



FANZINE DU GRÜ / THÉÂTRE DU GRÜTLI / GENÈVE / DÉCEMBRE '09 **FOCUS HEINER MÜLLER**

**/ GENÈVE — P.06 DU SILENCE AU COMMENTAIRE M.PRALONG —**

**P.09 ÄNGST VOR DEM RAUM M.BÖSCH — P.14 FOCUS HM / GRÜ**

**GENÈVE — P.20 DÉTACHEMENTS F.WOHNLICH — P.26 L'ATTEINTE À LA PAIX**

**DES MORTS B.SCHLÜRICK — P.33 HYPOTHÈSE MÜLLER MM.CORBEL —**

**P.38 TROUBLE IM EROS-CENTER. HEINER MÜLLER VS GENEVA T. KIREZ**

**— P.41 L'HÉTÉROTOPIE AMÉRICAINE J.JOURDHEUIL —**

Go **GRÜ** #03



## Focus

## Heiner Müller /

## GRÜ

## Genève

Deux initiales marquent la saison CHAOS au Grütli : **HM** pour Heiner Müller. Immense auteur allemand autour duquel s'organise un important *focus*. Soit cinq compagnies au travail sur un texte ou un corpus de textes mülleriens. La série prend place à la *black box*, dans un espace commun pensé par Mark Lammert. Le peintre et scénographe allemand a conçu un lieu évolutif qui joue avec la couleur et le volume.

Déplaçant progressivement un mur monumental dans la salle, il la découpe en cinq, ce qui développe un cubage de plus en plus vaste au fil de la saison. Chaque spectacle Müller investit une couleur de mur et un volume différents.

Nos plus vifs remerciements vont à Mark Lammert pour cette idée qu'il a offerte au *focus HM*.

Intéressé par ce *focus*, *Theater der Zeit* a proposé d'encarter le fanzine du Grü dans ses pages. Il en est sorti un numéro spécial regroupant quelques collaborations en allemand et quelques unes en français.

Zwei Initialen bestimmen die Saison CHAOS im Grütli: **HM** für Heiner Müller. Ein großer deutscher Autor, um den sich der wichtige *focus* dreht. Fünf Companies arbeiten an einem Text oder einem Textkorporus von Heiner Müller. Die Inszenierungen finden in einem gemeinsamen Raum statt, den sich Mark Lammert ausgedacht hat. Der Maler und Bühnenbildner aus Deutschland hat einen sich entwickelnden, sich in seinen Dimensionen erweiternden Raum geschaffen, der mit Farbe und Volumen hantiert. Indem sich eine enorme Mauer sukzessiv im Raum verschob und ihn so in fünf Teile zerlegte, gelang es ihm mit jedem neuen Stück noch mehr Raum zu erschaffen. Jedes Stück von Heiner Müller bekam seine eigene Farbe und seinen eigenen Raum. Wir danken Mark Lammert sehr herzlich für diese Idee, die er speziell für den *focus* angeboten hat.

Intéressiert am *focus*, hat *Theater der Zeit* beschlossen, eine Textsammlung des Grütli mit ins Heft zu nehmen. Die einzelnen Beiträge erscheinen in einer Sonderausgabe, zum Teil auf deutsch, zum Teil auf französisch.

**Mot latin qui veut dire foyer. C'est le lieu où plusieurs choses se concentrent. Il est la racine du mot focalisation, synonyme de concentration** / Aus dem lateinischen, bedeutet Feuerstelle. Ein Ort wo sich verschiedene Dinge konzentrieren. Die Wurzel des Begriffs Fokussierung, Synonym für Konzentration.

(1929-1995) Grand dramaturge, directeur du prestigieux Berliner Ensemble à partir de 1993 et metteur en scène anticonformiste, Heiner Müller est une figure fondamentale du théâtre allemand d'après-guerre. En 1945, le jeune homme choisit de demeurer en Allemagne de l'Est, contrairement à bon nombre de ses compatriotes, sans pour autant porter de sympathie particulière pour le régime communiste. D'ailleurs, les pièces de l'écrivain se voient régulièrement censurées et connaissent des succès plus importants de l'autre côté du mur. / (1929-1995) Bedeutender Dramatiker, Direktor des legendären Berliner Ensembles ab 1993 und nonkonformistischer Regisseur. Heiner Müller ist eine herausragende Figur des deutschen Theaters nach dem zweiten Weltkrieg. Nach 1945 beschließt Heiner Müller, im Gegensatz zu vielen anderen Landsleuten, im Osten zu bleiben, ohne sich jedoch dem kommunistischen Regime anzudienen. Im Gegenteil, viele seiner ersten Stücke fallen der Zensur zum Opfer. Über den Urmweg „Westen“ beginnt er an nationaler und internationaler Bedeutung zu gewinnen.

Scène expérimentale pluridisciplinaire / Experimentelle, multidisziplinäre Bühne

N 46°12'04.03"  
E 6°08'29.88"

## Focus Heiner Müller / Genève Du silence au commentaire

Michèle Pralong

Pour la réalisation de ce fanzine, que le rédacteur en chef de la revue *Theater der Zeit*, Harald Müller, a proposé d'intégrer dans ses pages prestigieuses, plusieurs approches étaient possibles. Ce cahier n'est ni un reflet du chantier Müller, comme le Grü en a publié un en 2007 sur le *Labo d'Enfer* de Dante, ni un bilan que nous aurions demandé aux artistes. Il est fondé sur des réactions sollicitées auprès de plusieurs personnes, et notamment du photographe Régis Golay qui livre ici librement sa vision du geste müllerien. Outre les considérations *post-focus* de Maya Bösch, co-directrice du Théâtre du Grütli (p.09), on y trouve les *Carnets d'une spectatrice* (p.20) de l'auteure et comédienne Francine Wohnlich, à qui il a été demandé de suivre toute la traversée, et une réflexion de Bernard Schlurick, comparatiste, sur le rapport de Müller aux auteurs morts (P.26). Isabelle Ost, philosophe, fait retour sur la *Médée* de Marc Liebens (p.17), Mari-Mai Corbel, critique, sur le *Quartett* de Fabrice Huggler (P.15) et Timo Kirez, spectateur, sur tout le *focus* (p.38). Enfin, un éminent passeur, invité sur la *plateforme Müller* organisée en décembre 2008, nous a proposé une réflexion sur le séjour de Müller aux Etats-Unis : il s'agit de Jean Jourdeuil (p.41).

Un spectacle de théâtre est toujours à la fois une offre et une demande. Cette double nature saute particulièrement aux yeux sur le *focus Heiner Müller / Genève*. Offre d'un système esthétique, et demande d'y entrer (plus ou moins activement). Peut-être parce que Müller est davantage un poète qu'un dramaturge, et que sa provocation littéraire — exploser le théâtre avec son cortège de bienséances dramatiques (fable, personnages, dialogue...) pour y faire entrer toutes

les catastrophes de notre modernité — déroute toujours autant, forçant à l'invention et au partage de nouveaux codes des deux côtés de la chaîne : côté production et côté réception. Müller transforme le metteur en scène, le scénographe, le comédien, et cette transformation fait lever un spectateur autre (ce que Mari-Mai Corbel décrit dans son *Hypothèse Müller* p.33). Ainsi par exemple de Liebens qui met le regard au ras du sol, annulant le surplomb usuel du public ; ainsi de Huggler qui fétichise la langue; ainsi de Szeiler qui enrôle les spectateurs comme lecteurs et exempte de parole les comédiens,...

Le moteur de ce *focus* ? Comment monter Heiner Müller aujourd'hui à Genève, c'est-à-dire hors (géographiquement) du contexte allemand et loin (temporellement) de la séquence nazisme-communisme ? Cela alors même que Müller s'est acharné sur ces deux terreaux (l'Histoire et l'Allemagne) pour poser encore et encore la même question : qu'est-ce que l'humain ? Sa poésie résiste-t-elle dès lors au déracinement historique ? Le tragique müllerien, ce grand *pataquès* identitaire où l'homme se fait loup pour l'homme et produit les conditions de son propre anéantissement, ce tragique travaille-t-il encore nos scènes et nos crânes ici et maintenant ?

### Conflits

Le *focus HM* est un drôle de projet, générateur de plusieurs conflits : mais comment l'imaginer autrement, sur les pas d'un fauteur de crises tel que Müller. Conflit à l'intérieur de la direction du théâtre en premier lieu, où la différence entre proposer et imposer (une scénographie commune, la peinture du mur par les équipes théâtrales, la conception d'une étape

finale,...). a créé des tensions. Entre francophones et germanophones ensuite, opposition certainement fondée sur une interprétation différente du mur proposé par Mark Lammert. Tout de suite, ce mur a été décrit par son concepteur comme une machine dramaturgique pour le *focus*.

Sur les *Machines dramaturgiques* de Mark Lammert, voir l'article de Ulriche Hass publiée dans le fanzine du Grü N°2 (www.gru.ch)

/ traduction Jean Torrent. C'est-à-dire une machine spatio-temporelle. Mais là où le scénographe et Josef Szeiler (qui a effectivement construit *Configuration HM* comme un prologue) voyaient une machine temporelle, devant faire lien entre les cinq mises en scène qui s'y inscrieraient, les autres metteurs en scène prenaient d'abord la mesure de son impact spatial et de la manière d'en jouer, chacun dans son cubage et sa couleur. Horloge pour les uns, moment topologique pour les autres. Ou encore : global pour les premiers, local pour les seconds. Une polémique autour d'un mur au sujet de Müller, c'est d'ailleurs une bonne blague.

### Coda

Il est certain que, comme la petite boule qui circulait d'un bord à l'autre du plateau dans *Einstein on the beach*, marquant la durée (longue) d'une scène chez Wilson, le mur a donné le temps du *focus* : cette paroi reculant peu à peu a fait lien entre les cinq textes (ou montages de textes) mülleriens. Mais il fallait d'abord que, progressivement, résonne chaque espace dans sa singularité. Que, progressivement, chaque équipe dépose sa dramaturgie particulière dans la *black box*. C'est peut-être cette traversée finale et continue du corpus Müller dans la *black box*, traversée longuement imaginée mais pas réalisée, qui aurait pu lier les deux conceptions antagonistes.

Une telle *coda* aurait peut-être donné à percevoir encore mieux ce qu'a été ce *focus* : une seule représentation tenue (comme on tient une note) sur huit mois, pareil à un monumental crescendo, commencé sur un prologue de silence et fermé en une gueulante verbale mêlant texte shakespearien et commentaire mülle-

rien. Du gris-bleu de *Configuration HM* au multicolore d'*Anatomie Titus Fall of Rome*. Du silence au commentaire. Puisse cette publication servir de coda.

Michèle Pralong Après des études de Lettres à Genève, Michèle Pralong a été critique de danse et de théâtre. Elle bascule ensuite du côté de la création en devenant dramaturge pour des théâtres ou des compagnies. Depuis juin 2006, elle co-dirige le Théâtre du Grütli avec Maya Bösch.

### VOM SCHWEIGEN ZUM KOMMENTAR

Wir möchten zu aller erst Harald Müller, Chefredakteur von *Theater der Zeit*, dafür danken, dass er dieses Fanzine in sein Magazin übernommen hat. Für uns waren von Beginn an verschiedene Ansatzpunkte für dieses Fanzine möglich. Es handelt sich bei diesem Heft nicht um eine umfassende Reflektion über die Chantier Müller, wie das Grütli es 2007 für *Labo d'Enfer* von Dante herausgegeben hat. Auch handelt es sich nicht um eine Bilanz der beteiligten Künstler. Dieses Heft lebt von den Reaktionen einzelner, wie zum Beispiel des Fotografen Régis Golay, der hier seine Vision von Heiner Müller visuell umsetzt. Neben den *post-focus* Gedanken von Maya Bösch, Ko-Direktorin vom Grütli Theater (S.09), finden sich die *Carnets d'une spectatrice* (S.20) von der Autorin und Schauspielerin Francine Wohnlich, die wir gebeten hatten, den ganzen Prozess von Anfang bis Ende zu begleiten. Ausserdem ein Text von Bernard Schlurick, Vergleichende Literaturwissenschaften, zur Beziehung Müllers zum Tod und den Toten (S.26). Isabelle Ost schreibt über die *Medée* Inszenierung von Marc Liebens (S.17). Mari-Mai Corbel, Kritikerin, erzählt über *Quartett*, inszeniert von Fabrice Huggler (S.15) und Timo Kirez, Autor, schreibt über seine Eindrücke als Zuschauer während *focus* (S.38). Und ein wichtiger Denker des Theaters, der zu der *plateforme Müller* im Dezember 2008 eingeladen war, bietet uns eine Sicht auf Heiner Müller heute an: es handelt sich um Jean Jourdeuil (S.41). (mp)



## Angst vor dem Raum

Maya Bösch, Ko-Direktorin des Grütli Theaters in Genf, erzählt über das Heiner Müller Jahr im Grütli, befragt von Timo Kirez, Autor/Dazwischen Telefonterror und versagen des Aufnahmegerichts. Gekürzte Fassung des mündlichen Interviews vom 18. November 2009.

### TK: Warum eigentlich Heiner Müller? Warum in Genf? Und warum jetzt?

MB: Das kam aus Gesprächen mit meiner Ko-Direktorin Michèle Pralong über Theater und über die spezifische Theaterlandschaft Genfs und der Auseinandersetzung mit der Frage, wie kommt man mit den bisherigen kollektiven Theaterprozessen voran, die wir seit 2006 als zentralen Moment unserer Spielzeiten und unserer Untersuchung initiierten und wie kann man in dieser Stadt eingreifen und einen produktiven Dialog über die Kunst und die Praxis führen. Konkretisiert wurde diese Idee aber in der weiteren Zusammenarbeit mit Josef Szeiler, der in der Spielzeit RE - 2007/2008 am Dante-Projekt „INFERNO“ mitgearbeitet hat. Dieses Langzeit-Projekt über eine Spielzeit war ursprünglich als Lehrstück angelegt: Zwanzig Künstler, Regisseure, Schauspieler, Komponisten, Tänzer und Dramaturgen arbeiteten an der „Hölle“ von Dante, das nach zehn Monaten, während eines Monats ganzheitlich öffentlich auf drei Sprachen geprobt wurde: Deutsch, Französisch und Italienisch. *Der Fokus Heiner Müller/Genf*, zentraler Moment unserer Spielzeit CHAOS ist als eine Verlängerung und Radikalisierung dieses Prozesses zu verstehen.

**Die Frage mit der Radikalisierung ist natürlich interessant, radikal ist ja, glaube ich, aus dem Lateinischen und bedeutet so viel wie Wurzel. War die Überlegung, dass man zurückgeht in eine Position um vorwärts zu gehen? Oder gab es vielleicht auch die Überlegung, man muss es absolut in Genf machen, eine Deckungsgleichheit a) Genf, b) Heiner Müller? Gab es da bei dir eine gewisse Erwartungshaltung, dass es zu einem Clash kommen könnte?**

Das mit der Wurzel stimmt, dass man immer in Prozessen zurückgeht, um wieder nach vorne zu schauen. Das ist ja auch ganz schön beschrieben bei Heiner Müller im Glücksgott. Der Kopf nach hinten geschlagen, in die Vergangenheit, um die Zukunft wieder neu zu erblicken. Was mich interessiert hat, war auch der Umstand, das wir die Programmgestaltung zusammen mit einigen Künstlern gemacht haben; das heißt, es kommt ein konkretes Material rein. Somit ist das Arbeiten in einer Spielzeit nicht nur konzeptionell, sondern auch konkret, wegen eines biografischen und körperlichen Materials seitens der Künstler. Die Frage ist nun, wie organisiert man die Spielzeit zum *Fokus Heiner Müller* und was benötigt man um den Dialog

zwischen den Müller-Texten und den fünf Companies zu schärfen, ihn in Bewegung zu bringen. Ein österreichischer Regisseur stößt auf den belgischen Regisseur Marc Liebens und die argentinische Choreographin Noemi Lapzeson trifft auf den kolumbianischen Regisseur Gabriel Alvarez; dazu kommt noch der junge westschweizer Regisseur Fabrice Huggler. Als Ausgangspunkt für Mehrstimmigkeiten ... Man hat also verschiedene Sprach- und Geschichts-Wurzeln, kulturelle Wurzeln und unterschiedliche Generationen ... Das war der Ausgangspunkt für eine neue Praxis: Wie spricht man Müller-Texte auf Französisch? Wie klingen die Texte heute? – in unserer grenzenlosen Raserei? Was bewegen sie und wie bewegen sie uns? Wie können wir sie bewegen und wohin? Die Kraft der Texte, die Schönheit, wenn ich das so sagen darf, ist einer Mauer ähnlich, die unseren Blick trennt und ihn zugleich auf Neues öffnet. Heiner Müller ist immer noch eine Chance das Theater fundamental in Frage zu stellen, weil seine Texte sehr offen sind, zugleich fragmentarisch und komplex, politisch und poetisch. Es ist ein wunderbares Material für die Schauspieler. Das zweite Element war der Raum, konzipiert von Mark Lammert, der den gemeinsamen Arbeitsprozess verschärft, ihn aber auch zugleich in eine Nacktheit gezwungen hat, die Konflikte und Kompromisse provozierte. Der Raum war ein zweites gemeinsames Element.

#### **Das Verbindende und das Trennende.**

Genau. Es war ein Versuch Spielregeln und darüber hinaus Grenzen zu schaffen, ein Maß, ein Spiel, eine Kommunikation darüber zu bestimmen. Das Theater Grütli soll ein Ort für Versuche sein, so wie der *Fokus Heiner Müller/Genf* mit der Raum-idee von Mark Lammert ein weiterer Versuch war, das Theater anders zu provozieren, anders zu erleben.

#### **Zwänge?**

Ja, Zwänge schaffen, denn heute muss man eigentlich – und das hat viel mit unserer Gesellschaft zu tun – die Leute radikalisieren. Der, der radikal ist, schafft vielleicht etwas Fremdes, Neues, eine Schönheit oder Sinnlichkeit (Lachen). Der Luxus als größter Zwang. Hier in Genf trifft das zu. Unser Luxus war der, dass man gemeinsam was Neues erarbeiten, erleben, entwerfen, untersuchen, experimentieren kann... etwas, dass man in dieser Konstellation noch nicht kennt. Das heißt auch immer, ein neues Leben, oder? Zumindest kurzfristig.

#### **Kann man von Ideologie-Sehnsucht sprechen? Und der kritischen Auseinandersetzung damit?**

Vielleicht. Einerseits gibt es die persönliche Geschichte von Michèle Pralong, die ein Jahr in Berlin gelebt hat und sich mit der neuen deutschen Dramatik auseinandergesetzt hat, aber auch mit einem ehemaligen System, das unserm Model von „Demokratie“ gegenübersteht, auf eine andere Art in Frage stellt. Andererseits stecken in mir mehrere Einflüsse, die aus der deutschen oder der östlichen, aber auch aus der amerikanischen Ecke stammen, nicht aber aus der französischen. Wir beide lesen Heiner Müller. Die Größe dieser Texte, deren politische und poetische Dimension, deren rhythmische und musikalische Sprache, sind immer noch ein

unglaubliches Material Theater zu denken. Nach den Gesängen von Dante war für uns die Untersuchung der Kompositionen von Müller ein Glückstreffer. Komischerweise stehen wir den Autoren wie Jelinek, Handke, Brecht näher, als den schweizer Autoren wie Dürrenmatt oder Walser. Die Lust ist also mit Texten von Autoren zu arbeiten, die in zusammenbrechenden Systemen oder in gespaltenen Systemen gelebt und geschrieben haben. Oder es noch tun.

**Lass uns über die Mauer in Genf sprechen, deren Idee von Mark Lammert stammt. Ich finde die Mauer für Genf fantastisch, da Genf für mich eine Stadt des Überflusses ist. In der Regel kommt man nicht nach Genf, um Theater zu machen oder zu sehen, sondern, um seinen Banker zu treffen. Oder eine Luxusuhr zu kaufen. Und ihr baut im Theater eine Mauer auf.**

Die größte Spaltung und Trennung, der größte Zwang bei diesem Projekt war vielleicht nicht Heiner Müller, aber die Mauer. In der internationalen und reichen Stadt Genf stößt man auf fünf farbige Mauern. Rückblickend würde ich sagen, war die Mauer eher in den Köpfen der Künstler vorhanden. Das Projekt war, dass man unseren 200 Quadratmeter großen Raum, also die Black Box, für ein Jahr in fünf Teile schneidet, also trennt, und dass die Mauer, diese Dramaturgiemaschine, über die Zeit den Raum vergrößert, also jeder kriegt immer ein Fünftel dazu. Das interessante dabei war die Fantasie, Angst oder der Gedanke, was hinter dieser Mauer steckt, sich verbirgt und wie man dieses dahinter thematisieren möchte, so die Frage auch, was hinter den Texten oder hinter dem Schreiben von Heiner Müller zu hören und zu sehen ist. Angst vor dem Raum, vor unsichtbaren Mauern die in uns stecken.

**Wie hast du es aus deiner Warte heraus erlebt, wie sind die einzelnen Regisseure mit dieser Dramaturgiemaschine konkret umgegangen?**

Zuerst war das heftig kritisiert worden, also über den Zwang, dass das Theater ein Projekt vorschlägt, schon ein Konzept vom Raum hat; der kollektive Ansatz ist irgendwo stecken geblieben und das Schweigen oder die Stille über den Raum wurde zu einer Konvention und nicht zu einer Kraft. Man hat schlussendlich zu wenig diskutiert. Man hat sich eher mit seinem Stück Kuchen zufrieden gestellt, als ihn ganz aufessen zu wollen. Die Gier war das eigene Projekt und nicht die Dramaturgiemaschine, die eine ganz andere Haltung zum Raum, zur Zeit und für eine gemeinsame Kommunikation vorausstellt.

**Es gab also einen Rückzug?**

Man wollte mitmachen aber auf seine eigene Art. Und das Spiel, Müller ein Jahr sprechen zu lassen, war einfach *too much*.

**Für Heiner Müller gab es ja konkrete Zwänge, als er angefangen hat zu schreiben. Zensur und so weiter. Ihr musstet euch die Zwänge verordnen.**

Das ist ein interessanter Punkt, denn es ging uns bei diesem *focus*, darum, die Praxis wieder zu hinterfragen. Und die Texte von Heiner Müller lese ich heute noch immer wieder neu, anders, und sie verstummen mich über die Zeit. Heiner Müller entwickelt die Stille zu einer extremen Sprache. Ein anderer Zwang ist auch die

Übersetzung, oder? Die eigentlich immer neu schreibt, sofern sie gut ist. Der *focus* ist daher auch ein Versuch Heiner Müller praktisch und auf Französisch hier in Genf am Beginn des 21. Jahrhunderts, neu zu schreiben. Jedes Projekt kriegt dafür eine Farbe, um durch diese Wand neu zu gehen und zu spielen.

**Ist uns etwas abhanden gekommen? Gehen wir in der Kunst den wirklichen Konflikten aus dem Weg, obwohl Raum dafür da ist?**

Das Theater hat Schwierigkeiten sich neu zu situieren und sich von gewissen Konzepten der 70 und 80 er Jahre zu trennen. Heute sprechen wir eher von einem „Spectacle vivant“, das dem Künstler einen neuen Freiraum schafft, damit er mit heutigen Mitteln das Theater neu schreibt (weg von Molière, Racine und Corneille). Das Problem ist ja immer noch die Tradition, die sich in den Knochen einiger verhärtet. Ich denke, dass Heiner Müller hier in Genf, weit weg vom politischen Kontext, sogar ohne jeglichen Kontext, hier eine neue Art vom Spiel hätte entwickeln können. Seine Texte könnte man zum Teil sehr minimalistisch und abstrakt erarbeiten und einen kreativen Freiraum schaffen als Versuch einer neuen Theaterästhetik.

**Sich immer wieder aufs neu in Gefahr zu begeben, um wach zu bleiben.**

Ja sicher. Man macht Theater ja unter anderem auch aus Widerstand. Das ist ja der erste Zwang, dass man nicht Kunst betreibt, um reich zu werden, sondern weil man nichts anderes kann oder möchte.

**Wie war es für dich in deiner Rolle als Direktorin? Das ist ja erstmal eine Funktion, die du da erfüllen musst. Du bleibst aber eine Künstlerin. Gab es Versuche von dir auszubrechen?**

Ich glaube, ich habe rückblickend einen Fehler begangen. Es gab Überlegungen, dass ich immer durch alle Räume gehen sollte, wie ein roter Faden oder wie etwas das reinkommt und durch alle Räume durchgeht. Also etwas Verbindendes in Hinsicht auf die Trennung der Mauer. Bei so einem Mega-Projekt hätten wir wahrscheinlich alle, die Direktion und Mitarbeiter vom Grütli mitwirken sollen, genau so wie man es damals gemacht hat bei Dante. Und weil man gerade aus dieser Dante-Geschichte kam, war einfach noch eine extreme Erschöpfung da, mit einer extremen Konsequenz für uns, auf unseren Schultern, und da war sicher der springende Punkt, dass ich mich eher zurückgezogen habe und nicht offensiv weitergearbeitet habe wie bei Dante.

**Wäre das auch so eine Art Fazit für dich?**

Absolut. Weil man braucht ja in so einem Projekt das ganze Büro, weil es als Projekt zu radikal ist. Es fällt ja schon aus einem normalen Plakat raus, da hätten alle, die Graphiker, die Informatiker, die Administration, die Presse beteiligt sein müssen. Und ich glaube jeder hat das jetzt verstanden im Grütli. Aber das ist natürlich theoretisch, man braucht eigentlich mehr Zeit bis der Körper wirklich in die Räume geht und dass man das Grütli auch auf der administrativen Seite ganz anders organisiert, dass man in den Prozess reinght und ihn nicht von außen her kritisiert, dass alle die Verantwortung miterleben.

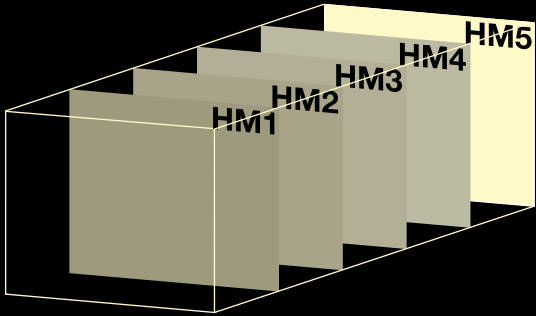
**Hat dieses Projekt bei dir im Kopf etwas verschoben? Im Bezug auf Heiner Müller als Autor? Du hast ja sicher ein Anfangsmotiv, was die Texte betrifft.**

Man muss zu einem Minenarbeiter werden, um Heiner Müller wieder zum klingen zu bringen. Man muss Zeit haben um wirklich einzutauchen, nach unten gehen, dort wo man nichts mehr von außen her vernimmt. Ja, das fände ich toll: Einen Untergrund zu finden, der ganz weiß ist und die Texte an die Wände schreibt oder mit den Fingern kritzelt.

**Und die Zukunft?**

Da widerspreche ich mir jetzt wahrscheinlich wieder, aber die Zukunft ist, dass man hier im Grütli diese Prozesse nochmals und nochmals machen muss, trotz der Unmöglichkeit oder der Hilflosigkeit, die ich jetzt in diesem Jahr gesehen habe. Auch von mir her, aber man muss es wieder machen. Und diese Saison jetzt, die Saison CUT! Bedeutet eigentlich auch einen „cut“ gegenüber diesen kollektiven Prozessen, die aus verschiedenen Gründen, auch finanziell, schwierig zu halten sind. Unsere besten Jahre waren das Dante-Jahr und trotz alledem das Heiner-Müller Jahr, weil du gehst natürlich nicht nur über die konzeptionellen Bedingungen. Du bist mit einem Stoff konfrontiert, also Dante, die Gesänge, oder dann Heiner Müller, das heißt auch mit verschiedenen Geschichtsepochen, wo deine Realität und Sprache sich wieder verschieben und in Frage gestellt werden. Im gemeinsamen Tun werden die verschiedenen Etappen des Handelns differenziert und ständig auch kritisiert. Man bleibt also immer in einem Lernprozess sofern man dafür offen ist. Und das muss die Zukunft sein. Aber das ist wahrscheinlich auch meine Zukunft, dass ich nicht programmieren will, als die zwanzigste Stelle in Genf, wo man die Sachen aufs Plakat tut, sondern das man hier eigentlich von einer Erfahrung kommt, die mit einem gemeinsamen Handeln zu tun hat. Das ist Theater für mich, gemeinsam in den Räumen sich über ein Jahr auseinander zu setzen war also eine Chance. Das ist eigentlich das Grütli.

**Maya Bösch** Geboren 1973 in Zürich, lebt und arbeitet in Genf. Sie studierte Regie an der Universität Bryn Mawr in Philadelphia (Pa, USA) und arbeitete danach als Regieassistentin in New York, Brüssel, Genf und Wien. Maßgebend für ihre eigene experimentelle und künstlerische Arbeit war die enge Zusammenarbeit mit Claudia Bosse (theatercombinat wien) und Josef Szeller in Genf und Wien. Seit 2000 arbeitet Maya Bösch als freie Regisseurin mit der Theatergruppe STURMFREI u. a. an Texten von Heiner Müller, Sarah Kane, Peter Handke, Elfriede Jelinek... sowohl in der freien Szene, als auch am Staatstheater in Genf, Paris und Brüssel. Seit 2006 leitet sie zusammen mit der Dramaturgin Michèle Pralong das GRÜ / Théâtre du Grütli in Genf, ein experimentelles Theater für freie Gruppen.



## HM1/ Configuration HM

**16 nov.-13 déc.08**

**mise en scène :**  
**Josef Szeiler**

**mur gris-bleu**

avec Véronique Alain, Fred Jacot-Guillarmod, Christelle Legroux, Susann Vogel, Florence Ineichen, Karina Kecsek et Maya Bösch

*Œdipe / Electre, Heracles 13 / Philoctète 1950 / Mauser / Libération de Prométhée / Homère / Philoctète 1979, drame avec ballet / Avis de décès / Pièce de cœur / Matériau-Médée.*  
(traductions : Jean-Jourdheuil)

Fondateur de la compagnie théâtrale d’avant-garde *TheaterAngelusNovus* (1981-1988) et co-fondateur de la compagnie autrichienne *theatercombinat* avec Claudia Bosse (1999), le metteur en scène autrichien Josef Szeiler était un ami et collaborateur de Heiner Müller : il a notamment monté tout Müller dans une usine de Vienne il y a deux ans. Pour *Configuration HM*, il est parti de *Mauser* et *Avis de décès*, deux textes sur la mort, l’une dans un contexte politique, l’autre dans un contexte privé. D’autres poèmes et pièces se sont ensuite ajoutés à un corpus dans lequel les six acteurs étaient libres de puiser chaque soir. Une proposition conçue comme un prologue, aimantée par cette phrase de Müller : « Quand les discothèques seront à l’abandon et les académies désertées, on entendra de nouveau le silence du théâtre. »

**«THEATER IST EIN ORT DER ZEITVERSCHWENDUNG»**

Szeilers Improvisation zu Texten Heiner Müllers im Genfer Grütli-Theater - Bis Mitte Dezember wird jeder Abend zur neuen Performance mit ungewissem Ausgang (...)extrait

«In «Configuration HM» in Genf spielen nun sechs Schauspieler mit elf Texten Heiner Müller in Deutsch und Französisch, bis Mitte Dezember werden sie zum erprobten Material improvisieren, Dauer und Ablauf der jeweiligen Performances sind völlig offen. Je nach Dafürhalten wird Szeiler eingreifen oder auch nicht. Die Erfahrungen der Akteure und Zuseher werden in der Folge Gegenstand der beiden Diskussionstage «Im Fokus Heiner Müller» am 12. und 13. Dezember im Grütli sein. Szeiler ist überzeugt davon, dass Theater nicht unterhalten soll : «Ich glaube immer noch, dass Theater ein tendenziell utopischer Ort ist, eine 'utopische Oasis der Gesellschaft', wie Jürgen Habermas das nennt. Aber die eigene Energie, die Möglichkeiten und das personelle Umfeld verändern sich natürlich, wenn man älter wird».

**Körperliche Kommunikation**

«Selbstverständlich soll man lachen und sich amüsieren, aber dafür gibt es ja genügend Institutionen. Unterhalten will heute auch das sogenannte experimentelle Theater, das quasi zur Marke verkommen ist. Mir geht es aber um eine spezifische Form körperlicher Kommunikation, die man nur am Theater haben kann, um ein spezifisches Verhältnis von Zeit und Zeitdauer. Nach wie vor glaube ich, dass Theater nicht ‘Alltag’ sein darf, sondern ein Luxus ist. Theater ist ein Ort der Zeitverschwendung, diesen Moment liebe ich am Theater».

(...)

**Barbara Freitag aus Genf / DER STANDARD 18.11.08**

**12 et 13 déc.08**

## Plateforme Heiner Müller

Deux jours de discussion sur cette écriture, avec Hans-Thies Lehmann, Mark Lamert, Nikolaus Müller-Schöll, Bernard Schlurick, Helene Varopoulou, Jean Jourdheuil, ainsi que les équipes de création du *focus*. Modération : Mari-Mai Corbel.

## HM2/ Pièce de cœur

**13-25 jan.09**

**chorégraphie :**  
**Noemi Lapzeson**

**mur jaune**

avec Fred Jacot-Guillarmod, François Revaclier, Marcela san Pedro, Romina Pedrolì, Diana Lambert, Marthe Krummenacher

son : Gabriel Scotti / scénographie : Jean-Michel Broillet. / (traduction : Jean-Jourdheuil et Heinz Schwarzinger)

Cette pièce est une commande du Grütli à Noemi Lapzeson, chorégraphe de la compagnie Vertical Danse. Grande lectrice de poètes en général, de Müller en particulier, cette artiste argentine installée à Genève trouve souvent dans la poésie une force ramassée, une pulsion qui peut guider le mouvement. Enchantée de travailler sur « un texte d’amour et de tristesse », elle arpente ces lignes gonflées d’humour, de surréalisme et de prosaïsme. Sa composition pose au centre de la pièce une image énigmatique de Max Ernst.

**Chasse amoureuse**

Les gestes ont parfois une âme. Quelque chose qui nous regarde et échappe. Chez la chorégraphe Noemi Lapzeson, le mouvement a cette théâtralité. C’est sa beauté, son aristocratie. Au Grütli, à Genève, quatre danseuses et deux comédiens jouent les pénitents, en préambule de *Pièce de cœur*. Cloués chacun sur une chaise, échines brisées, ils paraissent au-delà de la douleur. En demi-cercle autour d’eux, une trentaine de spectateurs. Derrière les interprètes, un mur. Il a le poids du désastre. De loin remontent, dans un chuchotement continu, des voix, un poème de l’écrivain allemand Heiner Müller, dix-huit lignes à peine qui coulent dans les veines des acteurs, dans les nôtres bientôt. Une demande d’amour sèche comme au pied de l’échafaud.

(...)

Noemi Lapzeson et son complice compositeur Gabriel Scotti ont saisi cet éco-système affectif. Les coups de pioche de l’inquiétude et le gant du fauconnier. Sur leurs chaises, quatre demoiselles et deux mâles s’extraient de la nuit. Ils se redressent, on guette leurs visages ; ils se cabrent, on devine leur élan. Soudain, un homme brise le cercle de la patience, se presse vers le mur, chute. Il fait le mort à présent, amoureux gisant par où paraît couler le poème.

Ce qui saisit dans *Pièce de cœur* ? Un art de la chasse fait mouvement. L’acteur François Revaclier déroule le poème de Müller comme pour lui-même, psalmodie en boucle. Chasseresse ou proie, une demoiselle se love en son ombre. Ils se poursuivent, se déchirent. Mais voici qu’ils s’anéantissent. Le verbe n’est pas prétexte, Il est désir, arrête brutale parfois, matière d’un théâtre solennel et violent. Ce drame est intime. Pas psychologique, non ! Mais archaïque jusque dans son élégance. A la fin, les quatre filles éperdues revêtent une robe blanche de condamnée. Elles s’épient et dans leurs yeux passe une douceur farouche. Un beau spectacle, c’est une qualité de regard, souvent.

**Alexandre Demidoff**

**LE TEMPS, 20.01.09**

**20 fév.09**

## Soirée Squelette

Invité au Grü, le post-grade de la HEAD (Haute école d’art et de design de Genève) y a conçu une soirée squelette, plaquée sur Müller. Les artistes ont pris le principe du spectacle théâtral pour en faire un outil plastique : à partir de l’auteur allemand, ils ont conçu une pièce collective. Une sculpture en mouvement dans le temps et l’espace. Avec : Thierry Durand, Sabrina Harri, Sarah Lis, Aurélie Menaldo, Stéphanie Rai-mondì, Simon Riat , Ben Tibbetts, Lili Weiss.

## HM3/ Quartett

**24 fév.- 8 mar.09**

**mise en scène :**  
**Fabrice Huggler**

**mur vieux rose**

avec Guillaume Prin et Marie-Eve Mathey-Doret

scénographie et costumes :

Cyril Macq / son : Gerard Burger / (traduction : Jean-Jourdheuil et Béatrice Perregaux)

Fasciné par ce texte mais refusant une certaine doxa qui voudrait que seuls les grands acteurs puissent s’y affronter, Fabrice Huggler a jeté dans l’arène de jeunes comédiens. Misant ainsi sur une manière d’évoquer la perte du désir sans en passer par l’usure. En obsédé textuel impénitent, le metteur en scène suisse a cherché d’où vient l’impulsion de la parole. Et comment, dans cette joute, deux corps peuvent produire un tel verbe, au croisement de la bestialité et de la philosophie.

**QUARTETT, UN VAUDEVILLE ?**

**Sur l’humour révolutionnaire d’Heiner Müller**

*Est-il possible de jouer dans Quartett (d’après Laoclos) autre chose que, depuis sa création par Patricia Chéreau en 1985, ce que ses metteurs en scène souvent célèbres (Wilson, Langhoff... ) y*



*ont vu, soit une mise en abyme de la grandeur de l'acteur « monstre sacré », et de la chair une fois « décrottée » de tout idéalisme ? C'est avec cette interrogation que Fabrice Huggler a décidé de distribuer les rôles à des acteurs non seulement jeunes, mais intacts dans leur soif de sens et de théâtre, vierges d'a priori sur le désir.*

Fabrice Huggler rajeunit de trente ans, avec esprit (*witz*), Merteuil et Valmont. Et en jetant deux passerelles autoroutières en modèle réduit reliant le mur du fond de scène aux gradins, il leur donne la proportion de géants ne posant pied-à-terre que péniblement. Voici ainsi venir deux immortels que l'hyper-théâtralité du travail chorégraphique et sonore montre du doigt d'un hyper-réalisme à connotation grotesque. Chacun d'eux étant concentré sur ses manœuvres d'approche de l'autre, sur sa langue de puissance diplomatique manifestement anachronique eu égard à l'environnement désolé, aucun de ces dieux passés à l'eau de jouvence ne voit la situation. S'ils ont tout l'air de se sentir très au-dessus de l'Histoire et de la populace, toujours est-il qu'ils errent concrètement dans une zone pour SDF, surplombant les déchets de leurs jouissances répétitives : en l'espèce, des baigneurs jonchant le sol comme autant de leurs avortons. [...]

Fabrice Huggler donne aux spectateurs une position de tiers en avance sur les acteurs (alors que dans d'autres mises en scène, c'est l'inverse, ce sont les acteurs qui sont censés en savoir plus long sur le jeu ou le désir), de sorte que c'est leur écoute qui devient nécessaire pour *s'entendre et se voir les uns les autres*. [...]

La mise en scène de Fabrice Huggler, aussi discrète soit-elle, et respectueuse de l'art dramatique et des bornes du jeu, a pour effet rétrospectif de faire de la fortune des mises en scène de *Quartett* sur les scènes françaises un symptôme du théâtre. La dernière en date, la plus célèbre, semble même en être le comble. Ainsi la divine Jeanne Moreau et l'éternel jeune premier Sami Frey ont sobrement lu *Quartett*, d'abord dans la cour d'honneur du festival d'Avignon (2007), sous l'égide de Radio France-Culture, avant de se faire applaudir au très privé et BCBG Théâtre de la Madeleine (mai / juin 2008). Ainsi, un auteur expérimental, est-allemand, révolutionnaire et des plus critiques, produit une telle affiche, pour tenir un propos sur la dépravation des comédiens ou des esprits raffinés, tout cela en hommage aux Belles Lettres françaises à travers ce chef d'œuvre des *Liaisons dangereuses*. On dirait un *ready made* des liaisons dangereuses typiques des milieux de la culture et de leur mondanité maladive ! Si Heiner Müller avait voulu poser un appeau qui piègerait l'épais embourgeoisement du théâtre européen et de ses comédiens, en les faisant se mettre en scène d'eux-mêmes ; s'il avait voulu satiriser la relation entre la fétichisation de la Littérature et le désastre occidental côté désir, il serait comblé. Qu'Heiner Müller écrive *Quartett* dans les années 80, moment où l'Europe opte pour un libéralisme cynique sans que les gauches n'y voient goutte, obnubilées qu'elles sont, comme Valmont et Merteuil, à réchauffer leurs passions par les moyens mêmes, raisonnables et tactiques, qui les ont pétrifiés, est un argument de plus. Heiner Müller, en effet, lorsqu'il situe ses héros entre un « *salon d'avant la Révolution* » et « *un bunker d'après la troisième guerre mondiale* », les dénonce bien éjectés, hors du temps, *out* et, en même temps, avant-gardistes dans cette troisième guerre de la méfiance de chacun contre soi et contre tous, que le libéralisme engraisse. Loin de cette tarte à la crème du paradoxe du comédien qu'en effet *Quartett* actionne pour parfaire la satire d'un certain théâtre bourgeois qui ne parle que de lui-même et de ses vertus curatives via la chute des masques ou le mythe de la catharsis, Heiner Müller provoque un théâtre critique du Théâtre, ou sa représentation grandeur nature. Il donne un os à ronger à un certain théâtre qui n'en finit pas de se recopier, imbu de lui-même au point de ne rien voir de sa défaite au regard de l'Histoire, ni de ses comportements de danseuse par rapport à la société ou aux pouvoirs. Son poème, tel un miroir, renvoie chacun à ce qu'il imagine pour l'avenir... « *Mort d'une putain* », annonce la femme, à la fin du jeu érotique avec l'homme : mort d'une femme qui se rêvait à tous et à personne, avènement d'une force érotico-amoureuse d'une nouvelle espèce ? À chacun son jeu...

**Mari-Mai Corbel**

## HM4/ Rivage à l'abandon/ Matériau-Médée/ Paysage avec Argonautes

**2-7 mai 09**

**mise en scène :  
Marc Liebens**

**mur bleu**

avec Barbara Baker  
et Fred Jacot-Guillarmod

scénographie : Sylvie Kleiber /  
son : David Scrufari /  
(traduction : Jean Jourdeuil  
et Heinz Schwarzwinger)

Metteur en scène belge installé en Suisse, Marc Liebens est un grand arpenteur de Müller. Il a été le premier à créer *Hamlet Machine* en 1978 (deux autres versions suivront), s'essayant ensuite à *Quartett*. Pour le *focus*, il a d'abord voulu travailler sur les interviews de Heiner Müller : là où l'écrivain cultive ses contradictions, et produit un écran à la critique de son oeuvre. Mais Marc Liebens s'est finalement concentré sur la figure de Médée, montant les trois textes müllériens et les confrontant à Sénèque et Pasolini. Tissant ainsi des voix italiennes, grecques, latines, allemandes et françaises.

## Un triptyque pour un trio : Médée / Müller / Liebens

Isabelle Ost

L'ombre de deux immenses drapeaux. Dans l'obscurité du plateau, on entend les tissus claquer dans l'air, et comme un écho lointain, on entend les voiles flotter et les haubans craquer, ceux de l'Argo qui partit à la conquête de la Toison d'or. Peu à peu, on distingue dans la pénombre la silhouette d'un homme et celle d'une femme, qui agitent les drapeaux, tels des naufragés au milieu de l'océan (le soir du 12 mai, la hampe d'un drapeau se brise, l'acteur le ramasse furtivement et continue son geste, un geste qui n'est plus le geste nationaliste d'un patriote, mais l'appel au secours d'un sujet en péril). Lorsque la lumière reviendra, le spectateur verra que les vagues de la mer sont des monceaux de vêtements jonchant la scène et que les drapeaux sont rouges, couleur de l'amour, de la fraternité et du sang. Au fond du plateau, un énorme écran bleu, devant lequel les deux acteurs, grands avec le mouvement de leurs drapeaux, paraissent maintenant dérisoires. L'immense et l'infime, la grandeur et la désolation : le décor müllérien, paysage et rivage, est planté.

Le metteur en scène belge Marc Liebens qui s'empare du triptyque d'Heiner Müller – *Rivage à l'abandon*, *Matériau-Médée* et *Paysage avec Argonautes* –, c'est l'histoire d'un amour attentif mais rebelle aussi, un spectacle beau et provoquant, où l'apollinien se mêle au dionysiaque dans toute leur violence mise à nu. L'adaptation des textes de Müller par Liebens est créative, ils sont traités comme autant de matériaux poétiques appelant à être pétris par l'art d'un metteur en scène. Liebens choisit d'intercaler plusieurs scènes, telles celle des drapeaux rouges pour l'ouverture, le chant du *Bella Ciao* et le *Canto delle donne* de Pasolini, ou encore un passage du chœur de la *Médée* de Sénèque. Certains morceaux, comme *Rivage à l'abandon*, seront dits plusieurs fois, récités sur scène ou enregistrés, avec variations de rythme, de ton, de langue (français-allemand), d'interprète. Au total, c'est bien un travail de montage qui nous est donné en spectacle, un dispositif qui court-circuite la chronologie et branche le passé mythique grec sur le paysage de l'après-guerre et celui de l'immédiat-contemporain.

Au cœur de ce dispositif, Médée. Avec Jason. Médée nécessairement avec Jason, seule avec lui. Sans s'embarrasser des figures adventices de la tragédie, Müller confond le chœur et les personnages et recentre le drame sur le couple : elle, Médée, l'énigme insupportable qu'est Médée – et lui, Jason. Car Jason, chez Müller-Liebens, existe – au sens fort du verbe. Chez Euripide, Jason n'existe pas : c'est un lâche, un petit tricheur mesquin et naïf qui croit que ses mensonges maladroits endormiront Médée, la magicienne, l'ensorceleuse. Il ne pose aucun acte digne de ce nom, pas même sa tromperie. Ici, Jason est devenu quelqu'un : face à l'événement-Médée, il y a – il doit y avoir – l'événement-Jason.

### Déterritorialisation

L'événement-Jason, c'est d'abord un passé, le passé d'une conquête. S'impose alors le choix de Marc Liebens d'entrelacer le *Chant des femmes* de Pasolini, voix féminines plurielles pour déplorer le conquérant qui vient apporter le chaos dans le cosmos du royaume – « *Ed egli viene dal mare, ed egli viene dal mare* » – avec le chœur de Sénèque, voix d'hommes

(dans l’imaginaire en tout cas) célébrant au contraire l’audace et la puissance du héros, insistant sur l’habitabilité du navigateur, louant la victoire de l’homme sur la nature – « maintenant la mer est soumise et se plie à nos lois... Toutes les limites se trouvent reculées » ; à quoi il faut ajouter la voix, fragile et ténue, de Pasolini et sa *Poésie en forme de rose*, qui chante la beauté du paysan répétant de génération en génération les gestes de son père. Un mélange de voix et de tons qui nous rappelle le chœur d’*Antigone*, tantôt magnifiant l’être humain et son inventivité, tantôt montrant avec amertume ses excès, son aveuglement. Or Jason est bien l’un et l’autre, le visage du nomade qui conquiert les femmes, et arrache l’homme à son champ, sa terre, son territoire ; mais il est aussi, nécessairement, le visage de l’orgueil humain, synonyme de dévastation et de mort – froideur méprisante et auto-suffisance de l’acteur, dans son costume contemporain impeccable, cheveux gominés et lunettes noires, et dont résonnent les « moi » répétés : « moi mon périple. Moi mon invasion. Ma colonisation ».

Homme au double visage, Jason est ainsi le premier traître de cette histoire à deux. Or Gilles Deleuze dit du traître, bien différent du lâche ou du tricheur, qu’il est celui qui accepte de trahir sa propre identité, de s’engager dans un « devenir-imperceptible », une perte des traits de son visage – il faut comprendre, une perte des limites du « moi ». « Moi qui De qui est-il question quand Il est question de moi Qui est-ce Moi », demande le Jason de Müller. C’est que chacun de ses visages entraîne l’autre dans un processus de « déterritorialisation » constant – perte de son territoire identitaire –, qui répond chez Müller à la dévastation-défiguration du paysage : « et mon corps devenir le paysage de ma mort », ou tout simplement « lac près de Strausberg », « rivage à l’abandon », jonché de déchets, avec au fond du tableau Médée, son frère dépecé dans les bras.

### Le devenir-traître

« Tu me dois un frère, Jason », martèle Médée.

Médée l’énigme absolue, l’énigme de la femme, tache aveugle de l’indicible féminité. Une femme, tuer ses enfants ? Au-delà du portrait psychanalytique de la femme castratrice et dévoratrice, Médée, une Barbare venue de ces contrées d’au-delà de la mer,

entre animal, femme et déesse, Médée est d’abord l’impossible de la « femme-toute » : non pas l’un des multiples modes d’être-femme, mais l’être-femme. Telle Antigone, elle est de celles qui nous indiquent les limites de l’humanité même, là où l’ordre de la domination va se perdre dans le chaos – « Je veux déchirer l’humanité en deux Et demeurer dans le vide au milieu Moi ». Poussée par l’orgueil – *l’ubris* disaient les Grecs, ressort essentiel du héros de tragédie, au-delà de toute mesure et de tout bon sens –, elle incarne le tragique même, duquel le comique n’est jamais absent : « Mon spectacle est une comédie », puisque dans le théâtre mis en abyme de Müller subsistent des « lambeaux de Shakespeare », et que sur scène s’agitent les acteurs-fantoches, « Des comédiens voilà ce que vous êtes des menteurs et des traîtres ».

Car Médée est traître aussi. Médée en fait ne cesse de trahir, elle incarne le devenir-traître du personnage : à chaque pas de son histoire elle s’éloigne du Moi-Médée, le territoire-Médée qu’elle aurait dû occuper – Médée femme de Colchide, Médée femme de Jason et mère dans l’ordre social – pour s’avancer vers le paysage le plus dévasté, le visage le plus dépeuplé. Un acte, le meurtre de ses enfants, la fait devenir « l’événement-Médée ». « Je suis Médée Je ». Ce « je » qui est la conquête de Médée, opposé au « moi » de Jason, c’est une rupture dans l’ordre du temps, une césure dans le présent qui y plonge le passé et le futur. « *Medea nunc sum* », dit la Médée de Sénèque, dont les paroles de Müller se font l’écho. Alors Médée *devient* Médée, dans un acte innommable, un devenir-imperceptible qui est aussi un devenir-silence – « Maintenant plus aucun bruit Les cris de la Colchide se sont tus Et plus rien ». Rideau sur le rivage.

**Isabelle Ost** est chargée de recherches du Fonds National de la Recherche scientifique belge, rattachée à l’Université catholique de Louvain ainsi qu’aux Facultés universitaires Saint-Louis (Belgique). Elle a soutenu en décembre 2005 une thèse de doctorat publiée en 2008 sous le titre *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d’écriture*, aux Publications des Facultés universitaires Saint-Louis.

## HM5/ Anatomie Titus Fall of Rome

**9-28 juin 09**

**mise en scène :**  
**Gabriel Alvarez**

**mur blanc**

avec Mario Barzaghi, Clara Brancorsini, Sandra Gaspard, José Ponce, Laurent Dupuy, Pierre Lucat, Adrien Kessler, Chantal Marti, Olivia Trnka, Mathieu Ziegler.

création musicale :  
Adrien Kessler / scénographie  
et objets : Alex Gerenton et Délia Higginson /  
costumes : Trina Lobos

intervention plastique  
et gastronomique :  
Cyril Vandenbeusch /  
(traduction : Jean Joudheuil)

Gabriel Alvarez travaille le chœur depuis de nombreuses années avec son Studio d’action théâtrale (SAT), notamment dans l’œuvre de Müller. Chez *Titus*, il a cherché comment représenter l’irreprésentable. Comment entrer dans cette violence cumulant les excès des Grecs, des Latins et de Shakespeare. Cela sans oublier, semblables à des ralentis sur images, les commentaires de l’auteur. Réponse dans un traversée plus sonore et vocale que cérébrale : l’équipe ne joue pas le texte, elle joue avec la double nature de ce texte, traquant le son pour donner le sens. En avant-première de *Titus*, Gabriel Alvarez a donné une petite forme chorale autour d’*Horace*, cet envoi paradoxal, virtuose, qui dit : « L’homme peut-il rester disponible à ses contradictions ? ». (En collaboration avec ALPes, post-grade de la Head.)

### Emission Dare-Dare ESPACE 2 / Questions à Marc Berman

– Marc Berman, vous avez assisté hier soir à *Anatomie Titus Fall of Rome*. Vous m’avez dit que c’était une expérience étrange et violente...

– Oui. Vous allez voir un spectacle et avant même d’entrer dans la salle, à votre insu, on fait de vous un cannibale, un mangeur de chair humaine. En fait, après avoir acheté votre billet, vous êtes invité à participer à un petit apéro sympathique. Mais peu à peu, vous vous rendez compte que la nourriture que vous mangez est disposée de manière à représenter un visage d’homme : vous êtes en train de manger le visage d’un être humain. L’homme mange l’homme. On est d’emblée dans le cœur palpitant et saignant de la pièce.

– Ce n’est pas très courant. Alors ça, c’est pour la mise en bouche avant la pièce. Mais de quoi parle le spectacle lui-même ?

– C’est une longue dissection de la violence et de la cruauté humaines. On est au Ve siècle après JC. La Rome impériale est en pleine décadence. Titus Andronicus, général romain, est pris dans un cycle de vengeance infernal contre son ennemie principale, Tamora, reine des Goths. Viol, mutilation, torture, meurtre et cannibalisme sont au menu : l’homme, dans le texte de Müller, est une viande qui ne sert à rien d’autre qu’à souffrir et à faire souffrir. Lorsqu’on coupe la langue et les mains d’un être humain, ça fait mal, mais lorsque qu’on sert à une mère la chair de ses propres enfants, on touche à une douleur encore plus extrême, insupportable. On assiste à une dissection de la part la plus terrible de l’homme, celle qui trouve une jouissance à faire mal, à faire le mal. Mais ce qui prime dans ce texte de Müller, c’est la vaine absurdité de ce cycle de vengeance : tout le monde a perdu des membres de sa famille, mais tout le monde continue. Tout le monde y perd, mais personne ne s’arrête.

– Comment Gabriel Alvarez a-t-il conçu sa mise en scène ?

– Ce qui frappe, c’est la façon dont les comédiens scandent le texte. Alvarez leur fait découper les syllabes ; il procède à un dépeçage de la langue, comme il dit. Il leur fait rythmer les sons pour arriver à une musicalité inquiétante. Il fait travailler les comédiens en chœur et c’est la très grande réussite du spectacle : le texte se multiplie, se divise entre les bouches de comédiens qui sont d’une précision redoutable. On comprend tout et ils tiennent jusqu’au bout. On est très proche du chant. Le texte prend une épaisseur spatiale inattendue. Les mots, dans le murmure des neuf comédiens, provoquent une angoisse qui laisse entendre que le pire est encore à venir, même si on est déjà plongés dans une situation catastrophique.

– Alors ça c’est pour la mise en scène, originale. Qu’en est-il du son ? Y a-t-il une création musicale ?

– Un musicien plane sur la scène avec un piano à queue électrique au-dessus de cette foule sanguinaire, et joue une musique dans laquelle on entend le bruit du métal qui découpe la chair. Ce musicien joue le rôle de l’ange malchanceux. Et ce dispositif est très impressionnant parce que le piano est truffé de câbles. Il apparaît comme une machine de torture qui rythme et broie le temps. Il est suspendu au plafond par de grosses chaînes chromées, brillant d’un éclat malsain. Parfois il monte dans le ciel, loin des hommes, parfois il descend pour se rapprocher de la furie qui ravage le monde. Le piano est martelé, brutalisé, il y a parfois une distorsion qui rend le son plus dur, plus saignant encore. Et cela s’accorde fort bien au chœur des comédiens : j’ai eu parfois l’impression d’assister à un opéra de chambre. Pour conclure et pour dire à quel point ce spectacle est saisissant, j’ajoute que lorsque tout est fini, que les cadavres pendent lourdement au plafond, que tout le sang versé est bu par le sol, c’est à ce moment-là que vous prenez conscience de la longueur de la pièce : deux heures et demie. Deux heures et demie de poésie théâtrale implacable, brutale et belle. Il faut aller voir ce spectacle.

## Carnets d'une spectatrice

### Détachements

Francine Wohnlich

Gris, jaune, brique, bleu, blanc. C'est les couleurs de chaque spectacle du *focus* Heiner Müller organisé dans la *black box* au Théâtre du Grütli pendant la saison 08-09 – avec le rouge des drapeaux communistes, l'utopie aux doigts en sang qui sous-tend l'oeuvre de Müller. La scénographie de Mark Lammert donne le cadre du *focus* : un espace limité par une surface plane de couleur unie, chaque fois renouvelée, lorsque le volume s'agrandit d'un cinquième à chaque nouveau spectacle pour libérer l'espace d'une rencontre avec l'écriture de Heiner Müller. La figure de l'homme l'a souvent emporté sur l'oeuvre : les lunettes, le cigare, la RDA; il n'en faut pas plus pour faire un masque. Le projet du Grü vise à écouter Heiner Müller sorti de son contexte allemand : en traduction française, et sans plus connaître sa trame historique dans le détail. Une lecture bulldozer pour faire reculer le mur.

Gris pour la violence dans la pénombre. Silence, concentration, douceur de la lumière – le mysticisme enrobe la brutalité de la confrontation. Jaune, comme une toile cirée dressée pour une noce reportée au lendemain. Brique pour les amants du verbe blessé, deux cursives qui courent au mur. Bleu pour démentir l'horizon. Le rivage, à l'abandon, des restes humains, un crépuscule. S'y lève un couple, pour le déchirer. Blanc pour rouge, rose, vert, violet : une esthétique de discothèque décatie pour un banquet politique : mangez, ceci était le corps de l'État. Maintenant que le mur touche à sa fin, il apparaît que l'écriture d'Heiner Müller a posé la question du corps de la langue. Les cinq mises en scène ont montré une tendance à dissocier le corps du langage. Que signifie ce couple impossible et quel est l'enjeu de sa cohabitation ? C'est ce que nous allons nous attacher à mettre en lumière.

Chez Szeiler, c'est directement dans le rapport aux spectateurs que s'exprime la coupure. Le soir où j'y vais - Josef Szeiler s'est réservé la liberté de modifier la représentation de soir en soir -, les comédiens

sont arc-boutés contre les murs et le sol, comme des araignées, marmonnant des textes en nous tournant le dos. Puis nous pénétrons dans l'espace réel, au pied du mur. Tandis que les comédiens continuent de déambuler dans l'espace où nous nous trouvons mais aussi dans notre hors-champ, concentrés en eux-mêmes, Szeiler demande au public de lire *Mauser*. Chacun s'y plie; on joue le jeu. *Mauser*, c'est l'histoire d'un homme qui tue d'autres hommes pour qu'advienne la révolution. Car tuer un ennemi, ce n'est pas tuer un homme. Vient le moment où la révolution lui demande de se tuer lui-même. Peut-il ne plus être un homme pour lui-même ? La lecture achevée, nous demeurons dans le silence, silence fait de beaucoup de doutes sur sa nature, jusqu'à ce que le metteur en scène lance un ordre martial à ses comédiens : stop. Lesquels rompent leur présence, comme à l'armée des rangs, et nous laissent en rade. C'était la fin.

#### Le spectateur en soldat révolutionnaire

Szeiler propose une situation de mise en abîme : lorsqu'il inverse la situation (le spectateur, venu écouter les acteurs, est sommé de lire en public

le texte de l'auteur), il nous demande de renoncer à notre désir de spectateurs pour répondre à sa demande. En cela, la révolution a besoin d'hommes pour se faire. Sitôt qu'elle est réalisée, on les abat. Le temps d'une lecture, le spectateur est devenu un soldat révolutionnaire, c'est-à-dire mystifié par un but suprême pour lequel il s'est escamoté.

Cette situation révèle crûment aux spectateurs

que jouer le jeu, c'est toujours renoncer à soi-même - généralement pour la promesse d'un *nous* futur. A force, on pourrait le savoir, que ça n'existe pas. Mais nous sommes au théâtre : il n'y a pas mort d'hommes, on n'y perd que la face. A moins d'adhérer au mysticisme szeilerien, à la présence magnifiée par le silence et la lenteur – ce qui revient à prendre sa carte du parti révolutionnaire.

Tout indique que la fable de *Mauser* ne suffit pas; pour Szeiler, elle doit encore être mise en situation dans la rencontre théâtrale, aux limites du cadre de la représentation. A travers le renversement des rôles, la fiction (parole) est mise en corps de réel : c'est les spectateurs qui prennent la parole en s'enrôlant face aux corps des comédiens qui s'attribuent le monopole du réel. Le théâtre n'est plus un espace/temps où observer le monde à distance, à travers un récit, mais où s'observer soi-même, dans son comportement de spectateur.

Szeiler problématise directement la question corps/langage dans le rapport au public. Les comédiens, corps de silence, denses et impénétrables, s'affirment

dans une liberté de présence qui annule les spectateurs. Parfois, ils lâchent quelque phrase avec une profondeur qui les honore mais scelle leur enfermement. Face à eux, les spectateurs, bonne pâte ou grognant de déplaisir, lisent un texte qu'ils découvrent,

ne comprennent pas et échouent à partager avec les autres. Corps ou langue, à chacun son camp ou sa tranchée.

#### Coeur en pièces

Avec *Pièce de coeur*, chorégraphiée par Noemi Lapzeson, c'est la distribution qui dissocie les corps des langues : comédiens contre danseuses. Aux uns la pensée, aux autres la beauté. Ce court poème, dialogue entre un homme et une femme, est un condensé de l'enfer müllerien. En une dizaine de répliques amoureuses, nous sommes en plein massacre. De fait, ce couple prend l'image à la lettre (mon coeur est à vous – merci, je vais l'extraire avec ce couteau), ce qui signe la mort de l'esprit et aboutit inévitablement au carnage. L'esprit s'encouple dans le réel et les corps demeurent prisonniers de la lettre. Si Noemi Lapzeson s'attache à révéler la poésie de la langue müllerienne, elle en reflète surtout le sentiment de vanité, comme un haussement d'épaules. Les costumes se chiffonnent sans que s'affirme une direction : l'attente est sans objet. Après tout (le texte est dit en boucle), les mots sont impuissants tandis que les corps s'épuisent les uns contre les autres, sans créer ni début ni fin. Il y a de l'inachevé à l'origine de cette poésie, et une défaite. Les femmes ne rencontrent pas les hommes, elles les mettent en pièces, armées des meilleurs sentiments du monde. *Votre coeur – c'est une brique.*

Brique que Fabrice Huggler réduit en poussière et foule aux pieds avec *Quartett*. Inspiré des *Liaisons dangereuses* de Laclos, il s'agit d'un vertigineux duel amoureux de deux vieux amants libertins. Ici, c'est au sein-même des acteurs qu'apparaîtra la séparation entre le corps et la langue. L'espace annonce d'entrée que Merteuil et Valmont ne se toucheront pas : leurs passerelles ne courent qu'au mur. Du fatal pouvoir de la parole, donc. Vêtus de noir, ils croassent; c'est une joute oratoire, un combat d'orgueil blessé. Après s'être défiés dans leurs capacités réciproques à séduire et satisfaire, ils se saisissent de la partition de l'autre. Inversion des sexes, retournement de sens : l'ultime jouissance à leur portée, c'est l'humiliation. Ils jouent à se faire mal, ils se font mal, ils ont mal.

### Disparition des corps

En choisissant de jeunes comédiens pour incarner ce vieux couple (qu'il revêt de sous-vêtements orthopédiques qui ne rêvent pas d'être retirés mais tentent de passer pour ce qu'ils cachent) et en les dirigeant dans une gestuelle physique et vocale très stylisée (une incise gestuelle et vocale systématique pour attaquer la réplique), Huggler organise la disparition des corps. Et fait apparaître, au sein-même d'un totem amoureux, leur absence. Bien qu'il ne soit question que d'eux et qu'on les dénude, les corps se dérobent et n'exposent que l'idée d'eux-mêmes.

Bien plus, le corps du spectacle est encastré entre deux tableaux, alpha et oméga de la mise en scène.

Le premier ouvre le noir initial après l'appel d'une trompette de brume : un carré de lumière encadre un sexe coupé de toute sa personne, comme un portrait. D'ailleurs, on l'entend parler : il ironise sur les plaisirs que son partenaire pourrait encore lui faire

« PORTRAIT D'UN SEXE BLESSÉ, DÉSABUSÉ

////////////////////////////////////

- ET QUI PREND LA PAROLE. »

////////////////////////////////////

Voilà que la perspective est ouverte : qu'en est-il quand le sexe évince le corps ? Des sexes sans amants pour se rejoindre, des mots sans adresse, une mort sans vie à perdre : un cimetière d'éléments désarticulés, démembrés, des jeux sinistres. Lettre morte sur chair triste.

Enfin, après le suicide de Valmont, le sexe de la Merteuil revient s'encadrer là où celui de Valmont avait cherché à l'évincer : *Mort d'une putain*. Une pute, c'est bien celle qui le fait sans désir, c'est à dire sans corps ?

### Moi ? Moi qui ?

Le bleu horizon de *Rivage à l'abandon*, *Matériau Médée* et *Paysage avec argonautes* ne vient rien démentir du démembrement de la personne, au contraire. Le texte s'enfoncé dans un paysage privé de sujet - *Moi ? Moi qui ?* Le montage de textes de Marc Liebens oppose deux organisations de disparition antagonistes et le heurt de leur rencontre.

Jason est un conquérant. Son invasion, sa conquête, son voyage : autour de lui, rien. Il traverse le monde comme une flèche. Néanmoins, il s'affirme comme un

flottement entre rien et le néant, et encore, seulement en cas de brise. Sa parole ? Une boue de mots. Il s'exprime dans un langage déstructuré et absent de tout sujet. Jason, c'est un rivage, à l'abandon, des restes humains, un crépuscule : un langage politique, le paysage troué de l'avenir post-dramatique.

Face à lui, Médée : une barbare qui a trahi son pays pour suivre Jason, son ravisseur, son ravissant colonisateur. Une femme de lait, de sang, de chair. Qui défend son couple, sa famille, son projet de vie. D'ailleurs, Médée est en déshabillé : sa réalité, c'est sa chambre conjugale. Mais Médée n'est rien sans Jason. Pour elle, il est le premier et le dernier, au sens où elle n'est rien avant ni après lui. Lorsqu'elle lui devient inutile et qu'il la quitte pour une autre, Médée décide de ravalier ses enfants pour effacer ce qu'elle lui a donné : son ventre, sa chair, sa lignée. Rien ne survivra à son départ, comme rien n'a survécu à son arrivée; à chaque fois, c'est tout son monde qu'elle lui sacrifie. Elle se trahit en lui servant sa famille sur un plateau : un frère puis deux fils.

Jason, ici, a l'apparence d'Heiner Müller. Ce qui place son écriture dans une logique destructrice, comme une écriture limite : quand la présence s'éclipse dans le paysage, il ne reste qu'un filet de bave sur les lèvres du texte. Ce couple levé sans levain des décombres de l'humanité se détache comme des statues de sel sur le ciel bleu comme un mur, fermé comme l'avenir. Ni regard ni parole ne circulent entre Médée et Jason. Si Jason a unifié, par sa conquête sur la mer, des terres qui étaient demeurées séparées, Médée déchire le monde en deux et se plante dans la fissure, ni femme ni homme. La Colchide n'est plus que terre conchiée.

Marc Liebens a introduit la déchirure corps/langage dans la dramaturgie du récit : Jason n'est que discours tandis que Médée ne s'exprime plus que par son corps, au pied de la lettre.

*Anatomie Titus Fall of Rome* mis en scène par Gabriel Alvarez est le banquet final du *focus*. Après celui de Platon, sommet d'esprits réunis par la parole, voici la version anthropophage de Titus : mangez, ceci n'est que du corps, la chair de votre chair. Quand Heiner Müller remplace la philosophie par la politique, on assiste à des jeux romains. L'arène politique est une boucherie. Voici une nouvelle Médée, sauce famille impériale.

En amuse-gueule, le public est invité à déguster un cerveau humain, conçu par Cyril Vandenbeusch. Tableau vivant ou nature morte ? Le dessin n'est visible que d'une seule perspective. Partout ailleurs, l'image nous échappe. L'agape d'accueil nous délivre ce message : un seul point de vue nous permettra, dans le fatras des chairs, textures et saveurs, de recomposer le dessin d'ensemble. La cohérence n'apparaît que de loin.

### Singulier vs collectif

Il semble d'ailleurs que ce soit la position adoptée par Heiner Müller dans cette pièce : il enchasse les dialogues de Shakespeare dans ses propres commentaires. D'où un choix radical fait par Alvarez : les commentaires sont le fait d'un chœur tandis que les dialogues shakespeariens sont conservés en tant que paroles individuelles. Ainsi, aux personnages s'oppose un chœur parlé/chanté soutenu par un baladin enfermé dans un cage suspendue, sorte de colibri

décadent. Apparaît une tension puissante entre le singulier et le collectif.

Visuellement, les personnages sont dessinés à la hache : des costumes outrés, des positions hiératiques et signifiantes,

comme dans la peinture égyptienne (pouvoir, trahison, concupiscence).

Cependant, vocalement, une uniformisation totalisante l'emporte :

une même scansion, une même prosodie colore l'ensemble. La forme sonore broie et noie le sens. Signe plastique contre moule sonore, l'œil bataille contre l'oreille et perd la lutte. Tel Heiner Müller qui prend le pas sur la narration romaine (ce drame pourtant complexe et riche de forces contraires), l'uniformité formelle écrase les voix singulières au point de faire sentir une forme d'abus envers le récit. Il semble que les spectateurs soient invités à assister à la tragédie depuis la fin : en portant un regard cynique en arrière. On les regarde au fond de l'arène d'un jugement déjà arrêté, comme en attendant que cuise le dîner : fascinés et un peu mal à l'aise, mais intouchés.

Oui, la lutte est inégale. Le *nous* prend la main sur les sujets, c'est l'expérience répétée d'Heiner Müller. Ici, le discours est devenu l'arme de la collectivité, utilisé pour broyer les corps individuels. La force armée, le pouvoir politique, la déclaration amoureuse : le langage a beau sortir de la bouche, être un souffle ciselé et secrété par un corps, il le piétine aussitôt comme un corps étranger.

Ces cinq mises en scènes distancées de l'histoire allemande mettent en lumière les dégâts que cause un discours détaché de la réalité au point de la contredire. Comme si la langue ignorait le corps, son corps. Comme si un homme pouvait n'être

qu'un soldat. Comme si la possession et la domination de l'autre sexe valaient pour toute jouissance. Comme si la chose valait pour l'image. Comme si

l'autre valait pour soi. Comme si le paysage m'exprimait, moi, indifférencié, tacite, tu, tué. Une langue qui se coupe de son corps, martèle le *focus* Heiner Müller, si elle rougeoie et fascine, soumet et détruit, indistinctement. C'est même son propre corps que tue le langage. Oui, quand le discours politique annule l'expérience intime, c'est la personne elle-même qui se déchire, et le monde avec elle.

*Ici je suis je suis ici je n'y suis plus. Ici je suis je suis ici je n'y suis plus. Ici je suis je suis ici je n'y suis plus. Ici je suis je suis ici je n'y suis plus. Ici je suis je suis ici je n'y suis plus. Ici je suis je suis ici je n'y suis plus. Ici je suis je suis ici je n'y suis plus.*

Francine Wöhnlich Après trois années de formation auprès de Philippe Hottier, comédien issu du Théâtre du Soleil qui a développé une pratique de l'acteur-auteur, Francine Wöhnlich a poursuivi dans cette voie : celle d'écrire ce qu'elle interprète. Au Grütli, elle a ainsi joué sa pièce *L'Obombrée* en automne 2007. Elle vient de publier une pièce de théâtre aux Editions des Sauvages : *Baptiste et Angèle*. Qui sera prochainement mise en lecture sur France-Culture.



*Dieu sait si les cimetières sont paisibles : il n'en est pas de plus riant qu'une bibliothèque. Les morts sont là : ils n'ont fait qu'écrire, ils sont lavés depuis longtemps du péché de vivre...*

Jean-Paul Sartre

## Heiner Müller ou L'atteinte à la paix des morts

Bernard Schlorick

/ à Jean Jourdeuil

Spectateur du *focus*, lecteur et commentateur de Müller durant une saison pour le Grütli, puisqu'il y a consacré plusieurs *observatoires dramaturgiques*, Bernard Schlorick s'intéresse au rapport du poète avec les auteurs morts. Écrire, c'est toujours réécrire. Mais Schlorick montre comment s'inverse, chez Müller, le combat entre la lettre et l'esprit.

Face à la mort, la Grèce archaïque institua une stratégie singulière, distincte de l'indienne ou de la mésopotamienne. Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, 1988. A l'anonymat des foules défuntes (les « sans-nom ») survivaient les héros légendaires dont le *renom* irriguait la culture. C'est ainsi, à travers l'épopée, mais aussi la statuaire, la peinture sur vases et le théâtre, que l'Antiquité maintenait en vie ses morts exceptionnels.

Exceptions qui ne confirmaient pas seulement la règle de la disparition dans l'Hadès d'une majorité d'anonymes, mais consolait en même temps les Mortels par l'évocation de quelques destins exemplaires. D'un Pindare *naïvement* affirmatif (« C'est une maxime chez les hommes que, quand un exploit a été accompli, il ne doit pas rester caché dans le silence. Ce qu'il lui faut, c'est la divine mélodie des vers louangeurs. ») à un Horace cyniquement ironique (« Bien des hommes vaillants ont vécu avant Agamemnon, mais tous sont ensevelis, non pleurés et inconnus, dans une nuit éternelle, parce qu'ils ont manqué d'un poète sacré. »), la poésie demeure néanmoins consciente de la spécificité de sa mission : combler à sa façon l'abîme qui sépare les Immortels des Mortels en conférant à ces derniers un peu d'une immortalité si désirable, fût-ce à titre posthume.

### Le mot tue la chose

La Modernité, quant à elle, a peut-être complètement renouvelé cette étrange relation de la littérature et de l'art à la mort : la postérité, entendue comme *poste restante* adressée aux vivants. J'aimerais baptiser cette invention le *mourir content*, en hommage à Kafka. C'est lui en effet qui, aux prises avec l'écriture du *Procès*, confie à son journal cet énigmatique constat :

« Le meilleur de ce que j'ai écrit se fonde sur ma capacité à mourir content (*zufrieden sterben zu können*). » A la même époque, Proust semble appliquer la proposition en se tuant littéralement à la tâche de terminer la *Recherche*. Mais que dire alors d'un Heiner Müller conscient de son importance (« Je suis le meilleur auteur dramatique vivant, pas de doute là-dessus. ») Heiner Müller, 1987 in *Erreurs choisies* et accueillant les visiteurs penchés sur son lit d'agonie par ces mots : « Moi, ça va. Je n'ai pas besoin d'aller à mon enterrement. Mais vous si... » ? Jan-Christoph Hauschild, *Heiner Müller*, 2000.

(« Ich hab's gut. Ich muss nicht zu meiner Beerdigung. Aber ihr müsst. »)

Certes, la réplique ne manque pas d'*humour*, au sens où Freud y voyait le soudain surplomb dont certains se dotent en considérant d'un œil détaché les vicissitudes qui accablent leur *moi*. Mais prenons un instant la plaisanterie au sérieux. Par-delà le triomphal

défi qu'elle lance à l'adversité, la déclaration de Heiner Müller dévoile peut-être un secret habituellement mieux gardé, et qui distingue radicalement l'écrivain moderne du poète antique. Lorsque ce dernier proclame en effet que « la Muse défend qu'un homme digne de ses louanges meure, et elle lui ouvre le ciel » (Horace encore), il avoue implicitement que c'est en conférant son immortalité à Achille qu'Homère s'octroie la sienne. Le moderne, plus lucide, suggère au contraire que ce n'est pas tant grâce à l'immortalité qu'on survit à la mort qu'à la faveur d'une

affinité étroite avec la mort elle-même. Autrement dit, l'écrivain moderne n'a pas besoin d'avoir lu *La Phénoménologie de l'esprit* pour avoir fait l'épreuve du caractère meurtrier du concept. Lorsque le philosophe entrevoit que le mot tue la chose, l'écrivain se doute déjà que *toute oraison est par définition funèbre*. Car il y a une mise à mort tapie au fond de toute mise en mots, et l'écrivain est son opérateur.

### Devoir moral

C'est sous cet angle qu'il convient d'entendre la présence massive de la mort dans l'immense corpus de textes et d'entretiens qui accompagne l'écriture des pièces de Heiner Müller. Lequel ne s'est pas satisfait de tirer les conclusions qui découlent du postulat mallarméen d'absenter la fleur poétique de son bouquet réel. « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun

contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. » (Mallarmé, *Crise de vers*) Cette première affinité élective de tout discours avec la mort, Heiner Müller l'aggrave et la redouble d'une exigence de *libérer les morts* : « la fonction de la littérature a à

voir avec la libération des morts. (...) Déterrer les morts, et les montrer au grand jour. ». 1988 in *Fautes d'impression* Ce qui s'analyse ici comme *fonction* de la littérature s'énoncera plus tard comme *devoir moral* : « Les morts restent jeunes. Il en résulte l'obligation de déterrer les cadavres. ». Ibid., 1990 Ainsi donc, non

content de prendre acte du caractère mortifère de l'écriture (il cite volontiers la phrase de Hölderlin : « la parole tue »), Heiner Müller lui donne en outre pour tâche de rendre justice au passé, dans une perspective rédemptionniste qui excède largement l'étroitesse d'une ambition historienne. Car les morts, c'est-à-dire leurs mots, sont dépositaires d'une dimension trans-temporelle que ne saurait confisquer à son seul profit la démarche historique. C'est pourquoi il importe à toute société que soit maintenu à travers sa culture un échange entre morts et vivants qui ne se réduise pas à ce qu'elle appelle tradition. D'où l'idée cruciale chez Heiner Müller d'un *dialogue avec les morts*, qu'il résume d'une phrase dont la force poétique égale la teneur éclairante : « le dialogue avec les morts ne doit pas se rompre tant qu'ils n'ont pas rendu la part d'avenir qui a été enterrée avec eux. » Comme si, à

« LE DIALOGUE AVEC LES MORTS NE DOIT PAS SE

ROMPRE TANT QU'ILS N'ONT PAS RENDU LA PART

D'AVENIR QUI A ÉTÉ ENTERRÉE AVEC EUX. »

ses yeux, la parole d'un mort était détentrice d'une réserve de vérité que n'avait pas épuisée le présent de sa profération. Or de cette part de vérité à venir, son théâtre se faisait volontiers la parturiente. En d'autres termes, Sophocle ou Kafka sont des interlocuteurs autrement plus vivants qu'une majorité de contemporains. D'où cette mise au point quelque peu brutale : « C'est une question d'attitude. L'aspect principal quand on écrit, c'est un dialogue avec les morts, plus qu'avec les vivants. ». <sup>1986 in *Fautes d'impression*</sup> Mais comme on va le voir à présent, la visée éthique de ce théâtre s'accorde étroitement avec son esthétique.

#### « Le théâtre vit d'anachronismes »

Pas plus que Shakespeare en effet, Heiner Müller n'est un auteur « original ». Ou plutôt, son originalité ne se situe pas là où un certain romantisme de la nouveauté voudrait la voir. Aux antipodes d'une compréhension étroite de l'originalité, il y a l'intelligence des rapports intertextuels : « On n'écrit pas sans présupposés, mais en dialogue avec ce qui est écrit. ». <sup>ibid., 1990</sup> C'est cette conscience du mécanisme de l'écriture qui a dû précipiter à l'origine la naissance de l'expression qui nous a retenu : « Chaque texte nouveau est en relation avec quantités de textes antérieurs d'autres auteurs... Mon commerce avec des sujets et des textes anciens est aussi un commerce avec un

« après ». C'est, si vous voulez, un dialogue avec les morts. ». <sup>1981 in *Erreurs choisies*</sup> De fait, contrairement à une idée laborieuse et sans gloire du théâtre, ce dernier n'a pas pour but de tendre aux contemporains un miroir où il leur serait loisible de se *rajuster*, afin de

« EN NE SONGEANT QU'À L'ORDRE DU PRÉSENT,  
 //  
 ON REND L'AVENIR IMPOSSIBLE : C'EST VIVRE AUX  
 //  
 DÉPENS DE NOS DESCENDANTS. »

mieux correspondre aux critères que leur société distille en matière de gestion de son image (publique et privée). Encore moins s'agit-il de convaincre lesdits contemporains que tout va pour le mieux dans le pire des immondes possibles. Autrement dit, Hamlet s'avère un bien piètre dramaturge,

quand il prétend réduire la scène au piège qu'elle tendrait à la conscience de la salle. Heiner Müller ne le sait que trop, qui ne s'intéresse guère aux soi-disant problèmes du prétendu présent. « En ne songeant qu'à l'ordre du présent, on rend l'avenir impossible : c'est vivre aux dépens de nos descendants ». <sup>1986, in *Fautes d'impression*</sup>

Or l'auteur se fait une trop haute idée du temps pour consentir à son aplatissement sur le seul plan du présent. *A fortiori* le dramaturge, conscient que « le théâtre vit d'anachronismes », donnant à voir et à entendre « la collision (le drame) des strates de temps ». <sup>ibid., 1983</sup> Evidemment, le temps dont il est question dans la pratique de l'art n'est pas plus celui de la science que celui de l'existence. Il s'agit d'un temps composite, constitué de strates variées, imbriquées les unes dans les autres. Même la tripartition pas-

sé-présent-avenir est trop schématique pour rendre compte de la richesse des interactions, rétroactions et projections de ce temps foncièrement hétérogène. Mais plutôt que se complaire dans l'abstraction, examinons un exemple concret. Dans *Germania Mort à Berlin*, Heiner Müller insère dans un dialogue censé se dérouler en 1949 un aphorisme de Kafka :

HOMME 1 : Drôle d'oiseau.

HOMME 2 : Qui cherche une cage.

HOMME 3 : La chance y a que ça de vrai. T'es un chanceux l'oiseau.

Voici justement une cage qui cherche un oiseau.

<sup>Heiner Müller, *Germania Mort à Berlin* et autres textes, trad. Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzingler, 1985.</sup>

Sous la plume de Kafka, l'aphorisme 16 a une tonalité abstraite que vient sourdement miner l'imparfait de la narration : « Une cage allait à la recherche d'un oiseau. ». <sup>Franz Kafka, *Réflexions sur le péché, la souffrance, l'espérance et le vrai chemin*, trad. Bernard Pautrat, 2001.</sup> Dans la scène de Heiner Müller, il acquiert une pertinence accrue du fait de son insertion dans une conversation « vivante ». Dans ce nouveau contexte, il signifie autre chose, et autrement. Le procédé relève de ce qu'on pourrait appeler une stratégie du *bris-collage* : le texte se bricole à partir d'éléments hétéroclites dont on brise d'abord le contexte d'origine pour les assembler ensuite par la vertu du collage. La *dramatisation* qui s'ensuit d'un énoncé *a priori* non prévu pour la scène est typique de l'art de Heiner Müller. Mais l'exemple est élémentaire. En voici un autre, autrement plus complexe, extrait de *Paysage avec Argonautes* :

CE QUI RESTE LES BOMBES L'ENGENDRENT

Là, Heiner Müller s'empare d'un vers de Hölderlin dans le poème *Andenken* (Souvenir) : « Mais ce qui demeure, les poètes l'instaurent (*Was bleibet aber, stiften die Dichter*) ». <sup>Hölderlin, *Douze poèmes*, trad. François Fédier, 1989.</sup> Hélas, le lecteur francophone a peu de chance d'être sensible au travail du texte. En allemand en revanche, la prosodie alerte immédiatement sur l'hétérogénéité de l'import, et le fait qu'un seul mot du vers original a été modifié (*Bomben* est substitué à *Dichter*) met sur la voie. Libre au lecteur alors d'entendre ce qui se dit dans cette substitution. Par exemple, que l'idéalisme de Hölderlin réitère celui de Pindare, dans une croyance partagée au pouvoir des poètes d'immortaliser ce que leur poésie commémore. Mais le retour de cette croyance à l'ère moderne est le fait d'une lecture intéressée de Hölderlin initiée par Martin Heidegger, qui produira quatre commentaires du « poète allemand » entre 1936 et 1943, dont le dernier se trouve être précisément une lecture exhaustive du poème *Andenken*, où pas moins de dix pages sont consacrées au vers qui nous intéresse. Il y est notamment question de « l'humanité allemande » et de « la fête inaugurale où se décide la future histoire du peuple allemand ». <sup>Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, trad. H. Corbin, M. Deguy, F. Fédier et J. Launay, 1973.</sup> Et cela en 1943, c'est-à-dire à l'heure où les *bombes* de la Luftwaffe s'abattaient sur l'Union soviétique afin d'y asseoir une *fondation* nettement moins poétique. Le trait de génie de Heiner Müller revient à intervenir au sein du vers hölderlinien pour produire la plus cruelle caricature de son exégèse heideggerienne, mais aussi l'implacable dévoilement de son soubassement apocalyptique.

## Plagiat

Plutôt que de multiplier les exemples, il importe à présent d'en tirer certaines conclusions. La première qui vient à l'esprit suggère qu'il convient désormais de prêter une oreille moins nonchalante à certains

propos, tels que « Je plagie tellement que personne n'est capable de s'en rendre compte »

<sup>1982 in *Erreurs choisies*</sup>, ou encore, « Quand j'écris, ce n'est pas seulement moi

qui écris. », <sup>1988 in *Fautes d'impression*</sup>. N'en déplaise, Heiner Müller tient son rang d'auteur en guerre contre les idées reçues, comme un chef d'armée à la tête de ses troupes : l'armée des morts en armes, enrôlée dans la cause du combat sans merci que tout auteur peu ou prou, depuis Flaubert au moins, livre à la bêtise. La moindre n'étant pas de lui contester ce titre d'auteur, sous prétexte que tous ses « mots » ne seraient pas les « siens ». Jadis déjà, Pascal faisait justice de ce faux procès : « Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est différente. » Et pour bien enfoncer le clou, il ajoutait : « Les mots diversement rangés font un divers sens et les sens diversement rangés font différents effets. » Dans la bataille qui fait rage entre les morts illustres et la sottise des vivants, Heiner Müller n'aura pas fait grand mystère du camp qui était le sien. Car écrire avec les morts comme il n'a cessé de le faire, c'est aussi écrire contre ces cervelles gavées d'évidences qui se flattent un peu vite d'être en vie. Or avec son œuvre, il nous lègue un diamant d'intelligence que j'ai seulement voulu dégager de sa gangue : il n'y a pas d'écriture qui vaille, qui ne soit une atteinte à cette

(fausse) paix des morts qui rassure tant les vivants. En vérité, toute société qui prétendrait obéir au fameux *requiescat in pace* en laissant ses morts reposer en paix, se condamnerait elle-même à la mort. D'une telle règle, je croirais volontiers qu'elle ne souffre pas

d'exception. Nul besoin en effet de se promener dans un cimetière pour s'apercevoir que les morts y sont souvent plus vivants que ceux qui viennent y fleurir leurs

tombes. Considérer au contraire que le fonctionnement satisfaisant d'un organisme est une garantie suffisante de sa vitalité ressemble un peu trop à une métaphysique de croque-mort. Mais dès l'institution de son théâtre, la Grèce antique s'est inscrite en faux contre une vision aussi réductrice de l'existence. Certes, seule une enquête anthropologique poussée permettrait de passer outre à cette restriction géographique. Je songe par exemple au Japon dont, à ma connaissance, le répertoire tout entier du théâtre Nô se compose d'histoires de fantômes qui font retour parmi les vivants pour les contraindre à écouter le récit de leurs malheurs. Or une telle préoccupation ne me semble pas très éloignée de ce que les Hellénistes nous apprennent de la fonction du théâtre grec : veiller à ce que les morts et leurs problèmes soient périodiquement, non pas seulement revisités avec détachement, mais *passion-nément réactivés*. Ne voit-on pas ainsi s'incarner dans *Antigone* l'ébauche d'un droit de la Cité farouchement opposé à l'ancien droit des Familles et du sang ?

Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne (I et II)*,

1972, 1986. Dès le départ, la société athénienne rejoue

les dilemmes et les apories de sa mythologie afin d'en délimiter la pertinence et l'actualité pour les vivants.

## L'esprit et la lettre ?

Shakespeare ne fait pas autre chose : confronter par exemple les valeurs médiévales de la foi engagée et de la parole donnée à l'égoïsme forcené d'une certaine Renaissance. En ce sens, Heiner Müller s'impose comme un grand continuateur du théâtre occidental. Sa rupture principale avec la part de cet héritage qui menace toujours de se pétrifier et dégénérer en tradition, se donne peut-être à lire dans le déplacement d'accent qui confère un caractère tout à fait inédit au renouvellement qu'il en propose. Loin de se contenter de choisir, pour ainsi dire passivement, telle pièce de Sophocle ou de Shakespeare pour la réactualiser, il intervient concrètement au cœur du texte qu'il récrit à coups d'emprunts et de citations plus ou moins tronquées. Ce faisant, il invalide l'image paulinienne de la lettre morte et de l'esprit qui seul vivifierait,

Cf. par exemple : « La première réalité du théâtre est le texte, non le thème. », Heiner Müller, *Fautes d'impression*, 1986.

laquelle obère depuis des siècles les études littéraires parmi les professeurs et l'approche du théâtre comme texte auprès des metteurs en scène. A l'inverse, il démontre en acte à travers son mode d'écriture que c'est l'esprit qui est mortel, et que la lettre seule vivifie d'un même geste ce et ceux qu'elle touche.

Bernard Schlurick Auteur, traducteur, fondateur et directeur de la revue *Cavaliers seuls*, Bernard Schlurick a enseigné une dizaine d'années la littérature comparée à l'Université de Genève. Après la publication de *La chevalerie errante entre exil et royaume*, il se lance dans le théâtre. Durant la saison CHAOS, il a mené un *Observatoire dramaturgique* régulier sur Heiner Müller. Cette saison, il propose avec Michel Barras un cycle de lectures-conférences : *L'inouï-dire*.





„Vielleicht – ich werde immer vielleicht sagen, denn ich bin ein Mensch und allein – vielleicht füllen das Fernsehen und das Kino die erzieherische Rolle besser aus: während das Theater sich entleert wiederfindet, vielleicht befreit, von dem was es überträgt, dadurch oder durch seine ureigensten Kräfte vielleicht wieder erstrahlend – das bleibt vielleicht noch zu entdecken.“  
(aus *L'étrange mot d'...*, Jean Genet, Oeuvres complètes, Gallimard, 1967)

## Hypothese Müller

Mari-Mai Corbel

/ Aus dem Französischen  
übersetzt von Timo Kirez

Mari-Mai Corbel ist Journalistin bei *Mouvement*. Sie hat den *focus HM* von Anfang bis Ende im Grüti begleitet und zusätzlich noch die *Plattform Heiner Müller* im Dezember 2008 moderiert. Sie stellt in ihrem Text die These auf, dass Heiner Müller das Theater so wie es war, sich reproduzierend in seinen dramaturgischen Normen, zerstören wollte. Das er auf eine neue Form des Zusammenseins von Zuschauer und Schauspieler in derselben Raumzeit aus war.

Heiner Müller ein *Autor der Vergangenheit*? Das möchte man sogleich ablehnen wie eine vage, beschämende Empfindung, würde man doch sonst die unbändige Freude hintergehen, die ihm der Dialog mit der Gegenwart gemacht hat. Doch genau um diesen Vorschlag, und diese Annahme, geht es in *focus Heiner Müller* in der Saison CHAOS im Grü, im Anschluss an die Spielzeiten *logoS* und *RE -*, welche sich auf Tragödien und die Renaissance stützten. Die Idee der beiden Ko-Direktorinnen Maya Bösch und Michèle Pralong, während der letzten drei Jahre, bestand in einer Auseinandersetzung mit der Geschichte des Theaters. Die beiden Bühnen *white box* und *black box* sollten während dieser Zeit ein Gedächtnis entwickeln, bevor man mit der aktuellen Saison CUT der reinen Gegenwart das Wort erteilte. Sich an die Vergangenheit zu erinnern, bevor man die Zukunft einweihet. Das entspricht auch Heiner Müller, dessen Denken keine Grenzen kannte, der ohne weiteres ein historisches Ereignis, einen Science-Fiction-Roman, eine persönliche Erfahrung in New York und Überlegungen zu Troja und Dostojewski zu verbinden wusste.

Die Sonderausgabe von *Theater der Zeit* möchte vermitteln, was in den letzten acht Monaten, in denen sich alles um das Denken von Heiner Müller drehte, in Zusammenarbeit mit Josef Szeiler, Noemi Lapzeson, Fabrice Huggler, Marc Liebens und Gabriel Alvarez vor sich gegangen ist. Es geht darum das Spiel zwischen Erinnerung und Zukunft zu verlängern und den *focus*

zum einen offen und zugleich kritisch zu behandeln. Es geht nicht darum, den Bauchredner von Heiner Müller zu machen, der wie jeder andere Dichter auch aus dem Unbewussten heraus gearbeitet hat. Es geht eher darum die Äußerungen, die er getätigt hat, zu nutzen, um Fehldeutungen zu vermeiden. In dieser Hinsicht fordert das Bühnenbild des Malers Mark Lammert, der mit dem Denken von Heiner Müller sehr vertraut ist, dazu auf, das Theater von Heiner Müller als das Produzieren von Raumzeit zu begreifen. Lammerts dramaturgische Maschine, eine Wand die zum einen für jedes neue Stück immer wieder umgefärbt und zum anderen immer wieder um ein Fünftel verschoben wurde, hat in Wirklichkeit einen Bindestrich zwischen den fünf Stücken gezogen, die eigentlich ein sechstes beinhalten. Diese sechste Arbeit spielte sich während der ganzen acht Monate im sechsten Sinn der Raumzeit ab, für jeden Zuschauer die menschliche Stufenleiter erfahrbar machend: zerbrechlich und untotalitär. Ein Gedicht, das einen nackten Raum durch die Theatererfahrung mit Heiner Müller in einen *Ort* verwandelt hat. Ein Ort, der nicht fusionierend funktioniert, ein Ort, wo Dinge passieren und ihre Spuren hinterlassen, Erinnerungen die sich kreuzen, die sich bezeugen aber nicht komplettieren, miteinander kommunizieren aber getrennt bleiben. Ohne diese Erfahrung kein eigenes Erleben, kein Raumempfinden, keinen Orientierungssinn, weder im Raum noch in der Zeit und somit auch keine Zukunft. Genau dieses Ver-

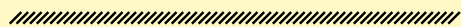
hältnis zur Erfahrung Theater meinte Heiner Müller, als er das 20. Jahrhundert mit den Worten „*Auslöschung der Erfahrung*“ „Das Theater ist Krise“, Interview mit Ute Scharfenberg, 1995, in *Théâtre Public* 160/161, Seite 9 analysierte. Für Heiner Müller war die Phantasmagorie der Neuerschaffung der Welt, einer *self made world* nach zwei Weltkriegen das wahre Todesurteil für die Welt. Sein Widerstand zeigte sich darin, die Welt an ihre Vergangenheit zu erinnern; *der Welt wieder ihre Vergangenheit aufzutischen*, und somit ein Autor der selbigen zu sein. Heiner Müller, den man postmodern genannt hat, vielleicht eine Art Umarmung um zu ersticken, hat Alarm geschlagen gegen das Ende der Geschichte. Er war ein Modernist, der seiner Zeit voraus war, einer Zeit, die in immer schnellerem Tempo Rückschritte machte. Eine Zeit, in der die konservative Restauration *in* und damit Heiner Müller wie jeder Visionär *out* wurde.

**Wie soll man es sagen...**

Seine Sprache ist ein Aufruf, zusammen mit ihm in die Welt der freien Spekulation zu springen. Nichts liegt ihm, dem modern geborenen und Erben der Romantiker, als auch Walter Benjamins, ferner als Dogmen auszusprechen. Was er sucht, ist den Keim des freien Denkens weiterzugeben. Man kann die Hypothese aufstellen, dass er Sophokles oder Shakespeare, Laclós oder Brecht (in *Germania*) aus der Ahnung heraus, was künstlerische und literarische Modernität

wirklich ausmacht wieder und umgeschrieben hat. Nur ganz wenige Künstler und Denker haben diese gewisse Zögerlichkeit vor dem Effekt ihrer Sprache, im Wissen, dass sie von der Macht vereinnahmt werden könnte. Vor der Möglichkeit, dass freie Ideen,

„SEINE SPRACHE IST EIN AUFRUF, ZUSAMMEN



MIT IHM IN DIE WELT DER FREIEN



SPEKULATION ZU SPRINGEN.“



Jahrhunderte lang in Büchern verschlossen, geschrieben unter der Androhung von Scheiterhaufen oder Exil, sich im Moment der Revolution in Menschen verschlingende Schwärme verwandeln, die Welt entmenschlichen, wie soll man das vor Augen schreiben? Wie soll man es sagen? Das ist der

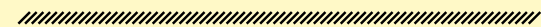
Titel des letzten Gedichts von Beckett. Und das sind die Fragen, die sich Heiner Müller als Autor gestellt hat. Mit Geschichten und Demiurgen verknüpft mit einer Idee von Befreiung. Er hat gegen den Ton der Zeit angeschrieben, mit einer Stimme, die den Abdruck der Toten und des Weltuntergangs getragen hat. Und indem er versicherte „*Denken ist grundsätzlich schuldig*“ in Heiner Müller, *Fautes d'impression*, L'Arche, 1991, Seite 185, Interview mit Franz M. Raddatz 1990 begab er sich in Konflikt mit den Schöndenkern, wissend, dass sich schuldig zu fühlen kein Fehler ist, sondern ein Ansporn.

**...für welches Publikum**

Heiner Müller suchte ein Theater das dem Blick seiner Zeit standhalten konnte. Einer Zeit der Katastrophen und der Barbarei. Er wusste, dass man eine gewisse Form vom Theater, das sich und seine Techniken

permanent kopierte, zerstören musste um ein neues Theater zu ermöglichen. Kurz vor seinem Tod widersprach er der Idee einer Krise des Theaters. <sup>1b</sup> Das Theater ist die Krise, sagt er. Entweder, das Theater provoziert eine Krise *im bestehenden Theater* und in der Gesellschaft, die dieses Theater begleitet, oder es funktioniert und ist tot. Wer unter den Theatermachern würde heute zugeben, dass es eigentlich keinen Erfolg im Theater geben kann und sich statt dessen daran machen „das was funktioniert“, wie die Profis sagen, zu zerstören? Und sich dem Tagesgeschmack entgegenstellen? In diesem Sinne ekelt die Regiearbeit von Gabriel Alvarez für *Anatomie Titus Fall of Rome*, im Stille eines *Mad Max*, zu Recht. Denn die Übelkeit, die Heiner Müller in diesem Werk von Shakespeare sucht ist die Geschichte von verstümmelten und verbrannten Kindern, die zwischen dem Model eines senilen römischen Patriarchats oder einer faschistischen Barbarei wählen müssen. Gabriel Alvarez lässt uns fühlen, dass die Alternative zwischen Kotzen und Verdauen kaum Platz für eine Flucht zulässt: Das ist unsere ganze zeitgenössische Tragödie. Das es kein Publikum mehr gibt, das Ekel erleben kann ohne zu lachen, ist auch eine Frage für Heiner Müller. Vielleicht muss man genau dort suchen. Mit den Ruinen der Geschichte und der Auslöschung der Erfahrung wird der Zuschauer zu einer aussterbenden Spezies, wie Heiner Müller weiß. Aber er weiß auch,

„KURZ VOR SEINEM TOD WIDERSPRACH ER DER IDEE



EINER KRISE DES THEATERS.3 DAS THEATER



IST DIE KRISE, SAGT ER.“



dass die industrielle Reproduktion von Repräsentationen (Kino, TV) ein Distanzverhalten formatiert, welches das Theater und seine Kunst wie ein Gegenmittel so lebendig wie noch nie erscheinen lassen kann. Nur das Theater kann einen Raum schaffen, um das zu prüfen und zu hinterfragen, was sich bewährt hat. Jean Genet schrieb 1967 in diesem Sinne, dass das Fernsehen und das Kino das Theater entlasten würden. Und das Theater eine Kunst bleibt, die es neu zu erfinden gilt (siehe Zitat).

**...in welchem Zustand?**

Josef Szeiler öffnete den Weg mit *Configuration HM1*, in dem er sich auf eine spannungsgeladene Auseinandersetzung mit der Szenographie und der Raumzeit einließ. Es ist kein Zufall, dass auch er, wie Mark Lammert, ein enger Vertrauter von Heiner Müller und seiner Gedankenwelt ist. Seine Art Theater zu machen, gibt eine Vorstellung davon, was Theater ohne Folklore, ohne mechanisierte Schauspieler und ohne Zuschauer die nur auf den sogenannten guten Geschmack schielen, sein könnte. Seine Schauspieler, in einem beschränkten aber offenen Raum, marschierten und schufen eine Atmosphäre dunkler Strahlkraft und Trostlosigkeit. *Entließen* die Zuschauer aus der Rolle der Zuschauer und provozierten ihre Aufmerksamkeit, so intensiv, dass man fast Furcht hatte zu stören. Im Prinzip, begannen die Schauspieler damit, den Zuschauern, die sich zu Anfang noch recht sicher

fühlten, zuzuhören. Es brauchte manchmal bis zu 40 Minuten, um zu verstehen, dass die Schauspieler auf das Publikum warteten. Darauf, dass das Publikum seine innere Stimme hörte, dass es Angst bekam da zu sein und sich einem unbekanntem Theatererlebnis auslieferte. Josef Szeiler, selber mit von der Partie, unterbrach sie augenblicklich mit einem *Stop!*, unmissverständlich und kühl wenn er den Eindruck bekam, dass es falsch wurde, nämlich das begonnen wurde zu spielen. Er brannte darauf, diese intensive Suche durchführen zu können und uns etwas zu geben...

Ja, was eigentlich? Wie soll man es sagen? Das die Bühne zu einem Raum der Echos und zu einem Raum der flüchtigen Erscheinungen wurde? Oder das jeder Zuschauer, erschüttert in seiner Erinnerung, sich im Geheimen an dem anderen festhielt?

Die Hypothese, die diesem Artikel zugrunde liegt, ist das Heiner Müller ein strategisch vorgehender Künstler war, der wie ein Schachspieler mehrere Züge vorausgedacht hat, um im Theater etwas auszurichten. Seine Schlacht führte er gegen ein verbürgerlichtes und konformistisches Theater, eine Krankheit, geerbt von politischen und sozialen Revolutionen, welche die Mondanität und den Anspruch, ein nationales und kulturelles System zu schaffen, akzentuierten. Mit dem Ende, dass es zu einem Riegel für kritische und revolutionäre Dichter wurde. Heiner Müller hat aus der Distanz Texte geschrieben, die zwar immer noch Theaterstücke sind und die das Theater nicht von Grund auf neu erfinden, aber es erschüttern, in Bewegung versetzen und die Bühne als eine seltsame Raumzeit erscheinen lassen. Das ist eine Hypothese. Heiner Müller hätte noch ein anderes dramaturgisches Spiel anzetteln wollen, das Verlangen nach einer Revolution des Theatralischen, es bleibt nun uns überlassen,

darüber nachzudenken. Heiner Müller ist nicht unser Vater, er sagt uns nicht, wie wir es machen sollen, aber er verändert die Ausgangslage. Er wollte durch das Schreiben, das zerebrale oder mentale Schreiben, die Bühne in eine *Stimme* verwandeln, in ein Zimmer der Echos. Inszenierung von Philoktet in Paris von Jean Jourdeau.

**Mari-Mai Corbel** 1992 bricht Mari-Mai Corbel ihr Studium ab (öffentliches Recht) und widmet sich ausschließlich der Literatur und dem Theater. Ab 2001 engagiert sie sich bei Mouvement als Kritikerin. Seit 2003 ist sie Mitglied des Herausbergremiums. Ihre Texte sind in mehreren Universitäts-Magazinen veröffentlicht worden (Der Fall Avignon, L'Entretemps, 2005) Seite 35

Version française de ce texte sur [www.grutli.ch](http://www.grutli.ch)



„Get rich or die trying“  
(50 Cents)

## Trouble im Eros-Center. Heiner Müller vs. Geneva

Timo Kirez

Timo Kirez lebt und arbeitet als Autor in Genf. Sein Kommentar über den *focus HM* ist der Kommentar eines Zuschauers. Er beschreibt die Faszination, die der Zusammenprall zwischen Heiner Müller und Genf bei ihm ausgelöst hat.

Man hätte es nicht besser inszenieren können. Während Genf Besuch aus dem Totenreich bekam, lebte uns die sogenannte Finanzkrise vor, wie die Dramen von heute aussehen. Heiner Müller plus Wirtschaftskrise plus Genf. Das ist künstlerisch gesehen, fast schon wie zu viel Schokolade.

Wer heute in Genf Heiner Müller inszeniert, macht ungefähr nichts anderes, als im Ghetto der Scheinenzähler auf den Perserteppich zu scheißen. Eine Form der Belästigung, nach der man sich naturgemäß besser fühlt. Man kann dem Grütl für diese Entscheidung nur dankbar sein.

Das Raumkonzept von Mark Lammert war inspirierend und beängstigend zugleich. Die einzelnen Inszenierungen waren von sehr unterschiedlicher Qualität. Vielleicht fehlte manchmal eine Prise „Kill your idols“. Geärgert habe ich mich nur einmal: geschwenkte rote Fahnen und „Bella ciao“ zu *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*. Ideologie ist zum zertrümmern da. Sehr gefallen hat mir die Plattform Heiner Müller. Interessante Gäste und gute Gespräche. In Erinnerung geblieben ist mir vor

allem Jean Jourdeuil. Auch so einer, mit dem man mühelos eine ganze Nacht durchdiskutieren kann. Es ist schwer eine gewisse Respektlosigkeit gegenüber den Texten von Heiner Müller zu entwickeln. Aber ich denke, man muss. Nicht aus Prinzip, sondern aus Liebe.

Wir werden uns noch lange an ihm abarbeiten. Mythos, Pathos und Anekdoten. Wer die vielen Interviews von Heiner Müller gelesen hat, wird auf immer wiederkehrende Formulierungen und Ausdrücke stoßen. Einer dieser Ausdrücke lautet „parasitär“. Meist verwendet im Zusammenhang mit Kunst.

Kunst darf alles sein, nur nicht parasitär. Es gibt schon genug Safer Art. Nicht mitspielen, sondern gegen anspielen. Es hätte wohl nicht viel gegeben, was Heiner Müller an Genf gefallen hätte. Ausgenommen einige der unbeugsamen Menschen, die tagtäglich auf ihre Weise gegen den helvetischen Betriebsfrieden anstänkern. Und nicht zu vergessen, die hervorragende Auswahl an kubanischen Zigarren. Ansonsten hätte er bei einem Spaziergang durch die Innenstadt sicher noch mal Krebs bekommen. Seelenkrebs. Manchmal kommt einem diese Stadt vor wie eine Castingshow

KUNST DARF ALLES SEIN, NUR NICHT PARASITÄR. ES

////////////////////////////////////

GIBT SCHON GENUG SAFER ART. NICHT MITSPIELEN,

////////////////////////////////////

SONDERN GEGEN ANSPIELEN.

////////////////////////////////////

fürs Privatfernsehen. Und das Dilemma ist, das genau dort das hemmungslosere Spektakel stattfindet. Im Fernsehen. Und auf YouTube natürlich. Dieser Entwicklung nur mit moralischer Entrüstung allein zu begegnen, genügt nicht. Das Theater als Laboratorium ist abgelöst. Die Versuche einiger Theatermacher (vor allem in Deutschland), bei diesem medialen und technischen Wettrüsten mitzuhalten sind zum Scheitern verurteilt. Es gibt eine schöne Passage in einem Brief von Heiner Müller an Robert Wilson, in der Heiner Müller eine mongolische Tortur erwähnt, die aus Gefangenen Sklaven macht. Gefangene wurden an Armen und Beinen gefesselt, der Hals in einem Block fixiert, auf den kahlgeschorenen Kopf setzte man ihnen einen Helm aus der frisch geschlachteten Halshaut eines Kamels auf und überließ sie so der Sonne. Der Helm trocknete aus und zog sich um den Kopf zusammen. Wer diese Tortur überlebte, verlor sein Gedächtnis und war eine störfreie Arbeitskraft. Originaltext Heiner Müller: „Keine Revolution ohne Gedächtnis“. Und wenige Zeilen weiter, schreibt er: „Technik bildet nur Reflexe aus, sie verhindert Erfahrung. Unsre Kamelhaut der Computer, er ist ganz Gegenwart“. Wenn wie Hegel einmal formuliert hat, das Theater „die philosophischste aller Künste“ ist, dann muss es sich mehr denn je hinterfragen. Um noch einmal Heiner Müller (und gleichzeitig Bertold Brecht) zu zitieren „... dass man ein Stück nicht an Dramatik messen darf, dass man es vielmehr an der Wirklichkeit messen muss, auf die es sich bezieht. Theater hat keine vitale Funktion, wenn es an Theater gemessen wird.“ Das experimentelle Theater gehört nicht in eine Nische. Es braucht den offenen Konflikt mit der Wirklichkeit. Mit dem Publikum und mit der Obrigkeit. Direkt und ohne ästhetische Weichzeich-

nung. Verantwortung zu übernehmen bedeutet eben auch immer eins in die Schnauze zu bekommen. Die Zukunft des Theaters ist ein High-Risk-Theater. Streift ab die Kamelhaut.

Timo Kirez Geboren 1968 in Hamburg, lebt und arbeitet als Autor in Genf. Der gebürtige Türke, seit 1992 deutscher Staatsbürger, war lange Jahre in der Werbebranche als *Creative Director* und Geschäftsführer tätig. Im Herbst 2008 beschloss er diese Karriere abzubrechen und sich ganz dem Schreiben zu widmen.



## Heiner Müller : l'hétérotopie américaine

Jean Jourdheuil

Jean Jourdheuil reprend pour ce fanzine quelques pistes ébauchées lors de la *Plateforme Heiner Müller* organisée au Grü dans le cadre du *focus*, pistes titrées alors : *On ne peut les fumer, et pourtant ils existent. L'hétérotopie américaine* décrite ici fait partie d'un plus vaste article, en cours de rédaction, sur *Les espaces autres d'Heiner Müller*. Où il est montré le profit que Müller tire de son séjour aux Etats Unis, et l'importance de ce paradoxe : il reste en RDA lorsque tous ses amis et collègues s'en vont.

Le paysage théâtral berlinois de l'Est des années 70 est traversé de secousses sismiques, il se recompose en permanence dans une situation de crise chronique. Ruth Berghaus, nommée à la tête du Berliner Ensemble en 1971, avait réintégré Müller et Tragelehn dans le monde théâtral berlinois, et introduit Einar Schlee dans la bergerie brechtienne. Lorsqu'elle est congédiée en 1977, Heiner Müller ne se retrouve pas au chômage. Benno Besson lui propose de rejoindre la Volksbühne, où travaillent déjà Karge et Langhoff, pour y occuper une fonction analogue à celle qu'il avait auprès de Ruth Berghaus au BE, c'est-à-dire d'émarger en tant que « Dramaturg » ; mais dans un cas comme dans l'autre, sa fonction, excédait et contredisait largement la fonction habituelle d'un « Dramaturg ».[...]

### Les Etats-Unis dans l'œuvre de Heiner Müller, la création mondiale de « Mauser »

Heiner Müller va séjourner neuf mois aux Etats-Unis en 1975-76. Cette interruption de sa présence à Berlin est décisive pour la réception ultérieure de son œuvre et pour la forme même que cette œuvre prendra à son retour. Les textes qu'il publiera seront plus radicalement audacieux et novateurs, moins respectueux des normes en vigueur et des audaces tolérées à Berlin-Est. Ce séjour marque un tournant : l'auteur d'Allemagne de l'Est quitte le sol allemand, prend la tangente, parvient à sortir du chaudron berlinois (Kessel) de l'imaginaire germanique et des relations

nouées des deux Allemagnes repliées sur ce qui les lie et les oppose : Kesselschlacht veut dire bataille d'encerclement.[...]

Que découvre Heiner Müller aux Etats-Unis ? Les campus américains, les cimetières de voitures, la société de consommation, une société multiculturelle. Mais aussi, peut-être, les romans *L'arc en ciel de la gravité* de Thomas Pynchon et *Crash* de J.G Ballard (un auteur anglais curieux de l'imaginaire américain) parus quelques années auparavant. Et puis une certaine idée de l'espace à laquelle l'Europe ne l'avait pas habitué, et le fait que la notion de « paysage » puisse être appliquée à la littérature et à la dramaturgie (les « landscape plays » de Gertrude Stein). J'imagine aussi qu'il y aura relu les poèmes d'Ezra Pound qui n'était pas tout à fait un inconnu pour lui. Il le cite dans *Hamlet-machine* (1977) : « Les corps humiliés des femmes / Espoir des générations Étouffés dans sang lâcheté stupidité/ Rires sortant de ventres morts ». C'est probablement à cette époque aussi qu'il lut *The Hamlet* du poète Archibald MacLeish, qui avait été influencé dans les années 20 par T. S. Eliot et Ezra Pound, avant de devenir conseiller de Roosevelt à l'époque de la Deuxième Guerre mondiale puis professeur de rhétorique à Harvard après la guerre. C'est Archibald MacLeish qui fera sortir Ezra Pound du Saint Elisabeth Hospital en 1958.

Avec un journaliste qui avait connu Charles Manson, l'inspireur et co-auteur de la tuerie au cours de

laquelle Sharon Tate fut assassinée, Heiner Müller visitera les lieux où Manson avait séjourné et il logera quelques temps dans une maison située en face de la villa où avait eu lieu la tuerie. Cf. Guerre sans bataille, p. 240. Charles Manson, le meurtrier, sera pour lui une figure emblématique des USA. Je l'imagine, lors de ce séjour, sur une pente foucaldienne, dans un monde où l'imaginaire de ses délinquances se recomposait autrement : sexe, folie, meurtre, terrorisme. Heiner Müller avait le sens de l'à propos. C'est à l'université d'Austin au Texas, avec une troupe composée exclusivement d'étudiantes, qu'il va mettre en scène sa pièce *Mauser*, enfin, dont ce sera la création mondiale : le lieu de répétition et de représentation était situé dans le quartier noir de la ville d'Austin. Idem p. 242. On aimerait en savoir plus sur ce séjour, pouvoir l'imaginer au moins par fragments.

Deux pièces postérieures *Vie de Gundling Frédéric de Prusse Sommeil rêve cri de Lessing* (1976) et *Hamlet-machine* (1977) font référence à ce séjour, comme si l'auteur faisait irruption dans son œuvre, introduisait dans l'une et l'autre de ces deux pièces un fragment de biographie, une allégorie de son séjour américain : le triptyque *Sommeil rêve cri de Lessing* où il apparaît sous le masque de Lessing (et Lessing lui-même sous le masque de « son » Spartacus) et la séquence *Bataille pour le Groenland* dans *Hamlet-machine*. Le texte *Héraclès 2 et l'Hydre*, inséré dans *Ciment* en 1972, était à la troisième personne ; les textes ultérieurs de même nature, parfois des récits de rêve comme *L'Homme dans l'ascenseur*, Ce texte fait allusion à un séjour au Mexique (et non au Pérou). Une excursion pendant le séjour américain de 75-76 ou un voyage ultérieur. Le Mexique fut, dans les années 40, le lieu d'exil d'Anna Seghers à qui Müller a emprunté

plusieurs sujets de pièces, et notamment celui de *La Mission* (1979), le récit de Seghers est intitulé *La lumière sur le gibet*. dans *La Mission* en 1979, sont écrits à la première personne.

Ce moment biographique détermine certains aspects de l'œuvre ultérieure de Heiner Müller. Les séjours aux Etats-Unis de 1975-76 et de 1977 sont des interruptions. En eux fusionnent deux expériences, deux imaginaires : celui, inscrit dans la durée, de l'Allemagne d'après-guerre, entre RFA et Union Soviétique, et celui, surprenant et instantané, de la découverte d'une société différente, celle des USA aux multiples facettes. Ces deux séjours font surgir, dans l'œuvre et la vie de Heiner Müller, un « espace autre » qui se réactualisera dans les théâtres de RFA, entre cantine et salle de répétitions, du fait de la relation amicale et de travail avec Bob Wilson. Ceci à partir de *Civil War's : a tree is best measured when it is down* en 1984. Bob Wilson, sur le conseil d'Ivan Nagel, proposera à Heiner Müller de choisir les textes susceptibles d'être utilisés pour ce spectacle, la « partie allemande » de *Civil War's*. Les théâtres de RFA deviennent dès lors des lieux de séjour possible pour Heiner Müller. La lecture, à la fin des années 70, dans une traduction anglaise de Stefan Brecht, du texte de Louis Aragon intitulé *Lettre ouverte à André Breton*, écrit en 1970 après une représentation du *Regard du sourd* à Paris, a très probablement confirmé Müller dans l'intérêt qu'il portait depuis quelques années, d'une part, au théâtre de Bob Wilson et, d'autre part, au surréalisme. ! y faisait allusion dans la discussion de Madison aux *Bacchantes* dans la mise en scène de Grüber et une scénographie de Gilles Aillaud et Eduardo Arroyo : « (...) nombre de conquêtes des arts plastiques de ce siècle n'ont toujours pas été assimilées par le théâtre. Toute le surréalisme est resté à l'extérieur du théâtre. (...) dans la mise en scène des *Bacchantes*, précisément, on a injecté beaucoup de matériel surréaliste. » Cf. *Frictions* n°3 Ce texte d'Aragon fut un coup de théâtre intellectuel tout à la

fois pathétique, impudique et un peu kitsch par lequel le vieux poète communiste jetait avec autorité et non sans panache un pont entre son surréalisme littéraire des années 30, ses amitiés de jeunesse, d'une part, et l'esthétique de Bob Wilson, d'autre part. Au début des années 70 les « brechtiens orthodoxes » considéraient que « le théâtre de Bob Wilson, c'est la messe » [...]

### 'Hamlet machine' et les USA

Ces séjours aux Etats-Unis, ou le fait que Heiner Müller se soit mis à écrire des pièces à la première personne, ou qu'il ne dédaigne pas désormais d'apparaître (avec ou sans masque) dans ses pièces, ou encore son exploration de la notion « d'autodrame », l'ont-ils éloignés de ses amis metteurs en scène de Berlin-Est : Marquardt, Besson, Tragelehn, Karge-Langhoff, Berghaus ? Ou encore, l'allure hyper-moderne, post-moderne à l'occidentale, l'extrême modernité des textes qu'il écrivit alors a-t-elle surpris, voire rebuté ou irrité, ces metteurs en scène formés à la tradition esthétique brechtienne et aux esthétiques de l'Est ? J'ai le sentiment que, d'une certaine manière, Müller s'est alors émancipé de son cercle d'amis et interlocuteurs berlinois ; pas une rupture, une émancipation. Il avait, comme un serpent à l'époque de la mue, abandonné sa peau de « Dramaturg », et du même coup il s'était aussi émancipé du culte brechtien et de la tutelle du « brechtisme orthodoxe ». Quelques années auparavant, fin des années 60 et début des années 70, avec *Philoctète*, *Horace* et *Mauser*, il s'était déjà détourné du Brecht dit 'de la maturité' pour renouer avec la problématique du *Lehrstück*.

A son retour, Benno Besson lui demande de faire « en catastrophe » une traduction d'*Hamlet*, celle qu'il utilisait, depuis quelques semaines déjà, ne lui convenant pas ; le spectacle était déjà en répétition. Cette traduc-

tion sera réalisée dans l'urgence et en un temps record par Heiner Müller avec la collaboration de Matthias Langhoff (qui assistait Benno Besson sur ce spectacle dans lequel Manfred Karge jouait le rôle d'Hamlet). C'est dans cette situation qu'Heiner Müller va, de la main gauche, écrire un texte de 9 pages : *Hamlet-machine*, un projet longuement ruminé par lui depuis les années 60 sous le sigle *HiB Hamlet à Budapest*. Cf. le chapitre *Hamlet-Machine* (1977) de l'autobiographie *Krieg ohne Schlacht* et le livre *Manuscrits de Hamlet-machine* des Editions de Minuit, 2003 Un bref instant il espère que Benno Besson va intégrer ce texte sous la forme d'un « commentaire » à sa mise en scène de *l'Hamlet* de Shakespeare. Ce qu'il fera lorsqu'il mettra en scène lui-même *Hamlet / Machine* au Deutsches Theater en 1989-90. Il n'hésitera pas d'ailleurs, ça et là, dans sa mise en scène, à faire référence à la mise en scène de Besson En vain. Ses amis de Berlin-Est considèrent que ce texte n'est pas à proprement parler un texte de théâtre.

Lorsque Bob Wilson, dix ans plus tard, mettra en scène ce texte avec des étudiants en théâtre de Columbia University, Heiner Müller écrira ces quelques lignes : « L'écrivain allemand Freiligrath, grand ami de Karl Marx, a dit : 'L'Allemagne est Hamlet, elle ne sait jamais quelle décision prendre et pour cette raison prend toujours les mauvaises décisions '. Quand j'ai écrit *Hamlet machine*, après avoir traduit *Hamlet* de Shakespeare pour un théâtre de Berlin Est, il s'avéra que c'était ma pièce la plus américaine, avec des citations de T.S. Eliot, Andy Warhol, Coca Cola, Ezra Pound et Susan Atkins. Elle peut être lue comme un pamphlet contre l'illusion que l'on pourrait demeurer innocent en ce monde. Je suis content que Bob Wilson monte ma pièce, son théâtre étant un monde en soi. » (Avril 1986) Cette mise en scène de Bob Wilson confèrera une audience certaine aux traductions américaines de Heiner Müller par Carl Weber publiées en 1984

aux *Performing Arts Journal Publications* : *Hamlet machine*, *La Mission*, *Vie de Gundling* (...), *Quartett et Rivage à l'abandon* (...). Carl Weber, qui était alors professeur d'art dramatique à New York, avait été comédien, dramaturge et metteur en scène au Berliner Ensemble, du début des années 50 jusqu'à la construction du mur de Berlin (1961).

### Un Allemand de l'Est pas comme les autres : rester ou partir

#### L'affaire Biermann (1976) et la « Republikflucht »

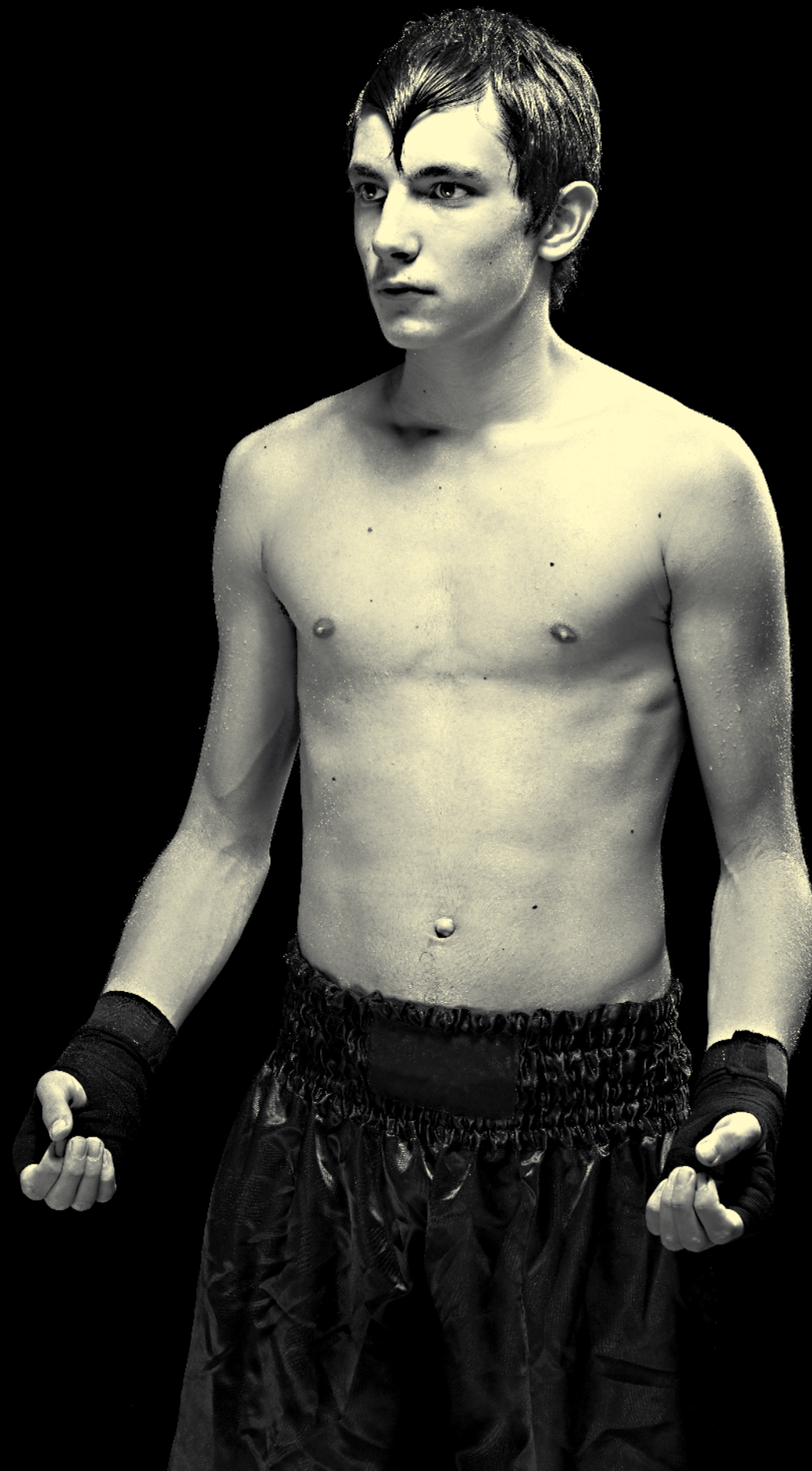
À ces éventuels écarts et désaccords artistiques à l'état embryonnaire avec plusieurs de ses amis berlinois s'ajoute un phénomène, consécutif à la « Ausbürgerung » de Wolf Biermann « déchu de la citoyenneté est-allemande » en 1976. Müller, avec d'autres, signe une pétition de protestation. Les protestataires sont placés sous surveillance, privés de travail, plusieurs sont poussés au départ. Les rapports entre la société civile et les autorités de RDA se dégradent, deviennent conflictuels. Comme si les fictions politiques issues de l'émigration et des combats contre le nazisme n'avaient plus cours. C'est le temps de la « Republikflucht », du passage à l'Ouest, en langage berlinois : « fuir la république ». Quelque chose bascule dans la société elle-même. Les départs, définitifs ou provisoires selon les cas, se multiplient durant les deux ou trois années suivantes : Besson, Karge et Langhoff, Schleef, Tragelehn, Gosch, Dresen, Brasch, Sarah Kirsch, Kunze, Künert etc... pour ne citer que des noms de metteurs en scène et d'auteurs. Besson, Karge et Langhoff passent à l'Ouest : RFA, Suisse, France. Heiner Müller, revenu des Etats-Unis, reste à Berlin-Est.

Ruth Berghaus le convainc, afin qu'il ne perde pas son emploi et son salaire au Berliner Ensemble, d'écrire une lettre dans laquelle il regrette l'usage que les media de l'Ouest ont fait de cette pétition. Il perdra néanmoins son emploi peu après, en même temps que Ruth Berghaus lorsqu'elle sera congédiée du Berliner Ensemble. Mais il sera recueilli par Benno Besson à la Volksbühne. Puis Besson et Karge-

Langhoff partiront ; Müller restera ainsi que Fritz Marquardt. En 1982, il met en scène (avec Ginka Tscholakova) « son » *Macbeth* à la Volksbühne : Ulrich Mühe et Corinna Harfouch feront leurs débuts berlinois dans ce spectacle. Je me souviens de la représentation à laquelle j'ai assisté. A la fin du spectacle seules 5 ou 6 personnes applaudissaient à l'orchestre : les invités étrangers de l'auteur. Les autres spectateurs de l'orchestre étaient « en mission » : membres de la FDJ (Freie Deutsche Jugend) ou employés de la municipalité de Berlin, ils étaient là pour ne pas applaudir afin que la pièce soit rapidement retirée de l'affiche. Les spectateurs des balcons, en revanche, étaient enthousiastes.

Si l'on veut appréhender la singularité du parcours de Heiner Müller, il faut renoncer aux considérations générales et unilatérales sur l'utopie et autres chimères globalisantes. Il faut identifier en quoi les choix artistiques, politiques et de carrière de Heiner Müller se distinguent de ceux de ses amis et collègues. Le « cas Müller » ne relève pas de la sociologie de l'artiste de RDA en général. La singularité de son parcours tient à deux phénomènes : premièrement, il a su faire de son séjour aux Etats-Unis un « moment artistique et littéraire », deuxièmement, il rentre à Berlin-Est quand les autres s'en vont. Et s'il reste quand d'autres s'en vont, c'est peut-être parce qu'il dispose d'une position de repli, d'un « espace littéraire » et matériel où se retirer. (à suivre)

Jean Jourdeuil Metteur en scène, traducteur et auteur, Jean Jourdeuil est un « outsider » du théâtre français. Dans les années 70-80, en tant que traducteur, « dramaturge » et metteur en scène, il a contribué à faire connaître Heiner Müller. Il vient de mettre en scène *Philoctète* de Müller, dans une scénographie de Mark Lammert. Il enseigne à l'Université de Paris X-Nanterre. Tous les textes du *focus* sont des traductions de Jean Jourdeuil.









**SAISON CUT 09/10**

**L'ÉQUIPE GRÜ / Direction:** Maya Bösch et Michèle Pralong **Administration:** Olivier Stauss **Assistanat de direction:** Karine Strescher **Communication et presse:** Charlotte Jacquet **Relations publiques:** Laure Chapel **Billetterie et secrétariat:** Lone Olsen **Web-design:** Fabio Visone **Directeur technique:** Jean-Michel Broillet **Technique:** Iguy Roulet **Apprentissage:** Ronaldo Verly

**Design:** Pablo Lavalley / c'est à voir **Crédits photo:** FEDERAL / Régis Golay **Remerciements:** Boxing club genevois / Adeel, Aristide, Daniel, Jack, Kahled, Ornella, Pierre, Samir, Sandra, Vanessa / 5 rue du village-Suisse, 1205 Genève

**Responsable publication:** Michèle Pralong **Ont contribué à ce numéro:** Michèle Pralong, Maya Bösch, Mari- Mai Corbel, Francine Wohnlichl, Jean Jourdheuil, Bernard Schlurick, Timo Kirez, Isabelle Ost **Relecture:** Michèle Pralong, Charlotte Jacquet, Lone Olsen, Timo Kirez **Traduction:** Timo Kirez

**Théâtre du Grütli** 16, rue du Général-Dufour, 1204 Genève / t +41 (0)22 328 98 68 / f +41 (0)22 328 95 41 / info@grutli.ch

Le Théâtre du Grütli est subventionné par le Département de la Culture de la Ville de Genève et bénéficie du soutien du Département de l'Instruction publique du Canton de Genève.

# COGITO, ER

[www.grutli.ch](http://www.grutli.ch)