

# Journal des trois théâtres

Décembre 2004. Numéro de commission  
paritaire 0906 E 79191. 5 €.

NUMÉRO 12



# Lire, voir, ou jouer le théâtre de Thomas Bernhard

c'est avant tout se confronter à une écriture. Se confronter à une musique dont la force de vie bouleverse et convainc, peut rendre inévitable la rencontre, comme nous le confie le metteur en scène de **Place des Héros** à la Comédie-Française. Se confronter à un style qui s'enfle et exagère pour obliger le public à



**ENTRÉE AU RÉPERTOIRE** Place des Héros. **POUR LA PREMIÈRE FOIS À LA COMÉDIE-FRANÇAISE** Le Mystère de la rue Rousselet. **REPRISE** Bouli Miro. **PORTRAIT** Alain Pralon. **UN MÉTIER** l'accueil. **HISTOIRE** Les comédiens juifs sous l'Occupation. **FORUM** Théâtre jeune public.

Place des Héros  
de Thomas Bernhard

Traduction de  
Claude Porcell

Avec  
Catherine Samie  
*Hedwig*,  
Christine Fersen  
*Madame Zittel*,  
Catherine Ferran  
*Anna*,  
Claude Mathieu  
*Olga*,  
Thierry Hancisse  
*Lukas*,  
Jean Dautremay,  
*Monsieur Landauer*,  
Isabelle Gardien,  
*Herta*,  
François Chattot  
*Robert*,  
et  
Marie-Catherine Conti  
*Madame Liebig*,  
Louis Fralin\*,  
Hugo de Lipowski\*,  
Gaspard Mouriéras\*,  
Arsène Prat\*,  
\*en alternance

Mise en scène  
Arthur Nauzyciel

**l'écoute exclusive et le rendre dans « le même état d'excitation-indignation que l'auteur lui-même », nous dit Rudolf Rach, l'éditeur de Thomas Bernhard en France. Se confronter à une langue unique forgée par Bernhard lui-même et qui pose la question de l'identité de la littérature dramatique autrichienne au sein de la sphère linguistique allemande, selon l'analyse du dramaturge Michel Bataillon. Se confronter au scandale, comme au moment de la création de **Place des Héros** à Vienne en 1988, événement politique et littéraire dont Olga Grimm-Weissert, journaliste autrichienne, fait le récit dans la rubrique Histoire. Lire, voir ou jouer Thomas Bernhard, c'est accepter d'être transformé par le théâtre.**

**Salle Richelieu**

en alternance  
du 22 décembre 2004  
au 7 avril 2005



**ENTRÉE AU RÉPERTOIRE**

Entretien avec le metteur en scène Arthur Nauzyciel

# Force de vie

Cécile Falcon. Quand Marcel Bozonnet vous a proposé de monter *Place des Héros*, qui marquera l'inscription au répertoire de Thomas Bernhard, comment avez-vous réagi ?  
Arthur Nauzyciel. Ce qui m'a donné envie de monter cette pièce, c'est la sensation dans laquelle j'étais juste après l'avoir lue : une émotion très forte et en même temps, je ne savais pas d'où ça venait. Ma première lecture est assez physique ; elle passe par le corps – cela vient peut-être de ma pratique d'acteur. Dans ce texte, le sentiment naît du rythme, de la répétition et de la résonance des mots. Comme le disait Wittgenstein, « la philosophie, on ne devrait l'écrire que sous forme de poème ». Je crois que c'est le cas. J'avais aussi le sentiment que ce texte me rencontrait. Enfin, *Place des Héros* est la dernière pièce de Bernhard, qui, malade du poumon, est mort peu de temps après sa création, comme Molière après *Le Malade imaginaire*. Je retrouvais ainsi le thème de mon premier spectacle. J'aime les œuvres testamentaires ; elles sont comme des confessions voilées, liées à l'intime.

1. Rattachement  
de l'Autriche à  
l'Allemagne nazie.

2. « sans juifs »

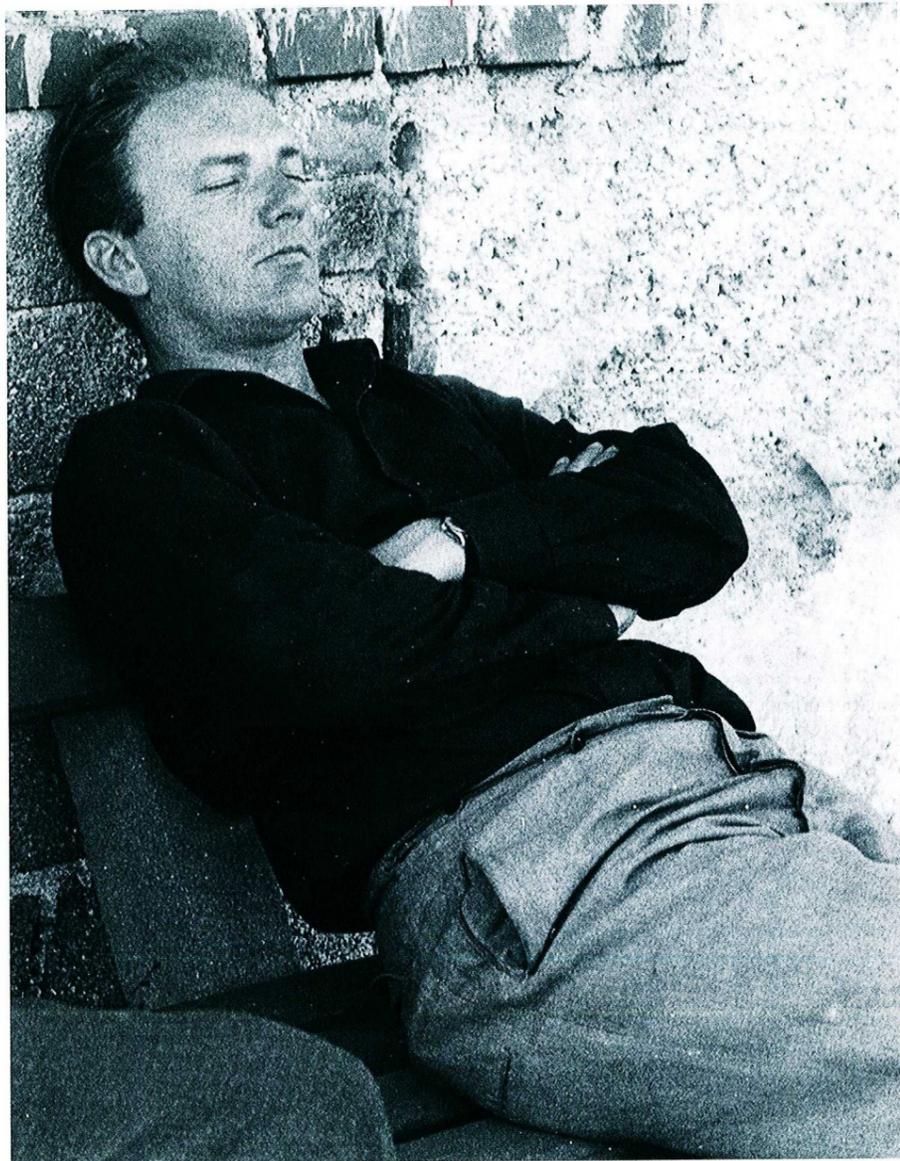
C.F. Cette pièce a été commandée à Thomas Bernhard par Claus Peymann, alors directeur du Burgtheater, pour marquer le cinquantenaire de l'Anschluss<sup>1</sup> en mars 1938, suivi en novembre par la Nuit de Cristal, vaste pogrom lancé contre les juifs allemands et autrichiens. Elle est donc marquée par un arrière-plan historique et politique très fort, qu'il semble difficile d'éviter.

A.N. Oui, mais il a d'abord refusé et a proposé de marquer du signe « Judenfrei »<sup>2</sup> toutes les boutiques qui avaient appartenu aux Juifs à l'époque ! Il faut faire attention : la dernière pièce d'un artiste qui meurt ne peut pas être réduite à un brûlot politique. Son engagement était artistique. S'il choisit finalement d'écrire *Place des Héros*, de parler de sa ville, Vienne, et de cette famille juive, sans lieu, jamais, qui tente de recoller les morceaux des chocs successifs avec la grande Histoire, c'est d'abord pour des raisons d'ordre intime : il se retrouve dans le sentiment de l'exil, dans la question douloureuse de l'origine. Il a toujours écrit sur le fait de ne se sentir bien nulle part. La fin de son roman *Des arbres à abattre* exprime parfaitement le paradoxe de Bernhard : « cette ville à travers laquelle je cours, pour effroyable qu'elle me paraisse et m'ait toujours paru, est décidément quand même la meilleure ville pour moi, cette Vienne que j'ai toujours haïe est quand même tout à coup de nouveau pour moi la meilleure, ma meilleure Vienne, et ces gens que j'ai toujours haïs et que je hais et que je haïrai toujours sont quand même les meilleurs pour moi... » Certes, la tentative d'écriture de *Place des Héros* naît du sentiment de colère et de déception qu'éprouve Bernhard face au comportement des politiques de son pays, sentiment d'autant plus fort que, justement, il aime l'Autriche comme personne. Et s'il décide de présenter à son pays un tel miroir, c'est pour lui permettre de se pencher sur son histoire récente et de se créer un avenir. La pièce a permis ça. C'est constructif. Il y a quelque chose de réconciliateur dans un tel geste artistique. Il parle du chaos du monde et de ce qu'il a de dégoûtant, mais ce qu'il déconstruit, il le reconstruit, puisque s'invente la pièce en même temps ! Il croit en l'Art, en la Beauté. Tuberculeux, et donné pour mort dès 15 ans, il a puisé dans l'écriture une force de vie hors du commun ! *Place des Héros* est une pièce sur la mémoire, et les morts qui nous hantent... Sur la mort de l'artiste, aussi. Le corps de Josef absent est déjà l'absence de son auteur même.

C.F. Vous avez intégré *Le Silence de Molière* au *Malade imaginaire* en réunissant des acteurs professionnels et non-professionnels comme votre père, puis repris ce spectacle en Russie avec une actrice russe. Vous avez monté *Combat de nègres et de chiens* avec des acteurs américains à Atlanta et Chicago, et *Oh les beaux jours !* avec l'actrice argentine Marilù Marini. Vous aimez travailler à l'étranger, faire appel à des collaborateurs étrangers. Quel sens donnez-vous au fait de monter cette pièce à la Comédie-Française ?

Place des Héros  
**DOSSIER**

Thomas Bernhard,  
dans les années 60,  
à Nathal, où il avait  
une ferme fortifiée.  
© Thomas Bernhard  
Nachlassverwaltung  
GmbH



A.N. Cette pièce est pleine de toutes les autres et de la vie de son auteur : c'est juste de la jouer dans un lieu de mémoire et de fantômes... Elle a aussi été écrite pour une troupe. Mettre en scène une pièce qui traite, comme dans mes précédents spectacles, du thème de l'Exil, de l'Autre, et de l'Abandon, dans un lieu aussi « central », est un paradoxe qui est le sujet même de cette œuvre et de mon travail. C'est d'autant plus vrai que Bernhard, à travers *Place des Héros*, ne souhaitait en aucun cas soumettre l'Autriche à la critique malveillante d'autres pays étrangers. Débarrassée de son contexte politique et de la folie médiatique qui a accompagné la création à Vienne, cette mise en scène à la Comédie-Française est une autre chance de découvrir ce texte, dont les thèmes dépassent largement une problématique viennoise des années 80 ! Le scandale lié aux représentations n'a fait qu'en occulter les qualités artistiques. C'est terrible ! Mais 15 ans ont passé et j'espère que l'on sera à l'écoute d'autre chose...

Place des Héros  
DOSSIER

3. Engagé comme  
pensionnaire depuis  
juin 2004.

C.F. Comment cette volonté de « décentrer » le regard du spectateur s'est-elle traduite dans la constitution de votre équipe artistique ? Ce même souci a-t-il guidé vos choix pour la distribution ?

A.N. J'aime travailler ailleurs ou dans une autre langue car j'entends mieux les textes comme ça. Je trouve le sens de ce que je fais dans le « déplacement ». Là, par exemple, j'ai demandé au metteur en scène Éric Vigner de faire le décor, car il envisage le théâtre comme un plasticien. Nous nous connaissons depuis longtemps et c'est la première fois qu'il le fait pour un autre que lui. Sa proposition prend en compte les thèmes de la pièce – la mort, l'écriture, le portrait de famille – et témoigne d'un grand moment de l'art autrichien au début du 20<sup>e</sup> siècle, l'Atelier de création viennois. Ce mouvement rassemblait des peintres, designers, architectes, musiciens, qui voulaient intégrer l'art à la vie quotidienne des gens. C'est aussi la première fois que l'on va entendre la voix de François Chattot<sup>3</sup> dans cette Maison : il fallait un corps étranger, c'était essentiel pour le projet. Pour la distribution, je ne me suis pas posé de questions en termes de réalisme, d'âge ou de psychologie : Bernhard est un écrivain physique ! J'ai choisi des acteurs qui ont un sens musical et qui ont des corps et des voix capables de transmettre le magma et l'animalité de son écriture.

C.F. Quel Thomas Bernhard voulez-vous faire entendre aux spectateurs ?

A.N. Je crois qu'il y a un malentendu fondamental sur cet auteur. On catalogue hâtivement, on aime le spectaculaire ! Les apparentes contradictions qu'on lui reproche et l'impression de complexité qui s'en dégage sont probablement dues au fait qu'il a toujours lutté pour ne pas être réduit à une seule image. Comme nous tous, il peut dire une chose et son contraire, c'est très humain. On en a fait un polémiste scandaleux, mais Bernhard est surtout un poète fou de musique qui donne à penser – il ne juge pas. Comme chez Beckett, on répète les mêmes mots pour tenter de nommer exactement quelque chose qu'on ne peut de toute façon pas nommer. Dans *Place des Héros*, Robert dit : « la réalité est si abominable/ qu'elle ne peut pas être décrite/ aucun écrivain n'a encore décrit la réalité/ comme elle est réellement/ voilà ce qui est effroyable. » Bernhard parle de cette impossibilité. Il n'y a pas de vérité, mais un besoin obsessionnel et vital de vérité. Son écriture est paradoxale car il cherche à épuiser toutes les possibilités d'une idée. La pièce se termine par : « Le monde n'est fait que d'idées absurdes. ». C'est une hypothèse, un acte artistique, un dernier rêve ! Rien n'est figé. Son écriture naît d'une grande agitation du sentiment, suit les mouvements changeants de l'esprit, en cherche les limites, au bord de la folie, mais c'est toujours pour produire du théâtre. L'exagération est liée au plaisir d'en rajouter, ça rend la vie plus intéressante. On trouve chez lui beaucoup d'amour et de compassion. L'origine de ses textes n'est pas intellectuelle, elle est affective, douloureuse, et donc, pour moi, profondément mélancolique.

C.F. Qu'est-ce qui relie vos expériences précédentes à ce nouveau projet ?

A.N. J'y retrouve ce qui me portait chez Molière et Koltès. Ces auteurs savent qu'il y a quelque chose dans le monde qui est de l'ordre de l'invisible, qui ne peut pas se décrire et dont on espère que l'Art peut rendre compte, en partie. Thomas Bernhard est mort le même jour que son grand-père, qui l'avait initié à l'art et à la vie. Il a été enterré dans un simple cercueil de bois blanc, à sa demande : « comme un juif orthodoxe ». Pour moi, tout cela fait sens. Les textes contiennent des énigmes. Notre travail n'est pas de les résoudre, mais de faire sentir ce qui est de l'ordre du mystère. Il faut confronter le spectateur à quelque chose de lui qu'il ne connaît pas. Thomas Bernhard est exactement à cet endroit-là.

Cécile Falcon  
est ancienne élève  
de l'École normale  
supérieure.



# Le tombeau du soldat connu



« Je veux que mon lecteur, quel qu'il soit, ne pense qu'à moi seul, et non pas au mariage de sa fille ni à la nuit avec son amante ni aux intrigues de ses ennemis ni à la caution qu'il a donnée ni à sa maison ni à son champ ni à sa caisse. Tant qu'il lit, je veux qu'il soit avec moi. S'il est submergé par ses affaires, qu'il reporte la lecture. Mais dès qu'il se met à lire – alors là il faut qu'il jette le fardeau de ses affaires et les soucis de sa vie familiale derrière lui et dirige son esprit vers ce qu'il a sous les yeux. S'il n'accepte pas cette condition, qu'il se dispense de ces écrits inutiles. Moi, je ne veux pas qu'il soit en même temps dans les affaires et dans l'étude, je ne veux pas qu'il lise sans peine ce que je n'ai pas écrit sans peine. »

Détrompez-vous, ces phrases ne sont pas de Thomas Bernhard. Elles ont été écrites, il y a quelques siècles, par un autre solitaire, Pétrarque. Mais la passion avec laquelle l'auteur nous rappelle l'attention que nous lui devons a traversé les siècles, elle n'a rien perdu de sa pertinence.

Prenez n'importe quel texte de Thomas Bernhard et vous êtes immédiatement saisi par l'extrême concentration que reflète cette écriture. Sa structure, dominée par des monologues, son énorme densité focalisent toute leur attention sur nous et, en contrepartie, nous obligent à lui rendre cette concentration. Et il n'y a guère de différence entre la condition du lecteur et celle du spectateur ; au contraire, l'exercice théâtral est encore plus contraignant car, bien que concentré sur un laps de temps plus court, il ne peut pas être interrompu. Les longs monologues qui caractérisent ses pièces sont l'équivalent des phrases presque interminables de ses romans, où les personnages principaux se livrent à des considérations approfondies sur la nature humaine ou sur la nature elle-même qui tend, infailliblement disent-ils, vers l'extinction, vers la mort.

L'œuvre de Thomas Bernhard est impensable sans ses séjours dans les hôpitaux et les sanatoriums, en commençant par le premier à l'âge de dix-huit ans. Atteint par la tuberculose, à cause d'une grippe mal soignée, il échappe à la mort grâce à une volonté de fer : survivre et gagner un maximum de liberté devenait la devise de son existence. Jusqu'à sa dernière pièce, la présence et l'inévitabilité de la mort sont un leitmotiv qui traverse son œuvre. « J'observe tout sous l'aspect de la mort, comprenez bien », dit l'oncle Robert Schuster, personnage principal de *Place des Héros*.

L'œuvre de Thomas Bernhard n'est pas non plus pensable sans ses années de travail au *Demokratisches Volksblatt*, un quotidien de Salzbourg où il s'est initié au journalisme. Au début des années cinquante, dans une de ses contributions aux pages culturelles de ce journal, il défend lucidement Bertolt Brecht, qui avait à l'époque demandé et obtenu un passeport autrichien, face au boycott mis en œuvre par quelques critiques influents qui tenaient son œuvre pour diabolique. Déjà, Bernhard s'opposait au courant majoritaire et prenait des risques. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que le journal pour lequel il travaillait appartenait au parti social-démocrate autrichien et que Bernhard le quitta, bien que son talent soit reconnu par ses pairs, et après avoir écrit des centaines d'articles, parce qu'il refusait de prendre la carte du parti.

\* Rattachement de l'Autriche à l'Allemagne nazie.

Thomas Bernhard a gardé toute sa vie une passion pour les journaux et les faits divers. De nombreuses photographies le montrent, prenant son café, un journal à la main. Derrière la haute voltige philosophique des architectes, professeurs et artistes de ses romans, nous trouvons, dans les *Dramuscules*, courtes pièces publiées en diverses occasions dans les journaux, des commentaires acerbes sur les relents du nazisme et le réveil de la xénophobie. Sa ferme à Obernathal en Haute-Autriche était une tanière, un abri d'où il sortait pourtant régulièrement gardant le contact avec un monde qu'il abhorrait, mais dont il avait cruellement besoin, sans lequel sa vie aurait perdu le sens qu'il lui avait donné : écrire contre la maladie, contre la chute mortelle qu'il craignait tant, et devenir un grand écrivain.

Heldenplatz, place des Héros, est le nom d'une grande place à Vienne devant le siège du parlement autrichien ; elle abrite le tombeau du soldat inconnu. C'est ici qu'Adolf Hitler a prononcé, en 1938, son fameux discours sur l'Anschluss\*, devant une foule immense et enthousiaste. Pour célébrer le 50<sup>e</sup> anniversaire de cet événement, le Burgtheater, le théâtre national autrichien, l'équivalent de la Comédie-Française, dont le bâtiment est situé presque en face du Parlement, avait demandé à Bernhard une pièce. Et Bernhard, tout en se concentrant sur la société autrichienne, règle son compte à la démocratie de masse de nos jours. Entre la direction du théâtre et Bernhard était convenu que le texte resterait secret jusqu'à la première, mais des extraits furent publiés dans la presse et déclenchèrent un tollé, notamment chez les politiques de droite, menés par le président de la république Waldheim, qui considérait la pièce comme une offense insupportable au peuple autrichien.

La pièce est construite autour d'un professeur juif qui, après les années de l'exil, de retour à Vienne, s'est suicidé. Le suicide n'est évidemment pas sans rapport avec la menace politique que subit la famille Schuster : un antisémitisme qui n'a jamais véritablement cessé d'exister et qui la hante. Et toute la question est là : le désespoir de la femme du défunt professeur et le discours violent du frère survivant, sont-ils fondés ou pas ? Imaginés ou basés sur des faits ? La réponse à cette question est cruciale pour la compréhension de la pièce.

De prime abord, il s'agit des prises de position de personnages dans une pièce de théâtre. Elles ne reflètent ni le résultat d'un sondage ni d'une recherche scientifique. Elles sont subjectives, certes, mais l'insistance avec laquelle l'auteur appuie sur ce point peut aussi faire penser que c'est exactement ce que l'auteur a voulu nous dire. Or, les choses sont encore plus complexes. Le professeur Schuster dit à propos de l'antisémitisme : « Il est aujourd'hui à Vienne pire qu'il y a cinquante ans », formule rapportée par sa femme de ménage. On peut avancer que cette phrase est objectivement fautive. Mais dans la mesure où elle est subjectivement vraie, elle nous raconte quelque chose d'important non seulement sur l'état d'esprit du personnage cité mais aussi, sur la société dans laquelle il vit. Nous nous trouvons donc ici devant un système très sophistiqué où le vrai et le faux, le correct et l'exagéré sont inextricablement mêlés. Et c'est cet inextricable mélange qui est destiné à faire vaciller les certitudes du spectateur, à le surprendre et à le mettre dans le même état d'excitation-indignation que l'auteur lui-même.

Je me souviens d'un entretien avec Bernhard, quelques mois avant la première de la pièce à Vienne, au moment où son succès dans les théâtres français était déjà palpable ; j'avais essayé de le convaincre de venir à Paris et, pour appuyer un peu maladroitement ma démarche, j'avais cité un passage de l'une de ses pièces qui fait l'éloge de Paris : « Paris oui, Augsburg non. » Immédiatement il m'a gentiment rappelé à l'ordre : « Et le contraire, ne l'oubliez pas. » La dialectique fait donc partie de son arsenal ; avec l'exagé-

Place des Héros  
DOSSIER

Place des Héros  
mars 1938.

© AKG-images



Place des Héros  
**DOSSIER**

ration, elle est l'autre élément indissociable de la pensée et de l'œuvre de Bernhard. Les phrases désespérées et violentes du professeur Schuster qui critique sans ambages l'état de la société autrichienne, son antisémitisme latent, sont le corollaire de la déclaration des Alliés du 1<sup>er</sup> novembre 1943 à Moscou selon laquelle le peuple autrichien était la première victime du fascisme, ce qui pour bon nombre d'Autrichiens est devenu une confortable excuse. Pourtant ces phrases inquiètent, parce qu'un sismographe comme Bernhard ne ferait pas dire des choses pareilles à ses personnages s'il n'y avait pas en elles plus qu'un grain de vérité.

L'exagération, Bernhard l'a répété à maintes reprises, faisait partie de son arsenal d'écriture. N'est-elle pas, en quelque sorte le miroir de la nature elle-même et de ses contrastes ? C'est au lecteur ou au spectateur d'y trouver la part de vérité. Ce qui nous ramène à Pétrarque. Faire monter la tension aide l'auteur à atteindre le but qu'il s'est assigné : je veux que mon lecteur ne pense qu'à moi. Toute œuvre de littérature est un va-et-vient entre la subjectivité de l'auteur et l'objectivité des faits, entre la nécessité d'être entendu et le message à transmettre.

Les photographies prises lors des applaudissements de la première montrent un Bernhard épuisé, marqué par la lutte contre sa maladie qui s'était aggravée durant cette année 1988 et, en même temps, comblé parce qu'il avait gagné la bataille de sa vie, contre une société qui pendant de longues années n'a pas voulu lui attribuer la place qu'il méritait. Il était devenu un vrai héros face à la place des faux héros. Il était enfin une voix dans son propre pays, obligé d'écouter ses critiques, toutes ses critiques, sur le plateau le plus prestigieux qu'on puisse imaginer, à quelques mètres d'une place portant ce nom trompeur : place des héros. Bernhard avait accompli sa mission. Il est mort seulement quelques semaines plus tard. Quel que soit le jugement que l'on portera à l'avenir sur cette pièce, elle porte la marque d'une grande audace, peut-être même désespérée et, ne l'oublions pas, d'une grande liberté de parole.

En paraphrasant Pétrarque, on est tenté de dire : que le spectateur ne reçoive pas sans peine ce que l'auteur n'a pas écrit sans peine ! **R.R.**

Place des Héros  
DOSSIER

Rudolf Rach  
dirige les éditions de  
l'Arche qui publient  
les œuvres de  
Thomas Bernhard  
en France.



# « Ich bin Österreicher »

À une question un peu naïve lui demandant s'il croyait avoir quelque chose de spécifiquement autrichien, Thomas Bernhard répond manifestement agacé : « Je n'ai pas besoin de croire à cela, c'est une évidence puisque je suis autrichien. » Dans la bouche de celui qui fustige la société autrichienne, qui en dénonce la bigoterie ancestrale, la philistinerie satisfaite, la violence obtuse, les pulsions fascistes jamais éradiquées, celui qui choisit Majorque pour accorder un entretien sur son œuvre, celui qui arrache ses pièces aux scènes autrichiennes, l'affirmation surprend mais elle n'est contradictoire qu'en apparence. « Le passé de l'empire des Habsbourg nous imprègne. Il est chez moi plus visible peut-être que chez d'autres. Il se manifeste par une sorte d'amour-haine pour l'Autriche, qui est en fin de compte la clef de tout ce que j'écris. » Le corps même de Thomas Bernhard s'inscrivait dans le paysage autrichien, dans les bâtisses, les maçonneries, les boiseries, dans les vêtements qu'il portait. Réunies dans deux albums<sup>1</sup>, de nombreuses photographies en témoignent. Elles disent son enracinement et la violence de la contradiction vécue.

1. Sepp Dreissinger, *Thomas Bernhard, Portraits*, Bibliothek der Provinz, Weitra, 1992.  
*Thomas Bernhard et ses compagnons de vie*, L'Arche Éditeur, Paris, 2002 (voir dans ce numéro la rubrique Lire, page 47).

2. Dieter Hornig, *La Dixième Identité*, in *Thomas Bernhard, Ténèbres*, sous la direction de Claude Porcell, Maurice Nadeau, Paris, 1986.

Pour « être autrichien », une naissance en Autriche n'est pas le critère absolu. Pas plus qu'un passeport autrichien. Des circonstances familiales font naître Thomas Bernhard à Heerlen aux Pays-Bas. Bertolt Brecht, en 1898, naît allemand, et plus précisément souabe, mais lorsqu'il meurt en 1956, il est porteur d'un passeport autrichien. Et puis, les traités de Trianon et de Potsdam embrouillent encore l'affaire. Ödön von Horváth, en 1901 naît hongrois à Fiume, aujourd'hui Rijeka, il n'est pas croate et, aujourd'hui, il incarne « par excellence » la dramaturgie autrichienne. Georges Tabori, en 1914, naît à Budapest, dans l'empire austro-hongrois, il devient citoyen britannique en 1947, passe vingt ans aux États-Unis se fait traduire d'anglais en allemand, et sa dramaturgie pourtant est à plus d'un titre « autrichienne », *Mein Kampf* par exemple. Il est difficile d'être plus viennois que Karl Kraus qui naît en 1874 à Jicin en Bohême. Que dire d'Elias Canetti, né bulgare à Roustchouk, aujourd'hui Roussé, en 1905 et mort citoyen britannique en 1994 ? Et de Franz Theodor Csokor ?

« Être autrichien », serait-ce en fait « ne pas être allemand » ? Se savoir héritier – bon gré, mal gré – de la culture séculaire de la double monarchie danubienne et de son mode de vie – que beaucoup d'intellectuels dénoncent et vomissent –, cette façon d'être de l'Autriche-Hongrie où tout était impérial et royal, « kaiserlich und königlich », KuK, KK, ce qui inspira à Robert Musil l'expression dérisoire de Cacanie ? Cette définition par exclusion n'est pas satisfaisante et l'Histoire le prouve. Né à Braunau am Inn en 1889, Adolf Hitler est vraiment autrichien et le 13 mars 1938 il « joint » l'Autriche à l'Allemagne. Deux jours plus tard, il est acclamé par 100 000 personnes sur la place des Héros à Vienne et, au scrutin d'avril, l'Anschluss est plébiscité par les Allemands et les Autrichiens.

La langue va-t-elle être un meilleur critère d'appartenance à une dramaturgie « spécifiquement autrichienne » ? Certes oui, mais quelle langue ? Dans des *Réflexions sur la production littéraire en Autriche*, Dieter Hornig<sup>2</sup> en dénombre au moins trois. La langue vernaculaire, langue du terroir, c'est l'autrichien. Et puis la langue véhiculaire, l'allemand

Thomas Bernhard,  
gare d'Attnang /  
Puchheim  
(Haute-Autriche).  
© Thomas Bernhard  
Nachlassverwaltung  
GmbH



Place des Héros  
DOSSIER

du commerce et de la bureaucratie, la langue que l'on écrit. Enfin l'allemand littéraire, la langue de la culture qui place pour ainsi dire l'écrivain autrichien dans une situation inconfortable de « bilinguisme ». Le phénomène linguistique qui pourrait fonder l'existence effective d'une dramaturgie « autrichienne », c'est cette coexistence plus ou moins pacifique de l'autrichien quotidien et de l'allemand littéraire. Elle conduit le dramaturge à se forger une troisième langue, sa langue bien à lui, sa rhétorique, son phrasé mélodique, une langue aux traits accusés, frappée comme une monnaie. En quelques répliques, on reconnaît du Bernhard, du Jelinek, du Turrini, du Schwab... C'était déjà vrai pour « l'ancêtre » Horváth. Le défi qu'affrontent les traducteurs, c'est d'inventer à leur tour le français qui convient à chacune de ces langues dont ils mesurent l'originalité absolue et les éventuels traits « autrichiens », comme sait le faire Heinz Schwarzinger par exemple, qui est lui-même originaire de Carinthie.

La dramaturgie de langue allemande est une mais elle est divisible. Chaque mois, la revue *Theater Heute* publie le calendrier des premières suivant la liste alphabétique des théâtres, qu'ils soient d'Allemagne, d'Autriche ou de Suisse alémanique. Les dictionnaires et les histoires de la dramaturgie procèdent de même car leur matière, c'est : « das Deutsche Drama », considéré comme une réalité unique et cohérente.

Pourtant, dès l'époque des Lumières, il se développe à Vienne une vie théâtrale originale qui rivalise avec Hambourg, Berlin, Munich, Mannheim, Leipzig ou Dresde. Ce théâtre viennois a un trait spécifique, lié sans doute à la proximité de l'Italie, à l'univers baroque des pays de la Contre-Réforme, à l'influence du répertoire français : c'est un goût pour la féerie musicale, la comédie fantasque, la parodie, la charge grotesque, quelque chose de méridional qui l'éloigne de la dramaturgie « allemande ». Entre 1770 et 1820, en un demi-siècle, le Volksstück viennois s'impose et offre aux couches populaires un vaste répertoire de contes, de comédies et de farces.

Pendant la période sombre de la Restauration où l'ordre policier de Metternich s'étend à toute l'Europe, Ferdinand Raimund puis Johann Nepomuk Nestroy deviennent les maîtres du genre. Brillant comédien ambulant, Raimund dans ses meilleures œuvres marie la féerie poétique et la comédie de mœurs. Chez Nestroy la féerie cède le pas au vaudeville à la française. L'auteur-comédien-chanteur est un esprit sombre, bilieux, sarcastique qui pendant vingt-cinq ans produit à la chaîne près de quatre-vingts pièces dont les héros sont des petits-bourgeois, des artisans, des boutiquiers, des gens de maison, des rentiers fortunés. Malgré la censure, il adhère aux idées libérales et, en 1848, il met son talent satirique au service du camp de la révolution. Avec lui, le théâtre viennois devient contestataire.

L'entrée en scène d'Arthur Schnitzler, vers la fin des années 1880, oriente la comédie viennoise dans une direction quelque peu tchekhovienne. Il fait évoluer le Volksstück<sup>3</sup> – sans faire usage du terme – et lui donne la forme nouvelle, mélancolique et raffinée qui convient à la fin de siècle. À la veille de la Première Guerre mondiale, dans *La Ronde*, le regard qu'il porte sur la société autrichienne, son aristocratie à bout de souffle, sa bourgeoisie d'affaires, sa petite-bourgeoisie de fonctionnaires timorés et de chevaliers d'industrie, fait de la pièce un brûlot bien vite censuré. En 1912, il fait jouer à Berlin *Professor Bernhardi*, où il met en scène par le menu les mécanismes de l'antisémitisme dans les milieux médicaux et hospitaliers de la Vienne 1900. La pièce est à un tel point prémonitoire qu'on la croirait conçue quinze ou vingt ans plus tard. Soixante-quinze années, deux guerres mondiales et un génocide séparent *Professor Bernhardi* de *Place des Héros* et c'est comme si l'une était le prologue et l'autre l'épilogue.

Ce que Schnitzler avait décelé et si justement dénoncé, cette montée du racisme et du nationalisme radical, Horváth l'affronte dès ses vingt ans. Au moment où Brecht part en quête de structures dramaturgiques nouvelles, adaptées au combat révolutionnaire qu'il veut faire sien, Horváth apporte au combat antifasciste tout l'héritage viennois du Volksstück : le récit réaliste emprunté à la vie quotidienne, la poésie sentimentale des fêtes populaires, le contrepoint musical des rengaines, la satire féroce contre les philistins, les parvenus, les opportunistes, la dérision grotesque, et le commentaire ironique de l'auteur sur sa propre démarche... En 1931, Horváth obtient le prix Kleist pour *La Nuit italienne*,

bientôt suivie par les *Histoires de la forêt viennoise* et par *Casimir et Caroline*. Avec ces trois pièces – deux sujets sont « allemands » et le troisième « autrichien » –, il démontre l'actualité et l'efficacité de cette dramaturgie tragi-comique fondée sur « la plaisanterie, la satire, l'ironie et la signification profonde ». Le voilà définitivement porté sur la liste noire des légions brunes.

« Horváth est meilleur que Brecht », c'est ainsi que Peter Handke ouvre les années soixante-dix. Entre 1968 et 1972, le théâtre de langue allemande change de peau. La Schaubühne am Halleschen Ufer naît à Berlin-Ouest sous le signe de Kleist, de Brecht, et de Horváth avec la mise en scène aujourd'hui « historique » des *Histoires de la forêt viennoise* par Klaus Michaël Grüber, et avec la présence immédiate à l'affiche des premières saisons de Peter Handke et de Botho Strauss. Avec Handke, c'est toute une génération qui revendique Horváth pour ancêtre et la forme qu'il a donnée au Volksstück pour modèle inspirant, ce sont Sperr, Fassbinder, Turrini, et Kroetz qui parle d'un « Horváth d'aujourd'hui pour aujourd'hui » – tous gens du Sud, bavarois ou autrichiens – mais aussi Strauss qui dès 1967 intervient sur Horváth dans *Theater Heute*.

Le tournant de 1970, c'est l'entrée en scène d'une génération de jeunes écrivains et dramaturges. Né en 1942 à Griffen en Carinthie, étudiant à Graz au début des années 60, Peter Handke est l'aîné. Son premier scandale, son premier succès date de 1966 : *Outrage au public* mis en scène par Claus Peymann au Theater am Turm à Francfort. Même théâtre et même metteur en scène en 1969 pour *Le pupille veut être tuteur*, pantomime rurale, sans localisation apparente, mais manifestement une émergence du monde de l'enfance et de l'adolescence aux confins de l'Autriche et de la Slovaquie qui en 1982 devient le sujet de *Par les villages*. Vient ensuite Peter Turrini, né en 1944 à Sankt Margarethen en Carinthie d'un père italien et d'une mère styrienne, il fait son entrée au théâtre en 1967 avec *La Chasse aux rats – Rozznjogd*, en langue du terroir. Née en 1946 à Mürzzuschlag en Styrie, Elfriede Jelinek apparaît dans la vie théâtrale en 1979 avec *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari*. Felix Mitterer qui, contrairement aux trois précédents, n'est pas originaire des länder du sud-est, naît en 1948 à Achendorf au Tyrol qui inspire toute son œuvre. En 1970, il écrit *Pas de place pour les crétiens*, qu'il joue lui-même 250 fois à partir de 1977. Werner Schwab, né en 1958 à Graz, est un peu plus jeune. Il passe de la sculpture à l'écriture en 1989 et son œuvre dramatique, dont le ton est donné par *Les Présidentes* en 1990, se limite à quelques textes et s'achève sur une mort brutale le 1<sup>er</sup> janvier 1994. Thomas Bernhard, né en 1931, écrit son premier texte de théâtre en 1969, *Une fête pour Boris* et, avec près de trente pièces en vingt ans, il se trouve de fait mêlé à cette nouvelle génération.

Ces six auteurs autrichiens contribuent depuis trente ans à la renommée de la dramaturgie de langue allemande. Les académies et les jurys littéraires leur décernent tous les prix d'Autriche et d'Allemagne, des plus modestes aux plus prestigieux. Ils ne constituent pas une « école » et n'ont peut-être bien qu'une chose en commun, et qui étonne l'observateur étranger : cet amour-haine pour l'Autriche dont parle Thomas Bernhard.

Le pays dont ils ont hérité est marqué par la Contre-Réforme et l'emprise séculaire du clergé catholique réactionnaire. Il a vu naître Adolf Hitler, il a fait cause commune avec l'Allemagne nationale-socialiste. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'Est et l'Ouest s'entendent pour admettre que c'est contraint et forcé qu'il a participé au conflit, et par conséquent à l'extermination des juifs. En obtenant le statut de pays neutre en octobre 1955, l'Autriche se libère des armées d'occupation, retrouve sa souveraineté d'État, s'assure une sécurité économique et politique. Alors que les deux Allemagnes, chacune à sa façon, doivent pas à pas affronter les réalités odieuses du passé proche – et cela passe aussi par le théâtre : *Le Vicaire* de Rolf Hochhuth, *Chênes et lapins angoras* de

3. Théâtre populaire humoristique.



Martin Walser, *L'Instruction* de Peter Weiss, *La Bataille* de Heiner Müller... –, l'Autriche parvient à se dérober, elle s'offre une image idyllique, celle de *L'Auberge du Cheval blanc*. Mais trente ou quarante ans plus tard, l'Histoire refoulée rattrape l'Autriche : à l'affaire Waldheim succède le cas Haider. L'extrême droite reprend du poil de la bête, et précisément dans les länder montagneux où domina jadis l'électorat pro-nazi.

Les dramaturges ont alors recours à ces armes impitoyables, et historiques, du théâtre autrichien que sont l'invective, la satire féroce et la caricature grotesque. Chez Handke, la critique de l'Autriche est d'autant plus douloureuse qu'elle est discrète. Pour répondre à l'ordure, Turrini et Schwab ont recours à l'ordure. Lorsqu'elle dénonce l'artifice politique et économique qui consiste à faire de son pays un paradis des neiges pour sportifs fortunés, l'extrême droite autrichienne traite Elfriede Jelinek, juive et slave à la fois, d' « oiseau qui conchie son nid ». Alors, pas question pour elle que son prix Nobel de littérature devienne « une fleur à la boutonnière de l'Autriche ».

Thomas Bernhard fait feu de tout bois. Tantôt il provoque, tantôt il invective ; tantôt il concentre son attaque en un dramuscule bouffon mais sinistre qu'il offre au quotidien *Die Welt* en 1980, *Un mort-A Doda* ; tantôt il écrit une farce brune, *Un déjeuner allemand*, destinée à une tournée du Burgtheater en Allemagne. Et pour finir, un an avant sa mort, il offre au Burg et à son ami Peymann *Place des Héros* qui prend une valeur testamentaire. La publication à son insu de quelques bonnes feuilles provoque aussitôt une demande d'interdiction de la part de quelques parlementaires. Au lendemain de la première, le 4 novembre 1988, Claus Peymann est démis de ses fonctions d'intendant général du Burgtheater et invité à quitter les lieux, mais il fait face et gagne la bataille.

Pour conclure, il convient ici de dire comment, depuis quarante ans, Claus Peymann, cet Allemand du nord, où qu'il se soit trouvé, à Francfort, à Hambourg, à Stuttgart, à Bochum, à Vienne et aujourd'hui à Berlin, a suivi pas à pas le parcours de Peter Handke, puis de Thomas Bernhard dont toutes les œuvres, ou presque, ont trouvé leur forme scénique grâce à lui. Plus récemment, il a mis à son répertoire Jelinek et Turrini. En les accompagnant ainsi à travers plusieurs décennies, en mettant leurs textes dans les mains de quelques-uns des meilleurs comédiens d'Allemagne et d'Autriche, en investissant dans la mise en scène de leurs pièces l'argent des riches institutions qu'il dirigeait, il a permis l'épanouissement d'une dramaturgie. Les politiciens conservateurs et les démagogues d'extrême droite lui ont reproché de procéder à une « des-austrification » du Burgtheater et de « mettre en danger la culture théâtrale spécifiquement autrichienne ». En vérité, il aidé à sa façon le théâtre autrichien à trouver sa forme moderne et sa vraie place dans le théâtre de langue allemande. M.B.



Place des Héros  
DOSSIER

Michel Bataillon  
est président de  
la Maison  
Antoine Vitez.