahnn, et de Sénèque avant tout. La troisième partie, je n'aurais pas pu l'écrire sans *Waste Land*, et donc pas non plus sans Ezra Pound. »

**Heiner Müller,**

*Guerre sans bataille – Vie sous deux dictatures*

Avec chaque livre, Heiner Müller brise un peu plus le silence. Mais il fait davantage. Il repousse également les frontières de ce qui peut être entendu. Car tout ne peut pas être dit, clairement, efficacement et posément. Tout n'est pas entendu. Heiner Müller n'est pas efficace, Dieu soit loué! Doutes, ombres, fragments, détours par le mythe : voilà ses outils. Et la question. Toujours des questions. L'une, surtout, prédomine et recouvre l'œuvre : celle de l'origine et des conséquences de l'érection du mur entre deux systèmes politiques, entre deux systèmes symboliques : écho monstrueux de la fracture entre l'homme et la femme. Que se passe-t-il quand le monde est ainsi coupé en deux? Cette question, le noyau éthique de son œuvre, l'oblige à investir sa biographie comme sujet de narration. Pour comprendre quand et comment cette tendance à la division et à l'autodestruction est apparue dans la pensée occidentale, il remonte jusqu'à l'Antiquité et la mythologie grecque. Ainsi naissent *Rivage à l'abandon / Matériau-Médée / Paysage avec Argonautes*. Ce triptyque, consacré au mythe de l'infanticide, pose plus précisément la question du féminin dans un monde mâle et met à jour les mécanismes de la conquête et de l'occupation du territoire de l'autre. *Médée-Matérial*, pièce centrale du retable, long poème en prose, s'inscrit dans un contexte de règlements de comptes entre les deux Allemagne aujourd'hui réunifiées, auquel Müller n'échappa pas mais ne crut qu'à moitié.

Heiner Müller est un auteur politique qui écrit sur lui-même. Ce mariage à haut risque entre deux opposés, l'extrême public et l'extrême privé, n'est possible que parce que Müller est un homme profondément engagé, c'est-à-dire engagé dans le monde. Sa curiosité, ses doutes, son regard émerveillé et critique à la fois, et surtout sa compassion, font de lui un narrateur humain et puissant. Car, comme il l'a écrit : « Compatissant, le cœur éternel résiste pourtant. »

## HEINER MÜLLER À LA SCÈNE QUELQUES REPÈRES

### 1958

Le comité central du Parti interdit sa pièce *L'homme qui casse les salaires*, écrite en collaboration avec sa femme Inge Müller. En janvier 1988, 30 ans après, au Deutsches Theater de Berlin-Est, il la met lui-même en scène. Un an plus tard, le Théâtre de l'Odéon à Paris l'accueille.

### 1961

*L'Émigrante (Die Umsiedlerin) ou La Vie à la campagne*, sa comédie sur la réforme agraire, provoque un scandale car jugée contre-révolutionnaire, anticommuniste, antihumaniste. Il est exclu de l'Union des écrivains (réadmis seulement 27 ans plus tard, en février 1988.)

### 1970

À Gennevilliers, Bernard Sobel monte *Philoctète*, première production française d'une pièce de Müller.

### 1979

Premières françaises de *Mauser* et de *Hamlet-machine*, mises en scène de Jean Jourdheuil.

### 1982

Sobel monte *Prométhée* et Philippe Adrien *La Mission*.

### 1985

Patrice Chéreau, à Nanterre, met en scène *Quartett*.

### 1986

Bob Wilson, en collaboration avec Müller, présente à New York *Hamlet-machine*.

### 1987

Gilles Maheu monte *Hamlet-machine*, présentée par la compagnie Carbone 14 à l'Espace libre.

### 1988

À Bobigny, création mondiale des cinq pièces qui composent *La Route des chars*, par Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret.

### Le 4 novembre 1989

Cinq jours avant la chute du mur, Müller, lors de la manifestation monstre sur l'Alexanderplatz, lit un tract ouvrier prônant la création de syndicats libres. Il est hué.

### 1990

Au Deutsches Theater, il réunit sa traduction de *Hamlet* de Shakespeare et *Hamlet-machine*, monté pour la première fois en ex-RDA. Sept heures de spectacle, un événement! La même année, Gilles Maheu présente *Rivage à l'abandon* au Musée d'art contemporain.

### 1991

Au Festival d'Avignon, Jourdheuil et Peyret montent *Le Cas Müller*, un triptyque composé de cinq pièces. Sous le titre *Peau, chair et os*, Gilles Maheu présente une œuvre qui intègre le texte de Müller ayant pour titre *Paysage sous surveillance*.

### 1993

Au Festival de Bayreuth, Müller met en scène *Tristan et Isolde* de Wagner (direction musicale : Daniel Barenboïm).

### 1995

« Enfin seul » à la tête du Berliner Ensemble, Müller monte *Arturo Ui* de Brecht.

### 1996

La dernière pièce de Müller, *Germania 3*, est créée par Leander Hausmann à Bochum, par Martin Wuttke, l'actuel directeur du Berliner Ensemble. Brigitte Haentjens signe la mise en scène de *Quartett* à l'Espace GO, qui remporte le Masques de la meilleure production de l'année à Montréal.

### 2001

À l'enseigne cette fois de la compagnie Sibyllines, Brigitte Haentjens présente *Hamlet-machine* à l'Union française.

### 2004

*Médée-Matériau* prend l'affiche de l'Usine C le 19 octobre.

## ET SI LE POÈTE HEINER MÜLLER VALAIT LE DRAMATURGE...



**Heiner Müller est mort d'un cancer** le 30 décembre 1995. Le 12 décembre, il avait écrit un poème sur sa mort, qu'il sentait proche. Ou, plus exactement, sur la vie de la tumeur qui le tuait. Malade, le poète se voyait mourir dans les yeux des médecins impuissants :

« J'étais presque ému  
Par le deuil des experts et presque  
Fier de ma tumeur  
Invincible  
Pour un temps  
Chair de ma chair. »

Désarroi et assurance, tristesse et ironie. Depuis les adieux de Heinrich Heine, on ne trouve guère de textes, dans la littérature allemande, qui soient à la hauteur des derniers poèmes de Müller. Derrière le regard distancé, comme objectif, qu'il porte sur lui-même, derrière cet impressionnant détachement s'exprime littéralement, sourdement et avec force une affirmation de soi. Elle conduit Heiner Müller non seulement à s'accrocher à l'écriture, mais aussi lui impose d'écrire, jusqu'au bout, avec une suprême précision. Pour œuvrer contre sa propre disparition, Müller ne délivre pas de notes ou de documents, il fait appel à l'art. Sans retenue et sans ménagement, ces écrits parlent de leur auteur et sont totalement dépourvus de sensiblerie et d'exhibitionnisme. Dans ces lignes, ce n'est pas la vie et l'œuvre qui s'entrelacent, mais la mort et l'écriture.

Dans les tout derniers moments, Müller ne pouvait plus tenir son stylo. Mais il contrecarre ce premier pas vers le silence en le traitant comme un thème poétique. La tête prend le dessus sur la main qui se cabre « contre l'irrépressible besoin d'écrire » :

« Seule la machine à écrire  
M'empêche de sombrer dans le silence,  
Qui est le protagoniste de mon avenir. »

Le silence ainsi abordé ne peut que retarder son entrée en scène. Au bord de l'agonie, le poète manie encore souverainement le style avec une parcimonie de moyens : un grand raffinement dans le rythme de sa prose et l'agencement des images.

Heiner Müller a écrit des poèmes pendant plus de quarante ans (comme en fait foi l'édition française chez Christian Bourgois, parue sous le titre *Poèmes 1949-1995*). À commencer par les derniers, on les lit comme le récit d'un crépuscule qui s'avance, presque jusqu'au moment ultime. À la fin, entre les fragments du dernier poème, les ténèbres deviennent visibles sous la forme de taches blanches, de plus en plus envahissantes, sur le papier imprimé.

En 1998 paraissait aux éditions Suhrkamp le premier volume d'une édition complète des poèmes de Müller (*Die Gedichte, Werke, Band 1*), qui devrait en compter sept. Il comprend quelque 250 poèmes, dont 121 inédits, et beaucoup d'autres qui étaient tombés dans l'oubli depuis leur première publication. La coutume qui veut que l'édition d'œuvres complètes s'ouvre toujours sur les poèmes de jeunesse de l'auteur est ici du meilleur effet : elle remet en pleine lumière un ensemble de textes qui, jusqu'à présent, n'étaient guère connus et appréciés que de quelques initiés (malgré la parution en 1992 et à l'initiative de Müller lui-même d'une petite sélection de ses poésies, et celle, un an plus tard, du grand poème intitulé *Le Bloc Mommsen*). On ne sait pas assez que l'auteur de théâtre Müller, à l'instar — quoique aux antipodes — de Bertolt Brecht, était un grand poète. Désormais, cela se sait, cela se saura. Le moi, qui s'affirme avec tant de force dans les derniers poèmes de Heiner Müller, a connu une histoire mouvementée. Dans les premiers temps, il n'était guère perceptible, tant les narrateurs abondaient. Son expression se perdait dans les maquis des textes. Ce premier tome de l'édition allemande des œuvres poétiques complètes de Müller révèle avec clarté la pluralité de son être. Müller écrit vers libres et sonnets, hexamètres et distiques, vers blancs et chansons populaires, haïkus et rimes enfantines, ballades et romances, agit-prop et journal intime. Les poèmes se présentent comme des textes remaniés « d'après Defoe », d'après des poèmes de la Chine ancienne et moderne, d'après Dante et Anna Seghers, Goethe et Euripide. Ils paraphrasent des mythes de l'Antiquité et la poésie gnomique orientale. Et, bien sûr, Shakespeare. Longtemps, comme le note Müller lui-même

dans les années 1970, son chemin va « de Stratford à Stratford », de Hamlet et du roi Lear, présents dans ses premiers textes, à une citation de *La Tempête* dans le tout dernier poème. Friedrich Hölderlin, quant à lui, n'est jamais évoqué, mais souvent sa syntaxe caractérise les textes de Müller.

Très vite, on retrouve aussi des références aux propres écrits de Müller, surtout à ses pièces. Du *Medea Spiel* au *Commentaire-Edipe* et au *Texte Électre*, en passant par *Hamlet-machine* : souvent, dans ses poèmes, il traite de ses projets de drames, plus ou moins explicitement, sous forme d'esquisses, de commentaires et de variantes. En 1975, Heiner Müller écrivait : « Je lis ce que j'ai écrit il y a trois, cinq, vingt ans, comme si c'était l'œuvre d'un auteur mort. » Cette distance affichée par rapport à lui-même caractérise aussi un mode d'écriture. Le regard étranger sur son propre matériau, le recours à des citations extraites de ses propres œuvres contribuent à ce que les poèmes se lisent comme un *work in progress* permanent. Aussi hétérogènes soient-ils dans leur forme, ses poèmes composent un tout homogène qui donne néanmoins une impression de collage de textes écrits par l'auteur et par d'autres. Avant même d'en devenir l'un des protagonistes, sur la fin de sa vie, Heiner Müller fut très proche des tendances postmodernes, bien plus proche que le Parti communiste de RDA, dans lequel il venait de s'engager avec ferveur, ne l'aurait souhaité. Déjà, dans les écrits des années 1950, entre les premiers craquements et effritements des certitudes idéologiques, apparaît la métaphore de la vanité : c'est encore un peu du Brecht, et déjà un peu baroque.

Les airs cool et cynique que se donnait Müller à la fin de sa vie — et qui lui ont attiré autant d'admiration que de critiques — apparaissent finalement comme un rempart contre toute sentimentalité. Cela lui a surtout permis d'écrire de très beaux vers, tristes, tendres, précis, où l'exaltation et le détachement s'équilibraient parfaitement. Certes, il arrive que des métaphores débouchent sur des clichés et des platitudes, comme les masques brisés devant le miroir ou l'ombre qui brûle au soleil. Mais, dans les poèmes souvent très courts que le poète commence alors à dater (« le temps est délai »), certains vers à eux seuls suffiraient à le rendre inoubliable. Des vers sur l'enfance ou « le bonheur qui angosse », sur la mort et l'oubli ou sur la tombée de la nuit.

S'il y a du cynisme dans cette coïncidence entre la mort de l'auteur et la fin d'une époque et d'une utopie, c'est le cynisme de l'Histoire que le poète se borne à décrire. Les poèmes sont là, c'est le principal : des œuvres d'art émouvantes et exaltantes, des carnets de marche vers les ténèbres. À lire, en profitant du peu de lumière qui nous reste.



## LA REVANCHE ET LES AVEUX : INTELLECTUELS EST-ALLEMANDS SUR LA SELLETTE

**Accusés d'avoir collaboré avec la Stasi** — la toute-puissante police politique de la RDA —, des intellectuels est-allemands de renom reconnaissent les faits, et s'en expliquent difficilement. Aux prises avec les graves difficultés économiques et sociales découlant de l'unification à marche forcée, certains trouvent réconfort dans la campagne de haine menée contre ces écrivains. De fait, les sociétés occidentales ont du mal à admettre le double rôle qu'ils prétendent avoir assumé.

Dans *La Petite Apocalypse*, le roman de l'écrivain polonais Tadeusz Konwicki et le film qu'en a tiré le cinéaste Costa-Gavras, on se moque des intellectuels de gauche, de ces ex-soixante-huitards devenus des bourgeois conformistes ayant le goût du spectacle et le flair médiatique. La « gauche caviar » et le fantasme d'une « guerre propre » ont remplacé les rêves de justice et de liberté. En France, on parle de la mort des idéologies et de l'abdication des intellectuels. Mais qu'en est-il de leurs homologues qui ont vécu en vase clos, ou presque, derrière le rideau de fer? Que sont devenus les intellectuels de l'ancienne République démocratique allemande? Et d'abord, quel rôle ont pu jouer ceux que Staline appelait les « ingénieurs de l'âme » et à propos desquels Otto Grotewohl, président de la RDA, a déclaré en 1951 : « La littérature et les beaux-arts doivent rester subordonnés à la politique »? À cette volonté de soumettre les intellectuels à la politique du parti unique, ceux-ci ont réagi de trois façons : par la fuite, la soumission ou la tentative de réforme de l'intérieur. Mais pour ce qui est de l'opposition, il n'y a jamais eu en Allemagne de l'Est de résistance intellectuelle radicalement hostile au système comme ce fut le cas en Tchécoslovaquie ou en Pologne.

L'émigration s'est faite en plusieurs vagues. Ricarada Huch a été parmi les premières à fuir la RDA dès 1949, après avoir déclaré que cette partie du pays était « la meilleure Allemagne ». D'autres, comme Uwe Johnson ou Gerhard Zwerenz, l'ont suivie après l'écrasement par les chars du soulèvement populaire, le 17 juin 1953 à Berlin, puis à Budapest en 1956. Après le « printemps de Prague » en 1968, ce fut, à nouveau, l'écroulement des espoirs. L'expulsion du chanteur dissident Wolf Biermann en 1976 fut suivie d'une nouvelle hémorragie d'écrivains tels Erich Loest, Reiner Kunze et Jürgen Fuchs.

Puis il y a eu les opportunistes zélés qui, comme l'écrivain Hermann Kant, connu pour son roman *Die Aula (L'Amphithéâtre)*, Gallimard, 1970), se sont mis du côté des puissants et qui, au nom du socialisme et de la lutte antifasciste, ont dénigré leurs collègues écrivains jusqu'à les faire exclure de la sacrosainte Union des écrivains. Sous le nom de code de « Martin », Hermann Kant a volontairement collaboré avec la Stasi, la police d'État, dès 1956. Son zèle particulier — délation, transmission des lettres personnelles de l'écrivain Stefan Heym par exemple — lui a valu, outre le privilège de voyager à l'étranger, celui d'être nommé, en 1978, président de ladite Union, hors de laquelle il n'y avait guère de salut.

Mais il n'y a pas seulement les opportunistes. Le régime socialiste a aussi bénéficié du soutien de l'un des plus grands écrivains de la première génération, selon la devise « la fin justifie les moyens ». Est-ce au nom de cette devise que Bertolt Brecht n'a pas protesté contre la déportation au terrible camp de Workuta d'un jeune assistant du Berliner Ensemble, qu'il dirigeait? L'écrivain Erwan Strittmatter, son émule, raconte par ailleurs comment Brecht aurait salué par un « hurra! » l'arrivée des chars dans la Friedensallee à Berlin, le 17 juin 1953.

Et il y a eu les autres, ceux qui ont navigué entre l'adaptation et la résistance au système du « socialisme réellement existant » : Heiner Müller, Christa Wolf, Stefan Heym, Helga Königsdorf... Ceux dont les rapports avec le pouvoir ont parfois évolué de la conviction communiste à la dissidence feutrée et qui ont soutenu les mouvements des droits civiques. Ils étaient tous là lors de la grande manifestation à Berlin le 4 novembre 1989. Christa Wolf avait rendu sa carte du parti, alors que Helga Königsdorf demandait que l'on donne une « dernière chance » à ce même parti. Mais lorsque le slogan « Nous sommes le peuple » est devenu « Nous sommes un peuple », l'histoire les avait dépassés. Ils n'en voulaient pas tant. Des réformes, oui, mais pas la révolution. Ils avaient fini de scier la branche sur laquelle ils étaient assis. Fini leur double rôle (leur double jeu?) de soutien et de contestation du régime.

Juste après la chute du mur, Christa Wolf, l'écrivain le plus lu à l'Est comme à l'Ouest et qui passe pour une autorité morale très influente, choisit de publier un bref roman intitulé *Ce qui reste* (Alinéa, 1990), qu'elle avait gardé dans ses tiroirs depuis 1979.

Ce témoignage manifestement autobiographique raconte comment une romancière découvre qu'elle est surveillée en permanence par la Stasi. C'est un pamphlet qui dénonce sans équivoque les méthodes employées par le pouvoir en RDA. La presse ouest-allemande se déchaîne alors contre elle. Pourquoi avoir attendu l'effondrement d'un régime pour en dénoncer les agissements? Günter Grass vole à son secours en déclarant à l'hebdomadaire *Der Spiegel* : « Elle a de toute évidence cru jusqu'à la fin qu'il était possible de modifier de l'intérieur les rapports sociaux en RDA. »

Peu de temps après, Christa Wolf surprend par une nouvelle révélation. Elle déclare avoir collaboré avec la Stasi au temps de sa jeunesse, de 1959 à 1962. Il s'agirait d'un épisode de sa vie, « oublié » ou « refoulé », qu'elle aurait découvert en consultant les dossiers la concernant dans les archives de la Stasi en mai 1992. Les 130 pages des deux fascicules, sous le nom de code de *Margarete*, relatant sa coopération volontaire avec la police d'État apparaissent en effet bien minces à côté des volumineux dossiers accumulés depuis 1968 sur son compte et celui de son mari. Car c'est depuis cette date que Christa et Gerhard Wolf sont eux-mêmes considérés comme suspects. En 1968, Christa Wolf n'a pas signé le document saluant la fin du « printemps de Prague » approuvé par l'Union des écrivains. Également en 1968, elle a eu des déboires avec la censure à cause de son livre *Christa T.* (Seuil, 1972), dont l'héroïne, jugée « trop individualiste », se met en marge du collectif socialiste.

S'il est difficile de croire à l'amnésie chez un auteur dont l'œuvre est intimement liée à sa biographie, il est plus aisé d'admettre son évolution. De jeune femme communiste convaincue, Christa Wolf est devenue un écrivain critique qui dit avoir eu besoin de la RDA comme « lieu de friction » pour écrire, mais qui en a pris aussi ses distances par une « émigration intérieure ». Pourquoi avoir tant tardé à « avouer » cette brève tranche de vie, qui remonte à plus de trente ans? De son lieu de séjour à Santa Monica, en Californie (séjour évoqué dans *Adieu aux fantômes et Ici même, autre part*, Fayard, 1996 et 2000), Christa Wolf dit avoir eu peur de l'hystérie déclenchée par les médias, toujours à l'affût des histoires d'espions de la Stasi. Quelque part, il y a aussi un sentiment de honte de s'être un jour — même lointain — identifiée avec les instigateurs de ce hideux système tentaculaire de surveillance du nom de Stasi. Difficile aussi de décevoir cette attente d'intégrité morale que les gens ont à son égard.

Alors, elle a attendu. Lorsque, au même moment, Heiner Müller, autre figure de proue de la littérature est-allemande, est également accusé de complicité avec la Stasi, elle juge le moment opportun pour révéler sa propre collaboration, en essayant ainsi de banaliser l'affaire.

C'est par un poète raté expulsé à l'Ouest que Heiner Müller, la coqueluche du théâtre ouest-allemand et européen, fut trahi. Fiché sous les noms de code *Zement* et *Heiner*, le dramaturge aurait renseigné la police depuis les années 1950 jusqu'aux derniers mois de l'agonie du régime. Pourtant, Heiner Müller était connu comme l'enfant terrible de la RDA, dont la pièce *Die Umsiedlerin* (*L'Émigrante*) lui avait valu les foudres du parti en 1961. Seule son autocritique l'avait alors sauvé de la prison et des travaux forcés, auxquels son metteur en scène, lui, n'a d'ailleurs pas échappé. Il est vrai qu'il a ensuite été encensé par une cascade de prix nationaux et qu'il a pu voyager à sa guise. Interrogé par un magazine d'actualités télévisé, Müller expliqua que sa notoriété et ses fonctions rendaient inévitables ces contacts avec la Stasi, qu'il aurait voulu « conseiller et influencer ». Par ailleurs, il prétend au cours de ce même entretien que tout cela devient matériau pour ses pièces : toute la RDA, y compris ses rencontres clandestines avec les officiers de la police d'État. Cependant, il « omet » d'en faire le récit dans son autobiographie, amputée précisément des passages s'y rapportant.

Heiner Müller s'est drapé dans un silence offensé après avoir déclaré : « J'ai été et je suis toujours partie intégrante de l'histoire de la RDA. Mais je crois qu'on veut à tout prix effacer cette histoire — pourquoi pas par la dénonciation? »

Nés tous deux en 1929, Heiner Müller comme Christa Wolf ont connu deux dictatures, celle de Hitler et celle des Ulbricht et autres Staline. (*Vie sous deux dictatures* est d'ailleurs le sous-titre de l'autobiographie de Müller parue en français à l'Arche en 1996.) Ils étaient considérés comme les maîtres à penser de la RDA et comme les symboles d'une identité culturelle positive. Mais, curieusement, seuls les intellectuels ouest-allemands osent leur jeter la pierre. Ainsi Fritz Raddatz, l'un des papes de la critique littéraire, qui écrit dans *Die Zeit* : « Comment avez-vous fait, cher Heiner Müller? Alors que votre ami Thomas Brasch a été incarcéré pour avoir protesté contre l'entrée des troupes du pacte de Varsovie dans Prague, vous, pendant ce temps-là, vous étiez en train de bavarder avec les responsables. Comment avez-vous fait, chère Christa Wolf? Alors que Georg Lukacs était déporté, Imre Nagy assassiné et Walter Janke jeté en prison, comment avez-vous pu écrire des billets signés Margarete aux responsables de ces forfaits en prétendant aujourd'hui avoir oublié ce nom de code? »

Le cinéaste Thomas Mitscherlich, fils du célèbre psychanalyste Alexander Mitscherlich (dont le film *La Dénonciatrice* démonte les mécanismes psychologiques de la dénonciation lorsqu'elle est récompensée par l'État — hitlérien en l'occurrence —), est tout aussi sévère : « Lorsqu'on est écrivain, donc un personnage public, il faut accepter la discussion ainsi que la critique.



En devenant informateur de la Stasi, on savait qu'on en tirait certains avantages. En s'y refusant, on ne risquait pas sa vie comme au temps du national-socialisme. Alors il faut accepter de parler des motivations. Il faut se mettre à nu. On ne peut passer l'éponge une deuxième fois dans l'histoire. »

Helga Königsdorf est d'un tout autre avis. Cette mathématicienne de renom, devenue écrivain à succès dans les années 1970, a introduit une écriture très subjective dans la littérature de la RDA,

à laquelle elle se sentait attachée « comme un cultivateur à un lambeau de terre rocailleux qu'il cherche péniblement à fertiliser ». Helga Königsdorf refuse cette « mise au pilori » des intellectuels de l'ex-RDA par les médias ouest-allemands : « La Stasi, ce n'était qu'une excroissance névrosée d'un système qui n'était plus sûr de lui-même. Mais la façon dont on aborde aujourd'hui ce passé imprégné de la Stasi n'est pas moins névrosée. Il devrait y avoir une loi qui protège les âmes contre les abus d'enquête. »

Humaine, trop humaine, semblait aussi être l'histoire de Rainer Schedlinski et de Sascha Anderson, ces jeunes auteurs à succès du cercle des poètes du Prenzlauer Berg, à Berlin-Est, qui prônaient une littérature alternative, apolitique et underground, en opposition à la littérature officielle, et qui, eux aussi, se révélèrent avoir été des indicateurs de la Stasi. Humaine, trop humaine, car leurs rapports avec la police reposaient sur un chantage. Ainsi, Rainer Schedlinski, arrêté lors d'une tentative d'évasion à l'âge de dix-sept ans, a été sommé de choisir entre la prison et la collaboration. Il a choisi le métier d'indicateur et de littéraire hermétique nouvelle vague, tout comme son ami Sascha Anderson. Et, devant la presse occidentale, il a joué les martyrs.

Mais même la surprise de découvrir qu'une scène littéraire qui se voulait marginale et apolitique était infestée par des écrivains mouchards n'a pas vraiment provoqué de remous dans les médias de l'Est. On serre les rangs, on cherche des excuses. On se demande si l'on pouvait réellement faire autrement dans cet État où tout citoyen — et tout particulièrement les intellectuels et les cadres — était censé donner des renseignements, cet État qui mettait les âmes en esclavage. Prudence et jugements nuancés dominant.

La romaniste et adepte du nouveau roman Brigitte Burmeister met en garde contre cette focalisation sur les « dénonciateurs » : « Dans la chasse aux indics par l'intermédiaire des archives de la Stasi, on oublie trop souvent que ces documents pouvaient être falsifiés. On manque de sens critique par rapport à ces dossiers, qui d'emblée font passer certaines personnes au banc des accusés, alors qu'il s'agit de situations souvent très complexes. »

Une de ces situations complexes est celle du professeur de théologie Heinrich Fink, ancien recteur de l'université Humboldt, qui, malgré la solidarité des étudiants et des professeurs, a perdu son procès et ses fonctions justement parce qu'on a choisi de considérer comme source de vérité les vestiges de dossiers ayant échappé à la destruction. Selon plusieurs témoignages, son dossier aurait été fabriqué de toutes pièces à partir d'informations indirectes obtenues par la secrétaire du professeur, par des écoutes téléphoniques, par un couple d'espions logé dans la maison des Fink, etc.

Pour la Stasi, Heinrich Fink passait pour une source précieuse d'informations sur les Églises en raison de ses relations avec les milieux ecclésiastiques, y compris des organisations internationales. Pour toute personne occupant un poste de direction,

les contacts avec la Stasi étaient inévitables. Heinrich Fink se savait donc observé, mais nie toute collaboration volontaire. Il savait que la Stasi était présente dans les groupes de travail pour l'intégration des enfants handicapés ou des homosexuels que jadis il présidait. Il savait aussi qu'il était gênant pour les nouveaux vainqueurs de l'histoire comme figure charismatique et recteur d'une université trop « socialiste », qu'ils auraient voulu liquider rapidement. Heinrich Fink a pu empêcher certains licenciements, comme il a pu protéger certains étudiants. Pour d'autres, ses velléités de démocratisation et de franchise appliquées au cadre universitaire ont été fatales. Au cours d'un débat sur les responsabilités individuelles tenu en novembre 1991, il avait proposé d'aborder aussi le thème de la collaboration avec la Stasi. Michael Brie et Irene Runge ont alors parlé de la leur. Avec quel résultat? Ils ont été suspendus de leurs fonctions dès le lendemain. Heinrich Fink n'a pu empêcher ce verdict, mais s'en offusque. « Ce n'est pas sous la menace de la guillotine qu'on arrivera à faire ce travail nécessaire sur le passé. » Heinrich Fink, brusquement démis à l'âge de cinquante-sept ans de toutes ses fonctions, se penche depuis sur le problème des sorcières et de l'Inquisition : « Depuis toujours, on a désigné comme sorcières les éléments d'insubordination dans une communauté. Au Moyen Âge, on les brûlait pour exorciser le mal dont on les rendait responsables. Aujourd'hui, il faut bien trouver des boucs émissaires pour cette réunification ratée. »

N'y a-t-il donc que des intellectuels offensés et persécutés — que ce soit par la justice ou les médias — dans cette partie orientale de la Grande Allemagne? Non, car il existe des voix qui font leur *mea culpa*. Jens Reich, chercheur à l'Institut de biologie moléculaire de Berlin, a écrit un livre dans lequel il dit « adieu aux mensonges d'une vie » (*Abschied von den Lebenslügen*, 1992). Son message : « Nous autres intellectuels avons manqué de courage, nous n'avons pas su organiser une résistance solidaire. Les Robert Havemann, Andreï Sakharov ou Vaclav Havel sont restés solitaires dans leur opposition au pouvoir. Je reconnais avoir appartenu à cette intelligentsia qui a fonctionné en silence tout en étant opposé à un système dont j'ai seulement prolongé l'agonie. » Ce son de cloche n'est pas si différent de ce qu'a écrit Christa Wolf dans *Incident* (Alinéa, 1989), sa nouvelle « écologique » à propos de Tchernobyl : « Nous n'en avons pas trop dit, mais au contraire pas assez. Et le peu que nous avons dit, nous l'avons dit trop timidement et trop tard. » Pour Jens Reich, la situation actuelle est celle de la table rase. Il ne s'agit pas de jouer les victimes ni les résignés — comme ceux qui se demandent avec Stefan Heym s'ils doivent « jeter toute leur vie à la poubelle » —, mais de repartir de zéro et même de « devenir les ferments d'un renouveau intellectuel pour toute l'Allemagne ».

## LES DÉGUISEMENTS DU DIABLE

Propos de Heiner Müller recueillis par Alexander Weigel, dramaturge au Deutsches Theater, et traduits de l'allemand par Nicole Rothel.



**Je mets en scène au Deutsches Theater**, dit Heiner Müller, trois de mes textes rassemblés en une seule soirée : *Quartett*, *Mauser* et *Der Findling*. Bizarrement, *Quartett*, paraphrase des *Liaisons dangereuses* censée se passer en 1782, se révèle en fin de compte très proche du public, et *Der Findling*, historiquement le plus récent, puisque l'essentiel de l'action se passe en 1968 en RDA (*Mauser* parle des années 1920), est finalement la pièce que le public perçoit comme étant la plus distante. L'ensemble compose une sorte de voyage qui remonte le temps, va du présent au passé, car le passé est devant nous, et l'avenir,

jusqu'alors enclavé dans le présent, se retrouve derrière nous. Ce voyage exprime l'expérience collective vécue par la population tout entière d'Allemagne de l'Est, même si seuls les intellectuels peuvent en être totalement conscients.

L'échec de l'Europe de l'Est, RDA incluse, tient à sa tentative d'arrêter le temps — le mur de Berlin nous protégeait — au nom d'un avenir qui se faisait attendre comme le Messie. Dans cette attente, la vie s'était tressée. La description la plus précise de cette situation pourrait être la nouvelle de Kafka « Les Armes de la ville », où il évoque la construction sans cesse différée de la tour de Babel. Au cours de ses entretiens à Svendborg avec Brecht, Walter Benjamin prononçait cette sombre sentence : « Kafka est le premier écrivain bolchevique » ; ce à quoi Brecht répliquait : « Alors moi, je suis le dernier écrivain catholique. » L'histoire leur donne aujourd'hui à tous les deux raison. L'angoisse de l'avenir, la nostalgie du passé sont inhérentes à la condition humaine. Le capitalisme, qui mise sur la force des instants présents, remédie à cette angoisse par l'atomisation de l'identité. « Si je dis à l'instant qui passe : Attarde-toi, tu es si beau ! », je rejoins, selon Goethe, le péché mortel de Faust, pour lequel le diable viendra le chercher.

### ***Pensez-vous que le diable, un beau jour, viendra chercher le capitalisme?***

J'en suis tout aussi convaincu que le pape. Mais comment savoir sous quel aspect, derrière quel masque? Avec le temps, répondre à cette question m'est devenu moins aisé. « Le diable a bien des déguisements » (*Quartett*). « L'herbe même / il nous faut l'arracher afin qu'elle reste verte » (*Mauser*). « Ton instant / de vérité dans / le miroir de l'ennemi » (*Der Findling*).

### ***Et quelles sont, selon vous, les perspectives de cette Allemagne agrandie?***

Dans un avenir proche, elle ne doit pas faire peur. Elle est fragile. Le serpent qui, pendant quelque quarante années, a maintenu le lapin sous hypnose a fini par le dévorer. Mais il semble se confirmer que ce lapin était en fait un hérisson. Or, c'est bien connu, les hérissons possèdent une inépuisable aptitude à l'hibernation. La prétendue « réunification » allemande — jusqu'à présent, dans l'Histoire, les Allemands ne se sont jamais unis que contre les Français, les Anglais, les Russes, etc. — est une colonisation en bonne et due forme. La rencontre Ouest / Est tourne au conflit Nord / Sud. Allemands contre Allemands.

L'Europe, le monde entier peut-être, doivent là une fière chandelle à la virtuosité de Helmut Kohl.

### ***Quelles en sont les conséquences sur la vie intellectuelle et sur l'art de la RDA?***

Lorsque, à Mexico, vous vous trouvez devant une église catholique, en y regardant de plus près, vous allez découvrir en dessous les vestiges d'un temple aztèque. La civilisation de l'ancienne République fédérale, surdéveloppée économiquement, culturellement sous-développée, se fait fort d'anéantir, par la diffamation et l'administration, la culture surgie dans l'ancienne RDA pour résister à la colonisation stalinienne. Une fois de plus, les vainqueurs s'empressent de réécrire l'Histoire. On détourne celle de la RDA, et on en profite pour refouler le passé nazi. [...] Quant à l'art, c'est l'éternelle rengaine : les statues ont une durée de vie bien plus longue que les cultes auxquels elles sont dédiées. Le fait que Michel-Ange ait travaillé pour les Borgia a-t-il atteint le moins du monde sa notoriété? Le temps de l'art est tout autre que celui de la politique ou de l'Histoire.

### ***Que pensez-vous du reproche que l'on a pu adresser aux artistes de la RDA d'avoir été des « bonniches complaisantes » au service de la politique?***

S'il s'agit d'art, d'artistes véritables, alors ils ont été assurément les moins fiables, les plus récalcitrants des larbins. C'est à l'illusion, à ce grand rêve enfanté par toutes les intelligentsias de gauche — en RDA et en Europe — qu'il faut poser la question, qu'il faut retourner la critique. Finalement, ce serait à elles, à ces intelligentsias, de nous éclairer, de nous dire si l'union entre l'art et la politique, consentie au nom d'une société juste, est enfin possible. L'illusion s'est volatilisée, mais le rêve n'a pas fini de se rêver. Pour les quelques décennies à venir, puisque le capitalisme avec son système sélectif — système dont le stade ultime serait Auschwitz — a momentanément gagné, l'art va représenter le seul espace de l'Utopie, le musée où elle va être sauvegardée dans l'attente des temps meilleurs. Autrefois, l'Est se reconnaissait dans cette formule de Napoléon, quintessence de la Révolution française : Notre providence, c'est la politique. Aujourd'hui, la Révolution a échoué en URSS, trahie par le sous-développement, défigurée en triste parodie de son modèle français. L'Est se rallie à cette autre formule : Notre providence, c'est l'argent. C'est une conséquence de la Révolution française, aussi indéniable que la déviation du projet de fusionner la liberté et l'égalité.

### ***En tant que président de l'Académie des arts et des lettres, la politique est-elle devenue votre providence?***

L'argent, en tout cas, l'est devenu. Dans toutes les académies du monde, des gens sont entrés non pas grâce à leur talent, mais parce qu'ils sont soutenus par un lobby. Le lobby, en RDA, c'était le Parti. Pour avoir le droit d'élire des membres tels que

John Heartfield, Christa Wolf, Volker Braun, entre autres, l'Académie de RDA était contrainte d'élire — et elle l'a fait, c'est tout à son déshonneur — des gens imposés par le Parti, des fonctionnaires, des artistes politiques falots. Voilà pourquoi, aujourd'hui, le Sénat de Berlin s'autorise en toute légitimité la liquidation de l'Académie dans son ensemble. Cette Académie qui peut quand même s'enorgueillir d'avoir eu comme premier président Heinrich Mann, d'avoir compté parmi ses membres Bertolt Brecht, Anna Seghers, Arnold Zweig — pour la RDA — et hors ses frontières, Pierre Boulez, Akira Kurosawa, Gabriel Garcia Marquez, Wole Soyinka, Giorgio Strehler, Michel Tournier, Wim Wenders... Mon projet de transformer l'Académie en une « association Heinrich Mann des artistes » supposait une réduction du nombre des Allemands. On aurait pu ainsi, en écartant les membres venus du Parti, retrouver une qualité incontestable. Mais le Sénat envisage aujourd'hui de supprimer ses subventions. Les vainqueurs écrivent l'Histoire, j'ai grand peur que les nôtres ne soient des analphabètes, du moins sur le chapitre de l'Europe. Le sénateur délégué à la Culture pour la ville de Berlin arpente en bottes de cow-boy le paysage culturel de cette future métropole. Voilà la tendance générale de l'unification allemande : elle fait baisser le niveau intellectuel des nouveaux comme des anciens *Länder*. Elle perpétue les conflits entre politique et intelligentsia, entre les politiciens et les intellectuels, entre *l'Esprit et le Pouvoir* (Heinrich Mann), ces conflits qui n'ont cessé d'ensanglanter l'histoire de l'Allemagne. [...]

### ***À quoi travaille en ce moment l'auteur Müller?***

Je n'ai pas une minute pour m'asseoir à ma table de travail. Dans ma tête, en revanche, je prépare cinq pièces. Je ne sais pas combien de temps ma tête va les supporter. La première aura pour thème la Seconde Guerre mondiale en Russie. Elle commencera à Stalingrad et se terminera sur la chute du mur. Les protagonistes seront des victimes, avec en arrière-plan les ombres de Hitler et de Staline.

### ***Ne redoutez-vous que les ombres du passé?***

« Les fantômes jadis venaient du passé / Aujourd'hui ils viennent aussi du futur » : Brecht, *Fatzer-Fragment*. La crainte de l'avenir diminue avec l'âge. Je n'ai plus grand chose à redouter sinon la mort, à laquelle, personnellement, je ne peux rien objecter. Mais ce qui me terrifie, c'est, par exemple, l'interview d'Arnold Schwarzenegger en tant que superstar dans le *Spiegel* — « Voilà à peu de chose près notre avenir » (Brecht, *Fatzer-Fragment*). Je n'ai rien contre Schwarzenegger, mais est-il vraiment notre avenir? Doit-il absolument devenir une idole du *Spiegel* simplement parce qu'il est plus musclé que Augstein (directeur du *Spiegel*)?

Texte paru en 1991, dans l'album du festival d'Avignon.

## HEINER MÜLLER et CHRISTA WOLF : MÊME COMBAT?

« Le passé n'est pas mort; il n'est même pas passé.  
Nous nous coupons de lui et feignons d'être étrangers. »

Christa Wolf, *Trame d'enfance*

vraiment à l'époque, comment nous avons vécu notre rencontre avec l'armée rouge, cela n'a pas encore, à mon avis, été décrit avec sincérité. Je ne sais pas s'il est encore trop tôt pour le faire. »

(France Nouvelle du 26 février 1974)

**Adulée, vouée aux gémonies**, récompensée ou montrée du doigt, Christa Wolf occupe le devant de la scène littéraire allemande depuis quarante ans : d'abord sur un piédestal, puis sous haute surveillance, écrivain officiel puis bouc émissaire tout trouvé, accusée après la chute du mur d'avoir fourni des informations à la Stasi ou encore d'être trop moderniste. (D'ailleurs, dans « Réponse à la lettre d'un ami », texte paru dans *Adieu aux fantômes*, Christa Wolf écrit : "J'ai lu parmi les droits de l'homme / il y a le droit à l'erreur / Existe-t-il aussi le droit d'avoir été en contact avec la Stasi."). Toujours hantée par la nécessité de ne pas se laisser asphyxier par un passé qu'on refoule, Christa Wolf, née en 1929, tout comme son compatriote Heiner Müller, considérée elle aussi comme l'un des plus grands auteurs de l'ancienne République démocratique allemande, entretient le sentiment que, dans la littérature de sa RDA, les écrivains ne parlaient pas suffisamment des événements personnels et historiques les plus importants, des conflits politiques les plus aigus et que, trop souvent, ils versaient plutôt dans l'autocensure. Elle n'a cessé de s'en expliquer dans son œuvre de romancière et d'essayiste, depuis *Le Ciel partagé*, écrit tout juste au lendemain de la construction du mur, jusqu'à *Christa T., Aucun lieu. Nulle part, Ici même, autre part* et *Adieu aux fantômes*, en passant par *Trame d'enfance* (Folio, 1991), incontestablement son livre majeur dans une œuvre où tout est important.

En 1973, dans un entretien qu'elle accordait à Moscou à l'écrivain soviétique Constantin Simonov, elle exposait déjà très clairement la préoccupation qui était la sienne, alors même qu'elle était en train d'écrire *Trame d'enfance* :

« J'avais le même âge que les jeunes garçons enrôlés par Hitler, mais j'avais la chance d'être une fille et je n'ai pas été obligée de faire le coup de feu. C'est ainsi que j'ai vécu, moi aussi, près de Berlin, la fin de la guerre, mais dans un convoi de réfugiés [...]. Ce que nous ressentions

Que sommes-nous? D'où venons-nous? Écrivains et intellectuels allemands, selon elle, se doivent de mettre fin au refoulement généralisé et à l'amnésie volontaire. L'écrivain comme le citoyen ne peut accepter que l'on continue d'anesthésier la mémoire, de refuser le passé. Dans l'intérêt même de ses compatriotes, il faut leur rappeler d'où ils viennent, dans quel monde ils ont vécu. C'est donc à un voyage dans l'espace et dans le temps que convie sans cesse Christa Wolf, et cela plus particulièrement encore dans *Trame d'enfance*, à la faveur d'une excursion en Pologne, à quelque 200 kilomètres de Berlin, de l'autre côté de la frontière, de l'autre côté de l'Oder, pour se rendre à « G. anciennement L. », la ville de natale de Nelly, la narratrice. Un long voyage au bout d'un autre temps, vers le nazisme tel qu'il fut vécu alors. Le national-socialisme des familles...

*Kindheitsmuster* est le grand livre de la parole et du dire par lequel Christa Wolf tente de retrouver, après tant d'Histoire enfouie, les mots pour exprimer et d'abord, fouiller la langue, la mettre à nu, la décaper, la nettoyer de tant de silence, de tant de compromission : « pas une seule phrase, presque pas une seule phrase de cette langue, dit-elle, qui soit exempte d'un horrible sous-entendu, que le cœur, ce simple muscle creux, s'obstine à signaler ». *Trame d'enfance* paraît en Allemagne en 1976, l'année même où les autorités est-allemandes accentuent la répression sur les intellectuels après l'affaire Wolf Biermann. À la suite de quoi, d'autres écrivains émigrent, il y a des blâmes, des exclusions. On peut imaginer quel choc fut, à l'Ouest comme à l'Est, dans les deux Allemagnes, la lecture de ce livre qui, pour une fois, soulevait le problème du nazisme non pas dans un catéchisme militant, et héroïquement antifasciste, mais dans une œuvre forte, contradictoire, pleine de personnages vivants et imparfaits qui, eux non plus, n'avaient pas été des héros. « Le rôle de l'art, précise Christa Wolf, est de capter comme un sismographe l'être humain en crise avec la société. » Ruth Valentini l'a fort bien noté dans un article paru dans *Le Nouvel Observateur*, « Christa Wolf a même souvent dans le passé reçu les stigmates, comme on le dit des martyrs de la chrétienté. » Tandis qu'elle écrivait *Trame*



*d'enfance*, des crises de tachycardie lui ont valu un long séjour à l'hôpital. Puis, le 4 novembre 1989, quelques jours avant la chute du mur et les turbulences de la réunification, une crise cardiaque la terrasse alors qu'elle intervient sur l'Alexanderplatz à Berlin-Est, lors d'une manifestation. Il faut alors l'évacuer en ambulance, tandis que la foule scande : Nous sommes le peuple! Une manière de donner raison à Müller, lui qui disait que « les idées infligent des blessures au corps ». L'action de son plus

récent récit (*Le Corps même*, Fayard, 2003) se déroule au cours de cette année 1988, dans un hôpital de la RDA, où les médecins luttent pour sauver la vie d'une femme dont le corps est rongé par des bactéries « particulièrement pernicieuses ». La narratrice s'efforce de nommer la souffrance, de combattre la mort, mais, gagnée par une confusion troublante, elle finit par sombrer dans une région inconnue de son être où s'ouvrent ses « archives intérieures », où se mélangent souvenirs et fantômes,



événements du passé et du présent. Délirante de fièvre, elle attend une nouvelle intervention, qui doit la délivrer de « la chose maligne », celle en qui « coïncident le noyau ardent de la vérité et celui du mensonge » : « Je ne peux diviser le monde en bien et en mal. Ni en sain et en malade. Si je le voulais, il me faudrait une hache pour fendre mon intérieur en deux. »

On retrouve, dans les écrits de Christa Wolf, une démarche similaire à celle de Heinrich Böll, de Günter Grass et de Heiner Müller, eux qui, au même moment, à l'Est comme à l'Ouest, se reposaient et reposaient courageusement à leurs concitoyens la question déjà formulée par Adorno et tous les membres du Groupe 47: comment écrire encore dans cette langue dont chaque mot, chaque tournure ont été si dévoyés, si pervertis. « Le temps des miracles n'est plus », écrivait pour sa part Stephan Hermlin dans un poème daté de 1997. Aux yeux de Wolf comme aux yeux de Müller et de Hermlin (à qui Wolf consacre un hommage vibrant dans *Adieu aux fantômes*), le temps des utopies est passé, celui des regrets aussi; il a refermé les blessures, mais n'a toutefois pas apaisé l'angoisse et a fait surgir d'autres inquiétudes. Christa Wolf n'a pas attendu la réunification pour dénoncer les falsifications de l'histoire et se battre pour la dignité humaine; elle a payé pour cela. Or, cette dignité bafouée n'a pas été restaurée par la nouvelle donne politique. « La civilisation qui nous entoure, note-t-elle dans *Ici même, autre part* (éditions Fayard, 2000), n'est qu'une mince couche; elle peut se rompre, la barbarie peut à tout moment se déchaîner. »

Dans son remarquable essai intitulée *La Mémoire saturée* (Stock, 2003), l'historienne Régine Robin note bien à quel point « nous vivons dans un monde obsédé par le passé. Les discours de la mémoire forment aujourd'hui une immense cacophonie, pleine de bruit, de fureur, de clameurs et de controverses. Où que l'on se tourne, un passé commémoré ou haï, célébré ou occulté, raconté, transformé, voire inventé, est saisi dans les mailles du présent. » Mais, en dépit des stèles, des monuments et des commémorations qui, comme on le sait, pullulent tout particulièrement en Allemagne, les sociétés industrielles apparaissent de moins en moins à même de susciter et d'entretenir des sentiments de solidarité, de compréhension et d'ouverture. Les laissés-pour-compte s'abandonnent à la rage et à la destruction.

C'est en s'interrogeant sur cette tendance à l'autodestruction de nos sociétés modernes que Christa Wolf, remontant aux sources de notre civilisation, à l'exemple de Müller dans nombre de ses pièces, a rencontré elle aussi le personnage de Médée, cette barbare qui constate la barbarie des temps modernes. La question qui alors s'empare d'elle : y eut-il, y a-t-il une alternative à cette barbarie? Christa Wolf a tenté de sonder la tradition, non pas comme le fait la recherche scientifique, mais avec sa fantaisie et son imagination. Or l'imagination rejoint ici la

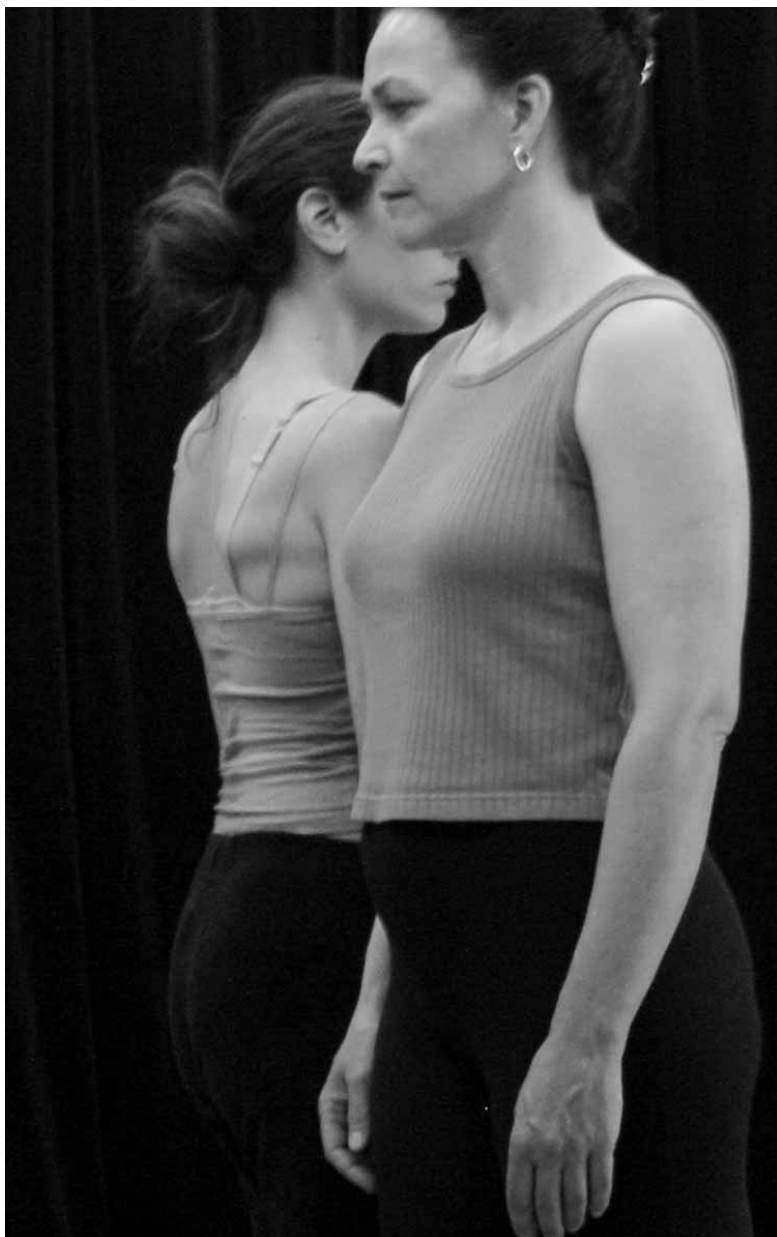
vérité la plus ancienne. « Médée, notait Christa Wolf dans un entretien accordé au *Nouvel Observateur*, m'apparaît comme un exemple particulièrement impressionnant de renversement des valeurs qui s'est produit lorsque notre civilisation a émergé des sociétés antérieures, renversement qui aboutit à ce que la vie ne soit plus le centre de tout, mais que ce centre soit occupé par la fascination de la mort. » Cette culture, selon elle, définie de plus en plus fortement en fonction des besoins et des valeurs des seuls hommes, a développé une peur sensible du féminin : « Pour autant, je ne fais pas partie des gens qui croient qu'augmenter le nombre de femmes dans les institutions va nécessairement changer quelque chose. Ce qui importe, ce ne sont pas les quotas, mais la façon dont est organisée une société. Force est de reconnaître qu'en RDA presque toutes les femmes travaillent, elles avaient un poids effectif dans la société, alors que, maintenant, c'est le modèle ouest-allemand qui l'emporte; il y a de plus en plus de femmes sans travail qui restent au foyer. »

Le joyeux nihilisme prôné par notre société ne doit pas faire illusion en dépit de la fascination qu'il exerce et auquel Christa Wolf avoue ne pas être toujours insensible. Notre société est une société sans but, comme celle critiquée en son temps par Heinrich Böll, c'est un rivage à l'abandon comme celui décrit par Müller dans la première partie du triptyque *Médée-Matériau*, une société qui, selon elle, évite les vraies questions : « J'ai l'impression que nous, les écrivains de l'Ouest et de l'Est, nous avons accepté de reprendre à notre compte, après l'unification, ce partage fallacieux entre le positif de l'Ouest et le négatif de l'Est comme si, en adoptant cet étalon, nous avions laissé passer la chance d'échanger des expériences passionnantes. » Si la situation moderne porte au pessimisme, Christa Wolf ne veut pourtant pas céder au désespoir : « Bien des gens, peut-on lire dans *Adieu aux fantômes* (éditions Fayard, 1996) sont désemparés et succombent à la dépression. D'autres, pris d'une rage qui n'est que trop compréhensible, sous le coup d'une déception, d'une peur, d'une humiliation, d'une honte inavouable et du mépris de soi-même, cherchent la fuite dans la haine et la vengeance. [...] Si nous cessons d'espérer, ce que nous redoutons arrivera certainement. » C'est pour cela que Christa Wolf continue à écrire: parce que l'écriture, même si elle peut paraître vaine, est ce lieu de liberté pour soi et pour les autres, « un effort pour s'approcher de la ligne frontalière que le secret le plus intime trace autour de lui, et la violer équivaldrait à une autodestruction; c'est également la tentative pour que cette ligne frontière ne concerne que le secret le plus intime, tous les autres secrets qui entourent ce noyau et qui se rattachent partiellement à lui n'étant souvent que des embarras, il faut peu à peu les libérer du verdict de l'inexprimable, il ne s'agit donc pas de mettre en œuvre une autodestruction, mais une autolibération. »

## MÉDÉE selon CHRISTA WOLF : UNE FEMME LIBRE

**Elle est belle et lumineuse.** Elle est fascinante et maléfique. Elle est insouciante et sauvage, tolérante et têtue. C'est une magicienne, c'est une sorcière. Les bruits qui courent sur Médée n'en finissent pas. En un mot : elle fait peur. Mais ce qui effraie avant tout n'est pas, comme pourrait le laisser croire le détail du tableau de Delacroix de la couverture (édition française chez Fayard, 1997), une sauvagerie barbare, une hystérie meurtrière, mais sa façon de s'attaquer au mensonge dans une société fondée sur le secret et le crime. Médée est une femme libre; sa seule présence fait courir le risque d'un effondrement général. Elle doit être punie de façon exemplaire. Après *Cassandra* (éditions Alinéa, 1987), Christa Wolf recourt une nouvelle fois à l'histoire ancienne pour éclairer notre présent.

Médée est la fille du roi de Colchide. Lorsque Jason débarque dans cette cité pour récupérer la Toison d'or, Médée lui vient en aide avant de s'enfuir avec lui — moins par amour que pour échapper à un État qui lui devient insupportable et où son père se conduit en tyran. Elle emporte dans un sac une charge mystérieuse qu'elle utilise pour arrêter la flotte lancée à leur poursuite. Il s'agit des ossements de son frère, Absyrtos, tué de façon mystérieuse. Le mythe de la cruelle Médée est enclenché. Si elle a pu tuer son frère, elle a pu aussi tuer ses enfants. Or Christa Wolf s'inscrit en faux contre cet héritage du mythe : « Il m'est apparu clairement, dès le début, que Médée ne pouvait avoir tué ses enfants. Au cours de mon travail, j'ai découvert qu'elle n'avait pas toujours été présentée ainsi et que, dans les premières versions du mythe, elle n'était pas une infanticide. C'est une



invention d'Euripide. J'étais heureuse de voir mon intention confirmée. Je n'étais pas obsédée par l'idée de transformer une figure négative en figure positive, mais je savais déjà par mes recherches pour *Cassandra* que, dans les sociétés à fortes composantes matriarcales, le champ mère/enfant est si puissant qu'il était impossible qu'une mère agisse ainsi. » La force du sentiment, la passion de la vie, opposées à la puissance de l'idéologie et à l'abstraction de l'intellect.

Christa Wolf a longtemps travaillé sur son personnage, profitant d'un séjour en Californie, à Santa Monica (là où s'étaient justement installés la plupart des écrivains allemands en exil durant la Deuxième Guerre mondiale) pour faire des recherches étayant sa fiction. C'était à l'automne 1992. « J'avais commencé avec un monologue de femme, une narration à la première personne; j'avais aussi pensé à un narrateur extérieur, mais, dans tous les cas, à un récit linéaire. Et puis, à mon retour, m'est venue cette idée des voix. J'ai eu alors le sentiment que je tenais mon sujet. » *Médée* n'est pas un roman au sens traditionnel du terme, mais une succession de monologues relatant les mêmes événements, centrés sur le même personnage, dont le comportement séduit, irrite, provoque l'admiration ou la haine. Car Médée n'est pas une figure lisse, elle a aussi ses faiblesses et ses contradictions révélées par sa position à la fracture entre deux mondes. « Ce qui m'a fascinée, c'est la théorie du bouc émissaire. » Christa Wolf ne cache pas qu'elle a souffert de la période de l'après-réunification, où elle a été accusée d'avoir été ce que l'on appelait une informatrice informelle de la Stasi; il n'y eut guère que Günter Grass pour, à l'époque, prendre publiquement sa défense contre une campagne de presse orchestrée non sans mauvaise foi. « L'aveu de notre détresse, c'est par là que nous devrions commencer », dit une

phrase du bref texte placé en avant-propos, à quoi répond une citation de René Girard placée en exergue de l'un des chapitres : « Les hommes veulent se convaincre que leurs maux relèvent d'un responsable unique dont il sera facile de se débarrasser. » Et Médée est toute désignée pour jouer ce rôle. Elle est étrangère et elle est femme, devenant la source de tous les maux pour ceux qui se replient dans l'acceptation des compromis et n'osent toucher aux règles et aux tabous qui fondent moins l'intérêt général que la raison d'État. Si les valeurs nouvelles sont incarnées par une figure féminine, Christa Wolf se garde de présenter la femme comme l'avenir de l'homme et prend ses distances par rapport au mouvement féministe, même si elle en reconnaît l'importance dans l'évolution des mœurs. « Les femmes ne sont pas que douceur. Mais peut-être ont-elles reçu de la nature une capacité qui les contraint à être plus près de la nature pour élever leurs enfants, c'est possible. La douceur de la femme n'est que le revers de la sauvagerie dont les hommes ont peur dans *Médée*. » Et elle ajoute : « Si Médée est plus désillusionnée et plus dure que Cassandra, c'est le reflet de mes propres expériences qui ne se dissipent pas facilement, mêlées à beaucoup de désillusions et de scepticisme. » Les événements de 1989 ont laissé des traces dans le cœur et l'esprit de Christa Wolf. « Après l'ouverture du mur, j'ai eu comme un sentiment prémonitoire, celui qu'il s'agissait d'une sorte de capitulation. Je ne suis pas contre la chute du mur, pas du tout, ce qu'on m'a reproché parfois parce que nous avons cherché à sauver quelques structures, ce qui était certainement illusoire de notre part. Si le mur est tombé, c'est la conséquence de l'histoire antérieure, cela a sa logique intérieure. » La réunification laisse pourtant un goût amer. « Oui, ça a fait mal. Étrangement, d'abord, la perte, l'idée d'un pays qui n'existait plus, comme la douleur d'un

membre amputé. Et puis, ce qui a fait mal aussi, c'est la façon dont fut faite la réunification. Beaucoup de gens qui vivaient en RDA se sont sentis bafoués, humiliés, exclus, on ne les a pas reconnus. C'est sûrement ce qui m'a fait le plus mal. »

La critique allemande a voulu lire l'ouvrage comme un roman à clé. « Ça m'a fait rire. On a prétendu voir derrière mes personnages des gens que je ne connais même pas. Il ne fait aucun doute qu'une certaine expérience de ces années est passée dans ce livre, mais pas de façon directe. Plus je me suis plongée dans cette matière, plus j'y ai travaillé, plus le thème s'est élargi aux dimensions d'un grand sujet; pour moi, ces deux États, Corinthe et Colchide, sont une métaphore dans un sens très large, pas du tout, comme l'ont écrit certains, une figuration de la RDA et de la RFA. »

Qu'en est-il maintenant de la situation des écrivains dans cette Allemagne réunifiée? « Vu de l'étranger, on pourrait se dire que les Allemands devraient être heureux puisqu'ils sont réunis, et ils le sont pour une part; mais le regard de l'intérieur montre, plus que l'unité, une nouvelle division en groupes d'intérêts. La littérature ne s'occupe pas encore de ce problème, c'est peut-être trop tôt. La littérature a besoin de temps. Pour l'instant, il n'y a presque pas de littérature critique en Allemagne, à l'exception de Grass, alors que pendant des dizaines d'années, même à l'Ouest, la littérature allemande fut un instrument critique de la connaissance. » Comme les rayons obliques du couchant sur une muraille atière, le roman de Christa Wolf irradie pourtant une lumière rare qui met en évidence, davantage encore que les absurdités d'un système, les failles de nos présomptions.

**Pierre Deshusses**

*Libération*, 7 novembre 1997

« Médée la déesse guérisseuse, qui

guérit aussi par le biais de l'imagination, c'est peut-être du fait de cet excédent d'imagination qu'à Corinthe le monde masculin la calomnie, la persécute et la proscrit [...] ? Pour expliquer cette haine, il faudrait que je reprenne l'histoire depuis le début. Médée la magicienne, qui fait peur aux hommes, Jason y compris. Qui a rapporté d'autres valeurs de Kolchis à Corinthe. Qu'il faut, en fin de compte, coloniser. »

**Christa Wolf,**  
« Santa Monica, dimanche  
27 septembre 1992 »  
dans *Adieu aux fantômes*,  
Fayard, 1996, page 161.

« Chaque coup porté contre un étranger, un handicapé, une femme, est un coup contre leur propre angoisse, et comme ils ne peuvent en venir à bout, cela ne fait que décupler leur rage et leur haine aveugle contre tout ce qui est étranger. »

**Christa Wolf,**  
« Libre, ordonné, inconsolable »  
dans *Adieu aux fantômes*,  
page 169.

« Ce qui m'était sacré est anéanti et l'instance devant laquelle je pourrais faire appel n'accepte aucun recours venant de moi. Ce procès que j'ai entamé contre moi je dois le mener sans aide issue incertaine »

**Christa Wolf,**  
« Réponse à la lettre d'un ami »  
dans *Adieu aux fantômes*,  
page 197.

« Je ne suis plus une jeune femme, mais

je suis encore sauvage, c'est ce que disent les Corinthiens, pour eux une femme est sauvage quand elle n'en fait qu'à sa tête. Les femmes des Corinthiens me font l'effet des animaux domestiques bien apprivoisés [...]. Je n'ai jamais oublié ce que tu m'as dit un jour : s'ils me tuaient, il faudrait de surcroît qu'ils écrasent aussi ma fierté. Il en est ainsi et il en sera toujours ainsi, puisse mon pauvre Jason s'en apercevoir. »

**Christa Wolf,**  
*Médée*,  
Fayard, 1997, pages 20-23.

« Le roi d'ici ne connaît nul remords quand il fonde son pouvoir sur un sacrilège, il soutient sans sourciller le regard de quiconque. Depuis que Akamas m'a emmenée, traversant le fleuve, dans la ville des morts où les Corinthiens riches et célèbres sont enterrés dans de pompeuses chambres funéraires. Depuis que j'ai vu ce qu'ils leur donnent pour qu'ils puissent accomplir leur chemin jusqu'au royaume des morts, et aussi pour qu'ils s'en paient l'accès, de l'argent, des bijoux, de la nourriture, des chevaux même, parfois des serveurs, depuis lors je ne puis voir toute cette superbe Corinthe que comme le miroir périssable de cette cité éternelle des morts et il me semble que ce sont eux qui règnent également ici, les morts. Ou bien c'est la peur de la mort qui règne. Et je me demande si je n'aurais pas dû rester en Colchide. [...] C'est pour vous, disait-il. Pour toi et les enfants. Pour qu'ils te permettent de rester ici. Il disait déjà vous, et non plus nous, c'était la coupure. [...] Je n'aurais pas dû quitter la Colchide. Aider Jason à s'emparer de la toison. Convaincre les miens de me suivre. Me

lancer dans cette longue et terrible traversée, vivre toutes ces années à Corinthe comme une Barbare que l'on craint tout autant que l'on méprise. Les enfants, oui. Mais qu'est-ce qui les attend. Sur ce disque que nous appelons la Terre, il n'y a plus rien d'autre, mon cher frère, que des vainqueurs et des victimes. Et maintenant j'aimerais savoir ce que je vais trouver en franchissant ses bords. »

**Christa Wolf,**  
*Médée*,  
pages 111-121.

« Il trouvait que cette femme était trop maligne et trop impertinente. Et puis il y avait quelque chose d'étrange chez elle qui l'inquiétait. Elle était, comment dire, trop femme et cette qualité imprégnait aussi sa pensée. Elle croyait, mais pourquoi au fait dois-je parler d'elle au passé, elle croit que les pensées se sont formées à partir des sentiments et qu'elles ne devraient pas perdre ce contact avec eux. Archaïque, bien sûr, dépassé. Limites intellectuelles de la créature, disais-je. Source créatrice, répliquait-elle. »

**Christa Wolf,**  
*Médée*,  
page 132.

Quelques fragments de la correspondance échangée entre Brigitte Haentjens et Stéphane Lépine

**From:** Brigitte Haentjens  
**To:** Stéphane Lépine  
**Sent:** Tuesday, April 20, 2004 7:09 PM

Aujourd'hui, fulgurance: Médée parle avec le corps de ses enfants à ses pieds. Le corps mort de ses enfants. Les a-t-elle tués? Moi, je le pense. Mais ce n'est pas ça l'important.

Ainsi cette Médée, peut-être meurtrière, est aussi, à la manière de l'Ophélie de Müller dans *Hamlet-machine*, plus proche de la dépression que de la colère. Elle n'a plus de vraie rage. La rage est ce qu'elle implore car ce serait la vie.

Elle est à présent du côté de la mort. Vers la mort. Et je comprends mieux la phrase finale de Jason : « Qui a de meilleures dents Le sang ou la pierre » Est-ce que c'est plus facile de mourir (comme elle) ou de vivre (comme lui).

Il me vient l'idée que c'est encore d'Inge Müller dont il est question.

Brigitte



**From :** Stéphane Lépine  
**To :** Brigitte Haentjens  
**Sent :** Tuesday, April 20, 2004 10:55 PM

Ce n'est pas un point de détail, chère Brigitte. Cela est très beau. Très beau et très juste. Mortellement touchant, comme le dirait Thomas Bernhard.

Car c'est encore et toujours de la différence entre hommes et femmes dont il est question ici. La femme, traditionnellement associée à la vie, et l'homme, animé de la tentation d'exister, qui aime, désire, mais reproche traditionnellement à la femme d'être du côté de la vie.

Je crois comme toi que Médée nous parle de la mort. Non pas à propos de la mort, mais de la mort, de ce lieu-là, de ce pays-là, de ce versant-là des choses, où elle est passée. Jason l'a tirée là, de ce côté-là et elle sait qu'elle n'en reviendra pas, qu'elle a renoncé à la vie en quittant son monde pour le suivre là, dans ce sentiment de mortalité. Comme Inge Müller sans aucun doute, comme la femme écrivain dans *Malina*, comme Ophélie, certes, qui, tu te souviens, évoque LE geste révolutionnaire par excellence à la fin de *Hamlet-machine* et propose de fermer l'usine à fabriquer des enfants :

« C'est Électre qui parle. Au cœur de l'obscurité. Sous le soleil de la torture. Aux métropoles du monde. Au nom des victimes. Je rejette toute la semence que j'ai reçue. Je change le lait de mes seins en poison mortel. Je reprends le monde auquel j'ai donné naissance. J'étouffe entre mes cuisses le monde auquel j'ai donné naissance. Je l'ensevelis dans ma honte. À bas le bonheur de la soumission. Vive la haine, le mépris, le soulèvement, la mort. » Ce monologue final d'Ophélie fait évidemment écho aux propos de Hamlet dans la première partie : « On devrait coudre les femmes, un monde sans mères. Nous pourrions nous massacrer tranquillement les uns les autres, et avec quelque espoir, quand la vie nous devient trop longue ou la gorge trop serrée pour nos cris. »

Six ans après *Hamlet-machine* (écrit en 1976), *Médée* (1982) reprend donc très clairement le discours d'Ophélie-Électre là où on l'avait laissée. Et *Médée* vient donner raison à la machine Hamlet et à Ophélie. Elle tue non seulement la vie qu'elle a donnée, mais toute possibilité de vie en elle... et peut-être même chez toutes les femmes.

C'est vraiment très beau ce que tu proposes : *Médée* qui parle (symboliquement, métaphoriquement) avec le corps de ses enfants à ses pieds. Pas seulement les siens. Mais le corps de tous les enfants. Et de toutes les femmes. Ce serait là l'ultime geste de la kamikaze palestinienne, de la révolutionnaire tchéchène, de la femme en réponse à la barbarie des hommes. Plus de colère en effet. La mort en face. Et l'homme continuerait donc à vivre pour sa part, serait condamné à vivre, se sachant toutefois appartenir à une race qui ne pourrait jamais plus se reproduire, à jamais coupé de la vie et du féminin.

Tu touches là au tragique.

Stéphane

\*\*\*

**From:** Brigitte Haentjens

**To:** Stéphane Lépine

**Sent:** Wednesday, April 21, 2004 3:25 PM

Mon cher Stéphane,

Aujourd'hui, justement, cette piste des enfants morts est extrêmement fertile dans le travail. Depuis le début que je m'interroge sur la présence des enfants et que je dis à Sylvie : ils ne sont pas vraiment là! Cela ne parvenait pas à faire sens, ni pour moi, ni pour elle. Mais, en fait, s'ils sont morts, ils ne sont plus là comme vivants, littéralement. Donc, quand elle leur parle, les menace, les accuse ou leur demande de rejoindre Jason, tout prend une autre dimension, plus cruelle, plus posttraumatique. Plus violente encore.

Cela a débouqué quelque chose d'important dans l'interprétation. De vraiment important. Le temps du spectacle n'est plus le temps tragique; le temps de l'action, c'est le temps des Morts.

« Je vous parle d'un lieu dont on ne revient plus. » Pourquoi donc cela me fait-il penser à la Bible?

« Vous me cherchez et vous ne me trouverez pas, vous ne pouvez pas venir là où je vais. » (Évangile de Jean, 7-34)

Amitiés,

Brigitte

\*\*\*

**From :** Stéphane Lépine

**To:** Brigitte Haentjens

**Sent:** Wednesday, April 21, 2004 3:38 PM

Tu te souviens de ce qu'écrivait Müller dans *Quartett* : « C'est bien d'être une femme, et pas un vainqueur. » Comment interprètes-tu cette affirmation à la lumière de ton travail sur *Médée-Matériau*?

Stéphane

\*\*\*

**From :** Brigitte Haentjens

**To :** Stéphane Lépine

**Sent :** Wednesday April 21, 2004 11:54 PM

Cela me surprend vraiment que, dans *Médée*, il soit question de la même guerre des sexes que celle dont il était question dans *Quartett* et dans *Hamlet-machine*. Je ne m'attendais pas à cela. Cela te surprend peut-être! Ou peut-être cela t'apparaît-il évident à toi...

En fait, en commençant le travail, j'étais davantage — outre la dimension politique, bien sûr — préoccupée par la question de la femme trompée, abandonnée, de la femme en colère, de la femme vivante. La femme kamikaze à laquelle nous pensions au début du travail (comme un des modèles de *Médée*) était inscrite dans la vie ou, tout au moins, dans la colère, même si cette colère devait l'amener vers la mort. À moins que ce soit la colère qui l'ait menée au meurtre de ses enfants?...

Si l'on suit cette hypothèse, la *Médée* de Müller n'est pas saisie dans son geste de kamikaze, dans le temps kamikaze. Elle est plutôt dans la mélancolie, dans la déperdition. Elle a abdiqué, abandonné sa force et son territoire. (Nous ne sommes pas si loin de Sylvia Plath.)

La femme de *Quartett* est en train de mourir. L'Ophélie de *Hamlet-machine* se suicide. Que la Médée de Müller soit déjà morte symboliquement me surprend énormément. Quand Müller disait dans *Quartett* : « C'est bien d'être une femme, et pas un vainqueur », il disait exactement la même chose que son Jason dans *Médée*. Tout le monologue de Jason est axé sur la « réalité » des vainqueurs. Müller prend le point de vue du soldat et il défend la thèse selon laquelle les hommes sont contraints de se massacrer les uns les autres. Ce sont aussi des victimes ballottés par l'Histoire, avec la hache qu'on connaît (allusion ici à l'Histoire avec une grande hache, dont parlait Perec). Jason serait donc ainsi un éternel Ulysse qui n'a plus de port. Un soldat errant cherchant éternellement son combat. Comme tu dis, privé de féminin à tout jamais. Remarque bien que c'est tout de même un point de vue masculin, celui de Müller!

Aujourd'hui, en répétition, on a beaucoup parlé de conquête et de maternité. On se demandait pourquoi les hommes et les femmes se désintéressent les uns des autres au moment de la maternité. (C'est un peu schématique tout ça, mais bon...). D'une part, la conquête d'une femme par l'homme est toujours axée vers la possibilité de la reproduction (de son espèce). C'est comme ça qu'on explique que l'homme, après cinquante ans, s'intéresse à la chair fraîche, à celle qui sera encore capable de lui donner une descendance — ou une nouvelle descendance. La femme aussi cherche toujours un coq pour garder son nid, sauf que le coq n'aime pas le nid. Il aime la descendance ou l'idée de la descendance, mais pas la réalité de la vie domestique. Nous nous disions que la femme s'abandonne dans la maternité, abandonne une part d'elle-même. Elle ne peut plus bouger et peut-être que cette position statique l'arrange... C'est vrai aussi que la maternité est LE mystère insondable dont les hommes sont exclus.

Brigitte

\*\*\*

**From :** Brigitte Haentjens

**To :** Stéphane Lépine

**Sent :** Thursday, April 22, 2004 7:38 AM

Mon cher Stéphane,

J'ai pensé à Médée en lisant cette scène que Roméo Dallaire raconte dans son livre *J'ai serré la main du diable* : il voit un magnifique enfant muet et immobile sur la route cernée de soldats et il voudrait bien le sauver. Il le suit et aboutit dans la noirceur pestilentielle d'une hutte. Il y a le cadavre de deux adultes et de deux enfants, et l'enfant est assis près du cadavre de sa mère. Le Rwanda est aussi cette terre souillée des cadavres des frères. Je me demande comment il est possible d'y vivre encore. Cela me paraît tout à fait inimaginable.

Brigitte



**From :** Stéphane Lépine

**To :** Brigitte Haentjens

**Sent :** Friday, April 23, 2004 6:03 PM

Une seconde étape de travail s'est achevée cet après-midi avec la lecture bouleversante des trois pièces du triptyque par Annie, Sylvie et Gaétan. Bien des choses ont évolué depuis nos premières rencontres en novembre 2003 (et dont nous pourrions certes parler longuement), cependant une chose que tu as dite a particulièrement retenu mon attention cet après-midi : si l'idée d'une Médée venue du Tiers Monde, d'une Médée révolutionnaire tchéchène ou kamikaze palestinienne, si l'idée aussi d'une chanteuse sur scène venant de Bulgarie ou d'Arménie, de cette région où, dans l'Antiquité, était située la Colchide, a beaucoup nourri le travail, aujourd'hui tu sembles de plus en plus convaincue que le lieu de l'énonciation ne peut être que les ruines de l'Europe, que l'Allemagne de 1982, moment où furent écrites *Médée-Matériau* et les deux pièces qui l'accompagnent, *Rivage à l'abandon* et *Paysage avec Argonautes*. « Comme un serpent, as-tu dit (j'aime beaucoup la formule d'ailleurs), qui s'est défait de sa peau et l'a laissée derrière lui » Ce n'est pas la première fois (ni la dernière sans doute) que cela arrive, qu'une idée forte serve ainsi de déclencheur, d'embrayeur, mais que tu l'épuises en quelque sorte durant le travail pour arriver, au bout du compte, ailleurs, autre part...

Stéphane

**From :** Brigitte Haentjens  
**To :** Stéphane Lépine  
**Sent :** Friday, April 23, 2004 7:10 PM

Non, non, ce n'est pas la première fois. Comme je dis toujours : vaut mieux commencer par une mauvaise idée que finir avec! Le travail de création d'un spectacle est décidément bien mystérieux à mes yeux. Je ne sais pas si c'est ma lenteur à investir corporellement la pensée... Ou bien c'est qu'il faut toujours aller voir aux origines, comme le fait Müller d'ailleurs...

Brigitte

\*\*\*

**From:** Brigitte Haentjens  
**To:** Stéphane Lépine  
**Sent:** Friday, April 23, 2004 6:21 PM

Allo Steph!

Question stupide : si on appelle ça *Médée-Matériau*, est-ce qu'on n'induit pas les spectateurs en erreur? Faudrait-il mettre les trois titres dans le titre?

\*\*\*

**From:** Stéphane Lépine  
**To:** Brigitte Haentjens  
**Sent:** Saturday, April 24, 2004 9:52 AM

BriBri,

C'est curieux que tu me poses la question. Moi aussi je me débattais avec l'interrogation depuis quelques temps en rédigeant le cahier qui sera proposé aux spectateurs, parlant de « triptyque » ou alors de *Médée-Matériau* « et des deux pièces qui l'accompagnent », ne sachant trop que faire, que dire. Vassiliev, lui, ne présentait que *Médée-Matériau*. Donc, pas de problème. Mais nous? Il est vrai que *Médée-Matériau* est l'œuvre centrale, mais tout de même. Dans l'édition chez Minit, on indique bien les trois titres l'un sous l'autre. Est-ce que ce ne serait plus simple ainsi? Entre nous, on peut continuer à parler de *Médée-Matériau*, mais pour les publications officielles...

Moi

\*\*\*

**From:** Brigitte Haentjens  
**To:** Stéphane Lépine  
**Sent:** Saturday, April 24, 2004 9:12 PM

Je pense effectivement qu'il faudrait inclure les trois titres. Qu'avait fait Gilles Maheu? *Rivage à l'abandon* était-il le titre? Ou alors on écrit *Médée-Matériau* et, entre parenthèses, les trois titres. Autre question pour toi : pourquoi c'est juste *Médée-Matériau* que le monde fait? Est-ce que le monologue de Jason est embarrassant?

Je t'embrasse.

Brigitte

\*\*\*

**From :** Stéphane Lépine  
**To :** Brigitte Haentjens  
**Sent :** Sunday, April 25, 2004 10:20 AM

Ici l'agence de renseignements Lépine & Lépine inc. Je suis retourné dans ma banque de programmes de théâtre et j'ai retrouvé celui du spectacle de Gilles basé sur les mêmes trois textes que tu utilises et, ton souvenir ne te trompait pas, il avait bien intitulé tout ça *Rivage à l'abandon*. Anatoli Vassiliev, lui, corrige-moi si je me trompe, ne mettait en scène que le deuxième texte : *Médée-Matériau*. Normal donc qu'il n'ait retenu que ce titre.

Si l'on doit voter, j'opterais pour ma part pour le respect de la formule toute simple utilisée par les éditions de Minit, c'est-à-dire :

**Rivage à l'abandon**  
**Matériau-Médée**  
**Paysage avec Argonautes**



Les trois titres superposés. Mais on pourrait aussi décider de coiffer ces trois titres de *Médée-Matérialu*. Je préférerais alors pour ma part *Médée-Matérialu* au lieu de *Matérielu-Médée* proposé par les traducteurs français, ce qui me semble plus fidèle au titre original allemand : *Medeamaterial*. Voilà. C'est mon opinion et je la partage (et Diane-Monique Daviau la partageait également avec nous, tu te souviens).

Maintenant, pourquoi les metteurs en scène ne font pas les trois pièces? Ça, ça reste à vérifier. Mais si, vraiment, tel est le cas, je te répondrai très bêtement: parce qu'ils ne voient tout simplement pas le lien pourtant essentiel qui les unit. À mes yeux, il s'agit vraiment d'un triptyque, comme ceux de Francis Bacon en peinture. Évidemment qu'on peut se permettre de n'en détacher qu'une pièce — on peut tout se permettre! —, mais il faut alors être conscient que c'est une partie seulement de l'œuvre globale. Je suis convaincu que la voix de Médée a davantage d'impact lorsque le rivage où s'élève sa voix (les ruines de l'Europe) est décrit et que la voix de Jason, même dérangeante, est également entendue...

\*\*\*

**From:** Stéphane Lépine  
**To:** Brigitte Haentjens  
**Sent:** Sunday, April 25, 2004 10:31 AM

J'aime vraiment beaucoup l'idée exprimée vendredi dernier lors de la répétition d'un Jason affalé dans son fauteuil devant la télé, écoutant CNN, la télécommande à la main, et qui, après le long monologue de Médée (les femmes sont très fortes, c'est bien connu, pour exprimer leur « vécu »), s'exclame: C'est à moi que tu parles! Tu veux que je parle de moi? Faut qu'on parle si je comprends bien? Eh ben on va parler! Écoute ben ça!

Est-ce que c'est encore dans cette voie que tu comptes diriger *Paysage avec Argonautes*?

Stéphane

\*\*\*

**From :** Brigitte Haentjens  
**To :** Stéphane Lépine  
**Sent :** Monday, April 26, 2004 7:18 AM

Cette idée est venue du fait que j'imaginai Müller en pleine scène de ménage avec sa femme Inge. Et j'imaginai également qu'il ne pouvait écrire depuis des semaines. Après une scène violente, il monte dans sa chambre et ouvre la fenêtre pour « ventiler » un peu! Ce serait donc en observant le paysage (le rivage à l'abandon) qui s'offre à lui que Médée surgit.

Du coup, nous nous sommes amusés à remettre les trois textes dans un contexte quotidien, dans le contexte d'une scène de la vie conjugale : Médée qui, comme c'est souvent le cas des femmes lors d'une scène de ménage, dramatise et se victimise. Et parle parle parle, avec abondance, en menaçant de se tuer en réponse à l'infidélité de son homme. Puis Jason, qui regarde la télé en buvant un scotch, attendant que l'orage passe. Et quand il prend la parole, il reprend le pouvoir.

Je ne sais pas si c'est une piste fertile dans la mise en scène, je ne suis pas sûre qu'il faille diriger le jeu dans ce sens ou s'il ne vaut pas mieux simplement laisser vivre cette idée et voir comment elle se transforme...

\*\*\*

**From:** Stéphane Lépine  
**To:** Brigitte Haentjens  
**Sent:** Monday, April 26, 2004 7:20 PM

Jason est-il un hypocrite?

Nous avons déjà parlé du sens que pouvait prendre le monologue de Jason dans *Paysage avec Argonautes*, qui dit en fait: il n'y a pas que toi qui souffre, ma cocotte, pense à nous, pauvres soldats envoyés au Viêt-nam ou ailleurs, nous sommes nous aussi broyés par le pouvoir... J'aimerais t'entendre sur la sincérité de Jason et, par conséquent, sur celle de Müller lui-même, car il semble de plus en plus clair pour toi que c'est Müller qui répond à Inge dans ce texte. Dans une lettre de Christa Wolf (oui, encore elle! Décidément la pensée de cette femme continue de m'occuper comme un territoire!) reproduite dans *Adieu aux fantômes*, elle écrit : « L'hypocrisie masculine, compliquée par le fait que l'hypocrite n'a même pas conscience de l'être, et qui dissimule l'antique manière de disposer arbitrairement de la femme [...], me rend malade : cette hypocrisie est là pour préserver la bonne conscience de ses porte-parole. » Est-ce que, selon toi, cela s'applique aux propos de Jason / Heiner dans *Paysage avec Argonautes*?

Encore moi

\*\*\*

**From :** Brigitte Haentjens  
**To :** Stéphane Lépine  
**Sent :** Monday, April 26, 2004 7:25 AM

HAHAHAHAHA, là je ris (comme le montrent ces hahahahaha). Car souviens-toi comme tu protestais quand je te disais que Müller donne à Jason le beau rôle! Müller est très très habile. En faisant de Jason un hypocrite (mais est-ce un hypocrite ou tout simplement un homme ontologiquement de mauvaise foi?), il parvient tout de même à surplomber l'ensemble et ainsi sembler très lucide. Müller est diablement intelligent, ce qui ne l'empêche pas d'être un vieux macho!

Décidément Müller me surprend toujours. Il est superbement intelligent. Ce qui m'amuse et me réjouit (et me dévaste en même temps), c'est comment l'intime surgit toujours à un moment ou à un autre dans ses textes, si tu te donnes la peine d'attendre. Müller nous oblige à jouer les chasseurs; il faut se mettre à l'abri et attendre patiemment. Je repense à cette scène de chasse aux cerfs dans *The Deer Hunter*. C'est un film qu'il a dû voir d'ailleurs. Ce qui est intéressant dans *The Deer Hunter*, par opposition à *Apocalypse Now*, c'est que les soldats sont des ouvriers. Müller a du être sensible à cela. Les hommes comme chair à canon ballottés par un destin qu'ils ne contrôlent pas.

Brigitte

\*\*\*

**From:** Stéphane Lépine  
**To:** Brigitte Haentjens  
**Sent:** Monday, April 26, 2004 4:09 PM

Tu as raison: il y avait quelque chose de pas clair dans ma compréhension de *Paysage avec Argonautes* et dans ma réaction au moment où tu me parlais de la mauvaise foi de Jason dans cette troisième pièce du triptyque. Et, comme d'habitude (ou comme Sylvia Plath, devrais-je dire), il aura fallu que j'y repense pour finir par pouvoir trouver réponse à ce que tu disais (des semaines plus tard!). En fait, je crois que nous sommes d'accord là-dessus, il y a une réelle souffrance du soldat ouvrier qu'est Jason, pris au piège de l'Histoire, traité comme de la chair à canon, comme tu dis, ballotté par un destin qu'il ne contrôle pas. C'est un homme pris dans un système d'hommes dont il n'arrive pas à se libérer et qui le broie. Mais ce qu'il y a de fort dans *Paysage avec Argonautes*, c'est la manière avec laquelle Jason utilise une réelle souffrance, une réelle aliénation, une perception juste de sa situation personnelle et politique pour mieux la travestir en s'en servant au bout du compte comme moyen de reprendre le pouvoir sur Médée. C'est à la fois diablement pervers et tout ce qu'il y a de plus répandu : l'ouvrier exploité qui sème la terreur chez lui car c'est là le seul lieu où il a encore le pouvoir.

Est-ce que cette manière de voir son monologue te semble plus près de la réalité? Car tu auras compris que je ne voulais pas « sauver » Jason, mais essayer de comprendre la manière perverse, je le répète, avec laquelle il utilise sa douleur (puisque je persiste à croire qu'il souffre vraiment) pour mieux conserver le pouvoir.

Stéphane

\*\*\*

**From :** Brigitte Haentjens  
**To :** Stéphane Lépine  
**Sent :** Monday, April 26, 2004 9:00 PM

Cher Stéphane,

Ce qui est étonnant, c'est que plus le travail avance (et c'est toujours comme ça avec Müller), plus le texte se dévoile. En fait, le texte s'ouvre comme un ciel qui se déchire.

Ce qui me surprend avec le temps, c'est que le texte de *Paysage avec Argonautes* est presque plus fort que celui de *Médée-Matérialu*. Tu comprends ce que je veux dire par plus fort? Plus surprenant en tout cas. Plus créatif? Peut-être plus riche de sens multiples.

En tout cas, il est indéniable à mes yeux que Jason reprend le pouvoir, le pouvoir de la littérature.

\*\*\*

**From** : Stéphane Lépine  
**To** : Brigitte Haentjens  
**Sent** : Monday, April 26, 2004 10:54 PM

Ça me fait mal ce que tu dis là, mais je crois hélas que tu as raison : Jason / Heiner reprend le pouvoir grâce à la littérature, reprend le pouvoir de la littérature. Sur Inge? Sur sa propre souffrance? Sur quoi reprend-il le pouvoir en fait? Est-ce que, à tes yeux, ce pouvoir d'artiste et de créateur qu'il reconquiert est ce qui le sauve du suicide ou du désespoir absolu dans cette société qui a vendu son âme à Coca-Cola et où ses utopies (je parle ici de celles de Müller) sont jetées aux chiottes?

Stéphane

\*\*\*

**From** : Brigitte Haentjens  
**To** : Stéphane Lépine  
**Sent** : Monday, April 26, 2004 11:23 PM

Oui, absolument, c'est bien ce qui le sauve du désespoir. Le sauve? Le protège?

ÉCOUTE ÇA!!!!!!!!!!!!!!!

Je viens de trouver un entretien de Müller (dans *Guerre sans bataille*) qui parle d'un rivage à l'abandon : Müller était allé avec une femme au bord d'un lac près de Straussberg et la rive ressemblait à la description faite dans la pièce. Straussberg, c'est le lieu de la dernière grande bataille de chars de la Deuxième Guerre mondiale et c'est près de Straussberg qu'il y avait le quartier général de la NVA.

Et Müller dit :

« La partie dialoguée de *Médée-Matérialu* est presque le sténogramme de la dispute d'un couple qui en est au dernier stade, ou dans une crise relationnelle. [...] La partie monologuée, (je l'ai écrite) deux décennies plus tard, juste avant la fin d'une autre histoire, alors que je vivais déjà avec une autre femme, c'était en 1982. Le matériel, abstraction faite de ma vie avec des femmes, venait d'Euripide, de Hans Henny Jahnn, et de Sénèque avant tout. La troisième partie, je n'aurais pas pu l'écrire sans *Wasteland*, et donc pas non plus sans Ezra Pound. »

Puis, Müller se réfère beaucoup à la *Médée* de Sénèque, en particulier à la fin de la pièce où elle jette les cadavres de ses enfants à Jason. Il crie, en latin : « *Medea*. » Et elle dit : « *Fiam* », que l'on pourrait traduire par : « À présent, je vais l'être, je vais le devenir. »

WOOOOOO C'EST EXCITANT, NON????????????????????

Brigitte

\*\*\*

**From** : Stéphane Lépine  
**To** : Brigitte Haentjens  
**Sent** : Monday, April 26, 2004 11:31 PM

Excitant, tu dis! Formidable, oui! Je suis sur le cul. J'ai lu récemment les entretiens qu'il avait accordés à Alexander Kluge pour la télévision allemande et qui sont publiées aux éditions Théâtrales. Et il y parle justement de ce « *Fiam* », de ce « À présent, je vais le devenir. » Mais, grâce à toi, je viens de ressortir *Guerre sans bataille* et j'ai retrouvé ce passage aux pages 270 et suivantes, que j'avais souligné et étoilé (tu connais mes vieux tics!)... et oublié depuis. Pauvre con! C'est donc ça le fameux Straussberg de la toute première réplique de *Rivage à l'abandon* et dont on cherchait le sens depuis des semaines! Et surtout, cela vient confirmer toutes tes intuitions à propos de l'inscription autobiographique de Müller dans ce texte et de l'analyse qu'il y fait de sa relation avec Inge.

Je suis jaloux. Non, pas jaloux: pour être jaloux, il faut être trois! Je suis envieux. C'est moi qui aurait dû trouver ça! Tu ferais une maudite bonne *dramaturg*, tu sais ça!

Bonne nuit ma douce.

Moi

\*\*\*

**From :** Brigitte Haentjens  
**To :** Stéphane Lépine  
**Sent :** Tuesday, April 27, 2004 6:24 AM

Eh bien j'ai une autre surprise pour toi et elle est jolie ma surprise. Nous cherchions le sens de FROMMS ACT CASINO? Eh bien Fromms Act, c'est une marque de condoms, la première marque du monde, la plus vendue!, information obtenue par Stefan Sucke, le dramaturge de Müller, via Andreas Jandl.

[...]

\*\*\*

**From:** Brigitte Haentjens  
**To:** Stéphane Lépine  
**Sent:** Monday, August 23, 2004 8:03 AM

Est-ce que tu pourrais m'envoyer aujourd'hui la dernière version à jour du cahier sur *Médée*? Ou tu penses qu'il y a encore beaucoup de travail à faire dessus?

\*\*\*

**From:** Stéphane Lépine  
**To:** Brigitte Haentjens  
**Sent:** Monday, August 23, 2004 8:26 AM

Bri Bri,

Donne-moi la journée et je t'envoie la version finale! J'ai presque terminé. Ne me reste plus que deux textes à peaufiner et le prélude à rédiger. Douze heures et c'est à toi!

Excuse le retard. Je sais bien que ce n'est pas une thèse, mais je m'entête à livrer quelque chose qui soit digne de la production. Et plus j'y travaille, plus je me rends compte de la complémentarité entre les deux cahiers que nous aurons faits sur Müller. Mais sois rassurée, le lecteur éventuel du cahier sur *Médée* n'aura en aucun cas besoin de se référer à l'autre, sur *Hamlet-machine*, pour avoir l'information dont il a besoin. J'ai étoffé et continue d'étoffer les textes portant spécifiquement sur Müller, sa vie, son œuvre... Mais une fois la journée passée, c'est promis, je laisse aller le bébé (pour reprendre une de tes métaphores)!

Bonne journée.

Stéphane

\*\*\*

**From :** Brigitte Haentjens  
**To:** Stéphane Lépine  
**Sent:** Monday, August 23, 2004 3:20 PM

Écoute, non, tu n'es pas si en retard! Ne t'inquiète pas!

Bises

\*\*\*

**From:** Stéphane Lépine  
**To:** Brigitte Haentjens  
**Sent:** Monday, August 23, 2004 3:41 PM

Ça s'en vient, ça s'en vient... J'avais oublié de parler de *Beloved* de Toni Morrison. Tu as sans doute lu ce sublime roman sur une esclave noire qui choisit de tuer sa fille plutôt que de la laisser aux mains de l'homme blanc. J'avais oublié comme ça une foule de petits détails et il me semblait à relire l'ensemble avant de te le remettre qu'il y avait encore des articulations un peu lâches. Je sais que le meilleur est l'ennemi du bien. Aussi je te jure que je laisse aller le bébé au plus tard demain matin...

Stéphane

\*\*\*

**From** : Brigitte Haentjens  
**To** : Stéphane Lépine  
**Sent** : Monday, August 23, 2004 4:52 PM

Tu ne le croiras pas, je suis en train de lire *Love* de la même Toni Morrison. Étrange coïncidence... mais ce n'est pas la seule : aujourd'hui en salle de répétition, nous venons de comprendre la fonction des femmes (des actrices? des femmes?) dans le monologue de Jason. Ça a l'air idiot comme ça, mais, jusqu'à présent, on ne l'avait pas trouvée, cette fonction... scénique. Et là je viens de comprendre que, pendant le monologue de Jason, les femmes sur scène sont en territoire OCCUPÉ. C'est bizarre car, en fin de semaine, je travaillais sur mes réponses à tes questions pour notre cahier sur *Malina* et je parlais justement de cela, du territoire envahi, occupé. Et pouf, ça nous tombe dessus ce matin! TRÈS EXCITANT!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

Quand on travaille en création, toute la vie tourne autour de ça, tout se relie à la création, c'est une sorte de quête obsessionnelle. Ainsi, dans la file d'attente à l'épicerie vendredi dernier, j'ai feuilleté le *Paris-Match* et il y avait des photos troublantes de la fin de l'occupation allemande : femmes tondues, exhibées nues dans les rues sous les rires de tous, hommes et femmes de la rue (ce qui n'est pas sans évoquer la scène centrale de *Pylône* de William Faulkner où la femme atterrit en parachute dans un champ au milieu d'une meute d'hommes qui accourent de partout pour la regarder). Je me suis demandée pourquoi ce sort était réservé aux femmes...

Au début du travail sur le monologue de Jason, nous trouvions surtout des images de résistance. Les femmes alors étaient un peu ces femmes kamikazes que nous avons beaucoup exploré corporellement : femmes portant des bombes, lançant des pierres, femmes de la résistance tchétchène, de la résistance palestinienne. Et puis nous avons évolué vers le territoire occupé avec des femmes qui sont les objets — les trophées — des vainqueurs, se soumettant apparemment à leur mascarade...

En passant, je ne suis pas sûre du tout que c'est si bon d'être une femme et non un vainqueur...

Bises

Brigitte, comme disent les Allemands!

\*\*\*

**From** : Brigitte Haentjens  
**To** : Stéphane Lépine  
**Sent** : Sunday, August 29, 2004 5:13 PM

En relisant le cahier que tu viens de finir et notre échange sur sympatico.ca, je me rends compte que c'est ma vision de Médée (le personnage de Müller) qui a le plus évolué au cours du travail. Avant d'attaquer le monologue de Jason, je pensais que Médée était dans la mort. Sylvie pensait, elle aussi, qu'après la fin du monologue de *Matériau-Médée* et la mort de ses enfants, réelle ou revécue, elle ne pouvait plus participer à l'action. Et pourtant, elle renaît de ses cendres, elle combat à nouveau. Elle gagne la résistance. Pas une résistance ouverte, certes, une résistance qui prend le masque de la collaboration. C'est très clair depuis que nous avons trouvé la fonction des femmes dans le monologue de Jason! Et ce qui est formidable, c'est que cela correspond au mythe puisque, traditionnellement, Médée refait sa vie, a de nouveaux enfants. Bizarrement, dans la première partie Jason n'intervient que dans les parties dialoguées, comme appelé par l'auteur à rejouer son vieux rôle. On n'arrive pas à le faire *jouer* dans le territoire de Médée. Il attend son tour comme, dans le quotidien, l'homme attend que la femme ait fini ses récriminations! Mais au milieu du travail, je pensais que les femmes allaient quitter la scène pour laisser la parole à Jason. Je m'aperçois aujourd'hui que c'est impossible. Mais je ne m'attendais pas à ce qu'elles fassent disparaître Jason. Je te jure que ça s'est imposé, ce croc-en-jambe à Jason! Ainsi donc, Müller donnerait quand même le dernier mot à la femme? Il annonce la disparition de l'homme (de l'auteur?)... Comme dans *Quartet!* Il m'a déjouée, le traître!

À bientôt.

Brigitte

\*\*\*

(Suite de la correspondance dans un prochain cahier.)

## ROBERT NORMANDEAU : LE METTEUR EN SON



Né à Québec le 11 mars 1955, Robert Normandeau, après avoir obtenu un baccalauréat en composition de l'Université Laval en 1984, s'installe à Montréal où il obtient une maîtrise (1988) et le premier doctorat (1992) en composition électroacoustique de l'Université de Montréal, sous la direction de Marcelle Deschênes et Francis Dhomont. Membre fondateur de la Communauté électroacoustique canadienne en 1987, il a été membre, de 1986 à 1993, de l'Association pour la création et la recherche électroacoustiques du Québec (ACREQ), où il a produit notamment la série de concerts *Clair de terre* de 1989 à 1993 au planétarium de Montréal. En 1991, il cofonde *Réseaux*, une société de concerts dédiée à la diffusion de la musique acousmatique, qui produit notamment la série *Rien à voir* depuis 1997.

Robert Normandeau est lauréat des concours internationaux *Ars Electronica*, Linz (Autriche, Golden Nica 1993, 1996), Bourges (France, 1986, 1988, 1993), Luigi-Russolo, Varese (Italie, 1989, 1990), *Musica Nova*, Prague (République tchèque, 1994, 1995), Noroit-Léonce Petitot, Arras (France, 1991, 1994), *Phonurgia-Nova*, Arles (France, 1986, 1987) et Stockholm (Suède, 1992). En 1999, il a reçu deux prix Opus décernés par le Conseil québécois de la musique: *Compositeur de l'année* et *Disque de l'année* (pour *Figures*), dans la catégorie Musique actuelle, contemporaine ou électroacoustique. Il a en outre reçu des commandes du Banff Centre for the Arts (ICMC 1995), de CKUT-FM, de Codes d'Accès/Musiques et recherches, Jacques Drouin, des Événements du neuf, du festival Sonorities (Belfast), du Groupe de recherches musicales de Paris, de Claire Marchand, d'Arturo Parra, du Musée d'art contemporain de Montréal, de Radio-Canada et de Réseaux. Il a été compositeur invité des studios de Banff (Canada, 1989, 1992, 1993), de Belfast (Irlande du Nord, 1997), de Bourges (France, 1988), de Mons (Belgique, 1996), du GRM de Paris (France, 1990, 1994) et d'Ohain (Belgique, 1987). Chargé de cours en acoustique et en électroacoustique à l'Université de Montréal de 1988 à 1999, il est maintenant professeur adjoint en composition électroacoustique. Il est compositeur agréé du Centre de musique canadienne.

Après avoir réalisé quelques œuvres instrumentales et mixtes, son travail de compositeur est aujourd'hui essentiellement consacré à la musique acousmatique. Plus spécifiquement, par les sonorités utilisées et les choix esthétiques qui la tendent, sa démarche s'inscrit dans un «cinéma pour l'oreille» où le *sens* tout autant que le *son* contribuent à l'élaboration de ses œuvres. À son travail de compositeur de musique de concert s'ajoute maintenant celui de compositeur de musique de scène, pour le théâtre notamment.

« ... le plus important est la perspective générale à l'intérieur de laquelle se situe tout mon travail depuis quelques années : celle du cinéma pour l'oreille. »

Électron libre de la scène musicale montréalaise, acousmaticien féru d'expérimentations sonores, Robert Normandeau, qui compte parmi les pionniers de l'électro québécoise et de la conquête audio, suit depuis près de vingt ans une trajectoire rigoureusement oblique qui l'a porté à la pointe des musiques chercheuses et a composé pour le théâtre de véritables longs métrages sonores, à la fois tragiques, ludiques, virtuoses et parfaitement jubilatoires. Il y a chez cet éclaircur buté un côté définitivement énigmatique et insaisissable, décourageant tous ceux qui ne goûteraient que les gibiers marqués, faciles à traquer. Il y a aussi chez lui quelque chose d'un peu intimidant même, dans cette attitude résolument distancée vis-à-vis des modes et des autres courants plus ou moins constitués/institués du moment et la nonchalance désinvolte avec laquelle il les emprunte pourtant à l'occasion, jouant sa singularité moins dans une exploration forcenée des marges et des « avant-gardes » que dans une très maîtrisée traversée libre des genres et des styles. Faut-il donc voir dans cette démarche spontanément rétive aux protocoles de l'époque — et aux servitudes volontaires qu'ils induisent — la marque d'un militantisme? Pas le moins du monde. Plutôt la rémanence d'un chant libertaire, harmonisé à la seule musique des désirs. Ainsi Robert Normandeau n'en fait-il qu'à sa tête et pioche-t-il alentour et tous azimuts (musiques savantes, improvisation libre, machines et instruments, tout le monde des sons), en une attitude parfaitement non alignée, de quoi fonder un univers affranchi de tout pré-supposé esthétique, de plus en plus personnel et, partant, parfaitement insituable.

Aujourd'hui, après des années d'aventure musicale aux quatre coins de l'électrosphère et de la planète (sa musique est en effet diffusée partout dans le monde), depuis ses premières armes dans le prolongement de l'œuvre du grand maître Francis Dhomont jusqu'à sa participation active aux univers de Brigitte Haentjens, Robert Normandeau, porté par le désir de créer jusqu'au bout son propre univers, aligne les chefs-d'œuvre de musicalité et d'intelligence formelle : synthèse idéale entre l'exigence d'authenticité et d'engagement émotionnel dont il se réclame et la

sophistication toujours plus affirmée d'une écriture à la fois rigoureuse et ludique. Au théâtre, où il a signé depuis *Quartett* de Heiner Müller (1996) une dizaine de musiques uniquement pour la metteuse en scène Brigitte Haentjens (*Électre*, *Antigone*, *Mademoiselle Julie*, *Malina*, *Farces conjugales*, *L'Éden Cinéma*, *La Cloche de verre*, *Hamlet-machine* et aujourd'hui *Médée-Matériau*), cette originalité foncière, Robert Normandeau la fonde principalement sur une vraie réflexion sur la relation musique/représentation théâtrale. Partant de sa propre expérience d'électroacousticien, il propose pour le théâtre des œuvres joyeusement impures, qui deviennent souvent ensuite des œuvres de concert\* et qui ne cessent, comme en négatif, d'en interroger les fondements théoriques et de les transgresser, cela en ne se refusant aucune hérésie.

« La musique de théâtre n'est pas à mes yeux un sous-genre musical, comme on peut le croire parfois en écoutant certaines œuvres écrites spécifiquement pour la scène. Mais je me rends compte que j'ai vraiment beaucoup de chance de travailler avec une femme comme Brigitte Haentjens, précise Robert Normandeau. J'entreprends tous mes projet avec elle comme si je démarrais une nouvelle composition. Je ne le savais pas à l'origine, mais la musique pour *Malina* a été vraiment déterminante sur ce point. N'oublions pas qu'il s'agissait seulement de ma seconde collaboration avec Brigitte et que c'était en fait la première musique originale que je faisais pour elle, *Quartett*, qui l'avait précédé, étant une série de réarrangements de mes musiques déjà gravées sur disque compact. Je travaille toujours très longtemps et intensément sur un projet en adoptant une attitude quelque peu schizophrénique car je pense en même temps et parallèlement aux développements théâtral et musical. Pour *Malina*, *Erinyes*, *Puzzle* et *Hamlet-machine with Actors*, les deux projets sont très proches, la version concert prenant alors en charge une gestion temporelle autonome débarrassée des contingences du jeu. Pour *StrinGDberg*, *Éden* et *Chorus*, les musiques de concert sont plus éloignées de la musique pour la pièce de théâtre dans la facture, mais pas dans l'esprit. »

De ce point de vue, ses œuvres destinées d'abord au théâtre se présentent aux auditeurs/spectateurs comme d'authentiques laboratoires formels mettant en branle d'infinales petites machineries sonores, explorant avec virtuosité les vertus évocatrices des voix réelles (celles des acteurs d'*Électre* par exemple), des sons réels (provenant d'une gare de triage pour *Hamlet-*

*machine*) et alors des instruments traditionnels (la flûte shakuhachi pour *Malina*, la vielle à roue pour *Mademoiselle Julie*) pour les transmuier en matériau sonore puissamment (et souvent violemment) poétique. C'est précisément dans son rapport à la spatialité (espace théâtral/espace sonore) que Robert Normandeau innove singulièrement aujourd'hui, concevant dorénavant sa musique non pas tant comme une collection d'objets sonores individuels que comme l'espace d'une dramaturgie. Du coup, l'omniprésente musique de *Malina* (évoquant à la fois un espace industriel et le départ des trains vers les camps de la mort, l'espace intérieur fracturé d'une femme et les échos d'une échappée possible hors de son cachot mémoriel), les instantanés amusés et joyeusement déglingués des *Farces conjugales* de Feydeau ou alors la masse sonore étouffante conçue pour *Hamlet-machine* dessinent l'espace d'un conflit, métaphorisent en quelque sorte le lieu de son énonciation. Du coup, dans son rapport au temps, dans sa façon d'agencer les morceaux non comme autant de séquences, mais bien plutôt comme une série de palimpsestes se superposant et dialoguant entre eux, dans son art du montage, à l'intérieur du plan pour ainsi dire (où les images sonores se recouvrent l'une l'autre), avec toutes ces sources sonores imbriquées qui créent de la profondeur de champ, mais aussi d'un plan à l'autre, avec sa science consommée du déroulement, l'œuvre pour le théâtre de Normandeau fonctionne très précisément comme une suite de films sonores, tantôt atmosphériques, tantôt expérimentaux, tantôt ludiques, toujours liés intimement à la matière dramatique. Robert Normandeau, avec ces œuvres follement sophistiquées dans leur processus d'élaboration et extrêmement limpides dans leur relation directe à la vie et à l'émotion de l'auditeur/spectateur, semble bien avoir trouvé là la place la plus juste et plus évocatrice de la musique au théâtre.

\* *Malina* (2000), née de la musique de scène conçue pour *Malina* et *Erinyes* (2001), née de la musique pour la production d'*Électre*, deux œuvres disponibles sur étiquette Empreintes digitales; *Chorus* (2002), née de la musique pour *Antigone*, *StrinGDberg* (2001-2003), née de la musique pour *Mademoiselle Julie*, *Puzzle* (2003), née de la musique pour les *Farces conjugales*, *Éden* (2003), née de la musique pour *L'Éden Cinéma* et *Hamlet-machine with Actors* (2003), née de la musique pour *Hamlet-machine* : cinq œuvres qui seront publiées cet automne sur le cinquième disque solo de Robert Normandeau chez Empreintes digitales.

**Discrète et généreuse,** Sylvie Drapeau n'a jamais eu à cœur de se forger un style ou de peaufiner son image. Seul l'a toujours intéressé le brassage des expériences, tant humaines qu'artistiques. Avec une liberté souveraine, loin des afféteries glamour, cette femme sous influences a travaillé avec tous les metteurs en scène, a pris à bras le corps les plus grands rôles et les plus grands auteurs, a donné vie depuis bientôt vingt ans aux femmes les plus démesurées et les plus redoutables du répertoire. Si nous ne craignons ainsi de l'inhumer, nous parlerions de la monumentale carrière de Sylvie Drapeau, cette nomade par principe, toujours présente mais jamais identifiable dans le paysage théâtral montréalais, qui frappe toujours où on ne l'attend pas, qui impressionne par sa brutalité autant que par sa sérénité, qui sonde les mystères de tous les sentiments, qui fait oublier l'ombre paralysante de la tradition et transmue tous les monstres sacrés de la littérature théâtrale en êtres *vivants*. Sylvie Drapeau n'a rien de ces déesses capricieuses à l'ego monstrueux qui alimentent le mythe de l'actrice de théâtre. Elle n'appartient pas aux familles de mondains et d'assoiffés de gloire qui peuplent les scènes et que l'on voit s'égayer dans les talk-shows. La côtoyer, c'est se retrouver au pied d'une évidence, aussi haute que les falaises abruptes et vertigineuses qu'elle gravit allègrement sur scène. Sylvie Drapeau n'est pas une gitane ou une fille des airs, mais bien une terrienne, une gardienne farouche de son territoire et de sa mémoire, aux pieds solidement ancrés dans le sol qui l'a vu naître.

Dès son entrée en scène au milieu des années 1980, Sylvie Drapeau s'impose comme une actrice d'une puissance magistrale. D'abord muse de René Richard Cyr (*Bonjour, là, bonjour, L'Éveil du printemps*), elle ne cesse déjà de récolter son miel en passant d'un verger à l'autre, volant de Paula de Vasconcelos (*Le Cri, Du sang sur le cou du chat*) à Alice Ronfard (mémorable *Tempête*), jusqu'à cette rencontre fondatrice avec Françoise Faucher et avec le personnage de Claudia, cette jeune comédienne (qui s'appelait en réalité Paula Dehelly) travaillant inlassablement la seconde scène d'Elvire du *Dom Juan* de Molière sous l'impitoyable regard du « patron » Louis Jovet. À la dif-férence de Hamlet, ce « seigneur latent *qui ne peut devenir* » (écrivait Mallarmé), Claudia *devenait* progressivement Elvire sous nos yeux. Le personnage demeurait pour elle inaccessible, inachevable, mais ses traits se précisaient, se dessinaient, prenaient forme et solidité. La conquête du rôle devenait conquête de soi. Tantôt défiante, tantôt fragile, tout à fait sublime dans les



moments où Jovet la poussait à bout, sa Claudia se révélait une actrice — doublée d'une femme — incapable d'y arriver toute seule, de venir à bout de ses défenses, de son orgueil et mise en présence d'un accoucheur pouvant lui permettre d'y *passer* sans pour cela fermer les yeux, sans succomber au *chiqué*. Bouleversante métaphore de la relation metteur en scène / actrice (ou analyste / analysant) que Sylvie Drapeau illuminait de sa présence sensible et douloureuse. Et ce n'était pas une mince tâche que de faire le poids face à un Jean Marchand au sommet de son art, pervers et glacé avec cette élégance qui le caractérise. Il fallait la voir dans cette désormais mythique production où ce dernier recréait un Louis Jovet tantôt implorant, tantôt menaçant, parfois à la limite de la violence : une suite de scènes où la dominée finissait par s'ébrouer avec une fraîcheur animale, laissant sur le carreau une maître devenu inutile, une fois l'Everest conquis.

Se succèdent ensuite les rencontres au sommet, avec des personnages majuscules et sous le regard aimant de Pierre Bernard (*Traces d'étoiles*) et d'André Brassard (*La Trilogie des Brassard*), de Martine Beaulne (*La Locandiera, Albertine en cinq temps*) et de Michèle Magny (*Le Pain dur*), de Denise Filatratult (*Les Palmes de M. Schutz, Mademoiselle Julie*) et de Lorraine Pintal (*Hedda Gabler*), de Denis Marleau (*Lulu*) et d'Alice Ronfard (*La Voix humaine*), de Martin Faucher (*Les Quatre Morts de Marie, Les Mains bleues*) et de Fernand Rainville (*Macbeth*), de René Richard Cyr (à qui elle demeurera à jamais liée et qui lui aura entre autres permis d'être la mémorable Thérèse d'*En pièces détachées*) et de Brigitte Haentjens, qui fait



d'elle une Bérénice enflammée et une jeune Winnie pourtant au seuil de la mort dans *Oh les beaux jours*. Toujours Sylvie Drapeau a cette présence, cette majesté, ce rayonnement, cette part solaire, mais cette opacité aussi, liée à des rôles de femmes qui ne cherchent que la vérité, une vérité cependant qui ne se donne jamais tout entier.

*Médée-Matériau* marque aujourd'hui le retour attendu de cette immense artiste sans qui le théâtre d'ici ne serait pas ce qu'il est, de cette comédienne étrangement sereine et équilibrée, tantôt riieuse et enjouée, tantôt hors normes et décalée, qui toujours contemple le chaos avec sagesse, y plonge avec tendresse et ressemble aux héroïnes qu'elle incarne, c'est-à-dire à la fois transparente et mystérieuse puisqu'elle accepte d'aborder tous les territoires (rien de ce qui est humain ne lui est étranger), mais toujours s'efface derrière ses rôles.

Aujourd'hui mère de deux fils, elle donne vie au mythe féminin le plus effrayant et le plus troublant que le théâtre ait jamais engendré et elle est donc Médée : Médée la barbare, la répudiée, la vive opposante à tous les régimes totalitaires, la condamnée à un perpétuel exil, Médée la battante, la communiste, la kamikaze, l'incendiée engloutie sous la cendre des lendemains qui ont déchanté, Médée, la femme jamais apaisée. Sylvie Drapeau, dont les manières douces cachent une ténacité de fer et une audace artistique sans faille, explore ici, en compagnie de Médée et de Müller, de Brigitte Haentjens aussi bien sûr, les entrailles de la nuit, des corps bafoués et des illusions perdues, les soleils noirs de la mélancolie et de la soif vengeresse, les décombres de ce monde capitaliste où Médée a trouvé refuge et où elle éprouve aujourd'hui le terrible sentiment d'avoir été flouée. Pour Sylvie Drapeau, ce matériau né de Médée signifie à la fois l'apprentissage d'un nouveau langage gestuel et théâtral (le langage d'une metteuse en scène qui a beaucoup changé depuis leurs premières collaborations) et un retour au foyer, une véritable plongée en soi, là où les espaces, on le sait, sont les plus vastes et les menaçants.

Depuis ses débuts elle avait le plus souvent œuvré dans les registres de l'extraversion, de l'excès, de l'éclat. Toujours plus haut, toujours plus loin. Jusqu'au paroxysme tranché et bouleversant qu'ont représenté *15 février 1839* et le rôle d'Henriette De Lorimier. Après cette expérience extrême et très intense, elle revient aujourd'hui obsédée par la vérité, et la vérité est ailleurs. La Médée de Heiner Müller est encore un rôle de dépassement, certes, mais tourné vers l'intérieur, vers l'intime conviction. Vertigineux échafaudage de feu et de glace, ce matériau né de Médée (mais également des relations conjugales entre Heiner et Inge Müller, des relations politiques entre l'Est et l'Ouest, des relations entre capitalisme et marxisme, néolibéralisme et communisme, hommes et femmes dans un paysage mondial

dévasté) est l'occasion pour Sylvie Drapeau de faire entendre un souffle frémissant suspendu dans la froidure de l'air et dans la glaciation des espérances. On se met à croire en la voyant que tous les rôles qui ont précédé ont formé une ascension vers cette Médée où elle est moins désireuse de brûler de tous ses feux que de se présenter à nous en pleine communion avec son identité profonde. En état de grâce sous la glace. Concentré de rigueur intellectuelle et de pur instinct, de précision chorégraphique et de prise de risques, elle y atteint les plus hautes sphères sans jamais cesser d'avoir les pieds sur terre. L'esprit et la matière, le rêve et l'action, la fureur et le rire, le désir et l'effroi s'unissent en elle pour faire de cette Médée le lieu d'un combat pour la vérité et pour la lucidité.

### **MEDEASPIEL**

de Heiner Müller

Un lit descend des cintres et se pose debout. Deux femmes avec masques mortuaires apportent sur scène une jeune fille et l'installent dos au lit. Habillage de la mariée. On l'attache au lit avec la ceinture de la robe de la mariée. Deux hommes avec masques mortuaires apportent le marié et le posent visage tourné vers la mariée. Il fait le poirier, marche sur les mains, fait la roue devant elle, etc.; elle rit silencieusement. Il déchire la robe de mariée et prend place à côté de la mariée. Projection : accouplement. Avec les lambeaux de la robe de mariée les masques mortuaires hommes ligotent les mains et les masques mortuaires femmes les pieds de la mariée aux montants du lit. Le reste sert de bâillon. Pendant que l'homme, devant son public féminin, fait le poirier, marche sur les mains, fait la roue, etc., le ventre de la femme se gonfle jusqu'à ce qu'il éclate. Projection : accouchement. Les masques mortuaires femmes sortent un enfant du ventre de la femme, défont ses liens et lui mettent l'enfant dans les bras. Pendant ce temps les masques mortuaires hommes l'ont tellement couvert d'armes que l'homme ne peut plus se mouvoir qu'à quatre pattes. Projection : massacre. La femme ôte son visage, déchire l'enfant et jette les morceaux dans la direction de l'homme. Des cintres tombent sur l'homme ruines membres entrailles.

Traduit de l'allemand par  
**Jean Jourdeuil et Jean-François Peyret**

# LE PETIT MÜLLER SANS PEINE

## ALCOOL

« Pour moi une nécessité. Dans dix ans, peut-être la seule nourriture encore propre. Sans les poisons qu'on trouve dans le lait. En tout cas plus propre que le lait maternel. Je préfère l'alcool au lait. »

## BERNHARD (THOMAS)

« J'ai beaucoup de respect pour sa vie, je ne suis jamais arrivé à lire sa prose. L'Autriche est un cadavre qui ne m'intéresse pas. »

## DIEU

« Ne signifie rien pour moi. Absolument rien. »

## ÉCOLOGIE

« Il y a une bonne définition de Karl Kraus. C'est une définition de la social-démocratie, mais elle peut s'appliquer : « C'est comme l'ablation d'un cor au pied sur un corps entièrement cancéreux. » Ce corps plein de cancer, c'est l'espoir de l'humanité. L'espoir qu'on ira sur la Lune parce qu'il ne sera plus possible de vivre sur Terre. Paris sera sous les eaux dans cinquante ans. Je suis d'ailleurs sûr que ce serait intéressant de visiter Paris sous l'eau, d'aller au Louvre en sous-marin. »

## EUROPE

« Je n'en ai pas besoin. »

## FOOTBALL

« J'ai toujours dit que le problème avec le football — et personne ne l'a résolu —, c'est qu'il n'y a qu'une seule balle et plein de joueurs. »

## GORBATCHEV

« C'est comme le whisky Black and White. On ne peut jamais savoir ce qui est blanc et ce qui est noir. »

## IDIOTIE

« L'Idiotie est la condition de la littérature. »

## MARX

« Valait en tout cas mieux que ses lecteurs. Sa principale qualité, c'est qu'il avait peur des marxistes. »

## MISE EN SCÈNE (AU THÉÂTRE)

« Une invention du capitalisme. Un signe de décadence. »

## MORT

« J'y crois. C'est une des rares choses dont je ne doute pas. »

## MORTS (CADAVRES)

« Les premiers dont je me souviens datent d'après la guerre. J'ai oublié les autres. Je pense que quand on est mort, on ne peut plus mentir. C'est pour ça que les dialogues entre les morts m'intéressent. »

## MUR (DE BERLIN)

« Un monument érigé par Staline à Rosa Luxembourg et Karl Liebknecht. Bien sûr, il les aurait tués lui-même si la droite ne l'avait pas fait avant. »

## PUTAIN

« En vieillissant, on en vient à haïr les préliminaires du sexe. Le sexe sans communication, c'est bien. »

## RÉVOLUTION

« Un rêve. Mais je tiens à mes rêves. »

## RUSSE

« Beaucoup de gens à l'Est regrettent de ne pas l'avoir mieux appris pour pouvoir lire les journaux ces temps-ci. »

## SEXE

« Indispensable. Peut-être très reposant de vivre sans. Je ne sais pas. »

## SHAKESPEARE

« Un cauchemar. J'aimerais qu'il n'ait jamais existé. Impossible qu'un homme ait pu faire ça. »

## STEIN (PETER)

« Je ne peux pas supporter ses mises en scène. C'est peut-être bien, mais c'est un monde qui est derrière moi. »

## TIERS MONDE

« J'en ai besoin. L'Europe voudrait bien ne pas y penser, mais c'est trop gros pour elle. J'aime le fait qu'il y ait de plus en plus de villes du tiers monde. L'Allemagne devient un pays du tiers monde. »

## TRAHISON

« Un moyen de survie. »

## ZOO (DE BERLIN)

« Les animaux ont toujours été bien traités dans les zoos allemands. »

## REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

### ŒUVRES DE HEINER MÜLLER TRADUITES EN FRANÇAIS :

- *Germania Mort à Berlin* et autres textes : *Rivage à l'abandon – Matériau-Médée – Paysage avec Argonautes, Paysage sous surveillance, Pièce de cœur-poèmes, Medea Spiel, Le Dieu bonheur*, traduits de l'allemand par Jean-Louis Backès, Jean Jourdheuil, Jean-François Peyret et Heinz Schwarzingler, Les Éditions de Minuit, 1985.

**NOTE :** *Rivage à l'abandon, Matériau-Médée* et *Paysage avec Argonautes* avaient paru l'année précédente dans le premier numéro de la revue *Théâtre en Europe*.

et

- *Hamlet-machine* précédé de *Mausier*, et autres textes : *Le Père, Avis de décès, Horace, Adieu à la pièce didactique, Autoportrait deux heures du matin le 20 août 1959, Projection 1975*, traduits de l'allemand par Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzingler, Les Éditions de Minuit, 1979, réédition augmentée de *Heraklès 5*, 1985.
- *La Mission – Souvenirs d'une révolution* suivi de *Prométhée, Vie de Gundling, Frédéric de Prusse sommeil rêve cri, Quartett*, traduits de l'allemand par Jean Jourdheuil, Béatrice Perregaux et Heinz Schwarzingler, Les Éditions de Minuit, 1982.
- *La Comédie des femmes* (d'après la pièce radiophonique de Inge Müller *La Brigade des femmes*), texte français de Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Edilig, collection *Théâtrales*, 1984.
- *La Bataille* et autres textes : *Rapport sur le grand-père, Boucher et femme, La Croix de fer, Histoire d'amour, Libération de Prométhée, Héraclès 2 ou l'Hydre, Ouverture russe, Forêt près de Moscou, Le Duel, Centaures, L'Enfant trouvé*, traduits de l'allemand par Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Morel et Heinz Schwarzingler, Les Éditions de Minuit, 1988.
- *Ciment* d'après Gladkov (traduit de l'allemand par Jean-Pierre Morel) suivi de *La Correction – Rapport sur la construction du combinat de « La Pompe noire »* (traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil et Béatrice Perregaux), Les Éditions de Minuit, 1991.
- *Philoctète* (1958-1964), traduit de l'allemand par François Rey, Éditions Ombres (Théâtre National de Bretagne, collection *Théâtre*, 1994.

- *Poèmes 1949-1995*, réunis par Jean Jourdheuil, traduits par Jean-Louis Backès, Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Morel, Jean-François Peyret, François Rey, Heinz Schwarzingler et Maurice Taszman, Éditions Christian Bourgeois, collection *Détroits*, 1996.
- *L'opéra du dragon*, livret de Heiner Müller écrit en collaboration avec Ginka Tscholakowa, texte français de Renate et Maurice Taszman, suivi de *Six points sur l'opéra et autres documents*, éditions Théâtrales, 2000.
- *L'homme qui casse les salaires* (écrit en collaboration avec Inge Müller, traduit de l'allemand par Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil) – *La Construction* (d'après des motifs du roman d'Erik Neutsch *La Trace des pierres*, traduit de l'allemand par Irène Bonnaud) – *Tracteur* (traduit de l'allemand par Jean-Pierre Morel), éditions Théâtrales, 2000.
- *Anatomie Titus Fall of Rome – Un commentaire de Shakespeare* suivi de *Shakespeare une différence*, traduits de l'allemand par Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil et Jean-Pierre Morel, Les Éditions de Minuit, 2001.
- *Manuscrits de Hamlet-machine, transcriptions-traductions*, transcription de Julia Bernhard, traduction de Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzingler, Les Éditions de Minuit, 2003.
- *Erreurs choisies – Textes et entretiens* choisi par Jean Jourdheuil, texte français de Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Morel, Jean-François Peyret, François Rey, Heinz Schwarzingler, Bernard Sobel et Bernard Umbrecht, Éditions de l'Arche, 1988.
- *Fautes d'impression – Textes et entretiens* choisis par Jean Jourdheuil, texte français de Anne Bérélowitch, Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Morel, Jean-François Peyret, Bernard Sobel et Bernard Umbrecht, Éditions de l'Arche, 1991.
- *Guerre sans bataille – Vie sous deux dictatures – Une autobiographie*, traduit de l'allemand par Michel Deutsch avec la collaboration de Laure Bernardi, Éditions de l'Arche, 1996.
- *Esprit, pouvoir et castration – Entretiens inédits* (avec Alexander Kluge) (1990-1994), traduit de l'allemand par Marianne Beauviche et Eleonora Rossi, postface de Jean Jourdheuil, éditions Théâtrales, 2000.
- *Profession Arpenteur – Entretiens* (avec Alexander Kluge), *nouvelle série* (1993-1995), traduit de l'allemand par Eleonora Rossi et Jean-Pierre Morel, postface et notes de Jean-Pierre Morel, éditions Théâtrales, 2000.
- « Europa transit : pierre ciseaux papier – la pierre aiguise les ciseaux les ciseaux coupent le papier le papier casse la pierre » dans *Théâtre en Europe* numéro 1, janvier 1984.
- « Le théâtre du mauvais œil – Le théâtre de Benno Besson » dans *Théâtre / public* numéro 69, mai-juin 1986.
- « Le drame est malade – Entretien avec Dieter Kranz » dans *Théâtre en Europe* numéro 19, décembre 1988.
- Bertolt Brecht, *Fatzer, fragment*, montage de Heiner Müller, traduit par François Rey, Éditions de l'Arche, 1992.

### ŒUVRES SUR HEINER MÜLLER DISPONIBLES EN FRANÇAIS :

- En collaboration, *Heiner Müller*, numéro de la revue *Didascalies – Cahiers occasionnels de l'Ensemble théâtral mobile*, numéro 17, 1983.
- Sous la direction de Christian Klein (Lucien Calvé, Karlheinz Fingerhut, Jean Firges, Christian Klein), *Réécritures : Heine, Kafka, Celan, Müller – Essais sur l'intertextualité dans la littérature allemande du 20<sup>e</sup> siècle*, Presses universitaires de Grenoble, 1989.
- Irène Sadowska-Guillon, « La Fatalité de l'histoire – Entretien avec Heiner Müller » dans *Cahiers de théâtre Jeu* numéro 53, décembre 1989.
- Guylaine Massoutre, « Heiner Müller sous les projecteurs » dans *Cahiers de théâtre Jeu* numéro 61, décembre 1991.
- Christian Klein, *Heiner Müller ou l'idiot de la République*, éditions Peter Lang, collection *Contacts – Theatrica*, 1992.
- Francine Maier-Schaeffer, *Heiner Müller et le « Lehrstück »*, éditions Peter Lang, collection *Contacts – Theatrica*, 1992.

## LE THÉÂTRE SELON HEINER MÜLLER

- Jean-Pierre Morel, *L'Hydre et l'Ascenseur – Essai sur Heiner Müller*, éditions Circé, collection *Penser le théâtre*, 1996.
- Christa Wolf, « Nommer la perte » dans *Ici même, autre part – Récits et autres textes (1994-1998)*, traduits de l'allemand par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Fayard, 1990, pages 87-88.
- Stéphane Lépine, *Les Rouages de la machine – Autour de la recréation de Hamlet-machine par Brigitte Haentjens*, Publications Siblylines, 2001.
- Alexander Kluge, « Heiner Müller et le projet d'eau de source » dans *Chronique des sentiments*, traduit de l'allemand par Pierre Deshusses, éditions Gallimard, collection *Arcades*, 2003.
- Florence Ballet, *Heiner Müller*, éditions Belin, collection *Voix allemandes*, 2003.

### ŒUVRE SUR LE MYTHE DE MÉDÉE :

- Duarte Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne – Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Association des publications près Les Universités de Strasbourg, éditions Ophrys, 1982.

### AUTRES VERSIONS CONTEMPORAINES DE MÉDÉE :

- Christa Wolf, *Médée – Voix*, traduit de l'allemand par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, éditions Fayard, 1997.
- Laurent Gaudé, *Médée Kali*, éditions Actes sud, collection *Papiers*, 2003.

### ŒUVRES MUSICALES INSPIRÉES DE HEINER MÜLLER :

- Pascal Dusapin, *Medeamaterial*, étiquette HARMONIA MUNDI HMC 905215
- Heiner Goebbels, *SHADOW / Landscape With Argonauts with words by Edgar Allan Poe and Heiner Müller*, étiquette ECM 1480 513 372-2
- Heiner Goebbels, *Rivage à l'abandon* sur l'album double *Hörstücke nach Texten von Heiner Müller*, étiquette ECM 1452-54 513 368-2

#### ALEXANDER KLUGE

– Quelle est ta conception du théâtre ?

#### HEINER MÜLLER

– Elle n'est pas aussi élevée, en tout cas. Ou pas si morale. C'est peut-être un institut de formation, peut-être une possibilité de fixer par écrit des expériences et de les rendre transmissibles.

#### KLUGE

– De les garder visibles ?

#### MÜLLER

– De les rendre visibles et du même coup transmissibles par l'intermédiaire de l'expérience du spectateur, si l'on a de la chance.

#### KLUGE

– Une génération transmet à l'autre...

#### MÜLLER

– ...les expériences qu'elle a faites.

#### KLUGE

– Il n'y a donc pas de correspondance entre la scène et la salle, mais l'une et l'autre sont en correspondance avec leurs successeurs et avec leurs prédécesseurs : est-ce exact ?

#### MÜLLER

– Oui, oui.

#### KLUGE

– Et donc, c'est bel et bien un voyage dans le temps que l'on fait au théâtre ?

#### MÜLLER

– L'essentiel au théâtre est la transformation. Le fait de mourir. Et la peur de cette dernière transformation est générale, on peut s'en remettre à elle, on peut compter dessus. Et c'est aussi la peur du comédien et la peur du spectateur. Et ce que le théâtre a de spécifique, justement, ce n'est pas la présence du comédien vivant ou du spectateur vivant, c'est la présence du mourant potentiel.

Tiré de « Qui fume semble impassible »,  
entretien entre Alexander Kluge et Heiner Müller  
diffusé le 21 janvier 1996 à la télévision allemande et reproduit dans  
*Profession arpenteur – Entretiens Nouvelle série (1993-1995)*,  
traduit de l'allemand par Eleonora Rossi et Jean-Pierre Morel,  
Éditions Théâtrales, 2000.

Fondée en 1997 et dirigée par Brigitte Haentjens, Sibyllines privilégie une démarche artistique où la liberté se traduit dans les choix dramaturgiques et dans les méthodes de production. Sibyllines a créé jusqu'à ce jour sept spectacles :

© Angelo Barsetti



**Médée-Matériel (2004)**  
**(Rivage à l'abandon**  
**Matériau-Médée**  
**Paysage avec Argonautes)**  
 DE Heiner Müller  
 UNE CRÉATION DE Sibyllines  
 EN COPRODUCTION AVEC L'Usine C

© Angelo Barsetti



**Hamlet-machine (2001)**  
 DE Heiner Müller  
 UNE CRÉATION DE Sibyllines  
 EN COLLABORATION AVEC LE  
 Goethe-Institut de Montréal

© Angelo Barsetti



**La Cloche de verre (2004)**  
 DE Sylvia Plath  
 UNE COPRODUCTION  
 Théâtre de Quat'Sous  
 ET Sibyllines

© Lydia Pawelak



**Malina (2000)**  
 LIBREMENT INSPIRÉ DE L'ŒUVRE DE  
 Ingeborg Bachmann  
 UNE CRÉATION DE Sibyllines  
 EN COPRODUCTION AVEC LE  
 Festival de théâtre des Amériques

© Angelo Barsetti



**L'Éden Cinéma (2003)**  
 DE Marguerite Duras  
 UNE CRÉATION DU  
 Théâtre français du  
 Centre National des Arts  
 EN COPRODUCTION AVEC  
 Sibyllines ET LE  
 Festival de théâtre des Amériques  
 ET EN COLLABORATION AVEC LE  
 Musée d'art contemporain

© Brigitte Haentjens



**La Nuit juste avant les forêts**  
 (1999-2000-2001-2002)  
 DE Bernard-Marie Koltès  
 UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Brigitte Haentjens



**Je ne sais plus qui je suis**  
 (1998)  
 collectif

## L'équipe de Sibyllines

Brigitte Haentjens  
*directrice artistique  
 et générale*

Stéphane Lépine  
*conseiller littéraire  
 et dramaturgique*

Denis Simpson  
*comptable*

Johanne Brunet  
*relations de presse*

## Le conseil d'administration

Hélène Dumas  
 Brigitte Haentjens  
 Diane Jean  
 Stéphane Lépine  
 Stéphan Pépin

**SIBYLLINES**  
 3694, rue Saint-André  
 Montréal (Québec) H2L 3V7



Conseil des Arts  
 du Canada

Canada Council  
 for the Arts

Conseil des arts  
 et des lettres  
 Québec

CONSEIL DES ARTS  
 DE MONTRÉAL



Sibyllines reçoit le soutien du  
 Conseil des Arts du Canada, du  
 Conseil des Arts et des Lettres du  
 Québec et du Conseil des Arts de  
 Montréal

Stéphane Lépine remercie le  
 Conseil des Arts et des Lettres du  
 Québec pour le soutien apporté à  
 la recherche ayant mené à la  
 rédaction de cet ouvrage.

Cet ouvrage a été publié le  
 19 octobre 2004 à l'occasion de  
 la première de *Médée-Matériel*  
 à l'Usine C.

PHOTOS DE LA PAGE COUVERTURE  
 ET DE RÉPÉTITIONS Angelo Barsetti

PHOTOS DE STÉPHANE LÉPINE  
 Josée Lambert

GRAPHISME Folio et Garetti

COORDINATION ET RÉVISION DES TEXTES  
 Annie Gascon



Brigitte Haentjens, convaincue que le théâtre peut être un outil de transformation des consciences dans un monde marqué par la perte des repères, revient à l'œuvre de Heiner Müller, après *Quartett* (Espace GO, 1996) et *Hamlet-machine* (Sibyllines, 2001), et se tourne à nouveau, après *Électre* (Espace GO, 2000) et *Antigone* (Trident, 2002), vers un mythe féminin susceptible d'éclairer l'histoire et de provoquer un vif dialogue avec le présent. Médée n'est pas, aux yeux de Müller comme à ceux de Brigitte Haentjens, une figure rigide et pétrifiée, mais bien un corps toujours vivant. Pour ces deux artistes, porter un regard sur cette histoire antique, c'est affronter l'horreur d'une profonde nuit. C'est aussi oser un théâtre où l'intime et le politique sont rivés l'un à l'autre, soudés par la lucidité et la pensée cinglante de Heiner Müller.