

Le Prince de Hombourg

D'Heinrich Von Kleist

Jeudi 2 Avril 2008 à 19h

Vendredi 3 Avril 2008 à 20h 30



Cie La Llevantina, Perpignan

Mise en scène : Marie-José Malis

L'équipe

Mise en scène : Marie-José Malis
collaboration Alain Badiou.

Distribution en cours :

Pascal Batigne, Olivier Coulon-Jablonka, Hélène Delavaux, Sylvia Etcheto, Olivier Horeau, Victor Ponomarev., Didier Sauvegrain ...

création lumière : Jessy Ducatillon

création sonore : Patrick Jammes

scénographie : Jean-Antoine Telasco, Jessy Ducatillon, Marie-José Malis

costumes : Zig et zag

Avec le soutien du Conseil Général des Pyrénées-Orientales, Conseil Régional Languedoc-Roussillon, DRAC Languedoc-Roussillon au titre des compagnies conventionnées

Ce spectacle reçoit le soutien pour sa diffusion de Réseau en scène Languedoc-Roussillon

Co-production : Théâtre Garonne de Toulouse, Le Forum - Scène conventionnée de Blanc-Mesnil, et l'Espace Malraux scène nationale de Chambéry et de la Savoie.

Avec le soutien du Conseil général de la Seine Saint Denis.

Durée approximative : 2h30

La pièce est en création. Elle sera créée, du **5 au 12 Mars au Théâtre Garonne à Toulouse, jouée** du 17 au 20 Mars au Théâtre la Vignetta université Paul Valery Montpellier , les 7 et 8 Avril au Théâtre d'Arles, **le 14,15 16 Mai au Forum du Blanc Ménil**

Heinrich von Kleist

Issu d'une famille de militaires, il fait ses études à Francfort-sur-l'Oder avant d'entrer dans l'armée jusqu'en 1792, au sein de laquelle il participe au Siège de Mayence (1793) et au Blocus de Mayence. Il voyage dans divers pays d'Europe. Il écrit des nouvelles et des pièces de théâtre qu'il ne vit jamais représentées de son vivant. Il lance également plusieurs revues littéraires, qui restent éphémères. Soupçonné d'espionnage, il est incarcéré par les Français en 1807 pendant quelques mois au Fort de Joux. Après l'échec de sa dernière pièce (*Le prince de Hombourg*'), il se suicide dans l'Île aux Paons, sur le lac de Wannsee, près de Potsdam avec sa compagne Henriette Vogel, atteinte d'un cancer : il lui tire une balle de pistolet puis se tue (en 1811).

On peut lire sur sa tombe un vers tiré du *Prince de Hombourg* : « *Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein* » (Maintenant, ô immortalité, tu es toute à moi !)

Principales œuvres

La Cruche cassée, 1803,

La Famille Schroffenstein, 1801,

Robert Guiscard, 1803 (manuscrit brûlé par l'auteur, dont il ne reste que le premier acte),

La Marquise d'O..., 1805 (adapté au cinéma par Éric Rohmer en 1976), traduit par Armel Guerne, Phébus, 1976,

Michael Kohlhaas, traduit par Armel Guerne, Phébus, 1983,

Penthésilée, 1805-1807,

La Petite Catherine de Heilbronn, 1808,

La Bataille d'Arminius, 1808,

Le Prince de Hombourg, 1811

Résumé du Prince de Hombourg de Kleist.

La pièce a lieu en tant de guerre. Le Brandebourg est assailli par les Suédois et doit donc repousser l'ennemi hors du territoire. Le Prince Electeur qui a en charge la région, mène une campagne plutôt favorable. Nous sommes à la veille d'une bataille dont il souhaite qu'elle soit l'occasion d'écraser définitivement les troupes suédoises.

Acte I. La pièce commence par une scène où l'on voit le jeune Prince de Hombourg, officier aimé de l'Electeur, en proie à une crise de somnambulisme dans les jardins du palais. L'Electeur, sa femme et la Princesse d'Orange, sa nièce Nathalie, que l'Electeur vient de recueillir, surprennent Hombourg en train de se tresser une couronne de lauriers. L'Electeur décide de voir jusqu'où les rêves de Hombourg le poussent : il s'approche de lui, donne à Nathalie la couronne qu'elle tend à Hombourg. Surpris par l'ardeur de Hombourg qui les reconnaît comme « son père, sa mère et sa bien aimée », ils quittent les lieux. Nathalie, au passage, abandonnera sans s'en apercevoir un gant dans la main de Hombourg.

Au réveil, il ne reste à Hombourg qu'un souvenir diffus du rêve.

Le lendemain, les officiers se réunissent pour entendre le plan de bataille. Dans la même scène, l'Electeur organise le départ de sa femme et de sa nièce. Au cours de ces préparatifs, Nathalie découvre qu'il lui manque un gant. Troublé par ce gant qu'il détient, Hombourg est incapable de se concentrer sur les ordres qu'on lui transmet. Ils sont pourtant explicites et insistants : il ne devra pas lancer sa cavalerie à l'assaut avant d'en avoir reçu l'ordre exprès. L'Electeur met en garde Hombourg contre sa fougue et son impatience qui lui ont déjà fait perdre l'occasion de victoires définitives.

Acte II. La bataille a lieu, on la suit depuis un tertre où Hombourg observe les combats, en compagnie de ses amis et du vieil officier Kottwitzc. On apprend que la veille, Hombourg s'est blessé au bras dans une chute étrange. La bataille se déroule en faveur du Brandebourg. À un moment, les troupes suédoises sont acculées et Hombourg, tout à son enthousiasme, veut y prendre part. Ses amis lui rappellent l'ordre qu'il a reçu d'attendre, tentent même de le désarmer comme insubordonné, mais il est le commandant de la cavalerie, seul maître après l'Electeur, et invoque l'honneur et l'audace. Kottwitzc piqué au vif décide de le suivre.

Dans une auberge, l'Electrice et Nathalie apprennent la mort du Prince Electeur au combat. Hombourg, dit-on, aurait mené un assaut vengeur contre l'ennemi. On lui doit la victoire, mais les troupes suédoises ne sont pas anéanties. Hombourg arrive, inquiet du sort de Nathalie après la mort de l'Electeur, il lui promet sa protection et lui offre son amour. Elle accepte.

Coup de théâtre : on apprend que l'Electeur est vivant. Le cavalier abattu par l'artillerie suédoise, sur le cheval blanc de l'Electeur, n'était autre que son écuyer qui avait supplié qu'on lui laissât prendre la place de l'Electeur sur un cheval aussi voyant.

Le Prince Electeur, devant les drapeaux de l'armée suédoise défaite, déclare que, en dépit de la victoire, celui qui a contrevenu à ses ordres, compromettant ainsi le plan de la bataille, devra passer par la cour martiale. La loi doit être respectée. On le rassure : ce ne peut être Hombourg, blessé la veille d'une chute de cheval.

Hombourg arrive. Surprise générale. On découvre qu'il a lancé l'assaut et désobéi aux ordres. Mais le Prince Electeur tient ferme. Hombourg est mis aux arrêts.

Acte III. Dans la prison, Hombourg reçoit la visite de son ami Hohenzollern. Celui-ci découvre que Hombourg ne doute pas un instant que l'Electeur lui accordera sa grâce. Pourtant la cour martiale s'est prononcée pour la mort et l'Electeur en a signé l'ordre. Hombourg qui finit par comprendre que sa situation est grave, décide d'aller plaider sa cause auprès de l'Electrice. Étrangement, il peut aller et venir comme il le souhaite : sa parole suffit.

L'Electrice et Nathalie reçoivent la visite de Hombourg. En marchant vers elle, il a aperçu la tombe qu'on creusait pour lui. Il n'est plus qu'un jeune homme suppliant pour sa vie, tout entier la proie de la peur. Il est prêt à tout pour se sauver. Il demande même à être relevé de son engagement auprès de Nathalie, car il a appris que l'Electeur la destinait à une alliance avec les Suédois.

Acte IV. Nathalie décide d'aller plaider la cause du Prince auprès de l'Electeur. Elle lui décrit l'état de Hombourg. L'Electeur s'en étonne : Hombourg implore sa grâce ? Il rassure Nathalie et rédige une lettre pour Hombourg. Par cette lettre, le jeune homme sera libre.

Avant de courir à la prison, Nathalie reçoit la visite d'un officier qui souhaite lui faire signer une pétition que les soldats ont rédigée en faveur de Hombourg. Elle remet la signature à plus tard, persuadée qu'elle est désormais inutile.

Dans la prison, Hombourg découvre la lettre. Passée la joie, quelque chose pourtant l'intrigue. L'Electeur s'en remet à lui de la décision : « si vous estimez qu'une injustice vous a été faite, alors dites-le moi, et je vous rendrai l'épée. » Nathalie a peur, elle feint de convaincre Hombourg qu'il n'y a là rien qui doive inquiéter sa conscience. À la fin, Hombourg rédige une lettre qu'il fait immédiatement partir vers l'Electeur. Hombourg s'avoue coupable. Nathalie active la pétition.

Acte V. L'Electeur, dans la nuit, est réveillé par la présence des régiments dans la ville. Les officiers viennent plaider la cause de Hombourg. Kottwitzc invoque le fait que toute loi est relative comparée à la bravoure et au dévouement de Hombourg. L'Electeur les écoute avec bienveillance, mais démonte leurs sophismes. Que serait alors la loi si elle devait être ainsi soumise aux humeurs et impulsions de chacun ? Et comment, lui, pourrait-il encore assumer la responsabilité de l'Etat s'il n'était pas le gardien de la Loi ? Il veut appeler un avocat incontestable pour sa cause : Hombourg lui-même. Celui-ci entre et demande la mort contre l'appui de ses amis. On le ramène en prison. À ses officiers consternés, l'Electeur demande s'ils sont prêts le lendemain à lancer un assaut définitif contre les Suédois sous la conduite de ... Hombourg. Les officiers s'enthousiasment et remercient l'Electeur.

Scène finale : le jardin de nouveau. Hombourg entre les yeux bandés. On entend le son d'une marche funèbre. On découvre les yeux de Hombourg. Apparaît L'Electeur ; il donne sa couronne à Nathalie qui la pose sur la tête de Hombourg. Hombourg s'évanouit. On le croit mort. Le son des canons le réveille, sous les vivats patriotiques et les appels à la guerre.

Je dois la genèse de ce projet aux étudiants d'études théâtrales de l'Université de Montpellier avec qui je tiens cette année un atelier portant sur la question « Théâtre et Histoire ». Lorsque je me suis demandé ce que je pourrais leur apporter d'utile sur une question aussi vertigineuse, et à quel acte théâtral je pouvais les engager, il m'est apparu que ce que j'avais de mieux à leur communiquer c'était une conviction. Le conviction qu'aujourd'hui, le théâtre dans son rapport à l'Histoire, doit refuser d'être seulement un théâtre analytique, théâtre de la déploration ou de la description imparable des mécanismes historiques qui nous broient. Car je crois qu'on étouffe sous les analyses et que ce sont elles qui sont les symptômes mais aussi - déliées qu'elles sont des principes d'action - les agents de notre désespérance. J'ai voulu communiquer aux étudiants ma conviction que dans son rapport à l'Histoire, le théâtre avait encore pour devoir de se demander quel destin notre société donnait aux vérités. Et qu'en cela, il ne devait pas se contenter de la réponse de l'opinion : aucun, la preuve, aucune ne résiste. Que ce qui le distinguait ce n'était pas son excellence à rendre spectaculaires les souffrances, ou à établir une connivence, fût-elle humoristique ou élégante, des vaincus. Mais son courage et son exactitude quant aux questions. Disant cela, je ne plaçais pas pour un théâtre militant où nous serions vainqueurs... sur le plateau. Je disais seulement que le théâtre ne devait pas avoir peur des grandes questions qui furent les siennes et qui toujours, quant à l'Histoire, sont inséparables de cette angoisse : y a-t-il des possibles, ce qui fait l'Histoire, et par où passent-ils? Afin qu'au moins, si le destin que notre monde donnait aux vérités s'avérait nul (comme dans *Hamlet* par exemple, encore que, à la fin quand même, s'y inaugure justement, sur les cadavres du passé, une ère de l'action), afin donc que l'exactitude des questions puisse redéployer la possibilité de nommer les responsabilités et donc la possibilité du conflit. La tragédie, dont on se sert beaucoup aujourd'hui, ne fut-elle pas inventée à un moment où justement l'humanité souhaitait remettre en cause l'idée globale d'un Destin ? Et se donnait pour tâche de comprendre ce qui lui revenait quant à sa responsabilité pour un bien vivre ?

La meilleure manière pour moi d'embarquer les étudiants dans cette aventure, a été de les saisir d'emblée par la philosophie d'Alain Badiou. C'est une autre conviction pour moi qu'on ne fait pas de théâtre sans pensée. Avec Alain Badiou, il était impossible de se contenter d'une démarche analytique, conservatrice ni même seulement « résistante ». La question des vérités, des principes de nos actions, et de la fidélité qu'on leur doit, et avec eux le maintien de l'idée d'un possible, sont la condition pour lui de l'existence même de la philosophie. Je savais que cela serait étonnant pour les étudiants (voire choquant, que de poser encore la question des vérités, du possible etc.) mais aussi, que cela nous obligerait. Et ce fut le cas ; le choc, le doute formidable, et le travail enfin que libèrent les questions. Nous vivons à Montpellier un moment passionnant.

Dans mes recherches pour eux, j'ai relu *Le Prince de Hombourg*. Il m'a semblé, (j'étais alors captive de cette lutte que j'engageais pour les étudiants, et le suis encore, de plus en plus) que cette pièce, dans son accès au sublime, laissait sentir comment ce qu'Alain Badiou appelle une vérité du politique, un principe universel, venait soudain brûler la terre endormie d'un monde figé. Et relançait l'Histoire.

Le bonheur pour moi a été qu'entre-temps, Alain Badiou est devenu spectateur de notre *Enter the ghost*. Qu'il a manifesté son plaisir, sa défense de notre travail aussi. Et ainsi, pour l'instant, je ne veux plus le lâcher. Qu'avec Alain Badiou, à qui je suis reconnaissante pour la joie de la pensée qu'il me donne et les espérances aussi, vienne l'ombre d'Antoine Vitez, m'émeut plus encore. Tout en ce moment pour moi revêt une forme de cohérence, et pour cela, j'éprouve de la gratitude.

A cela, s'ajoute une autre coïncidence, plus triviale, mais somme toutes statistiquement plus prévisible. Pendant que je travaillais donc, notre Président de la République obligeait les enseignants français à la lecture de la dernière lettre de Guy Mocquet. Ainsi se réveillait le spectre des... principes (mais était-ce vraiment cela ?) pour lesquels il vaut la peine de mourir. Il y a des questions mal posées qu'on ne doit pas laisser vivre leur vie. Leur réveil est un symptôme qu'il faut avoir le courage d'interroger. Et je dirais, qu'on me pardonne cette métaphore volontairement désagréable, non pas pour supprimer l'organe, mais pour en rétablir le bon fonctionnement. La question des principes universels me paraît une question valide ; plus : une question toujours en travail implicitement ou pas. Elle me paraît même être pour nous, plus que jamais, une question historique. Qu'elle soit dangereuse, parce que difficile, et donc souvent mal posée, me paraît être le signe de sa hauteur de question. Et en tout cas, sa difficulté et le risque qu'elle nous fait prendre ne devraient certainement pas nous inciter à en abandonner le traitement.

Marie-José Malis
Metteur en scène
Le 15 janvier 2008

Les orientations d'une réécriture :

Le projet engage une réécriture de la pièce.

Il y a deux raisons à cette réécriture.

La première est circonstancielle : ce projet est un projet de compagnie et ne pourra être porté que par un maximum de 8, voire 9 acteurs.

La deuxième est plus nécessaire : la réécriture est ici le geste par quoi la pièce se repense dans notre présent.

J'ai donc demandé à Alain Badiou de m'aider à instruire cette analyse de la pièce et son interprétation, puisqu'il les a inspirées, et le travail de réécriture qu'elle induit.

La réduction à quoi mes moyens m'obligent me paraît cohérente dans cette perspective : l'aspect épique de la pièce sera mis au second plan au profit d'une plus grande tension philosophique.

A l'heure où j'écris ce dossier, je ne peux encore préjuger du travail réel de réécriture. Il aura lieu dans quelques mois, et sera finalisé par le plateau. Je donne quelques pistes qui sont pour l'instant l'objet de ma demande à Alain Badiou.

Je précise que le travail ne sera pas celui d'une « variation sur le thème », mais plutôt soit :

- un travail de maintien de la structure dramaturgique de la pièce, un maintien de l'essentiel de sa structure, avec des modifications très précises dans le détail qui infléchiront son sens et feront le choix d'une lecture
- soit comme on va le voir, une tentative d'acte avec la pièce,

La pièce sera raccourcie.

Si nous gardons un travail narratif classique, elle le sera par un travail d'ellipses, et aussi par un travail de réduction de certaines répliques, tirades. Le fil de la narration sera maintenu mais allégé.

Si nous optons pour une hypothèse plus complexe elle le sera encore plus drastiquement.

La toute fin de la pièce, par exemple, me paraît être le lieu où se pense le mieux les différents choix qui s'offrent à nous :

- changer les mots et les actions, pour que la portée patriotique soit évacuée au profit d'un nouveau sens

- les maintenir mais travailler à les contredire par un acte scénique qui impose le sens :

- provoquer l'émergence d'un commentaire sur ce qui est en jeu

A l'heure où j'écris, les deux dernières possibilités me paraissent les plus stimulantes.

La première de ces deux possibilités, c'est le travail d'une conversion du texte qui s'opère à vue. Ne pas trancher dans la réécriture, mais travailler avec ce qui fait problème, en le maintenant comme tel, permet mieux à mon avis de faire sentir là où porte notre acte. Et est cohérent avec l'idée du sublime, du saut qualitatif qu'impose l'irruption d'une vérité dans la pièce et que je souhaite défendre. Que l'on sente la menace qui pèse sur cet acte, les ambiguïtés dont il se déprend, voire les interprétations contradictoires qu'il doit combattre, me paraît mieux servir le travail d'élucidation. Dans cette version du travail, cette lutte, cette conquête, se fera dans le trajet des personnages eux-mêmes, et dans un dialogue tendu des personnages avec la mise en scène. Ici le travail d'Alain Badiou est un travail d'orientation de la lecture et de condensation ou serrage du texte en vue de sa tension avec la mise en scène.

La deuxième de ces possibilités ouvre à un acte théâtral différent mais tout aussi passionnant. L'idée d'un méta-spectacle en quelque sorte, où seraient exposés les commentaires, les questions et les motivations d'une relecture. Une sorte de dialogue surtout entre Kleist, ou plutôt la pièce elle-même, et Alain Badiou. Si cette solution devait être celle retenue par Alain Badiou, je pense bien sûr qu'elle aura des conséquences plus grandes sur le travail de réduction, voire de déconstruction, de la pièce. Plus profondément, je pense que cette idée réintroduit la nécessité d'un troisième terme qui organise le dialogue entre le philosophe et la pièce. Un processus théâtral capable de s'interrompre dans son acte de fabrication du théâtre, de l'ouvrir à l'interrogation portée par le philosophe, un acte théâtral qui met donc en jeu sa possibilité même et les conditions de sa pertinence.

Pensant à cela, et ne pouvant préjuger des commentaires qu'Alain Badiou pourra me livrer, je rêvais à des choses simples, qui ne seront pas forcément retenues mais peuvent donner à sentir ce que j'entends par là. Je pensais à ces dispositifs d'écran pour spectacles sur-titrés et j'imaginai que parfois le texte apparaisse et se rature, se réécrive à vue, poussant les comédiens à un réajustement, à une sortie vers ce sens posé comme ouverture nouvelle. Mais je crois véritablement que la langue d'Alain Badiou commandera le geste.

Note d'intention à propos d'une lecture avec Alain Badiou:

Le Prince de Hombourg a un charme évident, et poignant tant ce genre de texte est rare. Quelque chose qui a à voir avec la splendeur de la narration : d'abord sa parfaite maîtrise et cohérence et puis sa capacité, comme tous les chefs-d'œuvre, à proposer ce qui la déjoue, le saut vers le sublime qui nous rend émerveillés. Cette narration, ce fil tendu du théâtre, avec sa résolution, est ici à ce point achevée qu'on dirait la pièce sans auteur, écrite par tous, « écrite par les anges » disait Grüber. Cette chose qu'on reconnaît aussitôt comme « un grand texte ». Je sais que ma tâche va être de l'élucider encore une fois, de travailler à le rapprocher de nous par une trajectoire tendue, qui procède donc de sa mise en crise. Mais j'aimerais aussi simplement pouvoir l'exaucer. J'espère qu'il y aura cela dans notre geste, comme cette joie qu'il y avait dans notre *Œdipe* : que la gratitude que nous éprouvons pour ce texte soit le moteur sensible, la véritable respiration commune du plateau et de la salle.

Je dis cela parce que c'est la première des choses.

Je le dis aussi plus stratégiquement dans le contexte de ce dossier, puisque ce qui suit sera une explication ardue avec le texte.

Historiquement, depuis la deuxième guerre mondiale, *Le Prince de Hombourg* a le plus souvent été lu comme une pièce établissant la critique d'une Loi rigide ou inhumaine, mortifère en tout cas, et du rapport d'obéissance, voire d'intériorisation, qu'elle induit. Dans les années 80, Mathias Langhoff a signé une mise en scène définitive, en français, de cette lecture (avec Gérard Desarthe et Philippe Clévenot dans les rôles de Hombourg et du Prince Electeur) en lien direct avec l'Histoire prussienne et allemande des deux derniers siècles.

Je souhaite établir un dialogue avec cette interprétation ; ce dialogue sera implicite et interne à ma démarche, et ne supposera pas que le public ait connaissance de l'histoire des mises en scène de ce texte.

Mais vingt ans plus tard, cette interprétation, je la prends comme une question qui nous est retournée.

Je crois qu'il n'est pas innocent que la pièce n'ait pas été montée ou quasiment pas, ces dernières années.

La mise en crise de la Loi n'était plus sans doute une question brûlante ni « époquale ». La société née de 68 et surtout, qu'on me pardonne cette collusion, le monde libéral a plutôt imposé dans les mœurs et les représentations symboliques un rapport détendu voire subversif à la Loi. Disons à tout le moins que nous pensons que l'aspect vivable de nos systèmes réside en partie dans leur rapport de compromis réalistes, inspirés par le bon sens et par un souci d'humanité, vis à vis de la Loi. Ce rapport d'ailleurs, on l'entend exprimé dans la pièce et, paradoxalement, (encore que pour nous peut-être significativement), dans la bouche d'un vieil officier, Kottwitz, qui au V^e acte, dans une des scènes cruciales du drame, plaide pour la vie de Hombourg.

Dans un de ces derniers essais, *Les plus beaux discours de Robespierre*, Slavoj Žižek décrit bien cela, ce rapport à la loi des démocraties . « Tout ordre légal, nous dit-il, (ou de normativité explicite) doit se fonder sur un complexe réseau de règles informelles qui nous disent comment il faut comprendre les normes explicites et les appliquer : jusqu'où faut-il obéir ?, comment et quand sommes-nous autorisés à les ignorer ? (...). Tout cela relevant du domaine de l'habitude. (...) Connaître les habitudes d'une société, c'est connaître les métarègles d'application de ses normes explicites : quand devons-nous les utiliser ou non, les transgresser ? etc. ... ».

La pièce en un sens ne parle que de cela.

La question qu'elle nous pose est centrale : sous son débat avec la loi, la question que le drame de Kleist finit par élaborer porte au fond sur la définition de la politique. C'est ainsi du moins que je la lis. La politique est-elle fondée sur un ensemble d'axiomes universels et si oui quelles sont leurs conséquences ?

Ou bien si elle renonce à cela, (que des philosophes tels que Slavoj Zizek et Alain Badiou tiennent pour la dimension constitutive du politique), que propose-t-elle et qu'est-elle ?

Je pourrais le dire autrement, en empruntant les mots de ces deux philosophes : s'il y a des axiomes universels qui régissent la politique, admettent-ils qu'on leur applique une casuistique (une sorte d'adaptation au cas par cas) ou sont-ils absolument contraignants ?

Quant aux principes affirmés comme tels, notre époque a répondu. Pourtant, on sent aujourd'hui se renforcer la critique de nos « habitudes » ; les plus repérables de ces critiques sont les accusations de « laxisme », mais je crois le malaise plus général. Et l'on sent aussi la recherche nouvelle d'une verticalité. Le nouveau régime présidentiel dans lequel nous vivons tente d'en faire un discours de vertu, ou plutôt de morale (je préfère pour l'instant laisser le mot de vertu à... Robespierre donc).

C'est donc en rapport avec cela que vient retentir cette anecdote qui a voulu que l'on impose la lecture de la dernière lettre de Guy Mocquet dans les classes. Même (ou justement) dans le brouillage des valeurs qu'elle tentait, cette initiative semblait en tout cas vouloir réveiller l'idée qu'il y a des choses pour lesquelles il vaut la peine de mourir ; l'héroïsme pour la cause (la patrie ? la nation ?) redevenait une séduction adressée à la jeunesse.

Et il est vrai que le Prince de Hombourg semble dire aussi qu'il y a quelque chose pour quoi il vaut la peine de mourir.

Et si la pièce de Kleist cherche aussi une réponse à cette question de la verticalité, le trajet magnifique qu'elle nous propose mérite d'être mis en regard avec le traitement vulgaire et dangereux qui semble vouloir s'imposer aujourd'hui.

Je ne veux donc pas m'installer dans le déni de cette recherche d'une verticalité dans notre époque. Elle me paraît centrale, et passionnante aussi quand elle est posée dans ce rapport à la Loi. Je crois qu'il est symptomatique que le discours de la réaction y trouve une nouvelle force et nous ne devons pas, aujourd'hui, lui abandonner le terrain. D'abord parce que ce discours n'est plus perçu par la majorité comme manifestement « ringard ». Mais surtout parce que c'est notre devoir, et peut-être une chance aussi qu'il nous reste de repenser encore la politique et de la relancer.

Alain Badiou, me paraît être aujourd'hui quelqu'un qui nous permet de repenser cette question. Contrairement aux grands philosophes français les plus « séduisants » je dirais (et que j'aime), je pense principalement à Deleuze, qui ont marqué les vingt dernières années jusque dans les pratiques, (mais dont on sait aussi qu'ils ont été assimilés à leur corps défendant par le nouvel esprit du capitalisme : par les notions de projets, de réseaux etc.), Alain Badiou nous permet de le faire non pas en proposant une déliaison à la Loi, à la verticalité, mais en réactivant l'idée d'une nécessité du « principe » ; et en se demandant à quelles conditions (dans quels lieux, quelles organisations du politique) un principe permet d'être maintenu, constitutif, tout en étant fabricant d'humanité.

Je crois d'ailleurs que le renouveau que sa philosophie connaît vient bien sûr d'un impact polémique (le livre consacré à Nicolas Sarkozy) mais aussi du fait qu'il arrive dans sa philosophie à réconcilier deux besoins de l'époque : la pensée d'une possibilité politique autre, nouvelle, (premier besoin de l'époque), avec une structuration, voire une organisation fortes, et donc selon des « principes » et des conséquences qui en découlent (autre besoin de l'époque, semble-t-il).

Une des idées centrales de Badiou est qu'on ne devient sujet qu'en étant incorporé, assujéti à quelque chose d'universel, quelque chose qui traverse les identités, chose qu'il nomme « les vérités » (et non la Vérité car chez Alain Badiou ces vérités peuvent être des vérités de l'art, de la science, de l'amour ou du politique). Tout cela est chez lui assez simple je dirais : ainsi chez Badiou les vérités du politique sont celles de l'émancipation, cette obligation à la justice, à l'égalité, qui se fait jour régulièrement dans l'Histoire et à laquelle (c'est l'aspect aujourd'hui extraordinaire de cette simplicité) il ne renonce pas. Toute la tension est ailleurs : elle est de savoir comment demeurer fidèle à cet appel, comment bâtir une

organisation politique qui permette à cette vérité de durer (et non seulement de se faire jour par éclairs utopiques), sans être incorporée dans un système totalitaire et mortifère.

Et en effet toute la tension, quand on pose la question d'un assujettissement à quelque chose de plus grand que soi est de savoir, et même, puisque c'est le soupçon que nous a légué l'Histoire, si cette chose s'appelle l'égalité ou la justice, de savoir donc si une telle pensée n'est pas la voie ouverte à une forme de « totalitarisme ». Et c'est d'ailleurs l'argument qu'on essaie souvent d'invoquer contre Badiou lui-même.

Je suis consciente que le jeu que j'engage est dangereux. La récupération de Guy Mocquet d'un côté, le soupçon de totalitarisme de l'autre : je crois que c'est bien en effet vers ce type de rivages que la pièce de Kleist nous amène. Mais cela dit, je pense qu'affronter ces questions est la moindre des choses quand on essaie de penser la politique ; à ce point de notre Histoire en particulier. Quant à Kleist, sa passion pour la Révolution française, son obsession quant à la Loi (l'effet de justice dans *Michael Koolhaas*, l'effet de vérité dans *La Marquise d'O* etc.) dont tous ses écrits témoignent, ne nous laissent pas trop d'échappatoire quant au courage.

Je tends donc un filet entre deux risques, peut-être deux visages d'une même hydre : d'un côté le risque d'une interprétation ouvrant au « totalitarisme », de l'autre le risque d'une interprétation ouvrant à la « réaction ». Et je souhaiterais que cette tension au bord du précipice soit sensible dans notre travail, abordé réellement pour être in extremis écarté. Ce en quoi réside d'ailleurs selon moi le sublime de Kleist.

La question du « totalitarisme » se pose pour *Le Prince*. L'Electeur lui-même l'évoque à plusieurs reprises (scène 2, acte V : « Si j'étais le Dey de Tunis.. »). La mort qui va avec le totalitarisme aussi est là. Elle est là d'abord comme punition pour Hombourg puis comme acceptation par lui. Et la pièce met en effet en jeu la force d'une Loi, que Hombourg va même jusqu'à intérioriser comme dans tous les processus totalitaires, et qui de toute façon menace d'anéantir le sujet.

Il n'empêche ! Il n'empêche qu'à la fin Hombourg ne meurt pas. Et pour moi cela est clair et décisif. Je pense que ce qui est trouvé dans la pièce conduit nécessairement (et non de manière arbitraire) à la magnanimité de l'Electeur, et donc à la vie. Cela serait potentiellement totalitaire si en effet Hombourg mourrait en renonçant à la vie pour ce plus que la vie (on frôle cela très intensément), et même ça le serait s'il était simplement sauvé par la grâce de l'Electeur (autre tentation de la pièce). Et le génie de Kleist est en effet de faire entrer ces fantômes-là.

Mais ce qui se passe ici c'est que la modification, la rupture que la pièce introduit, affecte les deux personnages. L'Electeur ne fait pas que sauver : il est important pour moi qu'il remette sa couronne à la fin, et donc renonce à son pouvoir, à soi-même.

Il aura donc fallu que les deux personnages passent par quelque chose qui les oblige à redisposer la pensée et la possibilité de ce qu'est vivre. Quelque chose qui certes donne un sens à la vie, et donc vaut qu'on la donne pour ça, mais qui n'en reste pas là : qui permet de sortir hors de la mort.

Ici, rien encore ne nous sépare vraiment de l'affaire Guy Mocquet. Si ce n'est quand même, encore une fois, que dans *Le Prince* on ne meurt pas, au contraire.

On pourrait bien sûr penser, et c'est peut-être ce que le texte dit, que l'on n'y meurt pas parce que s'applique une logique conservatrice ou réactionnaire : l'Electeur voit dans Hombourg un jeune héros digne de lui succéder à la tête de l'Etat, et l'on pense au mariage bien sûr qui va avec la couronne...

Ici, et c'est le travail que je propose à Alain Badiou, il faut donc que je serre très fortement mon propos pour établir une différence au sein de la même structure.

Je propose que l'on n'y meurt pas parce que ce qui a été découvert fait que rien ne peut plus continuer comme avant : ni la position de l'Electeur, ni celle de Hombourg, ni non plus d'ailleurs, et cela est très important, l'Etat et la guerre etc. Et donc la mort non plus ne peut pas arriver logiquement de ça, car ce

qui s'inaugure ici, en rupture, ne peut être que de la vie, nouvellement pensée ou réactualisée, comme un acte redispone entièrement le paysage.

Je propose que ce qui s'y découvre, c'est que donc il y a l'effet d'une « vérité » (« dis-moi si je me trompe et alors je renoncerais à mon pouvoir... » dit l'Electeur au Prince au moment du retournement). Un effet qui est plus fort que le goût de l'existence. Un effet sublime et terrifiant. Qu'il y a si l'on veut, des principes, des axiomes, quelque chose d'universel qui engage tous les humains dans leur humanité. Cette chose que parfois (Brecht entre autres) on a appelé l'inhumain de l'humain. L'inhumain servant ici à désigner qu'en effet il peut y avoir pour ça « mort de la vie telle qu'on la goûte habituellement », mort *de la vie sans ça*. (Et je crois qu'en effet c'est à cette vie que Hombourg meurt au moment de son évanouissement final.)

Je propose qu'il ne s'agit pas seulement d'éthique, ou d'une obligation subjective d'individu à individu, mais en effet d'un problème politique. Qu'avec cela, nous devons nous demander quelle organisation politique cela fonde et inaugure.

Je propose, avec Alain Badiou (grâce à lui, plutôt !), qu'une des manières que nous avons aujourd'hui, de continuer à poser cette nécessité d'un « plus que soi » (ou plutôt d'un moins que soi) principiel (avec mon époque, je crois aussi qu'il le faut) mais en sortant du risque du totalitarisme ou de la réaction, c'est toutefois d'imaginer que le lieu d'exercice de ces principes, de ces lois, doit se penser dans une sortie hors de l'Etat, et bien sûr hors de la patrie, ou de la nation. Pas même dans les partis politiques qui sont encore en dialectique avec l'Etat.

Pourquoi cela ?

C'est ici que la difficulté est la plus grande et la tension la plus passionnante. Je crois qu'en effet si le Prince ne faisait que découvrir la force d'une loi donnée, alors l'Etat et la figure de l'Electeur suffiraient à la garantir. Mais je crois que l'Electeur, en écrivant sa lettre au Prince, en acceptant de douter de la justesse de son interprétation de la loi, en établissant ce rapport d'égalité avec le Prince quant à l'intelligence de la loi, permet qu'autre chose se découvre, hors de l'Etat ou de tout autre grand Autre garant de la loi.

Mon explication passe des détours philosophiques qui peuvent paraître indigestes. Je propose donc de la résumer et, par scrupule, de la compléter par des notes.

1) On sait que Kleist était un grand lecteur de Kant. Je crois donc qu'à la fin, ce qu'il découvre c'est que la Loi est un principe absolu mais vide de contenu. Que la loi dit au fond, qu'il faut en effet faire son devoir, mais que ma responsabilité est de décider de ce qu'est ce devoir. Ce que l'Electeur peret en renvoyant la décision à Hombourg. Si la loi est vide de contenu, alors aucun Etat, aucune loi martiale, ne peut en être son garant. Il faut que tous les deux acceptent ce vide abyssal devant eux.¹

2) Avec cela, avec cette Loi qui contraint absolument mais qui est vide de contenu a priori, je propose que ce qui se découvre, c'est le principe d'égalité. C'est bien ce que fait selon moi l'Electeur lorsqu'il écrit sa lettre : ouvrir l'égalité d'une interprétation face à la loi. Si le contenu de la Loi est ce que je suis responsable d'inventer, il ne peut y avoir qu'égalité face à cette injonction.

Très rapidement ici, je dirais que là non plus, l'Etat tel qu'il est constitué, l'Etat légitime de la pièce ne peut que s'interrompre face à cette irruption du principe d'égalité. L'ordre des places dans le monde, les hiérarchies, mais aussi les motivations d'un Etat, la préservation de son ordre, sa défense même (la guerre), tout cela est suspendu quand l'universalité de l'égalité fait irruption. L'éclair sublime de l'égalité renvoie tout à un stade antérieur²

Il y aurait donc quelque chose, une universalité, dont il faut continuer à dire qu'elle nous engage, nous oblige, « inhumainement », et qui est assez forte pour fabriquer du politique, des alliances (celle de Hombourg et de l'Electeur), et de la fidélité au principe, mais dont il faut aussi penser qu'elle nous destitue des positions de pouvoir établies ; nous oblige à repenser le pouvoir.

De cela, de cette aventure politique autre, *Le Prince de Hombourg*, comme notre époque, ne peut pas raconter grand chose, c'est ce qui vient après la fin et ce qu'elle inaugure. Mais on peut mettre en scène cette construction progressive dans l'obscurité et à la fin, ce retournement. Ce dépouillement double et glorieux de la fin.

Ce par quoi aussi, sans céder sur le courage et le devoir, on repousse violemment les tentations terribles d'un ordre qui simplifierait tout. Sans renoncer à un destin collectif.

(Il faudra donc changer la fin à l'intérieur de la même structure. Il faudra observer de très près par exemple comment circule la couronne. Et ce que les soldats crient. Il faudra surtout comprendre ce que signifie pour nous l'évanouissement du Prince et ce qui aura changé, ce qui se sera séparé au réveil, cette scission du « rêve » dont parle Hombourg d'avec la réalité qu'on laisse derrière soi telle qu'elle était...)

Cette trame je la crois très serrée et présente dans la pièce. Il y a cette humanité jeune au départ, dont la vitalité est certaine mais déliée (d'où les rêves de gloire et d'amour), sensuelle et joueuse, prise au piège d'une tautologie : « la vie est aimable parce que c'est la vie, la meilleure manière de vivre est de vivre au plus haut de la vie telle qu'elle est ». Il y a ce goût de l'existence dans ce qu'elle a de musical, poignant, de manifestement beau et pourtant frappée d'un manque (il est somnambule).

Il y le goût de mort qui est dans cette vie-là : l'étrange accident de Hombourg, la fausse mort de l'Electeur...

Il y a tout cet argumentaire sur le fait que le Prince ne mérite pas de mourir. Et qui pourtant ne suffit pas, tout le monde le sent. Et ces scènes absolument centrales où l'on argumente avec le pouvoir. Les stratégies : la pétition !, (je la prends au sérieux, comme un fait contemporain), l'argumentaire par le sentiment, le sophisme (dont il est troublant, je le répète, pour ma génération, pour moi, qu'il soit tenu par le vieux Kottwicz, la génération de mes pères. Troublant car Kottwicz est sans doute, au vu de son attitude très vitale pendant la bataille, un ancien révolté, et que c'est lui qui vient tenter d'affaiblir la loi). Et il y a ce qui est évident pour moi, comment l'Electeur demande à être délivré de cette logique, à être relevé de ce « système » infernal de la casuistique dont il démontre qu'il ne peut conduire qu'à l'exercice cynique de la rhétorique et du pouvoir (scène 4 acte V). Il y a donc cet appel que l'Electeur lance et que seul relève Hombourg, cet acte sublime qui les embarque tous les deux ailleurs.

Quelques intuitions formelles :

Formellement, à présent, je peux poser quelques tensions ; avec prudence toutefois car j'ai appris que le plateau venait toujours les repréciser ou les requalifier.

Distribution :

J'ai tenté quelque chose que je ne suis pas sûre de pouvoir réaliser, étant donnée la réalité de mes moyens.

Le rêve que j'ai fait, c'est de pouvoir rassembler sur ce plateau, dans le geste d'une compagnie et donc dans sa relative modestie, une distribution qui pourtant nous parle de notre histoire du théâtre. La présence des trois générations dans la pièce est pour moi essentielle. Que cette question que pose la pièce se traverse ainsi par des jeunes, des hommes mûrs et des vieux, est pour moi capital sur le plan politique. Sans parler de la beauté qu'un tel plateau offre. J'ai donc rêvé que ce spectacle puisse réunir ces trois générations, et recueille ainsi un premier sentiment de l'Histoire, mais aussi que ces générations puissent apparaître comme des générations de théâtre, à savoir des générations de gens qui ont œuvré, oeuvrent et oeuvreront à l'élaboration des questions par le théâtre. Cette pièce appelle cela aussi en mémoire du Festival d'Avignon et de Jean Vilar. Je me suis donc lancée dans un travail de persuasion auprès de gens qui me paraissent importants quant à cette histoire. J'ai écrit à des metteurs en scène et des acteurs décisifs pour moi dans la construction du théâtre français (Ariel Garcia Valdes, Bernard Sobel, Pierre Vial, Nada Strancar etc.) et pour l'heure j'attends qu'on me réponde.

Scénographie :

Je me souviens de la mise en scène de *La Mort de Danton* par Klaus Mickael Grüber aux Amandiers de Nanterre, il y a 20 ans Je m'en souviens précisément aujourd'hui, car ma lecture de la pièce essaie aussi de penser (ou de forcer) les rapports que Kleist avait eus avec la Révolution Française. Et je crois qu'une pièce sur la Loi, écrite en 1811, ne peut être lue seulement dans le contexte de l'histoire allemande, puisque toute l'histoire allemande elle-même était alors pensée par les romantiques allemands en dialogue avec la France.

J'aimerais assez que notre espace donne à penser la République, dans sa genèse je dirais, dans sa tension quasi scolaire, sa découverte et son apprentissage de la fidélité et de la rigueur. Je me souviens donc de l'espace de la Convention de 1793 chez Grüber, espace terriblement vide, avec ses bustes aux yeux hagards. Comme un songe terrifiant et froid.

J'aimerais que notre espace entre en dialogue avec ça. Mais sans aller jusqu'au bout de l'abstraction mortifère qu'en imposait Grüber, fidèle en cela à Büchner. Et c'est donc aussi un dialogue avec Büchner qui me paraît s'imposer. Si mon Electeur a parfois des accents d'un Robespierre qui ne serait pas d'avance condamné, j'en serais plutôt heureuse.

Je pense donc plutôt à quelque chose de réaliste, comme une vieille salle d'école ou de mairie. Portant encore le songe d'une structure et d'un idéal auquel il faudra dire adieu, pour mieux le repenser.

La République, l'Etat, c'est aussi pour moi le Théâtre. Et peut-être est-ce la solution que je vais privilégier : celle d'un vieux foyer des artistes au Théâtre. De ces lieux où l'on sent la vieille gloire de bâtiments d'Etat, presque un mode de vie et de pensée, une rigueur ; et un abandon. J'en connais un comme ça à Perpignan, qui garde la dorure des baignoires de la salle, en même temps que sa rénovation a imposé une baie vitrée donnant sur une petite terrasse. Il dit quelque

chose du travail, tables et chaises, de sa collusion avec l'Etat, panneaux, extincteurs, bustes... Et en même temps, il n'est plus rien qui se tienne vraiment.

Je veux aussi qu'il y ait une tension entre la modernité la plus triviale (le linoleum du sol, la baie vitrée en aluminium, ou la nudité d'un théâtre moderne) et la vieille noblesse du bâtiment de la République.

En scénographie mon équipe est assez réactive, avec des moyens simples. Il y a chez nous un mélange de nudité et de chaleur des matériaux.

Style de jeu et mise en scène :

Stylistiquement je dirais, je crois, étant donné l'économie de la compagnie, sa nature de jeu et sa cohérence, qu'il me faut trouver les moyens d'une « dé-saturation » ; d'un travail contre l'emphase de la pièce romantique, guerrière etc.. Je sais qu'un des moyens les plus sûrs est une modernité du jeu et des signes. Et aussi la littéralité. Je prends très au sérieux les énoncés qui parlent d'immortalité, par exemple, si l'on veut bien entendre par là quelque chose d'universel et d'intemporel.

En évoquant la modernité des signes, je pense à quelque chose entre Warlikowski et Marthaler pour donner des indices ! A savoir chez Marthaler l'invention d'une intensité nouvelle, en déflation et dérivante mais qui permet du coup de faire réentendre toutes les différences : le passage du pathétique au tragique, du simplement joyeux au mélancolique ; les sauts de registre, les sauts de style aussi et je crois qu'il en faut, comme la convocation de théâtralités différentes. Avec des fulgurances soudaines, des électrisations. J'ai besoin d'une économie basse, en apparence détendue et simple pour faire sentir la poussée du sublime.

Cela me paraît cohérent parce que je vois l'humanité jeune présente dans *Hombourg*, comme une humanité assez hédoniste, sans caricature mais plutôt comme une humanité qui cherche la facilité raffinée, et qui rêve de gloire, de succès etc. D'où aussi ma référence un peu rapide à Warlikowski. Ce que j'entends par là, c'est qu'il me faudra trouver les moyens de ce rapprochement avec notre génération. Ne pas avoir peur d'un renouveau du naturalisme, pas conservateur et pathétique, mais simplement en ce qu'il permet de « parler » le texte, avec, derrière l'engagement presque naturel dans l'énonciation, une musicalité secrète (et parfois explicite : pourquoi pas des passages poussés à la limite du chant ?).

Le travail sera dans l'adresse, le plus souvent qu'on pourra. Pour qu'il y ait aussi de vrais éloignements, mais surtout pour tisser une intrigue, une passion du trajet dans une espèce de partage des questions, des enjeux, du suspens et, c'est très important, des états, comme confiés au public. Il y a dans la pièce déjà beaucoup de passages qui sont comme des récits dont on pressent qu'ils sont faits pour le spectateur directement, même s'ils ont un destinataire sur scène, comme une réactivation de la vieille fonction des messagers (ne serait-ce que les premières lignes de la pièce !).

Je ne nie pas aussi que ce qui m'intéresse dans les deux metteurs en scène que j'ai cités, c'est leur capacité à provoquer, à réintroduire du littéral, mais aussi du cru, dans l'esthétique. Je ne crois pas qu'il soit bon de vouloir tout prendre par une modernisation radicale des signes, ni par l'iconoclastie franche, parce que ça risque d'emporter la totalité de la lecture vers de l'anecdotique, mais je crois quand même qu'il faut oser à des moments rapprocher les signes du spectacle vers les signes de notre expérience la plus proche, et de ce à quoi elle nous expose en termes de risques quant à l'humanité.

A la fin, je veux que la question soit celle du théâtre. C'est à dire évidemment que le retournement que je propose soit celui du plateau et de sa théâtralité. Il faut un acte qui soit un acte de théâtre et qui permette de le penser comme tel. Sinon, je dirais, à quoi bon ? Là encore, ma question à moi, est vraiment celle de savoir comment on peut encore mettre au travail, dans le public, l'intuition de ce qu'est la théâtralité, la redécouverte toujours que le théâtre fait quelque chose de particulier. L'adresse, le rapport est ici essentiel bien sûr, si on veut encore sauver quelque chose d'un destin commun du théâtre. Et pour moi est essentiel aussi que cela puisse presque se repenser à partir d'un point zéro, un lieu assez vide quoique hanté, invitant, en attente de quelque chose. L'embarquement dans une trame de 2 heures, par exemple, qui fabrique des petits événements, des retournements, des coups de théâtre mais aussi parfois le sentiment du temps, de sa durée nue, et qui musicalise, élucide aussi, les passions, les questions. Pour moi *Hombourg* fait cela bien sûr, et le fait à la condition d'une lecture en effet partielle, qui permet de tenir un point de suspens, à partir duquel tout ce dont je parle en termes de sens mais aussi de théâtralité, se réélabore à vue.

La compagnie La Llevantina

Marie-José Malis

Fondée en 1994 la compagnie est conventionnée depuis 2002 ; elle a son siège dans le département des Pyrénées-Orientales.

La compagnie a démarré en janvier 2007 une résidence au Forum-Scène conventionnée de Blanc-Mesnil.

Marie-José Malis, ancienne élève de l'École normale supérieure-Ulm, agrégée de lettres, est directrice de la compagnie et metteur en scène de tous ses spectacles. Elle est aussi formatrice, à l'origine de la création d'une licence professionnelle-théâtre à l'Université de Perpignan.

A ce jour, la compagnie a créé 10 spectacles. Ces spectacles traversent des registres et des supports textuels de genres différents. Ce qui caractérise sans doute le mieux la compagnie n'est donc pas tant une cohérence de sources textuelles qu'une préoccupation portée au langage scénique lui-même sondé moins dans ses ressources spectaculaires que dans ses ressources à inscrire une parole dans un processus d'authenticité. Le travail est souvent qualifié d'inédit parce qu'il met l'accent sur ce qu'on a coutume de nommer l'énonciation : à savoir comment une parole ouvre celui qui la parle et celui qui la reçoit. Les spectacles de la Llevantina sont très poreux au public, instaurant une relation de réception singulière, où le public est souvent sollicité comme destinataire direct du geste. La hantise qui habite ce geste est à la fois esthétique et politique, le devoir de maintenir un espace, celui du théâtre, comme processus de co-élaboration avec le public d'un régime d'images et de paroles où la densité du réel, dans sa complexité fondamentale, soit encore désiré.

Créations

2006 Enter the ghost à partir du texte *Contre la télévision* de Pier Paolo Pasolini, création Théâtre Garonne – Toulouse, Théâtre d'O – Montpellier, le Forum – scène conventionnée de Blanc-Mesnil, L'Echangeur – Bagnolet, Théâtre des Bernardines – Marseille

2004 Œdipe de Sophocle de Hölderlin Théâtre de l'Université /La Vignette – Montpellier, L'Echangeur – Bagnolet

2003 Nous Autres, parcours –spectacle dans une vigne

2002 Ouvriers Paysans, d'après Elio Vittorini, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, CDN De Montpellier

2001 Aléthèia, parcours-spectacle à la forteresse de Salses, sur des textes de Jean-Luc Godard

2001 C'est ici que nous vivons, parcours-spectacle dans un théâtre sur des textes de Mikhaïl Zochtchenko, Heiner Müller, Anton Tchekhov

2000 Foi, Amour, Espérance de Ödön von Horváth, scène nationale de Narbonne

Texte de Judith Balso diffusé par Alain Badiou lors de son séminaire à l'ENS, le 28 novembre 2007

Je ne connaissais pas le travail de Marie-José Malis et de sa troupe. Mais « Enter the ghost » m'a frappée comme constituant une œuvre-manifeste, car elle met en jeu, à propos du théâtre lui-même, de son art, de sa fonction, ce que Pasolini disait dans les années 60 de la télévision : le théâtre à son tour est majoritairement devenu un théâtre-spectacle, un théâtre de consommation, je dirai plutôt de digestion. Cette mise en jeu ne se fait pas par dénonciation mais par un délicat changement de terrain, tout en finesse et subtilité : entre les acteurs et le public, une égalité est instaurée (retrouvée), vous êtes face à face, dans l'effort de construire ensemble une pensée.

Naissance sous nos yeux d'un théâtre dédié à la pensée, où des ingrédients aussi disparates que la bande-son d'une émission de radio sur la croissance, la voix enregistrée de Lacan, des cartons comme dans le cinéma muet, des portes, ouvertes puis fermées, une hache, un marteau, et bien d'autres outils viennent disposer, ponctuer, un espace mental où nous sommes conviés à entrer, conduits par la compagnie souriante des acteurs.

Il me semble que les années 70-90 ont été un véritable âge d'or du théâtre en France, succédant aux années Vilar, brisées net par la mort d'Antoine Vitez en 1990. Cet âge d'or a produit un renouvellement artistique, une libération, une invention, extraordinaires, à l'origine d'un renouvellement technique et machinique sans précédent : virtuosité du jeu des acteurs, liberté des décors, du son... Ce niveau technique persiste aujourd'hui, dans un théâtre la plupart du temps sans enjeu autre que le divertissement, le supplément d'âme, censé nous aider à digérer tout ce qui nous est imposé par ailleurs, et en particulier la fiction que nous sommes civilisés et supérieurs. Non seulement supérieurs à tous ces peuples du monde qui vivent dans la famine, le labeur de survivre et la douleur, mais supérieurs aussi à nos voisins directs, ouvriers sans papiers, familles populaires des banlieues, jeunes des cités, dont un jeune homme me faisait remarquer récemment que nous connaissons moins leur vie, ce qu'ils supportent et ce qu'ils en pensent, que la vie de nos semblables aux Etats-Unis. Ce théâtre reproduit les opinions, les pensées dominantes, qui sont aujourd'hui le contraire de toute pensée, opinions formatées, obligatoires – y compris l'alternance droite/gauche est obligatoire. Ce théâtre est devenu parfaitement inutile à qui cherche à penser où nous en sommes, à « faire le point » sur l'échelle du temps – grande fonction qu'Antoine Vitez attribuait au théâtre.

Le travail de Marie José Malis et de sa troupe interrompt cette situation. Difficile de lui donner un nom : il ne s'agit pas d'une pièce à proprement parler, évidemment pas d'un spectacle, est-ce une représentation ? Je dirais plutôt la présentation d'un travail de pensée qui est d'abord celui des acteurs et de la mise en scène, travail de pensée qui est mis en forme sur le théâtre de manière à pouvoir être partagé. Son rythme, - ses accélérations, ses jubilations, ses épuisements, ses pauses, ses hésitations - est celui de la pensée au travail. A ce titre, il crée difficultés, malaises divers, mais aussi accueil enthousiaste, comme le mien. Le plus probable est qu'on tentera d'en circonscrire l'adresse, qui est pour tous, d'en empêcher la percée publique non pas en s'y opposant frontalement, non pas en ouvrant un conflit à son propos, mais en l'isolant sous les noms de « spectacle élitiste », « OVNI » incompréhensible, etc...

Je me sens très attachée pour ma part à ce qu'il y ait débat et conflit à propos de ce magnifique travail et non absorption dénigrante. J'ouvre donc en mon nom un premier débat avec cette œuvre autour de trois points :

- il existe un moment à mes yeux essentiel –d'ailleurs magnifiquement mis en scène et proféré –, c'est le moment où la méditation se porte sur le point que ce qui empêche au fond de penser et d'agir, c'est qu'on croit qu'il faut opposer à ce contre quoi on se lève « une chose de même poids ». Au contraire, il faut accepter la dissymétrie, le déséquilibre. Qui pense n'a rien sur le chemin inconnu où il s'engage. Au départ, « nous n'avons rien, ils ont tout »...
- il est longuement exploré comment le maître, ou le Saint, occupent une place vide. Un maître n'est pas quelqu'un dont on répète la pensée, mais quelqu'un chez qui l'on peut puiser le courage du geste. Ce qu'il faut répéter, ce n'est pas un savoir, c'est la décision de lâcher les amarres, de s'aventurer dans l'inconnu. Tout temps nouveau est inconnu. Le réel qui est visé par la pensée n'est pas la réalité - la « raie alitée », selon le saisissant rébus qui s'inscrit un instant sur la scène.
- Je contesterai une inflexion vers la seule vision d'une sainteté de Pasolini sur laquelle ce travail insiste – (vision redoublée évidemment de ce que son point de départ est la critique par Pasolini de la vulgarité qui est celle de la représentation de St François d'Assise dans le film de Cavani pour la télévision).
- Je voudrais proposer de regarder aussi du côté de ce que Pasolini laisse comme point d'angoisse, point vide, qu'il s'agit de reconquérir dans des termes actuels, quant à la politique :

. la défection de la catégorie de l'histoire et des classes comme catégorie de la politique ;

. la fusion et confusion de la gauche et de la droite ;

. la question de la soustraction à ce que Pasolini appelle le « nouveau fascisme » et qui est une capacité d'imposer à une échelle sans précédent la langue et les mots de l'Etat ;

. la figure de l'engagement politique comme décision de principe, « pure conscience de soleil ». Toutes choses que trouvera dans l'œuvre de Pasolini poète quiconque ne se laissera pas détourner d'y aller voir. Oui, que ce fantôme nous visite ! Comme l'écrivait Philippe Lacoue-Labarthe en mots longuement pesés : « Pratiquement, il était juste ».

Judith Balso, – 17 novembre 2007

Membre du Collège International de philosophie