

création TNP

Les Irresponsables

de

Hermann Broch

traduction

Irène Bonnaud

mise en scène

Aurélia Guillet

Bloch



direction Jean Bellorini

Les Irresponsables

de
Hermann Broch
traduction
Irène Bonnaud
mise en scène
Aurélia Guillet

avec
Adeline Guillot,
Marie Piemontese,
Pierric Plathier

et à l'image
Miglen Mirtchev,
Judith Morisseau
et **Manel Morisseau-**
Coulloc'h

scénographie
et lumière
Aurélia Guillet

collaboration
à la scénographie
et à la lumière
Jean-Gabriel Valot

son
Jérôme Castel

vidéo
Jérémie Scheidler

costumes
Benjamin Moreau

collaboration
dramaturgique
Irène Bonnaud,
Alain Jugnon,
Marion Stoufflet

assistanat à la
mise en scène
Maksym Teteruk

fabrication du décor
les ateliers du TNP

production
Théâtre National
Populaire

coproduction
Compagnie Image 1/2

Création
du 3 au 19 mars 2022
au TNP

Spectacle disponible
en tournée

Ont participé à la création

responsable du service
machinerie

Marc Tripard

régisseur plateau
Patrick Doirieux

régisseur-cintriér

Iban Gomez

constructeur-machiniste
Mathieu Jackson

cintriers

Romain Philippe-Bert,
Maëlle Jourde

machiniste

Pascal Bouvier

responsable
du service lumière

Rémy Sabatier

régisseur lumière

Mathieu Gignoux-
Froment

électricien

Gabriel Malenfer

responsable du service
audiovisuel

Laurent Dureux

régisseur audiovisuel
Thibault Laurent

responsable de l'atelier
costumes

Sophie Bouilleaux-Rynne

réalisatrice de costumes
Florence Demingeon

stagiaire réalisation
costumes

Camille Larbaud

Participent aux
représentations

régisseur général

Vincent Boute

régisseur plateau

Aurélien Boireaud

régisseur lumière

Laurent Delval

électricien

Bruno Roncetto

régisseur son

Alain Perrier

régisseuse audiovisuel

Marie Anglade

régisseuse costumes

Claire Blanchard

Les Irresponsables

Sommaire

AVANT-PROPOS

Une boussole pour aujourd'hui 3

EXTRAITS

I. Pourquoi écrire, poète ? 9

II. Y a-t-il jamais eu un hier ? 18

III. La simultanéité en cadeau 26

ENTRETIEN

Remettre au présent
la question du désir 37



Une boussole pour aujourd'hui

Né à Vienne en 1886, Hermann Broch est l'un des plus grands penseurs des menaces totalitaires. Dès 1918, il se met à l'écriture de la trilogie *Les Somnambules*, dans laquelle il démontre combien la voie est déjà ouverte pour l'arrivée d'un Hitler. Privés de grands récits capables de les relier dans une communauté de destin, les hommes et les femmes modernes vacillent sous le poids d'angoisses métaphysiques – un état somnambulique propice à l'avènement des fascismes modernes qu'Hermann Broch scrute encore dans sa *Théorie de la folie des masses*, à partir de 1934. Arrêté et emprisonné par les nazis au moment de l'annexion de l'Autriche, Hermann Broch fuit pour l'Amérique grâce à l'intervention d'amis, au premier rang desquels James Joyce. Après la guerre, il reste aux États-Unis où il enseigne la littérature et la psychologie. Il y meurt en 1951. Tantôt romancier, tantôt poète, tantôt penseur – et souvent tout cela à la fois à travers des livres denses et imposants, Hermann Broch est resté injustement méconnu.

Que ce soit dans son essai *Hofmannsthal et son temps*, où il nomme la « joyeuse Apocalypse » (« *die fröhliche Apokalypse* ») à l'orée du xx^e siècle, ou dans *Les Somnambules*, Hermann Broch décortique le processus historique de dégradation des valeurs qui caractérise sa société contemporaine. Il décrit comment des individus, en manque de sens et de lien aux autres, s'enferment dans des gouffres de solitude. « Dieu est mort » disait Friedrich Nietzsche, pointant le premier l'effondrement de sens lié à la modernité ; bascule brutale d'un monde porté par une valeur sacrée, une morale, une vérité

4 commune, vers une nouvelle ère atomisée où grouillent des individus incapables de s'accorder autour d'une valeur unificatrice.

Dans son œuvre, et notamment avec son essai majeur *Théorie de la folie des masses*, Hermann Broch étudie de près le comportement de l'individu dans la masse. Par là, il tente de percer à jour les biais qui ont mené des milliers d'hommes et de femmes à adhérer à un régime totalitaire. Dans l'état crépusculaire, la conscience de l'Homme est comme diminuée ; Broch parle de « somnolence animale, presque végétative ». Comment convoquer, dans ces conditions, sa responsabilité éthique, son autonomie de pensée, voire son identité ? Car l'être humain dans la masse, c'est aussi l'anonyme, celui qui délègue sa responsabilité individuelle au collectif. Celui qui, en un sens, se déresponsabilise.

Par l'intermédiaire romanesque, Hermann Broch se place à l'échelle de destins individuels. Avec *Les Irresponsables*, achevé en 1951, il signe un roman-fleuve qui brosse différents portraits de personnages qui se croisent. Construit sur un récit allant de A à Z, d'Andreas à Zacharias, le roman présente une kyrielle de personnages représentatifs de la période pré-hitlérienne : des individus qui ne sont pas directement responsables du régime national-socialiste, mais dont la passivité questionne. L'œuvre suit le chemin d'une dégradation des valeurs, en passant de 1913, à 1923, à 1933 – point culminant de l'Apocalypse.

Et si le mal commençait ailleurs que là où l'on pense qu'il réside *a priori* ? Sans se faire moraliste, l'écrivain se

place au niveau de l'étude des mécanismes : il observe comment comment des êtres humains « passent » du côté du mal. Cette bascule est imperceptible : au centre de l'œuvre, vibre l'intuition de l'invisibilité du mal.

C'est dans une petite ville allemande que se déploient les figures imaginées par l'auteur : Andreas, Zerline, la baronne W., sa fille Hildegarde, Zacharias, la douce Méllita et son père le vieil apiculteur. À travers l'enchevêtrement de leurs destins, Hermann Broch écrit l'Histoire du point de vue de la réalité concrète des corps. Sans une once de didactisme, il montre ce qui se cache, derrière un vernis rationnel, de forces irrationnelles en cette période de montée du nazisme. Plutôt que de clore une entreprise littéraire, il renvoie chacun à la responsabilité de sa propre vie.

Hermann Broch signe ainsi un curieux objet littéraire, mêlant poésie, essai et narration romanesque. Les voix narratives se multiplient, la ligne fictionnelle est perturbée par des récits enchâssés, des séquences théoriques voire lyriques : une explosion qui semble restituer l'esprit de cette époque tourmentée. Ce roman, moins globalisant, plus fragmentaire que les précédents, est sans doute plus moderne, plus ouvert à la suite de l'Histoire. Finalisé après la Seconde Guerre mondiale, il appelle à renouer avec un espoir au lendemain de l'épreuve radicale du vide et de l'absurde de l'être humain. Car l'ambition d'Hermann Broch est bien celle-ci : trouver d'hypothétiques chemins de reconstruction d'un « nous » après le traumatisme du comble de l'inhumanité.

C'est ce roman – qui fut le dernier de l'auteur – qui a attiré l'attention de la metteuse en scène Aurélia Guillet, déjà forte d'un riche parcours. Formée à la mise en scène à l'école du Théâtre National de Strasbourg, Aurélia Guillet s'est confrontée à des auteurs contemporains ou classiques (Heinrich von Kleist, August Strindberg, Heiner Müller, Alexandra Badea) mais s'est aussi essayée à l'écriture de plateau à partir de paroles documentaires (*Déjà là* d'Arnaud Michniak) ou de film (*Quelque chose de possible* d'après *Minnie et Moskowitz* de John Cassavetes). Dernièrement, elle a choisi d'adapter des romans pour la scène (*Le Réveil d'un homme* d'après *Le Rêve d'un homme ridicule* de Fédor Dostoïevski, *Le Train zéro* de Iouri Bouïda). Elle cherche des représentations qui frappent notre monde d'aujourd'hui toujours plus multiple et complexe. Selon elle, c'est par la réalité du corps que l'Histoire se produit : ainsi, être contemporaine, c'est porter un regard sur notre obscurité avec un léger décalage, sans coller pleinement et aveuglément à notre temps. Se rappeler le passé et retraverser notamment des situations du xx^e siècle devient, pour elle, une boussole pour mieux comprendre d'où vient notre présent : écouter ce qui peut faire retour pour inventer autrement.

Hermann Broch vient à point nommé pour mieux appréhender notre époque avec, en ligne de mire, ce qu'il y a de « souvenir d'un avenir » dans les sillons tracés par *Les Irresponsables*. Si le romancier tente de refonder des valeurs dans un monde qui a explosé, il pose surtout une question majeure : comment aimer

réellement ? Comme l'écrit Hannah Arendt à propos de ce « roman moderne », ici, Hermann Broch « ne conseille plus le lecteur, il n'est pas didactique mais confronte le spectateur directement à des problèmes. » La dimension politique est indirecte, elle ne prêche aucune doctrine mais gît en la description de l'être humain dans ses tréfonds obscurs et énigmatiques. Affronter cette part obscure, ne transiger sur aucune zone d'ombre, y poser un regard par l'écriture et le théâtre est en soi un acte d'émancipation.

Durant les répétitions, Aurélia Guillet a exploré la question du seuil, de la limite, de l'espace mental, de ce qui ne fait pas sens. Elle a cherché, avec ses comédiens, à réinventer le chemin de l'écriture au présent du plateau. Cette écriture avance par boucles : chaque image est rebattue, développée, enfoncée, comme pour épouser le mouvement d'une pensée intérieure. Le souffle des comédiens, alors, n'a rien de formel : lui seul peut charrier l'équilibre de l'image et la faire apparaître au présent de la parole.

Ce carnet, qui croise des articles de penseurs, des extraits du texte, des poèmes et un entretien, se veut la trace du travail mené par l'équipe artistique du spectacle ; une réflexion libre et ouverte, destinée à être poursuivie par chaque spectateur, chaque spectatrice, dans la lignée du projet philosophique et sociétal d'Hermann Broch et de sa foi en la pensée de tout un chacun.



quand les
hommes
revinrent de
la guerre

I • POURQUOI ÉCRIRE, POÈTE ?

Milleneufcentvingttrois –,
pourquoi il faut que t'écrives ça ?

Pour rendre compte de tout ce que nous n'avons pas fait.

(...)

Et quand les hommes revinrent de la guerre dont les champs de bataille avaient été vacuité hurlante, ils trouvèrent chez eux exactement la même chose – hurlant comme les canons, le vide de la technique, et comme sur les champs de bataille, la souffrance humaine eut à se terrer dans les recoins des espaces vides, cernée des voix rauques de l'effroi, impitoyablement cernée de néant brut.

Alors les hommes eurent l'impression de n'avoir pas cessé de mourir, et ils demandèrent ce que tous les mourants demandent : pour aller où, hélas, pour aller où avons-nous gâché notre vie ? qu'est-ce qui nous a placés dans un tel vide et nous a livrés au néant ? est-ce vraiment la vocation de l'être humain et son destin ? notre vie ne doit vraiment pas avoir d'autre sens que ce non-sens ?

Mais les réponses aux questions, ils se les donnaient eux-mêmes, et ce n'était par conséquent encore une fois qu'opinions vides, encore une fois que le néant vide, couché sur le néant, formé de néant, et par là voué à sombrer encore une fois dans le chaos des convictions qui forcent l'être humain à se sacrifier à nouveau, à nouveau comme à la guerre,

à nouveau dans un héroïsme creux et
à nouveau dans un sacrifice vide qui jamais plus
ne se dépassera lui-même.

(...)

Oh décence de la vie simple,
Oh sa valeur absolue ! Oh rendez-lui à nouveau
justice !

Restaurez-la dans son bon droit, son droit
éternellement bon !

Mais ce sont des vœux pieux ! Nul ne peut les
exaucer,

Et chacun est coupable de cette impossibilité –
coupable et irresponsable : mais qui
exploite la culpabilité humaine à son profit
sera puni ; il sera frappé de la malédiction
De la perversité.

Hermann Broch, « Voix 1923 », *Les Irrresponsables*, 1951,
traduction Irène Bonnaud

En attendant, il me paraît souvent
Mieux de dormir que d'être ainsi sans compagnons,
Et, dans l'attente, que faire et que dire
Je ne sais ; et à quoi bon des poètes en un temps de
détresse ?

Hölderlin, « Pain et vin », 1800

Mil neuf cent treize. Pourquoi écrire, poète ?

Hermann Broch, « Voix 1913 », *Les Irrresponsables*, 1951,
traduction Irène Bonnaud

Le langage seul, le langage discursif, devient ainsi
une chose insuffisante, « une chose ininterprétée ». Certes, il n'est pas absolument nécessaire que les « crises de mise en doute du langage », que Hofmannsthal ne connaissait que trop, éveillent un désespoir extrême au sujet du langage, tel que celui qui est représenté dans la *Lettre de Lord Chandos*. Non, elles peuvent conduire à un nouvel amour du langage, qui admet la valeur de la cessation du langage afin, par des moyens nouveaux, plus féconds et même magiques, d'aider le mutisme à redevenir langage. C'est sans doute cela que voulait Hofmannsthal quand il disait : « Plus ingénieuse et plus belle que la critique du langage serait une tentative de s'arracher magiquement aux liens du langage comme c'est le cas dans l'amour. » Car la magie de l'amour est entente silencieuse et, quand elle parle, c'est l'interprétation magique du verbe, c'est de la poésie, c'est de la musique.

Hermann Broch, *Hofmannsthal et son temps*, 1955

Hermann Broch écrit pour savoir ce qu'il en est
de vivre, il fait du roman le chant de tout ce qui fait
le vivant.

Évelyne Pieiller, « Et Hermann Broch alors »,
Révolution, 15 novembre 1985



L'ÊTRE HUMAIN,
ÇA VAUT PAS GRAND CHOSE,
ET SA MÉMOIRE
EST PLEINE DE TROUS
QU'IL NE POURRA
PLUS JAMAIS
RACCOMODER.

Au fond, je ne sais vraiment pas si écrire est une forme d'expression vitale légitime, si ce que l'on a à dire ne pourrait pas imprimer sa marque au temps par une autre voie et de façon beaucoup plus vivante.

Hermann Broch, cité par Pierre Dehousse dans « Hermann Broch, forçat de l'absolu en un siècle de convulsions », *Le Monde*, 14 décembre 1996

13

« ... seulement, il lui était parfois désagréable de ne pas pouvoir marcher sur la tête »

Nous écrivons, discrètement, secrètement, silencieusement, c'est-à-dire avec toute la clarté que nous devons/dont nous sommes redevables aux bouleversements que nous avons connus, que nous pouvons connaître et aurons encore à connaître, nous écrivons encore et toujours le 20 janvier, ce 20 janvier*. Nous écrivons à partir de lui, nous écrivons avec un poème qui garde le souvenir de ces expériences de la plus douloureuse façon, nous écrivons en nous assignant à ce qui est nécessairement, inéluctablement réel : sous la forme de mots – sous quelle autre forme sinon ? – ouvert à tous les vents, nous nous rendons, en marchant sur la tête, et c'est parfois désagréable, dans un monde sans mots et sans réponse.

Paul Celan, brouillons du *Méridien*, discours prononcé à l'occasion de la remise du prix Georg Büchner, 1960, traduction Irène Bonnaud

* Référence à la première phrase de *Lenz* de Georg Büchner :

« Le 20 janvier Lenz traversa la montagne. » Le 20 janvier est aussi la date de la conférence de Wannsee, qui acte la « solution finale » en 1942. Ce 20 janvier métaphorique devient pour Paul Celan l'endroit d'où s'écrit le poème : un hors-temps de l'humanité brisée.

Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consoler, nous les meurtriers des meurtriers ? Ce que le monde a possédé jusqu'à présent de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous notre couteau. – Qui nous lavera de ce sang ? Avec quelle eau pourrions-nous nous purifier ? Quelles expiations, quels jeux sacrés serons-nous forcés d'inventer ? La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux simplement – ne fût-ce que pour paraître dignes d'eux ?

Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, 1882

Hermann Broch poursuit « ce que seul le roman peut découvrir ». Mais il sait que la forme conventionnelle (fondée exclusivement sur l'aventure d'un personnage et se satisfaisant d'une simple narration de cette aventure) borne le roman, réduit ses capacités cognitives. Il sait aussi que le roman a une extraordinaire faculté d'intégration : alors que la poésie ou la philosophie ne sont pas en mesure d'intégrer le roman, le roman est capable d'intégrer et la poésie et la philosophie sans perdre pour autant rien de son identité caractérisée précisément (...) par la tendance à embrasser d'autres genres, à absorber les savoirs philosophique et scientifique. Dans l'optique de Broch, le mot « polyhistorique » veut donc dire : mobiliser tous les moyens intellectuels et toutes les formes poétiques pour éclairer « ce que seul le roman peut découvrir » : l'être concret de l'homme.

Milan Kundera, « Polyhistorisme », *L'Art du roman*, 1986

L'être humain, ça vaut pas grand-chose, et sa mémoire est pleine de trous qu'il ne pourra plus jamais raccommoder. Il y a tant de choses qu'on oublie à jamais, mais qu'il faut pourtant faire, pour qu'elles soient capables de porter ces autres choses dont on se souviendra toujours. Ce qu'ils font tous les jours, les gens l'oublie. Moi, c'est tous les meubles que j'ai dépoussiérés, encore et encore, (...) et comme tout le monde, je me suis assise à table tous les jours pour prendre mes repas, mais, comme pour tout le monde, c'est un savoir sans réel souvenir, un savoir, sans pouvoir dire s'il faisait beau ou mauvais temps. Même le plaisir que j'ai eu, même quand j'ai joui, je ne sais plus s'il faisait beau ou mauvais.

Hermann Broch, « Récit de la servante Zerline », *Les Irresponsables*, 1951, traduction Irène Bonnaud

Broch savait que la vérité de son temps était le désordre et que le devoir moral du poète, comme l'a dit Elias Canetti dans le discours prononcé pour ses cinquante ans, était d'être le chien de son époque, de ne pas s'enfermer dans sa propre pureté mais au contraire d'aller flairer dans tous les coins, y compris les plus sordides, la vérité, repoussante au besoin, de son époque, en allégeant la douleur et en débusquant le mal caché parmi les immondices.

Claudio Magris, « Au-delà du langage : l'œuvre d'Hermann Broch », *Utopies et désenchantements*, 1999

Broch ne décrit pas directement la réalité externe ou interne mais le flux de conscience de chacun de ses personnages. (...) C'est seulement dans cette subjectivisation que se révèle la fragilité foncière de ce monde, c'est-à-dire le caractère incertain et friable des protagonistes, qui, aux yeux de la société, devaient en être les piliers les plus sûrs.

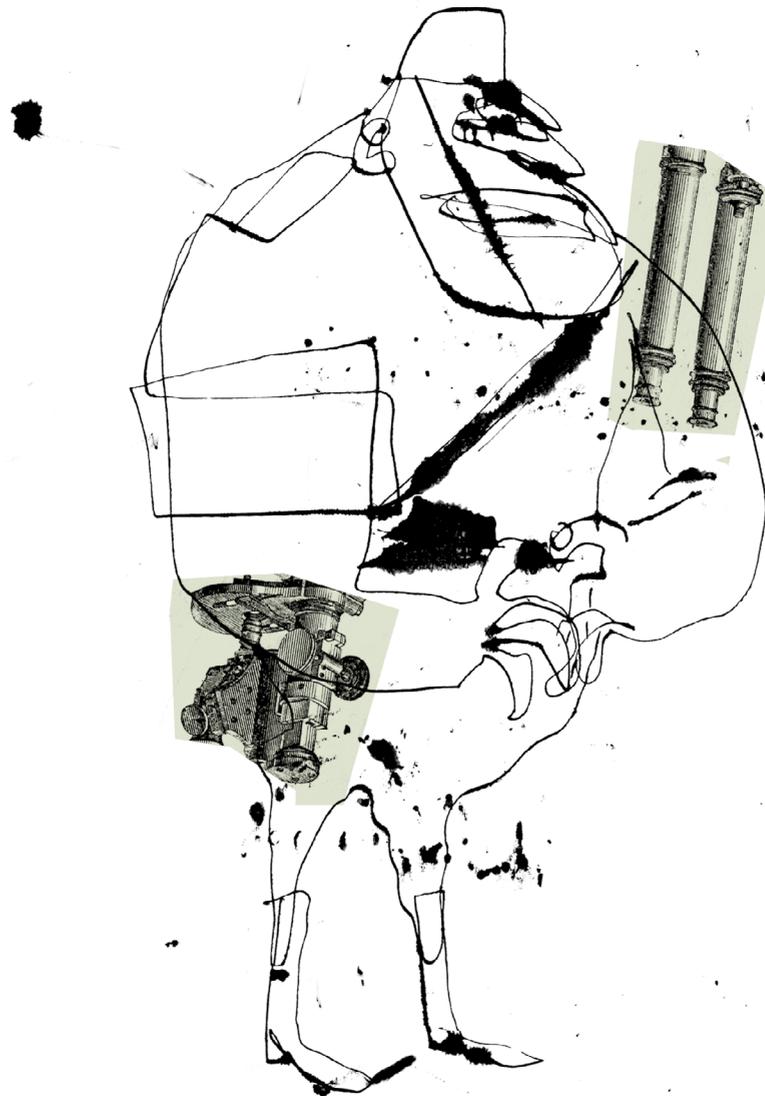
Hannah Arendt, *Hermann Broch et le roman moderne*, revue *Europe*, janvier 1991

Toute politique commence chez l'homme, elle est pratiquée par lui, pour lui et souvent contre lui. Pour pouvoir parler de politique, on doit avoir une conception de l'homme, sinon on parle d'une mécanique vide.

Hermann Broch, *Théorie de la folie des masses*, 2008 [publication originale à titre posthume, 1979], traduction Pierre Rusch et Didier Renault

(...)
S'il venait,
venait un homme,
venait un homme au monde, aujourd'hui, avec
la barbe de clarté
des patriarches : il devrait,
s'il parlait de ce
temps, il
devrait
bégayer seulement, bégayer
toutoutoujours
bégayer.

Paul Celan, « Tübingen, janvier », *La Rose de personne*, 1963, traduction Martine Broda



Et pourtant,
chacun d'eux était un enfant autrefois

II • Y A-T-IL JAMAIS EU UN HIER ?

Au milieu de tous ces messieurs guindés et de ces grandes dames tragiques, Zerline ne parvient qu'à être une figure épisodique. (...)

Dans l'image de Zerline, le rythme de l'époque rococo et de la Révolution s'immobilise. Elle n'est plus une bergère, pas encore *citoyenne*. Elle s'inscrit dans le moment historique intermédiaire ; furtivement, elle fait apparaître une humanité qui n'aurait pas été mutilée par la violence féodale, et encore protégée contre la barbarie bourgeoise. (...) Zerline demeure éternellement en tant qu'allégorie de l'histoire en suspens. Quiconque s'éprend d'elle vise cet indicible qui résonne dans sa voix argentée, en ce « nulle part » situé entre deux époques en conflit.

Theodor W. Adorno, « Hommage à Zerline » (de Mozart), *Moments musicaux*, 1952-1953, traduction Martin Kaltenecker

Il s'est installé entre le public et moi un rapport très intime que les mots ne suffisent pas à décrire. Les angoisses de Zerline, ses espoirs réveillent chez les spectateurs quelque chose de tout à fait personnel.

Jeanne Moreau, *Le Monde*, 6 septembre 1987

18

Broch est un grand artiste quand il peint, par exemple dans *Les Somnambules* ou dans *Les Irresponsables*, l'aliénation de l'individu qui, ayant perdu un système de valeurs, le remplace par de misérables et factices simulacres, par des idoles psychologiques, idéologiques ou sentimentales fabriquées par l'opinion commune ; cet individu est le somnambule, qui ne veut pas s'apercevoir qu'il dort et qu'il erre dans l'irréalité, accroissant ainsi son propre néant et son obscure angoisse.

Claudio Magris, « Au-delà du langage : l'œuvre d'Hermann Broch », *Utopies et désenchantements*, 1999

19

HILDEGARDE :

Suivre un guide vers le royaume des morts, un *Führer* vers le *Reich des Morts*, suivre un *Führer* vers ce qui est mort pour parvenir vers ce qui est vivant, voilà ce dont nous avons tous besoin... mais... vous n'êtes pas un *Führer* de ce genre.

A. :

Et je ne tiens pas à l'être ; je suis timide devant les décisions, timide devant le destin.

HILDEGARDE :

Alors pourquoi parlez-vous de trouver ce qui est dans ce qui n'est pas ? Vous ne savez pas qu'il s'agit d'anéantissement, de meurtre, de suicide ?

A. :

Possible que je le sache, mais je ne veux pas le savoir.

Hermann Broch, *Les Irresponsables*, 1951, traduction Irène Bonnaud



Couché dans
rien devant
de la vie et de la mort

Chaque crise, chaque tournant du temps est à la fois un commencement et une fin. En tant que tel, il renferme, selon les paroles de Broch, un élément triple : le « ne plus » du passé, le « pas encore » de l'avenir et le « pourtant déjà » du présent.

Hannah Arendt, « Hermann Broch et le roman moderne », revue *Europe*, janvier 1991

21

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « *Angelus Novus* ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès.

Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, IX, 1940

**À hauteur de bouche, perceptibles :
Pousses de ténèbres.**

**(Pas besoin, lumière, de les chercher, tu restes
la tirasse de neige, tu tiens
ta proie.**

22

Tous deux comptent :

Touché et Intouché.

**Tous deux parlent, avec la culpabilité, de l'amour,
Tous deux veulent exister et mourir.)**

**Cicatrices de feuilles, bourgeons, battements
de cils,**

Œil de guet, étranger au jour.

Cosse, vraie et ouverte.

Lèvre savait. Lèvre sait.

Lèvre le tait jusqu'à la fin.

Paul Celan, « À hauteur de bouche », *Grille de parole*, 1959,
traduction Irène Bonnaud

**Qui tente de s'approcher de son propre passé
enseveli doit faire comme un homme qui fouille.
Il ne doit surtout pas craindre de revenir sans
cesse à un seul et même état de choses – à le
dispenser comme on disperse de la terre, à le
retourner (...) car les "états de choses" ne sont
rien de plus que des couches qui ne livrent
qu'après une exploration méticuleuse, ce qui
justifie ces fouilles. C'est-à-dire les images,
qui, arrachées à tout contexte antérieur, sont
pour notre regard ultérieur des bijoux en habits
sobres (...). Et il est à coup sûr utile, lors de
fouilles, de procéder selon des plans. Mais
tout aussi indispensable est le coup de bêche
précautionneux et tâtonnant dans l'obscur
royaume de la terre. Capable de montrer dans
le sol actuel l'endroit où l'ancien était conservé.
Ainsi les véritables souvenirs doivent-ils moins
procéder du rapport que désigner exactement
l'endroit où le chercheur a mis la main sur eux. Au
sens le plus strict, le véritable souvenir doit donc,
sur un mode épique et rhapsodique, donner en
même temps une image de celui qui se souvient,
de même qu'un bon rapport archéologique ne
doit pas seulement indiquer les couches d'où
proviennent les découvertes mais aussi et surtout
celles qu'il a fallu traverser auparavant.**

23

Walter Benjamin, « Fouilles et souvenir »,
Images de pensée, 1925-1935



**Mais l'aurore s'avance, d'une marche irrésistible ;
dans sa course légère, comme une jeune fille, elle
sème à pleines mains les fleurs pourprées. Comme,
sur le bord de tout nuage, elles fleurissent,
richement épanouies, sous mille formes diverses !
Elle s'avance toujours, gracieuse, souriante ; elle
prépare doucement les faibles yeux des fils de la
terre, afin que les traits du soleil n'aveuglent pas
ma race, destinée à voir les objets illuminés, mais
non la lumière.**

Johann Wolfgang von Goethe, *Pandora*, 1807-1808

**au-dessus de l'étendue désolée, grise-noire.
Un arbre –
Haute comme un arbre une pensée
touche le son de la lumière : il est
encore des chants à chanter au-delà
des humains.**

Paul Celan, « Soleils de fil », *Renverse du souffle*, 1967,
traduction Irène Bonnaud

Seule l'imagination nous permet de voir les choses sous leur vrai jour, de prendre du champ face à ce qui est trop proche afin de le comprendre sans partialité ni préjugés, de combler l'abîme qui nous sépare de ce qui est trop lointain afin de le comprendre comme s'il s'agissait d'une réalité familière. Cette « distanciation » de certaines choses, ce pont jeté jusqu'à d'autres, fait partie du dialogue instauré par la compréhension sur des objets que la seule expérience serre de trop près et dont la simple connaissance nous coupe par des barrières artificielles. Sans cette forme d'imagination qu'est véritablement la compréhension, nous ne pourrions nous repérer dans le monde. C'est là l'unique boussole dont on dispose. Nous ne sommes contemporains qu'aussi longtemps que notre compréhension est en éveil.

Hannah Arendt, *Compréhension et Politique*, 1953

Poésie : peut-être le temps simplement que le souffle tourne. Qui sait si la poésie ne fait tout ce chemin – celui de l'art y compris – le chemin à mettre derrière soi, en vue simplement d'un tournant, ce tournant à la fin de l'inspiration ?

Paul Celan, *Le Méridien*, discours prononcé à l'occasion de la remise du prix Georg Büchner, 1960, traduction Jean Launay

Sans aucun doute Broch n'a pas abandonné sa conviction fondamentale que : « Là où il n'y a pas de relation authentique avec la mort et où la valeur d'absolu de celle-ci dans le monde d'ici-bas, n'est pas constamment reconnue, il n'existe pas de véritable éthique. » (...)

En considérant nos expériences, il serait peut-être opportun de découvrir la dignité philosophique de l'expérience de la douleur, que la philosophie contemporaine regarde encore aujourd'hui avec le même mépris secret que la philosophie universitaire avait, il y a trente ou quarante ans, pour regarder l'expérience de la mort. « Qui réussit à tout connaître a supprimé le temps et par là aussi la mort ». (...)

La politique est donc pour Broch, à proprement parler de la poésie ; elle est à la fois de la science devenue création du monde et de la poésie devenue science. (...)

Néanmoins, il faut se garder de sous-estimer le réalisme qui a guidé Broch dans ses réflexions concrètes.

Hannah Arendt, « Introduction à la lecture d'Hermann Broch », *Création littéraire et connaissance*, 1966

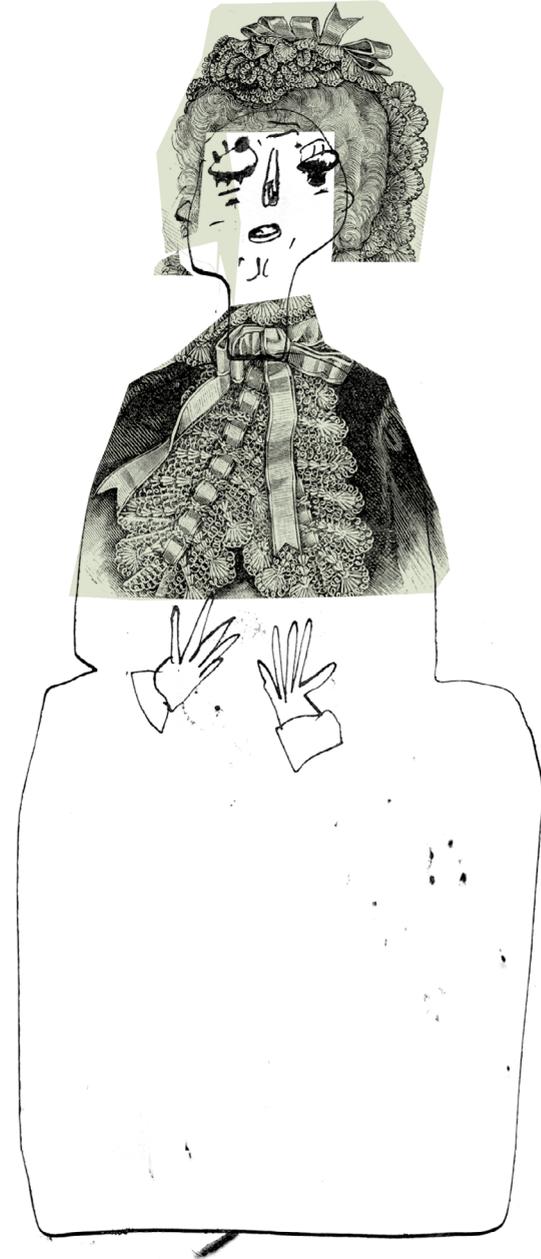
Broch montre l'irrationalité d'une civilisation qui se croit rationnelle parce que chacun des compartiments séparés entre lesquels elle est fragmentée fonctionne avec circonspection, sans voir qu'il le fait seulement pour son propre compte, de sorte que l'ensemble, c'est-à-dire la vie, la réalité, la personne même, est un chaos.

La création littéraire est pour Broch le geste qui, à la limite de l'inexprimable, montre ce qui se trouve de l'autre côté de cette frontière – « au-delà de tout langage », comme dit la dernière phrase de *La Mort de Virgile*, de l'autre côté de cette frontière il y a l'absolu, et la poésie ne peut pas l'atteindre, mais elle peut conduire les hommes jusqu'à ce seuil, en leur indiquant que ce qui compte vraiment est au-delà, mais en rappelant que la raison et la morale interdisent de définir présomptueusement l'indicible.

Dans les époques de crise, comme celles vécues par Virgile ou par Broch, la poésie révèle surtout la nécessité d'aller jusqu'au fond de la crise, de parcourir le chemin dans le désert et dans le vide jusqu'à mener apocalyptiquement à son terme la destruction du mal et avec lui du monde ancien, qui doit mourir afin que (...) puisse naître le nouveau. (...)

La poésie, qui pour Broch est « impatience de connaître », est contestation du pouvoir.

Claudio Magris, « Au-delà du langage : l'œuvre d'Hermann Broch », *Utopies et désenchantements*, 1999



Le vent continuait à siffler par la fenêtre,
 les carreaux cliquetaient encore un peu ;
 le feu était éteint, à peine si quelques braises
 rougeoyaient sous la cendre, et la pièce devint
 très froide. Mais c'est justement de ce froid
 que monta une espérance inconnue jusque-là.
 Et A., distrait un instant par le froid et l'attente,
 dit :

Je suis prêt.

Hermann Broch, « Le Convive de pierre »,
Les Irresponsables, 1951, traduction Irène Bonnaud

C'était à l'aurore d'une convalescence, la mienne
 sans doute, qui sait ? Qui sait ? Brouillard !
 Brouillard ! On est si exposé, on est tout ce qu'il y a
 de plus exposé...
 « Médicastres infâmes, me disais-je, vous écrasez
 en moi l'homme que je désaltère. »

C'était à la porte d'une longue angoisse. Automne !
 Automne ! Fatigue ! J'attendais du côté « vomir »,
 j'attendais, j'entendais au loin ma caravane
 échelonnée, peinant vers moi, patinant, s'enlisant,
 sable ! sable !
 C'était le soir, le soir de l'angoisse, le soir gagne,
 implacable halage. « Les grues, me disais-je,
 rêveur, les grues qui se réjouissent de voir au loin
 les phares... »

C'était à la fin de la guerre des membres.
 Cette fois, me disais-je, je passerai, j'étais trop
 orgueilleux, mais cette fois je passerai, je passe...

Inouïe simplicité ! Comment ne t'avais-je pas
 devinée ?... Sans ruse, le poulet sort parfait d'un
 œuf anodin...

C'était pendant l'épaississement du Grand Écran.
 Je VOYAIS ! « Se peut-il, me disais-je, se peut-il
 vraiment ainsi qu'on se survole ? »

C'était à l'arrivée, entre centre et absence, à
 l'Euréka, dans le nid de bulles...

Henri Michaux, « Entre centre et absence », *Plume*, 1963

L'homme a beau être jeté dans l'insécurité et l'inconsistance, la solitude et l'abandon, il a beau être plongé dans l'indifférence, indifférent à lui-même comme à ses frères humains, ce qui le rend coupable, aussi longtemps qu'il est capable de dire « moi », la petite flamme d'absolu qu'il renferme demeure prête à jaillir et à être ranimée afin que, même s'il est Robinson sur son île, il retrouve avec son propre moi, le moi de ses frères. Lorsque la flamme est attisée et ranimée, la purification s'accomplit. L'œuvre d'art a ce pouvoir d'attiser la flamme, non pas n'importe quelle œuvre d'art, mais toute œuvre qui s'approche d'une conception globale, sans être nécessairement un *Faust*. Elle peut y employer toute la plénitude de son souffle ou se contenter parfois d'un léger soupir. Avec un peu de bonheur, un petit clin d'œil suffit, ou l'esquisse d'un geste vers Arouette, la chatte.

Hermann Broch, « Genèse du livre », *Les Irresponsables*, 1951, traduction Andrée R. Picard



ce spectacle habitué à l'ordre

La brèche dans l'écorce terrestre. Le rivage tombe
à pic dans la mer ;
le paysage ne forme plus un tout et, sur l'horizon
dehors,
recouvrant la mer :
le brouillard de la métamorphose.

Car les choses sont devenues la mesure de l'humain et
Hier s'enfuit avant que la barque ne l'accueille.
Va au port ; tous les soirs les barques attendent,
Invisibles bien sûr, la flotte de l'humain.

(...)

Y a-t-il jamais eu un hier ?

Hier il y avait encore ta mère, hier il y avait encore
quelque chose qui te tenait,
Aujourd'hui, plus de retour chez soi.

Non, jamais de retour chez soi, toujours des rencontres
Tu rencontres ce qui te prend pour cible.
Alors ne cherche pas, regarde.

Regarde la métamorphose sur le fil du couteau
À la frontière entre visible et invisible.

(...)

Va vers le bord, va vers le fil du couteau,
Va vers la frontière entre visible et invisible,
Et regarde de l'autre côté
Regarde là où hier deviendra demain
avant même d'être arrivé.

*Il y a une brèche dans le paysage mais
Ton savoir est plus grand que toi ; éperonne ta
connaissance,
encore une fois,
qu'elle atteigne ton savoir avant que la nuit tombe.*
(...)

Nous génération élue
La plus élue de toutes
Nous génération au milieu de changements
(...)

Nous qui avons traversé les déserts
Tellement épuisés
(...)

Nous qui avons échappé à l'horreur
Mis de côté pour le bonheur d'avoir été mis de côté
et de regarder

Mis de côté pour l'horreur de ce spectacle éveillé
Nous sommes ceux qu'a touchés la grâce,
les heureux élus dont la nuit

Est devenue si courte
si courte

que pour nous hier rejoint demain
et nous les voyons tous les deux réunis en un seul
point

quelle vision insolite :

La simultanéité en cadeau.

Et peut-être nous sera-t-il aussi donné

(pendant qu'en bas les autres font leur valises et
se chamaillent sauvagement)

peut-être nous sera-t-il donné d'attendre ici en haut
avec un bonheur libéré de l'espoir –
d'attendre le baiser de l'anonymat
doux et fort

Hermann Broch, « Voix 1923 », *Les Irresponsables*, 1951,
traduction Irène Bonnaud



les heures élysées dont la nuit est si courte

ENTRETIEN

Remettre au présent la question du désir

Au début du mois de février 2022, trois semaines avant la première, l'équipe artistique du spectacle *Les Irresponsables* s'installe dans la salle Jean-Bouise du TNP. Les répétitions avec les acteurs ont commencé en région parisienne, dès décembre 2021. Ces premiers temps de recherche, essentiels, ont permis de trouver le cœur de l'impulsion du travail, à savoir l'appropriation imaginaire des acteurs en lien avec le paysage sonore et visuel développé sur le plateau. Car dans le travail d'Aurélia Guillet, dès les premiers instants, tout se répond : la justesse du texte dans l'espace, la lumière, le rythme du son ou l'émotion... Avant la dernière ligne droite de la création, trois membres de l'équipe artistique, la metteuse en scène Aurélia Guillet, la comédienne (interprète de Zerline) Marie Piemontese et l'assistant à la mise en scène Maksym Teteruk ont joué le jeu d'un entretien croisé. Ils reviennent sur les pistes dramaturgiques du montage, sur le travail de direction d'acteurs orchestré par Aurélia Guillet et sur les différentes strates de lectures engagées par l'écriture d'Hermann Broch. À partir de la question du désir ou de la séduction, se dessine en filigrane la question de la responsabilité, qui prend une tournure aussi intime que politique.

Aurélia Guillet, pourquoi avoir choisi de monter ce roman ?

Aurélia Guillet. C'est un vieux rêve. J'ai d'abord découvert le récit de la servante Zerline, dans la version éditée par Gallimard pour la mise en scène de Klaus Michael Grüber (que je n'ai pas vue). J'ai été frappée par l'écriture, par sa vérité crue, sa capacité à nommer des zones d'ombre à la limite du dicible. Je découvrais la puissance d'un auteur, celle d'Hermann Broch que je ne connaissais pas encore. Ce que je trouve très beau dans le récit de Zerline, c'est la manière dont elle regarde sa propre noirceur et comment elle la dépasse. Elle transforme, elle déplace sa lamentation ; une didascalie indique « et la plainte devenait autre, se dépassant elle-même ». Ce dépassement conduit à la puissance de l'être de Zerline. Et raconter cela au théâtre me fascine, me semble plus nécessaire que jamais.

J'étais aussi très curieuse de l'écho avec le nazisme qu'Hermann Broch essaie de décrire et qui n'a rien d'évident à la première lecture du récit de Zerline : je suis donc allée chercher cette résonance dans le reste des *Irresponsables*. Je voulais ajouter au récit de la servante d'autres éléments du roman pour mieux faire entendre l'arrière-fond historique, comme une métaphore de la frontière entre l'humain et l'inhumain. Je souhaite très concrètement, par là, questionner ce qui fait amour, humanité, en notre temps, autrement troublé.

Dans ce roman, la présence de « voix » (1913, 1923, 1933) éclaire plus directement le lien avec le nazisme.

Hermann Broch a longtemps travaillé ces poèmes, qui surgissent comme des contrepoints. Pour lui, la poésie est un point d'écriture de la vérité. Elle est quasi politique, elle ouvre un rapport singulier au langage, subversif et vivant. Le langage dépasse la langue. La première révolution dont parle Broch, dans ces voix, c'est que nous ne sommes pas maîtres de notre propre langue. Croire cela, c'est se complaire dans la domination. Nous sommes plutôt sujet de notre langage, ce qui est très différent. Il y a un savoir au-delà de notre « conscience », et c'est là notre responsabilité. Notre langage dépasse notre conscience et nous ne sommes pas au centre de notre langue qui voudrait tout expliquer, tout rationaliser. J'ai donc sélectionné dans ces poèmes les passages qui me semblaient les plus percutants, qui abordent ce qu'Hermann Broch appelle la crise des valeurs et aussi la confrontation des opinions qui n'arrivent pas à se lier entre elles – des choses qui résonnent beaucoup aujourd'hui. Tout au long du roman, l'auteur montre que rien ne peut sortir du chaos des convictions, sinon de la destruction. Il n'appelle pas non plus à l'angélisme : il n'y a pas de Dieu tout-puissant et salvateur. Mais, parfois, il y a une simultanéité qui peut être salvatrice : « la grâce », par exemple, qu'il évoque dans la voix de la résistance de 1933 et qui appelle à un bonheur « libéré de l'espoir ». Notre montage suit cette piste dramaturgique. Hermann Broch parle toujours du multidimensionnel, il n'écrit jamais un seul sens : plusieurs choses cohabitent, ce qui rend son écriture extrêmement polyphonique, dialogique.

Il écrit une équivocité d'interprétation précise mais engagée, il ne veut pas tout dire, mais il tente de cerner ce qui fait l'« absolu concret », ce qui fait qu'il y a réellement métamorphose et non un mirage fantasmagique de changement du monde. Il y a un « savoir qui nous dépasse » selon ses termes ; le chemin d'une éthique est à refaire constamment pour que se dénoue à chaque instant l'entremêlement constant entre le bien et le mal. Il appelle cela la décence de l'instant présent, celle de « purifier le monde à chaque instant ».

Marie Piemontese, comment avez-vous découvert le récit de la servante Zerline ? Comment vous êtes-vous emparée de cette grande partition d'actrice ?

Marie Piemontese. Pour moi, c'était un récit de théâtre du répertoire du XX^e siècle. Je le connaissais détaché de ce roman protéiforme. Le travail de montage vidéos, de sons, de lumières et de scénographie qu'a imaginé Aurélia Guillet tisse des liens extrêmement éclairants sur le projet d'Hermann Broch : une série de mises en relation dramaturgiques et scéniques essentielles pour aborder un tel rôle.

Hermann Broch cherche à montrer les conditions morales d'une société pré-hitlérienne : petite-bourgeoise, médiocre quoique socialement bien placée. Zerline arrive là-dedans et soulève le voile. Dans la scénographie, tous les meubles sont couverts de draps blancs. Nous sommes dans une maison bien rangée, les draps recouvrent les meubles et les chaises pour les

protéger de la poussière. Zerline, avec son récit, soulève un pan de drap. Et sous cette maison/société bien ordonnée, où personne ne fait de vagues ni ne dit un mot plus haut que l'autre, il y a énormément de choses qui se passent, de l'ordre du secret, de la pulsion, de l'hypocrisie, de la jalousie, de la rivalité, de la sexualité – des choses moins propres, moins rangées. Le récit de Zerline crée du désordre. Mais elle n'est pas pour autant une prêtresse de la vérité ; Hermann Broch l'utilise pour montrer fugacement les dessous de cette société. Zerline montre le vivant dans tout ce qu'il a de grouillant. C'est une parole de l'ombre qui prend le dessus et qui met en lumière des choses qui ne doivent pas apparaître ; un soubassement invisible. Et une fois son récit terminé, elle remet le voile. Zerline est un personnage étonnant, paradoxal. Elle est très libre, au-delà de sa condition.

Par contrepoint, *via* les autres personnages et les autres scènes qui entourent ce récit, on comprend que ces choses dérangeantes sous le voile sont liées à la montée du fascisme. Dans le travail d'actrice, c'est important d'avoir l'intelligence du tout pour savoir pourquoi on vient dire ces mots. C'est un beau rôle, qui fait fantasmer, mais il est essentiel pour moi de me rappeler pourquoi, aujourd'hui, je viens dire cela.

Aurélia Guillet. Le personnage de Zerline, c'est aussi un point de vue secondaire qui est placé au premier plan. En ce sens, c'est un texte féministe et un acte politique : le récit se focalise longuement sur un point



de vue minoritaire. Dans notre montage, il y a plusieurs femmes, « de A à Z » (Hildegarde, la dominatrice ; Mélitta, la victime). Elles sont très différentes mais elles sont pareillement exposées au meilleur et au pire et choisissent, ou bifurquent malgré elles sur différents chemins.

La puissance de Zerline, c'est qu'elle consent à la vie. Elle est en colère contre la baronne, qui elle ne sait pas vivre. Elle se sent riche de son « être » face à l'« avoir » de sa maîtresse : en un sens, elle est victorieuse mais cela se dessine de manière inconsciente, car Zerline ne cherche pas la victoire. Hermann Broch déteste le fantasme de victoire ; en revanche il croit en cette espèce de puissance vitale que peut porter un être. C'est pour cela que fondamentalement, il est question d'amour et de comment aimer. Zerline ramène cette question de l'amour de manière rayonnante.

Que signifie ce mot, « responsabilité » ? Et en quoi ces personnages sont des « irresponsables » ?

Maksym Teteruk. Zerline prononce cette phrase : « Il a fallu que je descende encore plus bas, plus profond dans la bassesse, pour remonter à la lumière du jour et former à nouveau un tout, en traînant toute ma bassesse avec moi. » Ce qu'Hermann Broch pointe, c'est que l'être humain est parfois obligé de plonger dans une « bassesse », de toucher au mal. Et cette expérience peut être constructive, voire indispensable pour se former en tant que sujet. À travers Zerline, on peut comprendre ce qu'est le phénomène de responsabilité, et

comment il est lié à l'idée de liberté et de subjectivisation. Qu'est-ce que devenir un sujet ? Comment devient-on sujet sans réifier les autres ? C'est l'enjeu du fascisme ou des régimes totalitaires : s'affirmer à travers l'objectivation des autres.

La responsabilité, c'est le courage de voir les mécanismes de nos actions, la nature de notre désir, et ne pas se laisser seulement porter par la pulsion, hypocritement. Zerline a l'audace de se questionner.

Aurélia Guillet. Elle reconnaît faire partie d'un tout qui n'est pas exempt de honte et elle en a sa part. Elle fait d'abord un travail contre elle-même, là où Hildegarde dénonce les mensonges des autres pour renforcer sa posture dominatrice et mieux les annihiler, s'en débarrasser.

Certes, Zerline est un peu « la gagnante » (dans ses notes de l'édition allemande, Hermann Broch précise toutefois qu'elle n'a pas voulu consciemment la victoire) mais sa responsabilité, elle l'acquiert au présent de son récit. Au présent des actes, pas un seul des personnages n'a été plus clairvoyant qu'un autre. Tous ont été aveugles. Ce qu'Hermann Broch analyse, c'est la capacité qu'on a, *a posteriori*, de reconnaître nos propres aveuglements – ou pas – pour mieux pouvoir s'éveiller du somnambulisme.

Marie Piemontese. Dans le récit de Zerline, il y a un appel très clair à penser la responsabilité.

Aurélia Guillet. Oui, même si Zerline n'est pas intellectuelle. Elle est futée mais reste sur un plan sensible, très en prise avec la vie. C'est A. qui viendra réellement verbaliser, conceptualiser la question de la responsabilité, au moment de l'épilogue.

En réalité, la question de la responsabilité est partout. Dès le premier son et jusqu'au dernier mot, on l'attrape par différents prismes. Et c'est sans doute parce qu'on la comprend plus intimement à travers Zerline qu'on peut ensuite la retrouver à d'autres plans. Le récit de Zerline permet d'identifier des mécanismes que la masse, ensuite, peut être amenée à adopter de manière collective – des systèmes pulsionnels, d'adhésion à un discours, à des idées qui font faussement communauté. Hermann Broch veut retrouver un « nous », mais il met en garde contre les faux prophètes et le danger de la séduction démagogique de son époque. « Faire nous » réellement n'a rien de facile, d'évident, cela demande un travail à toujours réengager face à sa propre singularité. Cela repose aussi pour lui souvent sur du « presque rien », des moments de grâce presque indéfinis.

Parmi toutes les figures qui parcourent le roman, votre montage resserre l'intrigue autour de trois personnages : A., Zerline et Hildegarde. Leurs histoires se contaminent, avec en ligne de mire la question du désir.

Aurélia Guillet. Ce qu'il y a de sublime, c'est d'observer comment des éléments joués chez Zerline se retrouvent dans une autre scène, déclinés autrement. À la lecture,

l'histoire d'Hildegarde et sa volonté de « faire l'amour sans l'amour » ont retenu mon attention. Cela me faisait penser à *Purifiés* de Sarah Kane, par exemple : l'idée de la sexualité sans amour me semble être un enjeu profondément contemporain. Sa réplique « sans amour sans amour » vient frapper notre société de consommation où le désir semble être acquis, où l'on se consomme par un clic. Un jour, Marie Piemontese m'a dit : « ce texte raconte une société malade du désir ». L'axe de notre adaptation me semble être cette question. Ce n'est pas un manifeste mais une vibration, un appel à l'éveil face à cette crise du désir contemporain qui ne parvient pas à se lier à l'amour. Ce lien est toujours à réinventer.

La question du désir, de la séduction, apparaît aussi sous les traits de « Herr Von Juna », anagramme de « Don Juan » et figure archétypale qui traverse le roman.

Maksym Teteruk. Ce que montre Hermann Broch, c'est comment le fascisme, comme mode de pensée, se manifeste dans l'approche de l'autre, dans la fétichisation du corps d'un autre. Là encore, la problématique est très actuelle : la manière dont on confond l'amour avec une fascination fétichisante, la culture des applications et tout ce qui réduit une personne à une image, tout ce qui rabaisse la complexité d'un individu à une promesse de plaisir – un plaisir éphémère, de pure consommation.

À propos du récit de la servante Zerline, Hannah Arendt écrit qu'il s'agit de « la plus grande histoire d'amour de la langue allemande ». Comment entendre ces mots ?

Marie Piemontese. C'est une phrase qu'il faut prendre avec prudence et facétie. On pourrait se dire que c'est une histoire d'amour entre une servante et un homme de l'aristocratie ; mais je crois qu'il faut l'entendre de manière plus mystérieuse, éclatée.

Aurélia Guillet. Hermann Broch est critiqué par rapport à un romantisme qui se complaît dans son idéalisation, loin du réel. Il ne dit pas qu'il n'y a pas d'absolu, qu'il n'y a pas de lumière forte. Il indique qu'il ne faut pas s'éblouir avec cette lumière, mais il ne faut pas non plus la refuser. L'intensité fait le corps. Zerline s'est construite à travers un absolu retrouvé, dans le concret, dans la réalisation, dans la vie – un absolu qui n'a rien à voir avec le fantasme. Comme elle le formule fermement face à Von Juna, elle réclame une sortie du fantasme de la femme : « ne pas placer la femme ni trop haut, ni trop bas », ni comme une maman, ni comme une putain, mais bien à égalité, même si elle est d'origine « minoritaire ». Et c'est justement sa différence qui peut être porteuse de puissance, de nouveauté.

Hermann Broch semble toujours vouloir échapper à la normalisation : sa vérité est composite, subjective. Dans la mise en scène, cela induit nécessairement la part active du spectateur.

Marie Piemontese. Hermann Broch tend à faire comprendre que la vérité est faite de plusieurs facettes. Le personnage n'a pas tort ou raison : il est traversé de contradictions, parfois de mensonges à lui-même, d'erreurs, d'impressions. C'est cette superposition de paradoxes qui va donner un éclairage. Il n'y a jamais de parole définitivement construite, de système philosophique explicatif. C'est beaucoup plus trouble. Et il y a une humanité qui sort de là. Personne n'est limpide ou d'un seul tenant. Dans son texte « Genèse du roman », Hermann Broch écrit qu'une œuvre d'art ne convainc jamais d'une position. En revanche, par une puissance poétique, esthétique, elle va peut-être raviver une zone d'humanité chez le spectateur. C'est cette zone-là qu'on va pouvoir partager en commun ; par ce partage en commun d'humanité, on va trouver la possibilité de refaire ensemble société.

Même si ce partage est fait de doutes ou d'incertitudes...

Aurélia Guillet. Pour Hermann Broch, c'est par l'épreuve, par l'imagination, par le corps que l'on peut penser quelque chose. Tout part de l'expérience, de la vie. En ce sens-là, pour moi, il n'est pas un intellectuel. Il ne part pas d'une théorie, il écrit quelque chose pour comprendre et pour que les lecteurs y mettent du leur.

La question de l'opinion ne l'intéresse pas ; c'est plutôt un appel à faire que le lecteur (et pour nous le spectateur) puisse faire son propre chemin ; l'interprétation se déposera aussi avec le temps. La forêt de signes proposée est si dense que plusieurs chemins de perception sont possibles, selon l'imaginaire des uns et des autres. Du moins, c'est ce que nous espérons.

À vous entendre, cette matière romanesque semble être toute choisie pour le théâtre, pour être reçue par cette petite communauté humaine que l'on appelle « spectateurs ». Aurélia Guillet, comment avez-vous envisagé l'adaptation pour la scène ? Et Marie Piemontese, comment êtes-vous allée à la rencontre, au plateau, des mots d'Hermann Broch ?

Aurélia Guillet. À côté du soliloque de Zerline, je voulais ajouter des personnages qui se confrontent, qui ont une histoire, pour remettre au présent la question du désir entre un homme et une femme. J'ai ajouté des parties romanesques, les scènes les plus théâtrales, de conflit. J'avais aussi envie de faire exister très fortement A. Il est celui qui observe, un témoin de la vie. Son point de vue est indispensable au plateau, il est proche de celui d'Hermann Broch. Sa présence n'est pas liée à une volonté de réalisme : son écoute, son regard, participent de la tension du spectacle. Est-ce que Zerline a réellement parlé ainsi ? Ou est-ce A. qui entend Zerline ? Ce qui importe, c'est que le récit de Zerline s'adresse à quelqu'un d'autre – et il aura des

répercussions tout au long du parcours de A., notamment dans la seconde partie du spectacle. Et, surtout, ce personnage va passer de la place de spectateur à celle d'acteur de sa propre vie.

Marie Piemontese. Dans le travail, la présence de Pierric Plathier [*interprète de A.*] est un point d'appui extrêmement fort pour créer une relation et pas seulement un discours. Cette relation fait que le roman devient théâtre. Le récit se déploie avec cet homme-là, dans cette chambre-là. Le texte plonge parfois dans des trous de réminiscence, mais tout cela a lieu par rapport à la scène et en rapport avec l'écouteur. On oscille entre du récit très concret et des bascules dans des souvenirs extrêmement sensibles. En répétition, Aurélia Guillet met toujours des boucles sonores, de la lumière, pour créer une atmosphère qui nous aide à plonger dans différentes strates de réminiscence du récit.

La difficulté, avec une parole aussi longue, est de parvenir à ce que chaque chose dite ait sa nécessité : par rapport à ce qui vient d'être dit, par rapport à ce qui va être dit, et par rapport à ce qui se passe au plateau. Quand on touche à ce point, ce qui requiert une grande concentration, le théâtre apparaît.

Aurélia Guillet. Cela exige aussi une forme d'abandon. C'est pour cela que la musique et la lumière sont fondamentales pour moi, dès le début du travail. Il y a un « tout » comme dit Hermann Broch, que l'on expérimente ici au niveau du théâtre et de ses moyens. Mon

objet, en tant que metteuse en scène, c'est de créer l'espace, le paysage, pour permettre aux comédiens de retrouver le chemin au présent. Entrer dans un rayon de lumière, c'est apparaître. C'est trouver la lumière du texte, c'est jouer avec la chaleur du souvenir, c'est la douceur de la texture qui aide à retrouver le présent de la parole. C'est retrouver le corps qui agit par la parole.

Marie Piemontese. Et nous allons sans cesse à la quête de cela, sans préjugés. Aurélia Guillet se met en position de témoin implacable du travail qui est en train de se faire au plateau. Son trajet dramaturgique est extrêmement précis, mais elle ne dit pas *a priori*, ce qu'il faut jouer. On cherche à découvrir les choses pour soi. Ce n'est pas anodin dans le cas de Zerline, qui est associée à des références extérieures : des images, des visages. Aujourd'hui, on essaie de la découvrir, de la faire apparaître, pour nous.

Propos recueillis par Sidonie Fauquenois, février 2022.















**Marie Piemontese
et Pierric Plathier
en répétition au TNP,
février 2022**

photographies
Jacques Grison

**Théâtre National
Populaire**

direction Jean Bellorini
8, place Lazare-Goujon
69627 Villeurbanne
cedex

04 78 03 30 30
tnp-villeurbanne.com

directeurs
de la publication
**Jean Bellorini et
Florence Guinard**

responsable
de la publication
Carine Faucher-Barbier

rédaction
Sidonie Fauquenois

choix des textes
**Sidonie Fauquenois,
Aurélia Guillet et
Maksym Teteruk**

remerciements
**Irène Bonnaud et
Marion Stoufflet**

illustrations
Serge Bloch

conception graphique
et réalisation
**Philippe Delangle
et François Rieg,**
Dans les villes

réalisation au TNP
Caroline Coquelet

Le Théâtre National
Populaire est subventionné
par le ministère de
la Culture, la Ville de
Villeurbanne, la Région
Auvergne-Rhône-Alpes
et la Métropole de Lyon.

ISSN 1763-1408
Imprimerie Valley,
février 2022
licences : 1-20-5672 ;
2-20-4774 ; 3-20-5674



direction Jean Bellorini