

Battements de chœur. Einar Schleeff, une biographie théâtrale

Crista Mittelsteiner

Aux quelques personnes qu'il m'arrive parfois d'envier, appartient Einar Schleeff. J'admire la liberté avec laquelle il aborde les contraintes auxquelles l'expose son talent. Son talent lui vient de l'empire des mères, qui est l'empire des nécessités. (...)

Son théâtre : un nouvel espace de jeu entre Eschyle et la culture pop, qui fait du chœur le protagoniste – parce qu'il ne peut accepter l'idée d'un protagoniste né de l'asservissement de la femme. ⁽¹⁾

Heiner Müller.

EINAR SCHLEEF, homme de théâtre exceptionnel et géant fragile, connut une existence marquée par la solitude, la résistance, l'inquiétude, le goût voire le besoin vorace d'excès de toutes natures et l'insatiable soif d'absolu – un trajet, parfois grotesque, toujours tragique, qui relate l'histoire d'un artiste sans domicile fixe, ses errances, son exil permanent et, finalement, son triste retour au bercail.

Né en janvier 1944 à Sangerhausen, Schleeff vient d'une contrée est-allemande où les mythes sont toujours vivants. Malgré l'opprimante pauvreté de ce pays, qui incite le jeune Schleeff à partir, le sol miséreux qu'il laisse derrière lui, tel un paradis perdu, restera à jamais ancré en lui. Il emporte avec lui la violence d'un amour de et pour la langue – la langue maternelle et, surtout, la langue-mère, langue de la mère, rocailleuse et drue, si profondément liée à cette région... Hanté par le souvenir de la langue ⁽²⁾, de la mère, de ces mythes de son enfance, Schleeff se jette à corps perdu dans le théâtre, à la recherche d'une nouvelle famille, d'un lien, d'un refuge – d'un idéal et de nouveaux dieux...

L'artiste est fasciné par la tragédie. Il est frappé par l'idée que « l'éviction de la femme et l'éviction du chœur sont intimement liées à l'expulsion de la conscience tragique, comme si la conscience tragique, revenant sur scène, s'avérait un domaine féminin et constituait par cette prétention même l'essence de notre conflit continu », écrit-il dans son essai monumental *DROGUE, FAUST, PARSIFAL*. « La tentative – menée à l'encontre des classiques – de faire revivre l'idée du chœur antique, de parvenir à réintroduire la femme dans le conflit central, a été pratiquée par beaucoup de gens de théâtre, mais ces essais échouent face aux changements incessants des situations politiques (...). Ainsi se répète cette constellation antique où Électre se retrouve, la nuit, devant le palais, ce palais où elle est née, qui l'a rejetée. Elle y revient, par soif de vengeance et de meurtre. Derrière elle se dressent les dieux, également exclus, qui demandent à entrer : et leurs cris emplissent la demeure. ⁽³⁾ »

Schleeff, de façon obstinée et inlassable, réintroduira la femme et le chœur au centre de son théâtre tragique.

Einar Schleeff – metteur en scène, scénographe, peintre et auteur – a vécu dans et avec le théâtre. Il n'a pas simplement fait du théâtre, il s'est essayé, s'est cherché au travers du théâtre pour (s')accomplir, pour réaliser sa vision du théâtre.

Karl von Appen, scénographe de Bertolt Brecht, accepte le jeune homme rebelle dans sa classe à l'Académie des Arts à Berlin. À vingt-huit ans, Einar Schleeff réalise sa première scénographie à la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz ⁽⁴⁾ et un an plus tard déjà, en 1973, il se retrouve au Berliner Ensemble où Ruth Berghaus ⁽⁵⁾ tente d'insuffler un renouveau artistique en misant sur de jeunes talents. Heiner Müller y est alors dramaturge. Schleeff trouve un complice en un autre artiste de sa génération, B. K. Tragelehn. Ensemble, ils signent trois mises en scène pour lesquelles Schleeff crée également la scénographie : *KATZGRABEN* de Strittmatter, *L'ÉVEIL DU PRINTEMPS* de Wedekind et *MADemoiselle JULIE* de Strindberg. Mais *MADemoiselle JULIE* outrepassa toutes les limites esthétiques et idéologiques du « réalisme socialiste » : la scène est vide, la salle même est traversée par une passerelle ⁽⁶⁾; le jeu est poussé jusqu'aux extrêmes du grotesque ; soixante jeunes envahissent la scène en dansant au rythme d'un groupe rock qui accompagne la scène d'amour centrale – au cours de la scène, ils matent, puis attaquent le couple : agression, viol. À la fin, Julie s'en va, passant par-dessus la tête des spectateurs, en empruntant les dos des sièges du parterre, pour sortir par la grande porte. Pour Schleeff, ce n'est pas là un chemin qui la mène à la mort, mais à l'incertitude du futur – une métaphore du chemin qu'il empruntera lui-même en 1976 : après quelques représentations, *MADemoiselle JULIE* est interdite. Il n'y a plus de travail pour Schleeff, ni au Berliner Ensemble, ni dans aucun autre théâtre en RDA. Et à la fin d'un engagement inachevé ⁽⁷⁾ à Vienne, Schleeff décide tout simplement de ne pas rentrer. Il s'établit à Berlin-Ouest. Un virage difficile : il lui faudra attendre dix ans avant de pouvoir continuer son travail théâtral.

Son activité artistique, réduite à la solitude, ne se tarit pas pour autant : Schleeff s'adonne à la peinture, à la photographie et à l'écriture. En 1980 et en 1984, paraissent les deux tomes du roman monumental qu'il a consacré à la vie de sa mère. Il publie également plusieurs nouvelles et des pièces de théâtre.

Après de vaines tractations avec plusieurs théâtres, finalement, en automne 1985, Schleeff trouve en Günther Rühle, le nouveau directeur du théâtre de Francfort ⁽⁸⁾, un homme prêt à parier sur lui, qui relève le défi proposé par ce perturbateur. En cinq ans, dans ce lieu symbolique ancré dans la ville de naissance de son père,

Crista Mittelsteiner est metteuse en scène et traductrice. Chargée de cours à l'Institut d'Études Théâtrales (Université Paris III), elle est également chercheuse associée au CNRS, Laboratoire des Arts du Spectacle. Par ailleurs, elle est collaboratrice artistique au CIFAS.

(1) Heiner Müller, préface, in : Einar Schleeff, *REPUBLIKFLUCHT WAFENSTILLSTAND HEIMKEHR*, Argon, Berlin 1992, p. 9, trad. Crista Mittelsteiner.

(2) Rapport à la langue d'autant plus violent que Schleeff, à seize ans, suite à un accident, est devenu bègue. Lors de ses créations théâtrales, il saura utiliser ce handicap en imposant des scansionnements et des rythmes étonnants aux textes qui iront jusqu'à déstructurer la sémantique même des mots.

(3) Einar Schleeff, *DROGUE, FAUST, PARSIFAL, SUHRKAMP*, Frankfurt am Main 1997, p. 9, trad. Crista Mittelsteiner.

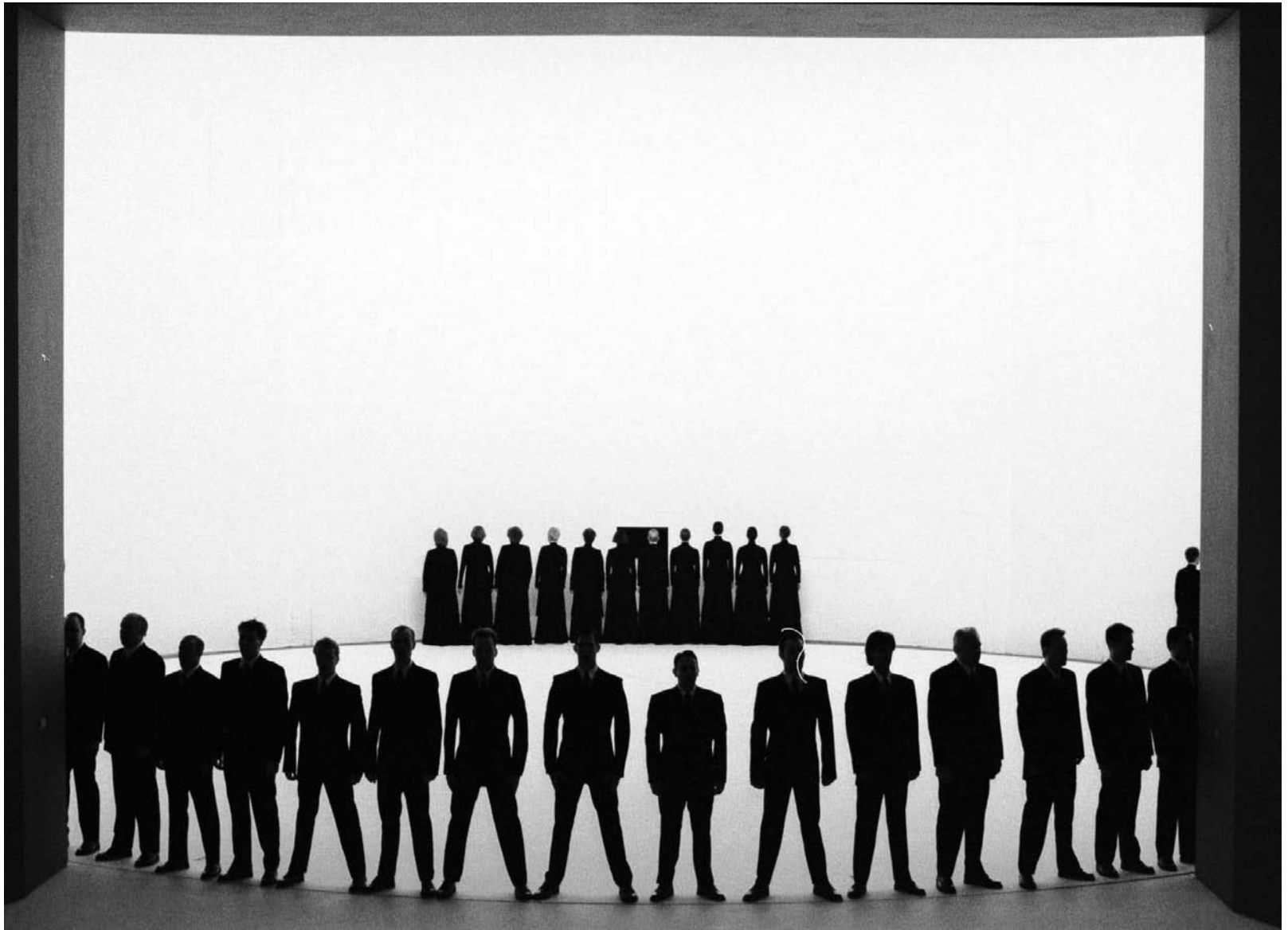
(4) Le théâtre où règne aujourd'hui un autre insoumis issu du théâtre est-allemand : Frank Castorf.

(5) Chorégraphe et metteuse en scène nommée directrice du Berliner Ensemble par Hélène Weigel.

(6) Cette passerelle deviendra par la suite un des éléments distinctifs des espaces scéniques de Schleeff.

(7) Il s'agit d'une mise en scène de *CHATEAU WETTERSTEIN* de Wedekind, au Burgtheater de Vienne, qui ne dépassera pas les répétitions.

(8) Francfort-sur-le-Main, en Allemagne de l'Ouest.



VERRATENES VOLK, mise en scène d'Einar Schleef.
Photo David Baltzer.

Schleef, le créateur exilé, réalisera six mises en scène. Rühle se souvient : « Il (...) intensifiait, épaississait, agrandissait la réalité et donnait une forme à sa surcharge. Il alourdissait le trait, donnant du volume à ses impressions. Il est devenu également son propre dramaturge, offrant de nouveaux contenus à des pièces usées, de nouvelles formes à des pièces tortueuses, il pensait en termes d'espace, de corps, de mouvement et de langue et, partant de là, il créait des images (...). Ses mises en scène devenaient une projection de ce qu'il percevait dans les textes. Il ne s'agissait pas d'« adaptations », mais de trans-formations qui préservaient les textes. Son érudition aiguësait son « regard différent ». « Changer les perspectives », demandait Nietzsche ; Schleef le (com)prit comme une mission. Il avait tout dans sa main : le choix des pièces, la scénographie, le costume, la musique,

la chorégraphie, la mise en scène. (...) Schleef avait le « regard antique », son schéma de base était la tragédie antique, la confrontation entre chœur et protagoniste, le pathos dialectico-rhétorique de leurs combats, la figuration abstraite de leurs personnages, le fond musical des voix, la statique dynamique des scènes, l'alternance entre rituels collectifs et monologues au centre de la scène. Même dans les formes tardives du drame bourgeois – dans AVANT LE LEVER DU SOLEIL de Hauptmann, dans PUNTILA de Brecht – il décèle cette structure de base. Ainsi contaminé par les grandes formes des Anciens, il a introduit des techniques expressives qui, presque perdues dans le théâtre bourgeois, sont encore conservées dans l'oratorio, dans l'opéra : les arias, les duos, les trios, les chœurs lyriques ou syncopés, voire martelés, les chants enflés et les sonorités singulières ; ses mises en scène vivent de

la composition des voix, d'un parler presque fugué, de phrases dé-rythmées et multipliées, d'intensifications orgiaques des mouvements, sons et mots: des chorégraphies de groupe, des solos acrobatiques furent insérés, comme s'il s'agissait de jeux éclairant le jeu. On fait l'expérience de la vigueur de corps masculins, de l'élégance de corps féminins, jeunes et matures, mais aussi de la misère de corps vieillissants. Parmi ces options, beaucoup furent poussées jusqu'à l'épuisement. Au développement du jeu discipliné, organisé à l'extrême, correspondait la maîtrise des dimensions et des distances spatiales, à la monotonie [délibérée] il opposait l'esthétique raffinée des costumes et des voix. Ainsi, ses mises en scène de Francfort devinrent des événements acoustiques et rythmiques du corps et de l'espace, transposant les œuvres de manière obstinée et indocile pour donner la totalité d'une grande image vivante.»⁽⁹⁾

En 1986, Schleef commence sa première saison à Francfort par la mise en scène de sa pièce MUTTER (MERES), constituée et écrite à partir de SEPT CONTRE THEBES d'Eschyle et des SUPPLIANTES d'Euripide. Mais Schleef inverse l'organisation temporelle du mythe: le deuil des morts précède la tragédie dans laquelle on déclare la guerre – et renforce ainsi le caractère inéluctable de la spirale qui mène de la guerre à la mort et du deuil au meurtre et à la vengeance. Les mères, femmes en deuil, gardiennes de la mort – et de la vie –, d'abord soumises en tant qu'émigrées, servantes ou balayuses du temple, deviennent, au fur et à mesure du développement dramatique imposé par Schleef, incitatrices furieuses d'une nouvelle guerre, pour finir, elles-mêmes ouvrières en uniforme gris... main d'œuvre de l'industrie d'armement?

Pour cette production, Schleef engage soixante femmes, en grande partie des actrices non professionnelles, souvent étrangères venant de tous horizons culturels, qui constitueront le chœur. Après dix représentations, la pièce est retirée du programme. «La principale cause du scandale était ce rituel de deuil des mères, lorsqu'elles pleurent les fils qu'elles ont elles-mêmes envoyés à la guerre. Elles s'y adonnaient jusqu'à ce que la salle se soit vidée de moitié⁽¹⁰⁾», résume le dramaturge Carl Hegemann. «Les gens sortaient et disaient: ce n'est plus du théâtre. Et c'est vrai, ce n'était pas du théâtre, c'était l'exécution d'un rituel» poursuit-il. «Sur scène, s'exprimait tout simplement le chagrin et ce, à travers des sonorités que l'on entend peut-être encore dans des campagnes, quelque part en Turquie ou en Grèce. (...) Schleef a mis la réalité sur scène. Il a donné à voir des événements qui n'étaient pas joués. Il a profané le rituel. C'est dans ce sens que les gens avaient raison de dire que ce n'est plus du théâtre.»⁽¹¹⁾

Schleef, en transgressant les limites du théâtre et de la théâtralité, décale les limites du réel, de la réalité.

En 1987, pour sa deuxième mise en scène à Francfort, son choix se porte sur AVANT LE LEVER DU SOLEIL de Gerhart Hauptmann – pour Schleef, cette pièce compte parmi les plus importantes du théâtre allemand, ne serait-ce que pour cette seule raison: «Hauptmann, en rompant avec la tradition classique, essaie de localiser la femme au centre.⁽¹²⁾» Avec ce travail, dans lequel il reprend la base scénique des MERES – un plateau nu et vide, des passerelles – il prouve que ce grand texte n'est nullement lié au seul style naturaliste. Schleef impose son théâtre abstrait, rythmé et visionnaire. Toujours aussi discutée, cette production est néanmoins invitée au Theatertreffen de Berlin en 1988.

Vient ensuite la création d'une pièce écrite par Schleef lui-même, DIE SCHAUSPIELER (LES COMEDIENS). L'auteur a construit le drame librement à partir des notes de Stanislavski, au moment où le Théâtre d'Art de Moscou projette de répéter LES BAS-FONDS de Gorki: des comédiens visitent, pour mieux préparer la création d'une pièce contemporaine, un asile de nuit. Mais, contrairement à leurs attentes, les acteurs ne rencontrent pas de prolétaires, mais des marginaux, inclassables. L'affrontement de ces deux mondes révèle aux comédiens qu'ils ne sont pas les meilleurs interprètes, les meilleurs acteurs de la vie. Le conflit se durcit, mais finalement, le groupe d'acteurs considère que leur défaite humaine se transformera en triomphe sur les planches... Dans sa mise en scène, Schleef montre des comédiens habillés de longs manteaux blancs qui descendent, tels des dieux, dans les profondeurs de la misère humaine. Mais très vite, le groupe des «artistes» éclate, mis à nu par Schleef qui le contraint dans les variations multiples de l'expression du fauxsemblant, de l'illusion, de l'hypocrisie, du mensonge, de la vanité. En réalisant cette pièce, sa pièce – en concevant et en faisant son théâtre, Schleef critique le théâtre du théâtre et prend ses distances avec le théâtre de la prétendue réalité.

Lorsque le théâtre, suite à l'incendie de l'Opéra de Francfort, doit déménager au «Bockenheimer Depot», un ancien dépôt de tramways, Schleef adopte une solution scénographique ingénieuse, qui tout à la fois s'inscrit dans ses obsessions et répond à la disposition particulière du lieu: il fait construire une large passerelle sur toute la longueur et dont le soubassement, à hauteur d'homme, multiplie les possibilités de jeu. Et à chaque extrémité de la passerelle, émerge une construction qui permet des acrobaties sur toute sa hauteur.

C'est dans cet espace que Schleef met en scène la version originelle de GOTZ VON BERLICHINGEN

(9) Günther Rühle, Schleef oder die Vielfalt, in: Einar Schleef, REPUBLIKFLUCHT WAFFENSTILLSTAND HEIMKEHR, Argon, Berlin 1992, p. VI, trad. C. M.

(10) Cette plainte funèbre se déroulait pendant environ vingt minutes.

(11) Martin Wuttke, Carl Hegemann, Das ist doch kein Drama, in: Einar Schleef ARBEITSBUCH, Theater der Zeit, Berlin 2001, p. 194-195, trad. C. M.

(12) Einar Schleef, DROGE FAUST PARISFAL, SUHRKAMP, Frankfurt am Main 1997, p. 15, trad. C. M.

de Goethe, le URGOTZ. Un travail sur la mémoire : l'interprète de Götz⁽¹³⁾, en chemise noire, est assis devant une machine à écrire, sur laquelle il tape avec une rage méthodique les hauts faits mémorables de son personnage. Au rythme de cette frappe forcenée, tout ce qui se passe en scène surgit du martèlement de ses souvenirs.

Miriam Dreisse, comédienne, a participé à ce véritable chantier de création. Regard en arrière sur un travail en devenir : « Francfort, janvier 1989 : les répétitions du URGOTZ de Goethe avec le metteur en scène Einar Schleeff commencent dans un studio de répétition du théâtre de Francfort. Lecture, tous les participants sont assis à des tables disposées en un grand carré, il y a une grande table ronde, Schleeff quelque part au milieu, le plus grand de tous. Dans mes souvenirs se glisse une autre image d'une grande table ronde, avec Schleeff, au milieu : dans la première partie de PUNTILA, des années plus tard au Berliner Ensemble. Un motif récurrent dans le travail théâtral de Schleeff : l'utopie d'une table ronde, d'une action en commun et son échec, souvent violent, surtout dans l'histoire allemande. Et là, GOTZ, également l'histoire d'une révolution allemande, de son échec, des guerres paysannes. (...) La première période des répétitions : le matin, lire ; le soir, danser ; la séparation du mouvement du corps et de la voix qui caractérise les mises en scène – aussi pendant les répétitions. Le matin, la concentration sur le texte, dire, chercher le ton juste des personnages ou des groupes de personnages. Le soir, danser : « Pour faire connaissance, sinon autant rester chez soi. » Le corps est mis en jeu, expérience de ses limites, à commencer par celles que s'impose la tête : danse libre, sans indications, mais dans le cadre d'une répétition théâtrale, elle pose autant de problèmes aux amateurs qu'aux comédiens. Viennent ensuite les limites physiques : l'épuisement, le manque de souffle, voire même la possibilité d'une perte de contrôle et la dissolution des limites par rapport à l'autre. Ici se révèle, en plus de la théâtralisation du corps et de ses états extrêmes, un autre motif du travail de Schleeff : le rapport entre individu et collectif. Plus tard, se développent des mouvements à partir de la danse, d'abord sans spécificité, puis pour certaines entrées du chœur – la formation et la mise en collectivité du groupe individualisé, encore un mouvement caractéristique de ses mises en scène.⁽¹⁴⁾ »

Au cours de ces années de travail artistique libre et intense à Francfort, Schleeff développe une méthode de travail complexe et précise, il dégage de plus en plus clairement sa philosophie théâtrale, son esthétique puissante, particulièrement imagée.

Schleeff y montera encore 1918 de Feuchtwanger, seconde pièce sur une révolution ratée, qu'il réalise en 1990, alors que l'Allemagne vit un autre moment

révolutionnaire et historique : forts d'une détermination nouvelle, les chœurs de la rue en Allemagne de l'Est scandent « Nous sommes le peuple », chant frondeur que les chœurs venus de l'Ouest transformeront perfidement en « Nous sommes un peuple » – la réunification de l'Allemagne est en marche, irrésistiblement. Avec 1918, Schleeff annonce la désillusion qui va suivre, aussi irrésistiblement : « C'est une ivresse. Et il y aura un réveil. Pas en cette heure. Mais demain. » – une réplique, dite par l'une des révolutionnaires⁽¹⁵⁾, qui se passe de commentaire. À la fin de la représentation, un énorme drapeau allemand recouvre entièrement la scène de la révolution...

FAUST, un collage de textes issus de la pièce de Goethe, pose la question de l'actualité de ce personnage, de ce mythe. Qui est-il, qu'est-il, aujourd'hui. Suivant cette logique, le « ici et maintenant » de la vie nourrit continuellement les réflexions de travail de Schleeff : « Il y avait l'histoire, quand cette femme folle a attaqué Oskar Lafontaine »⁽¹⁶⁾ raconte Tatjana Turanskyj, comédienne. « Nous étions tous assis dans le couloir et quelqu'un avait le Bildzeitung⁽¹⁷⁾. Photo et titre complètement dingues. Et lui, il disait juste, c'est ça, c'est exactement ça. Cette femme, c'est comme Marguerite. Marguerite, ce n'était pas une fille innocente, c'était une criminelle et Faust aussi était un criminel. Tout ça, c'est dans le texte. Et puis il nous a montré les endroits correspondants dans FAUST, les monologues où les deux personnages parlent d'eux-mêmes en termes d'assassin. C'est exactement ça.⁽¹⁸⁾ » Il n'y a plus de figure mythique chez Schleeff, il n'y a plus que des images éclatées et multipliées de ce qui, jadis, fut un héros allemand. Ainsi, vingt-cinq Faust – et autant de Marguerite – emplissent la scène, face à un seul Méphisto.

Des jeunes Faust bien élevés et « propres sur eux ». Et des jeunes Marguerite, en robes noires, sages et pudiques. Mais très vite, la vision change : les Faust haussent la voix, gagnent en brutalité ; les Marguerite chantent, langoureuses, bougeant leurs bras au rythme d'une broderie imaginaire et machinale, puis elles s'alignent au bord de la passerelle en croisant les jambes pour former un chœur de petites sorcières nanties d'un balai et d'un seau, qui finiront par pisser dans leur récipient métallique. Finalement, prisonnières de leurs propres désirs, infanticides, humiliées, abandonnées, en robes grises, elles marchent en rond en chantant le *Lied der Moorsoldaten*.⁽¹⁹⁾ Tandis que les jeunes seigneurs nommés Faust, héritiers d'une culture coupable, continuent à perpétrer leurs crimes et les transmettront à leur tour à leurs fils...

Cette dernière création de Schleeff au théâtre de

(13) Martin Wuttke.

(14) Miriam Dreisse, *Erinnerungen an die Frankfurter Zeit*, in : Einar Schleeff *ARBEITSBUCH*, Theater der Zeit, Berlin 2001, p. 155, trad. C. M.

(15) Chez Schleeff, les masses révolutionnaires sont représentées par un chœur de femmes.

(16) Politicien chrétien-démocrate allemand qui, depuis cette agression, est condamné à passer sa vie en fauteuil roulant.

(17) Journal à sensations très populaire en Allemagne.

(18) Tatjana Turanskyj, *Vom Eintauchen in radikal subjektive Welten*, in : Einar Schleeff *ARBEITSBUCH*, Theater der Zeit, Berlin 2001, p. 154, trad. C. M.

Francfort consacre une période fertile et heureuse, qui s'achève avec le départ de son directeur Günther Rühle.

En 1993, Schleeff retourne au Berliner Ensemble. Malgré un désaccord profond avec l'auteur qui envisage même de faire interdire la Première, il parvient à y créer *WESSIES IN WEIMAR*⁽²⁰⁾ de Rolf Hochhuth. Cette mise en scène, très favorablement reçue par la critique, est invitée au Theatertreffen de Berlin. Mais les dissensions artistiques qui divisent les directeurs Heiner Müller et Peter Zadek obligent Schleeff à quitter le B.E. En mars 1993, il signe un contrat avec le Schiller Theater à Berlin – la fermeture du même théâtre en octobre 1993 intervient alors que Schleeff répète une nouvelle mouture de *FAUST*. Deux semaines après, la création a néanmoins lieu : sur les escaliers du théâtre, à partir de minuit, quatre heures durant, des hommes et des femmes habillés de longs manteaux militaires – autour du cou des diapasons, des torches à la main – ensemble, ils disent, chantent, crient, chuchotent, pleurent, vomissent un *FAUST* archaïque et brut.

En 1995 – Peter Zadek s'est retiré de la direction –, Heiner Müller rappelle Schleeff au Berliner Ensemble. Schleeff y met en scène *MAITRE PUNTILA ET SON VALET MATTI* de Brecht et interprète lui-même le rôle-titre. Une mise en scène qui fera date.

Schleeff crée un Puntila enivré non par l'alcool, mais par le pouvoir de la parole. C'est un personnage puissant et ambigu, excessif, qui mène une danse effrénée au milieu d'un chœur, d'une armée de valets Matti, en manteaux militaires minables ou, au contraire, en costume d'Adam. Dans la mise en scène de Schleeff, maître et valets, hommes et femmes, continuent à s'affronter, mais les limites entre le bien et le mal, le haut et le bas, le juste et l'injuste s'effacent – de chaque image émerge son contraire, contraire en lequel chaque image va progressivement se complaire.

Malgré le succès de *PUNTILA*, Schleeff est obligé de quitter une fois encore le B.E. lorsque de nouveaux désaccords surgissent, cette fois entre lui et la direction : Schleeff juge par trop limitée la durée des répétitions accordée à sa nouvelle création. Cet homme de théâtre intraitable claque la porte, mettant fin au projet déjà en chantier.

Les deux productions suivantes, *SALOME* d'après Oscar Wilde, créée à Düsseldorf en 1997, et *SPORTSTUCK* (*PIECE DE SPORT*) de Elfriede Jelinek, sont invitées au Berliner Theatertreffen en 1998. La création de la pièce de Elfriede Jelinek en 1998 au Burgtheater à Vienne lui aura enfin apporté la consécration.

SPORTSTUCK ne comporte ni personnages, ni histoire(s), mais seuls des prototypes qui existent uniquement parce que – et lorsque – ils parlent. Il s'agit d'un pamphlet qui réunit tous les leitmotivs récurrents de l'écrivaine autrichienne : le sport, c'est la mort ; la masse ingère l'individu ; être un homme, c'est être

un guerrier ; le rapport entre l'homme et la femme n'est autre que celui du bourreau et de la victime, de la machine à accoucher et de l'instrument de viol. *SPORTSTUCK* – un marathon de métaphores auxquelles Schleeff ajoute et confronte ses propres images surdimensionnées. Des rituels pour une machine théâtralo-sportive infernale entre oratorio, ballet et acrobatie, exécutés par quarante-cinq acteurs-gymnastes des deux sexes – littéralement mis à nu – et parfaitement entraînés pour cet exercice démesuré où les possibilités des corps et des voix sont poussées jusqu'aux extrêmes.

Deux autres mises en scène de Schleeff verront encore le jour au Burgtheater, dont Claus Peymann est alors directeur : *WILDER SOMMER (ÉTE SAUVAGE)* d'après Goldoni et la création de *DER GOLEM IN BAYREUTH (LE GOLEM A BAYREUTH)* de Ulla Berkewicz.

En 2000, Schleeff travaille pour la première fois au Deutsches Theater de Berlin – il y monte *VERRATENES VOLK (PEUPLE TRAHI)* d'après des textes de Milton, Nietzsche, Dwinger et Döblin.

L'état de santé de Schleeff interrompt les répétitions de *MACHT NICHTS. EINE KLEINE TRILOGIE DES TODES (C'EST RIEN. UNE PETITE TRILOGIE DE LA MORT)* de Elfriede Jelinek au Berliner Ensemble⁽²¹⁾ – mise en scène qui restera inachevée.

L'esthétique qui parcourt et distingue l'œuvre théâtrale de Schleeff est basée sur un principe de purification formelle extrême : en lui, le scénographe privilégie des compositions abstraites et monochromes qui soulignent l'ordonnance scénique des corps dans l'espace – espace dans lequel il inclut le public ; le metteur en scène utilise les textes avant tout comme matériau d'ensemble pour chœurs et protagonistes qui rythment, scindent et scandent chaque pied de vers à la fois dans leurs corps et par leurs voix ; il étire le temps dramatique par des silences, d'interminables rituels, des répliques répétitives ou le densifie à travers des actions scéniques simultanées ; l'auteur Schleeff explore et exploite la langue des classiques, cette langue artificielle et mesurée qu'il confronte à la force spontanée de la langue parlée – la « langue-mère » – afin de la mener jusqu'aux paroxysmes de sa propre démesure.

Le 21 juillet 2001, le cœur fatigué de cette tête brûlée s'arrête de battre – Einar Schleeff meurt des suites d'une attaque cardiaque, à l'âge de 57 ans.

C'est le retour définitif de l'enfant prodige : il sera enterré au cimetière de sa ville natale, la ville de sa mère, Sangerhausen. Ci-gît Einar Schleeff, pieds nus, habillé du frac qui était le sien, notamment dans *PUNTILA*, ce frac qu'il portait pour se mêler aux spectateurs dans les foyers des théâtres ou pour faire une annonce au public, juste avant les représentations de *SALOME* ou encore de *SPORTSTUCK*.

Que ses battements de chœur continuent à hanter nos mémoires...

(19) Le « Chant des soldats du marais » est un chant de résistance qui a été créé par les prisonniers du camp de concentration Papenburg, situé près d'un marais dans l'Elmsland. Hanns Eissler prit connaissance de ce chant en 1935 à Londres et le transmit au comédien Ernst Busch qui le propagea à son tour parmi les Brigades Internationales de la Guerre d'Espagne. Aux États-Unis, ce chant est connu sous le titre « The Peat Bog Soldiers ».

(20) *Wessies* à Weimar : Dans le langage populaire, depuis la chute du mur, les (ex-)Allemands de l'Ouest appellent les (ex-)Allemands de l'Est : « Ossies » ; inversement, les (ex-)Allemands de l'Est appellent ceux de l'Ouest : « Wessies ».

(21) Peymann, entre temps, était devenu directeur du Berliner Ensemble.