

Médée et Joseph K.

Médée-Matériau (Rivage à l'abandon — Matériau-Médée — Paysage avec argonautes) de Heiner Müller, Traduction de Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzinger; mise en scène de Brigitte Haentjens; création de Sibyllines en coproduction avec l'Usine C, Usine C, du 19 octobre au 6 novembre 2004

Le Procès de Franz Kafka, Adaptation théâtrale de Serge Lamothe d'après la traduction de Axel Nesme; mise en scène de François Girard, Théâtre du Nouveau Monde, du 2 au 27 novembre 2004

Pierre L'Hérault

L'art du roman aujourd'hui
Number 201, March–April 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18744ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)
1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

L'Hérault, P. (2005). Médée et Joseph K. / *Médée-Matériau (Rivage à l'abandon — Matériau-Médée — Paysage avec argonautes)* de Heiner Müller, Traduction de Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzinger; mise en scène de Brigitte Haentjens; création de Sibyllines en coproduction avec l'Usine C, Usine C, du 19 octobre au 6 novembre 2004 / *Le Procès de Franz Kafka*, Adaptation théâtrale de Serge Lamothe d'après la traduction de Axel Nesme; mise en scène de François Girard, Théâtre du Nouveau Monde, du 2 au 27 novembre 2004. *Spirale*, (201), 54–55.

MÉDÉE ET JOSEPH K.

MÉDÉE-MATÉRIAU (RIVAGE À L'ABANDON — MATÉRIAU-MÉDÉE — PAYSAGE AVEC ARGONAUTES) de Heiner Müller

Traduction de Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzingler ; mise en scène de Brigitte Haentjens ; création de Sibyllines en coproduction avec l'Usine C, Usine C, du 19 octobre au 6 novembre 2004.

LE PROCÈS de Franz Kafka

Adaptation théâtrale de Serge Lamothe d'après la traduction de Axel Nesme ; mise en scène de François Girard, Théâtre du Nouveau Monde, du 2 au 27 novembre 2004.

LE MYTHE ne peut être relégué dans une sorte d'immuabilité originelle. Il n'existe que dans sa transmission, que transformé. Et pourtant il ne peut non plus être contraint dans les limites de l'immédiateté. Tel est bien ce que je ressentais dès le début de *Médée-Matériau* de Heiner Müller mis en scène par Brigitte Haentjens. La représentation n'a pas lieu dans la salle principale de l'Usine C, mais à l'intérieur d'un cube construit pour la circonstance et qui se situe dans le prolongement de l'aire des spectateurs ainsi mis dans la position de voyeurs surprenant quatre femmes en pleine pause cigarette, près d'une porte surmontée de l'indication « EXIT ». La scène renvoie à la banalité quotidienne la plus plate : pièce aux couleurs ternes, un divan, un téléviseur devant lequel s'installera un homme banalement vêtu, dos au public, muet, faisant quelques gestes que l'on suppose en réaction à ce qu'il voit. La banalité dans toute sa splendeur, quoi ! Point n'est besoin d'attendre la jambette de la femme qui le collera au plancher pour comprendre que ce Jason (Gaëtan Nadeau) — car c'est bien de lui qu'il s'agit — n'a plus rien du héros de la toison d'or. Il est irrémédiablement vaincu. À côté de ce n'importe qui aussi terne que les murs et les meubles, Médée (Sylvie Drapeau) démultipliée (Annie Berthiaume, Émilie Laforest et Mathilde Monnard), qui, dès qu'elle entreprend la longue chorégraphie du début, cesse d'être la n'importe qui apparue aux spectateurs dès l'entrée dans la salle. Elle quitte le quotidien et l'espace devient sacré, celui du mythe dans lequel nous entrons avec elle.

Le politique

Dans la foulée de la mise en scène qu'elle avait faite de *Hamlet-Machine* de Heiner Müller (*Spirale*, n° 183), Brigitte Haentjens nous donne un autre exemple du travail de réflexion qu'exige l'adaptation théâtrale d'un mythe. Les échanges électroniques, dont des extraits sont présentés dans le cahier *Matériaux pour Médée*, préparé avec le soin habituel par Stéphane Lépine (Pu-

blications Sibyllines, 2004), sont à cet égard particulièrement révélateurs. Ces échanges entre la metteuse en scène et le *dramaturg* montrent une Haentjens qui, confrontée au texte de Müller, cherche à saisir ce qu'il fait dire au texte antique. Ainsi la voit-on discuter essentiellement de trois questions : le politique, l'intime et le féminin.

Le politique : fracture de la société allemande d'après-guerre, réunification après la chute du mur de Berlin... On la voit renoncer aux rapprochements avec l'actualité politique qui l'avaient tentée (conflit israélo-palestinien, Rwanda, Tchétchénie, etc.) pour revenir au « lieu d'énonciation », comme le lui reflétera Stéphane Lépine dans un courriel : « [...] si l'idée d'une Médée venue du Tiers Monde, d'une Médée révolutionnaire tchétchène ou kamikase 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. » Pour rejoindre le mythe antique, il lui faut refaire le chemin de Müller vers le mythe, oublier le familier et passer par l'étrangeté du contexte où est apparue la pièce de Müller et, par là, retrouver ce qui du mythe l'a inspiré : la fracture qui se produit au moment de la construction de la Cité grecque entre l'univers archaïque et le monde rationnel et pragmatique, entre le rationnel et l'irrationnel qu'incarne la guerre que se livrent le Grec Jason et la barbare Médée, opposition qui se rejoue dans toutes les guerres à travers les siècles. Dans ce contexte, comme le fait remarquer Stéphane Lépine, Médée « 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 tou-

jours illusoire, qui procèdent toujours de vues étroites") » et il ne fait pas de doute qu'à ses yeux et dans ce contexte les enfants deviennent « l'arme absolue du pauvre » [...] les tuer consiste à fermer la fabrique à soldats ».

L'intime

Cette position politique s'arrime à l'intime, à la biographie de Müller (ces allers-retours entre les deux Allemagnes, par exemple) et à son rapport conjugal, comme il l'a lui-même expliqué : « *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 [...].* » Ce recours au mythe appelé doublement par le politique et l'intime montre que le mythe est appelé à la rescousse parce qu'il révèle le sens des choses, sans pourtant le fermer, le figer. Ce qu'il dit déborde du sens immédiat, rappelant le nécessaire lien entre le rationnel et l'irrationnel. Par exemple, Müller se refuse à fermer le dossier du rêve marxiste, comme s'il n'avait jamais existé et qu'il s'agissait d'une force qui ne peut plus agir, oubliant de considérer que son erreur a été de prendre forme dans un système non pas de pensée mais d'organisation sociale et politique. Ainsi Médée est-elle bien plus une énigme soumise aux spectateurs qu'une réponse, qu'un personnage défini. Médée est pour ainsi dire saisie au-delà de son « histoire », de son « anecdote » — si on peut employer ce mot à propos du mythe —, dans son acte infanticide qui la résume, l'étiquette — que retenons-nous du reste de l'histoire ? — et par laquelle nous la connaissons. Tout le reste disparaît pour laisser place au geste « absurde », « insensé » qui se pose alors dans sa souveraineté, c'est-à-dire comme un geste auquel on ne trouve pas d'explication, étant bien forcés de voir qu'il renvoie peut-être simplement au non-sens du monde.

Le féminin

Geste qui n'a de sens que par la fracture du monde qu'il exprime en deux camps retranchés, pour ne pas dire en deux corps séparés : l'homme qui s'est réservé la raison, et elle seule, la femme qu'il a refoulée du côté de l'irrationnel. La question du féminin n'est pas simple ici. Et c'est dans cette dimension qu'il faut la replacer si on ne veut pas faire de Médée, dans une saisie au premier degré, la bannière du féminisme. Les entretiens entre Lépine et Haentjens se terminent par cette remarque de la metteuse en scène : « Müller donnait quand même le dernier mot à la femme ? » Le point d'interrogation suggère la complexité et l'incertitude de l'affirmation. Car si la jambette qui neutralise tout à fait Jason va clairement dans le sens du « dernier mot à la femme », cela ne dit pas tout. « Toujours des questions, écrit en effet Stéphane Lépine. 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 ? » Oui, le dernier mot est monstrueux : l'infanticide de Médée qui reste là, encombrant, car on ne peut en réduire la portée par une explication morale ou psychologique. Il reste chez Müller et Haentjens un geste inexplicable, dont le caractère « contre nature » semble convenir à la violence contre nature du pouvoir de la raison, coupée de l'irrationnel, qui mène à la guerre. À propos du très beau *New Medea* de Monique Bosco, publié en 1974 et épuisé depuis longtemps¹, Marie-Claire Blais écrivait : « Mais si *New Medea* est aussi l'expression d'un cauchemar actuel, si c'est une fable autour d'un rêve de violence dans l'âme d'une femme, ne pourrait-on pas penser aussi que ces deux enfants assassinés représentent les enfants de l'esprit auxquels Médée, en aimant Jason, a renoncé ? » La mise en scène de Haentjens n'exclut pas de voir dans Médée « l'expression d'un cauchemar ». Son travail montre justement que le pouvoir du mythe est d'être un langage à la fois révélateur et interrogateur, ouvert, comme le cauchemar. La Médée de Müller/Haentjens inquiète, d'autant plus qu'elle n'existe dans la pièce, comme souvent dans nos mémoires, que comme un geste scandaleux que ni Müller ni Haentjens ne nous permettent de considérer autrement.

Le Procès : du théâtre au roman

Il y a un parti pris chez le metteur en scène François Girard et l'adaptateur Serge Lamothe :

celui de présenter aux spectateurs un Kafka libéré des interprétations aussi riches que lourdes de son œuvre, en particulier du *Procès*, « l'un des textes, rappelle Girard, les plus étudiés dans les chaires de littérature du monde entier ». En fait, il ne s'agit pas de répudier toutes ces interprétations mais de contester l'hégémonie à laquelle chacune d'elles prétend. « Il fallait y trouver notre sens en permettant à tous les autres sens d'exister, toutes les projections qui en font une œuvre si puissante. » C'est son inachèvement qu'il faut retrouver : « C'est une œuvre inachevée et, si on lit les préfaces, d'entrée de jeu les adaptateurs, surtout Berkoff et Mairowitz, se posent en sauveteurs de l'œuvre, qui vont lui donner une finalité. » Cela amènera Girard et Lamothe à revenir au roman : « Au lieu de chercher à le transformer en objet théâtral, qui suppose une certaine finalité, on s'est dit : acceptons les mises en abîme, faux-fuyants et porte-à-faux avec humilité et amenons le théâtre dans le roman. » Et c'est ainsi qu'en « mettant au jour, écrit Serge Lamothe, l'adroite mécanique de ce roman, nous nous sommes demandés si le Tribunal décrit par Kafka était véritablement absurde, comme on l'a si souvent suggéré, ou si une implacable logique ne s'y trouvait pas plutôt à l'œuvre. » En effet, cette représentation ne donne pas l'« attendu ». Ce n'est pas une interprétation que l'on y propose aux spectateurs, mais une mécanique rythmant la succession des scènes avec la régularité des coups de marteau du juge. Et que révèle cette mécanique ? « Si ce roman a pris la place qu'il a prise, c'est qu'il est éminemment complexe dans ses ramifications littéraires mais en même temps il décrit la chose la plus simple du monde, la plus universelle : le conflit individu-société, qui m'apparaît le plus bas dénominateur commun de toutes les lectures qu'on peut en faire. » Plutôt donc que d'imposer une forme théâtrale au roman par l'adaptation, Girard et Lamothe y retrouvent la forme théâtrale : « Dans le roman, les dialogues sont appuyés par des didascalies : la moindre attitude, le geste, l'expression du visage, tout est décrit avec minutie. Il y a dans le roman une matière théâtrale très riche dans laquelle on a puisé abondamment. » Le fait que Lamothe et Girard n'appartiennent pas (surtout) au théâtre les prédisposait sans doute à découvrir la théâtralité du roman : « Il n'y a qu'un seul matériau pour la mise en scène, la mise en images et la mise en son, c'est le texte », dit-on encore. Ce travail entraîne une clarification qu'il ne faut pas confondre avec une réduction du texte qui le dégagerait de la « confusion » ou de « l'encombrement mental de K. » Il faut plutôt voir ici une démarche théâtrale qui, libérant le spectateur

de l'« obligation » d'angoisse généralement attachée à la lecture de Kafka, l'aide à voir ce qui est à l'œuvre dans *Le Procès*, c'est-à-dire ce qui ne se conclut pas, l'« inéluctable conflit qui oppose l'individu à la société et à laquelle il prend pourtant part ». Rappelant que Kafka avait lu *Le Procès* dans une taverne devant ses amis qui se roulaient littéralement par terre, Lamothe propose qu'il existe dans ce texte « derrière l'absurdité, une logique implacable, une dialectique à l'œuvre essentiellement ironique ». Or l'ironie, c'est l'intelligence des choses et de soi, la distance réflexive. Et c'est bien cette intelligence de la lecture qui me plaît ici. Elle amène le spectateur à une lucidité qui, grâce à cette ironie justement, n'enferme ni dans l'angoisse ni dans le cynisme, mais donne plutôt cette attitude volontaire, incarnée de façon remarquable par Alexis Martin, et confère à Josef K cette allure d'un personnage traversant avec une certaine vivacité toutes les situations qui devraient l'écraser. C'est peut-être que *Le Procès* est en définitive une métaphore de la vie plutôt que de la mort.

Je me trouve dans cette pièce comme dans un rêve où la réalité du quotidien est transformée par l'imagination laissée libre en scènes fantaisistes qui, je m'en rends compte au réveil, éclairent et libèrent ma vie. Je n'insiste pas, mais il y a une sorte de logique du rêve qui préside ici à l'écriture et à la mise en scène, visible simplement par exemple dans les passages d'une scène à l'autre et dans la transformation d'un personnage en un autre à la faveur de la multiplicité des rôles que jouent la plupart des comédiens et comédiennes. Mais tout cela nous ramène à la logique de l'écriture qui obéit à cet étrange rapport du réel et de l'imaginaire. Nous sommes ici sous le pouvoir des mots. La scénographie le rappelle assez bien par ce rideau transparent sur lequel est imprimé le texte, qui tombe à chaque changement de scène et sépare le quotidien du rêve, puisque le lit d'où on tire brusquement Joseph K. se trouve devant ce rideau de mots. Tout se tient. Ce n'est donc pas un vain mot que celui de Girard : « En amenant *Le Procès* sur la scène du TNM, il semblait aussi presque inévitable de transporter la scène du TNM dans un lieu qui n'est pas exactement celui du théâtre et qui appartient tout autant à celui du roman et de la littérature. » Déplacement aussi salutaire qu'intelligent !

Pierre L'Hérault

1. Je ne sais pour quelles raisons — scrupules ou pusillanimité? — on n'a pas encore trouvé une place à cette œuvre importante dans l'une de nos collections « classiques ». Elle aurait mérité d'y être avant bien d'autres !