

LEMONNIER-LEMIEUX, Anne

Médée. Voix de Christa Wolf : présentation

ARTICLE

Médée. Voix (1996) est le premier roman publié par Christa Wolf après qu'en 1990, date de parution de *Ce qu'il reste*, elle s'est retrouvée au cœur de la plus virulente polémique littéraire de l'après RDA. Le public attend alors d'elle un grand roman sur la réunification allemande, et la critique affiche parfois sa déception : que vient faire le mythe de *Médée* dans cette époque de grands bouleversements nationaux ? Pourtant, *Médée* est bien un roman de l'époque, mais d'une époque finissante : il arrive après plusieurs décennies d'une vie littéraire est-allemande originale, au sein de laquelle en particulier la réécriture des mythes et la redécouverte des romantiques de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle ont permis d'articuler des problématiques contemporaines. Comme *Cassandra* (1983), *Médée* parle bien des temps présents : de la ruine publique d'une réputation attaquée par les calomnies, d'un État bâti sur la mort et le mensonge, de la difficulté de résister et des qualités qu'il faut pour endurer le rôle de bouc émissaire, sujets qui ne peuvent manquer de préoccuper Christa Wolf depuis les attaques contre *Ce qu'il reste*. En revanche, de *Cassandra* à *Médée*, une différence essentielle se fait jour : la dimension utopique, qui conférait à *Cassandra* des accents encore pleins d'une forme d'espérance, disparaît presque entièrement dans *Médée*, pour laisser place à une rage et une malédiction finales qui engloutissent tout. Or, cette dimension utopique incluait le rêve communautaire, un rêve imprégné de pensée marxiste : un projet de société qui permettrait à chacun d'être soi-même, conciliant individualité et collectivité.

Le roman, qui fait alterner la voix de Médée avec celles d'autres protagonistes, revisite le mythe de Médée tel qu'il s'est transmis depuis Euripide. S'appuyant sur des versions antérieures du mythe, dans lesquelles Médée ne tuait pas ses enfants, Christa Wolf en garde les faits marquants, mais leur donne des explications différentes. Médée n'a pas volé la Toison ni quitté la Colchide par amour pour Jason, mais pour des raisons politiques, parce qu'elle n'accepte pas que le vieil Aïétès, son père, ait sacrifié son fils Absyrtos pour rester sur le trône. Elle ne jalouse ni ne tue Glaucé, la fille malade du roi de Corinthe, Créon : elle lui prodigue au contraire des soins bienveillants et s'inquiète du désespoir où la plongent les mensonges au milieu desquels elle vit, qui provoqueront son suicide. Elle ne tue pas ses enfants, mais les confie aux prêtresses d'Héra ; c'est la population de Corinthe qui les met à mort. Cette réécriture aboutit à faire de *Médée* un grand roman sur la falsification des faits et le mensonge d'État.

La peinture de la communauté, au sens de la cité, est de ce fait marquée au sceau de la dénonciation. Car la communauté officiellement présentée comme harmonieuse par le pouvoir de Corinthe est une fiction, pire : une falsification. Mais est-ce la seule forme de communauté présente dans le roman ? L'ancienne Colchide en est une autre, portée par d'autres valeurs. Le cercle autour d'Oistros et d'Aréthuse, les femmes regroupées par Arinna à l'extérieur, encore les Colchidiens en exil à Corinthe en proposent d'autres formes encore. Il en ressort que la communauté est loin d'être dans ce roman un concept

simple, par lequel on pourrait supposer qu'est désigné l'ensemble de la cité où évoluent les personnages. Il y a ici de multiples communautés, des communautés factices, d'autres plus sincères, et peut-être encore le rêve utopique d'une vraie communauté, comme on l'examinera. Quant à la solitude, elle n'est pas toujours non plus l'antithèse de la communauté : on verra que, marque de l'ultime fidélité à l'idéal communautaire, elle en est parfois le dernier lieu, le dernier refuge.

Les notions de sujet et de communauté dans l'œuvre antérieure de Christa Wolf

Comment être soi : l'avènement du sujet comme enjeu essentiel

S'il est une question qui traverse toute l'œuvre de Christa Wolf, c'est bien la question du sujet, du "je", de sa possibilité, de son avènement, de sa pérennité, de son déploiement, dans un contexte de société qui, au contraire, entrave son émergence. Comment parvenir à être soi, comment faire advenir les talents que l'on recèle, quand le monde, autour de soi, y est hostile, voilà la tension qui habite ses personnages principaux : Rita Seidel qui, dans *Le ciel partagé* (1963), refuse, par adhésion à l'idéal communiste, de suivre l'homme qu'elle aime à l'Ouest ; Christa T., jeune femme talentueuse, qui, dans le roman éponyme (1968), se meurt en RDA d'une leucémie après avoir échoué à devenir l'écrivaine qu'elle aurait pu être ; les poètes Karoline von Günderode et Heinrich von Kleist, figures centrales de *Aucun lieu. Nulle part* (1979), dont les suicides en 1806 et 1811 mettent en lumière l'hostilité de l'Allemagne de cette époque à l'égard des génies novateurs ; Cassandre (1983), qui est seule à voir advenir la défaite de Troie, sans pouvoir partager son savoir avec sa cité ; Ellen, qui se retire dans le Mecklembourg, pour tenter de réparer dans un cercle d'amis les blessures que lui ont infligées des différends politiques dont le roman *Scènes d'été* (rédigé à la fin des années 1970, mais publié en 1987) laisse entrevoir la violence ; et enfin Médée, bouc émissaire d'une société patriarcale qui se méfie des talents d'une femme indépendante.

Ces quelques exemples suffisent pour laisser entrevoir que la solitude, chez Christa Wolf, n'est jamais une finalité, un bien auquel on aspirerait ; ce n'est jamais non plus un état existentiel, nourri de la constatation que l'expérience individuelle serait impartageable. Non, c'est au contraire toujours le résultat d'une tension insoluble entre le personnage et le monde dans lequel il évolue, un monde dominé par l'exercice d'un pouvoir qui contraint les êtres à des adaptations mortifères.

Les mondes clos de Christa Wolf : société ou communauté ?

Ce monde doit-il être qualifié de "communauté", par opposition à la notion de "société" qui désignerait un monde plus ample ? La notion de "société", dans le monde communiste d'où Christa Wolf est issue, était associée à un mouvement dialectique résultant de l'avènement du prolétariat et de la lutte des classes, dont le rôle était de transformer la société bourgeoise en société communiste, égalitaire, sans classes. Officiellement atteint en RDA, cet état de "socialisme réellement existant", pour reprendre la phraséologie gouvernementale, était donc censé réaliser une aspiration à l'égalité, la fraternité, la liberté, que traduit généralement le concept de "communauté". La taille réduite des univers dans lesquels évoluent les personnages de Christa Wolf accreditte d'ailleurs cette idée qu'ils se rapprochent plus d'une communauté que d'une société, qu'il s'agisse de la RDA (*Christa T.*, *Scènes d'été*, *Ce qu'il reste*), des principautés allemandes autour de 1800 (*Aucun lieu. Nulle part*), des cités de Troie (*Cassandre*) ou de Corinthe (*Médée. Voix*). Ces communautés restreintes sont-elles censées illustrer l'idéal marxiste de la société sans classes ?

Il n'en est rien, bien sûr, même si la notion de "classe" leur semble a priori étrangère. Mais Christa Wolf s'intéresse surtout au pouvoir inamovible et destructeur qui règne sur ces "sociétés", qu'on peut aussi appeler plus précisément des "communautés institutionnelles", en raison de leur caractère réduit et clos sur lui-même. Ces communautés institutionnelles

présentent toutes des caractéristiques qui les apparentent au monde féodal, que ce soit en raison de leur immobilisme peu dialectique, de la manière personnelle dont le pouvoir s'y exerce, ou encore de la prépondérance des interactions à échelle humaine : Heiner Müller avait d'ailleurs employé, pour qualifier le régime est-allemand, le terme de "Feudalsozialismus" ("féodalsocialisme"),^[1] dont on peut se demander s'il ne s'applique pas à toutes les formes de communauté institutionnelle chez Christa Wolf.

Or, cette communauté institutionnelle de type féodal est dépeinte dans ses romans non comme une communauté fraternelle, mais comme un monde où l'individu ne peut pas épanouir librement ses talents. Il y est au contraire aux prises avec un pouvoir d'autant mieux installé qu'aucune dialectique historique n'est censée venir le déloger. Il en résulte que ce qui, à première vue, peut apparaître comme la réalisation d'un communisme idéal, se révèle à l'examen un monde de type féodal habité de violentes tensions dont l'épicentre est un pouvoir prêt à tout pour se maintenir, recourant au meurtre, usant de manipulations et de mensonges, pratiquant l'ostracisation de ceux qui lui résistent. Ce monde n'est pas sans rappeler la RDA, régime d'occupation soviétique, dont l'immobilisme s'appuyait sur un réseau d'espionnage, de désinformation et de manipulation particulièrement développé, celui de la Staatssicherheit, et une politique d'expulsion qui n'a cessé de prendre de l'ampleur à partir de l'affaire Biermann en 1976 : on ne compte plus, entre 1976 et 1989, le nombre des artistes dont le pouvoir est-allemand s'est débarrassé en les laissant passer à l'Ouest, phénomène d'exil qui a gagné finalement l'ensemble de la population à l'été 1989 et abouti le 9 novembre à la chute du Mur.

À l'idéal de communauté fraternelle tel que l'idéologie communiste le dépeignait, s'est donc substitué en RDA une communauté institutionnelle bien différente. Le discours est-allemand officiel, celui d'une harmonieuse communauté sans classes, n'était qu'une fiction : l'obsession de Médée pour la vérité reflète sans doute la passion de Christa Wolf pour démasquer l'imposture du communisme institutionnel. Dans cette communauté institutionnelle de type socialiste, la hiérarchie des rapports sociaux était en outre déterminée par la plus ou moins grande proximité par rapport au centre du pouvoir, comme l'a analysé Pierre Bourdieu.^[2] Ce trait, qui ressortit aux caractéristiques des mondes féodaux, se retrouve dans certains romans de Christa Wolf : *Cassandra* et *Médée* sont toutes deux des filles de roi, elles appartiennent à la sphère du pouvoir. Dans ce contexte, la question de l'articulation de l'individu et de la communauté devient une question de rapport entre l'individu et ce pouvoir de type féodal, qui entretient la fiction mensongère d'une communauté harmonieuse.

Introduction d'une troisième composante : le pouvoir

Pour analyser la manière dont s'articule chez Christa Wolf le rapport entre solitude et communauté, il faut donc introduire un troisième terme, décisif : le pouvoir. Ceci est d'autant plus important que dans *Médée. Voix*, les personnages entretiennent tous des liens avec lui. Or, l'œuvre entière de Christa Wolf décrit un divorce croissant entre cette sphère de pouvoir et l'idéal communautaire d'inspiration communiste. Dans *Le ciel partagé*, pouvoir et idéal communiste coïncident encore suffisamment pour que Rita Seidel leur sacrifie son amour pour Manfred Herrfurth. Mais à partir de *Christa T.*, les deux cessent de se superposer, et l'affrontement avec les formes délétères du pouvoir en place, affrontement mené au nom d'un idéal communiste et communautaire perdu, s'aggrave au fur et à mesure que croît la notoriété de l'auteur. C'est ainsi qu'on aboutit aux personnages de *Cassandra* (1983) et de *Médée* (1996), directement impliquées dans une confrontation destructrice avec un pouvoir qui fonde leur solitude.

Malgré leur petite taille et leur structure apparemment simple à embrasser d'un seul regard, Troie ou Corinthe ressortissent

donc par certains aspects davantage à un modèle de société proche des sociétés occidentales, où l'individu se bat seul contre des mécanismes d'exclusion qui frappent particulièrement les marginaux, les anormaux, les solitaires, ou, dans ce contexte précis : les utopistes de l'idée communautaire. La solitude devient, dans ce monde hostile, la pierre de touche de la fidélité à l'idéal communautaire bafoué ou perdu. Elle atteste aussi la volonté farouche de coïncider avec soi-même, de ne pas se laisser aliéner par des modèles de comportement factices, destructeurs pour l'intégrité psychique et morale de l'individu. La solitude des personnages de Christa Wolf présente, malgré son caractère imposé, une dimension volontaire. Leur isolement, certes subi parce qu'infligé par un ordre social abhorré, reste tout de même un choix, en ce sens qu'une autre issue était possible : l'adaptation conformiste. Mais celle-ci impose à l'individu de scinder sa personnalité, pour reléguer aux oubliettes la part utopique, à laquelle ressortit l'aspiration à l'idéal communautaire, et ne laisser subsister que la part aliénée au monde social. Le roman *Médée. Voix* présente des exemples de cette adaptation, et la pluralité des monologues intérieurs donne à voir les tensions et divisions intérieures que ces adaptations engendrent. La solitude coïncide toujours soit avec le refus de se renier, soit avec l'adaptation contrainte.

Les trois stades de la communauté : officiel, alternatif, virtuel

Dans ce contexte, que reste-t-il de la communauté ? Ce terme, que chez Christa Wolf on peut rapprocher de celui de "communisme", recouvre, on l'a vu, l'idéal utopique d'un monde amical où chacun peut exercer librement son génie. Christa Wolf s'appuie ici sur un aspect présent dans la pensée de Marx : au penseur de la lutte des classes, elle préfère le pourfendeur de la division du travail, qui prône la réalisation de l'individu au sein d'une communauté fraternelle. De cet idéal, il reste dans *Scènes d'été* le cercle amical réuni dans le Mecklembourg, dans *Cassandra* la petite communauté alternative au bord du fleuve, dans *Médée* le groupe des femmes réunies autour d'Arinna hors de la cité, ou autour d'Aréthuse et Oistros dans les faubourgs de Corinthe. L'idéal communautaire existe donc chez Christa Wolf à divers stades de sa réalisation ou de sa déliquescence. Il peut s'incarner de manière quasi officielle, quand pouvoir et aspiration communautaire coïncident : c'est le cas dans *Le ciel partagé*, où l'idéal communiste se confond avec la société à laquelle Rita Seidel veut œuvrer ; dans *Médée*, cet idéal officiel de communauté trouve à s'incarner dans le souvenir ancien d'une Colchide égalitaire, fraternelle, libre et heureuse.

Mais quand le pouvoir entrave sa réalisation, l'idéal communautaire se replie sur des cercles alternatifs plus privés, plus marginaux : les amis qui se regroupent sur les bords du fleuve dans *Cassandra*, à la campagne dans *Scènes d'été*, ou autour d'Oistros dans *Médée*. Quand enfin le divorce entre le pouvoir et l'idéal communautaire rend sa réalisation impossible, celui-ci prend une forme purement virtuelle : les individus isolés ne sont alors plus réunis que par une communauté d'aspirations qui perdurent au-delà de leur éloignement (*Scènes d'été*), de leur mort (*Christa T.*, *Cassandra*) ou de leur suicide (*Aucun lieu. Nulle part*).

L'intensité variable de l'emprise d'un pouvoir mortifère génère donc trois stades de réalisation du rêve communautaire, qui ne doivent pas être confondus avec la communauté institutionnelle (celle-ci pouvant être la RDA, les principautés allemandes, les cités antiques) : au stade officiel d'un communisme réel succède le stade alternatif des cercles amicaux, puis, quand plus rien n'est possible, le stade virtuel, que conforte l'espérance que ces aspirations trouveront à s'incarner plus tard, ailleurs. Cette communauté virtuelle concerne chez Christa Wolf des personnages en apparence disparates, Christa T., Kleist, Gûnderode, Cassandra, Ellen, mais que rapprochent des valeurs communes : la priorité donnée à la réalisation de chacun, la soif de vérité, l'amitié dans le souci et le soin de l'autre, la fidélité à soi-même. La question que

soulève *Médée*. *Voix* est de savoir si l'aspiration communautaire initiale survit au bannissement final du personnage central.

Biographie orientée de Christa Wolf

La vie de Christa Wolf, née en 1929 à Landsberg-an-der-Warthe en Prusse orientale (aujourd'hui la ville polonaise de Gorzów Wielkopolski) dans une famille de commerçants, a été marquée par de nombreuses ruptures caractéristiques de l'histoire mouvementée de son pays. Ces ruptures ont entraîné des formes d'exil qui trouvent un écho dans l'exil multiforme de *Médée*.

Solitude générationnelle et adhésion au communisme d'importation soviétique : 1945-1965

La première rupture importante survient en 1945, quand Christa Ihlenfeld et sa famille abandonnent tous leurs biens pour fuir devant l'Armée Rouge, comme des millions d'Allemands déplacés. La rupture est d'autant plus brutale qu'à seize ans, la jeune fille n'a jamais quitté son environnement familial. La fuite mène la famille dans le Mecklembourg, où l'après-guerre s'annonce très difficile. Christa Ihlenfeld tombe alors malade (elle contracte la tuberculose), inaugurant un scénario existentiel qui se répétera à diverses reprises lors des épisodes douloureux de son existence. Cette réaction somatique à l'angoisse a été thématifiée dans *Médée*, où on voit le personnage éponyme se soustraire aux persécutions en tombant malade. La maladie signale toujours un danger, une rupture avec la société, la quête d'un refuge.

La rupture avec le passé est renforcée par le fait qu'en 1945, la génération des parents se voit idéologiquement discréditée par la catastrophe historique à laquelle le nazisme a abouti. Christa Ihlenfeld a fait partie des *Jungmädels*, la branche des Jeunesses hitlériennes réservées aux fillettes de moins de treize ans. En 1945, la radicale révision des repères idéologiques ne peut manquer de susciter en elle le sentiment que la génération parentale, celle qui doit protéger et guider, est désormais incapable de le faire. *Le ciel partagé* (1963) reflète le désarroi que cette situation a engendré : "Pourquoi ne veulent-ils pas voir que nous avons tous grandi sans parents ?" demande Manfred Herrfurth. ^[3] Le manque de modèles a nourri un fort besoin d'adhésion aux valeurs communistes et à la nouvelle société alors en train de se mettre en place, dont les enjeux étaient présentés comme diamétralement opposés à ceux du nazisme : "[L]e monstrueux système délirant qui avait empoisonné notre pensée a été remplacé par un modèle de pensée qui ambitionnait de ne pas nier ni déformer les contradictions de la réalité, mais de les refléter de manière adéquate. C'était là des propositions qui donnaient envie de s'engager et de changer", explique Christa Wolf. ^[4] On ne comprend rien aux déchirements que provoquent chez elle les manquements de la communauté institutionnelle, si on oublie ce fort besoin initial de s'appuyer sur son environnement idéologique et social, de faire corps avec lui.

Dans la zone soviétique, puis en RDA, l'antifascisme sert donc de caution au régime d'occupation soviétique qui se met en place. Les cadres politiques de la future RDA, au premier rang desquels le secrétaire général du SED Walter Ulbricht (ou son futur successeur Erich Honecker), reviennent de Moscou (ou de camp de concentration) auréolés de la juste gloire d'avoir choisi le parti du bien au péril de leur vie. Peu importe qu'Ulbricht, en particulier, ait survécu aux purges staliniennes des années 1930 en raison de sa parfaite servilité et de son complet manque de convictions politiques : ^[5] ces cadres mis en place par Moscou constituent des figures parentales de substitution, leur antifascisme et leur communisme fournissent de nouveaux repères idéologiques. La jeune génération, "élevée sous le fascisme, pleine de sentiments de culpabilité" est "reconnaissante à ceux qui [l'ont] tirée de là" ; elle "éprouv[e] beaucoup de réticences à résister à des gens qui pendant le

nazisme avaient été envoyés en camps de concentration".^[6] Une autre cause, plus profonde, contribue sans doute à cette adhésion au régime communiste : le respect de l'autorité, inculqué par une éducation vécue sous le national-socialisme. Plus âgée, Christa Wolf pointera rétroactivement de manière critique, dans son roman *Trame d'enfance*, ce besoin de respecter le pouvoir en place.

La génération de Christa Wolf aura d'autant plus besoin de cette adhésion au communisme qu'elle sera rapidement confrontée à des responsabilités importantes, parfois trop lourdes, en raison de l'épuration dans l'administration, la justice, l'enseignement, la vie artistique, etc. Les autorités soviétiques veulent un encadrement neuf, malléable, et s'appuient sur les jeunes. Christa Wolf poursuit de 1949 à 1956 ses études à Léna et Leipzig, tout en assumant de nombreuses responsabilités : mariée en 1951 à Gerhard Wolf, elle met au monde deux filles en 1952 et 1956, travaille à partir de 1952 pour *Neues Deutschland*, le journal du SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschland, parti socialiste unifié qui concentre tous les pouvoirs), collabore à partir de 1954 à la très officielle Association des écrivains (Schriftstellerverband), devient en 1956 lectrice en chef des éditions *Neues Leben*, puis des éditions *Mitteldeutscher Verlag* en 1959, et sera même de 1963 à 1967 candidate au Comité central du SED. Toutes ces tâches témoignent de son adhésion au modèle communiste et de la manière dont cette jeune génération accepte d'être sur-sollicitée par le régime.

L'exil de 1945 est donc associé à une première rupture avec la génération des pères, un motif que l'on retrouve dans de nombreux romans de Christa Wolf. Médée, elle aussi, choisit de rompre avec son père, le roi de Colchide. Même si le crime d'Aiétès est sans commune mesure avec les exactions nazies, la rupture est motivée par la découverte que le pouvoir repose sur un assassinat, celui d'Absyrtos. En 1945, cette rupture avec le modèle hitlérien s'accompagne d'un exil concret. D'autres ruptures avec des figures paternelles suivront, et d'autres exils, moins géographiques qu'intellectuels : mais au cours de la vie de Christa Wolf, le schéma se répétera, avec des variantes.

Du communisme aux communautés alternatives, solitude et réalisation de soi : 1968-1988

À la rupture avec le nazisme, relégué dans le passé lointain de l'enfance de Christa Ihlenfeld, succédera vers le milieu des années 1960 l'éloignement d'avec le régime politique est-allemand. Les années 1950, au cours desquelles la mort de Staline, la révolte du 17 juin en RDA (1953), l'insurrection hongroise et la révélation des crimes staliniens (1956) se suivent, préparent, sans que Christa Wolf le sache encore, le terrain pour son éloignement ultérieur d'avec un socialisme réel de plus en plus étranger à l'idéal communautaire initial, à la fois révolutionnaire (au sens de la Révolution française) et communiste. La composante féministe viendra plus tard.

En 1965, au cours de la onzième session plénière du Comité central du SED, Christa Wolf prend la défense d'écrivains accusés de trahir le régime, à un moment où celui-ci met en place une stratégie d'intimidation et de répression à leur endroit.^[7] Sa fréquentation de la sphère du pouvoir autour du Comité central depuis 1963 lui a permis de comprendre quelles stratégies sont employées pour mettre les intellectuels en coupe réglée. Sa rébellion imprévue, qui la plonge à nouveau dans la maladie, fait émerger une question qui se retrouve dans *Médée* : comment parvenir à rester fidèle à ses idéaux, quand on est confronté à des formes de pouvoir qui vous contraignent à agir en sens contraire ? Dans un discours à la mémoire de Wolfgang Heise, Christa Wolf se souvient d'un séjour en maison de repos au début des années 1960, où Heise et elle soignaient leurs souffrances. Au cours d'une promenade, Heise ayant exprimé l'idée qu'"[ils] devaient être conscients que cet État était comme tout État : un instrument de domination, et que son idéologie était comme toute idéologie : une

conscience fausse", elle lui demanda : "Que faire ?" ^[8] Heise répondit : "[R]ester intègres". ^[9] La réponse pourrait être celle de Médée. Elle constitue sans aucun doute un des ressorts de sa solitude à Corinthe : sa fidélité à l'idéal communautaire de l'ancienne Colchide et l'isolement qui en résulte constituent une forme de résistance au pouvoir, qui lui oppose ses menaces d'ostracisation. La fierté de Médée, que d'aucuns considèrent à Corinthe comme de l'arrogance, son refus de se laisser intimider ou de dévier de ce qu'elle juge devoir être ou faire, sont une illustration de cette attitude dont on ne doit pas sous-estimer le courage et la difficulté dans un contexte menaçant.

Le roman *Christa T.* révèle à quel point Christa Wolf a tenu, après sa confrontation violente avec le Comité central en 1965, à thématiser la difficulté d'être soi dans un environnement politiquement hostile. Le talent gâché de Christa T., sa maladie et sa mort, ont une valeur sociale, et ce d'autant plus que Christa Wolf, qui connaît bien Anna Seghers, ne pouvait ignorer le discours, intitulé "Amour de la patrie", que cette dernière a prononcé en 1935 à Paris lors du Congrès des intellectuels pour la défense de la culture. ^[10] Dans ce discours, Anna Seghers alors en exil évoquait le sort funeste de certains romantiques allemands, morts fous ou par suicide, et appelait à ne pas oublier "ce que Maxime Gorki a dit lors du Congrès des écrivains soviétiques quant à l'éminente signification sociale de la maladie mentale". Christa Wolf connaît d'autant mieux ces propos qu'ils inspireront sa redécouverte de la poétesse Karoline von Günderode et sans doute l'idée maîtresse de son roman *Aucun lieu. Nulle part*. La maladie est un symptôme social.

Dans *Christa T.*, la question du lien entre le sujet et la société dans laquelle il évolue s'articule autour de la question de savoir s'il est possible au non d'y être soi-même et d'y réaliser ses potentialités : Christa T. devrait pouvoir faire émerger l'écrivaine qu'elle pressent en elle, tout comme, dans *Médée. Voix*, le sculpteur Oistros pressent dans la pierre la forme qu'elle recèle. Christa Wolf reprend là une idée du philosophe Ernst Bloch, professeur à Leipzig quand elle-même y étudiait : ^[11] dans *L'esprit de l'utopie*, ^[12] Bloch, conciliant marxisme et utopie, fait de l'esprit utopique une manière d'être à l'écoute du réel le plus concret, afin de saisir les formidables possibilités qu'il recèle. Bloch développe cette thèse, qui veut que sans rêve ni utopie aucune transformation concrète du réel ne puisse être entreprise, et l'élargit dans les années 1950 au *Principe espérance*. ^[13] Accusé de révisionnisme et interdit de cours, il décide en 1961 de quitter définitivement la RDA.

À l'hostilité d'un monde politique qui se ferme au rêve utopiste et communautaire d'inspiration communiste, Christa Wolf oppose donc, avec *Christa T.*, les conséquences que cette fermeture entraîne : l'isolement et la mort du personnage principal. Christa T., très loin du "héros positif" que la doctrine réaliste socialiste prescrit aux auteurs, ^[14] démontre par sa mort que ce monde n'est pas vivable. La mort est ici assimilée à une forme de meurtre social. Quand ce meurtre atteint des enfants ou des jeunes gens, qui représentent l'avenir, c'est le signe d'une gérontocratie qui refuse de passer la main. De Christa T. à Absyrtos et Iphinoé, en passant par Kleist et Günderode dans *Aucun lieu. Nulle part*, ou Iphigénie dans *Cassandra*, les morts symboliques de cette sorte ne manquent pas dans l'œuvre de Christa Wolf. Les autorités de RDA que *Christa T.* met ainsi en accusation ne s'y trompent pas, et réagissent en entravant la publication du livre. Il faudra attendre la seconde édition de 1972 (datée officiellement de 1968) pour qu'il fasse l'objet d'une recension publique.

Les années 1970 accentuent ce divorce d'avec les instances de pouvoir. En 1976, le chanteur est-allemand Wolf Biermann, dont les textes déplaisent aux autorités et qui n'a plus le droit de se produire en public depuis 1973, est interdit de retour en RDA alors qu'il se trouve en tournée en Allemagne de l'Ouest. Les textes provocateurs de Biermann, qui n'hésitait pas à

utiliser l'invective et la grossièreté, permettaient alors aux artistes de RDA de distinguer les limites de ce qui était toléré par les autorités : sa déchéance de la nationalité est-allemande est un signal d'alarme pour tous. Elle suscite une levée de boucliers, tant à l'Est qu'à l'Ouest. En RDA, douze membres de l'Association des écrivains, dont Christa Wolf, signent une lettre de protestation à Erich Honecker, dont le ton mesuré contraste avec le caractère exceptionnel. Les organes de presse est-allemands refusant de la publier, elle est envoyée à des agences de presse ouest-allemandes. Ce contournement, autant que la lettre elle-même, est révélateur de la méfiance profonde qui s'est installée entre le pouvoir et les intellectuels, car nombre d'entre eux avaient un accès direct à Honecker et auraient pu tenter d'agir en coulisses. En refusant de le faire, ils ouvrent un champ d'opposition politique inédit, et refusent implicitement de continuer à se conformer aux règles du "féodalsocialisme". Les autorités est-allemandes ripostent par des blâmes, des radiations du parti ou de l'Association des écrivains, ainsi que des mesures visant à criminaliser les rapports des auteurs est-allemands avec les éditeurs ouest-allemands. Cela déclenche une nouvelle vague de protestations qui aboutit en 1979 à de nouvelles exclusions. Les écrivains désireux de quitter la RDA obtiennent des visas de sortie, comme la poétesse Sarah Kirsch, amie de Christa Wolf, qui inspirera un des personnages du roman *Scènes d'été*. Au cours des années 1980, la vague d'exils ne cesse de prendre de l'ampleur et atteint un pic entre 1984 et 1988.

Christa Wolf, elle, reste en RDA, et encaisse le choc en se retirant pour un temps sur une sphère privée, protégée, substituant aux liens institutionnels des liens plus personnels, amicaux. Après l'exil concret de 1945, elle vit une sorte d'exil intérieur, de repli sur une communauté restreinte et protectrice. *Scènes d'été* condense sur un seul été plusieurs de ces étés vécus en communauté dans la campagne du Mecklembourg. Dans le roman, la communauté amicale entretient avec son environnement social des rapports d'incompréhension et de défiance : les amis rêvent d'utopie, quand les villageois qui les entourent se révèlent mesquins et malfaisants. Le malaise d'Ellen, le personnage principal, renvoie par ailleurs à un différend politique qui a entamé sa confiance en elle et la paralyse, différend où l'on reconnaît en creux la trace des affrontements autour de l'affaire Biermann. Le fossé se creuse, tant avec le pouvoir central qu'avec la population, qui semble fort bien s'accommoder de la perte de l'utopie communiste ou communautaire originelle. Une poignée d'amis résistent encore, seuls sur leur île Utopia. Mais eux aussi sont menacés : l'une des protagonistes, atteinte d'un cancer, décède, comme sont décédées dans la réalité de ces années-là les amies et écrivaines Brigitte Reimann ou Maxie Wander ; une autre passe à l'Ouest, comme la poétesse Sarah Kirsch. La communauté alternative est en passe de se déliter, pour ne plus laisser subsister qu'une communauté virtuelle.

Cassandra, qui paraît en 1983, documente ce délitement. Réflexion sur la guerre et plus particulièrement sur l'affrontement de deux blocs antagonistes (les Grecs et les Troyens), le roman offre l'occasion d'en interroger les conséquences morales et intellectuelles. Cassandra assiste en effet à la métamorphose progressive des siens, les Troyens (elle est la fille du roi Priam), qui, pour se défendre, croient devoir adopter les valeurs de ceux qu'ils combattent : le goût du pouvoir, l'orgueil déplacé qui pousse au crime, le non-respect de la parole donnée et des règles du combat. Les Troyens, avant même d'être vaincus, perdent ainsi leur identité ; leur communauté se délite, laissant Cassandra dans une solitude qui, une fois de plus, signale la fidélité à l'idéal perdu. Elle se réfugie alors sur les bords du fleuve, où vivent des femmes et des hommes qui sont les lointains héritiers d'une culture matriarcale ancestrale, supplantée par le culte achéen de la virilité et des valeurs patriarcales. Elle sait que la guerre sera perdue, et qu'avec la défaite disparaîtra cette expérimentation d'une communauté alternative, qui n'a été possible que dans "une béance du temps" ("Zeitloch") ; mais le roman est encore porté par l'espérance qu'une communauté virtuelle subsistera, afin que puisse renaître, un jour, ailleurs, cette communauté utopique

où l'individu peut épanouir librement ses talents. En raison du recours aux mythes d'un matriarcat supposé originel, *Cassandra* ajoute à cette communauté utopique une dimension féministe. Cette démarche, qui tend à concentrer l'esprit communiste et révolutionnaire initial dans un condensé féministe, lui a sans doute été inspirée par ses lectures de l'œuvre de Bettine von Arnim, *Die Gûnderode* (1840), pour laquelle Christa Wolf a rédigé en 1979 une préface ; ce "retour aux mères" est en effet tout à fait dans l'esprit de cette correspondance romancée entre Bettine et Gûnderode, qui ambitionnaient au début du XIX^e siècle de refonder la philosophie en redécouvrant des mythes matriarcaux originels.

Ces années précédant la chute du Mur de Berlin apparaissent donc globalement comme dominées par une forme d'exil intérieur. Le recours au passé romantique (*Aucun lieu. Nulle part*) ou aux mythes antiques (*Cassandra*) permet d'articuler un rapport difficile au présent. L'ancrage féministe, plus nettement affirmé, donne un nouvel élan révolutionnaire à l'idéal communiste perdu. Les communautés d'appartenance s'empilent, sans que cet empilement parvienne à masquer la tristesse et la douleur des idéaux bafoués. Même la communauté restreinte, communauté alternative de substitution au grand rêve perdu de l'après-guerre, est menacée de disparition et se dissout en une communauté virtuelle de solitudes nostalgiques, malheureuses.

La solitude du bouc émissaire, une autre manière de faire histoire commune : 1990-1996

Au cours de l'été 1989, les Allemands de l'Est quittent massivement la RDA, gagnant l'Allemagne de l'Ouest en passant par la Hongrie, qui a ouvert ses frontières avec l'Autriche. Cette fuite a été précédée par une décennie d'expulsions d'artistes, d'écrivains et d'intellectuels. Le pouvoir, au sommet duquel Erich Honecker semble inamovible, est incapable de se réformer et se méfie du vent nouveau qui souffle à Moscou depuis l'arrivée au pouvoir de Mikhaïl Gorbatchev. Christa Wolf quitte le SED à l'été 1989. Elle participe le 4 novembre 1989 à un vaste rassemblement organisé par des artistes sur l'Alexanderplatz à Berlin, avec un discours dans lequel elle appelle à concilier socialisme et démocratie. L'idéal communiste semble de nouveau à portée d'espérance, sinon de réalisation. "Imagine que ce soit le socialisme et que personne ne s'en aille", propose-t-elle, en une formule fameuse qui annonce tout son engagement des mois à venir. Dans cette "béance du temps" qui sépare le début de la révolution pacifique (octobre 1989) de la réunification allemande (octobre 1990), elle ne ménage pas ses efforts pour tenter d'éviter une absorption pure et simple de la RDA par la RFA, dont elle sait qu'elle signera la fin de l'idéal communautaire.

Mais l'union monétaire de mars 1990, puis la réunification de l'Allemagne le 3 octobre de la même année mettent fin à ces espérances. À l'été 1990, Christa Wolf publie *Ce qu'il reste*, récit d'une journée dans la vie d'une écrivaine surveillée en permanence par la Staatssicherheit. Écrit onze ans plus tôt, en 1979, au plus fort des affrontements entre le pouvoir et les intellectuels, ce texte s'efforce de dépeindre l'impact psychologique de cet espionnage, qui vise moins à obtenir des informations qu'à terroriser. Le livre déclenche une virulente polémique au sujet du rôle des intellectuels en RDA, dont Christa Wolf, qu'on accuse d'avoir soutenu le régime et de tenter maintenant de réécrire l'histoire. On l'accuse d'autant plus que l'ouverture des archives de la Stasi révèle que, de 1959 à 1962, elle a œuvré comme informatrice informelle sous le nom de code Magarethe.

Durant de longs mois, elle reste sous les feux de l'actualité, devenant l'enjeu de règlements de compte qui dépassent son cas personnel : il s'agit de solder le régime est-allemand, dont elle devient pour certains la figure emblématique quand, en réalité, son parcours des vingt années précédentes atteste son éloignement d'avec lui. La voilà passant du statut d'auteure

dissidente, position qu'elle n'a jamais revendiquée, à celui de figure de proue du régime, rôle pour le moins inexact. Nul doute que cette épreuve a nourri sa réflexion sur le bouc émissaire, la portant à lire les travaux de René Girard, et sur le personnage de Médée, qu'elle dépeint en victime d'une campagne de calomnies destinée à étayer des stratégies de pouvoir qui lui sont étrangères. *Médée*, rédigé entre 1991 et 1995, reflète ces tensions. L'expérience vient d'apprendre à Christa Wolf qu'en RFA, une campagne médiatique peut tendre aux mêmes buts dévastateurs qu'autrefois en RDA les manipulations de la vérité par la Stasi. À la perte de la RDA s'ajoute celle de la RFA, où ses livres étaient auparavant reçus dans un climat bienveillant désormais évanoui.

Pour prendre du recul, Christa Wolf accepte en 1992-93 une invitation de plusieurs mois au Getty Center à Santa Monica, où elle retrouve, autre page de l'histoire allemande de l'exil, les traces des écrivains allemands qui ont fui là-bas le nazisme, comme Thomas Mann, Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger. Repli, éloignement, maladie et recours au passé, voire au mythe, lui permettent, comme déjà souvent dans sa vie, de reprendre pied. Mais le choc a été d'autant plus brutal que les mois entre novembre 1989 et octobre 1990 avaient fait renaître l'espoir de sortir de l'isolement politique en permettant enfin la concrétisation d'un projet de communauté démocratique et communiste. La communauté idéale, conciliant les enjeux collectifs et la réalisation du sujet, dont le projet avait été caressé par la jeune Christa Ihlenfeld dans les années 1950, s'éloigne de manière radicale.

Le monde nouveau s'annonce à cet égard tout aussi pernicieux que la défunte RDA, mais sous d'autres formes. Le discours politique est-allemand d'une communauté fraternelle et du peuple souverain était une fiction ; mais Christa Wolf perçoit dans le monde occidental dont elle fait désormais partie une même propension au déni de réalité. Dans un discours de remerciement, elle dépeint l'Allemagne réunifiée comme "un pays recouvert d'une couche d'événements festifs" qui s'expose à un "atterrissage brutal dans une réalité qu'il dénie".^[15] Telle Médée, qui ne renonce jamais à chercher la vérité, Christa Wolf continue après 1990 de vouloir mettre en garde ses compatriotes et d'en appeler à la vérité contre la fiction, à la réalité contre les faux-semblants. Sans doute a-t-elle la conviction d'avoir été le bouc émissaire de tous ceux qui, au moment de la réunification et de l'ouverture des archives de la Stasi, avaient besoin d'allumer des contre-feux pour dissimuler leurs propres turpitudes ; mais ce faisant, elle a paradoxalement accru encore sa stature publique, confirmant que le bouc émissaire est aussi celui qui permet de souder la communauté contre lui. Sa solitude, un peu différente de celle de Médée, n'est donc pas la marque d'une exclusion radicale, mais celle d'une appartenance douloureuse à sa patrie. On retrouve là la distinction établie par René Girard entre la "victime émissaire" et la "victime fondatrice" ; si la première est chargée des fautes de la communauté et chassée afin de les éloigner, la seconde sert à réconcilier et à stabiliser la communauté. En 1992-93, Christa Wolf, depuis Santa Monica, éprouve sans doute la sensation d'être Médée, la victime émissaire ; avec le recul toutefois, il se peut que son rôle ait été plutôt stabilisateur et, de ce fait, fondateur de la communauté nouvelle.

Médée. Voix, compositions communautaires et solitude

La structure polyphonique et la soliste

Aucune étude de la manière dont s'articulent solitude et communauté ne peut, dans *Médée. Voix*, faire l'économie d'une analyse de la structure, et ce d'autant moins que le titre y insiste. Dans ce roman polyphonique, Médée, personnage central et voix prépondérante, joue une partition de soliste. La forme plurivoque rend donc paradoxalement compte de la solitude du personnage central. Mais pas seulement de la sienne, car au fond, dans cet ensemble de voix, toutes sont marquées au

sceau de la solitude. De leur concert ne se dégage pas le sentiment d'une communauté harmonieuse, état que rend bien en allemand le mot "Zusammengehörigkeit" ("appartenance collective"), construit à partir de "zusammen" ("ensemble") et "hören" ("entendre"). Les différentes voix ne suivent pas la même partition, ni ne jouent la même musique ; leur juxtaposition parfois discordante appellerait plutôt en allemand le qualificatif de "unstimmig" ("incohérent"), construit à partir du mot "Stimme", la "voix", si important dans le titre. Nous avons donc affaire à un ensemble dissonant, qui ne parle pas d'une même voix.

La pluralité des positions adoptées par les différentes voix à l'égard de Médée permet de jouer avec toute la gamme des points de vue. La voix de Médée, la plus fréquente, défend sa version des faits. Les autres personnages sont soit hostiles (c'est le cas d'Akamas, le premier astronome du roi Créon, et d'Agaméda, l'ancienne élève de Médée, qui souhaite la supplanter), soit chancelants, oscillant entre le rejet de Médée et l'affection qu'elle leur inspire (Jason, qui la trahit sans cesser de lui être attaché, et Glaucé, fille épileptique du roi Créon, qui s'efforce de la détester sans y parvenir tout à fait) ; seul Leukos, second astronome de Créon, affiche sa sympathie, une sympathie toutefois interdite de cité. Les quatre monologues de Médée s'intercalent de manière régulière et symétrique avec ceux des autres.

Si l'on qualifie les deux premières voix, celles d'Akamas et Agaméda, d'hostiles (H), celles des deux suivants, Jason et Glaucé, d'intermédiaires (I) et que, pour finir, on attribue à Leukos un sentiment d'amitié contrariée (A), le roman fait alterner la voix de Médée et celles des autres de la manière suivante : Médée - I - H - Médée - H - I - A - Médée - I - A - Médée. Les personnages hostiles sont donc peu à peu supplantés par des personnages intermédiaires, puis finalement par le seul personnage ami : la cabale allant crescendo dont Médée fait l'objet est compensée par la bienveillance progressive des voix autres que la sienne. Il s'agit d'une sorte de construction en contrepoint, l'hostilité des voix étant placée en début de roman, quand Médée bénéficie encore d'une position favorable au palais, tandis que des accents bienveillants se font entendre vers la fin, quand sa situation devient désespérée.

Cette construction en contrepoint préside également à l'élaboration interne de chacune des voix - pas seulement à la structure de l'ensemble. En effet, aucun des personnages n'est présenté de manière monolithique ; tous ressentent une gamme de sentiments plus variée que ce que leur positionnement général pourrait laisser croire. Akamas, esprit clairvoyant, peu susceptible de se laisser duper, se rend parfois sympathique par cette qualité intellectuelle, bien que ses ambitions soient brutalement orientées vers la conquête du pouvoir. Agaméda, elle, oscille entre admiration et haine, demande d'amour et jalousie. Jason et Glaucé, qui éprouvent envers Médée des sentiments mêlés, montrent de quelle manière ceux qui veulent asseoir leur propre pouvoir (Agaméda, Akamas) entraînent chez les autres une forme d'aliénation qui aboutit à une profonde méconnaissance de soi. Chez Leukos, le contrepoint provient de l'opposition entre les sentiments et les actes, de son incapacité à accorder les deux.

Cette structure contrapuntique permet de contester efficacement la version du mythe de Médée propagée par Euripide. La parole de Médée n'eût pas suffi à corriger la figure de la mère infanticide par jalousie ; il y fallait des voix multiples, d'autant plus crédibles qu'elles sont hostiles. Celles-ci permettent d'imputer la calomnie dont le personnage a fait l'objet depuis Euripide à l'obsession qu'a le pouvoir patriarcal de sa propre pérennité. Les différents acteurs de ce processus le donnent à voir de manière d'autant plus plausible qu'ils ne soutiennent pas tous ce pouvoir : les uns œuvrent pour lui (Agaméda, Akamas), Médée y résiste, d'autres se laissent dominer (Jason, Glaucé). Le recouplement des différentes versions permet de

corroborer les faits, de sorte que les dissonances accréditent par contraste quelques faits indiscutables : le sacrifice des enfants (Absyrtos, Iphinoé, mais aussi ceux de Médée), la campagne de manipulation destinée à faire diversion, les talents de Médée, vraie guérisseuse, la maladie de Glaucé, l'amour de Jason. Ces derniers éléments rendent caduque la jalousie invoquée par Euripide pour expliquer l'infanticide supposé : Médée ne peut être jalouse d'une femme que Jason ne peut pas lui préférer.

L'ensemble des voix constitue-t-il une forme de communauté ? Certainement pas au sens d'une convergence amicale politique, intellectuelle ou affective. Cet ensemble est plutôt constitutif de la solitude de Médée, qui dans ce concert dissonant, joue sa partition de soliste. Toutes ces voix soulignent son isolement croissant, qui aboutit à son expulsion et à sa solitude. Mais la solitude qui est son apanage, les autres l'ont aussi en partage, puisque les liens constructifs, nourrissants, salutaires, d'une communauté sincère leur échappent également. Sa solitude n'est que le point d'orgue d'une solitude plus généralisée, qui devient la marque même de cette société patriarcale, arc-boutée sur ses stratégies de pouvoir, mêlant meurtre et mensonge. Ce qui s'annonce ici, ce sont les prémices de la "société" au sens d'une juxtaposition d'individualités qui sont autant de solitudes.

L'unité de la personne contre les divisions du monde à Corinthe

Si les "voix" qui se font entendre dans le roman ne forment pas une communauté, mais une juxtaposition de solitudes, c'est aussi en raison des divisions du monde dans lequel elles évoluent. La cité de Corinthe présente l'apparence d'une communauté, en raison de sa taille réduite et des liens de proximité que les protagonistes entretiennent les uns avec les autres, puisque tous évoluent dans une même sphère, celle du palais. Mais il manque à cette apparence de communauté, pour en être véritablement une, de partager des valeurs et des aspirations communes. Ses divisions sont multiples et de natures diverses.

La première d'entre elles est celle qui oppose les Colchidiens aux Corinthiens. Les deux mondes se présentent sous des jours bien différents, comme l'illustre le fait que la demeure du roi de Colchide, Aiétès, si simple d'allure, ne peut rivaliser avec le somptueux palais du roi Créon. Mais la distinction est plus générale. Les Corinthiens aiment l'or, et mesurent tout à l'aune de la richesse ; ils aiment le pouvoir, et sont prêts à tuer et à mentir pour l'obtenir ; ils tiennent plus aux apparences qu'à la vérité ; enfin, ils traitent leurs femmes comme des subalternes. Les quatre aspects – le goût de l'or, celui du pouvoir, le culte des apparences et la soumission des femmes – forment un ensemble cohérent : il s'agit pour Christa Wolf de saisir l'aube des sociétés patriarcales. À ce monde patriarcal, elle oppose les valeurs symétriques d'un monde matriarcal perdu : le goût de la simplicité, de l'égalité, de la vérité, le respect de l'autre. La Colchide que fuit Médée au début du roman constitue une sorte de stade intermédiaire. Si Christa Wolf, selon ses propres déclarations, y a concentré 2500 ans d'histoire matriarcale, ^[16] c'est pour mieux saisir le moment où celle-ci bascule pour rejoindre le monde patriarcal figuré par Corinthe, rapprochement que manifeste le fait que les deux mondes sont désormais pareillement édifiés sur le meurtre originel d'un enfant.

Les Colchidiens qui ont suivi Médée dans sa fuite gardent en outre des coutumes et des pratiques religieuses propres, ce qui soulève la question de l'acculturation, de l'intégration et de l'assimilation. Les positions des personnages divergent quant à l'attitude à adopter : si Agaméda choisit de se conformer au modèle patriarcal dans l'espoir de l'utiliser contre Médée – par exemple en veillant à ne pas paraître trop puissante aux yeux d'Akamas –, d'autres au contraire continuent de cuisiner des

plats colchidiens, comme Lyssa, ou de célébrer la lune, divinité matriarcale. Médée, elle, s'efforce de jeter des ponts avec les Corinthiens, sans pour autant renoncer à la Colchide. Elle participe au culte d'Artémis, soigne Glaucé et Turon, qui ne sont pas colchidiens, partage la table du roi Créon. Cette quête d'unité, paradoxalement, l'isole : elle est la seule à vouloir unifier les différentes facettes de communautés qui ne cessent de se diviser.

Ce souhait d'unité, qui est sa marque véritable, ne va cependant pas jusqu'à ambitionner de réconcilier les valeurs patriarcales de Corinthe avec celles d'une Colchide passée et magnifiée. Il s'appuie au contraire sur la fidélité à la Colchide passée, sorte d'âge d'or, dans une démarche qui rappelle la vision de l'histoire chez certains romantiques allemands, nostalgiques d'une harmonie perdue. L'unité telle que Médée s'efforce de la concrétiser est donc un héritage de la Colchide originelle fantasmée, laquelle est également affectée par les forces de décomposition, comme en témoigne l'émasculatation de Turon par les femmes de Colchide, acte abominable que Médée tente en vain d'empêcher.

À ces divisions qui opposent les mondes colchidien et corinthien s'ajoutent les divisions internes que provoquent délibérément certains acteurs de l'histoire. Pour asseoir leur domination, Akamas et Agaméda propagent une fausse rumeur, inventent la fiction d'une Médée meurtrière de son frère, annonciatrice de la Médée infanticide de la fin. Plus encore que le recours au bouc émissaire, c'est le mensonge qui apparaît ici comme le ressort essentiel de la division. C'est la raison pour laquelle la quête d'unité personnelle et sociale que poursuit Médée prend avant tout la forme d'une quête de la vérité. Le monde de Corinthe se divise dès lors entre ceux qui orchestrent ces mensonges (Akamas, Agaméda), ceux qui y cèdent (Jason, Glaucé), ceux qui y résistent (Médée) et ceux qui s'y soustraient (Oistros, Aréthuse, les femmes autour d'Arinna).

Enfin, il existe une troisième sorte de divisions, celles qui affectent le psychisme des individus. Il ne faut pas ici opposer communauté et individualité : chez Christa Wolf, la seule communauté qui vaille est celle qui permet aux individualités d'épanouir leurs compétences variées. C'est pourquoi elle prête une attention particulière aux conséquences des divisions politiques sur l'intégrité psychique de chacun : car les divisions du monde entraînent inmanquablement des clivages de l'âme, ce qui explique que l'analyse psychologique prenne souvent le pas sur l'analyse politologique. La question que soulève *Médée* est de savoir comment conserver son intégrité au deux sens du terme : intégrité morale et entièreté psychique. Comment supporter la défaite sans se disloquer et en restant ainsi, finalement, victorieux selon ses propres critères ? Car Médée, calomniée, meurtrie, expulsée, privée de ses enfants tués, ne serait, sans une alchimie psychique particulière, qu'une pauvre chose défaite. Tout son art, et celui du roman, consiste à transformer sa défaite en une sorte de triomphe – un triomphe certes solitaire, mais aussi paradoxalement, communautaire, au sens où il proclame la pérennité de l'idéal communautaire et sa supériorité sur la réalité d'une société divisée.

La confrontation de la voix de Médée avec celles de Jason, Glaucé et Leukos permet de mesurer par contraste à quels pièges elle échappe en refusant de fléchir devant les intimidations et les incitations à se renier, qui génèrent des clivages psychiques. Car les autres, pour des raisons diverses, cèdent tous à la division intérieure : leurs monologues permettent de percevoir de quelle manière cette division les entame, sabote leur envie de vivre, et finalement cause leur perte. Jason cède à une stratégie personnelle de pouvoir, appâté par l'espoir de devenir un jour roi de Corinthe en épousant Glaucé. Son réalisme politique, fatal, lui enjoint de ne pas prendre en vain la défense de Médée. Il sous-estime le fait que, ce faisant, il perd le contact avec la réalité de ses propres sentiments : la vérité est qu'il ne peut pas aimer Glaucé, ni construire avec elle une dynastie. Dans le cas de Glaucé, la perte de contact avec soi-même est plus directement encore due à l'intimidation :

Glaucé est un personnage sous emprise. Elle renie Médée pour ne pas déplaire au roi son père, et s'efforce d'adhérer au discours calomnieux répandu sur son compte. Son suicide manifeste de manière éclatante la dévastation induite par le mensonge qu'on se prodigue à soi-même. Glaucé est, à ce titre, le personnage le plus opposé à Médée, car il est celui qui pousse le plus loin ce type de mensonge : même Agaméda ou Akamas échappent à cette forme suprême d'aliénation et de perte de soi. Leukos, lui, souffre d'une autre forme de division intérieure : celle qui oppose les pensées et les actes. Son "obsession de comprendre" le paralyse, de sorte qu'il ne peut qu'envier la capacité d'Oistros à agir, Oistros qui "travaille comme un possédé dans sa caverne où il s'est barricadé" (chapitre 10).

À ces divisions de diverses natures (ethniques, sociétales et psychiques), Médée résiste en leur opposant l'unité de sa personne. Au conflit entre Colchidiens et Corinthiens, elle préfère la conciliation des deux traditions. À ceux qui divisent et mentent pour régner, elle oppose l'unité que confère la fidélité à la vérité. Enfin, Médée oppose aux divisions de l'âme l'unité psychique d'un sujet fort, conscient de soi et cohérent. Elle défend ses talents de guérisseuse et son besoin de vérité jusqu'au bout, même quand cela met sa sécurité en péril. Ce n'est pas de l'inconscience : l'adaptation de Jason, son réalisme politique, ou celle de Glaucé, qui marque combien elle est sous emprise, les détruisent plus sûrement que l'inadaptation volontaire de Médée. Elle préfère l'exclusion, qui est une forme de solitude radicale, au renoncement à sa propre unité psychique, qui ne serait même plus de la solitude, mais tout simplement une forme de suicide.

Quelques thèmes transversaux : l'exil, le talent, la féminité et la maladie

Quelques thèmes transversaux permettent d'éclairer la manière dont s'articulent dans *Médée* solitude et communauté. On en retiendra quatre : l'exil, le talent, la féminité, la maladie. Ces termes renvoient tous à des situations d'exception : on peut être hors normes parce qu'on est exilé, parce qu'on possède un talent rare, parce qu'on est une femme dans un monde d'hommes, parce qu'on est malade. Toutes ces situations d'exception génèrent un sentiment de solitude, et rendent aiguë la nécessité de trouver une communauté d'appui. Elles mettent en lumière ce qui ne fonctionne pas dans le rapport entre l'individu et la communauté qui l'entoure.

L'exil, pour commencer. Médée l'expérimente sous quatre formes successives : à l'exil loin de la Colchide succèdent un bannissement hors du palais quand elle s'installe à l'ombre de ses murs, puis un éloignement plus grand encore quand elle se met à fréquenter les faubourgs où vivent Aréthuse et Oistros, et enfin l'expulsion hors de la cité. Ces quatre étapes dans l'exil ont pour but de figurer de manière spatiale l'éloignement croissant d'avec le pouvoir. L'acte fondateur de cet éloignement critique - car seul le dernier bannissement est subi, les trois premiers sont acceptés, voire choisis -, est le premier départ, l'embarquement pour quitter la Colchide : par ce geste, Médée rompt avec son père, signifiant à la fois une rupture générationnelle typique de la période d'après 1945, et une rupture d'avec les règles du monde patriarcal, axé sur l'exercice abusif du pouvoir. Son exil ou son éloignement sont à chaque fois provoqués par le refus d'appartenir à une communauté construite sur des meurtres et des mensonges. Sa solitude témoigne de sa fidélité à l'idée forte d'une communauté noblement soudée, axée sur des valeurs opposées dont la moindre n'est pas la vérité.

Le talent aussi isole. Médée possède en particulier deux talents : celui de vouloir savoir (un reste de Cassandra), et celui de savoir guérir. Ces deux talents constituent une forme de pouvoir, ce qui ne peut manquer de susciter la réaction du pouvoir en place : tout talent est politique, situation familière aux auteurs de RDA, où l'art avait pour mission de conforter le régime. Ceux qui ambitionnent de confisquer le pouvoir pour eux-mêmes vont donc tenter de mettre les talents de Médée sous le

boisseau. Peu importe qu'elle ne souhaite connaître la vérité sur le meurtre d'Iphinoé que pour elle-même, sans intention de la divulguer : ce simple exercice du talent de savoir est intolérable. Peu importe également que Glaucé aille mieux grâce aux soins qu'elle lui prodigue : l'essentiel est qu'elle n'échappe pas à l'emprise du palais.

Christa Wolf, pour expliquer cette intolérance au talent de Médée convoque des arguments plus psychologiques que politiques, approche logique dans le cadre d'une société aussi réduite que celle de Corinthe, où les relations individuelles tiennent lieu de relations politiques : la répression des talents serait d'autant plus virulente, dit-elle, que les tenants du pouvoir manquent de confiance en eux ; un pouvoir incertain de lui-même préfère les médiocres qui ne le menacent pas. Il préfère, par exemple, des médecins incompetents à une guérisseuse efficace, car les enjeux de pouvoir autour de Glaucé sont importants : il en va de la succession au trône. Cette manière de voir va de pair avec l'esprit de compétition qui caractérise, avec l'appât de l'or et le goût de dominer, la société de Corinthe : car le talent y expose toujours son détenteur à l'envie des médiocres.

Être une femme constitue aussi, dans un monde dominé par des hommes, une sorte de situation d'exception. Interrogée sur la raison pour laquelle ses écrits sont presque toujours centrés sur un personnage féminin, Christa Wolf a répondu en 1996, quelque temps après la parution de *Médée* : "Vous trouverez toujours dans mes textes une femme comme personnage central quand ce sont des femmes qui éclairent de la manière la plus nette les conflits dont je traite." ^[17] Christa Wolf ne dépeint donc pas des personnages féminins parce qu'elle ne s'intéresserait qu'à cette partie de l'humanité, mais au contraire, parce que les femmes lui permettent d'explorer de la manière la plus productive les douleurs du genre humain : le féminin a ici valeur universelle.

Il n'en reste pas moins que cette ambition universelle du féminin s'ancre dans une expérience de la distinction, donc une forme de solitude. L'infériorité faite aux femmes dans le monde patriarcal ne serait toutefois que la manifestation de l'inquiétude qu'elles suscitent. "Dès que les femmes sont mises sur le même pied que nous, elles nous sont supérieures", dit Caton dans l'exergue au chapitre 5, qui fait entendre la voix d'Akamas, parfait représentant du pouvoir patriarcal. À Corinthe, les femmes, jugées incapables d'exprimer une opinion ou d'organiser leur vie à leur gré, végètent dans l'isolement de leur maison. Cette forme de solitude quasi institutionnalisée soulève la question que pose l'exergue emprunté à Ingeborg Bachmann, au chapitre 6, celui de Glaucé : "Il m'a pris mes biens. Mon rire, ma tendresse, ma disposition à faire plaisir, à aider, ma compassion, mon animalité, mon rayonnement, il en a écrasé toute manifestation séparée jusqu'à ce que rien ne se manifestât plus. Mais pourquoi un être humain fait-il cela, c'est ce que je ne comprends pas..." Glaucé est, de tous les personnages féminins, celui dont l'histoire manifeste le plus nettement cette étouffante mise sous tutelle. Il n'est certainement pas anodin que le chapitre où elle fait entendre sa voix soit le chapitre central, encadré de manière symétrique par cinq chapitres en amont et en aval : on est là au cœur du sujet que traite Christa Wolf. *Médée. Voix* tente d'apporter une réponse à la question posée par Ingeborg Bachmann : des hommes incertains de leur pouvoir ont besoin de boucs émissaires qui endossent leurs peurs, et les femmes sont très souvent ces boucs émissaires. "Le besoin qu'a le patriarcat d'éliminer les qualités féminines, besoin qui s'enracine dans la peur, a justement, au fil des millénaires, retourné le personnage [de Médée] en son contraire", explique Christa Wolf. ^[18]

Ce retour à la Médée d'avant Euripide n'est pas un jeu gratuit. Il ne se contente pas de rappeler le retour aux mères dans le *Faust* de Goethe. Comme Bettine et Gûnderode, qui ambitionnaient à vingt ans, au début du XIX^e siècle, de remonter aux

sources matriarcales des mythes pour fonder une nouvelle philosophie et sauver le monde, Christa Wolf s'inquiète pour l'avenir de notre société, héritée d'une civilisation patriarcale aux dévastations innombrables. Toute forme de pensée alternative, réhabilitant l'égalité, la liberté, la fraternité, ces valeurs révolutionnaires dont le premier romantisme de Bettine et Günderode était imprégné, peut contribuer à ce sauvetage : "Nous sommes tous assis dans un bateau extrêmement menacé, et nous ne pourrions le sauver qu'ensemble, si tant est qu'un sauvetage soit encore possible".^[19] Est-ce à dire que Christa Wolf conçoit le recours aux femmes comme une solution radicale aux maux engendrés par la culture patriarcale ? Rien n'est moins sûr. La manière dont les femmes de Colchide, à la fin du roman, s'en prennent à Turon montre que les ravages de la peur sont partagés par les deux sexes. Christa Wolf se garde de défendre une vision manichéenne de la confrontation entre féminin et masculin.

Si Glaucé incarne particulièrement bien la mise sous tutelle des femmes dans le monde patriarcal, c'est aussi parce qu'elle est malade. Car la maladie aussi est porteuse de solitude. La maladie, on l'a vu, est un symptôme social : elle signale la déliquescence des liens communautaires bénéfiques et leur remplacement par des liens de sujétion qui abîment le sujet. On tombe malade quand on n'a plus la liberté de décider soi-même de sa vie. Glaucé, tout entière dans la main de Créon et d'Akamas, se conforme aux injonctions qui lui sont faites : le pouvoir, qui la garde sous tutelle pour contrôler sa possible descendance, détruit autour d'elle les affections qui pourraient soulager son angoisse. De la même façon, Médée tombe malade quand elle comprend que la maîtrise de son destin lui échappe : elle se met ainsi, pour un temps, à l'abri des persécutions que sa fièvre lui permet d'oublier.

Dans les deux cas, l'individu porte le symptôme d'une société malade, qui souffre de mauvaise gouvernance. Les personnages ne sont donc malades que par déplacement de la maladie, car en réalité, c'est la communauté institutionnelle toute entière, la cité, qui est malade et engendre la solitude. La manière dont elle affronte le tremblement de terre est révélatrice de son incapacité à la solidarité. Le palais fuit, se met à l'abri, laissant les habitants exposés à la peste transformer leurs peurs en violences, ce qui aggrave les risques d'expansion de l'épidémie. Partout, c'est le principe d'exclusion qui prévaut, tant dans les actes que dans les constructions mentales : un monde centrifuge.

Mais, sur un autre versant, la maladie offre aussi à Médée l'occasion de démontrer que des liens positifs, bienfaisants, peuvent guérir. Ses soins suggèrent qu'une communauté tissée de liens bénéfiques reste possible, et que l'amitié constitue un puissant moyen de résister à un pouvoir mortifère. La santé recouvrée va toujours de pair avec l'amitié ou l'amour, comme le prouve la relation de Médée avec Oistros, parce qu'amitié et amour laissent à l'autre la liberté d'être lui-même. Pourtant, le roman ne se montre guère optimiste quant aux chances de réalisation d'un tel état communautaire positif, qui ressortit à la catégorie des communautés alternatives : le cercle des amis, autour d'Oistros et d'Aréthuse, est miné par la peste, et sa plus emblématique représentante, Médée, chassée à l'extérieur de la cité.

Conclusion

On retrouve dans *Médée. Voix* des compositions communautaires avec lesquelles la lecture de l'œuvre antérieure de Christa Wolf a déjà familiarisé le public. Le monde social, réduit à la taille d'une cité antique, se présente sous l'aspect d'une communauté institutionnelle de type féodal, avec un seigneur et une cour pleine d'intrigants. Bien qu'attachée à se présenter sous un jour harmonieux, cette communauté institutionnelle n'a rien d'une vraie communauté. Il lui manque la volonté d'inclure et le talent de la vérité. Ces valeurs dessinent en filigrane une autre sorte de communauté, dont l'ancienne

Colchide, magnifiée par le souvenir et l'exil, serait le paradigme : une communauté officielle où le souci de soi et de l'autre, l'égalité des hommes et des femmes, le goût de la vérité, allaient de pair avec une grande liberté de chacun - une communauté de sujets. L'amitié qui relie Médée à son cercle de proches, communauté alternative, en est le reflet tardif et menacé ; la nostalgie de la Colchide perdue constitue une autre manifestation de l'idéal communautaire, purement virtuel celui-ci. Médée s'efforce de faire vivre sa communauté alternative, repliée sur un cercle d'amis, mais son énergie ne suffit bientôt plus à contenir les forces centrifuges qui viennent contrarier délibérément les liens bienfaisants qu'elle tente de tisser.

Avec le monde patriarcal tel qu'il se dessine dans ce roman, les forces de la division prennent le dessus, nourries par des peurs inavouées et, de ce fait, impossibles à juguler autrement que par le déni, le mensonge, le meurtre des victimes fondatrices et l'ostracisation de la victime émissaire. Dans ce monde centrifuge, porteur de divisions ethniques, claniques, générateur de clivages psychologiques qui affaiblissent le sujet, la fidélité à sa propre unité engendre une solitude qui constitue paradoxalement une forme de fidélité à l'idéal communautaire.

Il est tentant de voir dans la communauté institutionnelle de Corinthe un écho lointain de la défunte RDA, monde clos, "féodalsocialisme" basé sur une fiction de succès et sur l'orchestration de mensonges d'État, sur lequel Christa Wolf se serait bornée à greffer quelques attributs occidentaux, comme le goût de l'argent et l'obsession de la compétition. On préférera ici penser que ce monde divisé, générateur de solitudes, pointe plus généralement les sociétés occidentales pour une mise en garde contre les ravages de la méconnaissance de soi et de ses propres peurs : un encouragement à la clairvoyance. Pourtant, le dernier monologue de Médée ne laisse guère de place à l'optimisme : en elle, tout est mort, "l'amour est brisé", "la douleur a cessé elle aussi", et avec l'amour et la douleur, c'est le rêve communautaire tout entier qui a disparu, englouti par une solitude radicale. De ce rêve, que reste-t-il ? À peine une question : "Y a-t-il un monde, une époque où j'aurais ma place ?" La réponse, fort heureusement, est dans la question même, qui par delà les millénaires, s'adresse à une communauté virtuelle dont Christa Wolf devait bien avoir conscience : celle de ses lecteurs, qui sans doute partagent ses inquiétudes quant aux ravages générés par les sociétés occidentales.

NOTES

[1]

Cf. Werner Mittenzwei, *Die Intellektuellen - Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945-2000*, Leipzig : Faber & Faber, 2001, p.295.

[2]

Cf. Pierre Bourdieu, « La variante 'soviétique' et le capital politique », in *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris : Seuil, 1994, p.31-35

[3]

Christa Wolf, *Der geteilte Himmel*, München : dtv, 1997, p. 16. Trad. ALL.

[4]

Id., « Unerledigte Widersprüche. Gespräch mit Therese Hörnigk », in *Im Dialog*, Berlin Weimar : Sammlung Luchterhand, 1990, p. 29. Trad. ALL.

[5]

Cf. Hans Mayer, *Der Turm von Babel. Erinnerung an eine Deutsche Demokratische Republik*, Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1991, p. 151-152.

[6]

Christa Wolf, « Schreiben im Zeitbezug » (11.12.1989), in : *Im Dialog*, Berlin, Weimar : Sammlung Luchterhand 193, p. 136. Trad. ALL.

[7]

Cf. Sonja Hilzinger, *Christa Wolf*, Frankfurt/Main : Suhrkamp Basisbiographie 24, 2007, p. 35.

[8]

Ibid., p. 77 : « Was sollen wir tun ? »

[9]

Christa Wolf, « 'Winterreise' - Wolfgang Heise zum Gedenken », in : *Hierzulande Andernorts*, Munich : Luchterhand, 1999, p. 76-77.

[10]

Anna Seghers, « Vaterlandsliebe » (1935), in *Woher sie kommen, wohin sie gehen. Essays aus vier Jahrzehnten*, Darmstadt Neuwied : Luchterhand, 1980, *op. cit.*, p. 22.

[11]

Même si Christa Wolf n'a, semble-t-il, pris connaissance de la philosophie de Bloch que plus tard, la convergence de vues entre celle-ci et *Christa T.* est frappante.

[12]

Ernst Bloch, *Geist der Utopie* (1923), Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1964.

[13]

Id., *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1959.

[14]

Cf. Gero von Wilpert, « Sozialistischer Realismus » (1955), in *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart : Kröner, 1989, p. 869-871.

[15]

Cité par Sonja Hilzinger, *Christa Wolf*, *op. cit.*, p. 55.

[16]

Christa Wolf, « Warum Medea ? », entretien avec Petra Kammann, 25.1.1996, in Christa Wolf, Sonja Hilzinger, *Medea. Stimmen - Voraussetzungen zu einem Text*, München : Luchterhand, 2001, p. 253.

[17]

Ibid., p. 251.

[18]

Ibid., p. 254.

[19]

Ibid., p. 257.

POUR CITER CET ARTICLE

Anne Lemonnier-Lemieux, "Médée. Voix de Christa Wolf : présentation", SFLGC, Agrégation, publié le 21 Juin 2019, URL : <https://sflgc.org/agregation/lemonnier-lemieux-anne-medee-voix-de-christa-wolf-presentation/>, page consultée le 01 Avril 2025.