Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

4 | Automne 2016
Médée à l'opéra

La « survivance » du mythe de Médée dans *Médée-matériau* de Heiner Müller

Florence Baillet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1290>

DOI : 10.4000/skenographie.1290

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 73-82

ISBN : 978-2-84867-584-8

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Florence Baillet, « La « survivance » du mythe de Médée dans *Médée-matériau* de Heiner Müller », *Sken&graphie* [En ligne], 4 | Automne 2016, mis en ligne le 05 juillet 2017, consulté le 02 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1290> ; DOI : 10.4000/skenographie.1290

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Presses universitaires de Franche-Comté

La « survivance » du mythe de Médée dans *Médée-matériau* de Heiner Müller

Florence Baillet

- 1 Nous souhaitons nous pencher sur le texte de Heiner Müller, « Médée-matériau »¹, qui a servi de point de départ à l'opéra *Medeamaterial* de Pascal Dusapin, chorégraphié par Sasha Waltz et présenté dans le spectacle *Medea* au Théâtre des Champs-Élysées les 9 et 10 novembre 2012² : nous nous proposons d'aborder cette œuvre müllérienne en empruntant le terme de « survivance » (*Nachleben*) à l'historien de l'art allemand Aby Warburg, lequel a cherché à cerner de la sorte ce qui nous parvenait de l'Antiquité, à travers les siècles³. À la lumière du spectacle *Medea*, il nous a semblé en effet intéressant de reconsidérer le texte de Müller en nous appuyant sur la pensée de Warburg, dans la mesure où cette dernière a déjà été mobilisée au sujet de la danse moderne et contemporaine, notamment dans les travaux de recherche de Gabriele Brandstetter⁴. Il s'agirait ainsi de souligner les apports que sont susceptibles de fournir l'histoire de l'art et les études visuelles à la recherche müllérienne, voire plus généralement aux études théâtrales.

Réécriture et « survivance »

- 2 Le terme consacré, habituellement utilisé pour désigner ce que Müller reprend des mythes antiques, est celui de « réécriture »⁵. De fait, « Médée-matériau », qui est en réalité le volet central d'un triptyque intitulé *Rivage à l'abandon Médée-Matériau Paysage avec Argonautes*, comprend lui-même plusieurs strates d'écritures, puisqu'il a été rédigé et remanié à plusieurs reprises par l'auteur dramatique entre 1949 et 1982. De plus, Müller y cite et y varie à sa manière différents textes, à la fois la *Médée* d'Euripide, celle de Sénèque ou encore, pour le XX^e siècle, celle de Hans Henny Jahnn⁶. Comme à l'accoutumée chez l'écrivain est-allemand et comme dans ses autres œuvres inspirées de l'Antiquité (qu'il

s'agisse de Philoctète, d'Héraclès ou d'Edipe), le texte dramatique, multipliant les références intertextuelles, semble s'inscrire ainsi dans une lignée d'écritures et de réécritures.

- 3 Il paraît cependant nécessaire de préciser les modalités de la réécriture müllérienne des mythes grecs. En particulier, il ne s'agit pas pour Müller d'utiliser les masques antiques afin de passer en quelque sorte en contrebande, sur le mode de l'allégorie ou de la pièce à clé, des questionnements concernant la RDA, qu'il ne pourrait dire que par le biais d'une telle réécriture, en raison de la censure⁷. Dans un entretien de 1984, il s'opposera nettement à une pareille interprétation, expliquant qu'en aucun cas, son « appropriation de l'Antiquité n'aurait relevé d'un mouvement de fuite » ou de l'idée « qu'une allégorisation serait nécessaire » : « Je n'arrive de toute façon pas à faire ce genre de choses, à habiller à la mode antique un problème actuel⁸. » Müller a pour sa part décrit, dans un texte de 1988 intitulé « Shakespeare une différence », la manière dont il puise dans les mythes de l'Antiquité, en les qualifiant d'« agrégat[s] », qui « transporte[nt] de l'énergie »⁹. Dans les pages de son autobiographie *Guerre sans bataille* consacrées à la pièce *Rivage à l'abandon Médée-Matériau Paysage avec Argonautes*, il parle en outre de ces mêmes mythes en termes d'« expériences collectives coagulées »¹⁰, autrement dit condensées, intensifiées. De fait, au moment où il termine la rédaction de « Médée-matériau », au début des années 1980, l'écrivain est-allemand est avant tout à la recherche de potentielles sources de révoltes, dont il voit des germes possibles notamment dans les pays en voie de développement, comme autant de forces susceptibles selon lui d'interrompre la continuité d'une histoire qui, en RDA, se serait figée, pétrifiée. Or sur le mode de la « survivance » de l'Antiquité, c'est justement la transmission et la reprise d'une énergie, en l'occurrence d'un affect intensifié que décrit Warburg, en utilisant l'expression de « formule de pathos » (*Pathosformel* en allemand) : d'après cet historien de l'art, il faut rechercher dans la tragédie antique, voire dans les transes orgiaques, en adoptant une perspective d'anthropologie culturelle, « la frappe qui a imprimé dans la mémoire les formes expressives des émotions les plus profondes, pour autant qu'elles peuvent se traduire gestuellement, avec une intensité telle que ces engrammes d'une expérience passionnée survivent comme patrimoine [...] gravé dans la mémoire et déterminent exemplairement les contours de la main de l'artiste quand les valeurs suprêmes du langage gestuel cherchent à prendre forme et à paraître au grand jour par la voie de la création artistique »¹¹.
- 4 Il nous semble que le « Médée-matériau » de Müller relève d'une conception analogue de la « survivance » de l'Antiquité, autrement dit non pas tant la réécriture de quelque histoire ou mythe que la résurgence d'une charge émotive, la revenance d'une cristallisation sensible. Il est vrai que Warburg repère de pareilles survivances avant tout dans les compositions visuelles, mais c'est bel et bien autour d'un matériau pulsionnel que se condense le texte « Médée-matériau » si compact de Müller, lequel écrivit également, en 1974, sous le titre « Medeaspiel », de manière symptomatique, une pantomime autour de la figure de Médée. Et ce sont bien ces « traces » de l'Antiquité sous la forme de gestes intensifiés que déploie la chorégraphie de Sasha Waltz lors du spectacle *Medea*, en débutant le spectacle par la vision de bas-reliefs antiques dont la gestuelle figée, tout à coup, s'anime, prend vie, ou encore en faisant ressurgir sur la scène, dans le tournoiement des vêtements et les tourbillons des cheveux emportés par le vent violent et par la danse, l'image dionysiaque d'une Médée « ménade » infanticide.

Contre la conception de « l'héritage », pour une autre appréhension de l'Antiquité

- 5 En s'emparant de la sorte de l'héritage antique, en proposant une vision pulsionnelle et passionnelle de l'histoire, l'auteur dramatique est-allemand qu'était Müller accomplissait lui-même un geste radical, une rupture, par rapport à la réception de l'Antiquité tolérée en RDA, selon la ligne officielle, et à la conception de l'histoire qui lui était liée. Le régime est-allemand mettait en effet l'accent sur l'héritage classique, par conséquent sur une Antiquité à la Winckelmann, placée par les Lumières puis par le classicisme weimarien sous le signe de la beauté idéale et de l'harmonie : la RDA pouvait ainsi, d'une part, revendiquer sa légitimité et son identité en se présentant comme l'héritière de ce patrimoine et, d'autre part, affirmer une représentation de l'histoire linéaire, progressant vers son *telos*, vers l'harmonie et la société idéale qu'était censé incarner au bout du compte le socialisme réel¹². Or toute l'œuvre müllérienne s'emploie à interrompre cette continuité d'une prétendue filiation, autrement dit à opérer le démontage d'une pareille vision du temps historique et de « l'héritage » (*Erbe*). Là où Lessing, en 1769, avait traduit, dans sa *Dramaturgie de Hambourg*, les effets produits par la tragédie selon Aristote, *eleos* et *phobos*, respectivement par la « pitié » (*Mitleid* en allemand) et la « crainte » (*Furcht* en allemand), Müller refuse la version adoucie proposée par l'homme des Lumières et réintroduit la notion de « terreur », d'« effroi » (*Schrecken*)¹³, notamment en plaidant, dans un entretien daté de 1981, pour une « pédagogie de l'effroi » au théâtre : « Jamais encore un grand nombre d'hommes n'a appris quelque chose sans effroi, sans choc¹⁴. »
- 6 Le texte « Médée-matériau » présente en ce sens, en quelques cinq ou six pages, sous une forme extrêmement ramassée et donc de manière d'autant plus percutante, voire violente, l'enchaînement des crimes commis par Médée : son frère a été « dépecé » de ses propres mains, ainsi qu'elle le décrit elle-même, tandis que la nouvelle épouse de Jason se retrouve « en flammes », puisque sa robe de jeune mariée, offerte par sa rivale, la transforme en « torche nuptiale »¹⁵. À ses enfants, Médée va en outre jusqu'à reprendre la vie qu'elle leur a donnée : « Je veux de mon cœur vous arracher vous / La chair de mon cœur Ma mémoire Mes chéris / Le sang de vos veines rendez-le moi / Réintégrez mon corps vous entrailles¹⁶ ». Müller dépeint ainsi une histoire cruelle, sans cesse en proie à la destruction et à l'autodestruction¹⁷, si bien que le texte « Médée-matériau » se peuple d'images de sang et de mort, convoquant le corps, omniprésent, dans sa matérialité. Dans les propos de Médée, tout se joue en effet à même la chair et la peau : « Veux-tu boire mon sang Jason [...] Suivant ta trace sanglante du sang des miens [...] Sur la peau rien que ma sueur [...] Voici l'or de Colchide qui obstrue les pores de sa peau / Plante dans sa chair une forêt de couteaux¹⁸. » Avec le bruit et la fureur envahissant la scène, c'est par ailleurs le cri, le langage non articulé, qui fait irruption dans « Médée-matériau » : « Les cris des écorchés [...] La voici qui crie Avez-vous des oreilles pour ce cri / Ainsi criait la Colchide quand vous étiez dans mes entrailles / Elle crie toujours Avez-vous des oreilles pour ce cri [...] Qu'avez-vous à crier¹⁹. » Et Médée d'ajouter à la fin de son monologue, après qu'elle a multiplié les comparaisons animales : « Ça aboie couine siffle²⁰. » Le fil que Müller s'emploie à renouer avec l'Antiquité est par conséquent bel et bien celui du « pathos », au-delà ou en deçà du « logos ».
- 7 Pareil théâtre se placerait alors sous le signe de la présence éprouvée tout autant que de la représentation élaborée. De fait, le monologue de Médée, qui sombre dans la folie,

n'identifiant pas ses enfants morts, finit par interroger la représentation elle-même, la désignant comme telle, en mentionnant la présence de « comédiens », lesquels ne disparaissent plus complètement derrière leur rôle : « Qui êtes-vous Qui vous a / Revêtus du corps de mes enfants [...] Des comédiens voilà ce que vous êtes²¹. » Müller convoque en somme l'Antiquité à la façon d'un symptôme, susceptible d'émerger de nouveau, tel un retour du refoulé : non pas quelque objet mort d'un passé achevé à figurer, mais, selon le modèle warburgien, la puissance encore agissante d'une « survivance », dont on (re)fait l'expérience, d'une manière à chaque fois singulière, au présent. Face au modèle historique téléologique et linéaire qu'imposait le discours officiel du régime est-allemand, l'histoire, telle que Müller l'envisage, relève, au contraire, d'un temps des plus complexes, une temporalité hétérogène, qui se tisse à partir de résurgences et d'anachronismes, si bien que le théâtre müllérien est souvent peuplé de fantômes. On notera que le monologue « Médée-matériau » se présente lui-même sur le mode de la remémoration, témoignant de la hantise du passé dans le présent : Médée s'adresse à la nourrice, pour sa part habitée par « les fantômes de sa jeunesse »²², puis, à Jason, avant d'égrener son histoire, les différents meurtres qu'elle commet et qui semblent, de la sorte, s'accomplir, sous nos yeux, alors qu'elle paraît, là aussi de manière quasi performative, perdre la raison. Dans ce récit entremêlant les temps, le passé, le présent et le futur, l'« héritage » de l'Antiquité, pour la civilisation occidentale, loin d'être scellé, poursuit son travail, sous nos yeux.

La révolte de Médée : des « affects intensifiés »

- 8 Müller appréhendait en fait l'Antiquité à travers le prisme d'un ouvrage particulier, celui de l'historien anglais George Thomson, intitulé *Eschyle et Athènes* et paru en 1957 en RDA²³. Est dépeinte dans ce livre la mise en place, au sein du monde grec au VI^e siècle avant J.-C., des fondements de la culture occidentale, soit d'un nouveau type de rationalité, qui reposerait sur le calcul et la pure abstraction (avec une scission entre théorie et pratique), et qui survivrait, d'une manière ou d'une autre, jusqu'à nos jours²⁴. Thomson avait élaboré son interprétation de l'Antiquité dans la mouvance de l'ouvrage de Max Horkheimer et Theodor Adorno, *La Dialectique de la Raison*, paru en 1947, qui effectuait une critique de la rationalité occidentale, notamment de la « raison instrumentale », et montrait comment le projet des Lumières, visant l'émancipation et le progrès d'une humanité affranchie du mythe et de la pensée magique, était susceptible de régresser, se retourner en son contraire et de sombrer dans la barbarie. Or pour Müller, le mythe de Médée témoignerait justement d'une pareille « dialectique de la raison » : dans « Médée-matériau », Médée, la magicienne, a été utilisée, instrumentalisée par Jason, le conquérant, le colonisateur, qui l'a poussée à trahir les siens, « la Colchide [sa] patrie²⁵ ». Comme le personnage d'Ulysse dans la pièce *Philoctète* de Müller, Jason est à l'image d'une rationalité calculatrice et réifiante : « Pour un frère je t'ai donné deux fils²⁶ » répond-il, en guise de compensation, à Médée, laquelle n'a de cesse de souligner la mort de son frère. Les phrases de Médée « Tu me dois un frère Jason » et « Veux-tu les ravoir tes fils » reviennent alors comme un refrain, témoignant d'une dette impossible à combler et dénonçant de la sorte les calculs de Jason²⁷.
- 9 La Médée de Müller, qui se trouve au cœur de *Rivage à l'abandon Médée-Matériau Paysage avec Argonautes* et est quasiment la seule à prendre la parole dans le volet central de « Médée-matériau », tente alors de se libérer de l'emprise de Jason. Elle s'efforce en effet

d'affirmer son identité, sa voix, par le biais de cette parole monologuée, dans la réitération du pronom personnel de la première personne : « Tout en moi est à toi instrument tout entière [...] / Moi ta chienne ta putain moi / Moi barreau sur l'échelle de ta gloire » déclare-t-elle au début de sa longue tirade pour revendiquer à la fin « Je suis Médée » (citant au passage Sénèque), même s'il s'agit d'une Médée morcelée, relevant d'une humanité qu'elle veut « déchirer en deux »²⁸. Le monologue de Médée suit le mouvement de cette émancipation, qui s'effectue dans la violence et dans le sang, alors qu'a été détruit le voile d'illusion l'empêchant jusque-là de réellement voir : « Aveugle à cette vision sourde aux cris / J'étais jusqu'à ce que tu aies déchiré le filet / Tissé de mon et de ton plaisir / Qui était notre demeure à présent mon exil »²⁹. Le déchaînement des crimes, la terreur que sème Médée, la barbare, dans la suite du monologue, est donc chez Müller l'indice de la révolte d'une opprimée ou encore d'une « colonisée ». La part du mythe, méprisée par la rationalité que figure Jason, fait retour, mais un retour terrifiant, témoignant de la face cachée de la conquête de Jason, tout comme des monstres qu'est en définitive toujours susceptible de produire l'histoire de la rationalité occidentale, depuis son origine. Or le terme de « survivance », selon Aby Warburg, permet justement de désigner l'impureté fondamentale d'une histoire, qui doit également prendre en compte, au-delà de l'ordre symbolique, au-delà des significations, ses forces « obscures », ce que Nietzsche, auquel se réfèrent Warburg tout comme Müller, avait nommé « pathos », « pulsion » (*Trieb*) ou encore « affect »³⁰. Ce sont ces resurgissements et métamorphoses, au cours de l'histoire, d'affects intensifiés, de « résidu symbolisé de réactions corporelles primitives »³¹, que Warburg observe dans la migration de gestes d'une œuvre d'art à l'autre. C'est la même symptomatologie psychique que Müller semble mettre en œuvre dans son théâtre, quand il re-saisit le mythe de Médée sous une forme condensée, exacerbée, mettant l'accent sur l'intensité des formes symboliques.

- 10 De la figure antique de Médée, Heiner Müller ne reprend donc pas tant, dans son texte « Médée-matériau », une histoire à raconter qu'une énergie de révolte, s'inscrivant dans le corps et ses gestes, ce que peut particulièrement mettre en lumière un spectacle tel que celui de *Medea* de Pascal Dusapin et Sasha Waltz, par le biais de la musique et de la danse. Si la Médée müllérienne est entre tous les fronts, si elle a trahi les siens et est à présent trahie, elle se libère ce faisant de tous les liens, afin d'interrompre la continuité du même, dans la douleur, tel un invraisemblable prix à payer pour son soulèvement : elle franchit alors toutes les limites, sondant également celles de la représentation. Et Médée de clamer au sujet de sa rivale, en insistant sur la dimension de performance : « Sur son corps à présent j'écris mon spectacle »³². De fait, en-deçà ou au-delà de toute réécriture et de toute sémiotisation, ce théâtre müllérien se veut avant tout une pratique, une expérience proprement tragique, un symptôme, lequel serait à définir, selon Jacques Lacan, comme « un symbole sur le sable de la chair »³³. En renouant avec la Médée de l'Antiquité, « Médée-matériau » reprend ainsi le fil du pathos éprouvé, sur le mode, donc, de la « survivance ».

NOTES

1. Heiner MÜLLER, *Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes*, traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzing, in Heiner MÜLLER, *Germania Mort à Berlin*, Paris, Minuit, 1985, p. 9-22 et en particulier p. 10-17 pour « MÉDÉE-MATÉRIAU » (noté désormais MM). Nous citerons la pièce de Müller à partir de cette traduction française. Pour l'édition allemande : Heiner MÜLLER, *VERKOMMENES UFER MEDEAMATERIAL LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN*, in : Heiner MÜLLER, *Die Stücke 3, Werke 5*, édité par Frank Hörnigk, Francfort/Main, Suhrkamp, 2002, p. 71-84, en particulier p. 74-80 pour « MEDEAMATERIAL LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN » (noté désormais MLA).
2. L'opéra de Pascal Dusapin, *Medeamaterial*, a été créé le 13 mars 1992 à Bruxelles, tandis que la création de la chorégraphie de Sasha Waltz a eu lieu le 23 mai 2007 à Luxembourg.
3. Cf. Aby WARBURG, « Dürer und die italienische Antike » (1905), in : Aby WARBURG, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, Gesammelte Schriften I.2*, édité par Horst Bredekamp (et alii), Berlin, Akademie Verlag, 1998, p. 443-449.
4. Gabriele BRANDSTETTER, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Francfort/Main, Fischer, 2000.
5. Jean-Marie Piemme avait ainsi qualifié Heiner Müller de « récrivain ». Cf. Jean-Marie PIEMME, « Müller donc, récrivain », in : *Didascalies*, n° 7, décembre 1983, p. 49-53.
6. Rappelons que la *Médée* d'Euripide date de 431 avant J.-C. et celle de Sénèque de 60-65 après J.-C., tandis que la *Médée* de Jahn parut en 1926.
7. Si la censure n'existait pas officiellement en RDA, elle n'en prenait pas moins, en réalité, différentes formes, dont notamment, pour la publication d'une œuvre, une soi-disant « procédure d'autorisation de l'impression » [*Druckgenehmigungsverfahren*].
8. « Theater nach Brecht. Gespräch mit Heiner Müller » (1984), in : Heiner MÜLLER, *Gespräche 1965-1987, Werke 10*, édité par Frank Hörnigk, Francfort/Main, Suhrkamp, 2008, p. 298-317. Ici, p. 304. Quand une édition française n'est pas indiquée, les traductions des citations allemandes sont effectuées par nos soins.
9. Müller propose en effet la définition suivante du mythe : « L'irruption du temps dans le jeu constitue le mythe. Le mythe est un agrégat, une machine, sur laquelle peuvent toujours être branchées de nouvelles machines, d'autres machines. Il transporte l'énergie ». Cf. Heiner MÜLLER, « Shakespeare eine Differenz » (1988), in : Heiner MÜLLER, *Schriften, Werke 8*, édité par Frank Hörnigk, Francfort/Main, Suhrkamp, 2005, p. 334-337. Ici, p. 336. Au sujet des références müllériennes à l'Antiquité, nous nous appuyons en particulier sur les travaux de Wolfgang Emmerich : Wolfgang EMMERICH, « Griechische Antike », in : Hans-Thies LEHMANN, Patrick PRIMAVESI (dir.), *Heiner Müller Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2003, p. 171-178.
10. Heiner MÜLLER, « Verkommenes Ufer », in : Heiner MÜLLER, *Eine Autobiographie, Werke 9*, édité par Frank Hörnigk, Suhrkamp, Francfort/Main, 2005, p. 250-253. Ici, p. 251.
11. Nous citons la traduction de Pierre Rusch, telle qu'elle est reprise dans l'ouvrage de Georges Didi-Huberman consacré à Aby Warburg. Cf. « Introduction à l'atlas *Mnémosyne* », traduit par Pierre Rusch, in : *Trafic*, n° 9, 1994, p. 39-49 et Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Paris, 2002, p. 240-241. Il s'agit d'un passage extrait de l'introduction au projet *Mnémosyne* d'Aby Warburg, en 1929 : Aby WARBURG, « Einleitung zum Mnemosyne-Atlas », in : Ilsebill Barta FLIEDL, Christoph GEISSMAR (éd.), *Die*

Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, Salzburg/Vienne, Residenz-Verlag, 1992, p. 171-173.

12. Cf. Wolfgang EMMERICH, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Berlin, Aufbau, 2009 (4^e édition), p. 84 et suivantes.

13. Au sujet du débat sur la traduction des deux termes d'Aristote *eleos* et *phobos*, on pourra lire l'article suivant : Wolfgang SCHADEWALDT, « Furcht und Mitleid. Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes », in : Matthias LUZERKE, *Die aristotelische Katharsis*, Hildesheim, Olms, 1991, p. 246-288.

14. Heiner MÜLLER, « Ich muß mich verändern, statt mich zu interpretieren » (1981), in : Heiner MÜLLER, *Gespräche 1, Werke 10*, édité par Frank Hörnigk, Suhrkamp, Francfort/Main, 2008, p. 153-157. Ici, p. 154.

15. MM, p. 13 et 15 / MLA, p. 76 et 78.

16. MM, p. 16 / MLA, p. 79.

17. Ce geste d'anéantissement de sa descendance, de négation de sa propre création, est aussi celui d'Ophélie dans *Hamlet-machine*, texte de Müller datant de 1977, dans lequel Ophélie déclare : « Je change le lait de mes seins en poison mortel. Je reprends le monde auquel j'ai donné naissance. J'étouffe entre les cuisses le monde auquel j'ai donné naissance. » Cf. Heiner MÜLLER, *Manuscrits de Hamlet-machine. Transcriptions-traductions*, traduit par Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzingen, Paris, Minuit, 2003, p. 157.

18. MM, p. 11, 12 et 15 / MLA, p. 75, 76 et 78.

19. MM, p. 12, 15 et 16. / MLA, p. 76, 78 et 79.

20. MM, p. 17 / MLA, p. 80.

21. MM, p. 17 / MLA, p. 79.

22. MM, p. 11 / MLA, p. 75.

23. Cf. Wolfgang EMMERICH, « Griechische Antike », in : Hans-Thies LEHMANN, Patrick PRIMAVESI (dir.), *Heiner Müller Handbuch*, op. cit. Ici, p. 173.

24. Voir l'article mentionné dans la note précédente. Au sujet de la révolte de Médée müllérienne, nous renvoyons également (entre autres) aux travaux suivants : Nobert Otto EKE, « Archäologie der Revolte : 'Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten' », in : Norbert Otto EKE, *Heiner Müller - Apokalypse und Utopie*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1989, pp. 190-225 ; Sue-Ellen CASE, « Medea », in : Hans-Thies LEHMANN, Patrick PRIMAVESI (dir.), *Heiner Müller Handbuch*, op. cit., p. 256-260.

25. MM, p. 12 / MLA, p. 76.

26. MM, p. 12 / MLA, p. 75.

27. *Ibid.*

28. MM, p. 12, 17 et 16 / MLA, p. 75, 80 et 79.

29. MM, p. 12 / MLA, p. 76.

30. Cf. Georges DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 152.

31. *Ibid.*, p. 235.

32. MM, p. 15 / MLA, p. 78.

33. C'est ainsi que Lacan définit le symptôme hystérique ; cf. Jacques LACAN, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 280.