



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

« Les mises en scène du théâtre de Thomas Bernard en
Allemagne, en Autriche et en France. Comparaison et
interprétation »

verfasst von / submitted by

Adrien Bessire, MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 792 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. i.R. Dr. Hilde Haider

Univ.-Prof. Dr. Jean-Marie Winkler

Remerciements

Je tiens à remercier mes deux directeurs de thèse, Mme le Professeur Hilde Haider-Pregler et M. le Professeur Jean-Marie Winkler pour leur suivi et leurs conseils, qui m'ont permis, au fil de ces quelques années, d'affiner mes recherches et d'alimenter mes réflexions.

Je remercie la Fondation Privée Thomas Bernhard et les Archives Thomas Bernhard à Gmunden, ainsi que Mme Marie-Christine Baratta-Dragono, la secrétaire de la Fondation Privée Thomas Bernhard, pour leur soutien.

Je remercie également mes nombreux et précieux relecteurs, Geneviève Thubert-de Mathan, François Bessire, Florence Lacombe, Armande Bessire, Etienne Sauthier, Mathilde Bremond, Florent Dichy, Adrien Mekki-Berrada, Néel Travers, Julien Zavaro, Laure-Hélène Romanik, Lisa Nahon et Stéphan Viale.

Je dédie ce travail à ma mère, Dominique Bessire, décédée en 2014.

Sommaire

Sommaire	5
Introduction	11
1. L'auteur et le metteur en scène.....	11
2. Traduction et réception des pièces de Thomas Bernhard en France	14
3. Problématique.....	15
4. Corpus	19
4.1. Choix du corpus de pièces.....	19
4.2. Choix du corpus de mises en scène	20
5. Annonce du plan.....	21
Méthodologie.....	25
1. Etudes théâtrales.....	25
1.1. Le texte de théâtre et sa mise en scène	25
1.2. Les méthodes d'analyse.....	33
1.3. Comparaisons	38
1.4. Les sources	41
2. Traduction, réception et transferts culturels	49
2.1. Questions de traduction	49
2.2. Questions de réception	50
2.3. Transferts culturels.....	52
Etat de la recherche.....	57
1. La recherche sur Thomas Bernhard dans les pays de langue allemande (théâtre et réception). 57	
2. La recherche sur Thomas Bernhard en France (théâtre et réception).	61
PARTIE I : THOMAS BERNHARD, LE THEATRE ET LA TRADUCTION	69
Chapitre 1 : Thomas Bernhard et le théâtre.....	71
1. Les années d'apprentissage du théâtre de Thomas Bernhard	72
1.1. Thomas Bernhard critique de théâtre.....	72
1.2. Thomas Bernhard élève acteur et élève metteur en scène au Mozarteum	74
1.3. L'apprentissage de l'écriture dramatique : livrets d'opéra et premières courtes pièces	78
2. Les textes de Thomas Bernhard sur le théâtre.....	80
2.1. Le théâtre dans les textes narratifs.....	81
2.2. Les dramuscules : des Impromptus à la manière de Thomas Bernhard	87
2.3. Le théâtre dans les Entretiens avec Krista Fleischmann.....	99
Chapitre 2. Thomas Bernhard à la recherche de la mise en scène modèle	103
1. Les débuts de Thomas Bernhard en Autriche (1970-1976).....	104

1.1	Thomas Bernhard et le Festival de Salzbourg.....	104
1.2	Thomas Bernhard et le Burgtheater.....	129
2.	Thomas Bernhard et l'Allemagne (1975-1986).....	147
2.1.	Thomas Bernhard à Stuttgart (1975-1979).....	148
2.2	Thomas Bernhard à Bochum (1979-1986).....	156
3.	Le retour de Thomas Bernhard en Autriche.....	167
3.1	Thomas Bernhard et le Festival de Salzbourg (1981-1986).....	167
3.2	Thomas Bernhard et le Burgtheater (1986-1988).....	179
Chapitre 3 : Après la mort de Thomas Bernhard.		189
1.	L'interdiction des pièces de Thomas Bernhard en Autriche (1989-1999).....	189
1.1.	L'interdiction.....	189
1.2.	Transgression et contournements.....	191
1.3.	La levée de l'interdiction.....	193
2.	Les mises en scène des pièces dans les pays germanophones après la mort de l'auteur.....	194
2.1.	En Autriche, après la levée de l'interdiction et le départ de Peymann du Burgtheater ...	194
2.2	En Allemagne, après la mort de Bernhard : Claus Peymann à Berlin.....	200
3.	La relève : anciens et nouveaux metteurs en scène et acteurs bernhardiens.....	204
3.1.	Les metteurs en scène.....	204
3.2.	Les acteurs.....	205
Chapitre 4 : Traduire le théâtre de Thomas Bernhard		209
1.	La problématique de la traduction de textes de théâtre	209
2.	Analyses de traductions.....	214
2.1	Analyse lexicale.....	215
2.2.	Analyse syntaxique.....	220
3.	La traduction comme transfert culturel	225
3.1.	Le « cultural turn » en traductologie.	225
3.2.	Traduire les références culturelles.....	229
4.	Les traductions de Thomas Bernhard en français.....	238
4.1	Des traductions aux mises en scène.....	238
4.2	La reprise de L'Arche par Rudolf Rach	242
4.3	Les autres publications de L'Arche sur Thomas Bernhard	245
5.	Différences de structure du théâtre germanophone et français.....	247
PARTIE II : ANALYSE COMPAREE DES MISES EN SCENE		251
Chapitre 5 : Le théâtre de Thomas Bernhard : Réalisme ou « marionnettisme » ?.....		253
1.	Réalisme ou « marionnettisme » ?.....	253
1.1.	Théâtre de marionnettes ou approche réaliste ?.....	253
1.2.	Les mises en scène : une approche à la fois réaliste et minimaliste.	256

1.3.	En France : la lente compréhension du « marionnettisme »	259
2.	Les créations par Claus Peymann. Analyse des mises en scène des trois premières pièces....	261
2.1.	<i>Une fête pour Boris (Ein Fest für Boris)</i>	261
2.2.	<i>L'Ignorant et le Fou (Der Ignorant und der Wahnsinnige)</i>	277
2.3.	<i>La Société de chasse (Die Jagdgesellschaft)</i>	296
2.4.	Bilan : les créations des trois premières pièces de Thomas Bernhard.	310
3.	Analyse des mises en scène françaises des trois premières pièces de Bernhard	312
3.1	1982-1983 : Deux mises en scène de <i>L'Ignorant et le Fou</i> par Alain Ollivier.....	312
3.2	1990-1991 : Deux mises en scène de <i>La Société de chasse</i>	327
3.3	2006-2009 : <i>L'Ignorant et le Fou</i> et <i>Une fête pour Boris</i>	344
3.4	Bilan : les mises en scène françaises des trois premières pièces de Thomas Bernhard. Analyse et comparaison avec les créations.....	365
Chapitre 6. L'acteur : Minetti sur scène		369
1.	Le « rôle de Minetti »	370
1.1.	Sur les traces de la comédie viennoise	370
1.2.	Caractéristiques du « rôle de Minetti ».....	371
2.	Le rôle de Minetti – créations des pièces	378
2.1	<i>La Force de l'habitude (Die Macht der Gewohnheit)</i>	378
2.2.	<i>Minetti (Minetti)</i>	393
2.3.	<i>Le Réformateur (Der Weltverbesserer)</i>	406
2.4.	<i>Les apparences sont trompeuses (Der Schein trügt)</i>	419
2.5.	<i>Simplement compliqué (Einfach kompliziert)</i>	433
2.6.	Bilan : Les créations du rôle de Minetti.	447
3.	Mises en scène françaises du « rôle de Minetti »	448
3.1.	1985-1988 : <i>Les apparences sont trompeuses, Minetti et Simplement compliqué</i>	449
3.2.	1991-1997 : <i>Le Réformateur</i> et <i>La Force de l'habitude</i>	472
3.3.	2002-2009 : <i>Minetti</i> et <i>Simplement compliqué</i>	491
3.4	Bilan : les mises en scène françaises du rôle de Minetti.....	513
Chapitre 7. Les pièces politiques.....		515
1.	Le théâtre de Thomas Bernhard a-t-il une dimension politique ?	515
1.1.	Contenu, forme et fonction.....	516
1.2.	La portée politique des pièces de Thomas Bernhard	521
1.3.	De l'« Anti-Brecht autrichien » au « syndrome Bernhard-Waldheim »	525
2.	Analyse des créations.	533
2.1.	<i>Le Président (Der Präsident).</i>	533
2.2.	<i>Avant la retraite (Vor dem Ruhestand).</i>	547
2.3.	<i>Le Faiseur de théâtre (Der Theatermacher).</i>	560

2.4.	<i>Place des Héros (Heldenplatz)</i>	574
2.5.	Bilan : création des pièces politiques	591
3.	Les pièces politiques : Analyse des mises en scène françaises	592
3.1.	1981-1987 : De l'échec du <i>Président</i> au succès du <i>Faiseur de théâtre</i>	592
3.2.	1990-1991 : <i>Avant la retraite</i> et <i>Heldenplatz</i> au théâtre de la Colline	614
3.3.	2004-2007 : <i>Place des Héros</i> et <i>Le Président</i>	631
3.4.	Bilan : Les mises en scène françaises. Analyse et comparaison avec les créations dans l'espace germanophone	648
Chapitre 8 : Les pièces comiques		651
1.	Le comique et la comédie.....	651
1.1.	Considérations générales sur le comique et la comédie.	651
1.2.	Le comique dans la littérature secondaire sur Bernhard.....	655
1.3.	Comédie et tragédie.....	656
1.4.	Le comique dans <i>Immanuel Kant, Über allen Gipfeln ist Ruh</i> et <i>Ritter, Dene, Voss</i>	658
1.5.	La réception du comique bernhardien en France.....	668
2.	Les mises en scène des comédies de Thomas Bernhard dans l'espace germanophone.....	676
2.1.	<i>Emmanuel Kant (Immanuel Kant)</i>	676
2.2.	<i>Maître (Über allen Gipfeln ist Ruh)</i>	691
2.3.	<i>Déjeuner chez Wittgenstein (Ritter, Dene Voss)</i>	708
2.4.	Les créations des pièces comiques : bilan	724
3.	Mises en scène françaises d' <i>Emmanuel Kant, Maître</i> et <i>Déjeuner chez Wittgenstein</i>	725
3.1.	1992-1995-1997 : <i>Déjeuner chez Ludwig W., Maître</i> et <i>Emmanuel Kant</i>	725
3.2.	2002-2003-2004 : <i>Tout est calme, Ritter Dene Voss</i> et <i>Emmanuel Kant</i>	748
3.3.	Les mises en scène françaises des pièces comiques : conclusion.....	771
Conclusion		773
Bibliographie		779
1.	Pièces de théâtre / Œuvres de Thomas Bernhard	779
1.1.	Pièces de théâtre / Œuvres de Thomas Bernhard en allemand	779
1.2.	Pièces de théâtre / Œuvres de Thomas Bernhard en traduction française	781
2.	Littérature secondaire	783
2.1.	Littérature secondaire sur (le théâtre et la réception de) Thomas Bernhard.....	783
2.2.	Littérature secondaire sur le théâtre.....	789
2.3.	Autres	791
3.	Sources	793
3.1.	Sources audiovisuelles.....	793
3.2.	Photographies	796
3.3.	Programmes.....	799

3.4	Articles de Presse/ Critiques de théâtre	801
3.5	Les archives.....	810
Annexes		815
1.	Tableaux de mises en scène.....	815
1.1.	Les créations en Autriche et en Allemagne : les dix-huit grandes pièces.....	815
1.2.	Les mises en scène françaises.....	817
2.	Données des mises en scène étudiées	826
2.1	Créations en Allemagne et en Autriche	826
2.2	Mises en scène françaises	828
3.	Esquisses de décor et de costumes	836
3.1.	Créations en Allemagne et en Autriche.....	836
3.2.	Mises en scène françaises	842
4.	Affiches des spectacles.....	846
5.	Abstracts et résumé en allemand	850
5.1.	Abstracts	850
5.2.	Résumé en allemand (Deutsche Zusammenfassung)	853
6.	Table des illustrations et index	862
6.1.	Table des illustrations.....	862
6.2.	Index.....	866

Introduction

En Allemagne et en Autriche, les pièces de Thomas Bernhard ont presque toutes été créées par son metteur en scène fétiche, Claus Peymann. L'auteur autrichien accordait un statut tout particulier à la création de ses pièces, et les mises en scène de Peymann ont valeur de modèle. Quand Bernhard concevait ses pièces, il pensait à des acteurs précis pour jouer les rôles, et écrivait en fonction du contexte politique et culturel du lieu de création de la pièce.

On peut donc se demander quels déplacements de sens s'opèrent quand le théâtre de Thomas Bernhard est mis en scène en France, par d'autres metteurs en scène, joué par d'autres acteurs, dans d'autres théâtres. La traduction et le transfert de ses pièces dans une autre aire linguistique et culturelle est-elle susceptible de créer des malentendus ou est-elle au contraire porteuse de sens ?

1. L'auteur et le metteur en scène

Thomas Bernhard est né le 9 février 1931 à Heerlen aux Pays-Bas et il est mort le 12 février 1989 à Gmunden en Autriche. Il est le fils de Herta Bernhard et d'Alois Zuckerstätter. Herta est la fille de l'écrivain autrichien Johannes Freumbichler. Le grand-père est une figure importante pour Thomas Bernhard, à la fois modèle et repoussoir.

Thomas Bernhard a écrit de la poésie, de la prose et du théâtre. Son premier recueil de poèmes, *Auf der Erde und in der Hölle*, est paru en 1957 chez Otto Müller à Salzburg. Son premier roman, *Frost (Gel en français)* est paru en 1963 chez Insel à Francfort. Sa première grande pièce, *Ein Fest für Boris (Une fête pour Boris)* est créée le 29 juin 1970 au Deutsches Schauspielhaus et publiée la même année chez Suhrkamp. De 1975 à 1982 paraissent les cinq volumes de son autobiographie chez Residenz Verlag à Salzbourg (*Die Ursache, Der Keller, Der Atem, Die Kälte, Ein Kind*). De 1963 à 1986, Thomas Bernhard a publié neuf romans : *Verstörung, Das Kalkwerk, Korrektur, Beton, Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister, Auslöschung*, ainsi que des nouvelles (*Amras, Ungenach, Watten, Gehen, Ja, Die Billigesser, Wittgensteins Neffe*) et des recueils de nouvelles : *Prosa* en 1967 et *Der Stimmenimitator* en 1978.

De 1970 à 1988, Thomas Bernhard a écrit dix-huit grandes pièces, toutes créées de son vivant, à l'exception de son avant-dernière pièce, *Elisabeth II. (Elisabeth II)*, créée le 5 novembre 1989 au Schiller-Theater à Berlin. La dernière pièce de Thomas Bernhard, *Heldenplatz (Place des Héros)*, a été créée le 4 novembre 1988 au Burgtheater, à Vienne. Thomas Bernhard a en outre écrit dix « dramuscules » (« Dramolette »), publiés dans deux recueils. *Der deutsche Mittagstisch*, publié en 1988, contient sept petits drames. Et en 1990 est publié à titre pos-

thume, *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*, qui contient trois autres dramuscules.

La reconnaissance tardive de Thomas Bernhard comme auteur de théâtre pourrait laisser penser que le théâtre est pour lui une production secondaire, mais il n'en est rien. Tout d'abord, la métaphore théâtrale qui traverse la prose de Thomas Bernhard place le théâtre au premier plan. Mais surtout, Thomas Bernhard s'intéresse au théâtre dès les années 1950. En tant que journaliste au *Demokratisches Volksblatt*, de 1952 à 1955, il écrit surtout des chroniques judiciaires, mais également quelques critiques de théâtre. De 1955 à 1957, il étudie le jeu d'acteur et la mise en scène au Mozarteum à Salzbourg. Et à la fin des années 1950, il écrit des livrets d'opéra pour le compositeur Gerhard Lampersberg, mais aussi de courtes pièces de théâtre. Il publie chez Fischer *Rosen de Einöde* en 1959, et le 22 juillet 1960, au Theater am Tonhof, à Maria Saal, dans la propriété de Gerhard Lampersberg, sont créés l'opéra *Köpfe*, ainsi que trois drames courts : *Die Erfundene*, *Rosa* et *Frühling*. Le deuxième mouvement de *Rosen der Einöde* est créé en 1966 au Theater an der Wien, dans le cadre des Wiener Festwochen.

Thomas Bernhard accorde un soin particulier au choix des théâtres, des metteurs en scène et des acteurs qui jouent ses pièces. Pour lui, la création a un statut particulier, elle a valeur de modèle. Il se montre très restrictif dans l'autorisation de mises en scène : l'idéal, c'est une seule mise en scène, la meilleure possible. Il écrit plusieurs pièces pour le Festival de Salzbourg ou pour le Burgtheater. Thomas Bernhard trouve très vite son metteur en scène en la personne de Claus Peymann, qui crée sa première pièce, et créera douze des dix-huit grandes pièces de Thomas Bernhard. L'écrivain a plusieurs fois déclaré qu'il écrivait pour les acteurs. Il a écrit plusieurs pièces pour l'acteur Bernhard Minetti, une pièce porte même le nom de l'acteur : *Minetti*. Thomas Bernhard utilise à nouveau ce procédé avec la pièce *Ritter, Dene, Voss*, du nom des trois acteurs Ilse Ritter, Kirsten Dene et Gert Voss.

Claus Peymann est né à Brême en 1937. Il étudie à l'Université d'Hambourg, il fait ses premières mises en scène dans le cadre du théâtre universitaire (Studiobühne). Il se fait remarquer en 1963 avec sa mise en scène de *La journée de Wu le sage* (*Der Tag des großen Gelehrten Wu*) de Brecht¹. En 1965, il met en scène *Antigone* de Sophocle, dans la traduction d'Hölderlin, et d'après l'adaptation pour la scène de Brecht. Claus Peymann apparaît donc comme un metteur en scène engagé, politique, influencé par Brecht.

De 1966 à 1969, il est « Oberspielleiter » au Theater am Turm à Francfort. Il met en scène *Outrage au public* de Peter Handke en 1966. La mise en scène est l'évènement de l'année et

¹ La mise en scène est jouée à Nancy dans le cadre du 1^{er} festival international du théâtre universitaire. Voir la notice bibliographique dans le catalogue de la BNF : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39461179b>

Peter Handke et Claus Peymann deviennent subitement connus. Claus Peymann met en scène *Gaspard* en mai 1968. Le 11 mai, Claus Peymann est de la manifestation contre les Notstandsgesetze à Bonn, et la première de la pièce a lieu le soir même. A la Schaubühne de Berlin, il met en scène *La chevauchée sur le lac de Constance* en 1971. En raison de dissensions au sujet de la pièce et du mode de fonctionnement de la Schaubühne, Claus Peymann quitte la Schaubühne. On voit ici l'intérêt de Peymann pour les nouveaux textes. Claus Peymann essaye de montrer la dimension politique de textes a priori apolitiques.

De 1974 à 1979, il est « Schauspielersdirektor » au théâtre de Stuttgart. Le contexte de l'époque est bien particulier. Les membres de la RAF, la « bande à Baader » sont emprisonnés à Stuttgart-Stammheim. Claus Peymann programme la première du *Président* de Thomas Bernhard le 21 mai 1975, le jour du début du procès de la RAF. A la suite d'un appel à un don pour les frais dentaires des détenus de la RAF, Claus Peymann entre en conflit avec sa tutelle, le ministre-président du Land de Bade-Wurtemberg Hans Filbinger. Celui-ci se retrouve mis en cause à son tour par Rolf Hochhuth pour son rôle de juge sous le nazisme. Juste avant son départ de Stuttgart, Claus Peymann programme *Avant la retraite*, qui fait allusion à Filbinger (même si le personnage se nomme Rudolf Höller).

De 1979 à 1986, il est « Intendant » du théâtre municipal de Bochum, renommé « Bochumer Ensemble » pour souligner la filiation avec Brecht et sa volonté de travailler en équipe. En 1986, il prend la tête du Burgtheater. En 1988 (année du cinquantenaire de l'Anschluss et du centenaire du bâtiment du Burgtheater sur le Ring), la pièce *Heldenplatz* provoque un scandale sans précédent dans l'histoire de la Seconde République d'Autriche. Claus Peymann restera au Burgtheater jusqu'en 1999. Ensuite, il revient à Brecht en prenant la direction du Berliner Ensemble. Avec des reprises et des nouvelles mises en scène, Thomas Bernhard devient l'auteur maison du Berliner Ensemble, à côté de Brecht.

On peut se demander quel est le rôle de Peymann dans les mises en scène de Thomas Bernhard. Le metteur en scène, c'est sans doute celui qui coordonne une équipe, avec des acteurs, un dramaturge, un scénographe. Claus Peymann va donc réunir autour de lui une équipe pour travailler sur les mises en scène des pièces de Thomas Bernhard. C'est une équipe relativement stable qui va travailler avec Claus Peymann sur les mises en scène des pièces de Thomas Bernhard.

En allemand, il existe cette expression « vom Blatt inszenieren », mettre en scène à partir du texte. On voit bien quelle est la part du scénographe Karl-Ernst Herrmann (les décors) et la part des acteurs (même si c'est problématique), mais quel est le rôle de Claus Peymann ? Il respecte la plupart du temps (la quasi-totalité du temps) les didascalies de Thomas Bernhard,

même si on remarque parfois quelques écarts. Thomas Bernhard utilise parfois la métaphore musicale pour parler de ses pièces de théâtre, comme de partitions à interpréter. Les didascalies scandent et rythment le texte. Mais pour Claus Peymann, cette question du rythme et de la musicalité induit en erreur, et lui préfère partir de la réalité de l'univers bernhardien. Claus Peymann, avec son scénographe Karl-Ernst Herrmann, choisit une approche réaliste pour mettre en scène les pièces de Thomas Bernhard. Il choisit cette approche réaliste, car il entend montrer aussi la dimension politique des pièces de Thomas Bernhard. Pour Claus Peymann, le théâtre est un espace d'opposition. Dans le cadre du système allemand, la difficulté étant de s'opposer tout en restant dépendant des subventions de la tutelle.

En allemand, on dit qu'un rôle est écrit « pour le corps d'un acteur », sur mesure : (eine Rolle für einen Schauspieler) « auf den Leib geschrieben ». C'est exactement ce que fait Thomas Bernhard, en particulier en ce qui concerne la collaboration avec son acteur fétiche Bernhard Minetti. Pour ce qui est des pièces de Thomas Bernhard, on peut considérer que le texte contient déjà sa mise en scène, et postuler une influence réciproque entre texte et scène. Dans ce cadre-là, texte et mise en scène se confondent et il est difficile de distinguer les deux.

2. Traduction et réception des pièces de Thomas Bernhard en France

En apparence, Thomas Bernhard ne semble pas s'intéresser aux traductions. Ainsi, il veut que sa pièce *Le Réformateur* soit jouée par Minetti en Allemagne, en Autriche et en Suisse, dans les trois pays où on parle allemand, mais pour les autres pays, cela lui est égal. Pour Thomas Bernhard, une traduction n'a rien à voir avec l'original, c'est un autre livre, c'est le livre du traducteur, c'est un cadavre qui a été écrasé par une voiture jusqu'à le rendre méconnaissable. D'un autre côté, Thomas Bernhard est intéressé par l'idée que ses pièces soient mises en scène à l'étranger, et par le prestige que cela représente pour lui. Ainsi, il pense que sa pièce *Une fête pour Boris* pourrait très bien être jouée par des acteurs anglais. Et selon Rudolf Rach (d'abord responsable du théâtre chez Suhrkamp, puis directeur de L'Arche Editeur, qui édite les pièces de Bernhard), Thomas Bernhard accordait une importance toute particulière à ce que ses pièces soient jouées en France.

La première pièce de Thomas Bernhard jouée en France est en fait sa deuxième pièce, *L'Ignorant et le Fou*. La mise en scène d'Henri Ronse est jouée en 1978 à Paris, au Théâtre Oblique (à l'emplacement de l'actuel Théâtre de la Bastille). La mise en scène du metteur en scène belge avait été jouée auparavant au Théâtre du Rideau à Bruxelles. La percée du théâtre de Thomas Bernhard en France a lieu en 1987 et en 1988. En 1987, Jean-Pierre Vincent crée *Le Faiseur de théâtre* au TNP de Villeurbanne, la mise en scène rencontre un grand succès

public et critique. Le Festival d'Automne 1988 à Paris met en lumière l'œuvre dramatique de Thomas Bernhard, avec en plus de la mise en scène du *Faiseur de Théâtre*, une mise en scène de *Minetti*, par Joël Jouanneau avec David Warrilow et une mise en scène de *Simplement compliqué*, par Christian Colin, avec Jean-Paul Roussillon. L'année 1991 constitue le point culminant de cette vague bernhardienne, avec de nombreuses mises en scène de pièces de Thomas Bernhard, dont *Heldenplatz* au Théâtre de la Colline, par Jorge Lavelli, avec Guy Tréjean et Annie Girardot. La mise en scène obtient deux Molières, celui du meilleur comédien pour Guy Tréjean, et celui du meilleur décorateur scénographe pour Louis Bercut.

Depuis, Thomas Bernhard est régulièrement mis en scène en France, avec plusieurs mises en scène par saison. En 2009, pour le vingtième anniversaire de la mort de Bernhard, on pouvait ainsi voir *Minetti* dans deux mises en scène, à la Colline et à l'Athénée, *Simplement compliqué* aux Bouffes du Nord, et *Une fête pour Boris* au Festival d'Avignon.

Pour la saison 2015/2016, on a ainsi la reprise de la mise en scène d'André Engel du *Réformateur* avec Serge Merlin au Théâtre de l'Œuvre, *Nous sommes repus, mais pas repentis* par Séverine Chavier au Théâtre de l'Odéon, et *Place des Héros* au Festival d'Avignon, en lituanien, par le metteur en scène polonais Krystian Lupa. Et au Festival d'Automne à Paris 2016, Thomas Bernhard est présent à travers trois mises en scène de Krystian Lupa : *Des arbres à abattre*, *Déjeuner chez Wittgenstein* et *Place des Héros*, jouées respectivement au Théâtre de l'Odéon, au Théâtre des Abbesses (Théâtre de la Ville) et au Théâtre de la Colline.

Thomas Bernhard est sans aucun doute l'auteur autrichien le plus joué en France. Les Archives du Spectacle répertorient ainsi 127 spectacles. C'est davantage que ses contemporains Peter Handke (68 spectacles) et Elfriede Jelinek (35 spectacles). Davantage également que les auteurs de la Wiener Moderne, Arthur Schnitzler (51 spectacles) et Hugo von Hofmannsthal (39 spectacles). C'est davantage également que les auteurs de la première moitié du vingtième siècle comme Stefan Zweig (57 spectacles) et Ödön von Horváth (71 spectacles).

3. Problématique

Thomas Bernhard a un rapport ambigu au théâtre, il a plusieurs fois affirmé écrire pour les acteurs, contre le public :

« ich habe immer nur für Schauspieler, niemals für ein Publikum geschrieben [...] Es hat mich als ehemaliger und wahrscheinlich lebenslänglicher sogenannter Schauspielschüler immer nur

interessiert, für Schauspieler zu schreiben gegen das Publikum, wie ich ja immer alles gegen das Publikum getan habe [...]»²

Et dans un entretien, Thomas Bernhard explique que sa pièce n'est qu'un squelette, et que l'acteur peut en faire ce qu'il veut :

« Mein Stück ist ja eine Vorlage. [...] Aber jeder macht's halt anders. Das ist ja der Sinn. Mein Text ist nicht, wie normale Leute Stücke schreiben: dass sie jeden Gang einzeichnen, dort musst du hingehen, und einatmen und aus ... Das ist bei mir alles Sache des Schauspielers. Und ich liefere nur das Skelett. Was er daraus macht, ist mir im Grunde gleich, wenn es nur großartig ist und seinen Fähigkeiten entspricht³. »

Dans un autre entretien, il compare ses pièces à des partitions que les acteurs devraient jouer :

« Ich mach' eine Notenschrift für Schauspieler. Und was ich schreib', meine Wörter, sind eigentlich nur Notenköpfe, und die müssen dann drauf spielen, da kommt ja erst die Musik heraus, also ich weiß nicht, wie das ist, wenn man's liest, da müsste man eigentlich Partituren lesen, es lebt noch nicht als Musik, das ist es noch nicht, und eigentlich auch nicht als Stück⁴. »

Mais d'un autre côté, Thomas Bernhard écrit ses pièces en ayant en tête des acteurs particuliers, il a écrit par exemple plusieurs pièces pour Bernhard Minetti, et pour lui seul Minetti doit jouer ces pièces, par exemple *Le Réformateur* :

« Jein, weil beim Weltverbesserer war das für einen Schauspieler geschrieben, weil ich genau gewusst habe, dass nur der das kann in der Zeit, weil es keinen Alten gibt, der so war, und damit hat sich das von selbst ergeben. Das hat ja keinen Sinn, irgendein Arschloch in Hannover das auch spielen zu lassen, da kommt eben nichts heraus⁵. »

Thomas Bernhard écrit ses pièces en pensant déjà à des acteurs précis. Cela est confirmé par les archives de l'auteur conservées à Gmunden, rendues accessibles une fois l'interdiction testamentaire levée. Ainsi, dans la première version de *La Société de chasse*, il est déjà indiqué que Thomas Bernhard pense à Bruno Ganz pour jouer le rôle de l'écrivain : « Schriftsteller / Bruno Ganz »⁶. De la même manière, la première version de *La Force de l'habitude* relie les personnages à des acteurs (tout en leur attribuant un caractère) : « Fantast (Rudolf) Direktor /

² Thomas Bernhard : Bernhard Minetti. In : *Thomas Bernhard. Der Wahrheit auf der Spur. Reden, Leserbrief, Interviews, Feuilletons*, p. 106-107. Texte publié d'abord dans : *Theater 1975. Bilanz und Chronik der Saison 1974/1975. Sonderheft der Zeitschrift Theater heute*, p. 38.

³ Morgen Salzburg. [Entretien avec Armin Eichholz] . in: *Thomas Bernhard, Der Wahrheit auf der Spur*, p. 121. Première publication : *Münchener Merkur*, 24./25. Juni 1976.

⁴ „Das Ganze ist im Grunde ein Spass“. In : *Thomas Bernhard, Der Wahrheit auf der Spur*, p. 148.

⁵ Leute, die ein Gespräch führen wollen, sind mir verdächtig. [Entretien avec Werner Wögerbauer]. In: *Thomas Bernhard. Der Wahrheit auf der Spur*, p. 245. Première publication en traduction française dans : *Cahiers L'Envers du Miroir, Nr. 1 : Thomas Bernhard*.

⁶ Nachlass Thomas Bernhard (NTLB) W 55/1, Bl. 15. Voir : Manfred Mittermayer, Jean-Marie Winkler : Kommentar zu *Die Jagdgesellschaft*, in: *Dramen I*, p. 478, la feuille est reproduite p. 479.

Jongleur (Ganz) Wissenschaftler / Spassmacher (Dallansky) traurig naiv »⁷. Et pour la pièce *Minetti*, le nom du personnage et le titre de la pièce est celui de l'acteur Bernhard Minetti, et ce dès la première version de la pièce, constituée de sept feuilles manuscrites : « bildet sich ein, ein soeben angekommener Gast sei James Ensor und bedrängt ihn, ihm (Minetti) eine (seine) Maske zu machen »⁸. Dans la première version manuscrite d'*Au but*, on trouve également les noms de Kirsten Dene (« Dene geht mit »), et ceux de Marianne Hoppe, Agnes Fink et Traugott Buhre : « Hoppe, Fink, Buhre »⁹. La dernière formulation fait penser à la pièce *Ritter, Dene, Voss* écrite par Thomas Bernhard en hommage aux trois acteurs. La correspondance de Thomas Bernhard, que nous étudierons plus en détail, montre également que Thomas Bernhard pensait à des acteurs particuliers quand il écrivait ses pièces.

La lutte de Bernhard auteur dramatique contre le public prend souvent la forme de provocations et de scandales. Le premier scandale notable, c'est celui de *L'Ignorant et le Fou* au Festival de Salzbourg en 1972, la pièce devait se terminer dans l'obscurité absolue, mais l'issue de secours est restée allumée. Le scandale provoqua l'annulation des représentations suivantes. En 1975, *Le Président*, qui parle de l'assassinat d'un président par des anarchistes, est joué à Stuttgart, où sont emprisonnés et jugés les membres de la Fraction Armée Rouge. En 1979, *Avant la retraite* peut être vue comme une allégorie du nazisme et de la « banalité du mal », mais c'est également une allusion à Filbinger, ministre-président du Land de Bade-Wurtemberg, mis en cause pour son passé de juge sous le nazisme. Et en 1988, *Heldenplatz*, qui évoque une famille d'émigrés juifs qui ne supporte pas le retour à Vienne, a un grand retentissement, car c'est le quarantième anniversaire de l'Anschluss en Autriche.

Thomas Bernhard se montre très restrictif dans ses autorisations de représentation, si bien que la création est souvent la seule mise en scène autorisée et a du coup valeur de modèle.

Jean-Marie Winkler écrit ainsi :

« La démarche du dramaturge est, une fois de plus, ambiguë et presque contradictoire. Tandis que d'un côté, la pièce est souvent écrite en fonction du cadre destiné à la représentation, cette même représentation fait partie des prérogatives de l'auteur, à l'instar du texte¹⁰. »

⁷ Nachlass Thomas Bernhard (NTLB) W 56/1, Bl. 57. Voir : Manfred Mittermayer, Jean-Marie Winkler : Kommentar zu *Die Macht der Gewohnheit*. In: Dramen II, p. 368.

⁸ NTLB W 59/1, Bl. 2. Voir : Martin Huber, Bernhard Judex : Kommentar zu Minetti, in: Dramen III, p. 376, la page est reproduite p. 375.

⁹ NLTB W 64/1, Bl. 1. Voir Bernhard Judex, Manfred Mittermayer, Kommentar zu Am Ziel, in : Dramen IV, p. 417. La page est reproduite p. 423.

¹⁰ Jean-Marie Winkler : « Autour du théâtre de Thomas Bernhard. Théâtralité, illusion et parole poétique », in : *Ecrire pour le théâtre : les enjeux de l'écriture dramatique*, Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), p. 67-80, ici p. 74.

Mais si une seule mise en scène, une seule représentation est autorisée, si la pièce n'est pas transposable dans un autre lieu et à un autre moment, cela signifie que l'œuvre n'est plus intemporelle, mais éphémère :

« Pour le dramaturge, cela pourrait signifier, dans le cas extrême, que l'œuvre dramatique naît et meurt avec sa représentation. [...] Un théâtre de l'instant, la représentation de l'éphémère : tel semble bien être la nature des pièces, véritables étincelles de lumière vouées au néant dès la chute du rideau [...]»¹¹.

A plusieurs reprises, Thomas Bernhard insiste sur le fait que selon lui, un livre traduit n'a rien à voir avec le livre original. Ainsi, il faudrait qu'à l'étranger aussi, ses pièces soient jouées en allemand, et par les acteurs qu'il a choisis :

« Überhaupt nicht, weil eine Übersetzung ist ein anderes Buch. Das hat mit dem Original gar nichts mehr zu tun. Das ist ja ein Buch dessen, der das übersetzt hat. Ich schreibe ja in deutscher Sprache. [...] Das hat mit dem eigenen, außer mit einem verschrobenen andern Titel meistens nichts gemeinsam. Nicht? Weil man kann ja nicht übersetzen. Net, ein Musikstück, das spielt man, wie die Noten stehen, überall auf der Welt, aber ein Buch, das müsste man überall, in Deutsch, in meinem Fall, spielen. Mit meinem Orchester!¹² »

La question qui se pose est de savoir comment Thomas Bernhard est mis en scène en France. D'un côté, un metteur en scène français est plus libre, puisqu'il n'y a pas comme en Allemagne et en Autriche de mises en scène modèles. D'un autre côté, une transposition apparaît nécessaire. La pièce, mise en scène en France, n'est donc pas jouée par les acteurs, le metteur en scène, dans les théâtres que Thomas Bernhard voulait. Et le contexte n'est pas non plus le même. Que ce soit les pièces écrites pour le Festival de Salzbourg, ou les pièces politiques. Thomas Bernhard écrit pour des acteurs et contre le public. Quel sens cela a-t-il de mettre en scène ces pièces en France ? Quand les Autrichiens sont attaqués, est-ce que le spectateur français se sent dédouané (cela concerne l'Autriche, cela ne me concerne pas) ou est-ce qu'au contraire, il fait le rapprochement avec la situation en France (la manière dont l'Autriche traite l'Anschluss n'est pas bien différente de la manière dont la France traite Vichy) ? On a affaire à une double translation : du texte à la scène, et d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre. La mise en scène peut déjà elle-même être vue comme une traduction.

¹¹ Jean-Marie Winkler : « Autour du théâtre de Thomas Bernhard », p. 74.

¹² « Leute, die ein Gespräch führen wollen, sind mir verdächtig ». In: Thomas Bernhard, *Der Wahrheit auf der Spur*, p. 244.

4. Corpus

4.1. Choix du corpus de pièces

Nous avons choisi d'exclure du champ de notre étude les adaptations de roman ou d'autres textes en prose. Les adaptations de roman de Thomas Bernhard sont courantes dans les pays de langue allemande et en France, peut-être même sont-elles davantage répandues en France. On peut voir différentes explications à cette tendance. Cela tient peut-être d'abord à la théâtralité des récits de Thomas Bernhard, où la métaphore théâtrale est omniprésente. C'est peut-être lié également à un jugement de valeur : les récits de Thomas Bernhard seraient plus intéressants que son théâtre¹³. On peut y voir également des considérations basement matérielles : un spectacle avec seulement un narrateur sur scène coûte moins cher à produire qu'un spectacle avec plusieurs acteurs. Nous avons choisi d'exclure les adaptations scéniques de récits de notre corpus, car ce qui nous intéresse, c'est de voir comment l'écriture théâtrale de Thomas Bernhard est traduite sur scène, et de montrer la spécificité de cette écriture théâtrale. Thomas Bernhard a écrit dix-huit grandes pièces (en allemand on parle de « abendfüllende Stücke », de « pièces qui remplissent une soirée ») et dix courtes pièces, dix « *Dramolette* », terme qui a été traduit en français par « dramuscules ». Ces pièces ont fait l'objet de nombreuses mises en scène dans les pays germanophones, mais également en France. Il a donc fallu nécessairement réduire ce corpus. Nous avons d'abord décidé de nous limiter aux dix-huit grandes pièces, considérant que les dramuscules n'ont pas la même facture ni la même qualité et qu'ils constituent une œuvre à part. Ainsi, pour Claus Peymann, ce sont des œuvres de circonstance, et, à la différence des grandes pièces, il est possible de les jouer avec des acteurs qui ne sont pas aussi bons que Marianne Hoppe, Bruno Ganz ou Bernhard Minetti¹⁴. Nous avons également décidé d'exclure de notre corpus les pièces de jeunesse de Thomas Bernhard, écrites dans les années 1950. Ces pièces n'ont pas toutes été éditées et jouées, ou du moins elles n'ont pas fait véritablement l'objet d'une réception scénique, étant jouées plutôt dans un cadre privé, et elles ne sont guère connues en France. Elles thématisent la perte du langage et diffèrent grandement des autres pièces.

Nous avons exclu trois grandes pièces de ce corpus : *Les Célèbres*, *Elisabeth II* et *Au but*. C'est lié aux mises en scène. La création de la pièce *Les Célèbres* en Autriche a eu peu de

¹³ Ainsi, dans l'ouvrage de Wendelin Schmidt-Dengler sur Thomas Bernhard, *Der Übertreibungskünstler*, on ne trouve qu'un article sur le théâtre, tandis que les treize autres articles sont consacrés à des problématiques générales ou à des œuvres en prose. (Wien, Sonderzahl, 2010, 4^e édition, 1^{re} édition 1986). De plus, dans son article sur le théâtre (« Ohnmacht durch Gewohnheit. Zum dramatischen Werk von Thomas Bernhard », p. 156-175), il compare le théâtre de Thomas Bernhard à une « bouse de vache » et les spectateurs à des mouches (même s'il emprunte cette image à l'auteur lui-même).

¹⁴ Claus Peymann. « Mündliches Statement zum Thema Thomas Bernhard auf der Bühne ». In: *Literarisches Kolloquium Linz 1984*, p. 194-195

succès, et la pièce a été très rarement mise en scène en France, voire jamais. *Elisabeth II* n'a pas été créée du vivant de Thomas Bernhard et elle est très rarement jouée en France. Si ces pièces ont eu peu de succès, c'est sans doute aussi parce que ce n'était pas Claus Peymann le metteur en scène (Peter Lotschak pour *Les Célèbres* et Niels-Peter Rudolph pour *Elisabeth II*). Exclure la pièce *Au but* a été moins évident : la création a eu lieu à Salzbourg, dans la mise en scène de Peymann, et la pièce est souvent mise en scène en France. Mais nous avons choisi de nous concentrer sur quatre aspects : la question du réalisme et du marionnettisme, le « rôle de Minetti », la dimension politique et la dimension comique, et la pièce ne s'intégrait dans aucun de ces quatre axes de réflexion. Nous avons également exclu cette pièce de notre corpus, car à la différence de nombreuses créations de pièces de Thomas Bernhard, il n'existe pas de captation audiovisuelle pour cette pièce (mais seulement un enregistrement audio).

Choix des mises en scène

Thomas Bernhard écrivait pour des théâtres, des acteurs et un metteur en scène précis. Les créations des pièces en Allemagne ou en Autriche ont donc valeur de modèle, en particulier les mises en scène de Claus Peymann. Nous nous intéresserons donc à ces mises en scène modèles, nous contentant d'évoquer les mises en scène plus récentes sans les analyser en détail. On a donc sélectionné quinze mises en scène, une mise en scène pour chaque pièce, la création (sauf pour *Le Président*, où l'on a préféré étudier la mise en scène de Claus Peymann, même si ce n'est pas la création). Sur ces quinze mises en scène, treize ont été réalisées par Claus Peymann, et deux par d'autres metteurs en scène (Dieter Dorn pour *La Force de l'habitude* et Alfred Kirchner pour *Maître*).

4.2. Choix du corpus de mises en scène

La question se pose ensuite de sélectionner les mises en scène françaises, pour pouvoir comparer avec les créations en Allemagne ou en Autriche. Nous sommes conscients qu'il faut prendre en compte le décalage chronologique qui peut être grand entre la création en Allemagne ou en Autriche et la mise en scène française, ainsi que les différences de structure entre le théâtre germanophone et français (même si par certains côtés, le paysage théâtral autrichien, polarisé autour de Vienne et du Burgtheater, évoque le paysage théâtral français, où Paris a une place prépondérante).

Le critère de la création nous paraît moins pertinent pour la France. Davantage que les créations, on cherchera les mises en scène qui ont fait date. On a finalement retenu 26 mises en scène françaises, que nous avons articulées autour des quatre problématiques. Six mises en scène françaises répondent donc à chaque fois à une problématique, sauf pour le chapitre sur l'acteur, où on a retenu huit mises en scène. Pour déterminer les mises en scène qui ont fait

date, on a essayé de prendre en compte le succès public et critique rencontré. Certaines mises en scène ont été primées, comme *Heldenplatz* au Théâtre de la Colline en 1991, ou *Avant la retraite* en 1990 dans le même théâtre, qui ont reçu des Molières.

Un autre critère déterminant a naturellement été celui pragmatique de la documentation disponible sur ses pièces, en particulier l'existence d'une captation audiovisuelle ou de photographies permettant de reconstituer la mise en scène et sa dimension visuelle (et sonore pour la captation). Nous avons également retenu des mises en scène récentes que nous avons donc pu voir. L'idéal étant de pouvoir combiner l'expérience du spectateur et le travail sur une captation.

Pour les mises en scène françaises, nous avons choisi au moins une mise en scène par pièce, mais nous avons souvent sélectionné deux mises en scène d'une même pièce. Il s'agit de montrer à la fois l'évolution des mises en scène bernhardiennes dans le temps, et, en l'absence de mise en scène modèle, les différentes approches choisies par les metteurs en scène. Nous avons même retenu trois mises en scène pour *Minetti* : celle de Jouanneau en 1988, celle de Claudia Stavisky en 2002 et celle d'André Engel en 2009. Cela se justifie dans la mesure où cette pièce est sans doute la plus jouée en France. Au-delà de la référence à l'acteur Bernhard Minetti, la pièce évoque l'art de l'acteur et intéresse ainsi de nombreux metteurs en scène et acteurs français.

5. Annonce du plan

Après avoir défini notre méthodologie et dressé un état de la recherche sur le théâtre et la réception de Thomas Bernhard, nous nous intéresserons dans une première partie aux rapports que l'auteur autrichien entretient avec son théâtre, et à la question de la traduction de ses pièces de théâtre en français.

Dans une deuxième partie, nous analyserons les mises en scène de notre corpus. Quatre questions particulières méritent d'être posées pour interroger la manière dont les pièces de Thomas Bernhard sont mises en scène.

D'abord la question se pose de savoir si les pièces de Thomas Bernhard sont mises en scène de manière réaliste, voire naturaliste, ou stylisée, antinaturaliste. Le metteur en scène fétiche de Thomas Bernhard, Claus Peymann, et son acteur préféré, Bernhard Minetti, soulignent tous deux la dimension réaliste des pièces de Thomas Bernhard et de leur interprétation. Pour Ute Weinmann, c'est la découverte du marionnettisme dans les pièces de Thomas Bernhard qui permet à son théâtre de s'imposer en France. Il s'agira donc de voir si cette interprétation est validée par l'étude comparée des mises en scène : mises en scène réalistes en Allemagne, mises en scène symbolistes en France. Pour cela, on analysera les mises en scène des trois

premières pièces de Thomas Bernhard (*Une fête pour Boris, L'Ignorant et le fou, La Société de chasse*), dans lesquelles cette problématique du réalisme et du marionnettisme se pose de manière aiguë.

La question se pose ensuite de savoir comment le rôle de Minetti est interprété en France. Thomas Bernhard a écrit cinq pièces pour l'acteur Bernhard Minetti (*La Force de l'habitude, Minetti, Le Réformateur, Les apparences sont trompeuses, Simplement compliqué*). Au-delà de ces dédicaces à l'acteur, dans ces pièces, Thomas Bernhard développe un type comique particulier, qui varie de pièce en pièce, tout en gardant ses caractéristiques essentielles. On peut se demander si seul Bernhard Minetti peut jouer ce rôle, et dans quelle mesure le rôle est modifié quand il est interprété par des acteurs français. On peut déjà faire l'hypothèse que les pièces écrites pour Minetti ne sont pas des drames à clés qui ne pourraient être jouées que par un acteur, même si en apparence c'était ce que voulait Thomas Bernhard. En France, des acteurs comme David Warrilow, Jean-Paul Roussillon, Serge Merlin, Michel Bouquet, Michel Piccoli et Georges Wilson s'en sont emparés, donnant une interprétation de ce personnage sans doute différente de celle que proposait Bernhard Minetti.

Les pièces de Thomas Bernhard ont souvent suscité le scandale. La dimension politique des pièces de Thomas Bernhard réside sans doute dans leur réception. La pièce *Le Président* a été jouée à Stuttgart le jour de l'ouverture du procès des membres de la RAF à Stuttgart-Stammheim. La pièce *Avant la retraite* peut être lue comme une allusion au passé de juge nazi du ministre-président du Bade-Wurtemberg, Filbinger. Et surtout, *Heldenplatz*, qui met en scène une famille d'émigrés juifs, jouée au Burgtheater en 1988, au moment des commémorations du cinquantenaire de l'Anschluss, crée un scandale sans précédent en Autriche. On a choisi d'étudier également *Le Faiseur de théâtre*. « La Roue de l'histoire », la pièce dans la pièce qu'entend jouer le personnage de Bruscon, apparaît comme une parodie du drame politique et historique. Le personnage d'Hitler, qui apparaît dans la pièce de Bruscon, fait écho au portrait d'Hitler accroché au mur de l'auberge. Mais on peut se demander si en s'arrêtant au scandale, on n'en reste pas à une lecture superficielle des pièces de Thomas Bernhard. Deux hypothèses s'offrent à nous pour analyser les mises en scène françaises. Faut-il considérer que les mises en scène françaises permettent de découvrir un sens caché à ces pièces ? Ou faut-il au contraire penser que la mise en scène d'une pièce hors de son contexte conduit inévitablement à des malentendus ? Une troisième hypothèse est également envisageable naturellement : le public français est sans doute capable de voir une pièce autrichienne et de transposer le propos à sa propre situation, sans se dédouaner en considérant que cela ne le concerne pas.

La dimension comique du théâtre de Thomas Bernhard a souvent été négligée, l'auteur autrichien étant souvent considéré comme un pessimiste et un nihiliste. Cette dimension comique du théâtre de Thomas Bernhard n'en reste pas moins problématique. En effet, dans l'œuvre de Thomas Bernhard, les genres, la comédie et la tragédie, le comique et le tragique sont remis en cause par l'auteur. Certaines pièces apparaissent cependant plus comiques que d'autres. Dans *Emmanuel Kant* et *Maître*, le grotesque du comique verbal est redoublé par la parodie de l'époque des Lumières. Dans *Déjeuner chez Wittgenstein*, le tragique de l'enfer familial de Ludwig, philosophe-fou, et ses deux sœurs est contrebalancé en particulier par le comique de la nourriture. La pièce illustre bien le tragi-comique tel qu'il se manifeste dans l'œuvre de Bernhard. On peut se demander si les pièces de Thomas Bernhard sont encore comiques en France : une partie du comique disparaît inévitablement, intraduisible, par exemple les jeux de mots. Mais est peut-être ajouté un autre comique : le comique des mots allemands difficilement prononçables, ou des gags ajoutés par la mise en scène, du comique de situation qui remplace le comique de mots.

Méthodologie

1. Etudes théâtrales

Pour mener à bien la comparaison entre les mises en scène en langue allemande et les mises en scène en langue française, nous aurons donc à procéder à une analyse. La question se pose alors de savoir quelle méthodologie mettre en œuvre pour y parvenir. Nous emprunterons cette méthodologie aux Etudes théâtrales. L'analyse de la mise en scène ou de la représentation (*Aufführungs- bzw. Inszenierungsanalyse*) est devenue ces vingt dernières années le noyau central des Etudes théâtrales. La plupart des modèles d'analyse s'intéressent au rapport entre le texte et la mise en scène. Pour Christopher Balme, ce rapport est problématique, car la transposition sur scène d'un texte dramatique est un processus très complexe, dans lequel des signes linguistiques sont transposés dans beaucoup d'autres systèmes de signes. Christopher Balme définit l'analyse comme la décomposition des éléments de l'objet étudié. Le concept vient des sciences et n'a été transposé que dans les années 1970 aux études littéraires. Le problème se pose de savoir ce que l'on entend par l'analyse d'une mise en scène : s'agit-il d'un processus herméneutique d'interprétation où s'agit-il d'abord de décomposer les éléments d'une mise en scène, d'en identifier les niveaux de signification ou les niveaux de signes pertinents ?

1.1. Le texte de théâtre et sa mise en scène

1.1.1. Dialogues et didascalies

Si l'on cherche à analyser le rapport entre texte et mise en scène, se pose d'abord la question de l'analyse du texte de théâtre. Christopher Balme souligne qu'il est assez difficile d'identifier ce qui constitue un texte de théâtre, un texte écrit pour le théâtre. Est-ce la présence de didascalies et de dialogues ? Roman Ingarden différencie « texte principal » et « texte secondaire ». Le texte principal, ce sont les paroles dites par les personnages représentés. Le texte secondaire, ce sont les indications pour la mise en scène données par l'auteur :

« Den Haupttext des Theaterstückes bilden die von den dargestellten Personen ausgesprochenen Worte, den Nebentext dagegen die vom Verfasser gegebenen Informationen für die Spiel-
leitung¹⁵. »

Anne Ubersfeld parle, elle, de dialogues et de didascalies. Les didascalies ne sont pas seulement les indications scéniques (les gestes et actions des personnages), mais aussi le nom des personnages (dans la liste initiale, mais aussi dans le dialogue). Donc tout ce qui est écrit dans

¹⁵ « Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel ». In: Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, 4. Auflage, Tübingen, 1972, p. 403.

le texte, mais ne doit pas nécessairement être dit par les personnages. Les didascalies comprennent également les indications de lieu : elles répondent donc aux questions « qui » et « où » et déterminent les conditions concrètes du discours. Les didascalies ouvrent donc sur la représentation. Dans le dialogue, c'est le personnage qui parle, dans la didascalie c'est l'auteur lui-même. L'auteur indique qui parle et il attribue à chaque personnage un lieu pour parler et une partie du discours. Pour Anne Ubersfeld, le rapport textuel dialogue-didascalies est variable selon les époques de l'histoire du théâtre, mais la place des didascalies n'est jamais nulle¹⁶.

Christopher Balme reproduit la scène d'ouverture de trois textes de théâtre, pour montrer à quel point les informations et les conventions varient d'un texte à l'autre. Ainsi, dans *Hamlet* de Shakespeare (1603), le dialogue occupe l'essentiel du texte, les indications scéniques sont réduites au minimum : les entrées et sorties de personnages. Dans *Vor Sonnenaufgang* de Hauptmann (1889), on trouve dans les didascalies une description détaillée de la pièce et du personnage. Dans *Hamletmaschine* de Heiner Müller (1977), on ne retrouve plus ni dialogues ni indications scéniques, ce n'est qu'à cause de la première personne que le texte est identifiable comme un texte de théâtre. Christopher Balme souligne que si l'appellation de drame convient aux deux premières pièces, il est moins sûr qu'elle convienne à la troisième pièce¹⁷. On pourrait citer également un quatrième exemple : *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre*, de Peter Handke (1992), une pièce sans paroles, qui semble n'être composée que de didascalies. Pour Patrice Pavis, il n'est pas possible de déterminer de manière transhistorique et universelle le « caractère spécifique de l'écriture théâtrale » (Pavis cite l'expression de Michel Vinaver). Il invite donc à traiter historiquement chaque cas particulier :

« La seule chose qu'on puisse affirmer, c'est que chaque moment historique, et chaque pratique dramaturgique et scénique qui lui correspond, possède ses propres critères de dramaticité (façon de tendre un conflit) et de théâtralité (manière d'utiliser la scène)¹⁸. »

Dans un entretien avec Kurt Hoffmann, Thomas Bernhard se présente comme un adversaire des didascalies, soutient que les indications scéniques sont à déduire du texte, et dit préférer moins de didascalies et plus de libertés pour l'acteur et le metteur en scène :

« Ich bin ein Gegner von Anweisungen, das erdrückt ja jedes Stück. Regieanweisungen ergeben sich von selbst aus dem Text. Und Schriftsteller, die so was machen, sind immer die

¹⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*. Collection Lettres Sup. Paris, Belin, 1996, 237 p, ici p. 17-18.

¹⁷ Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 3. Auflage, Berlin, 2003. p. 73-74.

¹⁸ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, p. 190.

schlechten. Je mehr Anweisungen, desto wenige Freiräume, für den Schauspieler und den Regisseur¹⁹. »

Pour Thomas Bernhard, une pièce qui comporte trop de didascalies est une mauvaise pièce, dont le texte n'est pas assez poétique. Pour lui, c'est le cas des pièces de Rolf Hochhuth :

« Es müsste der Text so zwingend sein, dass völlig daraus hervorgeht, was das ist, und wenn der Text die Kraft nicht hat, dann nützt das gar nichts, wie bei Hochhuth oder so Leuten, wo's dann fünf Viertel Anweisungen gibt und ein Viertel unmöglichen, lahmen Text, nämlich ungeistig, unemotional, unpoetisch, also alles mit „un“²⁰. »

A la profusion de didascalies supposée chez Rolf Hochhuth, Thomas Bernhard préfère l'économie de didascalies que l'on retrouve chez Shakespeare, où seuls sont indiqués les éléments nécessaires :

« Beim Shakespeare, da gibt's keine Anweisungen. Mehr als „das steht in einem Palast oder auf einem Thron“, „links“ oder „rechts“, gibt es nicht. Es ergibt sich alles aus dem Text. So müsste es eigentlich sein. Das heißt, man sieht ja alles, das muss man ja nicht hineinschreiben²¹. »

On peut se demander si en réalité dans la pratique ce n'est pas l'inverse qui prévaut : on trouve dans les textes de Thomas Bernhard un certain nombre de didascalies, et l'écrivain laisse relativement peu de liberté au metteur en scène et à l'acteur.

Thomas Bernhard soutient que son théâtre est un théâtre de la langue et non un « théâtre de pirouettes » :

« Meiner Meinung nach ist Theater doch etwas, was in erster Linie mit Sprache zu tun hat. Es gibt natürlich auch ein Theater der Purzelbäume, wo die Leute sich überschlagen und ununterbrochen Türen auf- und zugehen, Schicksale sich vollenden, alle Augenblicke – und das vielleicht alle fünf Minuten fad ist. Bei meinen Stücken ist das anders. Man muss hinhören. Aus der Sprache, langsam entwickelt sich mein Drama [...]»²². »

Mais si on y regarde de plus près, on constate que le théâtre de Thomas Bernhard emprunte des éléments à ce « théâtre de pirouettes ». Ainsi, de manière significative, *La Force de l'habitude* met en scène une troupe de cirque, et dans la deuxième scène, qui fait s'opposer le clown et le dompteur, le clown fait des pirouettes :

« Spaßmacher macht einen Purzelbaum und hockt sich wieder auf den Boden [...] Spaßmacher steht auf und zeigt dem Dompteur, wie er den Löwen reizen, und wenn der Löwe Max

¹⁹ Kurt Hofmann: *aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, 1988, p. 85.

²⁰ Kurt Hofmann: *aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, 1988, p. 85.

²¹ Kurt Hofmann: *aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, 1988, p. 85.

²² Thomas Bernhard: *Werkgeschichte*, hrsg. von Jens Dittmar, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1981, 318 p. (Coll. : Suhrkamp Taschenbuch, 2002, p. 231).

anspringt, den Purzelbaum machen muss [Spaßmacher] macht einen Purzelbaum vor und einen Purzelbaum zurück²³. »

Au-delà de cette déclaration provocante, on va s'intéresser à ce qui fait la spécificité de l'écriture théâtrale de Thomas Bernhard. Un des aspects concerne le texte principal, les répliques des personnages. On constate que l'écriture théâtrale de Thomas Bernhard est faite de vers ou de lignes, sans aucune ponctuation. De sorte que l'on ne sait jamais si une ligne se rapporte à celle d'avant ou à celle d'après, créant une ambiguïté qui doit être résolue par l'acteur et/ou le spectateur. Une autre spécificité de son écriture concerne le rapport entre dialogues et didascalies. Dans ses tapuscrits, Thomas Bernhard indique le nom des personnages dans la marge à gauche. Quand un personnage est indiqué dans une didascalie (sans réplique), son nom est également indiqué dans la marge à gauche. Ce détail est tout à fait significatif : dans les drames de Thomas Bernhard, qui ressemblent à des monologues, les rôles muets ont une fonction très importante. Ils sont ainsi placés à égalité avec les rôles parlants²⁴. Dans la première édition d'*Une fête pour Boris*, cela s'est traduit par le fait que les personnages sont indiqués en petites majuscules, qu'ils apparaissent dans une réplique ou seulement dans une didascalie. Mais pour les pièces suivantes, seul celui qui parle est indiqué en petites majuscules. Pour l'édition des œuvres complètes de Thomas Bernhard, le choix a été fait de revenir à la pratique utilisée pour *Une fête pour Boris*, pour tenir compte de cette particularité qui apparaît dans les tapuscrits²⁵. On voit donc que contrairement à l'affirmation de Thomas Bernhard, les didascalies jouent un rôle important dans son œuvre, elles transforment le monologue du protagoniste en dialogue avec un personnage muet.

1.1.2. Texte et représentation

Patrice Pavis distingue deux visions de la mise en scène, une vision texto-centriste et une vision scéno-centriste. Dans la vision texto-centriste, la mise en scène découle directement du texte, au sens où la scène actualise des éléments contenus dans le texte. Anne Ubersfeld parle ainsi de « noyaux de théâtralité », de « matrices textuelles de représentativité », et de « trous du texte »²⁶ qui seront comblés par la mise en scène. Pour l'angliciste Rudolf Stamm, le texte de théâtre contient la « forme interne de la mise en scène » (« die innere Form der

²³ Thomas Bernhard, *Macht der Gewohnheit, Dramen I*, p. 52 et 58. Thomas Bernhard, *La Force de l'habitude*, p. 51 et 57 : « le clown fait une pirouette et s'accroupit à nouveau par terre [...] le clown fait une pirouette et montre au dompteur comment il doit provoquer le lion, et quand le lion Max bondit, faire la pirouette » « il fait une pirouette en avant et une pirouette en arrière ».

²⁴ Il faut ajouter que dans les tapuscrits, les didascalies sont indiquées avec la même écriture (elles sont en italique aussi bien dans les premières éditions des pièces que dans les œuvres complètes).

²⁵ « Anmerkung zur Textgestaltung », In: *Dramen I*, p. 491-492.

²⁶ Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre I*, Belin, Lettres Sup, 1996, p. 16-17.

Aufführung²⁷ »). Pour la vision scéno-centriste et pour Hans-Thies Lehmann au contraire, « la mise en scène est une pratique artistique qui est strictement imprévisible depuis la perspective du texte²⁸ ».

Vision texto-centriste

Anne Ubersfeld parle de pratique ou d'attitude « classique » ou (pseudo-)« intellectuelle » : ne voir dans la représentation que l'expression et la traduction du texte littéraire. Le metteur en scène devrait donc « traduire dans une autre langue » et rester « fidèle » au texte. Texte écrit et représentation seraient donc équivalents, seule changerait « la matière de l'expression »²⁹. Patrice Pavis parle d'une position « philologique » : considérer que la mise en scène découle du texte, le texte serait le dépositaire du sens, que la représentation devrait extraire³⁰. Christopher Balme critique cette conception, pour lui, cela équivaut à mettre sur le même plan texte et mise en scène. Il trouve plus intéressant pour étudier le texte de théâtre de différencier deux choses³¹.

Vision scéno-centriste

Dans la vision scéno-centriste, le texte de théâtre apparaît comme le reflet des conditions théâtrales, ou comme un élément parmi d'autres de la représentation. De manière provocante, Max Hermann³² écrit que le texte de théâtre n'intéresse pas les Etudes théâtrales, ou seulement dans la mesure où l'auteur de théâtre a pris en compte dans son écriture le théâtre de son temps. Chaque pièce peut donc être lue comme le reflet du théâtre de son époque. Ce qui l'intéresse également, ce sont les questions de répertoire, et les efforts des metteurs en scène qui viennent après pour s'approprier une pièce écrite pour d'autres conditions théâtrales. Il s'agit ici pour les Etudes théâtrales de se démarquer des Etudes littéraires. Christopher Balme retient deux points qui intéressent particulièrement les Etudes théâtrales : le texte de théâtre comme reflet des conditions matérielles du théâtre de l'époque, et la question de la transposition sur scène du texte de théâtre³³.

²⁷ Rudolf Stamm. Die theatralische Physiognomie der Shakespearedramen. In : *Maske und Kothurn* 10 (1964), p. 265.

²⁸ Hans-Thies Lehmann : « Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse. » *Zeitschrift für Semiotik*, vol. 2, n°1, 1989. Cité par Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, p. 188. L'analyse d'Hans-Thies Lehmann est en réalité plus complexe, il distingue trois types de mises en scène : la mise en scène « métaphorique », qui sert d'illustration au texte, la mise en scène « scénographique », qui est une écriture autonome et la mise en scène « événementielle », qui ne doit rien au texte. Hans-Thies Lehmann, p. 35.

²⁹ Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre I.*, p. 13.

³⁰ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, p. 186-187.

³¹ Christopher Balme, p. 79.

³² Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte*. Cité par Christopher Balme, page 75

³³ Christopher Balme, p. 75.

Pour la théorie sémiotique du théâtre, la pièce de théâtre n'atteint son statut d'œuvre que dans la mise en scène. Le drame est une forme pluri-médiale. Le texte dramatique est le texte réalisé scéniquement. Manfred Pfister écrit ainsi :

« Der dramatische Text als ein „aufgeführter“ Text bedient sich, im Gegensatz zu rein literarischen Texten, nicht nur sprachlicher, sondern außersprachlich-akustischer und optischer Codes; er ist ein synästhetischer Text³⁴. »

Anne Ubersfeld souligne que l'ensemble des signes visuels et auditifs créés par le metteur en scène et son équipe constituent un sens au-delà de l'ensemble textuel. Et inversement, dans l'infinité des structures virtuelles ou réelles du message poétique du texte littéraire, beaucoup disparaissent ou ne peuvent être perçues, effacées par le système même de la représentation. Pour Anne Ubersfeld, les deux ensembles (T l'ensemble des signes textuels et P l'ensemble des signes représentés) ont une intersection mobile pour chaque représentation³⁵.

On peut penser que pour Thomas Bernhard, dans une certaine mesure, la mise en scène est effectivement la réalisation de l'œuvre, son prolongement. Au-delà de la question des didascalies, il écrit en ayant déjà en tête une mise en scène, en ayant déjà une idée de qui va jouer la pièce (Bernhard Minetti), et de qui va la mettre en scène (Claus Peymann), dans quel théâtre (par exemple au festival de Salzbourg). Il ne considère pas du tout que son texte serait un texte à mettre en scène, qui serait disponible pour tous les théâtres, et qui pourrait ainsi faire l'objet de plusieurs interprétations. Il s'agira donc de repérer dans les mises en scène ce qui relève de l'actualisation des didascalies et ce qui relève des choix de mise en scène.

Hilde Haider-Pregler souligne le déplacement qui s'opère quand on passe de la lecture à la mise en scène. Tandis que le critique littéraire voit en Thomas Bernhard un auteur dramatique qui révolutionne l'esthétique théâtrale, les mises en scène montrent un théâtre traditionnel avec un jeu d'acteur qui repose sur l'identification et la psychologie. Ainsi, elle écrit :

« Die szenischen Realisierungen wurden, allen Voraussetzungen zum Trotz, nicht zu Sternstunden einer revolutionären, alle früheren Kriterien über Bord werfenden Theaterästhetik, sie bestätigen im Gegenteil die Lebensfähigkeit des traditionsreichen, hochprofessionellen, von schauspielerischen Individualitäten getragenen, psychologisch motivierten Einfühlungstheater. Und ihr nicht wegzuleugnender Unterhaltungswert opponierte gegen die vorschnell für verbindlich erklärte, stringente Tragödien-interpretation³⁶. »

³⁴ Manfred Pfister, *Das Drama*, p. 24-25.

³⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 13-14.

³⁶ Hilde Haider: Ist es eine Tragödie? Ist es eine Komödie. In: *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie*, p. 153-154.

Kerstin Hausbei parle d'un « théâtre réaliste distancié »³⁷. Elle refuse de réduire le paradoxe soulevé par Hilde Haider-Pregler « en émettant un jugement de valeur en faveur des résultats d'une de ces approches pour disqualifier ceux de l'autre ». Elle constate « que la réception critique et la réception productive de l'œuvre dramatique mènent, de façon systématique, à des interprétations et des références opposées ». Ainsi, Hermann Beil, interrogé sur une proximité supposée entre Bernhard et le théâtre absurde, préfère voir des liens avec Tchekhov³⁸. Elle conclut : « Le caractère régulier de la contradiction semble induire que Bernhard inscrit dans ses textes dramatiques une double esthétique dont le centre de gravité s'inverse en passant du texte imprimé à la représentation en quatre dimensions [...] ». Cela est dû à des procédés dramaturgiques « qui dissimulent aux yeux du lecteur les traces de la future représentation » et qui « déclenchent des interprétations très divergentes d'une même œuvre : tragique ou comique, nihilisme ou critique sociale engagée ». Ces procédés dramaturgiques introduisent, « à l'intérieur d'un théâtre psychologique réaliste, des effets de distanciation »³⁹. Elle distingue ainsi trois caractéristiques de l'œuvre de Bernhard : « la forte focalisation quantitative sur un seul personnage », qui donne au texte « l'aspect d'un monologue », alors qu'il s'agit d'une « communication dialogique », la « répétition obsessionnelle de motifs discursifs » qui fait croire que l'auteur s'exprime directement, et « le retardement fréquent d'informations didascaliques jusqu'au moment où elles sont actualisées dans une micro-action scénique ou dans une réplique »⁴⁰.

1.1.3. Texte, mise en scène et représentation

L'analyse de la mise en scène nécessite de définir ce qu'est la mise en scène. Christopher Balme entend différencier mise en scène (Inszenierung) et représentation (Aufführung), alors que les deux concepts sont souvent utilisés comme synonymes. Ainsi, aussi bien Erika Fischer-Lichte (*Die Aufführung als Text*, 1983) que Guido Hiß (*Der theatralische Blick*, 1993) utilisent le terme de représentation (Aufführung) pour parler de la mise en scène, sans remettre en question cette équivalence. Pour Christopher Balme, la représentation, c'est l'évènement unique, le transitoire. Il peut être interprété non seulement de manière esthétique, mais également de manière sociologique et même éventuellement de manière psychologique. Au centre de l'analyse de la représentation se trouve l'interaction entre l'évènement théâtral et les spectateurs. L'analyse de la représentation relève davantage des sciences sociales. Au con-

³⁷ Kerstin Hausbei. « Thomas Bernhard et Tchekhov : un théâtre réaliste distancié ». In : *Regards sur Thomas Bernhard*, p. 11-34.

³⁸ Entretien avec Hermann Beil, in : Eun-Soo Jang, *Die Ohnmachtsspiele des Altersnarren. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards*, Bern/Frankfurt/New York/Paris, Peter Lang, 1993, p. 256.

³⁹ Kerstin Hausbei. « Thomas Bernhard et Tchekhov : un théâtre réaliste distancié », p. 11-13.

⁴⁰ Kerstin Hausbei. « Thomas Bernhard et Tchekhov : un théâtre réaliste distancié », p. 14.

traire le terme de « mise en scène » désigne « l'œuvre d'art théâtrale », ou, pour utiliser le vocabulaire de la sémiologie : « une structure de signes organisés par un principe esthétique »⁴¹. L'objet de l'analyse de la mise en scène est avant tout le produit esthétique, c'est-à-dire une organisation intentionnelle de signes et de systèmes de signes. Erika Fischer-Lichte parle de « texte », tandis que Patrice Pavis parle de « système de décisions ». Malgré ces différences terminologiques, Christopher Balme considère qu'il y a un consensus pour distinguer trois niveaux de « texte ». Il distingue ainsi le texte de théâtre, avec une forme écrite et une grande constance, le « texte » de la mise en scène, avec une forme scénique, une grande constance et une structure, et le « texte » de la représentation, qui se caractérise par une grande variabilité et son caractère d'évènement⁴².

On peut penser que ce que Thomas Bernhard souhaite c'est au contraire l'unité parfaite entre représentation, mise en scène et texte de théâtre. Son idéal, c'est une seule mise en scène, la meilleure possible, et même si possible une seule représentation. Cela se réalisera à Salzbourg, avec la mise en scène de *L'Ignorant et le Fou*, dont les représentations seront annulées après la première à la suite du scandale de la lumière de secours.

Le texte de théâtre est transformé en œuvre scénique par le travail de mise en scène de l'équipe artistique, ce qui produit le texte de la mise en scène. La réalisation chaque soir de la mise en scène produit le texte de la représentation avec son caractère évènementiel. Mais Christopher Balme souligne le paradoxe : l'analyse de la mise en scène ne peut se faire que par l'intermédiaire du texte de la représentation. En effet c'est le seul que le spectateur perçoive immédiatement. Christopher Balme considère cependant que dans la pratique du théâtre de répertoire, ce paradoxe est facile à résoudre. En effet, beaucoup d'effort est fait pour transposer le texte de la mise en scène avec le moins de variabilité possible dans le texte de la représentation : on parle bien de *La Tempête* de Peter Brook, des *Trois Sœurs* de Peter Stein. Et il y a suffisamment de constance entre les différentes représentations pour qu'une compréhension soit possible entre chercheurs. Mais dans certains cas, la différence entre mise en scène et représentation est grande. Dans le cas des performances, l'évènement n'est pas reproductible. Dans le cas de l'improvisation ou de la commedia dell'arte, la variabilité est grande, et la seule constante est le schéma d'ensemble⁴³.

Dans le cas des mises en scène des pièces de Thomas Bernhard, on peut considérer qu'on est face à une grande constance. On peut effectivement parler des mises en scène de Claus Pey-

⁴¹ Christopher Balme, p. 82

⁴² Christopher Balme, p. 82.

⁴³ Christopher Balme, p. 83.

mann. On n'observe guère de changements entre deux représentations d'une même mise en scène. On a bien affaire à un théâtre de répertoire. Les mises en scène sont reproduites dans plusieurs théâtres, pendant plusieurs années. On peut cependant se demander, quand une mise en scène est reproduite vingt ans après, comme pour la mise en scène d'*Avant la retraite* en 1979 à Stuttgart et en 1999 à Vienne⁴⁴, s'il s'agit toujours véritablement de la même mise en scène. Il y a plus de variation qu'entre deux représentations consécutives : les acteurs par exemple ont vieilli, ils ont changé. Pour ce qui est des mises en scène françaises, le constat est également valable. Les mises en scène présentent une forte constance, et n'ont guère recours à l'improvisation. La mise en scène de *Perturbation* par Krystian Lupa au Théâtre de la Colline à Paris en 2013 comprenait une part d'improvisation, mais il s'agissait de l'adaptation d'un roman, ce qui rend les choses un peu différentes.

1.2. Les méthodes d'analyse

Analyse dramaturgique, analyse-reportage et analyse-reconstitution, sémiologie et vectorisation

Patrice Pavis souligne que l'analyse du spectacle ne date pas de l'époque du structuralisme et de la sémiologie. Avant la sémiologie, on a l'analyse dramaturgique, dont la tradition remonte à Diderot et à Lessing (*De la poésie dramatique*, 1758, *La Dramaturgie de Hambourg*, 1767). Brecht ne fait que reprendre cette tradition déjà ancienne, confirmée par la tradition allemande du « Dramaturg » (conseiller littéraire et théâtral du metteur en scène). En France, cette approche sera celle de Roland Barthes ou de Bernard Dort. L'analyse dramaturgique offre une première approche synthétique de la représentation⁴⁵. Dans la mesure où l'on s'intéresse aux mises en scène du théâtre de Thomas Bernhard, il pourra être intéressant de rapprocher analyse sémiologique et analyse dramaturgique.

Patrice Pavis distingue deux fonctions de l'analyse : l'analyse-reportage et l'analyse-reconstitution. L'enquête-reportage s'effectuerait en cours de spectacle et commenterait en direct le déroulement de la représentation, en indiquant ce qui se passe sur scène, et en notant la réaction des spectateurs (mais le spectateur de théâtre est censé attendre la fin du spectacle pour exprimer ses réactions). L'analyse-reconstitution collectionne les indices, les reliques ou les documents de la représentation, la difficulté est d'exploiter ces documents pour restituer une partie de l'expérience esthétique du public⁴⁶. Pour les créations en Allemagne et en Autriche, ainsi que pour les mises en scène françaises les plus anciennes, on sera obligé de pro-

⁴⁴ On peut également penser à la reprise par Peymann du *Faiseur de Théâtre* en 2000 et à celle de *Déjeuner chez Wittgenstein* en 2004 (les pièces ont été créées respectivement en 1985 et 1986).

⁴⁵ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, p. 9-10.

⁴⁶ Patrice Pavis, *ibid*, p. 11-13.

céder à une analyse-reconstitution, tandis pour les mises en scène plus récentes, l'analyse se rapprochera davantage d'une enquête-reportage.

Dans les années 1960 et 1970, l'analyse structurale du récit est appliquée aux domaines littéraires et artistiques les plus divers. Le théâtre n'échappe pas à cette systématisation et on cherche à vérifier l'hypothèse d'un signe théâtral. La sémiologie théâtrale s'impose dans les années 1970 : elle permet de traiter le théâtre pour lui-même, comme langage autonome. Il s'agit de partir de la scène et des grandes unités scéniques, la sémiologie du texte étant négligée ou même disqualifiée⁴⁷. Mais la sémiologie présente également des limites. Il est difficile de décomposer le continuum de la représentation en une série limitée d'unités minimales. De la même manière, il paraît compliqué d'établir un répertoire de signes ou de systèmes de signes constituant la représentation qu'on pourrait observer dans toute mise en scène. Ces critiques de la sémiologie classique conduisent à envisager la mise en scène dans sa globalité comme une série de cadres ou de synthèse. La vectorisation apparaît comme un moyen de relier les réseaux de signes. Chaque signe n'a de sens que dans une dynamique qui le relie à l'autre. Enfin, Patrice Pavis invite à ne pas oublier la matérialité du spectacle, qui résiste à une traduction en signifiés⁴⁸.

Analyse processuelle, analyse productive ou analyse évènementielle

Se pose ensuite la question de savoir quel est le but de l'analyse. Selon Christopher Balme, il existe trois options principales (Hauptansätze/Schwerpunkte). Les analyses orientées vers le processus (prozessorientierte Analysen) s'intéressent à la genèse de la mise en scène. Leur méthodologie est plutôt celle des sciences sociales ou culturelles. Les interviews et l'observation de répétitions jouent un plus grand rôle que le déchiffrement de signes. Les recherches orientées vers le produit (produktorientierte Untersuchungen) partent de questionnements esthétiques et se servent d'une terminologie empruntée à la sémiologie. Leur but est de considérer la mise en scène comme un produit esthétique fini. Les analyses orientées vers l'évènement (ereignisorientierte Analysen) accordent leur attention au déroulement de la représentation, à l'interaction entre scène et spectateurs et s'intéressent en particulier à la participation du spectateur à la représentation théâtrale. Naturellement, ces manières de procéder ne s'excluent pas mutuellement. On peut les combiner toutes les trois, mais on constate la plupart du temps une accentuation marquée⁴⁹. Si l'on comprend la mise en scène comme « texte » au sens figuré, comme le fait la sémiotique, le but d'une analyse orientée vers le

⁴⁷ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, p. 14.

⁴⁸ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, p. 16-20.

⁴⁹ Christopher Balme, p. 88-90.

produit ou l'œuvre est de saisir certains discours de la mise en scène à analyser. Il s'agit de mettre au jour le « métatexte de la mise en scène », pour employer la formulation de Patrice Pavis. Le métatexte est le commentaire implicite contenu dans la mise en scène sur le texte de théâtre et la nouvelle version ou transposition scénique qui en résulte. Pour Patrice Pavis, ce métatexte n'existe nulle part, il est disséminé dans les décisions prises à propos du jeu des acteurs, du décor et du rythme :

« Le métatexte est un texte non écrit qui regroupe les options de la mise en scène que le metteur en scène a, consciemment ou non, prises au cours du processus des répétitions, options qui transparaissent dans le produit final (ou que l'on peut parfois retrouver, le cas échéant, dans le livret de mise en scène, sans que ce livret soit cependant identique au métatexte)⁵⁰. »

Mises en scène autotextuelle, idéotextuelle et intertextuelle

Patrice Pavis a réalisé une typologie des mises en scène et distingué trois types principaux de mises en scène⁵¹. La mise en scène autotextuelle vise à comprendre les mécanismes du drame et la fable dans leur logique propre, sans prendre en compte dans la mise en scène des facteurs extérieurs au texte. Patrice Pavis compte dans cette catégorie les mises en scène qui cherchent à reconstruire de manière archéologique les conditions historiques de la mise en scène. Mais les mises en scène qui se concentrent de manière hermétique sur une idée ou une thèse du metteur en scène seront aussi appelées autotextuelles⁵². Dans cette catégorie, on trouve les mises en scène des avant-gardes, notamment symbolistes, comme Craig ou Appia, qui recherchaient un univers scénique cohérent et fermé sur lui-même, et qui résumaient leurs décisions esthétiques dans un discours de mise en scène bien lisible, sans compromis. Les mises en scène de Robert Wilson peuvent aussi être rangées dans cette catégorie. La mise en scène idéotextuelle est le contrepoint de la mise en scène autotextuelle. La mise en scène idéotextuelle privilégie la mise en scène du subtexte politique, social et surtout psychologique. De telles mises en scène s'intéressent à des textes classiques, qu'elles adaptent à la nouvelle situation de réception du public⁵³. Les mises en scène brechtiennes appartiennent à cette catégorie. La dernière catégorie est la mise en scène intertextuelle. C'est une sorte d'intermédiaire entre l'autotextualité et la référence idéologique de la mise en scène idéotextuelle. Elle relativise chaque mise en scène comme une possibilité comme une autre, elle les situe dans une

⁵⁰ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, p. 10.

⁵¹ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, p. 195-196.

⁵² Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, p. 195-196. Christopher Balme cite le théâtre des Meiniger comme exemple de mise en scène autotextuelle qui procède de manière archéologique. Christopher Balme, p. 90-91.

⁵³ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, p. 196. Pour Christopher Balme, le théâtre de mise en scène allemand (Regietheater) des années 60 et 70 qui s'efforçait de montrer l'« actualité des classiques », faisait des mises en scène idéotextuelles. Christopher Balme, p. 90-91.

série de mises en scène, et se distancie de manière polémique des autres mises en scène. Tandis que la mise en scène idéotextuelle privilégie une lecture idéologique, la mise en scène intertextuelle dialogue avec d'autres mises en scène⁵⁴. Pour Pavis, les mises en scène de Molière par Antoine Vitez font partie de cette catégorie.

Pour Christopher Balme, cette typologie des mises en scène a deux mérites. D'abord elle tient compte de l'évolution des mises en scène au cours du vingtième siècle, des mises en scène autotextuelles fidèles au texte, en passant par les mises en scène idéotextuelles du théâtre politique, jusqu'aux mises en scène intertextuelles contemporaines, qui intègrent dans leur concept de mise en scène la réflexion sur la tradition de mise en scène de l'œuvre. Ensuite, cette typologie souligne que ces trois facteurs sont présents dans chaque mise en scène, avec une accentuation différente⁵⁵.

On peut penser que les mises en scène des pièces de Thomas Bernhard par Claus Peymann sont autotextuelles. Elles respectent dans l'ensemble les indications de l'auteur, elles visent la fidélité à l'œuvre. Mais elles ont naturellement également une dimension idéotextuelle : ainsi les pièces de Thomas Bernhard rencontrent un écho avec l'actualité, que ce soit la discussion autour de la Fraction Armée Rouge à Stuttgart dans les années 1970 ou la discussion pour le 50^e anniversaire de l'Anschluss en Autriche en 1988. On peut penser également que le fait que Claus Peymann crée douze des dix-huit grandes pièces de Thomas Bernhard génère des relations intertextuelles entre les mises en scène des différentes pièces de l'auteur. Il s'agira de voir dans quelle mesure en France, les mises en scène de Thomas Bernhard sont différentes. Du fait de la nécessité de la transposition des pièces en France, on peut penser que les mises en scène françaises s'inscrivent différemment dans cette typologie. La transposition ou l'adaptation peut passer par une mise en scène autotextuelle qui ne suivrait pas l'idée de l'auteur, mais plutôt celle du metteur en scène. Ou alors elle peut également passer par une mise en scène idéotextuelle, qui ferait le lien avec le contexte français, voire même par une mise en scène intertextuelle, qui ferait le lien avec d'autres créations du metteur en scène français.

⁵⁴ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, p. 196. Christopher Balme cite comme exemple de mise en scène intertextuelle la mise en scène de Tasso par Frank Castorf, où on trouve des références au Tasso de Peter Stein, et à celui de Claus Peymann. Et la scène d'exposition, où on voit une femme frapper avec un marteau sur une pierre, est une référence à Castorf, décrit comme un « destructeur de classiques ».

⁵⁴ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, p. 196.

⁵⁵ Christopher Balme, p. 91.

Analyse structurelle et analyse transformative

Christopher Balme présente ensuite deux modèles pour l'analyse de la mise en scène, celui de Guido Hiß : *Der theatralische Blick* (1993)⁵⁶, et celui de Erika Fischer-Lichte : *Die Aufführung als Text* (1983)⁵⁷. Il considère que ce sont là les deux modèles pour l'analyse de mises en scène les plus connus dans l'espace germanophone. Pour Guido Hiß, l'analyse de la mise en scène passe par un travail sur le texte de théâtre. Il s'agit de faire l'exégèse des étapes de l'interprétation du texte à la mise en scène. Il appelle sa méthode d'analyse « Analyse de la transformation » (Transformationsanalyse). Erika Fischer-Lichte commence son analyse structurelle (Strukturanalyse) par le choix du niveau de segmentation (personnage, action, espace). Une fois que l'on a choisi le niveau de segmentation, on peut commencer par n'importe quel élément de la mise en scène. Cela signifie que le texte n'est pas forcément le point de départ de la mise en scène. Cela permet une certaine flexibilité : c'est en fonction de la mise en scène et de sa dominante que l'on choisit le point de départ de l'analyse⁵⁸.

Dans la mesure où nous nous intéressons aux mises en scène du théâtre de Thomas Bernhard, et aux rapports entre texte et mise en scène, il paraît naturellement plus pertinent de recourir à la « Transformationsanalyse » et de s'intéresser à la manière dont la mise en scène s'offre comme une interprétation du texte.

Christopher Balme entend montrer de manière schématique les différences entre les deux manières de procéder en mettant en regard deux mises en scène, une analysée par Guido Hiß, l'autre par Erika Fischer-Lichte. Il ne s'agit pas de comparer les mises en scène, mais bien de comparer les méthodes d'analyse. Et ce, d'autant plus que si les analyses sont parues la même année (1993), les deux mises en scène ont vingt ans d'écart. Tandis que Guido Hiß analyse la mise en scène du *Torquato Tasso* de Goethe par Peter Stein à Brême en 1969, Erika Fischer-Lichte analyse la mise en scène du *Roi Lear* par Robert Wilson à Francfort en 1990. Et l'esthétique des deux mises en scène est fondamentalement différente. L'analyse transformative, qui part d'une interprétation du texte de théâtre, rencontre ses limites quand il s'agit d'analyser une représentation qui n'est pas d'emblée construite à partir d'un support textuel. Elle a également du mal à rendre compte de mises en scène de textes classiques qui ne partent pas forcément du texte comme système de signes dominants. C'est le cas par exemple dans les mises en scène de Robert Wilson : le texte, même s'il vient de Shakespeare, est rarement

⁵⁶ Guido Hiß. *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Reimer, Dietrich 1993, 307 p.

⁵⁷ Erika Fischer-Lichte. *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text (Band 3)*. Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1983, 220 p.

⁵⁸ Christopher Balme, p. 92.

au centre de l'intérêt. Dans ce cas, la méthode d'analyse d'Erika Fischer-Lichte représente une alternative sensée⁵⁹.

Il est clair que les mises en scène de Peymann se construisent à partir du texte de Bernhard. Les créations apparaissent comme le prolongement du texte, comme son interprétation sur scène. La méthode appropriée paraît donc être celle de Guido Hiß. On peut se demander dans quelle mesure c'est encore vrai pour les mises en scène françaises. N'existe-t-il pas des mises en scène françaises de pièces de Thomas Bernhard dans lesquelles le texte de l'auteur ne serait plus l'élément central et dominant ? Dans ce cas, on devrait davantage recourir à la méthode structurelle d'Erika Fischer-Lichte.

A côté de ces deux méthodes, une troisième méthode nous semble également intéressante : celle de Patrice Pavis. La méthode d'analyse de Patrice Pavis se rapproche de la méthode d'Erika Fischer-Lichte. Mais tandis que la sémiologie tente de décomposer la mise en scène en signes et en systèmes de signes, la méthode d'analyse de Patrice Pavis vise plutôt à mettre en liens les différents éléments de la mise en scène pour en dégager un sens. Cette mise en lien des éléments de la mise en scène se fait grâce à une théorie des vecteurs. Il distingue ainsi quatre vecteurs : connecteurs, sécateurs, embrayeurs, et accumulateurs⁶⁰.

1.3. Comparaisons

Guido Hiß, dans son ouvrage *Der theatralische Blick*⁶¹, s'est également intéressé aux différentes méthodes d'analyse de mise en scène. Il part du constat que les chercheurs en littérature, en art et en musique, quand ils cherchent des interprétations d'œuvres, trouvent des rayons entiers, tandis que, dans le domaine des Etudes théâtrales, ils découvrent une étagère vide. Il souligne que la situation est un peu meilleure en ce qui concerne ce qu'il appelle la littérature « grise » : les mémoires de maîtrise des étudiants. Il a trouvé dans une grosse armoire de l'institut d'Etudes théâtrales de Berlin vingt mémoires de maîtrise qui analysent des mises en scène. Il en a choisi cinq, pour différentes raisons⁶².

Le premier exemple qu'il prend est celui de Franz Wille⁶³. Il intitule le passage de son chapitre consacré à l'étude de ce mémoire « Comparaisons » (Vergleiche)⁶⁴. Un des mérites, selon Guido Hiß, de son analyse, est de prendre en compte le texte de théâtre, sans réduire la mise en scène au texte de théâtre. La mise en scène s'est imposée comme l'objet central des

⁵⁹ Christopher Balme, p. 92.

⁶⁰ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*.

⁶¹ Guido Hiß, *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin, Reimer, 1993.

⁶² Guido Hiß: "Anwendungsmöglichkeiten". In: *Der theatralische Blick*, p. 82-106, ici p. 82.

⁶³ Voir également : Franz Wille. *Abduktive Erklärungsnetze: Zur Theorie Theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse*. Frankfurt am Main, Wien : Lang, 1991.

⁶⁴ Guido Hiß, p. 83-87.

études théâtrales, et on aurait tendance à considérer que le texte de théâtre est étranger à la discipline. Mais dans le cas des mises en scène de drames d'auteurs classiques, et même pour les textes d'auteurs contemporains, on ne peut ignorer que le texte représente une dimension importante de la mise en scène. On peut s'intéresser au texte de théâtre d'un point de vue dramaturgique : son potentiel de mise en scène (Inszenierungspotential). On peut également s'y intéresser du point de vue de l'analyse de la mise en scène, comme système théâtral partiel (theatralisches Teilsystem). Le sens de la mise en scène n'est pas préformulé dans le texte, mais il est un important facteur de signification. Franz Wille s'intéresse aux transformations de signification (Bedeutungstransformationen). Il s'agit en fait de deux types de transformations de signification, entre un texte (*Über allen Gipfeln ist Ruh*, de Thomas Bernhard) et sa mise en scène, et entre deux mises en scène du même texte, par Alfred Kirchner à Bochum en 1982 et par Kurt Hübner en 1983, à la Freie Volksbühne à Berlin⁶⁵.

Pour Guido Hiß, l'intérêt de l'analyse de Franz Wille, est qu'elle applique des grilles identiques au texte et à la mise en scène, sans pour autant réduire l'un à l'autre. Il analyse d'abord la chronologie du texte ou de la mise en scène. Puis dans une deuxième partie, il s'intéresse à certains aspects qu'il sort de la chronologie et met en relation. Aussi bien du point de vue dramaturgique que du point de vue de l'analyse de la mise en scène, c'est l'analyse des personnages qui est au centre. Il décrit d'abord les scènes une à une, avant de s'intéresser à la structure d'ensemble, qui se caractérise par la concentration autour du personnage dominant de Moritz Meister. Suit ensuite l'analyse des personnages (comment se caractérisent-ils eux-mêmes, comment sont-ils caractérisés par un autre personnage, comment sont-ils caractérisés par leur comportement)⁶⁶.

Avant de passer à l'analyse de la chronologie et des personnages du point de vue de la mise en scène, il procède à deux opérations préalables. Il s'agit d'abord d'étudier la version scénique du texte : les coupes et les regroupements dans le texte opérés par le metteur en scène et le dramaturge changent-ils le sens du texte ? Sa conclusion est que ce n'est pas le cas dans les mises en scène étudiées. Franz Wille décrit ensuite les éléments visuels de la mise en scène. Sans le dire, il suit ici une habitude de la sémiologie théâtrale structurale : Tadeus Kowzan, Erika-Fischer Lichte et Manfred Pfister, en cherchant à différencier les différents systèmes théâtraux partiels, sont tombés d'accord pour différencier les éléments selon le critère du temps de présence sur scène. Ce critère permet de différencier des éléments plus stables (décor, accessoires, masques) et des éléments plus transitoires (langue, langage corporel, mou-

⁶⁵ Guido Hiß, p. 83.

⁶⁶ Guido Hiß, p. 84.

vement). Franz Wille choisit donc de décrire de manière séparée ces éléments plus stables, pour « alléger » la description du déroulement scénique⁶⁷.

Dans cette description du déroulement scénique, il se concentre sur trois aspects : la langue, le langage corporel et le jeu avec les accessoires. Franz Wille choisit certains éléments signifiants qu'il sort de la chronologie de la description : ce sont des actions scéniques qui ne sont pas indiquées dans le texte (*Bühnenvorgänge, die nicht im Text angegeben sind*). Et des idées de mise en scène, c'est-à-dire des moments mis en scène qui ne résultent pas nécessairement d'une transposition scénique exacte du texte principal et du texte secondaire. Franz Wille analyse ensuite des situations transversales (*szenenübergreifende Situationen*) avant de passer à l'analyse des personnages⁶⁸.

Guido Hiß trouve son analyse intéressante sur plusieurs points. Franz Wille réalise une étude transformative (« Transformationsuntersuchung ») en déterminant le profil de signification théâtral par rapport au profil de signification dramatique. Son mémoire présente une documentation clairement structurée et propose une description séparée des éléments relativement constants de la mise en scène (décors et costumes) avec l'effet d'un allègement de la description du déroulement de la mise en scène. Il étudie certains aspects avec une problématique bien définie : « Où et comment est-ce que la mise en scène s'écarte du texte dramatique, où produit-elle du sens de manière autonome ? » (« Wo und wie weicht die Aufführung vom dramatischen Text ab, wo produziert sie eigenständig Bedeutung? »). Pour résumer, l'intérêt principal de l'analyse de Franz Wille se trouve dans la comparaison ; comparaison entre le texte et la mise en scène, et comparaison entre deux mises en scène⁶⁹.

L'étude de Franz Wille telle qu'elle est présentée par Guido Hiß est intéressante pour notre travail dans la mesure où elle se fixe le même but : comparer le texte et la mise en scène, et comparer les mises en scène entre elles. On remarque de plus qu'il se trouve qu'il a justement travaillé sur des mises en scène d'une pièce de Thomas Bernhard. On peut penser que cette coïncidence n'est pas complètement un hasard. Chez Thomas Bernhard, la création a valeur de modèle, et la question se pose donc de savoir comment une autre mise en scène se place vis-à-vis de ce modèle. La différence est que dans notre travail, nous comparons des mises en scène francophones et des mises en scène germanophones. Une opération supplémentaire s'ajoute qu'il faut prendre en compte : la traduction. La traduction opère des déplacements de sens, qui s'ajoutent aux déplacements de sens qui s'opèrent quand on passe du texte à la mise

⁶⁷ Guido Hiß, p. 85

⁶⁸ Guido Hiß, p. 85-86.

⁶⁹ Guido Hiß, p. 87

en scène. En outre, tandis que Franz Wille compare une pièce et deux mises en scène, nous nous intéresserons à un grand nombre de pièces et de mises en scène.

1.4. Les sources

L'analyse de la mise en scène pose le problème de la notation. Comment rendre la variabilité et la structure polyphonique des signes de théâtre ? Comment retranscrire à l'écrit des signes non verbaux ? Certes un tel système de notation existe déjà dans le domaine de la chorégraphie et dans les livres de mise en scène, mais le but est autre, il est pratique, il s'agit de pouvoir reproduire les déroulements scéniques. Christopher Balme considère que ce problème a été partiellement résolu, grâce à des avancées technologique et scientifique. Du point de vue technologique, la captation audiovisuelle permet de saisir de nombreux éléments d'une mise en scène. Pour le même résultat, la personne qui prend des notes aurait besoin de se rendre plusieurs fois au théâtre. La vidéo est nécessaire pour certains domaines de l'analyse de la mise en scène comme l'analyse des mouvements. Mais elle pose également des problèmes : la perspective est limitée du fait du positionnement de la caméra et du montage, et l'espace peut s'en retrouver déformé. Du point de vue scientifique, la théorie sémiotique a déplacé le centre de l'intérêt de l'analyse de l'interaction entre scène et spectateurs vers le texte de la mise en scène. Le concept de texte et le concept de dominante (qui consiste à repérer l'élément dominant dans une mise en scène) permettent d'analyser les mises en scène contemporaines⁷⁰.

Malgré tout, la prise de notes reste un élément essentiel, comme aide-mémoire : elle permet de garder le souvenir de sa propre perception au théâtre. Christopher Balme considère qu'il est difficile de regarder et de prendre des notes à la fois. C'est après la deuxième ou la troisième représentation à laquelle on assiste que les notes sont les plus productives. Pour lui, l'analyse de la mise en scène s'effectue donc d'abord à l'aide de notes, qui sont réalisées lors d'une ou plusieurs représentations. Il conseille, si le texte est disponible, de prendre ses notes sur le modèle d'un livret de mise en scène, avec le texte sur la page de gauche, et les notes sur la mise en scène sur la page de droite. Il ne s'agit pas de noter le moindre développement scénique, mais plutôt les éléments signifiants : intonation, mouvements, lumière, costumes, etc. Ce n'est souvent qu'après avoir vu plusieurs représentations de la même mise en scène que certains détails prennent sens. L'analyse de la mise en scène peut aussi s'effectuer sur la base d'une captation audiovisuelle. Christopher Balme considère que le mieux est encore de pouvoir combiner les deux⁷¹.

⁷⁰ Christopher Balme, p. 84.

⁷¹ Christopher Balme, p. 85.

1.4.1. Classer les sources

A côté de ces deux sources principales, Christopher Balme répertorie une série de documents qui peuvent servir à l'analyse d'une mise en scène. Il les classe en deux catégories : les sources qui concernent la production (Produktionsebene) et les sources qui concernent la réception (Rezeptionsebene). Dans les documents de production, il range la captation audiovisuelle, le livret de mise en scène et le texte avec les coupes et ajouts éventuels du metteur en scène et du « Dramaturg » (Regiebuch/Strichfassung), les programmes, les interviews, et les esquisses de décors et de costumes. En ce qui concerne les documents de réception, ce sont les notes, l'observation de répétitions, les critiques de théâtre, les photographies de mise en scène, et les questionnaires⁷².

Pour Christopher Balme, la manière de procéder de l'analyse de la mise en scène, par le choix et l'exploitation des documents, se rapproche des recherches sur l'histoire du théâtre. La représentation qu'on étudie est toujours un événement passé et donc un objet historique. Mais en pratique, les questions et les hypothèses que l'on pose à propos d'une mise en scène contemporaine ne seront pas les mêmes que pour une mise en scène de Meyerhold ou de Reinhardt. Christopher Balme souligne également qu'en ce qui concerne la valeur des différents documents, il n'y a pas de hiérarchie préétablie. C'est la problématique ou l'hypothèse de travail qui détermine le choix des documents et des sources. Cependant, Christopher Balme note qu'à côté de ses propres observations et des notes qui en résultent, c'est sans doute dans la plupart des cas la captation audiovisuelle qui est la source la plus importante. Christopher Balme souligne que, dans une certaine mesure, la vidéo peut également être considérée comme un document de réception. En particulier quand il s'agit d'une captation pour la télévision. La captation vidéo est incontournable pour l'étude des mouvements, pour la proxémique (rapports des acteurs-personnages entre eux et à l'espace scénique), la gestuelle et la mimique⁷³.

Pour ce qui est des documents de réception, Christopher Balme distingue deux catégories : ceux qui proviennent du chercheur lui-même et ceux qui ne proviennent pas du chercheur, comme les critiques de théâtre par exemple. Les documents constitués par le chercheur, ce sont les notes sur la mise en scène, qu'il s'agisse de notes réalisées à la hâte lors d'une représentation, ou sous la forme d'un questionnaire comme celui élaboré par Patrice Pavis⁷⁴. Les critiques de théâtre ont comme avantage qu'ils permettent une comparaison avec notre propre

⁷² Christopher Balme, p. 85.

⁷³ Christopher Balme, p. 85-86.

⁷⁴ « Questionnaire Pavis » in : Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, p. 36-37. Patrice Pavis reproduit également le « questionnaire Ubersfeld » (p. 34-35) et le « questionnaire Helbo » (p. 35-36).

perception. Que voit le critique professionnel, et qu'est-ce qui lui échappe ? Mais de telles critiques sont davantage un jugement de valeur qu'une analyse et une interprétation. De telles sources sont donc tendancieuses et à manier avec précaution. Mais elles peuvent être un point de départ pour notre propre hypothèse. On peut ainsi comparer plusieurs critiques, plusieurs avis et lectures de la mise en scène avec son propre ressenti⁷⁵.

Des enquêtes effectuées de manière systématique auprès des spectateurs peuvent également être intégrées dans une analyse orientée vers la production, surtout si elle est guidée par un questionnement herméneutique. Pour saisir des actions scéniques à partir d'une représentation, Patrice Pavis a développé un questionnaire qui permet de mieux rassembler et coordonner les premières observations sur la mise en scène étudiée. Il ne s'agit pas comme dans les questionnaires sociologiques de noter les réactions des spectateurs, mais d'aider l'étudiant en Etudes théâtrales dans sa prise de note. Il s'agit de retranscrire la production de sens par le spectateur par la dialectique de la production et de la réception. L'ordre des questions correspond à l'expérience esthétique du spectateur. Il oscille entre le sens global (le concept de mise en scène) et le déchiffrement des petites unités (signification du costume par exemple). Le questionnaire est une grille qui permet d'attirer l'attention sur un maximum d'éléments de la mise en scène, y compris les moins évidents. Il est donc à considérer comme un instrument et non comme le but final de l'analyse⁷⁶.

Patrice Pavis propose un autre classement des sources que celui de Christopher Balme : il s'intéresse d'abord aux différents moyens pour le spectateur d'analyser une représentation, en allant du plus simple au plus élaboré : d'abord la description verbale, ensuite la prise de notes, ensuite les questionnaires. Il s'intéresse ensuite aux « documents annexes » que sont les programmes, les livrets de mise en scène, le dossier de presse, le paratexte publicitaire, les photographies, la vidéo, l'ordinateur et le compact-disque⁷⁷.

1.4.2. Le théâtre et la prise de note

Avant de commencer ma thèse sur Thomas Bernhard, j'avais déjà pu voir des mises en scène de cet auteur, me permettant d'avoir une idée sur la manière dont Thomas Bernhard est mis en scène en France. J'étais allé voir *Déjeuner chez Wittgenstein* au Théâtre du Montparnasse en

⁷⁵ Christopher Balme, p. 87.

⁷⁶ Le questionnaire Pavis a été élaboré au cours des années 1980 au contact de mises en scène essentiellement occidentales et parisiennes. Une première version de ce questionnaire a été publiée dans *Voix et images de la scène* (p. 318-324). On trouve une dernière variante de ce questionnaire, qui tient compte d'objections et de l'évolution de la création théâtrale, dans le livre de Pavis. (Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, p. 37-38.). L'auteur reproduit également deux autres questionnaires : celui d'Anne Ubersfeld et celui d'André Helbo, parus dans : André Helbo, *Théâtres. Modes d'approches*. (Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, p. 34-35 et 35-36).

⁷⁷ Patrice Pavis. « Chapitre 2. Les instruments de l'analyse », p. 36-57. In : Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, 2^e édition, Armand Colin, Paris, 2012, 432 p.

2003, *Place des Héros* à la Comédie-Française en 2004, et *L'Ignorant et le Fou* au Théâtre de la Tempête à la Cartoucherie de Vincennes, en 2005. Durant ma thèse, je me suis efforcé de voir de nombreuses mises en scène de Thomas Bernhard en France, en Allemagne et en Autriche. Au cours de l'année 2009, j'ai ainsi pu assister à plusieurs représentations en France. J'ai par exemple vu une représentation de *Minetti* mise en scène par André Engel, avec Michel Piccoli, au Théâtre de la Colline, et une autre version de la même pièce, au théâtre de l'Etoile du Nord. A Avignon, j'ai vu la mise en scène d'*Une fête pour Boris* par Denis Marleau. J'ai assisté à une représentation de *Simplement compliqué* aux Bouffes du Nord, joué et mis en scène par Georges Wilson. En 2010, j'ai pu voir *Le Faiseur de théâtre* au Théâtre de la Forge à Nanterre, puis dans une autre mise en scène au théâtre de l'Athénée à Paris en 2014. En Allemagne et en Autriche, j'ai assisté à une représentation d'*Heldenplatz* au théâtre de Josefstadt, à Vienne, en 2010. J'ai assisté en 2011 à une représentation de *Simplement compliqué*, à Berlin, au Berliner Ensemble, mis en scène par Claus Peymann, avec Gert Voss dans le rôle du vieil acteur. Je suis allé voir *Emmanuel Kant* au Burgtheater à Vienne en 2009, puis la même pièce dans une autre mise en scène au Berliner Ensemble en 2011. Toujours au Burgtheater, j'ai vu *L'Ignorant et le Fou* en 2013. Une fois ma thèse commencée, je me suis efforcé de garder en mémoire ces représentations, en prenant des notes pendant ou après le spectacle, en essayant d'être attentif aux différentes composantes du spectacle, en m'inspirant du questionnaire de Patrice Pavis. J'ai aussi dessiné certains décors et certains costumes, pour garder une image visuelle de la mise en scène.

1.4.3. Les vidéos

En ce qui concerne les vidéos, il faut distinguer les vidéos d'archives ou de travail, documents filmés par les artistes ou les théâtres eux-mêmes, et les vidéos professionnelles, réalisées la plupart du temps pour la télévision. Parmi ces captations professionnelles, on fera la différence entre plusieurs niveaux d'adaptation : certaines vidéos sont réalisées « live » au théâtre, d'autres sont tournées en studio, d'autre encore sont des adaptations réalisées souvent par le metteur en scène pour la télévision ou le cinéma. Pour chaque catégorie, l'écart avec la mise en scène de théâtre originelle est différent, et il faut en tenir compte dans l'analyse. Pour travailler avec des photos ou des vidéos, il faut se rendre compte que ce ne sont pas seulement des « documents », mais des « monuments » en eux-mêmes. Les résultats de l'analyse ne valent que pour la transposition vidéo. Il faut vérifier spécialement que ces résultats peuvent être appliqués à la mise en scène qui est à l'origine⁷⁸.

⁷⁸ Christopher Balme, p. 87.

Dans l'espace germanophone, la plupart des pièces de Thomas Bernhard ont été retransmises à la télévision⁷⁹. La plupart du temps, il s'agit de la création de la pièce. Ainsi, la mise en scène d'*Une fête pour Boris* par Claus Peymann au théâtre de Hambourg a été retransmise par la télévision autrichienne (l'ORF) pour la première fois le 23 novembre 1971. Malgré le « scandale de la lumière de secours » qui a provoqué l'annulation des représentations prévues après la première, la captation audiovisuelle de la mise en scène de *L'Ignorant et le Fou* par Claus Peymann pour le Festival de Salzbourg a bien eu lieu en août, elle est diffusée pour la première fois par l'ORF le 8 novembre 1972. La mise en scène de *La Société de chasse* par Claus Peymann au Burgtheater est retransmise sur la même chaîne le 23 octobre 1974. La mise en scène de *La Force de l'habitude* par Dieter Dorn pour le Festival de Salzbourg est retransmise le 14 août 1974 par l'ORF. Les deux mises en scène salzbourgeoises seront par la suite éditées en DVD. En ce qui concerne la pièce *Le Président*, ce n'est ni la création par Ernst Wendt au Burgtheater, ni la création allemande par Claus Peymann à Stuttgart qui est enregistrée pour la télévision, mais la mise en scène du théâtre de Munich. Elle est retransmise à la télévision allemande (par la ZDF) le 14 décembre 1977. La captation de la mise en scène de *Minetti* par Claus Peymann à Stuttgart est retransmise par la télévision autrichienne le 30 juin 1977. La mise en scène du *Réformateur* par Claus Peymann à Bochum est retransmise en direct par la télévision allemande (ZDF) le 12 avril 1981. Le 16 février 1999, la chaîne franco-allemande « arte » retransmet la mise en scène d'*Avant la retraite* par Claus Peymann au Burgtheater en 1999. Il s'agit d'une reconstitution de sa mise en scène de 1979 à Stuttgart, avec les mêmes acteurs. La télévision allemande (ZDF) enregistre la création à Ludwigsburg de la pièce *Über allen Gipfeln ist Ruh*. La retransmission de la pièce a lieu le 27 mars 1984. La mise en scène par Claus Peymann à Bochum de la pièce *Les apparences sont trompeuses* est retransmise par la télévision allemande (ZDF) le 29 janvier 1985, à l'occasion des 80 ans de l'acteur Bernhard Minetti. La mise en scène du *Faiseur de Théâtre* par Claus Peymann est retransmise le 20 mai 1991 par la télévision autrichienne (ORF). Après la mort de Hudo Lindinger en 1988, c'est Josef Bierbichler qui joue l'aubergiste. La mise en scène de la pièce *Ritter Dene Voss* avec les acteurs Ilse Ritter, Kirsten Dene et Gert Voss, est retransmise par la télévision allemande (ZDF) le 2 août 1988. Les captations audiovisuelles des mises en scène de *La Société de chasse*, *Le Faiseur de théâtre*, *Ritter Dene Voss*, *Heldenplatz* sont éditées en DVD dans la collection « Edition Burgtheater », ainsi que la mise en scène des dramuscules sur Claus Peymann par Philipp Tiedemann et la mise en scène d'*Elisabeth II* au

⁷⁹ On trouve toutes ces vidéos à la médiathèque de l'Université des Arts (Universität der Künste) à Berlin. Voir dans le catalogue de l'Universität der Künste : Wissensportal der Künste, Filmmedien, « Thomas Bernhard ».

Burgtheater en 2002. Rares sont les pièces qui ne sont pas retransmises à la télévision. On peut citer *Emmanuel Kant* et *Au but*. En ce qui concerne *Au but*, une captation audiovisuelle était prévue, mais elle n'a pas eu lieu, en raison d'exigences financières trop élevées de la part de Thomas Bernhard, et en raison de différences de vue avec l'intendant de l'ORF, Wolf in der Maur. Il existe cependant un enregistrement sonore de la pièce.

En France, les mises en scène de pièces de Thomas Bernhard ont été moins souvent retransmises à la télévision. Joël Jouanneau a réalisé une adaptation de sa mise en scène de *Minetti* pour La Sept. Cette adaptation diffère assez nettement de la mise en scène théâtrale, elle a été tournée en studio, dans un décor qui reconstitue un théâtre à l'abandon. Cette adaptation a été retransmise à la télévision en 1989. Elle a été éditée en VHS, dans la collection « Voir et savoir », une collection à visée pédagogique, comme son nom l'indique, qui n'est pas une édition commerciale. On la trouve dans de nombreuses bibliothèques municipales. La mise en scène de *Ritter Dene Voss* par Hans-Peter Cloos à l'Athénée a été retransmise par Arte en 2004, sous le titre de « Déjeuner chez Wittgenstein ». La plupart du temps, nous travaillerons donc sur des vidéos d'archives des théâtres, qui sont souvent de moins bonne qualité. La mise en scène de *Place des Héros* par Arthur Nauzyciel en 2004 a fait l'objet d'une captation audiovisuelle. La captation du spectacle peut être consultée à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française. Les fonds audiovisuels des théâtres nationaux sont conservés par l'INA. C'est par exemple le cas du fonds du Théâtre de la Colline, où ont été jouées de nombreuses pièces de Thomas Bernhard. Dans la salle de consultation de l'INA, on peut ainsi visionner les captations des mises en scène d'*Avant la retraite* par Claudia Stavisky en 1990 et de *Heldenplatz* par Jorge Lavelli en 1991. Au théâtre de la Colline, j'ai pu consulter les captations audiovisuelles des mises en scène du *Président* et d'*Au but* en 2007. Le fonds audiovisuel du Théâtre National de Strasbourg a également été donné à l'INA, on peut ainsi regarder la captation de la mise en scène d'*Emmanuel Kant* par Jean-Louis Martinelli en 1997. Le fonds audiovisuel du TNP de Villeurbanne a également été confié à l'INA. La mise en scène du *Faiseur de Théâtre* par Jean-Pierre Vincent au TNP de Villeurbanne en 1988 est ainsi disponible. De plus, si les mises en scène ont rarement été retransmises à la télévision française, des extraits ont souvent été retransmis, que ce soit dans le cadre du journal télévisé, ou d'une émission culturelle. Des extraits sur lesquels on pourra travailler.

1.4.4. Les photographies

Les photographies de théâtre sont des documents de réception importants, à la fois utiles et problématiques. Ils sont utiles dans la mesure où ils rendent accessibles certains éléments visuels d'une mise en scène, comme le costume, le masque, la gestuelle, la mimique ou des dé-

tails de la scénographie. Mais ces photographies sont aussi problématiques : ce sont des œuvres d'art à part entière. Cela ne leur enlève pas complètement leur caractère documentaire, mais il ne faut pas oublier qu'elles remplissent un certain nombre de fonctions, dont la publicité⁸⁰.

Pour les mises en scène françaises, où nous ne disposons souvent pas de vidéos, la photographie permet de se visualiser à quoi pouvait ressembler le spectacle. On a eu recours à différents fonds photographiques pour se documenter sur les mises en scène françaises. Pour les mises en scène plus anciennes, deux fonds photographiques sont particulièrement intéressants : tout d'abord, le fonds du photographe Daniel Cande, qui a été donné à la Bibliothèque Nationale. On y trouve de nombreux reportages photographiques sur des mises en scène de pièces de Thomas Bernhard. Le Centre de Diffusion et de Documentation du Spectacle (CDDS) de l'Agence Enguerrand-Bernand est également très riche de ce point de vue⁸¹. Pour les mises en scène récentes, on a eu recours essentiellement aux photographies de l'Agence Artcomart⁸².

Pour les mises en scène allemandes, pour lesquelles il existe la plupart du temps une captation audiovisuelle, les photographies peuvent permettre de compléter les informations apportées par la vidéo, en mettant l'accent sur certains détails. Ces photographies sont reproduites dans certains ouvrages et dans certains livres-programmes édités par l'équipe de Peymann, par exemple. On trouve par exemple des photographies d'*Une fête pour Boris* par Rosemarie Clausen, du *Réformateur*, de *Maître* et des *Apparences sont trompeuses* par Abisag Tüllmann, du *Faiseur de Théâtre*, de *Déjeuner chez Wittgenstein*, et de *Place des Héros* par Oliver Herrmann. Il faut noter au passage que ce dernier est le fils du scénographe de Claus Peymann, Karl-Ernst Herrmann.

1.4.5. Les programmes

Christopher Balme souligne que la valeur analytique des programmes de salle (Programmhefte) est discutée. Les livres-programmes publiés actuellement en Allemagne n'ont plus rien à voir avec les feuillets présentant la distribution qui les avaient précédés. Le cahier-programme est le porte-parole du dramaturge et il contient souvent une foule de documents accompagnant la mise en scène. Il peut s'agir de déclarations programmatiques de l'équipe de mise en scène, de textes ou d'images associées, voire même d'essais scientifiques⁸³. Le pro-

⁸⁰ Christopher Balme, p. 87.

⁸¹ Centre de Diffusion et de Documentation du Spectacle. <http://62.193.39.154/agence/login.php>

⁸² Pascal Victor et Victor Tonelli : Agence Artcomart. <http://www.artcomart.fr>

⁸³ Ainsi le livre-programme édité par le théâtre de Stuttgart pour la mise en scène de *Minetti* contient un essai d'Herbert Gamper sur la pièce.

gramme sous cette forme est le résultat de l'extension à la production dramaturgique du travail du dramaturge : celui-ci peut avoir un rôle décisif dans la détermination du concept de mise en scène. De tels documents sont utiles à l'analyse de la mise en scène, dans la mesure où ils donnent accès au travail conceptuel de mise en scène⁸⁴. Le livret de mise en scène (Regiebuch) ou la version scénique du texte (Strichfassung), qui est parfois reproduite dans le programme de salle, peuvent donner des informations sur l'interprétation du texte. Le travail du metteur en scène et du dramaturge sur le texte implique des décisions en ce qui concerne les personnages, la fable et le concept de mise en scène⁸⁵. Les interviews avec des artistes, des dramaturges ou des techniciens impliqués dans la production peuvent éclairer un certain nombre de facteurs concernant les intentions et la production. Ils sont centraux pour une analyse qui s'intéresse à la genèse de la mise en scène, de même que les esquisses de décors et de costumes. Ces esquisses sont parfois publiées dans les cahiers-programmes⁸⁶.

Le théâtre de Stuttgart, le théâtre de Bochum, et le Burgtheater à Vienne éditent des livres-programmes sous la direction de Claus Peymann,. Ces programmes sont des livres, car ils contiennent le texte de la pièce, en plus de la distribution. Le théâtre de Stuttgart édite ainsi *Le Président*, *Minetti*, *Emmanuel Kant* et *Avant la retraite*. Le théâtre de Bochum propose des cahiers-programmes pour *Avant la retraite*, *Le Réformateur*, *Au but*, *Maître*, *Les apparences sont trompeuses* et *Le Faiseur de théâtre*. Le Burgtheater édite enfin *Le Faiseur de théâtre*, *Ritter Dene Voss*, *Le déjeuner allemand* et *Avant la retraite*. Toutefois, le livre-programme de *Heldenplatz* ne contient pas le texte de la pièce, sans doute pour que celui-ci reste secret. Ce livre-programme présente un format différent des autres, et contient de nombreuses photos de la Place des Héros (Heldenplatz) et des alentours, ainsi qu'un plan des environs de la Place des Héros. En plus du texte de la pièce, ces livres-programmes contiennent une masse de documents et d'informations. On y trouve d'autres textes de l'auteur, des textes d'autres auteurs, des illustrations. Parmi ces illustrations, on trouve des photographies de représentations, et des croquis de décors du scénographe Karl-Ernst Herrmann.

On ne trouve pas en France de publications similaires. Les programmes des théâtres français ressemblent plus à des feuillets ou à des cahiers. Ils n'en contiennent pas moins des informations importantes. Le programme peut contenir des notes d'intention, qui éclairent le concept de mise en scène. Il peut également servir à expliquer certaines références étrangères au public français. J'ai pu consulter un certain nombre de programmes de mises en scène de pièces

⁸⁴ Christopher Balme, p. 86.

⁸⁵ Christopher Balme, p. 86.

⁸⁶ Christopher Balme, p. 86.

de Thomas Bernhard au département des Arts du Spectacle de la BNF et à la Bibliothèque de la SACD. Le programme de la mise en scène de *Place des Héros* à la Comédie-Française contient ainsi un résumé et un glossaire, expliquant des termes comme Heldenplatz, Volksgarten, Burgtheater, Josefstadt, Musikverein, Döbling, Hofburg, Kohlmarkt et Graben, Neuhaus et Steinhof. Le programme contient également une note d'intention du metteur en scène, qui considère que « la dernière pièce d'un auteur qui se meurt ne peut être réduite à un brûlot politique⁸⁷ ». Le programme de la mise en scène de *Ritter Dene Voss* par Hans-Peter Cloos au théâtre de l'Athénée contient une note d'intention du metteur en scène qui explique que le titre fait référence à « trois acteurs allemands très célèbres dans leur pays, qui ont participé à la création de nombreuses pièces de l'auteur ». Le metteur en scène indique également vouloir faire « une mise en scène d'une extrême clarté, d'une légèreté joyeuse, en parfait équilibre entre la comédie grise et la tragédie souriante »⁸⁸.

2. Traduction, réception et transferts culturels

2.1. Questions de traduction

La traduction ne se fait jamais seulement entre deux langues, il ne s'agit pas seulement de trouver un équivalent linguistique, la traduction se fait également entre deux cultures. Elle peut donc être vue comme un transfert culturel. C'est particulièrement net dans le cas de la traduction du théâtre de Thomas Bernhard, où apparaissent de nombreuses références culturelles autrichiennes et allemandes. Dans ce cadre, plusieurs possibilités s'offrent au traducteur : ne pas traduire la référence (*Steinhof* reste *Steinhof*, mais le risque est que le public français ne comprenne pas qu'il s'agit d'un asile psychiatrique), la traduire (*Heldenplatz* devient *Place des Héros*), ou trouver un équivalent (les *Brandteigkrapfen* deviennent des *profiteoles*).

Il faut également souligner la spécificité de la tradition du texte de théâtre : le texte est fait pour être joué. Mary Snell-Hornby donne ainsi trois critères pour une bonne traduction d'un texte de théâtre : « *Spielbarkeit* », « *Atembarkeit* », et « *Sprechbarkeit* », le texte doit pouvoir être joué, parlé, et respiré⁸⁹.

⁸⁷ *Place des Héros*. 2004. Documents d'information. Recueil factice ; formats divers. Contient : programme, prospectus, coupures de presse. Mise en scène Arthur Nauzyciel, Comédie-Française. BNF, Arts du Spectacle. WNA-34 (2004-2005).

⁸⁸ *Ritter, Dene, Voss*, mise en scène de Hans-Peter Cloos : documents d'information, Paris, 2003. WNA-12 (2002-2003). BNF, département des arts du spectacle. Voir aussi le dossier sur la mise en scène sur le site de la société de production de tournées « Scène Indépendante Contemporaine » <http://www.sic-productions.com/programme20052006/pieces/dejeuner.htm>

⁸⁹ Mary Snell-Hornby : « *Sprechbare Sprache – Spielbarer Text*. Zur Problematik der Bühnenübersetzung. » in Richard Watts and Urs Weidmann (eds.) *Modes of Interpretation, Essays presented to Ernst Leisi*, Narr, Tübingen, p. 101-116.

Les deux problématiques se rejoignent. Par exemple, les mots qui seront gardés en allemand dans le texte (par exemple les noms de lieux) représenteront des difficultés de prononciation pour les acteurs qui ne sont pas familiers de la langue allemande, et bien sûr des difficultés de compréhension pour le public français.

Par ailleurs, la langue théâtrale de Thomas Bernhard est particulière : elle est composée de vers libres, sans aucune ponctuation. Ces vers libres créent un rythme un peu haché. Plusieurs problèmes se posent alors au traducteur. Doit-il conserver ce rythme, au risque d'ajouter au texte une étrangeté qu'il ne possédait pas dans la langue originale ? Ou doit-il au contraire en partie ignorer le rythme, pour rendre le texte plus facile à dire pour l'acteur et à comprendre pour le spectateur ? Mais le risque est d'alors de perdre l'originalité de la langue de Bernhard. En particulier, avec ces vers libres sans ponctuation, le traducteur doit faire des choix : telle ligne se rapproche-t-elle de la précédente, ou annonce-t-elle la suivante ? Le traducteur se voit sans doute obligé de lever une partie de l'ambiguïté de la langue bernhardienne.

2.2. Questions de réception

Dans un chapitre de son ouvrage *Pour une esthétique de la réception*, Hans-Robert Jauss étudie l'*Iphigénie* de Goethe et celle de Racine⁹⁰. Dans sa préface, Jean Starobinski souligne que la portée de cette étude « dépasse largement ce que le comparatisme nous propose habituellement »⁹¹. Pour Hans-Robert Jauss, l'œuvre, c'est à la fois le texte comme structure donnée, et sa perception et réception par le spectateur. La structure virtuelle de l'œuvre a besoin d'être concrétisée, et une signification non préexistante se constitue dans la convergence du texte et de sa réception. Il appelle « concrétisation » le sens à chaque fois nouveau que peut prendre toute la structure de l'œuvre en tant qu'objet esthétique quand les conditions historiques et sociales de sa réception se modifient. Il n'entend pas faire dans son étude une rétrospective complète des concrétisations de l'œuvre, il s'intéresse aux interprétations dominantes dans l'histoire de la réception qui peuvent éclairer l'intelligence que nous avons de l'œuvre aujourd'hui⁹². Il part du constat que la pièce de Goethe est jugée inactuelle et se heurte à l'incompréhension. Il cite une étude universitaire qui montre que la pièce est rejetée par une

⁹⁰ Hans-Robert Jauss : « De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe », p. 210-242, « Postface » p. 243-262. In : Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*. Traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinsky. Paris, Gallimard, 1978. 305 p.

⁹¹ Préface de Jean Starobinsky. In : Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 7-19, ici p. 17.
« La belle étude sur l'Iphigénie de Racine et l'Iphigénie de Goethe constitue la démonstration exemplaire de l'herméneutique de la question et de la réponse, à la fois dans son exercice et dans ses résultats, dont la portée dépasse largement ce que le comparatisme nous propose habituellement. Il apparaît très clairement que toute œuvre d'art s'élabore d'emblée comme l'interprétation « poétique » d'un matériau à interpréter ; qu'à son tour l'œuvre d'art devient objet d'interprétation pour une lecture tantôt « naïve », tantôt « critique », laquelle produit une nouvelle œuvre soit en percevant différemment le texte reçu, soit en le doublant d'un commentaire, soit enfin en le réécrivant de fond en comble. »

⁹² Hans-Robert Jauss, p. 212-213.

majorité d'élèves. La pièce peut apparaître comme le reflet d'une conception bourgeoise périmée. Ou bien encore c'est notre temps qui n'est plus à la hauteur des exigences de la pièce⁹³. Hans Robert Jauss entend montrer « comment le classicisme historique de l'époque de Goethe [...] a donné naissance à un néo-classicisme esthétique qui a fait oublier le changement d'horizon que l'Iphigénie de Goethe introduisait, à l'origine, dans l'expérience esthétique de son temps »⁹⁴. Pour cela il entend « dégager aussi l'œuvre de Racine du classicisme antiquisant qui l'enrobe et effacer la patine qu'a déposée sur elle le néo-classicisme esthétique ». Au « tendre Racine », mythe bourgeois créé par Voltaire, il oppose le « cruel Racine »⁹⁵. Pour Hans-Robert Jauss, la pièce de Goethe, qu'on interprète comme une imitation d'Euripide, apparaît « comme une solution donnée aux problèmes de forme et de contenu que celle de Racine avait, du point de vue d'une certaine pensée "éclairée", laissés pendants »⁹⁶. Hans-Robert Jauss considère que pour « sauver » la pièce, la rendre à nouveau actuelle, il faudrait sacrifier l'harmonie néoclassique, abandonner la forme classique dans ce qu'elle a d'achevé⁹⁷. Il semble que l'on puisse appliquer bien des réflexions de cette étude à notre sujet. Chaque mise en scène peut en effet être vue comme une interprétation, une lecture de la pièce par le metteur en scène et son équipe (ainsi que par le public). On pourra donc dire que chaque mise en scène est une concrétisation de l'œuvre, le metteur en scène un lecteur de l'œuvre. Nous étudierons la question de la réception du théâtre de Thomas Bernhard par le prisme du metteur en scène et de la mise en scène. Naturellement, il n'est pas véritablement possible de dissocier la mise en scène de sa réception par le spectateur. Hans-Robert Jauss s'intéresse aux différentes concrétisations dans l'histoire de la réception de l'œuvre. Dans notre sujet, ce n'est pas tant la distance historique qui explique une certaine incompréhension que la distance culturelle, même si le fait que parfois plus de dix ans s'écoulent entre la première germanophone et la première francophone peut parfois expliquer certaines incompréhensions. Mais surtout, les pièces de Thomas Bernhard, jouées en France, sont sorties de leur contexte d'origine, l'espace germanophone, et elles doivent donc être adaptées au contexte d'accueil. Notre sujet pose donc à la fois la question de la réception, mais également celle du transfert culturel.

⁹³ Hans-Robert Jauss, p. 210-211.

⁹⁴ Hans-Robert Jauss, p. 213-214.

⁹⁵ Hans-Robert Jauss, p. 219-220.

⁹⁶ Hans-Robert Jauss, p. 222.

⁹⁷ Hans-Robert Jauss, p. 241-242.

2.3. Transferts culturels.

Dans son livre sur les transferts culturels franco-allemands⁹⁸, Michel Espagne s'efforce d'abord de délimiter la notion et ses limites, puis dans un deuxième temps de la différencier de la notion de comparatisme. Il souligne qu'étudier un transfert culturel entre deux espaces culturels, par exemple entre la France et l'Allemagne, suppose l'existence d'ensembles sinon organiques, du moins dotés d'un fort sentiment d'identité. Ce sentiment d'identité, c'est la nation, on étudie un transfert entre deux espaces nationaux. Michel Espagne souligne la différence dans l'acception du terme de part et d'autre du Rhin. Tandis qu'en France, depuis longtemps, l'Etat tend vers la nation, en Allemagne est née l'idée de nation culturelle⁹⁹. Pour notre sujet se pose la question de savoir quels sont les espaces dans lesquels s'effectuent ces transferts. D'un côté, il s'agit d'un transfert entre l'Autriche et la France. Thomas Bernhard est un écrivain autrichien, il est joué en Autriche, à Vienne au Burgtheater et à Salzbourg au Landestheater, dans le cadre du Festival de Salzbourg. D'un autre côté, au-delà de ces deux espaces nationaux étatiques, il s'agit d'un transfert entre l'espace germanophone et l'espace francophone. L'éditeur de Thomas Bernhard, Suhrkamp, est allemand, ses pièces sont créées aussi en Allemagne, à Stuttgart puis à Bochum, et le metteur en scène habituel de ses créations est un Allemand, Claus Peymann. En France, c'est un metteur en scène belge, Henri Ronse, qui fait découvrir l'auteur en France : la mise en scène de *L'Ignorant et le Fou* au théâtre Oblique à Paris en 1978 est la première mise en scène d'une pièce de Thomas Bernhard en France. Et Henri Ronse continuera de mettre en scène des pièces de l'auteur en Belgique et en France. Après avoir délimité les espaces en jeu dans le transfert, reste à expliquer ce qui se passe dans le transfert. Pour Michel Espagne, le modèle le plus simple pour expliquer le transfert est celui de la communication : une entité culturelle émet un message, le message est transmis à un récepteur qui le decode. Le message transmis doit être traduit du code de référence du système d'émission dans celui du système de réception. Cette appropriation transforme radicalement l'objet passé d'un système à l'autre. Cependant, souligne Michel Espagne, on ne peut pas pour autant parler de déperdition¹⁰⁰. Et l'objet culturel qui passe d'un système à l'autre ne perd pas non plus son identité. La réinterprétation n'est pas une création ex nihilo¹⁰¹. Il ajoute

⁹⁸ Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*. Collection « Perspectives germaniques ». Paris, Presses universitaires de France, 1999, 286 p.

⁹⁹ Michel Espagne, p. 17-18.

¹⁰⁰ Michel Espagne, p. 20.

« Si l'interprétation d'une œuvre ou d'une pratique importée par le contexte d'accueil est d'une égale dignité par rapport à celle du contexte de départ, le transfert culturel n'en pose pas moins un problème d'ordre herméneutique. Il s'agit d'une part d'interpréter un objet étranger, de l'intégrer à un nouveau système de références qui souvent sont pour commencer de nouvelles références linguistiques de traduire. »

¹⁰¹ Michel Espagne, p. 21.

qu'un transfert culturel n'est pas déterminé principalement par un souci d'exportation et pense au contraire que c'est la conjoncture du contexte d'accueil qui définit largement ce qui peut être importé¹⁰². Dans le cas qui nous concerne, l'objet culturel, c'est la pièce, ce sont les pièces de Thomas Bernhard, le théâtre de Thomas Bernhard, et ses mises en scène. En effet, le Thomas Bernhard français n'est pas le même que celui perçu en Allemagne ou en Autriche. Les pièces doivent d'abord être traduites. Pour ce qui est des mises en scène, Thomas Bernhard est mis en scène différemment en France, autrement qu'en Autriche et en Allemagne. Une appropriation a bien lieu, et elle est liée au contexte français : contexte politique, culturel, institutions théâtrales.

Michel Espagne évoque également ce qu'il appelle les « véhicules » du transfert¹⁰³. Dans le cas du théâtre de Thomas Bernhard, la première opération d'adaptation au contexte d'accueil, c'est la traduction. Et les médiateurs entre les deux espaces culturels, ce sont d'abord les traducteurs. Dans le cas de Thomas Bernhard, ces traducteurs sont souvent des universitaires. C'est le cas par exemple de Claude Porcell et de Michel-François Demet. En plus de leur travail de traduction, ils vont jouer un rôle de médiateur, par leurs activités, en faisant connaître Thomas Bernhard au public, mais aussi aux metteurs en scène et aux acteurs. En effet, dans un premier temps, les traductions ne sont pas publiées, elles circulent sous la forme de manuscrit. Dans les intermédiaires, il faut également souligner le rôle de l'éditeur L'Arche, et ses liens importants avec le monde germanophone. L'Arche publie beaucoup d'auteurs contemporains allemands, Brecht par exemple. Et elle représente le catalogue de la maison d'édition allemande Suhrkamp en France. Ces liens prennent une forme concrète avec la trajectoire de Rudolf Rach, qui franchit matériellement la frontière : il était directeur de la section théâtre de Suhrkamp, il devient en 1986 directeur de la maison d'édition française.

Il s'agit pour nous de comparer les mises en scène germanophones et les mises en scène francophones des pièces de Thomas Bernhard. Nous n'ignorons pas qu'une telle comparaison est problématique. La réflexion de Michel Espagne sur le comparatisme et les transferts culturels nous permet de nous interroger sur les limites et les possibilités de la comparaison. Parmi les problèmes que pose le comparatisme, il en a relevé plusieurs qui se posent pour notre sujet : « Le comparatisme présuppose des aires culturelles closes ». « Le comparatisme met en parallèle des constellations synchroniques ». « Le comparatisme porte sur des objets censés expri-

¹⁰² Michel Espagne, p. 23.

¹⁰³ Cf Michel Espagne, p. 24-28. « Les idées, les livres, les comportements sont transmis par des individus et plus encore par des groupes qui franchissent matériellement la frontière. »

mer une identité ». « Les comparaisons mettent d’abord l’accent sur des différences ». « Les comparaisons s’opèrent d’un point de vue national »¹⁰⁴.

Pour éviter ce cloisonnement entre les deux espaces culturels, il est intéressant de noter et de souligner les points de contact entre les deux : un metteur en scène français qui a vu une mise en scène allemande et s’en inspire ou au contraire s’en démarque. Cela peut aussi être un metteur en scène allemand qui met en scène une pièce de Thomas Bernhard en France, en français, ou bien une troupe française qui vient jouer en Autriche une pièce de Thomas Bernhard en français, ou encore une troupe allemande qui vient jouer à Paris en allemand une pièce de Thomas Bernhard¹⁰⁵. On ne peut comparer que des choses qui sont d’une certaine manière identiques. L’identité est ici donnée par le fait qu’il s’agit de la même pièce mise en scène dans l’espace francophone et dans l’espace germanophone. On comparera ainsi deux mises en scène d’une même pièce. Mais souvent, il peut s’écouler du temps entre la création en langue allemande et la création en langue française. Certaines pièces sont créées en France bien plus tard, d’autres sont créées presque immédiatement après la création en langue allemande. Ce qui rend la comparaison délicate : les différences entre les mises en scène ne s’expliquent pas seulement par le transfert culturel, mais également par le décalage temporel. De manière plus générale, il est difficile d’identifier une manière française et une manière allemande de mettre en scène Thomas Bernhard : chaque metteur en scène, français ou allemand, a sa manière de travailler. Le critère national n’est donc pas forcément le critère primordial pour comparer une mise en scène allemande et une mise en scène française. Inversement, il est difficile de comparer deux mises en scène, alors que la tradition théâtrale allemande et la tradition théâtrale française sont très différentes.

Cependant, nous partons de l’idée qu’il y a bien une manière allemande et une manière française de mettre en scène Thomas Bernhard. En Allemagne et en Autriche, les mises en scène modèles de Claus Peymann ont joué un grand rôle. Il a mis en scène la plupart des pièces de Thomas Bernhard, il s’agissait le plus souvent des créations. Il a travaillé le plus souvent avec le scénographe Karl-Ernst Herrmann pour les pièces de l’auteur autrichien. Thomas Bernhard écrivait toujours en ayant en tête une mise en scène bien particulière. Ses œuvres étaient souvent des œuvres de commande. Thomas Bernhard écrit pour un théâtre bien particulier, pour un metteur en scène bien particulier, et il entend lui-même choisir les acteurs. Pour cela, il va

¹⁰⁴ Michel Espagne, Les transferts culturels, Chapitre II, « Au-delà du comparatisme », p. 35-49.

¹⁰⁵ Ainsi, le metteur en scène allemand Hans-Peter Cloos met en scène *Déjeuner chez Wittgenstein* en français à Paris, au Théâtre de l’Athénée, en 2003. Serge Merlin joue *Simplement compliqué* à Vienne en 1996, alors que l’écrivain autrichien a interdit dans son testament toute représentation de ses pièces en Autriche. Et en 2011, Claus Peymann est invité par le Théâtre de la Ville à présenter à Paris sa mise en scène de *Simplement compliqué*.

même jusqu'à donner à ses pièces le nom des acteurs : ainsi la pièce *Minetti* pour Bernhard Minetti et la pièce *Ritter, Dene Voss* pour les trois acteurs Ilse Ritter, Kirsten Dene et Gert Voss. En outre, le texte de ses pièces contient de nombreuses didascalies, qui indiquent le jeu des personnages. De sorte que son écriture est surdéterminée. On peut considérer que les mises en scène de Claus Peymann sont plutôt fidèles, elles respectent plutôt les indications données par l'auteur dans les didascalies. En France au contraire, les metteurs en scène peuvent traiter le texte avec plus de liberté, d'autant plus qu'il leur faut adapter la pièce au contexte français. Le meilleur exemple d'une telle adaptation et d'une telle liberté prise par le metteur en scène vis-à-vis du texte est sans doute la mise en scène du *Réformateur* par André Engel. La pièce est transposée au XVIII^e siècle, et il en fait ainsi une pièce historique, en costumes. En faisant cela, il francise en réalité la pièce, et évoque chez le spectateur aussi bien la figure du philosophe Voltaire que celle de Molière. Le *Réformateur* est à mi-chemin entre Voltaire et le *Malade imaginaire*.

Etat de la recherche

1. La recherche sur Thomas Bernhard dans les pays de langue allemande (théâtre et réception)

Le constat fait par Jean-Marie Winkler en 1988 reste vrai : en comparaison de la profusion de littérature secondaire sur Thomas Bernhard, relativement peu d'ouvrages se consacrent principalement au théâtre. Le premier ouvrage sur la dramaturgie bernhardienne, paru en 1977 est l'œuvre d'Herbert Gamper¹⁰⁶. Dans une première partie, l'auteur de cet ouvrage étudie d'abord « l'unique pensée » qui habite l'œuvre de Thomas Bernhard et lui donne sa cohérence. Cette unique pensée, c'est l'ébranlement soudain par la mort, qui entraîne une prise de conscience et conduit les personnages à bouleverser leurs existences. On rejoint ici la thématique de la mort et de la maladie, qui est sans aucun doute centrale dans l'œuvre de Thomas Bernhard. Après avoir situé le théâtre dans l'œuvre de l'auteur, dans une deuxième partie Herbert Gamper consacre une analyse à chacune des pièces. Ses analyses sont cependant limitées aux premières pièces, jusqu'à la pièce *Le Président* qui est incluse dans son corpus. Dans une troisième partie, il étudie les mises en scène et réfléchit aux diverses possibilités de mises en scène de ce théâtre, en insistant sur l'opposition entre nature et artifice. En conclusion, il y a pour lui deux possibilités de monter le théâtre bernhardien : en théâtre psychologique, montrant une certaine nature humaine ou bien en théâtre de marionnettes, montrant le grotesque des automates.

L'ouvrage de Christian Klug paraît en 1991¹⁰⁷. Christian Klug part d'une approche philosophique et psychologique, il s'intéresse en particulier à la philosophie et à la psychologie du sujet. Il analyse dans un premier temps la réception par Thomas Bernhard de la philosophie de Pascal et de Kierkegaard. Il analyse ensuite dans une deuxième partie la langue dramatique de l'auteur en commençant par le style nominal, puis il s'intéresse à la dissociation syntaxique, à l'isolation des concepts, et la musicalité comme principe de style et comme métaphore de la réflexion. Dans une troisième partie, il analyse les pièces *L'Ignorant et le Fou* et *La Société de chasse*. *La Société de chasse* est vue comme une allégorie de la perte d'identité, tandis qu'il analyse *L'Ignorant et le Fou* sous l'angle des stratégies de refus de sens, qu'il considère comme de la communication indirecte. On remarque donc également l'apport de la linguistique à son travail.

¹⁰⁶ Herbert Gamper. *Thomas Bernhard*. Dramatiker des Welttheaters, München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1977, 231 p.

¹⁰⁷ Christian Klug. *Thomas Bernhards Theaterstücke*. Stuttgart, Metzler, 1991, 321 p.

La même année, Franz Wille¹⁰⁸ publie un livre sur la théorie de l'analyse des mises en scène. Après l'exposé de sa théorie, sa troisième partie est consacrée aux analyses de mises en scène. La première mise en scène qu'il analyse est celle du *Faiseur de Théâtre* par Claus Peymann au Festival de Salzbourg en 1985. Il commence par une analyse du texte de la pièce. Il examine temps et lieu, histoire et action, particularités de la langue, et enfin la constellation des personnages et leur caractérisation. Dans un deuxième temps il décrit la mise en scène : description du décor, des costumes, du déroulement de la mise en scène. Dans un troisième temps, il passe à l'analyse de la mise en scène centrée sur le décor et les personnages.

En 1995, Wolfram Bayer¹⁰⁹ publie un ouvrage sur la réception de Thomas Bernhard en Europe. On y trouve des articles sur la réception de Thomas Bernhard dans différents pays. Deux articles sont consacrés à la réception en France, un article est consacré à la réception de la prose, l'autre à la réception du théâtre de Thomas Bernhard en France. A la fin du volume figure également la transcription d'une table ronde organisée avec des traducteurs et des metteurs en scène autour du théâtre de Thomas Bernhard et de ses mises en scène françaises.

Le livre de Dirk Jürgens paru en 1999¹¹⁰ analyse quant à lui le théâtre de Thomas Bernhard dans une perspective historique et politique, et il interroge la portée politique de son œuvre dramatique. Il place en exergue de son recueil deux citations, une de Theodor Adorno, pour qui le concept d'une littérature ressuscitée après Auschwitz est douteux et absurde, et une citation de Claus Peymann, qui raconte qu'il voulait accrocher une banderole à la façade du Burgtheater, le dédiant « au vrai, au bien et au beau », ce à quoi Thomas Bernhard aurait répondu qu'il faudrait plutôt écrire dessus « meurtre et homicide ». Dans une première partie, Dirk Jürgens évoque le théâtre après 1945 et la société ouest-allemande et autrichienne après 1945. Dans une deuxième partie, il s'intéresse à ce qu'il appelle des « drames historiques dans des décors anhistoriques ». Il souligne que même les pièces qui ne sont pas directement politiques ont tout de même une portée politique. Il voit en l'opposition entre la logorrhée des puissants et le mutisme des dominés une allégorie sociopolitique. Dans une troisième partie, il analyse les pièces les plus politiques de Thomas Bernhard, pour lui il s'agit de « théâtre politique sous un déguisement postmoderne » et de « théâtre documentaire sans documents ».

¹⁰⁸ Franz Wille. *Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse*. Peter Lang Verlag : Frankfurt am Main, 1991, 301 p.

¹⁰⁹ Wolfram Bayer (dir.). *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien, Böhlau, 1995, 511 p.

¹¹⁰ Dirk Jürgens. *Das Theater Thomas Bernhards. Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur, Band 28*. Frankfurt am Main, P. Lang, 1999, 321 p.

L'ouvrage d'Azadeh Sharifi¹¹¹ paru en 2007 recherche les influences des conceptions théâtrales de Bertolt Brecht et d'Antonin Artaud sur le théâtre de Thomas Bernhard. Celui-ci avait prétendu avoir écrit un mémoire sur Bertolt Brecht et Antonin Artaud, dans le cadre de ses études au Mozarteum à Salzbourg. Il s'est avéré que ce mémoire n'existait pas, et qu'il s'agissait d'une invention. Azadeh Sharifi présente d'abord les conceptions théâtrales d'Artaud et de Brecht séparément, avant de les comparer entre elles. Elle analyse ensuite la pièce *L'Ignorant et le Fou*, d'abord en se référant au théâtre épique de Brecht, puis en se référant au théâtre de la cruauté d'Artaud. Ce qui selon elle rapproche cette pièce du théâtre de Brecht, c'est la distanciation qui naît de la dimension artificielle, mais aussi de la dimension scientifique à l'œuvre dans la pièce. Tandis que la musicalité de la langue, la folie et la maladie rapprocherait la pièce du théâtre de la cruauté d'Artaud.

L'ouvrage de Clemens Götze paru en 2009¹¹² se situe dans le prolongement du travail de Dirk Jürgens. Il analyse les rapports entre Histoire, politique et médias dans l'œuvre dramatique tardive de Thomas Bernhard. Il étudie dans un premier temps la conscience historique et la politique dans l'œuvre de l'auteur. L'histoire est vue comme drame familial dans *Le Déjeuner allemand*, comme anecdote dans *Un mort* et comme jeu de rôles dans *Avant la retraite*. Puis dans un deuxième temps, il s'intéresse aux rapports que Thomas Bernhard et son théâtre entretiennent avec les médias. Après avoir présenté de manière synthétique le paysage médiatique autrichien, il s'intéresse à l'écho dans les médias de Claus Peymann le « faiseur de théâtre » et de Thomas Bernhard le « scandaleux ». Pour finir, il analyse le rôle des médias dans les pièces *Avant la retraite* et *Place des Héros* : catalyseur pour *Avant la retraite*, folie des médias pour *Place des Héros*.

La même année, vingt ans après la mort de Thomas Bernhard, le Musée du Théâtre autrichien consacre une exposition à cet auteur dramatique du 5 novembre 2009 au 4 juillet 2010. A cette occasion, un catalogue¹¹³ est publié qui contient plusieurs articles sur le théâtre de Thomas Bernhard. Parmi ces articles, Jean-Marie Winkler publie sur la réception du théâtre de Thomas Bernhard en France.

On trouve, rien que dans le catalogue de la bibliothèque de l'université de Vienne de si nombreux travaux universitaires (162) sur Thomas Bernhard, qu'il est difficile d'avoir une vue d'ensemble. Si on se limite à la bibliothèque spécialisée en Etudes théâtrales, on obtient tout

¹¹¹ Azadeh Sharifi : *Das Theater Thomas Bernhards zwischen Artaud und Brecht: der Ignorant und der Wahnsinnige*. Saarbrücken, VDM, Müller, 2007.

¹¹² Clemens Götze. *Die eigentliche Natur und Welt ist in den Zeitungen: Geschichte, Politik und Medien im dramatischen Spätwerk Thomas Bernhards*. Marburg, Tectum, 2009, 163 p.

¹¹³ Manfred Mittermayer, Martin Huber (dir.), *Thomas Bernhard und das Theater: Österreich selbst ist nichts als eine Bühne*. Wien: Ch. Brandstätter, Österreichisches Theatermuseum, 2009, 192 p.

de même vingt titres. Deux travaux en particulier ont retenu notre attention. Le mémoire de Julia Walder traite un sujet similaire au nôtre, mais dans le cadre plus limité d'un mémoire. La thèse de Silke Felber porte sur la réception du théâtre de Thomas Bernhard en Italie, et traite donc d'un sujet parallèle au nôtre.

En 2011, Julia Walder publie un mémoire sur la réception des pièces de Thomas Bernhard en France et en Autriche¹¹⁴. Elle étudie la réception du théâtre de Thomas Bernhard à travers cinq mises en scène : *L'Ignorant et le Fou* par Henri Ronse en 1978, *Le Président* en 1981, *Avant la retraite* en 1982, *Le Faiseur de théâtre* en 1987 et *Heldenplatz* en 1991. Elle montre que les deux premières suscitent ennui et incompréhension, tandis que la troisième est mieux comprise. La quatrième mise en scène constitue un tournant dans la réception du théâtre de Thomas Bernhard. Tandis que la dernière mise en scène aurait provoqué un « malentendu par excellence » : le public français ne se sentirait pas visé par cette pièce qui fait référence au contexte autrichien. Elle analyse ensuite la réception du théâtre de Thomas Bernhard en Autriche, en s'intéressant à sa relation avec le Festival de Salzbourg et le Burgtheater. Puis elle interroge la postérité de Thomas Bernhard en France et en Autriche.

En 2013, Silke Felber publie une thèse sur la réception scénique de l'œuvre dramatique de Thomas Bernhard¹¹⁵. Silke Felber commence par expliquer la situation du théâtre en Italie, en insistant sur la différence entre « Teatri Stabili » et « teatro di ricerca » et sur les coupes budgétaires récentes qui affectent la politique culturelle italienne. Elle s'intéresse ensuite aux relations culturelles entre l'Autriche et l'Italie, ainsi qu'à la réception de la littérature autrichienne en Italie, en particulier la réception du théâtre autrichien, à travers la réception de Handke et de Jelinek. Après avoir traité de la question de la traduction du théâtre de Thomas Bernhard en italien, elle distingue six phases dans la réception du théâtre de Thomas Bernhard en Italie. Elle montre que de 1982 à 1990, c'est d'abord la lecture nihiliste qui prédomine. La période de 1990 à 1997 est marquée par la découverte du comique et par une tendance à l'expérimentation. La percée du théâtre de Thomas Bernhard intervient en 1997 avec la mise en scène du *Réformateur (Il Riformatore del mondo)* par Piero Maccarinelli. De 2000 à 2006, Thomas Bernhard devient un auteur grand public. De 2006 à 2008, deux tendances s'opposent dans les mises en scène : une tendance à l'innovation d'un côté et un retour au réalisme d'un autre côté. La dernière période, de 2008 à 2012, offre de nouvelles perspectives, avec la créa-

¹¹⁴ Julia Walder. *Die Rezeption der Thomas Bernhard-Stücke in Frankreich und Österreich unter besonderer Berücksichtigung des soziokulturellen Kontextes*. Diplomarbeit, Wien 2011. A noter également, le mémoire d'Irene Rauscher sur la réception de Thomas Bernhard en France, qui est cité par Julia Walder dans son ouvrage. Irene Rauscher : *Die Rezeption Thomas Bernhards in Frankreich*. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 1991, 96 p.

¹¹⁵ Silke Felber. *Zur szenischen Rezeption österreichischer Gegenwartsdramatik in Italien am Beispiel Thomas Bernhards*. Dissertation, Wien, 2013.

tion de trois pièces encore jamais jouées en Italie. Il ressort de son travail, si l'on compare la réception en Italie avec la réception française, que la dimension politique est moins présente en Italie et intervient plus tardivement qu'en France. En revanche, les mises en scène italiennes apparaissent plus novatrices que les mises en scène françaises.

2. La recherche sur Thomas Bernhard en France (théâtre et réception).

Le moteur de recherche des thèses de doctorat françaises *theses.fr* de l'Agence Bibliographique de l'Enseignement supérieur (ABES) répertorie neuf thèses sur Thomas Bernhard en Etudes germaniques soutenues entre 1987 et 2007. Sur ces neuf thèses, sept sont consacrées exclusivement à l'œuvre de Thomas Bernhard, tandis que deux d'entre elles adoptent une perspective comparatiste : une thèse porte sur Thomas Bernhard et Anton Tchekhov¹¹⁶, l'autre sur Thomas Bernhard et Paul Nizon¹¹⁷. Pour ces neuf thèses, on remarque naturellement l'importance des universités parisiennes, cinq ayant été soutenues dans les universités parisiennes, en particulier l'Université de Paris 3, où deux thèses sur Thomas Bernhard ont été soutenues, toutes les deux sous la direction de Gerald Stieg. En province, on remarque l'importance de l'Université de Rouen pour la recherche sur Thomas Bernhard, avec deux thèses soutenues.

La thèse de Marc Moser soutenue en 1986 à Lyon 2 en Lettres¹¹⁸ (première thèse sur Thomas Bernhard) ne figure pas dans cette base de données. Le moteur de recherche *theses.fr* répertorie également quatre thèses en Littérature comparée, et une thèse en Histoire et sémiologie du texte et de l'image, soutenues entre 2000 et 2013, qui comparent Thomas Bernhard à d'autres auteurs de la littérature mondiale. Ces travaux récents témoignent du fait que Thomas Bernhard fait désormais partie du panthéon de la littérature mondiale. Une thèse en Etudes anglaises s'intéresse aux œuvres romanesques et théâtrales de Thomas Bernhard et Samuel Beckett¹¹⁹. Trois thèses, deux en Etudes germaniques, et une en Lettres, étudient Thomas Bernhard aux côtés d'autres écrivains autrichiens contemporains.

On constate que la plupart de ces thèses se consacrent exclusivement ou principalement à l'œuvre narrative de Thomas Bernhard. Seulement deux thèses sont consacrées spécifique-

¹¹⁶ Kerstin Hausbei : *Thomas Bernhard et Anton Tchekhov : aspects d'une rencontre dramaturgique et intertextuelle* Thèse de Doctorat en Littérature autrichienne, sous la direction de Gerald Stieg, Paris 3, 2001.

¹¹⁷ Anne-Sophie Gomez : *L'écriture de l'espace dans l'œuvre de Thomas Bernhard et de Paul Nizon : essai de poétique comparée*. Thèse de doctorat en Etudes germaniques, sous la direction de Jean-Jacques Pollet, Artois, 2007.

¹¹⁸ Marc Moser, *Etude psychocritique sur l'œuvre romanesque et théâtrale de Thomas Bernhard*. Thèse de Doctorat en Lettres, sous la direction de René Girard, Lyon 2, 1986.

¹¹⁹ Catharina Wulf. *L'impératif de la narration : analyse des œuvres romanesques et théâtrales de Samuel Beckett et Thomas Bernhard*. Thèse de Doctorat en Etudes anglaises. Sous la direction de Jean-Michel Rabaté. Dijon, 1995.

ment au théâtre de Thomas Bernhard : la thèse de Jean-Marie Winkler, soutenue en 1988 : *Le Théâtre de Thomas Bernhard : formes et structures*¹²⁰ et la thèse de Kerstin Hausbei, soutenue en 2001 : *Thomas Bernhard et Anton Tchekhov : aspects d'une rencontre dramaturgique et intertextuelle*.

Le premier article sur le théâtre de Thomas Bernhard paru en France est sans doute celui de Michel-François Demet : « Le théâtre de Thomas Bernhard. Nostalgie de la nature et triomphe de l'artifice » paru en 1976 dans la revue *Etudes germaniques*. La même année, le numéro 2 d'*Austriaca* de mai 1976 est consacré au théâtre (autrichien) depuis 1945. Aux côtés d'articles sur Wolfgang Bauer, Ferdinand Bruckner, Elias Canetti, Peter Handke, Fritz Hochwälder et Ödön von Horvath figure un article de Wendelin-Schmidt-Dengler : « Est-ce une comédie ? Est-ce une tragédie ? A propos de l'œuvre scénique de Thomas Bernhard », traduction française d'une étude écrite en allemand et encore non publiée à l'époque. On remarque donc que le théâtre de Thomas Bernhard fait l'objet d'une réception critique en France avant même la première mise en scène en 1978.

En 1981, la *Quinzaine littéraire* publie un dossier sur Thomas Bernhard. On y trouve des extraits de pièces encore inédites en français, ainsi qu'un article de Jean-Yves Lartichaux : « Thomas Bernhard auteur dramatique, entre le pouvoir et la haine »¹²¹.

En 1983, un an après la mise en scène d'*Avant la retraite* au Théâtre de Gennevilliers, la revue du même théâtre *Théâtre/Public* consacre un dossier à Thomas Bernhard, dans son numéro 50 de mars-avril 1983¹²². On y trouve un article de Michel-François Demet, un article de Jean-Yves Lartichaux, un article de Claude Porcell et un article de Danièle Dodemann-Arnaud. Les articles de Claude Porcell et de Jean-Yves Lartichaux s'intéressant à la portée de la thématique du national-socialisme chez Thomas Bernhard. Michel-François Demet analyse quant à lui la répétition et la mise en abîme comme clé de voûte de la poétique de Thomas Bernhard. Danièle Dodemann-Arnaud, collaboratrice à la dramaturgie pour la mise en scène de *Minetti* par Gilles Atlan au festival d'Avignon en 1983 propose une lecture de *Minetti* à la lumière du *Roi Lear* de Shakespeare. La pièce *Minetti* est analysée à nouveau dans le numéro 52 de la revue de juillet-août 1983¹²³ dans un nouvel article de Jean-Yves Lartichaux : « Thomas Bernhard - Minetti "et réciproquement" », où la pièce est envisagée comme un pi-

¹²⁰ Jean-Marie Winkler, *Le théâtre de Thomas Bernhard : formes et structures*. Thèse de Doctorat en Etudes germaniques. Sous la direction de Gérard Schneilin, Paris 10, 1988.

¹²¹ Dossier Thomas Bernhard. In : *La Quinzaine littéraire*, n°354, 1^{er} septembre 1981.

¹²² *Théâtre/Public* n° 50, mars-avril 1983. Revue du Théâtre de Gennevilliers.

¹²³ *Théâtre/Public* n° 52, juillet-août 1983. Revue du Théâtre de Gennevilliers.

vot dans l'œuvre de Thomas Bernhard, après les romans de suicide, en contrepoint parodique de l'entreprise autobiographique de constitution d'identité.

Deux recueils sur Thomas Bernhard, contenant des textes inédits traduits et des articles récents, sont publiés coup sur coup, *Ténèbres*¹²⁴ en 1986 et le *Cahier Thomas Bernhard*¹²⁵ en 1987. Les critiques français se concentrent sur le thème de l'artifice, de l'art et de la musique. Dans le *Cahier Thomas Bernhard*, on trouve un article de Claude Porcell, le traducteur de la plupart des pièces de théâtre de Thomas Bernhard, qui porte justement sur des questions de traduction. L'article est intitulé « L'imitateur imité ? ». Deux articles récents publiés dans *Ténèbres* jettent une nouvelle lumière sur les pièces de théâtre.

L'essai de Jean-Yves Lartichaux, « Thomas Bernhard est-il pessimiste ? », écrit en 1982, accorde une place importante à l'œuvre théâtrale, qui est replacée dans la totalité de l'œuvre de Bernhard. Le développement du théâtre et le passage à l'autobiographie constituent pour lui un tournant dans l'œuvre de l'auteur. Tandis que les trois premières pièces de Thomas Bernhard sont encore dans la continuité de l'œuvre romanesque, le tournant se fait avec *La Force de l'habitude* avec la reprise de la figure du grand-père et la découverte de la figure de l'artiste. Le personnage central n'est plus voué à l'anéantissement, il est en lutte pour sa survie, même si cette lutte est dérisoire. Il s'agit là d'une nouvelle figure centrale dans l'œuvre de Thomas Bernhard. On retrouve l'artiste en échec dans *Minetti*, l'artiste à succès jeune dans *Au but* et vieux dans *Maître*. Par analogie, le personnage central du *Président* ou celui d'*Avant la retraite* sont des artistes de l'art politique, les philosophes des pièces *Emmanuel Kant* et *Le Réformateur* des artistes de l'art de la pensée. Cet essai pose la question du rôle et de la nécessité du théâtre par rapport à l'autobiographie et donc à la vie, et de l'action du théâtre sur le spectateur et même sur l'auteur.

L'article de Claude Porcell « Théâtre : la scène obscure » considère que l'œuvre de Thomas Bernhard est caractérisée par le thème central du memento mori et par sa propension à pervertir les genres (roman, comédie, tragédie, autobiographie). Mais le théâtre a sa spécificité, il n'est pas partie d'un tout, mais œuvre dans l'œuvre. La langue du théâtre, hachée, n'est pas la langue circulaire des romans. Le théâtre tire son essence de la langue devenue musique. L'écriture dramatique de Thomas Bernhard est inspirée par la musique sérielle de Gerhard Lampersberg, elle se caractérise par sa musicalité et sa répétitivité. Le langage règne, et l'action n'a qu'une importance secondaire. Le théâtre se distingue par son artificialité, pour

¹²⁴ Thomas Bernhard, *Ténèbres. Textes, discours, entretien. Suivis d'un dossier : A la rencontre de Thomas Bernhard*. Sous la direction de Claude Porcell. Maurice Nadeau, 1986

¹²⁵ Hervé Lenormand et Werner Wögerbauer (dir.). *Thomas Bernhard. L'Envers du miroir : Cahier 1. Arcane 17*. 1987, 282 p.

Claude Porcell il est « une musique jouée à l'aide de marionnettes ». Les différentes pièces sont des variations sur l'art et l'artifice confrontés à la nature. La question qui se pose pour le traducteur est alors de traduire ce langage musical, problème sans doute impossible à résoudre complètement.

En 1988, la revue *Théâtre en Europe* consacre un dossier à Thomas Bernhard¹²⁶. Elle contient des photographies des mises en scène allemandes (*Der deutsche Mittagstisch*, *Der Theatermacher*, *Einfach kompliziert*, *Ritter*, *Dene*, *Voss*, et *Heldenplatz*) ainsi que des photographies des mises en scène francophones (*Le Président* par Roger Blin en 1981, *L'Ignorant et le Fou* par Alain Ollivier en 1982, *Le Faiseur de théâtre* par Jean-Pierre Vincent en 1987, *Minetti* par Joël Jouanneau en 1988, *La Force de l'habitude* en 1982, *Le Président* en 1983, *Les apparences sont trompeuses* en 1988 par Henri Ronse). La mise en scène du *Faiseur de théâtre* par Jean-Pierre Vincent fait la couverture de la revue.

Jean-Marie Winkler, dans sa thèse *Le Théâtre de Thomas Bernhard : formes et structures*¹²⁷ recherche des formes récurrentes, des structures, des réseaux de convergence ou d'oppositions. Il s'agit de dépasser une analyse thématique réductrice et source de morcellement. Pour Jean-Marie Winkler, ce théâtre présente une structure unique, fondée sur la coïncidence des contraires. IL repose ainsi sur trois oppositions. La première opposition est celle de l'attente et de la fête ou de l'attente et du divertissement. La deuxième opposition est celle de la parole et du mutisme. La troisième opposition est celle du comique et du tragique. Dans son introduction, Jean-Marie Winkler s'interroge brièvement sur la réception du théâtre de Thomas Bernhard en France. Il constate que les réceptions de la prose et du théâtre suivent des voies opposées. Tandis que romans, nouvelles et autobiographies sont loués, la réception du théâtre se caractérise par une certaine discrétion, qui contraste aussi bien avec l'accueil de la prose bernhardienne en France qu'avec l'accueil que reçoit son théâtre dans les pays germanophones. Il évoque à l'appui de ses propos l'accueil critique réservé à trois mises en scène concomitantes de pièces de Thomas Bernhard en 1986 à Paris (*Les apparences sont trompeuses* par Daniel Benoin au Théâtre du Rond-Point, *Au but* par Paul-Emile Deiber au Théâtre de Boulogne-Billancourt et *La Force de l'habitude* par Jacques Kraemer au Théâtre de la Tempête) : réactions mitigées des spectateurs et carrière éphémère pour *Les apparences sont trompeuses*, net succès pour *La Force de l'habitude*, mais qui ne dépasse pas les limites natu-

¹²⁶ Spreng, Ebenhard (et alii). « Thomas Bernhard : dossier ». *Théâtre en Europe*, n°19, décembre 1988, p. 58-94.

¹²⁷ Jean-Marie Winkler, *op. cit.* La thèse est parue dans une version remaniée : Jean-Marie Winkler : *L'attente et la fête. Recherches sur le théâtre de Thomas Bernhard*. Collection Contacts. Theatrica 7. Peter Lang, Bern, 1989, 262 p.

relles d'un théâtre qui s'adresse à une catégorie intellectuelle bien définie, excellentes critiques pour *Au but*, mais la pièce ne parvient pas à mobiliser un public de masse ni à captiver pleinement la clientèle des abonnés.

Jean-Marie Winkler analyse et compare les deux mises en scène principales, celle de *La Force de l'habitude* et d'*Au but*. Il constate qu'elles présentent des esthétiques opposées. Tandis que Jacques Kraemer postule l'artificialité du théâtre de Thomas Bernhard et cherche à exclure tout côté réaliste et toute psychologie, Paul-Emile Deiber refuse de voir l'artifice et le grotesque et prend au sérieux le peu d'action qui se passe sur scène. Malgré cette opposition radicale entre les deux mises en scène, Jean-Marie Winkler constate que les deux metteurs en scène pointent les mêmes mérites et les mêmes limites du théâtre de Thomas Bernhard : la nécessaire présence d'une grande personnalité d'acteur, l'effort considérable de mémorisation, et la primauté de la langue dans ce théâtre. Il souligne que cette querelle n'est pas nouvelle, on la retrouve également dans l'espace germanophone, avec l'opposition entre la mise en scène de Claus Peymann et celle de Dieter Dorn pour *L'Ignorant et le Fou* en 1972. A Salzbourg, Claus Peymann met en scène l'artifice des marionnettes dans un décor quasiment vide. A Berlin, Dieter Dorn met en scène la pièce selon les lois du réalisme psychologique, dans un décor presque naturaliste. En plus de cette question de l'artifice et du réalisme, se pose pour la France le problème de la traduction de ce théâtre de la musicalité, dont Jean-Marie Winkler se demande s'il est véritablement surmontable.

La thèse de Kerstin Hausbei, *Thomas Bernhard et Anton Tchekhov : aspects d'une rencontre dramaturgique et intertextuelle*¹²⁸, analyse les rapports qui existent entre l'œuvre de Thomas Bernhard et celle de Tchekhov. Ce rapport entre les deux dramaturges a été suggéré par le metteur en scène Claus Peymann et son conseiller littéraire Hermann Beil. Il a été pressenti par la critique, mais jamais exploré jusque-là. Le travail de Kerstin Hausbei prend comme point de départ la dernière didascalie de *La Société de chasse* : « Silence / Des haches et des scies commencent à abattre la forêt ». Elle souligne qu'il s'agit sans confusion possible d'une citation de la dernière didascalie de *La Cerisaie* de Tchekhov : « Le silence s'installe. On entend seulement au loin dans le jardin, des coups de hache sur les arbres ». Cela l'amène à s'interroger sur la présence d'autres citations de Tchekhov dans cette pièce ou dans d'autres pièces de Thomas Bernhard. Il s'agit de sonder l'ampleur, la nature et la fonction de la référence à Tchekhov dans la dramaturgie de Bernhard. L'absence du nom de Tchekhov lui laisse à penser que l'hypertextualité avec Tchekhov est d'une autre nature que les citations d'écrivains et de philosophes que l'on trouve dans l'œuvre de l'auteur autrichien. La référence

¹²⁸ Kerstin Hausbei, *op. cit.*

Tchekhov ne s'ancre pas dans le domaine des idées abstraites, mais dans le concret. La référence indique une certaine façon de concevoir l'espace et le temps, un certain rapport de l'image au discours, un certain rapport de l'acteur au texte.

Kerstin Hausbei¹²⁹ analyse d'abord la réception de l'œuvre de Tchekhov au moment où Bernhard recommence à écrire pour le théâtre. Tchekhov fait à l'époque l'objet de vives controverses, et son image change radicalement. Les mises en scène de Tchekhov abandonnent l'esthétique naturaliste de Stanislavski pour intégrer la vision de Meyerhold, qui considère que *La Cerisaie* est « abstraite comme une symphonie de Tchaïkovski » et que « le metteur en scène doit avant tout y percevoir des sons ». Pour Giorgio Strehler, *La Cerisaie* présente une esthétique pluridimensionnelle qui mêle dimension individuelle, esthétique et existentielle. La rencontre avec Tchekhov offre à Bernhard la possibilité d'intégrer à sa dramaturgie radicalement artificielle et formelle une dimension individuelle et concrète, plus réaliste, sans pour autant sacrifier les composantes initiales de son écriture. Puis Kerstin Hausbei s'intéresse à la place du sujet dans la recherche, régulièrement anticipé par allusions dispersées, mais n'ayant jamais fait l'objet d'une étude approfondie ni même d'un article critique. Elle étudie enfin le concept de condensation chez Tchekhov et Bernhard, avant de s'intéresser aux deux types de procédés utilisés par Bernhard pour transformer les pièces de Tchekhov : hypertextualité imitative et hypertextualité transformationnelle.

En 2002, Pierre Chabert et Barbara Hutt publient un ouvrage sur Thomas Bernhard¹³⁰. La quatrième partie du livre est consacré à « l'homme de théâtre ». Pierre Chabert et Barbara Hutt sont eux-mêmes homme et femme de théâtre, auteurs en 2001 d'une adaptation du *Naufragé* de Thomas Bernhard. Cette quatrième partie est elle-même divisée en trois parties. La première partie est consacrée au « roman au théâtre » aux « adaptations scéniques » et contient des entretiens avec Denis Marleau, Patrick Guinand, Krystian Lupa et Benoît Chantre. La deuxième partie, consacrée à la dramaturgie, contient des articles de Jean-Marie Winkler, Anne Ubersfeld et Dieter Hornig. La troisième partie, consacrée aux mises en scène et aux représentations, contient des entretiens avec les metteurs en scène Henri Ronse, André Engel, Jean-Louis Martinelli, Jean-Pierre Vincent, Guy-Pierre Couleau, Jacques Kraemer et Jorge Lavelli, avec l'acteur et metteur en scène Jean Guerrin, avec les acteurs Ilse Ritter et Michel Bouquet, avec le scénographe Jean-Paul Chambas et avec le dramaturge Hermann Beil.

¹²⁹ Kerstin Hausbei, *op. cit.*

¹³⁰ Pierre Chabert, Barbara Hutt (dir.) *Thomas Bernhard*. Paris, Minerve, 2002.

Dans sa thèse¹³¹, Ute Weinmann étudie la réception de Thomas Bernhard dans la presse française de 1968 à 1991. Ute Weinmann distingue trois périodes : les premiers contacts, de 1968 à 1981, la consécration entre 1981 et 1985, et la période de gloire entre août 1985 et juin 1991. Au sein de chaque période, elle consacre une partie à la réception des pièces de théâtre. Cela permet de souligner les différences et les similitudes entre la réception du théâtre de Thomas Bernhard et la réception de sa prose. Les premières mises en scène ont lieu à la fin de la première période. Tandis que la période suivante est celle de la consécration pour l'œuvre narrative, la réception du théâtre reste toujours timide. En revanche, la dernière période est aussi (et peut-être même surtout) une période de gloire pour l'auteur dramatique Thomas Bernhard. Le travail d'Ute Weinmann nous permet donc de repérer les mises en scène des pièces de Thomas Bernhard de 1978 à 1991, et d'avoir un tableau synthétique de leur réception. Mais comme il se limite à la période 1968-1991, il ne donne pas d'indication sur la réception des mises en scène plus récentes (on trouvera cependant dans la version remaniée de cette thèse¹³², parue chez L'Harmattan en 2000, une liste d'articles pour la période 1992-1999, qui comprend des critiques théâtrales aux côtés de comptes rendus et d'articles généraux). De plus, son travail se borne à étudier la réception dans la presse française, et ne cherche pas non plus à reconstituer et à étudier les mises en scène en elles-mêmes. Il soulève cependant des questions qui concernent l'esthétique des mises en scène, avec notamment la question du naturalisme et du marionnettisme.

Notre travail fait suite à une thèse sur Jelinek de Priscilla Wind, également réalisée en cotutelle entre l'Université de Rouen et l'Université de Vienne, sous la direction de M. Jean-Marie Winkler et de Madame Hilde-Haider-Pregler. Priscilla Wind analyse la notion de mise en scène dans les pièces d'Elfriede Jelinek à partir de *Wolken.Heim. (Au pays. Des nuées)*, dans une perspective postdramatique et postmoderne¹³³. Thomas Bernhard et Elfriede Jelinek sont souvent comparés, étant tous deux considérés comme des auteurs autrichiens qui « crachent dans la soupe » ou « salissent le nid » (« Nestbeschmutzer »). Mais leur théâtre se différencie radicalement : le théâtre de Thomas Bernhard reste un théâtre traditionnel, attaché en particulier au personnage et à l'acteur, même s'il emprunte des éléments au théâtre moderne (l'absence d'action, le monologue qui prend le pas sur le dialogue).

¹³¹ Ute Weinmann, *La réception de l'écrivain autrichien Thomas Bernhard dans la presse française : 1968-1991 : histoire et tribulations d'un succès « littéraire » ?* Sous la direction de Gerald Stieg, Paris 3, 1997. Thèse de Doctorat en Etudes allemandes.

¹³² Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France. Histoire d'une réception littéraire*. Paris, Montréal (Québec). L'Harmattan, 2000, 314 p.

¹³³ Priscilla Wind. *La notion de mise en scène dans les pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek*. Thèse de doctorat d'études germaniques en cotutelle. Dirigée par M. le Professeur Jean-Marie Winkler et Mme le Professeur Hilde Haider-Pregler. Université de Rouen, 2008.

PARTIE I : THOMAS BERNHARD, LE THEATRE ET LA TRADUCTION

Chapitre 1 : Thomas Bernhard et le théâtre

Julia Walder souligne à juste titre que la critique littéraire s'intéresse surtout à la prose de Thomas Bernhard, accordant plus d'intérêt à la métaphore théâtrale qu'aux pièces de théâtre écrites par l'auteur¹³⁴. Julia Walder cite un exemple littéraire : le dramuscule *Die Büchermacher* d'Antonio Fian. Le passage est un dialogue entre le critique littéraire Marcel Reich-Ranicki¹³⁵ et l'éditeur Siegfried Unseld. Invariablement, les récits (*Des arbres à abattre*, *Maîtres Anciens*, *Amras*, *Gel*) sont voués à la postérité, tandis que les pièces de théâtre (*Maître*, *Le Président*, *La Société de chasse*, *Avant la retraite*, *Les Célèbres*, *Emmanuel Kant*, *Minetti*) sont destinées à être oubliées de l'histoire littéraire :

« UNSELD (*breitet die Arme aus. Pathetisch*): Über allen Gipfeln ist Ruh!

REICH-RANICKI: Nein. [...]

UNSELD: Der Präsident aber doch? Vor dem Ruhestand?

REICH-RANICKI: Nein und abermals nein.

UNSELD: Die Jagdgesellschaft.

REICH-RANICKI: Nein.

(Pause)

UNSELD (*fest*): Holzfällen.

REICH-RANICKI: Holzfällen ja. Holzfällen wird bleiben.

UNSELD: Alte Meister.

REICH-RANICKI: Wird bleiben.

UNSELD: Amras. Frost.

REICH-RANICKI: Werden bleiben. [...] (Pause) [...]

UNSELD: Und die Berühmten? Immanuel Kant?

REICH-RANICKI: Nein. Wird nicht bleiben.

UNSELD: Aber Minetti! Minetti wird bleiben! Bitte! Minetti!

REICH-RANICKI: Wird nicht bleiben.

UNSELD (resigniert, zu sich): Minetti also auch nicht.¹³⁶ »

Comme Hilde-Haider-Pregler le soutient, les pièces de Thomas Bernhard ne sont pas des productions secondaires, elles ont leur qualité artistique propre, il s'agit d'une production desti-

¹³⁴ Julia Walder, *Die Rezeption der Thomas-Bernhard-Stücke in Frankreich und in Österreich*.

¹³⁵ Voir : Marcel Reich-Ranicki, *Thomas Bernhard : Aufsätze und Reden*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch 1993, 112 p.

¹³⁶ Antonio Fian: *Die Büchermacher*. In: Antonio Fian: *Was bisher geschah. Dramolette*. Wien, Graz: Droschl, 1994, p. 81-88, ici p. 85.

née au théâtre et à la scène.¹³⁷ On peut penser que ce jugement de valeur de certains critiques littéraires, qui préfèrent les romans de Thomas Bernhard à ses pièces de théâtre, est lié au fait que Thomas Bernhard se fait d'abord connaître comme auteur de récits, avant d'être également connu comme auteur dramatique. Si Thomas Bernhard ne se fait connaître vraiment comme auteur dramatique qu'en 1970 avec la création d'*Une fête pour Boris*, son intérêt pour le théâtre remonte aux années 1950. Au début des années cinquante, il écrit sur le théâtre en tant que journaliste. Au milieu des années 1950, il est élève acteur au Mozarteum de Salzbourg. Son diplôme du Mozarteum est d'ailleurs le seul qu'il possède. Et à la fin des années cinquante, il commence à écrire des pièces pour le compositeur Gerhard Lampersberg. Tout au long de sa carrière dramatique, le soin qu'il apporte à toujours rechercher la meilleure création sur scène possible pour ses pièces de théâtre montre bien l'importance qu'il accorde à son œuvre dramatique. C'est loin d'être seulement un gagne-pain pour Thomas Bernhard. En ce qui concerne les mises en scène, l'auteur autrichien privilégie la qualité à la quantité. Il préfère un petit nombre de mises en scène excellentes qu'un grand nombre de mises en scène médiocres. Il fait le choix de la qualité artistique, parfois au détriment des revenus que pourraient représenter des mises en scène multiple.

1. Les années d'apprentissage du théâtre de Thomas Bernhard

On peut considérer que pendant les années 1950, Thomas Bernhard fait son apprentissage de dramaturge. On peut distinguer trois étapes dans cet apprentissage. Cet apprentissage commence avec les activités de Thomas Bernhard comme journaliste culturel au *Demokratisches Volksblatt*, journal socialiste, et au *Sillon (Die Furche)*, journal catholique. Il se poursuit avec les études de Thomas Bernhard au Mozarteum. Cet apprentissage se termine à la fin des années 1950, avec l'écriture de livrets d'opéra pour le compositeur Gerhard Lampersberg et de courtes pièces. La représentation de l'opéra de chambre *Têtes* et des courtes pièces *Rosa*, *L'inventée* et *Printemps* en 1960 dans la grange de la ferme de Gerhard Lampersberg devant un public restreint marque l'aboutissement de cet apprentissage.

1.1. Thomas Bernhard critique de théâtre

Lors de ses débuts comme journaliste, Thomas Bernhard a l'occasion d'écrire plusieurs critiques de théâtre. C'est pour lui une première expérience du monde du théâtre, et cela montre que très tôt il s'y intéresse. On retrouve également dès cette période le goût de Thomas Bernhard pour les polémiques et les scandales en lien avec le théâtre, avec un article contre Friedrich Torberg pour défendre Brecht, et un article contre le Landestheater de Salzbourg.

¹³⁷ Hilde Haider: "Ist es eine Komödie? Ist es seine Tragödie". In: *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie*, p. 154.

De 1952 à 1954, Thomas Bernhard travaille comme journaliste pour le *Demokratisches Volksblatt*, un journal socialiste de Salzbourg. Le rédacteur en chef du journal n'est autre que Joseph Kaut, qui deviendra plus tard président du Festival de Salzbourg de 1971 à 1983, et qui jouera un grand rôle dans la carrière de Thomas Bernhard. Mais dans un premier temps, Thomas Bernhard écrit surtout des articles de la rubrique Au tribunal. Ensuite, de 1955 à 1956, Thomas Bernhard écrit pour le journal catholique de Vienne *Die Furche*¹³⁸. Dans son article, Rudolf Habringer indique aussi que Thomas Bernhard a écrit des articles, surtout des critiques de théâtre, pour les *Salzburger Nachrichten*¹³⁹.

En plus des articles sur les procès, Thomas Bernhard écrit divers articles pour la rubrique culturelle, il parle de lectures publiques d'auteur, de lectures scéniques, de concerts, d'expositions. Contrairement aux chroniques judiciaires, ces articles sont signés, et donc leur attribution à Thomas Bernhard ne pose pas de problème. Thomas Bernhard se plaint des difficultés que rencontrent les jeunes auteurs en Autriche et il défend ces jeunes auteurs. Il s'intéresse aussi à la littérature américaine contemporaine, en particulier à Thomas Wolfe. C'est aussi dans ce cadre qu'il publie ses premières œuvres littéraires, des poèmes et des courts textes en prose¹⁴⁰.

Thomas Bernhard écrit aussi quelques critiques de théâtre et quelques articles qui se rapportent au théâtre. Hans Höller mentionne dans sa biographie deux critiques de théâtres, un article sur la représentation de la *Flûte enchantée* au théâtre de marionnettes et un autre article sur la représentation de *Don Juan et Faust* de Grabbe au Lesestudio¹⁴¹. Dans le livre de Herbert Moritz¹⁴², qui était le supérieur direct de Thomas Bernhard au Demokratisches Volksblatt, en plus de ces deux critiques de théâtre, six autres sont mentionnées : *Ein Phönix zu viel* de Christopher Fry au Schauspielstudio du Mozarteum (sur la scène du Mozarteum) en janvier 1953, *Der blitzende Strom* de Charles Morgan au Lesestudio de la Salzburger Volkshochschule le 7 février 1953, *Ein Märchen vom Lande* de Clifford Odets le 30 mars 1953, *Die Geschichte des Doctoris Faust*, une version ancienne de Faust datant du XVI^e siècle, *Der Gärtner von Toulouse* de Georg Kaiser, une représentation des étudiants du Mo-

¹³⁸ Pour Rudolf Habringer, l'arrêt de la collaboration de Thomas Bernhard au *Demokratisches Volksblatt* a des raisons politiques : Thomas Bernhard, après avoir pris sa carte au parti socialiste autrichien, renvoie sa carte. Rudolf Habringer, p. 39.

¹³⁹ Rudolf Habringer: "Der Auswegsucher. Über Thomas Bernhards Anfänge als Journalist". In: Manfred Mittermayer, Sabine Veits-Falk (Hg.): *Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen*. Salzburger Museum Caroline Augusteum, 2001. 269 p. [Catalogue de l'exposition].

¹⁴⁰ Rudolf Habringer, p. 35.

¹⁴¹ Hans Höller, *Thomas Bernhard*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt [Rowohlts Monographien], 1993, 159 p., ici p. 51.

¹⁴² Herbert Moritz. *Lehrjahre: Thomas Bernhard, Vom Journalisten zum Dichter*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992, 188 p.

zarteum, *Das Gotteskind*, un vieux mystère de Noël d'Emil Alfred Herrmann¹⁴³. Thomas Bernhard écrit en outre un article « Von Goethe bis Hauptmann » où il parle de différentes représentations au Studio St. Peter. Herbert Moritz mentionne aussi un article intitulé « Vor und Hinter den Kulissen » dans lequel Bernhard décrit sa première visite sur et derrière la scène du Landestheater de Salzburg¹⁴⁴.

De plus, une des chroniques judiciaires de Thomas Bernhard fait référence directement au théâtre, l'article, daté du 9 août 1953, est intitulé « Gastspiel im Landesgericht ». Il est question dans cet article d'un certain Richard B. qui, d'après ses dires, a joué le *Roi Lear* (comment ne pas voir ici une préfiguration de la pièce *Minetti*). L'article indique aussi que cet acteur a joué *Lumpazivagabundus* dans un faubourg de Vienne. Ici apparaissent deux références qui seront plus tard centrales pour Thomas Bernhard : Shakespeare (et est-ce un hasard si l'accusé s'appelle Richard ?) et la comédie viennoise.¹⁴⁵

Thomas Bernhard écrit aussi un premier article polémique : « Friedrich Torbergs brechtige Kunde ». Dans cet article polémique, Thomas Bernhard prend parti contre la campagne de Friedrich Torberg à l'encontre de Bertolt Brecht. Il dira cependant plus tard qu'il n'apprécie guère Brecht, qu'il qualifie de « Goldoni en bois » (« Goldoni aus Holz »), lui préférant des auteurs comme Pirandello, Genet ou Kleist.¹⁴⁶

Dans un article paru dans *Die Furche* le 3 décembre 1953, « Salzburg wartet auf ein Theatersstück », Thomas Bernhard attaque pour la première fois une institution : le Landestheater de Salzburg. Pour lui, ce théâtre qui, pendant le festival, est un centre théâtral de grande importance, redevient une scène d'amateurs le reste de l'année. Cette critique montre en creux l'intérêt qu'il porte au Festival de Salzburg. L'intendant du théâtre répondra à Bernhard par un procès pour diffamation, le procès durera trois ans et se terminera par un accord à l'amiable.¹⁴⁷

1.2. Thomas Bernhard élève acteur et élève metteur en scène au Mozarteum

Avec sa formation au Mozarteum, l'expérience que fait Thomas Bernhard du théâtre n'est plus seulement celle théorique du journaliste, du critique de théâtre, elle devient plus pratique, il monte lui-même sur scène. Cette expérience pratique du théâtre va influencer sa manière d'écrire.

¹⁴³ Herbert Moritz, p. 64, 102, 104, 119, 131.

¹⁴⁴ Herbert Moritz, p. 62-64, p. 116.

¹⁴⁵ Cf *Thomas Bernhard und Salzburg*, p. 131.

¹⁴⁶ Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, 158 p., ici p. 32-33.

¹⁴⁷ Rudolf Habringer, p. 39. Voir également la nouvelle biographie de Thomas Bernhard parue en 2015 chez Residenz Verlag : Manfred Mittermayer: *Thomas Bernhard*, Wien-Salzburg : Residenz Verlag, 2015, 452 p., ici 98.

De 1955 à 1957, Thomas Bernhard étudie au Mozarteum de Salzbourg. Il étudie d'abord la musique et le chant, puis le jeu d'acteur et la mise en scène. Au cours de ses études, il apparaît dans quatre productions en tant qu'acteur. D'abord, le 12 février 1956, lors d'une soirée intitulée « Wir üben Kleinkunst », Thomas Bernhard joue le rôle du conférencier chantant dans un quatuor et il joue Anthony dans *Kill me Othello*, une « Comédie musicale en 3D ». Il apparaît sur le programme sous le nom d'artiste Thomas Heerlen. Le 2 décembre 1956, il joue le magicien dans un conte de Noël, *Der verzauberte Wald*, écrit par son collègue du Mozarteum Klaus Gmeiner. Thomas Bernhard apparaît cette fois-ci sous son propre nom dans la distribution de la pièce. La pièce est jouée cinq fois supplémentaires. Le 1^{er} février 1957, Thomas Bernhard joue le rôle du père dans *Der junge Gelehrte* de Lessing. Le 2 avril 1957, il joue le rôle du « Sprecher » dans *Antigone* de Jean Anouilh. La représentation est reprise quatre fois. Des photographies témoignent de ces rôles que Thomas Bernhard a interprétés.¹⁴⁸

Quand il joue Lessing, Thomas Bernhard a un trou de mémoire. Claus Peymann décrit ainsi l'évènement :

« Auf der Bühne war er meines Wissens zweimal, einmal in dem Stück von Lessing, „Der junge Gelehrte“, wo es aber ein ziemlich katastrophales Ende nahm, weil er schon den ersten Satz nicht mehr wusste und in mehrfachem Kreis um den Schauspieler herumging und immer sagte, – ich weiß jetzt den Satz nicht wörtlich – „Was sollen die schrecklichen Bücher“. Er spielte, glaube ich, den jungen Vater. Das nahm also ein schreckliches Ende¹⁴⁹. »

En 1956, Thomas Bernhard joue le seul rôle parlant dans l'opéra *Die Nachtausgabe* de Peter Ronnenfeld au Landestheater de Salzbourg. À en croire Claus Peymann, il n'a pas plus de réussite sur scène :

« Das zweite Mal, wovon ich weiß, das Thomas Bernhard auf der Bühne war, war am Salzburger Landestheater, wo er am Aktschluss einer kleinen Oper aus Versehen in den Vorhangschlitz geriet, der im Salzburger Landestheater keinen Abgang nach hinten hat, sodass er also angsterfüllt in diesem Vorhangschlitz bis zum Ende der ganzen Oper bleiben musste und auch nicht mehr herauskam¹⁵⁰. »

Le 18 juin 1957, Thomas Bernhard obtient son examen (« Reifeprüfung ») avec la mention « avec succès » (« mit Erfolg »). Il obtient en outre la qualification pour la mise en scène

¹⁴⁸ Rudolf Habringer, p. 36-37. Cf Hans Höller p. 52-53. Hans Höller reproduit les photographies de Thomas Bernhard dans le rôle du coryphée dans l'*Antigone* de Jean Anouilh, et dans le rôle du magicien dans le conte de Klaus Gmeiner. Cf Manfred Mittermayer, 2006, p. 34-35. On trouve également plusieurs photographies de Thomas Bernhard acteur dans l'ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt. Pierre Chabert, Barbara Hutt: *Thomas Bernhard*, Paris: Minerve, 2002

¹⁴⁹ Claus Peymann. Mündliches Statement zum Thema Thomas Bernhard auf der Bühne. Literarisches Kolloquium Linz 1984, p. 187. Voir également : Manfred Mittermayer, 2015, p. 112.

¹⁵⁰ Claus Peymann. „Mündliches Statement zum Thema Thomas Bernhard auf der Bühne“. *Literarisches Kolloquium Linz* 1984, p. 187-188. Voir Mittermayer 2015, p. 109-110.

(« Eignung zur Regieführung ») avec son collègue Klaus Gmeiner. Neuf candidats ont obtenu l'examen, et trois candidats ont obtenu la qualification pour la mise en scène¹⁵¹.

Thomas Bernhard a déclaré plus tard avoir écrit un mémoire sur Brecht et Artaud pour la partie théorique de cet examen. Il dit avoir choisi ce sujet car aucun des examinateurs ne savait qui était Artaud. Ce mémoire n'a jamais été retrouvé. Il semble que ce travail n'ait en réalité jamais existé et qu'il ait été inventé par Wieland Schmied, le lecteur de la maison d'édition Insel Verlag pour la sortie du premier roman de Thomas Bernhard *Frost*¹⁵².

En outre, Thomas Bernhard aurait écrit trois « Regiebücher », un premier sur *Léonce et Lena* de Büchner, un deuxième sur *La Cruche Cassée* de Kleist et un troisième sur *Herrenhaus* de Thomas Wolfe. Et en effet, en 2001, a été retrouvé chez un libraire de Salzbourg un manuscrit inédit de cinq cents pages avec le texte *Mannerhouse* (en allemand *Herrenhaus*) de Thomas Wolfe et des indications scéniques manuscrites et des croquis de scénographie. La pièce du XIX^e siècle est transposée par Thomas Bernhard au moment de la guerre de Corée et se termine par une explosion nucléaire¹⁵³.

Manfred Mittermayer souligne que ces années d'apprentissage seront triplement utiles pour Bernhard. En effet, chez Bernhard, le théâtre sera à la fois le modèle de l'existence humaine, un modèle pour la mise en scène de lui-même et cela lui servira bien évidemment dans sa carrière d'auteur dramatique. Pour Hans Höller, sa formation au Mozarteum lui donne une connaissance approfondie de la littérature dramatique contemporaine, aiguise sa sensibilité aux possibilités de l'espace scénique et le confronte également au travail de la voix et de la diction.¹⁵⁴

Après ses années au Mozarteum, Thomas Bernhard continue occasionnellement à faire l'acteur devant un public d'amis, comme en témoigne une photographie de 1960 qui montre Thomas Bernhard jouant le rôle d'un assassin dans l'appartement d'Anne-Marie Hammerstein-Siller à Vienne¹⁵⁵.

¹⁵¹ Rudolf Habringer, p. 38.

¹⁵² Cf Mittermayer, 2006 p. 37. Mittermayer 2015, p. 113.

¹⁵³ Rudolf Habringer, p. 38-39. Mittermayer 2006, p. 37. Mittermayer 2015, p. 113.

¹⁵⁴ Mittermayer 2006, p. 35, Höller p. 52.

¹⁵⁵ La même année, Anne-Marie Siller-Hammerstein signe les décors de la mise en scène de l'opéra de Thomas Bernhard *Les Têtes* au Tonhof à Maria-Saal.

Thomas Bernhard acteur¹⁵⁶



Thomas Bernhard jouant dans *Antigone* de Jean Anouilh



Thomas Bernhard (à droite) lors de la soirée *Wir üben Kleinkunst*



Thomas Bernhard jouant le magicien dans la pièce *Der verzauberte Wald* de Klaus Gmeiner



Thomas Bernhard jouant un assassin dans l'appartement d'Anne-Marie Hammerstein en 1960

¹⁵⁶ Sources : Hans Höller, *Thomas Bernhard*, p. 15 (Anne-Marie Hammerstein-Siller) et p. 52-53 (photoscope, Salzburg-Parsch). Et : Pierre Chabert, Barbara Hutt, *Thomas Bernhard*, p. 206 et 212-213-214. (Archiv der Stadt Salzburg / Fotonachlaß Anny Madner).

1.3. L'apprentissage de l'écriture dramatique : livrets d'opéra et premières courtes pièces

Après cet apprentissage comme critique de théâtre et comme élève acteur, Thomas Bernhard passe à l'écriture, sous la protection du compositeur Gerhard Lampersberg. Thomas Bernhard écrit pour lui des livrets d'opéra et le compositeur lui donnera également l'occasion de faire jouer ses productions devant un public choisi.

C'est en 1957, à sa sortie du Mozarteum, que Thomas Bernhard rencontre le compositeur Gerhard Lampersberg et sa femme, la chanteuse Maja Weis-Osborn. De 1957 à 1960, il séjourne régulièrement dans leur propriété, le *Tonhof* à Maria Saal en Carinthie. La propriété des Lampersberg est un lieu de rencontre important de l'avant-garde autrichienne de ces années. H.C. Artmann, Gerhard Fritsch, Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Christine Lavant, Gert Jonke et le jeune Turrini font partie des invités des Lampersberg¹⁵⁷. Hans Höller parle d'un « Groupe de Vienne » en costume styrien¹⁵⁸.

Thomas Bernhard a écrit deux livrets d'opéra pour le compositeur Gerhard Lampersberg. Bernhard a sans doute écrit *Roses du désert. Cinq mouvements pour ballet, voix et orchestre* (*Rosen der Einöde*) vers 1957-1958¹⁵⁹. Le 5 mars 1968, il écrit à Hedwig Stavianicek « Die Oper ist meinerseits fertig – auch die Choreographie ist schon gemacht (von Joana Thul)¹⁶⁰. » Cinq jours plus tard, il complète et évoque *Unter zwei Pflaumbäumchen* (Sous deux pruniers). *Unter zwei Pflaumenbäumchen* et *Der Kartenspieler* paraissent en 1958 dans la *Neue Rundschau*¹⁶¹. Le texte complet est publié chez Fischer en 1959. En 1959, le deuxième mouvement, *Desperato*, est mis en scène au Festival de Vienne (Wiener Festwochen)¹⁶². Thomas Bernhard écrit au sujet de cette représentation dans sa correspondance avec son éditeur Siegfried Unseld :

« Die letzten vierzehn Tage hat es eine kindische Abwechslung gegeben. In Wien wird eine vor 10 Jahren nach meinem Libretto entstandene Oper bei den Festwochen im Theater an der Wien aufgeführt. Ärger gab es und Rücksicht auf den Komponisten. Eine gute poetische Sache

¹⁵⁷ Kommentar zu *Dramen I*, p. 428-429.

¹⁵⁸ Il souligne également l'ingratitude de Thomas Bernhard envers ses protecteurs. Gerhard Lampersberg en étant l'exemple le plus spectaculaire. En 1958 il était « le seul et véritable ami » « rencontré au bon moment » selon la dédicace du recueil de poèmes *In hora mortis*, des années plus tard il le met plus bas que terre sous les traits d'Auersberger dans *Des arbres à abattre*.

Hans Höller, *Thomas Bernhard. Une vie*, p. 77

¹⁵⁹ Thomas Bernhard : *Roses du désert*, livret. In : *Thomas Bernhard*, Pierre Chabert, Barbara Hutt (dir.), Paris, Minerve, 2002. On aurait également pu traduire « Einöde » par « solitude ».

¹⁶⁰ Joana Thul a sans doute inspiré le personnage de Joana dans *Des arbres à abattre*.

¹⁶¹ *Die Rosen der Einöde. Zwei Szenen*, Neue Rundschau 1958, p. 314-334.

¹⁶² Il faudra attendre 1995 pour que l'opéra soit joué en entier. Voir : Kommentar zu *Dramen I*, p. 429-430.

vor die Säue geworfen. Ich fahre zur Premiere am 18. Juni nicht hin, weil ich keinen heißen Kopf brauche, usf. usf. »

Thomas Bernhard a en outre écrit pour Gerhard Lampersberg un opéra de chambre, *Les Têtes* (*Die Köpfe*). Cet opéra est créé le 22 juillet 1960 au Tonhof des Lampersberg à Maria Saal. Le metteur en scène n'est autre qu'Herbert Wochinz qui a fondé en 1958 le « Theater am Fleischmarkt » à Vienne. Pour l'ouverture du théâtre, la pièce de Jean Genet, *Les Bonnes*, a été jouée. La pièce a eu beaucoup d'influence sur l'œuvre dramatique de Thomas Bernhard. En particulier, elle a inspiré certains aspects de la première grande pièce de Thomas Bernhard, *Une fête pour Boris*. Thomas Bernhard fréquentait souvent ce théâtre, mais il dû fermer au bout de six mois, si bien que la représentation prévue des *Têtes* eut finalement lieu à Maria Saal. Le chef d'orchestre était Friedrich Cerha et le décor d'Annemarie Siller. Marie Therese Escribano et Maja Weis-Ostborn faisaient partie des chanteuses.¹⁶³

Dans le cadre de la création de l'opéra, trois petites pièces de Thomas Bernhard ont aussi été jouées : *L'inventée*, *Rosa* et *Printemps* (*Die Erfundene*, *Rosa* et *Frühling*). Bibiana Zeller jouait *L'inventée*. Elle jouera plus tard dans la mise en scène salzbourgeoise du *Faiseur de Théâtre* en 1985 et dans la production viennoise de *Place des Héros* en 1988. Elle jouera également dans la mise en scène d'*Élisabeth II* par Thomas Langhoff. Manfred Mittermayer et Jean-Marie Winkler soulignent que ces représentations bernhardiennes précoces contiennent déjà une dose de comique. Ainsi l'auteure Jeannie Ebner se souvient que Bibiana Zeller jouait son rôle de manière vraiment gâteuse et nasale (« echt vertrottelt und nasal »). La même remarque vaut pour les interprètes des *Têtes*, Maja Weis-Ostborn et Marie Therese Escribano¹⁶⁴. Herbert Gamper a souligné dès 1977 l'intérêt que représentent ces œuvres de jeunesse pour l'étude de l'œuvre plus tardive. Ainsi, *Printemps* contient l'idée centrale de *L'Ignorant et le Fou* avec la soprano coloratur qui lutte avec la mort, et le premier prélude d'*Une fête pour Boris* est inspiré de *L'inventée*¹⁶⁵.

Aux archives Thomas Bernhard à Gmunden, on trouve un recueil qui regroupe ces premières pièces, qui est intitulé d'abord *Vorspiele für das Theater am Fleischmarkt*, le volume est dédié à Herbert Wochinz, le directeur du Theater am Fleischmarkt, le volume est ensuite renommé par Bernhard *Übungsstücke für Schauspielschüler*. Il est daté de 1958. Dans une lettre du 20 juin 1965, Bernhard fait par à Unseld de son souhait de publier ce recueil (le recueil ne sera finalement pas publié) :

¹⁶³ Kommentar zu *Dramen I*, p. 434-435.

¹⁶⁴ Kommentar zu *Dramen I*, p. 437-438.

¹⁶⁵ Kommentar zu *Dramen I*, p. 439.

« Es ließe sich auch ein Band mit dem Titel *Übungsstücke für Schauspielschüler* machen; es handelt sich um Theaterszenen und –stücke, die für das Mozarteumseminar geschrieben waren¹⁶⁶. »

En 1970, l'année de la création d'*Une fête pour Boris*, paraît dans *Literatur und Kritik* le court texte dramatique *La Montagne. Spectacle pour marionnettes en tant qu'êtres humains ou êtres humains en tant que marionnettes*. On peut penser que ce texte a été écrit bien plus tôt, entre 1957 et 1959. Sur la publication, on trouve la mention « 1957 » et sur un tapuscrit conservé aux Archives Thomas Bernhard à Gmunden, on retrouve la mention « janvier-février 1959 ». Et le 18 février 1959, Thomas Bernhard écrit à Hedwig Stavianicek qu'il a la pièce dans sa valise et qu'elle est très réussie, peut-être sa meilleure œuvre dans cette direction. Ainsi, le texte serait contemporain des *Roses du désert* et de *Têtes*, auxquels il ressemble formellement¹⁶⁷.

Le contact avec la musique sérielle de Gerhard Lampersberg a beaucoup influencé le style dramatique de Thomas Bernhard. Cette première production dramatique, explique Hans Höller, « contribua [...] à la découverte par Bernhard de la “grammaire sérielle” si caractéristique de son style, et le poussa à s'attacher davantage au travail de la forme ». Cela se traduit, poursuit Hans Höller, « visuellement, par le découpage typographique des figures grammaticales et des schémas structurels »¹⁶⁸. Il faut cependant relativiser cette parenté entre les œuvres dramatiques de jeunesse de Thomas Bernhard et les grandes pièces de la maturité. Si les premières de Thomas Bernhard comme *Une fête pour Boris* et *L'Ignorant et le Fou* s'en approchent encore par certains aspects, cela est moins vrai des pièces suivantes.

Ces premières pièces n'ont guère fait l'objet d'une réception en France et ne sont toujours pas traduites en français pour la plupart. On trouve dans l'ouvrage collectif sur Thomas Bernhard de Barbara Hutt et Pierre Chabert une traduction de *Rosen der Einöde* sous le titre *Les Roses du désert*¹⁶⁹.

2. Les textes de Thomas Bernhard sur le théâtre

On ne trouve pas à proprement parler d'écrits théoriques de Thomas Bernhard sur le théâtre. Thomas Bernhard expose sa théorie sur le théâtre dans des textes de fiction, textes narratifs ou textes dramatiques. Le thème du théâtre est omniprésent dans l'œuvre narrative de Thomas Bernhard. Au-delà de cette thématique, certains textes courts mettent en évidence la manière dont Thomas Bernhard conçoit le théâtre et en particulier la question du rapport entre le texte

¹⁶⁶ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 22.

¹⁶⁷ Kommentar zu *Dramen I*, p. 446-447.

¹⁶⁸ Hans Höller, *Thomas Bernhard. Une vie*, p. 78-79.

¹⁶⁹ Thomas Bernhard, *Les Roses du désert*, In: Chabert, Hutt: *Thomas Bernhard*, p. 299-312. Traduit de l'allemand par Claudia Stephan.

dramatique et la représentation. Thomas Bernhard voit la représentation comme le prolongement du texte dramatique, le but étant de parvenir à une mise en scène modèle qui en soit la réalisation parfaite. Thomas Bernhard expose également ce rapport entre texte dramatique et représentation dans des textes dramatiques, en se mettant en scène aux côtés de son metteur en scène Claus Peymann dans les *Dramuscules*.

2.1. Le théâtre dans les textes narratifs

2.1.1. Le théâtre dans l'autobiographie et les romans

Dans son article sur « La théâtralité dans l'œuvre de Thomas Bernhard », Jean-Marie Winkler écrit :

« L'œuvre de Thomas Bernhard se caractérise par une variété de genres abordés : poèmes, romans, pièces de théâtre, récits autobiographiques. Elle présente néanmoins un aspect qui, créant des analogies entre les différents genres, place le théâtre, pourtant longtemps considéré comme secondaire, au tout premier plan. Ce trait commun qui tisse un réseau de correspondances à travers toute l'œuvre peut être qualifié de théâtralité. »¹⁷⁰

La référence théâtrale, poursuit Jean-Marie Winkler, est déjà présente dans le premier roman de Thomas Bernhard, *Gel*, avec le personnage du comédien, qui préfère se consacrer au théâtre plutôt que de faire des tours d'adresse. Et cette théâtralité est évoquée par le peintre Strauch pour parler de la nature, qui est comparée à une scène. De plus, le même roman affirme déjà l'impossibilité du tragique et la naissance du comique. Jean-Marie Winkler souligne que l'écriture elle-même est théâtralité : dans *Trois jours*, les mots sont présentés comme se détachant de l'obscurité, cette « scène obscure » de l'écriture est comme une scène de théâtre¹⁷¹. Chez Bernhard, la vie elle-même apparaît comme théâtrale. Pour Jean-Marie Winkler, on peut voir là l'influence du « theatrum mundi », l'héritage baroque réactualisé par Hofmannsthal au début du XXe siècle. Ainsi pour le prince de *Perturbation*, le monde est un « théâtre d'essai » (Probühne). Mais dans ce théâtre, il n'y a plus d'auteur ou de metteur en scène. L'absence de l'auteur signifie la mort de Dieu. De sorte que ce théâtre du monde n'a plus de sens, il est grotesque et absurde. Jean-Marie Winkler écrit ainsi : « Les limites du tragique et du comique s'effacent pour laisser la place à l'omniprésence d'un tragique qui prête à rire. »¹⁷²

Dans son autobiographie, dans le volume consacré à son enfance, *Un enfant* (Ein Kind), Thomas Bernhard écrit deux scènes emblématiques sur le théâtre, deux premières fois au

¹⁷⁰ Jean-Marie Winkler : « La théâtralité dans l'œuvre de Thomas Bernhard ». In : *Austriaca*, n° 28, *Aspects de la philosophie autrichienne*, p. 133-143, ici p. 133.

¹⁷¹ Thomas Bernhard : *Trois jours*. In : *Récits 1971-1982*. Préface de Jean-Marie Winkler ; traductions de l'allemand par Claude Porcell, Albert Kohn, Éliane Kaufholz... [et al.] Paris, Gallimard, 2007, 942 p.

¹⁷² Jean-Marie Winkler : « La théâtralité dans l'œuvre de Thomas Bernhard », p. 136.

théâtre¹⁷³. Sa première expérience avec le théâtre, c'est à l'église qu'il la fait, sa première visite au théâtre c'est sa première visite à la messe. Ce qu'il préfère, ce sont les messes noires, les messes des morts, dans lesquelles le noir est la couleur absolument dominante. Il compare ces messes à une tragédie qui donne des frissons et oppose ces tragédies aux dimanches normaux avec leur fin heureuse :

« Mein erster Theaterbesuch war mein erster Kirchenbesuch, in Seekirchen bin ich zum ersten Mal in eine Messe gegangen. [...] Am liebsten hatte ich die von mir so genannten Schwarzen Messen, die Leichenmessen, in welchen die absolut vorherrschende Farbe Schwarz war, hier hatte ich die schauererzeugende Tragödie zum Unterschied von dem normalen sonntägigen Schauspiel mit seinem versöhnlichem Ausgang¹⁷⁴. »

Ce que montre ce passage, c'est que le théâtre, c'est aussi l'existence et la mort. Le théâtre englobe l'existence toute entière et la tragédie, c'est la tragédie de l'existence. Ce qu'on remarque aussi, c'est que Thomas Bernhard lie le théâtre au catholicisme. Dans le roman *Extinction*, on retrouvera ces mêmes éléments, le catholicisme et la mort, avec l'enterrement de la famille Murnau. Le théâtre de Thomas Bernhard apparaît donc inspiré par le théâtre des funérailles. Et l'esthétisme des enterrements influence l'esthétisme de ses pièces.

Dans une deuxième scène qui figure aussi dans son autobiographie, Thomas Bernhard raconte la première fois qu'il a vu une vraie pièce, dans un vrai théâtre. Thomas Bernhard raconte ce dont il se souvient : un homme complètement nu attaché à un arbre et qui est fouetté. Et à la fin de la scène, toute la salle applaudit et le public crie son enthousiasme. Le narrateur ne se souvient pas du titre de la pièce. Il ne peut que remarquer que cette première fois au théâtre était une première fois effroyable. Il semble donc, par ces deux exemples, que ce qui a inspiré Thomas Bernhard, c'est un théâtre noir, un théâtre de la cruauté :

« In dieser Zeit sah ich im großen Saal des Gasthofes Zauner in Seekirchen zum erstenmal in meinem Leben ein richtiges Schauspiel. [...] Auf der Bühne war ein vollkommen nackter Mann an einen Baumstamm gefesselt und wurde ausgepeitscht. Als die Szene zu Ende war, klatschte der ganze Saal, und die Leute schrien vor Begeisterung. Ich weiß heute nicht mehr, um was für ein Theaterstück es sich handelte. Immerhin, meine allererste Szene auf einer Bühne war eine fürchterliche¹⁷⁵. »

Dans ce volume de son autobiographie, Thomas Bernhard raconte également sa première expérience comme acteur – il jouait un ange dans une pièce de Noël :

¹⁷³ Cf Thomas Bernhard, *Werke 15, Dramen I. Kommentar*, p. 427-428.

¹⁷⁴ Thomas Bernhard, *Ein Kind*. Salzburg, Residenz Verlag, 1998 (première édition 1982), p. 57.

¹⁷⁵ Thomas Bernhard, *Ein Kind*. Salzburg, Residenz Verlag, 1998, p. 66.

« Ein paar Wochen vor dem Verlassen des Erziehungsheimes studierten die Schwestern mit uns ein Weihnachtsspiel ein. Ich hatte einen Engel zu spielen, absolut eine Nebenrolle, man traute mir nicht das Geringste zu. Ich hatte zwei oder drei Sätze zu sagen, aber immerhin einen Auftritt für mich¹⁷⁶. »

Thomas Bernhard fait part de sa difficulté à apprendre un texte et de son admiration pour les acteurs qui en sont capables. On peut ainsi voir dans les longs monologues des pièces de Thomas Bernhard une sorte de vengeance de Thomas Bernhard :

« Mein Leben lang hatte ich die größten Schwierigkeiten mit dem Auswendiglernen, auch den kürzesten Text merkte ich mir nicht. Es ist mir noch heute unvorstellbar, wie es Schauspielern gelingt, einen langen Text einzustudieren, unter Umständen einen an die hundert Seiten langen. Es wird mir ein Rätsel bleiben. Jedenfalls hatte ich die größte Mühe, in zwei oder drei Wochen zwei Sätze zu lernen und zu behalten¹⁷⁷. »

En effet, Thomas Bernhard décrit cette première expérience sur scène comme une expérience traumatisante et un échec cuisant :

« Es kam zur Generalprobe, alles klappte. Als aber die Premiere da war und mein Auftritt nicht mehr zu verhindern gewesen war, bekam ich von der Schwester, der Schöpferin des geheimnisvollen Stücks, einen völlig unerwarteten Stoß in den Rücken, so dass ich in den Saal hinein stürzte. Ich hatte mich wohl auf den Beinen halten können, aber ich brachte kein Wort heraus. Fassungslos breitete ich zwar, wie vorgeschrieben, meine Arme also meine Flügel aus, aber der Text kam nicht. Da packte mich die Schöpferin des Schauspiels an ihrem eigenen rosaroten Unterrock, den sie mir als Engelskleid angezogen hatte, und zerrte mich von der Szene. Ich landete auf einer Bank auf dem Gang. Das Spiel ging weiter. Alles hatte geklappt, nur der Engel hatte versagt. Er saß draußen auf dem Gang und weinte, während im Saal der Vorhang fiel und der Applaus prasselte¹⁷⁸. »

Dans un autre article, Jean-Marie Winkler s'interroge entre le rapport entre cette idée de la théâtralité et les pièces de théâtre. Cette théâtralité et les pièces de théâtre ne se recoupent que partiellement :

« Die eigentliche Dramatik Bernhards knüpft nur teilweise an diese Idee der Theatralität an. Das dramatische Frühwerk weist eine tiefe Verbundenheit zur Gegenwart des Todes im Schauspiel auf¹⁷⁹. »

Ainsi, la pièce *Une fête pour Boris* se termine par la mort surprise de Boris et le rire de la Bonne Dame, tandis que la salle se vide peu à peu. *Le Président* se termine par l'exposition du

¹⁷⁶ Thomas Bernhard, *Ein Kind*, Salzburg, Residenz Verlag, 1998, p. 98

¹⁷⁷ Thomas Bernhard, *Ein Kind*, Salzburg, Residenz Verlag, 1998, p. 98

¹⁷⁸ Thomas Bernhard, *Ein Kind*, Salzburg, Residenz Verlag, 1998, p. 98

¹⁷⁹ Jean-Marie Winkler, „Theater und Weltbild bei Thomas Bernhard“. In : Alexander Honold und Markus Joch (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*, p. 199-206, ici p. 201.

cercueil. Et dans *Minetti*, les gens masqués assistent au suicide de l'acteur, qui est également sa dernière représentation. Pour Jean-Marie Winkler, les masques de *Minetti* évoquent le chœur de la tragédie antique et ces déguisements de carnaval ont sans aucun doute une dimension dionysienne. Mais dans un hôtel moderne, tout cela ne peut être que parodique.

« Das Theater Bernhard weist manchmal auf die heiligen Ursprünge der Schauspielkunst zurück – allerdings stets in parodistischer Form¹⁸⁰. »

La perte de sens du théâtre est le reflet de la perte du sens du monde. Le vide de l'existence se traduit dans le théâtre de Thomas Bernhard par l'absence d'action :

« Bis in die dramaturgischen Einzelheiten hinein führt das Bernhardsche Bühnenwerk den Leerlauf durch ein konsequentes Unmöglichmachen der Handlung exemplarisch vor¹⁸¹. »

Cette absence d'action, c'est bien évidemment l'attente, par exemple celle de *Minetti*. Mais même la fête comme dans *Une fête pour Boris* est davantage « divertissement » au sens pascalien qu'action. Les deux pièces débouchent sur la mort. Une autre variante de cette absence d'action, c'est la répétition sans fin, par exemple dans *La Force de l'habitude*.

2.1.2. Le théâtre dans la nouvelle « Est-ce une tragédie ? Est-ce une comédie ? »

Thomas Bernhard a écrit plusieurs textes sur le théâtre. On peut considérer que ces textes sont programmatiques et qu'ils exposent la conception que Thomas Bernhard a du théâtre. On compte d'abord le court récit d'une dizaine de pages « *Ist es eine Tragödie? Ist es eine Komödie?* »¹⁸². Le titre de ce texte de Thomas Bernhard est souvent cité, tant les concepts de genre théâtral sont problématiques chez Thomas Bernhard. Dans ce texte, il est question d'une étude sur le théâtre. Cette étude dont le titre est « Théâtre – Théâtre ? » est censée comprendre de cinq à sept chapitres ou paragraphes ; premier chapitre : les acteurs, deuxième chapitre : les acteurs dans les acteurs, troisième chapitre : les acteurs dans les acteurs des acteurs, etc. Quatrième chapitre : excès scéniques, etc. Dernier chapitre : Donc, qu'est-ce que le théâtre ? Ces titres de chapitre indiquent l'importance que Thomas Bernhard accorde dans le théâtre aux acteurs d'un côté et au théâtre de l'autre, avec une double, puis une triple mise en abîme du théâtre dans le théâtre, qui semble pouvoir se prolonger à l'infini. Le titre de l'étude ainsi que le titre du dernier chapitre montrent que la notion de théâtre est problématique pour Thomas Bernhard, au même titre que les concepts de tragédie et de comédie.

¹⁸⁰ Jean-Marie Winkler. „Theater und Weltbild bei Thomas Bernhard“, p. 201.

¹⁸¹ Jean-Marie Winkler. Theater und Weltbild bei Thomas Bernhard, p. 202.

¹⁸² Thomas Bernhard : Est-ce une tragédie ? Est-ce une comédie. In : Thomas Bernhard, *Amras et autres récits*. Paris Gallimard, 1987.

Le narrateur rencontre un autre personnage aux abords du Burgtheater, à l'heure de la représentation, les deux personnages parlent de théâtre, mais ils ne vont pas au théâtre. Le personnage rencontré dit détester le théâtre et haïr les acteurs. Et la comédie qui est jouée ce soir-là au Burgtheater contraste avec la tragédie de l'existence qui conclut la nouvelle.

2.1.3. Le théâtre dans les recueils *Évènements* et *L'Imitateur*

En plus de cette nouvelle sur le théâtre, on trouve dans les deux recueils de textes *Ereignisse* et *Der Stimmenimitator* plusieurs textes très courts d'environ une page sur le théâtre. Dans *Ereignisse*, le texte est intitulé « L'acteur »¹⁸³ (« Der Schauspieler »). L'acteur en question joue le rôle du méchant magicien dans une pièce féérique. Les enfants dans le public sont effrayés et ils se jettent sur la scène. Lorsque les autres acteurs accourent sur la scène, leur camarade de jeu est mort. Thomas Bernhard, qui fait sans doute aussi référence au rôle de magicien qu'il a joué quand il était au Mozarteum, montre le théâtre comme quelque chose d'effroyable, comme un théâtre de la cruauté, pour utiliser les mots d'Artaud. Si Thomas Bernhard n'a sans doute jamais écrit ce mémoire sur Artaud et Brecht, ce *name dropping* atteste du moins que Thomas Bernhard connaissait les écrits d'Artaud. Ce texte évoque à la fois la scène de théâtre décrite dans *Un enfant* que le rôle du magicien dans la pièce *Der verzauberte Wald* de Klaus Gmeiner joué par Thomas Bernhard dans le cadre de ses études au Mozarteum.

Dans le recueil *Der Stimmenimitator*, on trouve quatre courts textes qui traitent du théâtre. Le premier texte, qui a pour titre « Comédie »¹⁸⁴ (« Komödie ») est isolé au milieu d'autres textes qui portent sur d'autres sujets. Dans ce texte, il est question de quatre acteurs qui ont décidé de s'écrire eux-mêmes une comédie, car ils trouvaient les livraisons de l'écrivain de comédies toujours plus repoussantes et toujours plus ennuyeuses. Ils ont intitulé cette pièce « L'Auteur » (Der Autor). La pièce est représentée douze semaines après cette idée qu'ils ont eue, mais même avec cet auteur ils n'ont pas eu de succès. Ici l'auteur a plusieurs sens, après avoir été celui qui écrit des comédies, l'auteur ce sont maintenant les quatre comédiens qui écrivent eux-mêmes la pièce qui vont se jouer. Mais c'est aussi la pièce elle-même qui est intitulée ainsi. Ainsi ni les quatre acteurs ni la pièce n'ont de succès. Ce jeu de références, cette sorte de mise en abîme, est caractéristique du théâtre de Thomas Bernhard. Cette pratique de ces comédiens imaginaires évoque la pratique de Thomas Bernhard de donner à une

¹⁸³ Thomas Bernhard, *Évènements*, L'Arche, 1988, p. 16. Traduit par Jeanne Etoré et Bernard Lortholary. Thomas Bernhard, *Ereignisse*. In : *Werke 14 : Erzählungen, Kurzprosa*, p. 202.

¹⁸⁴ Thomas Bernhard, *L'Imitateur*, p. 57. Traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery. Thomas Bernhard, *Der Stimmenimitator*. In : *Werke 14 : Erzählungen, Kurzprosa*, p. 271.

pièce le nom de l'acteur ou des acteurs qui doivent la jouer (*Minetti* ou *Ritter*, *Dene*, *Voss*). Les trois textes suivants figurent à la suite dans le recueil.

Le premier de ces trois textes a pour titre « Impossible »¹⁸⁵ (« Unmöglich »). Il est question d'un écrivain de théâtre dont les pièces sont jouées sur toutes les grandes scènes. Cet écrivain ne va à aucune des représentations de ses pièces. Le théâtre de Düsseldorf passait pour une des meilleures scènes, l'auteur va y voir une de ses pièces, il ne va pas à la première, mais à la troisième ou quatrième représentation. À la suite de la représentation à laquelle il a assisté, il porte plainte devant le tribunal, ce qui l'amène à l'asile de fous, car il a demandé à ce qu'on lui rende sa pièce, mais aussi à ce que les spectateurs, au nombre de cinq mille, lui rendent ce qu'ils avaient vu, ce qui est bien sûr impossible. Ce texte indique beaucoup de choses du rapport au théâtre de Thomas Bernhard. Thomas Bernhard a le souci de la mise en scène de ses pièces. Il veut voir la meilleure mise en scène possible. Il veut que ses pièces soient jouées sur les grandes scènes, sur les meilleures scènes. Cette idée de ne pas aller à la première, mais à une des représentations suivantes est aussi une idée de Bernhard, quelque chose qu'il pratiquait. Il s'agit d'un côté de laisser la liberté aux acteurs, d'un autre côté de voir un spectacle déjà un peu rodé. Le texte fait ensuite référence aux scandales suscités par les pièces de Thomas Bernhard et à la manière dont ces scandales sont mis en scène.

Dans le deuxième texte, qui a pour titre « Sentiment »¹⁸⁶ (« Empfindung »), il est question d'un autre auteur de théâtre. Cet auteur de théâtre est cité devant le tribunal par un spectateur qui s'est senti attaqué. L'auteur de théâtre a déclaré que le théâtre de Bochum était un asile de fous, que les acteurs sont des fous et que le public n'avait aucune idée de ce qu'il se passait sur scène. Cet auteur a toujours eu du succès en donnant ses tragédies pour des comédies et ses comédies pour des tragédies, et une fois où il a intitulé sa tragédie : « tragédie », cela a été un grand échec. L'auteur de théâtre a été relaxé, car le président du tribunal hait le théâtre, chose que l'auteur peut comprendre, car c'est aussi son sentiment. On retrouve ici la question du genre, de la tragédie et de la comédie. On retrouve aussi le scandale et le procès au tribunal. Ce qui est nouveau c'est l'association du théâtre à un asile de fous, les acteurs sont assimilés à des fous. On retrouve aussi la haine paradoxale du théâtre. Cette haine du théâtre rappelle la haine du théâtre proférée par le personnage du récit « Ist es eine Komödie? Ist es eine Komödie? ».

¹⁸⁵ Thomas Bernhard, *L'Imitateur*, p. 111-112. *Werke 14 : Erzählungen, Kurzprosa*, p. 308.

¹⁸⁶ Thomas Bernhard, *L'Imitateur*, p. 113-114. *Werke 14 : Erzählungen, Kurzprosa*, p. 309.

Le troisième texte a pour titre « Un auteur capricieux »¹⁸⁷ (« Ein eigenwilliger Autor »). Il est à nouveau question d'un auteur. Cet auteur a écrit une seule pièce, pour le meilleur théâtre du monde, le meilleur metteur en scène du monde, les meilleurs acteurs du monde. Lors de la représentation de sa pièce, l'auteur s'est posté à la galerie, à une place où le public ne peut pas le voir, avec un fusil-mitrailleur. Et il abat d'un tir mortel chaque spectateur qui rit au mauvais moment. À la fin de la représentation, il n'y a plus que des spectateurs morts, mais les acteurs et le directeur ne se sont pas laissé distraire. Ce texte montre à nouveau le souci qu'a Bernhard de la mise en scène de ses textes, de la meilleure mise en scène possible. Et cette meilleure mise en scène possible passe par le meilleur théâtre, le meilleur metteur en scène et les meilleurs acteurs. Et effectivement dans sa carrière d'auteur dramatique, Thomas Bernhard s'efforcera de contrôler ces trois éléments. La pièce unique et la représentation forcément unique (les spectateurs, morts, ne reviendront pas, et d'autres spectateurs potentiels risquent fort d'être effrayés), constituent pour Thomas Bernhard une sorte d'idéal, son idéal, c'est une mise en scène parfaite, une représentation parfaite qui fasse référence. Le fait de tuer les spectateurs, c'est peut-être aussi l'expression de ce théâtre de la cruauté. D'un autre côté, il s'agit par-là d'obtenir un contrôle absolu sur la représentation de la pièce, l'auteur contrôle non seulement le choix du théâtre, des acteurs et du metteur en scène, mais aussi jusqu'aux spectateurs et leurs réactions.

2.2. Les dramuscules : des Impromptus à la manière de Thomas Bernhard

Thomas Bernhard a écrit, en plus de ses dix-huit grandes pièces, dix dramuscules. Parmi ces dix dramuscules, sept traitent plutôt de politique et en particulier de la résurgence du nazisme. Les trois autres ont pour thème le théâtre. Ces trois dramuscules sont parus de manière posthume chez Suhrkamp en 1990 sous le titre *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*. Il s'agit de courts drames de circonstance, écrits en 1986 et 1987 et d'abord parus séparément. En 1984, il est clair que Claus Peymann va succéder à Achim Benning à la direction du Burgtheater au début de la saison 1986-1987. Cela signifie pour Claus Peymann le sommet de sa carrière, mais il concède « Bochum ist für uns eine wichtige und entscheidende Zeit gewesen und wird es noch sein. Das alles aufzugeben, tut weh und ist zum Heulen. »¹⁸⁸. Thomas Bernhard également se montre réservé. Dans le roman *Des arbres à abattre*, paru en 1984, on trouve une allusion à cette nomination de Claus Peymann au Burgtheater :

¹⁸⁷ Thomas Bernhard, *L'Imitateur*, p. 115. *Werke 14 : Erzählungen, Kurzprosa*, p. 310.

¹⁸⁸ « Bochum a été et restera pour nous une période importante et décisive. Abandonner tout cela, c'est douloureux à en pleurer ». Claus Peymann dans un article des *Ruhr-Nachrichten* du 13 avril 1985, cité d'après *Das Bochumer Ensemble. Ein deutsches Stadttheater 1979-1986*, p. 608.

« [Wien ist eine] *Kunstmühle*, [die] Burgtheaterdirektorengeschichte ist eine mehr als skandalöse, [der] neue Mann kann tun, was er will, er ist, in dem er seinen Vertrag unterschrieben hat, ein *toter Mann* »¹⁸⁹.

On peut comparer ces trois dramuscules à des impromptus, selon le modèle de *L'Impromptu de Versailles* de Molière. Le genre de l'impromptu fait résurgence au XXe siècle avec *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux, *L'Impromptu de l'Alma* d'Ionesco et *L'Impromptu du Palais-Royal* de Cocteau. En effet, les dramuscules de Thomas Bernhard mettent en scène le metteur en scène, l'auteur et le dramaturge, ils mettent en abyme la création et instaurent un théâtre dans le théâtre¹⁹⁰. Il faut noter par ailleurs que Thomas Bernhard met en scène des auteurs dramatiques dans d'autres pièces : l'écrivain dans *La Société de chasse* et l'auteur dramatique dans *Au but*. Dans les trois dramuscules, il y a un jeu entre la fiction et la réalité, entre les personnages et les personnes réelles. Les personnages portent les noms de personnes réelles : Claus Peymann, Thomas Bernhard et Hermann Beil. En plus des pièces dédiées à des acteurs comme *Minetti* et *Ritter*, *Dene*, *Voss*, Thomas Bernhard dédie donc trois dramuscules à son metteur en scène Claus Peymann¹⁹¹.

2.2.1. Claus Peymann quitte Bochum et va à Vienne comme directeur du Burgtheater

Le premier de ces dramuscules, *Claus Peymann verlässt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien*¹⁹², a été écrit pour le livre sur les sept ans de direction de Claus Peymann à Bochum, paru en mai 1986¹⁹³. Le texte est publié peu après dans le *Zeit*¹⁹⁴. Et cette courte pièce a été jouée le 8 juin 1956 pour fêter le départ de Claus Peymann de Bochum. Martin Schwab jouait le rôle de Claus Peymann, et Kirsten Dene jouait le rôle de sa secrétaire, Mlle Schneider¹⁹⁵.

La première scène représente le départ de Claus Peymann. Le personnage fait ses valises avec l'aide de sa secrétaire. Mais en plus des chaussettes, des chemises, des pantalons et de la veste blanche de Claus Peymann, c'est tout le théâtre de Bochum qui doit rentrer dans les valises et

¹⁸⁹ Thomas Bernhard, *Holzfällen*, Werke 7, p. 174.

¹⁹⁰ Patrice Pavis, article « Impromptu ». In : Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*. Dunod, 1996, p. 170.

¹⁹¹ Ces trois dramuscules sont parus rassemblés dans un volume chez Suhrkamp:

Thomas Bernhard, *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Drei Dramolette*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, 79 p.

¹⁹² Thomas Bernhard : « Claus Peymann quitte Bochum et va à Vienne comme directeur du Burgtheater ». In : Thomas Bernhard : *Dramuscules*. 1991, L'Arche, p. 133-151.

¹⁹³ Thomas Bernhard: *Claus Peymann verlässt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien*. In: *Das Bochumer Ensemble. Ein deutsches Stadttheater*. 1979-1986. Herausgegeben von Hermann Beil, Uwe Jens Jensen, Claus Peymann und Vera Sturm, Königstein 1986.

¹⁹⁴ Thomas Bernhard, *Claus Peymann verlässt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien*, in: *Die Zeit*, 9 mai 1986.

¹⁹⁵ Kommentar zu Claus Peymann... in : Thomas Bernhard, *Dramen VI*, p. 354.

tout ce qui tourne autour du théâtre : les applaudissements, les dramaturges, les acteurs, les critiques et, naturellement, les pièces. Il y a bien évidemment un effet comique, grotesque qui surgit du fait du mélange entre les vêtements et le théâtre, ainsi les dramaturges vont dans la valise à chaussettes, et les acteurs dans la valise à pantalons. D'un autre côté, le personnage de Claus Peymann voudrait ne rien emporter. Tout un jeu théâtral se crée : les valises sont faites et défaites, les acteurs et les dramaturges sont emballés dans la valise puis en sont sortis. Thomas Bernhard lui-même apparaît dans deux allusions. D'abord, le personnage veut jeter toutes les pièces et à la question de sa secrétaire de savoir si la nouvelle pièce de Bernhard doit être jetée à la poubelle, Claus Peymann répond : naturellement. Claus Peymann veut recommencer à zéro à Vienne. Et ensuite, quand sa secrétaire lui demande s'il compte commencer avec Bernhard, le metteur en scène lui répond : certainement pas. Ce va-et-vient finit par désorienter Claus Peymann qui demande conseil à sa secrétaire. Elle lui suggère de ne rien emporter du tout et d'arriver nu à Vienne. Claus Peymann trouve l'idée séduisante, mais pas réaliste. Finalement il emporte tout. Il insiste surtout sur les critiques et sur les applaudissements. Mais pour finir, ce qu'il veut surtout emporter dans sa valise, c'est un couteau, pour, dit-il, égorger ces porcs autrichiens :

« also packen Sie alles ein / was ich Ihnen gesagt habe / Vor allem ein paar von den deutschen Kritikern / die mir immer gut gesinnt sind / und den ungeheuerlichen Applaus / den ich Bochum immer gehabt habe / und vor allem ein erstklassiges Solinger Messer / zum Abstechen dieser österreichischen Schweine¹⁹⁶ ».

Au-delà de la dimension comique de cette saynète, ce dramuscule dit quelque chose sur la manière dont le vrai Claus Peymann travaille en tant que metteur en scène et directeur de théâtre, en particulier avec les pièces de Thomas Bernhard. On a effectivement une équipe d'acteurs et de dramaturges, qui va suivre Claus Peymann de Stuttgart à Bochum, puis de Bochum à Vienne. C'est le cas par exemple du dramaturge Hermann Beil, et des acteurs Kirsten Dene et Gert Voss. C'est également le cas des pièces qui dans la réalité voyagent aussi. Ainsi, Claus Peymann commencera sa saison avec deux pièces de Thomas Bernhard, *Le Faiseur de théâtre* et *Ritter, Dene, Voss*, créées au Festival de Salzbourg au moment où Claus Peymann était directeur du théâtre de Bochum. La pièce *Le Faiseur de théâtre* en particulier, a été jouée à Bochum lors de la saison 1985-1986 et à Vienne lors de la saison 1986-1987. Thomas

¹⁹⁶ Thomas Bernhard, *Claus Peymann verlässt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien*, in: *Dramen* VI. p. 68.

« alors emballez tout / ce que je vous ai dit / Surtout quelques-uns des critiques allemands / qui me sont toujours favorable / et les monstrueux applaudissements / que j'ai toujours eu à Bochum / et surtout un couteau de Solingen de tout premier choix / pour égorger ces porcs d'Autrichiens ». Thomas Bernhard, *Dramuscules*, p. 142.

Bernhard, en tant qu'auteur dramatique, profite de cette équipe soudée autour de Claus Peymann, et on peut penser que cela a influé sur sa manière d'écrire.

Dans la deuxième scène, Claus Peymann est arrivé à Vienne, et sa secrétaire défait ses valises. La secrétaire constate que quelques acteurs sont morts étouffés et que deux dramaturges ont moisi. Elle constate aussi qu'un dramaturge a la tête à moitié congelée et que les acteurs sont tous desséchés. Les acteurs ont été endommagés par le voyage, ils ont vieilli de plus de dix ans. Le déménagement leur a fait du mal. Claus Peymann ne semble pas s'en inquiéter outre mesure. Pour lui c'est normal, le théâtre est un processus mortel et rien ne vieillit plus vite que les dramaturges et les acteurs. Tout cela est prévisible et naturel. Il dit à Mlle Schneider de faire décongeler le dramaturge dehors, mais plus tard, et il se montre confiant dans sa capacité à remettre sur pied les acteurs. Le dramaturge finit par mourir, pourtant cela n'inquiète pas plus que cela Claus Peymann :

« Schneider: Ein paar Schauspieler sind inzwischen erstickt / zwei Dramaturgen sind inzwischen verschimmelt / Peymann: Das kann man nicht ändern / Das Theater ist eben ein tödlicher Prozess Fräulein Schneider¹⁹⁷ ».

Mais les acteurs locaux, ceux du Burgtheater, ne semblent pas non plus être dans un très bon état. Ce sont des momies desséchées, des moutons qui ne savent que bêler. Claus Peymann veut leur redonner vie, en refaire des êtres humains afin d'en faire des acteurs. Pour les faire sortir de leur léthargie, Peymann a une méthode originale et radicale : il les envoie d'abord au café Landtmann, qui se situe à côté du Burgtheater, prendre un café (un « Einspänner »¹⁹⁸). Et ensuite ils recevront tous une décharge électrique dans le derrière. Et il demande à Mlle Schneider d'envoyer vingt des quarante acteurs du Burgtheater au foyer des artistes absurdes et inutiles.

« Aus allen diesen vertrockneten Mumien / werden wir wieder Schauspieler machen / zuerst Menschen / dann Schauspieler / das verspreche ich Ihnen Fräulein Schneider / Schicken Sie sie ins Landtmanncafé / auf einen Einspänner¹⁹⁹ ».

¹⁹⁷ Thomas Bernhard, *Claus Peymann verlässt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien*, in: *Dramen* VI. p. 69. « SCHNEIDER : Quelques acteurs se sont étouffés entre-temps / entre-temps deux acteurs ont moisi / PEYMANN: On n'y peut rien / le théâtre est précisément un processus mortel mademoiselle Schneider » Thomas Bernhard, *Dramuscles*, p. 144.

¹⁹⁸ Le « Einspänner », spécialité viennoise, est un café recouvert d'une couche de crème chantilly (Schlagobers). Les connaisseurs ne mélangent pas le café et le boivent à travers la couche de crème. Le nom du café vient d'un véhicule avec un cheval (Einspänner) : le cocher tenait les rênes dans une main, et le café dans l'autre, sous la couche de crème le café ne refroidissait pas, et pouvait être bu pendant la pause.

¹⁹⁹ Thomas Bernhard, *Claus Peymann verlässt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien*, in: *Dramen* VI. p. 70. « De toutes ces momies desséchées / nous ferons à nouveau des acteurs / d'abord des êtres humains / puis des acteurs / je vous le promets mademoiselle Schneider / Envoyez-les au Café Landtmann / prendre un crème » *Dramuscles*, p. 145.

Peymann s'inquiète néanmoins de l'accueil qu'il va recevoir à Vienne. À deux reprises, au début et à la fin de la scène, il exprime son souhait de retourner à Bochum. Au début de la scène, il dit qu'il préférerait ne pas défaire ses bagages et rentrer tout de suite à Bochum. À la fin de la scène, il dit même qu'il préférerait ramper à quatre pattes pour revenir à Bochum. Il dépeint Vienne comme une ville qui est une machine d'intrigues et de diffamation. Il a l'impression d'entendre qu'on scie la branche sur laquelle il est assis. D'un autre côté, il s'emploie à scier lui-même cette branche en rudoyant (am Arsch lecken) non seulement les acteurs, mais aussi le ministre, la presse et le public :

« und sagen Sie dem Minister / dass er mich am Arsch lecken kann / und sagen Sie der Presse / dass sie mich am Arsch lecken kann / und sagen Sie dem Publikum / dass es mich im Grunde am Arsch lecken kann²⁰⁰ ».

Avant de se raviser et de demander à sa secrétaire de dire au contraire au ministre qu'il l'attend avec enthousiasme, à la presse qu'elle est la bienvenue, au public qu'il l'aime, aux dramaturges qu'il a besoin d'eux comme d'un morceau de pain, aux acteurs qu'ils sont tout pour lui. Peymann décrit l'Autriche comme étant épouvantable, Vienne comme étant un enfer, et son contrat au Burgtheater est une condamnation à mort. Mais tandis que Mademoiselle Schneider se montre effrayée, le directeur du Burgtheater est au contraire impatient de savoir comment cela va continuer.

Lorsque le dramuscule a été créé en 1986, la courte pièce a été comprise comme un geste d'adieu à Bochum et, rapporte Peter Iden, le public a sifflé à chaque fois que « Vienne » était prononcé²⁰¹. On peut également penser qu'ici Thomas Bernhard anticipe (ou est déjà au courant) des conflits entre Claus Peymann et le Burgtheater, entre les acteurs qu'il emmène avec lui et les acteurs du Burgtheater. Claus Peymann emmène avec lui ses acteurs et ses dramaturges, de Stuttgart à Bochum et de Bochum à Vienne. Dans le cadre des structures du théâtre germanophone, où les théâtres disposent d'une troupe permanente, cela ne va pas sans difficulté. Engager de nouveaux acteurs suppose d'en licencier d'autre. Le problème se pose particulièrement dans le cadre du Burgtheater, qui dispose d'une troupe importante.

²⁰⁰ Thomas Bernhard, *Claus Peymann verlässt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien*, in: *Dramen VI*, p. 74. « Et dites au ministre / qu'il aille se faire foutre / et dites à la presse / qu'elle aille se faire foutre / et dites au public / qu'au fond il peut aller se faire foutre » *Dramuscules*, p. 149.

²⁰¹ « Wien. Immer, wenn der Name fiel, wurde in Bochum gebuht. » Peter Iden. « Der Abschied der Lieblinge ». In : *Frankfurter Rundschau*, 10.6.1986.

2.2.2. Claus Peymann s'achète un pantalon et va manger avec moi

Le deuxième dramuscule, *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*, est écrit et publié peu après dans le cahier 1986 de la revue *Theater heute*²⁰². La pièce n'a pas été jouée du vivant de Thomas Bernhard. Le dramuscule met en scène le personnage de Claus Peymann et le personnage de Thomas Bernhard à Vienne. Claus Peymann a essayé six pantalons et a acheté le deuxième essayé. Claus Peymann compare la répétition d'une pièce à l'essayage d'un pantalon. En allemand, les deux termes sont proches, « probieren » veut dire essayer, « proben » répéter. C'est sans doute pour cette raison que dans le premier dramuscule, les acteurs étaient rangés dans la valise à pantalons. Le pantalon est comparé à *Richard III* de Shakespeare. Ou encore au *Conte d'hiver*, à *Leonce et Lena*. Répéter Shakespeare, c'est comme essayer un pantalon. Peymann cite ensuite Kleist et Schiller. Il poursuit la métaphore en qualifiant l'achat d'un pantalon à une tragédie. Et Bernhard souligne que la représentation d'*Iphigénie* a correspondu au changement de style vestimentaire de Peymann, alors qu'il s'habillait en haillons, portait des blue-jeans déchirés, maintenant il s'habille très élégamment. On voit ici que la comparaison entre le théâtre et les vêtements amorcée dans le premier dramuscule se poursuit :

« Das Hosenprobieren erschöpft uns natürlich / das Shakespeareprobieren erschöpft uns genauso / wenn wir Hosen probieren erschöpft das genauso / wie wenn wir Kleist probieren oder Shakespeare²⁰³ ».

Cette comparaison amène une discussion sur le théâtre. Bernhard trouve l'expression « pièce scénique » effroyable, déjà le mot « scène », et même le mot « pièce » et à plus forte raison l'expression « pièce scénique ». Il déteste même les mots « théâtre » et « acteurs ». Il va plus loin : il hait tout ce qui se rapporte au théâtre, il hait la scène, les acteurs sur la scène, il hait le monde du théâtre. Thomas Bernhard s'oppose à Claus Peymann. Claus Peymann est un homme de théâtre et Bernhard non. Claus Peymann aime le théâtre de tout son cœur, il est fou de théâtre, il aime les acteurs, le public, la scène. Thomas Bernhard hait le théâtre, il déteste le théâtre, le théâtre n'est pas son monde. Il hait les acteurs, le public la scène. Malgré tout, le théâtre l'attire. Claus Peymann est à la merci du théâtre par amour, Thomas Bernhard est à sa merci par haine :

²⁰² Thomas Bernhard: *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*. In: *Spielen Sie der Welt ein Loch in den Bauch? Theater 1986*. Jahrbuch der Zeitschrift *Theater heute*, Zürich 1986. *Claus Peymann s'achète un pantalon et va manger avec moi*. In : *Dramuscules*, p. 153-178

²⁰³ Thomas Bernhard, *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*. *Dramen VI*, p. 79. « L'essayage de pantalon naturellement nous épuise / les répétitions de Shakespeare nous épuisent tout autant / quand nous essayons des pantalons ça nous épuise tout autant / que quand nous répétons Kleist ou Shakespeare » (*Dramuscules*, p. 156).

« Ich hasse das Theater / und alles das mit dem Theater zusammenhängt / und bin ihm ausgeliefert / Sie sind ihm ausgeliefert aus Liebe / ich bin ihm ausgeliefert aus Hass²⁰⁴ ».

La comparaison entre le théâtre et le pantalon se poursuit ensuite. Claus Peymann a sur lui le pantalon qu'il s'est acheté et porte son vieux pantalon sous le bras. Thomas Bernhard lui propose de le débarrasser. Claus Peymann se montre offusqué. En effet, il peut bien porter son vieux pantalon, car en tant que directeur du Burgtheater c'est tout le Burgtheater qu'il doit quotidiennement porter. Ce Burgtheater qui déborde d'acteurs et de dramaturges, il doit dès l'aube le soulever et l'élever dans les hauteurs. En tant que directeur du Burgtheater, il doit élever le théâtre de plus en plus haut, toujours plus haut que les directeurs des autres théâtres. Chaque jour, il soulève le Burgtheater plus haut qu'aucun autre directeur de théâtre. À côté, les autres théâtres d'Allemagne, de Suisse et même d'Europe sont ridicules :

« Diese lächerlichen Bühnen Bernhard / diese lächerlichen Bühnen in Deutschland und in der Schweiz / überhaupt diese lächerlichen europäischen Bühnen / ich hebe das Burgtheater jeden Tag so hoch / wie kein anderer Theaterdirektor seine Bühne in die Höhe hebt²⁰⁵ ».

Mais la comédie la plus géniale, déclare Peymann, c'est l'Autriche. Thomas Bernhard confirme en ajoutant que les Autrichiens pensent que leur patrie est une tragédie, mais que c'est une comédie. Peymann poursuit : pour lui, l'Autriche est une comédie de Shakespeare. Une comédie que l'on n'a pas besoin de mettre en scène : les interprètes sont déjà là, le décor est déjà là, la musique est déjà là. Cette comédie, personne n'aurait pu l'écrire, pas même Bernhard, et personne n'aurait pu la mettre en scène, pas même Claus Peymann. L'Autriche est la comédie populaire totale, la comédie mondiale totale. Et à côté de cette comédie, Bernhard est un nain de l'écriture, Peymann un nain de la mise en scène et Hermann un nain de l'architecture de scène. Les gens pensent que le meilleur théâtre du monde, c'est là où Peymann travaille, et Peymann travaille au Burgtheater, mais le meilleur théâtre du monde, c'est l'Autriche :

« Ein Dichterzwerg sind Sie Bernhard / ein Regiezwerg bin ich / ein Bühnenarchitekturzwerg ist Herrmann / gegen dieses Österreich / Wenn mich jemand fragt / wo denn das beste Theater der Welt sei / so antworte ich immer Österreich / ich sage Österreich / worauf die Leute immer

²⁰⁴ Thomas Bernhard, *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Dramen VI*, p. 84.

« Je hais le théâtre / et tout ce qui se rapporte au théâtre / et je lui suis livré / Vous lui êtes livré par amour / je lui suis livré par haine » (*Dramuscles*, p. 162).

²⁰⁵ Thomas Bernhard, *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Dramen VI*, p. 87. « Ces scènes ridicules Bernhard / ces scènes ridicules d'Allemagne et de Suisse / et en général toutes ces scènes ridicules d'Europe / je hisse chaque jour le Burgtheater à une hauteur / où aucun autre directeur de théâtre de hisse sa scène » (*Dramuscles*, p. 165).

fragen wo in Österreich / und ich antworte nicht in Österreich Österreich / Österreich selbst ist es²⁰⁶ ».

Peymann continue sa longue tirade en évoquant sa collaboration avec Bernhard et se compare à lui. Comme Thomas Bernhard, il a toute sa vie mené les gens par le bout du nez. Et en tant que directeur du Burgtheater, il a l'obligation de mener les gens par le bout du nez. Peymann souhaite que Bernhard écrive une pièce qui mène tout le monde par le bout du nez. Une comédie qui détruise tout, du vrai théâtre pour le Burgtheater. Bernhard doit mettre sur scène toute sa brutalité, tout son dégoût du monde. Cette pièce doit mettre en morceaux le Burgtheater, elle doit le faire exploser, que toute la ville de Vienne en tremble. Cette tirade que l'auteur Thomas Bernhard met dans la bouche du personnage Claus Peymann annonce le scandale d'Heldenplatz, en même temps qu'elle met en évidence la collaboration entre Claus Peymann et Thomas Bernhard dans la mise en scène de scandales :

« Schreiben Sie so ein Stück Welttheater / dass es das Burgtheater zerreit / so einen richtigen grandiosen Weltscherz Bernhard / dass das Burgtheater explodiert / dass die ganze Stadt Wien erzittert²⁰⁷ ».

Pour finir, les deux personnages, Peymann et Bernhard, arrivent dans le restaurant où ils vont manger. L'image du théâtre continue : le restaurant s'appelle « La Flûte enchantée »²⁰⁸. Mais cet endroit est tout sauf enchanté. Thomas Bernhard présente à Peymann tous les clients comme des nazis, d'anciens nazis ou des idiots. Tous les personnages importants de l'Etat et de la société autrichienne se retrouvent là, le nouveau président, le chancelier, le vice-chancelier, les ministres (le ministre de l'Agriculture, celui de la Défense, le ministre des Affaires étrangères, le ministre de la Culture), le président de la cour des comptes, et les rédacteurs en chef des deux plus grands journaux de Vienne. Claus Peymann se montre néanmoins enthousiaste. Il trouve la ville et le pays géniaux, il trouve l'Autriche géniale :

« Peymann: Und die dort / Ich: Das sind lauter Nazis / Peymann: Und die andern / Ich: Das sind lauter Dummköpfe und Nazis²⁰⁹ ».

²⁰⁶ Thomas Bernhard, *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Dramen VI*, p. 89. « Vous êtes un nain de l'écriture Bernhard / moi je suis un nain de la mise en scène / Herrmann est un nain de l'architecture scénique / en face de cette Autriche / Quand on me demande / Où est le meilleur théâtre du monde / je réponds toujours « l'Autriche » / je dis « l'Autriche » / Sur quoi les gens demandent toujours « où en Autriche » et je réponds « pas en Autriche l'Autriche c'est l'Autriche elle-même » (*Dramuscles*, p. 169).

²⁰⁷ Thomas Bernhard, *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Dramen VI*, p. 91. « Écrivez-bous une pièce de ce théâtre universel / qui mette en pièce le Burgtheater / une vraie farce universelle grandiose Bernhard / qui fasse exploser le Burgtheater / à faire trembler toute la ville de Vienne » (*Dramuscles*, p. 172).

²⁰⁸ On peut penser qu'il s'agit là d'une référence à la pièce *L'Ignorant et le fou* et au restaurant *Zu den drei Husaren*. La pièce est construite comme un contrepoint à la *Flûte enchantée*, et le deuxième acte se passe dans ce restaurant.

²⁰⁹ Thomas Bernhard, *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Dramen VI*, p. 95. « PEYMANN : Et ceux-là là-bas / MOI : Rien que des nazis / PEYMANN : Et les autres / MOI : Rien que des imbéciles et des nazis » (*Dramuscles*, p. 177).

Martin Huber et Bernhard Judex présentent la courte pièce comme « un commentaire ironique sur les difficultés que rencontre le directeur du Burgtheater pour s'acclimater en Autriche, ainsi que sur les relations austro-allemandes en général »²¹⁰. La fin du dramuscule semble montrer que Claus Peymann s'est bien acclimaté. Il commande un menu typiquement autrichien :

« Mal Rindsuppe mit Leberknödel / dann Tafelspitz mit Semmelkren / und dann noch ne Mehlspeise / nehm wa doch Millirahmstrudel mit Tunke²¹¹ ».

On peut y voir également des allusions qui anticipent le scandale autour de la pièce *Place des Héros* : l'Autriche comme comédie, la demande de Claus Peymann à Thomas Bernhard d'écrire une pièce qui fasse exploser le Burgtheater et trembler la ville de Vienne, et l'élection de Kurt Waldheim (Das ist der neuerwählte Bundespräsident / ein alter Nazi). La mention de ce président nouvellement élu qui est un ancien nazi est sans aucun doute une allusion à Kurt Waldheim, qui a été élu en 1986, et dont le passé dans le nazisme est débattu. L'élection de Kurt Waldheim crée un contexte propice au scandale Heldenplatz, dans la mesure où elle suscite un débat sur le rôle de l'Autriche entre 1938 et 1945, et elle polarise la société autrichienne. Claus Peymann, en se comportant comme le personnage de Claus Peymann dans la pièce de Thomas Bernhard, devient en quelque sorte lui-même un personnage.

2.2.3. Claus Peymann et Hermann Beil sur la Sulzwiese²¹²

Le troisième dramuscule, *Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese*, publié dans l'hebdomadaire *Die Zeit* en 1987²¹³, représente le metteur en scène et son dramaturge. Le dramuscule se passe après la première année au Burgtheater. Les deux personnages mangent des « escalopes viennoises » (Wiener Schnitzel) sur la Sulzwiese, une prairie à la périphérie de Vienne. Il est d'abord question d'une tempête, ou plutôt de *La Tempête* de Shakespeare. Ce dramuscule a d'ailleurs par la suite été publié comme supplément du programme de la représentation de *La Tempête* au Burgtheater. Mais Thomas Bernhard fait aussi référence à une

²¹⁰ « Ein ironischer Kommentar zu den Schwierigkeiten des Burgtheaterdirektors, sich in Österreich einzugewöhnen, sowie den deutsch-österreichischen Beziehungen generell » (Kommentar zu *Claus Peymann...* in : Thomas Bernhard, *Dramen VI*, p. 355).

²¹¹ Thomas Bernhard, *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*, p. 51. « D'abord une soupe au bœuf et boulettes de foie / puis un pot-au-feu au raifort / et puis après une pâtisserie / tiens disons un *strudel* avec de la crème » (*Dramuscules*, p. 177). Claude Porcell a choisi de traduire intégralement le menu, il ne garde que le terme « strudel » qui est plus connu. Il a auparavant expliqué ce qu'est le Tafelspitz. « Tafelspitz » est ainsi traduit-expliqué par « un pot-au-feu viennois un tafelspitz ».

²¹² Thomas Bernhard: Claus Peymann et Hermann Beil sur la Sulzwiese. In: *Evènements*, p. 111-130.

²¹³ *Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese*. In: *Die Zeit*, 11.9.1987.

autre dramaturge de l'équipe de Peymann, Vera Sturm (« die Sturm » – en allemand, féminin, la tempête se dit « der Sturm », masculin)²¹⁴.

« Wenn ich Sie nicht hätte / und die Sturm / *nach einer Pause seufzend* / Der Sturm allein genügt nicht / [...] / der ganze Shakespeare muss es sein Beil / der komplette Shakespeare an einem Abend / auch die Sonette müssen hinein Beil²¹⁵ ».

Mais Claus Peymann ne se contente pas de *La Tempête*, il veut mettre en scène tout Shakespeare en un soir, il veut rassembler toutes les pièces de Shakespeare en une pièce, tous les personnages de Shakespeare en un soir, tous les lieux de Shakespeare en un seul lieu. Il veut jouer *La Tempête*, mais aussi *Hamlet*, *Richard III* et *Richard II*, *le Conte d'hiver*, *Macbeth*, etc. Il veut également mettre en scène les sonnets de Shakespeare. Le tout ne doit pas durer plus de cinq heures. Pour cela Claus Peymann a besoin de 1834 personnages et leurs interprètes ne peuvent être que les meilleurs acteurs. Il lui faut également autant de scénographes que de pièces et les décors seront imbriqués les uns dans les autres. En outre, Claus Peymann veut jouer tout Shakespeare dans toutes les langues dans lesquelles Shakespeare a été joué. Même les langues régionales et exotiques. Peymann veut une variante viennoise et une variante styrienne, et il n'oublie pas que Shakespeare a aussi été joué au Tyrol. Shakespeare a aussi été joué au Groenland et en dialecte kirghize.

« Am liebsten würde ich alle Shakespearestücke auf einmal inszenieren / und an einem einzigen Abend aufführen / eine einzige tolle Shakespearekonzentration Beil / warum nicht eine totale Shakespearekonzentration / wenn wir alle Stücke von Shakespeare zusammenquetschen in ein einziges verstehen Sie Beil²¹⁶ ».

Claus Peymann rapporte par contre que Thomas Bernhard a des projets tout autres pour le Burgtheater. Il est d'avis qu'il faudrait fermer le Burgtheater le prochain mercredi des Cendres et le faire bétonner le prochain jeudi saint, pour l'éternité, avec tous les acteurs, metteurs en scène et dramaturges à la disposition du théâtre. Thomas Bernhard veut affamer le théâtre, ou encore l'envoyer en colis express en Mongolie, naturellement sans reprise possible. Ou bien réduire en cendres le Burgtheater avec une pioche. Et envoyer les acteurs dans un cours de langue pour débutant. Et transformer le Burgtheater en hôpital psychiatrique. Et le

²¹⁴ L'allusion n'a pas été perçue par Claude Porcell, ou alors il n'a pas jugé nécessaire de la faire passer dans la traduction.

²¹⁵ Thomas Bernhard, *Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese*. In: *Dramen VI*, p. 117. « Si je ne vous avais pas vous et la Tempête / *une pause, puis soupirant* / La Tempête seule ne suffit pas / [...] / tout Shakespeare il faut Beil / le Shakespeare intégral en un seul soir » (*Évènements*, p. 130).

²¹⁶ Thomas Bernhard, *Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese*. In: *Dramen VI*, p. 99. « Ce qu'il faudrait ce serait mettre en scène toutes les pièces de Shakespeare en même temps / et de les monter en une seule soirée / une seule concentration shakespearienne complètement folle Beil / pourquoi pas une concentration shakespearienne totale / si nous compressions / toutes les pièces de Shakespeare en une seule vous comprenez Beil » (*Évènements*, p. 112).

maire de Vienne serait le directeur de cet établissement, comme l'hôtel de ville se trouve en face du Burgtheater. Pour Bernhard, on pourrait aussi laisser là le Burgtheater comme musée du théâtre, et mettre à la place des acteurs sur la scène des figurines en cire, des figurines en cire à la place des spectateurs dans la salle. Toutes les deux heures, le rideau se lèverait et les figurines de cire sur la scène salueraient, les figurines en cire dans la salle applaudiraient, puis le rideau se fermerait. Pour finir, le Burgtheater pourrait être une usine de torréfaction. En effet avec ses deux cheminées, il a l'air d'une usine de torréfaction :

« Das Burgtheater könne man ja auch ganz einfach so wie es ist / als Theatermuseum stehen lassen und anstatt Schauspieler / Wachsfiguren in ihm aufstellen auf der Bühne / und Wachsfiguren im Zuschauerraum / und alle zwei Stunden geht der Vorhang auf / und die Wachsfiguren auf der Bühne verneigen sich / und die Wachsfiguren im Zuschauerraum klatschen / und der Vorhang geht wieder zu²¹⁷ ».

Mais Peymann ne veut pas écouter Bernhard. Il veut faire un Shakespeare comme il n'y en a jamais eu. Pour Peymann, ce projet laisse muette toute la dramaturgie. La dramaturgie est trop simple, trop bête pour ce programme. Il s'agit là d'une attaque de Peymann contre son dramaturge Hermann Beil. Hermann Beil qui mord dans son escalope viennoise ne semble pas être à la hauteur du projet. Ce projet de Shakespeare intégral en un soir, en cinq heures, avec les meilleurs acteurs du monde, avec les meilleurs décorateurs du monde, avec le meilleur public du monde, au Burgtheater naturellement.

« Den Sturm habe ich machen wollen / und den ganzen Shakespeare mache ich / den ganzen Shakespeare / das überfordert die Dramaturgie Beil / [...] / Wenn ich sehe wie Sie in Ihr Schnitzel beißen / denke ich / dass es nicht für den ganzen Shakespeare reicht²¹⁸ ».

Peymann pense ne pas pouvoir trouver d'aussi belle ville que Vienne, et un aussi bon public que le public viennois. Mais depuis qu'il est à Vienne, il ne dort pas. Peymann rêve que les Viennois l'assassinent, que le chancelier Vranitzky se jette sur lui et l'étrangle, que la ministre de la Culture Havlicek lui tape sur la tête avec un marteau de maçon, que le maire de Vienne, Zilk, lui donne un coup de pied, que les acteurs du Burgtheater lui rient au nez. Et dans ses rêves, Beil aussi est complice de cet assassinat, puisqu'il lui ferme les yeux et la bouche. Dans les rêves de Peymann, l'Autriche, Vienne, le Burgtheater est un piège.

²¹⁷ Thomas Bernhard, *Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese*. In: *Dramen VI*, p. 103. « Ou on pourrait aussi dit-il laisser tout simplement / le Burgtheater tel qu'il est comme musée du théâtre / et au lieu d'acteurs / mettre à l'intérieur sur scène des figures de cire / et des figures de cire dans la salle / et toutes les deux heures le rideau se lève / et les figures de cire sur la scène saluent / et les figures de cire dans la salle applaudissent / et le rideau se referme » (*Évènements*, p. 115).

²¹⁸ Thomas Bernhard, *Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese*. In: *Dramen VI*, p. 104-105. « Je voulais faire la Tempête / et c'est tout Shakespeare que je fais / tout Shakespeare / ça laisse muette toute la dramaturgie Beil / [...] / Quand je vois comment vous mordez dans votre escalope / je me dis / que ça ne suffit pas pour un Shakespeare intégral » (*Évènements*, p. 117).

« Heute Nacht habe ich geträumt / der Bundeskanzler Vranitzky hat sich auf mich gestürzt / und mich gewürgt / und die Ministerin für Kultur Havlicek hat mir mit einer Maurerfaust / auf den Kopf geschlagen / [...] / bevor ich ohnmächtig geworden bin / haben mich die Burgtheaterschauspieler ausgelacht²¹⁹ ».

Tandis que Peymann fait des cauchemars de directeurs de théâtre, Beil fait des rêves de dramaturge. Il est poursuivi par des nuées d'écrivains et d'acteurs, des armées de dilettantes qui écrivent et qui jouent, des faibles d'esprit. Toutes les nuits il accepte huit ou neuf pièces, il faudrait jouer douze pièces chaque soir pour les jouer toutes. Il a auditionné huit mille acteurs et il en a engagé quatre mille deux cents. Pour *Richard III*, il a acheté quarante-six décors à vingt et un décorateurs. Le cauchemar vire finalement au règlement de compte. Beil ferme le Burgtheater et le loue à un club de chiens de race, et il demande aux acteurs du Burgtheater de mettre une muselière à Peymann. Il se venge de son directeur en faisant jouer Egmont par un singe, en distribuant *Richard III* tout autrement que Peymann, en distribuant toutes les pièces autrement. Les rôles sont inversés, sur scène il n'y a que des dramaturges et la dramaturgie est faite par des acteurs :

« Mein lieber Peymann / ich träume noch viel fürchterliche Träume als Sie / mich verfolgen ganze Heerscharen von Schriftstellern / und Schauspielern in der Nacht / Armeen von schreibenden und spielenden Dilettanten / Armeen von Schwachsinnigen.²²⁰ »

L'idée folle que Thomas Bernhard prête au personnage Peymann a déjà été réalisée. En 1987, au Edinburgh Fringe Festival (le festival off d'Édimbourg), une troupe de théâtre américaine, la Reduced Shakespeare Company (Adam Long, Daniel Singer, and Jess Winfield) crée *The Complete Works of William Shakespeare (abridged)* (Les Œuvres Complètes de William Shakespeare en abrégé). Thomas Bernhard a peut-être eu vent de ce projet. Claus Peymann ne mettra pas en scène tout Shakespeare, mais bien seulement *La Tempête* en 1988.

On peut également penser que ce projet autour de Shakespeare est une allusion aux projets du concurrent de Peymann, George Tabori. De 1987 à 1990, George Tabori dirige le Wiener Schauspielhaus au numéro 19 de la Porzellangasse, dans le 9^e arrondissement de Vienne (Alsergrund), et appelle le théâtre *Der Kreis* (le cercle). George Tabori met en scène *Lears Schatten* d'après Shakespeare, en coproduction avec le festival de Bregenz, et *Hamlet*, en coproduc-

²¹⁹ Thomas Bernhard, *Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese*. In: *Dramen VI*, p. 108-109. « Cette nuit j'ai rêvé que le chancelier Vranitzky s'était jeté sur moi / et m'étranglait / et que Madame le Ministre de la Culture Havlicek me tapait sur la tête / avec un marteau de maçon / [...] / avant que je m'évanouisse / les acteurs du Burgtheater m'ont ri au nez » (*Évènements*, p. 121).

²²⁰ Thomas Bernhard, *Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese*. In: *Dramen VI*, p. 110. « Mon cher Peymann / je fais des rêves bien plus effrayants que les vôtres / moi je suis poursuivi par des nuées d'écrivains / et d'acteurs pendant la nuit / des armées de dilettantes qui écrivent et qui jouent / des armées de faibles d'esprit » (*Évènements*, p. 123).

tion avec le Festival de Vienne, en 1989 et 1990, avant d'être appelé au Burgtheater par Claus Peymann, qui élimine ainsi la concurrence en l'appelant auprès de lui²²¹.

La question se pose de savoir ce que signifie pour Thomas Bernhard cette idée de mettre en scène tout Shakespeare, en un soir, y compris les sonnets. Ce qui est présenté ici est une conception moderne du théâtre. C'est l'idée que les pièces, les classiques, sont des matériaux à la disposition du dramaturge et du metteur en scène qui peuvent les retravailler comme ils veulent. Il ne s'agit pas seulement de mettre en scène toutes les pièces de Shakespeare, mais également les sonnets, donc des textes qui n'ont pas été écrits pour la scène. Cela correspond aussi à une conception moderne du théâtre qui ne limite pas le théâtre au drame : tout texte, dramatique ou non, peut servir de support pour une mise en scène. On peut penser que cela ne correspond pas à la vision qu'a Thomas Bernhard du théâtre : Thomas Bernhard écrit des textes qui sont clairement identifiables comme des textes de théâtre et il entend que Claus Peymann les mette en scène fidèlement. Le texte n'est pas qu'un matériau pour la scène, c'est la scène qui est le prolongement et la réalisation du texte. Ces deux conceptions du théâtre se retrouvent dans les répliques du personnage de Peymann : la conception moderne de la primauté de la mise en scène est défendue par le personnage Claus Peymann, et la position antagoniste de la primauté de la littérature est aussi exprimée par le personnage de Claus Peymann qui cite un Bernhard fictif.

2.3. Le théâtre dans les Entretiens avec Krista Fleischmann

La journaliste Krista Fleischmann a réalisé trois entretiens avec Thomas Bernhard. Le premier, « Monologues à Majorque » a été tourné en 1981 à Majorque. Le deuxième entretien, « Des arbres à abattre » a eu lieu lors de la publication du livre *Des arbres à abattre*, à Vienne en 1984. Le troisième entretien « L'Origine, c'est moi-même » a été tourné à Madrid en 1986. Dans chacun de ces trois entretiens, la question du théâtre est évoquée, à chaque fois de manière différente.

2.3.1. Monologues à Majorque

Dans le premier entretien, « Monologues à Majorque », Krista Fleischmann demande à Thomas Bernhard s'il regarde le prêche à l'église comme un spectacle. L'auteur répond en évoquant la « une pièce mondiale » (Weltstück) qui se joue sur « la scène du monde » (Weltbühne)²²². Tout cela n'est pas du grand théâtre, mais du cabaret de bas niveau. Dans cette pièce mondiale, les acteurs sont le pape, Ronald Reagan et Brejnev. À côté des inter-

²²¹ Je remercie ma directrice de recherche autrichienne, Mme Haider-Pregler, pour ces indications.

²²² Thomas Bernhard, *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 61-62.

Thomas Bernhard, *Entretiens avec Krista Fleischmann*, p. 60-61

prêtes principaux, il y a aussi des interprètes secondaires : une Evita Perón, une Liz Taylor ou le méchant Khomeini qui entre par la droite, le petit Kreisky qui arrive par le fond. Thomas Bernhard cite Wallenstein de Schiller : « les chevaux sont sellés », et prête ainsi à Kreisky la seule réplique d'une « utilité » dans la pièce. Les personnages principaux donnent une « comédie de salon » (Salonstück). Le pape avec son vêtement blanc incarne la « dignité » (Würde), Brejnev est « le rouge, l'obscur, le redouté », et Helmut Schmidt est le « personnage comique » (lustige Figur). Et il y a aussi sur scène les « joyeux drilles » (gute Gesellen) qui jouent une « comédie pour tout le monde » (Jedermannsspiel)²²³.

2.3.2. Des arbres à abattre

Dans le deuxième entretien, il est question de la nomination de Peymann au Burgtheater. La journaliste lui demande si, avec la nomination de Peymann, les pièces de Thomas Bernhard seront à nouveau montées au Burgtheater. Thomas Bernhard se montre prudent, voire sceptique. Mais il souligne son lien avec Peymann et il affirme qu'il est le seul à écrire pour des acteurs, et pour des acteurs bien précis, et non pour le public :

« Na, *ich schreibe nur für Schauspieler*, ich hab' nie für Publikum g'schrieben, nur für Schauspieler, und die haben sich auch dafür interessiert. Das Publikum hat sich nie dafür interessiert, aber die Schauspieler. Und da die Schauspieler sich für *mich* interessiert haben, und wenn sie sich dann umdrehen zu den Zuschauern, nehmen die Zuschauer das auch an. Aber ich bin, glaub' ich, der einzige Autor, der überhaupt auf Zuschauer nie einen Wert g'legt hat und *nur* für Schauspieler und ganz *bestimmte* Schauspieler g'schrieben hat²²⁴. »

Et il articule cette pratique d'écrire pour des acteurs, des acteurs très précis, avec le choix d'un théâtre unique, pour une représentation unique :

« Und die sind meistens nur an *einem* Theater, also wird das *nur* dort aufgeführt. Wenn ich einmal schwach g'worden bin und hab' gesagt, "in Düsseldorf" oder "in Köln" ist es eine Katastrophe g'wesen, und das mach'ich nicht mehr, hab'ich net notwendig. Ich will eine gute Aufführung sehen, und fertig²²⁵. »

²²³ Thomas Bernhard, *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 62.

Thomas Bernhard, *Entretiens avec Krista Fleischmann*, p. 61.

²²⁴ Thomas Bernhard, *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 106. Thomas Bernhard, *Entretiens avec Krista Fleischmann*, p. 110 : « Mais *je n'écris que pour des acteurs*, je n'ai jamais écrit pour un public, rien que pour les acteurs, et eux s'y intéressaient aussi. Le public ne s'y est jamais intéressé, mais les acteurs, oui. Et comme les acteurs s'intéressaient à *moi*, quand ils se retournent vers le public, les spectateurs aussi l'acceptent. Mais je suis, je crois, le seul auteur qui n'ait jamais accordé la moindre importance aux spectateurs et qui n'ai écrit que pour des acteurs, et des acteurs très précis. »

²²⁵ Thomas Bernhard, *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 106. Thomas Bernhard, *Entretiens avec Krista Fleischmann*, p. 109-110 : « Et ceux-là ne sont que dans *un* théâtre, donc ce n'est monté *que* là. Quand j'ai faibli quelquefois et que j'ai dit « à Düsseldorf » ou « à Cologne » ça a été la catastrophe, et ça, je ne le fais plus, je n'en ai pas besoin. Je veux une bonne représentation, et terminé. »

Thomas Bernhard exprime ensuite sa vénération pour Käthe Gold et Paula Wessely, deux actrices du Burgtheater : « Ce sont les seules, à vrai dire, qui toute leur vie soient restées grandioses, jusqu'à aujourd'hui » (Es sind die einzigen eigentlich, die lebenslänglich großartig geblieben sind, bis heute)²²⁶. Mais pour le reste, Thomas Bernhard compare le Burgtheater, mais aussi le Festival de Salzburg dans la région du Sahel, à un « désert de mort » (tote Wüste)²²⁷. Pour finir, Krista Fleischmann et Thomas Bernhard discutent des théâtres fédéraux et des subventions. Pour Thomas Bernhard, il faudrait « supprimer tout ce qui est subvention et encouragement » (alles abschaffen, was Subvention und Förderung ist) et ajoute un peu plus tard : « Les théâtres doivent subvenir eux-mêmes à leurs besoins, plus encore le théâtre fédéral » (Theater sollen sich selbst erhalten, überhaupt Bundestheater)²²⁸. En ce qui concerne son pourcentage, Thomas Bernhard explique : « Moi, je suis un commerçant, j'en demande ce que ça vaut » (Ich bin ein Kaufmann und verlang' halt, was es wert ist). Il poursuit :

« Und da ich kaum meine Stücke aufführen lass' und eh nur *einmal*, ist es ja relative gering. Aber für das eine Mal will ich halt so viel haben, dass es mir entspricht, für die Zeit, die ich daran gearbeitet hab'²²⁹ ».

2.3.3. L'Origine c'est moi-même

Dans le troisième entretien, Thomas Bernhard a voulu aller à la corrida avec la journaliste. On peut penser que pour Thomas Bernhard, la scène de corrida est en quelque sorte la quintessence du théâtre. Thomas Bernhard compare ainsi la corrida au théâtre :

« Das ist natürlich wie jedes Theater auch, total verlogen, nicht. Abg'sehen davon, dass es hundsgemein ist [...] Natürlich wird bei so einer Katastrophe das Schauspiel als solches, was es ist, natürlich völlig klar. Nur widerlich.²³⁰ »

Et, de manière significative, ce spectacle de corrida remplace la visite prévue au théâtre. Krista Fleischmann explique ainsi :

« Für den nächsten Tag hatten wir einen Theaterbesuch in Erwägung gezogen. Das „Teatro español“ mit Reliefs spanischer Dichter am Dachfirst, hatte Thomas Bernhard zu interessie-

²²⁶ Thomas Bernhard, *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 107 (Entretiens avec Krista Fleischmann, p. 111).

²²⁷ Thomas Bernhard, *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 107 (Entretiens avec Krista Fleischmann, p. 111-112).

²²⁸ Thomas Bernhard, *Entretiens avec Krista Fleischmann*, p. 115-116.

Thomas Bernhard, *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 112.

²²⁹ Thomas Bernhard, *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 113. Thomas Bernhard, *Entretiens avec Krista Fleischmann*, p. 117. « Et comme je ne fais presque pas représenter mes pièces et une fois seulement, ce n'est relativement pas grand-chose. Mais pour cette seule fois je veux avoir ce que ça vaut pour moi, pour le temps que j'y ai passé. »

²³⁰ Thomas Bernhard, *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 122-123. Thomas Bernhard, *Entretiens avec Krista Fleischmann*, p. 129-130. « C'est comme n'importe quel théâtre, aussi totalement mensonger, n'est-ce pas. En dehors du fait que c'est abject. [...] Naturellement, dans une catastrophe pareille, le spectacle en tant que tel, ce qu'il est, apparaît naturellement dans toute sa clarté. Rien d'autre que répugnant. »

*ren begonnen. Jetzt aber winkt er ab: Ich fürchte, vom Theater jeglicher Art habe ich einmal genug*²³¹. »

On remarque donc que, dans ces trois entretiens, trois conceptions du théâtre sont suggérées. Dans le premier entretien, c'est le monde comme théâtre. On retrouve cette idée du monde comme théâtre et de la théâtralité du monde aussi dans les textes en prose : c'est la première scène de théâtre racontée dans l'autobiographie, qui est en fait une messe dans une église. On retrouve aussi cette idée dans la nouvelle *Est-ce une comédie ? Est-ce une tragédie ?*, où la question ne concerne pas seulement la pièce jouée au Burgtheater ce soir-là, mais aussi l'existence des personnages. On la retrouve également dans les dramuscules sur Peymann, essentiellement dans le deuxième dramuscule, avec l'idée que l'Autriche en particulier est un théâtre, une comédie.

Dans le deuxième entretien, c'est la conception particulière que Thomas Bernhard a du théâtre et de la réalisation de ses pièces : un théâtre écrit pour des acteurs et destiné à n'être joué qu'une fois dans un seul théâtre. On retrouve cette conception exposée dans les trois textes qui ont comme personnage un auteur dramatique dans le recueil *L'imitateur*. Cela va se traduire par le fait que les pièces de Thomas Bernhard vont en quelque sorte suivre le parcours de Claus Peymann et de ses acteurs, de Stuttgart à Bochum et de Bochum à Vienne. C'est ce déménagement qui est dépeint dans le premier dramuscule.

Dans le troisième entretien, avec la corrida, c'est le théâtre comme processus mortel, comme théâtre de la cruauté qui est évoqué. On retrouve cette conception dans la description de la première véritable scène de théâtre décrite dans l'autobiographie. On retrouve également ce théâtre de l'effroi dans le court texte « L'acteur » du recueil *Évènements*.

Après avoir évoqué le rapport de Thomas Bernhard au théâtre à travers ses années d'apprentissage du théâtre comme critique de théâtre, élève acteur puis jeune auteur librettiste, et par le prisme de la théâtralité dans l'ensemble de son œuvre, on étudiera la manière dont Thomas Bernhard a essayé d'influencer le destin de ses pièces sur les scènes théâtrales et dont le monde du théâtre a influé sur son écriture. L'étude de la correspondance de Bernhard avec Siegfried Unseld, son éditeur, et Joseph Kaut, le président du Festival de Salzbourg, fournit de précieux renseignements à ce sujet.

²³¹ Thomas Bernhard, *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 124. « Nous avons envisagé pour le lendemain d'aller au théâtre. Le "Teatro español" avec des reliefs représentant les poètes espagnols sur la corniche, avait commencé à intéresser Thomas Bernhard. Mais maintenant il refuse : Je crains d'en avoir assez du théâtre, quel qu'il soit » (Entretiens avec Krista Fleischmann, p. 131).

Chapitre 2. Thomas Bernhard à la recherche de la mise en scène modèle

Dans « Un auteur capricieux » (« Ein eigenwilliger Autor »), un très court récit qui figure dans le recueil *L'Imitateur* (*Der Stimmenimitator*), Thomas Bernhard décrit un auteur dramatique « qui n'a écrit qu'une pièce de théâtre, dont il n'a autorisé qu'une unique représentation sur ce qui était – à son avis – la meilleure scène du monde, par – toujours à son avis – le meilleur metteur en scène, et – encore à son avis – les meilleurs acteurs du monde [...] »²³². » Ce personnage de fiction ressemble beaucoup à Thomas Bernhard. Ce dernier s'efforce en effet de faire jouer ses pièces au Festival de Salzbourg ou au Burgtheater, qui sont pour l'auteur autrichien les meilleures scènes du monde. Il veut également que ses pièces soient jouées par Claus Peymann, à son avis le meilleur metteur en scène, et par Bernhard Minetti, qui est pour lui le meilleur acteur. Sur les dix-huit grandes pièces de Thomas Bernhard, quatre sont créées au Festival de Salzbourg et trois au Burgtheater. Le metteur en scène Claus Peymann crée douze pièces, l'acteur Bernhard Minetti en crée cinq. Pour l'auteur, ces mises en scène ont valeur de modèle, elles sont la réalisation et le prolongement de son œuvre, et Thomas Bernhard voudrait dans l'idéal n'autoriser aucune autre représentation.

On peut distinguer plusieurs périodes. Dans un premier temps (1970-1976), Thomas Bernhard essaye d'être joué dans les meilleurs théâtres autrichiens, c'est-à-dire pour lui au Festival de Salzbourg et au Burgtheater. Dans un deuxième temps, après l'échec de sa nomination au Burgtheater et la rupture avec le Festival de Salzbourg, Thomas Bernhard privilégie l'Allemagne, et la fidélité à Peymann (1976-1986). Les pièces de Thomas Bernhard sont ainsi mises en scène à Stuttgart puis à Bochum. Claus Peymann dirige successivement le théâtre de Stuttgart, de 1975 à 1979, et le Bochumer Ensemble, de 1979 à 1986. C'est également à cette époque que l'acteur allemand Bernhard Minetti s'impose comme l'acteur bernhardien par excellence. Le retour en Autriche se fait d'abord par le Festival de Salzbourg, avec *Au but* en 1981. Il est définitif et total avec la nomination de Claus Peymann comme directeur du Burgtheater en 1986. Les pièces *Le Faiseur de théâtre* et *Déjeuner chez Wittgenstein*, d'abord présentées au Festival de Salzbourg en 1985 et 1986, sont jouées au Burgtheater lors de la première saison de Peymann au Burgtheater. En 1987, Claus Peymann refuse de mettre en scène *Élisabeth II*, mais en 1988, il crée le scandale avec *Place des Héros*, la dernière pièce de Thomas Bernhard.

²³² Thomas Bernhard, *Der Stimmenimitator*, p. 119-120, ici p. 120. *L'imitateur* p. 115.

1. Les débuts de Thomas Bernhard en Autriche (1970-1976)

La première pièce de Thomas Bernhard, *Une fête pour Boris* est écrite pour le Festival de Salzbourg, il ne parviendra pas à la faire accepter par la direction du Festival, mais il parviendra à y faire jouer sa deuxième pièce, *L'Ignorant et le Fou*, et sa quatrième pièce, *La Force de l'habitude*, malgré le scandale provoqué par *L'Ignorant et le Fou*. Il place sa troisième et sa cinquième pièce, *La Société de chasse* et *Le Président*, au Burgtheater. Ainsi, sur les cinq premières pièces de Thomas Bernhard, quatre sont créées soit au Burgtheater à Vienne soit au Festival de Salzbourg (Salzburger Festspiele). Mais sa pièce suivante, *Les Célèbres*, écrite pour le Festival de Salzbourg, est refusée par la direction. Après ce camouflet, Thomas Bernhard rompt provisoirement avec le festival. Il est un temps question qu'elle soit jouée au Burgtheater, finalement elle n'y est pas jouée non plus. Au même moment, il est question que l'auteur devienne directeur du Burgtheater et succède à Gerhard Klingenberg. Finalement, il n'en est rien et Achim Benning succède à Klingenberg au Burgtheater. On peut penser que ces deux échecs incitent Thomas Bernhard à s'éloigner de l'Autriche et à se rapprocher de l'Allemagne et de son metteur en scène allemand Claus Peymann.

1.1 Thomas Bernhard et le Festival de Salzbourg

Thomas Bernhard écrit à la fois pour le Festival de Salzbourg, et contre le Festival de Salzbourg. Il s'agit de détruire l'institution de l'intérieur. Ses pièces sont provocantes et sont en quelque sorte le contrepoint parodique de la production habituelle du festival.

1.1.1 *Une fête pour Boris (Ein Fest für Boris)*. « Une pièce trop sombre pour une représentation estivale festivalière »

Thomas Bernhard obtient son premier succès théâtral en 1970 avec *Une fête pour Boris*, mais il commence à travailler sur cette première pièce dès les années soixante. La correspondance de Thomas Bernhard mentionne ce projet de pièce dès 1965. Dans une lettre à son éditeur Siegfried Unseld datée du 25 mars 1965, Thomas Bernhard mentionne une pièce pour l'Europastudio à Salzbourg²³³, cette pièce est censée être terminée avant la fin de l'année²³⁴. La pièce est aussi évoquée dans une carte postale que Thomas Bernhard écrit à sa compagne Hedwig Stavianicek. Il y indique qu'il pense que la pièce sera sans doute jouée l'année prochaine, mais qu'il ne sait pas si la pièce est suffisamment bonne pour être jouée d'abord à Salzbourg. Thomas Bernhard indique aussi le titre provisoire de la pièce : « In höchster Höhe. Eine Komödie ».

²³³ L'Europastudio a été créé à la marge du Festival de Salzbourg en 1964, il est intégré au Festival de Salzbourg en 1965. Il est dédié aux créations de pièces contemporaines. Cf « Europastudio : Monde und Sonnen. Theater ». In : *Der Spiegel*, 36/1965.

²³⁴ Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 20.

« Es wird sicher nächstes Jahr aufgeführt. Ob's gut ist, dass es zuerst in Salzburg gespielt wird, weiß ich nicht. Heute Boris, morgen O'Neill! Mein Stück heißt: "IN HÖCHSTER HÖHE" eine Komödie. Gut?²³⁵ »

Il est également intéressant de remarquer que le nom de Boris apparaît également dans cette carte postale. Thomas Bernhard a assisté le jour même à une représentation de l'opéra *Boris Godounov* de Moussorgski. Une lettre de Josef Kaut²³⁶, datée du 13 septembre 1965, fait référence à la programmation de l'Europastudio pour 1966²³⁷. Et dans une nouvelle lettre adressée à Thomas Bernhard en date du 1^{er} octobre 1965, Josef Kaut estime que la date à laquelle Thomas Bernhard a prévu de lui transmettre le manuscrit de la pièce, le 10 novembre, est vraiment tardive²³⁸.

Dans son rapport concernant son voyage à Vienne du 2 au 4 novembre²³⁹, à l'occasion duquel il a rencontré Thomas Bernhard, Siegfried Unseld note que la pièce de Thomas Bernhard, désormais intitulée « Die Jause »²⁴⁰ est terminée et qu'elle se trouve entre les mains de la direction du Festival de Salzbourg. Unseld présente aussi cette pièce comme une commande du Festival de Salzbourg. Le manuscrit de la pièce arrive à la maison d'édition Suhrkamp vers la mi-novembre, Karlheinz Braun, qui dirige le département théâtre de Suhrkamp, en fait un compte-rendu à Thomas Bernhard dans sa lettre du 25 novembre 1965. Karl Heinz Braun soulève le problème du réalisme et du symbolisme. Il considère que Thomas Bernhard doit introduire davantage de réalité dans sa pièce, mais que cette réalité doit être sublimée, Thomas Bernhard doit trouver un équilibre entre réalisme et symbolisme :

« Thema, Personen und Großbau des Stückes interessieren, sind verwirklicht, sind da. Das Stück überzeugt, in seinen stilistischen und dramaturgischen Mitteln ist es konsequent. [...] Der Größe des Themas und seines Großbaus entspricht nicht ganz die im Stück dargestellte Realität. Dabei steht Ihnen der Stil des Stückes im Wege, der Sie hemmt, mehr Realität in das Stück hereinzubringen. [...] Wie muss diese Wirklichkeit beschaffen sein? Ich meine, sie muss konkret sein und trotzdem « überhöht » um nicht das Wort symbolisch zu gebrauchen.

²³⁵ « Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut. Zusammengestellt von Manfred Mittermayer ». In : *Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen*, p. 229-241, ici p. 232. La carte postale est datée du 30 juillet 1965.

²³⁶ Josef Kaut a fondé en 1945 le *Demokratisches Volksblatt*, pour lequel Thomas Bernhard a travaillé. C'est ainsi que les deux hommes se connaissent. Josef Kaut est à l'époque Kulturlandesrat (ministre de la Culture) de Salzbourg (de 1959 à 1969) et il est président du Festival de Salzbourg de 1971 à sa mort en 1983.

²³⁷ « Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut », p. 231.

²³⁸ « Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut », p. 231.

²³⁹ Siegfried Unseld « Reisebericht Wien 2.-4. November 1965 ». *Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 29-30.

²⁴⁰ Le mot est un terme autrichien qui veut dire « le goûter ».

Dabei kann es Ihnen entweder zu weit zum Realismus oder zu weit zur Symbolik ausschlagen²⁴¹. »

Karl Heinz Braun cite comme exemple le passage où la Bonne Dame demande son journal, et où il est question des gens qui font grève. Pour Karl Heinz Braun, ce passage est de la « maladresse pure » (reine Hilflosigkeit). Il n'est pas expliqué pourquoi ils font grève, si bien que le dialogue devient un simple bavardage. Pour finir, Karl Heinz Braun demande à Thomas Bernhard de bien vouloir retravailler son manuscrit, il ajoute que cela ne devrait pas être trop de travail, mais un travail qui vaudra vraiment la peine. Karl Heinz Braun souligne qu'il tient absolument à publier la pièce, dans la section théâtre de Suhrkamp, et dans la collection « edition suhrkamp ».

Le 30 novembre 1965, Thomas Bernhard répond à Braun qu'il a demandé à ce que Salzbourg lui rende son manuscrit, d'abord parce qu'il n'a pas eu de nouvelles de Salzbourg depuis six semaines, et ensuite pour qu'il puisse le retravailler²⁴². Thomas Bernhard ajoute qu'il compte retravailler le manuscrit quand il en aura assez de la prose. On voit ici la manière de travailler de Thomas Bernhard : il alterne entre la prose et le théâtre, pour trouver un équilibre. Le 10 décembre 1965, Thomas Bernhard essuie un refus de la part de Josef Kaut. Kaut se justifie, en indiquant d'abord qu'il a lui-même lu la pièce et qu'elle a été examinée par deux dramaturges. Il indique ensuite que le contenu de la pièce lui paraît « trop sombre pour une représentation estivale » dans le cadre du festival et qu'il doit « ménager les nerfs de ses hôtes sensibles ».

« Das Stück habe ich selbst gelesen und es ist auch von zwei Dramaturgen geprüft worden, doch konnten wir uns leider nicht entschließen, es im Rahmen der Salzburger Festspiele aufzuführen und zwar allein aus dem Grunde, weil uns der Inhalt für eine sommerliche Festspielaufführung zu düster erscheint. Ich selbst finde das Stück an sich ausgezeichnet, doch haben wir bei den Festspielen gewisse Rücksichten auf die Nerven unserer empfindsamen Gäste zu nehmen²⁴³. »

Thomas Bernhard entendait jouer au Festival de Salzbourg une pièce en opposition avec l'esthétique du festival. Il le confirmera lui-même quelques années plus tard dans une interview avec Rudolf Bayr, le 12 septembre 1975 : « Mein erstes Stück ist für Salzburg geschrieben worden, eine Art Anti-Jedermann, eine Tafel mit Leuten, ein Fest, aber Verkrüppelte, auf meine Art ». ²⁴⁴ La pièce *Une fête pour Boris* fait ainsi référence au *Jedermann* de Hofmannsthal, jouée tous les ans au Festival de Salzbourg depuis sa création. Mais ce souhait de

²⁴¹ Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 32-33.

²⁴² Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 32-33.

²⁴³ « Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut », p. 232.

²⁴⁴ « Ma première pièce *Une fête pour Boris*, a été écrite pour Salzbourg, une sorte d'anti-Jedermann, une tablée avec des gens, une fête, mais des estropiés, à ma manière » (*Thomas Bernhard und Salzburg*, p. 250).

Thomas Bernhard de jouer cet « Anti-Jedermann » au Festival de Salzbourg ne se réalisera donc pas et la pièce sera finalement créée en Allemagne.

Dans une lettre à Stavianicek datée du 17 décembre 1965, Thomas Bernhard souligne qu'au contraire du Festival de Salzbourg, l'éditeur Suhrkamp trouve la pièce bonne et estime être sans difficulté en mesure de jouer la pièce en Allemagne dans un autre grand théâtre :

« Der Suhrkamp-Verlag findet das Theaterstück sehr gut und hat keine Sorge, es in Deutschland an einem großen berühmten Theater herauszubringen. ».

Thomas Bernhard se plaint ensuite de l'attitude du Festival de Salzbourg qui a refusé sa pièce et à qui il a dû envoyer trois demandes avant de récupérer le manuscrit de sa pièce :

« Die Salzburger haben es abgelehnt und das erst, nachdem ich böse geworden bin, mir das Manuskript zurückzuschicken, nachdem ich 3 Aufforderungen geschickt habe »²⁴⁵.

Dans deux lettres à Unseld, datées du 22 janvier 1966 et du 14 juin 1966, il renouvelle son souhait de réécrire la pièce. Dans la première lettre, il écrit ainsi qu'il veut réécrire la pièce et lui donner un nouveau titre. Il ajoute également qu'il ne pense pas que cela soit possible de jouer la pièce cette année, et il préfère se concentrer sur la prose :

« Ob es klug ist, das Theaterstück (mit natürlich einem anderen Titel, wie ich sehe) wenn auch noch so gut überarbeitet, selbst, wenn es ein "meisterhaftes" werden würde, auf die Spitze, d.h. in diesem Jahr auf die Bühne zu treiben, glaube ich nicht. Ich werde auch Herrn Braun schreiben, die kritischen Kräfte (Hilfskräfte) sollen sich ja auf den Roman konzentrieren.²⁴⁶ »

Dans l'autre lettre, il manifeste son insatisfaction par rapport à sa pièce et exprime à nouveau le désir de la réécrire entièrement :

« Nach dem Roman, möchte ich das Theaterstück neuschreiben in einem Anlauf, es ist in der jetzigen Form noch nicht mein eigenes und ich bin völlig unzufrieden damit. Ist Herr Braun interessiert?²⁴⁷ »

Dans sa lettre du 18 mai 1967 à Unseld, Thomas Bernhard indique qu'il va envoyer le manuscrit à Karl Heinz Braun, dans un délai de quinze jours. Il mentionne également dans sa lettre le nouveau titre de la pièce : « Une fête pour Boris » (*Ein Fest für Boris*)²⁴⁸. On peut penser que le changement de titre indiqué par Thomas Bernhard est lié au changement de lieu de représentation, Thomas Bernhard avait choisi un titre autrichien (« Die Jause ») pour une représentation en Autriche, au Festival de Salzbourg, il choisit un titre allemand (« Ein Fest ») en vue d'une éventuelle représentation en Allemagne. Mais d'un autre côté, « Boris » évoque

²⁴⁵ Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut. In: *Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen*, p. 232.

²⁴⁶ *Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 37.

²⁴⁷ *Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 43.

²⁴⁸ *Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 56

l'opéra *Boris Godounov* de Modeste Moussorgski, dirigé et mis en scène par Herbert von Karajan au Festival de Salzbourg en 1965, 1966 et 1967²⁴⁹ (mise en scène évoquée par Thomas Bernhard dans la carte postale à sa compagne. Le 16 octobre 1968, Thomas Bernhard rapporte à Hedwig Stavianicek le contenu d'une lettre qu'il a reçue de Karl Heinz Braun, à qui il a envoyé son manuscrit, cette lettre est élogieuse : « Ich kann zu ein Fest für Boris nur gratulieren ! Es ist jetzt so vollkommen wie ich mir nur denken kann. »

Le 19 décembre 1968, Unseld écrit à Thomas Bernhard qu'il considère qu'*Une fête pour Boris* est une grande pièce, et qu'elle est réussie. Il se montre d'accord pour donner une certaine somme à Thomas Bernhard en acompte des droits d'auteur sur les représentations, car il est d'avis que la pièce a des chances d'être jouée. Il ajoute qu'elle a des chances d'être jouée pas seulement au Burgtheater, mais aussi ailleurs²⁵⁰. Cette mention du Burgtheater doit sans doute être vue comme une réponse à une suggestion de Thomas Bernhard. On pourrait y voir un signe que malgré l'échec de Salzbourg, Thomas Bernhard cherche toujours malgré tout à faire jouer sa pièce en Autriche.

Il se passe ensuite beaucoup de temps avant que la pièce ne soit finalement représentée. Thomas Bernhard s'inquiète de ne pas être mis au courant, il manifeste son inquiétude dans sa lettre du 12 janvier 1969 (« Ich bitte also [...] mich mit dem *Boris* nicht in fürchterlicher Unklarheit zu lassen »)²⁵¹. Dans sa réponse du 23 janvier, Unseld tente de le rassurer en indiquant qu'il a rencontré dans le train le metteur en scène Hans Hollmann, qu'il lui a raconté *Une fête pour Boris* et que celui-ci souhaiterait vraiment mettre en scène la pièce.

« Die Dinge stützen sich gegenseitig gerade auch, wenn wir eine schöne Uraufführung für den Boris bis dahin erhalten, zumindest vereinbaren können. Vielleicht gelingt uns dann konzentriert der gewünschte Durchbruch.

Ich traf neulich im Zuge der Regisseur Hans Hollmann und erzählte ihm von « Boris ». Er war gleich Feuer und Flamme und möchte dringlich das Stück realisieren. Wir wollen sehen, wie es sich realisiert²⁵² ».

Là encore, on peut se demander si la mention du metteur en scène Hans Hollmann par Unseld ne répond pas à un souhait de Thomas Bernhard de trouver un metteur en scène autrichien²⁵³.

²⁴⁹ Voir les archives du Festival de Salzbourg : <http://www.salzburgerfestspiele.at/institution/archiv/archiv-suchergebnisse?unt=Boris&dv=1.1.1900&db=31.12.2016&typ=0>

²⁵⁰ Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 93

²⁵¹ Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 97.

²⁵² Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 98.

²⁵³ Hans Hollmann est né en 1933 à Graz, après des études de droit, il a fait des études d'acteur et de metteur en scène au Séminaire Max-Reinhardt de l'Académie de musique et des arts du spectacle de Vienne. Il a commencé comme acteur et comme metteur en scène au Theater in der Josefstadt, et il s'est fait connaître en 1967 par une mise en scène de *La Nuit italienne* d'Odon von Horváth au théâtre de Stuttgart.

C'est finalement avec un théâtre allemand, le Deutsches Schauspielhaus de Hambourg, qu'un contrat est signé, comme l'indique un télégramme d'Unseld à Bernhard daté du 14 mars 1969 (« habe eben vertrag mit dem deutschen schauspielhaus unterzeichnet wünschen wir uns eine erfolgreiche bühnenrealisierung »)²⁵⁴. Dans une lettre qu'il envoie le même jour à Unseld depuis la Yougoslavie, Thomas Bernhard se montre absolument réjoui que sa pièce monte sur les planches du théâtre de Hambourg (« Dass mein Boris auf die Hamburger Bühne steigt, freut mich ganz pflanzlos »)²⁵⁵. On voit donc que la pièce, initialement prévue pour Salzbourg, sera finalement jouée bien loin de l'Autriche, dans le nord de l'Allemagne. Une autre mise en scène de la pièce est prévue à Bâle. Dans deux lettres à Unseld datées du 1^{er} et du 28 juillet 1969²⁵⁶, Thomas Bernhard demande si la représentation à Bâle aura bien lieu (« Wird Basel den *Boris* aufführen ? » ; « Die Frage, ob Basel wirklich den *Boris* aufführt, ist auch noch unbeantwortet »). Le 30 juillet 1969, Unseld lui confirme que Bâle jouera bien la pièce, même si aucune date n'a encore été fixée pour la première²⁵⁷. Cette mise en scène prévue à Bâle serait l'œuvre d'Hans Hollmann. A l'époque, le chef-dramaturge du théâtre de Bâle n'est autre qu'Hermann Beil²⁵⁸, qui deviendra ensuite le dramaturge de Claus Peymann pour un grand nombre de mises en scène bernhardiennes, l'auteur allant jusqu'à faire de lui un personnage dans un de ses dramuscules.

Thomas Bernhard va ensuite passer quelques jours à Hambourg pour parler avec Ernst Wendt, le dramaturge, et Claus Peymann, le metteur en scène. Thomas Bernhard en informe son éditeur dans une lettre du 20 octobre 1969. Ce seront donc des Allemands, un metteur en scène allemand et un dramaturge allemand, qui créeront la première pièce de l'auteur autrichien. Thomas Bernhard rend compte de cette double rencontre le 14 décembre 1969 dans une lettre à Ursula Bothe, la nouvelle directrice du département théâtre à Suhrkamp. Il a rencontré Wendt à Hambourg et Peymann à Berlin. Ces deux rencontres lui ont fait la meilleure impression. Il ajoute qu'il est d'avis que Peymann est la bonne personne pour *Une fête pour Boris*. Thomas Bernhard indique cependant ne pas vouloir se mêler de la mise en scène. Il sera ainsi absent le jour de la première, et il n'ira peut-être qu'à la troisième ou quatrième représentation²⁵⁹.

²⁵⁴ Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 103. L'accord avec le théâtre de Hambourg est la dernière réalisation de Karl Heinz Braun chez Suhrkamp, Braun quitte ensuite Suhrkamp pour fonder sa propre maison d'édition, comme l'écrit Anneliese Botond à Bernhard le 1er mars 1969 (voir p. 104).

²⁵⁵ Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 104.

²⁵⁶ Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 113 et 119.

²⁵⁷ Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 121.

²⁵⁸ Voir l'entretien avec Hermann Beil dans : Eun-Soo Jang, *Die Ohn-Machstpiele eines Altersnarren*, p. 238.

²⁵⁹ Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 138.

Le 16 décembre 1969, Thomas Bernhard écrit à son éditeur. Il évoque les problèmes liés à la mise en scène de sa première pièce, et il théorise en quelque sorte ces problèmes. Ainsi pour Thomas Bernhard, les mises en scène sont toujours une deuxième comédie, et que la création de la pièce soit ainsi sans cesse repoussée, cela fait partie de cette deuxième comédie. Et il y a en outre une troisième comédie, la représentation en elle-même. Pour finir, Thomas Bernhard affirme que sans doute chaque pièce écrite pour le théâtre provoque une suite infinie de comédies et que toutes les tragédies ont toujours provoqué un flot de comédies :

« [Es ist] auch mit den Aufführungen selbst immer eine zweite Komödie, vielleicht zu der zweiten, dass sich die Aufführung so lange bis zum Ekel hinauszögert, auch noch die dritte der Aufführung selbst und in Wahrheit löst wahrscheinlich jedes Stück fürs Theater eine unendliche Folge von Komödien aus, wie wir sehen, haben alle Tragödien bis heute immer eine Flut von Komödien ausgelöst²⁶⁰ ».

En effet, les mises en scène posent problème, comme en atteste une lettre d'Unselde à Bernhard du 15 janvier 1970. Unselde tient à mettre au courant Thomas Bernhard des problèmes rencontrés et il joint à sa lettre les copies de ses lettres du 7 et du 13 janvier 1970 à Lietzau, l'intendant du théâtre de Hambourg, ainsi que la réponse de Lietzau (lettres du 23 décembre et du 10 janvier)²⁶¹ : Unselde exige comme date butoir le 30 juin 1970 pour la création d'*Une fête pour Boris* à Hambourg, à partir du 1^{er} juillet il considère qu'il est libre de négocier avec d'autres théâtres. Il cherche à obtenir de Munich une mise en scène en juillet, même si cela semble compliqué, et il souligne qu'il a déjà renoncé à une mise en scène à Bâle par Hollmann.

Le contrat signé en mars 1969 avec le théâtre de Hambourg ne prévoyait pas de date pour la création d'*Une fête pour Boris*. En décembre 1969, il apparaît qu'elle n'aura lieu qu'à la fin de la saison 1969-1970. La maison d'édition négocie donc avec Hans Hollmann et le théâtre de Munich pour une première en mai 1970. Comme il en fait part à Ursula Bothe dans sa lettre du 14 décembre 1969, pour Thomas Bernhard, la mi-juin est la pire date qui soit pour la première représentation de la pièce. Mais Hambourg comme Munich lui plaisent énormément comme lieux de représentation. Le 18 décembre 1969, Unselde rencontre Wendt. Celui-ci souligne que c'est la seule création et que le théâtre de Hambourg en a besoin, et que Peymann ne fera pas la mise en scène si ce n'est pas la création. Le 23 décembre 1969, Hans Lietzau écrit à Unselde pour solliciter sa compréhension pour une création fin juin 1970.²⁶²

²⁶⁰ Thomas Bernhard – Siegfried Unselde. *Der Briefwechsel*, p. 150.

²⁶¹ Thomas Bernhard – Siegfried Unselde. *Der Briefwechsel*, p. 154-155.

²⁶² Thomas Bernhard – Siegfried Unselde. *Der Briefwechsel*, p. 156-157.

On remarque donc ici une hésitation sur le lieu de la première de la pièce de Thomas Bernhard, et sur le metteur en scène, entre Hambourg et Munich, entre le Nord et le Sud, entre Claus Peymann et Hans Hollmann, entre l'Allemand et l'Autrichien. Finalement, c'est bien Claus Peymann qui crée la pièce à Hambourg, dans le nord de l'Allemagne donc, loin de l'Autriche et de Salzbourg, alors que la ville de Munich est toute proche de Salzbourg.

Thomas Bernhard ne se contente pas d'assister à cette comédie qui se joue autour de la mise en scène de la pièce, il ne se prive pas de l'alimenter lui-même dans un article paru dans le cahier d'août 1969 de *Theater heute*, où il attaque *Die Furche*, un journal pour lequel il a lui-même travaillé. Pour Thomas Bernhard, ce journal était un bon journal culturel, mais maintenant ce n'est que la « quadrature de la bêtise catholique-nazie » (« Quadratur des perversen katholisch-nazistischen Stumpfsinns »). Cet article donne lieu à une plainte pour diffamation.²⁶³ En provoquant ce scandale, Thomas Bernhard cherche sans doute aussi à rappeler le scandale qu'avait provoqué un de ses articles dans ce journal, où il avait attaqué violemment le Landestheater²⁶⁴, le théâtre de Salzbourg et sa programmation. Il entend ainsi attirer l'attention sur la création prochaine de sa pièce. À cette époque, Thomas Bernhard commence à travailler sur une nouvelle pièce, ou du moins il a le projet d'une nouvelle pièce. Il s'agit peut-être donc aussi pour lui de se rappeler au bon souvenir du Festival de Salzbourg. On sait en effet que la deuxième pièce de Thomas Bernhard sera jouée au Festival de Salzbourg, compensant en quelque sorte l'échec de la première pièce, qu'il avait écrite pour le Festival de Salzbourg, mais qui ne put être jouée au festival.

Thomas Bernhard passe trois jours à Hambourg, du 5 au 7 juin, pour assister aux répétitions d'*Une fête pour Boris*. La création de la pièce a finalement lieu le 29 juin 1970. Un télégramme d'Unsel daté du 29 juin 1970 informe d'abord Thomas Bernhard du grand succès de la pièce. Unsel en fait ensuite un compte-rendu plus détaillé dans sa lettre à Bernhard du 1^{er} juillet 1970. Unsel souligne le travail exceptionnel de Claus Peymann. À son sens, la scénographie était intéressante, et la mise en scène était vraiment un modèle. S'il se montre satisfait de la performance de Wolf R. Redl dans le rôle de Boris, il semble plus réservé au sujet de la performance de Judith Holzmeister.

²⁶³ Cf à ce propos la lettre de Bernhard à Unsel datée du 25 janvier 1970, et la note qui l'accompagne dans l'édition de la correspondance de Bernhard avec son éditeur, qui rappelle également le scandale provoqué par l'article de Thomas Bernhard paru dans *Die Furche* quinze ans plus tôt. *Thomas Bernhard – Siegfried Unsel. Der Briefwechsel*, p. 157.

²⁶⁴ Il faut bien distinguer l'institution, le Landestheater, qui est un petit théâtre de province, et que Thomas Bernhard attaque à ce titre, et la scène, le théâtre, où seront jouées les pièces de Thomas Bernhard, dans le cadre du Festival de Salzbourg.

« Peymann hat hervorragende Arbeit geleistet. Vollkommen war Boris, über Judith Holzmeister als „Die Gute“ kann man geteilter Meinung sein. Sie hat einen Zungenschlag, der mir nicht angenehm war. Andererseits liegt in der Rolle ja etwas Exaltiertes. Die szenische Anlage schien mir vorzüglich. Insofern ist diese Aufführung wirklich ein Modell²⁶⁵ »

Siegfried Unseld souligne ensuite le caractère exceptionnel de cette première le dernier jour de la saison théâtrale. Ensuite le théâtre est fermé et part en vacances. Cette création est le sommet artistique de la saison, et la pièce jouera un rôle éminent dans la saison suivante. Cette date, tout à la fin de la saison, rend la représentation en quelque sorte unique, puisque les reprises de la pièce n’auront lieu que la saison suivante.

Dans deux lettres datées du 5 juillet, l’une adressée à Ursula Bothe, l’autre adressée à Siegfried Unseld, Thomas Bernhard souligne qu’il était convaincu depuis le début, depuis leur première rencontre, que Peymann était la bonne personne pour sa pièce, et qu’ils n’ont pas eu besoin de parler beaucoup. Dans sa lettre à Ursula Bothe, Thomas Bernhard ajoute qu’il n’a pas voulu aller à la première, qu’il a préféré laisser le théâtre seul. Il dit vouloir assister à une des premières représentations en automne²⁶⁶. Il reste ainsi fidèle à ce qu’il avait affirmé dans sa lettre du 14 décembre 1969. Dans sa lettre à Unseld, il réaffirme son souhait de voir une des premières représentations à l’automne, mais pas la première. Thomas Bernhard indique en outre que s’il n’avait pas d’inquiétude au sujet de Peymann, il se demandait comment le froid public nordique allait réagir. Mais son scepticisme ne s’est pas confirmé.

« Dass Peymann ein ganz ungewöhnlicher guter Mann für mein Stück ist, war mir von allem Anfang klar und es brauchte dadurch zwischen ihm und mir nicht viele Worte, aber doch völlig unklar war mir, wie das doch kühle nordische Publikum auf den « Boris » reagieren wird, mein Skeptizismus hat sich nicht bestätigt – und ich bin natürlich sehr glücklich darüber²⁶⁷. »

Thomas Bernhard n’a pas vu la pièce, mais il a vu des extraits à la télévision. Il salue la performance de l’actrice Judith Holzmeister, en particulier son rire monstrueux à la fin. Ces scènes à la télévision lui ont fait penser que la pièce se prêterait bien à être jouée par d’excellents acteurs anglais, par une troupe anglaise.

« Nachdem ich mehrere kurze Szenenausschnitte im Fernsehen gesehen habe, mit einem ungeheuerlichen Schlusslachen der Holzmeister, habe ich mir gedacht, dass das ganze Stück wahrscheinlich von hervorragenden englischen Schauspielern gespielt werden müsste, von einer englischen Theatertruppe. Für die Holzmeister ist die Leistung tatsächlich eine ungeheure, wenn ich bedenke, worin diese Frau zwei Jahrzehnte steckengeblieben ist.²⁶⁸ »

²⁶⁵ Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 180-181.

²⁶⁶ Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 181-182.

²⁶⁷ Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 184.

²⁶⁸ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *Der Briefwechsel*, p. 184.

Unsold lui répond le 13 juillet en soulignant le rôle que la maison d'édition Suhrkamp a joué dans ce succès. Suhrkamp a attiré l'attention de Claus Peymann sur la pièce, et lui a donné l'opportunité de la mettre en scène et de la jouer à Hambourg. Il ajoute que naturellement, il va chercher à obtenir de nouvelles représentations, et qu'il a contacté sa représentante à Londres pour attirer son attention sur le fait que la pièce était vraiment faite pour être jouée par de bons acteurs.²⁶⁹ *Une fête pour Boris* sera jouée 11 fois à Hambourg entre septembre et décembre 1970. Malgré les efforts d'Unsold évoqués dans sa lettre du 6 janvier 1971, après le changement de direction en 1971, la pièce ne sera plus jouée.²⁷⁰

Ce qu'il faut retenir de cette longue genèse de la pièce, de ce long parcours jusqu'à la création, c'est que la pièce, que Thomas Bernhard a écrite pour le Festival de Salzbourg, et comme un contrepoint à la production habituelle du Festival, comme « anti-Jedermann », est finalement jouée à Hambourg, dans le nord de l'Allemagne. Et le metteur en scène est finalement Claus Peymann, un Allemand du nord, alors que le metteur en scène autrichien Hans Hollmann avait également été envisagé pour mettre en scène la pièce. C'est sans doute ce passage de l'Autriche au nord de l'Allemagne qui explique le changement de titre, du terme autrichien de *Jause* au terme allemand de *Fest*. On peut penser que jouée hors de son contexte, en dehors du Festival de Salzbourg, la pièce ne déploie pas complètement tout son sens. Mais grâce à la mise en scène de Claus Peymann, le succès est tout de même au rendez-vous. Ce premier succès incitera Thomas Bernhard à continuer de faire confiance à ce metteur en scène.

1.1.2 *L'Ignorant et le Fou (Der Ignorant und der Wahnsinnige). Parodie de La Flûte enchantée et scandale de la lumière de secours*

Le projet d'une nouvelle pièce de Thomas Bernhard est évoqué d'abord dans une lettre à Unseld datée du 16 décembre 1969. Le 28 avril 1970, Thomas Bernhard écrit à Unseld qu'il rédige sa deuxième pièce. Le 7 juillet 1971, Thomas Bernhard écrit que cet été il est occupé par le théâtre²⁷¹. Le 30 juillet 1971, Kaut écrit une lettre à Thomas Bernhard, dans laquelle il se réjouit que Thomas Bernhard pense présenter sa nouvelle pièce à l'automne au Festival de Salzbourg²⁷². Siegfried Unseld envoie à Bernhard avec sa lettre du 8 septembre 1971 le « Theaterdienst » numéro 6 : la pièce de Bernhard, *L'Ignorant et le Fou*, s'y trouve en pre-

²⁶⁹ Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 185.

²⁷⁰ Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 209.

²⁷¹ *Briefwechsel Unseld – Bernhard*, p. 150, 171 et 226.

²⁷² « Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut ». In: *Thomas Bernhard und Salzburg*, p. 232.

mière position. La pièce y est annoncée pour le Festival de Salzbourg 1972, dans la mise en scène de Claus Peymann et avec une grande distribution.²⁷³

Mais en septembre, un conflit voit le jour entre Thomas Bernhard et l'éditeur. Ce conflit concerne le contrat avec le Festival de Salzbourg. Le 1^{er} septembre, la *Süddeutsche Zeitung* informe que la création de la pièce aura lieu au Festival de Salzbourg en 1972, mais que les droits appartiennent à Suhrkamp. Bernhard a voulu rayer le paragraphe 3 du contrat de la maison d'édition qui stipule que l'auteur a concédé la création de la pièce au Festival de Salzbourg, que la maison d'édition dans son contrat de représentation réglera les conditions artistiques et financières que l'auteur a négociées, et que la maison d'édition obtient la part d'honoraires qui lui revient. Le 3 septembre, Thomas Bernhard rédige une lettre à l'attention d'Unsel, qu'il n'enverra finalement pas. Dans cette lettre, Thomas Bernhard considère que Salzbourg est son affaire, et qu'elle ne doit être gênée par aucune action de la maison d'édition. Il fait très nettement la différence entre Salzbourg d'un côté qui est son affaire, et les autres représentations éventuelles, qui lui sont indifférentes et que Suhrkamp peut gérer comme il veut. Dans sa lettre du 10 septembre 1971, Thomas Bernhard revient sur ce conflit, accusant la maison d'édition de l'avoir traité d'artiste « perturbé » (« verwirrt »). Il souligne qu'il ne voulait pas signer ce contrat avec la maison d'édition. Et que la maison d'édition doit faire le contrat avec le Festival de Salzbourg en prenant en compte tout ce qu'il a négocié personnellement avec Salzbourg, aussi les honoraires et la retransmission télévisuelle. Il ajoute qu'il va garder le texte secret aussi longtemps que nécessaire pour le préserver des commérages et des intrigues de la « méchanceté dramatique » des gens de théâtre. Thomas Bernhard n'admet pas non plus que des négociations le concernant, comme avec les Kammerspiele München, ne lui soient pas connues parce que la maison d'édition ne l'en informe pas.²⁷⁴

Dans sa lettre à Josef Kaut (3 octobre 1971), le président du Festival de Salzbourg, Thomas Bernhard insiste aussi pour que le texte ne soit pas communiqué au public, et qu'il n'y ait pas d'extraits envoyés aux théâtres. Il donne à Kaut le titre de sa pièce. Et il souligne que pour lui il n'y a pas de meilleur théâtre pour sa pièce que le Landestheater, qu'il aime. Dans une lettre du 17 novembre 1971, il insiste pour donner le manuscrit de la pièce à Kaut en personne. Il souligne que sa partition – sa pièce – est écrite spécialement pour Peymann, il corrige : pour Salzbourg, pour le Landestheater et pour Peymann. (« Meine Partitur ist genau auf Peymann abgezielt, ich will sagen genau auf Salzburg, das Landestheater und Peymann »).²⁷⁵

²⁷³ *Briefwechsel Unsel – Bernhard*, p. 235.

²⁷⁴ *Briefwechsel Unsel – Bernhard*, p. 238-239. La lettre du 3 septembre 1971 que Thomas Bernhard n'a pas envoyée est reproduite page 241.

²⁷⁵ « Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut ». In: *Thomas Bernhard und Salzburg*, p. 233.

Thomas Bernhard s'en tient à ce qu'il a décidé et déclaré à Josef Kaut : il veut à garder le texte secret le plus longtemps possible. Le 4 octobre, le lendemain de la lettre à Kaut qui annonçait la décision de Bernhard de garder le texte secret, Unseld envoie une lettre à Bernhard. Il veut justement le manuscrit de la pièce pour l'envoyer aux théâtres, car ceux-ci préparent le programme pour l'année 1972, en fonction des disponibilités des acteurs. En particulier, Lietzau et Wendt, avec qui Bernhard et Unseld ont travaillé pour la première création de la pièce à Hambourg voudraient connaître le texte le plus rapidement possible²⁷⁶. Le 30 octobre, Rudolf Rach, le nouveau directeur de la section théâtre de Suhrkamp répète la demande d'Unseld dans un télégramme à Bernhard : il a absolument besoin du manuscrit pour discuter du programme des théâtres pour la saison théâtrale 1972-1973. Et il annonce qu'il va venir en personne à Ohlsdorf pour aller chercher le manuscrit.²⁷⁷

Thomas Bernhard rend compte de sa rencontre avec Rudolf Rach dans sa lettre à Unseld du 1^{er} novembre. Après avoir loué les qualités de Rudolf Rach, Thomas Bernhard répète son souhait de garder le texte secret jusqu'au moment de la représentation à Salzbourg. Bernhard indique en outre qu'il va se rendre à Salzbourg avec Peymann le lendemain.²⁷⁸ Siegfried Unseld rencontre Thomas Bernhard à Salzbourg le 10 novembre (*Reisebericht Wien-Salzburg 7.-10. November*). Thomas Bernhard lui donne finalement le texte. La date de la première est fixée, il s'agira du 29 juillet 1972, et il est aussi décidé que ce sera bien Peymann qui sera le metteur en scène. Les rôles principaux doivent cependant encore être distribués. Le manuscrit est aussi envoyé à Wendt, qui veut parler avec Lietzau et Nagel.²⁷⁹

Au début de l'année 1972, la distribution se précise : dans sa lettre à Rudolf Rach en date du 11 février 1972, Thomas Bernhard se réjouit que Bruno Ganz joue le docteur et que Herrmann et Bickel travaillent ensemble. Karl-Ernst Herrmann s'occupe des décors et Moidele Bickel des costumes. Thomas Bernhard précise aussi ses plans pour ce qui est des reprises de la pièce : après la création de la pièce au Festival de Salzbourg, la pièce sera d'abord jouée à Hambourg dans la distribution de la première, et ensuite la pièce sera jouée en même temps à Berlin et à Zurich. Thomas Bernhard s'efforce de faire jouer sa pièce dans différents théâtres, il fait en sorte que différentes mises en scène voient le jour. Mais il accorde une grande attention au fait que ses pièces ne soient jouées que dans de grands théâtres. Il veut bien que sa

²⁷⁶ Hans Lietzau était l'intendant du théâtre de Hambourg au moment de la création d'*Une fête pour Boris*. À la fin de l'année 1970, s'étant vu reprocher d'avoir négligé les questions financières, il démissionne de son poste. En 1972, il devient intendant des Staatliche Schauspielbühnen, le théâtre de Berlin-Ouest. Le dramaturge Ernst Wendt le suit à Berlin.

²⁷⁷ *Briefwechsel Unseld – Bernhard*, p. 246.

²⁷⁸ *Briefwechsel Unseld – Bernhard*, p. 247.

²⁷⁹ *Briefwechsel Unseld – Bernhard*, p. 251. Ivan Nagel succède à Hans Lietzau au Deutsches Schauspielhaus de Hambourg en 1972.

pièce soit jouée « à Nuremberg, ou même dans un hospice ou dans une école maternelle », mais d'abord il veut que la création de la pièce ne soit pas « ratée » :

« Warum soll es nicht in Nürnberg aufgeführt werden, warum nicht einmal in einem Siechenhaus, oder in einem Kindergarten, dagegen habe ich nichts, aber zuerst gehört nichts verpatzt²⁸⁰. »

Par cette formulation, Thomas Bernhard montre très nettement qu'il n'a que faire d'être joué par des petits théâtres, ce qu'il veut c'est de grands théâtres et de grandes mises en scène. Thomas Bernhard compare les représentations à un jeu de quilles, le jeu de quilles c'est l'Allemagne, les quilles sont les théâtres, et la boule c'est la pièce de théâtre : « Deutschland als Kegelbahn, die Theater die Kegel. Wir haben die Kugel in der Hand, was mit der Kugel tun? ».²⁸¹ L'image du jeu de quilles montre bien l'importance que Bernhard accorde aux stratégies qui régissent les mises en scène et au placement de la pièce dans les théâtres. Thomas Bernhard réitère à nouveau son souhait que le monde du théâtre ne connaisse pas la pièce, pour que leur jugement ne soit pas décidé avant que la pièce soit montée. Tout cela montre bien une stratégie consciente de la part de Thomas Bernhard en ce qui concerne la réalisation de ses pièces.

Dans une lettre à Unseld, datée du 28 juin 1972, Thomas Bernhard salue l'acteur Bruno Ganz. Thomas Bernhard l'a rencontré la veille et il ne tarit pas d'éloges sur lui. Thomas Bernhard exprime une grande fascination à son égard, il souligne le grand art de cet acteur, et considère qu'il n'y a pour le moment personne de mieux pour ses phrases. Il faut, écrit Bernhard, voir cet acteur parler et se déplacer et philosopher là-dessus.

« in Salzburg probiert Herr Ganz, mit dem ich gestern zum ersten Mal zusammengekommen bin, was eine große Faszination für mich bedeutete. Wenn dieser Mann zu seiner hohen Kunst auch noch Glück hat, bekommen wir ein herrliches Schauspiel zu sehen. Es gibt keinen besseren im Augenblick für meine Sätze. Man muss ihn sprechen und sich bewegen und über beides philosophieren sehen.²⁸² »

Le 2 août, Siegfried Unseld fait à Thomas Bernhard le compte-rendu de la première. Pour Unseld, la première a été un succès, la mise en scène est bonne, même si Unseld ne se montre pas enthousiasmé et qu'il voit des faiblesses. Il considère que c'est là une bonne chose, car les théâtres ont peur de s'attaquer à des représentations (trop) parfaites. Dans une autre partie de la lettre, Unseld s'oppose à ce que Thomas Bernhard dédie la deuxième édition de la pièce à Bruno Ganz. Unseld pense que cela serait dommageable à d'autres représentations. L'acteur

²⁸⁰ *Briefwechsel Unseld – Bernhard*, p. 261.

²⁸¹ *Briefwechsel Unseld – Bernhard*, p. 261.

²⁸² Brief an Unseld, 28.6.72, *Briefwechsel*, p. 275.

devrait alors, pour jouer ce rôle difficile, se confronter au modèle choisi par l'auteur, Bruno Ganz.²⁸³

La première a eu lieu le 29 juillet 1972. Claus Peymann voulait à la fin de la pièce, conformément aux indications scéniques de Thomas Bernhard, l'obscurité absolue, et donc que la lumière de secours soit aussi éteinte. Malgré l'assurance donnée de la part de la direction du festival que la lumière de secours serait éteinte comme lors de la répétition générale, elle est allumée lors de la première. Cela provoque le « scandale de la lumière de secours » (No-tlichtskandal). Claus Peymann veut partir, mais il apprend qu'il est sous contrat encore jusque fin août. Thomas Bernhard intervient dans la polémique par deux télégrammes datés du 1^{er} et du 2 août 1972 :

« Ich hoffe, sie stehen ganz auf der Seite des höchsten Anspruchs des Ernstes und der Kunst und nicht auf der Seite der lokalen Dummheit, Gemeinheit und Niederträchtigkeit und beglückwünsche sie zu dieser hervorragenden Inszenierung. Thomas Bernhard. »

« Eine Gesellschaft, die zwei Minuten Finsternis nicht verträgt, kommt ohne mein Schauspiel aus. Mein Vertrauen in Regisseur und Darsteller ist hundertprozentig. Sie fällen die selbstverständlich kompromisslose Entscheidung für künftige Aufführungen. Thomas Bernhard²⁸⁴. »

Après l'annulation des représentations suivantes, Thomas Bernhard réitère son soutien à Peymann et aux acteurs de la pièce dans un nouveau télégramme, daté du 7 août 1972²⁸⁵.

Suite au scandale de la lumière de secours, la pièce est donc déprogrammée après une seule représentation. Thomas Bernhard, dans sa lettre à Unseld du 8 août 1972, ne semble pas s'en émouvoir plus que cela. Il considère que l'interruption des représentations est regrettable, mais qu'elle est cohérente, et qu'elle n'est pas dommageable. Au contraire, l'unicité de la représentation a pour lui un attrait particulier :

« Dass es zu einem, wie Sie inzwischen wissen, Abbruch der Vorstellungen gekommen ist, ist bedauerlich, aber konsequent und schadet auf keinen Fall. [...] Dass die Einmaligkeit der Aufführung für mich einen besonderen Reiz hat, brauche ich Ihnen nicht extra zu betonen²⁸⁶. »

On voit ici que deux positions se font face, tandis qu'Unseld pense aux représentations futures, Thomas Bernhard veut une représentation unique et parfaite, une représentation modèle. Pourtant Thomas Bernhard accepte la suggestion d'Unseld de ne pas dédier la pièce à Bruno Ganz, du moins tant qu'il y aura d'autres représentations de la pièce.²⁸⁷ Ce sera finalement la

²⁸³ *Briefwechsel Unseld – Bernhard*, p. 277.

²⁸⁴ Les deux télégrammes sont reproduits dans *Thomas Bernhard und Salzburg*, p. 221.

²⁸⁵ Le long télégramme est reproduit page 222-223 (*Thomas Bernhard und Salzburg*). On retrouve page 224 et 225 des coupures de journaux sur le scandale.

²⁸⁶ *Briefwechsel Unseld – Bernhard*, p. 282-283.

²⁸⁷ *Briefwechsel Unseld – Bernhard*, p. 282-283.

pièce suivante, *La Société de chasse* qui sera dédiée à Bruno Ganz (même si finalement l'acteur ne jouera pas cette pièce).

La pièce *L'Ignorant et le Fou* est jouée à Berlin le 6 septembre 1972, dans la mise en scène de Dieter Dorn, il s'agit là de la création allemande de la pièce. Cette fois-ci aussi, la lumière de secours reste allumée. Unseld évoque le grand succès de cette mise en scène dans un télégramme à Bernhard daté du lendemain.²⁸⁸

Thomas Bernhard voudrait éditer une documentation sur le scandale de Salzbourg (lettre du 18 octobre 1972), Unseld s'oppose à Bernhard (27 octobre), l'éditeur ne souhaite en effet pas publier une documentation sur les événements de Salzbourg, car tous ces événements et ce scandale lui semblent très subjectifs, et il est d'avis qu'il est difficile d'en parler objectivement.²⁸⁹

Le « scandale de la lumière de secours » (« Notlichtskandal ») est intéressant pour plusieurs raisons. D'abord le scandale est une manière pour Thomas Bernhard de se faire connaître auprès d'un public plus large que le public restreint du Festival de Salzbourg. Il faut également souligner que par rapport aux autres scandales ultérieurs qui ont une dimension plus politique, par exemple le scandale autour de la pièce *Place des Héros (Heldenplatz)* en 1988, il s'agit d'un scandale artistique, lié à une exigence artistique. Avec ce scandale, l'idéal de Thomas Bernhard, qui est celui d'une unique représentation, se réalise²⁹⁰. Thomas Bernhard privilégie la qualité sur la quantité, ce qui intéresse ce n'est pas le nombre de mises en scène, mais une mise en scène modèle, voire une représentation modèle. C'est-à-dire qu'il place l'impératif artistique au-dessus de l'impératif financier (ce qui ne veut pas pour autant dire qu'il se désintéresse des questions d'honoraires, bien au contraire). Ce faisant, il entre inévitablement en conflit avec sa maison d'édition, qui est évidemment soumise à un impératif financier. Dans son article « Bernhard als Anti-Mozart »²⁹¹, Jean-Marie Winkler interprète la pièce de Thomas

La réponse d'Unseld, qui est datée du 9 août 1972, est accompagnée de deux pièces jointes : la lettre de Josef Kaut, le président du Festival de Salzbourg, et la réponse d'Unseld à Kaut. Kaut évoque entre autres les griefs envers Claus Peymann. En plus de la question de la lumière de secours, il évoque la question de la relation entre Peymann et le personnel technique du théâtre. Le personnel technique s'est mis en grève et Claus Peymann l'a traité d'« Arbeitergesindel ». Kaut regrette l'engagement de Peymann et rappelle que c'était le souhait de Thomas Bernhard et de l'éditeur (*Briefwechsel Unseld – Bernhard*, p. 286).

Dans une lettre datée du 19 août 1972, Thomas Bernhard parle d'une « effroyable comédie-bouffe de province » : « diese ganze schauerliche Provinzposse » (*Briefwechsel Unseld – Bernhard*, p. 297).

²⁸⁸ *Briefwechsel Unseld – Bernhard*, p. 299.

²⁸⁹ *Briefwechsel Unseld – Bernhard*, p. 302 et 311.

²⁹⁰ La création d'*Une fête pour Boris*, placée à la toute fin de la saison, était déjà en quelque sorte une représentation unique, puisque les représentations suivantes ont eu lieu seulement la saison suivante.

²⁹¹ Jean-Marie Winkler. « Bernhard als Anti-Mozart. Einige Thesen zum Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* als Kontrafaktur der Zaubergeflöte. » In: *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1996, Materialien*. Herausgegeben von Franz Gebesmair & Alfred Pittertschatscher. Weitra, Bibliothek der Provinz, p. 206-218.

Bernhard *L'Ignorant et le Fou* comme « contrafacture²⁹² » de *La Flûte enchantée* de Mozart. Jean-Marie Winkler s'intéresse d'abord au rapport ambivalent que Thomas Bernhard entretient avec les modèles. Puis à la manière qu'il a de créer des malentendus en se servant de scandales qui cachent au spectateur le sens réel des pièces. Ainsi, pour *L'Ignorant et le Fou*, le scandale a éclipsé les tentatives d'interprétation de la pièce.

Jean-Marie Winkler montre d'abord comment dans le premier acte la pièce de Thomas Bernhard se déroule parallèlement au déroulement de *La Flûte enchantée* : l'arrivée des musiciens correspond au début de la pièce, l'ouverture correspond à l'arrivée de la cantatrice dans la loge, l'apparition des trois dames correspond à la fin de l'habillement de la cantatrice. Et ainsi, l'entrée de la reine de la nuit sur scène dans l'opéra correspond à son départ de scène dans la pièce de Bernhard. Le deuxième acte continue le dialogue avec Mozart, mais le développement ne se fait plus de manière parallèle, mais de manière opposée, de la lumière vers les ténèbres :

« Damit verlief die Entwicklung des Stücks *Der Ignorant und der Wahnsinnige* nicht mehr parallel zur *Zauberflöte*, wie im ersten Akt, sondern in die entgegengesetzte Richtung: vom Licht zur Finsternis, vom Leben zum Tode, von der Kunst zur Nichts, von der erschütterten Welt zum allgemeinen Weltuntergang²⁹³. »

Et l'extinction de la lumière dans la salle est explicitement demandée dans la didascalie, ce qui nous ramène au scandale de la lumière de secours. Le triomphe de la lumière chez Mozart est remplacé par le triomphe du chaos et des ténèbres chez Bernhard. Les valeurs des Lumières défendues par Mozart sont niées chez Bernhard :

« Jedenfalls wurde der Triumph des Lichts bei Mozart durch den Sieg von Chaos und Finsternis bei Bernhard konsequent ersetzt [...]. Dieses Anti-Zauber Märchen könnte sogar als radikale Zurücknahme gedeutet werden: die aufklärerischen Werte der Zauberflöte werden bei Bernhard negiert, wenn nicht von Anfang an ausgeklammert²⁹⁴. »

Voir également : Jean-Marie Winkler, « Zwischen Parodie und Zurücknahme: Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte* ». In: *Nicht (aus, in über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen*. 2., unveränderte Auflage. Herausgegeben von Tamás Lichtmann, unter Mitwirkung von Walter Fanta. Beiträge des Debrecener Germanistischen Symposions zur Österreichischen Literatur nach 1945 im Oktober 1993. Peter Lang, Frankfurt am Main, 1996, p. 229-240.

²⁹² « Contrafacture ». *Dictionnaire de la musique*. Larousse. Traduction peu usuelle du latin *contrafactum* ou *contrafacta*, plus souvent conservé en français. Le terme désigne un arrangement fait à partir d'une composition vocale existante en lui adaptant de nouvelles paroles. Au XVI^e siècle, on employait le terme « travestissement », aux XVII^e et XVIII^e siècles celui de « parodie ». Mais ce dernier mot pouvait aussi recouvrir des transformations plus profondes qu'un simple changement de paroles.

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/contrafacture/166966#o2hCayTEFOLeCtcK.99>

²⁹³ Jean-Marie Winkler : « Bernhard als Anti-Mozart », p. 213.

²⁹⁴ Jean-Marie Winkler : « Bernhard als Anti-Mozart », p. 214.

Pour Winkler, cela légitime le scandale. Le scandale ne semble pas avoir été planifié, l'extinction de la lumière de secours ne figure pas explicitement dans le texte. Mais la lumière de secours touche le contenu symbolique de la pièce : la victoire des ténèbres sur la lumière doit être totale et sans issue (de secours).

1.1.3 *La Force de l'habitude (Die Macht der Gewohnheit)*. Une troupe de cirque répète La Truite de Schubert

L'année 1974 est une année faste pour Thomas Bernhard : deux pièces sont créées, *La Société de chasse* au Burgtheater, mais aussi *La Force de l'habitude* au Festival de Salzbourg. Thomas Bernhard commence à travailler à cette pièce en avril 1973. Malgré le scandale de *L'Ignorant et le Fou*, Josef Kaut et le Festival de Salzbourg sont prêts à retravailler avec Thomas Bernhard. Il est prévu que Bernhard présente une nouvelle pièce en 1975. Dans une lettre à sa compagne Hedwig Stavianicek, Thomas Bernhard se réjouit de pouvoir à nouveau écrire pour le Festival de Salzbourg. Il s'en félicite aussi auprès de Josef Kaut dans une lettre datée du 30 avril 1973 : le fait de pouvoir à nouveau écrire pour le Landestheater est un grand avantage, et la date de 1975 est le meilleur moment pour la pièce. Thomas Bernhard parle d'un « conte ». C'est le titre provisoire de la pièce²⁹⁵. Lors de sa rencontre avec Unseld à Salzbourg le 29 avril 1973 (*Reisebericht Salzburg, Sonntag 29. April 1973*), Thomas Bernhard d'« intermèdes comiques ». Il doit s'agir d'une pièce simple, du théâtre de chambre, avec peu de comédiens :

« Er denkt an ein Märchen mit großen komödiantischen Einlagen. Ihn fasziniert Strawinsky/Ramuz *Die Geschichte vom Soldaten*. Er möchte das Poetische wieder betonen. Ganz einfach soll sein Stück sein, ein Kabinettstück mit wenigen Figuren²⁹⁶. »

Unseld et Thomas Bernhard envisagent aussi une tournée avec la distribution salzbourgeoise, ce serait la première tournée organisée par Suhrkamp. La tournée a l'avantage de préserver la qualité et la particularité de la mise en scène tout en rapportant tout de même de l'argent.

Thomas Bernhard rencontre une nouvelle fois Unseld début août. Il est une nouvelle fois question de la nouvelle pièce, qui doit être jouée en 1975 à Salzbourg. La pièce de Zuckmayer qui devait être jouée au Festival de Salzbourg en 1974 n'est pas prête. Thomas Bernhard est en colère et ne veut pas de la concurrence de cet auteur dramatique reconnu. Finalement, Thomas Bernhard se décide à une fuite en avant : sa pièce sera jouée dès 1974, en remplacement en quelque sorte de la pièce de Zuckmayer. Thomas Bernhard et Unseld discutent également du contenu de la pièce. Il s'agit d'une comédie, d'un conte à la manière de *L'Histoire*

²⁹⁵ « Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut ». In: *Thomas Bernhard und Salzburg*, p. 234.

²⁹⁶ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 371-372.

du soldat de Strawinski²⁹⁷. La pièce a trois acteurs et un metteur en scène, et elle comprend également des éléments musicaux. Thomas Bernhard pense pour le moment à deux titres : « Kopfstück » ou « Quintett ». Thomas Bernhard et Unseld réfléchissent ensemble à des noms possibles de metteurs en scène. Everding est trop vieux, Jan Groszmann de Prague est trop populaire. Pour Bernhard, Hans Hollmann, qui a mis en scène Horváth, Hofmannsthal, et Nestroy, est trop proche de lui, car il est aussi de Gmunden. Il semble difficile d'avoir Peymann, d'abord à cause de la proximité entre la mise en scène de *La Société de chasse* en mai et celle de la nouvelle pièce en juillet, et ensuite à cause du conflit entre Peymann et Kaut à propos de *L'Ignorant et le Fou* et de la lumière de secours.²⁹⁸

Dans sa lettre du 9 août à Josef Kaut, le président du Festival de Salzbourg, Thomas Bernhard évoque le titre – *La Force de l'habitude* – et la distribution de la pièce. Comme il s'agit d'un théâtre de comédien, d'un théâtre très autrichien, Thomas Bernhard a en tête les acteurs suivants : Leopold Rudolf, Bruno Dallansky et Otto Schenk. Rudolf jouerait le directeur du cirque, Bruno Dallansky le clown et Schenk le metteur en scène. Le metteur en scène dans la pièce, car le metteur en scène réel serait malgré tout Hans Hollmann. On se souvient que le nom de Hans Hollmann avait déjà été évoqué pour mettre en scène *Une fête pour Boris*, la première pièce de Thomas Bernhard. Ainsi Thomas Bernhard veut que tous ceux qui jouent *La Force de l'habitude*, y compris celui qui dirige les acteurs, soient autrichiens. Thomas Bernhard évoque le projet d'une tournée dont il avait déjà parlé en avril avec Unseld : il ne doit pas y avoir d'autre mise en scène que celle-là dans les années qui suivent, la troupe fera une tournée sur trois ou tout au plus quatre grandes scènes²⁹⁹.

Mais dans un télégramme daté du 29 août 1973, Thomas Bernhard informe Unseld qu'après discussion avec Josef Kaut, ce sera Dieter Dorn qui mettra en scène la pièce, tandis que Wilfried Minks s'occupera de la scénographie. Malgré tout, Thomas Bernhard essaye quand même d'imposer Peymann. Ainsi il écrit à Unseld le 13 septembre 1973 qu'il considère Peymann comme le meilleur metteur en scène, et qu'aucun contrat ne doit être conclu avec un quelconque metteur en scène avant qu'il soit sûr que Peymann ne soit pas acceptable pour les gens de Salzbourg.³⁰⁰ Dans une lettre datée du 19 septembre 1973, Thomas Bernhard fait part à Unseld d'une discussion qu'il a eue avec Kaut. Pour Kaut, Peymann n'est absolument pas

²⁹⁷ *L'Histoire du soldat* est un mimodrame du compositeur russe Igor Stravinsky et de l'écrivain suisse Charles-Ferdinand Ramuz. Cette pièce de « théâtre musical » (Musiktheater), créée en 1918 à Lausanne, a été écrite pour trois récitants et sept instrumentistes. Dans la pièce, le soldat vend son violon et son âme au diable en échange d'un livre qui prédit l'avenir et lui permet de devenir riche.

²⁹⁸ Siegfried Unseld : « Thomas Bernhard, Besuch in Ohlsdorf, Dienstag, 7. August 1973 ». In: *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 381-382.

²⁹⁹ Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut. In: *Thomas Bernhard und Salzburg*, p. 235.

³⁰⁰ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 387 et 391.

acceptable, à cause de l'avis défavorable des gens du festival, à cause de la presse locale, et à cause des techniciens du Landestheater qui ne l'acceptent pas non plus.³⁰¹ Thomas Bernhard se résout à ce que ce soit Dieter Dorn qui mette en scène la pièce. Il en fait part à Unseld dans sa lettre du 8 octobre 1973. Dieter Dorn avait mis en scène *L'Ignorant et le Fou* à Berlin, le 16 septembre 1972. Pour Bernhard, Dieter Dorn est une bonne solution, mais il ne faut pas le lâcher et il faut l'instruire, car sa mise en scène a montré qu'il n'était pas familier de l'œuvre de Bernhard. Mais Dieter Dorn, continue Bernhard, est un homme jeune et intelligent. Et il est un atout pour le début de la tournée à Berlin. Une lettre de Thomas Bernhard à Rudolf Rach indique que Dieter Dorn doit venir à Ohlsdorf le 1^{er} et le 2 novembre.³⁰²

Une fois le problème du metteur en scène réglé, il s'agit de trouver les acteurs. Cette quête s'avère difficile, car il n'est pas évident de trouver des acteurs qui sont disponibles à la fois pour la création estivale de la pièce au Festival de Salzbourg et pour la tournée qui suivra. Comme le souhaitait Bernhard, une tournée est en effet mise en place. C'est Suhrkamp qui se charge de l'organisation de la tournée. Suhrkamp crée un nouveau département « Médias », avec trois sections, la section film, qui s'occupera des droits d'adaptation au cinéma, la section théâtre et la société de production théâtrale, que dirigera Rudolf Rach. Rudolf Rach, qui dirigeait le département théâtre de Suhrkamp, voulait en effet avoir l'expérience pratique du théâtre, et il était prévu qu'il parte à Düsseldorf comme dramaturge. Il reste finalement à Suhrkamp pour s'occuper de la tournée de la pièce de Bernhard et de cette société de production théâtrale. Unseld fait part de tous ces changements Bernhard dans sa lettre du 26 septembre 1973.³⁰³

Le 8 et le 9 novembre, Unseld rencontre Thomas Bernhard à Salzbourg. Dans son compte-rendu, il écrit que la pièce sera jouée à Salzbourg, et qu'ensuite elle partira en tournée avec la société de production théâtrale Suhrkamp nouvellement créée. Unseld indique aussi à nouveau que Dieter Dorn mettra en scène la pièce, mais qu'il ne trouve pas d'acteurs qui soient disponibles pour six semaines, voire deux, trois mois de tournée. Pour Thomas Bernhard, nous rapporte Unseld, la tournée est très importante : cette pièce a été conçue pour le « cirque » du Festival de Salzbourg, et elle partira en tournée en Allemagne comme un cirque ambulant. Thomas Bernhard ne veut pas non plus qu'un autre théâtre mette en scène la pièce.³⁰⁴

³⁰¹ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 393.

³⁰² Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 396-397.

³⁰³ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 395.

³⁰⁴ Siegfried Unseld : Bericht Thomas Bernhard, 8./9. November 1973, Salzburg. In: Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 404.

Une lettre d'Unselde à Bernhard datée du 3 décembre 1973 fait part à Thomas Bernhard d'un changement d'acteur principal : ce sera Bernhard Minetti qui jouera le rôle du directeur de cirque Caribaldi, et non plus Martin Benrath. Unselde souligne l'enthousiasme de Minetti pour ce rôle. Minetti, rapporte Unselde, est séduit par le rôle, et même fasciné, et il se réjouit de le jouer.³⁰⁵ Une fois ces problèmes réglés, le contrat de mise en scène peut être signé entre Suhrkamp et le Festival de Salzbourg. Le paragraphe 14 du contrat stipule que le Festival de Salzbourg va engager Dieter Dorn comme metteur en scène, il stipule en outre que la distribution est soumise à l'acceptation explicite de l'éditeur. Ce paragraphe du contrat fixe aussi une durée minimale pour les répétitions (six semaines).³⁰⁶ Il est aussi prévu que la mise en scène soit retransmise en direct par l'ORF, qui a fait une demande en ce sens. Thomas Bernhard fait part de son enthousiasme à Rudolf Rach, dans une lettre datée du 21 décembre 1973 : une telle retransmission en direct est pour Thomas Bernhard si fascinante, qu'il ne veut y renoncer à aucun prix.³⁰⁷

Dans sa lettre à Unselde du 2 juillet 1974, Thomas Bernhard indique qu'il a vu la veille à Salzbourg pour la première fois les acteurs avec les costumes et le décor, la roulotte du cirque de Caribaldi. Thomas Bernhard se montre optimiste, il est d'avis que de ces instruments peut naître quelque chose de magnifique. Dans cette même lettre, Thomas Bernhard se réjouit à l'idée que sa pièce, *La Force de l'habitude*, devienne une pièce de cabinet anglaise, qu'elle soit jouée à Londres par Peter Hall au nouveau National Theater. Il s'agit du troisième théâtre national, avec 400 places³⁰⁸.

Dans sa lettre du 17 juillet 1974, Rudolf Rach informe Bernhard de sa venue à Salzbourg une semaine plus tard, le 24 juillet, avec la photographe Digne Meller-Marcovicz. La photographe vient photographier les répétitions finales pour le programme de la tournée de *La Force de l'habitude*.³⁰⁹

Thomas Bernhard est présent à la répétition générale, mais comme souvent il n'assiste pas à la création de la pièce. Unselde qui y a assisté note dans son journal que les acteurs étaient excellents, et bien dirigés par Dieter Dorn. Pour Unselde, la mise en scène est un succès, et à la fin de la pièce il y a eu beaucoup d'applaudissements, même si quelques sifflets visaient Bernhard, le confondant avec Dieter Dorn. Thomas Bernhard se montre soulagé de ce succès,

³⁰⁵ Thomas Bernhard-Siegfried Unselde, *der Briefwechsel*, p. 409.

³⁰⁶ Thomas Bernhard-Siegfried Unselde, *der Briefwechsel*, p. 411.

³⁰⁷ Thomas Bernhard-Siegfried Unselde, *der Briefwechsel*, p. 413.

³⁰⁸ Thomas Bernhard-Siegfried Unselde, *der Briefwechsel*, p. 436-437.

³⁰⁹ Thomas Bernhard-Siegfried Unselde, *der Briefwechsel*, p. 439.

et l'idée de la tournée le séduit. Il reste sur son idée de ne pas autoriser d'autre mise en scène³¹⁰.

La Force de l'habitude donne également lieu à un scandale, comme Thomas Bernhard sait en orchestrer. Dans la pièce, la ville d'Augsbourg est violemment attaquée par Caribaldi. La ville d'Augsbourg se sent diffamée et proteste. Cela donne lieu à un échange de lettres entre le maire d'Augsbourg et l'éditeur Unseld. Thomas Bernhard intervient par l'intermédiaire d'un télégramme envoyé depuis Lisbonne. Ce télégramme est publié dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* le 12 août 1974. Loin de vouloir apaiser les esprits, Thomas Bernhard rajoute de l'huile sur le feu, prenant en quelque sorte la place de son personnage, pour déclarer que depuis le sud, il trouve la ville d'Augsbourg encore plus abominable. À travers Augsbourg, c'est sans doute aussi une nouvelle fois Salzbourg que Thomas Bernhard a voulu attaquer, à cause de la rime³¹¹.

Après Mozart et la *Flûte enchantée*, c'est cette fois *La Truite* de Schubert qui est persiflée. En quelque sorte, le Festival de Salzbourg est ridiculisé, les musiciens ne sont plus que des artistes de cirque qui échouent lamentablement, malgré leurs répétitions interminables, à jouer le morceau. Leur échec est symbolisé à la fin de la pièce par le fait qu'on entend le morceau à la radio. Une fois de plus, Thomas Bernhard se permet d'attaquer l'institution tout en étant partie prenante de cette institution. La pièce peut également être vue comme une parodie de théâtre musical (Musiktheater) : la pièce fait également référence à *L'Histoire du soldat*, du compositeur Igor Stravinsky et de l'écrivain suisse Charles-Ferdinand Ramuz. Dans la pièce de 1917, le soldat échange son violon contre un livre qui prédit l'avenir et qui permet de devenir riche.

Thomas Bernhard avait donc en tête une distribution idéale entièrement autrichienne, avec les acteurs autrichiens Leopold Rudolf, Bruno Dallansky et Otto Schenk, et le metteur en scène autrichien Hans Hollmann. La distribution réelle sera finalement davantage berlinoise, avec l'acteur Bernhard Minetti et le metteur en scène Dieter Dorn, seul Bruno Dallansky joue bien dans la mise en scène de Dieter Dorn (il joue le rôle du clown). On peut penser que ce choix d'un metteur en scène et d'un acteur berlinois est lié à la tournée qui succède aux représentations à Salzbourg, et qui commence à Berlin. Cette idée de tournée est intéressante, dans la mesure où elle concilie l'exigence artistique d'une mise en scène unique ayant valeur de mo-

³¹⁰ Siegfried Unseld : « Reisebericht Salzburg-Ohlsdorf-Grossgmain 25-29. Juli 1974 ». In: *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 440.

³¹¹ Cf *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 444-448. Le 13 août 1974, Unseld envoie une lettre à Thomas Bernhard à ce propos. Il joint à sa lettre le courrier qu'il a envoyé au maire d'Augsbourg. Dans les notes qui accompagnent l'édition de la correspondance, on trouve également la réponse du maire d'Augsbourg et le télégramme de Bernhard.

dèle avec l'exigence financière d'avoir un nombre de représentations important et de jouer la pièce dans plusieurs théâtres. Les tournées ne sont pas favorisées par le système allemand, où chaque théâtre a sa troupe permanente (Ensemble). La maison d'édition Suhrkamp se voit même obligée de créer une structure ad hoc pour cette tournée. Cette tournée intéresse aussi Thomas Bernhard parce qu'elle entre en écho avec le contenu de la pièce, où il est question d'un cirque ambulant, et dont le leitmotiv est « Demain Augsburg » (« Morgen Augsburg »), qui évoque l'attente de la prochaine ville-étape de la tournée du cirque.

1.1.4 Les Célèbres (*Die Berühmten*). Satire des grands noms du festival et rupture avec Salzburg

Après le succès de *La Force de l'habitude*, Thomas Bernhard écrit une lettre au président Kaut. Cette lettre concerne sa prochaine production pour le festival en 1976. Pour cette pièce, Thomas Bernhard parle aussi d'un conte. Il prévoit de déposer le texte le premier novembre. Il suggère que la pièce soit mise en scène à nouveau par Dieter Dorn. Et il répète son attachement au Landestheater, qui est pour lui, écrit-il, le plus beau théâtre du monde (« Das Landestheater ist für mich das schönste Theater der Welt »)³¹². Le 24 février 1975, Thomas Bernhard informe Unseld que Kaut lui a écrit aujourd'hui et que sa place est réservée pour le festival de 1976³¹³. Dans cette lettre, ainsi que dans une carte postale du 1^{er} mars 1975 envoyée à sa compagne, Hedwig Stavianicek, Thomas Bernhard mentionne le titre de la pièce : ce sera « Les Célèbres ». Dans cette carte postale, Thomas Bernhard parle d'un « conte » pour désigner la pièce.³¹⁴ Dans une lettre du 6 juillet 1975, Thomas Bernhard écrit encore à Unseld que *Les Célèbres* seront joués à Salzburg l'été prochain. Et ainsi, dans sa lettre du 15 juillet à Bernhard, l'éditeur indique que le contrat sera envoyé à Kaut fin juillet³¹⁵.

Mais le 22 juillet, Thomas Bernhard écrit à Kaut. Il a lu le programme du festival pour l'année prochaine dans le *Wiener Zeitung*, et il s'étonne et s'inquiète qu'il ne soit pas fait mention de sa pièce. Thomas Bernhard souligne qu'il a écrit la pièce pour Kaut et pour le Landestheater :

« Wie sie wissen, habe ich DIE BERÜHMTEN für Sie und das Landestheater geschrieben und ich denke, wir verfahren in dem Vorgang der Verwirklichung dieses Theatervorhabens so, wie es mit den beiden zweiundsiebzig und vierundsiebzig aufgeführten Stücken gemacht haben, nicht anders³¹⁶. »

Le même jour Thomas Bernhard écrit une lettre à Unseld, pour lui dire de ne pas envoyer de contrat à Salzburg pour l'instant. Il le suggère de le faire seulement en octobre ou en no-

³¹² « Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut », p. 236.

³¹³ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 461.

³¹⁴ « Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut », p. 236.

³¹⁵ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 474 et p. 478.

³¹⁶ « Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut », p. 236.

vembre. Le 5 août 1975, Thomas Bernhard écrit à Unseld concernant la marche à suivre pour la pièce. Kaut doit recevoir le manuscrit fin octobre, et demande que Suhrkamp prépare le contrat pour cette date-là. Dans deux lettres datées du 25 et du 31 juillet 1975, Josef Kaut essaye de rassurer Bernhard, en lui indiquant que la décision ne sera prise que quand la pièce sera connue³¹⁷. Dans son journal (*Reisebericht Stamberg-München-Salzburg 31. Juli 4. August*), Unseld note des difficultés quant au placement de la nouvelle pièce de Thomas Bernhard, *Les Célèbres*, au festival des Salzbourg en 1976. En effet, le conseiller pour le théâtre, Hausserman est absolument contre Bernhard. Cela est lié en partie au scandale qui a entouré la publication de l'autobiographie de Thomas Bernhard sur ses années salzbourgeoises. Il mentionne aussi des problèmes entre Suhrkamp et le Festival de Salzbourg. En effet, écrit-il, le décor de *La Force de l'habitude* est rentré en très mauvais état à Salzbourg à l'issue de la tournée³¹⁸.

Dans sa lettre à Josef Kaut du 20 août 1975, Thomas Bernhard rompt avec Kaut et avec le Festival de Salzbourg. Il fait allusion à des entrefilets dans différents journaux, dont par exemple le *Münchener Merkur*. Ces journaux soulignent qu'une pièce inachevée ne peut pas être acceptée par avance par le Festival de Salzbourg, et que Thomas Bernhard ne peut pas être joué tous les deux ans au Festival de Salzbourg. Thomas Bernhard répond à ces critiques des journaux en soulignant que c'était le vœu de Josef Kaut qu'il y ait une pièce de Bernhard en 1976 au Festival de Salzbourg, et que même Kaut était prêt à accepter une pièce pour 1975, ce que Bernhard avait considéré comme une folie. Thomas Bernhard souligne en outre que c'était le souhait de Josef Kaut que Dieter Dorn soit le metteur en scène. Pourtant dans une lettre, Thomas Bernhard avait au contraire semblé suggérer ce nom à Kaut. On peut penser que Thomas Bernhard se sent contraint d'accepter Dieter Dorn, car le Festival de Salzbourg refuse Claus Peymann. Thomas Bernhard finit sa lettre par une formule percutante et provocante :

« Die Theatergeschichte hat längst entschieden, wer für wen wichtiger gewesen ist, der Bernhard für die Festspiele, oder die Festspiele für den Bernhard³¹⁹ ».

Une nouvelle fois, après la première tentative ratée d'*Une fête pour Boris*, Thomas Bernhard échoue à placer au Festival de Salzbourg une pièce qu'il a écrite exprès pour le Festival de Salzbourg. Dans son journal, Unseld consigne que Thomas Bernhard a trouvé un accord avec Klingenberg, l'intendant du Burgtheater, concernant la pièce de Thomas Bernhard. Il est pré-

³¹⁷ « Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut », p. 237.

³¹⁸ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 483.

³¹⁹ « L'histoire du théâtre a depuis longtemps décidé qui était plus important pour qui, Bernhard pour le festival ou le festival pour Bernhard » (« Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut », p. 237).

vu que la pièce soit jouée dans une mise en scène de Claus Peymann, au Burgtheater ou à l'Akademietheater. Les répétitions doivent commencer à la mi-mai 1976, pour une première dans les derniers jours de la saison³²⁰. Mais finalement ce deuxième projet échoue également. Tout d'abord, Claus Peymann n'est pas disponible. Il faudrait donc engager Dieter Dorn, et voir si et comment il peut distribuer la pièce. C'est ce qui ressort d'un échange téléphonique d'Unselde avec Klingenberg, dont Unselde fait part à Bernhard dans sa lettre du 26 novembre 1975. De plus, le projet paraît vraiment compromis, dans la mesure où, en raison de coupes budgétaires, le ministre de la Culture a mis son veto à deux grands projets, dont la mise en scène de la pièce de Bernhard³²¹.

Thomas Bernhard dépose son manuscrit chez son éditeur le 22 janvier 1976. Unselde écrit à cette date dans son journal (*Chronik*) que la pièce l'a positivement surpris. Il note avec amusement la présence d'un éditeur parmi les personnages de la pièce³²². En mars, Unselde note dans son journal les mauvaises nouvelles que lui apprend le directeur du festival de Vienne, Ulrich Baumgartner. La situation est très compromise. Au Burgtheater, trois pièces ont été ajournées, ce qui fait que les acteurs ne pourront pas participer aux répétitions pour la pièce de Thomas Bernhard. Peymann est d'accord pour mettre en scène la pièce, mais pas avant mai 1977³²³. Finalement, une solution semble pouvoir être trouvée. Ainsi, le 8 avril, Unselde écrit à Ulrich Baumgartner, le directeur du festival de Vienne, que la création de la pièce semble malgré tout possible, et qu'il faut donc en toute urgence régler la question du contrat de mise en scène.³²⁴

Le 27 avril 1976, Thomas Bernhard écrit à Unselde. Il se montre optimiste. Il a rencontré le metteur en scène de la pièce, qui ne sera donc pas Claus Peymann, mais Peter Lotschak. Thomas Bernhard dit avoir eu une très bonne discussion avec lui. Thomas Bernhard se réjouit que la pièce puisse être jouée le 23 mai. Il considère que le temps de répétition est suffisant, car le Theater an der Wien est à disposition de la troupe pratiquement jour et nuit pendant trois semaines et que le syndicat ne fait pas pression. Pour Bernhard, le lieu et la date conviennent parfaitement³²⁵. Unselde lui répond le 3 mai, il se réjouit de cette bonne discussion que l'auteur a eue avec Lotschak à Vienne. Il attend avec impatience le 23 mai. Il ajoute que

³²⁰ Siegfried Unselde. *Reisebericht Wien-Graz-Innsbruck. 29. September – 3. Oktober 1975*. In: *Thomas Bernhard-Siegfried Unselde. Der Briefwechsel*, p. 488.

³²¹ *Thomas Bernhard-Siegfried Unselde, der Briefwechsel*, p. 491.

³²² *Thomas Bernhard-Siegfried Unselde, der Briefwechsel*, p. 493.

³²³ Siegfried Unselde, « Reisebericht Wien 6.-8. März 1976 ». In: *Thomas Bernhard-Siegfried Unselde, der Briefwechsel*, p. 495.

³²⁴ *Thomas Bernhard-Siegfried Unselde, der Briefwechsel*, p. 497.

³²⁵ *Thomas Bernhard-Siegfried Unselde, der Briefwechsel*, p. 497.

naturellement, il sera présent.³²⁶ Cette réponse d'Unselld traduit sans doute une certaine méfiance de sa part. Les doutes d'Unselld seront malheureusement confirmés. Tout d'abord, tout semble bien se dérouler. Bernhard avait vu les répétitions, était d'accord, le metteur en scène était optimiste. Mais tout cela donne un mauvais pressentiment à Unselld.

La suite des événements va donner raison à Unselld. À la veille de la répétition générale, le contrat n'est toujours pas signé. Pour cette générale, les spectateurs ont été triés sur le volet. Unselld, qui était présent à cette répétition générale, note que la répétition a commencé par de grosses fautes d'éclairage, il a fallu répéter plusieurs fois le début. Ensuite, le premier prélude et la première scène se sont passés sans encombre. Puis il y a eu à nouveau une grosse panne d'éclairage. La répétition a finalement repris après plusieurs interruptions, mais la fin était complètement ratée. Le contrat a finalement été signé pendant cette générale. Unselld s'étonne des réactions de Peymann et de Bernhard. Peymann considérait que la première était toujours possible, et Bernhard se montrait même très content. Comme souvent, Thomas Bernhard n'assiste pas à la première, qui a finalement lieu le 8 juillet. Unselld note que le premier tiers est très réussi, mais il déplore l'absence totale de dramaturgie, et la fin qui est complètement incompréhensible. Les critiques sont pour le moins réservés. Ainsi pour la *Weltwoche*, il s'agit d'une pièce exceptionnellement mauvaise, la plus mauvaise pièce de Bernhard³²⁷.

Cette fois, Thomas Bernhard échoue à placer au Festival de Salzbourg cette satire du festival. On peut penser que Thomas Bernhard est allé trop loin, en attaquant nommément des célébrités du Festival de Salzbourg. Il met en scène des acteurs qui sont des musiciens, qui vont se débarrasser de leurs modèles, figurés sous forme de poupées. Ces modèles ne sont autres que les grands du Festival de Salzbourg. On trouve par exemple Max Reinhardt dans la liste. Cela marque la fin provisoire de la collaboration de Thomas Bernhard avec le Festival de Salzbourg, qui ne reprendra qu'en 1981 avec la pièce *Au but*.

On peut penser que la pièce n'est pas « la plus mauvaise pièce de Bernhard » comme cela a été écrit en 1976 au moment de la création. Le problème est ici davantage la mise en scène, et les conditions dans lesquelles elle a eu lieu, avec des difficultés pour trouver une date et un lieu. Thomas Bernhard n'a pu avoir Claus Peymann pour cette mise en scène, ni même Dieter Dorn. Et la pièce n'ayant pas été acceptée au festival d'été, le Festival de Salzbourg, il a dû la présenter au « festival de mai », le Festival de Vienne (« Wiener Festwochen »), deux mois plus tôt. C'est-à-dire que le metteur en scène Peter Lotschak a eu moins de temps pour prépa-

³²⁶ Thomas Bernhard-Siegfried Unselld, *der Briefwechsel*, p. 497.

³²⁷ Cf. Siegfried Unselld : « Reisebericht Wien 7.-9. Juni 1976 ». In: Thomas Bernhard-Siegfried Unselld, *der Briefwechsel*, p. 499-501.

rer sa mise en scène et pour les répétitions. La pièce n'a pas pu non plus être présentée au Burgtheater, mais elle a été jouée au Theater an der Wien, un théâtre plus petit, moins prestigieux. On peut penser que ce calendrier trop serré est en partie responsable de l'échec de cette mise en scène.

1.2 Thomas Bernhard et le Burgtheater

Tout comme les rapports de Thomas Bernhard avec le Festival de Salzbourg, les rapports entre Thomas Bernhard et le Burgtheater sont ambigus, faits à la fois d'admiration, mais aussi de méfiance et de provocation. En 1974, *La Société de chasse* est jouée dans la grande salle du Burgtheater, Claus Peymann met en scène la pièce, mais Thomas Bernhard est furieux que Bruno Ganz ne joue pas le rôle de l'écrivain. Finalement, une autre mise en scène aura la préférence de Thomas Bernhard : la mise en scène de Dieter Dorn au Schiller-Theater à Berlin. En 1975, *Le Président* est jouée dans la petite salle du Burgtheater, l'Akademietheater, mais Thomas Bernhard préfère la mise en scène de Claus Peymann à Stuttgart. Il est un temps question que Bernhard devienne directeur du Burgtheater, mais ces discussions n'aboutissent pas. Tout cela contribue au fait que Thomas Bernhard s'éloigne du Burgtheater. Il n'y revient qu'en 1986, avec la nomination de Claus Peymann comme directeur du Burgtheater.

1.2.1 *La Société de chasse (Die Jagdgesellschaft)* : problèmes de distribution

Thomas Bernhard considérait la pièce comme une de ses plus réussies. À Peter von Becker, il déclare même que c'est sa meilleure pièce³²⁸. La pièce a une dimension poétologique : elle met en scène un écrivain, un auteur de théâtre, qui apparaît comme le double littéraire de l'auteur. Mais la pièce a également une dimension politique, dans la mesure où elle met en scène la confrontation entre l'artiste et le pouvoir. L'artiste sort victorieux de cette confrontation. En effet, à la fin de la pièce, le général est confronté à la vérité de son existence et il se suicide. Thomas Bernhard écrit ainsi :

« der Machtmensch, der Repräsentant von Durchsetzung und Selbstbehauptung geht unter, der skeptische Ironiker, der seine Existenz im Medium der Literatur reflektiert, bleibt am Leben³²⁹ ».

Hans Höller a décrit en détail la genèse de la pièce, qui est très représentative de la manière de travailler de Thomas Bernhard. Le concept général est développé à partir d'anecdotes du quotidien. Ensuite commence le travail de concrétisation. La première idée naît de l'achat d'une

³²⁸ Peter von Becker, « Bei Bernhard. Eine Geschichte in 13 Episoden ». In : *Theater heute* 1978, Sonderheft Theater 1978, S. 80-87, p. 83. („bestes Stück“)

³²⁹ Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard*, Stuttgart, Weimar : Metzler 1991, p. 148. « L'homme de pouvoir, le représentant de la volonté et de l'affirmation de soi sombre, tandis que celui qui est sceptique et manie l'ironie, et qui reflète son existence dans la littérature, reste en vie. »

maison au bord d'une forêt à Ottnang près de Wolfsegg en novembre 1972³³⁰, le développement d'un élément formel et rythmiquement structurant avec l'alternance du chargement du bois dans la cheminée, des associations politiques avec le personnage de l'ouvrier forestier, le développement du concept dramatique avec le pavillon de chasse, l'annonce de la pièce à l'éditeur Siegfried Unseld et l'entame de négociations avec le Burgtheater pour créer la pression nécessaire pour le travail sur la pièce³³¹.

Selon Hennetmair, l'agent immobilier ami de Thomas Bernhard, l'auteur a eu l'idée de la pièce en accrochant les bois de cerf dans sa maison d'Ottnang. Hennetmair résume ainsi l'intrigue et le sens de la pièce :

« Der Titel *Die Jagdgesellschaft* sei sehr vieldeutig, denn das ganze Leben sei eine Jagd. In der Jagdhütte des Generals reden Regierungsmitglieder auf den General ein, sich am Sturz des Präsidenten zu beteiligen. Thomas will hier zeigen, wie oberflächlich und nebenbei solche Umstürze geplant und vorbereitet werden. Und der Holzknecht kommt immer nachlegen, denn das Volk heizt ja immer ein, sagte Thomas³³². »

La dimension politique et allégorique de la pièce est déjà fixée, à en croire Hennetmair. Il faut également noter que l'épisode du bostryche est autobiographique : le bois autour de la maison de la Krucka, que Bernhard a achetée avant la maison d'Ottnang, avait été touché par le bostryche, même si on n'avait naturellement pas dû abattre tous les arbres pour autant – Bernhard est bien l'artiste de l'exagération (« Übertreibungskünstler ») tel qu'il aimait se définir.

Deux versions antérieures de la pièce sont conservées aux archives Thomas Bernhard. Dans la première version (W 55/I) qui contient des brouillons manuscrits et des tapuscrits avec des corrections, la structure de la pièce est déjà clairement définie. Ainsi sur la deuxième feuille (Bl. 2), il est indiqué, tapé à la machine : « L'écrivain a le premier et le dernier mot » (« Das erste und das letzte Wort hat der Schriftsteller »). En dessous des quelques lignes tapées à la machine figurent des inscriptions manuscrites entre crochets : « général à un bras », « la veste en fourrure polonaise » (einarmiger General / Die Polnische Pelzweste). Mais au lieu d'avoir perdu son bras à Stalingrad, comme dans la version définitive de la pièce, il s'est coupé le bras avec une scie (General : mit Säge Arm abgeschnitten, seit er Holzknecht sein wollte » (Bl. 5). Pour Herbert Gamper, cet accident est d'origine autobiographique, Bernhard s'est lui-

³³⁰ En plus de la maison du hameau d'Obernathal, dans la commune d'Ohlsdorf, acquise auprès d'Hennetmair en 1965, Thomas Bernhard a acquis deux autres maisons : la « Krucka » en 1971, sur le Grasberg, près de Reindlmühl, et le « Hauspäun » à Ottnang en 1972.

³³¹ Hans Höller, *Thomas Bernhard*, p. 119-120.

³³² Thomas Hennetmair, *Ein Jahr mit Thomas Bernhard*, p. 535. « Le titre *La Société de chasse* est polysémique, parce que toute la vie est une chasse. Dans le pavillon de chasse du général, des membres du gouvernement essayent de convaincre le général de participer au renversement du président. Thomas veut montrer ici à quel point de tels renversements sont projetés et préparés de manière superficielle et incidemment. Et l'ouvrier forestier vient toujours rajouter du bois, car le peuple est toujours là pour attiser les choses, a dit Thomas Bernhard. »

même blessé en voulant abattre lui-même un arbre dans sa forêt et a dû rester cloué au lit pendant six semaines³³³.

Cette modification dans le texte définitif est d'importance : la blessure autobiographique est remplacée par une blessure historique. La blessure du général n'est plus une blessure domestique, mais une blessure de guerre. Il a perdu son bras à la bataille de Stalingrad, cela fait donc de lui un officier de la Wehrmacht, un officier nazi. On trouve dans le texte définitif des allusions au General Paulus, qui commandait l'armée allemande à Stalingrad, et qui s'est rendu contrairement aux ordres d'Hitler. Il s'agit ici de la première référence au nazisme dans le théâtre de Bernhard, une thématique que l'on retrouve dans les pièces politiques ultérieures comme *Avant la retraite* ou *Heldenplatz*. La question qui est posée par ce bras amputé est la question que posent les pièces politiques de Thomas Bernhard : est-ce qu'il dénonce le nazisme ou est-ce qu'au travers de ces personnages d'hommes politiques autoritaires il se peint lui-même ?

À propos de l'écrivain, il est indiqué qu'il « observe, pense, se tient à distance des autres, un personnage statique, en opposition aux autres » (« beobachtet, denkt, großer Abstand von allen, eine statische, zu den anderen in Gegensatz stehende Figur »), et également qu'il doit être joué par Bruno Ganz (Bl. 15). Dans cette version, l'écrivain est l'amant de la générale (« Schriftsteller Liebhaber der Generalin » Bl. 20).

La fin de la pièce est déjà fixée dans cette première version de la pièce : « es muss alles abgeholt werden / alles / alles / ist zu Ende / für ihn ist alles zu Ende » (Bl. 3). Mais elle subit néanmoins quelques variations. Ainsi, il est prévu un deuxième acte « dans la forêt » (Im Wald) et le troisième acte se termine ainsi (Bl. 15) :

« Am Ende, also auf dem Höhepunkt der « Umsturzplanung » erschießt sich der General im Nebenzimmer, wird herausgebracht und auf den Tisch gelegt, auf dem die Jäger gespielt haben. / Köchin vor dem toten (schon wie aufgebahrten) General schreiend: nein so was! neinsowas! / dann: „Herr General!“ schreit „Herr General!“ / Holzknecht, während sich die Bühne verfinstert mit einem Schurz Holz herein und legt nach. Ende³³⁴. »

Cette fin qui évoque une veillée funèbre (« Aufbahrung ») anticipe la fin de la pièce *Le Président*, plus tardive, qui a aussi comme sujet la chute d'un puissant. La deuxième version de la

³³³ Herbert Gamper, *Thomas Bernhard*, p. 131.

³³⁴ « À la fin, c'est à dire au point culminant du « projet de renversement », le général se tire une balle dans la pièce d'à côté, on le sort de la pièce et on le pose sur la table, sur laquelle les chasseurs ont joué. La cuisinière devant le général mort (déjà comme mis en bière) « non pas ça ! » « nonpasça ! » / ensuite : « Monsieur le général ! » elle crie « Monsieur le général » / L'ouvrier forestier, tandis que la scène s'assombrit, rentre avec un tablier rempli de bois et alimente le poêle. Fin. »

pièce (W 55/2) renonce à cet élément scénique, mais il est toujours indiqué que le cadavre du général est amené dans la pièce :

« Ein Schuss aus dem Nebenzimmer, die Gen. springt auf, von links Auftritt Köchin, S. steht auf, dann die Minister, alle schauen sich an, der Prinz geht zur Tür, öffnet sie, man sieht hinein auf den am Boden liegenden toten General / die Minister und der Prinz tragen den Toten heraus und legen ihn in der Mitte des Zimmers nieder. Der Schriftsteller stellt die Händelplatte ab. (Bl. 87). »

Dans cette deuxième version, le général est associé à l'ouvrier domestique. Ainsi, il est indiqué que l'ouvrier forestier entre non pas avec un tablier rempli de bois, mais avec le bras chargé de bois. Cela est souligné sur la première feuille du tapuscrit : « ARM / voll » (Bl. 1).

La pièce cite deux fois le roman de Lermontov *Un héros de notre temps*. Les deux citations se rattachent à la mort. La structure de la pièce rappelle la pièce de Tchekhov *La Cerisaie*, dont la situation historique peut être comparée avec celle de *La Société de chasse*. Mais surtout, il faut rappeler que dans le cadre de ses études, Thomas Bernhard a écrit un livret de mise en scène pour la pièce de Thomas Wolfe, *Mannerhouse*. Dans la pièce, on trouve l'opposition entre un général qui défend sa croyance en la préservation de l'ordre traditionnel des choses et des hommes et son fils, représentant d'une jeune génération, qui veut faire exploser toutes les vieilles hypocrisies : « Nous allons décrire les choses comme elles sont. Nous allons être libres. »

De cette genèse de la pièce, on peut retenir trois éléments. D'abord, la dimension autobiographique semble suggérer que la pièce est située dans la forêt en Haute-Autriche, c'est aussi le lieu où se déroulent les romans. Les structures de pouvoir à l'œuvre, avec le prince et le général, évoquent plutôt d'anciennes structures de pouvoir, qui pourraient être celles de l'Empire austro-hongrois³³⁵. En tout cas, elles ne permettent pas de situer exactement la pièce. Par contre, la perte de son bras à Stalingrad par le général vient ajouter une précision qui permet de situer la pièce précisément : on est donc face à un ancien officier de la Wehrmacht, et la pièce serait donc située dans l'après-guerre. Mais les structures de pouvoir de la pièce ne semblent pas correspondre à ce cadre temporel instauré par le passé du général à Stalingrad. On peut penser que la pièce se prête bien à une création en Autriche, car la pièce semble se passer en Autriche, et elle se prête bien à une création au Burgtheater en raison de sa dimension politique et historique. Une dimension politique plutôt vague et abstraite avec le renversement du général et l'opposition entre le général et l'écrivain, mais qui devient plus précise

³³⁵ L'empereur François-Joseph, qui a régné de 1848 à 1916, était un grand amateur de chasse. Il avait sa résidence d'été à Bad Ischl, justement dans cette région du Salzkammergut où Thomas Bernhard s'est installé.

et concrète avec la référence à Stalingrad. On remarque également que dès la genèse de la pièce, Thomas Bernhard pense à Bruno Ganz pour jouer le rôle du général, Bruno Ganz qui jouait le docteur dans *L'Ignorant et le Fou* à Salzbourg.

Le premier contact de Thomas Bernhard avec le Burgtheater se fait avec *Une fête pour Boris*. Dans sa lettre du 6 avril 1971 à Bernhard, Unseld indique que des discussions sont en cours avec le Burgtheater, et qu'un théâtre de Graz s'est manifesté. C'est finalement à Graz qu'aura lieu la première autrichienne de la pièce, et non au Burgtheater. *Une fête pour Boris* est créée en Autriche le 20 octobre 1971, dans le cadre du Steirischer Herbst (le festival d'automne de Styrie), dans la mise en scène d'Axel Corti.³³⁶ À cette période, Thomas Bernhard semble ne pas vouloir que ses pièces soient jouées au Burgtheater. Dans une lettre à Siegfried Unseld, datée du 24 février 1972, Thomas Bernhard essaye ainsi d'empêcher qu'*Une fête pour Boris* soit jouée au Burgtheater. Il a peur du pire, et ne veut pas accepter le pire. Il demande à Unseld d'empêcher à tout prix une représentation au Burgtheater, de retirer tous les accords non écrits, et même les éventuels accords écrits autant que possible. Thomas Bernhard ne souhaite pas être joué dans ce théâtre dans les conditions actuelles. Pour lui le temps de jouer ses pièces au Burgtheater, et même à Vienne, n'est pas encore venu, et il ne sait pas quand ce temps viendra. Et la pensée qu'il ne sera pas du tout joué à Vienne le rassure.³³⁷ Le premier contact est donc négatif, même si la représentation, déjà fixée par contrat, aura finalement bien lieu. La première aura lieu le 2 février 1973 à l'Akademietheater, dans la mise en scène d'Erwin Axer, avec Judith Holzmeister³³⁸ dans le rôle de la Toute Bonne et Bruno Dallansky³³⁹ dans le rôle de Boris³⁴⁰.

Dans sa lettre à Unseld datée du 18 octobre 1972, Thomas Bernhard se plaint à Unseld de Rudolf Rach, le directeur de la section théâtre de la maison d'édition Suhrkamp. Il se plaint de ne pas être au courant des répétitions, des distributions qui le concernent à Zurich, à Vienne, à Berlin, à Munich. Et il considère devoir s'occuper seul de sa nouvelle pièce. Il croit que si les théâtres jouent ses pièces, c'est à lui seul qu'en revient le mérite³⁴¹. À la fin du mois d'octobre, Rudolf Rach rencontre Thomas Bernhard à Ohlsdorf (*Reisebericht Ohlsdorf 28-29. Oktober*) pour aplanir les différends. Rudolf Rach souligne que les pièces de Bernhard sont jouées dans neuf théâtres cette saison. Thomas Bernhard aurait répondu que cela ne

³³⁶ Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 221.

³³⁷ Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 265.

³³⁸ C'est cette même actrice qui jouait le rôle dans la création de la pièce à Hambourg. Elle jouera ensuite la générale pour la création de *La Société de chasse* au Burgtheater.

³³⁹ Bruno Dallansky jouera le clown lors de la création de la pièce *La Force de l'habitude* à Salzbourg en 1974.

³⁴⁰ Voir : Benjamin Henrichs, « Heldentod an der Trommel », *Die Zeit*, 23. Februar 1973.

³⁴¹ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 302.

l'intéressait pas, que pour lui il n'y avait qu'une bonne représentation qui ait de l'importance. Il ajoute qu'Essen, et Krefeld ne l'intéressent pas et qu'au fond tout cela est superflu. (« Das interessierte ihn nicht, sagte er, denn nur eine einzige Aufführung sei für ihn wichtig. Was interessiere ihn Essen, Krefeld, das sei doch im Grunde alles überflüssig³⁴² »). Finalement, Thomas Bernhard accepte de ne pas prendre d'initiative individuelle en ce qui concerne sa nouvelle pièce. Thomas Bernhard a noué des premiers contacts avec Peymann et Karl-Ernst Herrmann et Moidele Bickel sont apparemment également prêts à travailler à nouveau pour lui. Thomas Bernhard prévoit comme lieux de représentations Hambourg et Berlin³⁴³.

Mais dans sa lettre à Unseld (22 novembre 1972), Thomas Bernhard se montre à nouveau critique. Il souligne à nouveau que pour la pièce précédente, *L'Ignorant et le Fou* c'est lui qui a négocié personnellement avec Salzbourg, ce qui avait d'ailleurs suscité une première crise entre Bernhard et son éditeur. Bernhard continue en s'attribuant la responsabilité à la fois du succès et de la qualité de la mise en scène grâce à ses propositions concernant la distribution. Thomas Bernhard s'engage dans un bras de fer avec son éditeur, dont l'enjeu est de pouvoir déterminer lui-même le lieu de la première représentation³⁴⁴. Le 5 décembre 1972, Unseld finit par céder. En ce qui concerne la troisième pièce de Bernhard, l'auteur décide des lieux de la création ou de la première dans chaque pays (République fédérale d'Allemagne, Autriche, Suisse), ainsi que de la distribution et des honoraires. Cette décision doit cependant se faire en accord avec l'éditeur, et le contrat dans tous les cas doit être signé par l'éditeur. En outre, la maison d'édition doit pouvoir mener toutes les autres discussions³⁴⁵.

Dans sa lettre du 15 décembre, Thomas Bernhard informe son éditeur de l'avancement de ses projets concernant la mise en scène de sa prochaine pièce. Tout d'abord, il indique à Unseld que celui-ci aura le texte de la pièce à la mi-janvier. Il mentionne également le titre de la pièce : *La Société de chasse (Die Jagdgesellschaft)*. En ce qui concerne les projets de mise en scène, Thomas Bernhard voudrait que la pièce soit jouée en hiver 1973-74, c'est-à-dire dans la première partie de la prochaine saison. Il ne sait pas encore le lieu où sera joué sur la pièce. Par contre il a déjà une idée en ce qui concerne la distribution. Dans la pièce apparaît un écrivain, et cet écrivain doit, selon l'idée de Thomas Bernhard, être joué par Bruno Ganz. Thomas Bernhard va tout faire pour que cette idée se réalise, et il a rendez-vous avec Ganz à la mi-janvier à Vienne.³⁴⁶

³⁴² Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 320.

³⁴³ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 320.

³⁴⁴ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 326-327 et p. 330.

³⁴⁵ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 335.

³⁴⁶ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 337-338.

Le 19 janvier, Siegfried Unseld écrit à Thomas Bernhard pour s'informer de ses projets de mise en scène. En effet, Thomas Bernhard voulait rencontrer Claus Peymann à Vienne pour parler avec lui de la nouvelle pièce. L'éditeur pense que sans doute, Thomas Bernhard attend de voir comment la représentation d'*Une fête pour Boris* est accueillie à Vienne. Et Unseld interroge Bernhard sur ses impressions en ce qui concerne les préparations pour cette mise en scène.³⁴⁷ On se rappelle en effet que Thomas Bernhard avait d'abord tenté d'annuler cette représentation, craignant le pire. L'auteur semble avoir changé d'avis en ce qui concerne Vienne et le Burgtheater. Dans sa lettre du 25 janvier à Unseld, Thomas Bernhard envisage en effet de se rendre à la première de la pièce, qui a été repoussée et qui aura lieu le 2 février. Dans cette lettre, Thomas Bernhard demande en outre à Unseld d'envoyer des copies du manuscrit à Peymann à Berlin et à Klingenberg à Vienne. Thomas Bernhard a parlé avec ces deux personnes, et il a aussi parlé avec Bruno Ganz, car son souhait est toujours qu'il joue l'écrivain.³⁴⁸

En février, les choses se précisent. Bernhard en informe Unseld et Rach, dans deux lettres respectivement datées du 14 février et du 10 février. À Unseld il signale que *La Société de chasse* sera d'abord jouée au Burgtheater et ensuite au Schiller-Theater. La création donc au Burgtheater, et la première allemande au Schiller-Theater. Dans sa lettre à Rudolf Rach, Thomas Bernhard commente cette construction. Cette construction le rend heureux. Et il ajoute que Ganz a lu la pièce, qu'il la jouera et qu'il est disponible en décembre. Ganz a proposé que ce soit Paula Wessely qui joue la générale. Thomas Bernhard souligne enfin que pour lui le plus important, c'est qu'il y ait deux bonnes mises en scène, une à Vienne et une à Berlin donc. Et il ajoute qu'il n'est pas intéressé par d'autres représentations. Pour être bien clair, Thomas Bernhard accompagne sa phrase de trois points d'exclamation.³⁴⁹

Dans sa lettre à Bernhard du 23 février 1973, Unseld récapitule les projets de mise en scène : la création au Burgtheater dans la meilleure distribution possible, la deuxième représentation à Berlin, et une troisième représentation si possible à Hambourg avec Peymann et Ganz.³⁵⁰ Thomas Bernhard lui répond le 21 mars 1973 : *La Société de chasse* sera d'abord jouée à Vienne, et en Allemagne d'abord au Schiller-Theater. Thomas Bernhard pense ensuite à Hambourg, où la direction est « débile », et à Munich où la direction est « abrutie ». En ce qui concerne d'autres théâtres plus petits, ce qui pour Bernhard signifie aussi de plus petits ac-

³⁴⁷ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 340-341. Sur la lettre figure la date du 19 février, mais cela a été corrigé par le 19 janvier par Bernhard (une correction semblable figure également sur la copie conservée par l'éditeur).

³⁴⁸ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 343.

³⁴⁹ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 344-345.

³⁵⁰ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 346.

teurs, Thomas Bernhard demande à ce qu'Unselld lui en parle. Pour Bernhard, cela n'a pas de sens de « déposer ses enfants dans toutes les maisons, où ils périssent » :

« Dann denke ich nurmehr noch an Hamburg, wo die Intendanz schwachköpfig und an München, wo sie garantiert stumpfsinnig ist. Über die Spielwilligkeit anderer, kleinerer Theater, was einfach doch kleinere Schauspieler bedeutet, bitte ich, mit mir zu sprechen. Sie selbst wissen, dass es keinen Sinn hat, Kinder in allen Häusern abzulegen, wo sie verkommen³⁵¹. »

Le 9 avril 1973, Thomas Bernhard assiste à la représentation de *L'Ignorant et le Fou* au Werkraumtheater des Münchener Kammerspiele³⁵². La lettre de Bernhard à Unselld, datée du 12 avril 1973, démolit complètement la mise en scène, en des termes assez violents. L'auteur dit ainsi avoir vécu le « massacre abject » (« hundsgemeine Hinschlachtung »), et même « meurtre brutal et stupide » (« den brutalen stumpfsinnigen Mord ») de sa pièce, les dramaturges sont « des idiots de province », les acteurs ont le niveau pour jouer une opérette à Sankt-Pölten ou de Baden, la ville thermale près de Vienne :

« einem Dramaturgenteam, das aus Idioten, tatsächlich aus ordinären Provinzidioten besteht und einer Schauspielergarnitur, die in Sankt Pölten oder in der Kurstadt Baden bei Wien sich austoben kann an einer Lehároperette, nicht aber und niemals auf eine meiner Arbeiten losgelassen werden hätte dürfen. »

La mise en scène n'a même pas le niveau d'une mise en scène pour le baccalauréat. Le public a été trompé de manière abjecte. Thomas Bernhard, s'il avait été sur la scène, aurait de ses propres mains tué ces lémuriens scélérats, non sans avoir auparavant donné des gifles mortelles au soi-disant metteur en scène³⁵³.

« Die Münchener Vorstellung hatte nicht einmal den Rang einer Maturaaufführung und wäre es nicht gegen das betrogene und zwar hundsgemein betrogene Publikum gewesen, wäre ich auf die Bühne und hätte diese niederträchtigen Lemuren von größenwahnsinnigen Schauspielern eigenhändig umgebracht, nicht ohne vorher dem sogenannten Regisseur tödliche Ohrfeigen versetzt zu haben³⁵⁴. »

Cette scène rappelle le texte « Un auteur capricieux » dans le recueil *L'Imitateur*. Pour Bernhard, cela ne fait que confirmer ce qu'il pensait. Il le répète, des petits théâtres, cela signifie aussi de petits acteurs, et il considère que le théâtre est un « « dilettantisme sans salut ». C'est pourquoi il ne veut pas que ses pièces soient jouées partout, c'est-à-dire n'importe où.

³⁵¹ Thomas Bernhard-Siegfried Unselld, *der Briefwechsel*, p. 351.

³⁵² La mise en scène est de Jens Pesel, Wolfgang Gasser joue le rôle du docteur (il jouera le rôle du professeur Joseph Schuster dans la mise en scène de *Place des Héros* en 1988).

³⁵³ Thomas Bernhard-Siegfried Unselld, *der Briefwechsel*, p. 356-357.

³⁵⁴ Thomas Bernhard-Siegfried Unselld, *der Briefwechsel*, p. 356-357.

Ses pièces sont parmi les pièces les plus difficiles, et elles ont besoin de metteurs en scène de première classe et de scènes de première classe :

« Ich schrieb, kleine Theater bedeuteten kleine Schauspieler, und das ganze Theater empfinde ich als heillosen Dilettantismus, deshalb wehre ich mich, meine Stücke überall aufführen zu lassen³⁵⁵. »

Thomas Bernhard refuse donc toute négociation avec un théâtre, quel que soit le théâtre, à l'exception du Burgtheater et du Schiller-Theater³⁵⁶. On peut penser que Thomas Bernhard exagère grandement, et que ce qui l'intéresse surtout c'est de pouvoir imposer son point de vue : il n'est pas bon de multiplier les mises en scène, et il faut mieux se concentrer sur un très petit nombre de mises en scène de grande qualité.

Unseld accepte les revendications de Thomas Bernhard, il lui fait savoir dans sa lettre du 2 mai 1973. Il n'y a aura donc que peu de mises en scène, mais des mises en scène de haut niveau. Thomas Bernhard en assume les conséquences. *La Société de chasse* sera ainsi jouée à Vienne et à Berlin, pour les autres représentations, c'est Thomas Bernhard qui mènera les négociations. Thomas Bernhard est invité à prendre contact avec Munich et avec le metteur en scène Nils Rudolf à Bâle pour une troisième et quatrième mise en scène. Et c'est aussi à lui de négocier pour parvenir à une éventuelle cinquième représentation avec Bruno Ganz³⁵⁷.

Comme pour *L'Ignorant et le Fou*, Unseld déconseille à Bernhard de dédier le livre à Bruno Ganz, car cela risque d'empêcher d'autres acteurs de s'approprier le rôle. Mais cette fois Thomas Bernhard ne cède pas, et il dédie quand même la pièce à Bruno Ganz. Et il souhaite également que soit retransmise à la télévision la mise en scène avec Bruno Ganz. Le 13 septembre 1973, dans sa lettre à Unseld, Thomas Bernhard espère encore une mise en scène optimale avec Peymann et Ganz à Hambourg. Et dans sa lettre du 8 octobre 1973, Thomas Bernhard espère toujours une géniale mise en scène avec Peymann et Ganz, mais il indique aussi qu'on ne peut pas vraiment faire confiance aux « deux génies »³⁵⁸.

Peu avant la date de la création de la pièce (25 mars 1974), Thomas Bernhard fait part à Unseld de son inquiétude par rapport à la première de la pièce au Burgtheater. Il le fait en termes très imagés. Il compare ce qui se passe au Burgtheater à une fièvre, avec ses crampes et ses frissons. Et Peymann est le jeune, fort et génial docteur. Ainsi Thomas Bernhard peut espérer une bonne représentation dans l'immense salle circulaire du Burgtheater :

³⁵⁵ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 358.

³⁵⁶ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 358-360.

³⁵⁷ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 364.

³⁵⁸ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 391-396.

« [...] wenn alles am Burgtheater sich nach dem gefährlichen Muster einer Fieberkrankheit entwickelt mit allen Krämpfen, Schüttelfrösten und Schmerzzuständen, mit allen mimischen Schauerlichkeiten, wie sie gerade an einem so großen Theater notwendig sind, kommen wir, weil wir einen jungen kräftigen, rücksichtslosen, in vielen Beziehungen und Augenblicken genialen Doktor aus Bremen in dem riesigen Kreissaal der Burg haben, vielleicht auch noch zu einer guten Aufführung »³⁵⁹.

La création de la pièce aura donc lieu le 4 mai 1974 au Burgtheater, dans la mise en scène de Peymann³⁶⁰. Werner Hinz joue le général, Judith Holzmeister la générale, et l'écrivain est joué par Joachim Bißmeier. La première allemande de la pièce a lieu le 15 mai, dans la mise en scène de Dieter Dorn. Rolf Boysen joue l'écrivain, Marianne Hoppe la générale et Bernhard Minetti le général. Contrairement à ce que souhaitait Bernhard, Bruno Ganz ne joue dans aucune de ces deux mises en scène. Mais c'est un autre acteur qui aura une importance énorme dans la carrière théâtrale de Thomas Bernhard : Bernhard Minetti. L'acteur jouera dans plusieurs pièces de l'auteur, et l'écrivain ira même jusqu'à donner son nom à une des pièces. Marianne Hoppe jouera également un rôle dans les pièces ultérieures : elle joue la mère dans *Au but* et la veuve dans *Place des Héros*. Tandis que Bernhard ne s'est jamais lié d'amitié à Bernhard Minetti, malgré leur collaboration fructueuse, l'auteur autrichien et l'actrice allemande se rencontrent et se lient d'amitié suite à la mise en scène de *La Société de chasse*³⁶¹.

Unseld rend compte de la création de la pièce à Vienne dans son journal (*Reisebericht Wien 4-7. Mai 1974*)³⁶². L'éditeur souligne d'abord que cette création est un événement. C'est en effet la première fois qu'une pièce de Thomas Bernhard est créée au Burgtheater, et la grande salle est pleine :

« Vollbesetztes Haus, 1400 Leute, es war doch ein Ereignis; Thomas Bernhard, von vielen als der bedeutendste, aber doch als der umstrittenste Autor Österreichs angesehen, nun zum ersten Mal an der traditionsreichen Stätte die Uraufführung eines Stückes erlebend »³⁶³.

En effet, Thomas Bernhard n'avait pas encore été joué devant un public aussi nombreux, pour *Une fête pour Boris* à Hambourg, le théâtre avait 1200 places, pour *L'Ignorant et le Fou* à

³⁵⁹ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 422.

³⁶⁰ Il était dans un premier temps question qu'Erwin Axer mette en scène la pièce (il avait mis en scène *Une fête pour Boris* en 1973 à l'Akademietheater. On trouve même dans les archives du Burgtheater un contrat pour Erwin Axer. On peut penser que Thomas Bernhard a fait pression pour que ce soit Claus Peymann qui soit le metteur en scène de la création au Burgtheater. (Entretien avec Hilde Haider-Pregler).

³⁶¹ Voir : « Das Unbestechliche, Klare, Reinigende. Marianne Hoppe im Gespräch mit André Heller und Karin Kathrein ». In: *Thomas Bernhard und das Theater*, p. 94-97

³⁶² Siegfried Unseld, *Reisebericht Wien*, 4-5. 5. 1974. *Der Briefwechsel*, p. 428.

³⁶³ « La salle est pleine, 1 400 personnes, c'était tout de même un événement : Thomas Bernhard, vu par beaucoup comme l'auteur autrichien le plus important, mais aussi le plus controversé, qui pour la première fois voit la création d'une de ses pièces dans ce lieu riche en traditions » (*Der Briefwechsel*, p. 428).

Salzbourg 700 places, et *Une fête pour Boris* a été joué dans la petite salle du Burgtheater, l'Akademietheater, qui ne compte que 500 places. Malgré tout, l'accueil de la pièce reste mitigé. Unseld raconte une anecdote, que l'on retrouve également dans *Le Neveu de Wittgenstein*³⁶⁴, qui montre bien cet accueil mitigé :

« Die Generalprobe sei, so meinte er, hervorragend verlaufen; die Premiere hinge, wieder nach seinem Urteil, durch. Er verließ nach dem zweiten Akt das Theater, und als er in der Garderobe seinen Mantel abholte, sagte der Garderobemann zu ihm: „Gefällt ihnen das Stück auch nicht?“³⁶⁵ »

Les raisons de cet accueil mitigé sont peut-être à chercher dans la mise en scène. Unseld trouve la mise en scène exemplaire, et souligne le crescendo dans la troisième scène jusqu'au final grandiose, mais il constate des faiblesses dans le deuxième acte, une monotonie qui se mue en ennui :

« Die Inszenierung fand ich mustergültig, choreographisch streng aufs Wort angelegt. Es war schade, dass wegen eindeutig akustischer Schwierigkeiten der zweite Akt deutlich durchhing, langsam wirkte und die bohrende Monotonie manchmal doch auch in Langeweile umschlug [...], dann aber die Steigerung zum dritten Akt und der wirklich großartige Schluss³⁶⁶. »

Pour finir, le public est partagé, comme le décrit Unseld :

« Die Geister schieden sich am Stück, die Hälfte des Publikums verließ mit dem Fallen des Vorhangs den Raum, die andere Hälfte drückte eine wachsende Zustimmung aus³⁶⁷. »

Pour Siegfried Unseld, le personnage de la générale a sans doute été inspiré par Gerda Maleta, une amie de Thomas Bernhard, qui est aussi la femme du président du Conseil National³⁶⁸, le parlement autrichien, et le personnage du général emprunte sans doute des traits à son mari :

³⁶⁴ Voir *Wittgensteins Neffe* (Suhrkamp, 1982), p. 154-159. *Le Neveu de Wittgenstein* (Gallimard, 1985), traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, p. 124-130. Il évoque aussi les problèmes de distribution. Voir également le point de vue du directeur du Burgtheater Gerhard Klingenberg : Maria Fialik, *Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater*. Wien, Löcker, 1991, p. 95 et suiv.

³⁶⁵ « La générale, estimait-il, s'était excellemment bien passée ; la première, toujours à son avis, était ratée. Il quitta le théâtre après le deuxième acte, et quand il est allé chercher son manteau dans le vestiaire, la personne du vestiaire lui a dit : la pièce ne vous a pas plus non plus ? » (*Der Briefwechsel*, p. 428).

³⁶⁶ « J'ai trouvé la mise en scène exemplaire, chorégraphiquement strictement liée au mot. C'était dommage qu'à cause de difficultés manifestement acoustiques le deuxième acte ne passe pas, qu'il ait l'air lent et que la monotonie se change parfois en ennui [...], mais ensuite le crescendo du troisième acte et la fin vraiment extraordinaire » (*Der Briefwechsel*, p. 428).

³⁶⁷ « Les esprits étaient partagés au sujet de la pièce, la moitié du public a quitté la salle à la tombée de rideau, l'autre moitié a exprimé une approbation grandissante. »

³⁶⁸ Alfred Maleta (1906-1990), homme politique du Parti populaire autrichien (ÖVP) a été président du Conseil National de 1962 à 1970, puis vice-président de 1970 à 1975. Alfred Maleta ne peut pas être soupçonné de sympathie avec le régime nazi : il a été prisonnier au camp de concentration de Dachau, puis dans celui de Flossenbürg. Voir la biographie de Maleta sur le site du Parlement autrichien :

http://www.parlament.gv.at/WWER/PAD_01041/. Mais il est cependant également l'organisateur en 1949 de la conférence d'Oberweis, qui vise à intégrer d'anciens nazis à l'ÖVP, pour les dissuader de fonder un nouveau parti.

« Anschließend Gespräche mit Klingenberg, Peymann, Hilde Spiel, in der Nacht noch eine kleine Party bei der Frau des österreichischen Parlamentspräsidenten Maleta, die wohl das Urbild der Generalin (ihr Mann, kurze Zeit interimistisch österreichisches Staatsoberhaupt, ließ sicherlich auch dem General einige Züge)³⁶⁹. »

Thomas Bernhard écrit dans sa lettre à Unseld datée du 2 juillet 1974 que Klingenberg doit parer les attaques dont il est l'objet. Les critiques ne sont pas flatteuses. La presse signale par exemple les gens qui sont partis pendant la pause. Thomas Bernhard propose à Klingenberg de renoncer à mettre une autre pièce au programme du Burgtheater. Mais Klingenberg tient à ce qu'une autre pièce de Thomas Bernhard soit jouée au Burgtheater. Et il est même prêt à exaucer tous les vœux de Bernhard. Dans sa lettre, Thomas Bernhard évoque également la mise en scène au Schiller-Theater. Il a assisté à une représentation et n'a rien vu de mauvais³⁷⁰.

On comprend donc que les rapports avec le Burgtheater, tout comme les rapports avec le Festival de Salzbourg, sont conflictuels. Ici ce qui a posé problème manifestement, c'est la distribution. Thomas Bernhard n'est pas parvenu à imposer ses choix : Bruno Ganz pour l'écrivain et Paula Wessely pour la générale³⁷¹. Et il ne se montra pas très convaincu par la performance de Judith Holzmeister et de Joachim Bißmeier. Il ne semble pas se satisfaire des acteurs du Burgtheater. En ce qui concerne les acteurs, c'est finalement la création allemande de la pièce qui va satisfaire davantage Thomas Bernhard. Peu de jours après, le 15 mai 1974, a en effet lieu la première allemande, au Schiller-Theater à Berlin. La mise en scène est assurée par Dieter Dorn. Rolf Boysen joue l'écrivain, tandis que Marianne Hoppe joue la générale et que Minetti joue le général. Ces deux derniers acteurs joueront un grand rôle dans les mises en scène suivantes des pièces de Thomas Bernhard. Les deux acteurs joueront en effet dans de nombreuses pièces de Thomas Bernhard. Marianne Hoppe jouera la mère dans *Au but*, et la veuve dans *Place des Héros*. Bernhard Minetti deviendra l'acteur fétiche de Thomas Bernhard, il jouera dans de nombreuses créations (*La Force de l'habitude*, *Le Réformateur*, *Les apparences sont trompeuses*, *Simplement compliqué*) et Thomas Bernhard lui dédiera même une pièce : *Minetti*.

Thomas Bernhard entend donc limiter les mises en scène de ses pièces, en prenant appui sur la mise en scène de *L'Ignorant et le Fou* en 1973 aux Kammerspiele de Munich, qui était selon lui un massacre. Il se concentre donc sur deux mises en scène pour *La Société de chasse* : la

³⁶⁹ *Der Briefwechsel*, p. 428.

³⁷⁰ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 435.

³⁷¹ Comme on l'a vu, Paula Wessely est davantage une suggestion de Bruno Ganz, ce qui importait vraiment pour Bernhard c'était que Bruno Ganz joue l'écrivain – même si cela ne s'est pas réalisé.

mise en scène viennoise, et la mise en scène berlinoise. Thomas Bernhard introduit donc une concurrence entre les deux théâtres (les deux mises en scène sont jouées à quinze jours d'intervalle, le 4 et le 15 mai), entre le Schiller-Theater et le Burgtheater, entre le metteur en scène Claus Peymann qu'il parvient à imposer à Vienne et Dieter Dorn à Berlin. Du point de vue des acteurs, la mise en scène de Claus Peymann ne le satisfait pas, parce qu'il n'a pas réussi à imposer Bruno Ganz dans le rôle de l'écrivain, tandis que la mise en scène de Dieter Dorn avec Bernhard Minetti dans le rôle du général l'intéresse davantage. Ce que recherche Thomas Bernhard, c'est la meilleure mise en scène, dans le meilleur théâtre, par le meilleur metteur en scène, et avec le meilleur acteur (tout cela selon lui). Il parvient à avoir le Burgtheater, Claus Peymann, mais il échoue à obtenir Bruno Ganz.

1.2.2 *Le Président (Der Präsident)* : Le Burgtheater contre Claus Peymann.

Avant même la création de *La Société de chasse*, Thomas Bernhard évoque avec Gerhard Klingenberg, l'intendant du Burgtheater, le projet d'une nouvelle pièce pour le Burgtheater. Thomas Bernhard fait part à Unseld de ce projet le 17 janvier 1974 à Salzbourg. Le projet est de jouer cette pièce, en 1975, dans le cadre du « festival de mai », c'est-à-dire le Festival de Vienne (Wiener Festwochen) – par opposition au Festival de Salzbourg qui a lieu en juillet. Thomas Bernhard indique le titre de la pièce : « Le Président ». En entendant ce titre, Unseld se tourne vers la gauche et en indiquant la direction du palais du festival. Thomas Bernhard lui répond qu'il a vu juste. Le président, ce serait donc le président du Festival de Salzbourg, Josef Kaut. Et Thomas Bernhard précise qu'il s'agit d'une satire de l'institution théâtrale³⁷². Cette description correspond davantage à la pièce *Les Célèbres*, créée en 1976 (et justement dans le cadre des Wiener Festwochen), qu'à la pièce *Le Président*. On remarque que comme souvent, une même idée de Thomas Bernhard débouche sur deux pièces.

L'accueil mitigé que reçoit la pièce précédente de Thomas Bernhard, également jouée au Burgtheater, *La Société de chasse*, semble compromettre le projet de Bernhard. Mais Klingenberg maintient sa confiance et son soutien à Thomas Bernhard (lettre du 2 juillet 1974). Finalement, le thème de cette pièce évolue, et ce n'est plus le président du Festival de Salzbourg qui est attaqué, mais le président de l'Autriche. Thomas Bernhard s'inspire de Monsieur Maleta, le deuxième vice-président du parlement, qui a assuré l'intérim pendant la maladie du président Jonas³⁷³. On peut aussi considérer que Thomas Bernhard adapte son écriture au lieu prévu de création de la pièce : une pièce sur un homme politique au Burgtheater, et

³⁷² Siegfried Unseld : Chronik, Salzburg 17. Januar 1974. In: *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 418-419.

³⁷³ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 435 et 443.

une pièce sur des artistes qui est prévue pour être jouée au Festival de Salzbourg. Le couple Maleta inspire donc le personnage du président et de la présidente, tout comme il avait sans doute inspiré le général et la générale dans *La Société de chasse*.

Les archives Thomas Bernhard à Gmunden conservent deux dossiers qui éclairent la genèse de la pièce. Dans le premier dossier (W 57/1), on trouve des feuilles libres, qui présentent les premières idées nées du quotidien. Il s'agit d'une addition de l'auberge Pabst à Laakirchen (Bl. I), une note d'hôtel de Sintra au Portugal (un des lieux de la pièce) du 11 août (sans indication d'année, Bl. 5v), une note d'hôtel de Lisbonne du 12 août 1973, une enveloppe de lettre de Vienne du 30 octobre 1974 (Bl. 8) ainsi que le bon de livraison d'une entreprise de textile de Gmunden du 11 novembre 1974. Ces indications spatiales et temporelles nous indiquent à la fois la période et le cadre spatial dans lequel la pièce a vu le jour : la province autrichienne et la capitale, ainsi que les destinations de voyages – des régions qui coïncident avec les lieux de la pièce.

En effet, l'action de la pièce est originellement située en Autriche et au Portugal. Sur un papier qui porte le titre « Der Präsident », trois actes sont indiqués : « 1. Wien zu hause [...] 2. Seebad Estoril, Portugal [...] Hotel Inglaterra [...] 3. zuhause / Sarkophag aufgebahrt Musik. » (1. Vienne à la maison, 2. la station balnéaire Estoril, Portugal, hôtel Inglaterra, 3. à la maison, sarcophage mis en bière, musique). Sur l'envers, on retrouve une même structure, cette fois, le lieu de la mise en bière est précisé : « Sarkophag in Wien. Parlament [wo es] unter dem schwarzem Samt liegt, das Scheusal » (Sarcophage à Vienne. Parlement où il se trouve sous le velours noir, le monstre). Sur la même feuille se trouve le nom « Maleta », dont on a vu à qui il faisait référence. Sur une autre feuille, qui contient déjà une indication sur la scène du casino à Estoril, la scène finale est transposée du Parlement à la Hofburg. (Bl. 9).

Dans cette première version, l'arrière-plan politique est beaucoup plus concret que dans la pièce terminée. Ainsi il est indiqué sur la feuille 3 : « des officiers fascistes » (Faschistische Offiziere) et sur la feuille 4, qui décrit la scène du casino : « Fascistes en société » (Faschisten in Gesellschaft). On est tenté de rattacher ces remarques à la dictature de Salazar au Portugal. Dans la version définitive, cette référence concrète est effacée au profit d'une plus grande abstraction, si bien que les structures de pouvoir peuvent aussi se rapporter à d'autres pays. Surtout, les références à Vienne sont gommées. On peut se demander pourquoi Thomas Bernhard conserve dans la version définitive de la pièce la localisation au Portugal et efface les indications qui se réfèrent à Vienne et à l'Autriche. On peut se demander si Thomas Bernhard pense à l'Autriche quand il écrit, car il anticipe une création de la pièce au Burg-

theater, tandis que la mise en scène prévue à Stuttgart avec Peymann l'incite à gommer les références à Vienne.

C'est à cette période qu'il est question que Thomas Bernhard prenne la direction du Burgtheater. Unseld rencontre Bernhard à Stuttgart. Unseld déconseille à Bernhard d'accepter l'offre de diriger le Burgtheater. En effet, un auteur ne doit pas faire de compromis, tandis que celui qui dirige un théâtre est obligé sans cesse de faire des compromis. Finalement le projet échoue et Bernhard n'est pas nommé à la tête du Burgtheater.³⁷⁴

Cet échec risque de compromettre la mise en scène du *Président* en mai. Mais Thomas Bernhard, comme il l'explique dans une lettre à son éditeur le 26 janvier 1975, ne tolère absolument pas un ajournement de la création de la pièce. D'un autre côté, une autre mise en scène est prévue à Stuttgart sous la direction de Peymann. Et cette première allemande est prévue avant les vacances d'été, et Thomas Bernhard ne veut pas non plus renoncer à cette deuxième mise en scène. Pour Thomas Bernhard, Stuttgart doit avoir lieu³⁷⁵.

Thomas Bernhard accorde une importance toute particulière à la mise en scène à Stuttgart et à sa date. Ainsi, il écrit à Rudolf Rach :

« Sie schreiben (und die Zeitungen schreiben es auch), dass es wahrscheinlich nicht zur Uraufführung des Präsidenten in Mai in Wien kommt. Da muss ich klar zum Ausdruck bringen, dass ich unter keinen Umständen und ich sage keinen Umständen eine Verschiebung in Wien dulde, weil die Stuttgarter Erstaufführung unter allen, wieder sage ich, allen Umständen noch vor den Sommerferien stattfinden muss³⁷⁶. »

Thomas Bernhard ajoute que la création de la pièce à Vienne n'a pour lui aucune importance, qu'il l'a seulement acceptée parce que le directeur du Burgtheater, Gerhard Klingenberg, n'a pas voulu résilier le contrat. Et que Stuttgart doit avoir lieu, même si ils doivent perdre tout l'argent qu'aurait rapporté le contrat avec le Burgtheater. Cela lui est égal.

Si Thomas Bernhard tient tant à cette mise en scène de Claus Peymann et à ce calendrier, ce n'est pas seulement par fidélité à son metteur en scène habituel, c'est aussi parce que cette date introduit un écho entre la pièce et l'actualité. Peymann a en effet programmé la première de la pièce le même jour que le début du procès contre les membres dirigeants de la RAF (Andreas Bader et Ulrike Meinhof entre autres), le 21 mai. On peut se demander en effet, si la

³⁷⁴ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 452-453.

³⁷⁵ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 457.

³⁷⁶ « Vous écrivez (et les journaux l'écrivent également), que *Le Président* ne sera sans doute pas créé à Vienne en mai. Je dois affirmer clairement que je ne tolère en aucun cas, et je dis bien en aucun cas un délai à Vienne, parce que la première allemande doit avoir lieu à tout prix, et je dis bien à tout prix, avant les vacances d'été » Lettre de Thomas Bernhard à Rudolf Rach, 20.1.1975. Le soulignement est de l'auteur de la lettre.

pièce ne fait pas davantage référence au contexte allemand qu'au contexte autrichien³⁷⁷. Thomas Bernhard s'inscrit ainsi dans les débats de l'après 1968 en Allemagne, qui voit s'opposer le mouvement étudiant et les institutions : c'est la grande coalition de 1966 à 1969 contre l'opposition extra-parlementaire (APO), la mort de Benno Ohnesorg lors d'une manifestation contre le Shah en 1967, l'attentat contre Rudi Dutschke en 1968, le chancelier Kiesinger mis en cause pour son passé nazi et giflé par Beate Klarsfeld en 1968, les manifestations contre les lois sur l'état d'urgence (Notstandsgesetze). Une petite partie de ce mouvement de protestation se radicalise pour donner naissance à la Fraction Armée Rouge au début des années 1970. Avec la référence au Portugal, Thomas Bernhard inscrit sa pièce dans un contexte plus large, européen : Révolution des œillets en 1974 au Portugal, fin de la dictature des colonels en Grèce la même année, mais également mort de Franco en 1975.

Dans sa chronique, Unseld indique, après une rencontre avec l'auteur à l'aéroport de Francfort, que Thomas Bernhard est d'accord pour que ce soit Wendt qui mette en scène la création de la pièce au Burgtheater³⁷⁸. Il est aussi question d'une troisième mise en scène de Dieter Dorn. Dieter Dorn voudrait faire jouer la présidente par un homme. Thomas Bernhard est également d'accord avec cette idée de Dorn.³⁷⁹ Thomas Bernhard se montre réjoui par ces trois idées de mises en scène, apparemment surtout par la mise en scène de Dieter Dorn. Néanmoins dans une lettre datée du 18 mars 1975, Thomas Bernhard souligne qu'il veut que ce soit la représentation de Stuttgart qui soit retransmise à la télévision. Cela semble donc montrer qu'il apporte plus de crédit à la mise en scène de Claus Peymann. À ce moment, Thomas Bernhard est à Ohlsdorf avec Peymann. Unseld confirme à Bernhard que les droits télévisuels seront réservés pour Peymann (lettre du 24 mars 1975)³⁸⁰.

Finalement, la création de la pièce à l'Akademietheater, dans la mise en scène d'Ernst Wendt, a lieu le 17 mai 1975, et la première allemande à Stuttgart dans la mise en scène de Peymann seulement quelques jours plus tard, le 21 mai 1975. La mise en scène de Dieter Dorn est prévue en juin. Mais aucune de ces trois mises en scène n'aura l'honneur d'être retransmise à la télévision, pas même celle de Peymann. C'est finalement la mise en scène de Michael Degen

³⁷⁷ Si la pièce fait référence à l'Autriche, elle fait dans ce cas plutôt référence à une autre époque de l'Autriche : celle de l'empereur François-Joseph avec les tentatives de restauration d'un néo-absolutisme et les attentats contre l'archiduc François-Ferdinand en 1914, l'assassinat de l'impératrice Élisabeth en 1898, ou encore au début de son règne l'attentat de Libenyi en 1953.

³⁷⁸ Ernst Wendt était le dramaturge de Claus Peymann lors de la création d'*Une fête pour Boris* en 1970 à Hambourg.

³⁷⁹ Siegfried Unseld : Chronik. In: *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 461.

³⁸⁰ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 463 et 465.

à Munich en juillet 1976, avec Kurt Meisel qui joue le président, qui sera retransmise par la ZDF et l'ORF³⁸¹.

Unseld se rend à Vienne pour assister à la création de la pièce à l'Akademietheater. Il note dans son journal (*Reisebericht Wien 15-18. Mai 1975*) que Thomas Bernhard se montre confiant et loue le travail excellent et même parfait de Wendt. L'auteur autrichien comme souvent n'assiste pas à la création. Unseld trouve cet optimisme suspect, et sa suspicion s'est trouvée confortée par la mise en scène. Certes la représentation a été accueillie avec des applaudissements, même si des gens ont quitté la représentation en signe de protestation. Mais quelque part le tout n'était pas satisfaisant. Unseld analyse ensuite la mise en scène dans le détail : les deux premiers actes étaient trop longs, l'actrice qui jouait la présidente n'était pas à la hauteur, surtout du point de vue de la voix. La cinquième scène est manquée, mais sinon la scénographie est parfaite. Unseld reproche surtout à la mise en scène sa trop grande fidélité à l'œuvre de Bernhard³⁸².

« Die beiden Akte waren zu lang, die Schauspielerin der Präsidentin, Ida Krottendorf, war der Aufgabe nicht gewachsen, vor allem stimmlich nicht³⁸³. »

Unseld assiste aussi à la première allemande de la pièce à Stuttgart, dans la mise en scène de Claus Peymann. Il en fait également le compte-rendu dans son journal (*Reisebericht Stuttgart 21/22. Mai 1975*). Unseld remarque que c'est l'exact contraire de Vienne : les deux premiers actes étaient « excellents ». Pour Unseld, cela dépend vraiment des acteurs. Il note que Edith Heerdegen³⁸⁴ et Doris Schade, qui jouaient la présidente et Madame Fröhlich étaient également « excellentes ». La première heure et demie passe très bien.

« Genau das Gegenteil von Wien, die ersten beiden Akte waren hervorragend, und man sah, es hängt viel von den Schauspielern ab. Edith Heerdegen und Doris Schade waren hervorragend, die eineinhalb Stunden gingen spielend vorüber³⁸⁵. »

Mais après la pause, c'est le contraire, le président, joué par Horst-Christian Beckmann n'arrive pas à faire vivre le rôle. Il note cependant que la pièce, jouée en deux heures, aurait été un succès. Unseld remarque aussi que c'est la femme de Peter Handke, Libgart Schwarz, qui jouait l'actrice. Il note qu'elle a très bien joué son rôle. Unseld remarque à nouveau des sifflets contre le metteur en scène, qui visent sans doute encore en réalité l'auteur.

³⁸¹ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 465.

³⁸² Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 468-470.

³⁸³ Siegfried Unseld, « Reisebericht Wien 15-18. Mai 1975 », in : Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *Der Briefwechsel*, p. 469.

³⁸⁴ Edith Heerdegen jouera aux côtés de Minetti dans *Le Réformateur* et Thomas Bernhard écrira *Les apparences sont trompeuses* pour lui rendre hommage.

³⁸⁵ « Reisebericht Stuttgart, 21./22. Mai 1975 », in : Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *Der Briefwechsel*, p. 470.

« Nach der Pause jedoch das Gegenteil, der Präsident – Horst-Christian Beckmann – schaffte die Rolle nicht, und so traten peinliche Überlängen auf. Das Stück, in 2 Stunden gespielt, wäre ein Erfolg geworden. Als Schauspielerin spielte Libgart Schwarz, die Frau von Peter Handke. Sie machte ihre Sache gut³⁸⁶. »

Malgré l'importance que revêtait la mise en scène de Peymann à Stuttgart pour Bernhard, et son souhait de voir cette mise en scène retransmise à la télévision, c'est une mise en scène ultérieure qui est enregistrée pour la télévision. Elle a été retransmise pour la première fois le 14 décembre 1977 sur la deuxième chaîne allemande (ZDF). Il s'agit de la mise en scène munichoise avec Maria Becker, Elfriede Kuzmany et Kurt Meisel³⁸⁷. Dans une lettre à Helene Ritzfeld, Thomas Bernhard s'exprime néanmoins de manière très positive à propos de cette mise en scène :

« Was den Präsidenten betrifft, ich habe die Aufführung im Fernsehen gesehen und war über die hohe Kunst der beiden Damen Becker und Kuzmany ganz und gar glücklich. Es ist ein hervorragendes Dokument geworden³⁸⁸. »

À nouveau, Thomas Bernhard met donc deux mises en scène en concurrence, la création viennoise d'Ernst Wendt à l'Akademietheater le 17 mai, et la mise en scène de Claus Peymann le 21 mai à Stuttgart. Même si Claus Peymann n'a cette fois-ci pas la création, on peut considérer que la mise en scène modèle est celle de Claus Peymann. Et cela pour plusieurs raisons : d'abord parce que c'est Claus Peymann qui met en scène et Karl-Ernst Herrmann qui réalise le décor, ensuite par la performance en particulier d'Edith Heerden qui joue la présidente (et qui jouera plus tard la femme du réformateur aux côtés de Minetti, signe de reconnaissance de la part de Thomas Bernhard), et finalement grâce au coup médiatique réalisé par Claus Peymann en programmant la première de sa mise en scène le premier jour du procès des membres de la RAF. Cette coïncidence qui est tout sauf fortuite va en effet fortement conditionner la réception de la pièce. On peut penser que c'est à partir de ce moment que pour ses pièces, Thomas Bernhard choisit de suivre Claus Peymann en Allemagne et d'abandonner l'Autriche. Le meilleur théâtre ce n'est plus le Burgtheater ou le Festival de Salzbourg, c'est le théâtre où se trouve Claus Peymann.

³⁸⁶ Reisebericht Stuttgart, 21./22. Mai 1975, in : Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, Der Briefwechsel, p. 470.

³⁸⁷ C'est le même Kurt Meisel qui jouera en 1989 le rôle de l'industriel Herrenstein dans la création berlinoise de la pièce Élisabeth II.

³⁸⁸ « En ce qui concerne le président, j'ai vu la représentation à la télévision et j'étais tout à fait heureux de l'art consommé des deux dames Becker et Kuzmany. C'est devenu un document extraordinaire. »
Lettre de Thomas Bernhard à Helene Ritzfeld, 2 août 1978.

2. Thomas Bernhard et l'Allemagne (1975-1986)

Trois facteurs expliquent que Thomas Bernhard se détourne de l'Autriche pour mettre en scène ses pièces, pour se tourner vers l'Allemagne³⁸⁹ et vers Claus Peymann. La première raison, c'est la rupture avec le Festival de Salzbourg, après le refus de la pièce *Les Célèbres* par la direction du Festival. La deuxième raison, c'est sans doute que Thomas Bernhard n'obtient pas le poste de directeur du Burgtheater qu'il a un temps espéré après les discussions avec Robert Jungbluth, le secrétaire général de l'Association des Théâtres Nationaux³⁹⁰. La troisième explication, c'est également que Thomas Bernhard a préféré la mise en scène du *Président* à Stuttgart par Peymann à la création viennoise par Ernst Wendt. On peut donc dire que si Thomas Bernhard se détourne de l'Autriche, c'est peut-être d'abord parce qu'il est fâché avec le Festival de Salzbourg et avec le Burgtheater, qui sont pour lui les meilleures scènes d'Autriche, et selon lui sans doute les seules intéressantes. Mais c'est également que les propositions de Claus Peymann sont plus intéressantes, aussi bien du point de vue artistique que du point de vue de la communication autour des pièces.

A partir de ce moment, Thomas Bernhard choisit la fidélité à Claus Peymann, l'Allemand, et il s'écarte de l'Autriche. Ses pièces sont ainsi montées en Allemagne, à Stuttgart, puis à Bochum, théâtres que Claus Peymann dirige successivement. Les contrats de représentation des pièces de Thomas Bernhard à Stuttgart contiennent même une clause qui stipule que Claus Peymann sera le metteur en scène. Autour de Claus Peymann, c'est toute une équipe, un ensemble, qui va au fil des années travailler avec Thomas Bernhard pour représenter les pièces. Fait inhabituel, beaucoup de ces acteurs vont suivre Claus Peymann d'un théâtre à l'autre, de Stuttgart à Bochum, puis de Bochum au Burgtheater. Certains l'accompagneront même jusqu'au Berliner Ensemble.

À Stuttgart, Claus Peymann met en scène *Le Président* en 1975, et il crée *Minetti* en 1976, *Emmanuel Kant* en 1978, et *Avant la retraite* en 1979. De 1975 à 1979, ce sont donc quatre pièces de Thomas Bernhard qui sont à l'affiche du théâtre de Stuttgart, soit presque une pièce par saison. À Bochum, il crée *Le Réformateur* en 1980 et *Les apparences sont trompeuses* en 1983. La pièce *Avant la retraite*, créée à Stuttgart, et les pièces *Au but* et *Le Faiseur de*

³⁸⁹ On parle ici de l'Allemagne de l'Ouest, Thomas Bernhard n'a été mis en scène en Allemagne de l'Est que deux fois : *Avant la retraite* en 1986 et *Le Faiseur de théâtre* en 1989. L'esthétique de l'auteur ne convient pas au réalisme socialiste de la RDA et à l'exigence d'un théâtre directement politique et engagé.

³⁹⁰ Thomas Bernhard a évoqué cet épisode dans un tapuscrit inédit : *Wie ich Burgtheaterdirektor werden sollte*. Voir : Martin Huber : „Die theatralische Bruchbude auf dem Ring“. Thomas Bernhard und das Burgtheater. In: *Thomas Bernhard und das Theater*, p. 31-33. Le fac-similé de ce tapuscrit a été publié dans le catalogue de l'exposition *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen: der Nachlass*. Dirigé par Martin Huber, Manfred Mittermayer, Peter Karlhuber. Adalbert-Stifter-Institut, 2001, p. 125 et 127. (le catalogue a été publié en français sous le titre *Thomas Bernhard et ses compagnons de vie*).

théâtre, créées à Salzbourg respectivement en 1981 et en 1985, y sont également jouées, de même que la pièce *Maître*, créée à Ludwigsburg en 1982 par Alfred Kirchner (Alfred Kirchner est un proche collaborateur de Peymann, il a travaillé avec lui à Stuttgart et à Bochum). Ce sont donc six pièces de Thomas Bernhard qui sont à l'affiche du Bochumer Ensemble, c'est-à-dire à nouveau quasiment une pièce par saison.

Cette période est aussi la période de Bernhard Minetti. Bernhard Minetti est consacré comme l'acteur bernhardien par excellence avec la pièce *Minetti*, créée à Stuttgart en 1976. Suivent ensuite à Bochum les pièces *Le Réformateur* en 1980 et *Les apparences sont trompeuses* en 1983. Dans cette période, c'est donc un trio qui se met en place : un auteur, Thomas Bernhard, un metteur en scène, Claus Peymann, et un acteur, Bernhard Minetti. Mais il ne faut pas pour autant oublier le rôle joué par d'autres acteurs, par exemple Traugott Buhre, qui joue le rôle principal dans *Avant la retraite* et dans *Maître* et qui joue aux côtés de Minetti dans *Les apparences sont trompeuses*.

2.1. Thomas Bernhard à Stuttgart (1975-1979)

2.1.1. *Minetti* : hommage à l'acteur

Dans une lettre à son éditeur datée du 10 juin 1975, Thomas Bernhard évoque le projet d'une nouvelle pièce : il a écrit une pièce de théâtre pour Minetti, que Minetti doit jouer, pratiquer, tant qu'il existe, avant qu'il ne soit définitivement éteint, il est, écrit Bernhard, encore une œuvre d'art. Thomas Bernhard souhaite que Minetti monte sur les planches le soir de la Saint-Sylvestre au théâtre de Stuttgart. Thomas Bernhard souligne qu'il a écrit cette pièce seulement pour Minetti et seulement pour cette soirée. Thomas Bernhard souhaite en outre que la pièce soit éditée dans la collection « bibliothèque Suhrkamp » avec comme titre *Minetti* :

« Ich habe für Minetti ein Theater geschrieben, dass er spielen, exerzieren muss, solange er existiert, bevor er endgültig erloschen ist, noch ist er ein Kunst-Werk und ich frage, ob wir ein Buch machen mit dem Titel *Minetti* in der BS. Minetti soll seinen Auftritt am Silvesterabend im Stuttgarter Theater haben. Es ist ein Theater *nur für Minetti* und *nur für diesen Abend*.³⁹¹ »

Le 6 juillet 1975, Thomas Bernhard écrit à nouveau à Unseld et il évoque à nouveau ce projet de pièce. Thomas Bernhard répète plus ou moins ce qu'il avait écrit dans la lettre précédente. Thomas Bernhard renouvelle sa demande d'une publication de la pièce dans la collection « bibliothek suhrkamp », il précise la date : en décembre, c'est-à-dire pour la première.

« Ich schreibe ein Theater zuende, dass sich *Minetti* betitelt, und das am Silvesterabend in Stuttgart mit Minetti in der Hauptrolle und nur dort und dann nirgends mehr!!!, gespielt wird und das nur ein Theater für Minetti ist, den diesen großartigen Schauspieler muss ich, solange

³⁹¹ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 471.

er auf dem Höhepunkt ist, und der kann nicht mehr lang sein, ausnützen für mein Theater.
Meine Frage war, ob wir einen BS-Band machen im Dezember³⁹² »

De ces deux citations de la correspondance de Bernhard, on peut retenir l'idée que Thomas Bernhard écrit pour un seul acteur, Minetti, pour un seul théâtre, le théâtre de Stuttgart, et qu'il a dans l'idée que la pièce ne soit jouée qu'une seule fois. Thomas Bernhard souligne ainsi l'unicité de la performance théâtrale, sa dimension non reproductible. Tandis que l'idée de mise en scène suppose une grande constance, une répétition de la même mise en scène de représentation en représentation. Et alors qu'une pièce peut elle aussi être jouée dans diverses mises en scène. Thomas Bernhard souligne également qu'il veut profiter de cet acteur tant qu'il est vivant. Thomas Bernhard n'inscrit donc pas son théâtre dans une dimension éternelle, mais dans le corps d'un acteur, qui est mortel, son théâtre apparaît donc comme quelque chose d'éphémère.

Unsel'd note dans son journal à la date du 22 janvier 1976 qu'en plus de la pièce *Les Célèbres*, Thomas Bernhard a aussi déposé le manuscrit de *Minetti. Un portrait de l'artiste en vieil homme*. Unsel'd note dans son journal ce qu'il a convenu : la pièce est dédiée à Minetti, la création de la pièce pour la deuxième quinzaine de mars. Unsel'd et Bernhard prévoient un tirage de presse en édition limitée, un grand format, en lin noir, avec une couverture noire. Il est prévu qu'il y ait sur la page de gauche le titre, sur la page de droite une photo de l'acteur Minetti. Et 6 photos de Minetti sur des pages de droite à l'intérieur. Il y aurait 1000 éditions numérotées, et les dix premières éditions seraient en cuir.³⁹³

« Wir wollen dieses Stück als einen limitierten Pressedruck vorlegen. Größeres, schlankes Format, etwa Bloch "Experimentum mundi", vielleicht noch einen Zentimeter höher, schwarzes Leinen, schwarzer Umschlag, der halbiert ist. Auf der linken Seite Titel, rechte Seite ein Foto des Schauspielers Minetti. Große Type, 6 Fotos von Minetti jeweils auf einer rechten Seite, 1 000 nummerierte Exemplare, 1.-10 Exemplar in Leder.³⁹⁴ »

La présence de photographies de Bernhard Minetti contribue à lier indissociablement le personnage et l'acteur, interdisant presque d'autres interprétations du personnage. Et on peut également faire le parallèle entre la publication papier et la « publication » réelle d'une pièce, qui se fait au moment de la création de la pièce. L'édition limitée sur papier correspond au fait que la publication de la pièce sur scène est également limitée : seulement par Bernhard Minetti.

³⁹² Thomas Bernhard-Siegfried Unsel'd, *der Briefwechsel*, p. 474.

³⁹³ Thomas Bernhard-Siegfried Unsel'd, *der Briefwechsel*, p. 492-493.

Thomas Bernhard, *Minetti: Ein Portrait des Künstlers als alter Mann*. Mit sechzehn Fotos von Digner Meller-Marcovicz. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977. Einmalige Auflage in tausend Exemplaren.

³⁹⁴ Thomas Bernhard-Siegfried Unsel'd, *der Briefwechsel*, p. 493.

ti, seulement à Stuttgart, et même, c'est l'idée de Thomas Bernhard, seulement le soir de la Saint-Silvestre.

Unselde rend compte de la première de *Minetti* dans son journal à la date du 1^{er} septembre. Il note d'abord l'enthousiasme de Bernhard après la répétition (« Er hatte die Probe gesehen, war begeistert, fand es « großartig » »). Unselde note que la représentation de *Minetti*, avec Minetti dans le rôle principal totalement monologuant de l'artiste de théâtre, était un grand succès. Minetti allait crescendo, et ses désespoirs, ses déclarations et ses prédictions prenaient une forme concrète :

« Die Aufführung des Stückes *Minetti. Ein Porträt des Künstlers als alter Mann* mit Bernhard Minetti in der vollkommen monologischen Hauptrolle des Schauspielkünstlers war ein großer Erfolg. Minetti steigerte sich, und seine Verzweiflungen, Aussagen und Prognosen nahmen greifbare Gestalt an.³⁹⁵ »

Unselde remarque aussi l'énorme travail de Claus Peymann pour la mise en scène, avec un décor grandiose qui exprime clairement l'atmosphère du hall d'entrée d'un grand hôtel à Ostende.

« Claus Peymann hatte sich für die Inszenierung eine enorme Mühe gegeben, ein großartiges Bühnenbild, das die Atmosphäre einer Halle eines großen Hotels in Ostende deutlich machte.³⁹⁶ »

Unselde signale aussi que presque tout l'« Ensemble » (la troupe permanente du théâtre de Stuttgart) apparaît dans la pièce, les rôles muets sont joués par des acteurs excellents. Ce sont Edith Heerdegen et Hans Mahnke qui jouent le vieux couple, l'ivrogne est joué par Traugott Buhre.

« Fast das ganze Ensemble trat auf, und die stummen Rollen wurden von hervorragenden Schauspielern gespielt. Das alte Ehepaar, Edith Heerdegen und Hans Mahnke, ein Betrunkener von Traugott Buhre.³⁹⁷ »

Unselde évoque ensuite l'épilogue, avec Minetti sur un banc au bord de la mer agitée, qui met le masque d'Ensor et qui sombre dans la tempête de neige. (Das Nachspiel, Minetti auf einer Bank am stürmischen Meer, die Ensor-Maske Lears aufsetzend, versinkt im Schneesturm.) Unselde note amusé deux interpellations pendant la pièce : « Je te salue, Bernhard » pendant la répétition de l'art de la mort, et « demain Augsburg » quand Minetti fait sa tirade contre la puanteur de Lübeck et contre son bannissement à Dinkelsbühl. Pour finir, Unselde écrit que les applaudissements à la fin étaient fournis, et que Minetti a dû plusieurs fois saluer.

³⁹⁵ *Der Briefwechsel*, p. 506-507.

³⁹⁶ *Der Briefwechsel*, p. 506-507.

³⁹⁷ *Der Briefwechsel*, p. 506-507.

« Zwei Zwischenrufe während des Stücks « Ich grüß’ dich Bernhard » das war auf dauernde Wiederholungen der Todeskunst gemünzt, und « Morgen in Augsburg » als Minetti seine Tirade gegen das stinkend Lübeck und gegen die Verbannung nach Dinkelsbühl losließ. Großer Beifall. Immer musste sich Minetti verbeugen³⁹⁸ »

En donnant le nom de l’acteur à la pièce, Thomas Bernhard entend verrouiller la distribution, on peut sans doute y voir une réponse aux dissensions à propos de la distribution entre le Burgtheater et Thomas Bernhard au sujet de la création de la pièce *La Société de chasse*. L’interpellation du public (« Demain, Augsburg ») est une citation du leitmotiv la pièce *La Force de l’habitude*. Cela semble montrer que le public saisit bien que dans *Minetti*, Thomas Bernhard poursuit l’écriture d’un même type comique, que l’on retrouve dans les deux pièces. Le compte-rendu d’Unselde montre bien que les pièces de Thomas Bernhard nécessitent deux choses pour être jouées : il faut d’abord un grand acteur pour jouer le rôle principal. Et Thomas Bernhard l’a trouvé en la personne de Bernhard Minetti. Mais il faut également de bons acteurs pour jouer les rôles muets, qui sont également importants. Ici c’est le cas, avec l’emploi d’autres acteurs de l’Ensemble (de la troupe permanente du théâtre) comme Traugott Buhre ou Edith Heerdegen, qui joueront par la suite dans d’autres pièces de Thomas Bernhard.

2.1.2. Emmanuel Kant (Immanuel Kant) : le philosophe allemand

Le 1^{er} septembre 1976, Unselde écrit dans son journal (*Reisebericht Stuttgart, 1. September 1976*) que Thomas Bernhard écrit une nouvelle pièce. Le titre de cette nouvelle pièce est : « La pensée dans la forêt de mélèzes » (Das Denken im Lärchenwald). Il s’agit d’une « histoire de famille avec sept personnes ». La création de cette pièce doit avoir lieu en juin à Stuttgart.³⁹⁹ Ce projet de pièce est à nouveau mentionné en janvier 1977. Dans son journal, Unselde fait le compte-rendu d’un colloque sur Thomas Bernhard de l’université de Trieste et de l’association culturelle italo-autrichienne, organisé par le germaniste Claudio Magris. Thomas Bernhard assiste à ce colloque et rencontre à cette occasion son éditeur. Lequel note que Thomas Bernhard écrit une pièce intitulée cette fois « Le Penseur » (Der Denker).⁴⁰⁰ La publication est prévue pour l’automne 1978. Ce titre pourrait préfigurer la pièce *Emmanuel Kant*, mais aussi la pièce suivante de Thomas Bernhard : *Le Réformateur*, qui a aussi comme personnage principal un philosophe. Une lettre du 16 mars 1977 de Bernhard à Burgel Zeeh, la secrétaire de Siegfried Unselde évoque une pièce avec comme titre *Le Songeur* (*Der*

³⁹⁸ Siegfried Unselde, *Reisebericht Stuttgart, 1. September 1976*. In: *Thomas Bernhard-Siegfried Unselde, der Briefwechsel*, p. 506-507.

³⁹⁹ *Thomas Bernhard-Siegfried Unselde, der Briefwechsel*, p. 506.

⁴⁰⁰ Siegfried Unselde : *Reisebericht Triest, 26-28. Januar 1977*. *Thomas Bernhard-Siegfried Unselde, der Briefwechsel*, p. 511.

Grübler). La création de la pièce est prévue pour l'automne 1977 à Stuttgart. On peut penser qu'il s'agit toujours de la même pièce.

En ce qui concerne la genèse du texte, la version la plus ancienne est un projet de tapuscrit de 18 pages (NLTB W60/2a). Le philosophe n'a pas de nom, il n'apparaît pas sur scène, il est seulement évoqué par sa sœur qui le qualifie de « philosophe des Lumières absolu » (absoluter Aufklärer). Il est aussi question d'un perroquet et du glaucome. Dans cette version primitive, les scènes ne se passent pas sur un paquebot en haute mer, mais dans un bâtiment qui fait penser à celui du roman *La Plâtrière*. Une dernière scène se passe dans un « cirque » (Zirkus) et donne une indication sur la manière dont il faut comprendre le personnage du philosophe : « philosophe/cabarettiste » (Philosoph/Kabarettist). Cette dernière scène et cette mention du philosophe comme artiste de cabaret préfigurent le ton comique de la pièce. Une version plus récente, qui comprend quatre pages de notes (NTLB W60/1a) et treize pages de tapuscrit ou de manuscrit, met en place la structure de la comédie. Les scènes et les personnages de la pièce sont évoqués ainsi que les leitmotive et les refrains (« Psittacus erith » ; « West Nord-west / volle Fahrt voraus! », etc.). En effet c'est sur ces répétitions, ces mots répétés qui à force n'ont plus aucun sens, que repose en partie la comédie.

La pièce s'intitulera finalement *Emmanuel Kant*. Thomas Bernhard rencontre Siegfried Unseld à Salzbourg le 30 septembre 1977. Siegfried Unseld écrit dans son carnet de voyage suite à la lecture de la pièce :

« Im Flugzeug die Komödie *Immanuel Kant* gelesen. Was man zumindest sagen muss: ein echter Bernhard. Und das Zweite: sicherlich ein spielbares und leicht aufführbares Stück. Über seine dauernde Qualität ist schwer zu sagen. Vieles ist mir doch zu vordergründig auf Satire, Scherz und leichte Ironie gestellt.⁴⁰¹ »

Unseld perçoit bien le caractère comique de la pièce, mais pour lui cette dimension comique ne s'accorde pas avec la qualité. Il est toujours prévu que la création de la pièce se fasse à Stuttgart, en décembre 1977, ou en janvier 1978. Thomas Bernhard veut que ce soit Peymann qui mette en scène la création de la pièce, et Peymann va rendre visite à Bernhard la semaine prochaine. Les répétitions doivent commencer en octobre. Contrairement aux habitudes de

⁴⁰¹ « J'ai lu dans l'avion la comédie « Emmanuel Kant ». Ce qu'on doit au moins dire : un vrai Bernhard. Et la deuxième chose à dire : certainement une pièce qu'on peut jouer et qu'il est facile de mettre en scène. Difficile de savoir si elle a assez de qualité pour durer. Je trouve que la pièce insiste trop sur la satire, la plaisanterie et l'ironie légère. »

Siegfried Unseld : Reisebericht Salzburg, 30.9.1977. In: *Briefwechsel Bernhard-Unseld*, p. 523 s.

Thomas Bernhard, cette fois la pièce est disponible pour tous les théâtres, même si le texte ne doit une nouvelle fois paraître qu'au moment de la première.⁴⁰²

Dans sa lettre à Unseld du 22 novembre 1977, Thomas Bernhard indique que les répétitions ont pris du retard. Les répétitions ne pourront en fait commencer qu'en janvier, et la pièce ne pourra donc être jouée qu'en février.⁴⁰³ Cela est dû au scandale déclenché par la collecte effectuée par Claus Peymann pour les soins dentaires d'un membre de la RAF. Après cette initiative, il est question que Claus Peymann soit renvoyé avant la fin de son contrat de Stuttgart. Peymann est finalement autorisé à rester intendant du théâtre jusqu'à ce que son contrat arrive à son terme. Dans une nouvelle lettre à Unseld datée du 23 janvier 1978, Thomas Bernhard indique une nouvelle date pour la première de la pièce : le 17 mars, tout en montrant une indifférence qui cache mal son inquiétude quant au fait de savoir si cette date sera respectée ou non. Dans une lettre du 15 février 1978, Thomas Bernhard indique que Peymann répète depuis une semaine. La première est prévue finalement pour début avril ou mi-avril.⁴⁰⁴ La pièce est publiée chez Suhrkamp le 7 mars 1978. Claus Peymann a commencé les répétitions déjà en février. Thomas Bernhard apporte les dernières corrections, qu'il ajoute à la main dans le livret de mise en scène. Le serviteur de Kant, Ernst Ludwig, devient également son frère, ce qui renforce le caractère grotesque et comique de la pièce. Cette version modifiée se retrouve dans le livre-programme, mais pas dans les autres éditions de la pièce qui suivent le texte de la première édition chez Suhrkamp.

On peut penser que le choix d'un philosophe allemand comme modèle pour le protagoniste de la pièce n'est pas neutre : Thomas Bernhard choisit un philosophe allemand pour une mise en scène en Allemagne, il choisira plus tard une référence à un philosophe autrichien pour une mise en scène en Autriche (le personnage de Ludwig Worringer dans *Déjeuner chez Wittgenstein* évoque en effet le philosophe autrichien Ludwig Wittgenstein). En apparence, la pièce est une farce, et avec ses anachronismes, elle est nettement moins actuelle qu'*Avant la retraite*, la pièce de Thomas Bernhard qui est jouée l'année suivante à Stuttgart. Mais derrière le comique, la pièce a une signification plus sérieuse, en mettant en scène un Kant atteint d'un glaucome et qui espère recouvrer la vue aux États-Unis, Thomas Bernhard s'interroge sur le devenir des Lumières après le nazisme. On peut penser à *Dialektik der Aufklärung* de Theodor W. Adorno et Max Horkheimer. La pièce s'inscrit donc bien dans le contexte de l'époque, et on a vu que le contexte de l'époque influe également sur le devenir de la pièce : les répétitions

⁴⁰² Siegfried Unseld : Reisebericht Salzburg, 30. September 1977, *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 523-524.

⁴⁰³ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 527.

⁴⁰⁴ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 531 et 535.

sont ainsi retardées par le conflit entre Claus Peymann et sa tutelle, le Ministre-Président du Land, Filbinger. Dans sa pièce suivante, *Avant la retraite*, Thomas Bernhard prend parti dans ce conflit et attaque Filbinger dans ce qui est néanmoins davantage qu'une pièce à clefs. On peut penser que les deux pièces traitent à leur manière la question de savoir si le nazisme a son origine dans la philosophie, dans la culture, dans l'« âme allemande ».

2.1.3. *Avant la retraite (Vor dem Ruhestand)* : une pièce pour le départ de Peymann de Stuttgart.

Le 6 mars 1979, Burgel Zeeh note, à la suite d'un entretien téléphonique avec l'auteur, que Thomas Bernhard termine une nouvelle pièce, que Peymann doit jouer à Stuttgart avant l'été.⁴⁰⁵ Au début du mois suivant, l'éditeur reçoit la pièce terminée. Dans sa lettre à Bernhard datée du 3 avril 1979, Unseld indique qu'il a lu la pièce dans la nuit. Il souligne le caractère très actuel du thème ici en République fédérale d'Allemagne. Cette pièce aura un grand retentissement. Unseld propose une correction. Il met en effet en garde Bernhard contre la phrase : un président fédéral qui a été un national-socialiste. Cette phrase pourrait en effet être considérée comme de la diffamation du chef de l'État et entraîner l'interdiction de la représentation.⁴⁰⁶

Dans son journal (*Chronik*) à la date du 2 avril, Unseld indique que Thomas Bernhard a écrit la pièce en deux semaines. Il mentionne le titre : *Avant la retraite (Vor dem Ruhestand)*. Peymann a changé le programme de la saison. Il ne jouera plus le Tasso, mais la nouvelle pièce, qui sera créée le 1^{er} juin, avec une scénographie de Karl-Ernst Herrmann, et avec Traugott Buhre dans le rôle principal. Ce projet a fait fureur à Stuttgart, et Peymann s'est imposé. 2 ou 3 représentations sont prévues à Stuttgart, ensuite la pièce sera jouée à Bochum. La pièce sera imprimée dans le programme de salle. Pour Unseld, la pièce est calme comme une pièce de Strindberg, une tragédie en quelque sorte, un mélange de Strindberg et d'Henry James, selon Bernhard.⁴⁰⁷

Le 27 avril, Unseld écrit à Thomas Bernhard. Les gazettes ont écrit que Peymann mettait en scène *Avant la retraite* en juin à Stuttgart. D'autres théâtres se montrent très intéressés, et demandent le texte et un droit de représentation. En particulier le Burgtheater, qui voudrait

⁴⁰⁵ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 554.

⁴⁰⁶ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 555. En 1979, Karl Carstens succède à Walter Scheel à la présidence de la République fédérale d'Allemagne. La candidature de Karl Carstens a été fortement critiquée, en raison de l'appartenance passée de Karl Carstens aux SA et au parti nazi.

⁴⁰⁷ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 556.

qu'Erwin Axer mette en scène la pièce, et le théâtre de Zurich, qui demande une option pour une représentation en Suisse.⁴⁰⁸

Le 4 mai, Thomas Bernhard définit la stratégie de présentation de la pièce avec Unseld et Peymann⁴⁰⁹. Ni l'auteur, ni le théâtre, ni la maison d'édition ne doivent donner le texte à un tiers. Aucun autre théâtre et aucun critique ne doivent connaître la pièce. La pièce ne doit être donnée aux autres théâtres et éditée comme livre qu'après la représentation. L'idée est d'obtenir un effet absolument immédiat sur la scène. Thomas Bernhard le répète à Unseld dans sa lettre du 7 mai 1979. En ce qui concerne la pièce qui est répétée en ce moment à Stuttgart, il prie en effet l'éditeur de la garder sous scellé en toutes circonstances et de ne la montrer à aucune autre personne. C'est seulement ainsi, pense Bernhard, que la pièce pourra être un succès. La pièce doit avoir un effet immédiat en tant que pièce, et non être anéantie par tous ces critiques « horribles et incomparablement bêtes ». Thomas Bernhard cite même nommément trois critiques connus, Joachim Kaiser (de la *Süddeutsche Zeitung*), Urs Jenny (le critique du magazine *Der Spiegel*) et Benjamin Henrichs (de l'hebdomadaire *Die Zeit*). Thomas Bernhard insiste pour que la pièce ne soit publiée qu'une semaine après la représentation à Stuttgart.

« Das Theater soll unmittelbar als Aufführung wirken, nicht schon vorher allen diesen grauenhaften beispiellos dummen und gewissenlosen Kaiser und Jenny und Henrichs vernichtet werden. Alle diese Leute haben nicht einen Funken Theaterverstand und sind gerade durch ihre Inkompetenz so widerwärtig und allgegenwärtig und abstoßend⁴¹⁰ ».

Unseld a respecté les consignes de l'auteur, et il n'a donc pas donné de texte au Burgtheater qui souhaiterait également mettre en scène la pièce. Unseld a donc conseillé au Burgtheater de s'adresser à Bernhard pour obtenir un exemplaire du texte. Unseld écrit donc à Bernhard le 9 mai pour savoir si le Burgtheater a contacté l'auteur. Finalement la mise en scène d'*Avant la retraite* au Burgtheater n'aura pas lieu. Elle n'aura lieu que vingt ans après le départ de Peymann du théâtre de Stuttgart, pour le départ de Peymann du Burgtheater.⁴¹¹

Unseld rend compte de la création de la pièce dans son journal (*Reisebericht Stuttgart 29.-30. Juni 1979*). Même s'il trouve que la durée de la mise en scène est trop longue (trois heures et quart), il la trouve convaincante. Il souligne que Peymann a fait jouer la pièce de manière à ce qu'à aucun moment un malentendu ne soit possible, et que le public s'en est rendu compte.

⁴⁰⁸ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 557-558.

⁴⁰⁹ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 559-560.

⁴¹⁰ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 560-561.

⁴¹¹ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 561.

Unsold note les applaudissements fournis et les quelques sifflets qui n'ont fait que nourrir les applaudissements :

« Jedes Urteil über die Uraufführung muss mit dem Satz beginnen: Dreieinviertel Stunden – das ist zu viel. Sonst war vieles von der Inszenierung her überzeugend. Peymann ließ so spielen, dass nirgends ein Missverständnis aufkommen kann, und das Publikum merkte dies. Großer Beifall, kleine Buh-Rufe, die wiederum nur stärkeren Beifall hervorriefen.⁴¹² »

En août 1979, Unseld note dans son journal (*Reisebericht Salzburg 20-22 August 1979*) qu'après discussion avec Peymann et Bernhard, Peymann va mettre en scène *Avant la retraite* dans son nouveau théâtre, à Bochum, avant de mettre en scène un nouveau Bernhard au printemps.⁴¹³ Le 6 décembre 1979, Unseld envoie un télégramme à Bernhard pour lui demander son accord pour une mise en scène d'*Avant la retraite* aux Kammerspiele de Munich. Il précise que Dieter Dorn a donné sa garantie. Bernhard lui répond le même jour, également par télégramme qu'il est d'accord pour Dorn. *Avant la retraite* sera finalement jouée en février 1980 aux Kammerspiele de Munich, dans la mise en scène de Wolfgang Gropper⁴¹⁴.

2.2 Thomas Bernhard à Bochum (1979-1986)

2.2.1 *Le Réformateur (Der Weltverbesserer)* : Minetti à Bochum

Thomas Bernhard commence à travailler sur la pièce *Le Réformateur* après avoir terminé *Emmanuel Kant*. Quand il rencontre Unseld à Salzbourg pour lui donner le manuscrit d'*Emmanuel Kant* le 30 septembre 1977, Thomas Bernhard mentionne un premier titre : « Les larynx » (*Die Kehlköpfe*). La pièce doit être terminée au printemps février et être jouée la saison suivante, c'est-à-dire au cours de la saison 78/79.⁴¹⁵ Le 15 février 1978, Thomas Bernhard écrit à Unseld qu'il travaille sur une pièce pour Minetti et une jeune fille. Cette pièce sera jouée par Peymann l'hiver prochain. Thomas Bernhard donne à cette pièce un titre provisoire : « Le Pot de lait » (*Die Milchkanne*).⁴¹⁶ Le titre de la pièce, ainsi que le résumé qu'en fait Thomas Bernhard, évoque la pièce *Simplement compliqué* qu'il a écrite quelques années plus tard, où on retrouve également l'acteur Minetti un personnage de vieil acteur face à une petite fille.

En août 1978, Thomas Bernhard remet à Unseld le manuscrit, intitulé « Le Réformateur » (*Der Weltverbesserer*). Une prépublication est prévue dans le cahier spécial 1979 de *Theater heute*. Les répétitions doivent commencer dans trois semaines à Stuttgart, il est prévu que les rôles principaux soient joués par Minetti et Heerdegen. Cette fois-ci, à nouveau, Thomas

⁴¹² Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 567.

⁴¹³ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 575.

⁴¹⁴ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 582-583.

⁴¹⁵ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 523-524.

⁴¹⁶ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 535.

Bernhard ne veut pas que la pièce soit disponible pour d'autres théâtres.⁴¹⁷ Malgré cela, Unseld écrit à Bernhard le 11 septembre pour lui demander de réviser sa décision. En effet Ernst Wendt du théâtre des Kammerspiele München souhaiterait pouvoir jouer cette pièce ensuite. Unseld souligne qu'Ernst Wendt n'est pas n'importe qui. Mais il ressort du compte-rendu de la conversation téléphonique entre Burgel Zeeh de Suhrkamp et Bernhard que Bernhard n'est pas prêt à céder. Il veut savoir et décider qui met en scène et qui joue les rôles principaux. Il se montre méfiant à l'endroit de Wendt, même s'il concède que c'est quelqu'un de bien.⁴¹⁸

Les remarques que fait Unseld à Thomas Bernhard lors de leur rencontre à Vienne en octobre 1978 (*Reisebericht Wien 25.-26 Oktober 1978*) vont dans le même sens. Unseld critique la dédicace de la pièce à « Minetti, qui d'autre », car les autres acteurs se sentiraient déclassés. Thomas Bernhard lui répond que ça lui est égal, à son sens les autres acteurs sont effectivement de deuxième classe. Finalement, dans l'édition de Suhrkamp, la dédicace sera simplement « à Minetti ». Mais cela lui a donné l'occasion de préciser que cette pièce ne devait être jouée que par Minetti et par personne d'autre – du moins tant que celui vivait, ensuite la pièce était à nouveau disponible pour un autre acteur.⁴¹⁹

Le personnage du réformateur, dans la mesure où c'est un philosophe, nous fait penser au personnage d'Emmanuel Kant, d'autant plus que les deux pièces ont été écrites à un an d'intervalle. D'un autre côté, le fait que ce soit une pièce pour Minetti, et que seule Minetti puisse la jouer, rapproche *Le Réformateur* de la pièce *Minetti*. Le personnage du réformateur apparaît comme une variante du personnage de Minetti, il s'intègre dans un cycle de variations autour de son personnage. Le fait que Thomas Bernhard ait eu d'abord en tête le titre « Die Milchkanne », et que les deux pièces *Le Réformateur* et *Simplement compliqué* soient finalement nées d'une même idée, montre bien que le personnage de Minetti, le personnage du réformateur, et le personnage du vieil acteur, sont les variations d'un même type comique que Thomas Bernhard développe.

La pièce ne sera finalement pas jouée à Stuttgart. Elle ne sera pas jouée avant la fin du contrat de Peymann à la direction du théâtre de Stuttgart. Ce sera finalement la pièce suivante, *Avant la retraite* qui sera jouée pour fêter le départ de Peymann. Après Stuttgart, Claus Peymann arrive à Bochum. Et dans une lettre à Unseld du 23 février 1980, Thomas Bernhard prévoit que la pièce soit finalement à la fin du printemps 1980⁴²⁰. Le 25 février Peymann l'informe

⁴¹⁷⁴¹⁷ Siegfried Unseld : Reisebericht Hamburg-Salzburg-München, 21-23. August 1978. In: *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 539.

⁴¹⁸ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 540.

⁴¹⁹ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 545.

⁴²⁰ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 588.

qu'en raison de difficultés imprévues au moment des répétitions, sans doute en raison de l'âge et de l'état de santé des deux protagonistes, la première de la pièce est repoussée. Elle était prévue le 21 juin, elle aura lieu à l'automne 1980⁴²¹. La lettre d'Unseld du 16 juin, qui espérait voir Thomas Bernhard à Bochum à l'occasion de la première, confirme que cette date est abandonnée. En juillet 1980, Unseld rencontre finalement Bernhard à Ohlsdorf (Reisebericht Salzburg 24.-26. Juli 1980). Il est prévu que Peymann crée la pièce en septembre. Il reste cependant inquiet et souligne que naturellement cela dépend de l'état de santé de Bernhard Minetti et d'Edith Heerdeggen⁴²².

La création de la pièce a finalement lieu le 6 septembre. Unseld se montre enthousiaste dans le télégramme qu'il envoie à Bernhard le lendemain et dans le compte-rendu qu'il fait de la mise en scène dans son journal. Dans le télégramme, il souligne que la mise en scène était excellente et que Minetti et Heerdeggen étaient convaincants. Pour lui, avec cette mise en scène, c'est la percée définitive de Thomas Bernhard sur les scènes allemandes :

« hervorragende aufführung minetti und heerdeggen überzeugend stop der endgültige durchbruch thomas bernhards auf deutschen bühnen es gibt keine vergangenheit, nur zukunft⁴²³ »

Dans le compte-rendu, Unseld salue la mise en scène, qu'il qualifie de grandiose. Il répète qu'elle est pour Bernhard une date historique, que c'est la percée définitive de son théâtre. Il considère que cette pièce va au-delà de Beckett. Il ajoute que si certes la pièce a été écrite pour Minetti, il est d'avis qu'un autre grand acteur peut la jouer.

« Die Uraufführung "Der Weltverbesserer" war schlechterdings grandios. Endlich wieder einmal ein Theaterabend, in dem man sich hingerissen fühlte. Ich meine, dass diese Aufführung für Bernhard ein historisches Datum werden wird. Mit dieser Aufführung ist ein definitive Umbruch für Bernhard auf den Bühnen erfolgt. Das Stück ist zwar für Minetti geschrieben, ich bin aber der Meinung, dass ein anderer großer Schauspieler das spielen kann. Das Stück selber ist für mich eine Weiterführung über Beckett hinaus.⁴²⁴ »

Dans une lettre écrite à Bernhard quelques jours après, le 9 septembre 1980, Unseld fait part de son avis à Bernhard. La pièce a été un triomphe, et différents théâtres sont intéressés par une mise en scène du *Réformateur*. Il insiste sur ce qui selon lui est un paradoxe : la pièce et le personnage ont été écrits pour Minetti, et Minetti a présenté ce rôle de manière accomplie, mais malgré tout il est d'avis qu'un autre grand acteur peut occuper ce rôle.

⁴²¹ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 594.

⁴²² Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 594-595.

⁴²³ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 601.

⁴²⁴ Siegfried Unseld : Reisebericht Bochum-Berlin, 6-8. September 1980. In: *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 602.

« Jetzt haben mich verschiedene Theaterleute angesprochen, die ihrerseits an eine Realisierung des “Weltverbessers” denken wollen. Ich habe eine merkwürdige Erfahrung gemacht: selbstverständlich haben Sie dieses Stück und diese Figur auf Minetti zugeschrieben, und er hat es vollendet dargeboten. Aber ich glaube, dass diese Rolle nicht nur Minetti spielen kann, und ich meine sogar, dass auch ein anderer großer Schauspieler sich dieser Rolle annimmt. Ich hoffe, dass Sie da mit mir einig gehen. Es kommt nicht in Frage, dass jeder das Stück spielen soll, aber es würde mich ungemein interessieren, wie ein anderer Schauspieler die Rolle ausfüllen kann.⁴²⁵ »

La réponse de Bernhard, dans sa lettre du 15 septembre 1980, reste cependant la même. Du vivant de Minetti, il ne veut pas que le *Réformateur* ne soit joué par quelqu’un d’autre que lui. Thomas Bernhard veut laisser reposer cette soirée à Bochum. Thomas Bernhard fait tout de même une concession : il conçoit que sa pièce puisse être jouée dans une autre langue, en dehors des trois provinces germanophones que sont l’Allemagne, l’Autriche et la Suisse. Même si cette affirmation est exprimée de manière plutôt négative : cela lui est égal, il s’en fiche.

« Was den Weltverbesser betrifft, so will ich ihn bei Lebzeiten von Minetti von keinem mehr spielen lassen. Wir lassen diesen Abend in Bochum auf sich beruhen. In einer anderen als der deutschen Sprache und außerhalb der drei deutschsprachigen Provinzen, ist es mir wurscht.⁴²⁶ »

Dans la même lettre, Thomas Bernhard indique son intention de se rendre à Bochum pour voir « le vieux fou », c’est-à-dire Minetti. Même si il considère que c’est pour lui une torture, un processus repoussant que d’entendre ses propres mots, ces mots que l’on ne peut plus entendre, ou tout du moins que l’on entend toujours autrement qu’on ne les a pensés, l’auteur insiste sur son amour de l’art dramatique :

« Ich bin von Freitag bis Montag in Freiburg, um den alten Verrückten zu sehen. Aber ich weiß schon, was das für eine Tortur ist, die eigenen Sätze, die man nicht mehr hören kann, noch einmal zu hören, in jedem Fall anders, als gedacht; einen widerwärtigen Prozess über mich ergehen zu lassen. Aber ich bin naturgemäß in die Schauspielkunst verliebt, das ist wahr.⁴²⁷ »

Unseld croit pouvoir se baser sur cet amour que l’auteur a pour l’art dramatique pour tenter une nouvelle fois sa chance le 23 septembre 1980, dans une nouvelle lettre. Il se montre affecté par l’attitude de Bernhard à propos de nouvelles représentations du *Réformateur*. Unseld peut comprendre l’admiration de Bernhard pour Minetti, mais pas sa fixation. Il considère qu’il est juste que *Minetti* ne soit joué que par Minetti. Par contre, il considère que le fait que

⁴²⁵ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 602

⁴²⁶ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 605.

⁴²⁷ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *der Briefwechsel*, p. 606.

d'autres acteurs ne puissent pas jouer le *Réformateur* est injuste envers l'art dramatique que l'auteur admire. Et il prie Thomas Bernhard de bien vouloir changer d'avis.

« Eher betroffen machte mich Ihre Haltung zu neuen Aufführungen des "Weltverbesserers". Ich verstehe schon Ihre Bewunderung für Minetti, nicht jedoch diese Fixierung. Ich meine, wenn man "Minetti" Minetti ausschließlich zudächte, wäre das gut und richtig; andere Schauspieler aber den "Weltverbesserer" nicht erproben zu lassen scheint mir der von Ihnen bewunderten Schauspielkunst unfair. Könnten Sie da nicht noch einmal umdenken? ⁴²⁸ »

Mais Thomas Bernhard ne cède pas. C'est ce qui ressort du compte-rendu d'un entretien téléphonique avec la secrétaire Burgel Zeeh du 9 octobre 1980. À la demande d'Unselde et de la section théâtre de la maison d'édition Suhrkamp, celle-ci redemande à nouveau à Bernhard s'il ne veut pas que le *Réformateur* soit repris par d'autres théâtres. Thomas Bernhard refuse à nouveau, il préfère qu'on laisse tranquille cette pièce, et qu'on mette en scène sa nouvelle pièce sur laquelle il est en train de travailler.

« « Weltverbesserer » (ich fragte ihn noch einmal aufgrund der Notiz des Theaterverlages und Ihrer nochmaligen Anfrage): nein, er möchte das nicht nachgespielt haben. Er sei an einem neuen Stück, und es sei eh besser, das neue aufzuführen. Man soll den "Weltverbesserer" lassen. ⁴²⁹ »

La conclusion de cet entretien est que, en ce qui concerne les représentations en Allemagne, *Minetti* ne peut être joué que par Minetti, et que le *Réformateur* est aussi provisoirement lié à Minetti. Pour le reste, l'auteur autorise Suhrkamp à attribuer des droits de représentations, même s'il veut éviter une inflation de mauvaises mises en scène. ⁴³⁰

« Aufführungen in Deutschland. "Minetti" kann nur Minetti spielen, und der "Weltverbesserer" ist vorläufig auch an Minetti gebunden. Sonst aber können wir Aufführungsrechte vergeben: freilich, der Autor will in keinem Fall eine "Inflation schlechter Aufführungen" und da hat er recht. Also: wir wollen von uns aus nach wie vor selektiv verfahren. »

À nouveau, Thomas Bernhard conçoit le théâtre comme un évènement unique. Il ne demande pas cette fois une seule représentation comme pour Minetti, mais il insiste bien sur le fait que seul Minetti peut jouer le réformateur, et seul le théâtre de Bochum a les droits de représentations de la pièce. Thomas Bernhard désire donc une seule mise en scène, qui soit le prolongement et la réalisation de la pièce. La discussion entre Unselde et Bernhard met en évidence deux conceptions du théâtre. Pour Thomas Bernhard, une pièce est destinée à être réalisée par un acteur, tandis qu'Unselde conçoit qu'une pièce puisse recevoir différentes interprétations en

⁴²⁸ Thomas Bernhard-Siegfried Unselde, *der Briefwechsel*, p. 607.

⁴²⁹ Thomas Bernhard-Siegfried Unselde, *der Briefwechsel*, p. 609.

⁴³⁰ Siegfried Unselde. Reisebericht München-Salzburg-Bad Ischl (11-12. Januar 1980). In: Thomas Bernhard-Siegfried Unselde, *der Briefwechsel*, p. 614-615.

étant jouée par différents comédiens dans différents théâtres. La méfiance vis-à-vis du théâtre et l'amour du comédien se conjuguent chez Bernhard. Il n'admet pas plusieurs interprétations de ses pièces, mais une seule qui soit validée par l'auteur.

2.2.2 Maître (*Über allen Gipfeln ist Ruh*) : Thomas Bernhard se met en scène comme écrivain allemand

Unselde rencontre Bernhard en novembre 1979 à Salzbourg (*Reisebericht Salzburg* 5.-6. November 1979). Unselde note dans son journal que Bernhard lui a parlé d'une nouvelle pièce qui parle d'un écrivain vieillissant qui vient trop tard. Le lendemain, Thomas Bernhard lui indique qu'il a trouvé un titre pour cette pièce : « Gloire tardive » (*Später Ruhm*). Bernhard demande également à Unselde de se mettre en contact avec Peymann, car il pense pouvoir lui remettre la pièce bientôt. De son côté, Bernhard attend la visite de Peymann entre Noël et le Nouvel An. Il ne s'agit là que d'un titre provisoire.⁴³¹ Le 26 novembre 1979, Thomas Bernhard adresse une lettre à Unselde, dans laquelle il se plaint du peu d'intérêt que rencontrerait la nouvelle pièce auprès d'Unselde :

« Ich hatte nicht den Eindruck, dass Sie meine Arbeit besonders interessiert hätte. Dass ich ein neues Stück fertiggeschrieben habe, nahmen Sie auf wie wenn ich gesagt hätte, mir hat das letzte Nachtmahl ganz gut geschmeckt.⁴³² »

Le même jour, Thomas Bernhard envoie une lettre à Peymann, qu'il surnomme « grand prince des planches » (« Großfürst der Schnürböden⁴³³ »), où il évoque la pièce :

« Wenn ich mit dem Stück (« Später Ruhm » heißt es!) nachhause und das heißt vor allem von hier, wo die Stadtbahn viel zu kurz ist, wegkomme, danke ich Gott.⁴³⁴ »

Une lettre à Unselde du 23 février 1980 mentionne le titre définitif de la pièce, en allemand « Sur les sommets le repos » (*Über allen Gipfeln ist Ruh*), une citation de Goethe (le titre français est *Maître*). Thomas Bernhard souhaite que la pièce soit jouée à l'automne 1980 à Bochum, si, précise-t-il, les acteurs ne sont pas encore morts :

« Im späten Frühjahr kommt der *Weltverbesserer* und im Herbst wird, wenn die Schauspieler dann noch nicht gestorben sind, das neue Stück mit dem Titel *Über allen Gipfeln ist Ruh* aufgeführt.⁴³⁵ »

⁴³¹ Thomas Bernhard-Siegfried Unselde, *der Briefwechsel*, p. 581.

⁴³² Thomas Bernhard-Siegfried Unselde, *der Briefwechsel*, p. 580.

⁴³³ Le terme désigne plus précisément les cintres au théâtre, l'espace au-dessus de la scène permettant d'escamoter les décors.

⁴³⁴ *Weltkomödie Österreich, 13 Jahre Burgtheater 1986-1999*, Band I : Bilder, p. 44. Dans les deux lettres, qu'il écrit depuis l'île de Crète, Thomas Bernhard évoque un atterrissage difficile.

⁴³⁵ Thomas Bernhard-Siegfried Unselde, *der Briefwechsel*, p. 588.

Aux archives Thomas Bernhard à Gmunden sont conservés deux tapuscrits (NLTB 63/1 et NLTB 63/2) qui sont proches de la version définitive du texte. La différence essentielle entre les deux versions est l'ajout systématique du personnage du professeur Stieglitz qui sert de garant, d'autorité morale à son auteur, avec l'ajout répété de phrases comme « dit Stieglitz », qui rappelle la prose de Bernhard. Cet ajout répété et multiple vient évidemment renforcer le caractère comique de la pièce et accentue la satire. Le remplacement d'une citation de Diderot par une citation de la pièce va dans le même sens, de même que l'ajout de la phrase finale de l'éditeur (auparavant la pièce se terminait par les applaudissements)⁴³⁶.

Il était prévu que *Le Réformateur* soit joué au printemps 1980, et *Maître* à l'automne. Finalement, comme la création du *Réformateur* est repoussée à l'automne, il est envisagé que Peymann joue la nouvelle comédie de Peymann en mai 1981. Contrairement à la manière de procéder habituelle de Bernhard, l'auteur souhaite que le texte soit dès maintenant imprimé pour la collection « bibliothek suhrkamp », pour que les acteurs puissent apprendre leur rôle à partir de ce texte.⁴³⁷ Unseld le note dans son carnet à la suite de son séjour à Salzbourg du 24 au 26 juillet 1980. Bernhard et Unseld se rencontrent à Ohlsdorf, et c'est à cette occasion que Bernhard lui remet son manuscrit. L'éditeur le lit pendant son vol qui le ramène à Francfort. Il note avec amusement la présence parmi les personnages à nouveau d'un éditeur. Cet éditeur est « ponctuel comme un éditeur ». Dans la pièce, l'éditeur veut avoir le manuscrit, tandis que l'auteur se dérobe à sa demande. Unseld reconnaît dans ce jeu sa relation avec Bernhard. Unseld ne se montre pas convaincu par la fin de la pièce et envoie un télégramme à Thomas Bernhard pour lui demander d'en changer.⁴³⁸

Mais l'année 1981 se passe sans que la pièce soit créée. La pièce devait être jouée en mai 1981 à Bochum, avec Claus Peymann comme metteur en scène⁴³⁹. Mais à l'époque le metteur en scène est occupé à répéter *Au but*, qui sera créée le 18 août 1981 au Festival de Salzbourg. La création de la pièce se trouve ainsi repoussée, alors que Thomas Bernhard pensait que la pièce pourrait être jouée peu après l'achèvement du manuscrit, avant même la création d'*Au but*. Il souhaite en effet une publication rapide pour que les acteurs puissent apprendre leur rôle à partir du texte imprimé. Dans une lettre à Unseld du 3 février 1981⁴⁴⁰, il répète son sou-

⁴³⁶ Cf Bernhard Judex, Manfred Mittermayer : Kommentar zu *Über allen Gipfeln ist Ruh*, in: Dramen IV, p. 403-405.

⁴³⁷ Siegfried Unseld : Reisebericht Salzburg 24.-26. Juli 1980. In: *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 595.

⁴³⁸ Siegfried Unseld : Reisebericht Salzburg 24.-26. Juli 1980. In : *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 598. Voir le télégramme en question p. 599.

⁴³⁹ Siegfried Unseld. Reisebericht Salzburg 24-26.7.1980

⁴⁴⁰ Thomas Bernhard an Siegfried Unseld, 3.2.1981.

hait d'avoir la comédie le plus rapidement à disposition sous forme de livre. Et le livre paraît effectivement à la fin du mois d'avril 1981, c'est-à-dire un an avant la création de la pièce.

À la suite d'un nouveau voyage à Salzbourg le 7 août 1981, Unseld note dans son journal que ce ne serait pas Peymann, mais Luc Bondy⁴⁴¹ qui mettrait en scène la pièce. Thomas Bernhard cette fois soutient l'idée qu'il ne faut pas tout miser sur un metteur en scène, sur un acteur ou une actrice, même si, convient-il, le meilleur n'est jamais que tout juste suffisamment bon.⁴⁴² Le 13 et le 14 février 1982, Unseld vient rendre visite à Bernhard à Palma de Majorque. Unseld note dans son journal que la pièce sera finalement jouée par Kirchner en juin 1982. La pièce est pour finir créée le 25 juillet 1982, dans le cadre d'une représentation du théâtre de Bochum au festival du château de Ludwigsburg. C'est bien Alfred Kirchner qui met en scène la pièce, et Traugott Buhre joue le rôle de l'écrivain.⁴⁴³ On peut réellement se demander si quand Thomas Bernhard dit qu'il ne faut pas tout miser sur un metteur en scène ou un acteur, l'auteur le pense réellement. La pratique de Thomas Bernhard semble contredire cette idée, Thomas Bernhard semble tout miser sur Claus Peymann et Bernhard Minetti. S'agit-il de présenter comme un choix ce qui est en réalité dicté par les nécessités du moment (Claus Peymann n'est pas disponible et en 1982, Bernhard Minetti joue *Faust* de Goethe dans la mise en scène de Klaus Michael Grüber⁴⁴⁴). S'il s'agit véritablement d'un choix, est-ce que cela signifie que la pièce a un statut différent des autres ?

Une autre raison qui explique le report de la création de la pièce est l'anniversaire de la mort de Goethe. Le titre allemand de la pièce (*Über allen Gipfeln ist Ruh*, « sur les sommets, le repos ») est une citation d'un poème de Goethe. Le 150^e anniversaire de la mort de Goethe est commémoré le 22 mars 1982. La maison d'édition Suhrkamp célèbre cet anniversaire avec une matinée au théâtre de Stuttgart et une réception dans la maison de l'éditeur dans la Klettenbergstrasse. Aux côtés de nombreux critiques et de nombreux autres auteurs, Thomas Bernhard a participé aux festivités. Et il a apporté également une contribution plus personnelle en publiant une nouvelle satirique et humoristique sur Goethe dans le journal hebdomadaire *Die Zeit*. La nouvelle, qui a pour titre « Goethe se mheur » (Goethe schtirbt), raconte la rencontre manquée entre Goethe et Wittgenstein. Cette satire qui attaque le culte des classiques atteint sa cible, en témoignent les nombreuses lettres de lecteur offusquées. Et il pré-

⁴⁴¹ Luc Bondy ne mettra finalement pas en scène *Maître*, mais *Au but* en 1982 à Cologne, avec Ilse Ritter.

⁴⁴² Siegfried Unseld : Chronik, 7. August 1981. In: *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 639.

⁴⁴³ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 651.

⁴⁴⁴ Rolf Michaelis: Klaus Michael Grüber inszeniert „Faust“ mit Minetti in Berlin : Goethes Kopftheater. *Die Zeit*, 26. März 1982. La mise en scène a fait l'objet d'une retransmission télévisée.

pare ainsi le terrain pour la représentation de la pièce, qui tombe donc pendant l'année du 150^e anniversaire de la mort de Goethe.

Mais la pièce fait également écho à la propre expérience de Thomas Bernhard comme personne publique. En effet, le moment où il commence à réfléchir à cette pièce, l'automne 1979, est aussi le moment où il démissionne de l'Académie allemande pour la langue et la poésie de Darmstadt. Le 26 novembre 1979, il écrit ainsi à Unseld, soulagé d'avoir « quitté cette académie stupide » et il avoue qu'il cherchait « depuis des années un prétexte de disparaître de cette académie superflue » :

« Dass ich aus der blöden Akademie ausgetreten bin, haben Sie sicher gelesen. [...] Ich suchte seit Jahren einen Anlass, aus dieser Überflüssigkeit zu verschwinden. Mir sind Akademien verhaßt. »⁴⁴⁵

Ce prétexte, c'est la nomination de l'ancien président fédéral Walter Scheel comme membre d'honneur de cette académie. Dans sa lettre à Peymann datée du même jour, Thomas Bernhard se fait plus précis :

« Herr Walter Scheel, der deutsche Präsident, ist in die sogenannte Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung gewählt worden, da bin ich ausgetreten. Ich habe mich immer gefragt, was eine solche Akademie ist und bin immer auf den Begriff Blödsinn gekommen. »⁴⁴⁶

Et le 8 décembre 1979, Thomas Bernhard publie sa déclaration de démission dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*⁴⁴⁷. Il fait également allusion à cet épisode dans sa pièce. Ainsi Moritz Meister, le personnage principal, l'écrivain de la pièce, a été élu membre de l'académie pour la langue et la poésie en même temps que le président fédéral.

La pièce est sous-titrée « la journée d'un poète allemand vers 1980 ». Avec les références à Goethe, Thomas Bernhard s'adresse en particulier au public allemand. L'écrivain Goethe, de même que le philosophe Kant, sont deux figures culturelles allemandes majeures. Thomas Bernhard s'adapte au pays de création de ses pièces. C'est le cas également avec la pièce *Avant la retraite*, qui a comme sous-titre « comédie de l'âme allemande » : on retrouve cet adjectif « allemand ». *Avant la retraite* fait directement référence au nazisme, avec le personnage de Rudolf Höller, un ancien nazi qui continue de fêter l'anniversaire d'Himmler. Mais la pièce *Maître* y fait également référence, de manière plus indirecte : Goethe, dans l'Allemagne des années 1980, devient ainsi un écrivain mégalomane qui a exproprié une famille juive. Thomas Bernhard s'interroge sur l'« âme allemande » avec trois figures allemandes, le philosophe, le nazi et l'écrivain.

⁴⁴⁵ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 580.

⁴⁴⁶ *Weltkomödie Österreich*, p. 44.

⁴⁴⁷ Thomas Bernhard, « Zu meinem Austritt ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.12.1979.

2.2.3 *Les apparences sont trompeuses (Der Schein trügt) : encore une pièce pour Minetti.*

Dans le compte-rendu de son séjour à Palma de Majorque du 13 au 14 février 1982, Unseld note que la prochaine pièce de Bernhard, *Les apparences sont trompeuses*, sera joué en février 1983 par Peymann à Bochum.⁴⁴⁸ Dans une lettre du 10 août 1982 qu'il envoie à Bernhard, il se réjouit à l'idée d'obtenir le manuscrit de la pièce en octobre.⁴⁴⁹ Et en effet, lors de leur rencontre à Francfort en octobre 1982, Thomas Bernhard lui remet le duplicata numéro un de la pièce. Thomas Bernhard ne veut pas encore que cela soit rendu public, car il ne va donner un exemplaire à Peymann que la semaine prochaine. Il s'agit d'une pièce pour deux personnages : Karl, un vieil artiste, et Robert, son frère, un vieil acteur. Thomas Bernhard a écrit la pièce pour les deux acteurs que sont Minetti et Buhre. Et il est prévu que Peymann crée la pièce en juin à Bochum.⁴⁵⁰

Le 21 avril, Thomas Bernhard et Siegfried Unseld se retrouvent à Vienne. Thomas Bernhard informe l'éditeur que la création de la pièce ne se fera finalement qu'au début de la prochaine saison, sans doute en octobre. Fin avril ou début mai, Peymann jouera le *Conte d'hiver* de Shakespeare, et ensuite *Les apparences sont trompeuses* en octobre. Bernhard et Peymann se rencontreront pour discuter de la mise en scène à la mi-mai.⁴⁵¹

En octobre, Bernhard rencontre Unseld à Venise. Il est notamment question de la pièce *Les apparences sont trompeuses*. La date prévue pour la première de la pièce est maintenant décembre 1983. Il est confirmé que ce sont bien Minetti et Buhre qui jouent les deux rôles. Mais à cause de l'état de santé de Minetti, il est possible que la première doive être repoussée. Il est également envisagé une deuxième mise en scène à Berlin, dans la mise en scène de Boy Gobert, avec Schellow et Bollmann dans le rôle de Karl et de Robert.⁴⁵²

La création de la pièce n'aura finalement lieu qu'en janvier 1984. Unseld fait le compte-rendu de cette première dans son journal. Il note d'abord la similitude avec Beckett. Pour lui la représentation est très intéressante, une vraie *Fin de partie*, et la pièce est le digne successeur de la pièce de Beckett.

« In Bochum Uraufführung von Thomas Bernhards *Der Schein trügt*. Eine interessante Aufführung. Der Text von Thomas Bernhard war ein entwickelter Bernhard-Text. Bernhard wird

⁴⁴⁸ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 651.

⁴⁴⁹ Lettre de Siegfried Unseld à Thomas Bernhard, 10 août 1982. *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 661.

⁴⁵⁰ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 663-664.

⁴⁵¹ Siegfried Unseld : Reisebericht Paris-Wien 19.-21. Mai 1983. *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 672.

⁴⁵² Siegfried Unseld : Notiz. *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 684.

immer freier. Er kann sich selbst ironisieren, und so wird das Ganze ein schönes Spiel der Täuschungen, Selbsttäuschungen und der Missverständnisse, die gerade unter Menschen eine Rolle spielen, wenn sie eng miteinander verbunden sind. Es ist ein wirkliches End-Spiel, ein würdiger Nachfolger von Samuel Becketts Stück.⁴⁵³ »

Unseld ajoute que la mise en scène ne pouvait de toute façon pas échouer, car les deux rôles étaient joués par Bernhard Minetti et Traugott Buhre. Ainsi la représentation a été magnifique. Il remarque en particulier que Minetti était au sommet de son art.

« Die Aufführung konnte, wie auch immer, gar nicht schiefgehen, denn die beiden Rollen wurden von Bernhard Minetti und Traugott Buhre gespielt. Und so war es auch. Großartig, besonders Minetti war auf dem Höhepunkt.⁴⁵⁴ »

De la même manière que certaines pièces de Thomas Bernhard sont spécialement écrites pour être mises en scène en Autriche, au Festival de Salzbourg et au Burgtheater, les pièces mises en scène en Allemagne comprennent souvent des références au contexte politique et culturel local. Les pièces politiques que sont *Le Président* et *Avant la retraite* s'inscrivent dans le contexte de l'époque, entre l'interrogation sur la persistance du nazisme dans la société allemande d'après-guerre et l'anarchisme d'extrême gauche de la RAF qui peut être vu comme une réponse à la compromission d'une partie de la classe politique allemande. La pièce *Avant la retraite* met en scène un ancien nazi devenu respectable président de tribunal, évoquant le ministre-président du Land du Bade-Wurtemberg qui était juge sous le régime nazi. La pièce *Le Président* présente un président fasciste face aux anarchistes. Le fait que le fils du président fasse partie des anarchistes souligne le conflit de générations entre la génération qui a vécu la guerre et celle qui vient après et qui demande des comptes à ses aînés. Avec Filbinger, et les membres de la RAF qui sont jugés et emprisonnés à Stuttgart, Stuttgart est particulièrement touché par ces questions.

Ce sont également des références culturelles allemandes qui sont attaquées. Le philosophe allemand Emmanuel Kant est caricaturé en fou qui veut se rendre en Amérique, l'écrivain allemand Goethe dans l'Allemagne des années 1980 devient un écrivain mégalomane qui a exproprié une famille juive. Et c'est dans ces années où Thomas Bernhard est surtout mis en scène en Allemagne que Bernhard Minetti, un acteur allemand, est consacré comme acteur bernhardien par excellence, au travers de trois pièces qui lui sont dédiées : la première, *Minetti*, qui porte son nom, jouée à Stuttgart, et les deux suivantes, jouées à Bochum : *Le Réformateur* et *Les apparences sont trompeuses*. On peut noter au passage que la pièce *Simplement compliqué*, autre pièce écrite pour Bernhard Minetti, est également créée en Allemagne, à

⁴⁵³ Siegfried Unseld : Chronik. *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 686.

⁴⁵⁴ Siegfried Unseld : Chronik. *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 686.

Berlin en 1986. Bernhard Minetti fait partie de ces acteurs qui n'ont pas été irréprochables sous l'Allemagne nazie. Il a même participé à la propagande du régime. Cependant, Thomas Bernhard semble passer sous silence cette compromission de son acteur fétiche, il pardonnerait ainsi tout à ce « monstre sacré » garant de la tradition théâtrale, d'une continuité entre le théâtre d'avant-guerre et le théâtre d'après-guerre. On peut cependant se demander si on ne trouve pas également dans ces pièces des allusions cachées au passé de l'acteur Bernhard Minetti dans cette période.

3. Le retour de Thomas Bernhard en Autriche

3.1 Thomas Bernhard et le Festival de Salzbourg (1981-1986)

C'est d'abord par le Festival de Salzbourg que se fait le retour de Thomas Bernhard en Autriche, avec *Au but* en 1981, puis *Le Faiseur de théâtre* en 1985 et *Déjeuner chez Wittgenstein* en 1986. Tandis que pour sa précédente pièce créée à Salzbourg, *La Force de l'habitude*, Thomas Bernhard avait dû se résoudre à ce que soit Dieter Dorn qui soit le metteur en scène, il parvient cette fois à imposer son metteur en scène Claus Peymann, qui met en scène les trois pièces. Les trois pièces ont pour thème commun le théâtre. Dans la première pièce, il est question d'un auteur dramatique, dans la deuxième, d'un comédien et de sa troupe familiale, le titre original de la troisième pièce, *Ritter, Dene, Voss*, fait référence aux trois acteurs qui ont créé la pièce : Ilse Ritter, Kirsten Dene et Gert Voss. Et les deux sœurs de Ludwig, le philosophe fou joué par Gert Voss, sont des actrices dilettantes.

3.1.1. *Au but (Am Ziel)*. Le retour triomphant au Festival de Salzbourg

En juillet 1980, en même temps qu'il remet le manuscrit de sa pièce précédente à Unseld, Bernhard l'informe qu'il a commencé à mettre au propre une nouvelle pièce intitulée « Au but » (*Am Ziel*). Unseld note la brève description que Bernhard lui a faite de la pièce. La pièce se passe dans la loge de l'opéra, c'est la pause. Les proches ont éliminé leur père nourricier, au lieu de lui apporter du champagne et ils lui amènent un avocat et le contraignent à l'abdication et à la succession. Ils sont donc « Au but » :

«Das Stück spiel im Logenvorraum der Oper! Es ist Pause. Die Verwandten haben ihren Nährvater erledigt. Statt Champagner rufen sie einen Anwalt und zwingen ihn zur Abdankung und zum Erbe. Sie sind also "am Ziel".⁴⁵⁵»

Ce résumé n'a pas grand-chose à voir avec le contenu définitif de la pièce, et il évoque davantage *L'Ignorant et le Fou* (la loge de l'opéra) et *Les Célèbres* (l'acte de se débarrasser de son modèle). Thomas Bernhard souhaite que le Festival de Salzbourg joue cette pièce en 1982. À

⁴⁵⁵ Siegfried Unseld : Reisebericht Salzburg, 24.-26. Juli 1980. In: *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 596.

ce stade, le président du Festival de Salzbourg ne sait encore rien de ce projet. En effet, précise Unseld, ils sont fâchés depuis le scandale de 1976-77. C'est-à-dire depuis le refus de la pièce *Les Célèbres* par le Festival de Salzbourg. Juste après son entretien avec Unseld, Thomas Bernhard est allé, comme l'écrit Unseld, se jeter dans la gueule du loup, il est allé voir Kaut, le président du Festival de Salzbourg et lui a proposé la pièce *Au but* pour 1982. Kaut s'est montré réjoui et a promis que la pièce serait acceptée.⁴⁵⁶

En réalité, Kaut et Bernhard se rapprochent dès 1977. À la suite d'une rencontre fortuite au Gerstner, Bernhard écrit une lettre au président du Festival de Salzbourg le 26 avril 1977. Dans cette lettre, il lui suggère qu'ils devraient faire encore une pièce de théâtre ensemble. Le 21 février 1978, dans une nouvelle lettre à Kaut, Thomas Bernhard souligne qu'il a écrit sa pièce pour Salzbourg, pour le Landestheater, qu'il aime comme aucun autre (« ich habe, natürlich, weil alles in meinem Kopf darauf konzentriert gewesen war, wie ich es ja auch im Sommer erwähnt habe, mein Stück für Salzburg geschrieben, für das von mir wie kein anderes geliebtes Landestheater »). Il souhaite que cette pièce les réunisse à nouveau.⁴⁵⁷

Dans sa lettre à Peymann du 26 novembre 1979, Thomas Bernhard évoque une rencontre entre lui et Haeusserman. Le directeur de la section théâtre du Festival de Salzbourg lui aurait demandé s'il est prêt à écrire à nouveau une pièce pour Salzbourg. Ce qui l'amène à demander à Peymann si cela l'intéresse :

« P.S. Haeusserman hat mich gefragt, ob ich in Salzburg wieder ein "Stück" Machen will. Wollen wir? Das Lokal, in dem ich ihn getroffen habe, heißt sinnigerweise "Zauberflöte". (in Wien).⁴⁵⁸ »

Dès ce stade, il est donc clair que Thomas Bernhard veut Peymann comme metteur en scène et personne d'autre. Ce n'est finalement qu'en 1980 que le projet commence à prendre forme. Le 26 août, Bernhard envoie une lettre à Kaut. Dans cette lettre, il indique que la pièce sera terminée en octobre, qu'elle a pour titre *Au but*. Il s'agit d'une comédie pour neuf personnes, dont trois grands rôles, qui ne peuvent être joués que par les tout meilleurs acteurs.

« Der Titel des Schauspieles ist « Am Ziel » und es ist eine Komödie für neun Personen, davon drei große Rollen, wobei ich diese nur mit allerbesten Schauspielern besetzt sehen kann. Diese Vorstellungen müssten dann im Oktober besprechen werden. »

Bernhard indique aussi que Peymann est prêt pour l'année prochaine. Il y voit là une heureuse constellation. Pour lui, la pièce ne convient qu'au Landestheater. Et cela est en outre extraor-

⁴⁵⁶ Siegfried Unseld : Reisebericht Salzburg, 24.-26. Juli 1980. In: *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 598.

⁴⁵⁷ Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut, p. 238.

⁴⁵⁸ *Weltkomödie Österreich*, p. 44.

dinaire pour une autre raison : Noelte, qui met en scène la mort de Danton, et Peymann sont pour lui les plus significatifs et les plus importants accoucheurs de pièce, et ils seraient réunis en un mois en un théâtre.

« Das Stück passt natürlich nur ins Landestheater und es wäre noch aus einem anderen Grund wunderbar, wenn wir nächstes Jahr die Komödie dort aufführten: Noelte (...) und Peymann als die beiden für mich bedeutendsten und interessantesten Schauspielgeburtsshelfer überhaupt, an einem Theater an einem Monat! ⁴⁵⁹»

Bernhard prend soin de préciser que naturellement la pièce n'est là que pour faire plaisir, et que Salzbourg et des personnes en rapport avec Salzbourg n'y apparaissent pas. Il s'agit sans doute pour Bernhard de rassurer Kaut après la polémique autour de la pièce *Les Célèbres* quelques années plus tôt. Le même jour, l'auteur téléphone à la maison d'édition Suhrkamp. Burgel Zeeh note le contenu de leur discussion : Kaut a tellement mordu à l'hameçon qu'il est prêt à mettre en scène la pièce dès 1981. ⁴⁶⁰

Dans sa réponse du 28 août 1980, Kaut exprime sa joie et sa curiosité, mais il se montre circonspect quant au nom de Peymann. Peymann présente des difficultés. En effet il n'a pas oublié le scandale de *L'Ignorant et le Fou*. Et il suggère que, peut-être, on pourrait également envisager Dieter Dorn comme metteur en scène ⁴⁶¹. Thomas Bernhard fait part de son avis à son éditeur dans sa lettre du 15 septembre 1980 :

« Was Salzburg betrifft, so bin ich darauf konzentriert, es doch erst 82 zu machen, denn 81 ist zu knapp und es werden allzu halsbrecherische Kompromisse. Im Übrigen bestehe ich auf Peymann, den aber Kaut nicht haben will, so muss er sich entscheiden, entweder *mit* Peymann oder *gar nicht*. ⁴⁶²»

La réponse de Bernhard le 19 octobre 1980 est très nette. Rien n'empêche une représentation à Salzbourg l'an prochain, pourvu que Peymann fasse le travail, car pour lui il n'est pas question d'un autre metteur en scène. Et il ajoute que cette pièce n'est pas seulement idéale pour Salzbourg, elle est également écrite pour Peymann seulement. Il souligne le travail merveilleux accompli par Peymann à Bochum. Pour l'auteur, il n'a pas de meilleure équipe que celle de Peymann et de meilleur scénographe que Karl-Ernst Herrmann. Les deux sont prêts. Thomas Bernhard en conclut donc que tout dépend effectivement du fait de savoir si le Festival de Salzbourg laisse faire le travail par Peymann : « Es hängt also tatsächlich alles davon ab, ob die Salzburger Festspiele den Claus Peymann machen lassen. ⁴⁶³» Le chantage de Thomas

⁴⁵⁹ Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut, p. 240.

⁴⁶⁰ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *Der Briefwechsel*, p. 601.

⁴⁶¹ Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut, p. 240.

⁴⁶² Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, *Der Briefwechsel*, p. 605.

⁴⁶³ Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut, p. 240.

Bernhard porte ses fruits, et Kaut accepte les revendications de Peymann. Ainsi le 21 octobre 1980, Bernhard peut écrire à Kaut pour lui envoyer la pièce et lui demander de se mettre en contact avec Peymann à Bochum.⁴⁶⁴

Le 1^{er} novembre 1980, Bernhard écrit à Unseld pour le tenir informé de l'avancée des projets : Il se peut qu'*Au but* soit joué l'été prochain avec Marianne Hoppe, cela dépend des gens de Salzbourg et de Peymann, à qui l'auteur donne carte blanche. Thomas Bernhard se plaint de ce que l'éditeur aurait dit que Peymann ne devait pas mettre en scène que Bernhard, que Suhrkamp avait également d'autres auteurs.⁴⁶⁵ À l'occasion de son passage à Salzbourg en janvier 1981, Unseld rencontre Thomas Bernhard. Il note le compte-rendu de cette rencontre dans son journal. Unseld fait d'abord remarquer que la pièce qu'il a lue n'est pas la pièce du compte-rendu, que ce n'est pas la pièce qu'il a vendue aux gens de Salzbourg. Bernhard répond avec indifférence que les gens de Salzbourg n'ont pas lu la pièce, et que Peymann ne la connaît pas. Unseld se montre également sceptique sur le titre : en effet, justement les trois personnes n'arrivent pas « Au but ». Il est aussi gêné par le fait que l'un des personnages soit appelé « écrivain dramatique » (*dramatischer Schriftsteller*), il peut comprendre que la mère l'appelle comme ça, mais pas qu'il soit indiqué ainsi dans la liste des personnages⁴⁶⁶. Le 29 janvier 1981, Unseld écrit à Bernhard qu'il a parlé avec Klingenberg, qui est maintenant au théâtre de Zurich : il a entendu parler de la pièce *Au but* par Kaut et souhaiterait représenter la pièce au théâtre de Zurich.⁴⁶⁷

La création de la pièce a lieu le 19 août 1981. Unseld en rend compte dans une lettre à Bernhard datée du 24 août. Il souligne que malgré sa longueur, la pièce est un succès pour l'actrice principale Marianne Hoppe, qui joue la mère, et pour l'auteur, même si la critique est divisée :

« mir hat die Aufführung in Salzburg durchaus gefallen, sie ist etwas zu lang geraten, mit einigen Hängern dazwischen, aber der Abend war ein großer Erfolg für die und ein Erfolg auch für Marianne Hoppe. Meinen herzlichen Glückwunsch! Die Kritik ist gemischt, mal so, mal so⁴⁶⁸ »

Dans son journal (*Reisebericht München-Salzburg 18-19. August 1981*), il en rend compte de façon plus plus détaillée. Il note d'abord que la pièce a eu du succès auprès du public. Il se montre néanmoins insatisfait de la durée de la pièce, trois heures et demie, qui est trop longue.

⁴⁶⁴ Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut, p. 240.

⁴⁶⁵ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 610.

⁴⁶⁶ Siegfried Unseld. *Reisebericht München-Salzburg-Bad Ischl, 11.-12. Januar 1981. Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 614-615

⁴⁶⁷ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 618.

⁴⁶⁸ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 641

Il salue la mise en scène tirée au cordeau. Il souligne que Marianne Hoppe était de mieux en mieux au fur et à mesure de la représentation. Il voit en Kirsten Dene une actrice excellente, mais sa voix extraordinairement mélodieuse et intelligente, contraste avec son rôle de naïve et d'opprimée. Il note que le rôle de l'écrivain dramatique a été mal distribué avec Branko Samarovski. Malgré tout il souligne les applaudissements fournis et se montre curieux des réactions de la critique, que la pièce décrit comme imprévisibles⁴⁶⁹.

On voit donc que grâce au succès du duo Peymann-Bernhard à Stuttgart puis à Bochum, le rapport de force s'est inversé. Et Thomas Bernhard peut ainsi revenir au Festival de Salzbourg, en imposant son metteur en scène Claus Peymann, et aussi son choix de distribution concernant l'actrice qui joue le personnage principal de la mère, Marianne Hoppe. Thomas Bernhard parvient donc effectivement à faire jouer sa pièce dans ce qui est pour lui le meilleur théâtre, avec le meilleur metteur en scène et la meilleure actrice, selon lui du moins. Il est donc effectivement « Au but » et il met en scène sa réussite à travers le personnage de l'auteur dramatique. La correspondance de Bernhard avec Kaut et avec Unseld montre bien que Thomas Bernhard pose Claus Peymann comme condition sine qua non pour que sa pièce soit jouée à Salzbourg.

3.1.2. *Le Faiseur de théâtre (Der Theatermacher)* : Les attaques contre l'Autriche et la province

Le 24 mai 1983, Kaut écrit à Bernhard pour lui suggérer qu'il serait à nouveau temps de jouer une pièce de Thomas Bernhard à Salzbourg. Ce serait une mise en scène d'adieu pour Kaut qui va laisser sa place à la tête du Festival de Salzbourg. Kaut souligne que les créations des pièces de Bernhard au Festival de Salzbourg ont été des événements théâtraux grandioses et exceptionnels. Kaut souhaiterait que Thomas Bernhard écrive quelque chose d'extraordinaire pour le théâtre allemand, une pièce d'un genre tout particulier. Le festival fera quelque chose d'extraordinaire en accueillant ce prochain spectacle de Bernhard. Kaut mourra peu de temps après, mais son successeur, Albert Moser, confirmera cette commande.⁴⁷⁰

Du 26 au 29 juin 1983, Unseld se rend à Salzbourg. Thomas Bernhard lui remet le manuscrit de sa nouvelle pièce, *Le Faiseur de théâtre*. Unseld indique dans le compte-rendu qu'il l'a lue. Ensuite, Thomas Bernhard et lui discutent des acteurs possibles pour jouer *Le Faiseur de théâtre*. Thomas Bernhard passe en revue un certain nombre de noms. Il précise d'abord qu'il exclut Minetti. Suivent une série de noms qui ne semblent pas convenir à Bernhard : Oskar Werner est « mûr pour l'asile » ; Hans Christian Blech est « trop rincé » ; Horst Bollmann est

⁴⁶⁹ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 642.

⁴⁷⁰ Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut, p. 241.

un grand acteur, mais il est physiquement trop petit pour le rôle ; Will Quadflieg est un « entourloupeur » ; Heinz Reincke pourrait convenir, mais il est « sans entrain », Thomas Bernhard est contre ; Ernst Schröder, « on peut s'en passer » ; Peter Lühr non, il est « trop peu théâtral » ; Klaus Maria Brandauer, qui joue *Jedermann* dans la nouvelle mise en scène d'Haeusserman, il n'en est pas question. Après réflexion, Thomas Bernhard trouve malgré tout Heinz Reincke très bien.⁴⁷¹

Unselde rend visite au nouveau président du Festival de Salzbourg. Unselde décrit cette visite comme une « farce » : il a dû attendre un quart d'heure dans l'antichambre qui était comme un sauna. L'éditeur suppose qu'Albert Moser est au courant qu'il entretenait de bonnes relations avec son prédécesseur : il a servi de « capitaine des pompiers » pendant les actions de Peymann (il a essayé de désamorcer le conflit entre Peymann et la direction du Festival au moment du scandale de la lumière de secours après la première de *L'Ignorant et le Fou*). Unselde lui transmet le manuscrit et lui raconte le contenu de la pièce. Il souligne que la pièce est idéale pour le Festival de Salzbourg et son public, et que le rôle est prédestiné pour un grand acteur. Il s'agit de vrai théâtre, avec une histoire, des références autobiographiques, de la critique (mais pas une critique politique acerbe). Unselde souligne que le tout est plaisant, avec en outre une grande profondeur d'esprit. Et il n'oublie pas de mentionner la possibilité d'une retransmission télévisée.⁴⁷²

Thomas Bernhard discute également avec Unselde la question de l'édition de la pièce. Il est prévu que la pièce soit disponible directement dans la collection livre de poche de Suhrkamp, pour le 1000^e volume de la collection « suhrkamp taschenbuch » (1000er Programm suhrkamp taschenbuch). Il est prévu un premier tirage à 20 000 exemplaires. Une vente spéciale doit avoir lieu pendant le festival. Dans toute l'Autriche, la création de la pièce sera accompagnée par des vitrines spéciales dans les librairies.⁴⁷³

En octobre 1983, Thomas Bernhard et Unselde se rencontrent à nouveau à Venise. Il est une fois encore question de l'édition du *Faiseur de théâtre*. Thomas Bernhard signe le contrat avec la maison d'édition pour la pièce. Il est d'accord pour que la pièce paraisse dans le cadre du programme de Suhrkamp pour le millièmème livre de poche de Suhrkamp. La première de la pièce doit avoir lieu en juillet ou en août dans le cadre du Festival de Salzbourg. Thomas

⁴⁷¹ Siegfried Unselde : Reisebericht Salzburg 26.-29. Juni 1983. *Thomas Bernhard-Siegfried Unselde. Der Briefwechsel*, p. 676-677.

⁴⁷² Siegfried Unselde : Reisebericht Salzburg 26.-29. Juni 1983. *Thomas Bernhard-Siegfried Unselde. Der Briefwechsel*, p. 677.

⁴⁷³ *Thomas Bernhard-Siegfried Unselde. Der Briefwechsel*, p. 678. « Der Theatermacher im suhrkamp taschenbuch: Ein neues Buch von T.B.zum ersten Mal sehr preiswert. Startauflage 20 000 Ex. Sonderverkauf während der Festspiele. Wir können in ganz Österreich die Salzburger Aufführung mit Buchhändler-Sonderfenster begleiten. »

Bernhard laisse à l'éditeur le choix de la date de parution, mais il souhaiterait que le livre paraisse tôt. Au contraire, Peymann voudrait que la pièce ne paraisse que beaucoup plus tard, en coordination avec la représentation. Il est donc décidé que les livraisons se fassent 8 jours avant la première, et qu'aucun livre ne soit vendu avant la première. Après la création de la pièce à Salzbourg, la première allemande de la pièce aura lieu à Bochum avec Peymann. Ensuite la pièce partira en tournée.⁴⁷⁴

Le 3 février, Unseld écrit à Bernhard. Il confirme que le texte paraîtra dans le cadre du programme pour le millième livre de poche de Suhrkamp. Pour Unseld, le texte peut paraître n'importe quand, la parution est prévue en juillet 1984, que la représentation ait lieu en 1984 ou en 1985. Et Unseld ne souhaite pas encore abandonner l'idée d'une représentation en 1984.⁴⁷⁵

Le 10 février 1984, Unseld discute avec Thomas Bernhard. Thomas Bernhard exprime son envie d'« arrêter » définitivement avec Minetti. Il lui a d'un côté fait tous les honneurs, d'un autre côté il l'a exploité à ses fins autant qu'il pouvait. Mais maintenant c'était terminé, il voulait maintenant se concentrer sur un tout autre type d'acteur. Thomas Bernhard trouve l'attitude de Peymann ridicule. Pour Thomas Bernhard, la vraie raison, c'est que la compagne (Bettkatze) de Peymann ne veut pas aller à Salzbourg. Et le fait qu'il ne trouve pas d'acteur après le refus de Minetti n'est qu'une mauvaise excuse. En effet Thomas Bernhard précise bien qu'il n'avait jamais prévu Minetti pour jouer ce rôle. Il exige de Peymann que la création de la pièce ait bien lieu. Et il demande à la maison d'édition de s'occuper elle-même de trouver un acteur si Peymann n'en trouve pas. Thomas Bernhard s'oppose à une édition en livre de poche. Il veut au contraire que la pièce soit publiée dans la collection «bibliothek suhrkamp», sans tenir compte de la date de la première et des desiderata de Peymann.⁴⁷⁶ *Le Faiseur de théâtre* est finalement publié le 28 août 1984 dans la collection «bibliothek suhrkamp» (volume 840), et non dans la collection «suhrkamp taschenbuch».

Unseld rencontre Bernhard à Vienne le 2 mars (*Reisebericht Wien 29. Februar – 3. März 1984*). Il est maintenant clair que Minetti n'est pas en état d'apprendre le rôle. Traugott Buhre non plus, les deux acteurs sont occupés par la représentation de la pièce *Les apparences sont trompeuses*. Thomas Bernhard doit donc renoncer à présenter sa pièce au Festival

⁴⁷⁴ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 683.

⁴⁷⁵ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 685.

⁴⁷⁶ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 687-688. La relation paradoxale de Thomas Bernhard avec le Burgtheater s'exprime aussi dans le roman *Des Arbres à abattre (Holzfällen)*, paru en 1984, justement l'année de la nomination de Claus Peymann au Burgtheater (qui commencera sa direction en 1986). Un des personnages du roman est en effet un comédien du Burgtheater. Le personnage est d'abord vu comme suffisant par le narrateur, avant de gagner finalement une certaine sympathie.

de Salzbourg 1984. Pour Bernhard, en réalité, Peymann est plus concentré sur ses nominations que sur sa mise en scène. Thomas Bernhard est d'avis qu'il faut l'empêcher d'aller au Burgtheater, car il y ferait inmanquablement naufrage. Il se prononce donc pour que Peymann aille à Francfort.⁴⁷⁷ Thomas Bernhard rencontre ensuite à nouveau Siegfried Unseld à Vienne le 6 avril (*Reisebericht Wien 6-7 April 1984*). Il lui qu'à son avis Claus Peymann échouerait au Burgtheater. Il va même plus loin : même si Claus Peymann signait le contrat, il resterait encore deux ans avant sa prise de fonction. Suffisamment de temps pour tout changer. Thomas Bernhard s'imagine que Claus Peymann pourrait tomber malade, que dès maintenant, avant que Claus Peymann ait dit oui, on prépare le poison.⁴⁷⁸

La première du *Faiseur de théâtre* a finalement lieu le 17 août 1985. Dans une lettre à Unseld datée du 1^{er} août 1985, Thomas Bernhard indique qu'il n'a finalement plus l'intention de se rendre à Salzbourg pour la première du *Faiseur de Théâtre*. Il compte voir la pièce une fois qu'elle sera jouée à Bochum. Unseld assiste à la représentation et en fait le compte-rendu dans son journal (*Reisebericht Zürich-Salzburg, 14.-19. August*). Unseld note d'abord l'absence de Minetti sur scène. Minetti est néanmoins présent parmi les spectateurs. Même si pour Unseld, Traugott Buhre n'est pas complètement à la hauteur de Minetti, il a tout de même porté la pièce magistralement pendant trois longues heures. Unseld remarque que la pièce a atteint son point culminant avec « Das Gewesene ist es (...) », où Bruscon alias Traugott Buhre est en duo avec Ferruccio qui joue Martin Schwab. Unseld souligne que la scénographie d'Herrmann est parfaitement adaptée : il a montré la désolation de cette salle de danse au Cerf noir à Utzbach, et il a rendu visible la phrase « Utzbach comme Butzbach ». Unseld constate aussi que Claus Peymann a su trouver pour la pièce un nouveau style, platement réaliste. Il cite comme exemple de ce réalisme les trombes d'eau qui tombent sur la scène à la fin de la pièce.

« Karl-Ernst Herrmanns Bühnenbild war vollkommen angemessen, es zeigte die Öde dieses Tanzsaales im Schwarzen Hirsch zu Utzbach, so dass „Utzbach wie Butzbach“ optisch deutlich wurde. Claus Peymann entwickelte einen neuen Inszenierungsstil, platt-realistisch, und am Schluss floss Wasser in Strömen auf die Bühne.⁴⁷⁹ »⁴⁸⁰

Unseld rencontre ensuite Thomas Bernhard à Ohlsdorf. Thomas Bernhard blâme l'inexactitude de Peymann et est étonné de l'absence de fiabilité de Buhre, qui malgré tout son professionnalisme fait des fautes de dilettante.⁴⁸¹

⁴⁷⁷ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 688-689.

⁴⁷⁸ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 691-692.

⁴⁷⁹ Siegfried Unseld : *Reisebericht Zürich-Salzburg 14.-19. August*, in: *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld : Der Briefwechsel*, p. 735.

⁴⁸⁰ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 735.

⁴⁸¹ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 736.

3.1.3. *Déjeuner chez Wittgenstein (Ritter, Dene, Voss) : Une pièce viennoise créée à Salzbourg.*

Thomas Bernhard rencontre Unseld à Vienne le 2 mars 1984 (*Reisebericht Wien 29. Februar – 3. März*). Dans son journal, faisant le compte-rendu de cette rencontre, Siegfried Unseld écrit que Thomas Bernhard s'est mis d'accord avec Peymann pour la création d'une nouvelle pièce pour décembre 1984 ou en janvier 1985 à Bochum. Unseld note ainsi : « Thomas Bernhard a prévu avec Peymann la création d'une nouvelle pièce pour décembre 1984. Elle s'intitule *Ritter Dene Voss* et porte sur le nom des acteurs Ilse Ritter, Kirsten Dene und Gert Voss – what ever this means. »⁴⁸². Lors de leur rencontre suivante le 6 avril (*Reisebericht Wien 6-7. April 1984*), il parle à nouveau de cette pièce sur laquelle il travaille, et qu'il espère terminer d'ici la fin mai. Il précise à nouveau qu'il écrit cette pièce pour Peymann, et il souligne que dans son titre même, la pièce est dédiée aux acteurs Ritter, Dene, Voss.⁴⁸³ C'est effectivement en mai que Thomas Bernhard donne la pièce à Claus Peymann, en marge du colloque de Linz sur Thomas Bernhard.

La pièce porte donc le nom de trois acteurs : Ilse Ritter, Kirsten Dene, Gert Voss. Thomas Bernhard a vu l'actrice Ilse Ritter à l'occasion d'une représentation d'*Au but* à Cologne, et il a vu Kirsten Dene et Gert Voss à l'occasion de la célèbre mise en scène d'*Hermannsschlacht* de Claus Peymann à Bochum. À la fin de l'édition publiée se trouve ainsi une notice datée de juin 1984 : « Ritter, Dene, Voss : acteurs intelligents » (*intelligente Schauspieler*). Dans la dernière page d'un tapuscrit conservé aux archives Thomas Bernhard, on trouve une version plus ancienne de cette notice, plus complète :

« Diese Arbeit beruht auf einer Notiz, die ich mir nach zwei Aufführungen in Bochum und Köln gemacht habe, nachdem ich an einem Tag in Köln eine intelligente und virtuose Schauspielerin (Ritter) in einer schlechten Inszenierung und in Bochum eine intelligente und virtuose Schauspielerin (Dene) und einen Schauspieler (Voss) mit derselben Intelligenz und Virtuosität in einem schlechten Stück gesehen habe: Ritter Dene Voss.⁴⁸⁴ »

Thomas Bernhard corrige ensuite cette notice, la « mauvaise pièce » devient une « mise en scène fascinante d'une pièce effectivement médiocre ».

Le 27 juillet 1984, Thomas Bernhard téléphone à Burgel Zeeh. Il lui indique que la pièce est terminée, et que la création de la pièce est prévue en décembre 1984 ou en janvier 1985 à Bo-

⁴⁸² Siegfried Unseld : *Reisebericht Wien 29.2. – 3.3.1984. Briefwechsel Bernhard-Unseld.*

⁴⁸³ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 693.

⁴⁸⁴ « Ce travail repose sur une note que j'ai rédigée après deux représentations à Bochum et à Cologne, après que j'ai vu à Cologne une actrice intelligente et virtuose (Ritter) dans une mauvaise mise en scène et à Bochum une actrice intelligente et virtuose (Dene) et un acteur (Voss) de la même virtuosité dans une mauvaise pièce : Ritter Dene Voss » NLTB W67/Ia, Bl. I. (cf. Thomas Bernhard, *Dramen V*, p. 389-390)

chum. Mais le problème se pose de savoir comment articuler la création du *Faiseur de théâtre* qui a pris du retard et la création de *Ritter Dene Voss*. Thomas Bernhard souhaite rencontrer Unseld. Cette rencontre a lieu le 20 et 21 août 1984 à Francfort. Bernhard transmet sa nouvelle pièce à son éditeur. La création de la pièce est toujours prévue en décembre ou en janvier, en même temps que la parution de la pièce dans l'édition « suhrkamp bibliothek ». ⁴⁸⁵

Mais les suites du scandale autour du roman *Des arbres à abattre (Holzfällen)* vont avoir des répercussions sur ce projet de mise en scène. En réponse à la confiscation des exemplaires de son livre, Thomas Bernhard souhaite que la livraison de ses livres soit interdite en Autriche, pour toute la durée de la protection légale, c'est-à-dire même après sa mort. Thomas Bernhard fait part de sa volonté à son éditeur dans une lettre du 7 novembre. Le 9 novembre, une déclaration de Thomas Bernhard en ce sens paraît dans le journal *Die Presse*. Le lendemain, Unseld voit Thomas Bernhard pour essayer de régler le problème. Le 19 novembre 1984, celui-ci va plus loin dans une nouvelle lettre : cette fois il ne veut pas non plus que ses pièces soient jouées à Vienne et en Autriche. Il se montre blessé par le fait que Minetti fasse un triomphe à Vienne avec la tournée de la pièce *Les apparences sont trompeuses* au Burgtheater. Ses livres et ses pièces doivent appartenir au monde entier, mais pas à l'Autriche, et cela pour tous les temps. ⁴⁸⁶

Dans une lettre à Unseld datée du 8 janvier 1985, que l'auteur n'a finalement pas envoyée, Thomas Bernhard répète son souhait qu'à l'avenir ses pièces ne soient plus jouées en Autriche, quand le contrat avec le Festival de Salzbourg pour la représentation du *Faiseur de théâtre* sera rempli, il n'y aura plus de pièce de théâtre de lui en Autriche. ⁴⁸⁷ Unseld rencontre Thomas Bernhard le 27 janvier à Vienne. Thomas Bernhard trouve finalement une solution. Claus Peymann est finalement devenu directeur du Burgtheater, et la saison 86/87 sera sa première saison. Claus Peymann veut faire du Burgtheater la meilleure scène germanophone et peut-être d'Europe. Mais pour cela il a besoin de Bernhard. Celui-ci ne veut pas revenir sur l'interdiction, mais il propose une solution. En 1985, Claus Peymann créera *Le Faiseur de théâtre* au Festival de Salzbourg. Et en 1986, il créera *Ritter Dene Voss* au même endroit. Et cette mise en scène, il pourrait l'emmener au Burgtheater. Unseld se montre stupéfait par cette

⁴⁸⁵ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 696.

⁴⁸⁶ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*. Lettre de Bernhard à Unseld du 7 novembre 1984, p. 705. Communiqué de presse du 9 novembre, paru dans *Die Presse* : p. 707. Récit de la rencontre d'Unseld et de Bernhard à Vienne le 10 novembre par Unseld dans sa chronique, p. 708. Lettre de Bernhard à Unseld du 19 novembre 1984, p. 713.

⁴⁸⁷ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 716.

solution, Thomas Bernhard est, pour son éditeur, le plus génial metteur en scène de lui-même.⁴⁸⁸

Dans sa lettre du 1^{er} août 1985 à Unseld, Thomas Bernhard souligne à nouveau que son travail théâtral, artistiquement et amicalement, est naturellement lié à Peymann. Et qu'il a donc trouvé la solution de Salzbourg pour préserver ce lien.⁴⁸⁹ Dans sa réponse du 7 août 1985, Unseld se montre moins compréhensif. Même s'il concède qu'il comprend son attitude vis-à-vis de l'Allemand Peymann, par contre le public peut difficilement le comprendre. En effet l'opinion publique ne voit pas en Salzbourg le lien avec Peymann (l'engagement), mais l'appui du Festival de Salzbourg, qui est uniquement subventionné par l'État autrichien, et dont le crédit moral n'est déjà pas très haut dans les cercles culturels.⁴⁹⁰ Thomas Bernhard se montre très choqué par cette accusation indirecte d'opportunisme vis-à-vis de l'État autrichien. Il commente le paragraphe de la lettre d'Unseld en écrivant « méchant » (« gemein ») dans la marge. Et il écrit trois lettres en réponse à cette accusation, trois lettres qu'il n'enverra finalement pas.⁴⁹¹ Quelques jours plus tard, après la première de la pièce précédente, *Le Faiseur de théâtre*, Thomas Bernhard et son éditeur se retrouvent à Ohlsdorf. Thomas Bernhard est soulagé par le succès de la pièce. Il est confirmé que Peymann jouera *Ritter, Dene, Voss* lors du prochain Festival de Salzbourg et qu'il emportera la pièce avec lui à Vienne.⁴⁹²

En août 1986, Thomas Bernhard et Unseld se rencontrent à plusieurs reprises à Salzbourg à l'occasion de la première de *Ritter, Dene, Voss*. Unseld rapporte d'abord que Thomas Bernhard a assisté à un « filage ». Il était pleinement satisfait, il était même déjà presque enthousiaste. Unseld lui s'inquiète de la durée de la pièce, trois heures et demie sans la pause, et se demande si la pièce supportera cette durée. Quand il rend compte de la mise en scène dans son journal, Unseld note cependant que la pièce qui dure quatre heures ne produit aucun sentiment de longueur. Il note au contraire que la première fut un événement fascinant, du vrai théâtre, joué de manière drôle et brillante. Unseld s'efforce d'analyser la pièce. Il souligne d'abord que Thomas Bernhard a écrit la pièce pour ces trois acteurs parce qu'il les a vus à Bochum et qu'ils l'avaient impressionné. Puis il note que la pièce n'est pas tant une pièce sur les acteurs Ritter, Dene et Voss que sur Wittgenstein. Finalement, constate-t-il, cette pièce n'est pas tellement une pièce sur Ludwig Wittgenstein, mais plutôt une pièce de Bernhard sur

⁴⁸⁸ Siegfried Unseld : Reisebericht Wien-Hamburg, 27.-29. Januar 1985. In: *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 717-718.

⁴⁸⁹ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 726.

⁴⁹⁰ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 730.

⁴⁹¹ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 734.

⁴⁹² Siegfried Unseld : Reisebericht Zürich-Salzburg, 14-19. August 1985. *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 736.

Bernhard. Simplement compliqué, écrit Unseld, en référence à la prochaine pièce de Thomas Bernhard.⁴⁹³

Comme prévu, la pièce est reprise à Vienne pour la première saison de Claus Peymann au Burgtheater. Ce sont même deux pièces de Bernhard qui ouvrent la première saison de Claus Peymann au Burgtheater. D'abord *Le Faiseur de théâtre* le 1^{er} septembre, puis *Ritter, Dene, Voss* le 4 septembre. Comme Siegfried Unseld n'a pu se rendre aux premières viennoises à cause d'un problème de santé, Thomas Bernhard lui en fait le compte-rendu en appelant Burgel Zeeh le 8 septembre. Pour Thomas Bernhard, Vienne est un grand succès, et cela fait des décennies qu'il n'y a rien eu de tel que ce qui s'est passé » à l'Akademietheater.⁴⁹⁴

Les critiques saluent la pièce et la mise en scène, en particulier la performance des acteurs. Viktor Reimann « Gert Voss est un archicomédien, mais aussi un interprète passionnant de scènes tragiques, de la même manière que la pièce oscille entre comédie et tragédie. »⁴⁹⁵ Joachim Kaiser est impressionné par Voss dans le second acte, « Bernhard et Voss ont créé un rôle de perturbé, dont la pathologie trahit quelque chose des dérives de sa santé nerveuse (et de celle de nous tous). Ainsi la comédie, entre plaisanterie de fous et désespoir, sert à la connaissance ! »⁴⁹⁶

Comme cela avait exigé par Bernhard, la mise en scène de Claus Peymann avec les acteurs qui ont donné son nom à la pièce a été enregistrée pour la télévision à l'Akademietheater⁴⁹⁷. Conformément au souhait de Thomas Bernhard, il n'y eut pas de nouvelle mise en scène avec d'autres acteurs de son vivant. Ainsi la première allemande de la pièce n'eut lieu qu'en 1994 à Francfort, dans la mise en scène de Peter Eschberg. Depuis, il y a eu de nombreuses autres mises en scène, ainsi que des mises en scène dans d'autres langues que l'allemand. Peymann a repris la mise en scène dans sa distribution originale en 2004. La représentation exceptionnelle donnée au Burgtheater pour le 15^e anniversaire de la mort de l'auteur a été accueillie avec des roses et des ovations pour les acteurs aussi bien que pour le metteur en scène et ancien directeur du Burgtheater.

⁴⁹³ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 756-757.

⁴⁹⁴ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 756.

⁴⁹⁵ „er ist ein Erzkomödiant, aber auch ein hinreißender Darsteller tragischer Szenen, wie auch das Stück zwischen Komödie und Tragödie pendelt.

Viktor Reimann. Sein Biss tut längst nicht mehr weh! In: *Neue Kronen Zeitung*, 20.8.1986

⁴⁹⁶ „Bernhard und Voss haben eine Verstörtenrolle geschaffen, deren Krankheitsbild etwas über die tollen Auswüchse von (unser aller) nervöser Gesundheit verrät. So dient Komödie zwischen Irrwitz und Verzweiflung der Erkenntnis!“

Joachim Kaiser : „Ängstliche Künstlerinnen und ein kranker Despot“. In : *Süddeutsche Zeitung*, 20.8.1986.

⁴⁹⁷ La mise en scène a été retransmise sur la ZDF le 2.8.1988, et est ensuite parue en DVD dans l'Édition Burgtheater.

Thomas Bernhard a donc écrit sept pièces pour le Festival, c'est-à-dire plus d'un tiers de sa production dramatique, même si seulement cinq de ces pièces ont été effectivement jouées à Salzbourg. Au fil de ces pièces, Thomas Bernhard entre dans un dialogue avec le Festival de Salzbourg, parodiant les œuvres et les arts du festival. *Une fête pour Boris* est ainsi l'Anti-Jedermann, tandis que *L'Ignorant et le Fou* est l'anti-Flûte Enchantée. Le monde de la musique est parodié, avec les artistes de cirque devenus musiciens dans *La Force de l'habitude* et les artistes qui se débarrassent de leur modèle dans *Les Célèbres*, leurs modèles étant les grands du Festival de Salzbourg. Comme on le voit, ce dialogue de Thomas Bernhard avec Salzbourg est souvent polémique. Cela explique les refus du Festival de Salzbourg pour les pièces *Une fête pour Boris* et *Les Célèbres* et le scandale de la lumière de secours provoqué lors de la création de *L'Ignorant et le Fou*. Les trois dernières pièces de Thomas Bernhard écrites pour le Festival ont pour thème le théâtre. *Au but* met en scène un auteur de théâtre, tandis que *Le Faiseur de théâtre* met en scène un acteur. *Déjeuner chez Wittgenstein* met en abîme le théâtre : dans la version originale allemande, les acteurs donnent leur nom à la pièce. Et les sœurs du protagoniste Ludwig Worringer sont des actrices amateurs, tandis que leur frère apparaît davantage comédien que philosophe.

3.2 Thomas Bernhard et le Burgtheater (1986-1988)

Pendant la direction d'Achim Benning, c'est-à-dire pendant dix ans, de 1976 à 1986, aucune pièce de Thomas Bernhard n'est mise en scène au Burgtheater. Avec la nomination de Claus Peymann comme directeur, Thomas Bernhard fait son retour en fanfare au Burgtheater, avec non pas une, mais deux pièces. En 1986, Claus Peymann commence en effet son mandat de directeur du Burgtheater avec deux mises en scène de pièces de Thomas Bernhard, qui ont été créées en 1985 et en 1986 au Festival de Salzbourg : *Le Faiseur de théâtre* et *Déjeuner chez Wittgenstein*. La pièce *Le Faiseur de théâtre*, qui se passe dans un village reculé, est à sa place à Salzbourg, une fois de plus Thomas Bernhard provoque et semble dire que Salzbourg est provinciale, presque un trou perdu, alors qu'en été avec le festival elle est l'un des centres culturels européens. La pièce *Déjeuner chez Wittgenstein* semble elle être davantage à sa place au Burgtheater, il s'agit d'une pièce très viennoise, qui se passe à Vienne et contient de nombreuses allusions à Vienne. En 1988, Claus Peymann crée *Place des Héros*. La pièce provoque un scandale.

3.2.1 Simplement compliqué (Einfach kompliziert)

La pièce *Simplement compliqué* est mentionnée pour la première fois en 1984. De la conversation téléphonique de Burgel Zeeh avec Bernhard le 27 juillet 1984, il ressort que Thomas

Bernhard souhaite écrire une pièce pour les 80 ans de Minetti en janvier 1985 : « Simplement compliqué ». Il donne un sous-titre à la pièce : « Trois scènes pour Minetti », soulignant par-là la dédicace à Minetti.⁴⁹⁸ Le 27 janvier 1985, il rencontre Unseld à Vienne et il demande à son éditeur de bien vouloir publier *Minetti* dans la « bibilothek suhrkamp », y compris les trois nouvelles scènes qu'il a écrites : « compétent », « incompetent », « fatal ». On peut penser qu'il s'agit là des trois scènes de *Simplement compliqué*, même si celles-ci auront en définitive un autre titre.⁴⁹⁹ Thomas Bernhard présente donc *Simplement compliqué* comme une suite de *Minetti* et il voudrait ainsi que les deux pièces soient publiées ensemble. Le 14 juillet 1985, il envoie à Unseld la nouvelle pièce en même temps qu'une lettre. Le 15 juillet 1985, Unseld note dans son journal qu'il a reçu cette pièce. Après l'avoir aussitôt lue, il se montre pour la première fois profondément déçu. Il considère que ce n'est qu'une pâle copie et ne sait pas trop comment il doit l'annoncer à son « enfant » Thomas Bernhard :

« Am Nachmittag trifft sein neues Stück « Einfach kompliziert » ein. Ich lese es sofort und bin zum ersten Mal tief enttäuscht. Das ist ein müder Aufguss. Wie sage ich es meinem Kinde? »⁵⁰⁰.

C'est aussi l'avis de Claus Peymann, qui refuse même d'inviter la mise en scène au Burgtheater. Claus Peymann donne comme justification à son refus le fait que dans *Simplement compliqué* on retrouve tout ce que Minetti a déjà fait. Mais dans une lettre au metteur en scène datée du 1^{er} février 1987, Bernhard s'insurge contre ce refus de Peymann d'inviter *Minetti* avec *Simplement compliqué* au Burgtheater :

« Dass sie Minetti, ich sage es noch einmal, den einzigen großen Theaterschauspieler dieser Epoche, die an großen Schauspielern, wie überhaupt an großem Theater wie an einer Jahrhundertschwindsucht leidet, nicht mit Einfach/kompliziert an die Burg eingeladen haben, empfinde ich als geradezu groteske Unsinnigkeit, gegen die für mich alles spricht. »⁵⁰¹

Pour Thomas Bernhard, ce refus est incompréhensible, et ce pour deux raisons. D'abord parce que Bernhard Minetti est à l'époque le plus grand acteur vivant. L'auteur répond aussi aux critiques selon lesquelles *Simplement compliqué* ne serait qu'une redite des pièces précédentes écrites pour l'acteur Bernhard Minetti (*Minetti*, *Le Réformateur*, *Les apparences sont trompeuses*). Thomas Bernhard souligne que c'est justement dans cet esprit qu'il a écrit cette pièce, il s'agit pour lui de résumer dans une pièce tout Minetti (l'acteur et le personnage) :

⁴⁹⁸ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 696. „Einfach kompliziert. Drei Auftritte für Minetti“

⁴⁹⁹ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 717. „Kompetent“. „Inkompetent“. „Fatal“.

⁵⁰⁰ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 724.

⁵⁰¹ Lettre de Thomas Bernhard à Claus Peymann, 1^{er} février 1987. In : *Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater*, p. 46-47, ici p. 46.

« Ihre Ablehnung eines Gastspiels von Bernhard Minetti mit Einfach/kompliziert in Wien mit dem Argument, in Einfach/kompliziert sei alles enthalten, das Minetti schon einmal gemacht hat; gerade das war ja der Grund, Einfach/kompliziert zu schreiben, ein kurzes Stück für den bedeutendsten lebenden Schauspieler. Alles von Minetti bis zu seinem achtzigsten Geburtstag Gezeigte und genial auf die Bühne Gestellte, zusammenzufassen für den ganz ohne Zweifel auch heute wichtigsten und bedeutendsten Schauspieler, Bühnengroßmeister.⁵⁰² »

Et il signale également le fait que *Simplement compliqué* fait référence à *Richard III*, que Claus Peymann met en scène au Burgtheater à ce moment :

« Aber finden sie nicht, dass Sie sich selbst schon in einem einzigen Detail, nämlich in der Richardszene von Einfach/kompliziert um eine wunderbare Theaterchance, Ihren eigenen Richard zu kontrapunktieren und zu ironisieren, gebracht haben?⁵⁰³ »

La création de la pièce a lieu le 28 février 1986 au Schiller-Theater à Berlin, dans la mise en scène de Klaus André, un élève de Peymann, et avec Minetti dans le rôle principal. Dans son compte-rendu (Reisebericht Berlin 28. Februar – 1. März 1986), Unseld note que la pièce est plutôt faible, mais que Minetti était grand et qu'à la fin il y a tout de même eu des ovations. Unseld a parlé avec Minetti, téléphoné dans la nuit avec Thomas Bernhard, qui considère que la mise en scène est un succès. Mais Unseld se montre inquiet à la perspective des réactions très mauvaises des critiques.

« Das Ganze stand und fiel mit Minetti, und es stand; das Stück eher schwach, Minetti aber war groß, und so standen am Schluss Ovationen. Ich sprach mit Minetti, telefonierte in der Nacht noch mit Thomas Bernhard, der ein "Gelingen" registrierte, aber man kann erwarten, dass die Kritik sehr böse reagieren wird.⁵⁰⁴ »

Ainsi Georg Hensel écrit ans la *FAZ* du 3 mars 1986 que quand l'on nomme autocitation de l'auto-imitation, cela sonne mieux : « Thomas-Bernhard-Minetti's greatest hits. »

« Die Selbstimitation kann man auch Selbstzitate nennen, das klingt schon besser: Thomas – Bernhard – Minetti's greatest hits. Nur Thomas Bernhard müsste es stören. Er riskiert allenfalls noch Privatprozesse. Seine Kunst setzt er schon lange nicht mehr aufs Spiel.⁵⁰⁵ »

Deux ans plus tard, Claus Peymann semble avoir changé d'avis et, en 1988, une version viennoise de *Simplement compliqué* sera jouée au Burgtheater, toujours avec Bernhard Minetti, dans une mise en scène d'Alfred Kirchner et un décor de Katrin Brack. La première a lieu le 16 octobre 1988, c'est-à-dire quinze jours avant la première de *Place des Héros*. Et finalement quelque vingt ans plus tard, en 2011, Claus Peymann mettra en scène lui-même la pièce

⁵⁰² *Weltkomödie Österreich*, p. 46.

⁵⁰³ *Weltkomödie Österreich*, p. 47.

⁵⁰⁴ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 746.

⁵⁰⁵ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 747.

avec un autre acteur consacré par Bernhard : Gert Voss. C'était justement Gert Voss qui jouait le personnage de Richard III à l'époque. La mise en scène de Peymann est jouée au Berliner Ensemble (que dirige Claus Peymann à partir de 1999), mais aussi à Vienne, à l'Akademietheater.

3.2.2 *Élisabeth II (Élisabeth II.)*

En 1987, la pièce *Élisabeth II* voit le jour. Dans une lettre de son éditeur Siegfried Unseld à Thomas Bernhard, datée du 10 février 1987, il est question du 15 avril 1987 comme date de remise de la prochaine pièce de Thomas Bernhard. La pièce s'intitule *Die Schwerhörigen*.⁵⁰⁶ Cela fait suite à une rencontre entre Bernhard et son éditeur à Lisbonne quelques jours plus tôt, il est prévu que la pièce *Die Schwerhörigen* paraisse en octobre ou en novembre 1987, en même temps que la représentation de la pièce au Burgtheater. Finalement le 20 février, Thomas Bernhard téléphone à Burgel Zeeh pour annoncer que ce sera finalement *Élisabeth II* qui sera jouée au Burgtheater par Claus Peymann.⁵⁰⁷ La pièce *Die Schwerhörigen* restera finalement inachevée, et une version assez avancée de la pièce se trouve dans l'œuvre posthume de Thomas Bernhard aux archives Thomas Bernhard à Gmunden. Le 13 mai, Burgel Zeeh note à la suite d'une conversation téléphonique avec Thomas Bernhard qu'en 1987 serait seulement jouée *Élisabeth II* en attendant le « coup de tonnerre » de la prochaine pièce.⁵⁰⁸ Dans une lettre datée du 9 mars 1987, Thomas Bernhard se plaint à Claus Peymann que la première de la pièce *Élisabeth II* soit repoussée. Et il compare cet ajournement à un enterrement :

« Nachdem ich Ihnen mein Stück Elisabeth die Zweite gegeben habe, denke ich jetzt, ich habe es in einem Sarg gelegt und muss jetzt ein Jahr auf das Begräbnis warten. Diese Vorstellung ist nicht nur deprimierend, sondern lähmend und wäre für jeden Autor tödlich, den nicht alle gehen aus derartigen schauerlichen Konstellationen gestärkt hervor.⁵⁰⁹ »

Dans la même lettre, Thomas Bernhard évoque Bernhard Minetti et *Simplement compliqué*. Il souhaite que Bernhard joue le rôle de Herrenstein dans *Élisabeth II* :

« P.S. In *Le Monde* habe ich gelesen, dass Minetti mit einfach kompliziert der Höhepunkt der ganzen Pariser Theatersaison war. Wenn er kann und will, wäre er der Herrenstein! Aber vielleicht ist Ihnen die ganze Unterredung lästig und wir blasen sie ins Universum zurück! ⁵¹⁰ »

Thomas Bernhard ne se trompe pas en comparant le report de la création de la pièce avec une mise au tombeau. En effet, la pièce ne sera finalement pas créée du vivant de Thomas Bernhard, mais seulement quelques mois après sa mort, en 1989, et elle ne sera finalement pas

⁵⁰⁶ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 764.

⁵⁰⁷ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 767.

⁵⁰⁸ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 772.

⁵⁰⁹ *Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater*, p. 48-49, ici p. 48.

⁵¹⁰ *Weltkomödie Österreich*, p. 49.

créée au Burgtheater, à Vienne, mais au Schiller-Theater de Berlin. Il faudra attendre 2002, après la levée de l'interdiction posée par Thomas Bernhard dans son testament pour que la pièce soit jouée au Burgtheater (même si, comme on l'a vu, la mise en scène berlinoise de 1989 a été présentée en 1990 non loin de Vienne, à Bratislava, justement pour contourner l'interdiction de représentation en Autriche posée par l'auteur). Et Minetti ne jouera dans aucune des deux mises en scène. Ce sera Kurt Meisel qui jouera le rôle d'Herrenstein à Berlin en 1989, dans une mise en scène de Niels-Peter Rudolph, et Gert Voss à Vienne en 2002, dans une mise en scène de Thomas Langhoff. C'est-à-dire que ni Peymann ni Minetti ne participent à la création de la pièce, ni à la création allemande, ni à la création autrichienne.

3.2.3 *Place des Héros (Heldenplatz)* : le scandale.

Le « coup de tonnerre » annoncé par Burgel Zeeh dès le 13 mai 1987, c'est la pièce *Place des Héros (Heldenplatz)*. La pièce de Thomas Bernhard parvient à l'éditeur en janvier 1988. Après l'avoir lue, Siegfried Unseld explique le titre *Heldenplatz* et il résume l'intrigue de la pièce dans son journal à la date du 21 janvier 1988 :

« Am 15. März 1938 fand der « Anschluss » Österreichs an Deutschland statt. Auf dem Heldenplatz jubelten die Massen Adolf Hitler zu. Thomas Bernhard geht davon aus : eine jüdische Familie wohnt am Heldenplatz, der Mann, ein Professor der Philosophie, hat sich aus dem Fenster gestürzt, seine Frau hört immer noch die Massen rufen. Mehr ist eigentlich an "action" nicht da.⁵¹¹ »

Siegfried Unseld voit tout de suite la dimension polémique de la pièce, qui est liée à la fois à la référence à l'Anschluss, et l'idée que rien n'a changé en Autriche depuis, mais également aux tirades contre les institutions autrichiennes. Sa conclusion, c'est que le texte doit à tout prix rester secret :

« Thomas Bernhard benützt den Vorgang, um zu sagen: es gibt heute ebenso viele Antisemiten und Nazis wie damals, aus allen Löchern kriechen sie. Und dann seine Suada gegen Politiker, Kirchenleute, Geschäftsleute, alles Schweine. Ich werde mit Bernhard reden müssen. Wenn wir das vor der Aufführung durch Peymann, die im September geplant ist, veröffentlichen, kann Peymann das nicht mehr machen. »⁵¹²

Unseld note dans son journal à la date du 21 avril 1988 qu'il a fait des propositions de correction à Thomas Bernhard. Unseld met en garde contre les attaques personnelles. Si les attaques générales contre l'Autriche peuvent passer, les attaques personnelles contre le directeur de la Bibliothèque nationale, décrit comme un idiot effroyable, et contre le président, décrit comme un menteur, et le chancelier, décrit comme un analphabète, peuvent valoir des ennuis à Tho-

⁵¹¹ Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 798-799.

⁵¹² Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*, p. 799.

mas Bernhard. Dans un premier temps, Thomas Bernhard refuse toute modification. Mais ensuite, avec le lecteur de Suhrkamp Raimund Fellingner, Bernhard accepte de rayer les passages incriminés. Unseld et lui discutent également de la création de la pièce. Il est prévu qu'elle soit mise en scène par Claus Peymann au Burgtheater, le 14 octobre, pour les 100 ans du Burgtheater, en présence d'invités officiels.⁵¹³ Thomas Bernhard s'attaque donc à deux commémorations : les 50 ans de l'Anschluss (1938) et les 100 ans du nouveau bâtiment du Burgtheater sur le Ring (1888).

Siegfried Unseld rencontre Thomas Bernhard le 23 août 1988. Dans son *Reisebericht Bayreuth-Brannenburg-Poschiavo-St. Moritz-Salzburg, 12.-24. August*, il est question de Marianne Hoppe et de Claus Peymann. La veille, Thomas Bernhard était chez Maleta, il est venu avec Marianne Hoppe, à qui il avait rendu visite le jour précédent. Marianne Hoppe doit jouer la veuve :

« Thomas Bernhard hatte auch Marianne Hoppe zu Maletas Fest mitgebracht, er hatte sie am Tage zuvor besucht, da sie am Schluss des Heldenplatz die Rolle von Hedwig Schuster, genannt Frau Professor, die Frau des Verstorbenen, spielen soll, und damit das Stück noch einmal schauspielerisch großartig zusammenfassen sollte. »⁵¹⁴

Thomas Bernhard a ensuite parlé pendant une heure avec Unseld de Peymann, au sujet de Peymann et de l'interview que celui-ci a donnée dans *Die Zeit* (27 mai 1988). Pour Bernhard, l'interview n'était pas très diplomatique et pas de très bon goût, mais une fois qu'il l'avait donnée, il aurait dû l'assumer. Maintenant, Peymann n'a pas d'autre choix que de faire ses preuves par de bonnes mises en scène, et la première ce sera *Heldenplatz*. Thomas Bernhard pense que Claus Peymann contrôle malgré tout bien sa troupe, même si quelques acteurs ont dû être changés, car ils ne voulaient plus travailler pour Peymann⁵¹⁵.

Unseld note dans son journal à la date du 13 octobre l'excitation qui règne avant la première. Pour lui, il n'y a jamais eu une aussi grande excitation pour une pièce. Même contre *Le Vicaire* (Der Stellvertreter), les protestations ont été tendres en comparaison avec les protestations contre *Heldenplatz*. Pour le président Waldheim, le peuple autrichien est diffamé par cette pièce. On voudrait chasser Bernhard et Peymann d'Autriche. La pièce est dépassée par la réalité. Unseld essaye de calmer l'atmosphère avec une interview pour la télévision autrichienne, l'ORF⁵¹⁶. Il souligne que le passage qui désigne le président autrichien comme un menteur n'est pas dans le texte. Au contraire, Thomas Bernhard, dans une interview pour le

⁵¹³ Siegfried Unseld : Chronik, 21. April 1988. In: *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 799.

⁵¹⁴ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 795.

⁵¹⁵ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 795-796.

⁵¹⁶ Siegfried Unseld : Chronik, 13. Oktober 1988. In: *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 801

magazine *Basta*, s'emploie à jeter de l'huile sur le feu : il ne pense pas à édulcorer son texte, mais au contraire à le rendre encore plus agressif. Siegfried Unseld rend compte de cette interview de Bernhard dans son journal à la date du 27 octobre⁵¹⁷.

Dans une lettre de Siegfried Unseld à Thomas Bernhard datée du 14 octobre 1988, il est question du contrat de *Heldenplatz* (Unseld joint le contrat à cette lettre). Unseld explique à Bernhard que le contrat d'*Heldenplatz* est plus long que les précédents contrats. Il s'agissait d'indiquer clairement que Suhrkamp possède les droits de prépublication pour chaque version. C'est en effet le point crucial du scandale *Heldenplatz* : alors que le texte n'est pas encore publié, les journaux citent des passages tirés hors de leur contexte, et parfois en se basant sur des versions antérieures de la pièce⁵¹⁸.

La première a finalement lieu le 4 novembre 1988. Avant de rendre compte du déroulement de la première, Unseld note à nouveau son journal à la date du 4 novembre le scandale provoqué par la pièce. Ce sont des extraits de versions précédentes qui ont été cités dans la presse et qui attisent la polémique. La *Kronenzeitung* demande que la pièce soit interdite et que Peymann quitte l'Autriche. Les journaux les plus importants citent des extraits de la pièce tirés de versions antérieures. L'éditeur entame des poursuites contre *Basta* et la *Kronenzeitung*. Cette polémique provoque des manifestations et des contre-manifestations. On dépose du fumier devant le Burgtheater, les gens font la queue pour avoir des places pour cette première tant attendue. La représentation a lieu sous protection policière. Le matin même, le texte de la pièce est livré dans les librairies viennoises et les partisans et les opposants peuvent enfin connaître le texte de la pièce. Peymann doit se défendre de l'accusation du parlement selon laquelle il ne donne des places qu'aux sympathisants, pour éviter les tumultes. Il est vrai que Peymann avait dénoncé les hommes politiques comme des parasites qui profitent de billets gratuits (« Freikartenschnorrer »)⁵¹⁹.

Unseld commente ensuite le déroulement de la première. Il remarque d'abord que la première scène, où Anneliese Römer joue la gouvernante, est faible théâtralement. Et la première tirade contre Vienne et l'Autriche est accompagnée par un concert de sifflets. Mais à ce concert de sifflets répond un torrent d'applaudissements encore plus fort. Unseld souligne au contraire que la deuxième scène est bien composée et que le décor d'Herrmann est joliment dessiné, ce

⁵¹⁷ Siegfried Unseld : Chronik, 27. Oktober 1988. In: *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 801

⁵¹⁸ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 798. Au sujet du scandale *Heldenplatz*, voir la documentation éditée par le Burgtheater, qui reproduit nombre de coupures de journaux de l'époque : *Heldenplatz: eine Dokumentation*. Herausgegeben von: Burgtheater Wien. 1989, 295 p.

⁵¹⁹ Siegfried Unseld : Chronik, 4. November 1988. In: *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 803-804

qui, dans le duel entre protestations et approbations, contribue au triomphe de Bernhard et de Peymann. Finalement, la première aura duré cinq heures au lieu de deux heures et demie prévues initialement, à cause des nombreuses interruptions. À la fin c'est un triomphe pour Peymann et Bernhard. Tout le monde est soulagé. Il y a des discussions à la pause et à la fin de la pièce, mais les réactions sont plus apaisées. Les acteurs et le metteur en scène Claus Peymann ont droit à une ovation. Unseld souligne surtout que pour la première fois et de manière totalement surprenante, Thomas Bernhard est monté sur scène. Pour Bernhard, rapporte Unseld, c'était un moment émouvant. Et il conclut en affirmant qu'à cet instant, Thomas Bernhard est devenu le représentant d'un pays. Et les journaux du dimanche et du lundi n'abordent qu'un sujet : le « théâtre mondial viennois » (« Wiener Welttheater ») du duo Bernhard-Peymann. C'est aussi un triomphe pour Wolfgang Gasser, qui joue le frère du professeur Schuster⁵²⁰.

La pièce *Place des Héros* (*Heldenplatz*) vient donc conclure le dialogue de Thomas Bernhard avec le Burgtheater. Trois pièces de Thomas Bernhard ont donc été créées au Burgtheater, deux dans la grande salle du Burgtheater (*La Société de chasse* en 1974 et *Place des Héros* en 1988) et une dans la petite salle de l'Akademietheater (*Le Président* en 1975). À ces créations, il faut ajouter les reprises du *Faiseur de théâtre* et de *Déjeuner chez Wittgenstein* en 1986, respectivement au Burgtheater et à l'Akademietheater. L'Akademietheater accueille également une mise en scène de *Simplement compliqué* avec Bernhard Minetti en 1988. Et il faut également noter que la création des *Célèbres* au Theater an der Wien en 1976 était une représentation du Burgtheater. La pièce *Élisabeth II* bien qu'écrite pour le Burgtheater, a été créée à Berlin en 1989, et mise en scène au Burgtheater seulement en 2002.

Le Burgtheater, théâtre impérial puis théâtre national, par son histoire et par sa position au centre de Vienne, en face de la Hofburg, apparaît comme un symbole politique. Thomas Bernhard, dans son écriture, joue sur ces symboles. *La Société de chasse*, avec son général, son prince et sa princesse et ses ministres, semble faire référence aux structures de pouvoir de l'Empire austro-hongrois, tandis que *Le Président*, comme le montre la genèse de la pièce, semble faire référence au président de la République autrichienne ou à celui du Conseil national, le parlement autrichien. Dans *Place des Héros*, c'est l'Anschluss qui est évoqué à travers cette place, où Hitler a fait son discours en 1938. Les personnages de la pièce, à cause de leur appartement qui donne directement sur la place, ne peuvent échapper à ce souvenir. Les tirades contre l'Autriche, prononcées dans *Place des Héros* et dans une moindre mesure dans

⁵²⁰ Siegfried Unseld : Chronik, 4. November 1988. In: *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, p. 804-805.

Élisabeth II, ont forcément un retentissement bien différent prononcé dans le Burgtheater, théâtre national autrichien, financé par le Bund, l'État fédéral.

Sur les 18 grandes pièces qu'a écrites Thomas Bernhard, 17 ont donc été montées de son vivant, lui permettant d'exercer un certain contrôle sur les mises en scène. Il a obtenu pour la plupart de ses pièces des mises en scène modèle, avec le metteur en scène qu'il souhaitait (Claus Peymann) et l'acteur qu'il souhaitait (Bernhard Minetti) ou les acteurs souhaités (Ilse Ritter, Kirsten Dene, et Gert Voss) dans les théâtres qu'il souhaitait (Festival de Salzbourg ou Burgtheater). Avant de s'intéresser aux conditions de la réception du théâtre de Thomas Bernhard en France et à l'analyse comparée des créations germanophones et des mises en scènes françaises, on doit se demander dans quelle mesure les choses ont changé après la mort de Thomas Bernhard : les mises en scène de Claus Peymann servent-elles toujours de modèle ou ont-elles été détrônées par d'autres mises en scène plus récentes ?

Chapitre 3 : Après la mort de Thomas Bernhard.

Presque toutes les pièces de Thomas Bernhard ont été créées de son vivant. Seule son avant-dernière pièce, *Élisabeth II*, a été créée après sa mort. Thomas Bernhard a cherché à obtenir des mises en scène modèles, qui soient la réalisation parfaite de l'œuvre. Ces mises en scène modèles ont souvent été immortalisées par la télévision. Après la mort de Thomas Bernhard, ces mises en scène continuent de faire référence. Il y a plusieurs explications à cela. C'est d'abord parce que Thomas Bernhard a cherché à contrôler le devenir de ses pièces même après sa mort. En interdisant par testament toute représentation de ses pièces en Autriche, il consacre le statut de modèle des mises en scène de Peymann et empêche de nouvelles mises en scène. De plus, Claus Peymann a obtenu l'autorisation de pouvoir continuer à jouer les œuvres de Bernhard qui étaient déjà au répertoire du Burgtheater. Après la levée de l'interdiction, Claus Peymann continue de veiller sur l'œuvre de Thomas Bernhard, en reprenant ses anciennes mises en scène, et en créant de nouvelles mises en scène.

1. L'interdiction des pièces de Thomas Bernhard en Autriche (1989-1999)⁵²¹

1.1. L'interdiction

Après la mort de Thomas Bernhard, la révélation de son testament fait l'effet d'une bombe : dans son testament, Thomas Bernhard refuse toute mise en scène de ses pièces en Autriche, et il ne veut avoir aucun lien avec l'État autrichien. Hans Höller voit dans ce dernier acte une « émigration littéraire posthume »⁵²². Il cite le testament de Thomas Bernhard :

« Rien de ce que j'ai pu écrire, sous quelque forme que cela ait été rédigé, publié de mon vivant ou qui puisse subsister où que ce soit après ma mort ne doit, pour la durée légale de la propriété littéraire, être représenté, imprimé ni même seulement faire l'objet de lecture publique à l'intérieur des frontières de l'État autrichien, quelle que soit la dénomination que se donne cet État.

Je souligne expressément que je ne veux rien avoir à faire avec l'État autrichien, et je refuse non seulement toute immixtion, mais encore tout contact de cet État autrichien en ce qui concerne tant ma personne que mon travail, à tout jamais. Après ma mort *pas un mot* de l'œuvre

⁵²¹ cf. Adrien Bessire : « Refuser pour mieux passer. Le théâtre de Thomas Bernhard : 10 ans d'interdiction en Autriche (1989-1998) ». Paru dans *Les chantiers de la création*, 5 | 2012. École Doctorale Langues, Lettres et Arts de l'Université de Provence – Aix-Marseille I.

Document accessible en ligne sur : <http://lcc.revues.org/412>.

⁵²² Hans Höller : *Thomas Bernhard : Une vie*. Traduction de Claude Porcell. Paris, L'Arche éditeur, 1991, p. 7.

littéraire posthume qui pourrait éventuellement exister où que ce soit, et dans laquelle il faut comprendre aussi les lettres et billets, ne doit plus être publié.⁵²³ »

Cette décision au premier abord surprenante peut être vue comme une réaction au scandale provoqué par la pièce *Heldenplatz* quelques mois plus tôt. La pièce dénonce le passé autrichien, elle évoque une famille d'émigrés juifs qui sont revenus à Vienne. Le professeur Schuster n'a pas supporté le retour à Vienne et il s'est défenestré, sa veuve entend toujours les clameurs de 1938. Avant même la première, la presse conservatrice, au premier rang de laquelle la *Kronen Zeitung*, s'était déchaînée contre la pièce, publiant les tirades contre l'Autriche prononcées par le personnage du frère, Robert Schuster, en les sortant de leur contexte. La *Kronen Zeitung* a également appelé les hommes politiques à prendre position. Des voix se sont levées pour interdire la pièce, pour chasser l'auteur autrichien et son metteur en scène allemand.⁵²⁴

Mais il s'agit aussi pour Thomas Bernhard d'attirer l'attention sur lui, de continuer à contrôler la réception de ses pièces après la mort. Thomas Bernhard a toujours su provoquer des scandales et en profiter pour accroître sa renommée. Le premier grand scandale a lieu en 1968 : il se voit remettre le Petit Prix de Littérature de l'État autrichien et dans son discours il dénigre l'État autrichien, qualifié de « construction vouée à l'échec » et de « magasin d'accessoires interchangeables ». Le premier grand scandale théâtral a lieu avec la première de *L'Ignorant et le Fou* en 1972. Thomas Bernhard voulait le noir absolu à la fin de la pièce, et les lumières de secours devaient être éteintes. Mais au dernier moment, le metteur en scène Claus Peymann s'aperçoit que la commande de l'éclairage de secours a été bloquée. La polémique entre Claus Peymann et la direction du festival provoque l'annulation des autres représentations prévues. Le roman *Les Arbres à abattre*, paru en 1984, provoque également un scandale. Gerhard Lampersberg porte plainte contre le livre, car il se reconnaît dans le personnage d'Auersberger, et les exemplaires sont saisis. Thomas Bernhard songe à cette époque déjà à interdire la représentation de ses pièces en Autriche, mais cette fois il choisit la loyauté envers son ami, le metteur en scène Claus Peymann, qui met en scène *Le Faiseur de théâtre* et *Ritter, Dene, Voss* au Festival de Salzbourg en 1985 et en 1986, deux mises en scène qui marqueront

⁵²³ Hans Höller : *Thomas Bernhard : Une vie*. Traduction de Claude Porcell. Paris, L'Arche éditeur, 1991, p. 7. Des extraits du testament ont été publiés dans les journaux. Hans Höller cite le testament d'après Karl Woisetschlager, « Thomas Bernhard – eine Erbschaft. Nachfragen in Gmunden, Obernathal, Weinberg », in *Thomas Bernhard. Portraits. Bilder und Texte*, édité par Sepp Dreisinger (Weitra : Bibliothek der Provinz, 1991), p. 315. Il indique qu'il a corrigé à l'aide de la photocopie du document original le passage du testament cité par Woisetschlager.

⁵²⁴ Le scandale autour de la première de la pièce *Heldenplatz* de Thomas Bernhard au Burgtheater, le 4 novembre 1988, est documenté dans un ouvrage édité par le Burgtheater. L'ouvrage reproduit en particulier un certain nombre d'articles de journaux. cf. Burgtheater (éd.), *Heldenplatz, eine Dokumentation* (Vienne : Burgtheater, 1989).

le début de son mandat de directeur au Burgtheater à Vienne en 1986. Thomas Bernhard interdit même une représentation du *Faiseur de Théâtre* au festival Europalia à Bruxelles, où l'Autriche est à l'honneur, pour ne pas servir l'État autrichien.⁵²⁵

Toujours est-il qu'alors qu'en 1991 Thomas Bernhard est présent partout sur les scènes françaises, il est interdit en Autriche. Tout se passe donc comme si la France devait rattraper les mises en scène qui n'ont pas lieu en Autriche.

1.2. Transgression et contournements

1.2.1. Transgression : La mise en scène des Célèbres au Théâtre Phönix de Linz

On peut penser que Thomas Bernhard se doutait que cette interdiction serait transgressée ou contournée. À ma connaissance, le Théâtre Phönix de Linz est le seul à avoir véritablement bravé l'interdiction, les autres tentatives étant plutôt des tentatives de contournement de l'interdiction. Le théâtre Phönix est un petit théâtre alternatif, « off », qui s'est installé dans l'ancien cinéma Phönix la saison précédente. Pour sa deuxième saison, il programme la pièce *Les Célèbres*, en septembre 1990. La pièce, créée en 1976 au Theater an der Wien à Vienne, est une satire du Festival de Salzbourg. Dans la pièce, les personnages, des artistes, se débarrassent de leurs modèles, des marionnettes qui ont pour nom Richard Mayr, Richard Tauber, Lotte Lehmann, Alexander Moissi, Helene Thimig, Max Reinhardt, Arturo Toscanini, Elly Ney et Samuel Fischer. De la même manière, le théâtre Phönix s'affranchit du testament de Thomas Bernhard, mais également du style de mise en scène privilégié par Claus Peymann. La pièce sert davantage de matériau pour un spectacle qui repose davantage sur les images. L'exécuteur testamentaire, le demi-frère de Thomas Bernhard, Peter Fabjan proteste violemment. La maison d'édition Suhrkamp, détentrice des droits de représentation, entame une action en référé. Le tribunal de Linz interdit la première. Mais le théâtre Phönix joue quand même, la première a bien lieu le 13 septembre 1990. Cependant, devant la menace de nouvelles sanctions, il doit renoncer à d'autres représentations. Le théâtre présente cependant une nouvelle version de son spectacle, muette, expurgée du texte de Thomas Bernhard. La première de cette nouvelle version muette a lieu le 19 septembre 1990.⁵²⁶

1.2.2. Contournement par l'Est : la mise en scène d'Élisabeth II à Bratislava

Le Festival de Vienne avait conclu avec le Schiller-Theater de Berlin un contrat pour des représentations d'*Élisabeth II*. Il s'agit de l'avant-dernière pièce de Thomas Bernhard. La pièce se passe à Vienne, dans l'appartement d'Herrenstein, sur le Ring. Les invités du personnage

⁵²⁵ cf. Hans Höller, p. 14-18.

⁵²⁶ Je remercie Silke Dörner, la dramaturge du théâtre Phönix de Linz pour avoir mis à ma disposition tout un dossier sur cette mise en scène : coupures de presses, programme, captation audiovisuelle.

principal attendent le passage de la reine sur le balcon, un balcon qui s'effondre au passage de la reine. Thomas Bernhard voulait que la pièce soit jouée au Burgtheater, mais le projet ne voit pas le jour. La pièce est finalement créée juste après la mort de Thomas Bernhard, en 1989, au Schiller-Theater de Berlin⁵²⁷. Mais avec l'interdiction, une représentation de cette mise en scène à Vienne n'est pas possible. Il faut donc trouver une solution pour contourner le testament. La solution trouvée est de passer la frontière, ainsi quatre représentations ont lieu l'été 1990 à Bratislava. Des transports affrétés spécialement amènent le public viennois de Vienne au lieu du spectacle.⁵²⁸ L'ouverture récente du rideau de fer rend possible cette entreprise. La pièce *Élisabeth II* ne sera jouée au Burgtheater qu'en 2002, avec Gert Voss dans le rôle principal.⁵²⁹

1.2.3. Contournement par l'Ouest : la mise en scène de Maître sur le col du Brenner

Plus à l'Ouest, le théâtre « Provinz » d'Innsbruck va jouer la pièce *Über allen Gipfeln ist Ruh* (*Maître*) sur le col du Brenner, à la frontière italienne, dans le no man's land entre les deux postes-frontière, dans une tente. Il s'agit d'un théâtre « off » comme le théâtre Phönix. La mise en scène est d'Elmar Drexler, les acteurs sont en partie issus du Landestheater d'Innsbruck. Des trains spéciaux sont affrétés depuis Innsbruck, dans le train le spectacle commence déjà, avec des lectures de critiques avant le passage de la frontière, et de textes de Thomas Bernhard après le passage de la frontière. La production part ensuite en tournée dans le Sud-Tyrol. La mise en scène est une coproduction avec le Theater im Pub à Bruneck, au Sud-Tyrol. Il s'agissait également pour le metteur en scène de faire une collaboration entre Tyrol autrichien et Sud-Tyrol italien.⁵³⁰ La pièce avait été créée en 1982 au festival de Ludwigsburg, dans une mise en scène d'Alfred Kirchner. La création autrichienne aura lieu en 2002 au Theater in der Josefstadt.

1.2.4. Contournement par la langue : Simplement compliqué en français au Lycée français de Vienne

En mai 1996 ont lieu à Vienne, au Studio Molière, trois représentations de la pièce *Simplement compliqué* en français. Il s'agit de la mise en scène de Jacques Rosner, avec Serge Mer-

⁵²⁷ Thomas Bernhard, *Élisabeth II.*, cahier-programme (Berlin : Staatliche Schauspielbühnen, 1989)

⁵²⁸ Joëlle Stolz, « Thomas Bernhard déplace Vienne à Bratislava », *Libération*, 30 mai 1990.

⁵²⁹ Bernhard, Thomas. *Élisabeth II.*, livre-programme, (Vienne : Burgtheater, 2002).

⁵³⁰ Voir les deux articles parus dans *Die Presse* : « Thomas Bernhard – an der Brennergrenze », *Die Presse*, 23 septembre 1995 ; « Zu Thomas Bernhard auf den Brennerpass », *Die Presse*, 14 octobre 1995.

Voir également : Ursula Philadelphy « Nationalhumor für das Niemandsland », *Der Standard*, 14 octobre 1995. Ainsi que l'entretien avec le metteur en scène : Ursula Philadelphy, « Mission in die allerletzte Provinz », *Der Standard*, 10 octobre 1995.

lin dans le rôle du vieil acteur. La tournée est organisée par l'Institut français de Vienne et par le Lycée français de Vienne. Exceptionnellement, Peter Fabjan donne son accord.⁵³¹ On peut voir là un prélude à la levée de l'interdiction. D'un autre côté, cette mise en scène en français jouit d'une sorte d'extraterritorialité, et respecte en un sens l'esprit du testament de Thomas Bernhard, qui ne veut rien à voir à faire avec l'Etat autrichien.

1.3. La levée de l'interdiction.

En 1998 est créée une Fondation privée Thomas Bernhard, qui lève l'interdiction, à partir de la saison 1998-1999⁵³². Pour sa treizième et dernière saison au Burgtheater, Claus Peymann peut à nouveau mettre au programme Thomas Bernhard. Il faut cependant dire que le Burgtheater n'était pas totalement privé de Thomas Bernhard. Claus Peymann a obtenu le droit de continuer à jouer les quatre spectacles qui étaient au répertoire du Burgtheater : les trois pièces *Le Faiseur de théâtre*, *Ritter Dene Voss*, *Heldenplatz*, et les dramuscules sous le titre *Le Déjeuner allemand*. En 1996, il joue le dramuscule « Hermann Beil et Claus Peymann sur la Sulzwiese ». En effet, dans cette représentation, Beil et Peymann jouent leur propre rôle. Le spectacle est présenté comme une « surprise » à l'occasion de la 100^e représentation du *Faiseur de Théâtre*, et le public est mis devant le fait accompli.⁵³³ L'interdiction contribue donc à renforcer le statut des mises en scène de Claus Peymann comme mises en scène modèles.

La saison 1998-1999 est marquée par deux productions de Thomas Bernhard. En septembre 1998, pour l'ouverture de la saison, Philipp Tiedemann, l'élève de Peymann, met en scène les trois dramuscules réunis sous le titre *Claus Peymann va s'acheter un pantalon et va manger avec moi*.⁵³⁴ Le spectacle est d'abord gardé secret, sous le nom « Première n° 205 ». Martin Schwab joue le rôle de Claus Peymann. Kirsten Dene joue le rôle de Mademoiselle Schneider, sa secrétaire, ainsi que les rôles de Bernhard et de Beil. Les trois petites pièces, qui évoquent le départ de Claus Peymann de Bochum et son arrivée au Burgtheater à Vienne, se prêtent bien pour fêter la dernière saison de Peymann à la tête du Burgtheater et son départ pour Berlin où il dirigera le Theater am Schiffbauerdamm, le Berliner Ensemble. Après l'élève, c'est le maître, Claus Peymann, qui en janvier 1999, met en scène *Avant la retraite*.⁵³⁵ Il faut cependant noter que cette mise en scène n'est pas une nouvelle mise en scène, mais une reprise de sa mise en scène à Stuttgart en 1979. Vingt ans après, il reprend la pièce avec les mêmes ac-

⁵³¹ « Come back », *Profil*, n° 27, 1996, p. 85.

⁵³² cf. Jean-Marie Winkler : « Thomas Bernhard, dix ans après », in *Thomas Bernhard*, sous la direction de Pierre Chabert et de Barbara Hutt (Paris : Minerve, 2002).

⁵³³ « Claus Peymann als Wiener-Schnitzel-Beißer », *Die Presse*, 7 octobre 1996.

⁵³⁴ Thomas Bernhard, *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Drei Dramolette*, cahier programme n° 205 (Vienne : Burgtheater, 1998).

⁵³⁵ Thomas Bernhard, *Vor dem Ruhestand*, livre-programme n° 211 (Vienne : Burgtheater, 1999).

teurs : Traugott Buhre, Kirsten Dene et Eleonore Zetsche, et un décor identique, recréé par l'occasion par Karl-Ernst Herrmann.

2. Les mises en scène des pièces dans les pays germanophones après la mort de l'auteur

Après la levée de l'interdiction, un besoin de rattrapage se fait sentir, et Thomas Bernhard est souvent à l'affiche des théâtres viennois. Les autres théâtres, le Theater in der Josefstadt et le Volkstheater semblent éprouver le besoin de concurrencer le Burgtheater et de jouer à leur tour du Bernhard.

2.1. En Autriche, après la levée de l'interdiction et le départ de Peymann du Burgtheater

2.1.1. Le Burgtheater

En 1999, Claus Peymann quitte le Burgtheater pour diriger le Berliner Ensemble à Vienne. Klaus Bachler le remplace. Malgré le départ du metteur en scène fétiche de Thomas Bernhard, les pièces de Thomas Bernhard continuent d'être jouées au Burgtheater. En 2002, Klaus Bachler met au programme *Élisabeth II*. La pièce, originellement prévue pour le Burgtheater, avait été créée en 1989, quelques mois après la mort de Thomas Bernhard, à Berlin, au Schiller-Theater. Les Viennois avaient pu voir cette mise en scène à Bratislava dans le cadre des Wiener Festwochen. La pièce est cette fois présentée en mai 2002 dans une nouvelle mise en scène de Thomas Langhoff. Gert Voss joue le rôle de Herrenstein, Ignaz Kirchner joue le rôle de Richard, son serviteur. Wolfgang Gasser, qui jouait le rôle du professeur Robert Schuster dans *Heldenplatz (Place des Héros)*, joue le rôle du docteur Guggenheim. La pièce qui se passe à Vienne contient des petits clins d'œil, des piques contre le Burgtheater, qualifié de « permanente Schaubühne » et de « Stückevernichtung-Maschine ». La scénographie de Roland Gassmann laisse voir derrière les fenêtres, les monuments de Vienne, sur le Ring : le parlement, l'hôtel de ville, le Burgtheater, l'opéra.⁵³⁶

Le quinzième anniversaire de la mort de Thomas Bernhard est à nouveau l'occasion de mettre Thomas Bernhard au programme. Ainsi, en février 2004, Claus Peymann est invité à présenter à nouveau *Ritter, Dene, Voss* (en français *Déjeuner chez Wittgenstein*) dans la distribution et les décors d'origine, 18 ans après la première au Festival de Salzbourg en 1986. Claus Peymann réédite ainsi le procédé qu'il avait inauguré en 1999, en reprenant sa mise en scène d'*Avant la retraite* 20 ans après la mise en scène à Stuttgart en 1979. Claus Peymann pratique là une sorte d'archéologie vivante du théâtre. Le public viennois est enthousiaste, standing

⁵³⁶ cf. le programme du Burgtheater, le DVD (Burgtheater).
Peter Kuemmel Herren aus Stein. *Die Zeit*, 6 juin 2002, n°24.
Ulrich Seidler. Die Queen in Wien. *Berliner Zeitung*, 1. Juni 2002.

ovation pour Claus Peymann, et applaudissements nourris pour le trio d'acteurs. Pour Hilde Haider-Pregler, la mise en scène, qui a presque vingt ans, est toujours aussi vivante. Cela s'explique pour elle par le fait que la pièce a justement pour thème la répétition incessante de rituels, rien ne change dans la villa, seuls les trois frères et sœurs vieillissent d'année en année :

« Claus Peymanns Inszenierung von Thomas Bernhards "Ritter, Dene, Voss" ist längst in die Annalen der Theatergeschichte eingegangen. Trotzdem wirkt sie nun bei ihrer Wiederaufnahme genauso lebendig und gegenwärtig wie am Tag der Uraufführung bei den Salzburger Festspielen im August 1986. Denn die Realität spielt mit: "Unsere Frühstücke haben sich seit 20 Jahren nicht geändert", konstatiert Ritter mit resignativer Süffisanz. Das Leben in der herrschaftlichen Villa (...) läuft nach unverrückbaren Ritualen ab, nur die drei Geschwister aus der Großindustriellenfamilie Worringer werden dabei von Jahr zu Jahr älter.⁵³⁷ »

Au début de la saison suivante, en octobre 2004, a lieu la première d'une nouvelle mise en scène de *La Force de l'habitude*, par Philipp Tiedemann, un élève de Claus Peymann. Dans une interview, l'élève dit n'avoir pas pensé au style Peymann pour faire sa mise en scène, et s'il reconnaît avoir reçu des conseils de la part de Peymann, il affirme ne pas les avoir suivis. La première a lieu deux semaines après la première au théâtre de Graz de la même pièce dans la mise en scène de Marc von Henning.⁵³⁸ La scénographie est d'Etienne Pluss, Ignaz Kirchner, qui jouait le rôle de Richard dans *Élisabeth II*, joue cette fois le rôle principal, celui du directeur de cirque Caribaldi. La scénographie transforme la roulotte de Caribaldi en une étrange nef des fous sur roues, conduite par un timonier. À la fin de la pièce, cette nef s'effondre, et au lieu de *La Truite* de Schubert, c'est *Le Voyage d'Hiver* qu'on entend à la fin de la pièce.⁵³⁹

On voit donc que Thomas Bernhard et Claus Peymann continuent de régner sur la scène du Burgtheater, par l'intermédiaire de cette reprise et de cette nouvelle mise en scène de son élève.

Klaus Bachler reste dix ans au Burgtheater, de 1999 à 2009. Pour sa dernière saison au Burgtheater, et pour le vingtième anniversaire de la mort de Bernhard, il met à nouveau à l'affiche une pièce de Thomas Bernhard, *Les apparences sont trompeuses*. La mise en scène est de Nicolas Brieger. Karl est joué par un habitué des mises en scène de Thomas Bernhard : Martin

⁵³⁷ Hilde Haider-Pregler. Frische Brandteigkrapfen aus der Worringer-Hölle, *Wiener Zeitung*, 02.02.2004.

⁵³⁸ Petra Rathmanner. Interview mit Philipp Tiedemann, *Wiener Zeitung*, 29.10.2004.

⁵³⁹ Ulrich Weinzierl. An der Burg. Thomas Bernhard und die Macht der Gewohnheit. *Die Welt*, 02.11.2004.

Schwab. Martin Schwab jouait par exemple Ferruccio, le fils du comédien d'Etat Bruscon dans *Le Faiseur de théâtre*. Robert est joué par Michael König.⁵⁴⁰

En 2009, Matthias Hartmann, qui était intendant du théâtre de Zurich depuis 2005, succède à Klaus Bachler. Durant sa première saison au Burgtheater, il présente sa mise en scène de la pièce *Emmanuel Kant*, qu'il importe de Zurich. Michael Maertens joue le rôle de Kant. Sunny Melles joue la millionnaire. La première autrichienne de la mise en scène a lieu le 19 septembre 2009 dans la grande salle du Burgtheater. Hilde Haider-Pregler rapporte que le public viennois a beaucoup ri. Mais elle souligne que le texte a plus de finesse que ne le laisse penser la mise en scène de Matthias Hartmann, qui tend au théâtre de boulevard :

« Zwar gestaltet Bernhard die absurde Komödie der permanenten Täuschungen mit so manchem Kalauer, aber doch mit weit hintergründigerem Witz, als die boulevardesk und turbulent vom Blatt gespielte Inszenierung von Matthias Hartmann auf einem bei hohem Seegang durch die Wellen schaukelnden Luxusliner (Bühne: Volker Hintermeier) zum Vorschein bringt.⁵⁴¹ ».

La scénographie de Volker Hintermeier représente un paquebot de luxe avec des hublots. Le pont du paquebot s'incline vers l'avant et l'arrière, vers la gauche et vers la droite.

Le 80^e anniversaire de la naissance de Thomas Bernhard en février 2011 est à nouveau l'occasion de mettre Thomas Bernhard à l'honneur. Claus Peymann présente une nouvelle mise en scène de *Simplement compliqué*. Gert Voss joue le rôle du vieil acteur, rôle précédemment tenu par Bernhard Minetti. La scénographie est de Karl-Ernst Herrmann. La première a lieu le 12 février 2011 à l'Akademietheater, la scène annexe du Burgtheater. Il s'agit d'une coproduction avec le Berliner Ensemble.

Le 31 décembre 2012 a lieu dans la grande salle du Burgtheater la première d'une nouvelle mise en scène de la pièce *L'Ignorant et le Fou*. La mise en scène est de Jan Bosse. Peter Simonischek joue le rôle du père et Joachim Meyerhoff le rôle du docteur. On retrouve Sunny Melles dans le rôle de la reine de la nuit. Stefan Wieland joue les deux rôles de l'habilleuse Madame Vargo et du serveur Winter.

En plus de ces trois mises en scène, de nombreux événements en lien avec Thomas Bernhard sont organisés par le Burgtheater. Des lectures scéniques par exemple : une lecture d'extraits d'*Extinction* par Sunny Melles est organisée à l'Akademietheater, Peter Simonischek et Gert Voss lisent des extraits de la correspondance de Thomas Bernhard avec son éditeur Siegfried Unseld. Une « fête pour Thomas Bernhard » est organisée le 9 février au Burgtheater pour le 80^e anniversaire de Thomas Bernhard, en présence d'Hermann Beil et de nombreux acteurs

⁵⁴⁰ Hilde Haider-Pregler. Kein Fest für Bernhard. *Wiener Zeitung*. 6.1.2009.

Verfall einer Familie à la Thomas Bernhard. *Die Presse*. 04.01.2009.

⁵⁴¹ Hilde Haider-Pregler. Lachen auf schwankenden Brettern. *Wiener Zeitung*, 21.09.2009.

bernhardiens. Une présentation du livre audio des écrits autobiographiques de Thomas Bernhard est faite par Peter Simonischek et Burghart Klaußner. Le 29 octobre 2009 a lieu au Burgtheater une séance du cycle de conférences littéraires organisé par le critique de théâtre C. Bernd Sucher «Suchers Leidenschaften», consacrée à Thomas Bernhard, avec Udo Samel et Peter Simonischek.

2.1.2. Le Theater in der Josefstadt

Les deux autres grandes scènes viennoises que sont le Theater in der Josefstadt et le Volkstheater, longtemps privées de Thomas Bernhard du fait de l'exclusivité de Claus Peymann et du Burgtheater d'abord, puis en raison de l'interdiction testamentaire, rivalisent avec le Burgtheater pour mettre en scène des pièces de Thomas Bernhard après la levée de l'interdiction. Le Theater in der Josefstadt met au programme de la saison 2000-2001 la pièce *Les apparences sont trompeuses*. C'est la première fois que Thomas Bernhard est joué au Theater in der Josefstadt. Le théâtre est mentionné par Thomas Bernhard dans *Ritter, Dene, Voss* (en français *Déjeuner chez Wittgenstein*) et dans *Heldenplatz* (*Place des Héros*). Karl est joué par Hans-Michael Rehberg, Robert par Helmut Lohner. Helmut Lohner n'est autre que le directeur du Theater in der Josefstadt. La mise en scène est de Dieter Griesing. Le décor est d'Erich Wonder. Il est intéressant de noter que c'était déjà Erich Wonder qui avait conçu le décor pour la création de la pièce par Peymann à Bochum en 1984.

Wolf-Dietrich Sprenger met en scène deux pièces de Thomas Bernhard pour le théâtre de Josefstadt, avec l'acteur Joachim Bißmeier. Joachim Bißmeier joue le rôle de l'écrivain Moritz Meister dans *Über allen Gipfeln ist Ruh* (*Maître*) lors de la saison 2002/2003. La scénographie est d'Achim Römer. Traute Hoess joue le rôle de la femme de Moritz Meister. La presse se montre enthousiaste, alors même que l'accueil lors de la création de la pièce avait été assez réservé. La critique salue en particulier la performance de Joachim Bißmeier, dont la ressemblance avec l'auteur étonne. Joachim Bißmeier jouait le rôle de l'écrivain dans *La Société de chasse* trente ans plus tôt. Thomas Bernhard, qui voulait Bruno Ganz pour le rôle, s'était plaint de la distribution, dénonçant des acteurs de troisième classe. Pour Bißmeier, ces reproches n'étaient pas justifiés.⁵⁴² L'acteur joue ensuite le rôle du docteur dans *L'Ignorant et le Fou* lors de la saison 2005/2006. La scénographie est toujours d'Achim Römer. Sandra Cervik joue le rôle de la reine de la nuit, et Fritz Muliar joue le rôle du père. La performance d'acteur de Joachim Bißmeier est à nouveau soulignée. Hilder Haider-Pregler écrit ainsi que l'acteur brille dans la pièce, il triomphe même, celui qu'elle qualifie d'acteur bernhardien par excel-

⁵⁴² Kommentar zu *Über allen Gipfeln ist Ruh*, In: Thomas Bernhard: *Werke 18, Dramen IV*, p. 407-408.

lence. « Bißmeier brilliert in "Der Ignorant und der Wahnsinnige" » « Die Garderobe, (...) in dem Joachim Bißmeier einmal mehr als Bernhard-Spieler par excellence triumphiert ».⁵⁴³

La saison suivante c'est *Le Faiseur de théâtre* qui est au programme, dans une mise en scène d'Harald Clemen. La première a lieu le 9 novembre 2006. Otto Schenk joue le rôle de Bruscon. Lors de la saison 2010/2011, Philipp Tiedemann, l'élève de Claus Peymann, met en scène la pièce *Heldenplatz*, plus de dix ans après la première au Burgtheater en 1988 qui avait fait scandale. Michael Degen joue le rôle du professeur Robert Schuster. Enfin, lors de la saison 2013/2014 c'est une autre pièce « politique » de Thomas Bernhard qui est au programme : *Avant la retraite*, dans une mise en scène d'Elmar Goerden, avec Michael Mendl dans le rôle de Rudolf Höller. Nicole Heesters joue Vera, Sona MacDonald Clara. Et le 12 mars 2015 a lieu la première d'*Au but* dans la mise en scène de Cesare Lievi avec Andrea Jonasson dans le rôle de la mère⁵⁴⁴. La pièce, créée au Festival de Salzbourg, avait été jouée à Vienne pour la première fois en 2005, dans une mise en scène d'Helmut Wiesner, Helga Illich jouait le rôle de la mère⁵⁴⁵. Il s'agissait de la dernière première du « Gruppe 80 », un « Kellertheater », un théâtre important de la scène off théâtrale viennoise. La même année, la pièce est jouée au petit festival du Talhof à Reichenau. La mise en scène est d'Helga David, Misha Pilss joue la mère, Monika Pallua la fille, et Simon Hazl l'écrivain⁵⁴⁶.

2.1.3. Le Volkstheater

Au Volkstheater, Thomas Bernhard est moins souvent à l'affiche qu'au Burgtheater ou au Theater in der Josefstadt. On peut penser que l'intérêt lié à la levée de l'interdiction s'est par la suite estompé. Dès la saison 1999/2000, la deuxième saison après la levée de l'interdiction, le Volkstheater met au programme *Le Réformateur*. La première a lieu le 16 janvier 2000. Le metteur en scène est Michael Gruner, le rôle du réformateur est tenu par Wolfgang Hübsch. Vera Borek joue le rôle de la femme du réformateur. Il s'agit de la première mise en scène de la pièce en Autriche. Du vivant de Bernhard, la pièce était réservée pour Bernhard Minetti. Une première suisse avait eu lieu en octobre 1989. Durant la saison 2004/2005, Wolfgang Hübsch joue le rôle de Bruscon dans *Le Faiseur de théâtre*. Ensuite, en 2005 c'est *Avant la retraite* qui est mise en scène. La première a lieu le 16 octobre 2005 dans la salle principale du théâtre. La mise en scène est de Thomas Roth. Le rôle de Rudolf Höller est tenu par Heribert Sasse, Beatrice Fey joue Clara, Sivia Fenz Vera.

⁵⁴³ Hilde Haider-Pregler. Wenn die Kunst an ihre Grenzen stößt. *Wiener Zeitung*. 21.10.2005.

⁵⁴⁴ Hilde Haide-Pregler : « die Horror-Mutter und das Theater ». *Wiener Zeitung*, 13.03.2015.

⁵⁴⁵ Hilde Haide-Pregler : « Elektrifizierende Subtilität ». *Wiener Zeitung*, 17.03.2015.

⁵⁴⁶ Lona Chernel: „Das Monster-Mensch“. *Wiener Zeitung*, 06.08.2005.

2.1.4. Mises en scène en province et festivals.

Thomas Bernhard se retrouve donc à l'honneur, étant très présent sur les scènes viennoises après la levée de l'interdiction. Mais Thomas Bernhard est naturellement également joué en province. On peut par exemple citer la mise en scène des *Célèbres*, au Landestheater de Salzburg, dont la première a lieu le 27 février 2000. Il s'agit de la première production salzbourgeoise après la mort de Thomas Bernhard et l'interdiction de représentation formulée dans son testament.⁵⁴⁷ La pièce qui avait été écrite pour le Festival de Salzburg, comme une satire du Festival de Salzburg, est donc jouée à Salzburg, dans le théâtre où les pièces de Thomas Bernhard ont été créées, mais pas dans le cadre du festival. On peut également voir cette production comme une réponse à la mise en scène de la pièce par le Phönix Theater dix ans plus tôt, pendant l'interdiction.

En 2007, la pièce *Une fête pour Boris* est au programme du Festival de Salzburg, quarante ans après le refus de la direction du festival de jouer la pièce. Pour Hilde Haider-Pregler, cette nouvelle mise en scène est décevante. Elle pointe du doigt à la fois l'actrice principale (flamande, les longs monologues en allemand lui posent problème) et la mise en scène :

« La production par Christiane Pohle, de la première longue pièce de Thomas Bernhard *Ein Fest für Boris* (Une fête pour Boris) s'est également révélée très en deçà des attentes. Le spectacle pourrait être pris comme une apologie posthume, mais il a échoué à cause des cascades verbales avec lesquelles l'actrice flamande Viviane de Muynck a dû batailler et à cause de la volonté du metteur en scène de « tout faire différemment »⁵⁴⁸. »

Ainsi, dans la mise en scène de Christiane Pohle, les culs-de-jatte de Thomas Bernhard ont des jambes, ils sont seulement paralysés et non amputés. La bonne dame n'essaye pas des chapeaux et des gants, mais des chaussures et des chaussettes, et Boris n'a pas son tambour, qui dans le texte de Bernhard est signe de protestation et symbole de la mort qui arrive. Et à sa mort, la bonne dame ne lance pas un rire effroyable, mais elle fond en larmes. Les libertés prises avec le texte de la pièce semblent ainsi toutes aller dans le même sens : rendre Bernhard inoffensif, comme si quarante ans après la pièce n'était toujours pas acceptable telle quelle pour le Festival de Salzburg⁵⁴⁹.

En 2014, le metteur en scène polonais Krystian Lupa adapte pour la scène le roman *Des arbres à abattre* (*Holzfällen*) à Graz, au Schauspielhaus, en allemand, avec des acteurs de

⁵⁴⁷ cf Kommentar zu *Die Berühmten*. Thomas Bernhard: *Werke 15. Dramen 1*, p. 395.

⁵⁴⁸ *Le Monde du théâtre*, édition 2008, p. 64. Institut International du Théâtre. P. Lang.

⁵⁴⁹ Paul Jandl: „Christiane Pohle scheitert an Bernhards «Ein Fest für Boris». Asyl für Philanthropen“. *Neue Zürcher Zeitung*, 30.07.2007. Norbert Mayer: „Kein Pauken für Boris“. *Die Presse*, 29.07.2007. Eva Maria Klin-ger : „Zähne gezogen statt Beine amputiert“. *Wiener Zeitung*, 30.07.2007.

langue allemande⁵⁵⁰. Le spectacle dure quatre heures. Johannes Silberschneider joue le rôle du narrateur, et les hôtes de la soirée, Maja et Gerhard Auersberg, sont joués par Steffi Krautz et Franz Xaver Zach. Stefan Suske joue le rôle de l'acteur du Burgtheater⁵⁵¹. Krystian Lupa met donc en scène le spectacle en allemand avant de le mettre en scène en polonais à Avignon en 2015.

2.2 En Allemagne, après la mort de Bernhard : Claus Peymann à Berlin

L'interdiction testamentaire ne concerne que l'Autriche. En Allemagne, on peut toujours mettre en scène Thomas Bernhard. Dans les années 1990, six pièces de Thomas Bernhard sont mises en scène au théâtre de Francfort, sous la direction de l'Autrichien Peter Eschberg. En 1999, Clays Peymann devient directeur du Berliner Ensemble. Et Thomas Bernhard succède presque à Brecht comme auteur maison de ce théâtre.

2.2.1 Peter Eschberg à Francfort

De 1991 à 2001, un Autrichien, Peter Eschberg, est l'intendant du théâtre de Francfort. Il a mis en scène de nombreuses pièces de Thomas Bernhard. Pendant son intendance, six pièces de Thomas Bernhard ont ainsi été montées, la plupart dans la mise en scène de Peter Eschberg : *Le Réformateur* en février 1994, *Ritter Dene Voss* en novembre 1994, *Heldenplatz* en octobre 1995, *Le Faiseur de théâtre* en septembre 1996, *Maître* en décembre 1999, et *Avant la retraite* en novembre 2000.⁵⁵² La première de *Ritter Dene Voss* dans la mise en scène de Peter Eschberg a lieu le 16 novembre 1994. Friedrich-Karl Pretorius joue Voss-Ludwig, Susanne Tremper joue Dene, Annemarie Knak joue Ritter. Le décor et les costumes sont de Susanne Thaler, la dramaturgie de Karl Baratta. Il s'agit de la première mise en scène de la pièce en Allemagne. Dans le commentaire de la pièce qui figure dans les œuvres complètes de Bernhard, il est ainsi expliqué :

« Wie von Thomas Bernhard gefordert, wurde die Peymann-Inszenierung mit den titelgebenden Schauspielern im Akademietheater für das Fernsehen aufgezeichnet. Neuinszenierungen mit anderen Schauspielern gab es auf Bernhards Wunsch zu seinen Lebzeiten keine, so dass es erst 1994 in Frankfurt unter Peter Eschberg zur deutschen Erstaufführung kam – und seither zu zahlreichen weiteren ebenso wie zu fremdsprachigen Aufführungen in mehr als einem Dutzend Ländern.⁵⁵³ »

⁵⁵⁰ <http://www.schauspielhaus-graz.com/play-detail/holzfaellen>

⁵⁵¹ Norbert Mayer. Holzfällen mit filigraner Klinker. Die Presse. 11.01.2014. Ronald Pohl. Gespenstersuche im Hochwald der Erinnerung. 13.01.2014. Reinhard Kriechbaum. Thomas Bernhard, schreib' das nicht! Wiener Zeitung, 13.01.2014.

⁵⁵² (cf. http://www.kulturfreak.de/Besprechungen/Bespr_Theater/Bespr_T22/bespr_t22.html)

⁵⁵³ Kommentar zu *Ritter Dene Voss*, Thomas Bernhard: *Werke 19, Dramen V*.

Dans la mise en scène du *Faiseur de Théâtre* par Peter Eschberg, le rôle de Bruscon est tenu par Peter Lerchbaumer.

La mise en scène d'*Heldenplatz* coïncide avec le Salon du livre de Francfort de 1995, où l'Autriche est le pays invité. La première a lieu le jour d'ouverture du Salon du livre. Une exposition « Thomas Bernhard, Leben und Werk » est organisée au Théâtre de Francfort. Peter Lerchbaumer joue le rôle du professeur Robert Schuster. Peter Eschberg raccourcit la pièce, qui dans sa mise en scène ne dure plus qu'un peu plus de deux heures.

Pour l'anecdote, la mise en scène d'*Heldenplatz* est jouée en Israël pendant l'Intifada, en 2001, et l'acteur principal s'enfuit, obligeant Peter Eschberg à reprendre le rôle.

« Was nützt es da, wenn die israelische Polizei versichert, sie habe die Kontrollen weiter verschärft? Gegen die Angst, der Urlaub könnte zum blutigen Alptraum werden, hilft auch keine Statistik. So gab es unter den rund 600 Toten der Intifada bisher keinen einzigen Urlauber.

Dennoch reiste etwa der Hauptdarsteller des Frankfurter Schauspiels, das in Tel Aviv gerade mit Bernhards "Heldenplatz" gastierte, nach dem Anschlag fluchtartig ab. Intendant Peter Eschberg musste einspringen und dessen Part notdürftig vom Blatt ablesen.⁵⁵⁴ »

En 2009, l'Allemand Oliver Reese lui succède. Il continue en quelque sorte le travail sur Thomas Bernhard entamé par son prédécesseur. Pour sa première saison, le 11 octobre 2009 a lieu la première francfortoise de sa mise en scène de *Ritter Dene Voss*. Il s'agit d'une production du Deutsches Theater de Berlin. La mise en scène a été créée à Berlin en 2008. Constanze Becker, Almut Zilcher, Ulrich Matthes jouent *Ritter, Dene, Voss*. Le 17 novembre 2013 a lieu à Francfort la première de *Wille zur Wahrheit*, une adaptation des récits autobiographiques de Thomas Bernhard par Oliver Reese.

2.2.2 Peymann et le Berliner Ensemble

Avec la nomination de Claus Peymann au Berliner Ensemble en 1999, le théâtre de Brecht devient le bastion de Thomas Bernhard. Ce ne sont pas moins de trois pièces de Thomas Bernhard qui marquent la première saison de Claus Peymann au Theater am Schiffbauerdamm : deux reprises des mises en scène de Claus Peymann et une nouvelle mise en scène de son élève Philipp Tiedemann. Claus Peymann reprend sa mise en scène d'*Avant la retraite*, qu'il avait déjà reprise au Burgtheater une saison plus tôt. La première a lieu le 13 janvier 2000. La deuxième reprise est une reprise de la mise en scène du *Faiseur de Théâtre*, presque quinze ans après la première au Festival de Salzbourg. La première a lieu le 12 avril 2000. En ce qui concerne les nouvelles mises en scène, Philipp Tiedemann crée une nouvelle mise en scène de la pièce *L'Ignorant et le Fou*. La première berlinoise a lieu le 9 janvier 2000. Le

⁵⁵⁴ Spiegel, 26/2001.

spectacle a d'abord été montré au théâtre de Klagenfurt en 1999, la ville de Jörg Haider. La scénographie est d'Etienne Pluss, Michael Maertens joue le docteur, Traugott Buhre le père, et Maria Happel joue la reine de la nuit. Eleonore Zesche, qui jouait Vera aux côtés de Traugott Buhre dans la mise en scène d'*Avant la retraite* en 1979, et plus récemment en 1999, joue l'habilleuse.

En ce qui concerne Philipp Tiedemann, le journal *Berliner Zeitung* note :

« Tiedemann hatte in Wien als Regieassistent begonnen, bevor er damit anfang, hauptsächlich Stücke zu inszenieren, die entweder Peymann entdeckt hat (Handkes "Publikumsbeschimpfung" und "Kaspar") oder in denen Peymann eine gewichtige Rolle spielt (die Bernhard-Dramolette "Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen", eingeladen zum vergangenen Berliner Theatertreffen). Der 30-Jährige ist nun des Berliner Ensembles Oberspielleiter.⁵⁵⁵ »

Alors qu'à Salzbourg, la question de la lumière de secours, qui devait être éteinte à la fin de la pièce pour que le spectacle se termine dans le noir absolu, a provoqué un scandale, à Klagenfurt l'extinction de la lumière de secours a été possible. « Klagenfurt macht's möglich » communique le Berliner Ensemble. Cette obscurité totale dure 77 secondes, mais elle est perturbée par les applaudissements de la première qui arrivent trop tôt.⁵⁵⁶

La saison suivante, Philipp Tiedemann montre au Berliner Ensemble les trois dramuscules *Claus Peymann s'achète un pantalon et va manger avec moi*, une création de la saison 1998/1999 au Burgtheater. La première a lieu le 14 mars 2001. L'année suivante, en 2002, Achim Freyer signe une nouvelle mise en scène de la première pièce de Thomas Bernhard, *Une fête pour Boris*. La première a lieu le 21 décembre 2002. Achim Freyer avait déjà croisé le chemin du théâtre de Thomas Bernhard en 1978 : il était chargé de la scénographie pour la mise en scène d'*Emmanuel Kant* par Claus Peymann. Dans la mise en scène d'Achim Freyer, Swetlana Schönfeld joue Die Gute, Ursula Höpfner joue Johanna, et Moritz Höhne est Boris.

En 2003 et en 2004, Claus Peymann met à nouveau au programme des reprises de ses propres mises en scène : les dramuscules *Le Déjeuner allemand* en 2003, et la pièce *Ritter Dene Voss* en 2004. La première a lieu le 3 septembre 2004 à Berlin. Cette dernière mise en scène, on l'a vu, a également été présentée au Burgtheater, l'ancienne maison de Claus Peymann. En 2005, le dramaturge de Claus Peymann, Hermann Beil, adapte *Maîtres Anciens* pour le théâtre. En

⁵⁵⁵ <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/klagenfurt-gruesst-berlin---der-ignorant-und-der-wahnsinnige--als-koproduktion-mit-dem-neuen-be-wir-haben-es-nicht-mit-eiseskaelte-zu-tun,10810590,9717206.html>

⁵⁵⁶ <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/klagenfurt-gruesst-berlin---der-ignorant-und-der-wahnsinnige--als-koproduktion-mit-dem-neuen-be-wir-haben-es-nicht-mit-eiseskaelte-zu-tun,10810590,9717206.html>

2006 est inaugurée une nouvelle version des dramuscules *Peymann s'achète un pantalon et va manger avec moi*. Cette fois, Claus Peymann et Hermann Beil tiennent leur propre rôle.

En 2010, Philipp Tiedemann présente une nouvelle version de la pièce *Emmanuel Kant*. La première a lieu le 18 décembre 2010. La scénographie est cette fois de Paul Lerchbaumer. Elle ne cherche pas comme chez Matthias Hartmann à reproduire avec exactitude le paquebot, qui est seulement suggéré par une planche en bois, au milieu d'une mer bleue. Mais comme dans la mise en scène de Matthias Hartmann, cette estrade s'incline. Norbert Stöß joue Kant.

En 2011, pour les quatre-vingts ans de Thomas Bernhard, c'est le maître lui-même, Claus Peymann qui signe une nouvelle mise en scène de *Simplement compliqué*. Il s'agit d'une des rares pièces qu'il n'avait pas déjà créées ou mises en scène. C'est la première nouvelle mise en scène d'une pièce de Thomas Bernhard par Claus Peymann après la mort de Thomas Bernhard. Gert Voss reprend le rôle créé par Minetti. La scénographie est de Karl-Ernst Herrmann, qui a signé avec Peymann la scénographie de nombreuses pièces de Bernhard. En 2012, le même Gert Voss joue à nouveau *Élisabeth II*, dix ans après la première autrichienne dans laquelle il jouait le rôle d'Herrenstein. Cette fois, il est seul sur scène, et il joue aussi bien le rôle d'Herrenstein que celui de Richard. Il faut y voir un clin d'œil : Thomas Bernhard voulait que Bernhard Minetti joue le rôle d'Herrenstein, et Gert Voss celui de Richard.⁵⁵⁷

Et le 14 mars 2015, Claus Peymann met en scène *La Force de l'habitude*. C'est toujours Karl-Ernst Herrmann qui s'occupe de la scénographie. Le rôle de Caribaldi, joué par Bernhard Minetti lors de la création de la pièce au Festival de Salzbourg en 1974 dans la mise en scène de Dieter Dorn, est repris par Jürgen Holtz⁵⁵⁸. Jürgen Holtz a joué à la Volksbühne, puis au Deutsches Theater, puis au Berliner Ensemble, avant de quitter la RDA en 1983. Il a joué ensuite à Munich et à Francfort, avant de retourner à Berlin après la chute du mur.

2.2.3 Munich

En 1998, Dieter Dorn, qui a déjà mis en scène plusieurs pièces de Thomas Bernhard, met en scène *Les apparences sont trompeuses* :

« Fünfzehn Jahre später findet die Inszenierung von Bernhards Stück durch Dieter Dorn in den Münchner Kammerspielen mit Rolf Boysen als Karl und Thomas Holtzmann als Robert Anerkennung bei Publikum und Presse.⁵⁵⁹ »

⁵⁵⁷ cf. Peter Kümmel. Der Staub und der Spieler. *Die Zeit*, n° 25/14 juin 2012.

⁵⁵⁸ Berliner Ensemble : *Die Macht der Gewohnheit*. Komödie von Thomas Bernhard.
<http://www.berliner-ensemble.de/repertoire/titel/111>

⁵⁵⁹ Voir le commentaire de *Der Schein trügt* dans Thomas Bernhard ; *Werke 19, Dramen V*, p. 363. Voir également : Amin Eichholz : Kain und Abel als Hasstiradenmassaker. *Die Welt*, 10.1.1998. Gerhard Stadelmaier. Bruderherzanfälle. *FAZ*, 12.1.1998. Thomas Thieringer : Talk mit Maggie und Mathilde, *Süddeutsche Zeitung*, 12.01.1998.

En 2008, Thomas Langhoff met en scène *Au but* au Bayerisches Staatsschauspiel de Munich, 6 ans après sa mise en scène *d'Élisabeth II* au Burgtheater. La première a lieu le 29 juin 2008 au Residenz Theater. Cornelia Froboess joue la mère, Stefanie Leue la fille, Dirk Ossig l'auteur dramatique. En 2009, c'est Antoine Uitdehaag qui met en scène *Ritter Dene Voss* au Bayerisches Staatsschauspiel. La distribution indique : „HUNSTEIN ist Ludwig, WILLENBACHER seine ältere Schwester, MELZL seine jüngere Schwester“, pour Stefan Hunstein, Ulrike Willenbacher, et Barbara Melzl. La première a lieu le 20 décembre 2009 au Cuvilliés Theater.

2.2.4 Hambourg

En 1990, Peter Löscher met en scène *Le Faiseur de théâtre*. Ulrich Wildgruber joue le rôle de Bruscon. Il jouait le rôle du père lors de la création de la pièce *L'Ignorant et le Fou* à Salzbourg en 1972, il passe ainsi d'un rôle muet à un rôle de protagoniste. La première a lieu le 24 février 1990 au Deutsches Schauspielhaus, là où vingt ans plus tôt Thomas Bernhard faisait ses débuts.

3. La relève : anciens et nouveaux metteurs en scène et acteurs bernhardiens

3.1. Les metteurs en scène

3.1.1. Les nouvelles mises en scène de Philipp Tiedemann

Le metteur en scène Philipp Tiedemann prend la relève de Claus Peymann pour les mises en scène de Thomas Bernhard. Philipp Tiedemann a d'abord travaillé à Freiburg, puis à Bâle, et Brême. Il a ensuite travaillé au Burgtheater de 1995 à 1999, puis au Berliner Ensemble à partir de 1999, sous la direction de Claus Peymann. Il a été l'assistant à la mise en scène de Claus Peymann. Pendant plusieurs années, il est « Oberspielleiter » au Berliner Ensemble. On peut donc vraiment considérer que Philipp Tiedemann est d'une certaine manière l'élève de Claus Peymann. Claus Peymann est né en 1937, Philipp Tiedemann est né en 1969, Philipp Tiedemann est donc de plus de trente ans son cadet et il a à peine trente ans quand il met en scène, en 1998 les trois dramuscules sur Peymann, *Claus Peymann s'achète un pantalon et va manger avec moi*, au Burgtheater. La mise en scène est un grand succès. En 2000, il signe une nouvelle mise en scène de *L'Ignorant et le Fou* au Berliner Ensemble. En 2004, il met en scène *La Force de l'habitude* au Burgtheater. En 2010, il met en scène *Emmanuel Kant* au Berliner Ensemble, et en 2011 *Heldenplatz* au Theater in der Josefstadt. Ce sont donc cinq mises en scène de pièces de Thomas Bernhard qu'il monte. On le voit, les productions se partagent entre Vienne et Berlin, entre l'Autriche et l'Allemagne. Les mises en scène de Philipp Tiedemann se caractérisent par davantage de comique et de divertissement que chez Pey-

mann. Philipp Tiedemann travaille avec le scénographe Etienne Pluss. Leurs scénographies sont davantage abstraites, moins réalistes que les scénographies du duo Peymann-Herrmann.

3.1.2. Claus Peymann : des reprises et une création.

De son côté, Claus Peymann se contente essentiellement de reprises. Ce cycle de reprises commence avec *Avant la retraite* en 1999 au Burgtheater, et en 2000 au Berliner Ensemble, vingt ans après la création de la pièce, avec les mêmes acteurs et un décor qui reconstitue le décor d'origine, créé à nouveau par le scénographe Karl Ernst-Herrmann. En 2000, au Berliner Ensemble, il reprend sa mise en scène du *Faiseur de Théâtre*, quinze ans après la création. En 2004, il reprend sa mise en scène de *Ritter Dene Voss*, dix-huit ans après la première. Ce n'est qu'en 2011 qu'il signe une nouvelle mise en scène avec *Simplement compliqué*. Il faut souligner que c'est une pièce qu'il n'avait pas créée. La pièce avait été créée à Berlin, au Schiller-Theater, par Klaus André, encore un ancien assistant de Claus Peymann, avec Minetti dans le rôle du vieil acteur. Il met en scène la pièce avec Gert Voss dans le rôle et avec Karl-Ernst Herrmann comme scénographe. On peut penser que Claus Peymann ne souhaite pas revenir sur des pièces qu'il a déjà créées.

3.1.3. Autres metteurs en scène : Peter Eschberg, Wolf-Dietrich Sprenger, Thomas Langhoff

D'autres metteurs en scène se distinguent en mettant en scène plusieurs pièces de Thomas Bernhard : Peter Eschberg qui met en scène plusieurs pièces à Francfort dans les années 1990 ; Wolf-Dietrich Sprenger qui met en scène *Maître et L'Ignorant et le Fou* au Theater in der Josefstadt lors des saisons 2002/2003 et 2005/2006. Thomas Langhoff met en scène *Élisabeth II* au Burgtheater en 2002, et *Au but* en 2008 à Munich.

3.2. Les acteurs

3.2.1. Gert Voss

Du côté des acteurs, Gert Voss, qui a déjà été consacré par Bernhard dans la pièce *Ritter Dene Voss*, prend la relève de Bernhard Minetti. Il joue le rôle d'Herrenstein dans la mise en scène d'*Élisabeth II* par Thomas Langhoff en 2002 au Burgtheater. Bernhard avait écrit le rôle pour Bernhard Minetti, même c'est finalement Kurt Meisel qui a joué le rôle lors de la création au Schiller-Theater en 1989. Et il joue le rôle du vieil acteur dans *Simplement compliqué*, sous la direction de Claus Peymann en 2011 au Berliner Ensemble et à l'Akademie-Theater. Le rôle avait été créé par Bernhard Minetti lui-même en 1986 au Schiller-Theater. Vingt-cinq ans après, c'est Gert Voss qui joue le rôle. Et il reprend son rôle de Ludwig dans *Ritter Dene Voss*, au Berliner Ensemble et au Burgtheater (Akademietheater) en 2004, dix-huit ans après

la création de la pièce en 1986. Bernhard Minetti, né en 1905, est mort en 1998. Gert Voss est né en 1941, il est mort en 2014, il avait 36 ans de moins que Minetti. Il a 70 ans quand il joue le rôle du vieil acteur, tandis que Bernhard Minetti en avait 80.

3.2.2. Traugott Buhre

Parmi les acteurs bernhardiens historiques, on compte également Traugott Buhre. Traugott Buhre a joué le rôle de Rudolf Höller dans *Avant la retraite* en 1979 à Stuttgart. Il reprend son propre rôle dans la reprise de la mise en scène en 1999 au Burgtheater et en 2000 au Berliner Ensemble. Il a joué également le comédien d'Etat Bruscon dans *Le Faiseur de théâtre* en 1985. Il reprend également son rôle dans la reprise de la mise en scène au Berliner Ensemble en 2000. Il joue le rôle du père dans la mise en scène de *L'Ignorant et le Fou* par Philipp Tiedemann. Eleonore Zesche, qui jouait à ses côtés sa sœur Vera dans *Avant la retraite*, joue Madame Vargo, l'habilleuse. Traugott Buhre joue également le rôle de l'amiral dans la mise en scène zurichoise d'*Emmanuel Kant* par Matthias Hartmann. Lors de la création de la pièce en 1978, il jouait Ernst Ludwig, le frère du philosophe. Il est né en 1929, il a donc vingt-quatre ans de moins que Minetti, et 12 ans de plus de Gert Voss. Il meurt en 2009.

3.2.3. Martin Schwab

Martin Schwab jouait le rôle du fils de Bruscon dans la mise en scène du *Faiseur de Théâtre* au Festival de Salzbourg 1985, dans la mise en scène de Claus Peymann, avec Traugott Buhre dans le rôle de Bruscon. En 1998 au Burgtheater, puis en 2001 au Berliner Ensemble, il joue le rôle de Claus Peymann dans les dramuscules *Claus Peymann s'achète un pantalon et va manger avec moi*, mis en scène par Philipp Tiedemann. Il avait déjà joué le rôle pour la fête d'adieu de Claus Peymann à Bochum en 1986. Il est né en 1937, il est de la même génération que Gert Voss. En 2009, il joue Karl au Burgtheater, dans la mise en scène de Nicolas Brieger. Le rôle avait été créé par Bernhard Minetti en 1983 à Bochum.

3.2.4. Autres acteurs : Joachim Bißmeier, Ignaz Kirchner, Sunnyi Melles, Michael Maertens.

D'autres acteurs qui ne sont pas forcément des acteurs bernhardiens historiques jouent dans plusieurs mises en scène de pièces de Thomas Bernhard. Joachim Bißmeier, qui jouait l'écrivain dans la mise en scène de *La Société de chasse* par Claus Peymann au Burgtheater en 1974, joue Moritz Meister dans *Maître*, puis le docteur dans *L'Ignorant et le Fou*, dans deux mises en scène de Wolf-Dietrich Sprenger au Theater in der Josefstadt. On ne peut cependant pas le considérer comme un acteur bernhardien historique, car Thomas Bernhard était contre cette distribution, souhaitant voir le rôle de l'écrivain joué par Bruno Ganz. Ignaz Kir-

chner joue le rôle du domestique Richard dans la mise en scène d'*Élisabeth II* au Burgtheater dans la mise en scène de Thomas Langhoff en 2002. Il joue Caribaldi dans la mise en scène de *La Force de l'habitude* par Philipp Tiedemann en 2004 au Burgtheater. Sunnyi Melles joue le rôle de la millionnaire dans la mise en scène d'*Emmanuel Kant* par Matthias Hartmann à Zurich, puis au Burgtheater en 2009. En 2013, elle joue la reine de la nuit dans la mise en scène de *L'Ignorant et le Fou* par Jan Bosse. Michael Maertens joue le rôle du docteur dans la mise en scène de *L'Ignorant et le Fou* par Philipp Tiedemann en 2000 au Berliner Ensemble. Il joue ensuite le rôle de Kant dans *Emmanuel Kant* au théâtre de Zurich, puis au Burgtheater, en 2009.

Thomas Bernhard interdit donc par testament que ses pièces soient jouées en Autriche. On peut y voir d'un côté un geste de protestation sincère contre l'Etat autrichien, dans la suite de la charge contre l'État autrichien que représente *Heldenplatz*. Mais on peut sans doute y voir une forme de calcul : il s'agit pour Thomas Bernhard, même après sa mort, de continuer de faire scandale, l'interdiction provoquant détournements et transgressions. D'un côté, cela permet à de petits théâtres de se faire connaître en jouant une pièce de Thomas Bernhard. D'un autre côté, l'interdiction de représentation, en empêchant de nouvelles mises en scène, renforce le monopole des mises en scène de Claus Peymann et conforte leur statut de mises en scène modèles. D'autant plus que le Burgtheater peut continuer de jouer les pièces qui sont à son répertoire, comme *Le Faiseur de théâtre*, *Déjeuner chez Wittgenstein* et *Place des Héros*. La levée de l'interdiction en 1998 par l'exécuteur testamentaire de Thomas Bernhard, son demi-frère Peter Fabjan, en accord avec l'éditeur Siegfried Unseld, permet à Claus Peymann de reprendre au Burgtheater sa mise en scène d'*Avant la retraite*, créée 20 ans plus tôt à Stuttgart.

Après la levée de l'interdiction, les pièces de Thomas Bernhard sont très souvent mises en scène en Autriche, à Vienne et en province, comme pour rattraper le temps perdu. De son côté, Claus Peymann, devenu directeur du Berliner Ensemble, continue les reprises de ses mises en scène modèles avec *Le Faiseur de théâtre* en 2000 et *Déjeuner chez Wittgenstein* en 2004. Ces reprises, des années après la création, contribuent à la dimension canonique de ces mises en scène. Claus Peymann crée deux nouvelles mises en scène, avec *Simplement compliqué* en 2011 et *La Force de l'habitude* en 2015. Les retransmissions télévisées avaient déjà contribué à immortaliser les mises en scène de Claus Peymann, les reprises de mises en scène pendant des années créent une sorte de mémoire vivante.

On peut penser que la réception scénique des pièces de Thomas Bernhard en Autriche et en Allemagne, et en particulier les mises en scène modèles de Claus Peymann, a guidé la récep-

tion du théâtre de Thomas Bernhard en France. La percée de Thomas Bernhard sur les scènes françaises avec le Festival d'Automne 1988 s'effectue au moment du scandale d'*Heldenplatz* (*Place des Héros*) en Autriche, qui est abondamment rapporté dans la presse française. Quand en 1991, de nombreuses mises en scène de pièces de Thomas Bernhard voient le jour en France, à Paris, mais aussi en province, c'est comme s'il fallait compenser le fait que ses pièces ne puissent pas être jouées dans son pays, en Autriche. L'interdiction posée par Thomas Bernhard dans son testament est également évoquée dans la presse française. Et on peut également estimer que la levée de l'interdiction en Autriche, combinée au travail de Claus Peymann, qui continue de promouvoir l'œuvre de Thomas Bernhard au Berliner Ensemble, explique en partie le dynamisme de la réception du théâtre de Thomas Bernhard en France. En 2012, le Théâtre de la Ville invite Claus Peymann à présenter sa mise en scène de *Simplement compliqué* (au Théâtre des Abbesses).

Chapitre 4 : Traduire le théâtre de Thomas Bernhard

Interrogé par la journaliste Krista Fleischmann qui lui demande s'il y a une certaine satisfaction à voir ses livres traduits, Thomas Bernhard répond :

« Non, absolument pas. C'est très drôle, mais ça n'a rien à voir avec ce qu'on écrit, parce que c'est le livre de celui qui a traduit. Lui, il suit son propre chemin, et il arrive toujours à ses fins. C'est méconnaissable. Un livre traduit, c'est comme un cadavre qui a été mutilé par une voiture jusqu'à le rendre méconnaissable. »⁵⁶⁰

Dans ce chapitre, nous chercherons à voir dans quelle mesure cette hypothèse de Thomas Bernhard, méfiant à l'égard des traducteurs, se vérifie. Dans un premier temps, nous nous efforcerons de montrer les spécificités de la traduction de textes de théâtre, et aux problèmes particuliers que pose le théâtre de Thomas Bernhard au traducteur, par rapport à la prose. Cela nous amènera dans un deuxième temps à l'analyse des traductions françaises des pièces de Thomas Bernhard. Nous nous intéresserons ensuite au « cultural turn » en traductologie : la traduction ne se fait pas seulement entre deux langues, mais également entre deux cultures. Nous essayerons de voir comment sont traduites les références culturelles. Ensuite, Nous étudierons d'abord les traductions publiées d'un point de vue éditorial.

1. La problématique de la traduction de textes de théâtre

En ce qui concerne le domaine spécifique de la traduction de textes de théâtres, il faut d'abord constater que le texte de théâtre présente des spécificités, à commencer par la plus évidente, comme le fait remarquer Elisabeth Kargl : « le texte théâtral [...], il est destiné à être joué. »⁵⁶¹ Cette différence implique également des différences dans la traduction. Claude Porcell, qui a traduit en français la plupart des pièces de Thomas Bernhard, souligne ainsi la différence entre la langue du théâtre de Bernhard et celle de la prose :

« Au lieu de se présenter sous forme de tourbillon, la *langue* du théâtre avance linéairement, tantôt à droite tantôt à gauche certes, avec des sauts et des retours, mais presque toujours par saccades. La logorrhée n'est pas flux. « Tout est haché dans ce que vous dites » : le reproche

⁵⁶⁰ Thomas Bernhard : *Entretiens avec Krista Fleischmann*. Traduits de l'allemand et de l'autrichien par Claude Porcell. L'Arche, Paris, 1993, 164 pages, ici p. 126.

« Nein, überhaupt nicht. Es ist ja ganz lustig, aber es hat ja mit dem, was man schreibt, nichts zutun, weil das ist ja dann das Buch von dem, der es übersetzt hat. Der geht ja seinen eigenen Weg, und der setzt sich immer durch. Ist nicht wiederzuerkennen. Ein übersetztes Buch ist wie eine Leiche, die von einem Auto bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt worden ist. »

Thomas Bernhard. *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, p. 119.

⁵⁶¹ Elisabeth Karl, 2006, p. 85.

de Caribaldi au Jongleur de *La Force de l'habitude* signale ironiquement la *respiration* différente des récits et du théâtre. »⁵⁶²

On le voit, Claude Porcell insiste sur la respiration du texte de théâtre. Et il énumère les éléments qui concourent à ce rythme particulier de la langue de théâtre de Bernhard : « Substantifs bruts », « expressions tronquées », « phrases inachevées » et « ellipses ». Ce rythme différent de celui de la prose, Claude Porcell l'explique aussi par l'absence de narrateur : dans le théâtre, il manque ce narrateur, narrateur d'un autre narrateur, qui crée cette circularité, cette imbrication de subordonnées à peu près inconcevables en français, qui caractérise le style de Thomas Bernhard dans ses romans⁵⁶³. Claude Porcell souligne également la musicalité de la langue de théâtre de Thomas Bernhard, et en particulier la musicalité de certains mots : « Utzbach » et « Butzbach », « Gaspoltshofen » dans *Le Faiseur de théâtre*, ou le mot « côte » (Küste) dans *Minetti*.⁵⁶⁴

Mary Snell-Hornby souligne que la traductologie s'est peu intéressée à la problématique de la traduction des textes théâtraux⁵⁶⁵. La langue de théâtre est située « dans une sorte de no man's land entre littérature, linguistique et pratique théâtrale » (in einer Art Niemandsland zwischen Literaturwissenschaft, Linguistik und Theaterpraxis)⁵⁶⁶. Mary Snell-Hornby considère « le texte de théâtre » comme « une langue organisée de manière sonore ou musicale » (Der Bühnentext als klanglich organisierte Sprache)⁵⁶⁷. Elle évoque ainsi le travail de Beckett avec son traducteur allemand Elmar Tophoven. Le traducteur lit son manuscrit à voix haute, tandis que Beckett a devant les yeux l'original. Beckett l'interrompt à chaque fois qu'il manque une répétition de mots ou un écho, ou qu'il veut corriger le rythme d'une phrase.⁵⁶⁸ Et avec Georges Mounin, elle entend privilégier dans la traduction non pas la qualité littéraire du texte, mais son « efficacité scénique » (Bühnenwirksamkeit)⁵⁶⁹. La traduction pour le théâtre doit répondre à d'autres impératifs que la traduction de romans :

⁵⁶² Claude Porcell. « Théâtre : La scène obscure », p. 137-143. In : Claude Porcell (dir.). *Thomas Bernhard. Té-nèbres*. Maurice Nadeau, 1986, ici p. 138.

Voir également : Entretien avec Claude Porcell, traducteur, pour son travail sur les pièces de Thomas Bernhard. Extrait du dossier #9 de la revue électronique. La Colline - théâtre national. Date de publication : 16/07/2009. Durée : 02:56 : http://www.dailymotion.com/video/x9vpma_claude-porcell-thomas-bernhard-entr_creation

⁵⁶³ Claude Porcell, 1986, p. 138.

⁵⁶⁴ Claude Porcell, 1986, p. 142.

⁵⁶⁵ La conférence inaugurale de Mary Snell-Hornby à l'Université de Zurich en 1982 a été publiée pour la première fois en 1984. Le texte de la conférence sera cité d'après : Mary Snell-Hornby : « Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung », in Richard Watts and Urs Weidmann (eds.) *Modes of Interpretation, Essays presented to Ernst Leisi*, Narr, Tübingen, p. 101-116.

⁵⁶⁶ Mary Snell-Hornby, p. 102

⁵⁶⁷ Mary Snell-Hornby, p. 102

⁵⁶⁸ Mary Snell-Hornby, p. 102

⁵⁶⁹ Mary Snell-Hornby, p. 103

« Hier gilt es nicht, eine Kette von äquivalenten Einheiten herzustellen, sondern eine dramatische Einheit von Handlung und Sprache zu schaffen. »⁵⁷⁰

Elle considère que cette problématique n'a pas été suffisamment reconnue par les traducteurs eux-mêmes. Ainsi, les nouvelles pièces sont traduites, fidèlement, unité de traduction par unité de traduction, en un tout injouable. Le texte est ensuite retravaillé par des acteurs et des dramaturges, créant un écart entre le texte original et le jeu traduit.⁵⁷¹

Elle souligne le statut particulier de la langue de théâtre :

« Der Bühnendialog ist eine Kunstsprache, eine Sonderform der gesprochenen Sprache, zum Sprechen geschrieben, jedoch mit der normalen Sprache niemals identisch. »⁵⁷²

Mary Snell-Hornby étudie les différentes composantes de la langue de théâtre. Tout d'abord, le dialogue de théâtre est aussi action. Il ne sert pas seulement à donner des informations. Mais il faut aussi se rendre compte que le dialogue n'est qu'une manière de construire l'action, et qu'il en existe une autre, non verbale. Le silence fait aussi partie du texte de théâtre, comme on le voit très bien dans les pièces de Thomas Bernhard. Il faut donc prendre en compte dans la traduction « le tissu des références » (das Gewebe der Bezüge).⁵⁷³ Ces références, ajoute Mary Snell-Hornby, ne doivent pas manquer, mais on ne doit pas non plus trop insister dessus.

Une autre composante du texte de théâtre, c'est le fait qu'il rassemble des perspectives multiples. Mary Snell-Hornby parle de dynamique à plusieurs perspectives (multiperspektivische Dynamik)⁵⁷⁴. Cela signifie la simultanéité de plusieurs niveaux de discours. Cela représente un défi pour le traducteur :

« Er muss die verschiedenen Aussageebenen zunächst erkennen und verstehen, dann abwägen, wie sie gewichtet sind, was für den Text zentral und beibehalten werden muss, was peripher und eher entbehrlich wäre, und schließlich muss er entscheiden, wie diese Perspektiven im Regelsystem der Zielsprache wiedergegeben werden können. »⁵⁷⁵

Cette multiplicité de perspectives signifie également que le dialogue dramatique a lieu d'un côté entre les personnages de la pièce, et d'un autre côté entre les acteurs et le public. Il en résulte qu'une phrase du texte ne peut pas être sortie de son contexte, il faut la rapporter au texte dans son ensemble, et au personnage.

⁵⁷⁰ Mary Snell-Hornby, p. 113.

⁵⁷¹ Mary Snell-Hornby, p. 102.

⁵⁷² Mary Snell-Hornby, p. 104.

⁵⁷³ Mary Snell-Hornby, p. 105.

⁵⁷⁴ Mary Snell-Hornby, p. 105.

⁵⁷⁵ Mary Snell-Hornby, p. 106.

La langue de théâtre est aussi « action potentielle dans une progression rythmique » (potentielle Handlung in rhythmischer Progression)⁵⁷⁶. Le rythme d'une pièce est donné par l'alternance des dialogues et des monologues, par les pauses et les répétitions, par les variations entre les styles (par exemple entre prose et vers), et par le rythme de la phrase. Markus Weber, en évoquant Pinter et Beckett, souligne ce rôle de la progression rythmique, face à la dimension statique de l'action. Ce qu'il écrit vaut aussi pour les pièces de Thomas Bernhard.

« Es ist kein Zufall, dass beim modernen Drama, besonders bei Pinter und Beckett, in dem Daseinsmonotonie und das Fehlen jeglicher existentieller Perspektive zentrale Themen darstellen, statische gegenüber progressive textlichen Elementen vorherrschen. [...] Es ist deshalb unabdingbar, dass sich der Übersetzer an das übergeordnete rhythmische Muster des Originals hält, um die spezifische Korrelation von Form und Inhalt treu wiedergeben zu können. »⁵⁷⁷

La quatrième composante du texte de théâtre est liée au rôle de l'acteur. Le texte doit pouvoir être joué, respiré, parlé (Spielbarkeit, Atembarkeit, Sprechbarkeit). La langue du texte de théâtre est « dicible », peut être parlée (sprechbar) si l'acteur peut remplir la salle du théâtre avec, et être compréhensible. La langue du texte de théâtre est « respirable » (atembar) si la phrase du texte de théâtre est en accord avec le rythme naturel de la respiration de l'acteur. Ce dernier concept a été forgé par le théoricien du théâtre et dramaturge Ansgar Haag

« Die Sprache des Bühnentextes muss so beschaffen sein, dass sie durch die Stimme und Atmung des Schauspielers (unabhängig von Lautstärke und Intensität) den ganzen Raum des Theaters füllt. [...] Um atembar zu sein, muss der Satz im Bühnentext mit dem Naturrhythmus des Atems im Einklang sein. »⁵⁷⁸

Silke Felber⁵⁷⁹ souligne que ces exigences de jouabilité et d'intelligibilité, déjà formulées par Jiri Levy dans les années 1960, continuent de susciter le scepticisme des traducteurs dans les années 1980. Ainsi, le traducteur allemand de Shakespeare Michael Wachsmann rejette catégoriquement ces exigences :

« Um Sprechbarkeit und Bühnenwirksamkeit – was immer mit diesen Begriffen gemeint sein mag – braucht sich der Übersetzer [...] nicht mehr zu scheren; die zählen allenfalls als Ausreden für Denk-, Sprech- und Hörfaule : Denn was klar gemacht und gedacht ist, das lässt sich auch ebenso klar nachvollziehen und sprechen, so komplex es in Struktur und Metaphorik

⁵⁷⁶ Mary Snell-Hornby, p. 106.

⁵⁷⁷ Markus Weber, *Sprechtheater*, p. 256.

⁵⁷⁸ Mary Snell-Hornby, p. 107.

⁵⁷⁹ Silke Felber, *Zur szenischen Rezeption österreichischer Dramatik am Beispiel Thomas Bernhards*, p. 85.

auch ist. Darauf kann man sich getrost verlassen, und muss es auch - Schließlich gibt es ja noch den Regisseur und die Schauspieler. »⁵⁸⁰

Silke Felber⁵⁸¹ répond à ces remarques en soulignant qu'il ne s'agit pas ici seulement d'intelligibilité acoustique. Il s'agit surtout de la fonction expressive du discours des personnages et de la caractérisation des personnages. Ainsi, comme le souligne Mary Snell-Hornby, la syntaxe a un rôle important : une longue suite de phrases courtes et paratactiques produira une impression d'empressement et de désorientation (Hektik und Ratlosigkeit). L'usage de longues phrases hypotactiques construirait autrement le personnage. Avec le concept d'« idiolecte du rôle » (Idiolekt der Rolle), Mary Snell-Hornby souligne l'importance du choix des mots par le traducteur, qui détermine si la langue et l'expression forment une unité plausible et compréhensible (« [ob] Sprache und Ausdruck als glaubwürdige und verstehbare Einheit wirken »).

Le dernier élément est le rôle du public. La langue de théâtre est une expérience sensible pour le spectateur. Le spectateur ne doit pas rester indifférent au spectacle, il doit réagir, que ce soit par l'empathie ou la distance. Sa réaction est fonction de son horizon d'attente. Dans cette perspective, la question de savoir si le spectateur sait davantage ou moins de choses que les personnages de la pièce est centrale. Mary Snell-Hornby cite l'exemple de la traduction de Tchekhov en allemand. Les dialogues sont perçus comme insupportablement ennuyeux, ce qui conduit à l'échec de ses pièces en Allemagne.⁵⁸²

L'horizon d'attente, mais aussi les connaissances du public sur la culture de départ, jouent ici un rôle clé. Patrice Pavis explique ainsi :

« The theatre translation is an hermeneutic act – in order to find out what the source text means, I have to bombard it with questions from the target language's point of view: positioned here where I am, in the final situation of reception, and within the bounds of this other language, the target language, what do you mean to me or to us? »⁵⁸³

Dans ce cadre, Silke Felber⁵⁸⁴ souligne également le rôle joué par les habitudes théâtrales d'un pays, les traditions du théâtre, le rôle social de l'acteur, ou le répertoire de la culture d'accueil. Si le public d'une culture B est habitué à une certaine stylisation, il aura tendance à être moins prêt à accepter une qui s'en écarte fortement. Il faut de plus se demander dans

⁵⁸⁰ Michael Wachsmann : Die Architektur der Worte. Überlegungen zur Übersetzung Shakespeares ins Deutsche. In: Habicht, Werner (Hg.) : *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft West*. Bochum : Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West, 1988, p. 44-57, ici p. 51.

⁵⁸¹ Silke Felber, p. 85

⁵⁸² Mary Snell-Hornby, p. 108.

⁵⁸³ Patrice Pavis: Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre. Transl. by Loren Kruger. In: Scolnicov Hanna, Hollan Peter (Hg.): *The play out of context. Transferring plays from culture to culture*. Cambridge, University Press, 1989, p. 25-44, ici p. 26.

⁵⁸⁴ Silke Felber, p. 86.

quelle mesure l'horizon d'attente est déterminé par les habitudes nationales des spectateurs, ou s'il ne faut pas différencier entre culture hégémonique et contre-culture.

Ces composantes du texte de théâtre étudiées par Mary Snell-Hornby (le dialogue comme langue parlée, la dynamique à perspectives multiples, l'action potentielle dans la progression rythmique, l'idiolecte du rôle, la langue comme expérience sensible) sont plus ou moins évidentes pour le texte original. Elles le sont moins pour le texte traduit. Mary Snell-Hornby cite le traducteur Hans Sahl, pour qui traduire, c'est mettre en scène une pièce dans une autre langue. Elle propose la collaboration de philologues et de dramaturges à la traduction de textes de théâtre.⁵⁸⁵ Pour Patrice Pavis, le traducteur est un dramaturge.⁵⁸⁶ Plus prudemment, Markus Weber est d'avis que les connaissances du traducteur sur le fonctionnement de l'institution théâtrale évitent à l'auteur de théâtre que les traductions de ses textes provoquent des interventions du metteur en scène sur son texte.⁵⁸⁷

2. Analyses de traductions

Silke Felber constate les difficultés que représente la traduction de la langue de Thomas Bernhard dans une langue latine comme l'italien :

« Thomas Bernhards Sprache bringt für die Übersetzung in ein romanistisches Sprachsystem, wie jenes des Italienischen, erhebliche Herausforderungen mit sich.⁵⁸⁸ »

Ces difficultés se rencontrent également pour la traduction en français. Comme pour la traduction italienne, en ce qui concerne la prose, c'est surtout la construction hypotaxique des phrases de Thomas Bernhard qui pose problème, autrement dit l'imbrication des subordonnées. Un autre problème rencontré par le traducteur est l'usage du subjonctif I, qui n'existe pas plus en français qu'en italien. Silke Felber souligne qu'il n'est pas possible au traducteur de rendre compte totalement de ces particularités de la langue bernhardienne, sous peine de rendre le texte de Bernhard trop exotique. Silke Felber évoque à ce propos le travail de Christiane Böhler sur la traduction de *Holzfällen* (*Des arbres à abattre*) en italien⁵⁸⁹. La traduction du théâtre de Thomas Bernhard pose d'autres problèmes. Comme le souligne Silke Felber, il est problématique d'isoler un passage d'une pièce de théâtre de son contexte. Elle cite à ce propos Mary Snell-Hornby :

« Bei der Auswahl der Textbelege stehen wir [...] gewaltigen Problemen gegenüber, die sich gerade aus den [...] Besonderheiten des Bühnentextes ergeben. Vor allem darf man nie ver-

⁵⁸⁵ Mary Snell-Hornby, p. 108.

⁵⁸⁶ Patrice Pavis, p. 27.

⁵⁸⁷ Markus Weber, *Sprechtheater*, p. 255.

⁵⁸⁸ Silke Felber, 2013, p. 97

⁵⁸⁹ Christiane Böhler. *Literatur in der Übersetzung. Beispiel einer Evaluierung anhand Thomas Bernhards Holzfällen*. Eine Erregung. Innsbruck : University Press, 2002.

gessen, das seine Textstelle aus einem Stück eigentlich nicht abstrahierbar, dass gerade die methodische Isolierung das dramatische Moment zerstört.⁵⁹⁰ »

Pour étudier les traductions des pièces de Thomas Bernhard, il paraît néanmoins nécessaire de choisir quelques exemples représentatifs des problèmes auxquels se heurtent les traducteurs. Ces problèmes sont de trois sortes : lexicaux et syntaxiques d'abord, mais se pose également la question de la traduction des références culturelles.

2.1 Analyse lexicale

La langue du théâtre de Thomas Bernhard est une langue nominale, tandis que la langue de la prose repose sur le verbe et l'imbrication de subordonnées. Pour Claude Porcell, cette langue nominale est caractéristique du théâtre de Thomas Bernhard, tandis que dans les romans, le verbe enferme la phrase allemande :

« Dans le théâtre, le verbe qui enferme, qui « tient » la phrase allemande, et qui est effectivement la poigne du narrateur perd beaucoup de son rôle. Les personnages peuvent – en apparence – se laisser aller à l'exclamation dans laquelle culmine une phrase souvent nominale, faite de substantifs ou d'adjectifs – tendance dont l'accentuation est visible dans les dernières pièces comme *Le Faiseur de théâtre*. Et quel lieu plus idéal que le théâtre pour l'imprécation ? Le texte ici n'avance plus en grands tourbillons lisses, mais en zigzag, en ligne brisée, par sauts, phrases interrompues, changements de « sujet », sans le dit-il unificateur. C'est toujours un maelstrom, mais en petits morceaux.⁵⁹¹ »

Comme le souligne Silke Felber, cette langue nominale se caractérise par beaucoup de verbes substantivés. Ce style est souvent utilisé en allemand dans des textes informatifs et juridiques. Dans les textes littéraires, ce procédé rend impossibles des déclarations concrètes concernant le temps, l'action et les personnages. Chez Bernhard, l'usage systématique des verbes substantivés produit une désindividualisation des personnages qui ne sont plus que des types⁵⁹². Pour Silke Felber, cette stratégie est évidente dans la prose de Thomas Bernhard, en particulier dans *Gehen*. Mais on retrouve ces verbes substantivés également dans la langue dramatique. Ces verbes substantivés témoignent d'une vision de la réalité généralisée et indifférenciée⁵⁹³.

Pour analyser la traduction en italien de ces verbes substantivés, Silke Felber choisit comme exemple une réplique de Voss dans *Déjeuner chez Wittgenstein* :

⁵⁹⁰ Mary Snell-Hornby, p. 134.

⁵⁹¹ Claude Porcell : « L'imitateur imité », p. 111-114, ici p. 112. In : *Thomas Bernhard*, cahier dir. par Hervé Lenormand et Werner Wögerbauer. Collection L'Envers du miroir. Saint-Nazaire : Arcane 17, 1987.

⁵⁹² Christian Klug, *Thomas Bernhards Theaterstücke*, Stuttgart, Metzler, 1991, p. 117.

⁵⁹³ Silke Felber, *Zur szenischen Rezeption österreichischer Dramatik am Beispiel Thomas Bernhards*, p. 97-98.

« VOSS [...]
das Schlechtgekochte
das Miserabelservierte⁵⁹⁴ »

Nous pouvons utiliser cet exemple pour analyser la traduction française des verbes substantivés. Dans la traduction française de Michel Nebenzahl, cette caractéristique de la langue de Thomas Bernhard est perdue. Les verbes sont remplacés par des noms : « kochen » devient « la cuisine », « servieren » le service.

« VOSS [...]
La cuisine infecte
Le service lamentable⁵⁹⁵ »

Comme le fait remarquer Silke Felber, le style nominal de Thomas Bernhard est caractérisé par un autre élément : la substantivation de prédicats⁵⁹⁶. Comme le montre Christian Klug, ces prédicats substantivés ont le même effet de déréalisation que les verbes substantivés :

« Die Verwendung dieser Eigenschaftsabstrakta kann zu einer eigentümlichen Entwirklichung beitragen. Der Träger einer Eigenschaft erscheint als bloße Realisationsbedingung für existentielle Widrigkeiten von eigenständigem ontologischem Status.⁵⁹⁷ »

Silke Felber choisit pour analyser la substantivation de prédicats un exemple dans la pièce *Le Faiseur de théâtre*. Bruscon décrit Utzbach de la manière suivante :

« BRUSCON [...]
Diese bauwerkliche Hilfllosigkeit
diese Wändescheusslichkeit
diese Deckenfürchterlichkeit
diese Türen- und Fensterwiderwärtigkeit
diese absolute Geschmacklosigkeit⁵⁹⁸ »

Les adjectifs (« hilflos », « scheusslich », « fürchterlich », « widerwärtig », et « geschmacklos ») deviennent des noms avec l'ajout du suffixe « -keit ». Et ces noms sont combinés à d'autres noms pour former des mots composés. Le prédicat « Diese Wände sind scheusslich » devient ainsi « Diese Wändescheusslichkeit ». Il est fort difficile de rendre en français cette construction. En allemand, cela apporte une certaine musicalité, avec la répétition du suffixe « keit ». Dans la traduction française d'Edith Darnaud, cet effet de répétition est perdu, si ce n'est la répétition « des » / « du » / « de ». Les mots composés, la substantivation du prédicat sont rendus par des compléments du nom.

⁵⁹⁴ Thomas Bernhard, *Dramen V*, p. 312.

⁵⁹⁵ Thomas Bernhard, *Déjeuner chez Wittgenstein*, p. 116.

⁵⁹⁶ Silke Felber, *Zur szenischen Rezeption österreichischer Dramatik am Beispiel Thomas Bernhards*, p. 98.

⁵⁹⁷ Christian Klug, *Thomas Bernhards Theaterstücke*, p. 118.

⁵⁹⁸ Thomas Bernhard, *Dramen V*, p. 127.

« BRUSCON [...] »

Cette impuissance dans la construction

cette abomination des murs

cette horreur du plafond

ce caractère repoussant des portes et des fenêtres

cet absolu manque de goût⁵⁹⁹ »

Edith Darnaud parvient à conserver les substantifs (en utilisant une périphrase pour « Widerwärtigkeit » qui devient « caractère repoussant »), si on avait traduit plus simplement : « cette construction impuissante / ces murs abominables / ce plafond horrible / ces portes et fenêtres repoussantes », on perdait totalement l'étrangeté de l'écriture de Bernhard.

Ce passage et sa traduction française mettent en évidence une autre caractéristique de la langue de Thomas Bernhard : l'usage fréquent et osé de mots composés⁶⁰⁰. Dans les langues romanes, en français comme en italien, on se heurte là à des difficultés. En français, comme en italien, il existe des mots composés, mais ils sont plus rares. Et l'ordre des mots est inversé. Le mot de base est généralement placé avant le mot qu'il détermine, alors que c'est l'inverse en allemand : par exemple « portemanteau » et « Kleiderständer ». En français, le mot composé est souvent soudé par un trait d'union (« chou-fleur », « gratte-ciel », etc.) ou une apostrophe « presque-île ». En allemand, on peut former des mots surcomposés, à partir de trois mots ou plus, en français comme en italien ce n'est pas possible, on est obligé de recourir à des prépositions, en français souvent la préposition « de ».

Une grande partie du comique de mots de Thomas Bernhard résulte justement des mots composés qui font l'effet de néologismes. Cette dimension comique est forcément perdue en français. Un mot composé repose habituellement sur un concept institutionnalisé. Les mots composés de Thomas Bernhard sont des néologismes qui juxtaposent des mots souvent contradictoires, et qui n'ont jamais été assemblés auparavant. Le comique résulte de l'écart entre l'absurdité du signifié et la complexité du signifiant. Cette caractéristique stylistique de la langue de Thomas Bernhard, qui consiste à mener à l'absurde un mot composé, ne peut pas être traduite en français, puisque le français n'a pas de mots surcomposés. Silke Felber cite à l'appui un passage de *La Force de l'habitude* :

« JONGLEUR [...] »

Zur Tellernummer

auch noch die Nummer mit dem Pudel

Mit dem Kunstpudel

⁵⁹⁹ Thomas Bernhard, *Le Faiseur de théâtre*, p. 35-36.

⁶⁰⁰ Silke Felber. *Zur szenischen Rezeption österreichischer Dramatik am Beispiel Thomas Bernhard*, p. 99.

Caribaldi
Ihre Nummer mit dem Kunstpudel
Jongleur
Diese Kunstpudelnummer⁶⁰¹ »

On a ici une progression, un crescendo dans le mot composé, on passe du mot simple « Pudel » à un mot composé, « Kunstpudel », puis à un mot surcomposé : « Kunstpudelnummer ». Le comique grandit au fur et à mesure que le signifiant devient de plus en plus complexe pour un signifié banal. Dans la traduction française de Claude Porcell, cet effet comique est perdu, ne reste plus que le comique de répétition. La dimension complexe de l'expression est perdue, d'autant plus que l'étrange « Kunstpudel », qu'on pourrait traduire littéralement par « caniche artistique » devient un banal « chien savant », un néologisme est traduit par une expression habituelle.

« LE JONGLEUR [...] »
En plus du numéro d'assiettes
le numéro du chien
du chien savant
Caribaldi
Votre numéro du chien savant
Le jongleur
ce numéro du chien savant.⁶⁰² »

Claude Porcell aurait pu traduire « Kunstpudelnummer » par « numéro *de* chien savant », pour marquer le décalage par rapport à « numéro *du* chien savant ». On peut penser que le traducteur aura privilégié la répétition, estimant que le public français ne serait pas sensible au passage de « du » à « de ».

Hilde Haider-Pregler, au détour d'une note dans son article sur le théâtre « philosophico-comique » (philosophisch-komödiantisches Lachtheater) de Thomas Bernhard, évoque quelques exemples de ces mots composés et néologismes⁶⁰³. On peut citer par exemple le terme « Kunstnaturkatastrophe » que l'on trouve dans *Die Jagdgesellschaft* (*La Société de chasse*). Le terme est intéressant sémantiquement, avec l'oxymore « Kunstnatur » et du point de vue de la sonorité, avec la répétition de consonnes (allitération en « k » avec « Kunst » et « Katastrophe », le « t » qui est répété trois fois, le « n », le « s » et le « r » qui reviennent deux

⁶⁰¹ Thomas Bernhard, *Dramen II*, p. 26.

⁶⁰² Thomas Bernhard, *La Force de l'habitude*, p. 24.

⁶⁰³ Hilde Haider-Pregler, „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“, p. 164.

fois) et de voyelles (trois « a » et deux « u »). C'est l'écrivain qui, peu avant le dénouement de la pièce, utilise le terme en s'adressant à la générale, et le général répète le mot :

« Weil wir unsere Existenz zu einem Unterhaltungsmechanismus gemacht haben / zu nichts als zu einem schäbigen Unterhaltungsmechanismus gnädige Frau / zu einer Kunstkatastrophe gnädige Frau / GENERAL: *unbeweglich zu Boden schauend mit ausgestreckten Beinen / wiederholt* / Eine Kunstnaturkatastrophe⁶⁰⁴ ».

Pour traduire l'étrangeté de ce mot composé, et pour rendre compte de la sonorité particulière de ce mot, Claude Porcell a choisi de traduire deux fois le mot Kunst : une fois par « artistique », une autre fois par « artificiellement », le terme « Kunstnaturkatastrophe » devient ainsi « catastrophe artistique artificiellement naturelle ». Claude Porcell crée donc un nouvel effet de répétition, avec la répétition des deux syllabes « arti ». Et il résout la question de savoir si « Kunst » porte sur « Natur » ou sur « Katastrophe » et si le mot doit se traduire par art ou artifice, en choisissant de dédoubler le mot. Dans le texte de Claude Porcell, cela donne donc :

« Parce que nous avons fait de notre existence un mécanisme de divertissement / une catastrophe artistique artificiellement naturelle chère madame / LE GENERAL *regardant, immobile, le sol, répète, les jambes étendues* Une catastrophe artistique artificiellement naturelle⁶⁰⁵ »

Pour Claude Porcell, la traduction des objets et des gestes, que l'on retrouve dans les didascalies, mais aussi dans les dialogues, ne pose pas de problème particulier :

« Certaines de ces notes, les gestes, les objets par exemple, qui circulent des indications scéniques au dialogue et du dialogue aux indications scéniques, ne créent guère, une fois qu'elles sont déterminées (mais peut-on remplacer une robe de juge ou le repassage par autre chose ?), de difficulté.⁶⁰⁶ »

Mais pour le traducteur, la traduction des concepts pose un problème dans la mesure où chez Thomas Bernhard, concept et son font une unité :

« Celle-ci se transporte surtout dans la traduction des concepts, et plus précisément de cette unité que forment chez Bernhard un concept et un son. Musique concrète et aussi, comme on le dit de la peinture, musique abstraite : les cellules musicales sont faites d'une notion, mais aussi, inséparablement, d'une hauteur, d'un timbre, d'une longueur, d'un rythme à une place précise. Or ni les concepts ni les sons ne se découpent de la même manière dans une langue et dans l'autre. Problème de toute traduction certes, mais qui devient particulièrement aigu quand toute une structure est fondée sur cela.⁶⁰⁷ »

⁶⁰⁴ Thomas Bernhard, *Die Jagdgesellschaft*. In : *Dramen I*, p. 412.

⁶⁰⁵ Thomas Bernhard, *La Société de chasse*, p. 103.

⁶⁰⁶ Claude Porcell : « L'imitateur imité ». In : *Thomas Bernhard*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1987, p. 112-113

⁶⁰⁷ Claude Porcell : « L'imitateur imité ». In : *Thomas Bernhard*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1987, p. 113.

Claude Porcell souligne que l'on retrouve dans l'œuvre de Thomas Bernhard tout un lexique de l'effroi et du dégoût, qu'il faudrait pouvoir traduire de la même manière d'une pièce à l'autre, voire également des romans aux récits :

« Le mot, la formule choisis dans un premier contexte ne conviennent pas à un autre, et cependant il faut qu'ils se retrouvent, non seulement à l'intérieur d'un texte, mais si l'on veut être honnête, d'une pièce à l'autre – et probablement du théâtre aux récits. *Intransigeance* est une chose pâle – et peu exacte – à côté de *Rücksichtslosigkeit*. Et comment traduire les subtiles variations sur l'effroi : *furchtbar* – *fürchterlich* – *entsetztlich* – *schauerlich* – *grauenhaft*... ou sur le dégoût : *ekelhaft* – *widerlich* – *widerwärtig* – *scheusslich* – *abscheusslich* ? »

2.2. Analyse syntaxique

Comme le fait remarquer Silke Felber, une des caractéristiques emblématiques de la langue de Bernhard, c'est la construction hypotaxique de ses phrases. Mais ce phénomène concerne surtout la prose, même si certains passages de *La Société de chasse* sont du même type (le discours de l'écrivain)⁶⁰⁸. Au contraire, comme le souligne Claude Porcell, la langue du théâtre de Thomas Bernhard se caractérise par l'absence de tissu conjonctif, donc par une construction parataxique des phrases, rendant la traduction à la fois plus aisée et plus difficile :

« Sur le plan technique, l'absence de tissu conjonctif de la narration a des conséquences qui rendent le travail, probablement, à la fois plus facile et plus difficile que pour les « récits ». Plus facile, car on ne se heurte que rarement, le temps d'une auto-parodie, d'une autocitation, au problème quasi insoluble que pose à la traduction française la syntaxe de la phrase allemande, faite d'un emboîtement infini de poupées russes et ici parfaitement adaptée à son objet, mais en contradiction avec le développement linéaire, en quelque sorte diachronique de la phrase française.⁶⁰⁹ »

Comme le fait remarquer à juste titre Claude Porcell, cette absence de tissu conjonctif provoque pour l'acteur, et par la suite pour le spectateur, qui ne sait jamais si une phrase se rattache à la précédente ou à la suivante, une ambiguïté et une incertitude :

« Bernhard a une autre manière, dans le théâtre, de miner le sol sous nos pieds. À l'incertitude éprouvante qu'entretient justement, dans les récits, l'attente parfois insupportable d'une fin de phrase nécessaire à la compréhension du début, se substitue ici l'ambiguïté diachronique, précisément. N'étant plus balisé – ou si peu – par ces limites si strictes, ce carcan de la phrase construite (que Bernhard cependant, en le multipliant, vide de sa certitude, de sa sécurité), le texte neutralise en quelque sorte son

⁶⁰⁸ Silke Felber. *Zur szenischen Rezeption österreichischer Dramatik am Beispiel Thomas Bernhards*, p. 102-103.

⁶⁰⁹ Claude Porcell : « L'imitateur imité ». In : *Thomas Bernhard*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1987, p. 112.

propre mouvement en empêchant le lecteur – ou l’acteur, qui en sait quelque chose ! – de savoir s’il avance ou s’il recule. : si telle « phrase » se rapporte à ce qui précède ou à ce qui suit.⁶¹⁰ »

Comme le montre Claude Porcell, cette ambiguïté diachronique est encore renforcée par l’ambiguïté typographique provoquée par l’absence de ponctuation dans la langue théâtrale de Thomas Bernhard :

« Le théâtre, lui, n’est pas ponctué. Seule la majuscule signale le début d’une nouvelle « unité ». Mais elle peut n’être, en allemand, que la majuscule du substantif. Ajoutée aux bonds, aux ruptures, aux changements de thèmes, cette ambiguïté typographique nous plonge dans l’incertitude.⁶¹¹ »

La langue dramatique des personnages de Bernhard est une langue fragmentée. En principe, cette langue fragmentée est un phénomène de l’utilisation immédiate de la langue, du langage quotidien. Certains syntagmes ne sont pas prononcés par le locuteur. Cela peut être lié au fait que le morceau de phrase ou de mot paraît superflu au locuteur, ou cela peut également exprimer le fait que le locuteur cherche ses mots. La langue fragmentée de Bernhard est en partie une telle langue quotidienne, une langue qui laisse voir ce que l’on pense. C’est le cas de la langue du jongleur dans *La Force de l’habitude*, où la langue fragmentée a souvent un potentiel comique :

« JONGLEUR
Morgen Augsburg
natürlich
Das Cello
auch nur ein paar Augenblicke offen
stehenzulassen
blast Staub vom Cello ab
Eine Nachlässigkeit
Herr Caribaldi
*nimmt das Cello*⁶¹² »

On remarque ici que dans ces sept lignes, il n’y a aucun verbe conjugué. Le leitmotiv de la pièce est représentatif de cette langue hachée : « Morgen Augsburg » : un complément de temps et un complément de lieu, mais pas de verbe ni de sujet. Dans la deuxième ligne, on trouve l’adverbe « natürlich », qui est en quelque sorte un énoncé à lui tout seul. Puis une

⁶¹⁰ Claude Porcell : « L’imitateur imité ». In : *Thomas Bernhard*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1987, p. 113.

⁶¹¹ Claude Porcell : « L’imitateur imité mitIn : *Thomas Bernhard*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1987, p. 113.

⁶¹² Thomas Bernhard, *Dramen II*, p. 12.

proposition infinitive « Das Cello / auch nur ein paar Augenblicke offen / stehenzulassen ». Mais cette proposition infinitive est hachée, répartie sur trois lignes. On a ensuite un groupe nominal : « Eine Nachlässigkeit », mais aucun verbe ne vient lier ce groupe nominal avec la proposition infinitive. Et la didascalie vient couper la phrase, remplacer le verbe.

Le traducteur français, Claude Porcell, ajoute une ligne, de manière à conserver la langue fragmentée, tout en gardant la phrase intelligible :

« LE JONGLEUR
Demain Augsburg
naturellement
Laisser
le violoncelle
ne serait-ce que quelques instants
hors de sa boîte
il souffle sur le violoncelle pour en enlever la poussière
Une négligence
monsieur Caribaldi
*il prend le violoncelle*⁶¹³ »

Le traducteur conserve l'ordre des mots pour les deux premières lignes. Mais il est obligé de changer l'ordre pour les lignes suivantes. En allemand, le verbe est à la fin, en français ce n'est pas le cas. Le verbe « laisser » se retrouve donc en troisième ligne et le groupe nominal « le violoncelle » en quatrième ligne. La ligne « auch nur ein paar Augenblicke offen » est scindée en deux : « ne serait-ce que quelques instants / hors de sa boîte ».

Cependant, des personnages comme le docteur dans *L'Ignorant et le Fou* n'ont l'air aucunement perdus dans leurs pensées, bien au contraire. Et ce, malgré, ou à cause de la langue utilisée, qui ne suit pas les normes syntaxiques. La disposition du texte, sans cohésion, renvoie plutôt à l'artificialité et à la vision du monde typique de Thomas Bernhard.

« DOKTOR
Die Schwierigkeit ist
ob eine Anstalt zu empfehlen ist oder nicht
einerseits in den Anstalten wohlgemerkt
außerordentliche Erfolge
völlige Erfolglosigkeit
andererseits
Hören Sie

⁶¹³ Thomas Bernhard, *La Force de l'habitude*, p. 10.

bei Ödem Marmorierung
der Stammganglien
geehrter Herr
naturgemäß ist die Aufmerksamkeit immer die größte
die Aufmerksamkeit
wie die Entschiedenheit
wie die Rücksichtslosigkeit
diese drei fortwährend unerlässlich
also wie gesagt
verwaschen begrenzte helle Partien
mit rötlichen abwechselnd
die Blutpunkte betreffend können diese
durch Durchschneiden der Gefäße zustande kommen
sind aber mit dem Messer leicht wegwischbar
bei Staaung
graurote Rinde
viele Blutpunkte in der weißen Substanz
bei Ödem naturgemäß
zerfließen
respektive verschwinden die Blutpunkte⁶¹⁴ »

D'un point de vue linguistique, on peut considérer que la langue dramatique de Thomas Bernhard va souvent à l'encontre des normes de la syntaxe. Christian Klug parle d'« une forme dissociée de la langue »⁶¹⁵ (eine dissoziierte Form der Sprache) qui reflète l'attitude mentale des personnages. Il est donc intéressant de se demander comment elle est traduite dans le texte d'arrivée. Cela donne dans la traduction de Michel-François Demet :

« LE DOCTEUR
La difficulté est de savoir
s'il faut recommander un établissement
ou non
d'une part dans ces établissements notez-le bien
des résultats extraordinaires
une absence totale de résultats
d'autre part
Vous entendez

⁶¹⁴ Thomas Bernhard, *Dramen I*, p. 230-231.

⁶¹⁵ Christian Klug, *Thomas Bernhards Theaterstücke*, p. 138.

en cas d'œdème marbrures
des pédoncules cérébraux
cher monsieur
comme il est naturel l'attention est toujours la plus grande
l'attention
comme la détermination
comme l'intransigeance la plus impitoyable
ces trois choses constamment indispensables
donc comme je le disais
des parties claires délavées limitées
alternant avec des rougeâtres
en ce qui concerne les suffusions de sang celles-ci peuvent
être produites par le sectionnement des vaisseaux
mais sont aisément effaçables avec le scalpel
en cas de congestion
cortex gris-rouge
nombreuses suffusions dans la substance blanche
en cas d'œdème comme il est naturel
les suffusions se dissolvent
ou s'il l'on veut disparaissent »

En observant la traduction française⁶¹⁶, on remarque que le caractère fragmenté de la langue est conservé. Comme dans la traduction italienne, l'absence de ponctuation est gardée dans la traduction. Tandis que Silke Felber observe que dans la traduction italienne, la fragmentation de la langue est relativisée par le fait que le traducteur complète certains mots manquants, ce n'est pas le cas dans la traduction française : le seul ajout est « la difficulté est de savoir » pour « Die Schwierigkeit ist ». Le traducteur a ici ajouté le verbe qui sert à introduire la proposition interrogative, et qui est ici absent. Le traducteur ajoute une ligne, on passe de 28 à 29 lignes : « ob eine Anstalt zu empfehlen ist oder nicht » (une ligne) devient « s'il faut recommander un établissement / ou non » (deux lignes). Si le traducteur éprouve le besoin de rajouter une ligne, pour que l'acteur puisse reprendre son souffle, c'est que le français développe davantage. Ainsi, « Rücksichtslosigkeit » est traduit par « l'intransigeance la plus impitoyable ».

Par contre, le traducteur français ne respecte pas complètement les pauses. Dans le texte source, on remarque deux majuscules, au début (Die Schwierigkeit ist) et au milieu (Hören

⁶¹⁶ Thomas Bernhard, *L'Ignorant et le fou*, p. 12-13

Sie), qui indiquent deux pauses ou deux interruptions dans la logorrhée du personnage. Le traducteur français ne conserve qu'une de ces deux pauses, celle du milieu, tandis que la pause au début du passage disparaît, dans la mesure où la majuscule n'est pas présente.

Mais pour Silke Felber, le fait de savoir si la décomposition de la langue, donc les écarts de langage sont vus comme des fautes, ou comme un phénomène de l'usage quotidien et immédiat de la langue, dépend moins de la traduction de la langue source à la langue cible que de sa transposition concrète dans la mise en scène. On peut ainsi se demander comment traduire sur scène le discours de la présidente, qui saute du coq à l'âne et qui procède par antithèses⁶¹⁷. Indépendamment de cette langue dissociée, la parataxe dans la langue dramatique de Thomas Bernhard saute aux yeux. La parataxe a un effet sur le rythme, le tempo de la pièce. Et comme nous l'a appris Mary Snell-Hornby, la « progression rythmique » est un des éléments essentiels du texte de théâtre. De sorte que le traducteur ne peut pas agir arbitrairement sur la syntaxe. Ainsi le tempo ralentit avec l'hypotaxe, et accélère avec la parataxe. La parataxe et la répétition de mots ont le même effet, ils créent une tension. Dans ces répétitions, la dimension sémantique n'est pas la seule qui compte, mais compte également la dimension phonétique, comme l'explique Tom Rojo Poller :

« Bei der phonetischen Wiederholung wird primär die klangliche Qualität des wiederholten Wortes oder der wiederholten Wortgruppe exemplifiziert. Aus diesem ostentativen Herzeigen der phonetischen Komponente resultiert eine Klangerfahrung, die noch vorprogrammatisch oder –semantisch gleichsam als Klangband eine Kohärenz stiftet, die den Fokus der Wahrnehmung ganz auf die präsentische Dimension des Zeitbewusstseins lenkt. Denn durch die mehrmalige Wiederholung z.B. eines Wortes bleibt dessen Klang – ähnlich der ständigen Wiederholung eines Tons oder Klangs in der Musik – retentional present und weckt automatisch die potentielle Erwartung einer weiteren Wiederholung. Dieses Zusammenspiel aus Retention und Protention lässt außerdem die Zeitabstände zwischen den Wortwiederholungen als Rhythmus deutlich erfahrbar werden.⁶¹⁸ »

3. La traduction comme transfert culturel

3.1. Le « cultural turn » en traductologie.

Le verbe « traduire » vient du latin « traducere » qui veut dire transporter. Dans le cas de la traduction d'une œuvre littéraire, il s'agit de transporter un contenu littéraire d'un côté de la frontière à l'autre, d'une langue à l'autre. L'allemand « übersetzen » (über-setzen) est la traduction directe du latin « tra-ducere ». Günter Abel le souligne :

⁶¹⁷ Silke Felber : *Zur szenischen Rezeption österreichischer Dramatik ...*, p. 106. Voir aussi Christian Klug, *Thomas Bernhards Theaterstücke*, p. 148.

⁶¹⁸ Tom Rojo Poller. „Strategien der Musikalisierung von Literatur. Eine exemplarische Untersuchung der Erzählung *Gehen* von Thomas Bernhard“. <http://www.trpoller.de/WebsiteContent/Bernhard.pdf>.

« Übersetzen ist wörtlich genommen ein Über-setzen, ein Übertragen, ist, mit einer Wendung Michael Hamburgers gesprochen, ein “Hinübertragen” des Ausgangstextes “in eine andere Sprachwelt”.⁶¹⁹ ».

Dans la tradition herméneutique, chaque interprétation est aussi une interprétation. Il s’agit de comprendre ce que d’autres ont dit. Ainsi, Umberto Eco écrit :

« L’idée que toute interprétation est à considérer comme traduction a des racines profondes dans la tradition herméneutique. Les raisons sont évidentes : du point de vue herméneutique, tout processus interprétatif est une tentative de *compréhension* de la parole de l’autre, et par conséquent, on a mis l’accent sur la substantielle unité de toutes les tentatives de compréhension de ce qui est dit par Autrui. »⁶²⁰

Pendant des années, on a considéré que la traduction a lieu exclusivement entre deux langues. Dans la théorie traditionnelle de la traduction, le concept central est celui d’équivalence. Le terme sert à désigner différentes relations entre des unités lexicales. Et le critère central de la traduction est l’équivalence entre texte de départ et texte d’arrivée. Pour Julia Walder, ce terme d’équivalence, en ce qu’il présuppose une symétrie entre les deux langues, ne peut rendre compte de manière adéquate de la relation de traduction.⁶²¹

Le sens de la traduction, quand il s’agit de traduction littéraire, est de rendre accessible une œuvre littéraire à un autre contexte linguistique et culturel. Ainsi, Elisabeth Kargl, auteur d’une thèse sur la traduction du théâtre d’Elfriede Jelinek, souligne :

« Une œuvre provenant d’une autre sphère culturelle n’est que rarement lue dans la langue d’origine, hormis par un public très restreint, notamment les lecteurs bilingues ou les personnes apprenant une langue étrangère. Dans la majorité des cas, le (grand) public n’a pas accès à l’œuvre en dehors de ses traductions. La réception, l’accueil, d’une œuvre écrite dans une langue étrangère se fait dans la plupart du temps par la traduction. »⁶²²

Déjà dans les années 1970, la littérature comparée entend lutter contre l’idée que la traduction est seulement un transfert linguistique et mettre l’accent sur l’horizon d’attente spécifique de la culture d’accueil. Pour Julia Walder, c’est au milieu des années 1980 que se produit un changement de paradigme, avec la parution en 1986 de l’ouvrage collectif

⁶¹⁹ Günter Abel : Übersetzung als Interpretation. In: Wilhelm Büttemyer / Hans Jörg Sandkühler (dir.) *Übersetzung – Sprache und Interpretation*. Peter Lang, Frankfurt am Main, 2000, p. 85-101, ici p. 98.

⁶²⁰ Umberto Eco. *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*. Traduit de l’italien par Myriem Bouzahr. Grasset 2006. 503 pages, ici p. 291.

⁶²¹ Julia Walder. *Die Rezeption der Thomas-Bernhard-Stücke in Frankreich und in Österreich unter besonderer Berücksichtigung des soziokulturellen Kontextes*. Diplomarbeit. Universität Wien, Wien 2011. 113 pages, ici p. 14. Disponible en ligne : http://othes.univie.ac.at/16515/1/2011-10-01_0507149.pdf

⁶²² Elisabeth Kargl. *Traduire le théâtre d’Elfriede Jelinek. Enjeux et concrétisations*. Wien, Dissertation, 2006, p. 18.

« Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung »⁶²³. Elle souligne en particulier que Mary Snell-Hornby et Hans J. Vermeer sont les précurseurs de ce « cultural turn » en traductologie.

Pour Hans J. Vermeer, une traduction est « une action complexe, dans laquelle quelqu'un parle d'un texte (situation de départ), dans des conditions fonctionnelles, culturelles et linguistiques nouvelles, et dans une nouvelle situation, en l'imitant aussi formellement, autant que possible ». (eine komplexe Handlung, in der jemand unter neuen funktionalen und kulturellen und sprachlichen Bedingungen in einer neuen Situation über einen Text (Ausgangssachverhalt) berichtet, indem er ihn auch formal möglichst nachahmt)⁶²⁴. Il définit donc la traduction comme « une offre d'information dans la langue z de la culture Z, qui imite une offre d'information dans la langue a de la culture A » (« ein Informationsangebot in einer Sprache z der Kultur Z, das ein Informationsangebot in einer Sprache a der Kultur A funktionsgerecht imitiert »)⁶²⁵. Le « a » désigne la langue de départ ou langue source (Ausgangssprache) et le « A » la culture de départ (Ausgangskultur); le « z » la langue d'arrivée ou langue cible (Zielsprache) et le « Z » la culture d'arrivée ou culture d'accueil (Zielkultur).

Hans J. Vermeer et Katharina Reiss ont développé la « Skopostheorie », qui fixe le but comme dominante de toute traduction.⁶²⁶ La traduction doit être orientée vers la culture d'accueil. Cela nécessite l'acquisition d'une connaissance complète de la culture étrangère. Cette connaissance de la culture étrangère n'est pas seulement un arrière-plan pour discuter de problèmes linguistiques. La théorie du skopos nécessite de prendre en compte les conventions de la culture d'accueil. La connaissance de la culture étrangère est un élément essentiel de la traduction, et le texte traduit, le texte cible, est un élément de la culture d'accueil. Le texte doit être traduit comme un faisceau de facteurs. Ces facteurs sont la structure formelle, la formulation, le sujet, la fonction, la situation du producteur et du récepteur.⁶²⁷

Cette situation de réception nécessite des connaissances préalables. En effet, pour Vermeer, comprendre et communiquer nécessite l'intégration dans la même culture et dans une communauté d'expériences similaires. La réception, c'est recevoir des contenus et les interpréter, et en plus fournir les préparations nécessaires comme des informations sur le rapport entre les

⁶²³ Mary Snell-Hornby (dir.) : *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Paderborn. Schöningh, 1994. (=Uni-Taschenbücher 1415)
[Première parution en 1986]

⁶²⁴ Hans J. Vermeer, « Übersetzen als kultureller Transfer ». In: Mary Snell-Hornby (dir.): *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung*, 1994, p. 30-53, ici p. 33.

⁶²⁵ Hans J. Vermeer, « Übersetzen als kultureller Transfer », 1994, p. 33.

⁶²⁶ Katharina Reiss / Hans J. Vermeer. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1984.

⁶²⁷ Hans J. Vermeer, « Übersetzen als kultureller Transfer », 1994, p. 38.

textes (intertextualité) ou entre le texte et des phénomènes intertextuels, ou des informations sur l'auteur. Le processus de réception est donc complexe, et le récepteur se retrouve face aux défis suivants :

« Versuchen, im Sinn des Autors zu verstehen (das heißt, die Autorintention feststellen) versuchen, im Rahmen der eigenen möglichen Welt zu verstehen (das heißt, unter Einbezug der eigenen Situation interpretieren) und schließlich versuchen, die Autorenwelt und die eigene miteinander zu vergleichen, also zu fragen, was die Autorintention und das vom Autor tatsächlich Ausgedrückte (was ja zweierlei sein kann) in der eigenen Rezipientenwelt bedeuten. »⁶²⁸

Le traducteur doit donc, selon Vermeer, être pluriculturel. La langue n'est pas un phénomène isolé, mais elle est partie intégrante d'une culture. Il ne faut pas traduire le mot avec son contenu, mais ce qu'il veut dire (le sens), ce que le mot devrait présenter dans le contexte de la culture. Vermeer entend distinguer entre « Funktionskonstanz » (préservation de la fonction) et « Funktionsveränderung » (changement de fonction). Le premier se caractérise par une fidélité au texte, et donc par une orientation par rapport à la culture de départ. Le second n'a pas peur de transformer le texte de départ pour résoudre des difficultés de compréhension linguistiques ou culturelles.

Le « cultural turn » des études sur la traduction a attiré l'attention sur l'historicité de toute traduction et montré le lien inextricable qui lie la langue et la culture. Ainsi, Elisabeth Kargl écrit : « Dans ces approches, la traduction est aussi une traduction de la culture, (...) et il est évident que les traductions sont déterminées historiquement. La traduction devient texte dans un contexte précis. »⁶²⁹ Pour finir, pour Mary Snell-Hornby, la traduction est le dépassement de barrières culturelles dans un certain but.

Les différences culturelles, c'est-à-dire des manières de penser différentes, des valeurs différentes, d'où résultent des comportements différents, des interprétations et des perceptions différentes rendent plus difficile la compréhension interculturelle. De plus, les sciences de la traduction ont toujours recours au respect de la culture originale et à la fidélité textuelle comme élément essentiel de la traduction. Julia Walder fait en tout cas ce constat pour ce qui est de la vision autrichienne d'une bonne traduction. Ainsi le verdict dans le jugement d'une traduction d'un manque de fidélité au texte est d'exactitude sera : c'est un texte magnifique, mais c'est un autre texte.⁶³⁰ Julia Walder suggère avec Valérie de Daran d'autres critères pour une traduction réussie :

⁶²⁸ Hans J. Vermeer, « Übersetzen als kultureller Transfer », 1994, p. 41.

⁶²⁹ Elisabeth Kargl, 2006, p. 29.

⁶³⁰ Valérie de Daran : « Es ist ein wunderschöner Text, aber es ist ein anderer Text. Ein Erfahrungsbericht. In : Valérie de Daran (dir.) : Sprachtransfer als Kulturtransfer. Translationsprozesse zwischen dem österreichischen

« Natürlich ist dieser Autor, der übersetzt, in eine Epoche und in eine konkrete Gesellschaft eingebunden, die seine Arbeit und das Bild, das er sich von ihr macht, deutlich beeinflusst [...] Wenn man sich bewusst macht, dass man kulturell verwurzelt ist, verschiedenen Einflüssen unterliegt, manipulierbar [...] ist, dann hilft das auch, sich nicht zu überschätzen [...] denn die Gefahr für den Übersetzer besteht nicht darin, dass er seine Grenzen hat, sondern darin, dass er sie nicht sieht. Wenn er seine kulturelle Identität akzeptiert, die Limits und die Begrenzungen, die jede Verwurzelung impliziert, wenn er weiß, wer er ist und von welchem Ort aus er spricht, gelingt es dem Übersetzer viel leichter, das Andere zu erfassen und zu ermitteln. »⁶³¹

3.2. Traduire les références culturelles

Patrice Pavis souligne la difficulté, et en même temps l'importance de la transposition de particularités culturelles, en particulier en ce qui concerne la traduction de textes de théâtre. Il fait à ce sujet la remarque suivante :

« Culture is so omnipresent, that we no longer know where to start investigating it. We are limited here to teasing it out into a series of concretizations, which varies according to social context of the observer, and which is complete only when a given audience appropriates the source text. »⁶³²

Comme le fait remarquer Silke Felber, il est manifeste que les spécificités culturelles qui se trouvent dans l'œuvre de Thomas Bernhard sont d'une grande importance pour la réception des pièces à l'étranger. Silke Felber parle « Lokalkolorit » et de « Lokalmetaphern ». ⁶³³ On trouve en effet beaucoup d'indications topographiques chez Thomas Bernhard, en particulier dans les deux pièces viennoises que sont *Déjeuner chez Wittgenstein* et *Place des Héros*. La plupart du temps, ces noms de lieux ne sont pas traduits : ainsi dans *Place des Héros*, on trouve le Kohlmarkt, le Graben, la Singerstrasse, le Volksgarten, etc. Mais Claude Porcell a tout de même traduit le titre « Heldenplatz », qui devient « Place des Héros ». Et dans le corps du texte, la place est également traduite ⁶³⁴. De la même manière, la place à côté de la Heldenplatz, la « Ballhausplatz », devient la « Place du Jeu de Paume ». Ces indications topographiques ne servent pas seulement à situer l'action, elles sont souvent employées comme des métaphores. En choisissant de traduire le titre, on peut penser que Claude Porcell a voulu rendre compte a voulu souligner la dimension symbolique du lieu : la place qui célèbre la gloire passée des héros autrichiens et l'Empire habsbourgeois, avec les deux statues équestres

und dem französischen Kulturraum im 20. Jahrhundert. Stuttgart : Heinz, 2002 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; 396), p. 148-183, ici p. 177.

⁶³¹ Valérie de Daran, p. 181.

⁶³² Patrice Pavis, *Problems of translation for the stage*, p. 42-43.

⁶³³ Silke Felber, 2013, p. 107.

⁶³⁴ Silke Felber souligne que dans la traduction italienne au contraire, le titre est traduit, mais que dans le corps du texte, le traducteur italien a conservé le nom original de la place : « Heldenplatz ». Silke Felber, 2013, p. 109.

de l'archiduc Charles et du prince Eugène, est le témoin de la passivité des Autrichiens au moment de la proclamation de l'Anschluss par Adolf Hitler sur la place le 15 mars 1938.

Dans *Déjeuner chez Wittgenstein*, qui se passe à Döbling, un arrondissement périphérique de Vienne, il est souvent question du « Steinhof », l'asile psychiatrique sur les hauteurs de Vienne. Le mot n'est pas traduit non plus. Le fait que ces indications topographiques ne soient pas traduites peut générer une certaine incompréhension chez le spectateur français, qui ne comprend pas forcément tout de suite qu'il s'agit d'un asile psychiatrique. Julia Walder écrit ainsi :

« In der französischen Adaptation *Déjeuner chez Wittgenstein* werden jedoch die Eigennamen wie zum Beispiel « Steinhof » ohne vermittelnde Adaptation [beibehalten]; dass Steinhof ein Synonym für das später verwendete Wort « asile », also Irrenanstalt, ist, erschließt sich dem französischen Publikum nicht und stiftet so Verwirrung⁶³⁵ »

Le potentiel comique du texte s'en trouve diminué. Thomas Bernhard évoque dans ces deux pièces également des théâtres : le théâtre de Josefstadt et le Burgtheater. Dans *Déjeuner chez Wittgenstein*, Thomas Bernhard utilise l'expression « Josefstädter Theater » plus facile à déchiffrer pour un spectateur qui n'est pas familier de la scène théâtrale viennoise. Michel Nebenzahl traduit le terme littéralement par « théâtre de Josefstadt ». Dans *Place des Héros*, Thomas Bernhard parle simplement de « die Josefstadt ». Claude Porcell choisit d'expliquer le terme lors de sa première occurrence en traduisant par « théâtre de Josefstadt », pour ensuite parler simplement de « Josefstadt »⁶³⁶.

Pour la représentation de *Place des Héros* à la Comédie-Française en 2004, le théâtre a choisi de rendre accessibles ces références culturelles et politiques autrichiennes en distribuant au spectateur en même temps que le programme de salle un glossaire qui explique ces références :

« **Heldenplatz** (Place des Héros) : place centrale de la vie et des institutions viennoises, entourée par la Bibliothèque nationale, la Hofburg, le Volksgarten, le Burgtheater, le Parlement, les musées des Beaux-Arts et d'Histoire naturelle, piliers de la culture et de l'histoire du pays. C'est là qu'Hitler fut acclamé lors de l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne. On s'y promène, on y fait du roller.

Volksgarten : jardin qui lie le Burgtheater à la Place des Héros. Orné de centaines de rosiers qu'on emballage pendant l'hiver dans des sacs de jute.

Burgtheater : équivalent autrichien de la Comédie-Française. Le lieu emblématique du théâtre, un art très important à Vienne.

⁶³⁵ Julia Walder, 2011, p. 19.

⁶³⁶ Thomas Bernhard, *Place des Héros*, p. 25.

Josefstadt : huitième arrondissement viennois, un quartier résidentiel dans lequel on trouve le « Theater in der Josefstadt » que fréquente Madame Schuster, un joli petit théâtre à l'italienne. Programmation classique. Public d'abonnés.

Musikverein : temple de la musique classique, célèbre pour son acoustique exceptionnelle, siège du Wiener Philharmoniker. Robert Schuster est un fidèle spectateur.

Döbling : arrondissement chic de Vienne. On enterre le professeur Schuster au cimetière de Döbling.

Hofburg : Palais impérial.

Kohlmarkt et Graben : artères centrales de la ville de Vienne.

Neuhaus : villégiature des Schuster depuis l'enfance de Josef et Robert.

Steinhof : hôpital viennois situé à la limite de la ville, qui comprend une institution psychiatrique et un sanatorium. A servi pendant la guerre de lieu de déportation et d'élimination, plus particulièrement d'enfants juifs ou malades mentaux.⁶³⁷ »

Les personnages des pièces de Thomas Bernhard sont de grands lecteurs de journaux. Dans *Place des Héros*, un certain nombre de journaux autrichiens sont mentionnés : Die Presse, le Kronenzeitung et le Kurier. Le texte évoque également le journal de référence allemand : la Frankfurter Allgemeine, et le journal de référence suisse : le Neue Zürcher Zeitung. La plupart des titres restent non traduits, mais le journal de référence suisse devient « Le Nouveau Journal de Zürich », tandis que « Die Presse » devient « La Presse ».⁶³⁸ Claude Porcell une fois de plus se montre soucieux de rester proche du texte d'origine, tout en facilitant la compréhension du public français. C'est un savant dosage entre éléments traduits et non traduits.

Parmi les particularités culturelles, il ne faudrait pas non plus oublier la cuisine. Les personnages de Thomas Bernhard sont souvent à table, ils mangent. Les plats sont la plupart du temps traduits. Ce qui nécessite de trouver un équivalent, pour des plats qui sont souvent typiquement autrichiens. Se pose la question par exemple de savoir comment traduire la « Frittatensuppe » que sert l'aubergiste à Bruscon dans *Le Faiseur de théâtre*. La traduction finalement choisie est « bouillon à l'omelette »⁶³⁹. Le metteur en scène Jean-Pierre Vincent, qui a mis en scène la pièce avec succès au TNP de Villeurbanne en 1987, explique que la traductrice avait choisi de traduire le terme par « soupe matefaim ». La Frittatensuppe est un bouillon de viande, de bœuf, avec de fines lamelles d'omelette. Jean-Pierre Vincent a goûté la Frittatensuppe et a trouvé que le terme choisi par la traductrice est mal choisi, il évoque plutôt quelque chose de lourd :

⁶³⁷ Thomas Bernhard, *Place des Héros*, mise en scène Arthur Nauzyciel, Comédie-Française, 2004. BNF Richelieu, Arts du spectacle : WNA- 34 (2004-2005)

⁶³⁸ Thomas Bernhard, *Place des Héros*, p. 126-128.

⁶³⁹ Thomas Bernhard, *Le Faiseur de théâtre*, p. 26.

« A propos Essen und Übersetzung: Im Theatermacher hatten wir das Problem der „Frittatensuppe“. Die Übersetzerin hatte ein mögliches Äquivalent aus der Gegend von Lyon gewählt, die „matefaim“-Suppe. Ich fand diesen Namen etwas rätselhaft. So sind wir eine Frittatensuppe essen gegangen, um zu wissen, wie das ist. Ich dachte, die „matefaim“-Suppe müsste etwas Kräftiges, sehr Nahrhaftes sein, womit man den Hunger bezwingt („mater la faim“)⁶⁴⁰ »

Tandis que pour Vincent, la Frittatensuppe est plutôt une soupe légère, c'est pour cela qu'il a choisi de traduire « Suppe » par « bouillon » :

« Die Frittatensuppe ist aber das genaue Gegenteil, ziemlich asketisch: Fleischbrühe mit kleinen, sehr dünnen Stückchen Omelett und ein bisschen Schnittlauch. Sie schmeckt übrigens sehr gut. Aber das ist es gerade: Er verlangt eine leichte, künstlerische Suppe. Schliesslich haben wir das durch „bouillon à l'omelette“ übersetzt, weil „bouillon“ besser als „soupe“ dieses Leichte wiedergibt⁶⁴¹. »

Fait assez exceptionnel, les corrections du metteur en scène ont été acceptées par la traductrice, Edith Darnaud, et intégrées à la réédition de la traduction. La « Frittatensuppe » ainsi que la « Leberknödelsuppe » deviennent ainsi des « bouillons » et non des soupes, le terme « Suppe » n'est pas traduit littéralement, mais on peut penser que cela explique mieux à quoi ressemble le plat autrichien. Pour le comédien Bruscon, le dilemme entre la Frittatensuppe et la Leberknödelsuppe remplace de manière grotesque le dilemme de Hamlet : « être ou ne pas être » :

« Leberknödelsuppe / oder Frittatensuppe / das war immer die Frage / bis ich mich endgültig / für die Frittatensuppe entschieden habe⁶⁴² »

Dans la traduction retravaillée par Jean-Pierre Vincent et son équipe, qui a été adoptée pour la nouvelle impression de la traduction d'Edith Darnaud en 1989, cela donne donc :

« Bouillon aux boulettes de foie / ou bouillon à l'omelette / c'était toujours la question / jusqu'à ce que définitivement / je me sois décidé pour le bouillon à l'omelette⁶⁴³ »

Tandis que dans la traduction originale d'Edith Darnaud, on parlait encore de « soupes » pour la Frittatensuppe et la Leberknödelsuppe, et que la Frittatensuppe était une « soupe au matefaim » :

« Soupe aux boulettes de foie / ou soupe au matefaim / c'était toujours la question / jusqu'à ce que définitivement / je me sois décidé pour la soupe au matefaim⁶⁴⁴ »

⁶⁴⁰ „Man darf nie versuchen, Thomas Bernhard zu überlisten...“ Round-table-Gespräch über die Inszenierungen auf französischen Bühnen“. In : *Kontinent Bernhard*, p. 485-502, ici p. 497.

⁶⁴¹ „Man darf nie versuchen, Thomas Bernhard zu überlisten...“ p. 497.

⁶⁴² Thomas Bernhard, *Der Theatermacher*. In: *Dramen V*, p. 130.

⁶⁴³ Thomas Bernhard, *Le Faiseur de théâtre*, p. 39-40. Nouvelle impression, 1989.

⁶⁴⁴ Thomas Bernhard, *Le Faiseur de théâtre*, p. 39-40. Première impression, 1986.

La traduction d'Edith Darnaud cherchait à trouver un équivalent à la Frittatensuppe dans la cuisine française, tandis que la traduction revue par Jean-Pierre Vincent cherche davantage à décrire le plat autrichien, sans faire référence à un plat français.

Comme le fait remarquer Julia Walder, l'étrangeté de cette expression est une nouvelle source de comique. Julia Walder parle de « soupe à l'omelette », mais la traduction choisie est bien « bouillon à l'omelette ». Elle écrit ainsi :

« Die Frittatensuppe wird in der französischen Übersetzung von *Der Theatermacher* zu einer « soupe à l'omelette », wobei die zwei möglichen Prinzipien der Übersetzung von Eigennamen hier verbunden werden : obwohl der Eigenname nicht in seiner radikalen Differenz erhalten bleibt, wird er zwar übersetzt, allerdings nicht als beschreibend « soupe avec de fines lamelles de crêpe », womit der Suppenname trotz oder gerade wegen seiner Fremdheit in der französischen Zielkultur aufgenommen werden kann. Mit diesem zum Running Gag gewordener Verfremdung entsteht neuer sprachlicher Witz.⁶⁴⁵ »

Dans *Déjeuner chez Wittgenstein*, la sœur sert à son frère Ludwig (ou Dene sert à Voss) des Brandteigkrapfen. Michel Nebenzahl a choisi de traduire ce dessert typiquement autrichien par « profiteroles »⁶⁴⁶. La référence culturelle autrichienne est perdue, et les Brandteigkrapfen autrichiens sont remplacés par des profiteroles, un dessert bien français. Et il y a du chocolat sur les profiteroles, tandis que les Brandteigkrapfen n'en ont pas. Dans la nouvelle traduction de Patrick Démerin pour la mise en scène de Hans-Peter Cloos en 2002⁶⁴⁷, les « Brandteigkrapfen » sont traduits par « chouquettes ». Les « chouquettes » se rapprochent sans doute davantage des « Brandteigkrapfen » autrichiens. Mais le terme de « chouquettes » évoque à nouveau un dessert français. Malgré cette nouvelle traduction, le metteur en scène Hans-Peter Cloos a choisi de continuer à utiliser le terme de « profiterole » dans sa mise en scène. On peut penser que c'est pour des raisons de sonorités similaires : on retrouve les deux « r », le « p », le « t » et le « f », des consonnes qui rendent les deux mots difficilement prononçables, surtout quand on a la bouche pleine. C'est donc l'effet scénique qui est préféré à la question de la référence. Ici, Michel Nebenzahl aussi bien que Patrick Démerin ont donc cherché un équivalent au dessert autrichien parmi les desserts français. La traduction de Michel Nebenzahl par « profiterole » présente l'avantage qu'elle trouve un équivalent non seulement au niveau du sens, mais également au niveau des sonorités.

⁶⁴⁵ Julia Walder, 2011, p. 18.

Cf Jean-Marie Winkler : Thomas Bernhard dramaturge ou la mémoire simplement compliquée. In : *Le Billet des Auteurs de Théâtre*. www.lebilletdesauteursdetheatre.com.

⁶⁴⁶ Thomas Bernhard, *Déjeuner chez Wittgenstein*, p. 105.

⁶⁴⁷ Patrice Démerin, *Ritter Dene Voss (Déjeuner chez Wittgenstein)*, nouvelle traduction, manuscrit non publié, avril 2002.

« *Packt einen Brandteigkrapfen von seinem Teller und isst ihn wie ein Tier in einem Zuge auf, würgend / Wir fressen ihn auf den Brandteigkrapfen / den unsere Schwester gebacken hat / wir machen den Mund weit auf / und stecken den Brandteigkrapfen hinein / und würgen ihn hinunter*⁶⁴⁸ »

Le Brandteigkrapfen du texte original devient dans la traduction de Michel Nebenzahl profiterole :

« *Il pince de ses doigts une profiterole dans son assiette et la mange comme un animal d'une bouchée, à s'en étrangler / Nous la dévorons la profiterole / que notre sœur a cuite au four / nous ouvrons grand la bouche / et fourrons la profiterole dedans / et l'enfonçons jusqu'au fond du gosier*⁶⁴⁹ »

Et dans la nouvelle traduction de Patrick Démerin, cela devient une chouquette :

« *il prend une chouquette de son assiette et la gobe d'un coup comme un animal, à s'étouffer / Nous l'avalons la chouquette / que notre sœur a mise au four / nous ouvrons bien grand la bouche / nous y fourrons la chouquette / et nous la déglutissons* »

Après les funérailles du professeur Schuster, la famille mange un « Lungenbraten ». Silke Felber souligne que le « Lungenbraten » est un plat en sauce, ce qui veut dire que la viande est mélangée avec du lait, donc ce plat n'est pas casher. Ce qui signifie pour la caractérisation de la famille Schuster qu'il ne s'agit pas d'une famille juive pratiquante. La question se pose si la traduction de Claude Porcell « un rôti de bœuf dans le filet » correspond bien à un plat casher. Silke Felber souligne en effet que la traduction italienne choisie n'indique pas que le plat est casher, ainsi une information importante sur la famille Schuster disparaît.⁶⁵⁰

La question de savoir comment traduire les références culturelles dans les titres des pièces pose un problème particulier. Certaines pièces ont comme titre des noms propres. Si certains ne posent pas de problème et sont connus du public français, comme Élisabeth II ou Emmanuel Kant, d'autres sont plus énigmatiques. Thomas Bernhard a donné à deux de ses pièces le nom de ses acteurs préférés. Ainsi, une pièce a pour titre *Minetti*, Minetti est à la fois le nom du personnage, un acteur qui attend le directeur d'un théâtre dans un hôtel à Ostende, la nuit de la Saint-Silvestre, et le nom de l'acteur allemand, Bernhard Minetti, qui a créé la pièce. Une autre pièce a pour titre *Ritter, Dene, Voss*, en référence à Ilse Ritter, Kirsten Dene et Gert Voss, les trois acteurs allemands qui ont créé la pièce.

Tandis qu'en français, *Minetti* reste *Minetti*, *Ritter Dene Voss* devient *Déjeuner chez Wittgenstein*. On peut se demander pourquoi un choix différent a été fait pour ces deux pièces.

⁶⁴⁸ Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*. In: *Dramen V*, p. 305.

⁶⁴⁹ Thomas Bernhard, *Déjeuner chez Wittgenstein*, p. 107.

⁶⁵⁰ Silke Felber, 2013, p. 109.

Cela peut s'expliquer par le fait que le traducteur n'est pas le même : Claude Porcell choisit de conserver le titre original et la référence à l'acteur allemand, tandis que Michel Nebenzahl dans sa traduction choisit de gommer la référence aux trois acteurs allemands. D'un autre côté, on est obligé de constater que tandis que « Minetti » est aussi le nom du personnage, et qu'il apparaît dans les dialogues (c'est même le premier mot que le personnage prononce), les noms de Ritter, Dene et Voss n'apparaissent pas dans les dialogues de la pièce, mais seulement dans les didascalies et la liste des personnages, sous la forme de ce qui pourrait s'apparenter à la distribution de la pièce (« Voss est Ludwig / Dene sa sœur aînée / Ritter sa sœur cadette ») créant un effet de mise en abîme du théâtre, et l'impression que les pièces de Thomas Bernhard sont en réalité des livrets de mise en scène.

Dans *Ritter, Dene, Voss* il est bien question d'un déjeuner, et les trois scènes sont nommées par rapport à ce déjeuner (Vor dem Mittagessen, Mittagessen, Nach dem Mittagessen). Par contre, il n'est à aucun moment directement question de Wittgenstein. Cette traduction *Déjeuner chez Wittgenstein* qui pourrait paraître étrange se justifie, dans la mesure où la pièce fait bien référence indirectement à Wittgenstein. En effet, le personnage principal est un philosophe fou, il s'appelle Ludwig, et son nom de famille commence par un W, même s'il s'appelle Worringer et non Wittgenstein. Dans le texte de la pièce figure également une note de Thomas Bernhard qui fait référence non seulement aux trois acteurs, mais également à Wittgenstein :

« Ritter, Dene, Voss, acteurs intelligents. Pendant le travail que j'ai terminé deux ans après cette petite note, mes pensées se sont essentiellement concentrées sur mon ami Paul et sur son oncle Ludwig Wittgenstein.⁶⁵¹ »

Et ce personnage de Ludwig évoque également un personnage de roman de Thomas Bernhard, *Le Neveu de Wittgenstein*. Cette référence au philosophe Wittgenstein pourrait aussi en partie s'expliquer par le fait que le traducteur, Michel Nebenzahl, est un professeur de philosophie.

La dernière pièce de Thomas Bernhard a également comme titre un nom propre, mais un nom de lieu cette fois et non un nom de personne. Heldenplatz est le nom d'une place au centre de Vienne, en face de la Hofburg, l'ancien palais impérial, qui est maintenant la résidence du président autrichien. Elle a accueilli le discours d'Hitler après l'Anschluss, elle symbolise l'adhésion des Autrichiens au nazisme, ou tout du moins la passivité d'une partie de la population autrichienne face à Hitler. Normalement, on ne traduit pas les noms de lieux, sauf

⁶⁵¹ Thomas Bernhard, *Déjeuner chez Wittgenstein*, p. 7. On trouve également dans la pièce des références à la biographie et à l'œuvre de Ludwig Wittgenstein.

quand il existe une traduction habituelle. Ici, le titre n'est pas qu'un nom de lieu, c'est une référence historique, et c'est également une provocation à destination du public autrichien. Ici, le traducteur a choisi de traduire *Heldenplatz* par « Place des Héros ». Cette traduction a un sens, dans la mesure où elle souligne par l'ironie la passivité des Autrichiens au moment de l'Anschluss (et le contraste entre l'héroïsme guerrier des Habsbourg célébré par la statue équestre de l'archiduc Charles d'Autriche et la passivité des Autrichiens en 1938).

La pièce *Heldenplatz* a été créée sous son titre original allemand au Théâtre de la Colline en 1991, dans une mise en scène de Jorge Lavelli. Puis la pièce a été reprise sous le titre traduit « Place des Héros » à la Comédie-Française en 2004, dans une mise en scène d'Arthur Nauzyciel. La pièce *Ritter Dene Voss* a été créée en français en 1992 à Toulouse (puis jouée au Théâtre de la Colline), dans une mise en scène de Jacques Rosner, sous le titre « Déjeuner chez Ludwig W. » La pièce est reprise en 2003 au Théâtre de l'Athénée à Paris, dans la mise en scène d'Hans-Peter Cloos, sous le titre original *Ritter, Dene et Voss*. Mais quand la mise en scène est jouée ensuite dans un théâtre privé, le Théâtre du Montparnasse, c'est sous le titre « Déjeuner chez Wittgenstein ».

Après la mise en scène de *Place des Héros* à la Comédie-Française et de *Déjeuner chez Wittgenstein* au Théâtre de Montparnasse, Gemma Salem, auteur de plusieurs livres sur Thomas Bernhard⁶⁵², lance une polémique à propos de la traduction des titres de ces deux pièces.

Pour Gemma Salem, il est faux de vouloir traduire « *Heldenplatz* », c'est comme si on traduisait « Place de la Concorde » par « Platz der Eintracht ». Et si elle refuse que le titre, le nom de la place, soit traduit, c'est aussi qu'elle considère que la pièce est difficilement transposable en dehors du contexte autrichien :

« Pour qui est familier de l'œuvre de Thomas Bernhard, ce titre de *Heldenplatz* fait corps avec le propos de la pièce, il en est la première gifle. L'intituler soudain *Place des Héros*, c'est en affaiblir la portée. Il ne faut pas oublier que, moins inspiré par la muse bernhardienne que par la rage, *Heldenplatz* est avant tout une bastonnade autrichienne destinée au public autrichien, plus précisément au gouvernement autrichien de 1988⁶⁵³. »

Elle s'insurge également de la traduction de *Ritter Dene Voss* par *Déjeuner chez Wittgenstein*, dans la mesure où le titre original de la pièce fait référence à trois acteurs, tandis que le personnage central de la pièce ne s'appelle pas Wittgenstein mais Worringer :

« Car il y a pire que *Heldenplatz*, il y a le fameux *Déjeuner chez Wittgenstein* qui, soit dit en passant, n'a strictement rien à voir avec Wittgenstein : ni l'action, ni les personnages ne cor-

⁶⁵² Gemma Salem, *Lettre à l'ermite autrichien*. La Table ronde, 1987. Gemma Salem, *Thomas Bernhard et les siens*. La Table ronde, 1993.

⁶⁵³ Gemma Salem, « Thomas Bernhard, l'esprit n'y est pas ». In : *Libération*, 11 janvier 2005.

respondent en rien à la vie de Ludwig Wittgenstein. En tout cas, Thomas Bernhard n'a jamais évoqué le nom de Wittgenstein en remettant Ritter, Dene, Voss, le vrai titre de la pièce, au Burgtheater.⁶⁵⁴ »

Rudolf Rach, l'éditeur de Thomas Bernhard, répond pour justifier ces choix de traduction des deux titres. Tout d'abord, il considère que les titres allemands étaient « imprononçables et incompréhensibles aux lecteurs francophones ». Il défend le titre *Déjeuner chez Wittgenstein* en s'appuyant sur la note de Thomas Bernhard évoquant la pièce de théâtre et le philosophe :

« En ce qui concerne le premier titre (Déjeuner chez Wittgenstein), Gemma Salem nous explique que la pièce « n'a strictement rien à voir avec Wittgenstein ». Vraiment ? Chaussons nos béquilles et lisons l'avertissement de Thomas Bernhard à la page 7 de l'édition française : « Pendant ce travail [...], mes pensées se sont essentiellement concentrées sur mon ami Paul et sur son oncle Ludwig Wittgenstein. »⁶⁵⁵ »

Pour l'éditeur, traduire « Heldenplatz » par « Place des Héros » permet de rendre l'ironie du titre original :

« Conserver le titre Heldenplatz n'aurait rien dit non plus au public français. Le traduire, en revanche, permet de rendre l'ironie du titre original : c'est sur la place dite des Héros que la foule a acclamé sa soumission au dictateur.⁶⁵⁶ »

Et le public français est tout à fait capable de faire le lien entre la pièce autrichienne et sa propre histoire et sa propre situation :

« De plus, madame Salem croit-elle vraiment que les spectateurs français ne savent pas faire le parallèle entre ce qui s'est passé en Autriche après l'Anschluss et la collaboration vichyste ? Et pense-t-elle vraiment qu'à l'heure où monsieur Le Pen estime que « l'occupation allemande n'a pas été particulièrement inhumaine », ils sont incapables de traduire le passé en présent ?⁶⁵⁷ »

Un titre de pièce est une référence à Goethe, c'est un vers de Goethe : « Über allen Gipfeln ist Ruh ». La pièce est traduite en français par *Maître*. Le personnage de la pièce, un écrivain mégalomane, qui pourrait être un double de Thomas Bernhard, s'appelle Moritz Meister, en référence au Wilhelm Meister de Goethe (« maître » se dit « Meister » en allemand). Ce titre français de *Maître* fait également référence au roman *Maîtres Anciens* (« Alte Meister »), qui (comme *Über allen Gipfeln ist Ruh*) est désigné par Thomas Bernhard comme « une comédie » (« eine Komödie »). Le choix du titre souligne donc le parallélisme entre le roman, satire de l'art pictural, et la pièce, qui fait la satire de la littérature. La pièce est créée en 1995 au

⁶⁵⁴ Gemma Salem, « Thomas Bernhard, l'esprit n'y est pas ». In : *Libération*, 11 janvier 2005.

⁶⁵⁵ Rudolf Rach, « Thomas Bernhard, l'esprit au sens large ». In : *Libération*, 18 janvier 2005.

⁶⁵⁶ Rudolf Rach, « Thomas Bernhard, l'esprit au sens large ». In : *Libération*, 18 janvier 2005.

⁶⁵⁷ Rudolf Rach, « Thomas Bernhard, l'esprit au sens large ». In : *Libération*, 18 janvier 2005.

Théâtre Hébertot à Paris, dans une mise en scène de Jean-Luc Boutté, sous le titre « Maître », puis reprise en 1998, au Théâtre 14 à Paris, dans une mise en scène d'Arlette Téphany, sous le titre « Sur les sommets, le repos » (le vers de Goethe est traduit), puis à nouveau reprise en 2002, au Théâtre de la Bastille, dans une version française de la mise en scène de la compagnie belge flamande Tg Stan, sous le titre « Tout est calme », le vers traduit est tronqué pour ne garder que la deuxième partie.

On voit donc que les choix de traduction influent forcément sur les mises en scène, les traductions engagent les mises en scène dans un certain sens. Ce qui peut inciter certains metteurs en scène à retravailler la traduction (comme Jean-Pierre Vincent pour *Le Faiseur de théâtre*) ou même à commander une nouvelle traduction (comme Hans-Peter Cloos pour *Déjeuner chez Wittgenstein* et André Engel pour *La Force de l'habitude*). En ce qui concerne les références culturelles, les noms de lieux et de plats autrichiens ou allemands par exemple, le traducteur a trois possibilités. Il peut garder tel quel le nom allemand, il peut essayer de le traduire, ou bien tenter de trouver un équivalent. On constate que la plupart du temps, les traducteurs gardent les noms de lieux tels quels (ainsi que les théâtres, par exemple le Burgtheater et le Josefstadt), à l'exception notable de la Heldenplatz qui devient Place des Héros. Tandis que pour les plats, les traducteurs choisissent tantôt de trouver un équivalent, tantôt de traduire, de décrire le plat. Pour le travail sur la langue, le traducteur a deux possibilités, soit traduire en fonction du texte source, en essayant de garder l'étrangeté du texte de Thomas Bernhard, avec ses mots composés et sa construction paratactique. Il peut cependant aussi traduire en fonction du texte cible, et essayer que le texte soit plus facile à dire et à jouer pour l'acteur, et à comprendre pour le public. La nouvelle traduction de Patrick Démerin va dans ce sens, elle rend le texte de Thomas Bernhard plus lisible, plus simple, plus facile à jouer, et elle explique en partie le succès de la mise en scène d'Hans-Peter Cloos. Mais on peut se demander si on ne part pas une partie de ce qui fait la caractéristique de la langue théâtrale de Thomas Bernhard.

4. Les traductions de Thomas Bernhard en français

4.1 Des traductions aux mises en scène

En France, la première mise en scène voit le jour en 1978⁶⁵⁸, dix ans après la découverte de l'œuvre en prose (en 1967, avec la parution en traduction de Gel). À la fin des années 70, plusieurs œuvres en prose de Thomas Bernhard ont déjà été publiées en français : *Perturbation* (1967-1971), *La Plâtrière* (1970-1974), et *Correction* (1975-1978). Pourtant, dès 1973/1974, des germanistes commencent à traduire l'œuvre théâtrale de Thomas Bernhard en français :

⁶⁵⁸ A titre de comparaison, la première mise en scène d'une pièce de Thomas Bernhard aux Pays-Bas a lieu dès 1973, avec *L'Ignorant et le fou*. En Angleterre c'est en 1976 avec la mise en scène de *La Force de l'habitude*. En Italie, la première mise en scène est plus tardive, avec la mise en scène de *La Force de l'habitude* en 1982.

Michel-François Demet et Claude Porcell. Mais pendant longtemps, les pièces n'existent que sous la forme de manuscrits et sont donc difficilement accessibles pour le grand public. Elles sont seulement accessibles aux professionnels du théâtre : metteurs en scène et acteurs. Gallimard, qui publie l'œuvre en prose de Bernhard dans la prestigieuse collection « du monde entier » hésite à publier les pièces, faute de mises en scène. Ainsi, en 1975, Thomas Bernhard écrit à son éditeur (lettre du 6 juillet 1975) :

« Michel Demet, le traducteur de mes pièces en français, qui travaille à la Sorbonne, me dit que plusieurs bons théâtres sont d'accord pour jouer mes pièces, si Gallimard les édite, et que Gallimard les éditera si les théâtres les jouent, et je vous prie de bien vouloir vous mettre en contact personnellement avec Erval⁶⁵⁹ de Gallimard pour que quelque chose se passe. »⁶⁶⁰

Une lettre de Rudolf Rach du 25 avril 1974 indique deux possibilités pour une mise en scène de *L'Ignorant et le Fou*. Mais Rudolf Rach, le directeur de la section théâtre de Suhrkamp, tout comme Robert Voisin, le directeur de la petite maison d'édition L'Arche, spécialisée dans le théâtre, considèrent qu'aucune de ces deux possibilités n'est idéale. Et ces projets ne pourraient voir le jour avant la saison 1975-1976. Thomas Bernhard suit l'avis de Rudolf Rach : « si aucun de ces projets n'est bon, il ne faut rien autoriser »⁶⁶¹. Dans le journal de Siegfried Unseld est également mentionné le projet d'une représentation de *La Force de l'habitude* à l'Espace Pierre Cardin à Paris, avec Curd Jürgens dans le rôle de Caribaldi, Bernhard avait donné son accord, mais le projet ne se réalisera pas⁶⁶².

A défaut d'être jouées ou publiées, la diffusion des traductions des pièces passe donc par la radio. En 1975, la pièce *L'Ignorant et le Fou*, traduite par Michel-François Demet, est diffusée sur France Culture dans le cadre du *Nouveau répertoire dramatique* de Lucien Attoun⁶⁶³, sous forme de pièce radiophonique. Trois ans plus tard, en 1978, la pièce est créée en français, dans la mise en scène d'Henri Ronse, d'abord en Belgique, à Bruxelles, au Théâtre du Rideau,

⁶⁵⁹ François Erval (1914-1999), traducteur et éditeur, responsable du domaine germanique chez Gallimard, est un de ceux qui ont fait découvrir Thomas Bernhard.

⁶⁶⁰ Thomas Bernhard, *Der Briefwechsel / Thomas Bernhard – Siegfried Unseld*, p.475.

« von Michel Demet, dem Übersetzer meiner Stücke ins Französische, für Gallimard, der an der Sorbonne arbeitet, höre ich, dass mehrere gute Theater meine Stücke spielen wollen, wenn Gallimard sie gedruckt hat, Gallimard sie druckt, wenn die Theater sie spielen und ich bitte Sie, sich persönlich mit Erval von Gallimard in dieser Sache ganz ausdrücklich in Verbindung zu setzen, damit etwas geschieht. »

⁶⁶¹ *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 429.

⁶⁶² *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, der Briefwechsel*, p. 442.

⁶⁶³ Lucien Attoun crée le Nouveau répertoire dramatique à France Culture en 1969. Il s'agit de renouveler le répertoire et de donner la parole aux jeunes auteurs.

puis à Paris, au Théâtre Oblique, rue de la Roquette (l'actuel Théâtre de la Bastille)⁶⁶⁴. Et la pièce sera reprise par Alain Ollivier en 1982 et 1983, dans deux mises en scène différentes. En 1979, la pièce *La Force de l'habitude*, traduite par Claude Porcell, sera également diffusée dans le même cadre du *Nouveau répertoire dramatique* de France Culture. Et la pièce sera également mise en scène ensuite par Henri Ronse en 1982, à Liège et à Bruxelles. Patrick Guinand, qui en 1985 rencontrera Thomas Bernhard à Ohlsdorf, et qui en 1991 adaptera *Le Neveu de Wittgenstein*, met en scène en 1981 *La Force de l'habitude* au Théâtre du Rond-Point. Il est à l'époque directeur du Jeune théâtre national, qui travaille avec des acteurs du conservatoire⁶⁶⁵. Un article du *Figaro* parle même d'une représentation de cette pièce par Patrick Guinand au Théâtre de l'Athénée le 2 octobre 1979⁶⁶⁶.

Un an après la diffusion de cette pièce sur France Culture, en 1980, une troisième pièce de Thomas Bernhard est diffusée sur France Culture dans le cadre du *Nouveau répertoire dramatique*, c'est la pièce *Le Président*. La diffusion de la pièce est précédée par une introduction du traducteur Claude Porcell. La pièce sera mise en scène en 1981, au Théâtre de la Michodière à Paris, dans une mise en scène de Roger Blin. Roger Blin interprétait le rôle principal, celui du directeur de cirque Caribaldi dans la dramatique de *La Force de l'habitude*. Guy Tréjean et Eléonore Hirt, qui interprétaient les personnages du président et de la présidente dans la dramatique du *Président*, reprennent leur rôle dans la mise en scène.⁶⁶⁷ Claude Porcell, dans une note, souligne le rôle qu'a joué cette diffusion à la radio :

« Beaucoup de pièces ont d'abord été jouées, au fur et à mesure de leur traduction, à la radio dans le *Nouveau répertoire dramatique* de Lucien Attoun sur France Culture. Si le public touché n'est pas immense, ces productions ont été importantes dans la mesure où elles ont fait connaître l'auteur à beaucoup d'acteurs « bernhardiens » (Eléonore Hirt, Roger Blin, D. Emilfork...) qui l'ont ensuite joué au théâtre.⁶⁶⁸ »

Henri Ronse, qui a donc été le premier à mettre en scène Bernhard, et qui mettra en scène plusieurs de ses pièces, explique ainsi sa rencontre avec l'œuvre de Thomas Bernhard : il a d'abord connu Bernhard par l'intermédiaire de la prose, qui est publiée chez Gallimard. Puis il a entendu parler de Bernhard comme auteur de théâtre : il a entendu parler de la mise en scène de *L'Ignorant et le Fou*, avec Bruno Ganz. Et il explique que Michel-François Demet et Claude Porcell faisaient partie du public de ses spectacles. Ils lui ont apporté leur traduction

⁶⁶⁴ Siegfried Unseld informe en amont Thomas Bernhard des conditions (financières) de cette première mise en scène dans une lettre, l'auteur donne son accord par téléphone. *Bernhard-Unseld, Der Briefwechsel*, p. 521.

⁶⁶⁵ « Auteurs français et allemands pour le J.T.N. » *Le Monde*, 25 décembre 1981. Cette mise en scène n'est pas mentionnée dans les articles et les ouvrages sur la réception de Thomas Bernhard en France.

⁶⁶⁶ *Le Figaro*, 4 décembre 1978.

⁶⁶⁷ Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, p. 96.

⁶⁶⁸ Claude Porcell, « Mal vu, mal entendu », p. 145.

de *L'Ignorant et le Fou*, qui n'était pas encore publiée.⁶⁶⁹ Ce qu'il explique est assez révélateur et représentatif de la manière dont se diffuse le théâtre de Thomas Bernhard.

Avec leur double casquette d'universitaire et de traducteur, Michel-François Demet et Claude Porcell contribuent également à faire connaître Thomas Bernhard par des articles dans des revues et dans des colloques. En 1982, Claude Porcell organise une « Rencontre Thomas Bernhard » au Grand Palais, qui abrite à l'époque l'Institut d'Études Germaniques de l'Université Paris-Sorbonne. Dans ce cadre a lieu un débat dirigé par Monique Roux sur « L'expérience théâtrale – le corps de l'œuvre », avec Yvon Davis, Patrick Guinand et Alain Ollivier, et de nombreux acteurs et metteurs en scène⁶⁷⁰. Et en 1983, la revue *Théâtre/Public* publie un dossier sur Thomas Bernhard, avec des photographies de mise en scène, un article de Claude Porcell, et un article de Michel-François Demet⁶⁷¹. En 1981, la *Quinzaine littéraire* publiait dans un dossier Thomas Bernhard consacré essentiellement à la prose quelques extraits inédits en français des pièces *Minetti*, *Emmanuel Kant*, *Avant la retraite* et *Le Réformateur*⁶⁷².

Ce n'est qu'en 1983, treize ans après le début de la carrière théâtrale de Thomas Bernhard en Allemagne, après sept mises en scène en France, que L'Arche Editeur⁶⁷³ se décide à commencer à publier les pièces de Thomas Bernhard, Gallimard ayant donc renoncé malgré les premières mises en scène. À titre de comparaison, la première pièce de Peter Handke, *Outrage au public*, créée à Francfort en 1966 a été publiée chez L'Arche dès 1968. En 1983 et 1984 sont publiées *L'Ignorant et le Fou* et *La Force de l'habitude*, ainsi que la pièce *Minetti*. La pièce *Minetti* a été mise en scène par Elvire Brison à Bruxelles en 1980, et en 1983 à Avignon (mise en scène Gilles Atlan, Daniel Emilfork joue *Minetti*, il était un des interprètes dans la dramatique de *L'Ignorant et le Fou*). La pièce *L'Ignorant et le Fou* a été reprise par Alain Ollivier, dans deux mises en scène successives, une première mise en scène au Studio-Théâtre d'Ivry, en 1983, puis une deuxième mise en scène au Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis, en

⁶⁶⁹ Henri Ronse : « Un archipel de la cruauté ». In : Pierre Chabert, Barbara Hutt : *Thomas Bernhard*. p. 363.

⁶⁷⁰ Un compte-rendu a été publié dans *Austriaca*, n° 16, 1983, par Erika Tunner, p. 179-185. La rencontre est également évoquée dans : Thomas Bernhard, *Ténèbres*, p. 8 (préface) et p. 253-254 (bibliographie).

⁶⁷¹ *Théâtre/Public*, N°50, mars 1983.

⁶⁷² *La Quinzaine littéraire*, n°354, 1^{er} septembre 1981.

⁶⁷³ La petite maison d'édition a été fondée en 1949 par Robert Voisin. Elle commence par publier des ouvrages de vulgarisation dans les domaines de la philosophie, de la psychanalyse et de l'esthétique. Puis très vite, elle se tourne vers le théâtre, avec la « Collection du répertoire du TNP » et la revue *Théâtre populaire*. Elle obtient les droits de publication en langue française pour toute l'œuvre de Brecht. Dans la collection « Scène ouverte », créée en 1969, elle accueille des auteurs dramatiques contemporains comme Peter Handke, Rainer Werner Fassbinder, Franz Xaver Kroetz, etc.

cf. Ute Weinmann, p. 60 ;

et la présentation sur le site de l'éditeur : <http://www.arche-editeur.com/presentation.php>

1984. Le théâtre de Thomas Bernhard commence donc à être traduit, joué et publié, mais le succès reste modeste. Les critiques sont souvent négatives, le public des pièces reste restreint. La pièce *Le Président* jouée dans un théâtre de Boulevard est un échec, en pleine campagne présidentielle (la campagne de 1981, qui a conduit à l'élection de François Mitterrand), le public s'attendait à autre chose.

Au milieu des années 1980, en 1985-1986, on note un frémissement dans la réception du théâtre de Thomas Bernhard. En 1985, la pièce *Les apparences sont trompeuses* est mise en scène par Daniel Benoin est mise en scène à Saint-Étienne, puis au Théâtre du Rond-Point à Paris. Elle est publiée dans la traduction d'Edith Darnaud la même année. En 1986, *Le Faiseur de théâtre* paraît à L'Arche dans la traduction d'Edith Darnaud. Ce sont donc cinq pièces de Thomas Bernhard qui sont disponibles aux Éditions de l'Arche. La bibliographie qui accompagne le volume « Thomas Bernhard : Ténèbres » publié en 1986 indique que cinq traductions sont disponibles sous forme de manuscrit pour le théâtre (*Une fête pour Boris* et *La Société de chasse*, traduction Michel-François Demet, *Le Président*, *Avant la retraite* et *Au but*, traduction Claude Porcell, et *Emmanuel Kant*, traduite par Michel-François Demet et Claude Porcell). *Emmanuel Kant* est diffusé sur France Culture en 1984, et *Au but* en 1985⁶⁷⁴. *Au but* est mis en scène en 1986 au Théâtre de Boulogne-Billancourt, par Paul-Emile Deiber.

4.2 La reprise de L'Arche par Rudolf Rach

On peut considérer que la reprise de L'Arche par Rudolf Rach en 1986 va changer les choses. Rudolf Rach connaissait déjà bien Thomas Bernhard. En effet, il était depuis 1971 le directeur de la section théâtre de Suhrkamp, qui publie aussi bien la prose que le théâtre de Thomas Bernhard. Les relations entre les deux hommes étaient plus que tendues, Thomas Bernhard allant jusqu'à demander la démission Rudolf Rach. Malgré tout, l'éditeur allemand va jouer un grand rôle dans la publication des textes de théâtre de Thomas Bernhard :

« À partir du moment où je suis allé à Paris, mes relations avec Bernhard se sont peu à peu apaisées. Notre programme de publications, les productions à venir lui plaisaient beaucoup. Et le prestige d'une réussite en France comptait plus pour lui que dans d'autres pays. »⁶⁷⁵

Rudolf Rach met en œuvre une nouvelle politique éditoriale. Il souhaite ne plus seulement suivre les mises en scène, mais les devancer il donne l'exemple d'*Avant la retraite*. Quand Rudolf Rach reprend L'Arche en 1986, la petite maison d'édition connaît des difficultés financières. Rudolf Rach doit trouver des manuscrits à publier. Il souhaite publier *Avant la retraite* dans la traduction de Claude Porcell. Mais la pièce avait déjà été jouée, en 1982, au

⁶⁷⁴ Thomas Bernhard, *Ténèbres*, p. 249 et p. 255.

⁶⁷⁵ Rudolf Rach : « En attendant Thomas Bernhard », In: Chabert/Hutt: *Thomas Bernhard*, p. 75-76

Théâtre de Gennevilliers. Cependant, Rudolf Rach pensait que la mise en scène était très éloignée de ce qu'il avait imaginé et qu'elle pouvait avoir une nouvelle vie si le public et les metteurs en scène pouvaient en avoir connaissance. Selon lui, cette publication, qui fait partie du premier programme de publication que Rudolf Rach met en œuvre à L'Arche, déclenche un nouvel intérêt pour Thomas Bernhard⁶⁷⁶. Et la pièce *Avant la retraite* est mise en scène par Claudia Stavisky, au Théâtre de la Colline, en 1990, et reprise en 1991.

Cette nouvelle politique se caractérise aussi par le refus de l'exclusivité. L'Arche est à la fois éditeur et agent théâtral, elle gère également les droits de représentation. Autorisation est donnée aux théâtres de province de jouer les pièces, alors que des metteurs en scène de renom voudraient garder l'exclusivité pour jouer à Paris. Au contraire de ce qui se passe en Allemagne et Autriche, dans le monde germanique, où l'exclusivité est la règle, une exclusivité exacerbée, qui n'autorise qu'une seule mise en scène, un seul acteur, un seul metteur en scène :

«Doch sobald in Frankreich die Dinge in Bewegung kamen und sich ein stärkeres Interesse bemerkbar machte, stellte sich das gleiche Problem wie in Deutschland, nämlich das der Exklusivität – weniger auf künstlerischer, als auf technischer Ebene. Nun war meiner Meinung nach die einzig fruchtbare Entscheidung, die Exklusivität zu verweigern – das heißt, Vorstellungen in der Provinz zu erlauben, obwohl Regisseure von nationalem Rang in Frankreich meistens darauf bestehen, das Stück als einzige, und hauptsächlich in Paris spielen zu dürfen⁶⁷⁷. »

Si elle est réelle, l'influence de Rudolf Rach est cependant à nuancer. Thomas Bernhard rencontre véritablement le succès en 1987-88 avec *Le Faiseur de théâtre*, au TNP Villeurbanne, par Jean-Pierre Vincent, metteur en scène de renom, ancien directeur du T.N.S. et de la Comédie-Française. Il ne connaissait pas bien Bernhard, il avait vu la mise en scène de *L'Ignorant et le Fou* d'Alain Ollivier. Il a découvert la pièce dans une librairie, elle venait de sortir. La traduction d'Edith Darnaud est parue en 1986, elle a donc été programmée avant que Rudolf Rach reprenne la maison d'édition.

Petit à petit, les 18 grandes pièces sont traduites et éditées par L'Arche,. En 1987 paraît *Au but* et *Avant la retraite*, en 1988 *La Société de chasse*, en 1992 *Le Président*, en 1994 *Maître*, toutes traduites par Claude Porcell. Il faudra tout de même attendre 1999 pour que les pièces *Les Célèbres* et *Élisabeth II* soient publiées (les deux pièces sont publiées dans le même volume), tandis que la première pièce de Thomas Bernhard, *Une fête pour Boris*, créée en 1970,

⁶⁷⁶ Rudolf Rach : « En attendant Thomas Bernhard »

⁶⁷⁷ Man darf nie versuchen, Thomas Bernhard zu überlisten... “ Round-table-Gespräch über die Inszenierungen auf französischen Bühnen“. In : *Kontinent Bernhard*, p. 485-502, ici p. 489.

n'est publiée en français qu'en 1996. Contrairement à la prose de Thomas Bernhard, qui est traduite par de nombreux traducteurs différents, le théâtre bénéficie d'une certaine homogénéité dans les traductions. Claude Porcell a en effet traduit douze pièces sur dix-huit, soit les deux tiers. Michel-François Demet, qui a été le premier traducteur du théâtre de Thomas Bernhard avec *L'Ignorant et le Fou*, collabore avec Claude Porcell pour la traduction de la pièce *Emmanuel Kant*, parue en 1989. Michel Nebenzahl, germaniste et philosophe, a traduit trois pièces de Thomas Bernhard : *Simplement compliqué*, *Le Réformateur* et *Déjeuner chez Wittgenstein* entre 1988 et 1990. Edith Darnaud traduit deux pièces, *Les apparences sont trompeuses* en 1985 et *Le Faiseur de théâtre* en 1986.

Deux pièces ont fait l'objet de nouvelles traductions : Bernard Pautrat a retraduit *La Force de l'habitude* (*Die Macht der Gewohnheit*) pour la mise en scène d'André Engel en 1997, et Patrick Démerin a retraduit *Déjeuner chez Wittgenstein* (*Ritter, Dene, Voss*) pour la mise en scène d'Hans-Peter Cloos en 2003.

L'éditeur se contente la plupart du temps de reproduire le texte de la pièce, et les livres publiés ne contiennent pas de préface, de postface ou de notes du traducteur. Le lecteur doit aller chercher ailleurs, dans d'autres ouvrages, des informations sur l'auteur, son œuvre et son contexte, ou sur la culture autrichienne⁶⁷⁸. La note du traducteur au début de *Déjeuner chez Wittgenstein* est à cet égard une exception :

« Le titre original de cette pièce est Ritter, Dene, Voss.

Il reprend le nom des trois acteurs allemands, célèbres dans leur pays, qui ont participé à la création de plusieurs pièces de Thomas Bernhard. L'auteur les estimait beaucoup et leur donna un coup de chapeau en intitulant ainsi sa pièce et en attribuant à ses personnages leurs noms.

Ils ont été conservés dans l'édition française, mais trop obscur au public français, le titre original a été remplacé par *Déjeuner chez Wittgenstein*, fidèle au contenu de la pièce et au mot d'introduction de l'auteur. »⁶⁷⁹

Le traducteur entend ici à la fois expliquer le titre original de la pièce, et la référence aux trois acteurs que sont Ilse Ritter, Kirsten Dene et Gert Voss, et justifier son choix de ne pas conserver ce titre original, et d'en choisir un autre, de remplacer la référence aux acteurs par la référence au philosophe Wittgenstein. Il se justifie en particulier par la note de l'auteur. Dans le texte allemand, elle était placée à la fin de la pièce, dans la traduction, elle est placée en préface, avant la pièce.

⁶⁷⁸ On trouve cependant une notice biographique sur Thomas Bernhard à la fin de l'édition des *Apparences sont trompeuses*, (p. 93).

⁶⁷⁹ Note du traducteur, p. 2. In : Thomas Bernhard. *Déjeuner chez Wittgenstein*. Texte français Michel Nebenzahl. Paris, L'Arche Editeur, 1989, 157 p.

On trouve également une note pour expliquer une autre référence à un acteur : à la fin de l'édition de *Minetti* figure une longue note (de plusieurs pages) du traducteur de Claude Porcell⁶⁸⁰, qui tente d'expliquer ce que signifie ce titre pour Thomas Bernhard. Claude Porcell souligne que l'année 1976, qui est l'année de publication de *Minetti*, est « une charnière dans la création dramatique de Thomas Bernhard ». Il explique que le titre de la pièce fait référence à l'acteur Bernhard Minetti, qui jouait le rôle de Caribaldi dans *La Force de l'habitude* 1974. Et qu'il est devenu ensuite l'acteur favori de Bernhard. Si l'année 1976 est une charnière, c'est qu'auparavant, Thomas Bernhard mettait en scène plusieurs personnages, provenant de registres divers de l'art de vivre (que ce soit la politique, mais aussi la chasse, le jeu de cartes, ou encore le repassage, la musique, ou la peinture). Avec *Minetti*, Thomas Bernhard s'intéresse à l'acteur, et à l'art dramatique. Et il écrira différentes variations sur ce thème : solitaire dans *Simplement compliqué*, à deux personnages dans *Les apparences sont trompeuses*, à trois personnages dans *Ritter, Dene, Voss*, un acteur et sa troupe familiale dans *Le Faiseur de théâtre*. Claude Porcell souligne également la présence dans les pièces de Thomas Bernhard d'auteurs dramatiques comme l'écrivain dans la pièce *Au but*, tandis que la pièce *Les Célèbres* met en scène les gloires des différents domaines artistiques. Il faut donc voir *Minetti* davantage comme une pièce sur l'art dramatique que comme une véritable biographie. Le personnage de Minetti, avec sa carrière lamentable, n'a rien à voir avec Bernhard Minetti et sa grande carrière d'acteur. Le seul point commun biographique entre le personnage et son modèle, c'est que Bernhard Minetti a été directeur de théâtre, mais à Kiel, tandis que le personnage était lui à Lübeck. Mais il semble que Bernhard n'en avait pas connaissance. Pour Claude Porcell, dans la pièce il ne s'agit pas tellement de Bernhard Minetti, mais plutôt de l'acteur, l'acteur en fureur, quintessence de l'humanité. À la fin de sa note, qui s'apparente plus à un article scientifique, Claude Porcell explique les références à Shakespeare, au *Roi Lear* et à *La Tempête*, qui sous-tendent la pièce.

L'Arche publie également les *Dramuscules* en 1991, une série de pièces courtes, et les *Entretiens avec Krista Fleischmann* en 1993, une interview télévisée de Thomas Bernhard, qui sera souvent adaptée en pièce.

4.3 Les autres publications de L'Arche sur Thomas Bernhard

En plus des pièces de Thomas Bernhard, L'Arche Editeur a publié trois ouvrages qui permettent au public français de mieux connaître Thomas Bernhard. Tout d'abord, en 1988, est pu-

⁶⁸⁰ Note du traducteur, p. 65-70. In : Thomas Bernhard. *Minetti. Portrait de l'artiste en vieil homme*. Texte français Claude Porcell. Paris, L'Arche Editeur, 1983, 70 p.

blié un recueil de textes de Thomas Bernhard, sous le titre *Évènements*⁶⁸¹. La publication de ces textes permet d'enrichir le portrait de l'auteur. Le volume, accompagné de photographies de Thomas Bernhard, contient sept écrits de Thomas Bernhard. On y trouve « Évènements », qui donne son titre à l'ouvrage, et qui est un recueil de textes courts de Thomas Bernhard. On retrouve deux dramuscules : « Le Mois de Marie » et « Claus Peymann et Hermann Beil sur la Sulzwiese », un texte sur l'Autriche : « Mon heureuse Autriche », une nouvelle sur Montaigne, intitulée simplement « Montaigne », le texte de l'interview avec Krista Fleischmann à Majorque : « Monologues à Majorque », ainsi que le texte « Un jeune écrivain ». Ces textes de Thomas Bernhard sont accompagnés de deux articles d'Erika Tunner (« C'est à mourir de rire ») et Jean-Yves Lartichaux (« Du terrorisme et de l'art »). On trouve ce texte de présentation sur le site de l'éditeur :

« Ce recueil de textes de Thomas Bernhard, écrits entre 1965 et 1988, se propose d'enrichir le portrait de l'auteur. On ne s'étonnera pas, dans ces conditions, que le champ couvert comprenne aussi bien l'écrivain moraliste des micronouvelles que le polémiste envoyant à un journal une lettre qui s'adresse en fait à son pays.

Ainsi, l'artiste « reclus » se révélera plus sensible à la vie politique et culturelle de son époque qu'il n'y paraissait peut-être d'abord. À l'arrivée, les affaires privées devenant publiques, on rira plus d'une fois, mais de ce rire qui reste coincé dans la gorge.⁶⁸² »

Comme on l'a vu, en 1993 sont publiés les *Entretiens avec Krista Fleischmann*⁶⁸³. Le volume rassemble trois interviews de Thomas Bernhard réalisés par la journaliste Krista Fleischmann. « Monologues à Majorque », réalisée en 1981 à Majorque, « Des arbres à abattre », réalisée à Vienne en 1984, et « L'origine c'est moi-même », réalisée à Madrid en 1986. La publication de ces interviews va changer l'image de Thomas Bernhard chez le public français, qui va découvrir l'humour de Thomas Bernhard, fait d'ironie, de sarcasme et de bouffonnerie :

« Trois longs entretiens, à Majorque, à Madrid et à Vienne, durant les années quatre-vingt. Bernhard n'accordait d'interview qu'à ceux qui lui semblaient « supportables ». Krista Fleischmann, journaliste autrichienne, était son interlocutrice préférée, à la fois confidente et porte-parole.

Ironique ou sérieux, aimable ou sarcastique, calme ou véhément, Bernhard, acrobate de la pensée, critique, analyse, mais surtout philosophe sur le monde et sa vie personnelle, son œuvre et sa manière d'écrire. Il dévoile les difficultés de son enfance, les problèmes de sa maladie,

⁶⁸¹ Thomas Bernhard. *Évènements. Récits*. Dirigé par Claude Porcell et Erika Tunner. Traduit de l'allemand par Jeanne Etoré, Bernard Lortholary, Dominique Petit et Claude Porcell. Photos de Digne Meller Marcovicz. L'Arche Editeur, Paris, 1988, 152 p.

⁶⁸² <http://www.arche-editeur.com/publications-catalogue.php?livre=116>

⁶⁸³ Thomas Bernhard. *Entretiens avec Krista Fleischmann*. Traduit de l'allemand et de l'autrichien par Claude Porcell, L'Arche Editeur, Paris, 1993, 176 p.

presque avec légèreté. Le charme de sa personnalité, confirmé par tous ceux qui ont eu la chance de le rencontrer, est toujours présent.

Dans la grande tradition des philosophes pessimistes, son regard acerbe et vindicatif est absolu : il ne peut changer ni la société ni la vie, mais les dissèque et les désigne comme d'énormes bouffonneries.⁶⁸⁴ »

Le volume d'entretiens est accompagné d'une note du traducteur, qui n'est autre que Claude Porcell, le traducteur de la plupart des pièces de Thomas Bernhard :

« Plus encore que dans les entretiens avec les journalistes de la presse écrite, souvent mis en forme pour la publication, la langue de Bernhard est ici quotidienne, parlée, fréquemment dialectale. La syntaxe, dont il était l'un des grands maîtres, ne manque pas d'en être bousculée, mais la vie, l'humour et la provocation y gagnent... Les jeux de mots et les allusions ont rendu nécessaires quelques notes, qui sont toutes du traducteur. »⁶⁸⁵

Enfin, en 2002, a été publié *Thomas Bernhard et ses compagnons de vie*⁶⁸⁶. L'ouvrage, qui est la traduction française d'un catalogue d'exposition, entend éclairer la biographie de Thomas Bernhard, et en particulier le rôle de deux personnes-clés, son grand-père, l'écrivain Johannes Freumbichler, et son « amie » Hedwig Stavianicek :

« La partie centrale de ce catalogue d'exposition propose une sélection de documents inédits qui mettent en regard les différentes versions des textes lors de leur rédaction et les différentes corrections apportées par la suite pour la publication.

Le deuxième point fort est une série de photographies qui couvre toute la vie de Thomas Bernhard, constituant une biographie illustrée de l'écrivain. Ces photos provenant d'archives privées sont une véritable révélation pour tous les familiers de son œuvre. Elles documentent le parcours de l'auteur, très tôt marqué par une grave maladie dont il ne se rétablira pas. On comprend mieux quel rôle éminent ont joué son grand-père, l'écrivain Johannes Freumbichler, et Hedwig Stavianicek, son amie qui, de presque quarante ans plus âgée que lui, l'a soutenu contre vents et marées.⁶⁸⁷ »

5. Différences de structure du théâtre germanophone et français

La traduction apparaît comme une étape dans le transfert culturel, les pièces de Thomas Bernhard, écrites en allemand et créées en Allemagne ou en Autriche, sont traduites pour pouvoir ensuite être jouées en France et être comprises par un public non germanophone. Dans sa thèse sur la réception de Peter Handke en France, Elisabeth Schwagerle souligne les spécificités de la réception d'une œuvre dramatique. Elle insiste sur la forte influence de la structure

⁶⁸⁴ <http://www.arche-editeur.com/publications-catalogue.php?livre=115>

⁶⁸⁵ Claude Porcell, Note du traducteur, p. 6. In : Thomas Bernhard. *Entretiens avec Krista Fleischmann*.

⁶⁸⁶ Martin Hubert, Manfred Mittermayer, Peter Karlhuber, *Thomas Bernhard et ses compagnons de vie - les archives*. Traduit de l'allemand par Marie-Christine Baratta-Dragono, L'Arche Editeur, Paris, 2002, 208 p.

⁶⁸⁷ <http://www.arche-editeur.com/publications-catalogue.php?livre=297>

du champ théâtral sur l'accueil de l'œuvre. En effet, la véritable publication du texte dramatique, c'est sa mise en scène. D'autant plus qu'en France, les œuvres dramatiques ne sont éditées qu'après être montées. Le texte n'existe pas sans sa mise en scène, la mise en scène dépend du metteur en scène mais aussi des structures dans lesquelles il effectue son travail⁶⁸⁸.

L'étude de ce transfert culturel suppose de prendre en compte les différences de structure entre le théâtre germanophone⁶⁸⁹ et français. Tandis que le théâtre germanophone est largement décentralisé, en France Paris représente le centre de la vie théâtrale. En Allemagne, on distingue deux types de grands théâtres publics : le « Staatstheater », financé par un Land, et le « Stadttheater », financé par une municipalité. Le financement par l'Etat fédéral, le Bund, est minime. La France compte 5 théâtres nationaux financés par l'Etat (dont quatre à Paris) et une quarantaine de Centres dramatiques nationaux financés par l'Etat et les collectivités locales. Les théâtres allemands sont souvent des « Mehrspartentheater », regroupant dans une même structure opéra et théâtre. Ils disposent d'une troupe permanente (« Ensemble »), et ont un répertoire organisé par un système d'alternance. Les théâtres français, à l'exception de la Comédie-Française, n'ont généralement pas de troupe permanente et fonctionnent grâce au système des intermittents du spectacle. Les coproductions et tournées sont nombreuses et financièrement nécessaires. Le système allemand au contraire ne favorise pas les tournées et les coproductions. Les maisons d'éditions peuvent ainsi proposer une nouvelle pièce à plusieurs théâtres, la concurrence est artistique et non commerciale. Le théâtre allemand bénéficie de subventions élevées, mais cela peut engendrer un certain conservatisme. Chaque théâtre est dirigé par un Intendant, qui est généralement un metteur en scène. La particularité du système allemand réside également dans la fonction du « Dramaturg », sorte de conseiller littéraire, qui n'existe guère en France. Le système allemand privilégie la mise en scène (« Regietheater ») tandis que le système français privilégie l'auteur et la fidélité au texte. Il faut cependant souligner la spécificité de l'Autriche : la vie théâtrale reste polarisée par Vienne et le Burgtheater, qui est financé par le Bund. Le public autrichien reste attaché à l'acteur.

⁶⁸⁸ Elisabeth Schwagerle, *Peter Handke et la France : réception et traduction*. Thèse de doctorat, Etudes Germaniques, Paris 3 / Vienne, 2006, p. 96. Elisabeth Schwagerle s'appuie sur les travaux de Nicole Colin : «Über die ökonomischen Voraussetzungen künstlerischer Autonomie. Französisches und deutsches Theater. Ein Strukturvergleich». Dans : *Lendemains* n°116. Tübingen, Günter Narr Verlag 2004, p. 93-122.

Voir également : N. Colin : *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945 : Künstlerisches Selbstverständnis im Kulturtransfer*. Bielefeld, Transcript, 2011, 779 p. + 1 CD-ROM.

⁶⁸⁹ Sur le théâtre allemand, voir Philippe Ivernel « Théâtre en Allemagne ». In : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, p. 62. Henning Röper : « Aperçu sur le système théâtral allemand ». In : *Mises en scène d'Allemagne. Les Voies de la Création théâtrale* 24, p. 26-42. Robert Lacombe (dir.) : *Le spectacle vivant en Europe*. La documentation française. En particulier, le chapitre 1 : « les politiques de soutien au spectacle vivant en Allemagne » (p. 153-203).

Les mises en scène du théâtre de Thomas Bernhard en Allemagne et en Autriche s'inscrivent dans ce système théâtral germanophone tel qu'on l'a décrit, et c'est une équipe à peu près fixe réunie par Peymann qui va œuvrer pour la réalisation des pièces. La carrière de Claus Peymann permet à Thomas Bernhard d'avoir un puissant promoteur, d'abord directeur de la section théâtre au Staatstheater de Stuttgart⁶⁹⁰, puis directeur du théâtre municipal de Bochum⁶⁹¹, ensuite directeur du Burgtheater et finalement du Berliner Ensemble. Tout en s'inscrivant dans ce système, Claus Peymann s'efforce d'être toujours en porte à faux, et de le critiquer de l'intérieur en provoquant de façon systématique sa tutelle. C'est le conflit avec le ministre-président du Land de Bade-Wurtemberg qui va cimenter l'équipe de Peymann, et qui va faire que cette équipe va le suivre à Bochum. Fort de ses succès, cette équipe va ensuite le suivre à Vienne puis à Berlin. Cela est atypique et ne va pas sans créer des conflits entre les acteurs importés par Peymann et par exemple les acteurs du Burgtheater. Cette équipe stable a aussi permis aux pièces de Thomas Bernhard d'être transposées d'un théâtre à l'autre, par exemple *Avant la retraite* jouée d'abord à Stuttgart, puis à Bochum, à Vienne et enfin à Berlin. Tandis que la pratique est plutôt de présenter une pièce dans plusieurs mises en scènes, Thomas Bernhard va plutôt rechercher une seule mise en scène et favoriser les tournées.

En France, Thomas Bernhard sera d'abord joué dans les théâtres de la banlieue parisienne : à Gennevilliers en 1982 (*Avant la retraite*), à Ivry et à Saint-Denis en 1982 et 1983 (*L'Ignorant et le Fou*). La maison de la Culture de Bobigny deviendra un des théâtres bernhardiens, avec *Minetti* en 1988, *Le Réformateur* en 1991, *La Force de l'habitude* en 1997. Avec la création du Théâtre National de la Colline en 1986, la France dispose d'un théâtre national dédié aux auteurs contemporains. Bernhard y sera souvent à l'honneur (*Avant la retraite* en 1990, *Hel-denplatz* en 1991, *Déjeuner chez Ludwig W.* en 1992, et plus récemment, *Le Président* en 2007 et *Minetti* en 2009. Thomas Bernhard est également souvent joué au Festival d'Avignon : dès 1983 avec *Minetti*, en 1988 avec *Simplement compliqué*, plus récemment en 2002 avec à nouveau *Minetti* et en 2009 avec *Une fête pour Boris*. L'auteur sera également souvent joué au Théâtre de l'Athénée-Louis-Juvet (*Simplement compliqué* en 1988, *Ritter, Dene, Voss* en 2003). En 2004, l'auteur fera son entrée à la Comédie-Française avec *Place des Héros*. Ce sont donc souvent des théâtres publics. On note tout de même quelques excep-

⁶⁹⁰ Voir : « Claus Peymann und seine Truppe in Stuttgart und Bochum 1974-1986 oder : Theaterkunst muss ins Extrem gehen ». In: *Durch den eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990*. Propyläen Verlag, Akademie der Künste. Herausgegeben von Henning Rischbieter. p. 199-214. Hans-Peter Bayerdörfer. Claus Peymann et le théâtre de mise en scène, p. 220-243. In : *Les voies de la création théâtrale : Mises en scène d'Allemagne(s)*.

⁶⁹¹ Voir : Henning Rischbieter : « Bochum, un théâtre de ville presque parfait ». In : *Les voies de la création théâtrale : Mises en scène d'Allemagne(s)*, p. 52-69.

« Zu sagen wie ich leide ». In: Peter Iden. *Theater als Widerspruch*, p. 81-102.

tions : *Le Président* au Théâtre de la Michodière en 1981, *Maître* au Théâtre Hébertot en 1995, et *Déjeuner chez Wittgenstein* au Théâtre du Montparnasse en 2004. Paris et la région parisienne sont surreprésentés. Les spectacles créés en province passent par Paris pour être remarqué au niveau national. On note cependant que la mise en scène de *La Société de chasse* par Henri Ronse est créée à Rouen et n'est pas jouée à Paris.

En France, Thomas Bernhard n'a pas forcément trouvé son metteur en scène et son acteur. On signale le cas particulier du metteur en scène belge Henri Ronse, qui a fondé son institution en marge de l'institution, le Nouveau Théâtre de Belgique, qui a fait découvrir Thomas Bernhard à la France en 1978 et qui a mis en scène huit pièces de Thomas Bernhard. André Engel a mis en scène trois pièces de Bernhard (dont une mise en scène qu'il a reprise deux fois), Claudia Stavisky deux, et Alain Ollivier a mis en scène deux fois la même pièce. La plupart des metteurs en scène ne montent qu'une seule pièce, comme par exemple Jean-Pierre Vincent, Jorge Lavelli, Roger Blin ou Roger Planchon. Il en est de même pour les acteurs. Serge Merlin a joué quatre pièces de Thomas Bernhard, ainsi que dans des adaptations de romans. Eléonore Hirt a joué dans trois pièces. Guy Tréjean, Denise Gence et Michel Bouquet ont joué dans deux pièces. La plupart n'ont joué qu'une pièce, comme Michel Piccoli, Fabrice Luchini, ou Annie Girardot.

La différence de structure entre le théâtre germanophone et le théâtre français, avec le fait que la plupart des théâtres ne disposent pas de troupe permanente explique peut-être cela.

PARTIE II : ANALYSE COMPAREE DES MISES EN SCENE

Chapitre 5 : Le théâtre de Thomas Bernhard : Réalisme ou « marionnettisme » ?

1. Réalisme ou « marionnettisme » ?

1.1. Théâtre de marionnettes ou approche réaliste ?

Herbert Gamper, auteur d'une monographie sur le théâtre de Thomas Bernhard, et lui-même dramaturge⁶⁹², souligne la dimension artificielle du théâtre de Thomas Bernhard. Celui-ci serait un théâtre cérébral (Kopftheater) transposé sur la scène, un théâtre de la langue et du langage. Il serait reproduction mimétique de processus de pensée, ses personnages de pures figures artistiques, la matérialisation artificielle de possibilités de pensée ou d'existence. Pour Gamper, Thomas Bernhard refuse tout ce qui constitue le théâtre : action, caractères, dialogue. Thomas Bernhard est un destructeur de théâtre tout comme il est un destructeur d'histoires quand il écrit de la prose. Pour Gamper, un autre style de mise en scène est nécessaire, machinal et impitoyable⁶⁹³.

Thomas Bernhard lui-même souligne ce caractère artificiel. « Dans mes livres, tout est artificiel [...] », écrit-il dans *L'Italien* (même si l'on remarque qu'il parle ici de la prose et non du théâtre) :

« In meinen Büchern ist alles künstlich, das heißt, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der Bühnenraum ist total finster. Auftretende Figuren auf einem Bühnenraum, in einem Bühnenviereck, sind durch ihre Konturen deutlicher zu erkennen, als wenn sie in der natürlichen Beleuchtung erscheinen wie in der üblichen und bekannten Prosa⁶⁹⁴. »

Avant le succès d'*Une fête pour Boris*, il a écrit une pièce, *La Montagne*, qui a pour sous-titre « Un spectacle pour marionnettes en tant qu'êtres humains ou pour êtres humains en tant que marionnettes »⁶⁹⁵. Dans la pièce *L'Ignorant et le Fou*, le docteur parle d'un « théâtre de marionnettes » :

« Wie Sie wissen Frau Vargo / handelt es sich / um ein Puppentheater / nicht Menschen agieren hier / Puppen⁶⁹⁶. »

⁶⁹² Herbert Gamper a été dramaturge au Theater am Neumark de Zurich de 1971 à 1973 et engagé comme dramaturge au Württembergische Staatstheater de Stuttgart en 1976. Voir : « Herbert Gamper », in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Chronos Verlag Zürich 2005, Band 1, S. 674–675.

⁶⁹³ Herbert Gamper. *Thomas Bernhard*, p. 151-152.

⁶⁹⁴ Thomas Bernhard. *Drei Tage*. In: *Der Italiener*. Suhrkamp Taschenbuch 1645, p. 78-90, ici p. 82-83.

⁶⁹⁵ *Der Berg. Ein Spiel für Marionetten als Menschen oder Menschen als Marionetten*.

⁶⁹⁶ Thomas Bernhard: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, In: *Dramen I*, p. 278.

Et la devise placée en exergue de la pièce *La Société de chasse* cite l'essai de Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* :

« J'ai cherché à savoir quel était le mécanisme de ces figures, et comment il était possible de les diriger, sans avoir aux doigts des myriades de fils, leurs différents membres et leurs centres de gravité selon les exigences imposées par le rythme des mouvements ou par la danse⁶⁹⁷. »

Mais l'acteur Bernhard Minetti aussi bien que le metteur en scène Claus Peymann, qui ont tous deux joué un grand rôle dans les mises en scène des pièces de Thomas Bernhard, soulignent au contraire le réalisme du théâtre de Thomas Bernhard. Ainsi, Minetti trouve les personnages et les situations des pièces de Thomas Bernhard concrètes et réelles :

« Ich empfinde die Charaktere gar nicht als wahnsinnig, eigentlich nicht im Geringsten. Ich finde, ich empfinde sie konkret, ich empfinde sie sehr real, ich setze mich da in Widerspruch zu vielen Kritiken, die da vor allem meinen, wenn sie es nur gelesen haben, dass sie es schon nachvollziehen haben können. Ich finde die Figuren und Situationen, in die Bernhard die Figuren stellt, ganz und gar real, deshalb sind sie mir auch gar nicht fremd und schwierig, wie ich schon vorhin gesagt habe.⁶⁹⁸ »

Claus Peymann, de son côté, insiste sur la dimension réaliste de son travail de metteur en scène : certes, les pièces ont une dimension musicale, et quand Peymann demande à Bernhard des indications, Bernhard parle de mouvements rapides ou lents. Mais pour Peymann, si en tant qu'acteur ou metteur en scène on essaye de jouer un mouvement lent, cela devient dangereux et l'on n'obtient pas de bons résultats. Peymann préfère donc s'appuyer davantage sur la dimension réaliste, concrète, que sur la dimension musicale, plus abstraite :

« Wir kommen jetzt so langsam zu meiner Arbeit dabei, die ist eben eigentlich bei all diesen Stücken für mich immer irgendwie eine hauptsächlich realistische gewesen. Eigentlich habe ich diese Figuren immer ganz realistisch als wahr genommen und habe auch versucht, dieses Klima auf der Probe zu erzeugen und im Bühnenbild zu ermöglichen [...] ⁶⁹⁹ »

Claus Peymann souligne le rôle de son scénographe, Karl-Ernst Herrmann. Il explique que parmi les dix mises en scène de Bernhard qu'il a réalisées, huit ont été réalisées avec Herrmann. Pour Peymann, Herrmann est un des plus remarquables, si ce n'est un des plus importants scénographes du moment.

⁶⁹⁷ « Ich erkundigte mich nach dem Mechanismus dieser Figuren, und wie es möglich wäre, die einzelnen Glieder derselben und ihre Punkte, ohne Myriaden von Fäden an den Fingern zu haben, so zu regieren, als es der Rhythmus der Bewegungen oder der Tanz erfordere ».

⁶⁹⁸ « Telefongespräch mit Bernhard Minetti über Thomas Bernhard ». In: *Literarisches Kolloquium Linz 1984*, p. 216-217.

⁶⁹⁹ « Claus Peymann, Mündliches Statement zum Thema Thomas Bernhard auf der Bühne ». In: *Literarisches Kolloquium Linz 1984*, p. 191.

« [...] die Bühnenbilder hat sehr oft Karl-Ernst Herrmann gemacht, acht von diesen zehn Auf-
führungen habe ich mit dem Herrmann gemacht, sicher einer der ganz bedeutenden, vielleicht
der wichtigsten Bühnenbildner überhaupt, die wir haben.⁷⁰⁰ »

Herrmann servait en quelque sorte de contrôle de la réalité. Peymann cite l'exemple de sa
mise en scène de *La Société de chasse*. Thomas Bernhard voulait que les arbres soient dans la
pièce. Claus Peymann et Karl-Ernst Herrmann sont passés outre et ils les ont placés si près de
la fenêtre qu'on voyait leurs ombres dans la pièce, comme cela peut être le cas dans un pavil-
lon de chasse réaliste avec une certaine position du soleil.

« Er war eigentlich die Rückkontrolle dieser Stücke auf größte Realität und selbst in dem Fal-
le, wo Thomas Bernhard bei der Jagdgesellschaft gesagt hat, im Zimmer stünden die Bäume,
die müssten direkt im Zimmer stehen. Da haben wir uns dann noch darüber hinweggesetzt und
haben sie eben nur so eng ans Fenster gestellt, dass man praktisch die Schatten im Raum sah,
wie es eben in einer realistischen Jagdhütte unter Umständen bei einem bestimmten Sonnen-
grad sein kann.⁷⁰¹ »

Mais ce réalisme de Peymann n'exclut pas pour autant une dimension musicale et une dimen-
sion grotesque de la mise en scène.

« Also ich habe mich immer sehr um Realität in meiner sehr ausgiebigen, nunmehr 15jährigen
Beschäftigung mit Bernhard bemüht und habe eigentlich dann festgestellt, es hatte wirklich am
Ende Musikalität, es hatte auch dadurch oft Verrücktheit oder Groteskes oder auch diese be-
rühmte Undeutlichkeit, die ja beim realistischen Theater wahrscheinlich notwendig ist [...] »

Les mises en scène de Claus Peymann combinent donc réalisme et marionnettisme, comme il
l'explique lui-même. Et paradoxalement, tandis que Claus Peymann souligne le réalisme de
son scénographe, celui-ci explique davantage avoir voulu s'éloigner de ce réalisme pour aller
dans une direction « magique et poétique ». Karl-Ernst Herrmann souligne l'artificialité et la
musicalité des pièces de Bernhard, qui lui font penser à des poèmes ou à des partitions :

« Ich habe versucht, die Räume, die ja durchaus bekannt sind – großbürgerliche Salons oder
z.B. das Restaurant in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* – in eine poetisch-magische Rich-
tung zu drehen. So um 1968/69 habe ich das erste Stück *Ein Fest für Boris* kennengelernt. Erst
war ich ratlos. Mein erster Eindruck war: Das sieht eher wie ein Gedicht oder wie eine Partitur
aus. Mir ist die Künstlichkeit in dem Text ausgefallen. Von Stück zu Stück wurde mir klarer,
dass der Begriff „Partitur“ nicht so falsch ist, weil es ja Stücke sind, die einen musikalischen

⁷⁰⁰ Claus Peymann, « Mündliches Statement zum Thema Thomas Bernhard auf der Bühne », p. 191.

⁷⁰¹ Claus Peymann, « Mündliches Statement zum Thema Thomas Bernhard auf der Bühne », p. 191-192.

Rhythmus haben, keinen realistischen oder naturalistischen Dialog wie die vielen Stücken aus dem 19. Jahrhundert, die auch in ähnlichen Räumen spielen⁷⁰². »

Le scénographe souligne qu'il n'y a pas beaucoup de descriptions chez Bernhard. Pour s'éloigner du réalisme et montrer la solitude des personnages, Karl-Ernst Herrmann a choisi d'agrandir l'espace :

« Ich habe mir schon damals in Hamburg überlegt, dass das eine andere Dimension haben muss. Es gibt ja keine großen Beschreibungen bei Bernhard. Es heißt immer nur: Ein Zimmer, ein Salon oder Esszimmer; nicht mehr. Ich habe entdeckt, dass man den Raum auf irgendeine Art und Weise vergrößern muss, weg vom Naturalismus, und habe die riesige Bühne des Hamburger Schauspielhauses für zwei große Räume genutzt, mit voller Höhe und Tiefe und dem Portal. Mir war ganz wichtig, dass da Luft war für diesen Text; Helligkeit und Größe. Ich wollte damit natürlich auch einen Anspruch ans Spiel stellen: weg vom kleinteiligen Realismus. Und auch die Einsamkeit der Figuren in einem solchen Raum war mir wichtig⁷⁰³. »

1.2. Les mises en scène : une approche à la fois réaliste et minimaliste.

Ces interprétations divergentes ne concernent pas seulement le passage du texte à la scène, mais peuvent également concerner les différentes mises en scène. Dans sa monographie sur Bernhard, Gitta Honegger, la traductrice du théâtre de Bernhard en anglais, s'interroge sur le réalisme du théâtre de Thomas Bernhard en comparant le travail de Claus Peymann et celui de Dieter Dorn. Pour elle, à travers le travail de ces deux metteurs en scène, la question est de savoir si le rendu détaillé de l'environnement et l'approche psychologique des acteurs ne rend pas le monde de Bernhard trop normal, ou si au contraire il permet de donner une humanité aux personnages. Si Claus Peymann est devenu peu à peu le metteur en scène quasi exclusif de Thomas Bernhard, Dieter Dorn a également joué un grand rôle au début. Six semaines après le scandale provoqué par *L'Ignorant et le Fou* au Festival de Salzbourg, Dieter Dorn met en scène la pièce au Schlosspark Theater à Berlin-Ouest. Même si Bernhard considérait que l'approche réaliste et psychologique de Dieter Dorn n'était pas la bonne, il la respectait. Selon Gitta Honegger, le metteur en scène a convenu de ses erreurs dans une conversation avec Bernhard. Pour elle, cette confession lui a valu la reconnaissance de l'auteur, puisqu'il eut le privilège de mettre en scène les deux prochaines pièces de Thomas Bernhard, *La Société de chasse* et *La Force de l'habitude*, tandis qu'une mise en scène désastreuse de *L'Ignorant*

⁷⁰² « Als er plötzlich weg war, hat er mir gefehlt. Erinnerungen an Thomas Bernhard ». Aus einem Gespräch mit Karl-Ernst Herrmann. Aufgezeichnet von Vera Sturm. In: *Thomas Bernhard und das Theater*, p. 94-97, ici p. 95.

⁷⁰³ « Als er plötzlich weg war, hat er mir gefehlt », p. 95.

et le *Fou* incitait Bernhard à restreindre drastiquement les conditions de mise en scène de ses pièces⁷⁰⁴.

Gitta Honegger souligne à quel point l'esthétique des mises en scène bernhardiennes de Claus Peymann est déterminée par le travail du scénographe Karl-Ernst Herrmann ; elle parle de « minimalisme élégant » pour caractériser cette esthétique :

« Wie schon für *Ein Fest für Boris* war Karl-Ernst Herrmann der Bühnenbildner dieser und aller weiteren Bernhard-Premieren mit Ausnahme von *Immanuel Kant*. Mit der „kalten, weißen, aseptischen“, von einem überdimensionalen Spiegel bestimmten Garderobe der Sängerin fand Herrmann jenen eleganten Minimalismus, der über die Jahre Peymanns Bernhard-Inszenierungen modellhaft prägen sollte⁷⁰⁵. »

Elle mentionne ensuite les éléments qui caractérisent les décors créés par Karl-Ernst Herrmann pour les mises en scène bernhardiennes de Peymann : des intérieurs ascétiques avec un ou deux meubles caractéristiques, de hautes portes et fenêtres qui s'ouvrent et se ferment au monde extérieur. Elle montre également comment le vide surdimensionné des scénographies d'Herrmann reflète l'expérience existentielle du personnage bernhardien :

« Seine asketischen Innenräume mit ein oder zwei charakteristischen Möbelstücken, hohen Fenstern und Türen, die sich jäh öffnen und dann umso pointierter der Außenwelt verschließen, reflektieren die Perzeption der zentralen Figur. In ihrer überdimensionalen konturierten Leere definierten Herrmanns Räume die Lebenserfahrung des bernhardschen Menschen⁷⁰⁶. »

Gitta Honegger souligne que les scénographies de Karl-Ernst Herrmann pour les mises en scène de Thomas Bernhard étaient si convaincantes que pour plusieurs générations de spectateurs, de critiques et d'universitaires, elles finirent par définir la dramaturgie de Thomas Bernhard, qui repose sur un minimum de thèmes et leurs infinies variations. Cette quasi-exclusivité, renforcée par la loyauté de Bernhard envers Peymann et son équipe, était de plus soutenue par les critiques, qui rejetaient les mises en scène qui optaient pour un réalisme plus humble. Pour Gitta Honegger, ce monopole a empêché l'exploration d'autres perspectives et est responsable de l'exposition limitée que les pièces de Bernhard ont eue de son vivant⁷⁰⁷.

Selon elle, ce débat sur le réalisme du théâtre de Thomas Bernhard s'est fortement polarisé dans les critiques sur les deux mises en scène de *La Société de chasse* : seulement onze jours après la création de la pièce par Peymann au Burgtheater à Vienne en mai 1974, Dieter Dorn met en scène la pièce au Schiller-Theater à Berlin. Gitta Honegger souligne que dans la pièce, la question se pose de manière aiguë : d'un côté, Thomas Bernhard semble transférer le milieu

⁷⁰⁴ Gitta Honegger. *Thomas Bernhard. The making of an Austrian*, p. 117. *Was ist das für ein Narr?*, p. 176-177.

⁷⁰⁵ Gitta Honegger. *Thomas Bernhard. "Was ist das für ein Narr?"*, p. 176. *The making of an Austrian*, p. 116.

⁷⁰⁶ Gitta Honegger. *Thomas Bernhard. "Was ist das für ein Narr?"*, p. 176. *The making of an Austrian*, p. 116.

⁷⁰⁷ Gitta Honegger. *Thomas Bernhard. The making of an Austrian*, p. 116-117.

de ses romans, un pavillon de chasse dans la région de Salzbourg, au théâtre ; d'un autre côté, le personnage principal de l'écrivain disserte de l'artificialité dans l'art et dans la vie⁷⁰⁸.

Les mises en scène de Dorn et de Peymann sont opposées. Peymann et son scénographe Herrmann optent pour l'hyperréalisme : le pavillon de chasse est couvert de 625 trophées. Le coût de ce décor (le bruit court que ce sont de vrais trophées de chasse qui ont été accrochés au mur ; en réalité ce sont des imitations), ainsi que la demande de Peymann d'un vrai jambon entier pour chaque représentation, suscitent la polémique. L'Administration fédérale des théâtres d'État, qui contrôle le budget du Burgtheater, refuse et Peymann est contraint de trouver un mécène pour la première afin de payer le coût du jambon : 400 DM⁷⁰⁹. Peymann demande également à ses acteurs un jeu réaliste. Mais ce jeu réaliste est à l'opposition de la tradition baroque du Burgtheater, fait de grandiloquence passionnée. La rencontre qui pouvait sembler idéale entre l'auteur autrichien et les acteurs autrichiens tourne au fiasco ; ne subsiste qu'un faux pathos⁷¹⁰.

Dieter Dorn prend le contre-pied de Peymann, mais pour Gitta Honegger, sa mise en scène n'est pas non plus totalement réussie. Dorn souligne l'artificialité des personnages au niveau de la parole et du mouvement. Mais il n'arrive pas à le faire jusqu'au bout. Les acteurs essaient d'humaniser leur fonction de machines à parler stylisées. Une esthétique reste à trouver pour le théâtre de Thomas Bernhard. Seul Bernhard Minetti, qui joue le général, parvient instinctivement à saisir le monde de Thomas Bernhard⁷¹¹.

On serait donc ici à fronts renversés : tandis que pour *L'Ignorant et le Fou*, la mise en scène de Peymann était minimaliste, et celle de Dorn réaliste, ici il semblerait que pour *La Société de chasse*, la mise en scène de Peymann soit réaliste, tandis que celle de Dorn serait plus artificielle. Mais on peut se demander si les mises en scène du duo Peymann-Herrmann ne mélangent pas réalisme et minimalisme.

La collaboration entre Peymann et Herrmann, qui commence avec la première grande pièce de Thomas Bernhard, *Une fête pour Boris*, se poursuivra et déterminera l'esthétique des mises en scène de Thomas Bernhard. Comme le souligne Peymann, il a travaillé systématiquement avec Herrmann pour la scénographie des pièces de Bernhard, avec seulement deux exceptions : pour les pièces *Emmanuel Kant* et *Les apparences sont trompeuses*, il a choisi un autre scénographe. Achim Freyer est le scénographe de *Emmanuel Kant* et Erich Wonder est le scénographe de *Les apparences sont trompeuses*. Mais on remarque que ce changement de scé-

⁷⁰⁸ Gitta Honegger. *Thomas Bernhard. The making of an Austrian*, p. 117. *Was ist das für ein Narr?*, p. 177.

⁷⁰⁹ Gitta Honegger. *Thomas Bernhard. The making of an Austrian*, p. 118. *Was ist das für ein Narr?*, p. 179.

⁷¹⁰ Gitta Honegger. *Thomas Bernhard. The making of an Austrian*, p. 119-120. *Was ist das für ein Narr*, p. 179.

⁷¹¹ Gitta Honegger. *Thomas Bernhard. The making of an Austrian*, p. 119-120. *Was ist das für ein Narr*, p. 180.

nographe ne se traduit guère par un changement d'esthétique, celle à la fois réaliste et minimaliste d'Hermann restant en vigueur. Martin Huber et Bernhard Judex notent ainsi, dans leur commentaire de la pièce *Emmanuel Kant* dans les Œuvres complètes de Thomas Bernhard, que cette pièce est la seule pièce de Bernhard pour laquelle Achim Freyer a fait la scénographie, et qu'il s'agit également de sa dernière collaboration avec Peymann. En effet, Freyer refuse l'approche réaliste de Bernhard prônée par Peymann. Un cahier qui accompagne le livre-programme présente des esquisses de Freyer qui n'ont pas été réalisées. Selon le biographe de Peymann, Roland Koberg, Freyer voulait mettre en scène « un grand théâtre du monde », mais Peymann a refusé ses propositions⁷¹².

1.3. En France : la lente compréhension du « marionnettisme »

La question du degré de réalisme ou d'artifice qu'ont les pièces de Thomas Bernhard, et que doivent par conséquent avoir les mises en scène de l'auteur autrichien, s'est également posée en France. Ute Weinmann penche du côté de l'artificialité et considère par exemple, à propos des mises en scène de Thomas Bernhard en France entre 1975 et 1981, que « les mises en scène naturalistes des premières pièces ont certainement nui à la réception de l'œuvre dramatique de Thomas Bernhard, dont la spécificité esthétique du "marionnettisme" n'est pas comprise en France pendant cette première période d'observation. »⁷¹³ Elle cite à l'appui de son propos deux critiques de théâtre parues dans *Le Monde*, une première qui porte sur la mise en scène de *L'Ignorant et le Fou* par Henri Ronse en 1978 au Théâtre Oblique, dans le quartier de la Bastille, à Paris, et une seconde qui porte sur la mise en scène de la pièce *Le Président* par Roger Blin au Théâtre de la Michodière, toujours à Paris, en 1981. Pour Colette Godard, « La mise en scène d'Henri Ronse met tout à plat et le texte se dévide de façon monotone. »⁷¹⁴, tandis que pour Michel Cournot « les deux acteurs n'ont pas été aidés par les décors d'un naturalisme bouché, ni par la mise en scène, volontairement inactive. »⁷¹⁵. Pour ce qui est des mises en scène entre 1981 et 1985, même si la réception reste toujours timide, Ute Weinmann constate une évolution : « Les critiques perçoivent le caractère stylisé, antinaturaliste et la poésie des personnages bernhardiens »⁷¹⁶. Elle poursuit :

« Cette perception du "marionnettisme" dans la constitution des personnages nous semble un pas important vers la suppression de deux malentendus majeurs dans la réception du théâtre de l'écrivain autrichien : l'attente d'une intrigue et d'une composition psychologique des person-

⁷¹² Martin Huber, Bernhard Judex, Kommentar zu *Immanuel Kant*. In : *Thomas Bernhard Werke, Dramen III*, p. 383-384.

⁷¹³ Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, p. 99.

⁷¹⁴ Colette Godard, « note », *Le Monde*, 21 février 1978.

⁷¹⁵ Michel Cournot, « Le Président de Thomas Bernhard », *Le Monde*, 14 mars 1981.

⁷¹⁶ Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, p. 155.

nages. Ayant compris le marionnettisme, la critique est prête à apprécier à sa juste valeur la musicalité de cette écriture théâtrale.⁷¹⁷ »

En 1983, une année après la mise en scène d'*Avant la retraite* au Théâtre de Gennevilliers, la revue de ce théâtre, *Théâtre/Public*, consacre un dossier à Thomas Bernhard. Dans ce dossier figure un article de Michel-François Demet, universitaire et traducteur⁷¹⁸. C'est lui qui a traduit *L'Ignorant et le Fou* en français. Dans son article, il analyse la répétition et la mise en abîme dans l'œuvre de Bernhard. Pour Ute Weinmann, l'article montrerait que « le procédé stylistique de la répétition serait à l'origine de l'aspect tragicomique de l'œuvre et du marionnettisme de ses personnages ». Ute Weinmann cite à l'appui un passage de cet article :

« Grâce à la répétition, nous sommes à égale distance du comique et du tragique. Il en va de même de la marionnette, thème où se recoupent chez Thomas Bernhard la réflexion de Kleist dans son célèbre essai, la tradition des Marionnettes de Salzbourg et l'obsession personnelle de la répétitivité des êtres et des comportements, voire leur interchangeabilité. La marionnette est en effet la répétition dérisoire de l'homme et vice versa.⁷¹⁹ »

En ce qui concerne la troisième période qu'Ute Weinmann étudie, les mises en scène entre 1986 et 1991, période de gloire et d'abondance pour Thomas Bernhard et son théâtre sur les scènes françaises, elle note que le marionnettisme s'impose et que le naturalisme s'estompe :

« Avec cette perception juste du corset, de l'artificialité de la langue chez Thomas Bernhard, le marionnettisme dans la composition des personnages semble enfin perçu et les risques d'une mise en scène naturaliste s'estompent.⁷²⁰ »

Ainsi donc, tandis que dans l'espace germanophone, le metteur en scène Claus Peymann et l'acteur Bernhard Minetti insistent sur la dimension réaliste, en France ce serait donc la dimension artificielle et le marionnettisme du théâtre de Thomas Bernhard qui s'imposerait. Il s'agira de vérifier cette hypothèse en étudiant les créations des trois premières pièces de Thomas Bernhard, *Une fête pour Boris*, *L'Ignorant et le Fou* et *La Société de chasse*, ainsi qu'une sélection de mises en scène françaises de ces mêmes pièces. Dans ces trois premières pièces de Thomas Bernhard, la question du réalisme et du marionnettisme se pose de manière particulière, et l'on peut penser qu'on a une évolution du marionnettisme au réalisme d'*Une fête pour Boris* à *La Société de chasse*. D'un autre côté, on peut considérer que les mises en

⁷¹⁷ Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, p. 156.

⁷¹⁸ Michel-François Demet, « Répétition et mise en abîme chez Thomas Bernhard ». In : *Théâtre/Public*, n°53, mars-avril 1983.

⁷¹⁹ Michel-François Demet, « Répétition et mise en abîme chez Thomas Bernhard ». In : *Théâtre/Public*, n°53, mars-avril 1983.

⁷²⁰ Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, p. 222.

scène du duo Peymann-Herrmann combinent réalisme et marionnettisme, tandis que les mises en scène françaises optent généralement pour l'une ou l'autre option exclusivement.

2. Les créations par Claus Peymann. Analyse des mises en scène des trois premières pièces

2.1. Une fête pour Boris (*Ein Fest für Boris*)

La création de la première pièce de Bernhard, maintes fois repoussée, a finalement lieu le 29 juin 1970 au Deutsches Schauspielhaus à Hambourg, le dernier jour de la saison. La mise en scène est de Claus Peymann, le décor de Karl-Ernst Herrmann et les costumes de Moidele Bickel. La costumière Moidele Bickel, née en 1937 à Munich et morte en 2016 à Berlin, a travaillé pour le Theater am Turm à Francfort en 1968-1969, puis à la Schaubühne de Berlin de 1970 à 1992, pour les mises en scène de Peter Stein. Elle a également travaillé pour Luc Bondy, Klaus Michael Grüber, Robert Wilson et Patrice Chéreau. Elle a par ailleurs travaillé avec Peymann pour les premières mises en scène des premières pièces de Handke (*Gaspard* à Francfort, *La Chevauchée sur le lac de Constance* à Berlin).

Judith Holzmeister joue « die Gute » (la Bonne Dame), Angela Schmid est Johanna, et Wolf R. Redl joue le rôle de Boris. Judith Holzmeister est née en 1920 à Innsbruck, elle est morte en 2008 à Baden près de Vienne. L'actrice étudie au Max-Reinhardt-Seminar, elle obtient ensuite des engagements au Landestheater de Linz, puis au Deutsches Volkstheater à Vienne. De 1947 à 1985, elle est engagée au Burgtheater. Angela Schmid est née en 1936 à Stuttgart. Elle obtient son premier engagement à Krefeld, puis pendant la saison 1959/60, Gustaf Gründgens la fait venir au Schauspielhaus à Hambourg. Après un passage à Kassel et à Cologne, elle revient à Hambourg en 1968, où elle reste jusqu'à la saison 1979/80. Wolf R. Redl est né à Stargard en 1939 et mort en 2010. En 1968, il joue le rôle principal dans la mise en scène de *Gaspard* par Peymann, et à partir de 1971, il est membre de l'Ensemble de la Schaubühne.

La mise en scène a été diffusée par la télévision autrichienne (ORF) le 23 novembre 1971. Nous nous appuierons sur cette captation pour notre analyse de la mise en scène.

Scénographie

Thomas Bernhard situe l'action « dans la maison de la Bonne Dame » (« im Haus der Guten »). Les didascalies qui figurent au début de la première scène décrivent l'espace et le positionnement des personnages :

« Erstes Vorspiel / *Leerer Raum. Hohe Fenster und Türen / Die Gute rechts / Johanna tritt von links mit einem Tisch ein und stellt ihn neben die Gute*⁷²¹ »

Le décor de Karl-Ernst Herrmann, une grande pièce blanche, presque carrée, est construit : le sol, les murs, le plafond, la porte et la fenêtre sont figurés. Comme le veulent les didascalies, la salle est absolument vide : aucun meuble, aucun accessoire. L'impression de vide est encore renforcée par l'absence de couleurs. La salle entière est blanche, le sol, les murs, le plafond, y compris la porte et la fenêtre. Le sol est un carrelage constitué de grands carreaux blancs et de petits carreaux noirs. Le tout donne effectivement une impression de froideur. Tandis que les didascalies indiquent plusieurs portes et fenêtres, le scénographe n'a placé qu'une porte, au fond à droite, sur le mur du fond dans l'angle, et qu'une fenêtre, sur le mur de gauche. La porte est une porte-fenêtre à deux battants, le battant de droite est ouvert, laissant voir une autre pièce tout aussi blanche. Judith Holzmeister, qui joue La Bonne Dame, est placée à droite comme l'indique la didascalie. Elle se trouve au fond, près de la porte. Mais Angela Schmid, qui joue Johanna, au lieu d'entrer par la gauche, comme le prévoit la didascalie, entre par la droite, elle ne traverse pas la pièce. Cette disposition scénique tend à limiter au maximum les mouvements, soulignant l'attente et l'absence de mouvement. Pour entrer et sortir, pour apporter la table, puis les lettres, puis le carton à chapeau, Johanna n'a donc à faire que quelques pas. Elle ne traverse la pièce que pour ouvrir la fenêtre. La scénographie a donc une dimension réaliste : le décor évoque la salle d'une villa, elle évoque un milieu, le milieu de la grande bourgeoisie ou de l'aristocratie à laquelle appartient la Bonne Dame. D'un autre côté, la stylisation tend presque vers l'abstraction : une salle totalement vide, entièrement blanche. La dimension métaphorique apparaît clairement.

En ce qui concerne les costumes de Moidele Bickel, on constate que la robe à volants de la Bonne Dame est également blanche et se fond dans la pièce, le personnage fait corps avec l'espace. Au contraire, la robe marron de Johanna se détache sur ce fond blanc. Cette robe à manches longues descend jusqu'aux chevilles et souligne les épaules. Johanna a de plus le visage maquillé en blanc, et les lèvres gommées par son maquillage. Sa coiffure est une couronne de tresses. Pour Botho Strauss, Angela Schmid a une expression de peur, mais aussi d'indocilité :

« Angela Schmid, für die Moidele Bickel ein altmodisch-schönes, olivgrünes Kleid entworfen hatte, mit eckig angehobenen Schulterteilen und traurigen Stufenvolants, steht mit einem un-

⁷²¹ Thomas Bernhard : *Ein Fest für Boris*. In : *Dramen I*, p. 104. « Premier prélude / Pièce vide. Hautes portes et fenêtres / La Bonne Dame à droite / Johanna entre par la gauche avec une table et la place à côté de la Bonne Dame ». *Une fête pour Boris*, p. 11. Texte français de Claude Porcell.

durchdringlichen, gefassten Ausdruck von Ängstlichkeit und stiller Renitenz ihrer Herrin zur Seite.⁷²² ».

Pour Henning Rischbieter, Angela Schmid évoque un ange de miséricorde, mais devenu amer et hystérique :

« der Beifall für Angela Schmid, die all die Anbiederungen, Beschimpfungen, Verdächtigungen, Schikanen, Herzlichkeiten der Herrin mit starrem, weißlichem Gesicht, weggeschminkten Lippen, dünnem Haarkranz auf dem Kopf, im wadenlangen plissierten, olivgrünen, schulterbetonten Kleid wie ein sturer, altjüngferlicher, tief innen hysterischer Engel der längst sauer gewordenen Barmherzigkeit entgegenzunehmen hatte.⁷²³ »

Pour Rolf Michaelis, la couleur de la robe fait penser à une vieille fille, la couronne de tresses forme comme une auréole, tandis que ses deux boucles d'oreille lui donnent un air provincial⁷²⁴.

« Moidele Bickel steckt sie in ein herrlich hässliches Kleid von altjüngferlichem Grün, legt ihr die dunklen Zöpfe wie ein Heiligenschein um das blass geschminkte Gesicht und macht sie mit zwei kleinen Rubin-Ohringen zur Landpomeranze⁷²⁵ »

On voit donc comment la robe d'Angela Schmid, avec sa couleur triste et sa forme un peu raide, contribue à déterminer le personnage de Johanna. Cette rigidité est ambivalente, elle peut être vue comme signe d'inadaptation (vieille fille provinciale), mais aussi comme le signe d'une forme de résistance. Cette robe, qui peut apparaître laide et démodée, a d'un autre côté une forme d'élégance et de beauté, qui fait apparaître la pauvre servante comme un ange, avec sa couronne de tresses qui ressemble à une auréole.

Scène 1 : Premier prélude

Au lever de rideau, la Bonne Dame est seule sur scène, près de la porte. Johanna arrive avec la petite table et la pose à côté d'elle, puis elle se place derrière elle. La Bonne Dame lui demande la couverture, Johanna veut s'en aller, puis reste à la porte, debout, rigide, la Bonne Dame lui demande les lettres. Johanna s'en va réellement, elle revient avec les lettres qu'elle pose sur la table, la Bonne Dame les range dans le tiroir de la petite table. Johanna se met derrière la Bonne Dame et évoque la grève des journaux (« Sie streiken »). La Bonne Dame lui demande à nouveau la couverture (« Bringen sie mir doch die Decke ») et Johanna sort. La Bonne Dame se retourne dans son fauteuil pour s'adresser à Johanna. Johanna revient avec la

⁷²² Botho Strauß, « Komödie aus Todesangst », *Theater heute*, August 1970, p. 32

⁷²³ Henning Rischbieter. « Beifall für Bernhards Boris », *Die Zeit*, 3. Juli 1970.

⁷²⁴ Le terme « Landpomeranze » désigne une personne qui vient de la campagne, qui apparaît maladroitement dans sa tenue et sa démarche. Le mot vient de « Pomeranze », qui désigne une orange amère ; cela fait ici référence au teint de la personne.

⁷²⁵ Rolf Michaelis : « Elegie für fünfzehn Rollstühle ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. Juli 1970.

couverture et couvre la Bonne Dame. Celle-ci réclame : « Machen Sie doch das Fenster auf / ich erstickte »⁷²⁶. Johanna ouvre la fenêtre et se tourne vers La Bonne Dame. Les actions scéniques correspondent strictement aux didascalies, qui mentionnent ce jeu avec la petite table, les lettres, la couverture, et la fenêtre. On voit de plus que les didascalies apparaissent redondantes par rapport aux dialogues les actions scéniques apparaissent dans le dialogue et dans les didascalies. En même temps, elles indiquent les actions de Johanna, tandis que la Bonne Dame, amputée de ses jambes, ne peut que parler et pas agir.

On passe ensuite à la deuxième partie du premier prélude : l'essayage de gants et chapeaux :

« Johanna kommt mit einer riesigen weißen Schachtel herein [...] Johanna stellt die Schachtel auf den Tisch [...] (Die Gute) probiert von jetzt an, bis der Vorhang fällt, ununterbrochen lange, mindestens bis zu ihren Ellenbogen reichende rote und grüne, gelbe, aber vor allem weiße und schwarze Handschuhe und große Frühjahrshüte in den gleichen Farben und Johanna ist ihr dabei behilflich »⁷²⁷

Johanna sort et revient avec le carton à chapeaux, elle le pose sur la petite table. Le carton à chapeaux dépasse légèrement de la table. Elle se place derrière le carton à chapeaux. Elle passe à gauche de la Bonne Dame pour lui mettre le chapeau et les gants. La Bonne Dame essaye d'abord des gants et un chapeau roses⁷²⁸. Elle jette à terre le tout (« Die sind mir alle zu klein »), Johanna ramasse, la Bonne Dame jette à nouveau le tout à ses pieds, et une fois de plus Johanna les ramasse (elle les pose sur ses genoux).

Puis la Bonne Dame demande à essayer le chapeau blanc et les gants blancs : « Den weißen den weißen ». Johanna lui met le chapeau blanc et les gants blancs. La bonne dame se plaint et elle lui donne un coup avec le gant (« Sie brechen mir ja die Finger »). Elle enlève le tout et le donne à Johanna.

Johanna lui donne les gants verts et le chapeau vert. Elle jette le tout à terre à ses pieds, et lui demande de les ramasser : « Heben Sie sie doch auf ». Ensuite, la Bonne Dame jette les gants et le chapeau aux quatre coins de la pièce et lui demande à nouveau de rapporter : « Bringen Sie alles her ». Johanna a le tout à la main, reste debout à distance de la Bonne Dame (à gauche). « Geben Sie mir die Grünen » : elle se rapproche à nouveau et se place derrière sa maîtresse. « Sie sind nicht weg gegangen » : la Bonne Dame lui jette le gant à la figure. Jo-

⁷²⁶ On remarque ici que le texte a été changé pour s'adapter au choix de scénographie de Karl-Ernst Herrmann : « Machen Sie die Fenster auf » devient « Machen Sie das Fenster auf »

⁷²⁷ « Johanna entre avec un gigantesque carton blanc (...) Johanna pose le carton sur la table (...) de ce moment jusqu'à celui où le rideau tombe, elle essaie sans interruption de longs gants qui lui arrivent au moins jusqu'aux coudes, rouges et verts, jaunes, mais surtout blanc et noirs, et de grands chapeaux de printemps dans les mêmes tons, et Johanna l'aide » *Une fête pour Boris*, p. 18.

⁷²⁸ Pour ce premier chapeau et ces premiers gants, les didascalies ne précisent pas la couleur du chapeau et des gants. Thomas Bernhard parle de chapeaux et de gants rouges, jaunes, verts, blanc et noirs mais pas de chapeaux et de gants roses.

hanna garde le gant à la main et reste derrière la Bonne Dame. « Boris » : elle se met derrière le carton à chapeaux.

Puis la Bonne Dame demande à Johanna un chapeau noir et des gants noirs : « Geben Sie ihn her » ; « Herrlich / schwarze Handschuhe ». Le chapeau noir a un voile. La bonne dame jette le tout à terre (« Nicht schwarz / Schwarz nicht »), Johanna ramasse, elle se tient debout tout à droite (à droite du carton à chapeau), elle lui redonne le chapeau. Elle se pose à la droite de la Bonne Dame (à gauche donc), la Bonne Dame jette à nouveau par terre le tout : « Dieser Mann ».

La Bonne Dame demande ensuite à Johanna le chapeau rouge et les gants rouges : « Geben Sie mir die roten » (elle rit) « Sie tun mir weh ». Johanna se place devant la Bonne Dame. « Wenn Sie mir nur ein einzigesmal nicht geantwortet hätten / Es ist ein Spiel ». La Bonne Dame jette tout à terre. Johanna ramasse, se pose tout à droite, tient à la main la panoplie. Johanna se place derrière le carton à chapeau. À droite du carton se trouvent le couvercle et les chapeaux et gants déjà utilisés (entre le carton et Johanna).

La Bonne Dame lève les gants jaunes, les jette puis essaye un gant vert. Johanna reste derrière la Bonne Dame.

Pendant que la Bonne Dame fait semblant de demander l'heure (« Wie spät ist es / Nein sagen Sie mir nicht wie spät es ist »), Johanna lui met les gants rouges et le chapeau rouge. La Bonne Dame étend les bras, Johanna reste derrière elle.

Le jeu avec les chapeaux et les gants de couleur correspond également strictement aux didascalies. La Bonne Dame tourmente sa servante, sa domestique, sa bonne, par l'intermédiaire de ces objets, de ces accessoires qu'elle essaye, qu'elle jette et qu'elle lui demande de ramasser. On remarque également que ce jeu de scène est inscrit non seulement dans les didascalies, mais aussi dans le dialogue.

Le nom du personnage de la Bonne Dame (« die Gute ») peut être vu comme une référence aux *Bonnes* de Jean Genet⁷²⁹. Déjà chez Jean Genet, la bonté était ironique, ici cela désigne la maîtresse, dans une sorte d'inversion des rôles. On peut également y voir une référence autobiographique, à la fois hommage et expression d'un certain ressentiment de Thomas Bernhard vis-à-vis de sa « compagne de vie », sa « tante » Hedwig Stavianicek, qui fut aussi sa bienfaitrice.

⁷²⁹ Manfred Mittermayer souligne que Herbert Wochinz, qui a mis en scène en 1960 les premiers textes de Thomas Bernhard (l'opéra *Die Köpfe* et les trois petits drames *Rosa*, *Die Erfundene* et *Frühling*), a mis en scène *Les Bonnes* de Genet à Vienne en 1958, pour l'ouverture de son Theater am Fleischmarkt. Manfred Mittermayer, 2006, p. 41 ; Manfred Mittermayer, 2015.

Scène 2 : Deuxième prélude

« Zweites Vorspiel / Nach dem Ball. Die Gute im Kostüm einer Königin. Johanna schiebt sie immer schneller um den ganzen Raum herum, immer schneller und schneller, ekstatisch⁷³⁰ ».

Comme les didascalies l'indiquent, la Bonne Dame porte un costume de reine, elle porte une robe rouge et une grosse couronne. Johanna pousse sa maîtresse. Elle lui fait faire le tour de la pièce en courant. La Bonne Dame pousse des cris enthousiasmés de petit enfant. Puis soudain elle s'écrie : « Halt Stehen bleiben ». Johanna arrête le fauteuil sur le devant de la scène, la Bonne Dame demande à être ramenée à sa place : « Fahren Sie mich auf meinen Platz zurück ». Johanna fait le tour pour revenir à la place. La Bonne Dame se retrouve au même endroit que précédemment. Johanna est derrière elle, elle tient les poignées de la chaise roulante. La Bonne Dame redresse la couronne en poussant un cri tout en parlant d'absence de douleur (« Schmerzenlosigkeit »). Par deux fois, elle ordonne : « Fahren Sie mich ein Stück », et Johanna s'exécute. Elle lui demande également d'ouvrir les rideaux. « Machen Sie die Vorhänge auf ». Johanna s'exécute. La Bonne Dame remarque que Johanna n'a plus son masque de cochon. Johanna sort, revient avec le masque de cochon et se pose derrière sa maîtresse. Elle la pousse, elle tourne dans le sens des aiguilles d'une montre, passe devant la fenêtre et revient à la place habituelle. Elle la pousse tout doucement. Quand sa maîtresse proteste (« Nein »), elle s'arrête, la Bonne Dame parle de jeu (« mitzuspielen ») et pousse un rire effrayant. Ensuite, elle rapporte sa discussion avec l'aumônier. Elle joue l'espace d'un instant les deux rôles, son rôle et celui de l'aumônier, avec des changements de ton, la tête tournée d'un côté, puis de l'autre, elle baisse les yeux pour jouer l'aumônier. Johanna tire sur les rideaux déjà ouverts. La Bonne Dame demande à Johanna si son mari Boris dort. Johanna sort. La Bonne Dame crie son désarroi : « Ich kann nicht mehr allein sein ». Johanna reste à la porte comme par provocation. La Bonne Dame lui reproche de profiter de la situation : « Sie nützen die Situation aus ». Puis elle lui demande de la pousser : « Fahren Sie mich ». Johanna vient et la pousse. La Bonne Dame étend les bras en la nommant « sa créature » (« Mein Geschöpf »). Elle crie quand Johanna est partie. « Fahren Sie mich », Johanna revient et la pousse. Quand elle parle de s'effondrer (« Wenn ich jetzt nachgebe »), elle s'effondre effectivement sur sa chaise roulante.

Dans cette première partie de la deuxième scène également, les didascalies sont donc respectées. On a tout un jeu avec le fauteuil roulant, avec un dialogue entre le discours de la Bonne Dame qui demande à être poussée et la réponse de la servante qui la pousse (poussées qui sont

⁷³⁰ Thomas Bernhard : *Ein Fest für Boris*. In: *Dramen I*, p. 164. « Deuxième prélude. Après le bal. La Bonne Dame en costume de reine. Johanna la pousse toujours plus vite tout autour de la pièce, toujours plus vite, extatiquement. » *Une fête pour Boris*, p. 35.

indiquées dans les didascalies). Au niveau des costumes, c'est le costume de reine de la Bonne Dame, avec la couronne, et le masque de cochon. On est là dans un jeu de rôle qui vise à l'humiliation de Johanna. La Bonne Dame s'élève au rang de reine, et rabaisse sa servante au rang de cochon. Les didascalies indiquent également que la Bonne Dame, comme pour mieux s'assurer de sa position sociale supérieure, redresse sans cesse sa couronne.

La couronne imposante utilisée dans la mise en scène de Claus Peymann évoque la couronne d'une impératrice. Dans une version antérieure de la pièce, la Bonne Dame porte le nom de la dernière impératrice autrichienne, Zita. Le personnage amputé peut donc apparaître comme une métaphore de l'Autriche, amputée après la disparition de son Empire après la Première Guerre mondiale. Sur un autre tapuscrit, elle porte le nom de Jadwiga, reine de Pologne au XIV^e siècle. Jadwiga se dit en allemand Hedwig, on revient ici à la signification biographique⁷³¹. Le personnage de Boris est une référence à l'opéra *Boris Godounov* de Moussorgski. Boris Godounov est un tsar russe.

Avec l'arrivée de Boris, le personnage-titre de la pièce, arrivée annoncée par des pleurs depuis les coulisses, commence la deuxième partie du deuxième prélude. On entend le cri de Boris, de plus en plus déchirant, horrible. Johanna veut s'en aller. La Bonne Dame dit avec un grand sourire : « Er bekommt Angst ». Johanna regarde en direction de la porte, puis elle sort. Elle amène Boris. Sa chaise roulante est un lit, ou plutôt une caisse. Il regarde la fenêtre. La Bonne Dame se trouve à sa place, Boris est au milieu de la scène, plus vers la fenêtre. Johanna se place entre la fenêtre et Boris. La Bonne Dame demande : « Lassen Sie uns allein » et Johanna sort. Johanna apporte un bol, Boris mange. La Bonne Dame demande ensuite : « Schieben Sie mich zu ihm ». La Bonne Dame se retrouve donc à côté de Boris. Johanna se place à la fenêtre et tire sur les rideaux. La Bonne Dame revient à sa place, et Johanna se trouve près d'elle. La Bonne Dame remarque que Boris a une pomme : « Einen Apfel », crie-t-elle. Johanna va vers Boris, puis ouvre les fenêtres, puis sort. Johanna revient avec un livre, se place derrière la Bonne Dame. Dans la deuxième partie de la deuxième scène également, les didascalies sont respectées : les pleurs de Boris de derrière la scène et le jeu avec la pomme, puis avec le livre. À travers l'objet, l'accessoire de la pomme, Johanna et Boris fraternisent et se liguent contre la Bonne Dame.

Le jeu avec la pomme peut être vu comme une référence à Handke et en particulier à la pièce *Le pupille veut être tuteur* (*Das Mündel will Vormund sein*), mise en scène par Peymann en 1969 au TAT à Francfort. Boris, par la difficulté qu'il a à parler, fait également penser au *Kaspar* de Peter Handke, mis en scène en 1968 au TAT. Le fait que Wolf R. Redl jouait Gas-

⁷³¹ Kommentar zu *Ein Fest für Boris*. In : *Dramen I*, p. 455.

pard dans la mise en scène de Peymann renforce encore le dialogue intertextuel entre ces mises en scène.

Boris, joué par Wolf R. Redl, apparaît le visage bouffi, transpirant, les cheveux en désordre, maquillé en blanc. Pour Botho Strauss, il apparaît comme un crétin, mais avec des moments de compréhension et de protestations :

« als amorpher Menschenrest mit weißgeschminkten Gesicht, struwweligem Haar (...) Wolf R. Redl wacht über diesen Boris, den er spielt, den störrischen Kretin mit knapp akzentuierten Reaktionsweisen des für Augenblicke noch erhellten Verstands, des trotzigen Widerstands⁷³² »

Pour Henning Rischbieter, Wolf R. Redl parvient à transformer une simple inclination de la tête en un grand geste d'impuissance et de résignation à la souffrance :

« Wolf R. Redl, der als Boris mit mehlweiß geschminktem, schweißglänzendem, aufgedunsenem Gesicht, mit aufgerissenen Augen, ein sabbernd breischlingender Plumpsack im Rollstuhl lag und der es vermochte, aus einer zagen und müden Kopfwendung eine große, eine menschliche Geste zu machen, der Hilflosigkeit, der Ergebung des starren Leidens⁷³³ »

Scène 3 : La fête

« Das Fest / Links ein Geschenktisch, darauf deutlich sichtbar: eine Pauke mit Schläger, eine Papierschlange, eine Klarinette, eine Ratsche, eine Flasche Met, ein Hut, ein Buch, ein ausgestopfter Rabe, eine Springschnur, ein Fernglas, eine große Schüssel Äpfel, ein Paar schwarze Offiziersstiefel, zwei lange Unterhosen, eine rote Krawatte. In der Mitte ein langer Tisch, an dem die Gute, Johanna, jetzt auch beinlos, und dreizehn beinlose Krüppel in Rollstühlen sitzen; wenn der Vorhang aufgeht, Boris Geburtstag feiernd, essend, trinkend, rauchend, lachend. Ein dicker und ein dünner Diener, dienend und schweigend, ein dicker und ein dünner Pfleger, aufpassend und schweigend⁷³⁴ »

Cet espace de l'attente laisse ensuite place à la fête. Pourtant, le décor ne change pas. Herbert Gamper rapporte une déclaration de Peymann selon laquelle le succès public étonnant de la création s'est fait seulement grâce à la fête. (« Der « erstaunliche Publikumserfolg » der Uraufführung hat sich, nach Aussage Peymanns, erst aufgrund des Festes eingestellt⁷³⁵ ».)

⁷³² Botho Strauß, « Komödie aus Todesangst », *Theater heute*, August 1970, p. 32

⁷³³ Henning Rischbieter. « Beifall für Bernhards Boris », *Die Zeit*, 3. Juli 1970.

⁷³⁴ Thomas Bernhard : *Ein Fest für Boris*. In: *Dramen I*, p. 185. « La fête / A gauche la table des cadeaux, sur laquelle on distingue nettement : une grosse caisse avec mailloche, un serpent, une clarinette, une crécelle, une bouteille d'hydromel, un chapeau, un livre, un corbeau empaillé, une corde à sauter, une longue-vue, un grand plat de pommes, une paire de bottes d'officier noir, deux caleçons longs, une cravate rouge. Au milieu une longue table à laquelle sont assis dans des fauteuils roulants la Bonne Dame, Johanna, à présent cul-de-jatte elle aussi, et treize infirmes culs-de-jatte ; quand le rideau se lève ils fêtent l'anniversaire de Boris, mangent, boivent, fument, rient. Un gros serviteur et un serviteur maigre servent et se taisent, un gros infirmier et un infirmier maigre surveillent et ses taisent. » *Une fête pour Boris*, p. 57

⁷³⁵ Herbert Gamper, *Thomas Bernhard*, p. 184

« Was Peymanns Inszenierung vom Stück enthält und was sie davon uns vorenthält gibt sich eindrucksvoll und schließlich doch unbefriedigend im Schlussbild, dem eigentlichen Fest für Boris, zu erkennen. Ins herrschaftliche, doch völlig öde und leergeräumte, in unwirtliche Helle getauchte Zimmer bricht nun, in ganz unerwarteter sinnlicher Pracht, das Geburtstagsbankett für Boris und seine Asyl-Freunde herein.⁷³⁶ »

En effet, une immense table a été installée, qui fait toute la longueur de la scène. Les treize infirmes, ainsi que Boris, Johanna et la Bonne Dame y sont assis. Cela fait en tout 16 personnes qui sont assises autour de la table. La plupart sont assis derrière la table, face au public, avec au centre Boris, à gauche de Boris, la Bonne Dame, à droite de Boris, Johanna. Deux infirmes sont assis en bout de table, un infirme est assis de l'autre côté de la table, tournant le dos au public. Les deux infirmiers, avec leur tablier orange, sont debout contre le mur du fond, à côté de la porte. Les deux serveurs sont assis contre le mur latéral, au fond à gauche, près de la fenêtre. Cela fait donc en tout 20 personnes sur scène. En suggérant qu'un infirmier et un serveur sont gros, tandis que l'autre serveur et l'autre infirmier seraient maigres, Thomas Bernhard souligne la dimension comique de sa pièce ; ainsi, les serveurs et les infirmiers seraient des sortes de Laurel et Hardy. Peymann suit ces indications : on a un grand infirmier et un petit infirmier, de même pour les serveurs.

Dans la troisième scène également, Claus Peymann respecte les didascalies : les récits des rêves des infirmes, qui débouchent sur une vaine révolte, la remise des cadeaux, puis Boris qui bat la mesure avec son tambour, et enfin le cri de Johanna quand elle se rend compte qu'il est mort, les infirmes qui sortent en marche arrière et le rire effroyable de la Bonne Dame.

Pour Henning Rischbieter, le récit du plus vieux des infirmes, joué par Heinz Schubert, constitue un contrepoint intéressant par rapport au grotesque des gestes et des cris des autres infirmes :

« Beifall für Heinz Schubert, den ältesten der dreizehn zum Fest geladenen Krüppel, der seine Träume, Forderungen und Nachdenklichkeiten mit solch einfacher Gelassenheit vortrug, dass ein höchst notwendiger Kontrapunkt gesetzt wurde zu den grotesken und grellen Masken, Gesten und Schreien der übrigen zwölf Krüppel.⁷³⁷ »

Henning Rischbieter souligne que le roulement de tambour de Boris donne du rythme à la mise en scène, un rythme qui n'était guère présent dans le reste de la mise en scène :

⁷³⁶ Botho Strauß, « Komödie aus Todesangst », *Theater heute*, August 1970, p. 32.

⁷³⁷ Henning Rischbieter. « Beifall für Bernhards Boris », *Die Zeit*, 3. Juli 1970.

« Wolf R. Redl [...] der beim Fest halben Leibes über der Tafel liegend die Trommel schlug, den strikten Rhythmus hämmernd, den die Aufführung sonst zugunsten der Nuance, der Illustration, der Anekdote vermied⁷³⁸ ».

Botho Strauss souligne le double sens de ce tambour : le tambour symbolise la révolte et la colère, mais également la mort :

« und schließlich der dumpfen Zerstörungswut, wenn er sich auf seiner Geburtstagstrommel die Seele aus dem Leib klöppelt⁷³⁹. »

Henning Rischbieter souligne la dimension théâtrale du final, tel qu'il a été pensé par Thomas Bernhard et réalisé par Claus Peymann :

« In Hamburg war es aber, und kann vielleicht nichts anderes sein: Theater. Minuten höchsten Theaterranges also auch, wenn Boris von der, die ihn insgeheim liebt, von Johanna, schreiend als Tod über der Tafel liegend erkannt wird, wenn die Krüppel langsam rückwärts in ihren Rollstühlen fahren und durch die hintere Tür retirieren und die mit der Leiche des Boris allein zurückbleibende Dame hektisch und laut über dem Kadaver lacht⁷⁴⁰. »

Cette grande table de banquet évoque le banquet dans la pièce *Jedermann* de Hugo von Hofmannsthal et les mises en scène de cette pièce au Festival de Salzbourg (elle y est mise en scène chaque année), par exemple la mise en scène de Max Reinhardt avec Alexander Moissi. Comme on l'a vu, Thomas Bernhard a écrit la pièce pour le Festival de Salzbourg, comme contrepoint à l'esthétique de celui-ci. Dans sa mise en scène, Peymann réactive donc cette référence et se place dans une certaine tradition théâtrale autrichienne, celle du Burgtheater et du Festival de Salzbourg, alors que par certains aspects (absence d'action, culs-de-jatte sur scène), la pièce évoque le théâtre absurde. La scénographie de la fête telle qu'elle est conçue par Claus Peymann et Karl-Ernst Herrmann évoque également les représentations de la Cène dans la peinture, par exemple la peinture murale *L'Ultima Cena* de Leonard de Vinci. Les critiques évoquent également le banquet du film *Viridiana* de Buñuel (1961). Ils rapprochent également cette mise en scène d'*Une fête pour Boris* avec la mise en scène de *Sonntags am Meer* (Titre original : *La Baye*) de Philippe Adrien, par Claus Peymann à la Freie Volksbühne à Berlin (1968).

Rolf Michaelis cite ainsi toutes ces références dans son article :

« Der barocke Spannungen liebende Bernhard konfrontiert das Publikum mit einer Tischgesellschaft, die an die Tafel des mittelalterlichen „Jedermann“ ebenso denken lässt wie an das christliche Abendmahl oder dessen Parodie in Buñuels „Viridiana“. [...] Peymann, der hier einige Effekte des Familienessens wiederholt, die er in Adrians „Sonntags am Meer“ in der

⁷³⁸ Henning Rischbieter. « Beifall für Bernhards Boris », *Die Zeit*, 3. Juli 1970.

⁷³⁹ Botho Strauß, « Komödie aus Todesangst », *Theater heute*, August 1970, p. 32

⁷⁴⁰ Henning Rischbieter. « Beifall für Bernhards Boris », *Die Zeit*, 3. Juli 1970.

Freien Volksbühne ausprobiert hat, überfällt nach zwei Bildern, in denen wenig zu sehen war, das Publikum mit einer Orgie fürs Auge⁷⁴¹. »



Mise en scène de *Jedermann* avec Alexander Moissi (à droite) dans le rôle de Jedermann, Festival de Salzbourg, 1931.

Réception — le jeu de Judith Holzmeister

Les critiques se montrent convaincus par la mise en scène et par la scénographie, mais moins par le jeu de l'actrice principale. Ainsi, pour Botho Strauss dans *Theater heute*, Judith Holzmeister déclame les « monologues fragiles et monotones du début » « avec une virtuosité malheureusement assez irréfléchie pendant de longs moments, mais avec en revanche beaucoup d'affectation rhétorique et psychologique », « si bien qu'on peut supposer qu'il y a derrière une interprétation (même si elle est tautologique) : la star vieillissante du Burgtheater joue une diva gâtée, égocentrique et autoritaire, qui s'efforce de conserver sa supériorité de classe au milieu d'une société démocratique et égalitaire de l'absence de jambes universelle ».

« Das beginnt mit der glimpflichen Theatralisierung der spröden, monotonem Eingangsmonologe, welche Judith Holzmeister mit einer auf weite Strecken leider ziemlich gedankenlosen Virtuosität, dafür aber mit vielerlei rhetorischen und psychologisierenden Affektiertheiten vortrug, so dass man dahinter eine (wenn auch nur tautologische) Interpretation dieser Rolle vermuten mochte: der ältere Burgtheaterstar spielt eine verwöhnte, egozentrische und herrische Diva, die ihre klassenbewusste Souveränität inmitten einer gleichsam demokratisch egalisierten Gemeinschaft der allgemeinen Beinlosigkeit zu bewahren trachtet.⁷⁴² »

Henning Rischbieter salue d'abord la performance de Judith Holzmeister : elle avait la tâche énorme de dire les sept dixièmes du texte. Mais il se montre critique, même s'il observe des changements de ton, il trouve que la gamme de l'actrice reste limitée, que tous ces tons relè-

⁷⁴¹ Rolf Michaelis : « Elegie für fünfzehn Rollstühle ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. Juli 1970.

⁷⁴² Botho Strauß, « Komödie aus Todesangst. Thomas Bernhard „Ein Fest für Boris“ in Hamburg ». *Theater heute*, August 1970, p. 32.

vent de la conversation, et que la dimension de rigueur formelle et d'insistance thématique, la dimension rythmique, lui échappent.

« Der Beifall für Judith Holzmeister, Burgschauspielerin, Dame, Salonschlange und Heroine, die (schätze ich) sieben Zehntel des eindreiviertelstündigen Stückes textlich zu bestreiten hatte und die diese Riesenaufgabe mit einer eigentlich schmalen Skala von leicht wienerischen, nervösen, hektischen, ärgerlichen, boshaften, sentimental, lauernd naiven, letzten Endes aber immer konversationellen Tonfällen bewältigte, wobei sie die formale Strenge und die thematische Insistenz des bernhardschen Textes (kurzzeitig in Abbrüchen rhythmisierte Prosa) überspielte⁷⁴³. »

Pour Hellmuth Karasek, Judith Holzmeister a un jeu trop monotone et cela devient énervant. Elle ne tourmente pas qu'elle-même et sa servante, mais également le public :

« Zwei Vorspiele lang quälte Judith Holzmeister als „die Gute“ ihre Dienerin, sich und das Hamburger Publikum: Bernhards Dialog ist ein Monolog, der Fragen stellt, deren Beantwortung er sofort erschrocken unterbindet und abwehrt. Judith Holzmeister verließ sich vielleicht allzu monoton auf jenes kapriziös-bösartige, wetterwendische Besserwissen, mit der eine verwöhnt-verdorbene Dame ihr Dienstmädchen malträtiert, wobei sie ihren bedauernswerten Zustand als gemeinste Waffe einsetzt. Wenn sie Hüte und Handschuhe in verschiedenen Farben anprobiert und immer wieder auf die Erde wirft, um ihre Dienerin (...) dauernd zu bücken und ducken, dann war das im wahrsten Sinne des Wortes enervierend.⁷⁴⁴ »

Rolf Michaelis souligne également la palette réduite de l'actrice et il estime que le jeu psychologique ne convient pas ici, si bien qu'il a l'impression que Judith Holzmeister s'est trompée de pièce et de théâtre, elle joue une comédie de salon.

« Die nicht sehr breite Skala der Ausdruckskraft dieser Darstellerin zu erweitern versucht er nicht. [...]. Dass sie in Wahrheit böse ist, kann mit den Mitteln kultiviert psychologischer Darstellung nicht offenbar werden. [...] Judith Holzmeister schien sich aus der Aufführung einer Salonkomödie oder eines Wiener Seelendramas im Thalia-Theater ins Deutsche Schauspielhaus verirrt zu haben⁷⁴⁵. »

On voit ici que le style de jeu de l'actrice est marqué par une certaine tradition de jeu, la tradition du Burgtheater : un style de jeu qui est psychologique, rhétorique, nerveux, intériorisé, mais qui repose sur la déclamation. Judith Holzmeister est en effet une actrice du Burgtheater qui a joué les plus grands rôles de la littérature : Marie Stuart, Jeanne d'Arc, Minna von Barnhelm. Elle fait partie de cette troupe depuis 1947, elle a joué Cunégonde (Ku-

⁷⁴³ Henning Rischbieter. « Beifall für Bernhards Boris », *Die Zeit*, 3. Juli 1970.

⁷⁴⁴ Hellmuth Karasek. « Stiefel für Beinlose », *Süddeutsche Zeitung*, 1. Juli 1970.

⁷⁴⁵ Rolf Michaelis : « Elegie für fünfzehn Rollstühle ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. Juli 1970.

nigunde) lors de la réouverture du Burgtheater en 1955, dans la pièce de l'Autrichien Grillparzer, *König Ottokars Glück und Ende*.

C'est sans doute ce style de jeu traditionnel qui a provoqué une petite controverse entre Claus Peymann et Judith Holzmeister. Ainsi, Claus Peymann raconte qu'il lui a dit, pendant l'entracte entre le premier et le deuxième tableau, qu'elle jouait différemment de ce qui était prévu :

« Bei « Ein Fest für Boris » wollte keiner spielen, wir haben es am Ende der Spielzeit am Hamburger Schauspielhaus herausgebracht, ich kann mich noch gut erinnern, dass die Aufführung bis zum ersten Bild einer Katastrophe entgegensteuerte. Judith Holzmeister spielte etwas anders als verabredet. Wir hatten eine kurze Kontroverse in dem winzigen Blackout zwischen Bild 1 und 2, und sie war furchtbar erschrocken, dass ich ihr das sagte, und hat dann geändert, gleichzeitig gab es ein Gewitter draußen.⁷⁴⁶ »

Il faut également noter que Judith Holzmeister a joué la « Buhlschaft » dans *Jedermann* au Festival de Salzbourg en 1950 et 1951, puis « Der Glaube » en 1968, 1967, 1968⁷⁴⁷, ce qui renforce le dialogue intertextuel entre *Jedermann* et *Ein Fest für Boris*.

Réaction du public et des critiques

Les critiques constatent que la réaction du public de la première est très positive, avec des applaudissements inhabituellement longs, même si quelques sifflets ont été entendus au début de la pièce. Henning Rischbieter note ainsi le succès surprenant de cette pièce au contenu provocant et indique que les quelques sifflets sont couverts par les applaudissements :

« Tatsächlich, dieses Stück war bei der Uraufführung im Hamburger Deutschen Schauspielhaus ein Erfolg [...] Wenige Buhrufe von hinten deckte der anhaltende Beifall zu [...] Über dem schnell fallenden Vorhang setzte prompt der Beifall ein⁷⁴⁸ »

Rolf Michaelis souligne également la lutte entre les sifflets et les applaudissements ; pour lui, c'est la dimension artificielle de la mise en scène de Claus Peymann qui a provoqué le succès et la victoire des applaudissements :

« Nach dem lang-langen Monolog der ersten Szene wollte das Publikum mit Buhrufen und Gelächter rebellieren. Die hohe Künstlichkeit von Peymanns Inszenierung zwang jedoch zu Respekt, ja provozierte endlich das reservierte Premierenpublikum zu einem Beifall von südländischem Temperament⁷⁴⁹. »

⁷⁴⁶ Claus Peymann. « Mündliches Statement zum Thema Thomas Bernhard auf der Bühne », p. 188.

⁷⁴⁷ Voir les archives du Festival de Salzbourg disponibles sur leur site internet :

<http://www.salzburgerfestspiele.at/institution/archiv/archiv-suchergebnisse?k=holzmeister&dv=1.1.1900&db=31.12.2015&typ=0>

⁷⁴⁸ Henning Rischbieter. « Beifall für Bernhards Boris », *Die Zeit*, 3. Juli 1970.

⁷⁴⁹ Rolf Michaelis : « Elegie für fünfzehn Rollstühle ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. Juli 1970.

Der Spiegel note que les applaudissements ont duré pas moins de dix-huit minutes : « Die Hamburger jubelten dem beklemmenden, dem lähmenden Stück achtzehn Minuten lang begeistert zu⁷⁵⁰. »

Mais les critiques se montrent moins enthousiastes, pour eux la mise en scène n'est pas assez radicale et elle minimise la violence et la radicalité du texte de Thomas Bernhard. Henning Rischbieter se demande ainsi si la mise en scène ne rend pas le texte de Thomas Bernhard par trop inoffensif :

« Aber verharmloste die Aufführung nicht vielleicht doch Bernhards Text, der Satzbruchstücke und einfache Hauptsätze insistent reiht, während Peymann eher das inszenierte, was von der „Guten“ (wie Bernhards Dame ironischerweise heißt) einmal „verbrecherische journalistische Satzgefüge“ genannt wird?⁷⁵¹ ».

Quant à Botho Strauß, il considère que la mise en scène ne s'éloigne pas assez du vraisemblable :

« Und doch bleibt zum Ende der Eindruck eines etwas steif-präparierten, nur harmlos komischen und leider in nichts unwahrscheinlichem Theater-Bildes⁷⁵². »

Hellmuth Karasek pense pour sa part que la mise en scène est trop facilement digérable par le spectateur :

« Natürlich hat dergleichen für den Zuschauer etwas pervertiert Kulinarisches. Das, was Bernhard beim Wort und Bild nimmt, können wir uns am Schluss begeistert vom Hals klatzen⁷⁵³. »

Interprétation

Pour Jean-Marie Winkler, le théâtre de Thomas Bernhard se caractérise par « une dramaturgie volontairement statique, dénuée de péripéties, de coups de théâtre, voire d'action ». Cette dramaturgie « s'organise autour de deux pôles opposés [...] : l'attente et le divertissement. »⁷⁵⁴ Dans *Une fête pour Boris*, l'objet de l'attente est un évènement, ou plutôt deux évènements successifs : d'abord le bal de charité, puis la fête d'anniversaire de Boris. Le premier évènement est occulté, il disparaît en raison de l'ellipse entre le Premier et le Second Prologue, la pièce montre les préparatifs et les conséquences : la Bonne Dame et sa servante Johanna portent encore leur déguisement lorsqu'elles entrent en scène au retour du bal. Le deuxième évènement, lui, n'est pas occulté. Le divertissement prend la forme d'une fête d'anniversaire. Cette fête, pour Jean-Marie Winkler, « est marquée du sceau de la fête rabelai-

⁷⁵⁰ (Anonyme). « Spur des Todes ». *Der Spiegel*. 06.07.1970. (28/1970)

⁷⁵¹ Henning Rischbieter. « Beifall für Bernhards Boris », *Die Zeit*, 3. Juli 1970.

⁷⁵² Botho Strauß, « Komödie aus Todesangst ». *Theater heute*, August 1970, p. 32.

⁷⁵³ Hellmuth Karasek. « Stiefel für Beinlose ». *Süddeutsche Zeitung*, 1. Juli 1970.

⁷⁵⁴ Winkler, *L'Attente et la fête*, p. 15.

sienne, débordement de victuailles, banquet plantureux ». Mais la plénitude rabelaisienne est remplacée « par les tares physiques et la dégénérescence, incarnées sur scène par les quelque treize infirmes en fauteuil roulant tout droit venus de l'asile »⁷⁵⁵.

Pour Herbert Gamper, la scène, une pièce vide, avec de hautes portes et fenêtres (« Leerer Raum, hohe Fenster und Türen »), est un espace métaphysique. Gamper cite Pascal et la « Misère de l'homme sans Dieu ». Les premiers mots que dit la Bonne Dame, qui sont aussi les premiers mots de la pièce, soulignent la froideur de la pièce. Cette froideur est elle aussi métaphorique. Johanna l'a bien compris : elle se rapproche de la Bonne Dame, et elle hésite à apporter une couverture à sa maîtresse : c'est de l'intérieur qu'elle a froid⁷⁵⁶. Cette grande pièce vide est donc un espace de l'absence, de l'attente.

On peut penser que si les critiques sont négatives, alors que le public réagit positivement, c'est une question d'horizon d'attente, cela est lié au passage du texte à la scène. La lecture de la pièce a fait naître une attente particulière : le critique s'attend à un monologue, à une pièce où la dimension thématique et rythmique prévaut, à une pièce qui rompt avec les conventions du théâtre. Mais sur scène, ce qu'il voit, c'est du théâtre, presque du théâtre traditionnel, du théâtre psychologique, avec tout un jeu avec des accessoires. Cela explique également le jugement négatif sur la performance de Judith Holzmeister. Du côté de la réception scientifique, Hans Rochelt insiste sur la langue et la musicalité, et rapproche la pièce de Bernhard de Beckett et du théâtre absurde. Hans Höller au contraire insiste sur la dimension réaliste de la pièce. Le metteur en scène Claus Peymann fait également de la pièce une lecture réaliste. Il y voit une critique de la société bourgeoise, il parle d'une « danse macabre bourgeoise » (« bürgerlicher Totentanz »). Le jeu réaliste et psychologique de Judith Holzmeister correspond à cette lecture réaliste de la pièce. La dimension réaliste est cependant contrebalancée par la dimension un peu abstraite et stylisée de la scénographie.

⁷⁵⁵ Winkler, *L'Attente et la fête*, p. 26-27.

⁷⁵⁶ Gamper, p. 86

***Une fête pour Boris*, mise en scène Claus Peymann, Deutsches Schauspielhaus,
Hambourg, 1970⁷⁵⁷.**



⁷⁵⁷ Sources : Mediathek der Universität der Künste, Berlin / ARD 1 plus, 09.11.1990 (haut)
Zentrum für Theaterforschung – Theatersammlung der Universität Hamburg/Rosemarie Clausen (bas)

2.2. *L'Ignorant et le Fou (Der Ignorant und der Wahnsinnige)*

L'Ignorant et le Fou, la deuxième grande pièce de Bernhard, est la première à être jouée au Festival de Salzbourg. La première a lieu le 29 juillet 1972 au Landestheater de Salzbourg. On retrouve la même équipe que pour *Une fête pour Boris* à Hambourg deux ans plus tôt : le metteur en scène Claus Peymann, le scénographe Karl-Ernst Herrmann et la costumière Moidele Bickel. Angela Schmid, qui jouait le rôle de Johanna dans *Boris*, joue la reine de la nuit. Ulrich Wildgruber joue le père de la cantatrice, et Bruno Ganz le docteur. Otto Sander joue le rôle du serveur et Maria Singer celui de l'habilleuse.

Bruno Ganz est né en 1941 à Zurich. De 1964 à 1969, il joue sous la direction de Kurt Hübner au Théâtre de Brême, et il collabore également avec Peter Zadek ; en 1967 il fait la connaissance de Peter Stein, avec lequel il collaborera régulièrement. À partir de 1970, il fait partie de la troupe de la Schaubühne. Il joue dans *La chevauchée sur le lac de Constance* de Handke par Claus Peymann. Ulrich Wildgruber est né en 1937 à Bielefeld et mort en 1999 à Sylt. Il fait ses débuts en 1963 au Volkstheater à Vienne dans *Mère Courage* qui rompt le boycott de Brecht en Autriche. Il fait un court passage à la Schaubühne en 1971. De 1972 à 1979, il est engagé au théâtre de Bochum sous la direction de Peter Zadek.

Même si à cause du scandale de la lumière de secours (la lumière de secours devait être éteinte pour que la pièce se termine dans l'obscurité totale, mais la direction du festival n'a pas voulu, provoquant une polémique entre la direction du festival et le metteur en scène), les représentations ont été annulées après la première, l'enregistrement pour la télévision a bien eu lieu en août, et la mise en scène a été retransmise le 8 novembre 1972 à la télévision autrichienne (ORF)⁷⁵⁸. Nous nous appuyons sur cette vidéo pour notre analyse de la mise en scène.

Scénographie et costumes

Dans *L'Ignorant et le Fou*, on retrouve l'attente et la fête. L'attente est à la fois attente d'un personnage, la cantatrice, et attente d'un événement, la représentation de *La Flûte Enchantée*. Le premier acte est intitulé « À l'opéra », mais en réalité dans cet acte on attend l'opéra. Le lieu où se passe le premier acte, la loge de la reine de la nuit, est en effet un lieu d'attente et de préparation, avec la table de maquillage et le portemanteau. Tandis que le premier acte correspond à l'attente, le deuxième acte, intitulé « Aux trois hussards », correspond à la fête. La fête, c'est cette fois le repas au restaurant, on célèbre la performance de la cantatrice. Le

⁷⁵⁸ Cette captation a également fait l'objet d'une édition en DVD. Thomas Bernhard, *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. Uraufführung live von den Salzburger Festspielen 1972. Arthaus Musik, 2007, DVD, 111 minutes.

titre de l'acte évoque un restaurant qui existe réellement dans le premier arrondissement de Vienne. Roland Koberg raconte que Peymann et Herrmann ont voulu, en jeans et sans cravate, se « documenter » sur le restaurant, mais on ne les a pas laissé entrer⁷⁵⁹.

Thomas Bernhard décrit ainsi le décor du premier acte, qui se passe dans la loge de la reine de la nuit, dans l'opéra :

« In der Oper / Garderobe der Königin der Nacht / Schminktisch / Rechts und links davon ein einfacher Sessel / Vater auf dem rechten, Doktor auf dem linken Sessel / Kleiderständer⁷⁶⁰ »

Les didascalies précisent quelques éléments de mobiliers, et leur positionnement : la table de maquillage, à gauche et à droite un siège, et un portemanteau. Le positionnement des sièges précise également le positionnement des personnages. Aucune porte ni fenêtre n'est mentionnée.

La scénographie de Karl-Ernst Herrmann pour le premier acte rappelle, par certains côtés, celle d'*Une fête pour Boris*. Le mur est blanc. L'espace est moins profond, seule l'avant-scène est utilisée, le mur de la loge est placé à peu près au niveau du rideau de scène. La scène est donc en longueur, on peut juste y passer comme la reine de la nuit ou y faire les cent pas comme le docteur. L'espace est dominé par le grand miroir rond qui surplombe la table de maquillage. Ce grand miroir rond est entouré par deux appliques. Gamper souligne que le public de l'orchestre peut se voir dans le miroir, cela renforce la dimension artificielle. En effet, le grand miroir rond et la table de maquillage sont placés face au public, contre le mur du fond. On remarque les deux fauteuils de chaque côté du miroir, les deux petites portes à gauche et à droite, et le haut-parleur au milieu, au-dessus du miroir. Le portemanteau se trouve tout à droite.

Le décor est épuré, et Peymann et Herrmann s'en tiennent aux didascalies de Thomas Bernhard, qui mentionnent les deux chaises, la table à maquillage et le portemanteau : pas de fenêtres, pas de mobilier supplémentaire. Le haut-parleur et les deux portes ne sont pas mentionnés dans les didascalies liminaires, mais dans des didascalies à l'intérieur de la scène. Il est indiqué à plusieurs reprises que le père tourne le bouton du haut-parleur et qu'on entend la salle (les bruits des spectateurs et l'orchestre d'abord, puis l'ouverture, puis le récitatif, puis l'aria). La présence des portes est indiquée indirectement : Madame Vargo entre par la gauche et sort par la droite. Ce qui relève du choix de mise en scène, c'est le côté épuré, la couleur blanche et le choix de n'utiliser que l'avant-scène. On imagine que derrière le mur, placé au

⁷⁵⁹ Roland Koberg. *Claus Peymann, Aller Tage Abenteuer*, p. 143.

⁷⁶⁰ Thomas Bernhard, *Dramen I*, p. 227. « A l'opéra / Loge de la Reine de la Nuit / Table de maquillage / À gauche et à droite de celle-ci une chaise / Le père sur la chaise de droite, le docteur sur celle de gauche / Portemanteau. ». *L'Ignorant et le fou*, traduction Michel-François Demet, p. 9.

niveau du rideau de scène, se trouve la salle et la scène de l'opéra. Le choix de ce grand miroir rond, et de placer la table de maquillage contre le mur, fait également partie des décisions du metteur en scène.

Comparant la scénographie de Karl-Ernst Herrmann pour la mise en scène de Claus Peymann à Salzbourg avec la scénographie de Wilfried Minks pour la mise en scène de Dieter Dorn à Berlin, Rolf Michaelis la décrit dans *Theater heute* comme une « salle de démonstration froide, blanche, aseptisée, dominée par un grand miroir rond » :

« Kein kalt weißer, aseptischer, von großem Rundspiegel beherrschter Demonstrationsraum wie in Salzburg, sondern eine muffige grüngraue Garderobe, durch die Heizungs- und Wasserrohre führen, deren nicht zueinander passende, hässliche Möbel aus dem Fundus zusammengestoppelt sind.⁷⁶¹ »

La dimension artificielle, symboliste et abstraite de la scénographie de Karl-Ernst Herrmann apparaît très clairement par rapport au réalisme de la scénographie de Wilfried Minks.

Les costumes de Moidele Bickel renforcent la dimension artificielle de la pièce, avec des couleurs symboliques : le docteur est en noir, le père en blanc, la reine de la nuit en bleu ou en noir. Le noir symbolise la folie et le triomphe des ténèbres sur la lumière et la raison, tandis que le blanc symbolise l'ignorance. L'opposition entre le costume blanc du père et le costume noir du docteur vient redoubler l'opposition au niveau de la scénographie entre le blanc de la loge et le rouge du restaurant. Le docteur est intégralement en noir : costume noir et chemise noire. Le père porte un costume blanc, et par-dessus un long manteau beige et un chapeau à larges bords beige. On remarque également l'opposition au niveau du style de leur vêtement : simple costume pour le docteur, grand manteau et chapeau à larges bords pour le père. On peut se demander si ce choix de costume ne suggère pas que le père est un aristocrate et le docteur un bourgeois. On remarque la canne et les brassards d'aveugle du père. Ce sont les seules indications que Thomas Bernhard donne concernant les costumes : « *Doktor mit mehreren Zeitungen [...] Vater fast blind, mit Blindenbinden und Blindenstock, trinkt aus einer Schnapsflasche* »⁷⁶². La couleur jaune des brassards portés avec le costume blanc leur permet d'être bien remarqués par le public. En ce qui concerne le personnage de la cantatrice, elle joue elle-même un rôle dont elle porte le costume. Elle fait une première apparition sans costume, puis une deuxième apparition costumée. Dans son costume « de tous les jours » en quelque sorte, elle porte une sorte d'étrange vêtement de pluie noir avec une capuche. Lors de

⁷⁶¹ Rolf Michaelis : « Lietzaus erste Premieren ». *Theater heute*, Oktober 1972, p. 20-21.

⁷⁶² Thomas Bernhard, *Dramen I*, p. 227 « *Le docteur, avec plusieurs journaux (...) Le père, presque aveugle, avec brassards et canne d'aveugle, boit du schnaps à une bouteille* ». *L'Ignorant et le fou*, p. 9.

sa deuxième apparition, elle porte le costume de la reine de la nuit : une robe bleue avec le buste, les avant-bras et les poignets noirs.

Rolf Michaelis souligne cette dimension symbolique des couleurs des costumes :

« Kunstfiguren, von Moidele Bickel in Kostüme gesteckt, deren Symbolfarben (ganz schwarz, ganz weiß, ganz rot) den Puppe-Charakter, deren überlange Frackschöße, die Künstlichkeit sichtbar machte, bewegten sich in Salzburg in den traumhaft unwirklichen, luxuriösen Interieurs von Karl-Ernst Herrmann⁷⁶³. »

On voit donc comment la dimension artificielle des décors et des costumes contribue à la dimension artificielle de la mise en scène.

Thomas Bernhard décrit ainsi le restaurant où se passe la deuxième scène de la pièce :

« Bei den drei Husaren / *Königin der Nacht*, Vater, Doktor an einem runden Tisch / Zwei Serviertische mit Lampen / Winter im Hintergrund⁷⁶⁴ »

Le changement de lieu dramatique se traduit dans la mise en scène de Claus Peymann et la scénographie de Karl-Ernst Herrmann par un changement de décor. Le deuxième tableau est totalement différent. La scène gagne en profondeur jusqu'à former presque un carré. La couleur et la texture changent, on est plutôt dans le rouge ou le violet et dans le velours. Herbert Gamper parle d'un écrin rouge vin profond (« tiefen weinroten Schatulle »⁷⁶⁵). En effet, ce rouge recouvre le sol, les murs et le plafond, on le retrouve également sur la table autour de laquelle dînent les personnages et sur les fauteuils. La pièce est dépourvue de fenêtres, ce qui contribue à créer une atmosphère étouffante. Le costume du serveur, Winter, est de la même couleur que le décor. Seules se distinguent les deux petites tables sur les côtés, qui sont blanches. On remarque également le lustre imposant au plafond. La pièce est éclairée par trois petites lumières, une au centre de chaque mur. Les trois lumières aux murs du restaurant « Aux trois hussards », qui éclairent les trois personnages et qui s'éteignent à la fin de la pièce, pourraient être vues comme une référence ironique au triangle et aux trois points maçonniques, dans la mesure où *La Flûte enchantée*, dont *L'Ignorant et le Fou* est le contrepoint, fait référence aux francs-maçons. On a donc une rupture au niveau de la scénographie : passage d'un espace peu profond et clair à un espace profond et sombre. Petit à petit le noir se fait et on n'aperçoit plus le décor, mais seulement la table ronde sur le devant de la scène, au centre, et les deux petites dessertes de chaque côté, jusqu'à ce qu'il fasse complètement nuit. Peymann et Herrmann respectent les didascalies qui indiquent que la scène se passe au restau-

⁷⁶³ Rolf Michaelis : « Lietzaus erste Premieren ». *Theater heute*, Oktober 1972, p. 20-21.

⁷⁶⁴ Thomas Bernhard, *Dramen I*, p. 288. « Aux trois hussards / *La Reine de la Nuit*, le père, le docteur, autour d'une table ronde / Deux dessertes avec des lampes / Winter à l'arrière-plan ». *L'Ignorant et le fou*, p. 71.

⁷⁶⁵ Gamper, p. 192.

rant « Aux trois hussards », et qui mentionnent les deux petites desserts et la table ronde. Le choix de mise en scène, c'est ce velours rouge sombre qui recouvre mur et plafond, et la hauteur et la profondeur de la scène.

Rolf Michaelis, comparant la scénographie de Karl-Ernst Herrmann à celle de Wilfried Minks, parle d'un « écrin profond rouge bordeaux » :

« Statt der tiefen weinroten Schatulle des zweiten Bildes in Salzburg hier das verwinkelte Séparée eines Wiener Gasthauses: Goldbrokat an den Wänden, die Deckenlämpchen auf Hirschgeweihen.⁷⁶⁶ »

On remarque encore une fois l'opposition entre la stylisation du décor d'Herrmann et le réalisme du décor de Minks, mais également l'opposition entre le décor du premier acte et celui du deuxième acte, aussi bien en ce qui concerne les couleurs que l'espace et la profondeur de la scène.

Une certaine continuité est conservée pour le deuxième acte au niveau des costumes du docteur et du père : le docteur est toujours en noir et le père en blanc. La reine de la nuit est par contre cette fois en blanc, avec une fourrure blanche et une robe sans manche blanche également, tandis que dans la première scène elle était en bleu marine ou en noir. Comme on l'a vu plus haut, Winter, en rouge, se fond dans le décor.

À l'opéra

Dans la première partie de la première scène, le père et le docteur sont seuls sur scène. Quand la pièce commence, le père est avachi dans son fauteuil, le docteur est assis et lit les journaux : il a un journal sur ses genoux et un entre les mains et il commente les critiques de la première (« Hören Sie / was über die Premiere geschrieben wird »). Puis le docteur se lève et se rapproche du père. Il commence le cours d'anatomie, tout en mimant l'autopsie, avec deux doigts il fait le geste de couper et de séparer (« durchtrennt Balken und Fornix »). Le docteur s'assied. Il fait un geste avec la main, un geste d'explication (« man durchtrennt nun den Balken »). Le père enlève ses brassards d'aveugle. Le docteur à nouveau se lève et se rapproche du père. Il montre comment tenir le scalpel (« comme un archet de violon » : « fidelbodenartig ») avec un geste de la main. Le docteur se rassied. Il évoque le père et sa fille, la cantatrice (« wenn zwei gänzlich verschiedene Charaktere »). Il lève les deux index, qui représentent sans doute le père et la fille. Puis le docteur se lève et continue son exposé. Il fait un geste avec les deux mains (« Man schneidet an der größten Zirkumferenz »). Le docteur se rassied et regarde sa montre (« es ist auffallend / dass Ihre Tochter mit jeder Vorstellung / zu einem noch späteren Zeitpunkt »). On entend le haut-parleur, et le docteur le montre du doigt (« Hö-

⁷⁶⁶ Rolf Michaelis : « Lietzaus erste Premieren ». *Theater heute*, Oktober 1972, p. 20-21.

ren Sie das Orchester ist schon im Graben »). Le docteur reprend ensuite son cours d'anatomie, il fait un geste de la main droite (« der Obduzent tritt immer an die rechte Seite der Leiche »). Puis il se lève et fait un geste avec le bras droit. Il lève la tête vers le haut-parleur pour entendre le bruit de l'orchestre et du public. Puis il tâte le ventre du père. Il regarde à nouveau sa montre (« In letzter Zeit geht sie mit Vorliebe in den Park »). Puis le docteur se rassied, il fait un signe au père (« wo es sich um ein perfektes Geschöpf / in einer zweifellos kopflosen Natur handelt »). Le père remet ses brassards.

De même que le haut-parleur, qui indique l'avancement de l'opéra, les allées et venues de Madame Vargo, l'habilleuse, et de la reine de la nuit rythment la deuxième partie de la scène. Madame Vargo entre d'abord par la porte de gauche, elle va poser la couronne sur le portemanteau qui se trouve au premier plan à droite, puis ressort par la porte de gauche. Le docteur et le père sont toujours assis, le docteur fait un geste de la main droite et évoque Madame Vargo : « Natürlich frage ich mich / mit was für einem Menschen ich es zu tun habe ». Le père regarde avec avidité la couronne. Ensuite le docteur se penche sur la table de maquillage (« Ist ein solcher Kopf unter lauter Köpfen / nicht ein erbarmungswürdiger Zustand »). Puis le docteur se lève et regarde le haut-parleur (« Die Musiker / höre ich recht / sind schon im Graben »). Il se rapproche du père, essayant de le rassurer sur l'arrivée de sa fille, le père sourit. Puis il retourne vers la gauche, lève à nouveau la tête vers le haut-parleur. Il revient encore une fois vers le père et essaye de le rassurer. Puis il se rassied et le père boit à la bouteille. Ensuite le docteur se lève. Quand il parle de « Riesenwuchs » et de « Zwergwuchs », de taille géante et de taille naine, il fait le geste avec la main. Puis à nouveau il lève la tête vers le haut-parleur (« die Ouvertüre »). Ensuite il continue son cours d'anatomie, en se penchant en avant, avec un geste de la main, il parle de « haute taille avec disproportion » (unregelmässiger Hochwuchs »). Il regarde le père : « Sie haben zu kurze Extremitäten ». Puis il s'assied et se retourne vers la porte de gauche.

Dans un deuxième temps, la reine de la nuit entre par la gauche, suivie de Madame Vargo. Elle a un ciré noir, une capuche noire, des lunettes de soleil. Elle s'arrête d'abord devant le docteur, qui se tient debout devant elle, puis devant le père qui est resté assis. Le père se plaint du retard de sa fille (« Spät mein Kind »), le docteur le défend (« Ich bewundere die Aufmerksamkeit ihres Vaters »). Ensuite la reine de la nuit sort, suivie par Madame Vargo, qui lui ouvre la porte. Le docteur et le père restent seuls à discuter. Le docteur reste debout, le père assis. Le docteur essaye de le rassurer : « Sehen Sie / sie ist da ». Le père se plaint toujours de sa fille qui ne veut pas croire qu'il ait marché trois heures sans les brassards : « Sie glaubt natürlich nicht / was ich sage ».

Dans un troisième temps, la reine de la nuit entre, sans couronne ni maquillage, mais avec son costume. Elle se tient au milieu, debout, face au public. Le docteur est debout à côté d'elle, à gauche, le père est resté assis à sa place. À droite, Madame Vargo vérifie la couronne sur le portemanteau. La cantatrice se touche les tempes avec les doigts, comme pour chercher la concentration. Le docteur parle au père : « Zwischen zwei Sätzen erzwingt Ihre Tochter sich ein Nachdenken ». Puis elle s'assied à la table de maquillage, dos au public, et Madame Vargo commence à la maquiller. La reine de la nuit met en garde l'habilleuse : « Dass die Krone / nicht wackelt auf meinem Kopf ». Le docteur continue de parler au père : « Ihr Lieblingswort ist das Wort Luft ». Il est toujours à gauche, mais il se penche en avant en direction du père. La reine de la nuit voudrait tout décommander (« wir müssen alles absagen »). Elle lève les index, l'habilleuse lui jette un regard désapprobateur. Puis la cantatrice tourne la tête vers le public : « und insgeheim hassen wir das Publikum ». La cantatrice s'adresse au docteur, elle dénonce son père, menteur et ivrogne, implorant le docteur des deux mains (« alles Lüge was er sagt »; « jetzt sind es zwei Flaschen »). Pendant que Madame Vargo maquille tout en blanc la cantatrice, celle-ci demande au docteur de s'asseoir. Celui-ci s'assied au bord de la table de maquillage. Le docteur loue les qualités d'écoute du père (« er ist der aufmerksamste Zuhörer »). Le père et la cantatrice se rapprochent (« Also sagte ich / zu Ihrem Herrn Vater / [...]). La reine de la nuit se retourne vers le père : « Dieses Trinken ». Madame Vargo, après être allée chercher la ceinture, coiffe la reine de la nuit. Le docteur s'adresse à la cantatrice et veut envoyer le père se soigner à la montagne, au grand air. Puis la cantatrice se retourne vers Madame Vargo : « Wenn jemand nach mir fragt / keine Auskunft ». Le docteur implore la cantatrice : « Wenn Sie beide sich entschließen könnten / wenigstens kurze Zeit / auseinanderzugehn ». Ensuite, la reine de la nuit s'adresse à Madame Vargo, le docteur aussi se tourne vers l'habilleuse : « dass nichts auseinanderreisst ». Puis elle lève le bras et le costume se déchire. Le docteur et Madame Vargo s'efforcent de raccommoder la déchirure dans le costume. Le docteur est passé à droite, derrière Madame Vargo, entre le père et la fille. Ensuite, la reine de la nuit lève l'autre bras et à nouveau le costume se déchire sous le bras. Madame Vargo recoud le costume, tandis que le docteur se tient à droite, derrière l'habilleuse. La cantatrice lève les bras pour s'assurer que le costume ne se déchire plus, le docteur et l'habilleuse se tiennent de chaque côté pour vérifier le costume. Puis la cantatrice se lève et se tourne vers le public. Le père montre la couronne avec sa canne d'aveugle : « Die Krone / die Krone nicht vergessen ». Madame Vargo fixe la couronne sur la tête de la cantatrice et lui attache la ceinture. Ensuite, Madame Vargo aide la cantatrice à sor-

tir (par la porte de gauche), le docteur lui ouvre la porte. Le docteur se penche vers le père, il imagine que sur scène le costume se déchire. Puis tous deux lèvent la tête vers le haut-parleur. Un certain nombre d'éléments sont déjà indiqués dans les didascalies : le jeu avec les journaux pour le docteur, le jeu avec la boisson et les brassards pour le père. Le texte indique également quand le docteur se lève, fait les cent pas et se rassied, et quand il regarde sa montre. Ce qu'apporte le jeu de Bruno Ganz, c'est le fait d'accompagner systématiquement le double discours du docteur, sur la cantatrice et sur l'anatomie, du geste correspondant, alors que dans le texte, les gestes du docteur ne sont indiqués qu'à deux reprises : quand il dit qu'il faut tenir le scalpel comme un archet, et quand il tâte le ventre du père. Le jeu d'Ulrich Wildgruber précise les réactions du père, partenaire presque muet du docteur : il apparaît un peu bête, enfantin, tantôt joyeux, quand il enlève ses brassards, tantôt abattu, quand il doit les remettre. Les didascalies mentionnent également le haut-parleur qui est actionné par moments et permet de se rendre compte que la première scène se déroule parallèlement au début de l'opéra de Mozart. Les didascalies indiquent également le premier passage de Madame Vargo avec la couronne, puis l'arrivée de la cantatrice avec Madame Vargo. Il est même précisé qu'elles entrent par la gauche et sortent par la droite. Puis c'est l'arrivée de la cantatrice en costume avec Madame Vargo. Le jeu avec le costume qui se déchire est également inscrit dans le texte, ainsi que le maquillage, la ceinture et la couronne qu'il faut fixer au dernier moment. Les vocalises de la cantatrice sont également inscrites dans le texte. Avec sa voix aiguë et ses mouvements brusques, Angela Schmid qui incarne la reine de la nuit joue un peu l'hystérique. Pour Hilde Spiel, dans la mise en scène de Claus Peymann, l'air de la reine de la nuit qui retentit à la fin de la première partie n'apporte pas une lueur d'espoir : la musique est déformée par la mauvaise qualité de l'appareil, mais elle suppose aussi qu'il s'agit d'un ancien enregistrement, déformé par le temps :

« Wenn zu Ende des ersten Teils die Sängerin abgegangen ist und aus dem Garderobe-Lautsprecher die Arie der Königin der Nacht zu hören ist, haben wir es mit einer klirrenden, gebrochenen, durch den mangelhaften Apparat entstellten Wiedergabe zu tun. Man hat, soviel schon über die Inszenierung, offenbar eine alte Aufnahme (Ivogrün?) gewählt, im Espressivo matt, vollkommen nur in den gestochenen Koloraturen, aber durch Zeit und Medium zerstört. Auch Mozart heilt nicht mehr. Dieses die letzte Pessimistische Botschaft⁷⁶⁷. »

Cela vient renforcer l'interprétation de la pièce *L'Ignorant et le Fou* comme parodie de *La Flûte enchantée*, avec le triomphe des Ténèbres qui remplace le triomphe des Lumières.

⁷⁶⁷ Hilde Spiel, « Der Mensch: ein Präparat », *F.A.Z.* 31.7.1972.

Aux trois hussards

La première partie de la scène est occupée par le repas, avec le vin, les plats, l'eau minérale et le pain blanc. Au début de la deuxième scène, le père, le docteur et la cantatrice sont à table. Le docteur commente la représentation (« Eine ausgezeichnete Vorstellung »). La cantatrice fait un signe au serveur, qui était resté au fond à droite. Il se place derrière elle, elle lui murmure quelque chose et il sort. La cantatrice se tourne vers son père : « Du hörst / du siehst nicht / aber du hörst ». Le docteur défend le père : « Und er hört mit einer unglaublichen Sicherheit ». Le père répond avec jubilation : « Die heutige Vorstellung / war um zehn Minuten kürzer / als die Premiere ». Le serveur sert du vin au docteur et sort. Le docteur se penche vers la cantatrice, qui à son tour se tourne vers lui : « Was wir vermissen / ist die Präzision ». Puis il se penche en arrière, vers Winter, qui a posé les plats sur la desserte de droite (« Wenn Sie Winter / begriffen haben »). Ensuite Winter s'approche de la cantatrice et se penche sur elle, pour la féliciter. Le docteur demande au serveur, qui s'est redressé, le pain blanc. Winter revient et sert le pain. Il se place à nouveau à gauche de la cantatrice. Le docteur évoque la peur de la chute du rideau de fer qu'a la cantatrice. Il se penche vers elle, en approchant sa main, elle se tourne pour écouter, et Winter se penche également pour entendre le docteur. Winter sort, puis la cantatrice l'appelle et lui fait signe pour qu'il apporte de l'eau minérale. Pendant que Winter lui sert de l'eau minérale, elle saisit le poignet de Winter (« Dass das Mineralwasser ist / das glaube ich / [...] / sonst nichts »). La cantatrice ensuite lève à nouveau le bras pour appeler Winter quand le docteur évoque les trois hussards, « ein mit Recht so berühmtes Lokal ». Le docteur s'adresse à la cantatrice : « dass sie einmal versagen könnten ».

Ensuite, dans la deuxième partie de la scène, la cantatrice joue avec les télégrammes. Elle lève d'abord le doigt pour appeler Winter. Winter note le télégramme qu'elle dicte. Winter se tient debout à droite de la cantatrice. Dans la bouche du docteur, la maladie prétendue pour annuler les représentations devient maladie mortelle, « Todeskrankheit ». Le docteur rit, elle se penche vers lui. Les deux se rapprochent, rapprochent leur chaise, puis éclatent de rire, presque tête contre tête. Les deux sont tout proches l'un de l'autre et se regardent (« Das heisst ja nicht / dass man sich nicht einmal einen Spass erlauben kann »). La cantatrice appelle Winter, qui se place derrière les deux, puis sort. La cantatrice lève les bras en disant le mot « Koloraturmaschine ». Puis le père intervient, il tend la main en direction de sa fille. Tous deux le regardent. Puis le docteur retourne à sa place. Le docteur et la cantatrice se regardent, « ein schöner Anblick » dit le docteur.

Dans la troisième partie de la scène, le champagne est servi, puis l'obscurité se fait peu à peu. Winter entre avec une bouteille de champagne. Le docteur demande l'heure à Winter, qui se

penche pour lui répondre : « halb zwei ». Winter sort, les trois convives lèvent leur verre, tandis que le docteur prononce les mots « Intensität / Geistesrücksichtslosigkeit ». Le docteur lève son poing droit quand il évoque la dissection du cœur « Als Anhaltspunkt / der Vergleich / mit der rechten Faust ». Winter arrive avec une bouteille de champagne et l'ouvre. Avec des gestes délicats des deux mains, le docteur évoque le « scalpel à langue » (« Zungenmesser »). Winter se tenait à gauche de la cantatrice, il est maintenant à droite et demande : « gnädige Frau ». Elle lui fait signe de sortir. Penché en avant en direction du père, le docteur évoque les amygdales. Puis il se redresse, toujours s'adressant au père, pour évoquer la dissection des organes de l'abdomen. Puis il évoque l'estomac, tandis que Winter se tient derrière eux, légèrement en retrait. Winter éteint la lampe de la desserte à droite. La cantatrice tend le bras pour toucher les brassards (« Diese Binden sind eine Beruhigung »). Le père répète la leçon du docteur : « Nicht auseinanderschneiden », et il fait en plus le geste de couper avec les deux doigts. Winter éteint la petite lampe sur la deuxième desserte. Puis le père demande la dissection des parties génitales : « Und die gewisse Sektion ». La cantatrice tourne la tête vers le docteur. La scène s'obscurcit petit à petit, c'est d'abord le décor qui disparaît, laissant la table et les trois convives se détacher dans la pénombre. La cantatrice bâille. La scène se retrouve dans l'obscurité totale.

Le déroulement de la mise en scène respecte les didascalies, qui indiquent d'abord le déroulement du repas avec le vin, les plats, le pain blanc, l'eau minérale. Puis les didascalies précisent les deux télégrammes dictés à Winter. Elles mentionnent ensuite les rires de la cantatrice, du docteur et du père, auxquels succèdent dans la deuxième partie de la scène les quintes de toux de la cantatrice, pendant que le champagne est servi. Les didascalies mentionnent également la présence de deux lampes sur deux petites dessertes, et indiquent que Winter les éteint une par une à la fin de la scène, avant que l'obscurité se fasse peu à peu. On remarque au passage que dans la mise en scène, on a une desserte à gauche, et une à droite, elles sont placées de manière symétrique de chaque côté de la table ; dans le texte, il est seulement précisé au début la présence de ces deux dessertes, ce n'est qu'au moment où Winter éteint les lampes qu'il est précisé qu'une se trouve à droite, et l'autre au fond. Dans la première scène, on avait surtout à faire à un dialogue entre deux personnages, entre le père et le docteur, qui se transforme ensuite en trilogie avec l'arrivée de la cantatrice. Dans la deuxième scène, on a d'emblée trois personnages sur scène, et les didascalies précisent également qui parle à qui. Ce qu'ajoute Bruno Ganz, c'est une fois encore ces gestes qui accompagnent le cours d'anatomie, par exemple ce poing qu'il montre pour visualiser la dissection du cœur. On remarque également que le moment des rires, après la blague des télégrammes, est un moment

de rapprochement physique entre le docteur et la cantatrice, tandis qu'avant et après, chacun est à égale distance de l'autre, cela se traduit sur scène par le fait que le docteur vient s'asseoir tout à côté de la cantatrice.

Les acteurs mangent du vrai beefsteak tartare et boivent du vrai champagne, et ce même pendant les répétitions, ce qui a contribué à ce que les techniciens soient mal disposés envers Peymann, explique Hilde Spiel dans *Theater heute* :

« Sowohl Peymanns scharfe Arbeitstechnik wie der Umstand, das da schon auf den Proben echter Pommery serviert, echtes Beefsteak tartare aus der Küche des Österreichischen Hofes bestellt, gemischt, und dann nicht einmal gegessen wurde, machte unter den Bühnenarbeitern böses Blut.⁷⁶⁸ »

Dans le *FAZ*, Hilde Spiel montre le sens que prend ce repas raffiné, comme contrepoint aux abîmes existentiels des personnages et aux ténèbres qui vont s'imposer sur scène :

« Da wird im vornehmen, weinrot gepolsterten Einzelzimmer des Restaurants „Drei Husaren“ mit aller Form ein Essen serviert, das Beefsteak Tatar gemischt, der Zwiebelring wieder daraus entfernt, echter Champagner entkorkt und nachgegossen, ein dialektischer Vorgang freilich, , der mit seinen mondänen Bezügen, seiner sordinierten und gepflegten Lebenslust die existentiellen Abgründe umso krasser kommentiert.⁷⁶⁹ »

Réception : les acteurs

Bruno Ganz

La performance de Bruno Ganz est particulièrement remarquée, lui qui s'est préparé plusieurs mois à son rôle à l'Institut d'Anatomie de l'hôpital de Berlin, pour travailler l'art de l'autopsie :

« als Doktor bot Bruno Ganz eine der ganz großen Leistungen seiner Karriere; mehrere Monate lang hatte er sich zur Vorbereitung auf seine Rolle an der Berliner Anatomie mit der Kunst der Leichensektion beschäftigt.⁷⁷⁰ »

Paradoxalement, le jeu de Bruno Ganz, qui emprunte au réel, à l'anatomie, les gestes de l'autopsie, produit un effet de distanciation, d'artificialité.

À propos de Bruno Ganz, Hilde Spiel parle dans *Theater heute* de magnétisme (« Magnetismus ») et de force de persuasion monomaniaque (« monomanische Überzeugungskraft »). Henrichs parle de virtuosité horrifiante (« horrorhafte Virtuosität »)⁷⁷¹. Pour Hellmuth Karasek, il s'agit d'une des performances d'acteur les plus époustouflantes qu'il ait ja-

⁷⁶⁸ Hilde Spiel, « Das Dunkel ist Licht genug », *Theater heute*, September 1972.

⁷⁶⁹ Hilde Spiel, « Der Mensch: ein Präparat », *F.A.Z.* 31.7.1972.

⁷⁷⁰ Manfred Mittermayer, Jean-Marie Winkler, Kommentar zu *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, in: *Thomas Bernhard Werke, Dramen I*, p. 468.

⁷⁷¹ Benjamin Henrichs, « Die Jagdgesellschaft in Wien. Stimmen zur Inszenierung von Claus Peymann am Burgtheater », *Theater heute* 6/74, p. 13.

mais vues, Ganz donne à la monotonie du rôle une intensité qui montre la progression de la folie derrière le calme apparent, il montre comment la haine de l'art est l'expression d'un amour démesuré de l'art qui va jusqu'au sacrifice de soi :

« Bruno Ganz als Doktor – das ist eine der bravourösesten Schauspielerleistungen, die ich je gesehen habe. Aus der bewussten Monotonie der Rolle gewinnt Ganz eine Intensität, die die Irrwege in den Wahn mit hämischer Hellsichtigkeit zeichnet, die in der scheinbaren Ruhe und Sicherheit eine wachsende Beunruhigung offenbart, die den Doktor immer dann, wenn er am Rande der Selbstaufgabe steht, sich zu gemeinen Attacken auf seinen zuhörenden Partner retten lässt. Ganz brachte das Kunststück fertig, zu zeigen, wie der blanke Hass auf die Kunst Ausdruck einer sich selbst aufgebenden Liebe zur Kunst ist. Das Doppelgesicht dieses Bernhard-Themas war so grandios verwirklicht.⁷⁷² »

Herbert Gamper commente le jeu de l'acteur en soulignant la précision de sa diction et de ses mouvements :

« Seiner unerreichten, überdeutlich präzise Diktion entsprach eine entschiedene Art sich zu bewegen: künstliche, starre Haltung der Arme (den einen Arm auf dem Rücken angewinkelt), mit eckigem, abgesetzten Bewegungen über die Bühne stapfend [...] ⁷⁷³ »

Il saisit bien l'extrême précision du jeu de Bruno Ganz, qui touche tous les aspects de son jeu : la diction très précise, les gestes très précis également, qui sont surtout des gestes des avant-bras, et les déplacements (allées et venues le long de la scène) qui sont eux aussi millimétrés. On voit bien que son jeu est davantage mécanique et artificiel que psychologique. On est ici très loin du jeu de Judith Holzmeister dans *Une fête pour Boris*.

Joachim Kaiser souligne la virtuosité et les changements de ton incessants de Bruno Ganz, mais il se demande s'il n'aurait pas été plus juste de trouver un seul ton pour le docteur, il lui semble qu'il manque un centre au personnage :

« Bruno Ganz indessen schien manchmal in seinem Text, obwohl, oder weil er ihn genau beherrschte und gliederte, zu ertrinken. (...) Trotz aller Brillanz: Ein Zentrum der Rolle ließ sich nicht erkennen. Ganz spielte sie nicht aus einer bestimmten Richtung, er wollte sie interessant, abwechslungsreich machen. [...] Vielleicht wäre ein Ton – ein weit langweiligerer, engerer – hier richtiger gewesen als die Fülle der Tonarten.⁷⁷⁴ »

De la même manière, Hilde Spiel ne comprend pas que Bruno Ganz, une sorte de marionnette dans le premier acte, devienne plus humain dans le deuxième acte, pour elle ce changement ne fait pas sens :

⁷⁷² Hellmuth Karasek, « Theater: „Der Ignorant und der Wahnsinnige“ in Hamburg: Leiden der Perfektion » *Die Zeit*, 9 février 1973.

⁷⁷³ Herbert Gamper, *Thomas Bernhard*, p. 191.

⁷⁷⁴ Joachim Kaiser, « Ein Fest für die Königin der Nacht ». *S.Z.*, 31.7.1972

« Bruno Ganz als Arzt – für dessen Leistung an diesem Abend das Wort phänomenal eben angemessen scheint – wird anfangs dazu verhalten, seinen Monolog mit schneidender Exaktheit, messerscharf artikuliert vorzusagen und ungemein stilisiert vorzubringen. Nach dem übrigens verdunkelten Zwischenakt wird er zuhörend salopper, ungekünstelter, spricht in einem Alltagston. Dieser Bruch leuchtet nicht ein.⁷⁷⁵ »

Ulrich Wildgruber

Si le discours du docteur, joué par Bruno Ganz, occupe la plus grande place dans la pièce, il faut néanmoins évoquer également les autres rôles et les autres acteurs. Le discours du docteur n'est pas un monologue, mais bien un dialogue, même si la parole est inégalement répartie : le docteur parle, fait son cours d'anatomie, et essaye de rassurer le père, et celui-ci écoute et se contente de montrer son attention par quelques mots. Ce dialogue se retrouve dans le langage corporel : aux mouvements abrupts du docteur s'oppose l'immobilisme de l'acteur qui joue le père. Ulrich Wildgruber est immobile, penché en avant, appuyé sur sa canne d'aveugle dans son fauteuil (« unbeweglich, nach vorne geneigt, auf den Blindenstock gestützt in seinem Sessel⁷⁷⁶ »). Karasek se montre fasciné par la variété des émotions que transmet le visage d'Ulrich Wildgruber, son visage éteint manifeste tantôt la bêtise, tantôt l'attention et le plaisir de l'écoute :

« Faszinierend, wie dieses ausdruckslose, erloschene Gesicht eine Fülle von Regungen wiedergab, wie blöde Dumpfheit hellste Aufmerksamkeit auszudrücken vermochte, wie nach dem Erlöschen eine Geilheit des Zuhörens aufleuchten konnte.⁷⁷⁷ ».

Hellmuth Karasek décrit bien le jeu d'Ulrich Wildgruber, qui repose en grande partie sur le visage, sur les mimiques, puisqu'il ne bouge guère. Tout juste peut-on constater que parfois il est penché en arrière, davantage affalé dans son fauteuil, parfois il se penche en avant en effet, sur sa canne, pour mieux écouter ? Les gros plans que fait la télévision permettent de bien voir les mimiques de l'acteur, qui exprime en effet tantôt une certaine bêtise, une certaine incompréhension, tantôt effectivement un plaisir de comprendre. On voit bien ici l'importance des rôles muets chez Bernhard, et la difficulté de les jouer. Le père parle à peine, se contentant parfois de répéter des mots après le docteur. Comme le demandent les didascalies, le père a des brassards et une canne d'aveugle. Ce qui relève de la mise en scène, c'est son costume, son grand chapeau, son long manteau.

⁷⁷⁵ Hilde Spiel : « Der Mensch, ein Präparat », *F.A.Z.* 31.7.1972.

⁷⁷⁶ Gamper, p. 190.

⁷⁷⁷ Hellmuth Karasek, « Theater: „Der Ignorant und der Wahnsinnige“ in Hamburg: Leiden der Perfektion » *Die Zeit*, 9 février 1973.

Joachim Kaiser explique dans SZ que l'acteur lui a d'abord semblé être un mauvais choix, trop jeune, mais que le désespoir dans ses yeux, à la fois réaliste et allégorique lui a fait changer d'avis :

« Ulrich Wildgruber, der den Vater spielte, wirkte zunächst fehlbesetzt. Viel zu jung. Aber dann sah man die Verzweiflung seiner wässerigen Augen, man spürte, wie realistisch und allegorisch sicher dieser resignierte Vater auf dem Alkohol zu schwimmen verstand.⁷⁷⁸ »

Angela Schmid

Comme le souligne Hellmuth Karasek, le personnage principal, la grande cantatrice que tout le monde attend, devient un rôle totalement secondaire, qui fait une entrée mécanique au dernier moment. La question qui pouvait se poser au metteur en scène était de savoir s'il fallait que ce soit une actrice ou une cantatrice qui joue le rôle de la reine de la nuit. Thomas Bernhard voulait pour le rôle de la soprano coloratur une chanteuse, à cause des vocalises qu'esquisse régulièrement la reine de la nuit dans la pièce. Mais c'est finalement une actrice, Angela Schmid, qui jouait déjà le rôle de Johanna dans la mise en scène d'*Une fête pour Boris*, qui joue le rôle. Elle donne à son personnage des gestes abrupts, et frénétiques (« mit hartem Stakkato, hysterisch und hektisch in abrupten Gebaren »). Hellmuth Karasek écrit ainsi que l'actrice n'apparaît plus que comme une boîte à voix, qui ne peut plus se défendre que par des attitudes abstruses :

« Schließlich Angela Schmid als Sängerin: die ärmliche Veräußerung der Figur riskierend, die nichts mehr ist als ein Gehäuse für Stimme und sich dagegen nur noch mit abstrusen Attitüden wehren kann.⁷⁷⁹ ».

Joachim Kaiser souligne la transformation qui s'opère dans le personnage joué par Angela Schmid, de la spécialiste nerveuse à l'artiste plus détendue, mais qui apparaît du coup plus bête :

« Angela Schmid brachte es fertig, ohne jede Karikierung sowohl die nervöse Facharbeiterin, als auch, danach, die plötzlich schon viel weniger angespannt und entsprechend dümmere dreinblickende Künstlerin vorzuführen. Sie traf die Mischung aus Realismus und Allegorik traumhaft sicher, möglicherweise unübertrefflich.⁷⁸⁰ »

Hilde Spiel souligne également la transformation, la marionnette devient un être humain ; dans le cas du docteur joué par Bruno Ganz, cela ne lui semblait pas justifié, mais ça l'est pour la cantatrice. Cependant elle ne se montre pas complètement convaincue par le jeu d'Angela Schmid, à qui il manque la dimension de diva, de « monstre sacré » :

⁷⁷⁸ Joachim Kaiser, « Ein Fest für die Königin der Nacht », S.Z., 31.7.1972.

⁷⁷⁹ Hellmuth Karasek: « Leider der Perfektion ». *Die Zeit*, 9.2.1973.

⁷⁸⁰ Joachim Kaiser, « Ein Fest für die Königin der Nacht », S.Z., 31.7.1972.

« Andererseits mangelt der sonst so ausgezeichneten Angela Schmid, wohl schon vom Typ her, im ersten Teils des Magnetismus des “monstre sacré” zu dem ja die Diva geworden sein muss, im zweiten die warme Ausstrahlung des wiederbelebten Geschöpfs. Diese Figur, im gewissen Sinne der herrischen „Guten“ im „Fest für Boris“ vergleichbar, so wie der klobig-versoffene Vater mit dem von Boris Ähnlichkeit hat, müsste von der Persönlichkeit einer Holzmeister, einer Teobalde erfüllt sein. Angela Schmid bleibt in beiden Teilen etwas zu schemenhaft, zu blass.⁷⁸¹ »

Mais on peut se demander si ce n'est pas lié au personnage lui-même, qui bien qu'attendu par les deux autres, est en réalité un personnage secondaire. C'est le docteur, joué par Bruno Ganz, qui a ici le rôle du protagoniste, qui a le plus de texte ; dans *Une fête pour Boris* c'était le rôle de la Bonne Dame, joué par Judith Holzmeister.

Maria Singer (Madame Vargo) et Otto Sander (Winter)

Joachim Kaiser souligne l'activité de l'habilleuse jouée par Maria Singer⁷⁸² : elle doit maquiller la cantatrice et recoudre son costume qui se déchire, elle est cependant presque invisible malgré sa corpulence. Le serveur joué par Otto Sander⁷⁸³ se montre attentionné et discret.

« Die fabelhafte Garderobiere (realistisch richtig, dick und unauffällig: Maria Singer) bekommt zu tun. [...] Und der fabelhaft fürsorgliche Kellner Winter (Otto Sander) hat zurückhaltend Verständnis. »

Hilde Spiel souligne également la fiabilité discrète de l'habilleuse et du serveur :

« In allen Einzelheiten [...] der leisen Zuverlässigkeit der Garderobiere (Maria Singer), des Kellners (Otto Sander) [...] ist die Inszenierung geglückt. »

On voit ici l'importance des rôles muets, qui n'ont pas beaucoup de textes, mais qui ont des actions à effectuer (habiller la cantatrice, servir le repas), des actions qui doivent s'inscrire parfaitement dans le rythme de la mise en scène.

Réception, réaction publique et critique

Herbert Gamper et Manfred Mittermayer soulignent tous deux la dimension artificielle de la pièce. Cette dimension artificielle est soulignée par Thomas Bernhard lui-même dans la devise de la pièce, une citation de Novalis : « le conte est entièrement musical ». Herbert Gamper écrit :

⁷⁸¹ Hilde Spiel, « Der Mensch als Präparat ». *F.A.Z.*, 31.7.1972.

⁷⁸² Maria Singer est une actrice autrichienne. Elle est repérée en 1931, à 17 ans, par Max Reinhardt, alors qu'elle joue une figurante dans *Jedermann*. En 1964, elle est engagée par August Everding aux Münchener Kammerspiele.

⁷⁸³ Otto Sander est aussi un acteur de la Schaubühne à Berlin. En 1987, dans *Les Ailes du désir (Himmel über Berlin)*, Bruno Ganz et Otto Sander jouent les deux anges Damiel et Cassiel.

« Kein anderes Stück von Bernhard ist von so gläserner Künstlichkeit, keines erreicht dieselbe rhythmische Stringenz, in der die Thematik als musikalischer Vorgang direkt erfahrbar ist [...] »⁷⁸⁴.

L'Ignorant et le Fou est une pièce écrite spécialement pour le Festival de Salzbourg. Le personnage central de la pièce est une soprano coloratur qui joue la reine de la nuit dans l'opéra de Mozart *La Flûte enchantée*. Mais de la même manière qu'*Une fête pour Boris* est un anti-*Jedermann*, *L'Ignorant et le Fou* est l'anti-*Flûte Enchantée*⁷⁸⁵. Tandis que le texte de Schikaneder fait l'apologie des Lumières et de l'esprit réformateur de Joseph II, la pièce de Bernhard se termine par les ténèbres et l'obscurité. Le spectateur n'entend l'opéra que par un haut-parleur. La mort et la déchéance sont incarnées par les deux autres personnages que sont le père ivrogne et le docteur fou, qui récite une autopsie.

Pour ce cours d'anatomie du docteur, Thomas Bernhard a utilisé un procédé unique dans son œuvre. En effet, il a recopié des passages entiers d'un cours d'anatomie. Ce cours d'anatomie de l'université de Vienne est conservé aux archives Thomas Bernhard. Ce cours, qui suit la méthode de Karl von Rokitansky, auteur d'un manuel d'anatomie, provient des études de médecine du demi-frère de Bernhard, Peter Fabjan. Thomas Bernhard n'a guère apporté de modifications au texte, si ce n'est qu'il a changé l'ordre des thèmes pour que les descriptions du docteur aillent de la tête aux parties génitales. La manière dont il a intégré les passages fait penser à la mise en musique d'un livret d'opéra : certains éléments sont répétés, d'autres sont prononcés en duo par deux acteurs⁷⁸⁶. C'est ainsi la seule fois que Thomas Bernhard utilise une source extérieure de cette manière, il procède à une sorte de montage. Il introduit du réel dans le texte, mais ce réel, l'anatomie et l'autopsie, au milieu de l'opéra, crée un effet de distanciation.

Les critiques soulignent le succès de la première et la réaction largement positive du public, même si quelques réactions négatives se font entendre. Ainsi, Joachim Kaiser écrit que certains spectateurs ont quitté le théâtre prématurément, tandis que d'autres toussaient ou riaient de manière démonstrative :

⁷⁸⁴ Herbert Gamper, p. 100. Voir Manfred Mittermayer, p. 144.

⁷⁸⁵ Voir à ce sujet : Jean-Marie Winkler : « Zwischen Parodie und Zurücknahme : Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte* ». In: Tamás Lichtmann (Hg.): *Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Beiträge des Debrecener Germanistischen Symposions zur Österreichischen Literatur nach 1945 im Oktober 1993*. Frankfurt a.M. u.a. 1996, p. 229-240. Voir également : Jean-Marie Winkler : « Bernhard als Anti-Mozart. Einige Thesen zum Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* als Kontrafaktur der *Zauberflöte* ». In: Gebesmair, Pitterschatzner (Hg.) *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1996*, p. 206-218.

⁷⁸⁶ Manfred Mittermayer, Jean-Marie Winkler, Kommentar zu *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, in: Thomas Bernhard, *Dramen I*, p. 466.

« Einige Zuschauer verließen das Theater vorzeitig in dieser kaum zwei Stunden dauernder Uraufführung. Einige husteten und lachten demonstrativ, ließen also gehorsam erkennen, dass sie des Autors Zumutungen tatsächlich als Zumutungen empfunden hatten. Doch als dann der Vorhang fiel, setzte ein donnernd ostentativer Premieren-Beifall ein.⁷⁸⁷ »

Hilde Spiel montre que Claus Peymann a traité différemment la première et la deuxième partie. Dans la première partie, le décor est simple et plat, et laisse parler le dialogue, dans la deuxième partie au contraire, avec le restaurant, la mise en scène et la scénographie passe au premier plan :

« Lässt Peymann daher den ersten Teil für sich selbst sprechen, vor einer kargen, flachen Dekoration Monologe und Dialoge fast ohne Ablenkung an uns dringen, so erfüllt er den zweiten – freilich unterstützt vom Autor – mit dem, was man im Fachjargon „business“ nennt.⁷⁸⁸ »

C'est sans doute ce qui explique que le public ait pu être gardé en haleine, ainsi que les longs applaudissements à la fin:

« Von einem späten, dummen Zwischenruf abgesehen, ging das Publikum mit angehaltenem Atem mit. [...] Der lang anhaltende Beifall, nach dem das Publikum aus einer Art von Hypnose erwachte, schien alle jene eines Besseren zu belehren, die dem heutigen Drama in Salzburg feindlich gegenüberstehen.⁷⁸⁹ »

Comme elle le souligne, cela correspond également à la dramaturgie de Bernhard, où les pièces commencent par une longue exposition (l'attente) et se terminent avec une partie où il se passe davantage de choses (la fête).

Joachim Kaiser souligne l'ambivalence de ce succès : la pièce, qui peut être vue comme une attaque de l'institution du festival, confirme l'audace du festival (d'avoir programmé une telle pièce) et le niveau du festival (pour avoir produit une telle mise en scène) :

« Er galt einer Inszenierung von hoher Intelligenz, Präzision und Sachdienlichkeit (...). Die Akklamationen galten auch einem Stück, das die verzweifelt protestierende Darstellung existentiellen Angewidertseins und kunstprofessionellen Schwachsinn recht sinnfällig mitteilt. Eine exzentrische Attacke auf (festspielhaften) Kunstbetrieb endete als donnernde Bestätigung – *erstens* des Salzburger Festspiel-Unternehmungsgeistes („dass die den Bernhard so weit gebracht haben!“) und *zweitens* des Salzburger Niveaus („Wo kann man so was schon besser sehen?“).⁷⁹⁰ »

Hellmuth Karasek compare la mise en scène de Dorn avec celle de Peymann et pour lui, la mise en scène de Dorn tombe trop dans la normalité, voire dans le boulevard, au contraire la mise en scène de Claus Peymann, qui s'attaque au public : quand le personnage de Bruno Ganz parle du rapport entre

⁷⁸⁷ Joachim Kaiser. « Ein Fest für die Königin der Nacht », S.Z., 31.7.1972.

⁷⁸⁸ Hilde Spiel : « Der Mensch, ein Präparat », F.A.Z., 31.7.1972.

⁷⁸⁹ Hilde Spiel : « Der Mensch, ein Präparat », F.A.Z., 31.7.1972.

⁷⁹⁰ Joachim Kaiser. « Ein Fest für die Königin der Nacht », S.Z., 31.7.1972.

producteurs et consommateurs de culture, ils ne parlent pas d'un public imaginaire, mais du public qui voit la pièce :

« Sie liefert ihre Figuren, ohne die Perfektionierung preiszugeben, schonungslos der Bernhard-schen Anatomie aus und – anders als in Berlin – läßt das Stück nicht geschlossen und abgesichert in sich ruhen, sondern wendet es zynisch, in Brüchen einer böse-romantischen Ironie, in das Publikum, in die Zuschauer. Denn wenn Bruno Ganz von den Zumutungen, von dem wahrhaften Verhältnis zwischen Kulturkonsumenten und Kulturproduzenten spricht, dann meint er immer auch nicht nur irgendwelche imaginären Opernbesucher, sondern uns, die Zuschauer, die diese Aufführung sehen.⁷⁹¹ »

Rolf Michaelis souligne la dimension artificielle de la mise en scène par rapport au réalisme de mise en scène de Dieter Dorn :

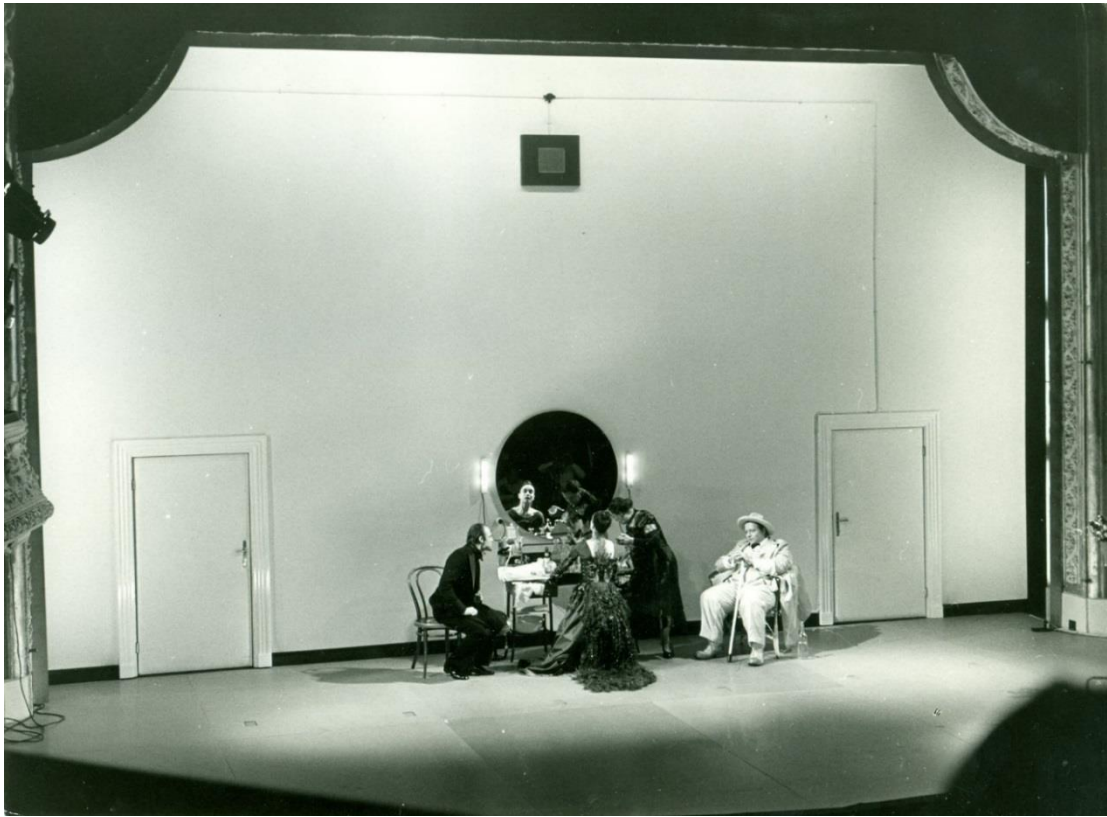
« In Berlin liefern Dieter Dorn und der Bühnenbildner Bert Kistner die alltäglich realistische Sphäre mit, aus der sich die Gestalten erst in den Wahnsinn von Kunst oder Wissenschaft katapultieren. Zappeln in Salzburg Marionetten des Manierismus, so balancieren in Berlin sensible Nervenwesen auf dem Grat zwischen Realität und Alptraum.⁷⁹² »

Ce qu'on peut retenir de cette mise en scène, c'est donc l'opposition au niveau de la scénographie entre la loge de l'opéra, rendue par un espace blanc et peu profond, et le restaurant, rendu par un espace rouge et plus profond. Ce passage du blanc au rouge symbolise le basculement dans les ténèbres et la folie. Cette opposition se retrouve au niveau du costume, noir pour le docteur et blanc pour le père. Les critiques soulignent la virtuosité de Bruno Ganz, sa diction et ses gestes précis, il est presque une marionnette. En face, Ulrich Wildgruber ne se déplace ni ne parle guère, mais son visage exprime une foule de sentiments, de la stupidité à la joie d'écouter. Angela Schmid apparaît également comme une machine, réduite à sa voix et à son costume qui se déchire.

⁷⁹¹ Hellmuth Karasek: « Leiden der Perfektion ». *Die Zeit*, 9.2.1973

⁷⁹² Rolf Michaelis, « Lietzaus erste Premieren ». *Theater heute*, Oktober 1972.

L'Ignorant et le Fou, mise en scène Claus Peymann, Festival de Salzbourg 1972⁷⁹³



⁷⁹³ Sources: Archiv der Salzburger Festspiele/Foto Madner (haut) / Der Ignorant und der Wahnsinnige. Live von den Salzburger Festspielen 1972. DVD Arthaus (bas).

2.3. *La Société de chasse (Die Jagdgesellschaft)*

La Société de chasse a été créée au Burgtheater le 4 mai 1974, dans la mise en scène de Claus Peymann. On retrouve la même équipe que pour les deux premières créations : le décor est de Karl-Ernst Herrmann et les costumes sont de Moidele Bickel. Thomas Bernhard souhaitait que ce soit Bruno Ganz qui joue le rôle de l'écrivain et Paula Wessely le rôle de la générale. Finalement c'est Joachim Bißmeier qui joue le rôle de l'écrivain et Judith Holzmeister, la Bonne Dame d'*Une fête pour Boris*, qui joue la générale. Manfred Mittermayer et Jean-Marie Winkler soulignent que Joachim Bißmeier ressemble physiquement à Thomas Bernhard. Joachim Bißmeier est né à Bonn en 1936, a étudié à la Folkwangschule d'Essen, a fait ses débuts à Wuppertal en 1960, et est engagé au Burgtheater dès 1965, jusqu'en 1992. La mise en scène a été retransmise à la télévision autrichienne le 23 octobre 1974⁷⁹⁴. Nous nous appuyons sur cette captation pour notre analyse de la mise en scène.

La scénographie

Thomas Bernhard décrit ainsi le décor du « pavillon de chasse » (« Jagdhaus ») :

« Jagdhaus des Generals / Vor der Jagd / Ein großer Kachelofen / Fauteuils, Sessel / Trophäen / Ein Plattenspieler / Ein Spiel Karten auf dem Tisch / Schriftsteller am Fenster [...] Generalin am Tisch sitzend, schaut hinaus.⁷⁹⁵ »

La présence d'une fenêtre est indiquée avec la première réplique de la pièce : « L'ÉCRIVAIN à la fenêtre ». Cette didascalie qui accompagne la première réplique indique donc aussi la position de l'acteur sur scène. On remarque au passage que les didascalies ne prévoyaient qu'une fenêtre. La présence de trois fenêtres rend la forêt plus visible. La didascalie qui accompagne la première réplique de la générale indique également sa position : « LA GÉNÉRALE, assise à la table, regarde à l'extérieur ».

Le décor de Karl-Ernst Herrmann est blanc : murs blancs, porte blanche, poêle blanc, etc. On remarque trois grandes fenêtres verticales sur le mur de droite, une grande porte au milieu du mur du fond, et le poêle à gauche. Le tourne-disque est au premier plan à droite. On remarque au premier plan à gauche une petite table et deux petites chaises. À droite à l'arrière-plan a été installé un coin salon : un canapé et quatre fauteuils autour d'une table basse. La hauteur de la pièce est soulignée par un lustre monumental. Les trophées recouvrent littéralement les trois murs, on en compte plus de cent, essentiellement des bois de cerfs, on compte trois colonnes

⁷⁹⁴ Thomas Bernhard, *Die Jagdgesellschaft*. DVD, Wien: Hoanzl, Edition Burgtheater, 16. 2008, 114 minutes.

⁷⁹⁵ Thomas Bernhard, *Dramen I*, p. 332-333. « Un grand poêle de faïence / Fauteuils, chaises / Trophées / Un tourne-disque / Un jeu de cartes sur la table ». *La Société de chasse*, traduction Claude Porcell, p. 9.

de trophées au-dessus de la porte, chaque colonne comportant cinq ou six trophées. De chaque côté de la porte, cinq colonnes d'une dizaine de trophées de chasse ornent le mur du fond. Les colonnes de trophée ornent pareillement les murs de gauche et de droite. Mais on remarque également des têtes d'animaux. Ainsi, il y a une tête de cerf au-dessus de la porte, une autre à gauche de la porte, et une troisième à droite de la porte. Par l'intermédiaire de cette forêt de bois de cerfs, la forêt est bien présente à l'intérieur même du pavillon de chasse. Herrmann et Peymann respectent donc les didascalies, qui mentionnent tous ces éléments. Mais avec le nombre exagéré de trophées, qui recouvrent littéralement les murs, et les dimensions démesurées de cette pièce gigantesque, on quitte le strict réalisme. Et la modeste maison de chasse (« Jagdhaus ») décrite dans le texte devient un château de chasse (« Jagdschloss »).

Le temps et la lumière

Thomas Bernhard ajoute une indication de temps : « *Vers cinq heures du matin* »⁷⁹⁶. Comme souvent dans les mises en scène de Thomas Bernhard par Claus Peymann et Karl-Ernst Herrmann, le passage du temps est rendu par l'évolution de la lumière. La lumière baisse pendant le premier acte, dans le deuxième acte il fait presque noir et la lampe est allumée, et la lumière augmente à nouveau dans le troisième acte : c'est l'aube.

La chasse et la forêt

Claus Peymann explique que Thomas Bernhard voulait que les arbres soient directement dans la pièce. Herrmann et Peymann ont ignoré ces exigences de Bernhard, et ils ont placé les arbres tout contre la fenêtre, comme cela peut être le cas dans un pavillon de chasse réaliste, dans certaines circonstances, avec une certaine position du soleil⁷⁹⁷. Sur la vidéo, quand la caméra est de face, on ne voit pas les arbres, mais on peut apercevoir leur ombre portée sur la scène. Par contre, quand la caméra est orientée vers la droite, vers les fenêtres, on voit bien les silhouettes des arbres qui se détachent. À la fin de la pièce, une didascalie indique que « des haches et des scies commencent à abattre la forêt, avec de plus en plus d'intensité, de plus en plus de bruit ». Dans la mise en scène de Peymann, on voit effectivement les arbres tomber, l'impression est démultipliée par l'ombre portée des arbres qui tombent qui se projette sur la pièce. La chute des arbres se fait dans un grand fracas, produisant une atmosphère apocalyptique.

Dans la pièce, la chasse est à la fois omniprésente et absente. La pièce s'appelle *La Société de chasse*, la scène se passe dans le « pavillon de chasse du général », les trois actes sont intitulés « Avant la chasse », « Pendant la chasse » et « Après la chasse », mais la chasse a lieu hors

⁷⁹⁶ Thomas Bernhard, *La Société de chasse*, p. 77.

⁷⁹⁷ Claus Peymann : « Thomas Bernhard auf der Bühne », p. 191-192.

scène. Cependant ce hors-scène apparaît comme très proche. La didascalie au début du deuxième acte (« Pendant la chasse ») indique ainsi : « *On voit très distinctement la forêt au-delà du pavillon de chasse* ». On peut penser que cette didascalie suggère de placer la ou les fenêtres et donc la forêt au fond de la scène. Dans la mise en scène de Claus Peymann, les fenêtres sont sur la droite, donc la forêt n'est pas forcément très distinctement visible, ou tout du moins cela dépend de la position où se trouve le spectateur dans la salle. Sur la vidéo, cela dépend de l'orientation de la caméra. Tantôt on voit la forêt, tantôt on ne la voit pas. Claus Peymann choisit de placer à l'arrière-plan la porte. Ce qui est souligné ici, ce n'est plus la forêt, mais les allées et venues des personnages. Les allées et venues de l'ouvrier forestier d'abord. Les allées et venues de La Société de chasse également : le général, les deux ministres, le prince et la princesse.

On remarque au passage qu'il est indiqué dans les didascalies qu'Asamer l'ouvrier forestier entre par la gauche, mais ce n'est pas le cas ici. On peut également noter que la présence de la porte n'est pas indiquée d'emblée, le lecteur n'en est informé que par la didascalie qui indique l'entrée du personnage d'Asamer. Mais aussi, le placement de la porte à l'arrière-plan substitue un hors-scène à un autre hors-scène : la pièce d'à côté où a lieu la crise cardiaque du général, au lieu de la forêt qui est abattue. Il y a un parallélisme dans la pièce entre la maladie du général et celle de la forêt, Claus Peymann met au premier plan le général et l'ouvrier forestier plutôt que la forêt, la dimension humaine et politique plutôt que la dimension métaphorique. On remarque que l'ouvrier forestier passe par la grande porte, à deux battants. Ce n'est qu'à la fin de la pièce qu'on remarque la présence d'une petite porte dérobée, sur le mur du fond, à gauche de la grande porte. C'est cette porte qu'ouvre le prince, et on voit le cadavre du général derrière cette porte.

Les costumes

La chasse est présente aussi à travers les costumes de chasse des personnages, suggérés par une note de Thomas Bernhard qui figure à la fin du texte de la pièce : « Les acteurs en tant qu'interprètes portent, à l'exception du Général, en uniforme de général, et de l'Écrivain, des costumes de chasse. »⁷⁹⁸ Concernant le costume de l'écrivain, une didascalie au début de la première scène indique « *il ouvre son gilet, le referme* », et l'Écrivain lui-même évoque son « gilet polonais », puis « Le mouflon / Ovis musimon »⁷⁹⁹. Dans la mise en scène de Claus Peymann, le général et ses deux ministres portent des costumes verts, qui évoquent la chasse. Le metteur en scène ne respecte donc que partiellement les indications de Tho-

⁷⁹⁸ Thomas Bernhard, *La Société de chasse*, p. 113.

⁷⁹⁹ Thomas Bernhard, *La Société de chasse*, p. 9-10.

mas Bernhard : le général n'est pas en uniforme. De plus, le prince et la princesse ne sont pas eux en costume de chasse, mais en habits de ville : costume noir pour le prince, tailleur et chapeau marron pour la princesse. Quant à la veste de l'écrivain, elle évoque plutôt une veste de costume. La générale porte une robe noire.

Avant la chasse

Au début de la scène, l'écrivain, joué par Joachim Bißmeier, se tient à côté de la fenêtre, près du coin salon, au fond à droite, et la générale, jouée par Judith Holzmeister, est assise à la petite table, au fond à gauche. L'écrivain ouvre sa veste comme pour montrer la doublure, puis il s'approche de la générale. Il lui prend les cartes et les jette sur la table, et retourne à la fenêtre. Ensuite il s'éloigne de la fenêtre. Il se rapproche de la générale et sort de sa veste *Un héros de notre temps* de Lermontov et lit. Puis il se sert un verre de sherry et retourne à la fenêtre avant de s'asseoir à la table de la générale. Il se lève et va à la fenêtre. Ensuite l'ouvrier forestier Asamer entre et va mettre du bois dans le poêle, puis il sort. L'écrivain prend les cartes, les mélange et les jette sur la table, et il retourne à la fenêtre. À nouveau l'ouvrier forestier entre pour remplir le poêle. L'écrivain s'approche de la générale. L'ouvrier se lève et veut partir, elle le retient (« Das alle Zimmer gut geheizt sind »), puis le chasse (« Ist alles ausgeschaufelt »). L'écrivain retourne à la fenêtre. L'ouvrier forestier refait son apparition, il s'arrête d'abord à côté de la porte, puis à côté de la générale, il lui donne un petit papier, elle le lit, et il ressort. L'ouvrier forestier entre et veut allumer la lumière, mais la générale l'en empêche. Il fait presque nuit. Finalement, la générale se lève et elle allume la lumière (le grand lustre au plafond), puis elle se rassied. Le général va vers le tourne-disque sur le devant de la scène à gauche et il met la suite pour clavecin n° 5 d'Haendel. Puis il se rapproche de la générale et éteint la musique.

Dans la deuxième partie de la scène, le général et ses invités font leur apparition. L'ouvrier forestier Asamer et la cuisinière Anna leur enlèvent leurs manteaux. L'écrivain est resté en retrait. Puis le général se dirige vers l'écrivain et lui serre la main. Ensuite tous s'asseyent. La générale sert du schnaps ou du sherry à tout le monde. Le général s'adresse d'abord à l'écrivain, qui est resté en retrait et ne s'est pas assis avec les autres. Puis il s'adresse au prince et à la princesse. Tout le monde se lève et sort. Le général reste un moment debout tandis que les autres sortent, l'écrivain est debout près de la table et le général parle de lui (« ein undurchschaubarer Kopf »).

Les positions des acteurs, l'un à la table, l'autre à la fenêtre, sont déterminées par les didascalies, de même que leurs déplacements. Thomas Bernhard indique ainsi : « il va à la fenêtre »

puis « L'ÉCRIVAIN *quittant la fenêtre* » et ensuite « L'ÉCRIVAIN *revient à la fenêtre* »⁸⁰⁰
Claus Peymann respecte ces didascalies. Ce qui relève de la mise en scène, c'est d'avoir placé la table au premier plan à gauche, les trois fenêtres à droite et l'écrivain à côté de la fenêtre du fond. Ainsi, la distance est maximale entre les deux personnages, c'est la diagonale de la scène.

Pendant la chasse

« Während der Jagd / *Durch das Jagdhaus sieht man ganz deutlich den Wald. Generalin und Schriftsteller kartenspieland, schnapstrinkend, lachend / wenn der Vorhang aufgeht.* »⁸⁰¹ »

Dans la deuxième scène, l'écrivain, joué par Joachim Bißmeier, et la générale, jouée par Judith Holzmeister, sont assis à la petite table sur le devant de la scène à gauche et jouent aux cartes. La scène est plongée dans l'obscurité, seule une lampe avec un abat-jour derrière la petite table éclaire la table de jeu. Et sur la table, les verres de sherry et la carafe ont été remplacés par des verres pour le schnaps. La générale prend les cartes, les mélange et les distribue. À la fin, l'écrivain ou la générale jette ses cartes, et la générale note le score sur un petit papier. Le jeu se reproduit plusieurs fois. La générale rit. Ils boivent du schnaps. Au milieu de la scène, on voit la porte s'entrouvrir pour laisser passer l'ouvrier forestier qui vient remplir le poêle. À la fin de la scène, l'écrivain et la générale se penchent l'un vers l'autre, pour murmurer, pour ne pas être entendus.

La scène se fait ici plus intime, les deux acteurs sont face à face, autour d'une petite table carrée, peu de distance les sépare, cela témoigne d'une proximité entre les deux qui se noue autour du jeu de cartes, alors que dans la première scène ils étaient éloignés l'un de l'autre. Le peu de lumière, la quasi-obscurité qui règne pendant cette scène, avec la lumière tamisée de l'abat-jour, renforce cette atmosphère intime.

Après la chasse

Pendant la troisième scène, intitulée « Après la chasse », le général et ses invités sont assis au fond à droite, dans le coin salon. Le général est assis sur le canapé, les autres sont assis autour de lui : les deux ministres sont assis sur des fauteuils à sa gauche et à sa droite, la générale est assise un peu plus loin sur la droite, le prince et la princesse sont assis un peu plus loin sur la gauche. Seul l'écrivain reste à distance : il est assis sur une chaise sur le devant de la scène, à gauche. Ici, Claus Peymann s'écarte un peu des didascalies, qui indiquent :

⁸⁰⁰ Thomas Bernhard, *La Société de chasse* p. 10-11.

⁸⁰¹ Thomas Bernhard, *Dramen I*, p. 372. « Pendant la chasse / On voit très distinctement la forêt au-delà du pavillon de chasse / La Générale et l'Écrivain jouant aux cartes, buvant du schnaps, riant, au moment où le rideau se lève ». *La Société de chasse*, p. 55.

« Nach der Jagd / *General, Generalin, die Minister, Prinz, Prinzessin sowie der Schriftsteller trinkend und rauchend am Tisch / Gegen fünf Uhr früh.*⁸⁰² ».

Les didascalies suggèrent une grande table, mais le metteur en scène a choisi de placer l'écrivain sur une chaise au premier plan à gauche, et les autres à l'arrière-plan à droite. Cela souligne la confrontation entre le pouvoir d'un côté, représenté par le général, et l'art de l'autre, représenté par l'écrivain.

L'écrivain éclate de rire, le général le montre du doigt, et tout le monde se tourne vers l'écrivain. Le général se tourne ensuite vers la droite, vers un de ses ministres. Le général vide son verre. Le général s'adresse alternativement aux ministres, à l'écrivain, puis au prince. L'ouvrier forestier entre avec une cagette de bois et va remplir le poêle, tandis qu'au premier plan à droite, la générale coupe la viande. Le général s'adresse à l'ouvrier forestier, et ensuite aux ministres. L'ouvrier forestier se redresse et sort. La générale est toujours en train de couper la viande / le saucisson, elle sert les invités, puis donne une tranche à l'écrivain, qui parle, la tranche de saucisson à la main. Le général s'adresse alternativement à l'écrivain, aux ministres, au prince et à la princesse. La cuisinière entre avec une bouteille de vin et la dépose près du poêle, et ressort. La générale s'adresse au général. Le général s'adresse aux ministres, puis à l'écrivain. Il s'énerve, montre du doigt l'écrivain, se lève, puis se rassied. Ensuite, l'écrivain parle, il s'adresse d'abord à l'assemblée, puis à la générale. Le prince se lève et il débouche une bouteille, puis se rassied. Tous boivent. L'écrivain a la parole, il s'anime, tandis que le général s'enfonce de plus en plus dans le canapé. Le général se lève et va mettre la symphonie Haffner et s'enfonce à nouveau dans le canapé, immobile et raide. L'écrivain continue à s'agiter. La générale se lève et verse du vin à tout le monde. La générale regarde par la fenêtre, puis tout le monde regarde par la fenêtre, seul le général reste impassible. Puis l'écrivain sort son Lermontov de la poche et lit. Il se sert de vin, tous éclatent de rire, sauf le général. Le général se lève et va dans la pièce attenante. On entend un coup de feu, tout le monde se lève. On ouvre d'abord la grande porte au milieu, puis le prince ouvre la petite porte dérobée à gauche et voit à ses pieds le cadavre du général. Puis tous regardent en direction de la forêt qui est en train d'être abattue.

Analyse :

Les didascalies sont respectées avec précision par Claus Peymann. On retrouve les allées et venues de l'ouvrier forestier qui scandent les scènes. Dans la première scène, on voit l'opposition entre la générale qui joue aux cartes et l'écrivain qui est à la fenêtre. On retrouve

⁸⁰² Thomas Bernhard, *Dramen I*, p. 391. « Après la chasse. Le Général, la Générale, les Ministres, le Prince, la Princesse ainsi que l'écrivain, buvant et fumant à table. Vers cinq heures du matin. » *La Société de chasse*, p. 77.

le jeu de cartes entre la générale et l'écrivain qui scande la deuxième scène. La boisson rythme aussi les deux premières scènes, avec le sherry pour la première scène et le schnaps dans la deuxième. Le saucisson et le vin marquent la troisième scène. On retrouve la musique avec la suite pour clavecin d'Haendel dans la première scène et la symphonie Haffner dans la troisième scène. Et bien sûr, on retrouve la fin, avec la mort du général et les arbres qui sont coupés. On note cependant que la forêt est à droite et la grande porte au fond, de sorte qu'Asamer entre par le fond, par le milieu, et non par la gauche. On note également que l'écrivain n'est pas assis à la table avec La Société de chasse comme semblent l'indiquer les didascalies, mais qu'il reste à part. Cela souligne l'opposition entre le monde de l'art d'un côté et le monde de la politique d'un autre côté.

Les didascalies indiquent que la générale dans la première scène, tout autant que le général et ses invités dans la troisième scène, sont « à table » (« am Tisch »). On aurait ainsi pu situer au même endroit l'écrivain et la générale qui joue aux cartes dans la deuxième scène, et le général qui reçoit ses invités après la chasse dans la troisième scène. Mais Claus Peymann choisit de distinguer les deux espaces : une petite table avec deux chaises sur le devant de la scène à gauche pour le jeu de cartes de la générale et de l'écrivain pendant la chasse, et une petite table autour de laquelle se constitue un coin salon dans le coin droit au fond de la scène. Deux espaces se distinguent ainsi : l'espace intime de la relation entre l'écrivain et la générale et l'espace social de la relation entre le général et La Société de chasse (ministres, prince et princesse).

Réception — scénographie et mise en scène

Quelques jours après la première de la mise en scène de Claus Peymann a eu lieu la création allemande de la pièce, le 15 mai 1974 au Schiller-Theater à Berlin, dans la mise en scène de Dieter Dorn. Bernhard Minetti joue le général et Marianne Hoppe joue la générale. Ce sont deux acteurs qui auront un grand rôle dans l'œuvre théâtrale de Thomas Bernhard. Herbert Gamper souligne qu'à Vienne, c'est le décor qui a fait la plus grande impression (« Den größten Eindruck hat in Wien, da sind sich alle einig, das Bühnenbild gemacht.⁸⁰³ »). Reinhard Baumgart écrit ainsi dans *Theater heute* :

« An die Übergröße, an Wucht und Bombast der Bernhardschen Thematik erinnerte da nur noch die an die fünfzehn Meter hohe weiße Wohnhalle, die Herrmann dem Stück gebaut hatte.

⁸⁰³ Herbert Gamper, *Thomas Bernhard*, p. 203.

Unter einer ganzen Heerordnung von Tiergeweihen saßen die Schauspieler, auf Puppengröße gedemütigt, zwischen sich hoffnungslos viel Raum und Distanz.⁸⁰⁴ »

Reinhard Baumgart signale la dimension monumentale de la pièce construite par Karl-Ernst Herrmann, ainsi que l'accumulation de trophées. Mais tout se passe comme si les acteurs n'arrivaient pas à habiter cet espace surdimensionné, qui crie un vide et une distance entre les personnages et les empêche de communiquer. Il commente ainsi la mise en scène :

« Peymann, der Bühnenpersonen fast nie in Kontakt kommen lässt, sondern lieber beziehungslos zu lebenden Bildern verarbeitet, fand diesmal auch keine Bildersprache, in der die kommunikative Leere sich hätte auffangen lassen. Das Stück zerfiel in Redende, die in die freie Luft sprachen, und in Zuhörende, die in leere Luft zu lauschen schienen.⁸⁰⁵ »

Il montre ainsi que la communication ne se fait pas, le dialogue ne fonctionne pas. Le monologue bernhardien ne parvient pas à devenir sur scène un dialogue entre une personne qui parle et une autre qui écoute. La trop grande distance entre les personnages empêche cette communication. Benjamin Henrichs salue lui aussi le décor monumental, mais critique de la même manière la mise en scène :

« So passierte in einem mutig-monumentalen Bühnenbild (Karl-Ernst Herrmann hatte ein gewaltig hohes Jagdzimmer gebaut, mit weißen Wänden, die Geweihe pedantisch nebeneinander aufgereiht) ein eigentlich mutloses Theater; herrschte jene gepflegte Indifferenz, die man in Wien (und auch anderswo) so gerne „großes Theater“ nennt – so, als habe Peymann die Burgtheaterkultur vor dem Theaterhass des Autors in Schutz nehmen wollen. Bestimmt war das nicht die Ambition der Inszenierung – leider aber ihr Resultat.⁸⁰⁶ »

Hilde Spiel souligne les atmosphères changeantes créées par la lumière, avec les ombres, la neige, la lune, et le lever du soleil :

« Aber an eine bessere Verwirklichung ist vorerst überhaupt nicht zu denken. Peymann und sein Bühnenbildner haben es in den riesigen, spärlich möblierten, mit einem echten alten Bretterboden ausgelegten Saal eines Jagdschlusses, dessen Wände Hunderte von Hirschgeweihen und Auerhähnen bedecken. Hier, in dieser weißen Weite, deuten Lichter, Schatten, flatternde Reflexe und der Widerschein von Schneetreiben, eisiger Mondnacht oder rosigem Sonnenaufgang immer neue Stimmungen an, ohne dass sich diese in dem kalten Dialog niederschlagen hätten.⁸⁰⁷ »

⁸⁰⁴ Reinhard Baumgart, « Die Jagdgesellschaft in Wien. Stimmen zur Inszenierung von Claus Peymann am Burgtheater. », *Theater heute* 6/74.

⁸⁰⁵ Reinhard Baumgart, « Die Jagdgesellschaft in Wien. Stimmen zur Inszenierung von Claus Peymann am Burgtheater. », *Theater heute* 6/74

⁸⁰⁶ Benjamin Henrichs. « Todes Leid und Lust ». *Die Zeit*, 10. Mai 1974.

⁸⁰⁷ Hilde Spiel. « Wir sind tot, alles ist tot ». *FAZ*, 6.5.1974.

Hilde Spiel évoque également la dimension acoustique de la mise en scène, avec la suite pour clavecin d'Haendel et la symphonie Haffner, toutes deux prévues par les didascalies, et l'accord final apocalyptique produit par la chute des arbres, qui est cette fois une invention de la mise en scène :

« Alle Vorschriften Bernhards befolgt er wörtlich, etwa die völlige Verdunkelung, während die Generalin von ihrer Angst im Wald berichtet, oder die gelegentliche Untermalung durch eine Cembalo-Suite von Händel und Teile der Haffner-Symphonie. Erst ganz zuletzt übernimmt er die Führung. [...] Hier betrachtet Peymann die schlichte Regie-Bemerkung des Autors, die Hacken und Sägen hätten „immer intensiver, immer lauter“ zu werden, schlechthin als Aufforderung zum Weltuntergang und setzt einen apokalyptischen Schlussakkord, wie er einem *Dias Irae* gleichkommt.⁸⁰⁸ »

Réception — les acteurs.

Même si les dimensions gigantesques du décor peuvent expliquer le manque de communication entre les personnages, celui-ci s'explique d'abord par le fait qu'ils ne partagent pas le même style de jeu. Ainsi, Reinhard Baumgart écrit que les trois acteurs jouent leur rôle de manière très différente (« Drei Schauspieler versuchten auf drei sehr verschiedenen Wegen, in ihre Rollen, ins Spiel zu kommen.⁸⁰⁹ »). En particulier, l'opposition est marquante entre le style de jeu de Judith Holzmeister et celui de Joachim Bißmeier.

Judith Holzmeister

Tandis que Judith Holzmeister joue avec le style de jeu qui est celui de la tradition du Burgtheater, Joachim Bißmeier essaye d'imiter Bruno Ganz. À propos de Judith Holzmeister, Reinhard Baumgart écrit qu'elle joue avec des gestes, des tons et des regards élégants et conventionnels, donnant au personnage le contour d'une femme de pouvoir, et à la pièce un air de comédie de mœurs :

« Judith Holzmeister gab der Generalin mit konventionell eleganten Gesten, Tönen, Blicken einen allgemeinen Herrschaftsdamen-Umriss, dem Text ein Flair von Konversationsstück.⁸¹⁰ ».

Le verdict de Benjamin Henrichs est plus définitif, mais leur constat se rejoint, le rapport de l'actrice à la virtuosité est dévot et non blasphémateur :

« Und seine Hauptpartnerin Judith Holzmeister führte aufs Neue vor, dass sie Thomas Bernhard nicht spielen kann: eine Schauspielerin, die alles sehr geschmackvoll tut;

⁸⁰⁸ Hilde Spiel. « Wir sind tot, alles ist tot ». *FAZ*, 6.5.1974.

⁸⁰⁹ Reinhard Baumgart, « Die Jagdgesellschaft in Wien. Stimmen zur Inszenierung von Claus Peymann am Burgtheater ». *Theater heute* 6/74.

⁸¹⁰ Reinhard Baumgart, « Die Jagdgesellschaft in Wien. Stimmen zur Inszenierung von Claus Peymann am Burgtheater ». *Theater heute* 6/74.

wenn sie spricht, tut sie es mit Sprechkultur, wenn sie lacht, tut sie es mit Lachkultur. Ihre Haltung zur Theatervirtuosität ist eine gläubig-devote, nicht (wie bei Ganz und Thomas Bernhard) eine gläubig-blasphemische, aus Ekel und Verzauberung gemischte.⁸¹¹ »

Hellmuth Karasek semble également penser que le style de jeu de l'actrice du Burgtheater ne convient pas aux pièces de Thomas Bernhard, avec son récitatif de salon elle nivelle les passages qui expriment un dégoût du monde plutôt qu'elle ne leur apporte de la profondeur :

« Judith Holzmeister mit ihrem gepflegten Salon-Parlando bewies (wie schon in Peymanns Hamburger Bernhard-Inszenierung des "Fests für Boris"), dass sie die Passagen des Weltekels eher nivelliert als vertieft.⁸¹² »

Hilde Spiel se montre par contre plus satisfaite de la prestation de Judith Holzmeister, soulignant en particulier la musicalité de la langue bien saisie par l'actrice :

« Vor allem Judith Holzmeister hat die Musikalität dieser Sprache erfasst, sie skandiert sie genau, ohne darum auch nur eine Nuance ihres Hintersinnes zu opfern. »

Joachim Bißmeier

Par opposition au jeu conventionnel et psychologique de Judith Holzmeister, le jeu de Joachim Bißmeier se veut un jeu non conventionnel, non psychologique. Il apporte davantage d'artificialité. Cela est souligné par le commentaire de Reinhard Baumgart :

« Nur Joachim Bißmeier als Schriftsteller habe sich entschlossen, zu einer Figur nämlich, die von vornherein im Leeren hängt, die zuschauend, kommentierend, von draußen das Spiel antreibt, eine Person gewordene Suada, aber auch: heftigste Rede ohne greifbaren Kern. Seine sichelnde Handbewegungen, seine bald in Diskant überschnappenden, bald dunkel, lüstern gerundeten Vokale, das jähe Gelächter, die helle schneidende Freude noch an der Formulierung finsterer Befunde – das alles brachte nicht nur Energie, Motorik in eine sonst fahl verdämmende Aufführung, sondern setzte sie auch immer wieder in eine authentische Zweideutigkeit.⁸¹³ »

Mais pour Benjamin Henrichs, Joachim Bißmeier ne va pas assez loin dans cette direction, il ne reste qu'une pâle copie de Bruno Ganz, il n'atteint pas l'« effrayante virtuosité » (« horrorhafte Virtuosität ») avec laquelle celui-ci a joué le docteur dans *L'Ignorant et le Fou* :

« Peymann hat nun auch die „Jagdgesellschaft“, am Wiener Burgtheater, urinszeniert – aber mit einem Hauptdarsteller, mit Joachim Bißmeier, der leider nur wie eine sorgfältig-akademische Bruno-Ganz-Kopie aussah, der hinter den Schauspielerbeschreibungen des Tex-

⁸¹¹ Benjamin Henrichs. « Todes Lust und Leiden ». *Die Zeit*, 10. Mai 1974.

⁸¹² Hellmuth Karasek : « Der fidele Gruft-Moder ». *Der Spiegel*, 13.5.1974. (20/1974).

⁸¹³ Reinhard Baumgart, « Die Jagdgesellschaft in Wien. Stimmen zur Inszenierung von Claus Peymann am Burgtheater ». *Theater heute* 6/74.

tes harmlos zurückblieb, kaum einmal die Distanz überwand, die zwischen kultiviertem Können und schreckerregender Perfektion liegt.⁸¹⁴ »

Pour Hellmuth Karasek également, Joachim Bißmeier essaye de copier le style de jeu de Bruno Ganz sans véritablement y parvenir :

« Claus Peymann, künftiger Stuttgarter Schauspieldirektor und -- seit Bruno Ganz' Bravour im "Ignoranten und Wahnsinnigen" -- als der Bernhard-Spezialist verschrien, tat am Wiener Burgtheater alles, um an seinen Ganz-Erfolg anzuknüpfen. Also: Er ließ vor allem den Schriftsteller Joachim Bißmeier in Anzug, Gesten und Gebärden von Bruno Ganz auftreten -- Bißmeier fühlte sich naturgemäß nicht ganz wohl und sicher in dieser fremden Haut.⁸¹⁵ »

Hilde Spiel se montre à nouveau plus positive, soulignant la performance de l'acteur. Malgré son naturel et le fait qu'il s'identifie à son rôle, il dévoile le rythme qui se cache derrière ses paroles :

« Joachim Bißmeier als „Schriftsteller“ ist ihr nahezu ebenbürtig, legt trotz einer fließenden Natürlichkeit, einer kaum zu übertreffenden Verschmelzung mit seiner Rolle, immer wieder den darunter liegenden Rhythmus bloß.⁸¹⁶ »

Werner Hinz

Ce duo d'acteurs est en fait un trio d'acteurs, et il ne faut pas oublier la performance de Werner Hinz dans le rôle du général. Pour Reinhard Baumgart, Werner Hinz joue un général déjà sénile, à l'autorité déjà chancelante :

« Werner Hinz als General verließ sich auf das Gewicht seiner Person, spielte eine Persönlichkeit mit dem ersten Wetterleuchten der Vertrottelung im Gesicht, einen maulenden, schon hilflosen Altautoritäten. Das alles sehenswert als Porträt, doch wieder fast ohne Bezug zum Stück und zu den anderen Personen.⁸¹⁷ »

Hilde Spiel se montre une fois de plus davantage positive, pour elle le général montre de l'autorité sans tomber dans le cliché teutonique, et il maîtrise parfaitement ses longs monologues :

« Auch Werner Hinz, der den "General" mit zwingender Autorität ausstattet, ohne je in das naheliegende teutonische Klischee zu verfallen, beherrscht seine langen Monologe, vor allem den letzten, mit einer Exaktheit des Timings, die alle üblichen Ansprüche des Sprechtheaters übersteigt⁸¹⁸. »

⁸¹⁴ Benjamin Henrichs : « Thomas Bernhard oder Todes Leid und Lust ». *Die Zeit*, 10. Mai 1974.

⁸¹⁵ Hellmuth Karasek : « Der fidele Gruft-Moder ». *Der Spiegel*, 13.5.1974. (20/1974).

⁸¹⁶ Hilde Spiel: « Wir sind tot, alles ist tot ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.5.1974.

⁸¹⁷ Reinhard Baumgart, « Die Jagdgesellschaft in Wien. Stimmen zur Inszenierung von Claus Peymann am Burgtheater ». *Theater heute* 6/74.

⁸¹⁸ Hilde Spiel: « Wir sind tot, alles ist tot ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.5.1974.

Si Paula Wessely n'a finalement pas joué la générale, la famille Wessely-Hörbiger était néanmoins représentée : en effet, Maresa Hörbiger, fille de Paula Wessely et d'Attila Hörbiger, jouait la princesse. Hilde Spiel souligne l'importance des rôles muets. Rudolf Wessely⁸¹⁹ qui joue l'ouvrier forestier Asamer apparaît comme incarnation diabolique du monde du travail, tandis que Klaus Höring et Maresa Hörbiger ont la poésie de *Léonce et Lena* :

« So die Rolle des Ofenheizers Asamer (Rudolf Wessely), der nun doch, zwei Bilder lang, zu einer nahezu stummen, proletarisch-teuflischen Verkörperung der unterdrückten Arbeitswelt wird; oder das gleichfalls schweigsame Paar des prinzlichen Jagdhüters und seiner jungen, halb blinden Gemahlin (Klaus Höring und Maresa Hörbiger), denen Peymann die Poesie von Leonce und Lena verleiht.⁸²⁰ »

Réaction du public

Hellmuth Karasek note que la réaction du public est mitigée et partagée : « In Wien führte des Dichters Enthüllung der Wahrheit teils zu Applaus. teils zu gemäßigtem Befremden.⁸²¹ » Hilde Spiel rapporte que cela s'est traduit par le départ de beaucoup de spectateurs pendant l'entracte :

« Das Burgtheater bestand seine Aufgabe besser auf der Bühne als im Auditorium. Die Premieren-Zuschauer solchem Mangel an szenischer Aktion und gleichzeitiger Nötigung zur intellektuellen Mitarbeit kaum je zuvor ausgesetzt, nahmen zweimal einen Anlass wahr, ihre Unruhe zu bekunden. Viele verließen nach dem Ende ratlos den Saal, ohne die weitere Entwicklung abzuwarten.⁸²² »

Mais Hilde Spiel note malgré tout les applaudissements inattendus et massifs à la fin du spectacle :

« Die aber war erstaunlich. Denn nachdem all jene, die Schlussapplaus spendeten, lange genug ausgeharrt hatten, hob sich, entgegen allen Vorschriften des Hauses, den Vorhang, und Regisseur, Bühnenbildner und Hauptdarsteller durften sich für den unerwarteten, stürmischen Beifall bedanken. Thomas Bernhard zeigte sich nicht. Doch er hatte an diesem Abend an der Burg Geschichte gemacht.⁸²³ »

La mise en scène oscille entre réalisme et marionnettisme. La scénographie est réaliste, mais les dimensions gigantesques du pavillon de chasse construit par Herrmann et la multiplication des trophées de chasse transforment les acteurs en marionnettes dans un décor trop grand pour

⁸¹⁹ Rudolf Wessely n'est pas apparenté à la famille Hörbiger-Wessely.

⁸²⁰ Hilde Spiel: « Wir sind tot, alles ist tot ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.5.1974.

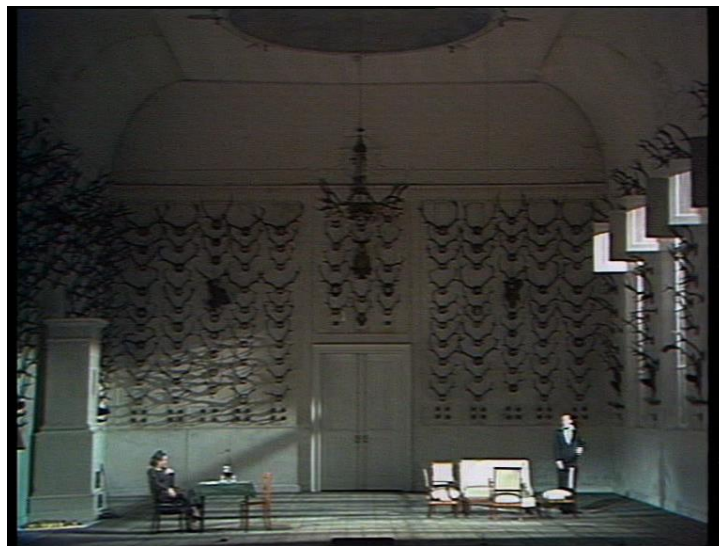
⁸²¹ Hellmuth Karasek : « Der fidele Gruft-Moder ». *Der Spiegel*, 13.5.1974. (20/1974).

⁸²² Hilde Spiel: « Wir sind tot, alles ist tot ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.5.1974.

⁸²³ Hilde Spiel: « Wir sind tot, alles ist tot ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.5.1974.

eux. Le réalisme psychologique du jeu de Judith Holzmeister, inspirée par la tradition du Burgtheater s'oppose à la tentative de Joachim Bißmeier d'opter pour un jeu qui relève davantage du marionnettisme, sur le modèle de Bruno Ganz.

La Société de chasse, mise en scène Claus Peymann, Burgtheater, Vienne, 1974⁸²⁴



⁸²⁴ Sources : DVD Hoanzl, Edition Burgtheater (haut et milieu) / Österreichisches Theatermuseum/Elisabeth Hausmann (bas).

2.4. Bilan : les créations des trois premières pièces de Thomas Bernhard.

On peut considérer que les trois mises en scène de Peymann sont autotextuelles, plutôt qu'idéotextuelles ou intertextuelles : elles suivent le texte de Bernhard et les didascalies de l'auteur, plutôt que d'introduire des références au monde extérieur ou à d'autres mises en scène. On peut néanmoins penser que le fait que le même metteur en scène (Claus Peymann), le même scénographe (Karl-Ernst Herrmann) et la même costumière (Moidele Bickel) soient à l'œuvre pour ces trois créations crée des références intertextuelles entre les mises en scène⁸²⁵, et ce d'autant plus qu'on retrouve parfois les mêmes acteurs d'une pièce à l'autre. Judith Holzmeister joue la Bonne Dame dans *Une fête pour Boris* et la générale dans *La Société de chasse*. Angela Schmid joue Johanna dans *Une fête pour Boris* et la reine de la nuit dans *L'Ignorant et le Fou*.

Les mises en scène du duo Claus Peymann — Karl-Ernst Herrmann ne sont cependant pas des mises en scène métaphoriques qui ne serviraient qu'à illustrer le texte : on peut y voir au contraire des mises en scène scénographiques, une écriture scénique autonome, qui utilise la scène comme langage à part entière⁸²⁶. En effet, les scénographies de Karl-Ernst Herrmann créent sur scène des images qui ne se limitent pas à la concrétisation sur scène des éléments indiqués par les didascalies. Les mises en scène sont réalistes, le réel n'est pas rendu photographiquement comme dans les mises en scène naturalistes, mais il est codifié en un ensemble de signes jugés pertinents, la mise en scène est sélective, critique, globale et systématique⁸²⁷.

L'esthétique des créations des pièces de Thomas Bernhard doit beaucoup au travail du scénographe Karl-Ernst Herrmann. Karl-Ernst Herrmann crée pour les pièces de Thomas Bernhard et le metteur en scène Claus Peymann de grandes pièces vides, fermées. La mise en scène d'*Une fête pour Boris* repose sur l'opposition entre la scène presque vide des deux premiers actes et le plateau qui est totalement rempli pour la fête d'anniversaire de Boris, avec la grande table, les infirmes en fauteuil roulant, les soignants et les serveurs. Cette opposition correspond à l'opposition entre attente et fête dans le théâtre de Thomas Bernhard, telle qu'elle a été mise en évidence par Jean-Marie Winkler. Le deuxième tableau avec le banquet apparaît comme une référence au *Jedermann* du Festival de Salzbourg. La scénographie allie

⁸²⁵ Nous reprenons ici la typologie sémiologique des mises en scène proposée par Patrice Pavis dans *L'Analyse des spectacles*, p. 195-196.

⁸²⁶ Pour reprendre la typologie d'Hans-Thies Lehmann : « Die Inszenierung : Probleme ihrer Analyse ». *Zeitschrift für Semiotik*. Band III, Heft 1, 1989. Cette typologie est présentée par Patrice Pavis dans *L'Analyse des spectacles*, p. 196.

⁸²⁷ Patrice Pavis dresse une typologie historique des mises en scène, en reprenant ces catégories bien connues, dont l'usage est fréquent, dans *L'Analyse des spectacles*, p. 194

réalisme de la représentation de la pièce (des murs, une porte et une fenêtre) et symbolisme (une grande pièce vide symbole d'une absence de transcendance, d'un vide qui est métaphysique). Et la scène à l'italienne n'est plus convention, mais expression de la condition de l'homme et de son enferment dans cette condition.

La mise en scène de *L'Ignorant et le Fou* repose sur l'opposition entre l'espace blanc et étroit de la loge de l'opéra et l'espace rouge et profond du restaurant. Cette opposition, redoublée par l'opposition au niveau des costumes entre le costume noir du docteur et le costume blanc du père, symbolise l'opposition entre les lumières et les ténèbres et entre la raison et la folie. Le triomphe final des ténèbres, de la folie et de la mort (par opposition à *La Flûte enchantée* où les Lumières triomphaient) se traduit autant par la scène qui se termine dans l'obscurité (comme indiqué par les didascalies) que par le passage du décor blanc de la loge au décor rouge sombre du restaurant.

Dans *La Société de chasse*, on retrouve le grand espace vide du pavillon de chasse, dont les dimensions imposantes sont rendues possibles par la taille de la scène du Burgtheater, et qui se remplit dans la troisième scène avec le retour de la chasse du général et de ses invités. Mais surtout, la forêt de trophées de chasse aux murs vient contrebalancer la représentation réaliste du pavillon de chasse et de la forêt, pour donner une forte dimension symbolique à la mise en scène. Au-delà du réalisme, on a donc une forte stylisation qui donne aux mises en scène une dimension symboliste.

Les pièces de Thomas Bernhard sont souvent centrées autour d'un personnage, l'acteur qui interprète ce personnage central a donc une part importante dans la mise en scène (même si les rôles secondaires sont également importants) : c'est la Bonne Dame dans *Une fête pour Boris*, le docteur dans *L'Ignorant et le Fou* et l'écrivain dans *La Société de chasse*. Judith Holzmeister joue la bonne dame, Bruno Ganz le docteur, et Joachim Bißmeier l'écrivain. Tandis que le jeu de Judith Holzmeister est un jeu psychologique, dans la tradition du Burgtheater, le jeu de Bruno Ganz est davantage artificiel, il est plus proche de la marionnette, sa gestuelle et sa diction sont davantage mécaniques. Le jeu de Joachim Bißmeier se situe entre les deux, il essaye d'imiter Bruno Ganz, de s'écarter de la psychologique et de l'identification pour être davantage dans la distance et dans la dimension artificielle, mais sans y parvenir jusqu'au bout.

Les mises en scène germanophones allient donc marionnettisme et réalisme. Il s'agira donc de voir comment les mises en scène françaises interprètent ces trois pièces. Pour cela, nous étudierons d'abord deux mises en scène de *L'Ignorant et le Fou* par Alain Ollivier en 1982 et 1983. Nous étudierons ensuite deux mises en scène de *La Société de chasse* en 1990 et 1991,

par Henri Ronse et Jean-Louis Thamin. Pour finir, nous étudierons une nouvelle mise en scène de *L'Ignorant et le Fou* en 2006 par Célie Pauthe, et la mise en scène d'*Une fête pour Boris* par Denis Marleau, présentée en 2009 au Festival d'Avignon. Il s'agira donc de voir dans quelles mesures ces mises en scène parviennent à mêler réalisme et marionnettisme, ou si au contraire elles privilégient un de ces deux aspects.

3. Analyse des mises en scène françaises des trois premières pièces de Bernhard

La création des pièces en France ne reflète pas l'ordre des créations en Allemagne et en Autriche. Ainsi, il est difficile pour le public français de se faire une idée de l'évolution de l'œuvre dramatique de Thomas Bernhard dans le temps. Quand on s'intéresse par exemple aux trois premières pièces de Thomas Bernhard, on constate ainsi que si *L'Ignorant et le Fou*, la deuxième pièce de Thomas Bernhard, est la première créée en France, en 1978, sa troisième pièce, *La Société de chasse*, est créée beaucoup plus tard, en 1990. Et la première pièce de Thomas Bernhard, *Une fête pour Boris*, n'est découverte par le public français qu'en 1997.

On peut penser que cette fortune diverse des trois premières pièces de Thomas Bernhard est liée à la question du réalisme et du marionnettisme. Le marionnettisme de *L'Ignorant et le Fou*, associé à la thématique de l'opéra, rencontre davantage de compréhension de la part du public français que le marionnettisme de *La Société de chasse*, associé au réalisme du pavillon de chasse. Le marionnettisme des culs-de-jatte dans *Une fête pour Boris*, quant à lui, semble susciter une certaine incompréhension.

3.1 1982-1983 : Deux mises en scène de *L'Ignorant et le Fou* par Alain Ollivier

La pièce a été créée par Henri Ronse en 1978, elle fut d'abord jouée à Bruxelles au théâtre du Rideau, puis à Paris au théâtre Oblique (à l'emplacement de l'actuel théâtre de la Bastille). En 1982, Alain Ollivier met en scène la pièce. Il en propose même une deuxième mise en scène en 1983, avec une distribution partiellement modifiée et une nouvelle scénographie⁸²⁸. Ces deux mises en scène successives sont sans doute le signe d'une difficulté pour le metteur en scène à trouver l'esthétique juste pour mettre en scène le théâtre de Bernhard, entre réalisme et marionnettisme, entre le réel et l'artificiel.

3.1.1 Première mise en scène (1982 — Ivry) : L'artificiel

En 1982, Alain Ollivier met en scène *L'Ignorant et le Fou*. Laurence Février interprète la reine de la nuit, Georges Mavros le père et Patrice Thoméré le docteur. Pierre Prag joue Win-

⁸²⁸ Le metteur en scène Alain Ollivier a fait don de ses archives au Département des Arts du Spectacle de la B.N.F en 2008. On trouve dans ce fonds un certain nombre de documents sur ces deux mises en scène : correspondance, programmes, dossiers pour la presse, revues de presse, photographies, etc. 4° COL 169 (137-155)

ter et Laurence Mayor joue Madame Vargo. La pièce est créée le 3 février 1982 au Studio d'Ivry, elle est jouée jusqu'au 7 mars.⁸²⁹ Le Studio d'Ivry est la petite scène du théâtre des Quartiers d'Ivry, réservée à l'expérimentation, aux jeunes créateurs et aux auteurs contemporains. Le théâtre des Quartiers d'Ivry a été créé par Antoine Vitez en 1972. En 1981, Antoine Vitez est nommé au Théâtre National de Chaillot, Philippe Adrien lui succède.

Dans un tract publicitaire, on trouve un court texte d'Alain Ollivier qui présente les thèmes et les enjeux de la pièce : il évoque le chant, la maladie et la folie, la nature et l'artifice, qu'il appelle l'« anti-nature ». L'artifice, c'est celui du théâtre, de l'entrée et de la sortie de la cantatrice. Il évoque les deux lieux dans lesquels se passe la pièce : la loge de la cantatrice pour le premier acte, et le restaurant *Les Trois Hussards* pour le deuxième acte. Il présente d'abord le premier acte :

« *L'Ignorant et le Fou* est le théâtre tragi-comique d'une "entrée" et d'une "sortie" au théâtre de l'opéra. Entendra-t-on, dans la voix de celle qui chantera, le soir venu, et pour la deux cent vingt-deuxième fois la Reine de la Nuit de *La Flûte enchantée* de Mozart, une altération qui serait le signe du déclin de son art ? C'est l'inquiétude du père de la cantatrice depuis qu'un certain soir à la Fenice, à ce qu'il semblerait... elle n'est plus tout à fait la même. Ce sont les origines et les causes de cette transformation qui prend tous les aspects d'un Mal, que le médecin essaie, en vain, de son propre aveu, d'analyser devant le vieil homme aveugle. Et quelle oreille plus intransigeante que celle d'un aveugle ! Nous sommes au théâtre, dans la loge de la coloratur la plus célèbre du moment. Elle y arrive toujours plus tard, mais jamais trop tard ! Les musiciens seront bientôt dans la fosse d'orchestre⁸³⁰. »

Puis il présente le deuxième acte. Pour le metteur en scène, l'obscurité dans laquelle s'achève le deuxième acte est « celle de la folie », et cette folie est celle de « l'homme européen, et plus précisément autrichien » :

« Au second acte, au restaurant des *Trois Hussards*, la Reine de la Nuit rompt tous ses engagements, quitte la scène. Le père était ivre depuis le milieu de ce jour sans commencement ni fin. L'obscurité dans quoi s'achève la méditation du médecin... pharynx, rachis, symphyse... est celle de la folie. Folie de celle qui en s'élevant si haut dans l'art du chant se vouait à la fiction, à l'anormalité d'une vie dans l'art. Folie de qui a perdu la Nature et dont la pensée ne se met en mouvement que dans la confrontation avec cette perte, avec une anti-nature, avec l'artifice et la folie : l'homme européen, et plus précisément l'autrichien⁸³¹. »

⁸²⁹ Thomas Bernhard, *L'ignorant et le fou*. Dossier de presse. Théâtre des Quartiers d'Ivry. 4-COL-169 (143). Département des arts du spectacle, B.N.F.

⁸³⁰ 4-COL-169(143). Tract publicitaire. 1 feuillet imprimé avec annotations manuscrites d'Alain Ollivier.

⁸³¹ 4-COL-169(143). Tract publicitaire. 1 feuillet imprimé avec annotations manuscrites d'Alain Ollivier.

Pour la mise en scène d'Alain Ollivier au Studio d'Ivry en 1982, Nicolas Sire conçoit un décor qui repose entièrement sur des tables de maquillage. Pour cela, il emprunte les tables de maquillage qui ont jadis servi au TNP, et qui sont à ce moment disponibles au Théâtre National de Chaillot⁸³². La scène est triangulaire, avec deux murs rouges, un à gauche, l'autre à droite. La petite salle du Studio d'Ivry est rectangulaire, elle a été pour cela divisée en deux en diagonale, les spectateurs prennent place sur des gradins d'un côté, la scène de l'autre⁸³³. Les murs rouges pourraient symboliser la folie qui s'empare des personnages. On remarque au passage, que dans la mise en scène de Claus Peymann, le rouge n'apparaît que dans le deuxième acte, ici il est présent dès le premier acte. Dans la mise en scène autrichienne, on a donc une évolution vers la folie du premier au deuxième acte, ici la folie est présente d'emblée. Le troisième côté de ce triangle, c'est la rampe, matérialisée par une ligne rouge. Un énorme miroir orne le haut du mur de gauche. Les tables de maquillage du Théâtre National de Chaillot sont posées le long des deux murs. Les tables sont noires, avec un miroir rectangulaire et un petit spot lumineux. Sur le mur de gauche, dans le fond, se trouve une porte, derrière une table de maquillage. Le plateau triangulaire est blanc.

Au centre du plateau, près de la rampe, se trouvent une table et une chaise. La table sert de table de maquillage, avec un petit miroir et divers produits de beauté. Il y a aussi une autre chaise à droite, et une chaise à l'arrière-plan. On peut penser que la forme triangulaire de la scène correspond à la relation triangulaire entre la reine, le père et le docteur. La scénographie est inversée par rapport à la mise en scène de Peymann. Dans la mise en scène autrichienne, la table de maquillage est contre le mur, à l'arrière-plan, ici au contraire elle est au premier plan. Dans la mise en scène autrichienne, la reine de la nuit tourne le dos au public, et le public voit son visage grâce au grand miroir ovale accroché au mur. Dans la mise en scène française, on a un petit miroir et une reine de la nuit qui fait face au public. On constate ici un petit écart par rapport aux didascalies : en plus de la table de maquillage prévue par les didascalies, qui se trouve au centre de la scène, Alain Ollivier et son scénographe Nicolas Sire multiplient les tables de maquillages pour créer ce décor de loge d'opéra.

Le prêt de tables de maquillage est sans doute une solution économique qui évite d'avoir à acheter du mobilier ou de construire un décor. Mais c'est sans doute également un choix artis-

⁸³² On trouve dans la correspondance d'Alain Ollivier deux lettres se rapportant à ce prêt de tables de maquillages : une lettre d'Alain Ollivier à Gérard Poli, directeur technique du Théâtre National de Chaillot, datée 18 décembre 1981, et une lettre adressée à Antoine Vitez du 27 décembre 1981, pour le remercier du prêt de ces tables de maquillage. 4-COL-169 (139-140). Département des arts du spectacle, B.N.F.

⁸³³ Voir Jean-Marie Stricker : « Page spectacle ». *Inter-Minuit* du 7 février 82. 4-COL-169 (144) • Presse • janvier 1982-avril 1983. Département des Arts du spectacle, B.N.F. Voir aussi : *L'Ignorant et le fou*, mise en scène Alain Ollivier. Extrait vidéo. Soir 3, 21 février 1982. Institut National de l'Audiovisuel.

tique : utiliser du mobilier réel plutôt que de construire un décor de théâtre plus artificiel. La réutilisation d'un objet crée un effet de réel. Emprunter des tables de maquillages, cela veut dire emprunter un élément du réel, mettre le réel sur scène.

Pour le deuxième acte, qui se passe dans le restaurant *Les Trois Hussards*, Claus Peymann et Karl-Ernst Herrmann avaient construit un deuxième décor. Alain Ollivier et Nicolas Sire conservent le même décor, sans doute aussi pour des raisons économiques. La petite table, rectangulaire, de table de maquillage devient table de restaurant, une fois habillée d'une nappe et dressée. La Reine de la Nuit est assise au milieu, le père à gauche et le docteur à droite⁸³⁴. On remarque au passage qu'Alain Ollivier ne respecte pas les indications de Thomas Bernhard, qui voulait une table ronde. La table n'est d'ailleurs pas complètement rectangulaire, c'est comme si on l'avait découpée dans un triangle. Cette table en forme de triangle tronqué fait écho à la forme triangulaire de la scène et aux relations entre les trois personnages.

En ce qui concerne les costumes, on remarque que le docteur et le père sont tous les deux en costume noir, avec une chemise blanche, et un nœud de papillon blanc. Leur costume noir se détache sur le fond rouge. Tandis que dans la mise en scène de Claus Peymann, le costume clair du père s'opposait au costume noir du docteur. Dans la mise en scène autrichienne, le style des deux costumes était également en opposition : simple costume pour le docteur, grand manteau, chapeau à larges bords pour le père. Chez Alain Ollivier, les deux hommes sont presque habillés de manière identique. On remarque que le père porte des brassards jaunes d'aveugle, comme dans la création allemande, conformément aux didascalies de Bernhard. Sa cécité est de surcroît soulignée par ses lunettes noires, qui ne sont cette fois pas exigées par le texte de Bernhard. Pour ce qui est du costume de la reine de la nuit, il est intéressant de noter que le costume est celui de la cantatrice, donc d'un personnage qui joue un personnage : la cantatrice joue la Reine de la Nuit. Le costume de la reine de la nuit dans la mise en scène autrichienne était assez simple : robe bleue, buste, avant-bras et poignets soulignés en noir. Dans la mise en scène d'Alain Ollivier, le costume de la cantatrice est plus complexe, et on remarque des soleils et des lunes dessinés sur sa robe. La Reine de la Nuit est aussi maquillée : maquillage complètement blanc pour la mise en scène autrichienne, des traits noirs qui partent des yeux et des sourcils dans la mise en scène française.

Un extrait de la mise en scène a été enregistré et diffusé dans le cadre de l'émission du 21 février 1982 de *Soir 3*⁸³⁵. Il s'agit d'un extrait du premier acte, qui se passe à l'opéra. L'extrait commence avec les paroles de la reine à Madame Vargo : « Les coutures sont-elles solides /

⁸³⁴ On trouve des photographies du spectacle dans le numéro 50 de la revue *Théâtre/Public* (mars 1983).

⁸³⁵ Extrait de *L'Ignorant et le fou*, mise en scène Alain Ollivier, dans : FR3, *Soir 3*, 21 février 1982.

tout est-il solidement cousu ». Et se termine avec d'autres paroles de la Reine : « Toujours le même processus docteur / je lève le bras / et le costume se déchire / voilà qui me rend folle⁸³⁶ ». Cela correspond à un point culminant du premier acte : le déchirement du costume de la reine de la nuit, juste avant son entrée en scène. On trouve dans ce passage deux didascalies : « *elle lève à la vitesse de l'éclair le bras droit et le costume se déchire avec un grand bruit sous le bras* », puis : « *Madame Vargo s'efforce aussi rapidement que possible de recoudre la déchirure sous le bras droit, cependant que le docteur lui apporte son aide*⁸³⁷. ».

La vidéo nous permet d'observer les positions et les déplacements des personnages, même si la vision que nous en avons est quelque peu déformée par le montage et par le cadrage de la caméra. On remarque qu'au début, la Reine de la Nuit est assise, les autres personnages sont debout. Madame Vargo est à gauche et le docteur à droite, un peu plus en retrait. Le père est à l'écart, on ne le voit pas ou on aperçoit seulement son brassard jaune. Puis quand son costume se déchire, la Reine est seule à l'image, debout. Le docteur réapparaît ensuite. Puis Madame Vargo réapparaît, et le docteur s'éloigne de la Reine de la Nuit et se rapproche du père. On passe donc d'une configuration 3 + 1 (le père, la Reine de la Nuit et l'habilleuse côte à côte, le père en retrait) à une configuration 2 + 2 (le père et le docteur d'un côté, Madame Vargo et la reine de la nuit d'un autre côté). Dans la mise en scène de Salzbourg, la configuration était différente : la reine est au milieu, le docteur à gauche et le père à droite, tous trois sont assis, et Madame Vargo est entre le père et la Reine de la Nuit, debout. Le docteur va ensuite se lever et passer du côté de Madame Vargo. Tandis que dans la mise en scène autrichienne, tout le monde s'affaire autour de la Reine de la Nuit, dans la mise en scène d'Alain Ollivier, Madame Vargo aide la Reine de la Nuit, tandis que le docteur rassure le père. Dans la mise en scène de 1972, les personnages se regroupent, dans celle de 1982, ils s'éloignent. Dans cette mise en scène française, on remarque aussi une sorte de dispute entre Madame Vargo et la Reine de la Nuit : elle saisit les poignets de Madame Vargo.

Pour Pierre Marcabru dans *Le Figaro*, la mise en scène d'Alain Ollivier est « un peu trop évidente, caricaturale, extérieure ». Il oppose cette mise en scène à celle d'Henri Ronse, qui avait monté la pièce « excellemment ». Il se demande si la faute n'en incombe pas aux acteurs, et particulièrement à Patrice Thoméré qui joue le docteur « mal accordé à son personnage⁸³⁸ ». Pour Michel Cournot dans *Le Monde*, « l'achoppement devant des œuvres dramatiques construites sur des protagonistes si singuliers, si excessifs, c'est de réunir des acteurs dont la pré-

⁸³⁶ Thomas Bernhard, *L'Ignorant et le fou*, p. 62-65.

⁸³⁷ Thomas Bernhard, *L'Ignorant et le fou*, p. 63-64.

⁸³⁸ Pierre Marcabru, « Une approche mystérieuse », *Le Figaro*, 9 février 1982

sence aiguë fasse le poids ». Et selon lui, Alain Ollivier n'a pas trouvé ces phénomènes, même s'il souligne la « netteté » et la « vigueur » de Patrice Thoméré⁸³⁹. Pour Guy Sainderichin dans *Libération*, le début du spectacle n'est « pas à la hauteur ». Comme le début de la pièce repose sur le rôle du docteur, c'est vers lui qu'il se tourne pour expliquer sa déception :

« D'emblée, la leçon du docteur est donnée comme du pur délire, et l'étrangeté des propos accentuée par la facticité des gestes, des postures et de la diction. Du coup, le docteur n'est plus au premier plan, mais dans une sorte de perpétuel très-gros-plan, qui lui est aussi préjudiciable qu'aux autres personnages. D'autre part, il n'est plus question de dramatisation, d'évolution du personnage vers le délire : puisqu'il est déjà délirant au début, on ne voit pas qu'il puisse advenir quelque chose, et ce qu'il aura à dire de plus ou de moins quand les deux heures que dure la pièce auront passé⁸⁴⁰. »

Ce qui est reproché à l'acteur, c'est donc d'être trop dans l'artifice, une marionnette, et pas assez dans la dimension psychologique, avec une évolution du personnage vers la folie. En ce qui concerne l'actrice qui joue la cantatrice, les avis sont divergents, pour Pierre Marcabru, « Laurence Février a trop de santé en elle pour que nous puissions croire tout à fait à ce vertige qui l'appelle⁸⁴¹ ». L'article de *Libération* est plus positif quant au jeu de Laurence Février :

« A la fois hystérique et abattue, défaite et impérieuse ; en un éclair, elle passe de l'hébétude à l'affolement, de la terreur à la concentration. La hâte et l'approche de la scène mettent hors-jeu les rapports entre elles et eux, et les portent en même temps au plus haut degré d'intensité possible. Son costume se déchire sous les bras, parce qu'elle l'a fait craquer. Elle insulte son habilleuse, puis l'embrasse et se blottit contre elle⁸⁴². »

Le jeu de Laurence Février apparaît donc comme un jeu davantage psychologique. Cette réception journalistique montre que l'on comprend également en France la nécessité d'avoir de grands acteurs pour jouer les longs monologues bernhardiens, nécessité mise en évidence en Allemagne avec le travail de Bernhard Minetti. C'est sans doute cela qui a incité Alain Ollivier à tenter une nouvelle mise en scène et à reprendre lui-même le rôle du docteur. Mais on voit donc que le changement partiel de la distribution pour la deuxième mise en scène est aussi lié à des questions de style du jeu de l'acteur, entre réalisme psychologique et marionnettisme.

Tandis que la mise en scène de Claus Peymann jouait sur les oppositions, entre le blanc du costume du père et le noir du costume du docteur, entre le blanc et la clarté du décor de la

⁸³⁹ Michel Cournot, « La virtuosité sans le poids », *Le Monde*, 16 février 1982.

⁸⁴⁰ Guy Sainderichin, « Attention, texte de Thomas Bernhard », *Libération*, 17 février 1982.

⁸⁴¹ Pierre Marcabru, « Une approche mystérieuse », *Le Figaro*, 9 février 1982

⁸⁴² Guy Sainderichin, « Attention, texte de Thomas Bernhard », *Libération*, 17 février 1982.

loge et le rouge et l'obscurité du décor du restaurant, dans la mise en scène d'Alain Ollivier, la folie et les ténèbres sont présentes d'emblée, dès la première scène, où le noir et le rouge dominant : rouge des murs, noir des tables de maquillage et des costumes de tous les personnages. La mise en scène d'Alain Ollivier semble donc pécher par un manque d'évolution. Ce manque d'évolution, on le retrouve également au niveau de l'interprétation du personnage du docteur, qui est d'emblée dans le délire, empêchant toute évolution du personnage. Par rapport à la mise en scène de Claus Peymann, le rapport au public n'est pas non plus le même : tandis que dans la mise en scène de Salzbourg, la table de maquillage était contre le mur du fond et donc dos au public, ce qui fait que le public voyait son propre reflet dans le miroir, dans la mise en scène d'Alain Ollivier, la table de maquillage est sur le devant de la scène et face au public. La scénographie de Karl-Ernst Herrmann à Salzbourg mettait à distance le monde de l'opéra et soulignait sa dimension artificielle par ce jeu de reflets, la mise en scène d'Alain Ollivier supprime cette distance.

L'Ignorant et le Fou, mise en scène Alain Ollivier, Ivry, 1982⁸⁴³



⁸⁴³ Source : INA (Soir 3, FR3, 21 février 1982) ; *Théâtre/Public* n°50, mars 1983

3.1.2 Deuxième mise en scène (TGP, 1983) : Entre le réel et l'artificiel.

Alain Ollivier reprend la pièce un an plus tard au théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis du 15 novembre au 18 décembre 1983⁸⁴⁴, au Studio-Théâtre de Vitry (qu'il dirige de 1983 à 2001) du 17 au 31 janvier 1984, puis au Théâtre national de Strasbourg du 6 au 10 mars 1984⁸⁴⁵. Mais dans une mise en scène totalement différente, le décor et la distribution changent. Le décor et les costumes sont cette fois de Françoise Chevalier. Alain Ollivier reprend le rôle du docteur. Michelle Zini joue le rôle de la cantatrice, tandis que Georges Mavros conserve le rôle du père. Laurence Mayor conserve le rôle de Vargo, tandis que Thierry de Froidcourt reprend celui de Winter. Alors que Laurence Février est une comédienne, Michelle Zini est une chanteuse lyrique. Elle a même joué dans *La Flûte enchantée* à l'Opéra de Nancy, non pas le rôle de la Reine de la Nuit, mais le rôle de la deuxième dame.⁸⁴⁶ La question se pose en effet de savoir s'il faut une comédienne pour jouer la Reine de la Nuit, ou une chanteuse lyrique pour que ses vocalises sonnent vrai. Alors que Thomas Bernhard souhaitait que ce soit une vraie cantatrice qui joue le rôle, lors la création de la pièce à Salzbourg, c'est une actrice, Angela Schmid, qui jouait le rôle. Elle jouait déjà le rôle de Johanna dans *Une fête pour Boris*.

Le *Figaro* commente ainsi ce choix de distribution, en soulignant la diction parfaite d'Alain Ollivier :

« Michèle Zini est une vraie chanteuse lyrique et n'a pas les roueries habituelles des comédiennes. Georges Mavros est comme ces seconds rôles au cinéma : la vie même au deuxième plan. Alain Ollivier interprète lui-même le vilain docteur : diction diaboliquement parfaite, jubilation dans l'horreur. Le trio n'est pas indigne de ce grand texte⁸⁴⁷. »

Le journal trouve la traduction de Michel-François Demet un peu sèche :

« Alain Ollivier a mis en scène la traduction de Michel-François Demet sans baroque ni joliesse. C'est de l'anatomie. On peut préférer quelque chose qui jouerait davantage avec les règles du lyrisme de l'opéra. Mais cette sécheresse-là ne triche pas⁸⁴⁸. »

Dans le dossier de presse, le traducteur s'en justifie, il s'est agi dans cette nouvelle traduction de conserver la violence originale du texte bernhardien :

⁸⁴⁴ *L'Ignorant et le fou*. Mise en scène Alain Ollivier. Dossier de presse. Théâtre Gérard-Philippe. 1983. 4-COL-169 (146). Département des arts du spectacle, B.N.F.

⁸⁴⁵ *L'Ignorant et le fou*. Mise en scène Alain Ollivier. Dossier de presse. Théâtre National de Strasbourg. 1984. 4-COL-169 (154). Département des arts du spectacle, B.N.F.

⁸⁴⁶ Wolfgang Amadeus Mozart, *La Flûte enchantée*, Mise en scène Andrei Serban, Opéra de Nancy, 02 mai 1980.

⁸⁴⁷ G. Cz : « L'ignorant et le fou », *Le Figaro*, 13 décembre 1983.

⁸⁴⁸ G. Cz : « L'ignorant et le fou *Le Figaro*, 13 décembre 1983.

« Ma première version de *L'Ignorant et le Fou* était, en 1972, moins une traduction qu'une adaptation : je rendais volontairement le texte sinon gentil, du moins intelligible, j'éluais les ambiguïtés pour proposer une interprétation qui ne disait pas son nom. Je rajoutais du "tissu conjonctif" là où il y avait brutalité chaotique et elliptique, puis je me suis familiarisé avec cette brutalité qui fit partie de moi comme elle fit partie peu à peu de l'esprit des metteurs en scène successifs, des comédiens, du public. Cette traduction est la troisième que je tente d'établir et sans doute pas la dernière. Elle a la supériorité sur les précédentes d'être moins prête aux compromis, raboteuse s'il le faut, moins susceptible d'être "mise en bouche", comme disent les comédiens⁸⁴⁹. »

Pour Michel-François Demet, la traduction est toujours à refaire, par opposition à l'œuvre qui est immuable :

« Pris entre deux exigences absolues, celle de la "lisibilité" et celle de la transparence qui, menée à son terme produirait des "Marquise, vos beaux yeux d'amour mourir font me", le traducteur ne peut que se résigner à donner un instantané photographique conforme au vocabulaire, à la syntaxe, à la mentalité de sa propre époque, une photographie qui doit être refaite périodiquement d'une œuvre qui, elle, ne "bouge" pas⁸⁵⁰. »

Sans doute faut-il voir dans ces problèmes de distribution et de traduction le signe d'une insatisfaction, d'une difficulté qu'il y a à représenter Thomas Bernhard. Le décor présente à peu près la même structure, il représente aussi un angle de la pièce, avec deux murs. Mais ici, le prolongement des deux murs délimite un espace carré au sol. De sorte que décor apparaît pour ce qu'il est : un décor de théâtre. Alain Ollivier souligne ici le côté artificiel de ce décor. D'un autre côté, tandis que la première mise en scène était très stylisée, très simple, ici le décor est plus complexe et plus réaliste. Au lieu de réutiliser de vraies tables de maquillages comme dans sa première mise en scène, il crée donc un décor, on est donc du côté de l'artificiel. Mais ce décor se veut réaliste, montrant la réalité d'une loge d'opéra, une réalité pas nécessairement reluisante.

Chaque mur est occupé par un grand miroir et une porte. Au-dessus de chaque porte, une ouverture carrée laisse un peu passer la lumière. À gauche, on remarque au-dessus et à droite de la porte, entre la porte et le miroir, une petite lampe. Le miroir de gauche est brisé, il ne produit pas de reflet. En dessous du miroir se trouvent une console avec deux tiroirs et un petit banc. Sur les photographies des décors du photographe Alain Willaume⁸⁵¹, les journaux et la

⁸⁴⁹ Michel François-Demet : « Note sur la traduction », septembre 1983. In : Dossier de presse du théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis. 4-COL-169 (146). Département des arts du spectacle, B.N.F.

⁸⁵⁰ Michel François-Demet : « Note sur la traduction », septembre 1983. Dossier de presse du TGP, p. 1

⁸⁵¹ *L'Ignorant et le fou*, mise en scène Alain Ollivier, photographies d'Alain Willaume (décors et représentations). 4-COL-169 (151). Département des Arts du Spectacle, B.N.F.

bouteille sont posés sur la console sous le miroir brisé. Le père et le docteur sont assis sur ce banc, le docteur lit le journal, le père boit. Sous le miroir de droite, on remarque une banquette, une sorte de divan, avec un oreiller. Les deux miroirs sont encadrés par trois néons (en haut, à gauche et à droite du miroir). Dans le texte de Thomas Bernhard, le père et le docteur étaient assis à droite et à gauche de la table de maquillage. Dans la mise en scène d'Alain Ollivier, ils sont tous deux sur un petit banc à gauche, tandis que la table de maquillage se trouve à droite.

Au premier plan, on retrouve comme dans la première mise en scène la table de maquillage et une chaise, avec un grand miroir rond (posé sur un présentoir) et divers flacons. Derrière la table de maquillage, au centre de la scène, se trouve un fauteuil. À l'arrière-plan, dans l'angle on remarque une grande ouverture, qui laisse apercevoir un portemanteau, où sont accrochés un journal et un chapeau. Un radiateur se trouve en dessous de ce portemanteau, et à gauche, une chaise.

On a donc ici une représentation assez réaliste d'une loge d'opéra, meublée, avec le divan, les miroirs, le portemanteau, le radiateur même. Une loge d'opéra qui apparaît malgré tout un peu miteuse, avec les néons, et le miroir qui est brisé, mais qu'on ne répare pas. Le scénographe ne se limite donc pas aux didascalies et ajoute du mobilier qui n'était pas prévu dans le texte : miroirs, divan, et même radiateur. Ces ajouts donnent une dimension plus réaliste au décor.

Pour ce qui est des costumes, on remarque que le docteur est en costume clair, tandis que le père est en costume noir. Par rapport à sa mise en scène précédente où deux acteurs avaient le même costume, le metteur en scène a donc fait un autre choix. Alain Ollivier choisit donc de différencier le père et le docteur par la couleur de leur costume, il fait le choix inverse de Peymann pour ce qui est des couleurs (dans la mise en scène autrichienne, c'était le père qui était en clair).

Pour la deuxième scène, il n'y a pas de changement de décor, mais la scénographie change néanmoins, le changement se fait surtout par l'éclairage. Les néons qui encadrent les miroirs sont éteints, la pièce est en partie plongée dans l'obscurité. Les deux ouvertures au-dessus des fenêtres apportent un peu de lumière. On remarque aussi un rideau de scène qui bouche l'ouverture rectangulaire à l'arrière-plan. L'éclairage met en valeur la table blanche qui occupe le centre de la scène et qui évoque le restaurant, ainsi que le miroir de droite, sur le rebord duquel est entreposée une rangée de verres. Le rebord du miroir remplace ainsi les deux dessertes prévues par les didascalies. La table est dressée, elle occupe le centre de la scène. Les trois personnages sont assis à table, face au public, la reine au centre, les deux autres sur les côtés, le docteur à gauche, le père à droite. La table est rectangulaire, et non ronde comme

le voudraient les didascalies. La table est richement mise, avec pour chacun trois verres et deux assiettes. Winter se tient le plus souvent en retrait, à côté de la tablette sous le miroir qui sert de desserte.

Tandis que dans la mise en scène de Peymann, l'espace exigu de la loge d'opéra laissait la place à la profondeur du restaurant, ici, pour le restaurant, on garde le même espace exigu que pour la loge d'opéra. Cette absence de changement de décor peut avoir des motivations économiques : un deuxième décor aurait peut-être coûté trop cher. Mais les motivations sont sans doute également artistiques : le lieu du deuxième acte n'est plus un grand restaurant, mais le salon ou le cabinet particulier d'un restaurant. Cet espace exigu évoque l'enfermement des personnages.

On trouve dans le dossier de presse un court texte de la scénographe Françoise Chevalier, qui explique ses choix de scénographie, intitulé « le scénographe et le fou »⁸⁵². Malgré le passage d'un lieu à un autre, la scénographe a choisi de ne pas changer complètement de scénographie, pour garder une impression de clôture, d'enfermement.

« Dans le cas de *L'Ignorant et le Fou*, la didascalie de la pièce indique le passage d'un lieu à un autre. Sa sensibilité invite à conserver une impression de clôture, de reconduite d'un même enfermement. »

Mais elle choisit malgré tout de faire surgir le monde du théâtre et de l'opéra, de l'artifice, au milieu du réel que représente le restaurant, par l'intermédiaire d'un rideau peint qui occupe le fonds de la scène. Ainsi, l'artifice surgit et pervertit le réel :

« Dans le même temps : conserver au plateau la représentation du réel et citer des témoignages concrets sur ces lieux en les pervertissant, non par métaphores, mais par symboles. En peignant sur le banal support du rideau de scène un fragment d'une toile limpide de Patinir, plaqué par un velours "de théâtre" à la touffeur de gouache, j'ai essayé d'isoler un fragment culturel, de dire ce que provoque en moi de "ravisement" la musique de Mozart, et de sympathie pour l'intuition qu'a cet homme des lumières sur ces impossibles retrouvailles avec la pureté⁸⁵³. »

En ce qui concerne la représentation de la loge de l'opéra, c'est l'inverse, c'est le réel qui fait son entrée dans le monde du théâtre et de l'opéra, un réel qui pervertit un peu la magie de l'opéra, qui dénote une certaine misère qui contraste avec la richesse de l'opéra :

« A l'extérieur de l'aire de jeu, où les nécessités de la mise en scène exigent un vrai piano, un vrai divan, etc. C'est l'étonnement que quelques faits très simples ont éveillé chez moi (les di-

⁸⁵² Françoise Chevalier : « Le scénographe et le fou ». In : dossier de presse pour *L'Ignorant et le fou*, théâtre Gérard-Philippe, Saint-Denis, 1983. 4° COL 169 (146).

⁸⁵³ Françoise Chevalier : « Le scénographe et le fou ». In : dossier de presse pour *L'Ignorant et le fou*, théâtre Gérard-Philippe, Saint-Denis, 1983. 4° COL 169 (146).

vas de l'Opéra de Paris ont des portemanteaux que renierait l'orphelinat de Saumur) qui m'a d'abord attachée à un certain réalisme, avec lequel ensuite j'ai entamé un flirt "continental-européen" en essayant de jouer avec l'Allemagne, l'Italie, les fresques des vieux restaurants, la facticité des drapés d'"Au Théâtre ce soir" et l'ascétisme flamboyant des Cènes de retables. »

La scénographe explique également son choix d'un dispositif scénique traditionnel, frontal :

« Quant au choix de la frontalité absolue, outre la convention à laquelle nous tenions, il me paraît en tout cas intéressant par la banalisation du tragique que vivent les corps "en souffrance" dans la pièce⁸⁵⁴. »

Cette hésitation entre réalisme et artifice se retrouve également au niveau des costumes, et en particulier au niveau de celui de la Reine de la Nuit, avec le choix qui se pose entre s'inspirer d'un costume de reine de la nuit qui a déjà existé, ou en créer un qui soit radicalement différent, original, qui insiste davantage sur l'artifice :

« Ce 4 septembre, la direction des costumes n'est encore qu'approximativement fixée, je sais pourtant déjà qu'il me faudra là aussi trancher, s'agissant surtout du costume dont je pourrais rêver pour une mise en scène originale de *La Flûte enchantée* et celui, "usé" dans son essence même, que doit porter la chanteuse. »

La mise en scène, aussi bien du point de vue du jeu des acteurs, que du point de vue des costumes et des décors, oscille donc entre réalisme et artifice. Cette oscillation entre réalisme et artifice, entre psychologie et marionnettisme est bien saisie par Monique Roux dans *La Quinzaine littéraire* :

« Alain Ollivier, metteur en scène, avait inspiré à Patrice Thoméré une interprétation du médecin que cette fois metteur en scène et acteur il réalise lui-même pleinement, faisant coexister "marionnettisme" et "intérieurité". Il a demandé en outre à une cantatrice (Michèle Zini) d'être la Reine de la Nuit [...] à la création, Laurence Février faisait une superbe diva que l'on regrette de prime abord ; mais elle devait composer avec une sorte d'hystérie extérieure ce que la seule présence de Michèle Zini apporte et impose insensiblement. On comprend alors que ce choix en apparence paradoxalement mimétique témoigne d'une compréhension intime de l'univers bernhardien : à l'image de tout le spectacle, il se situe dans cet entre-deux du réel et de l'artificiel propre à la démarche non dialectique de Thomas Bernhard⁸⁵⁵. »

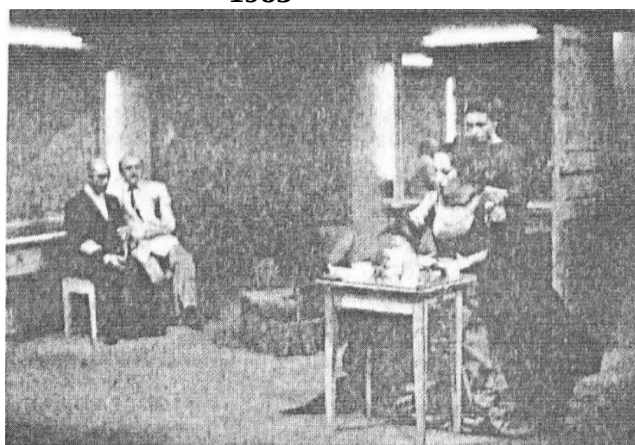
La deuxième mise en scène de *L'Ignorant et le Fou* par Alain Ollivier présente donc de nombreuses différences avec sa première mise en scène. D'abord, d'un point de vue scénographique, le choix est fait non de réutiliser des tables de maquillages déjà existantes, mais de construire un décor. Ce décor repose sur deux murs avec deux grands miroirs qui occupent

⁸⁵⁴ Françoise Chevalier : « Le scénographe et le fou ». In : dossier de presse pour *L'Ignorant et le fou*, théâtre Gérard-Philippe, Saint-Denis, 1983. 4° COL 169 (146).

⁸⁵⁵ Monique Roux, « La Scène allemande », *La Quinzaine littéraire*, du 1^{er} au 15 décembre 1983. FOL-COL-169 (10) • Presse • septembre 1983-février 1984. Département des Arts du Spectacle, B.N.F.

une grande partie de chaque mur. Le docteur et le père sont assis devant le miroir de gauche, la table de maquillage de la Reine de la Nuit est placée devant le miroir de droite. Alain Ollivier s'affranchit ainsi des didascalies de Thomas Bernhard, qui suggéraient que la table de maquillage soit au milieu et le père et le docteur de part et d'autre de la table de maquillage. Avec les grands miroirs et les néons qui les encadrent, Alain Ollivier choisit donc d'éclairer son premier décor, pour mieux souligner le passage à l'obscurité dans le deuxième décor, où les néons sont éteints. La scénographie de Françoise Chevalier joue également sur l'opposition entre réalisme et symbolisme, en injectant du réalisme dans le monde artificiel de l'opéra, et en injectant le symbolisme du théâtre dans le monde plus concret du restaurant. Au niveau des costumes, tandis que dans la première mise en scène d'Alain Ollivier, tout le monde était en noir, ici le père est en noir et le docteur est en blanc (à l'inverse des costumes de Moidele Bickel pour la création de la pièce à Salzbourg, où le père était en blanc et le docteur en noir). En ce qui concerne la distribution, Alain Ollivier remplace Patrice Thoméré dans le rôle du docteur, et une vraie cantatrice, Michèle Zini, remplace l'actrice Laurence Février dans le rôle de la reine de la nuit. La deuxième mise en scène d'Alain Ollivier, tant au niveau de la scénographie, des costumes que des acteurs, cherche donc à mieux faire coexister « marionnettisme » et « réalisme ».

L'Ignorant et le Fou, mise en scène Alain Ollivier, théâtre Gérard-Philippe, Saint-Denis,
1983⁸⁵⁶



⁸⁵⁶ Photographies Claude Lê-Anh. / Archives numériques du TNS (<http://www.tns.fr/archives-numeriques>)

Tandis que la deuxième pièce de Thomas Bernhard, *L'Ignorant et le Fou*, a été mise en scène en France précocement et souvent, sa troisième pièce, *La Société de chasse*, est rarement mise en scène en France. *L'Ignorant et le Fou* est créée en Autriche en 1972, et elle est la première pièce de Thomas Bernhard créée en France, en 1978. *La Société de chasse* est créée en Autriche en 1974, deux ans plus tard, mais elle est créée en France seulement en 1990. Seize ans s'écoulent donc entre la création autrichienne et la création française. On peut penser que cela est partiellement dû au fait que la référence à Mozart dans *L'Ignorant et le Fou* est plus simple à percevoir que la référence à Tchekhov dans *La Société de chasse*. Tandis que *L'Ignorant et le Fou* se passe dans le monde de l'artifice qu'est l'opéra, le mélange de réalisme et de symbolisme de *La Société de chasse* peut déstabiliser le spectateur.

3.2 1990-1991 : Deux mises en scène de *La Société de chasse*

Comme pour rattraper ce retard de seize ans, deux mises en scène voient le jour presque en même temps. Les deux mises en scène sont créées en province, à Rouen pour la mise en scène d'Henri Ronse, à Bordeaux pour la mise en scène de Jean-Louis Thamin. Les deux mises en scène proposent des visions différentes du pavillon de chasse. Tandis que la mise en scène d'Henri Ronse place la pièce dans une serre, Jean-Louis Thamin place l'action dans une salle voûtée qui fait penser à un bunker. Tandis que le spectateur de la mise en scène d'Henri Ronse se trouve en quelque sorte dans la forêt, observant les personnages à travers les parois transparentes de la serre, celui de la mise en scène de Jean-Louis Thamin se retrouve plutôt dans la salle voûtée, observant la forêt par la baie vitrée au fond de la scène.

3.2.1 *La Société de chasse* par Henri Ronse (1990, Rouen) : La serre

Quand Henri Ronse met en scène *La Société de chasse* en 1990, c'est la cinquième pièce de Thomas Bernhard qu'il monte. En 1978, il avait fait découvrir Thomas Bernhard au public français et belge avec sa mise en scène de *L'Ignorant et le Fou*. Ensuite ont suivi les pièces *La Force de l'habitude*, *Le Président* et *Les apparences sont trompeuses*. Durant la saison 1990-1991, Henri Ronse met en scène deux pièces de Thomas Bernhard, *Emmanuel Kant* et *La Société de chasse*. Pour *Emmanuel Kant*, il travaille avec huit élèves acteurs : Michel Champon, Jean-Marc Delhausse, Claude Fafchamps, Stéphane Fauville, Jean-Paul Fréhisse, Brigitte Le Docte, Nathalie Louis, et Patrick Brull. René Hainaux s'occupe de la direction d'acteurs. Henri Ronse se charge lui-même du dispositif scénique en plus de la mise en scène. La pièce *La Société de chasse* est d'abord créée au théâtre des Deux Rives à Rouen, le 16 octobre 1990. Le théâtre est Centre dramatique national de la Haute-Normandie. 10 représentations ont lieu à Rouen, du 16 au 27 octobre et 15 représentations à Bruxelles, au Nouveau Théâtre de

Bruxelles, du 6 au 24 novembre. Henri Ronse se charge lui-même des décors et des costumes. Il travaille à nouveau avec les jeunes acteurs d'*Emmanuel Kant*, mais également avec des acteurs plus expérimentés : René Hainaux, Alain Mottet, Martine Sarcey et Marie Poumarat. René Hainaux joue le général, Alain Mottet l'écrivain, et Martine Sarcey la générale. Pour analyser cette mise en scène, nous pouvons nous appuyer sur des photographies de l'agence Enguerand⁸⁵⁷.

Avec Henri Ronse, René Hainaux joue dans *Le Président* en 1983, dans *Les apparences sont trompeuses* en 1988, et il joue *Minetti* en 1992. Il est donc un habitué des rôles bernhardiens. René Hainaux est un grand acteur belge, il a participé à la création du Théâtre national de Belgique en 1945. Et il s'est beaucoup investi dans la pédagogie, à l'Insas (Institut national supérieur des arts du spectacle) et au conservatoire de Liège.

Henri Ronse compare *La Société de chasse* de Bernhard avec *La Cerisaie* de Tchekhov, en soulignant sa dimension allégorique, par rapport à la dimension plus explicite de la pièce *Avant la retraite* :

« Parmi les pièces “grises”⁸⁵⁸, *La Société de chasse* me paraît une grande réussite, c'est un peu *La Cerisaie* de Bernhard. On ne parle pas assez de ce projet qu'il avait de réécrire les pièces de Tchekhov. On y trouve le rapport de l'écrivain avec le politique et même avec un militaire nazi. Nous sommes dans l'allégorie et non dans l'explicite comme avec *Avant la retraite*⁸⁵⁹. »

Henri Ronse souligne le parallélisme entre le suicide du général et la destruction de la forêt :

« La pièce se passe entièrement dans un pavillon de chasse au milieu de la forêt, qui rappelle la grande forêt mythifiée par Horvath dans les *Légendes de la forêt viennoise*. Et, dans ce pavillon, nous assistons à la confrontation — autour d'une femme — de la figure de l'Écrivain et de celle du Général. Le politique conduit à sa propre destruction (le suicide du Général) comme à la destruction progressive de la forêt. La maladie due au bostryche⁸⁶⁰. »

Ce parallélisme entre le suicide du général et la destruction de la forêt, Henri Ronse le rattache à la problématique de la nature et de l'anti-nature chez Thomas Bernhard :

⁸⁵⁷ Agence de presse Bernand. *La Société de chasse*. Mise en scène Henri Ronse. 1990. 4 photographies noir et blanc, 18x24 cm. AML 00248/0830-0833. Archives et musée de la Littérature, Bruxelles.

⁸⁵⁸ Le metteur en scène belge distingue chez Bernhard des pièces « flamboyantes » et des pièces « grises », « sans aucune action ». Henri Ronse : « Un archipel de la cruauté ». In : Chabert/Hutt, *Thomas Bernhard*, 2002, p. 366.

⁸⁵⁹ Henri Ronse : « Un archipel de la cruauté ». In : Chabert/Hutt (dir.) : *Thomas Bernhard*, Minerve, 2002, p. 368.

⁸⁶⁰ Henri Ronse : « Un archipel de la cruauté ». In : Chabert/Hutt (dir.) : *Thomas Bernhard*, Minerve, 2002, p. 368.

« La pièce comporte aussi une problématique sur la nature et l'anti-nature, qui est beaucoup plus développée dans les romans et curieusement moins dans le théâtre. Le cancer qui atteint le psychisme des êtres trouve son équivalent physique dans la destruction de la nature. La maladie, présente à l'intérieur des êtres, se manifeste aussi au-dehors⁸⁶¹. »

Dans son article⁸⁶², Jacques De Decker s'attarde sur les conditions particulières de la production de cette mise en scène. En effet la mise en scène n'a pas été montrée d'abord à Bruxelles ou même à Paris, mais à Rouen. Le critique de théâtre considère cela comme un exemple de vraie décentralisation culturelle. Le théâtre des Deux Rives, dont le directeur est Alain Bézu, qui accueille la production d'Henri Ronse, est un ancien amphithéâtre de médecine, aménagé en un équipement scénique de premier ordre. L'auteur de l'article loue les architectures universitaires en gradin, dans la mesure où elles permettent de recréer le rapport scène-public de la dramaturgie antique : le spectateur domine la situation, il peut s'y immerger ou s'en distancier, c'est selon, il est en position responsable de son émotion. Si Henri Ronse a pu présenter sa mise en scène d'abord à Rouen, c'est en vertu d'un accord du N.T.B. avec Rouen, pour Jacques De Decker, cet accord est un des points forts du rayonnement du N.T.B. en France. Henri Ronse a préparé la pièce sur place, en s'adaptant aux parfaites conditions du lieu. Henri Ronse, qui est cité dans l'article, souligne le paradoxe : il dispose de plus de facilité « à l'étranger » (il ne considère pas la France comme étrangère) qu'en Belgique. En effet, en 1990, la grande salle de la place des Martyres n'est plus disponible pour le N.T.B. Henri Ronse doit donc se résigner à se replier sur la petite salle de la rue du Viaduc pour jouer la mise en scène à Bruxelles : « Le décor devra s'y faire, puisque je ne disposerai ni de la hauteur ni de la largeur de scène de Rouen.⁸⁶³ »

La scénographie d'Henri Ronse ne représente pas tant un pavillon de chasse qu'une immense serre. Au milieu de cette immense serre se trouve une grande table. On remarque la tête de cerf à gauche et le poêle à droite.

Photographies — Première scène

⁸⁶¹ Henri Ronse : « Un archipel de la cruauté ». In : Chabert/Hutt (dir.) : *Thomas Bernhard*, Minerve, 2002, p. 368.

⁸⁶² Jacques De Decker : « Une leçon d'anatomie. *La Société de chasse* de Bernhard, à Rouen ». In : *Henri Ronse, les années Bruxelles*, p. 127-130, ici p. 127-128. L'article a d'abord été publié dans *Le Soir* du 31 octobre 1990.

⁸⁶³ Jacques De Decker : « Une leçon d'anatomie. *La Société de chasse* de Bernhard, à Rouen ». In : *Henri Ronse, les années Bruxelles*, p. 127-130, ici p. 127-128.

On trouve deux photographies documentant le spectacle dans deux livres sur Henri Ronse : *Henri Ronse, la vie oblique* et *Henri Ronse, les années Bruxelles*. On trouve une de ces photographies également dans l'ouvrage collectif sur Thomas Bernhard dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt. Ces deux photographies correspondent à la première scène, où d'abord l'écrivain est seul avec la générale, avant que La Société de chasse ne fasse son apparition à la fin de la scène.

Une photographie de l'agence de presse Bernand est reproduite deux fois : dans le livre sur Henri Ronse et le NTB, la photographie accompagne un article de Jacques De Decker sur la mise en scène de *La Société de chasse* par Henri Ronse à Rouen. Cette photographie est également reproduite pour accompagner l'entretien avec le metteur en scène dans l'ouvrage collectif de Pierre Chabert et Barbara Hutt.⁸⁶⁴ Le photographe choisit un plan large, permettant de bien saisir les personnages au milieu du décor du pavillon de chasse. Le décor construit par Henri Ronse lui-même pour le pavillon de chasse est une serre. Au premier plan, on voit la structure métallique, faite de trois tiges. Le photographe et le spectateur regardent la scène comme à travers des barreaux. Le spectateur est ainsi placé en quelque sorte à l'extérieur du pavillon de chasse. On remarque à l'arrière-plan une porte-miroir dans laquelle se reflète la forêt. Derrière les deux personnages se trouve un pan de mur où est accroché un trophée : une tête de cerf, avec ses bois. À droite de ce mur s'étend une baie vitrée. À travers cette baie vitrée, le spectateur voit la forêt, les troncs d'arbres qui se dressent. En haut, un lustre est suspendu au toit de la serre. Le toit de la serre semble arrosé par la pluie. On remarque une bouteille à l'arrière-plan, à droite de la tête de la générale, entre la générale et l'écrivain. Au milieu de la scène se trouve une petite table ronde, une chaise à gauche et une chaise à droite de la table. Martine Sarcey qui joue la générale est assise à gauche. Alain Mottet qui joue l'écrivain est debout à côté d'elle. Il tient sans doute les cartes à la main. Ils regardent tous deux en direction de l'objectif du photographe, en direction du public. On est donc dans la première ou la deuxième scène, deux scènes intimistes avec deux personnages, l'écrivain et la générale. À ces deux scènes intimistes succèdent une troisième scène avec davantage de personnages, avec le retour de La Société de chasse (le général, les deux ministres, le prince et la princesse). Le passage d'une scène intimiste à une scène avec davantage de personnages se manifeste par le remplacement de la petite table ronde par une grande table.

⁸⁶⁴ Martine Sarcey et Alain Mottet dans *La Société de chasse* de Thomas Bernhard. Photographie Agence Bernand. / Henri Ronse : « Un archipel de la cruauté », p. 362. In : *Thomas Bernhard*. Jacques De Decker : « Une leçon d'anatomie ». In : *Henri Ronse, les années Bruxelles*, p. 126.

Une autre photographie de l'agence Bernand est reproduite dans le livre de René Zahnd sur Henri Ronse⁸⁶⁵. Le photographe opte là pour un plan plus large encore, et la photographie saisit le décor dans son intégralité. Tandis que sur la photographie précédente, le toit était vu de l'intérieur, il est ici vu de l'extérieur. Il forme comme un chapiteau. On ne voyait auparavant qu'un des lustres, on en voit maintenant deux. Le mur avec la tête de cerf se trouve maintenant complètement à gauche de l'image. La baie vitrée et la forêt se trouvent à l'arrière-plan. À droite, on remarque un poêle en faïence, à droite du poêle un banc, au-dessus de ce banc un miroir rectangulaire, à droite du banc une grande porte. Ce plan plus large correspond à une scène moins intimiste. L'écrivain et la générale ne sont plus seuls. Le général et ses compagnons de chasse sont arrivés. La générale est toujours assise à la table. La petite table ronde est au premier plan à gauche, sous le lustre de gauche. Elle est assise sur la chaise de gauche. Une bouteille et des verres sont posés sur la table. La générale regarde son mari. Le général se tient debout au milieu de la pièce. L'écrivain est face au général. Deux autres personnes, sans doute le ministre et le prince, se tiennent en retrait derrière lui. Encore plus en retrait se trouve l'ouvrier forestier Asamer, complètement à droite de l'image. Il est intéressant de noter les cercles concentriques qui se forment autour du général, indiquant la proximité et surtout la relation hiérarchique entre le général et les autres personnages. On voit ici clairement que l'écrivain tient tête au général.

Photographies — troisième scène

On trouve quatre photographies numérisées documentant le spectacle dans la base de données des Archives et Musées de la Littérature à Bruxelles⁸⁶⁶. Ces quatre photographies correspondent à la troisième scène (« après la chasse »), où sont présents, « buvant et fumant à table » l'écrivain et la générale, mais aussi La Société de chasse (le général, les ministres, le prince et la princesse).

Sur la première photographie, on remarque à gauche le prince, le général et un ministre. Le général est assis à table, le prince est debout, et le ministre, avec son manteau de fourrure, est au premier plan à gauche, accroupi. À l'arrière-plan, on remarque la tête de cerf. Au centre se trouve, debout, l'écrivain, devant la grande table. À droite se trouvent debout, qui regardent en direction du public, la princesse, la générale, et l'autre ministre. Peut-être observent-ils la

⁸⁶⁵ *La Société de chasse* de Thomas Bernhard. Photographie Agence Bernand. In : *Henri Ronse, La Vie oblique*, p. 160.

⁸⁶⁶ *La Société de chasse*, de Thomas Bernhard. Photographies de l'Agence de presse BERNAND. Photographie (1990/11/06). AML 00248/0830-0833. 04 photos : N/B ; 18 X 24 cm. Mise en scène de Henri RONSE.
<http://www.aml-cfwb.be/catalogues/general/titres/41246>

forêt atteinte par le bostryche. À l'arrière-plan à droite, on remarque le poêle, un canapé et un miroir.

Sur la deuxième photographie, au premier plan, l'écrivain et le général se font face, à gauche l'écrivain avec son veston en fourrure, à droite le général en uniforme. Derrière eux, on voit la générale, et à droite un des ministres. À l'arrière-plan se trouvent le prince et la princesse, le prince à gauche, la princesse à droite. Ils semblent tous observer le duel entre le général et l'écrivain, qui symbolise la lutte entre l'art et le pouvoir.

Sur la troisième photographie, l'écrivain est au milieu, assis, le général est debout à côté, à droite. La générale est assise à gauche. Le prince et la princesse sont assis en face de l'écrivain. Au bout de la table, à droite, on voit le ministre avec son grand manteau de fourrure, qui s'est levé. La position du général, au-dessus de l'écrivain qui est assis, semble indiquer qu'il domine l'écrivain.

Sur la quatrième photographie, le général est assis au milieu, l'écrivain se tient derrière lui et le tient en joue avec un fusil. À l'arrière-plan, le prince et la princesse sont debout. La générale est assise à côté d'eux, à droite. Le ministre est assis complètement à droite. Le général semble à la merci de l'écrivain, mais on a presque l'impression que c'est un jeu, le général ne semble pas effrayé.

On remarque la grande table au milieu qui occupe une bonne partie de l'espace de jeu, par opposition à la scénographie de Karl-Ernst Herrmann, qui laissait l'espace de jeu en grande partie vide. Tandis que dans la mise en scène du Burgtheater, c'était le vide qui séparait les personnages, ici c'est la table qui remplit cette fonction.

Le pavillon de chasse et sa fenêtre, indiqués par Thomas Bernhard, se transforment en une serre. Ce pavillon de chasse presque entièrement vitré permet en même temps effectivement de voir très distinctement la forêt au-delà du pavillon de chasse, comme le souhaitait Thomas Bernhard. Dans la mise en scène de Ronse, la forêt est bien à l'arrière-plan, derrière la vitre de la serre. Et le poêle se trouve cette fois à droite, et on n'a qu'un seul trophée de chasse, à gauche. En dessous du trophée se trouve le tourne-disque. Et à côté du poêle, on remarque un miroir au-dessus d'un banc. Tandis que dans la mise en scène de Claus Peymann, on n'avait de fenêtres que sur le mur de droite, ici tout est vitré, et on n'a quasiment pas de murs, excepté à l'arrière-plan à gauche, avec un trophée, et à droite, avec la cheminée. Alors que dans la scénographie d'Herrmann on avait des murs recouverts de trophées, ici on a deux petits pans de murs et un unique trophée. Dans la mise en scène de Peymann, on avait la petite table d'un côté, et le salon de l'autre côté, ici dans la mise en scène d'Henri Ronse on a au milieu de la scène une grande table où tout le monde peut être assis.

Pour ce qui est de la représentation de la forêt, on voit comme chez Peymann de simples troncs d'arbres, sans feuilles, suggérant que la forêt est déjà condamnée. Il s'agit plutôt d'une image de mort qu'une image de vie.

En ce qui concerne les costumes, on remarque que le général est en uniforme, l'écrivain porte une veste de fourrure, la générale porte une longue robe grise. Un des ministres a un manteau de fourrure, l'autre est en costume de chasse. Le prince et la princesse portent de beaux pulls blancs en laine, de sorte qu'on a plutôt l'impression qu'ils vont faire du ski et non partir à la chasse. Thomas Bernhard souhaitait que tous les personnages soient en costume de chasse à l'exception du général et de l'écrivain. Le général est en uniforme comme le souhaitait Thomas Bernhard, tandis que dans la mise en scène de Claus Peymann il était en costume.

Comme le fait remarquer Jean-Yves Lartichaux, le théâtre de Thomas Bernhard comprend en quelque sorte sa propre mise en scène et ne laisse que peu de libertés au metteur en scène :

« Il est vrai que le texte de théâtre moderne comprend de plus en plus sa mise en scène. Beckett, Bernhard ne laissent aucune latitude au metteur en scène que de trouver la mesure selon laquelle le texte a été écrit et doit donc être joué. Le travail et la réussite consistent à entendre, à rendre et à maintenir le tempo. Mozart disait que l'essentiel en musique était le tempo ; c'est au théâtre, ce qui assure l'adéquation de l'image avec l'imaginaire qui la produit et qu'elle doit présenter⁸⁶⁷. »

Mais avec cette serre qui fait office de pavillon de chasse, Henri Ronse arrive justement à trouver cet espace de liberté. Pour Jean-Yves Lartichaux, cette serre qui représente le pavillon de chasse est une de ces images scéniques d'Henri Ronse, qui ne sont pas arbitraires, mais justifiées, car nées de la pulsation du texte :

« Ce qui n'interdit pas l'invention. [...] Ainsi les images scéniques de serre froide pour *La Société de chasse*, de couteaux pour *Les apparences sont trompeuses*, nées manifestement dans la pulsation du texte, en enrichissent-elles en retour la représentation. On vérifie la justesse de l'image à sa capacité d'adhésion au texte, ensuite, dans la mémoire⁸⁶⁸. »

Et ce, au contraire d'autres images scéniques d'autres metteurs en scène : *Avant la retraite* dans une forêt (on reconnaît ici la mise en scène d'*Avant la retraite* au théâtre de Gennevilliers en 1982, mise en scène par Yvon Davis) ou *Place des Héros* dans une remise de jardinier (*Heldenplatz* au théâtre de la Colline en 1991, dans la mise en scène de Jorge Lavelli) :

« Il n'y a pas de nécessité à faire jouer [...] *Avant la retraite* au milieu d'une forêt [...], le deuxième acte de *Heldenplatz* dans une remise — même monumentale — de jardinier⁸⁶⁹. »

⁸⁶⁷ Jean-Yves Lartichaux. « Notes libres en déchant ». In : *Henri Ronse, la vie oblique*, p. 163-172, ici p. 171.

⁸⁶⁸ Jean-Yves Lartichaux. « Notes libres en déchant ». In : *Henri Ronse, la vie oblique*, p. 163-172, ici p. 171.

⁸⁶⁹ Jean-Yves Lartichaux. « Notes libres en déchant ». In : *Henri Ronse, la vie oblique*, p. 163-172, ici p. 171.

Pierre Marcabru essaye de saisir la double symbolique de cette serre, qui peut également être vue comme une cage :

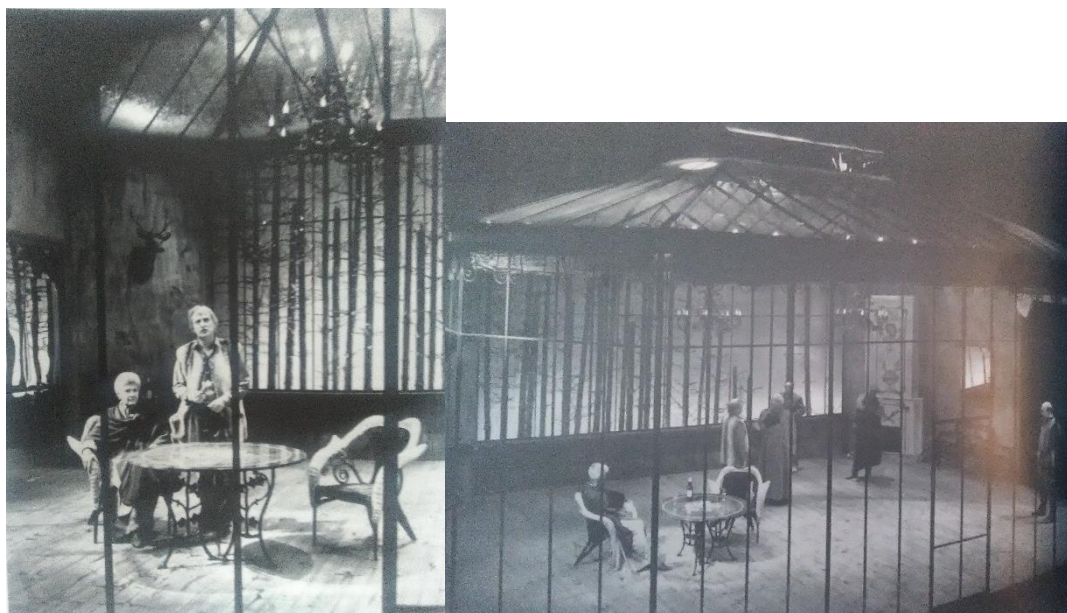
« C'est ainsi qu'il monte, dans un beau décor qui ouvre sur une forêt malade et déjà condamnée, *La Société de chasse*. Ce décor, qu'il a signé, annonce la couleur. Il se présente à la fois comme une serre où s'exacerbent les sentiments et comme une cage où marchent des fauves.

Un lieu clos qui prête au ressassement et au ressentiment⁸⁷⁰. »

Si cette image scénique est justifiée, c'est aussi qu'elle rend compte de la relation métaphorique qui existe dans le texte entre les arbres et les personnages, en particulier entre les arbres et le général, tous deux sont atteints d'une maladie mortelle. Les personnages sont ainsi placés dans une serre comme pourraient l'être des arbres. Et la serre crée également un huis clos, en étant transparente elle permet d'enfermer complètement les personnages qui restent ainsi visibles. Tandis que dans un huis clos au théâtre, souvent le quatrième mur est fictif, invisible.

⁸⁷⁰ Pierre Marcabru : « Un entrepreneur de démolition », *Le Figaro*, 22 octobre 1990.

La Société de chasse, mise en scène Henri Ronse, Rouen, 1990⁸⁷¹



⁸⁷¹ Photographies de l'agence Bernand / *Henri Ronse, La Vie oblique*, p. 160 ; *Henri Ronse, les années Bruxelles*, p. 126 ; Archives et Musée de la Littérature. <http://www.aml-cfwb.be/catalogues/general/titres/41246>

3.2.2 *La Société de chasse* par Jean-Louis Thamin, théâtre du Port de la Lune, Bordeaux, 1991 : Le bunker

En 1991, Jean-Louis Thamin met à son tour en scène *La Société de chasse*. La scénographie est de Rudy Sabounghi. Eléonore Hirt joue la générale, Jacques Dacqmine le général et Fabrice Luchini l'écrivain. Eléonore Hirt est une habituée de Thomas Bernhard, elle s'est engagée pour ce théâtre alors que Bernhard n'était encore pas tellement connu en France : elle a joué la présidente dans *Le Président* en 1981, puis elle jouait la mère dans *Au but* en 1985 et Clara dans *Avant la retraite* en 1990. Jacques Dacqmine jouait le rôle de Karl dans *Les apparences sont trompeuses* en 1985. La pièce est d'abord créée à Bordeaux, au théâtre du Port de la Lune, que dirige à l'époque Jean-Louis Thamin, elle y est jouée du 18 au 30 mars 1991. Puis elle est montrée à Paris, au théâtre de l'Atelier, à partir du 22 avril 1991, puis en mai 1991. Pour analyser cette mise en scène, nous pouvons nous appuyer sur des photographies de Marc Enguerand, ainsi que sur un extrait diffusé dans le cadre de l'émission « L'œil en coulisses⁸⁷² ».

Dans une interview, Fabrice Luchini explique que Jean-Louis Thamin l'a attendu deux ans et demi pour pouvoir mettre en scène *La Société de chasse*. Jean-Louis Thamin voulait travailler avec lui, mais Fabrice Luchini a d'abord refusé. Après avoir lu la pièce, Luchini la trouvait « trop sérieuse, bizarre ». Finalement, Jean-Louis Thamin a insisté, et le comédien s'est laissé convaincre⁸⁷³.

C'est la première fois que Fabrice Luchini joue dans une pièce de Thomas Bernhard, il apporte à la mise en scène sa notoriété au cinéma et au théâtre. Il a joué dans des films d'Eric Rohmer et de Chabrol, et en 1990 *La Discrète* de Christian Vincent avec Fabrice Luchini dans le rôle d'Antoine remporte un grand succès public. Et après avoir joué seul sur scène *Voyage au bout de la nuit*, Fabrice Luchini paraît armé pour jouer les longs monologues bernhardiens comme celui de l'écrivain dans *La Société de chasse* :

« L'Écrivain, c'est Fabrice Luchini, celui qui a conçu et joué seul *Voyage au bout de la nuit*, de Céline, le disciple intense et perméable de Michel Bouquet. Ce comédien décidément spécial a l'air d'un poisson dans l'eau tourbillonnante qu'est la prosodie bernhardienne. Où il respire les mots, en détachant les consonnes, en scandant les staccatos, à la manière parfois d'un prédicateur en chaire, tantôt lancinant à dessein, monotone, tantôt s'échappant en d'insolites

⁸⁷², Marc Enguerand, *La Société de chasse*, mise en scène Jean-Louis Thamin. 1991. CDDS Enguerand-Bernand. 3 photographies couleur.

« L'œil en coulisses », Antenne 2, 28 avril 1991 (*La Société de chasse*, mise en scène Jean-Louis Thamin).

⁸⁷³ « Lucchini, homme de conversation ». Propos recueillis par Nathalie Grégoire. *Le Quotidien de Paris*, 19 avril 1991.

envolées. À tout moment intéressant. Et son visage un peu glabre aux yeux ronds, et les gestes de ses mains oiseaux. Tout est complètement là⁸⁷⁴. »

Fabrice Luchini, qui joue l'écrivain, souligne les difficultés auxquelles se heurte l'acteur. D'abord, l'acteur ne peut pas se laisser guider par la progression dramatique, qui est quasi inexistante chez Thomas Bernhard :

« On est là dans une totale perte de point de repère. Je n'aime pas les mots des acteurs pour parler de danger, mais de fait, on est soutenu par aucune cohérence dramatique. L'approche sensible exigée, cette ulcération, ne peut s'enrichir de ce qui arrive avant, et après. On est privé de la continuation, ce qui est dit est dit. À la seconde on est en séparé. Pas d'augmentation dramatique, ni d'évolution : il s'agit d'états⁸⁷⁵. »

Fabrice Luchini pointe le corset de la forme des pièces de Thomas Bernhard, l'absence de ponctuation crée en fait une contrainte pour l'acteur qu'il compare à la contrainte de la forme chez Racine :

« Chaque partition que vous servez entraîne des problèmes d'exécution : ici il n'y a aucune indication, ni virgules ni points, on est dans le ténu, hors structure, dans quelque chose de tellement peu extrêmement intéressant. Et pourtant pas inintéressant. C'est à vous rendre fou : épouvantable. Un acteur n'est pas fait pour épiloguer. Thomas Bernhard ne veut même pas que les acteurs soient bons. On se demande si les siens sont là pour provoquer la haine ou un intérêt. Ils ont seulement à dire l'anéantissement à venir, sans information sur la psychologie sur le personnage. On est complètement pris dans une forme, presque comme dans du Racine⁸⁷⁶. »

Eléonore Hirt, qui joue la générale, souligne que la langue théâtrale de Thomas Bernhard est hachée, avec de nombreuses interruptions. Ces interruptions, qui peuvent laisser croire à de l'improvisation, participent en fait d'une structure très construite :

« Les phrases de Thomas Bernhard ne sont pas mélodieuses, elles ont un côté éruptif. Les choses surgissent, jaillissent, comme si les idées étaient improvisées. En réalité — et l'on s'en rend compte dans les scènes à deux — tout est extrêmement établi. [...] On est ancré dans une situation et constamment interrompu par la pensée d'un auteur qui fait de mon personnage une page blanche sur laquelle il s'inscrit, en la faisant avancer. On s'interrompt constamment. Le cours normal des choses, qui pourrait devenir une habitude ou un processus, se brise. On rompt avec une ligne, pour aller dans un sens différent⁸⁷⁷. »

L'acteur doit donc, comme le narrateur de l'autobiographie de Thomas Bernhard, être capable rapidement de changer de cap :

⁸⁷⁴ J.-P. T., Mathilde La Bardonnie, Anne-Marie Fèvre : « Bernhard plein la bouche », *Libération*, 23 avril 1991.

⁸⁷⁵ J.-P. T., Mathilde La Bardonnie, Anne-Marie Fèvre : « Bernhard plein la bouche », *Libération*, 23 avril 1991.

⁸⁷⁶ J.-P. T., Mathilde La Bardonnie, Anne-Marie Fèvre : « Bernhard plein la bouche », *Libération*, 23 avril 1991.

⁸⁷⁷ J.-P. T., Mathilde La Bardonnie, Anne-Marie Fèvre : « Bernhard plein la bouche », *Libération*, 23 avril 1991.

« Dans la *Cave*, Thomas Bernhard montre une telle volte-face : au lieu d’aller à l’école, le gamin s’en retourne. Ces changements de cap exigent une rapidité, une disponibilité qui font songer au travail pour le cinéma, où il faut être prêt à des choses très intenses et courtes. Et avec cela on se sent très libre. Il y a chez cet auteur une extraordinaire santé⁸⁷⁸. »

Tandis que Henri Ronse mettait en scène la pièce dans une serre, Jean-Louis Thamin la place plutôt dans une salle voûtée, qui ressemblerait presque à un bunker. La salle est presque vide, on remarque seulement au milieu une chaise et deux tables pour l’écrivain et la générale et, à gauche, le poêle en faïence blanche, à droite, le tourne-disque. La salle entière est blanche : murs, plafond voûté, carrelage à gros carreaux blancs. Dans la mise en scène de Peymann, le décor d’Herrmann faisait plusieurs mètres de haut, et les murs étaient recouverts de trophées. Ici, la salle est petite, voûtée, et on remarque seulement trois trophées au mur à côté du poêle. À l’ouverture du décor de la serre d’Henri Ronse s’oppose la fermeture du décor de Jean-Louis Thamin par la voûte du plafond. Cependant, cette salle voûtée débouche sur une baie vitrée, qui laisse voir les arbres abattus, mais aussi la neige qui tombe. Pour Armelle Héliot dans *Le Quotidien de Paris*, « les acteurs sont un peu à l’étroit, corsetés par le décor [...] qui semble trop petit pour *La Société de chasse*. » Les paroles semblent gelées, comme si la neige « étouffait le son et le sens⁸⁷⁹ ». Michel Cournot, au contraire, trouve la mise en scène « grisante » avec « l’odeur du feu de bois » et « le craquement sourd des arbres abattus dans la forêt »⁸⁸⁰.

La fenêtre prévue par les didascalies est donc agrandie pour donner une baie vitrée. Cette baie vitrée au fond de la scène permet effectivement de voir très distinctement la forêt comme le demandent les didascalies. On remarque la petite table au premier plan avec deux chaises, qui rappelle étrangement la mise en scène de Claus Peymann. Pour ce qui est de la représentation de la forêt, elle ne paraît pas vraiment à l’agonie, ce sont des sapins bien fournis, recouverts de neige. Dans cette mise en scène, la neige est bien présente, on l’aperçoit dans la mise en scène de Claus Peymann, on ne la voit guère dans la mise en scène d’Henri Ronse. La présence de la neige n’est pas indiquée dans une didascalie, mais dans une réplique au début de la pièce. La belle parure des sapins contraste avec les troncs nus de la mise en scène d’Henri Ronse.

On a déjà évoqué la note de Thomas Bernhard concernant les costumes (les acteurs doivent porter des costumes de chasse, à l’exception du général, en uniforme de général, et de l’écrivain). Cette note est ici respectée et le général, joué par Jacques Dacqmine, est en uni-

⁸⁷⁸ J.-P. T ; Mathilde La Bardonnie ; Anne-Marie Fèvre ; « Bernhard plein la bouche ». *Libération*, 23 avril 1991.

⁸⁷⁹ Armelle Héliot : « Les paroles gelées ». *Le Quotidien de Paris*, 26 avril 1991.

⁸⁸⁰ Michel Cournot : « Spectateurs bons pour l’asile ». *Le Monde*, 27 avril 1991.

forme, tandis que dans la mise en scène de Peymann au Burgtheater, le général est en costume, un costume vert qui pourrait être un costume de chasse. Et, sur une photographie de l'agence Enguerrand Bernand, on voit quatre acteurs, sans doute les deux ministres, le prince et la princesse, assis sur le rebord du poêle, en costume de chasse, le fusil à la main. Les quatre invités portent des costumes de chasse leur de leur apparition à la fin du premier acte, « pendant la chasse ». Par contre, au troisième acte, « après la chasse », ils portent des costumes d'apparat avec écharpes en bandoulière et décorations.

Trois extraits de la mise en scène de Jean-Louis Thamin sont diffusés lors de l'émission « L'œil en coulisses » du 28 avril 1991 sur Antenne 2⁸⁸¹.

Le premier extrait correspond au début de la première scène, il commence avec la première réplique de l'Écrivain, qui est aussi la première réplique de la pièce : « Constamment aller et venir / les deux mains sur les tempes », et se termine par une autre réplique de l'Écrivain : « Vous vous souvenez / de mon arrivée à Varsovie »⁸⁸². On remarque que tandis que les didascalies indiquent que l'écrivain, joué par Fabrice Luchini, est à la fenêtre dès le début de la pièce, ici quand il dit sa première réplique, il est debout à côté de la générale, jouée par Eléonore Hirt, qui est assise à la petite table au premier plan à droite. Ce n'est que quand la générale dit « il neige » que l'écrivain va à la baie vitrée qui est au fond de la salle, et se place au fond à gauche. Ensuite, conformément à ce qu'indique la didascalie (« la générale prend les cartes à jouer comme si elle voulait jouer, l'Écrivain lui enlève les cartes sur la table »), l'écrivain se rapproche à nouveau de la table. On note donc que si les déplacements sont minutés différemment, la mise en scène, comme celle de Claus Peymann, utilise la diagonale de la scène pour mettre en scène les rapprochements et éloignements de l'écrivain par rapport à la générale. Même si les éléments sont placés un peu différemment : la baie vitrée est au fond au lieu de fenêtres à gauche, la petite table est à droite au lieu d'à gauche.

Le deuxième extrait provient toujours de la première scène. Il commence par une réplique de l'écrivain : « soudain / pendant que je pensais à tout autre chose / comme ça en allant à la poste » et se termine par « je bats les cartes à en mourir ». La phrase est prononcée deux fois par la générale, puis répétée deux fois par l'écrivain⁸⁸³. L'écrivain est d'abord debout, au premier plan, au milieu, puis s'assied à la table de la générale. Cela correspond au dialogue et aux didascalies : « La générale : Asseyez vous / L'écrivain s'assied ». Puis la générale se sert pour lui servir un verre et se rassied. Cela ne correspond pas strictement à une didascalie,

⁸⁸¹ Extraits de *La Société de chasse*, mise en scène Jean-Louis Thamin, dans : Antenne 2, *L'œil en coulisses*, 28 avril 1991.

⁸⁸² Thomas Bernhard, *La Société de chasse*, p. 9-10.

⁸⁸³ Thomas Bernhard, *La Société de chasse*, p. 14-17.

mais il est indiqué à un autre endroit dans les didascalies « l'écrivain se sert un verre de sherry, sert la générale et revient à la table⁸⁸⁴ ».

Le troisième extrait correspond à la troisième scène. Il s'agit d'une sorte de monologue du général (le général s'adresse d'abord aux ministres, puis « à l'écrivain », puis à nouveau « aux ministres »), l'extrait commence à « Mais peut-être vous occupez-vous justement de théâtre / parce qu'il vous répugne » et se termine par « Ma femme a besoin d'un tel être / la chasse ne lui dit rien / et la solitude la torture »⁸⁸⁵. Dans ce troisième extrait, on remarque que la table est au milieu, recouverte d'une nappe blanche. Le général, joué par Jacques Dacqmine, est aussi au centre, à droite de la table. Il est en uniforme, avec de multiples décorations. La générale se tient debout derrière lui. Les autres personnages sont disposés en demi-cercle autour de lui, à droite sans doute ses deux ministres, et à gauche le prince et la princesse. Le prince est debout à gauche du général, la princesse est accroupie à côté de la table. On remarque l'écharpe verte du prince, la robe rose et la couronne de la princesse, mais aussi ses lunettes noires. Et une médaille pend au cou d'un des ministres.

Trois photographies du CDDS Enguerand-Bernand⁸⁸⁶ documentent également le spectacle. Sur la première photographie, on voit Fabrice Luchini, qui joue l'écrivain, debout, un verre à la main. On remarque bien à gauche le grand poêle en faïence blanc et les trois trophées accrochés au mur, et à l'arrière-plan la grande baie vitrée et les sapins recouverts de neige. Il est sans doute en train de parler à la générale qui n'est pas visible sur la photographie. Il s'agit donc sans doute du premier acte de la pièce « avant la chasse ». Sur la deuxième photographie, le prince et la princesse ainsi que les deux ministres sont assis sur le rebord du poêle après la chasse. Ils sont en habit de chasse, fusil à la main. On peut penser qu'il s'agit d'une photographie de la fin du premier acte, où La Société de chasse fait son entrée. Sur la troisième photographie, on remarque le général au centre (Jacques Dacqmine) et la générale à droite (Eléonore Hirt). Tous deux sont assis. À gauche se trouve une table. Et à l'arrière-plan, on remarque la baie vitrée et les sapins enneigés. On est à la fin de la pièce, il fait nuit, la neige est tombée. On peut penser qu'il s'agit du troisième acte « après la chasse ».

La plupart des critiques consacrent une bonne partie de leurs articles à Fabrice Luchini, mais il convainc peu en écrivain bernhardien. Pour Pierre Marcabru, Luchini se montre « moins à l'aise ici qu'avec Céline », « nous avons plus de mal à le suivre comme si les mots ne lui appartenaient pas qu'il avait dans l'ironie de la difficulté à les faire siens, et qu'il s'en déchar-

⁸⁸⁴ Thomas Bernhard, *La Société de chasse*, p. 11.

⁸⁸⁵ Thomas Bernhard, *La Société de chasse*, p. 94-95.

⁸⁸⁶ Trois photographies couleur numérisées de Marc Enguérand. CDDS Enguérand-Bernand.
http://62.193.39.154/cdds-agence-consult/photos_reportage.php?id=33224

geait parfois »⁸⁸⁷. Pour Armelle Héliot, si Luchini est « l'homme du rôle », volubile, mais dissimulant sous cette apparence le doute, l'angoisse, la solitude, il « n'était pas au mieux de sa maîtrise » quand elle a vu la représentation à Paris, il était « un peu trop hors de ses marques », question de trac sans doute⁸⁸⁸. Pour Michel Cournot, Fabrice Luchini s'est un peu trompé d'auteur, et il joue « un petit marquis pincé spirituel de Marivaux.⁸⁸⁹ ».

Leur verdict est par contre plus positif en ce qui concerne les autres rôles principaux de la pièce : la générale, jouée par Eléonore Hirt, et le général, joué par Jacques Dacqmine. Ainsi, pour Pierre Marcabru, Jacques Dacqmine « incarne comme il faut, avec toute sa pesanteur charnelle, cette brute militaire, épaisse et sensible, lourde et aiguë que dessine Thomas Bernhard » et Eléonore Hirt « donne à son personnage une agitation de fantôme hagard tout à fait saisissante »⁸⁹⁰. Pour Armelle Héliot, Jacques Dacqmine « sans effet, en arrachant son personnage à la caricature est à la fois inquiétant et pathétique ». Tandis qu'Eléonore Hirt « avec son élégance naturelle, et ce côté léger, évaporé qu'elle donne à la générale, est formidable ».⁸⁹¹ Pour Michel Cournot, Jacques Dacqmine et Eléonore Hirt, qui campent un général « olympien » et son épouse « paniquée », sont « remarquables »⁸⁹².

Les rôles secondaires et muets sont aussi salués par la critique. Michel Cournot trouve également « remarquables » « leurs camarades qui jouent les ministres, un régisseur forestier, un gardien ».⁸⁹³ Pour Armelle Héliot, le metteur en scène « a extrêmement bien construit sa distribution » : « personnages cernés d'un trait, le prince, la princesse, les ministres ». Et elle ajoute : « Jusqu'à l'excellent Ghaouti Farasoun, le silencieux forestier⁸⁹⁴. »

Les critiques soulignent la négativité de la pièce, et en même temps sa dimension tchékhovienne. Pour Fabienne Pascaud dans *Télérama*, l'écrivain est « l'ange de la mort » et le « prophète du chaos ». Et il évolue dans un « petit monde aux allures tchékhoviennes ».⁸⁹⁵ Marion Thébaud dans *Le Figaro* évoque une « vision morbide du monde » et un Bernhard « différent, plus tchékhovien »⁸⁹⁶. Pierre Marcabru, toujours dans *Le Figaro*, parle de « mise à mort », de « désespérance », « désolation » et de « nihilisme » et exprime toute sa lassitude par rapport à ce nihilisme de Thomas Bernhard⁸⁹⁷.

⁸⁸⁷ Pierre Marcabru : « Une mise à mort », *Le Monde*, 26 avril 1991.

⁸⁸⁸ Armelle Héliot : « Les paroles gelées », *Le Quotidien de Paris*, 26 avril 1991.

⁸⁸⁹ Michel Cournot : « Spectateurs bons pour l'asile », *Le Monde*, 27 avril 1991.

⁸⁹⁰ Pierre Marcabru : « Une mise à mort », *Le Monde*, 26 avril 1991.

⁸⁹¹ Armelle Héliot : « Les paroles gelées », *Le Quotidien de Paris*, 26 avril 1991.

⁸⁹² Michel Cournot : « Spectateurs bons pour l'asile », *Le Monde*, 27 avril 1991.

⁸⁹³ Michel Cournot : « Spectateurs bons pour l'asile », *Le Monde*, 27 avril 1991.

⁸⁹⁴ Armelle Héliot : « Les paroles gelées », *Le Quotidien de Paris*, 26 avril 1991.

⁸⁹⁵ Fabienne Pascaud : « L'ange de la mort », *Télérama*, 27 mars 1991.

⁸⁹⁶ Marion Thébaud, « Fabrice Lucchini, écrivain, manipulateur et tueur », *Le Figaro*, 19 avril 1991.

⁸⁹⁷ Pierre Marcabru : « Une mise à mort », *Le Monde*, 26 avril 1991.

Pour *Libération* au contraire, Jean-Louis Thamin a choisi d'accentuer la dimension grotesque, ce qui a tendance à gommer la référence à Tchekhov :

« *La Société de chasse* [...] est peut-être la seule pièce de Thomas Bernhard qui pourrait faire songer à l'univers de Tchekhov, si Tchekhov était venu après Beckett. Thamin en forçant le trait n'a pas choisi cette mélancolie-là : son général est un dictateur ridicule⁸⁹⁸. »

Cette dimension grotesque se retrouve non seulement dans le personnage du général joué par Jacques Dacqmine, mais également dans le personnage de la princesse, loin d'être « aussi gracieuse que charmante » comme la décrit indirectement l'écrivain dans la pièce (en évoquant une pièce qu'il écrit et qui ressemble étrangement à la pièce que le spectateur est en train de voir) :

« La Princesse du metteur en scène, Jean-Louis Thamin, n'est en rien charmante. Pour ce rôle de figurante muette, il a fait appel à une comédienne énorme, fellinienne, l'a affublée de rouge ridicule, de lunettes noires, teint ses longs cheveux en blond platine. Elle est en somme assortie au caricatural manchot en uniforme à la Dourakine (Jacques Dacqmine) : ventru mort en sursis à qui son épouse menue dissimule la menace et de son cancer et du bostryche, ce ver qui s'attaque au bois⁸⁹⁹. »

La scénographie de Rudy Sabounghi pour la mise en scène de Jean-Louis Thamin laisse donc l'espace de jeu en grande partie vide, avec seulement une petite table au premier plan à droite. De ce point de vue-là, la scénographie présente des similitudes avec la scénographie de Karl-Ernst Herrmann pour la création de la pièce au Burgtheater. Mais il faut reconnaître que la scénographie n'a pas du tout les mêmes dimensions, la petite scène du théâtre du Port de la Lune est sans comparaison avec la grande scène du Burgtheater. Mais surtout, le metteur en scène choisit de situer l'action dans une salle voûtée, ainsi on perd totalement la hauteur et le volume qui caractérisait la scénographie de Karl-Ernst Herrmann. Les didascalies de Thomas Bernhard indiquent qu'on voit très distinctement la forêt à travers le pavillon de chasse. Dans la scénographie de Karl-Ernst Herrmann, cela se concrétisait par trois grandes fenêtres placées sur le mur de droite, Jean-Louis Thamin choisit de placer une grande baie vitrée au fond de la salle.

⁸⁹⁸ J.-P. T., Mathilde La Bardonnie, Anne-Marie Fèvre : « Bernhard plein la bouche ». *Libération*, 23 avril 1991.

⁸⁹⁹ J.-P. T., Mathilde La Bardonnie, Anne-Marie Fèvre : « Bernhard plein la bouche ». *Libération*, 23 avril 1991.

***La Société de chasse*, Jean-Louis Thamin, théâtre du Port de la Lune, Bordeaux, 1991⁹⁰⁰**



⁹⁰⁰ Photographies de March Enguérand. CDD S Enguérand-Bernand. http://62.193.39.154/cdds-agence-consult/photos_reportage.php?id=33224

On a vu que *La Société de chasse* a été créée tardivement. C'est encore plus vrai pour la première pièce de Thomas Bernhard, *Une fête pour Boris*, créée en 1970 en Allemagne et publiée dès 1968 chez Suhrkamp. En France, il faudra attendre 27 ans pour que la pièce soit créée, en 1997. Il faut dire que la pièce n'est parue chez L'Arche que l'année précédente, en 1996. Cela est sans doute lié à l'esthétique provocante de la pièce et à la difficulté de faire évoluer treize culs-de-jatte en fauteuil roulant sur scène.

3.3 2006-2009 : *L'Ignorant et le Fou* et *Une fête pour Boris*

La pièce *L'Ignorant et le Fou* avait été la première pièce de Thomas Bernhard mise en scène en France, en 1978, par Henri Ronse. Comme on l'a vu, Alain Ollivier a ensuite proposé deux mises en scène de la pièce en 1982 et en 1983. La pièce est redécouverte dans les années 2000, avec trois mises en scène successives : la mise en scène d'Yvan Blanloeil en 2005 au Théâtre de la Tempête, la mise en scène de Célie Pauthe en 2006 au Théâtre national de Strasbourg, puis la mise en scène d'Emmanuel Daumas en 2007 au Théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet. On s'intéressera ici à la mise en scène de Célie Pauthe. La pièce *Une fête pour Boris* n'est créée qu'en 1997, par Henri Ronse, elle est ensuite reprise en 2000 par Jacques Kraemer au Théâtre de Chartres. En 2009, Denis Marleau présente sa mise en scène de la pièce au Festival d'Avignon, pour les vingt ans de la mort de Thomas Bernhard.

3.3.1 2006 : *L'Ignorant et le Fou*, mise en scène de Célie Pauthe : Violence des contrastes

En 2006, Célie Pauthe crée *L'Ignorant et le Fou* au Théâtre national de Strasbourg. La première a lieu le 3 mai 2006, et la pièce y est jouée jusqu'au 24 mai. La mise en scène est ensuite reprise en région parisienne au théâtre Gérard-Philippe à Saint-Denis, du 8 janvier au 4 février 2007. Le directeur du TGP est à l'époque Alain Ollivier, qui avait lui-même mis en scène la pièce, dans ce même théâtre, en 1983⁹⁰¹. La scénographie est de Sébastien Michaud. Pierre Baux joue le rôle du docteur, et Violaine Schwartz le rôle de la reine de la nuit. Fred Ulysse joue le père. Winter est joué par Daniel Affolter, et Madame Vargo par Karen Rencurel. Pour notre analyse de la mise en scène, nous pouvons nous appuyer sur des photographies de Victor Tonelli⁹⁰².

Pierre Baux, Célie Pauthe et Violaine Schwartz travaillent ensemble depuis plusieurs années. Ils se sont rencontrés en 1997 avec la mise en scène du *Cercle de craie caucasien* de Berthold Brecht par Ludovic Lagarce. Ils fondent quelques années plus tard la Compagnie Irakli. Leur

⁹⁰¹ cf. Jean-Pierre Léonardini, « Résurrection de saint Bernhard », *L'Humanité*, 29 janvier 2007.

⁹⁰² Victor Tonelli : *L'Ignorant et le fou*. Mise en scène de Célie Pauthe. La Plaine-Saint-Denis : ArtcomArt, 2007. 19 photographies couleur.

premier spectacle est *Comment une figue de paroles et pourquoi*, la compagnie y met en scène des brouillons d'un poème de Francis Ponge. En 2003, au Théâtre national de Toulouse, Célie Pauthe met en scène *Quartett* d'Heiner Müller, avec Pierre Baux et Violaine Schwartz. La mise en scène de *L'Ignorant et le Fou* s'inscrit dans cette démarche, où le travail naît à la fois d'un vertige de lecture et d'un désir de texte, où le texte s'impose aussi pour et par les acteurs. Dans la note d'intention du metteur en scène, que l'on retrouve dans le dossier de presse, Célie Pauthe commence par rappeler le contexte de la création de la pièce, en 1972 au Festival de Salzbourg. Elle souligne qu'en situant l'action dans une loge d'opéra, Thomas Bernhard en quelque sorte inverse le décor et tend au public du Festival « le miroir déformant de sa décadence et de sa finitude » :

« *L'Ignorant et le Fou* fut créée en 1972 au Festival de Salzbourg, ville natale de Mozart et l'un des plus prestigieux rendez-vous de l'art lyrique européen. Situait l'action dans une loge d'opéra où l'on attend une célèbre cantatrice s'apprêtant à chanter pour la deux cent vingt-deuxième fois la Reine de la Nuit, Bernhard se joue de l'inversion du décor et tend à la bourgeoisie mélomane autrichienne le miroir déformant de sa décadence et de sa finitude. Le thème fugué de la dissection du cadavre qui irrigue toute l'œuvre devait sûrement résonner alors comme une autopsie sur le vif⁹⁰³. »

Au-delà de la provocation contre le public, Célie Pauthe pense que la pièce a une signification plus profonde et plus universelle, la pièce serait un memento mori, inspiré par Pascal :

« Cet effet de direct, d'extrême tension entre scène et salle, on l'a perdu aujourd'hui, mais peut-être au profit d'une réception plus profonde de l'œuvre, plus universelle et intime à la fois, comme ces Vanités qui nous regardent toujours de leurs orbites vides, et nous rappellent à la conscience de notre proche décomposition, nous laissant seuls avec l'absurdité de notre condition mortelle, "son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide." (Pascal)⁹⁰⁴ »

Face à cela, le théâtre de Thomas Bernhard, selon Célie Pauthe, est un théâtre de la sublimation :

« Sous la lame du scalpel, sous la virtuosité de la structure musicale, partition d'une précision implacable qui régit toutes les composantes de la représentation se débattent des figures de chair et de sang, désespérément humaines, faisant leur à chaque instant ce principe de vie absolument bernhardien : "C'est seulement parce que je m'oppose à moi-même et que je suis effectivement toujours opposé à moi-même que j'ai obtenu la capacité

⁹⁰³ *L'Ignorant et le fou*. Mise en scène Célie Pauthe. Dossier de presse et Programme. Théâtre national de Strasbourg, 2006. http://www.tns.fr/sites/default/files/alfresco/Programme_LIgnorantEtLeFou.pdf

⁹⁰⁴ *L'Ignorant et le fou*. Mise en sc. Célie Pauthe. Dossier de presse. Théâtre national de Strasbourg, 2006, p. 4.

d'être." Comme les répétitions nous l'apprennent chaque jour, c'est à cette école-là que Bernhard nous convie⁹⁰⁵. »

Le programme de salle contient un certain nombre de textes qui éclairent la mise en scène. En plus de la note d'intention de Célie Pauthe, on trouve des extraits d'œuvre de Thomas Bernhard : un extrait d'*Extinction*, intitulé « Artiste de l'exagération », un extrait de *Des arbres à abattre*, intitulé « Dissection », un extrait de *La Plâtrière*, intitulé « L'intellect comme instrument chirurgical », un extrait de *Perturbation*, intitulé « Maître de soi-même », un extrait de *L'Imitateur*, intitulé « Pas d'âme ». On trouve également un extrait du discours de Bernhard pour le prix Büchner, et des extraits d'entretien avec Thomas Bernhard, un extrait des *Entretiens avec Krista Fleischmann*, un extrait de l'interview de Jean-Louis de Rambures parue dans *Le Monde* en 1983 un extrait de *Trois jours*. On y trouve également des textes d'autres auteurs : un texte de Ponge intitulé « Photographier le cadavre », un texte de Michel Foucault intitulé « Anatomie pathologique », extrait de *Naissance de la clinique*, et un texte d'Ernst Wendt, intitulé « De la maladie comme difficulté musicale ». Est également reproduite dans le programme une interview de Bernhard Minetti. On trouve également, en rouge, de courtes citations de Bernhard, mais aussi de Kleist, de Heiner Müller, de Pascal, de Kierkegaard. Ainsi, ce sont donc les thématiques de l'œuvre qui sont expliquées et mises en lien avec d'autres œuvres de Bernhard et d'autres auteurs.

L'extrait de *Trois jours*, que nous avons déjà cité en allemand, et que nous remettons ici en français semble avoir influencé de manière déterminante la mise en scène de Célie Pauthe, qui effectivement se détache dans l'obscurité (le gras a été ajouté dans le programme du TNS) :

« Dans mes écrits, tout est *artificiel*, c'est-à-dire que tous les personnages, les faits, les incidents se jouent sur une scène, et la scène est totalement plongée dans les ténèbres. Les personnages qui paraissent sur l'espace carré de la scène, sont mieux reconnaissables dans leurs contours que sous un éclairage normal, comme c'est le cas dans la prose ordinaire. **Dans l'obscurité, tout devient clair.** Pas seulement les apparitions, ce qui relève de l'image, non la *langue* aussi. Il faut imaginer des pages totalement noires : le mot s'éclaire. De là sa netteté ou sa netteté redoublée. Je me suis servi dès le début de ce moyen artificiel. Lorsque l'on ouvre un de mes livres, il en va aussitôt ainsi : il faut imaginer qu'on est au théâtre, avec la première page on lève le rideau, le titre apparaît, obscurité complète – et lentement, de ce fond, de cette obscurité, surgisse des mots qui se transforment en des processus de nature *tant intérieure*

⁹⁰⁵ *L'Ignorant et le fou*. Mise en sc. Célie Pauthe. Dossier de presse. Théâtre national de Strasbourg. 2006, p. 4.

qu'extérieure, et qui, à raison même de leur caractère artificiel, deviennent tels avec une particulière netteté⁹⁰⁶. »

Dans le dossier pédagogique produit par le théâtre national de la Criée à Marseille et le Centre régional de documentation pédagogique de Marseille, en plus de ces textes, on trouve un entretien avec Pierre Baux, qui joue le docteur, et un entretien avec Karen Rencurel qui joue Madame Vargo⁹⁰⁷.

Pierre Baux souligne que l'approche de la mise en scène n'est pas une approche psychologique, mais une approche par la forme et par le rythme :

« Ce n'est en effet pas un travail sur le personnage qui nous a guidés, Célie, Violaine et moi : nous ne cherchons pas une quelconque psychologie, nous privilégions une approche du texte, de son style, de son rythme, de sa forme (dont on choisit parfois de mettre en relief la versification ou non, selon l'effet et le sens recherchés). »

Pour Pierre Baux, au-delà du contexte de la création et de la provocation contre le public du Festival de Salzbourg, la pièce pose la question des rapports père-fille, et la question de la gloire de l'artiste :

« On a beaucoup écrit sur le contexte de la création de cette pièce à Salzbourg, et sur la provocation de Thomas Bernard envers la bourgeoisie qui assiste au spectacle. Aujourd'hui, il me semble que le texte garde de sa force sur d'autres terrains : les rapports père / fille, le sommet de la gloire d'une artiste... »

Pierre Baux met en évidence la difficulté du rôle, à cause des termes médicaux qu'il faut apprivoiser et du texte très important à mémoriser :

« Le rôle du docteur a exigé un travail particulier : des recherches auprès de médecins légistes pour savoir de quoi je parlais, et un texte su dès les premières répétitions (condition nécessaire pour rester réceptif aux recherches de mise en scène...). C'est un rôle hors norme, qui demande beaucoup de concentration et dont on sort vidé. »

Pour Pierre Baux, le personnage n'est que parole, et c'est cette parole qui donne son rythme à la pièce.

« Pour définir le personnage du docteur, je dirais qu'il n'est que parole. C'est la parole qui lui permet de combler le vide de l'attente, qui l'aide à vivre quelques instants de plus. C'est la parole qui fabrique le personnage. Et c'est sa parole enfin qui donne le tempo rythmique à la pièce. »

Mais malgré tout, il souligne que ce n'est pas un monologue, mais un duo :

⁹⁰⁶ Programme du TNS, cité d'après Thomas Bernhard, « Trois jours ». In : *Ténèbres*, p. 57-70, ici p. 62. La phrase en gras est en gras dans le texte du programme.

⁹⁰⁷ *L'ignorant et le fou*, mise en scène Célie Pauthe, dossier pédagogique, p. 9 et 10. http://www.cndp.fr/crdp-aix-marseille/IMG/pdf/0607_ddp_pedago_ignorant.pdf

« Le docteur tente de calmer l'angoisse du père par la description d'une autopsie. Par l'étude du corps, de la matière, le docteur invite le père à se détourner des tourments de l'âme et des angoisses existentielles. C'est donc plutôt comme un duo que comme un monologue qu'il faut, selon moi, appréhender la parole du docteur. »

Karen Rencurel souligne l'importance de son rôle presque muet, elle ne parle quasiment pas, mais elle agit, et ses actions doivent être en harmonie avec les mouvements des personnages principaux :

« Madame Vargo n'a pas de vie, d'histoire propre à raconter. Il ne lui arrive rien, ce n'est pas une héroïne. Elle ne parle quasiment pas, mais elle fait les choses, coiffe, maquille, range, astique, habille et coud, écoute ou pas, observe, attend... et ces actions doivent se faire dans un temps précis en harmonie avec les mouvements passionnés qui traversent les trois personnages principaux. »

Réception

La mise en scène tend plus vers le tragique que vers le comique. Pour *Les Échos*, Célie Pauthe a conçu « une mise en scène au couteau », Pierre Baux interprète le médecin « avec un juste sens de la passion froide ». Et le critique explique que selon les pièces, le théâtre de Thomas Bernhard vire au « pamphlet énorme » ou à la « tragédie terrifiante ». S'il a l'impression que *L'Ignorant et le Fou* appartient à la deuxième catégorie, c'est sans doute aussi lié à l'interprétation qu'en fait la metteuse en scène. Le spectacle provoque plutôt chez le spectateur « la révolte et le malaise » que le rire. Et le tout ressemble à un tableau de Bacon, « fascinant et terrifiant⁹⁰⁸ ».

René Solis loue la précision et le sens de la musique de la troupe de Célie Pauthe :

« Précision et sens de la musique sont au cœur du travail mené par la compagnie Irakli, fondée par la metteuse en scène Célie Pauthe et les acteurs Violaine Schwartz et Pierre Baux. La première n'interprète pas seulement la Reine de la nuit, elle est capable de la chanter, ou du moins de vocaliser de façon très crédible. Le second joue le médecin avec un parfait sens du tempo. Tous deux, et leurs partenaires Fred Ulysse (le père), Karen Rencurel (l'habilleuse) et Daniel Affolter (le maître d'hôtel), excellent dans cette distillation harmonieuse du malaise⁹⁰⁹. »

René Solis a vu la mise en scène dans la petite salle du Théâtre Gérard Philippe à Saint-Denis. Pour lui, la petite taille de la salle crée une sorte d'intimité entre la salle et la scène :

« Il y a d'abord le sentiment de proximité. Dans la petite salle du théâtre Gérard-Philippe, les spectateurs sont inclus dans le décor, présents dans la loge d'opéra puis dans le restaurant où se déroule *L'Ignorant et le Fou*. Où l'on plonge dans l'intimité d'une diva, interprète de la Reine de la Nuit dans *La Flûte enchantée*. La perfection de sa voix s'élève au-dessus d'une

⁹⁰⁸ Gilles Costaz. « Mise en scène au couteau », *Les Échos*, 18 janvier 2007.

⁹⁰⁹ René Solis : Diva dans la fange. *Libération*, 13 janvier 2007.

drôle de fange : la chanteuse est un monstre flanqué d'un vieux père alcoolique et d'un ami (amant ?) médecin pervers⁹¹⁰. »

Martine Silber souligne dans *Le Monde* la violence de la mise en scène, une violence qui s'exprime d'abord dans la scénographie, avec la violence des contrastes entre les murs noirs, les hommes en blancs et la femme en rouge. La violence s'exprime également par la mise en scène dans le deuxième acte : nappe du restaurant et robe blanche de la cantatrice peu à peu maculée de rouge, un rouge qui évoque le sang, la maladie et la folie, verres et vaisselle qui se brisent :

« La mise en scène joue sur la violence des contrastes, murs noirs, hommes en blanc, femme en rouge puis en blanc qu'elle souille peu à peu de sang comme la nappe du restaurant maculée de vin. Violence aussi faite à cette jeune femme qui n'en peut plus de cette carrière éblouissante, mais trop exigeante, de la soumission à cette voix qui lui échappe, de la maladie qui la ronge, du poids du père. Violence presque scatologique et dérangeante du scalpel manié par la voix du médecin qui incise, détache, soupèse, retourne, observe, sans émotion. Violence des verres et de la vaisselle qui se brisent lors d'un banquet funèbre et terminal⁹¹¹. »

Scénographie et costumes

En effet, les murs et le sol sont noirs, plongeant d'emblée la scène dans l'obscurité (alors que chez Peymann, la clarté domine dans la première scène, et que l'obscurité est progressive dans la deuxième). Dans cette obscurité, les néons qui encadrent le grand miroir se détachent, ainsi que les trois personnages. Les deux hommes sont en costume clair. Le père porte un costume blanc avec des brassards jaunes (conformément à la didascalie et comme dans les autres mises en scène). Son costume n'est pas sans rappeler celui d'Ulrich Wildgruber lors de la création de la pièce en 1972 à Salzbourg. Mais alors que la mise en scène de Peymann jouait sur l'opposition entre le père en blanc (couleur de l'innocence et de l'ignorance) et le docteur en noir, ici tous deux sont en clair, cela signale peut-être une alliance, une sympathie entre les deux. L'acteur lui-même confirme cette hypothèse : Pierre Baux ne voit pas le rôle du médecin comme celui d'un savant fou qui monologue : il s'agit plutôt d'un dialogue, le docteur tente de calmer l'angoisse du père par la description d'une autopsie. Par l'étude du corps, de la matière, le docteur invite le père à se détourner des tourments de l'âme et de l'angoisse existentielle⁹¹². On le voit ainsi porter, soutenir le père, joué par Fred Ulysse⁹¹³. On remarque

⁹¹⁰ René Solis : « Diva dans la fange ». *Libération*, 13 janvier 2007.

⁹¹¹ Martine Silber : « Les vies perdues de Thomas Bernhard », *Le Monde*, 11 janvier 2007.

⁹¹² « Entretien avec Pierre Baux ». In : *L'ignorant et le fou*. Dossier pédagogique. La Criée. Théâtre National Marseille

⁹¹³ Victor Tonelli. Agence ArtcomArt.

tout de même une légère différenciation entre les deux personnages au niveau du costume : costume gris pour le docteur, costume blanc pour le père.

La Reine de la Nuit, jouée par Violaine Schwartz, porte elle une robe rouge au col géométrique. Cette robe rouge, alors qu'on attendait plutôt le bleu de la nuit, symbolise la folie. Célie Pauthe choisit donc ici l'originalité et non la tradition pour le costume de la reine de la nuit, aussi bien dans la forme que dans la couleur. Dans la deuxième scène, dans le restaurant, c'est le blanc qui domine au milieu de la scène obscure. Le blanc de la nappe, le blanc des costumes et deux hommes, et la cantatrice est elle aussi en blanc, et les taches de rouge qui progressent sur sa robe au fur et sur la nappe et à mesure du dîner indiquent la progression de la maladie et de la folie. Tandis que dans la mise en scène de Claus Peymann, le rouge domine dès le début du deuxième acte (le décor, la nappe, et même le costume du serveur).

L'originalité de la mise en scène réside donc dans ces couleurs, dans ce jeu de contraste : le néon et le noir des murs, le blanc des costumes des deux hommes et le rouge du costume de la cantatrice. Sinon, on constate qu'étonnamment la disposition de la scène et la configuration des acteurs sont à peu près la même que dans la mise en scène autrichienne. Dans le premier acte, on retrouve le grand miroir à l'arrière-plan, comme dans la mise en scène autrichienne (même si le miroir est ici rectangulaire et non ovale), et comme dans la mise en scène autrichienne, la reine est assise au milieu, face au miroir, le docteur à gauche et le père à droite, et Madame Vargo est debout entre le père et la Reine de la Nuit (même si cette fois, la Reine de la Nuit fait face au public, tandis qu'elle est tournée vers le miroir dans la mise en scène de Peymann). Pour ce qui est de la position du père à droite et du docteur à gauche, Célie Pauthe suit les didascalies. En ce qui concerne le grand miroir au mur, et le choix de placer la table de maquillage contre le mur, on peut penser qu'elle s'inspire de la mise en scène autrichienne, même si son miroir est rectangulaire et non rond, et souligné par des néons et non des appliques. Dans le deuxième acte, on retrouve la table ronde, avec le père à gauche, le docteur à droite et la cantatrice au milieu. Cette table ronde, présente chez Peymann, est déjà inscrite par Thomas Bernhard dans les didascalies. On remarque même que dans les deux mises en scène, celle de Claus Peymann et celle de Célie Pauthe, le personnage du père est joué par un acteur assez corpulent, tandis que le personnage du docteur est joué par un personnage plus maigre.

La mise en scène de Célie Pauthe se distingue cependant aussi par une certaine folie qui est insufflée au jeu des acteurs. Ainsi, le docteur est de plus en plus débraillé, d'abord il tombe la veste et défait sa cravate, puis il ouvre sa chemise et met le chapeau rouge de la Reine de la Nuit sur la tête. On note au passage que la couronne de la Reine de la Nuit indiquée dans les

didascalies devient un étrange chapeau rouge. Et à la fin de la pièce, la cantatrice envoie valser la nappe et les couverts et monte sur la table.

Photographies

19 photographies de Victor Tonelli documentent le spectacle.

7 photographies montrent le père et le docteur dans la loge de l'opéra, qui attendent la cantatrice. Le père, joué par Fred Ulysse, porte un costume entièrement blanc (veste blanche, pantalon blanc, veston blanc et nœud de papillon blanc), avec des brassards d'aveugle jaunes. Le docteur, joué par Pierre Baux, porte un costume gris clair, il a sa veste grise au bras gauche, et une cigarette à la main droite. Sur une photographie, le docteur est debout sur le tabouret à gauche de la table de maquillage, et le père est assis sur le tabouret à droite de la table du maquillage, en train de boire à la bouteille. Sur deux autres photographies, le père est assis sur son tabouret, et le docteur est accroupi à côté de lui. Sur une autre photographie, le père est debout sur le devant de la scène, et se retourne vers le père. Sur ces quatre photographies, le père a son brassard, sur les trois autres, il ne l'a pas. Sur une autre photographie, le père est assis sur son tabouret, et le docteur est assis sur le tabouret rouge de la cantatrice, au milieu de la scène. Sur deux photographies, le père et le docteur sont debout, et le docteur soutient le père, comme si celui-ci avait trop bu. Ces images du docteur qui soutient le père, en le soutenant physiquement, ou moralement en s'accroupissant à côté de lui, montrent bien que dans cette mise en scène, le docteur ne combat pas contre le père, mais l'aide. Le docteur n'apparaît pas très rigide, une marionnette comme dans l'interprétation de Bruno Ganz, au contraire on note un certain relâchement : sur certaines photographies, on le voit qui a dénoué sa cravate et ouvert le col de sa chemise, qui sort de son pantalon. Le fait de monter debout sur un tabouret représente aussi une transgression, un refus des règles.

5 photographies montrent la cantatrice, jouée par Violaine Schwartz. Son costume est rouge, ce qui est curieux pour une reine de la nuit. Sur la première photographie, assise sur son tabouret rouge, elle se tourne vers la droite de la scène. À droite, son père est assis sur son tabouret, et le docteur se tient debout derrière lui, à droite. Sur la deuxième photographie, la cantatrice se maquille en faisant un trait rouge sur son visage maquillé de blanc, entourée par le docteur, assis à gauche, et l'habilleuse, debout à droite. Plus en retrait, le père reste assis à son tabouret à droite du grand miroir. Sur la troisième photographie, la cantatrice s'est levée, et le père est allongé par terre, face contre terre. Sur la quatrième photographie, la cantatrice se tourne vers son habilleuse à gauche, tandis qu'à droite le docteur est assis sur le rebord de la fenêtre. Sur la cinquième photographie, la cantatrice relève sa robe, tandis que l'habilleuse, à gauche, essaye d'attacher ses bottes. Le docteur, à droite, est accroupi également, à l'aider.

Le père reste assis à sa place, avachi. Et une sixième photographie montre le docteur avec un chapeau rouge, qui doit en fait être la couronne de la reine.

5 photographies montrent la table où sont attablés le docteur, le père et la cantatrice. Le père est assis en gauche, dans son costume blanc, la cantatrice au milieu, dans une robe blanche, le docteur à droite dans son costume gros. Sur deux photographies, ils sont tous trois assis à table. Sur une photographie, on voit le père assis et la cantatrice debout. Sur une photographie, on voit le contenu de la table répandu par terre, et la cantatrice qui danse sur la table. Le docteur et le père restent assis, le docteur observe la scène, amusé, Winter se tient debout à gauche devant la cantatrice. Sur la dernière photographie, la cantatrice est allongée sur la table, le docteur écarte les bras et s'adresse au père. Sur une sixième photographie, on voit le docteur ramper par terre, on voit à côté de ses mains et de sa tête un seau de champagne, deux flûtes et une chaussure.

Le point de vue d'une dramaturge :

Le regard que porte sur le spectacle Anne-Françoise Benhamou, dramaturge et universitaire, nous permet d'approfondir, ou tout du moins de compléter cette analyse. Il offre une perspective triple sur la mise en scène : c'est à la fois d'une part le regard d'une spectatrice, et d'autre part le regard d'une universitaire, mais également le regard d'une professionnelle du théâtre. Anne-Françoise Benhamou a enseigné longtemps à l'Institut d'Études théâtrales, elle est maintenant professeur en études théâtrales à l'Ecole normale supérieure. Elle a collaboré comme dramaturge à la mise en scène des *Apparences sont trompeuses* au théâtre de l'Athénée, dans la mise en scène de Dominique Féret, en 1991. Elle collabore depuis 1993 avec Stéphane Braunschweig. De 2000 à 2008, celui-ci dirige le Théâtre National de Strasbourg. Dans son livre, *Dramaturgies de plateau*⁹¹⁴, elle fait figurer une lettre adressée à Célie Pauthé. Anne-Françoise Benhamou a connu Célie Pauthé comme étudiante à l'Institut d'Études théâtrales de Paris III. Le dialogue artistique et dramaturgique qu'elle avait engagé avec elle lors de sa formation s'est transformé en conversation au long cours, au rythme de ses créations. Sans participer au travail, elle en a vu quelques répétitions du spectacle créé en 2006 au T.N.S.

Elle livre dans sa lettre à Célie Pauthé et à son équipe « quelques impressions de spectatrice après la reprise du spectacle au Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis ». Pour Anne-Françoise Benhamou, le spectacle évoque tout un univers romanesque : « dès les premières minutes, délicatement, le spectacle a déployé autour de la scène les plis et les replis de tout un

⁹¹⁴ Anne-Françoise Benhamou. *Dramaturgies de plateau*. Essais. Les solitaires intempestifs. Besançon, 2012. Voir p. 257 à 165.

univers romanesque. » Le spectateur est amené à rêver le passé et le futur des personnages, à compléter les informations que donne la pièce : « Lundi soir, nous spectateurs, sommes entrés ensemble — c'était sensible dans l'attention de la salle — dans le rêve que charrie la pièce, rêve sur les personnages et leurs histoires ⁹¹⁵. » La pièce apparaît comme la surface émergée d'un continent romanesque englouti.

Cet univers romanesque est suscité par les acteurs, par leur jeu et par leur corps. C'est d'abord le corps de Fred Ulysse, qui joue le père, et qu'elle décrit comme : « corps paradoxal et inquiétant — puissant, charnel par sa vieillesse même, et pourtant défait, affaibli ». Cette contradiction qui traverse le corps de l'acteur qui joue le père, se retrouve chez Pierre Baux, qui joue le docteur, dont le désarroi et la fragilité refoulée surgissent à l'impromptu : « corps plein de suspense et de contradictions : tendu puis frappé d'un coup par des instants d'abandon et de solitude profonde — accroupi, à l'arrêt, puis violemment relancé dans la parole par la nécessité d'échapper à ce gouffre⁹¹⁶. » Les deux corps sont donc traversés par les mêmes contradictions.

De la même manière, pour Anne-Françoise Benhamou, il n'y avait pas d'un côté l'art de la cantatrice, de l'autre la médecine du docteur, et d'un troisième côté la mélancolie du père. Au contraire, dans le spectacle les thèmes voyageaient de personnage en personnage. Les trois thèmes sont en réalité trois facettes du même thème, trois rapports à l'écriture, comme quête de réalité (la dissection), comme désir de beauté (l'artifice et la sublimation du chant de la colorature) et comme tentative d'échapper à la mort (le père dans le triomphe de sa fille)⁹¹⁷.

Mais ces reflets sombres n'emportaient pas tout le spectacle dans la noirceur. Il n'y avait aucune complaisance dans le pessimisme, aucune fascination pour le nihilisme, mais plutôt un magnifique et nécessaire combat contre la mélancolie. « Désir, désir, désir » : c'est ce qu'a perçu Anne-François Benhamou dans ce spectacle. Chez Bernhard pourtant, on ne trouve guère de rapports amoureux, très peu de sexualité, et les rapports familiaux sont souvent destructeurs. Mais pour la dramaturge et universitaire, l'humour rageur de Bernhard ne vient pas d'une aigreur. Il n'est pas un auteur vitupérant réglant des comptes mesquins avec son pays. Sa colère provient d'une blessure profonde, d'un manque d'amour insupportable, d'une sensibilité mise au vif. C'est la réponse à un désarroi absolu (celui de notre condition humaine). Anne-Françoise Benhamou déclare ainsi : « Je préfère largement Bernhard à Beckett, il m'aide beaucoup plus à vivre. » Malgré la vanité des entreprises humaines face à la mort, on

⁹¹⁵ *Ibid*, p. 257-258.

⁹¹⁶ *Ibid*, p. 257.

⁹¹⁷ *Ibid*, p. 259.

trouve chez Bernhard un consentement à la pulsion de la vie, le choix de la vie même, et un amour pour les combats perdus. « J'ai senti lundi soir combien ces trois personnages qui n'ont jamais les mots de l'amour étaient faits d'une radicale demande d'amour », écrit-elle. Cette radicale demande d'amour s'exprime par exemple dans l'amour destructeur du père pour sa fille, ou dans la solitude absolue du docteur que l'universitaire et dramaturge ressentait « comme un manque taraudant, énigmatiquement consenti⁹¹⁸ ». Ce désir est aussi décelable dans l'ambivalence de la cantatrice vis-à-vis de ces deux hommes qui la font souffrir, mais dont elle ne peut se passer.

Si le spectacle n'est pas emporté par la noirceur, c'est aussi grâce aux petits rôles. Anne-Françoise Benhamou souligne l'exigence artistique que requièrent les « petits rôles ». Ils nécessitent selon elle légèreté de trait, précision, ouverture au partenaire et au public, et maîtrise de soi. Elle évoque l'acteur Pierre Vial, qui donnait un cours au conservatoire sur l'interprétation des petits rôles, qu'il considérait comme le plus important au théâtre. Cette importance des petits rôles est particulièrement vraie dans le théâtre de Thomas Bernhard. Anne-Françoise Benhamou parle ainsi à la fin de sa lettre de « Dan et Karen⁹¹⁹ ». Daniel Affolter jouait Winter, et Karen Rencurel Madame Vargo.

Le contrepoint de la Vargo apporte dans le spectacle un humour d'écriture et de jeu, un tout petit monde de ludisme. « Il est très important, ce court moment où la gaieté de l'invention théâtrale — celle de Bernhard, la vôtre — est contagieuse », souligne Anne-Françoise Benhamou. Cet humour provoque la libération de l'angoisse, l'angoisse de la coupure et de la déchirure. Selon elle, cet humour était davantage présent à la reprise du spectacle à Saint-Denis, que lors de sa création à Strasbourg :

« Justement parce que l'ensemble du spectacle a acquis — me semble-t-il — une légèreté qu'il n'avait pas à Strasbourg, j'ai encore plus apprécié le Contrepoint de la Vargo. Il a encore gagné en poésie — en musicalité si je puis dire puisqu'il résonne plus nettement avec l'ensemble et le fait plus résonner⁹²⁰. »

La dramaturge et universitaire évoque ensuite Daniel Affolter, qui joue le rôle de Winter, et son attachement pour le personnage : « C'est dès les premiers filages que je me suis accrochée à ce personnage, à sa présence, qu'il m'a beaucoup fait rêver, intimement. » Elle se montre surprise. À la lecture, elle avait trouvé le personnage inintéressant, totalement retranché dans sa fonction de serveur, mais dans le spectacle, ce n'est pas le cas du tout : « Même si Winter ne dit rien de personnel, il y a, à chaque fois qu'elle s'adresse à lui, des instants de vraie rela-

⁹¹⁸ *Ibid*, p. 261-262.

⁹¹⁹ *Ibid*, p. 263.

⁹²⁰ *Ibid*, p. 263-264.

tion humaine entre la cantatrice et lui. » Ce sont des « flashes de véritable écoute », « incroyablement émouvants » qui déclenchent des « vagues profondes de nostalgie du vrai échange », il s'agit de dire sa douleur et de la consoler. Winter apparaît comme « une source d'eau douce dans un désert » quand il apporte un verre d'eau minérale. Mais d'un autre côté, il n'y a pas plus seul que Winter, assis à l'avant-scène. Dans son roman, elle se l'imagine qui rentre chez lui et mange en silence dans son appartement de célibataire. Il se caractérise par son isolement, son retrait, mais aussi par sa capacité d'écoute et de présence. Il représente donc une porte de sortie dans la solitude humaine⁹²¹.

« Karen et Dan » apportent donc un double contrepoint à la pièce, un contrepoint d'humour, et un contrepoint d'humanité. Cela montre bien en même temps l'importance de ces petits rôles quasi muets dans le théâtre de Thomas Bernhard. Cette importance des rôles muets explique en partie la différence de perception entre le lecteur d'une pièce de Bernhard et le spectateur de la pièce. Ils n'ont que très peu de répliques et on les remarque à peine à la lecture, mais ils ont un texte d'écoute essentiel, et qui est bien visible dans le spectacle.

La mise en scène de Célie Pauthe, très stylisée, appelle à la rêverie, tandis que les mises en scène d'Alain Ollivier sont plus réalistes. Les personnages se détachent dans l'obscurité, ils sont en quelque sorte isolés de la réalité, que le spectateur est donc appelé à reconstituer.

⁹²¹ *Ibid*, p. 264-265

L'Ignorant et le Fou, mise en scène Cécile Pauthe, Théâtre National de Strasbourg,
2006.⁹²²



⁹²² Photographies de Victor Tonelli. Agence Artcomart. <http://www.artcomart.fr>

3.3.2 2009 : *Une fête pour Boris* mise en scène par Denis Marleau : Maison de poupées et personnages-vidéo

La première pièce de Thomas Bernhard n'a été créée en France qu'en 1997, par Henri Ronse⁹²³. En 2009, Denis Marleau met en scène à son tour la première pièce de Thomas Bernhard, *Une fête pour Boris*. La pièce est créée le 21 mai 2009 au Festival TransAmériques à Montréal. Puis elle est jouée au Festival d'Avignon du 8 au 15 juillet 2009, à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon (où Denis Marleau avait mis en scène en 1995 *Maîtres Anciens*). Christiane Pasquier joue la Bonne Dame. La conception vidéo et la scénographie sont de Denis Marleau et Stéphanie Jasmin. Guy Pion joue Boris et Sébastien Dodge joue Johanna. On note déjà le choix de faire jouer la servante par un homme, premier travestissement dans la mise en scène de Denis Marleau qui transforme les personnages en marionnettes et les marionnettes en personnages animés.

Pour analyser cette mise en scène, nous pouvons nous appuyer sur notre expérience de spectateur. Les photographies de Christophe Raynaud de Lage et un extrait vidéo peuvent nous servir d'aide-mémoire⁹²⁴.

Le spectacle *Maîtres anciens*, adapté du roman de Thomas Bernhard, avait été créé au Festival TransAmériques, et présenté à Avignon en 1996. Le spectacle est considéré comme une des adaptations théâtrales les plus réussies des romans de Thomas Bernhard. Il connaîtra un immense succès public et tournera plus de trois ans en Europe et au Québec. Dans cette mise en scène, Denis Marleau éclairait la composition du roman et sa polyphonie en dédoublant les personnages d'Atzbacher et de Reger. Denis Marleau a présenté à Avignon en 2002 *Les Aveugles* de Maeterlinck. Dans ce spectacle, avec l'aide de la technologie, Denis Marleau exacerbe le dédoublement de l'acteur jusqu'à sa disparition de la scène. Dans *Une fête pour Boris*, Denis Marleau poursuit ce travail sur le personnage et la technologie (et son dédoublement par la technologie). Dans un entretien, il explique qu'il a utilisé pour la première fois la technique du personnage vidéo pour les *Trois derniers jours* de Fernando Pessoa, pour inter-

⁹²³ 10 représentations du 1er au 11 avril 1997 en France, à la Comédie de Béthune-Centre Dramatique National du Nord-Pas de Calais et 10 représentations en Belgique, du 27 mai au 7 juin 1997 au Théâtre du Vaudeville de Bruxelles. Voir la fiche du spectacle dans l'annuaire du spectacle belge « Aspasia » : http://www.aml-cfwb.be/aspasia/spectacles/9700128/Une_fete_pour_Boris-1996-1997

⁹²⁴ Raynaud de Lage, Christophe : *Une fête pour Boris*, mise en scène Denis Marleau. Festival d'Avignon, 2009. 11 photographies couleur. <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2009/une-fete-pour-boris>
Bernhard, Thomas : *Une fête pour Boris*, mise en scène Denis Marleau, Avignon (Tinel de La Chartreuse), durée : 3 minutes, vidéo ajoutée le 13 juillet 2009. In : theatre-video.net. <http://www.theatre-video.net/video/Une-fete-pour-Boris-extrait-video>

prêter les doubles hétéronymes de l'auteur.⁹²⁵ Mais cette fois, ces marionnettes animées par la technologie partagent la scène avec un trio d'acteur. Même si sa mise en scène n'évacue pas complètement l'acteur, celui-ci est mis en concurrence avec le personnage-vidéo.

Avec cette pièce, Denis Marleau entend également poursuivre un travail d'interprétation avec Christiane Pasquier. Elle est une complice de plateau depuis 1993. Elle a joué les années précédentes des personnages qui lui semblaient reliés « par quelques rhizomes » au personnage de la Bonne Dame. Ainsi, elle jouait Martha dans *Ce qui meurt en dernier* de Normand Chaurrette, puis la mère du *Complexe de Thénardier* de José Pliya. La comtesse Martha Von Geschwich attend d'être assassinée par Jack l'Éventreur, elle se projette dans un quasi-monologue plein de musique et d'humour noir. Dans l'autre pièce, elle joue une mère qui fait face à la complexité tragique d'un rapport maître-esclave sur fond de guerre⁹²⁶.

Denis Marleau situe les personnages dans un monde clos où l'enfance perdue se manifeste dans le jeu et la permutation des rôles, du déguisement au masque, jusqu'à la poupée et au personnage vidéo, un monde de marionnettes. La Bonne Dame, dans sa solitude, son soliloque et son opposition au monde, invente son propre monde, comme une petite fille le ferait avec des poupées ou des marionnettes. Ainsi, elle se costume devant Johanna et s'amuse cruellement devant son mari. Ces deux personnages sont presque muets et apparaissent comme les captifs de la Bonne Dame. Thomas Bernhard a souvent joué des jeux de masques et de métamorphoses de l'acteur. Et comme on l'a déjà montré, le thème de la marionnette est très présent dans son œuvre théâtrale. Il a sous-titré un premier texte dramatique antérieur à *Une fête pour Boris* « spectacles pour marionnettes sous forme d'êtres humains ou d'êtres humains sous forme de marionnettes⁹²⁷ ».

Pour Denis Marleau, l'infirmité renvoie à la biographie de Thomas Bernhard et à sa maladie, mais pas seulement :

« Une représentation qui insisterait sur l'aspect physiologique de l'infirmité chez les personnages me semblerait assez réductrice, car chez Thomas Bernhard, son approche n'est pas que liée à une critique du monde hospitalier. Certes son histoire personnelle avec les hôpitaux est constitutive de cette colère, mais elle s'inscrit dans une critique beaucoup plus large de sa société, de son pays. »

⁹²⁵ *Une fête pour Boris*, mise en scène Denis Marleau. Festival d'Avignon. Dossier de presse, « Projet », page 3. Voir aussi : « Entretien avec Denis Marleau ». Propos recueillis par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon 2009, p. 1. Voir également : la revue de presse du Festival TransAmériques.

⁹²⁶ « Entretien avec Denis Marleau », réalisé par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon 2009, p. 1. L'entretien est reproduit sur le site « theatre-contemporain.net » :

<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Une-fete-pour-Boris/ensavoirplus/>

⁹²⁷ *Une fête pour Boris*, mise en scène Denis Marleau. Festival d'Avignon. Dossier de presse, « Projet », page 3.

En effet, la pièce peut également être vue comme s'inscrivant dans une critique de la société, et l'infirmité, c'est également celle de l'Autriche, pays « amputé » :

« Si, comme chez Samuel Beckett, la maladie et le handicap met en relief l'inaction, la fragilité et l'impuissance des personnages, il y a en revanche chez lui une blessure personnelle liée à son rapport à l'Autriche, pays littéralement amputé, partagé après la guerre et schizophrénique par rapport à son passé nazi. Sa critique est beaucoup plus profonde et dans le passage du texte au français, il est difficile de transposer ce lien, d'entendre les allusions précises qu'il y fait en langue allemande. »

C'est ainsi qu'il explique son choix du refus d'un réalisme « clinique » au profit d'un « théâtre de mort » intemporel :

« Il devenait donc important pour moi d'ouvrir le sens et l'interprétation du texte en éclatant sa forme scénique hors d'une réalité "clinique" sans nier la cruauté du morcellement des corps et en se méfiant de tout pathos, de toute pose sentimentale. Je devais replacer cette réalité dans une sorte de théâtre de la mort, dérisoire, intemporel, clos sur lui-même et qui se rejoue à l'infini. »

Denis Marleau met en scène la pièce avec seulement trois acteurs : Christiane Pasquier, Guy Pion et Sébastien Dodge. Ils jouent la Bonne Dame, Johanna et Boris. Johanna, avec une perruque, est jouée par un homme. Dans la troisième partie du spectacle, Johanna devient une poupée placée sur les genoux de la Bonne Dame, et les infirmes sont joués par des marionnettes sur lesquelles sont projetées des visages qui s'animent grâce à une projection vidéo, leurs voix sont également des voix enregistrées. Les serveurs et les infirmiers, spectateurs muets dans la pièce de Thomas Bernhard et dans la mise en scène de Peymann, disparaissent complètement. Une certaine étrangeté naît de cette rencontre entre vrais acteurs et marionnettes animées par la technologie.

Denis Marleau ne construit pas un espace réaliste avec des murs, des portes et des fenêtres, mais un espace fantasmagorique. Les fenêtres et les portes indiquées dans les didascalies disparaissent au profit d'un grand rideau qui sépare la scène entre l'avant-scène et le fond de la scène. Les couleurs créées par l'éclairage, le mauve, le violet contribuent à créer un espace fantasmagorique plutôt que réaliste. Des images animées sont projetées sur le mur du fond. Elles figurent ce qui normalement devrait se passer hors scène, ou plutôt entre les scènes, par exemple le bal.

Pendant le premier prélude, la pièce n'est pas vide, elle est encombrée par un carton à chapeau qui est réellement gigantesque, si bien qu'il faut un escabeau à Johanna pour monter dessus, et qu'elle finit par tomber dedans. Le carton à chapeau a davantage la taille d'un silo. La mise en scène fait appel au grotesque. Le carton à chapeau est posé à même le sol, Johanna

en tire des cartons à chapeau plus petits dans lequel chaque chapeau est emballé, et pose ces petits cartons à chapeaux sur la table qu'elle a apportée, qui est une petite table en métal. Devant ce gigantesque carton à chapeau, Johanna est réduite à une dimension de poupée. Avant de devenir vraiment une poupée dans le deuxième tableau⁹²⁸. Et la poupée finit par tomber dans le carton à chapeau. Ce jeu d'essayage de chapeaux peut lui aussi être vu comme un jeu de poupées, les personnages sont réduits à des marionnettes. Pour ce qui est de l'essayage des gants et de chapeaux, Denis Marleau respecte les didascalies (boîte avec des chapeaux et des gants posée sur la table, essayage d'accessoires). Mais en exagérant démesurément la taille de la boîte à chapeau, il pervertit les didascalies, et on passe du réalisme d'un essayage d'accessoires au grotesque. Pendant le premier prélude, les deux personnages sont habillés en noir. Johanna porte une robe noire, et la Bonne Dame une robe de chambre noire et un foulard noir sur la tête. La Bonne Dame n'est pas dans une chaise roulante, mais dans un fauteuil blanc élégant⁹²⁹.

Dans le deuxième prélude, la Bonne Dame porte une robe rouge et une couronne, et Johanna porte un masque de cochon. Elle pousse la Bonne Dame à travers la pièce, on entend la musique du bal. Denis Marleau respecte en cela les didascalies, qui évoquent le costume de reine et la couronne, ainsi que le masque de cochon. La robe à crinoline cache le fauteuil roulant et les jambes manquantes de la Bonne Dame. Boris arrive sur un fauteuil roulant qui ressemble à une chaise haute pour bébé. Thomas Bernhard indique dans les didascalies que les personnages sont des culs-de-jatte en fauteuil roulant. L'aspect esthétique des chaises roulantes par contre, relève du choix de mise en scène de Denis Marleau : fauteuil pour la Bonne Dame, chaise haute pour Boris. Le fauteuil renvoie à la classe sociale de la Bonne Dame, la chaise haute au caractère enfantin de Boris. Il regarde l'asile. L'asile est représenté sur scène, il est matérialisé par une maquette posée sur une table, la table est placée au centre de la scène, la Bonne Dame et Boris de part et d'autre de la maquette. L'asile qui était normalement hors scène apparaît sur scène. La maquette permet de rendre présent sur scène un espace qui est en réalité hors scène (off stage). Boris ne regarde pas par la fenêtre l'asile comme l'indiquent les didascalies, dans la mise en scène du metteur canadien, il regarde la maquette de l'asile.

Après le deuxième prélude vient la fête. La fête est matérialisée par des ballons blancs et rouges. Il n'y a pas de grande table comme dans la mise en scène de Peymann. La Bonne

⁹²⁸ Andreas Klauui, « Thomas Bernhard in der Interpretation des Frankokanadiers Denis Marleau ». http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=3065:une-fete-pour-boris-thomas-bernhard-in-der-interpretation-des-frankokanadiers-denis-marleau&catid=162&Itemid=100058

⁹²⁹ *Une fête pour Boris*, mise en scène Denis Marleau. Photographies Christophe Raynaud de Lage. Festival d'Avignon. 12 photographies couleur. Voir aussi : *Une fête pour Boris*, mise en scène Denis Marleau. Extrait vidéo. <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Une-fete-pour-Boris/videos/>

Dame est sur la gauche de la scène, Johanna sans jambes est représentée par une petite marionnette ou une poupée qui est posée sur ses genoux. Boris est à droite, avec son grand tambour devant lui, qui est fixé à son fauteuil. Au milieu, le premier plan est occupé par les ballons rouges et blancs. L'arrière-plan est occupé par le chariot avec les culs de jatte. Au début de la scène, le rideau s'ouvre et le chariot avec les culs-de-jatte apparaît. Les culs de jatte sont des pantins montés sur un grand chariot, ils ont chacun leur petite tablette. Leurs visages s'animent grâce à la projection vidéo du visage de l'acteur. Ainsi ils apparaissent tous comme des sortes de clones. Un gros plan de leurs visages est projeté derrière eux. Les infirmes n'ont plus d'identité. Et il est vrai que dans la pièce de Thomas Bernhard, ils formaient déjà un chœur, les personnages se répondent, et ils portent des noms composés tous semblables. Cette mise en scène rend à la fois la dimension grotesque de la pièce, et aussi la folie dérangeante qui l'habite. Denis Marleau explique que dans ce chœur de marionnettes, les infirmes sont tous à la fois semblables et différents :

« Et si au final le choral final de la pièce est joué par un seul acteur, Guy Pion, que la projection vidéo va décupler en treize mannequins culs-de-jatte. Ce ne sont plus les masques d'un seul visage aveugle, mais plutôt un jeu de métamorphoses physiologiques qui fait entendre cette polyphonie de la voix bernhardienne. Un chœur de personnages bigarrés, différenciés, dont on peut percevoir l'humanité et la vulnérabilité. Ici, le personnage virtuel n'est plus au centre de la représentation — il en constitue seulement une de ses parties, certes, culminante —, mais présent au même titre que l'acteur, la poupée. Dans les deux premiers tableaux, la vidéo est en effet quasi inexistante. En ce sens, c'est une démarche pour moi d'intégration et de réappropriation du personnage vidéo au sein de la représentation comme un artifice parmi les autres⁹³⁰. »

En effet, ces marionnettes ont leur individualité, elles ont chacune leur accessoire — le cadeau qu'elles apportent, leur nom est écrit sur un écriteau posé sur leur tablette, ils se distinguent par différents costumes et différents chapeaux. La plupart ont des chapeaux en papier posés sur leur tête, semblant indiquer qu'ils sont fous, certains n'ont pas de couvre-chef.

Marie-José Sirach salue la mise en scène de Denis Marleau, et en particulier le chœur de marionnettes employé par le metteur en scène pour jouer les infirmes :

« Denis Marleau signe là une mise en scène aussi astucieuse qu'audacieuse. Ça tient du cabaret, de l'opéra, du carnaval. Chef d'orchestre, il dirige de main de maître la soliste intempestive et le chœur qui dérape dans un joyeux brouhaha. Loin du sordide de situation, il convoque

⁹³⁰ « Entretien avec Denis Marleau », réalisé par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon 2009, p. 2.

le merveilleux. L'apparition du chœur unijambiste, une dizaine de marionnettes au visage cuivré, irréel, participe de cette fête décadente⁹³¹. »

Elle salue également la distribution et la performance des acteurs, qui jouent à la limite de la folie :

« Quant à la distribution, elle est épatante. Christiane Pasquier provoque notre enthousiasme. Elle est fragile et forte, elle est calculatrice et folle, elle est la reine d'Alice au pays des merveilles, pérorant du haut de son fauteuil, castratrice et dominatrice, petite fille malheureuse qui boude à la moindre contrariété. Guy Pion et Sébastien Dodge, respectivement Boris et Johanna, marquent de leur présence, de leur prestance leurs personnages. Sur le fil de leur propre folie, leur jeu est précis, généreux⁹³². »

Elle commente la scénographie de Denis Marleau, qui n'est pas directement réaliste, avec le revêtement aux reflets d'aluminium, le bruit des rideaux et la boîte à chapeau qui nécessite une échelle :

« Ajoutez à cela une scénographie où les objets glissent sur un revêtement aux reflets d'aluminium, où il faut une échelle pour plonger dans une boîte à chapeau, où les rideaux se tirent dans un joli bruissement de perles musicales⁹³³... »

René Solis souligne également l'opposition entre les poupées à échelle humaine qui jouent les infirmes et les acteurs en chair et en os qui jouent les trois personnages principaux, il salue en particulier le numéro d'actrice de Christian Pasquier qui joue la Bonne Dame :

« Les treize infirmes invités au goûter d'anniversaire de Boris sont des poupées à échelle humaine qui clignent des yeux et remuent les lèvres de façon parfaitement synchrone quand elles parlent. Clou du spectacle, cet aréopage de pantins montés sur roulettes n'occulte pas ce qui précède : un numéro d'acteur en chair et en os. Ou plutôt d'actrice : Christiane Pasquier interprète la "Bonne Dame" sans jambes qui martyrise Johanna sa domestique et Boris son mari, cul-de-jatte lui aussi, qu'elle a choisi parmi les pensionnaires de l'hospice pour infirmes⁹³⁴. »

Fabienne Darge souligne que cette question des marionnettes traverse toute la mise en scène :

« Déguisements, masques, travestissement, maquettes, poupées : Denis Marleau pianote sur toute la gamme avec une aisance confondante. Mais c'est son utilisation des marionnettes électroniques, pour figurer les infirmes de l'hospice, qui impressionne le plus⁹³⁵. »

En effet, dans la première scène, le carton à chapeau gigantesque ramène Johanna à une taille de poupée, une poupée qui tombe dans le carton à chapeau. Dans la deuxième scène, l'hospice apparaît sur scène comme une maquette, comme une maison de poupées. Dans la troisième

⁹³¹ Marie-José Sirach : « Elle n'a pas de jambes, mais qu'est-ce qu'elle cause ». *L'Humanité*, 10 juillet 2009.

⁹³² Marie-José Sirach : « Elle n'a pas de jambes, mais qu'est-ce qu'elle cause ». *L'Humanité*, 10 juillet 2009.

⁹³³ Marie-José Sirach : « Elle n'a pas de jambes, mais qu'est-ce qu'elle cause ». *L'Humanité*, 10 juillet 2009.

⁹³⁴ René Solis : « Des infirmes bien ficelés ». *Libération*, 13 juillet 2009.

⁹³⁵ Fabienne Darge. « L'art du simulacre de Thomas Bernhard à son comble », *Le Monde*, 10 juillet 2009.

scène, Johanna est ramenée à une poupée et à une dimension de poupée sur les genoux de la Bonne Dame, tandis que les infirmes sont joués par des marionnettes, mais à taille humaine. La mise en scène de Denis Marleau est atypique, elle ne ressemble pas aux mises en scène modèles de Peymann ni aux autres mises en scène françaises. Il s'agit d'une mise en scène plus radicale, plus moderne. Avec l'utilisation combinée de la vidéo et de la marionnette, l'acteur passe au second plan, il est dépassé, dupliqué par le personnage-vidéo créé par le metteur en scène canadien. On est donc face à un style bien peu bernhardien. Le théâtre bernhardien au contraire est plus traditionnel, dans la mesure où Thomas Bernhard ne rompt pas avec l'acteur et avec le personnage. Il écrit pour des acteurs. Les mises en scène typiques bernhardiennes laissent davantage de place à la psychologie et au réalisme, l'acteur incarne un personnage, même si ce personnage est fortement typisé. La mise en scène de Denis Marleau fait davantage penser à une mise en scène de Jelinek, qui est plus coutumière de l'utilisation de la vidéo par exemple. D'un autre côté, la première pièce de Thomas Bernhard est sans doute également la plus radicale dans son esthétique, ce qui explique et justifie les choix de mise en scène opérés par Denis Marleau. Il faut cependant remarquer que l'esthétique de la mise en scène évolue : elle fait la part belle à l'acteur dans les deux premiers préludes, pour laisser davantage de place aux marionnettes et à la vidéo dans la fête. Et même dans la fête, les marionnettes animées par la vidéo sont face à des acteurs en chair et en os. La mise en scène de Denis Marleau met en évidence le contraste entre les deux premières scènes des préludes et la troisième scène de la fête.

Une fête pour Boris, mise en scène Denis Marleau, Festival d'Avignon, 2009⁹³⁶.



⁹³⁶ Extrait vidéo *Une fête pour Boris* <https://www.theatre-video.net/video/Une-fete-pour-Boris-extrait-video> (haut et bas). Photographies Christophe Raynaud de Lage, Festival d'Avignon. <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2009/une-fete-pour-boris> (milieu)

3.4 Bilan : les mises en scène françaises des trois premières pièces de Thomas Bernhard. Analyse et comparaison avec les créations

Comme on l'a vu, *L'Ignorant et le Fou* est la première pièce de Thomas Bernhard jouée en France, par Henri Ronse en 1978. Alain Ollivier reprend la pièce, pour en livrer deux mises en scène successives en 1982 et 1983. La pratique est inhabituelle, et elle interroge. On peut penser que cette deuxième tentative est liée à la difficulté de trouver la bonne esthétique pour jouer Thomas Bernhard, entre réalisme et marionnettisme. À cet égard, les changements entre la première et la deuxième mise en scène sont significatifs. La scénographie de Nicolas Sire réutilise des tables de maquillage du Théâtre de Chaillot, la scénographie de Françoise Chevalier construit un décor, qui tout en étant réaliste, se donne clairement à voir comme décor de théâtre. Tandis que dans la première mise en scène, le rôle de la reine de la nuit est joué par une actrice, dans la deuxième mise en scène il est joué par une cantatrice. Et le metteur en scène reprend lui-même le rôle du docteur, pour pouvoir trouver lui-même le bon dosage entre réalisme et marionnettisme dans le jeu. Tandis que dans la mise en scène de Salzbourg, la scénographie reposait sur l'opposition entre les deux décors, ici dans les deux mises en scène, le même décor, habillé différemment, sert à représenter la loge et le restaurant. Tandis que la mise en scène de Claus Peymann insiste sur l'opposition entre l'attente et la fête, les deux mises en scène d'Alain Ollivier soulignent la continuité de l'enfermement.

La Société de chasse n'est jouée que tardivement en France, il faudra attendre pour cela la saison 1990-1991 qui constitue le point culminant de la réception du théâtre de Thomas Bernhard en France. Comme pour rattraper ce retard, la pièce est mise en scène deux fois, par Henri Ronse à Rouen, et par Jean-Louis Thamin à Bordeaux. Les deux mises en scène proposent deux visions du pavillon de chasse : serre chez Henri Ronse, salle voûtée qui ressemble à un bunker chez Jean-Louis Thamin. Ces deux mises en scène respectent les indications de Thomas Bernhard qui voulaient que la forêt soit très distinctement visible, alors que dans la mise en scène de Claus Peymann, les fenêtres et la forêt sont placées à droite, ce qui ne permettait pas forcément au spectateur de voir la forêt, selon l'endroit où il est placé dans la salle. C'est le cas à Rouen avec la serre qui permet de voir à travers la forêt au fond de la scène, et à Bordeaux avec la grande baie vitrée au fond de la salle. Ce qui est inhabituel chez Henri Ronse, c'est que la serre ne sert pas qu'à séparer le pavillon de chasse de la forêt, mais également le pavillon de chasse des spectateurs. Les spectateurs sont mis à distance, et les personnages se retrouvent comme en cage. On peut penser que les deux scénographies produisent une sensation d'enfermement, qui contraste avec l'espace volumineux du pavillon de chasse

pour la création autrichienne de la pièce. Les deux mises en scène, au-delà de leur parti-pris différent pour représenter le pavillon de chasse, choisissent d'opter pour un certain réalisme. On peut penser que chez Ronse, l'image de la serre apporte à la mise en scène un certain symbolisme qui permet de s'écarter d'un naturalisme pur dont serait plus proche la mise en scène de Jean-Louis Thamin. Tandis qu'Henri Ronse choisit René Hainaux pour jouer le rôle de l'écrivain, un grand acteur de théâtre et un habitué de Bernhard, Jean-Louis Thamin choisit Fabrice Luchini, un acteur de cinéma, qui apporte sa notoriété à la mise en scène et permet d'élargir le public, par contre pour le rôle de la générale, il choisit Eléonore Hirt, qui a l'habitude des rôles bernhardiens.

La pièce *L'Ignorant et le Fou*, après avoir été jouée en 1978 par Henri Ronse, puis en 1982, 1983 et 1984 par Alain Ollivier, est un peu oubliée. On note un regain d'intérêt dans les années 2000, avec les mises en scène d'Yvan Blanloeil en 2005, de Célie Pauthé en 2006 et d'Emmanuel Daumas en 2007. Ce qu'il est intéressant de remarquer, c'est que la mise en scène de Célie Pauthé est très proche de la création de la pièce à Salzbourg, on retrouve un peu la même disposition de la scène. Mais la mise en scène se distingue par un jeu sur les contrastes et les couleurs. Les murs et le sol sont noirs, ce qui fait que le décor disparaît et cela fait ressortir les néons de la table de maquillage de la loge d'opéra, puis la nappe blanche de la table du restaurant, mais aussi les costumes clairs des personnages, et le costume rouge de la reine de la nuit. Si comme le dit Anne-Françoise Benhamou, la mise en scène de Célie Pauthé suscite tout un univers romanesque, c'est sans doute parce que la mise en scène se contente de représenter la table de maquillage et la table du restaurant, laissant le reste de la loge ou le reste du restaurant dans l'obscurité, le spectateur est amené à compléter et à imaginer la loge et le restaurant laissés dans la pénombre. Le marionnettisme, la dimension artificielle, naissent donc de ce procédé qui consiste à faire se détacher les personnages dans l'obscurité.

La première pièce de Thomas Bernhard, *Une fête pour Boris*, n'est créée en France qu'en 1997, par Henri Ronse, vingt-sept ans après la création en Allemagne. En 2009, le metteur en scène québécois Denis Marleau présente sa mise en scène de la pièce au Festival d'Avignon. La mise en scène de Denis Marleau s'éloigne du réalisme, tant dans son traitement de la scénographie que dans son traitement de l'acteur. La maison de la Bonne Dame n'est pas représentée de manière réaliste avec des portes et des fenêtres, mais on a simplement sur scène un rideau qui sépare la scène en deux espaces, et au fond de la scène un écran. Et Denis Marleau met en concurrence les acteurs qui jouent la Bonne Dame, Johanna et Boris, avec des marionnettes, des personnages-vidéos qui jouent les culs-de-jatte. Ce sont des pantins, des marionnettes, leurs visages sont animés par des projections vidéo, et leurs voix sont enregistrées.

Si on reprend les différentes typologies des mises en scène, on pourra dire que les mises en scène de *L'Ignorant et le Fou* d'Alain Ollivier en 1982-1983 oscillent entre réalisme et symbolisme, et que les mises en scène de *La Société de chasse* sont plutôt réalistes, tandis que les mises en scène de *L'Ignorant et le Fou* en 2006 et d'*Une fête pour Boris* en 2009 sont davantage symbolistes : la réalité représentée apparaît comme l'essence du monde réel. Dans la mise en scène de Célie Pauthe, le réel que représentent la loge de l'opéra et le restaurant disparaissent dans l'obscurité, et la représentation passe par le symbolisme des couleurs, dans la mise en scène de Denis Marleau, la maison de la Bonne Dame est figurée par un rideau et un écran, et les culs-de-jatte sont joués par des marionnettes animées par la technologique. Certaines de ces mises en scène françaises sont autotextuelles, non pas dans le sens où elles suivraient le texte et les indications de l'auteur, mais dans la mesure où elles suivent une option du metteur en scène. On a une mise en scène métaphorique, où l'écriture scénique prend son autonomie par rapport au texte. C'est vrai par exemple de l'image de la serre inventée par Henri Ronse, ou de la scénographie assez abstraite de Denis Marleau. On peut voir dans l'utilisation du personnage-vidéo une dimension intertextuelle : Denis Marleau a utilisé cette technique la première fois pour les *Trois derniers jours* de Pessoa. Dans les deux cas, il s'agit de dédoubler le personnage, pour créer des doubles de l'auteur chez Pessoa, pour créer un chœur d'infirmeries chez Bernhard.

Les trois premières pièces de Thomas Bernhard posent donc la question du réalisme et du marionnettisme. Cette dimension esthétique se traduit sans doute d'abord dans la scénographie, mais il est évident que le jeu de l'acteur détermine aussi l'esthétique de la mise en scène. Thomas Bernhard était satisfait de la performance de Bruno Ganz dans *L'Ignorant et le Fou*, et il aurait voulu que celui-ci joue le rôle de l'écrivain dans *La Société de chasse*. Comme cela ne s'est pas fait, Thomas Bernhard s'est tourné vers un autre acteur : Bernhard Minetti. Bernhard Minetti joue le rôle du général dans *La Société de chasse*, dans la mise en scène de Dieter Dorn. Bernhard Minetti joue ensuite le rôle du protagoniste dans cinq pièces de Thomas Bernhard : *La Force de l'habitude*, par Dieter Dorn, *Minetti*, *Le Réformateur*, *Les apparences sont trompeuses*, par Peymann *Simplement compliqué*, par Klaus André, de 1974 à 1986. Après avoir analysé ces cinq créations, il faudra se demander dans quelle mesure un acteur français peut prendre la place de l'acteur Bernhard Minetti : en l'imitant, ou en prenant le contrepoint ? On s'appuiera pour cela sur une sélection de mises en scène françaises de ces cinq pièces.

Chapitre 6. L'acteur : Minetti sur scène

L'acteur joue un grand rôle dans le théâtre de Thomas Bernhard. Il y a chez lui une fascination pour l'acteur. D'abord, les protagonistes des pièces sont souvent des comédiens (le personnage de Minetti, Robert dans *Les apparences sont trompeuses*, le vieil acteur dans *Simplement compliqué*, Bruscon dans *Le Faiseur de théâtre*) ou des artistes de cirque (Caribaldi dans *La Force de l'habitude* et Karl dans *Les apparences sont trompeuses*).

Mais l'acteur joue également un grand rôle pour la création des pièces. Thomas Bernhard a expliqué plusieurs fois qu'il écrivait pour des acteurs, et non pour le public. Après avoir cité Judith Holzmeister, Bruno Ganz, Bernhard Minetti et Traugott Buhre, Claus Peymann souligne que ce sont toujours de grands acteurs qui ont créé ses pièces :

« Also ich will damit sagen, dass es eben immer große Schauspielernamen sind, die mit dem Werk Thomas Bernhards in Verbindung gebracht wurden. Also es sind immer wieder die besten gewesen unter den Schauspielern, bei den jungen und bei den älteren und bei den ganz alten, die sich mit diesen Stücken auseinandergesetzt haben⁹³⁷. »

L'écrivain autrichien a écrit plusieurs pièces pour l'acteur Bernhard Minetti : *La Force de l'habitude*, *Minetti*, *Le Réformateur*, *Les apparences sont trompeuses*, et *Simplement compliqué*. Et le comédien allemand a créé ces cinq pièces. Au-delà de la dédicace à son acteur fétiche, quand on lit les pièces attentivement, on remarque que c'est un même type comique qui est développé dans ces différentes pièces, avec des variantes, mais également une grande constance. Ces pièces mettent toutes en scène un acteur ou un artiste de cirque, même le philosophe de la pièce *Le Réformateur* apparaît comme un comédien amateur, malade imaginaire.

Hilde Haider-Pregler parle de « rôle de Minetti » pour caractériser ce type comique. On peut penser que Thomas Bernhard a écrit ce rôle en fonction des caractéristiques physiques de Bernhard Minetti, et de son jeu d'acteur. L'auteur voulait que seul lui puisse jouer ce rôle et ces pièces. Mais on peut penser que d'autres grands acteurs peuvent également jouer ce rôle. En particulier, il s'agira d'étudier la manière dont ce rôle est interprété par des acteurs français, et de manière plus générale de voir comment un acteur joue un rôle d'acteur.

⁹³⁷ Claus Peymann: « Mündliches Statement zum Thema Thomas Bernhard auf der Bühne ». In: *Literarisches Kolloquium Linz 1984*, p. 189.

1. Le « rôle de Minetti »

1.1. Sur les traces de la comédie viennoise

Hilde Haider-Pregler, à la recherche des composantes comiques dans les pièces de Thomas Bernhard, fait cette découverte étonnante : il se rattache aux habitudes du théâtre populaire. On retrouve dans ce théâtre littéraire bourgeois tardif des éléments de la *commedia dell'arte*, du théâtre de troupe et en particulier de la comédie viennoise :

« Er knüpft nämlich [...] unverkennbar an die Gepflogenheiten eines komödiantischen Volkstheaters an. Elemente der *Commedia dell'arte*, des Truppentheaters und insbesondere der Altwiener Komödie leben da im spätbürgerlichen „Literaturtheater“ wieder auf. »⁹³⁸

D'abord, les pièces de Thomas Bernhard ne sont pas écrites pour une scène imaginaire, mais en fonction des théâtres et des acteurs. Elle énumère ensuite un certain nombre de composantes ou de caractéristique de son théâtre que l'on retrouve dans la comédie populaire : le rapport maître-valet, le handicap physique, les fous, les masques, le jeu avec les accessoires, la nourriture. Le traitement de la langue par Bernhard, avec le comique qui naît des répétitions et des néologismes, évoque également la comédie populaire. Hilde-Haider-Pregler insiste également sur le jeu avec l'illusion théâtrale, que l'on retrouve dans *Le Faiseur de théâtre* ou dans les trois « dramuscles » qui mettent en scène Claus Peymann comme personnage de fiction⁹³⁹.

Et elle souligne que certains comportements des protagonistes du théâtre de Thomas Bernhard font penser au « personnage comique » (« lustige Person ») de la comédie populaire. Pour Eun-Soo Jang, on trouve dans la plupart des drames le type du « vieux fou » (« Altersnarr »), qui regroupe une partie de ces caractéristiques⁹⁴⁰. Eun-Soo Jang reprend ici un terme utilisé par Wendelin Schmidt-Dengler et appliqué aux personnages des derniers romans de Thomas Bernhard : Reger dans *Maître Anciens* et Murau dans *Extinction*. Ce dernier se définit lui-même ainsi :

« Es gibt nichts besseres, als in höherem Alter zum Narren ernannt zu werden. Das höchste Glück, das ich kenne, hatte ich zu Gambetti gesagt, ist das des Altersnarren, der gänzlich unabhängig seinem Narrentum gehen kann. »⁹⁴¹

Pour Wendelin Schmidt-Dengler, la perspective du fou n'est pas celle de l'ironie, mais celle d'un désespoir qui rend tout risible :

⁹³⁸ Hilde Haider-Pregler: « Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie? Überlegungen zu Thomas Bernhards philosophisch-komödiantischem Lachtheater ». In: *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie*. Londoner Symposium 1987. Hg. Von Hannes Castein, Alexander Stillmark. Stuttgart, Heinz, 1990. P. 153-183, ici p. 161.

⁹³⁹ Hilde Haider-Pregler, « Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie? » p. 161-166.

⁹⁴⁰ Eun-Soo Jang: *Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren*, p. 134-136.

⁹⁴¹ Thomas Bernhard, *Auslöschung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 128-129.

« Die Sicht der Welt aus der Perspektive des Narren, ein Lob der Torheit, aber nicht gewonnen aus überlegener ironischer Einsicht, sondern aus Verzweiflung über die Todesverfallenheit und Lächerlichkeit der Welt. In diese Lächerlichkeit ist aber der Protagonist selbst einbezogen.⁹⁴² »

Pour Eun-Soo Jang, la concrétisation de ce type sur scène est liée à la collaboration de Thomas Bernhard avec l'acteur Bernhard Minetti : les personnages de « vieux fous » ont été écrits pour lui, même si Eun-Soo Jang souligne que d'autres personnages, qui n'ont pas été écrits pour Minetti, peuvent être rapprochés de cette figure du « vieux fou » : les comédiens Robert dans *Les apparences sont trompeuses* et Bruscon dans *Le Faiseur de théâtre*, mais aussi les protagonistes des drames satiriques comme Moritz Meister dans *Maître* et Kant dans *Emmanuel Kant*⁹⁴³. Eun-Soo Jang rapproche le type comique du « vieux fou » de la tradition théâtrale comique : le « vieux fou » est à rapprocher du « théâtre de la vieillesse » (« Alterstheater ») :

« Alterstheater, das Theater, das alternde Menschen machen, das Worttheater, das Befehls- und Wunsch- und Wuttheater, das die Umwelt in die Unrast versetzt, die der eigene an den Stuhl gefesselte Körper nicht mehr abreagieren kann.⁹⁴⁴ ».

Elle situe le vieux fou dans la tradition du misanthrope, qu'on trouve chez Molière avec Argan et Alceste, et chez Shakespeare avec Lear et Timon, mais également chez Raimund avec Rappelkopf⁹⁴⁵. Le personnage du vieux fou évoque également « Pantalone » ou « Dottore » dans la commedia dell'arte. Pantalone porte un masque et un costume noirs. Heinz Kindermann le définit ainsi : « Er ist der geizige, misstrauische, bald rechtschaffene, bald gewissenlose, feige, hüstelnde, ärgerliche, oft auch verliebte und überlistete Alte⁹⁴⁶ ». Dottore au contraire est le faux savant, qui, comme l'explique Ernst Behrens, fait étalage de son savoir, et dont l'éducation et la culture sont si superficielles que ses faiblesses et ses désirs remontent sans cesse à la surface⁹⁴⁷.

1.2. Caractéristiques du « rôle de Minetti »

Hilde Haider-Pregler souligne que Thomas Bernhard développe avec les rôles conçus pour Minetti, en analogie avec les différentes variantes du « personnage comique » (lustige Person)

⁹⁴² Wendelin Schmidt-Dengler: « 25 Jahre Verstörung. Zu Thomas Bernhard ». In. Friedbert Aspertsberger (Hg.): *Neue Bärte für die Dichter? Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. Wien: ÖBV 1993 (= Schriften des Institutes für Österreichkunde 56/57), S. 73-84.

⁹⁴³ Eun-Soo Jang: *Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren*, p. 139.

⁹⁴⁴ Rühle, Günther: « Thomas Bernhard Minetti oder: die große Eintracht », *Theater heute*, Oktober 1980, p. 16.

⁹⁴⁵ Eun-Soo Jang: *Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren*, p. 140.

⁹⁴⁶ Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas*. Bd. III, Salzburg 1957, p. 279.

⁹⁴⁷ Ernst Behrens: *Mimische Grundformen im Wiener Volkstheater*. Diss. Wien 1961, p. 23.

un seul type de caractère comique, qu'il reprend dans plusieurs pièces dans différentes circonstances, et qui est même, comme Arlequin ou Hanswurst, mis dans son costume type :

« Abgesehen von derartigen, den unterschiedlichsten Rollen zugeteilten Lazzi entwickelt Bernhard aber mit den für Bernhard Minetti konzipierten Rollen – in Analogie zu den Varianten der 'lustigen Person' von einst – einen einzigen komischen Charaktertypus, den er in mehreren Stücken unter wechselnden Rahmenbedingungen immer wieder aufnimmt und der sogar – wie einst Arlecchino oder Hanswurst – in sein ihm eigenes Typenkostüm gesteckt wird. »⁹⁴⁸

Au temps du théâtre d'improvisation, c'était la fierté de certains acteurs que de créer leur propre type comique bien spécifique, avec un costume particulier, certains attributs et certains lazzi, et, en cas de succès, de le perfectionner de scénario en scénario. Plus tard, les auteurs de la comédie populaire écrivaient pour les idoles du public des rôles qui tenaient compte de leurs particularités physiologiques. Ainsi, dans les œuvres de Nestroy, on retrouve toujours le contraste entre le rôle typique de Nestroy et le rôle non moins typique de Wenzel Scholz.⁹⁴⁹ Cette tradition, Thomas Bernhard la reprend à son compte dans ses pièces dédiées à Minetti. Le « rôle de Minetti » représente à chaque fois un type bien particulier, qui varie de pièce en pièce, dont les facettes connues et éprouvées forment un kaléidoscope toujours nouveau.

« Diese Tradition greift nun Thomas Bernhard in seinen Bernhard Minetti gewidmeten Stücken wieder auf. Die „Minetti-Rolle“ repräsentiert darin stets einen ganz bestimmten, von Mal zu Mal variierten Typus, dessen bekannte und bewährte Facetten sich wie die Steinchen in einem Kaleidoskop immer wieder zu einem neuartig schillernden wirkungssicheren Bild zusammenfügen lassen.⁹⁵⁰ »

Mais le modèle élémentaire reste le même : un vieil homme maigre, qui veut toujours avoir le dernier mot, plus ou moins perdu, pas sans méchanceté, possédé par ses obsessions de perfection, tyrannisant son entourage et se tourmentant lui-même, physiquement diminué ou hypochondriaque, comédien conscient du rôle qu'est sa vie :

« Das Grundmuster aber bleibt das gleiche: ein hagerer alter Mann, rechthaberisch, mehr oder weniger verschlampt, nicht ohne Bössigkeit, von absurden Perfektionszwängen besessen, eine seine Umwelt tyrannisierender Selbstquäler, gesundheitlich beeinträchtigt oder hypochondrisch die Symptome eines Krankheitsbildes simulierend – bewusster Schauspieler oder Schaussteller seiner zurechtstilisierten Lebensrolle⁹⁵¹. »

Avant même la rencontre entre le comédien et l'acteur, Bernhard Minetti, après la lecture de *Gel* et les représentations d'*Une fête pour Boris* et de *L'Ignorant et le Fou*, s'est senti fasciné

⁹⁴⁸ Hilde Haider-Pregler, p. 163-164.

⁹⁴⁹ Hilde Haider-Pregler, p. 167.

⁹⁵⁰ Hilde Haider-Pregler, p. 167.

⁹⁵¹ Hilde Haider-Pregler, p. 167.

par le caractère impitoyable et intransigeant de l'œuvre de Thomas Bernhard, par son dur réalisme. Son premier rôle bernhardien n'était pas encore un rôle écrit pour lui. Il a joué le général dans *La Société de chasse*, dans la mise en scène de Dieter Dorn au Schiller-Theater à Berlin, peu de jours après la création de la pièce au Burgtheater. Bernhard Minetti, comme on peut le lire dans sa biographie, s'est approprié le rôle par les moyens artistiques du théâtre d'identification et de la vraisemblance, pour lui Bernhard est un auteur concret, réaliste.

« Ich fühlte mich sogleich von seiner Unerbittlichkeit, seiner Unnachgiebigkeit, von seinem harten Realismus gefesselt. Bernhard ist für mich ein konkreter, realistischer Autor. [...] Ich fühlte mich endlich von einem jüngeren Autor, der einen Blick für die Wirklichkeit von Menschen und ihre Situation hat, gefordert.⁹⁵² »

Et Thomas Bernhard, dont ses interprètes expliquaient qu'il était un destructeur du théâtre de l'illusion et des rôles psychologiquement motivés n'a rien à trouver à redire à cette interprétation. Au contraire, Minetti pense que l'estime de Bernhard pour lui vient de là : il a vu la représentation et il a trouvé qu'elle était plus juste que la création à Vienne.

« Es war eine großartige Rolle. Ich glaube, aus dieser Darstellung Bernhards Wertschätzung für mich kommt. Er sah die Vorstellung in Berlin, empfand sie als richtiger als die Uraufführung in Wien.⁹⁵³ »

Un certain nombre d'éléments caractérisent ce « rôle de Minetti » : la posture (à quatre pattes par terre), le costume noir, les accessoires, le rituel du bain de pied et les duels verbaux.

Avec l'apparition sur scène du directeur Caribaldi au début de *La Force de l'habitude*, c'est le début d'une convention. À la recherche de la colophane perdue, il inspecte à plat ventre les coins et les recoins de sa caravane poussiéreuse. Une didascalie indique ainsi au début de la première scène que Caribaldi cherche quelque chose sous l'armoire : « Caribaldi etwas unter dem Kasten suchend ». Ce n'est qu'un peu plus tard que l'on comprend ce qu'il cherche : non la partition de la Truite de Schubert, qui est sur le sol, mais sa colophane : « Was suchen Sie denn / Caribaldi : Das Kolophonium »⁹⁵⁴.

Karl dans *Les apparences sont trompeuses* se présentera de la même manière au public. La didascalie, au début de la première scène de l'acte un, indique ainsi que Karl cherche sa lime à ongles, rampant sur le sol, avec ses lunettes autour du cou, en sous-vêtements d'hiver :

« KARL mit umgehängter Brille in Winterunterwäsche auf dem Boden kriechend, seine Nagelfeile suchend »⁹⁵⁵.

⁹⁵² Bernhard Minetti, *Erinnerungen eines Schauspielers*, hrsg. von Günther Rühle (Stuttgart, 1985), p. 310.

⁹⁵³ Bernhard Minetti, *Erinnerungen eines Schauspielers*, hrsg. von Günther Rühle (Stuttgart, 1985), p. 270.

⁹⁵⁴ Thomas Bernhard, *Die Macht der Gewohnheit*, in: *Dramen II*, p. 11 et p. 13.

⁹⁵⁵ Thomas Bernhard, *Der Schein trägt*. In: *Dramen V*, p. 12.

Le vieil acteur dans *Simplement compliqué* se présentera de la même manière au public, même s'il ne rampe pas. En effet, il n'est pas à quatre pattes, mais seulement agenouillé :

« Er kniet in einem schäbigen schwarzen Anzug und in großen Filzhauschuhen mit Leiterschnalle und mit einer am Hals hängenden Brille auf dem Fußboden und nagelt eine Sessel-leiste an⁹⁵⁶ »

Le vieil acteur commente lui-même sa posture, cette posture typique du « rôle de Minetti » : « Wenn mich jemand sieht / hier in dieser Pose ». Par contre, on remarque que l'arrivée sur scène du personnage de Minetti dans la pièce *Minetti* est différente : le vieil homme est d'abord annoncé par sa valise et par l'extra : « Ein komischer Herr », puis il arrive debout. Le Réformateur apparaît lui assis sur un siège.

Dans *La Force de l'habitude*, on a encore peu d'information concernant le costume du protagoniste. Au cours de la première scène, il est indiqué qu'il « ouvre son habit sale » (er öffnet sich die schmutzige Frackbrust »), à la fin de la deuxième scène, il est indiqué qu'il « accroche son haut-de-forme à la patère » (« Caribaldi hängt den Zylinder an den Haken »)⁹⁵⁷. Au détour de ces deux didascalies, on découvre que Caribaldi est élégamment habillé : « Zylinder » et « Frack », haut-de-forme et frac ou queue-de-pie.

Au contraire, le costume du personnage Minetti dans la pièce éponyme est décrit avec moult détails : long manteau d'hiver, chaussures noires vernies, chapeau à larges bords, parapluie au bras, attache de caleçon qui pend jusqu'au sol. On remarque au passage que le haut-de-forme de Caribaldi est devenu un chapeau à larges bords chez Minetti :

« Minetti tritt auf in einem knöchellangen alten Wintermantel, schwarzen Lackschuhen mit Gamaschen, einem breitrempigen Hut und einem Regenschirm auf dem linken Arm, ein offenes Unterhosenband hängt ihm bis auf den Boden [...] »⁹⁵⁸.

Dans le *Réformateur*, le protagoniste se présente jambes nues au début de la première scène, puis, après la toilette, sa femme lui met des chaussettes. À la fin de la deuxième scène, il essaye son costume, puis elle lui met ses chaussures. Sa femme lui en apporte d'abord un noir (« Die Frau kommt mit einem schwarzen Anzug herein »), qu'il refuse, pour finalement en prendre un noir à rayures (« Die Frau kommt mit einem schwarzgestreiften Anzug herein ») :

« WELTVERBESSERER: Schon wieder derselbe Anzug / ich gehe ja auf kein Begräbnis / Habe ich denn keinen festlichen Anzug / keinen schwarzen / einen festlichen Anzug / ein Festanzug muss doch nicht schwarz sein⁹⁵⁹ ».

⁹⁵⁶ Thomas Bernhard, *Einfach kompliziert*, Suhrkamp, 1986, p. 13.

⁹⁵⁷ Thomas Bernhard, *Die Macht der Gewohnheit*, in: *Dramen II*, p. 17 et p. 63.

⁹⁵⁸ Thomas Bernhard, *Minetti*, in: *Dramen III*, p. 13.

⁹⁵⁹ Thomas Bernhard, *Der Weltverbesserer*. In: *Dramen III*, p. 206.

À la fin de la quatrième scène, le réformateur se rend compte qu'il n'est toujours pas habillé, et il demande à sa femme de l'assister, elle l'aide à mettre sa veste, ses boutons de manchette et sa cravate. Il se prépare pour recevoir dans la cinquième scène la délégation de l'université qui vient lui délivrer un doctorat honoris causa.

Dans *Les apparences sont trompeuses*, Karl, l'artiste de cirque, apparaît d'abord en sous-vêtements d'hiver. À la fin de la deuxième scène, il met sa veste et son pantalon, et au début de la troisième scène, il met sa cravate. Il s'habille pour recevoir son frère Robert, le comédien. Dans la quatrième scène, son frère porte un manteau d'hiver, il l'aide à enlever son manteau. Dans le deuxième acte, qui se passe chez Robert, c'est logiquement l'artiste de cirque qui arrive en manteau, tandis que le comédien est en robe de chambre. Karl fait admirer à son frère son nouveau costume, qui est noir naturellement, qu'il a acheté pour aller à l'enterrement de Mathilde, mais qui n'a été prêt qu'une semaine après. Il est censé convenir non seulement pour les enterrements, mais aussi pour les festivités. On peut y voir une réponse au costume du réformateur :

« ROBERT *ist aufgestanden und betrachtet den Anzug auch* / KARL: Ich sagte / es müsse ein Anzug sein / für verschiedene Zwecke / für Trauer naturgemäß / aber doch auch für Festlichkeiten⁹⁶⁰ ».

Dans *Simplement compliqué*, au début de la première scène, le vieil acteur porte un costume noir élimé, il est donc habillé dès le début, mais il est en pantoufles. Au début de la deuxième scène, une vieille couverture a remplacé la veste : « *Er sitzt am Tisch, ohne Jacke, mit einer alten Decke auf der Schulter* ». Quand il entend arriver la petite fille, il remet sa veste : « *Einen Augenblick / er zieht sich die Jacke an / Ich ziehe mir nur die Jacke an* ». Et dans la troisième scène, il porte une vieille robe de chambre élimée : « *Er sitzt in einem schäbigen alten Schlafrock auf dem Fenstersessel* »⁹⁶¹.

Le « rôle de Minetti » se caractérise également par une série d'accessoires. Comme les personnages de comédie, les protagonistes ont comme un bâton, qui leur sert à montrer des choses, mais également à menacer leur entourage. Pour Caribaldi, c'est l'archet, pour Minetti, c'est le parapluie, les deux accessoires sont ainsi détournés de leur fonction primaire. L'arrivée du vieil acteur est annoncée par une gigantesque valise. Sa valise, tout comme son attache de caleçon, sont propices à tout un jeu de scène. Si le vieil homme a perdu la preuve de son rendez-vous avec le directeur de théâtre, le télégramme, il lui reste son masque de Lear par Ensor, l'attribut de son rôle. Pour le vieil acteur dans *Simplement compliqué*, qui a joué

⁹⁶⁰ Thomas Bernhard, *Der Schein trügt*, In: *Dramen V*, p. 81

⁹⁶¹ Thomas Bernhard, *Einfach kompliziert*, Suhrkamp, 1986, p. 13, p. 31, p. 43 et p. 59.

Richard III, c'est la couronne qui est cet attribut. Pour le réformateur, les accessoires sont ceux de son rôle de vieillard et handicapé : la perruque, le cornet acoustique, le bocal de comprimés, et les béquilles. Et la chaîne, puis le diplôme le confortent dans celui de philosophe. Le Réformateur apparaît comme un hypocondriaque, voire un simulateur, quand l'espace d'un instant il oublie sa paralysie et se lève de son fauteuil. La mort-aux-rats dans *Simplement compliqué* évoque le piège à souris dans *Le Réformateur*. Le « Times » évoqué par Minetti se retrouve dans l'appartement de Karl, apporté par Robert, tandis que le vieil acteur de *Simplement compliqué* épluche les petites annonces dans le journal.

Le bain de pied fait partie de ces rituels que l'on retrouve de pièce en pièce. Caribaldi oblige sa petite-fille à lui laver son unique pied (de l'autre côté, il a une jambe de bois) :

« Enkelin tritt mit einem Schaff heißen Wassers und mit einem Handtuch auf [...] Enkelin stellt das Schaff vor Caribaldi und krempelt ihm die Hosenfüße auf, jetzt sieht man, sein rechtes Bein ist ein Holzbein; sie zieht ihm Schuh und Strumpf aus⁹⁶² »

De même, le réformateur oblige sa femme à ce rituel du lavement des pieds :

« Die Frau kommt mit einer Fußbadewanne herein, stellt sie am Sessel ab, kniet vor dem Weltverbesserer mit einem Handtuch nieder / Weltverbesserer streckt langsam die Füße ins heiße Wasser.⁹⁶³ »

Karl doit par contre se débrouiller seul pour sa toilette, pour se couper les ongles et se raser.

« [Karl] entdeckt die Feile unter dem Waschtisch, nimmt sie an sich, hebt sie in die Luft, als bewunderte er sie und setzt sich zum Zehennägelschneiden auf einen der Sessel⁹⁶⁴ »

« [Karl] setzt sich an den Waschtisch und seift sich sein Gesicht ein [...] wäscht sich das Gesicht, kühlt es mit einem vornehmen Rasierwasser⁹⁶⁵ »

Ce bain de pied, ce rituel d'humiliation, indique un rapport de domination entre le personnage et son entourage, et montre qu'il tyrannise son entourage. Mais d'un autre côté, cela met également en évidence une relation de dépendance : le protagoniste est dépendant de son entourage pour sa toilette. Karl, après la perte de sa femme, se retrouve démuné.

Dans les premières pièces, la nourriture et la boisson ne concernent pas directement le protagoniste. Dans *La Force de l'habitude*, c'est le dompteur qui lance des morceaux de saucisson et de radis noir au clown, tandis que le clown sert des bières au dompteur. Dans *Minetti*, c'est la dame en rouge qui boit son champagne toute seule. Par contre, dans *Le Réformateur*, c'est

⁹⁶² Thomas Bernhard, *Dramen II*, p. 43.

⁹⁶³ Thomas Bernhard, *Dramen III*, p. 180-181.

⁹⁶⁴ Thomas Bernhard, *Dramen IV*, p. 19.

⁹⁶⁵ Thomas Bernhard, *Dramen IV*, p. 27-29.

le protagoniste qui prend son petit-déjeuner. Les premiers mots du philosophe concernent en effet la nourriture : « das Ei weich / die Sauce süß / süß die Sauce ». Et à la fin de la pièce, le réformateur demande son déjeuner: « *laut hinausschreiend* / Meine Nudeln / *gelangweilt* / Jetzt will ich meine Nudeln essen ». Au début de la deuxième scène, on le voit qui termine son petit-déjeuner :

« *Weltverbesserer hat eine große Serviette umgebunden, nachdem er ein Ei ausgelöffelt und ein Stück Brot gegessen hat, ein volles Tablett vor sich* : Mich ekelt / Ich kann nichts mehr essen / Diese phantasielosen Frühstücke langweilen mich / Immer das gleiche / Nun nimm es doch weg / weg weg »

La nourriture et la boisson ne jouent pas un grand rôle dans *Les apparences sont trompeuses* : Karl et Robert boivent simplement de l'eau minérale. Dans *Simplement* compliqué, le vieil acteur se fait apporter un petit pot de lait par la petite fille et il lui donne du jus de griottes. Mais en fait il déteste cela, et le petit pot de lait finit comme le pot de chambre dans les toilettes. Après le départ de la petite fille, il hésite entre saucisson et fromage, il finit par choisir ce dernier. Il le mange avec du pain et boit de l'eau minérale.

Les duels verbaux

Une autre des caractéristiques de ce « rôle de Minetti », ce sont les duels verbaux, dans lesquels on n'argumente pas, mais on insiste, jusqu'à ce que le plus fatigué des deux cède. Dans *La Force de l'habitude*, Caribaldi et le jongleur débattent pour savoir s'il est possible de fixer le bonnet du clown pour qu'il ne tombe pas :

« CARIBALDI: Nicht festgebunden / JONGLEUR: Festgebunden / CARIBALDI: Nicht Festgebunden / JONGLEUR: Festgebunden / Festgebunden / CARIBALDI: Festgebunden / JONGLEUR: Die Haube ist nicht festgebunden / damit sie fallen kann / CARIBALDI: Fallen kann / SPAßMACHER: Fallen kann⁹⁶⁶ »

Dans *Le Réformateur*, le duel verbal entre le réformateur et sa femme tourne cette fois autour du costume du réformateur :

« WELTVERBESSERER: Den ich in Trier angehabt habe / DIE FRAU: Den hast du in Trier angehabt / WELTVERBESSERER: Den ich in Trier angehabt / den habe ich nicht in Trier angehabt / nicht in Trier / den nicht / den nicht in Trier / DIE FRAU: Natürlich hast du den in Trier angehabt⁹⁶⁷ »

On retrouve un duel verbal semblable dans *Les apparences sont trompeuses*, entre Karl et son frère Robert, à propos de la longueur du pantalon de Karl :

⁹⁶⁶ Thomas Bernhard, *Die Macht der Gewohnheit*. In: *Die Salzburger Stücke*, p. 184.

⁹⁶⁷ Thomas Bernhard, *Der Weltverbesserer*. In : *Dramen III*, p. 207.

« ROBERT: Die Hose ist nicht zu lang / KARL: Nicht zu lang / Zu lang / Zu lang / ROBERT: Die Hose ist nicht zu lang / nicht zu lang / KARL: Nicht zu lang / Die Hose ist zu lang / eine zu lange Hose / ROBERT: Die Hose ist nicht zu lang⁹⁶⁸ »

Après avoir analysé les éléments qui constituent ce type comique, le « rôle de Minetti », incarné sur scène par l'acteur Bernhard Minetti, nous pouvons donc étudier la manière dont ces caractéristiques se manifestent sur scène. Nous nous intéresserons donc au jeu d'acteur allemand et de ses partenaires, mais également à la manière dont la mise en scène de Claus Peymann et la scénographie de Karl-Ernst Herrmann contribuent à modeler ces personnages. Les personnages sont placés par la mise en scène et la scénographie dans un espace, qui va en retour caractériser le personnage, selon qu'on a à faire à un espace réaliste ou minimaliste par exemple.

2. Le rôle de Minetti – créations des pièces

De 1974 à 1986, Thomas Bernhard a écrit cinq pièces pour Bernhard Minetti, elles ont toutes été créées par l'acteur allemand. Mais le metteur en scène n'est pas toujours le même : Dieter Dorn pour *La Force de l'habitude*, Claus Peymann pour *Minetti*, *Le Réformateur* et *Les apparences sont trompeuses*, et Klaus André pour *Simplement compliqué*. Le scénographe n'est pas toujours le même non plus : Wilfried Minks pour *La Force de l'habitude*, Karl-Ernst Herrmann pour *Minetti* et *Le Réformateur*, Erich Wonder pour *Les apparences sont trompeuses*, Peter Bausch pour *Simplement compliqué*. On pourra se demander si les metteurs en scène et les scénographes donnent chacun leur vision du « rôle de Minetti » (au sens défini dans la première partie du chapitre), ou si au contraire il y a plutôt une continuité.

2.1 *La Force de l'habitude (Die Macht der Gewohnheit)*

Le 17 juillet 1974, Dieter Dorn crée *La Force de l'habitude* au Festival de Salzbourg. La scénographie et les costumes sont de Wilfried Minks. Bernhard Minetti joue le rôle de Caribaldi, Anita Lochner joue la petite fille, Fritz Lichtenhahn le jongleur, Bruno Dallansky le clown, et Hans-Peter Hallwachs le dompteur. La production part ensuite en tournée en Allemagne. Elle a été retransmise à la télévision autrichienne (ORF) le 14 août 1974. Elle est parue en DVD chez Arthaus Musik⁹⁶⁹. Nous nous appuyons sur cette vidéo pour notre analyse de la mise en scène.

Il faut souligner que dans la pièce, il y a quatre scènes, ou plutôt trois et un épilogue (« Über die Haube »). Ce dernier est plus court que la troisième scène, qui elle-même est plus courte que la première et la deuxième. Cela crée un effet d'accélération. Ici, Dieter Dorn a choisi de

⁹⁶⁸ Thomas Bernhard, *Der Schein trügt*, p. 96.

⁹⁶⁹ Thomas Bernhard, *Die Macht der Gewohnheit*. Uraufführung. Live von den Salzburger Festspielen 1974. Halle (Saale): Arthaus Musik, 2008, D.V.D., 116 minutes.

fusionner la troisième scène et l'épilogue. Les deux premières scènes durent quarante minutes, la dernière dure trente minutes. La pièce présente une unité de lieu : elle se déroule entièrement dans la roulotte du directeur de cirque Caribaldi. Cette unité de l'espace dramatique dans la pièce se traduit dans la mise en scène de Dieter Dorn par l'utilisation d'un seul décor. On commencera donc par analyser cet élément permanent que constitue la scénographie.

Scénographie

Les didascalies indiquent que la pièce se déroule dans la « roulotte de Caribaldi » (« Wohnwagen Caribaldis »). Elles indiquent un certain nombre d'objets présents dans cette roulotte : un piano, quatre pupitres, une armoire, une table avec un appareil de radio, un fauteuil, un miroir, des tableaux, le quintette *La Truite* par terre. Il est en plus précisé que le piano se trouve à gauche, les pupitres sur le devant.

« Erste Szene / Ein Klavier links / Vier Notenständer vorn / Kasten, Tisch mit Radio, Fauteuil, Spiegel, Bilder / Das Forellenquintett auf dem Boden / Caribaldi etwas unter dem Kasten suchend⁹⁷⁰ »

Eun-Soo Jang souligne que les didascalies suggèrent davantage une salle de musique (le piano, les pupitres, et la partition sur le sol) qu'un cirque, tandis que les références aux cirques se trouvent dans le dialogue des personnages. Elle compare ce procédé aux « décors verbaux » (Wortkulissen) chez Shakespeare :

« Im Vergleich zu den Wortkulissen in Shakespeares Drama, deren häufige Verwendung sich eigentlich auf die begrenzte Bühnenausstattungs-möglichkeit der Elisabethanischen Bühne zurückführen lässt, dienen die impliziten Anweisungen im Stück *Die Macht der Gewohnheit* zur beabsichtigen Irritation des Zuschauers, der hinter der Scheinwelt des Musikzimmers mit der Zeit die Zirkusexistenz erkennen muss.⁹⁷¹ ».

Le cirque devient un *off stage* invisible, qui a plusieurs fonctions. D'abord, il motive les allées et venues des personnages : les artistes entrent dans la caravane quand ils ont terminé leur tour, ou en sortent pour aller faire leur numéro. On a également un effet de théâtre dans le théâtre : le monde du cirque apparaît comme monde réel vis-à-vis de la répétition du quintette. Parallèlement, la répétition devient un numéro de cirque.

La scénographie de Wilfried Minks respecte ces didascalies. La roulotte de Caribaldi est représentée en coupe. On trouve bien comme spécifié dans le texte le piano à gauche et les quatre pupitres sur le devant de la scène. Le scénographe choisit de placer l'armoire à droite,

⁹⁷⁰ Thomas Bernhard, *Dramen I*, p. 10-11. « Première scène / A gauche un piano / Sur le devant quatre pupitres / Une armoire, une table avec un appareil de radio, un fauteuil, un miroir, des tableaux. Le quintette « La Truite » par terre. Caribaldi cherche quelque chose sous l'armoire. ». *La Force de l'habitude*, p. 8-9.

⁹⁷¹ Eun-Soo Jang. *Die Ohn-Machtspiele des Alternarren*, p. 65.

et la table avec la radio au milieu, à l'arrière-plan. La roulotte de Caribaldi est en bois, on remarque deux fenêtres, la table avec la radio est placée entre ces deux ouvertures. L'exiguïté de la roulotte est exprimée par le fait que la scène soit peu profonde, Wilfried Minks n'utilise que le devant de la scène. Ce qu'il faut remarquer, c'est tandis que les didascalies indiquent que tout se passe en huis clos, dans la roulotte de Caribaldi, ici dans la scénographie, on a ce huis clos, mais pas seulement. On voit également en partie l'extérieur, les roues de la roulotte d'une part, mais également un morceau de paysage d'autre part. Ce double espace scénique, à la fois ouvert et fermé correspond à un double espace dramatique. D'un côté, on a ce huis clos, mais d'un autre côté, il est question d'une tournée.

Pour Henrichs, si la comédie de Thomas Bernhard apparaît ici plus humaine et plus harmonique que ne l'a pensée l'auteur, cela est lié en partie à la scénographie de Wilfried Minks : une caravane de cirque meublée tristement dans un paysage vallonné gris. Mais le ciel de soie de Minks au-dessus de la scène vient embellir et apaiser tout cela.

« So sah die Komödie auf Salzburgs Bühne wohl doch ein Stück menschenfreundlicher und harmonischer aus als unter Bernhards Schädeldecke. Dafür mag Wilfried Minks mitverantwortlich sein, der die Bühne gebaut hat: ein an der Vorderseite aufgeschnittener, wunderbar trist möblierter Zirkus-Wohnwagen stand, leicht nach vorne gekippt, in einer grauen Hügel-landschaft. Über der Bühne aber wölbte und bauschte sich (verschönend, besänftigend) ein Minksscher Seidentuch-Himmel.⁹⁷² »

Henning Rischbieter souligne l'étroitesse de l'espace dans lequel interviennent les comédiens. Pour lui, l'étroitesse du décor est dictée par les impératifs pratiques de la tournée à venir :

« Den längs aufgeschnittenen Zirkuswagen mit spärlichem, abgenutzten Mobiliar stellte Wilfried Minks her: jede Linie, Abknickung ebenso penibel wie formal dezidiert – ein enges Zuhause schon deshalb, weil die Inszenierung auf Tournee gehen soll.⁹⁷³ »

Hilde Spiel souligne le rapport particulier entre intérieur et extérieur, scène et hors-scène qu'installe la scénographie de Wilfried Minks :

« Dieser Abgrund ist in dem genialen Bühnenbild von Wilfried Minks enthalten. Er klafft zwischen den zwei Hügelchen, Sanddünen gleich, auf denen ungemein prekär und gefährdet die Räder des Wohnwagens stehen. Zur Linken des trostlosen, durch schwarze Jalousien von der Außenwelt abgeschnittenen, jeden Zirkusromantik entkleideten Interieurs dringt ein roter Schein von der Manege herüber, wann immer jemand durch die Türe tritt. »

⁹⁷² Benjamin Henrichs, « Unsinn und Form », *Die Zeit*, 2 août 1974.

⁹⁷³ Henning Rischbieter : « Salzburg/Strehler/Bernhard. Die Festspielkrise – und das neue Kunst-Betriebs-Stück Bernhards ». In: *Theater heute*, September 1974, p. 31-36.

Costumes

En ce qui concerne les costumes, Thomas Bernhard ne donne que peu d'indications. On a vu qu'au détour de deux didascalies, il indique tout de même que Caribaldi porte un frac et un haut de forme. On sait que le dompteur a le bras bandé, et que le clown a un bonnet. Le bandage du dompteur est mentionné au moment de son entrée lors de la deuxième scène. C'est également dans la deuxième scène que le clown fait son apparition et que commence le jeu avec le bonnet qui tombe sans cesse.

« Zweite Szene: Dompteur mit dick einbandagierten linken Arm am offenen Klavier, Brot, Wurst und Rettich essend [...] Spaßmacher [...] verliert die Haube, setzt sie gleich wieder auf⁹⁷⁴ »

Dans la mise en scène de Dieter Dorn, les costumes des personnages renvoient à leur fonction dans le cirque. Le jongleur a une salopette rayée noire et grise avec des bretelles. Le dompteur a un slip panthère et un veston assorti, il est presque nu : le veston est ouvert, il a les jambes nues et le torse nu. Il porte par moments également une veste à rayures. En plus de son bonnet, le clown a une collerette qui l'identifie comme clown. La petite-fille de Caribaldi est, elle, en robe noire d'acrobate, sa robe laisse ses bras et ses jambes nus. Elle porte une écharpe rouge. Caribaldi, le directeur du cirque, est lui en costume et nœud papillon noirs et chemise blanche. Sa veste est longue derrière et courte devant, il s'agit bien d'une veste de frac. Quand il entre sur scène, il a un long manteau et un chapeau haut de forme noirs. Il porte une écharpe blanche et des gants blancs. Les costumes reflètent une certaine hiérarchie entre le directeur du cirque et ses employés, qui correspond aussi à la manière dont l'auteur les désigne dans la liste des personnages. Seul Caribaldi a un nom, tandis que les autres sont réduits à leur fonction dans le cirque. Les employés portent des costumes ridicules, tandis que le directeur du cirque est bien habillé. On voit donc que le costume-type du « rôle-de-Minetti » se concrétise déjà dans cette mise en scène. Les indications de Thomas Bernhard sont bien respectées, mais cela va au-delà, si bien qu'on peut faire l'hypothèse suivante : la mise en scène influence son écriture, il va inscrire dans le texte de *Minetti* et des pièces suivantes le costume tel qu'il apparaît dans la mise en scène de *La Force de l'habitude*.

Première scène : la posture et le bain de pied

Dans la première partie de la première scène, seuls deux personnages sont présents : Caribaldi, et le jongleur. Quand le spectacle commence, Bernhard Minetti, qui joue le directeur de cirque Caribaldi, est seul sur scène. Il est à quatre pattes devant l'armoire, à droite. Le jon-

⁹⁷⁴ Thomas Bernhard, *Dramen II*, p. 49. « Deuxième scène / Le dompteur, le bras gauche enveloppé d'un épais bandage, est assis devant le piano ouvert et mange du pain, du saucisson et du radis noir [...] Le clown [...] perd son bonnet, le remet aussitôt ». *La Force de l'habitude*, p. 48.

gleur, joué par Fritz Lichtenhahn arrive par la gauche. Le directeur de cirque, dans sa posture, lui tourne le dos et lui présente son postérieur. Le jongleur observe d'abord le directeur de cirque de loin, il reste à gauche, derrière le piano, entre le piano et la porte. Puis il avance vers le milieu de la scène et ramasse la partition qu'il pose sur le pupitre. Ensuite, il se tient debout les bras croisés. Caribaldi, assis, lui tourne le dos, le poing contre la joue, il semble contrarié. Puis tous deux se retrouvent à quatre pattes à chercher la colophane. Le jongleur se relève, tandis que le directeur de cirque continue à chercher. Il se tient à côté de l'armoire. Caribaldi s'assied, il frotte son archet avec la colophane. Le jongleur s'assied au piano, et il se relève pour redresser les cadres accrochés au mur. Le directeur de cirque prend son violoncelle. Le jongleur se rassied au piano à gauche, puis il va chercher la colophane sous l'armoire. Le jongleur se tient ensuite au milieu à gauche, debout. Puis il va chercher son violon dans l'armoire à droite, et il vient s'asseoir à gauche à côté du piano. Ensuite, le jongleur se retrouve à nouveau à quatre pattes en train de chercher la colophane sous l'armoire.

La première chose que l'on retient de cette première scène, c'est la posture : à quatre pattes. Cette posture du directeur de cirque est ensuite imposée au jongleur, on a un retournement de situation. Un rapport de force se joue dans cette posture, entre dominé et dominant, entre celui qui est à quatre pattes et celui qui est debout. Le jongleur au début se moque de Caribaldi, et qui apparaît comme étant faible, en proie à l'âge, mais finalement celui-ci contraint le jongleur à se mettre à quatre pattes. On note également la distance entre les deux personnages : le directeur de cirque est à droite, près de l'armoire, tandis que le jongleur reste le plus souvent à gauche, près du piano. Quand le jongleur se rapproche, c'est qu'il obéit à un ordre. On voit donc comment la mise en scène inscrit dans l'espace le rapport de force entre Caribaldi et le jongleur. Les didascalies ne précisent pas sa posture, mais indiquent seulement qu'il cherche quelque chose sous l'armoire. La posture de Bernhard Minetti au début de la mise en scène (à quatre pattes par terre) apparaît donc comme un choix de la mise en scène. On peut penser que cette trouvaille est reprise par Thomas Bernhard et inscrite dans la didascalie au début des *Apparences sont trompeuses* quand il indique que Karl rampe sur le sol. La recherche de la colophane est remplacée par la recherche de la lime à ongles dans *Les apparences sont trompeuses*. Et on retrouve la même posture dans *Simplement compliqué*, même si cette fois le vieil acteur cherche seulement à clouer une plinthe pour lutter contre les souris.

Dans la deuxième partie, la petite-fille, jouée par Anita Lochner, est présente, on passe d'une scène à deux personnages à une avec trois personnages. La petite-fille entre, avec une bassine d'eau et une serviette blanche à l'épaule. Elle reste dans un premier temps à gauche, entre la porte et le piano. Puis suivent deux rituels d'humiliation : d'abord le bain de pied, ensuite

l'exercice. La petite-fille se met à genoux et lave le pied de son grand-père (l'autre étant une jambe de bois). La petite-fille se met en retrait, puis elle revient. Ensuite, le directeur de cirque utilise son archet pour dompter la petite-fille, il lui fait lever le bras et la jambe opposée, d'abord d'un côté, puis de l'autre. Il a maintenant la serviette autour du cou. La petite-fille se tient à gauche de son grand-père, le jongleur est à droite, agenouillé. Ces deux rituels sont fixés exactement par les didascalies. À la toute fin de la scène, la petite-fille sort, et le directeur de cirque se retrouve seul avec le jongleur, qui continue de chercher la colophane. Caribaldi joue de l'archet avec sa jambe de bois. On retrouvera la toilette dans *Le Réformateur*, effectuée par la femme du réformateur, puis dans *Les apparences sont trompeuses* Karl doit faire lui-même sa toilette.

Deuxième scène

La première partie de la scène se joue à nouveau à deux : le dompteur et le clown, joués par Hans-Peter Hallwachs et Bruno Dallansky. Le dompteur est assis à droite au piano, il porte une veste ou une robe de chambre à rayures noires et grises. Les rayures rappellent le costume du jongleur. Le haut du piano est rempli de victuailles, on retrouve même un radis noir et deux saucisses sur le clavier. Le dompteur semble lire la partition, un grand couteau à la main. Le clown est assis par terre, il porte un vêtement noir, et des collants blancs et une collerette blanche. Il a un bonnet beige sur la tête. Son visage est maquillé en blanc, son nez et sa bouche en rouge. Le dompteur enlève ensuite sa veste, on voit donc son bras bandé, son veston en cuir et son slip en peau de léopard. Il porte sur lui la peau de ses animaux. Il lui lance des morceaux de saucisse et de radis, et le clown les attrape. Le clown lui sert de la bière, la bière est renversée sur le piano. Le clown fait le poirier, se jette par terre, et essaye de retenir son bonnet qui tombe sans cesse. On voit également à un moment le clown assis sur la chaise éclater de rire. On retrouve donc un peu la même posture que dans la première scène : Caribaldi et le jongleur se retrouvaient alternativement à quatre pattes par terre, ici le clown est assis par terre.

Dans la deuxième partie de la scène, avec l'entrée de Caribaldi on passe d'un duel à un trio. Le directeur de cirque entre et fait cesser ce jeu. Il porte un manteau noir et un chapeau haut de forme noir, avec une écharpe blanche. Il a une sorte de grand bâton, de canne à pêche à la main. Il fait sortir le clown et le dompteur. Le clown sort presque de lui-même, mais la sortie du dompteur fait suite à un conflit : Caribaldi se tient debout devant le dompteur, qui est assis, et le dompteur se lève. Puis le directeur de cirque accroche son manteau, son écharpe et son haut de forme à la patère. Il redresse un pupitre et enfin se frappe la tête.

Dans la troisième partie de la scène, on a un face à face entre Caribaldi et la petite-fille. Celle-ci entre, et un moment de tendresse s'ensuit. Elle s'assied sur ses genoux, il lui touche le visage. Mais ce moment de tendresse et d'humanité ne dure pas : elle se lève, il lui demande de montrer ses jambes, ses dents, puis ses mains, et il lui fait faire un exercice où elle doit lever les bras en l'air plusieurs fois. Elle n'est plus traitée comme un être humain, mais comme un animal de cirque. Ensuite, Caribaldi veut changer de violoncelle, et elle range l'instrument dans l'armoire et va chercher l'autre. Le violoncelliste veut qu'elle entende la différence entre le son du Magginicello et celui du Ferracello. Il lui prend la main. Mais à nouveau suivent deux moments d'humiliation : il lui fait refaire l'exercice de la première scène, puis faire la révérence.

Avec les entrées successives du jongleur, du dompteur et du clown, on passe d'une scène intime à deux personnages à une scène où toute la troupe est réunie. D'abord le jongleur entre. Il se rapproche du centre, il est debout à gauche, la petite-fille est debout au centre, et Caribaldi est assis à droite. Le jongleur et la petite-fille écoutent le directeur du cirque. Puis le dompteur et la petite-fille échangent leur place : elle est près du piano, il est au milieu. Tous deux se baissent pour ramasser l'archet de Caribaldi, mais le jongleur est le plus rapide. Ensuite, ils se retirent, elle à gauche près du piano, lui tout à droite devant l'armoire. Elle se rapproche du centre pour faire la révérence. Le dompteur doit redresser un tableau sur le mur de droite. Le directeur du cirque le reprend plusieurs fois. Puis il lui demande de sortir ce qu'il a dans la poche. Tout cela donne lieu à un jeu : la question est de savoir dans quelle poche est le mouchoir, et dans quelle poche est le morceau de tissu pour cirer les chaussures. Caribaldi, au centre à droite, se retrouve entre la petite-fille, qui est au centre à gauche, et le jongleur, qui est complètement à droite. Le directeur du cirque est assis, les deux autres sont debout. Ensuite, le dompteur entre. Tous les trois le regardent. Pour finir, c'est le clown qui fait son entrée. Le clown chuchote quelque chose à l'oreille de la petite-fille, qui va chercher la colophane sous l'armoire et la donne à Caribaldi. Puis la petite-fille fait la révérence.

Troisième scène et épilogue.

Les didascalies de Thomas Bernhard pour la troisième scène indiquent la présence de tous les personnages sauf le dompteur. Ils sont assis et frottent la colophane sur l'archet de leur instrument :

« Dritte Szene. Alle, außer dem Dompteur, auf den Sesseln, ihre Instrumente stimmend, die Bogen der Instrumente mit Kolophonium einstreichend⁹⁷⁵. »

⁹⁷⁵ Thomas Bernhard, *Die Macht der Gewohnheit*. In: *Dramen II*, p. 85. « Troisième scène. Tous, sauf le dompteur, sur les chaises, accordant leurs instruments, frottant de colophane les archets des instruments. ».

Après la première scène passée à chercher la colophane, et la deuxième scène passée à jouer avec de la nourriture, la troisième scène ressemble davantage à une répétition de musique. Tout le monde est là, assis, avec ses instruments de musique, sauf le dompteur. De gauche à droite, on voit le dompteur avec son violon, la petite-fille avec son alto, Caribaldi avec son violoncelle, et le clown avec sa contrebasse. Mais la répétition est sans cesse interrompue par la chute du bonnet du clown. Le clown est obligé de tenir son bonnet pour qu'il ne tombe pas, mais alors il ne peut pas jouer. La chute répétée du bonnet suscite à intervalles réguliers le rire du clown, du jongleur et de la petite-fille. Le directeur du cirque crie, d'abord contre le clown, mais également contre la petite-fille, qui rit et qui se cure le nez. Et il menace de son archet de violoncelle le clown. Le jongleur fait de même et menace le clown avec l'archet de son violon. À un moment, Caribaldi fait venir à lui le clown. Il lui tape sur la tête avec l'archet, et il examine le bonnet, avant de le lui rendre. Mais cela ne sert à rien et le bonnet continue de tomber. On peut penser que la chute du bonnet dans *La Force de l'habitude* a inspiré l'attache de caleçon défaite dans *Minetti*.

La mise en scène enchaîne ensuite sur l'épilogue sans tomber de rideau. L'épilogue continue comme la troisième scène : tout le monde est là sauf le dompteur. Le jongleur montre au clown, qui s'est un peu avancé vers la gauche, comment attacher son bonnet. Caribaldi prend l'alto de la petite-fille pour l'accorder. Le dompteur entre. Il reste d'abord caché derrière le piano. Puis il se rapproche du directeur du cirque, mais celui-ci le repousse avec son archet. Le dompteur s'assied au piano, ensuite il commence à frapper sur les touches du piano de plus en plus fort avec son bras bandé, puis il s'effondre la tête la première sur le piano. Le jongleur et le clown emmènent le dompteur ivre mort. La petite-fille abandonne également Caribaldi. Il se lève, range les pupitres, s'assied et met la radio. On entend la *Truite* de Schubert à la radio.

Réception

Benjamin Henrichs, dans l'hebdomadaire *Die Zeit*, consacre la première partie de son article à discuter de la pièce. Il s'étonne que Thomas Bernhard, qui est considéré comme un écrivain tragique, ait écrit une comédie. Pour le critique allemand, il s'agit de la première comédie allemande depuis une éternité :

« Thomas Bernhard, den eine nach Tiefsinn gierende Interpretengemeinde in den letzten Jahren zum Schmerzensmann der deutschen Literatur hinaufstilisierte, er hat etwas höchst Befreiendes und Profanes getan: eine Komödie geschrieben. Wollte man nun feierlich sein, müsste man wohl sagen: die erste deutsche Komödie seit undenklich langer Zeit.⁹⁷⁶ »

La Force de l'habitude, p. 84.

⁹⁷⁶ Benjamin Henrichs, « Unsinn und Form », *Die Zeit*, 2 août 1974.

Henning Rischbieter se montre cependant sceptique vis-à-vis de cette comédie. Il souligne d'abord que le concept de comédie est problématique chez Bernhard, cela apparaît même dans une réplique du jongleur à la fin de la pièce : « Es ist eine Komödie / Herr Caribaldi / Eine Komödie / was eine Tragödie ist ». Il a bien des éléments comiques : la recherche de la colophane, la chute sans cesse renouvelée du bonnet. Un comique qui naît de l'imperfection. Mais pour lui, cela ne fait rire personne. Il se demande si la responsabilité en incombe à l'auteur ou à la mise en scène :

« Aber in der Salzburger Uraufführung brachte sie kaum jemand zum Lachen. Vielmehr: die Wiederholung des Rutsch-Effektes, so sehr der Regisseur Dieter Dorn und der Schauspieler Bruno Dallansky sich um Variationen des immer gleichen Ungeschicks bemüht hatten, energierte und langweilte manchen Zuschauer. Weil dem Clown-Ungeschick die Grazie fehlte? Oder weil in der dritten Szene das Stück überhaupt an Spannkraft einbüßt?⁹⁷⁷ »

Pour Benjamin Henrichs, le metteur en scène parvient à éviter à la fois la clownerie grotesque et le théâtre absurde, pour choisir une approche réaliste :

« Dieter Dorn, der Regisseur der Salzburger Uraufführung, inszenierte das Stück nicht als grelle Clownerie, auch nicht als verspätet-absurdes Theater, mied also alle effektvoll-schnellen Abstraktionen und suchte sich einen sehr mühsam-realen, kompliziert-komischen Weg zu den Figuren.⁹⁷⁸ »

Henning Rischbieter souligne également l'approche réaliste de Dieter Dorn, que le metteur en scène avait déjà choisie pour ses mises en scène de *L'Ignorant et le Fou* et *La Société de chasse* à Berlin : « Dieter Dorn unternimmt immer wieder den Versuch, die realen Menschen in den Bernhardschen Demonstrationsfiguren und Wortfolgen-Hervorbringern aufzufinden⁹⁷⁹ ».

Henning Rischbieter décrit le jeu de Bernhard Minetti en énumérant la large palette de tons utilisée par l'acteur :

« Zupackender Hohn, helle Herrscheranmaßung, bellenden Befehl, , bockige Wiederholung, leerlaufende Monotonie, murmelnde Abwesenheit, Versponnenheit und Verbohrtheit bis hin zu wahnhafter Verlorenheit.⁹⁸⁰ »

Cette variété de tons, combinée aux mouvements effectués par l'acteur contribue à construire le personnage de manière réaliste :

⁹⁷⁷ Henning Rischbieter : « Salzburg/Strehler/Bernhard ». In: *Theater heute*, September 1974, p. 31-36.

⁹⁷⁸ Benjamin Henrichs, « Unsinn und Form », *Die Zeit*, 2 août 1974.

⁹⁷⁹ Henning Rischbieter : « Salzburg/Strehler/Bernhard ». In: *Theater heute*, September 1974, p. 31-36.

⁹⁸⁰ Henning Rischbieter : « Salzburg/Strehler/Bernhard ». In: *Theater heute*, September 1974, p. 31-36.

« Eine immer wieder überrissene Mühsal der Bewegungen, ausholenden Drehungen und Wendungen über dem starren Holzbein hielt die Skala der Tonfälle zur (realistischen) Einheit der Figuren zusammen.⁹⁸¹ »

Pour Henning Rischbieter, il manque cependant au jeu de Minetti, et à la mise en scène, la dureté formelle, irréaliste, la monomanie bernhardienne :

« Es fehlte vielleicht – ihm und die Inszenierung – die formale (irreale) Härte, das Insistieren auf den Bernhardschen Monomanien. Soviel Genuss möchte, scheint mir, der Autor den Zuschauern nicht unbedingt zubilligen.⁹⁸² »

On peut penser qu'ici, Henning Rischbieter compare la mise en scène de *La Force de l'habitude* par Dieter Dorn et le jeu de Bernhard Minetti avec celle de *L'Ignorant et le Fou* par Claus Peymann avec Bruno Ganz. Dieter Dorn fait le choix du réalisme et de la psychologie. Pour Benjamin Henrichs, plutôt que la colère, le dégoût du monde et la peur, Dieter Dorn choisit de faire ressortir la tendresse entre les personnages :

« Und er riskierte etwas in Bernhards doch scheinbar so kühl kalkuliertem Stück sehr Sonderbares: Gefühl; Momente, in denen die Figuren herauskamen aus ihren Einsamkeiten, plötzlich ganz hilflos und zart zueinander wurden.⁹⁸³ »

Celle-ci se fait sentir par exemple dans les rapports de Caribaldi avec sa petite-fille, mais également dans ceux qu'il entretient avec le jongleur :

« Wenn Caribaldi (Bernhard Minetti) die Enkelin (Anita Lochner) auf dem Schoß hat, ihr von der Musik und von Casals erzählt, oder wenn Fritz Lichtenhahn (der Jongleur) nach einem jämmerlichen Protestversuch plötzlich ganz ergeben vor seinem Herrn steht, auf schlappen, weichen Gliedern, mit einem hündischen Trauer- und Treueblick, passierte, was dieses Stück doch dauernd sabotiert: ein Moment von Musik.⁹⁸⁴ »

Mais en privilégiant la tendresse, la partie sombre de la pièce est un peu oubliée. Le public n'a pas peur lors de la dernière scène, quand la répétition du quintette se termine dans le chaos. Il n'a pas peur que les instruments de musique deviennent des instruments de mort et que Caribaldi mette à exécution ses menaces.

« Dorn fand für die Verlorenheit der Figuren aneinander viel eindringlichere Bilder als für ihre Wut aufeinander. Deshalb blieb das Stück in der letzten Szene, wo die Quintett-Probe chaotisch auseinanderplatzt, ohne Gefahr. Angst, daß aus Musikinstrumenten Mordinstrumente werden könnten, Angst, daß Herr Caribaldi seine wüsten Drohungen („eines Tages bringe ich diesen Menschen um“) wahr machen konnte – Angst macht einem die Aufführung nicht.⁹⁸⁵ »

⁹⁸¹ Henning Rischbieter : « Salzburg/Strehler/Bernhard ». In: *Theater heute*, September 1974, p. 31-36.

⁹⁸² Henning Rischbieter : « Salzburg/Strehler/Bernhard ». In: *Theater heute*, September 1974, p. 31-36.

⁹⁸³ Benjamin Henrichs, « Unsinn und Form », *Die Zeit*, 2 août 1974.

⁹⁸⁴ Benjamin Henrichs, « Unsinn und Form », *Die Zeit*, 2 août 1974.

⁹⁸⁵ Benjamin Henrichs, « Unsinn und Form », *Die Zeit*, 2 août 1974.

Cela est lié au jeu de Bernhard Minetti. Pour Benjamin Henrichs, l'acteur rend la pièce plus gentille qu'elle n'est. Il donne de la gentillesse au personnage et on ne comprend pas vraiment ce que les autres craignent. Caribaldi n'est plus ce tyran qui terrorise les artistes de son cirque.

« Und auch Bernhard Minetti, seit Noeltes „Todestanz“-Inszenierung der zarteste, unsentimentalste, merkwürdigste ältere Schauspieler in Deutschland, machte das Stück lieblicher als es ist; weil er so unendlich viele skurrile, verzaubernde Altmännertöne erfand, begriff man kaum, was Caribaldis Mitmusikanten an ihrem Herrn so fürchten. Weltekel, Verfall und die Fürchterlichkeit des Alterns: in Minettis Wunderwerk kam das nicht vor.⁹⁸⁶ »

Après avoir commenté le jeu réaliste de Bernhard Minetti, Henning Rischbieter commente la performance des acteurs secondaires. Il commence par les autres comédiens berlinois, il souligne que malgré son caractère accommodant, le jongleur campé par Fritz Lichtenhahn n'est pas inoffensif, il met également l'accent sur la présence physique d'Hans-Peter Hallwachs qui joue le dompteur, par contre il se demande si le trac d'Anita Lochner est joué ou réel:

« Fritz Lichtenhahn, als Jongleur (einen bei aller schmierigen Geschmeidigkeit nicht ungefährlichen Stichwortgeber), Hans-Peter Hallwachs als Dompteur (dessen auftrumpfende physische Gegenwärtigkeit kaum eine solche formale Entschiedenheit und Konzentration der Textbehandlung erwarten lässt, wie sie Hallwachs dann vorführte), Anita Lochner als seiltanzende Enkelin (bei deren bleichzitterndem Ungeschick allerdings der Anteil an künstlerischer Bewusstseins schwer zu bemessen war).⁹⁸⁷ ».

Il considère que Bruno Dallansky, n'arrive pas complètement à jouer à la fois l'humanité éfrayée et le clown de cirque, mais pour lui cela est essentiellement dû à la mise en scène :

« Schließlich Bruno Dallansky: er hatte mit der geringsten Textmenge hilflose, von Missgeschicken erschreckte Menschlichkeit herzustellen, dazu noch einen manegereifen Clown: dass ihm das in der dritten Szene nicht mehr durchgehend gelang, hat eher mit jener grundlegenden Inadäquatheit der Inszenierung zu tun.⁹⁸⁸ »

Hilde Spiel met d'abord en évidence la performance de Bernhard Minetti, qui laisse deviner tout un pan du personnage, qui est gommé par la mise en scène, ainsi que la performance muette d'Anita Lochner :

« Kein Lob ist zu groß für die Darsteller. Bernhard Minetti voran, der dem Zirkusdirektor neben der ausgesprochenen auch jene stumme Bedeutungsfülle gibt, mit dem sein Autor ihn ausgestattet hat. Er lässt in der Tat alles ahnen, was die Dornsche Spielbarmachung unterm Tische

⁹⁸⁶ Benjamin Henrichs, « Unsinn und Form », *Die Zeit*, 2 août 1974.

⁹⁸⁷ Henning Rischbieter : « Salzburg/Strehler/Bernhard. Die Festspielkrise – und das neue Kunst-Betriebs-Stück Bernhards ». In: *Theater heute*, September 1974, p. 31-36.

⁹⁸⁸ Henning Rischbieter : « Salzburg/Strehler/Bernhard. Die Festspielkrise – und das neue Kunst-Betriebs-Stück Bernhards ». In: *Theater heute*, September 1974, p. 31-36.

bleiben lässt. Seiner immer spürbaren Tragik entspricht nur die Anita Lochner als unterdrückte, kujonierte Enkelin, eine ebenso stille wie subtile Meisterleistung.⁹⁸⁹ »

Hilde Spiel salue également la révolte du dompteur joué par Hans-Peter Hallwachs et l'exactitude des gestes du clown joué par Bruno Dallansky, tandis que Fritz Lichtenhahn est plus accommodant et donc plus fade :

« Aber vortrefflich sind sie alle, Hans-Peter Hallwachs' Dompteur in seinem trunkenem Aufstand gegen den versagenden Gottvater, Bruno Dallanskys Spassmacher, genau kalkuliert in jeder Geste, und Fritz Lichtenhahns Jongleur, der am geschmeidigsten und daher am blässesten ist.⁹⁹⁰ »

Hellmuth Karasek se montre lui très critique, il a vu la mise en scène en tournée et il attribue ses défauts à la fatigue des acteurs due à la longue tournée :

« Aber ich glaube, dass Bernhard sich mit der Zwangsumwandlung der Salzburger Dorn-Inszenierung zur Tournee einen zusätzlichen Bärenienst erwiesen hat. Wie die Schauspieler jetzt, nach wochenlangem Tingeln, spielen, das lässt sich nur als zwangsläufiges Tournee-Geschick deuten: Jede in Offenbach hervorgerufene Heiterkeit führt zu einem neuen Draufsetzer in Fürth -- und erst morgen in Augsburg!⁹⁹¹ »

Ainsi, selon lui, même le grand acteur Bernhard Minetti ne fait que crier et hurler son rôle :

« Anders jedenfalls lässt sich nicht erklären, dass ein so großartiger Schauspieler wie Bernhard Minetti seine Rolle eigentlich nur noch pointenkitzelnd anbellt und anheult. Wie man ins Parkett schallt, so lacht es heraus.⁹⁹² »

Il critique également la brutalité du dompteur campé par Hans-Peter Hallwachs :

« Auch dass der Dompteur der Truppe, Hans-Peter Hallwachs, der vor Manneskraft nicht mehr laufen kann, seine dumpfe Verzweiflungsbesoffenheit mimt und dröhnt wie eine Kollegenerheiterung in der Kantine zu fortgerückter Stunde, offenbart eher das Elend reisender Elite-Stoßtrupps als die (ursprünglich gewiss vorhandenen) Qualitäten der Dorn-Regie.⁹⁹³ »

Sa critique est plus nuancée pour ce qui est des deux acteurs Fritz Lichtenhahn et Bruno Dallansky qui interprètent le jongleur et le clown:

« Die merkt man am ehesten bei dem geigekrazenden Jongleur Fritz Lichtenhahns, der eine komische Verklemmung und eine anrührende Kleinlichkeit für die Rolle bewahrt hat. Und an dem Spaßmacher Bruno Dallanskys, der die leise traurigen Fallübungen eines Clowns zart er-

⁹⁸⁹ Hilde Spiel. « Thomas Bernhards Dichtung aus der Abstraktion gerettet ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.7.1974.

⁹⁹⁰ Hilde Spiel. « Thomas Bernhards Dichtung aus der Abstraktion gerettet ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.7.1974.

⁹⁹¹ Hellmuth Karasek : « Die hochgerühmte Stotterschule ». *Der Spiegel*, 14.4.1975. (16/1975)

⁹⁹² Hellmuth Karasek : « Die hochgerühmte Stotterschule ». *Der Spiegel*, 14.4.1975. (16/1975)

⁹⁹³ Hellmuth Karasek : « Die hochgerühmte Stotterschule ». *Der Spiegel*, 14.4.1975. (16/1975)

spielt und erst am Kontrabass mit der dauernd herunterpurzelnden Mütze ins "Lache, Bajazzo"-Klischee ausrutscht.⁹⁹⁴ »

Pour finir, son verdict est plein d'ironie envers cette mise en scène acclamée par les critiques :

« Das beste Stück des vergangenen Jahres, wie viele Kritiker meinen? Warum nicht? Aber dann wird man seufzen dürfen: Was für ein dürftiges (Theater-)Jahr!⁹⁹⁵ »

L'interprétation d'Hellmuth Karasek souligne le déplacement qui s'opère : d'un côté, lors de la création à Salzburg, des acteurs virtuoses jouaient une troupe d'artistes de cirque ratés et de musiciens incapables, mettant en évidence la distance entre acteurs et personnages ; d'un autre côté, avec la fatigue de la tournée, il semblerait que les acteurs se rapprocheraient de leurs personnages.

Hilde Spiel souligne que la mise en scène de Dieter Dorn est réaliste et respectueuse des indications de l'auteur : l'accompagnement musical avec les instruments, le jeu avec la recherche de la colophane, la scène comique entre le dompteur et le clown, et le gag du bonnet qui tombe sans cesse :

« Sonst nichts als äußerste Realistik, die Regieanweisungen des Autors genau befolgt, und viele lustige Einfälle dazu erfunden. Unübertrefflich exakt die musikalische Akzentuierung durch die Instrumente, das Spiel mit dem immer wieder weggeworfenen Kolophonium des Direktors, nach dem der Jongleur sich bücken muss, die grandiose Szene zwischen Dompteur und Spaßmacher wahrhaft ein komischer Doppelakt, oder jene beim Lesen quälende, hier wesentlich aufgelockerte Clownerie mit einer herabrutschenden Haube, die dreißig Mal mimisch und verbal wiederholt, aber von Dorn immer neu abgewandelt wird.⁹⁹⁶ »

Pour Hilde Spiel, Dieter Dorn parvient à ce que les répétitions ne deviennent pas monotones, cela est vrai aussi bien pour la chute du bonnet, que pour le rideau qui se lève et qui descend :

« Dass hier dennoch einige Buhrufe ihrer Irritation Ausdruck gaben, schien Dorns Rezept zu bestätigen. Wie hätte das Salzburger Publikum reagiert, wäre der Vorhang so monoton und marionettenhaft abgelaufen, wie Bernhard ihn, als Symbol des existentiellen Kreislaufs, vermutlich beabsichtigt hat?⁹⁹⁷ »

Ainsi, pour Hilde Spiel, les applaudissements, plus importants que lors d'autres premières de pièces de Bernhard, ainsi que les quelques sifflets, confortent les choix du metteur en scène :

« Als der Abend zuletzt, mehr als irgendeine Uraufführung Bernhards, bejubelt wurde, mischten sich wiederum einige Buhrufe in den Applaus. Kaum anzunehmen, dass sie dem Konzept

⁹⁹⁴ Hellmuth Karasek : « Die hochgerühmte Stotterschule ». *Der Spiegel*, 14.4.1975. (16/1975)

⁹⁹⁵ Hellmuth Karasek : « Die hochgerühmte Stotterschule ». *Der Spiegel*, 14.4.1975. (16/1975)

⁹⁹⁶ Hilde Spiel. « Thomas Bernhards Dichtung aus der Abstraktion gerettet ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.7.1974.

⁹⁹⁷ Hilde Spiel. « Thomas Bernhards Dichtung aus der Abstraktion gerettet ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.7.1974.

des Regisseurs galten, dem sie statt des abwesenden Autors entgegenhallten. Da waren wohl wieder Salzburgs „ewige Gestrige“ am Werk.⁹⁹⁸ »

La Force de l'habitude est la première comédie de Thomas Bernhard. Si la mise en scène de Dieter Dorn souligne cette dimension comique, le metteur en scène ne transforme pas pour autant la pièce en une clownerie. En effet, la production de Dieter Dorn se caractérise d'abord par son réalisme. Ce réalisme se retrouve aussi bien au niveau de la scénographie, avec la représentation réaliste de la roulotte de Caribaldi, même si la dimension de conte reste présente. Le cirque est présent à la fois comme un milieu misérable et un monde enchanté. Le jeu de Bernhard Minetti qui interprète Caribaldi est également réaliste, et accorde une certaine tendresse à ce personnage de tyran. La pièce parle de l'échec du directeur de cirque Caribaldi, qui n'arrive pas à faire jouer la *Truite de Schubert* par sa troupe de cirque, et qui, comble de l'ironie, doit finalement se contenter de l'écouter à la radio à la fin de la pièce. La distance est grande entre l'échec grotesque des personnages et la virtuosité des acteurs, au premier rang desquels Bernhard Minetti. Mais cette pièce qui parle d'échec exige de la virtuosité non seulement de l'acteur qui joue le rôle principal, mais également des autres comédiens qui jouent des rôles secondaires, parfois muets, par exemple Bruno Dallansky, qui joue le clown, un petit rôle, avec très peu de texte, mais un rôle important, d'écoute, de gestuelle et de mimique. Faire jouer le clown par Bruno Dallansky était le choix de Thomas Bernhard, l'auteur le note dès le manuscrit, et il en fait part au directeur du Festival de Salzbourg dans une lettre. Si les autres suggestions de distribution de Thomas Bernhard n'ont pas été suivies par Dieter Dorn, le fait que le metteur en scène ait suivi Bernhard sur la sélection de cet acteur pour le personnage presque muet du clown témoigne de l'importance des rôles muets chez Bernhard. La troupe virtuose de Dieter Dorn est donc loin de l'échec de celle de Caribaldi mais, comme elle, elle part en tournée, une tournée également voulue par l'auteur. La mise en scène apparaît donc à la fois comme le prolongement de la pièce de théâtre, mais aussi son contrepoint. Le metteur en scène apporte également sa touche personnelle : pour Dieter Dorn c'est le réalisme qui le caractérise.

⁹⁹⁸ Hilde Spiel. « Thomas Bernhards Dichtung aus der Abstraktion gerettet ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.7.1974.

La Force de l'habitude, mise en scène Dieter Dorn, Landestheater, Festival de Salzbourg 1974⁹⁹⁹



⁹⁹⁹ http://arthaus-musik.com/de/dvd/theater/media/details/die_macht_der_gewohnheit.html

2.2. *Minetti (Minetti)*

La pièce *Minetti* est créée le 1^{er} septembre 1976 au théâtre de Stuttgart, dans la mise en scène de Claus Peymann, avec Bernhard Minetti dans le rôle éponyme. Le décor est de Karl-Ernst Herrmann et les costumes d'Uwe Oelkers. Karin Schlemmer joue la dame en rouge et Therese Affolter la jeune fille. Parmi les acteurs qui jouent les rôles secondaires, on trouve Traugott Buhre, Martin Schwab, Kirsten Dene, Edith Heerdegen, qu'on retrouvera ensuite dans d'autres rôles bernhardiens. C'est presque tout l'Ensemble de Stuttgart qui est distribué dans la pièce, témoignant de l'importance qui est accordée aux rôles muets. La mise en scène a été diffusée à la télévision autrichienne le 30 juin 1977, on s'appuiera sur cette captation pour notre analyse de la mise en scène.

Dramaturgie

La dramaturgie est d'Uwe Jens Jensen. Dans le livre-programme publié par le théâtre de Stuttgart¹⁰⁰⁰, en plus de la distribution et du texte de la pièce, on trouve deux tableaux d'Ensor, qui sont reproduits en couleur et sur une double page pliée dans le volume : *Squelettes se disputant un pendu* (1891) et *L'Intrigue* (1890).

Sont également reproduits deux portraits photographiques : un portrait de Bernhard Minetti, et un portrait de James Joyce. Le titre de la pièce, *Minetti*, fait en effet référence à l'acteur allemand Bernhard Minetti (même si le personnage, fictif, n'a pas grand-chose à voir avec l'acteur, qui a réellement existé). Le sous-titre, « Ein Porträt des Künstlers als alter Mann », fait référence au roman de Joyce *Portrait de l'artiste en jeune homme*.

On trouve également des extraits de textes de Thomas Bernhard (« Der Schauspieler », *Am Ortler, Im Keller*). Sont également reproduites des lettres : une d'Heinrich von Kleist (1811), une de Richard Wagner (1852) une de Clara Schumann (1854), d'Emil Gött (1906), et une lettre d'Ensor. On y trouve également deux poèmes, un de Christian Wagner, et un d'Hugo von Hofmannsthal. On trouve également des extraits du *Théâtre et son double* d'Antonin Artaud, d'*Hamlet* de Shakespeare, de *Mephisto* de Klaus Mann, une nouvelle de Tchékhov et une de Kafka (*Der Hungerkünstler*), un extrait de *Grock* de Joseph Roth. Le livre-programme contient également des textes de Baudelaire (« Les drames et des romans honnêtes ») et d'Alfred Döblin (« Kunst, Dämon und Gemeinschaft »), un aphorisme de Georg Christoph Lichtenberg, et la pièce *Zur Tragödie Thomas Chattertons* de Hans Henny Jahn, ainsi qu'un essai sur Hölderlin de Wilhelm Waiblinger (*Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn*). Tout cela rapproche la pièce *Minetti* d'une conception romantique de l'artiste. On

¹⁰⁰⁰ Thomas Bernhard, *Minetti*. Württembergische Staatstheater Stuttgart. Schauspiel 76/77. Programmbuch Nr. 21.

trouve également dans ce livre-programme un article d'Herbert Gamper sur *Minetti* et la place de l'artiste dans la société : « Ein komischer Herr. Überlegungen zur Stellung des Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft, anlässlich Thomas Bernhards Künstlerdrama *Minetti* ».

Scénographie

Thomas Bernhard situe la pièce à Ostende¹⁰⁰¹, les trois premières scènes se passent dans un vieil hôtel, l'épilogue se passe sur la côte atlantique. Tandis que les deux premières se passent dans le hall de l'hôtel, la troisième se passe au bar. C'est la première fois que Thomas Bernhard situe aussi précisément l'action d'une de ses pièces. Auparavant, c'était surtout des allusions qui pouvaient laisser penser que l'action était localisée à un endroit précis. Avec l'indication d'Ostende, on a une indication réaliste, d'un autre côté la ville a une dimension symbolique, dans la manière dont elle se prononce, en allemand on entend « la fin » dans le nom de la ville :

« Erste, zweite und dritte Szene: ein altes Hotel in Oostende
Nachspiel: Atlantikküste bei Oostende¹⁰⁰² »

On remarque donc que même si on a une unité de lieu avec la ville d'Ostende, l'espace dramatique change : on passe de l'hôtel à la côte atlantique, d'un espace fermé à un espace ouvert. Et à l'intérieur de l'hôtel, on passe du hall des deux premières scènes au bar pour la troisième scène. Le scénographe Karl-Ernst Herrmann a créé trois décors pour représenter ces trois espaces dramatiques. On note d'un côté l'opposition entre le grand hall vide et l'espace plus intimiste du bar, d'un autre côté l'opposition entre la représentation réaliste de l'hôtel et la représentation symboliste de la côte atlantique. Pour analyser la mise en scène, on commencera donc par suivre ce découpage par tableau.

Les didascalies de Thomas Bernhard qui introduisent la première scène donnent un certain nombre d'indications : un ascenseur, la réception, le canapé. Mais on est également dans la création d'une atmosphère, avec la répétition de l'adjectif « vieux » (« alt ») :

« Erste Szene / Halle / Ein alter englischer Aufzug links / Portierloge, Portier in alten Hotelbüchern blätternd, rechts / Eine (rotgekleidete) Dame auf einem alten Sofa Virginier rauchend und trinkend im Hintergrund / Ein Lohndiener kommt von links mit einem riesigen alten Koffer herein und stellt ihn vor der Portierloge ab¹⁰⁰³ »

¹⁰⁰¹ Bernhard utilise la graphie flamande « Oostende », tandis qu'en allemand et en français on écrit « Ostende ».

¹⁰⁰² Thomas Bernhard, *Dramen III*, p. 10 « Première, deuxième et troisième scènes: un vieil hôtel à Ostende / Epilogue : la côte atlantique à Ostende. ». *Minetti*, p. 6.

¹⁰⁰³ Thomas Bernhard, *Dramen III*, p. 11. « Première scène / Hall / A gauche un vieil ascenseur anglais / A droite, le bureau de la réception, le portier feuilletant de vieux registres d'hôtel / Au fond, une dame (habillée de rouge) sur un vieux sofa, fumant des Virginia et buvant / Un extra arrive par la gauche avec une vieille valise gigantesque et la dépose devant le bureau de la réception ». *Minetti*, p. 7.

Dans la mise en scène de Claus Peymann, le hall de l'hôtel est une grande pièce carrée, assez profonde et assez haute. Le canapé est un grand canapé en cuir brun, il trône au milieu de la pièce, sur le devant de la scène. On retrouve à gauche l'ascenseur et à droite la réception. Il faut remarquer le réalisme dans la réalisation de l'ascenseur. Il a été reconstitué avec minutie, avec une cage et une cabine, et une grille qui ferme la porte. La cabine monte et descend, on entend son grincement et le bruit de la sonnette quand elle arrive. Sur le mur du fond, on remarque un tableau au centre, qui représente un paquebot sur la mer. On remarque à l'arrière-plan à gauche un petit coin salon, avec quelques fauteuils et une petite table, sur laquelle est posée une petite lampe. Il matérialise l'endroit de la rencontre supposée entre le personnage de Minetti et le peintre James Ensor. La dame en rouge est assise ou allongée sur le canapé. Le portier se tient derrière le bureau de la réception. Sur la réception est posé un petit sapin de Noël, qui indique qu'on est en décembre. L'extra se tient devant la réception. L'acteur Bernhard Minetti, qui joue le rôle de Minetti, est entre le canapé et la réception pendant la première scène, pendant la deuxième scène il est assis dans le canapé. À côté de la réception, sur le devant, se trouve une porte, par laquelle les passants entrent et sortent. La représentation du hall est assez réaliste, mais en même temps elle est stylisée. La pièce est assez austère, elle est vide à l'exception des quelques éléments que l'on a décrits, les murs sont nus, ils n'ont pas de fenêtre. Si bien qu'on est dans une sorte de huis clos.

La scénographie de Karl-Ernst Herrmann suit donc les didascalies, qui indiquent jusqu'au placement des éléments du décor : le vieil ascenseur à gauche, et la réception à droite. Ce qu'elle ajoute, c'est le réalisme dans la reconstitution de l'ascenseur, c'est le tableau représentant un bateau sur le mur du fond, c'est le sapin de Noël sur le bureau de la réception. Le tableau et le sapin donnent des indications de lieux et de temps : on est en décembre, au bord de la mer. Ce qu'apporte aussi le travail du scénographe, c'est la dimension de ce hall d'hôtel, très haut, très profond, et qui paraît du coup un peu vide, un peu austère. On remarque également que Peymann et Herrmann ne respectent pas complètement les indications de Thomas Bernhard : le canapé et la dame en rouge ne sont pas à l'arrière-plan, mais au premier plan, tandis qu'à l'arrière-plan, on a le coin salon qui matérialise le lieu de la rencontre avec Ensor. Le fait que le canapé et la dame soient au premier plan indique sans doute qu'un dialogue se noue entre Minetti et la dame : ils sont tous les deux au premier plan, ce n'est pas le monologue de Minetti avec des personnages décoratifs à l'arrière-plan.

Pour Georg Hensel, le hall de l'hôtel évoque un sarcophage ou une morgue, et il souligne que les masques ne sont pas seulement des masques de carnaval pour la Saint-Sylvestre, mais aussi une référence au peintre James Ensor :

« Rezeption und Bar hat Bühnenbildner Karl-Ernst-Herrmann in einer Art Sarkophag-Architektur errichtet; seine Hotelhalle ist von der monumentalen Leere einer Totenhalle. Sie wird immer mal wieder durchtobt von einer Schar kreischender Menschen; sie sind maskiert nicht nur, weil es Silvester ist: das Hotel steht im belgischen Seebad Ostende, der Stadt des Malers James Lear, eines Vorläufers der Expressionisten und Surrealisten.¹⁰⁰⁴ »

Première scène

Quand la première scène commence, seuls sont présents la dame en rouge assise sur le canapé au milieu, et le portier debout derrière la réception à droite. L'extra arrive et il dépose la valise entre le canapé et la réception, et se place entre la valise et la réception. Ce n'est qu'après que le personnage de Minetti, joué par l'acteur Bernhard Minetti, fait son arrivée avec un long manteau noir et un chapeau noir.

Il se place d'abord debout entre la valise et le canapé. Il tend une pièce à l'extra qui d'abord ne bouge pas. Ensuite il s'adresse à la dame, racontant son passé (« Vor dreißig Jahren (...) »), puis à nouveau au portier, lui demandant une chambre (« Zimmer vierundsiebzig »), tandis qu'entre-temps l'extra s'est assis à côté de la réception. Pour réciter *Lear*, Minetti ouvre les bras, il a enlevé son chapeau, mais il est toujours en manteau et il a son parapluie accroché au poignet. Puis il montre avec son parapluie l'endroit où il a parlé avec Ensor (« hier in dieser Ecke »). Tandis que les didascalies indiquent qu'il s'agit du coin droit, ici c'est le coin gauche qui est indiqué. Ensuite il se retourne et montre la valise du doigt. Puis il s'appuie contre le canapé et s'adresse à la dame (« Dieser Mann hatte keine Idee von Shakespeare »). Puis il montre à nouveau la valise, évoquant le masque de Lear par Ensor qui s'y trouve (« diese Maske »). Ensuite il se rapproche de la valise, se penche vers elle, comme s'il voulait lui parler (« Ich begehe den Verrat nicht »). Enfin, Minetti regarde passer le vieux couple.

Minetti se penche pour essayer de fixer l'attache du caleçon, tandis que la dame en rouge éclate de rire (« Zuerst das Unterhosenband »). Puis il s'assied sur l'accoudoir du canapé et l'extra fixe l'attache de son caleçon. Le vieil homme fait un signe de la main pour refuser la chambre que lui propose le portier (« Kein Zimmer »). Il fait un signe de la main pour indiquer que l'extra peut enlever la valise si elle gêne (« Wenn er hier stört (...) »). Mais ensuite, en montrant la valise avec le parapluie, il ordonne à l'extra de la reposer (« Da / Da / Da »). Puis il montre le côté gauche et le côté droit avec son parapluie. L'usage n'est plus ici concret pour indiquer la position de la valise, mais métaphorique, pour indiquer les deux directions : l'art dramatique d'un côté, et les mathématiques d'un autre côté, que son frère a choisies (« er den

¹⁰⁰⁴ Georg Hensel. « Den Minetti spielt Minetti nicht ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.09.1976.

Weg der Wissenschaft / ich den Weg der Kunst »). Puis le comédien regarde passer le nain en costume de matelot, croyant reconnaître le directeur de théâtre qu'il attend. Ensuite il tape avec le parapluie sur les doigts de l'extra qui voudrait déplacer la valise. Puis quand il parle de l'artiste, il lève le parapluie au ciel (« der Kunstgewalttäter »). Puis à nouveau il s'appuie contre le canapé et se penche vers la dame en rouge, quand il est question de « faire ses comptes » (« Rechnung machen »). Ensuite il ouvre les bras (« Künstlerschaft »). Il pointe le parapluie en direction du public (« von da unten wirst du umgebracht »), puis se retourne vers la dame en rouge (« Wie er sich immer zu reden getraut / der Verrückte »). Et à la fin de la scène, Minetti s'est assis sur le canapé à côté de la dame (« der Geisteskünstler »).

On voit donc comment le jeu avec les accessoires (la valise, le parapluie, l'attache du caleçon) ainsi que le passage des clients de l'hôtel (le vieux couple, le nain) rythment la scène. Tout cela est inscrit dans les didascalies.

Deuxième scène

Pour la deuxième scène, Thomas Bernhard n'indique pas de changements (« Zweite Szene. Wie vorher¹⁰⁰⁵ »).

Dans la deuxième scène, Minetti est assis à côté de la dame en rouge. Il fait un signe de la main au portier (« nicht beirren lassen »), puis il décrit l'horizon avec son parapluie (« dann herrscht plötzlich Stille »). S'ensuit un jeu sur les mots et les sonorités. Pour faire voir ces mots, il accompagne cette récitation d'abord d'un geste de la main (« Hören Sie »), puis il se lève, et enfin, toujours debout, se tourne vers la dame en rouge (« Wenn nur mehr das O herrscht »). Puis il s'assied et s'adresse à nouveau à elle (« Überlegungen Bewegungen meine Dame »). Minetti remarque son attache de caleçon défaite. L'extra met un genou à terre pour la fixer, pendant que la dame en rouge éclate de rire. L'acteur regarde sa montre. Puis il s'adresse au portier en lui faisant signe avec la main (« Nur die jungen Leute haben eine Beziehung zum Wahnsinn »), avant de se tourner à nouveau vers la dame, évoquant son renvoi du théâtre de Lübeck (« in Lübeck »). Puis il fait se balancer son parapluie sur la pointe de son pied droit. Puis il s'adresse à la dame (il évoque la fois où il a failli se noyer dans la Manche), et fait à nouveau signe au portier pour l'interroger (« Keinerlei Nachricht »). Il montre ensuite le coin avec son parapluie, évoquant une hypothétique rencontre entre le peintre et l'écrivain (« James Ensor und Shakespeare »), puis regarde la valise. Minetti se lève pour regarder passer un infirme, car il croit voir le directeur de théâtre. On voit ensuite le changement d'expression sur le visage de Minetti. On passe d'un visage fermé, crispé (bouche

¹⁰⁰⁵ Thomas Bernhard, *Minetti*. In : *Dramen III*, p. 31. « Deuxième scène. Comme auparavant ». *Minetti*, p. 27.

fermée qui fait la moue, yeux fermés : « ganz Deutschland war gegen mich ») à un visage ouvert et joyeux (yeux grand ouverts, bouche ouverte) quand il montre la photographie à la dame en rouge. Puis il se prend la tête à deux mains. Puis il lève les yeux au ciel (« Lear hat sich versteckt »). Enfin il se lève, se penche vers la valise comme pour lui parler (« weil ich konsequent gewesen bin ») et il s'adresse à la dame en rouge (« konsequent meine Dame »). Dans la deuxième scène, on retrouve donc le jeu avec le parapluie, la valise et l'attache du caleçon, ainsi que le passage des clients de l'hôtel (l'infirmier) que Minetti à chaque fois confond avec le directeur de théâtre qu'il attend. Dans les didascalies, Thomas Bernhard indique tout ce jeu de scène avec ces objets. Ces jeux de scène, écrits pour l'acteur Bernhard Minetti, deviennent, interprétés par lui, des numéros de virtuose. Benjamin Henrichs considère ainsi que l'acteur Bernhard Minetti transforme les accessoires de théâtre en être vivants :

« Minetti kann aus Requisiten Lebewesen machen. In „Minetti“ kommt er mit einem riesigen alten Koffer auf die Bühne – in dem Koffer ist Ensors Maske aufbewahrt und viele vergilbende Zeitungsausschnitte, Rezensionen über Minetti. Einen Moment lang redet er zu dem Koffer (der ja wirklich sein einziger Lebensgefährte ist) so zärtlich wie zu etwas Lebendigem, wie zu einem alten, räudigen, treuen Hund.¹⁰⁰⁶ »

Dans ces deux premières scènes, Minetti a comme auditoire la dame en rouge, jouée par Karin Schlemmer. Pour Georg Hensel, elle parvient à jouer de manière à paraître suffisamment intelligente pour que Minetti suscite sa curiosité, mais pas assez pour le comprendre :

« Dialoge kommen kaum vor, das Stück besteht fast ausschließlich aus einem gigantischen Monolog „Minettis“. Er verströmt ihn zuerst vor einer rotgekleideten schweigenden Dame. In Stuttgart ist dies die drastisch komische Karin Schlemmer: sie schafft es, gerade so intelligent auszusehen, um neugierig auf Minetti zu sein, doch nicht intelligent genug, um ihn zu verstehen.¹⁰⁰⁷ »

Troisième scène

Aux deux premières scènes dans le hall avec la dame en rouge succède la troisième dans le bar avec la jeune fille. Thomas Bernhard décrit ainsi l'espace dramatique du bar :

« Dritte Szene / In der Bar / Minetti und Mädchen auf einem Sofa / Der Koffer im Hintergrund auf dem Boden / Mädchen mit einem kleinen Transistorradio neben sich, daraus leise Jazzmusik¹⁰⁰⁸ »

¹⁰⁰⁶ Benjamin Henrichs. « Dem Stumpfsinn die Geisteskrone aufsetzen ». *Die Zeit*, 10. 09. 1976.

¹⁰⁰⁷ Georg Hensel. « Den Minetti spielt Minetti nicht ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.09.1976

¹⁰⁰⁸ Thomas Bernhard, *Dramen III*, p. 44. « Troisième scène / Au bar / Minetti et une jeune fille sur un sofa / la valise par terre sur le devant / la jeune fille a un petit transistor près d'elle, d'où sort une musique de jazz douce ». Minetti, p. 40.

Dans la mise en scène de Claus Peymann, le décor change. Le bar est au premier plan, il occupe presque les deux tiers de la scène. À gauche sont placés un canapé et une lampe avec un abat-jour. On est plus dans le hall, dans un espace public, mais dans un espace plus intime. Le bar coupe la profondeur de la pièce. Le canapé n'est pas le même que celui du hall, il est nettement plus petit, incitant au rapprochement entre la jeune fille et le vieil acteur. Cet espace plus intime met en place ce qui est en fait une scène d'amour entre la jeune fille et le vieil acteur. Les didascalies restent assez vagues pour la troisième scène : elles indiquent seulement que cela se passe au bar, et la présence d'un sofa sur lequel sont assis les deux personnages, et deux accessoires : la valise de Minetti et le transistor de la jeune fille. Peymann aurait pu choisir de réutiliser le sofa du premier tableau. Le choix d'un canapé différent, plus petit, sert la mise en scène, il s'agit de montrer la relation plus intime qui se noue avec la jeune fille, qu'avec la dame en rouge. Comme le décor n'a pas de profondeur, la valise n'est pas à l'arrière-plan, mais à droite, vers le milieu de la scène.

Au début de la troisième scène, Minetti et la jeune fille (jouée par Therese Affolter) sont assis sur le canapé. Le vieil acteur montre la valise (« in diesem Koffer habe ich die Beweise »). Puis il secoue son poignet droit, en le tenant avec sa main gauche (« plötzlich die Gelenksentzündung »). Il s'adresse ensuite à la jeune fille, qui baisse les yeux (« Wir warten beide / Du wartest auf deinen Liebhaber / Ich warte auf den Schauspielregisseur »). Minetti montre du doigt le côté droit de la salle (« Ich habe Ensor persönlich mit Shakespeare gesehen »). Puis il montre la photographie („Da bin ich / Lear in Ensors Maske »). Il se lève ensuite pour réciter *Lear*, la main droite levée pour déclamer le passage en anglais. Pour prononcer le passage en allemand, il a les deux mains ouvertes, le dos de la main vers le haut. Puis il ouvre la valise et en extrait différents journaux. Il s'approche ensuite du canapé pour montrer la coupure de journal à la jeune fille (« in Dinkelsbühl bin ich aufgewacht »).

Puis il s'éloigne à nouveau pour lui demander ce que faisait son père (« Was war dein Vater »), et il se rassied à côté d'elle, pour lui signifier qu'elle a eu raison de quitter Liège. Il se montre ensuite plus agressif, plus en colère, quand il parle de son renvoi de Lübeck : il la montre du doigt, se montre presque menaçant (« Die Heimat hat ihre Söhne auf dem Gewissen »). Il se lève à nouveau (« Eine sogenannte geschlossene Vorstellung »). Puis il se rassied à côté d'elle (« Der Schauspieler ist vollkommen Opfer seiner fixen Idee »). Quand il parle du piège, il fait le signe avec le poing, il lève le poing (« hineingelockt in die Falle »). Minetti se lève pour aller voir si quelqu'un arrive à la porte de droite. Il se rassied ensuite et parle à la jeune fille (« Dreißig Jahre habe ich in der Frühe die Learmaske aufgesetzt »). Le vieil acteur regarde la porte. Minetti se lève et retourne les poches de sa veste à la recherche du télé-

gramme (« Ich habe das Telegramm verloren / das Beweismittel »). Les gens masqués arrivent. Minetti se rassied. Elle lui demande s'il aime la musique (« Magst du Musik »). La dame en rouge arrive, se place debout derrière eux et dit bonne nuit à Minetti (« gute Nacht mein Herr »). À la fin de la scène, l'amoureux entre par la droite, elle va vers lui et elle l'embrasse, elle revient prendre son transistor, mais le laisse finalement au vieil acteur.

On retrouve ici la radio que l'on avait également à la fin de *La Force de l'habitude*. Mais tandis qu'elle signalait l'échec de Caribaldi, ici la musique apparaît consolatrice.

Peter von Becker voit dans la troisième scène une « histoire d'amour » entre Minetti et la jeune fille. Tandis que dans les deux premières, la dame en rouge assise pour écouter son histoire est une auditrice totalement passive, et que Minetti se retrouve littéralement seul, dans la troisième, la jeune fille regarde ce monsieur étrange avec des yeux rêveurs et curieux :

« Die von den meisten Premierenkritiken gänzlich übersehene Sensation: Zum ersten Mal findet bei Thomas Bernhard eine Art Liebesgeschichte statt. Sie wird, beim Lesen des Textes schwer erkennbar, von Minetti zärtlich mitgespielt, wenn er „Minettis“ Kunst- und Selbstbesessenheit entspringt und die kehlich heisere Stimme plötzlich ins träumerisch Sanfte bricht [...] ¹⁰⁰⁹ »

De son côté, Georg Hensel souligne la dimension sentimentale de la scène : la transformation de la curiosité apeurée et de l'écoute timide de la jeune fille en une affection qui est un mélange de compassion et d'admiration :

« Fast stumme Zeugin seiner Sprachentleerung ist später ein Mädchen, das schweigend auf seinen Freund wartet: Die verängstigte Neugier Therese Affolters, ihre verschüchterte Aufmerksamkeit verwandelt sich unmerklich in mitleidige und verehrende Zuneigung. Mit ihr beschleunigt Thomas Bernhard seine Fahrt in die unverhohlene Sentimentalität. ¹⁰¹⁰ »

Edward T. Hall, dans *La dimension cachée*, s'intéresse à l'espace informel, qui est celui des « distances que nous observons dans nos contacts avec autrui ». Il distingue quatre distances : intime (moins de 50 cm), personnelle (environ 1 m), sociale (environ 2 m) et publique (plus de 3 m) ¹⁰¹¹. Pour la rencontre entre la jeune fille et le vieil acteur, on peut bien parler d'une scène intime, ils sont tous deux assis côte à côte, à moins de 50 cm l'un de l'autre. Et cette proximité est encore soulignée par les regards : la jeune fille regarde le vieil acteur. D'un autre côté, cette intimité est parfois embarrassante pour elle, et elle détourne les yeux. On remarque en fait que cette distance entre les deux évolue : elle oscille entre distance intime quand Minetti discute avec la jeune fille et distance sociale (le vieil homme se lève, fait

¹⁰⁰⁹ Peter von Becker. « Minetti und Minetti. Zur Uraufführung von Bernhards neuem Stück ». *Theater heute*, Oktober 1976, p. 38-41, ici p. 41.

¹⁰¹⁰ Georg Hensel. « Den Minetti spielt Minetti nicht ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.09.1976.

¹⁰¹¹ Edward T. Hall, *La dimension cachée*, p. 142 et 144.

quelques pas en arrière) quand l'acteur fait son numéro, déclamant Shakespeare ou cherchant dans sa valise les restes de sa carrière d'acteur. Dans la relation avec la dame en rouge, on note un rapprochement : dans la première scène, Minetti est debout à côté du canapé, dans la deuxième scène il est assis dans le canapé à côté de la dame, on passe de la distance sociale à la distance personnelle, mais comme le canapé est plus grand, il y a toujours une distance entre les deux, on arrive jamais à la distance intime.

Epilogue

À la troisième scène dans le bar de l'hôtel succède l'épilogue sur la côte atlantique. Thomas Bernhard décrit ainsi l'espace dramatique de l'épilogue, qui se passe en extérieur, alors que les trois premières scènes se passaient en intérieur :

« Nachspiel / Atlantikküste bei Oostende / Minetti auf einer Bank / Vor ihm sein Koffer / Immer heftiger werdendes Schneetreiben¹⁰¹² »

Dans la mise en scène de Claus Peymann, l'espace est absolument vide. Aucun effort n'est fait pour figurer la côte atlantique à Ostende, tandis que le hall et le bar de l'hôtel étaient représentés par un décor. L'éclairage en douche fait apparaître au milieu le banc ainsi que la neige qui tombe, il laisse le reste de la scène dans l'obscurité. On voit la tempête qui souffle les flocons qui tombent. On entend aussi le vent souffler. On a une image plus abstraite, par rapport au décor réaliste et concret du hall et du bar de l'hôtel. La mise en scène change de style, de réaliste, elle devient plus symbolique. L'espace est plus suggéré que représenté. Pour Herbert Gamper, cette image de l'enneigement est une des images représentatives, signifiantes de l'époque. Le fait qu'elles reviennent chez plusieurs auteurs le montre. Cet épilogue très stylisé fait la une du numéro d'octobre 1976 de Theater heute. Cet épilogue est presque un tableau. Et il est vrai qu'elle est quasiment muette dans le texte de Thomas Bernhard, presque exclusivement composée de didascalies, à l'exception du mot d'adieu de Minetti (« Weg [...] Schnell weg » : « Partir [...] Partir vite ») et du mot final du dernier des masques : « l'artiste / l'artiste dramatique ».

Ce côté esthétique de la neige qui tombe dans l'obscurité est contrebalancé par le grotesque de la fête et des masques. Les gens masqués passent devant le vieil homme. Et à la fin de l'épilogue, on voit le masque de Lear fait par Ensor dont parle Minetti depuis le début de la pièce. Les masques jouent un grand rôle dans la pièce. La référence à Ensor peut aussi être considérée comme une indication de mise en scène. Dans le livre-programme de la mise en scène sont reproduits des tableaux d'Ensor. Dans sa mise en scène, Claus Peymann traite les

¹⁰¹² Thomas Bernhard, *Dramen III*, p. 65. « Epilogue / La côte atlantique à Ostende / Minetti sur un banc / Devant lui sa valise / Neige qui tombe avec une violence toujours accrue ». Minetti, p. 62.

masques de manière grotesque. Ainsi, Lear a une grosse tête et une petite couronne, qui est de plus de travers. Les autres masques des passants sont traités de la même manière : on voit ainsi des têtes d'animaux (cochon, chèvre), une tête démesurément grosse, etc.

Au début de l'épilogue, le protagoniste est seul assis sur le banc, il a son manteau et son chapeau, sa valise à côté de lui sur le banc, il neige. Il regarde passer un infirme puis il ouvre la valise et en sort le masque de Lear. Il prend dans son manteau une boîte de pilules qu'il avale. Puis il met le masque de Lear sur la tête. Un groupe de gens masqués passe. Le dernier reconnaît Minetti : « der Künstler / Der Schauspielkünstler » avant de s'enfuir. Puis le vieil acteur reste immobile jusqu'à être recouvert de neige.

Georg Hensel commente cet épilogue, faisant le rapprochement avec le *Don Juan* d'Ödon von Horváth :

« In der letzten Szene setzt Minetti auf einer Bank an der Atlantikküste Ensors „Lear“-Maske vors Gesicht: er hat Tabletten genommen, sagt „Schnell weg“ und schneit zum Schlussstück ein wie Ödon von Horvaths aus dem Kriege heimgekehrter Don Juan.¹⁰¹³ »

Georg Hensel souligne l'ambivalence de cet épilogue : c'est la fin tragique du personnage Minetti, artiste méconnu, et le triomphe de l'acteur Bernhard Minetti, à l'époque bien vivant et au sommet de sa gloire :

« Wenn sich „Minetti“ im heulenden Schneewirbel in eine schneeweiße Statue des verkannten und verhöhnten Künstlers verwandelt, kann man nur weinen. Oder sich damit trösten, dass der andere, der nicht erfundene Minetti, mitten im Saft und im Ruhme steht: ja gerade durch den sterbenden Minetti bewiesen hat, wie lebfrisch er ist. Das Stuttgarter Publikum griff zu diesem Trost und applaudierte laut und lang.¹⁰¹⁴ »

Réception

Benjamin Henrichs, évoquant sa rencontre avec l'acteur Bernhard Minetti, souligne le contraste entre le personnage, qui attend désespérément un directeur de théâtre, et l'acteur, couronné de succès, que tous les directeurs de théâtre voudraient voir jouer :

« Und weil der Kontrast so heftig war zwischen *dem* Theater-Minetti, der an seiner Erfolglosigkeit und Vereinsamung stirbt, und dem leibhaftigen Minetti, der in den letzten Jahren der erfolgreichste deutsche Schauspieler geworden ist, zwischen einem Künstler, der vergeblich auf einen einzigen Intendanten wartet, und einem, dem die Intendanten nachlaufen [...], sprachen wir zunächst über den Erfolg.¹⁰¹⁵ »

¹⁰¹³ Georg Hensel. « Den Minetti spielt Minetti nicht ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.09.1976.

¹⁰¹⁴ Georg Hensel. « Den Minetti spielt Minetti nicht ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.09.1976.

¹⁰¹⁵ Benjamin Henrichs, « Dem Stumpfsinn die Geisteskrone aufsetzen ». *Die Zeit*, 10 septembre 1976.

Georg Hensel souligne également l'opposition saisissante entre le personnage, acteur méconnu, et l'acteur, qui est au sommet de sa carrière :

« Der lebende Minetti unterscheidet sich von dem geschriebenen Minetti so fundamental, dass Minetti für Minetti eine Rolle ist wie viele andere. Bernhard Minetti ist ein gerühmter Schauspieler von Anfang an gewesen, (...) ein großer Schauspieler erst in den siebziger Jahren, seit er unter Rudolf Noelte den Edgar in Strindbergs Totentanz gespielt hat; heute ist der 71 Jahre alte Minetti auf dem Höhepunkt seines Könnens und seines Ruhmes.¹⁰¹⁶ »

Pour Benjamin Henrichs, le jeu réaliste de l'acteur laisse à penser que le personnage n'est pas un grand acteur méconnu, il montre plutôt que son art est douteux et que le public a raison avec son mépris :

« Minetti ist ein realistischer Schauspieler. Allein durch Genauigkeit vernichtet er das Rührstück, das „Minetti“ auch sein könnte. Er spielt nicht die wehleidige Version der Rolle (den großen, von einem empfindungslosen Publikum verachteten Künstler), sondern die wahrscheinliche: Er zeigt Minettis Kunst als eine zweifelhafte und macht es so mindestens denkbar, dass das Publikum mit seiner Verachtung recht hatte.¹⁰¹⁷ »

Mais l'acteur ne donne pas une vision univoque de son personnage, il crée plutôt un personnage ambigu, fait de contradictions, difficile à définir :

« Doch so eindeutig-bitter (was auch wieder sentimental wäre) lässt Minetti die Figur nicht bleiben. Altmänner-Elend und Grazie, verwegene Gedanken und verworrenes Gerede verbinden sich zu unzähligen Widersprüchen, zu einer immer präzisen, doch niemals völlig definierbaren Figur. Minettis Spiel verhindert eindeutige Gefühle; verhindert, dass man es sich bequem macht beim Zuschauen.¹⁰¹⁸ »

Georg Hensel met en évidence le fait que la dimension comique vient contrebalancer la dimension pathétique :

« Der romantisch-sentimentale Text Thomas Bernhards ist freilich für Bernhard Minetti eine reizvolle Partitur. Er fesselt immer, das ist das mindeste, und er hat wundervolle Augenblicke (...). Wenn er in diesen zwei Stunden sichtlich altert und sich durch den Verfall seiner Person aufbaut als Persönlichkeit. Je grösser sein Schmerz wird, umso komischer seine Grimassen: ein Bajazzo, der sich das Lachen verboten hat¹⁰¹⁹. »

Le fait que le personnage de Minetti dans la pièce *Minetti* porte le nom de l'acteur Bernhard Minetti, au-delà des allusions cachées à la biographie de l'acteur que peut contenir la pièce, souligne la distance entre le personnage, artiste raté ou tout du moins méconnu, et l'acteur

¹⁰¹⁶ Georg Hensel. « Den Minetti spielt Minetti nicht ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.09.1976.

¹⁰¹⁷ Benjamin Henrichs, « Dem Stumpfsinn die Geisteskrone aufsetzen ». *Die Zeit*, 10 septembre 1976.

¹⁰¹⁸ Benjamin Henrichs, « Dem Stumpfsinn die Geisteskrone aufsetzen ». *Die Zeit*, 10 septembre 1976.

¹⁰¹⁹ Georg Hensel. « Den Minetti spielt Minetti nicht ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.09.1976.

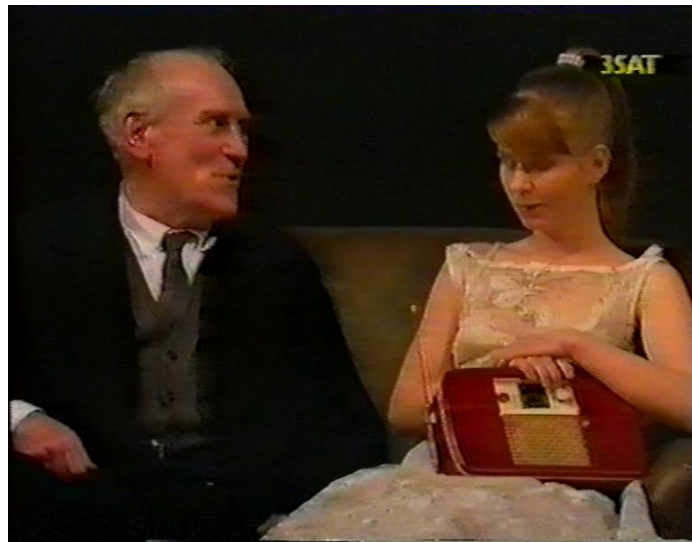
virtuose et reconnu. Pour Jean-Marie Winkler, cette « dialectique de l'échec » fait partie de la « stratégie de l'irritation » employée par Thomas Bernhard contre son public :

« Diese nicht geschriebene Dialektik des Scheiterns funktioniert nur dann, wenn das Publikum das Stück zugleich rezipiert (es sieht den berühmten Schauspieler) und interpretiert (der gescheiterte Mime geht zugrunde), und beide Ebenen miteinander verbindet. Wenn das Stück Minetti für Minetti geschrieben worden ist, dann ist diese Rezeption miteingeplant.¹⁰²⁰ »

En effet, le jeu de Bernhard Minetti est virtuose, entre comique et tragique. Son jeu est réaliste, et en même temps sa gestuelle est presque expressionniste. De la même manière, la mise en scène de Claus Peymann et la scénographie de Karl-Ernst Herrmann oscillent entre le réalisme de l'hôtel et le symbolisme des masques et de l'épilogue sur la côte atlantique.

¹⁰²⁰ Jean-Marie Winkler, *Rezeption und/oder Interpretation*,. In: *Wissenschaft als Finsternis*, p. 170-171

Minetti, mise en scène Claus Peymann, Württembergische Staatstheater, Stuttgart,
1976¹⁰²¹.



¹⁰²¹ Source : 3 sat, 28.01.1995 (haut et milieu). Photographie Abisag Tüllmann, Deutsches Theatermuseum München, Archiv Abisag Tüllmann (bas)

2.3. *Le Réformateur (Der Weltverbesserer)*

La pièce est créée le 6 septembre 1980 au théâtre de Bochum (aux Kammerspiele), dans la mise en scène de Claus Peymann. Le décor et les costumes sont de Karl-Ernst Herrmann. Bernhard Minetti joue le rôle-titre et Edith Heerdegen joue sa compagne. Edith Heerdegen jouait le rôle de la présidente dans *Le Président* en 1975. On pourrait traduire « Weltverbesserer » non pas par « réformateur » qui fait penser à la Réforme et à Luther, mais par « Celui qui voulait réformer le monde ». En fait de le réformer, le protagoniste veut l'anéantir (« Wir können die Welt nur verbessern / wenn wir sie abschaffen »). Ainsi, ce personnage apparaît proche des autres personnages de Bernhard joués par Minetti. La mise en scène a été retransmise en direct à la télévision allemande (ZDF) le 12 avril 1981. Pour notre analyse de la mise en scène, nous nous appuyons sur cette captation.

Dramaturgie

La dramaturgie est d'Hermann Beil. Dans le livre-programme édité par le théâtre de Bochum¹⁰²², en plus du texte de la pièce et de la distribution, la première partie est consacrée à Thomas Bernhard (« Der Autor »), et la deuxième partie est consacrée à des entretiens avec les acteurs Edith Heerdegen et Bernhard Minetti (« Der Künstler. Der Schauspielkünstler. Gespräche mit Bernhard Minetti und Edith Heerdegen. »). Dans la partie consacrée à l'auteur, on trouve un portrait de Thomas Bernhard, une courte biographie, mais aussi des photographies de représentations des précédentes pièces de Thomas Bernhard (*Ein Fest für Boris*, *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, *Die Jagdgesellschaft*, *Die Macht der Gewohnheit*, *Der Präsident*, *Die Berühmten*, *Minetti*, *Immanuel Kant*, *Vor dem Ruhestand*). Celles-ci montrent généralement la création de la pièce, sauf dans le cas de *La Société de chasse*, où on voit la création de Peymann au Burgtheater et la première allemande à Berlin par Dieter Dorn, et dans le cas du *Président*, où seule la mise en scène de Claus Peymann à Stuttgart est montrée, et non la création par Ernst Wendt à Vienne. On y trouve également trois esquisses de décor réalisées par Karl-Ernst Herrmann pour le *Réformateur*. À la fin de ce chapitre sur l'auteur, on trouve un entretien avec Thomas Bernhard réalisé par André Müller. Dans le chapitre consacré aux acteurs Bernhard Minetti et Edith Heerdegen, on trouve deux entretiens avec Bernhard Minetti, et deux entretiens avec Edith Heerdegen. Ces quatre entretiens ont été menés par le metteur en scène Claus Peymann et son dramaturge Hermann Beil.

¹⁰²² Thomas Bernhard. *Der Weltverbesserer*. Schauspielhaus Bochum. Bochumer Ensemble. Kammerspiele 1980/81. Das neue Stück. Programmbuch Nr. 16.

Scénographie

Thomas Bernhard indique seulement que la scène se passe « dans la maison du réformateur » (« *Im Haus des Weltverbessers*¹⁰²³ »). Celle-ci n'est pas davantage décrite. Les didascalies qui accompagnent la première scène indiquent également la présence d'un siège haut (sur lequel est assis le réformateur) et d'une porte (à travers laquelle il crie) :

« Erste Szene / Fünf Uhr früh / Der glatzköpfige Weltverbesserer mit einem Hörrohr auf einem hohen Sessel / Weltverbesserer ruft durch die offene Tür hinaus¹⁰²⁴ »

On verra que d'autres éléments sont indiqués dans les didascalies plus tard dans le texte. Pour représenter cette maison du réformateur, la scénographie de Karl-Ernst Herrmann est minimaliste, et laisse la scène presque vide. Le Réformateur évolue dans une pièce ronde, l'espace scénique est un demi-cercle, et le réformateur se trouve au centre. Les murs sont blancs ou blanc-gris. La scène est meublée seulement par deux chaises. Celle du réformateur est assez grande, avec des accoudoirs, elle est recouverte d'un tissu rouge. Elle est assez imposante et fait penser à un trône. Elle se trouve au centre de la scène. Celle de sa femme est toute simple et se trouve au premier plan à droite, tournée vers la celle du réformateur. Benjamin Henrichs souligne la dimension symbolique de l'opposition entre la chaise haute et la chaise basse, reflet de la relation dominant-dominée entre le réformateur et sa femme :

« Zwei Stühle stehen auf der leeren Bühne, ein großer Stuhl und ein kleiner. Der große Stuhl genau in der Mitte der Bühne ist etwas zu hoch für einen erwachsenen Menschen: ein Thron. Der kleine Stuhl am Rand der Bühne ist etwas zu niedrig für einen erwachsenen Menschen: eine Strafbank. Auf dem großen Stuhl sitzt ein kahlköpfiger alter Mann im langen weißen Nachthemd; seine Füße reichen nicht ganz bis zum Boden, die Zehen wippen in der Luft. Der Weltverbesserer. Auf den kleinen Stuhl setzt sich manchmal, wie zur Andacht, wie zur Beichte, eine scheinbar untertänige alte Frau. Des Weltverbessers Lebensgefährtin und Sklavin.¹⁰²⁵ »

Ces deux sièges sont prévus par Thomas Bernhard dans les didascalies. Au début de la première scène, il est indiqué que le réformateur est sur un fauteuil élevé. Le siège de la femme n'apparaît que vers la fin de la première scène, le réformateur lui fait signe d'y prendre place et elle s'y installe. Ce siège est décrit comme un « fauteuil d'angle » (« *Ecksessel* »)¹⁰²⁶. Karl-Ernst Herrmann, en plus d'opter pour un espace circulaire, choisit de laisser l'espace vide et

¹⁰²³ Thomas Bernhard, *Dramen III*, p. 176. Thomas Bernhard, *Le Réformateur*, p. 8.

¹⁰²⁴ Thomas Bernhard, *Dramen III*, p. 177. « Première scène / Cinq heures du matin / Le réformateur chauve avec un cornet acoustique sur un siège élevé / Le réformateur crie au dehors à travers la porte ». *Le Réformateur*, p. 9

¹⁰²⁵ Benjamin Henrichs : « Angstmacher. Kopfclohn. Kunstverbesserer », *Die Zeit*, 12.9.1980.

¹⁰²⁶ « WELTVERBESSERER bedeutet ihr, auf den Ecksessel Platz zu nehmen, und sie nimmt dort Platz ». *Dramen III*, p. 190.

de ne pas rajouter d'autres meubles que ceux prévus par Thomas Bernhard. Le Réformateur, sur son trône, est au centre de ce cercle que forme la scène, ce qui renforce ce sentiment de domination, tandis que la femme est à la périphérie de ce cercle. La disposition de l'espace, et celle des chaises dans cet espace reflètent les rapports de domination entre les deux personnages, la tyrannie que le réformateur exerce sur sa compagne.

La pièce possède deux ouvertures, une grande fenêtre à gauche et une petite porte à droite. Ces deux ouvertures sont prévues par les didascalies, ainsi que les gazouillis d'oiseaux en provenance du dehors. La porte est mentionnée dès le début de la première scène: le réformateur crie au-dehors à travers la porte ouverte. Elle est nécessaire aux nombreuses allées et venues de la femme mentionnées dans les didascalies. La fenêtre n'apparaît dans les didascalies que dans la deuxième scène : le réformateur regarde par la fenêtre, mais ne supporte pas la lumière¹⁰²⁷. Elle est ouverte à trois reprises : dans la troisième et la quatrième scène, et dans l'épilogue. Ainsi il est indiqué pour la troisième scène :

« DIE FRAU geht zum Fenster und macht es auf / Vogelgezwitscher kommt herein / WELTVERBESSERER wütend / Mach das Fenster zu / mach das Fenster zu / du weißt / ich vertrage kein Vogelgezwitscher / Alles / nur kein Vogelgezwitscher / Nichts von draußen / Mein Kopf verträgt keine Belästigung / Nur Ruhe Ruhe Ruhe verstehst du / absolute Ruhe / DIE FRAU macht das Fenster zu¹⁰²⁸ »

Ce qui relève de la mise en scène, c'est de s'être limité au strict nécessaire, une porte, une fenêtre. On peut également noter le positionnement des ouvertures, la porte est basse, la fenêtre est haute. Cela est symbolique, la porte basse signifie l'oppression de la femme, la fenêtre haute un espoir de sortie, une issue. Cette issue est concrétisée par le ciel et la végétation qui est représentée derrière la fenêtre. Mais le ciel gris, la végétation grise, de la même couleur que les murs, laissent peu d'illusion sur une sortie de l'enfermement. Cette construction montre ici le parallélisme entre le rapport du réformateur avec sa compagne et avec le monde extérieur. Il ne supporte pas le monde extérieur, mais il étouffe. Il chasse sa compagne, mais il dépend d'elle. Quand elle sort, elle travaille pour lui, va lui chercher des objets, mais d'un autre côté elle lui échappe, il se voit obligé de crier pour qu'elle l'entende.

Benjamin Henrichs, en commentant ces deux ouvertures, met en évidence le parallélisme entre la relation du réformateur avec sa femme et sa relation au monde extérieur :

« Der graue halbrunde Raum hat zwei Öffnungen: eine niedrige Tür halbrechts, ein hohes Fenster halblinks. Draußen vor der Tür verrichtet die Frau die niederen weiblichen Dienste,

¹⁰²⁷ « [Weltverbesserer] schaut zum Fenster hinaus: Die Tage werden kürzer und kürzer / Die Pupille schmerzt mich / jetzt schon ab vier Uhr ». *Dramen III*, p. 206. »

¹⁰²⁸ *Dramen III*, p. 216.

kocht für den Weltverbesserer, putzt ihm die Kleider. Draußen vor dem Fenster sieht man ein Stück karge Natur: heller, grauer Himmel, graues Gestrüpp. Manchmal öffnet die Frau das Fenster; wenn sie sich streckt, kann sie gerade eben hinaussehen, ein paar Sekunden lang – bis der Weltverbesserer diesen Freiheitsmoment beendet. Ihm nämlich ist das Vogelgezwitscher, ihm ist die ganze Natur verhasst.¹⁰²⁹ »

En plus des deux chaises, il y a une petite pendule et une lampe en fer-blanc. La pendule se trouve au fond de la scène, au milieu. Dans les esquisses de Karl-Ernst Herrmann, qui sont reproduites dans le livre-programme dans la mise en scène, c'était la fenêtre qui était au milieu. L'accent est donc mis ici sur le temps qui passe, qui est structurant dans la pièce : celle-ci commence à cinq heures du matin, et se termine à midi. Une heure se passe entre chaque scène, sauf entre la troisième et la quatrième scène, où trois heures se passent. En ce qui concerne la pendule, si on met de côté les indications de temps, elle n'est mentionnée qu'une seule fois dans les didascalies, dans la première scène: la femme la regarde, puis le réformateur fait de même. Il s'agit d'une petite horloge accrochée au mur, en hauteur. La lampe pend au plafond, au centre de la scène. On constate au passage que dans les didascalies il n'est aucune question de lampe, de lumière, de clarté ou d'obscurité. Il est seulement indiqué que la femme ferme le rideau, dans la cinquième scène, quand les invités sont là. On peut penser que les indications d'heures dans les didascalies suffisent comme indication de lumière (de cinq heures pour la première scène, à midi pour l'épilogue). Si la pendule est explicitement mentionnée dans le texte, ce n'est donc pas le cas de la lampe. Le choix de mise en scène qui est visible ici, c'est de représenter ces deux éléments de mobilier de manière à ce qu'ils laissent l'espace vide. Peymann choisit une petite pendule accrochée au mur et non une grande horloge comtoise, et une petite lampe accrochée au plafond et non une grande lampe à abat-jour qui occuperait l'espace.

On voit bien ici l'économie et la fonctionnalité de la scénographie de Karl-Ernst Herrmann. Benjamin Henrichs salue la dimension minimaliste et géométrique de cette scénographie, avec seulement six éléments (deux chaises, une pendule, une porte, une fenêtre, et une lampe) :

« Zwei Stühle, eine Wanduhr, eine Tür, ein Fenster, über dem Stuhl des Weltverbesserers eine kleine Blechlampe: Das ist die Bühne, die Karl-Ernst Herrmann für die Bochumer Uraufführung von Thomas Bernhards Komödie (?) „Der Weltverbesserer“ erfunden hat, für den Regisseur Claus Peymann, für die Schauspieler Bernhard Minetti und Edith Heerdegen. Nichts Besonderes, diese Bühne. Kein Geheimnis, nur Geometrie. Und doch, je länger man hinschaut,

¹⁰²⁹ Benjamin Henrichs : « Angstmacher. Kopfclown. Kunstverbesserer », *Die Zeit*, 12.9.1980.

ein magischer Raum. Eine Bühne für Thomas Bernhard: Das Unheimliche liegt in der Präzision.¹⁰³⁰ »

Günther Rühle au contraire critique cette scène vide qui évoque *Fin de partie* de Beckett et empêche qu'on sache vraiment qui est ce personnage, il aurait préféré une pièce dans laquelle les livres s'empileraient et les papiers s'entasseraient :

« Und auch der Bühnenbildner hilft der Phantasie des Zuschauers nicht, den Rang dieses flatternden, tyrannischen Mannes mit zu beschwören. Er lässt den Raum leer. Er beschwört lieber eine Beckettsche „Endspiel“-Szenerie, als das er einen Raum baut, in dem sich Bücher stapeln, Papier sich häuft, das die Geschichte des Mannes herbeiholen hilft.¹⁰³¹ »

Georg Hensel, sans se montrer aussi critique, souligne également que la scénographie met en évidence les points communs entre *Le Réformateur* et *Fin de partie* de Beckett :

« Es ist eine Beckett-Situation, und Karl-Ernst Herrmann hat eine Endspielbühne gebaut: ein runder, kahler Raum, ein hohes, großes Fenster links, eine Tür rechts, und der Sessel steht unter einer scheußlichen Deckenlampe genau in der Mitte.¹⁰³² »

Les costumes.

Dans la première scène, le réformateur porte un vêtement de nuit blanc, qui descend jusqu'au-dessous des genoux. La femme du réformateur porte une robe de chambre grise sur un pyjama rose. Dans la deuxième, le réformateur est toujours dans son vêtement blanc, tandis que la femme porte une robe grise. Dans la troisième, le réformateur a un pantalon noir et un haut blanc, la femme du réformateur a toujours sa robe d'intérieur grise et noire. Dans la quatrième, le réformateur est un pantalon noir et chemise blanche. La femme du réformateur porte une robe rose ou mauve. Dans la cinquième, le réformateur a son costume noir. La femme est également habillée en noir, de même que les invités. On remarque donc que les changements de costume traduisent la progression de la matinée, au même titre que l'évolution au niveau des lumières.

Première scène

Au début, le réformateur est seul, assis au milieu, il se tourne vers la porte à droite pour appeler sa femme. Il a un livre à la main, il lit, puis le jette. Elle entre et le ramasse. Il lui touche la poitrine en signe d'affection. C'est ensuite le moment de la toilette : sa compagne sort et rentre avec une bassine pour les pieds. Le Réformateur met les pieds dans la bassine, elle est agenouillée devant lui. Il lève la main au-dessus de sa tête. D'abord il prend la serviette et se penche vers elle, l'air courroucé. Puis il jette la serviette et demande à sa femme de ramasser,

¹⁰³⁰ Benjamin Henrichs : « Angstmacher. Kopfc clown. Kunstverbesserer », *Die Zeit*, 12.9.1980.

¹⁰³¹ Günther Rühle : « Thomas Bernhard Minetti oder : die große Eintracht », *Theater heute*, Oktober 1980, p. 15-18, ici p. 18.

¹⁰³² Georg Hensel. « Der Tod als Reformidee » *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.09.1980.

mais celle-ci refuse dans un premier temps. Ensuite, il regarde la petite horloge au mur. Puis il lève le pied et exprime à nouveau de la colère contre elle. Elle lui essuie le pied pendant qu'il évoque son « dramuscule ». Puis elle lui enfle des chaussettes. Il lui murmure une grossièreté à l'oreille, et ensuite il lui attrape le bras. Puis la dame apporte la chaîne que le réformateur a reçue pour son traité. Elle lui met la chaîne et se place derrière lui, il est aux anges. Vers la fin de la scène, le réformateur fait s'asseoir sa compagne sur le fauteuil d'angle avec le livre. Quand il se plaint de ses bourdonnements d'oreilles, il prend sa tête dans ses mains (ce geste n'est pas indiqué dans les didascalies), avant de finalement la chasser.

On retrouve la scène de la toilette, qui s'apparente à un rituel d'humiliation, qu'on avait déjà vue dans *La Force de l'habitude*. Ce n'est ici pas sa petite-fille, mais sa femme qui doit s'en charger, et le réformateur a encore ses deux jambes à laver, tandis que le directeur de cirque avait une jambe de bois. Tout ce rituel est inscrit dans les didascalies. On note également le jeu avec les accessoires : le livre et la chaîne, ces deux accessoires étant également indiqués dans les didascalies.

Deuxième scène

« Zweite Szene / Eine Stunde später / Weltverbesserer hat eine große Serviette umgebunden, nachdem er ein Ei ausgelöffelt und ein Stück Brot gegessen hat, ein volles Tablett vor sich¹⁰³³ »

Au début de la deuxième scène, le réformateur est assis, une serviette autour du cou, la tablette avec son petit-déjeuner sur les genoux. La femme se tient debout devant lui, à gauche. Puis elle prend le plateau. Elle sort et revient avec un bouquet de roses. Elle sort ensuite à nouveau et revient avec le cornet acoustique, il met le cornet acoustique à son oreille et elle parle dans le cornet acoustique. Puis le réformateur prend les béquilles. La femme se réfugie contre le mur à gauche, elle lui tourne le dos. Elle lui apporte un petit miroir rond, il se regarde dedans. Il regarde la perruque. La femme lui apporte un costume noir, il le refuse, elle revient avec un autre costume. Elle lui apporte le costume, il enfle la veste, elle lui tient un grand miroir rectangulaire. Elle lui met la chaussure droite, pendant qu'il touche la chaîne. Il proteste tandis qu'elle lui met la chaussure gauche. Il montre du doigt l'endroit où se trouvera chacun des invités. À la fin de la scène, ils se prennent dans les bras, pendant qu'il lui dit : « mein notwendiges Übel ».

Dans cette deuxième scène, on remarque les accessoires qui sont les attributs de la vieillesse : cornet acoustique, perruque, béquilles. Tandis que la tablette du petit-déjeuner apparaît

¹⁰³³ Thomas Bernhard, *Dramen III*, p. 194. « Deuxième scène / Une heure plus tard / Le Réformateur a noué une grande serviette autour du cou, après avoir mangé à la cuiller un œuf à la coque et un morceau de pain, un plateau garni devant lui ». *Le Réformateur*, p. 29.

comme le contrepoint de ces attributs de la vieillesse, comme signe d'appétit et d'envie de vivre. Tous ces accessoires sont indiqués dans les didascalies. Les vêtements également deviennent des accessoires avec l'essayage du costume et l'enfilage des chaussures. Ces deux éléments figurent également dans les didascalies.

Troisième scène

« Dritte Szene / Eine Stunde später / Weltverbesserer ruft hinaus¹⁰³⁴ »

Au début de la troisième scène, le réformateur est seul et il appelle sa femme. Il sort un grand mouchoir et se mouche. Elle finit par venir, elle se place devant lui, debout, à droite, puis elle va ouvrir la fenêtre à gauche. On entend les gazouillis d'oiseaux, il lui ordonne de refermer la fenêtre. Tandis que les didascalies indiquent qu'il met les deux index dans les oreilles, il prend sa tête avec les mains. Le Réformateur demande le cornet acoustique et lui fait faire un exercice de prononciation dans le cornet acoustique. Elle lui apporte une compresse et lui met sur la tête, il crie. Il lui prend la main. Finalement, le réformateur ne veut plus de la compresse et la femme la reprend. Puis ils jouent aux cartes, elle s'assied devant lui, du coup on voit clairement que son siège est démesurément bas, tandis que le siège du réformateur est démesurément haut. Elle s'assied ensuite sous la fenêtre pour tricoter, mais il lui fait signe de s'éloigner de la fenêtre. Elle est debout à la fenêtre et regarde par la fenêtre. Il chasse finalement la femme et la scène se termine par ces mots : « konsequent sein / konsequent ». Il est en colère, le menton en avant.

On note ici que d'autres accessoires font leur apparition, autour desquels la relation entre le réformateur et sa femme se cristallise : la compresse et le jeu de cartes. Mais aussi bien quand elle s'occupe de lui (la compresse) que quand elle joue avec lui (les cartes), il la rejette et l'humilie. Ces deux accessoires sont précisés dans les didascalies. Tandis que la relation à l'extérieur du réformateur s'exprime dans son refus d'entendre le chant des oiseaux. Ce chant des oiseaux est également inscrit dans les didascalies.

Quatrième scène

« Vierte Szene / Drei Stunden später / Weltverbesserer schluckt mehrere Tablette aus einem Einsiedeglas / Die Frau kommt durch die geschlossene Flügeltür mit einem großen Fauteuil herein / Weltverbesserer mit dem Hörrohr auf die Stelle zeigend, wo sie den Fauteuil hinstellen soll / Die Frau bemüht sich, den Fauteuil dorthin zu stellen¹⁰³⁵ »

¹⁰³⁴ Thomas Bernhard, *Dramen III*, p. 215. « Troisième scène / Une heure plus tard / Le Réformateur crie au dehors ». *Le Réformateur* p. 54.

¹⁰³⁵ Thomas Bernhard, *Dramen III*, p. 229. « Quatrième scène / Trois heures plus tard / Le réformateur avale plusieurs pilules d'un bocal / La femme entre avec un grand fauteuil par la porte fermée à deux battants / Le réformateur en train de lui indiquer avec le cornet acoustique l'endroit où elle doit placer le fauteuil / La femme s'efforce de placer le fauteuil de ce côté-là ». *Le Réformateur*, p. 71.

Au début de la quatrième scène, le réformateur est seul, il avale des pilules de son bocal. La femme entre avec un fauteuil, le réformateur lui indique où le placer avec son cornet acoustique. Il indique d'abord le côté droit, puis le côté gauche, puis il lui demande de déplacer encore un peu le fauteuil. Deux employés de maison entrent avec un fauteuil. Le Réformateur les chasse avec le cornet acoustique. Le Réformateur tousse et la femme lui tapote dans le dos. Puis elle lui apporte le manuscrit, qu'il regarde. À nouveau, la femme lui tape dans le dos, car il n'arrive pas à avaler ses médicaments. La femme du réformateur avance péniblement en poussant un fauteuil, il la montre du doigt. Elle pousse le fauteuil jusqu'à sa place, à côté du premier, à gauche. Il touche sa chaîne. Elle sort et rapporte des papiers sur une tablette, qu'il signe. La femme pousse un troisième fauteuil. Il parle de son traité, fait des gestes avec les mains. Elle déplace le fauteuil vers la droite, il lui indique de le placer à gauche, toujours en utilisant le cornet acoustique. Il met le cornet acoustique contre son oreille. Puis à nouveau, à l'aide du cornet acoustique, lui demande de déplacer le fauteuil. Puis il prend sa main droite et la serre vers lui. Le Réformateur veut aller voir comment on est assis sur ses fauteuils, et l'espace d'un instant il oublie sa paralysie, avant de s'en ressouvenir. Il s'assied sur un des fauteuils et demande à la femme qui se tient debout devant lui si personne ne les a vus. Le Réformateur est retourné à son trône et la femme est assise sur un des fauteuils. Avec le cornet, le réformateur lui signale qu'il déteste sa robe. Le Réformateur tend le bras et elle lui met ses boutons de manchette. La femme lui met la veste et brosse la veste. Pendant qu'elle lui noue sa cravate, il lui jette un regard plein de haine : « Wenn du zuziehen könntest ». Une fois la cravate nouée, le réformateur étouffe (il ouvre grand la bouche, et met les mains autour de son cou). Elle revient avec une couverture et elle ouvre la fenêtre.

Dans cette scène, on a tout un jeu avec les fauteuils qui s'organise. Le Réformateur demande à sa femme de placer le fauteuil à un endroit, puis à un autre. Ce jeu avec les fauteuils, inscrit dans les didascalies, rappelle le jeu entre Minetti et l'extra avec la valise. Le cornet acoustique remplace le parapluie pour montrer où doit être placé l'objet. On note également un autre accessoire qui indique la vieillesse : le bocal de médicaments. Mais ce bocal a également un côté comique et ridicule et dénote l'hypocondrie. Le Réformateur apparaît comme « malade imaginaire » quand il se lève, oubliant sa paralysie. Tout cela apparaît comme si le personnage jouait un rôle, avec ses accessoires (perruque, béquilles, pilules, cornet acoustique).

Cinquième scène.

« Fünfte Szene / Eine Stunde später / Weltverbesserer ohne Haare¹⁰³⁶ »

¹⁰³⁶ Thomas Bernhard, *Dramen III*, p. 245. « Cinquième scène / Une heure plus tard / Le Réformateur sans cheveux ». *Le Réformateur*, p. 90.

Quand la scène commence, le réformateur est toujours assis sur son siège, la femme lui tourne le dos, elle est assise près de la fenêtre et tricote. Puis elle met le bonnet à moitié tricoté sur la tête du réformateur. Elle se rassied ensuite et continue de tricoter. Le réformateur parle ensuite de Voltaire en faisant de grands gestes (il lève le bras). Il se tourne ensuite vers la femme pour lui demander si la perruque est prête. La perruque est posée sur le rebord de la fenêtre. On le voit ensuite à nouveau sortir des pilules de son bocal et les avaler. Il lève le bras et l'index pour parler de Montaigne. La femme se met derrière lui pour lui poser sa perruque. Les invités arrivent et le saluent, la femme se tient à sa gauche. Les deux employés de maison restent dans l'encadrement de la porte, l'un porte les verres, l'autre la bouteille de champagne. Ils trinquent. Ils s'asseyent à leur place, sur la gauche de la scène. Le réformateur s'amuse quand ses invités disent souhaiter que le traité soit non seulement lu, mais étudié, et qu'on agisse selon sa volonté, comme il ne souhaite rien d'autre que de détruire le monde. Il lève son bocal de pilules et le montre aux invités. Les invités lèvent leur verre au réformateur. Les employés leur resservent du champagne et la femme ferme le rideau. Après avoir entendu les mots du réformateur (« Ich bin vollkommen auf die Hilfe meiner Umgebung angewiesen »), tous regardent la femme, qui baisse la tête, comme épuisée. Les employés resservent les invités, et le réformateur réclame son diplôme. Il lit le texte du diplôme, tandis que le recteur, debout à côté de lui, l'observe. Les invités se sont levés, mais le réformateur refuse de faire un discours. Il leur dit déjà au revoir. Les invités sortent tous et il se retrouve seul. Il a l'air contrarié, il regarde vers le sol.

Le champagne est le signe de la fête, tandis que le diplôme, comme la chaîne plus tôt, est l'expression de la reconnaissance sociale du réformateur. Mais cette fête, abrégée au maximum par lui, devient ridicule.

Epilogue

« Nachspiel / zu Mittag / Weltverbesserer ohne Haare¹⁰³⁷ »

Le réformateur est seul à nouveau, dans la pièce plongée dans l'obscurité (le rideau est tiré). Il étouffe (il porte les mains à son col). La femme arrive, soulève le store et ouvre la fenêtre. Mais il ne supporte pas le courant d'air (il s'enveloppe avec ses bras). Il s'adresse à la femme. La femme amène une souris dans une cage au réformateur. Il touche la cage avec le cornet acoustique. Puis il s'adresse à la femme. Il pointe l'index sur elle, elle ferme les yeux, puis il ouvre la main. Il laisse s'enfuir la souris, la femme s'enfuit en criant. La pièce se termine par ses mots : « Jetzt will ich meine Nudeln essen ». Mais tandis que la didascalie indique qu'il

¹⁰³⁷ Thomas Bernhard, *Dramen III*, p. 259. « Epilogue / A midi / Le Réformateur sans cheveux ». *Le Réformateur*, p. 107.

s'ennuie, l'image le montre au contraire qui jubile, les yeux grand ouverts, la bouche entrouverte, le regard dirigé vers le plafond.

L'accessoire qui apparaît ici, c'est la souris dans sa cage, que le réformateur laisse s'enfuir. La cage peut également apparaître comme un symbole de l'enfermement du réformateur, qui ne peut pas ou ne veut pas sortir, et tandis que la souris s'enfuit, il semble que cela lui est impossible. D'un autre côté, la pièce, qui avait commencé avec l'évocation du petit-déjeuner, se termine par l'évocation du déjeuner, ce qui indique malgré tout un appétit de vivre, renforcé encore par l'interprétation de Bernhard Minetti.

Réception

Günther Rühle souligne le succès dû à la virtuosité des acteurs Bernhard Minetti et Edith Heerdegen, et en particulier le triomphe de Minetti. Pour Günther Rühle, ce succès est l'aboutissement de la collaboration entre Thomas Bernhard, Bernhard Minetti et Claus Peymann, de sorte qu'on ne sait plus qui fait triompher qui :

« Wer brachte hier wen zur Erscheinung? Thomas Bernhard den Schauspieler Minetti oder Bernhard Minetti de Thomas Bernhard? Krönten beide vielleicht den Regisseur Claus Peymann (der sich um die Produktivität und die Durchsetzung Bernhards verdient gemacht hat?) Oder war beider Erfolg dessen Triumph?¹⁰³⁸ »

Pour Georg Hensel, Bernhard Minetti, dans le rôle du réformateur, comme personne ne peut le contredire, se contredit lui-même („Da dem Weltverbesserer niemand widersprechen kann, widerspricht er sich selbst“)¹⁰³⁹. Il joue ainsi un double rôle, celui de l'intellectuel qui s'aime plus que tout, et celui de son opposant, qui trouve tout cela ridicule. Et il interprète même un troisième personnage, celui du futur docteur honoris causa, qui veut qu'on l'honore, mais qui veut en même temps montrer à ces gens qu'ils lui sont inférieurs. Pour pouvoir jouer ce troisième personnage, il en joue un quatrième : celui du tyran domestique, qui domine sa femme par des ordres comme par des flatteries, et se montre particulièrement impitoyable justement quand il pardonne.

Benjamin Henrichs insiste sur l'importance du rôle de la femme du réformateur, jouée par Edith Heerdegen. Les rapports de force, qui étaient d'abord banals et clairs (le tyran domestique et sa victime), deviennent indéchiffrables. Le discours tyrannique du réformateur peut être vu comme une demande d'attention et d'amour, et le silence de la femme peut être vu non pas comme de la soumission, mais comme de l'orgueil. Ainsi, ce n'est pas une histoire de maître-valet, mais d'amour-haine :

¹⁰³⁸ Günther Rühle : « Thomas Bernhard Minetti oder : die große Eintracht. Claus Peymann inszeniert die Uraufführung des „Weltverbesserers“ in Bochum ». *Theater heute*, Oktober 1980, p. 15-18, ici p. 15.

¹⁰³⁹ Georg Hensel. « Der Tod als Reformidee ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.09.1980.

« Edith Heerdegen. Sie hat fast keinen Text; aber ihr Schweigen hält Minettis Monologen, ihre Einfachheit hält Minettis Wahnsinn stand. So erlebt man, statt eines langweiligen Herr-Knecht-Spiels, die unergründlichste Hassliebesgeschichte, die Thomas Bernhard bisher geschrieben hat.¹⁰⁴⁰ »

Günther Rühle décrit ainsi le jeu d'Edith Heerdegen, qui par son économie s'oppose à celui démonstratif de Bernhard Minetti :

« Die zarte Edith Heerdegen, die gegen das Minettische Überangebot mit weniger Bewegungen, einem Verschrecken der Hände, ein paar mokanten Schritten das verharschte Leben einer Frau unter der Vehemenz dieses Mannes meisterhaft hintupft und ein Ehedrama einbringt, das einen bedrängt¹⁰⁴¹. »

Georg Hensel souligne que même si Edith Heerdegen semble n'être plus que patience et attention, il y a quand même des moments où il l'aime, et où elle exprime en retour son affection dans sa démarche et sa posture :

« Gibt es da nicht Momente, da er sie doch mag, sehr mag, vielleicht sogar liebt, verschüttet und verschämt. Für diese Rolle hat Minetti eine wunderbare Partnerin. Edith Heerdegen scheint nur aus lange eingeübter Nachsicht und aus Geduld zu bestehen. Sie trägt eine Leere umher, die nichts mehr fühlt und nichts mehr denkt. Plötzlich aber ist sie imstande, die zartesten Empfindungen auszudrücken, durch eine trotzige Schulter, einen aufsässigen Rücken, einen gekränkten Gang.¹⁰⁴² »

Heinrich Vormweg souligne également que derrière le masque de son obéissance se cache une vraie présence, une affirmation de soi, qui transparaît dans ses réactions et dans les quelques mots qu'elle dit :

« Diese Rolle spielt Edith Heerdegen, spielt sie wie ein Zombie, doch immer ist spürbar, dass sich hinter der Maske absoluten Gehorsams ein anderes Leben und ihre eigene Selbstbehauptung verbergen. Die wenigen Sätze, die sie zu sprechen hat, sind ein heller, irritierender Kontrast. Aber auch ihr bloßes Reagieren auf die längst rituellen Attacken des Weltverbesserers, die in immer anderen Bitten um Entschuldigung enden, ist Edith Heerdegen von imponierender Präsenz. (...) Sie spielt die Rolle, als gebe es eine andere für sie nicht mehr.¹⁰⁴³»

Georg Hensel met en évidence que la pièce et la mise en scène oscillent entre vieillesse et envie de vivre, entre tragique et comique. Il semble qu'en particulier dans l'interprétation de Bernhard Minetti, c'est finalement l'appétit de vivre et la dimension comique qui l'emporte à la fin :

¹⁰⁴⁰ Benjamin Henrichs : « Angstmacher. Kopfclown. Kunstverbesserer », *Die Zeit*, 12.9.1980.

¹⁰⁴¹ Günther Rühle : « Thomas Bernhard Minetti oder : die große Eintracht ». *Theater heute*, Oktober 1980, p. 18.

¹⁰⁴² Georg Hensel. « Der Tod als Reformidee ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.09.1980.

¹⁰⁴³ Heinrich Vormweg. « Abendfüllender Minetti ». *Süddeutsche Zeitung*, 08.09.1980.

« Sein « Weltverbesserer » - das kann heute kein anderer deutscher Schauspieler. Bei seinem Umgang mit dem Tod könnte Minetti ins Sterben verliebt machen. Und zum Schluss wischt er alles weg. Wenn er mit seinem letzten Satz nach Nudeln verlangt, sieht er aus wie ein listiger alter Mann, der sich einen halben Tag lang scheinbar mit seinem Ehrendoktor beschäftigt, insgeheim aber nur daran gedacht hat, dass er am liebsten Nudeln essen möchte.¹⁰⁴⁴ »

Et on peut penser que Claus Peymann également penche plutôt pour une interprétation positive de la pièce, qui laisse une petite place à une certaine forme d'espoir :

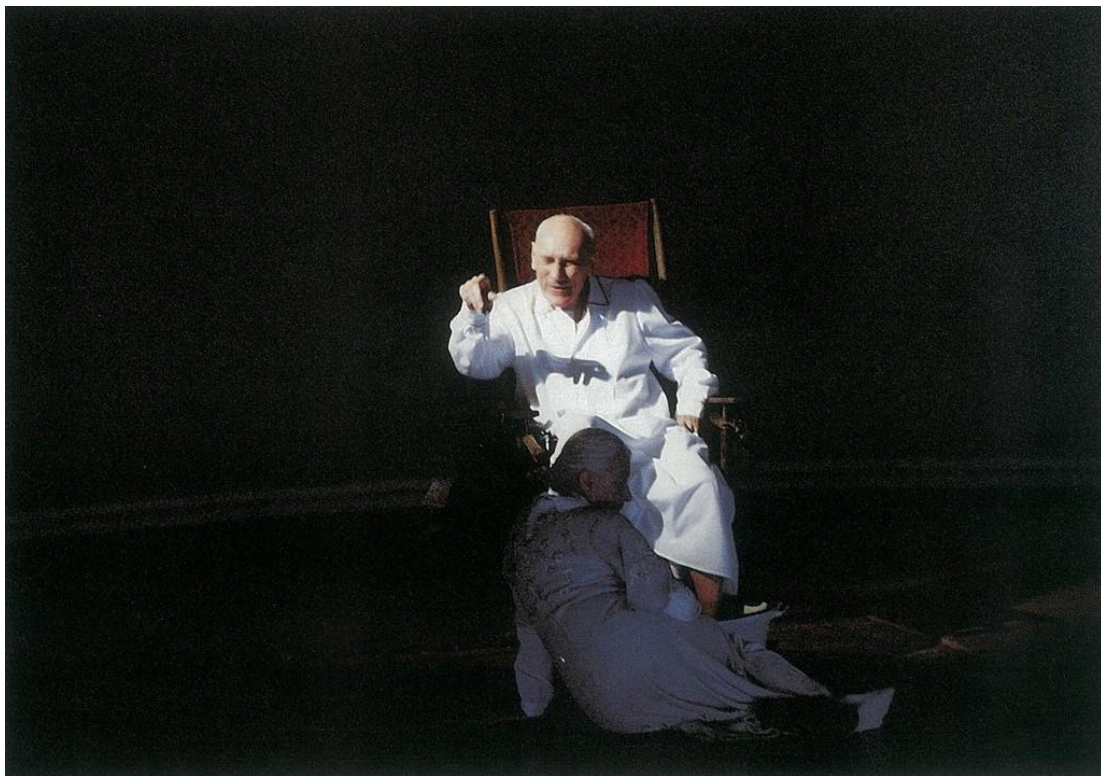
« Regisseur Claus Peymann, dem die Nudeln mehr liegen als ein Leben ohne Hoffnung, hat dennoch beides inszeniert, den Triumph der Teigwaren samt allen arteriosklerotischen Marotten eines Greisen und dessen schockierendes Sterben beim lebendigem Leibe. Danach ist ein schlichtes Wort angebracht: ein großer Abend – für Thomas Bernhard, für Minetti, für Peymann, für das deutsche Theater.¹⁰⁴⁵ »

La mise en scène de Claus Peymann et la scénographie de Karl-Ernst Herrmann rapprochent la pièce de Beckett : le décor est réduit aux quelques éléments que donne Thomas Bernhard : une porte, une fenêtre, une pendule, et c'est à peu près tout. Claus Peymann ne situe pas le personnage dans une grande pièce carrée, mais dans une petite pièce ronde, et au milieu du cercle se trouve sur une sorte de trône le réformateur, joué par Bernhard Minetti. Si le décor, avec ses murs blancs, s'efface, c'est sans doute aussi pour mieux mettre en valeur l'interprétation de l'acteur, et le jeu avec les différents accessoires (cornet acoustique, bocal de pilules, livre, chaîne en or, perruque, etc.). Le Réformateur, le philosophe, apparaît comme un comédien, qui joue un rôle, un malade imaginaire qui simule pour mieux tyranniser son entourage. Au-delà de la référence à Beckett, la mise en scène évoque donc, avec le jeu avec les accessoires, également les comédies de Molière et la comédie populaire autrichienne. La mise en scène met une fois de plus en évidence la virtuosité de Bernhard Minetti, qui interprète le réformateur, mais aussi celle d'Edith Heerden, qui tient le rôle presque muet de la femme du réformateur, qui répond par quelques mots, ou encore par des gestes, ou en s'en allant.

¹⁰⁴⁴ Georg Hensel. « Der Tod als Reformidee ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.09.1980.

¹⁰⁴⁵ Georg Hensel. « Der Tod als Reformidee ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.09.1980.

Le Réformateur, mise en scène Claus Peymann, Bochum, 1980¹⁰⁴⁶



¹⁰⁴⁶ Source : Deutsches Theatermuseum München/Photographie Abisag Tüllmann (haut) / ZDF Theater (bas)

2.4. *Les apparences sont trompeuses (Der Schein trügt)*

En 1984 Claus Peymann met en scène *Les apparences sont trompeuses* au théâtre de Bochum. La première a lieu le 21 janvier 1984. Le rôle de Karl, le vieil artiste, est joué par Bernhard Minetti, celui de son frère Robert, le vieux comédien, par Traugott Buhre. Traugott Buhre jouait le frère de Kant dans *Emmanuel Kant* (1978), Rudolf Höller dans *Avant la retraite* (1979) et Moritz Meister dans *Maître* (1982). Le décor est d'Erich Wonder, les costumes d'Andreas Brait. Karl vivait avec Mathilde, pianiste ratée, qui vient de mourir. La mise en scène a été retransmise à la télévision allemande (ZDF) le 29 janvier 1985, à l'occasion des 80 ans de Bernhard Minetti. Pour notre analyse de la mise en scène, nous nous appuyerons sur cette captation.

Dramaturgie

La dramaturgie est d'Hermann Beil. Dans le livre-programme édité par le théâtre de Bochum¹⁰⁴⁷, on trouve, en plus de la distribution et du texte de la pièce, une photographie de Bernhard Minetti dans le rôle de Karl et une de Traugott Buhre celui de Robert, ainsi qu'un portrait de Thomas Bernhard, accompagnée d'une courte biographie de l'auteur. Les trois photographies sont d'Abisag Tüllmann. À la fin du livre-programme sont reproduits cinq textes de Thomas Bernhard. Le premier, « In Flammen aufgegangen », sous-titré « Reisebericht an einen einstigen Freund » a été écrit par Thomas Bernhard spécialement pour ce livre-programme. Le deuxième, « Aus einem Interview » est un extrait d'une interview de Thomas Bernhard par Jean-Louis de Rambures parue dans le journal *Le Monde* en 1983. Le troisième, intitulé « Montaigne » et sous-titré « Eine Erzählung » est paru dans l'hebdomadaire *Die Zeit* le 8 octobre 1982. Le quatrième, « Zwei Brüder », est paru dans le recueil *Der Stimmenimitator* en 1978. Le cinquième, « Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie? » est paru en 1967 dans le recueil *Prosa*.

Scénographie

Thomas Bernhard indique que la pièce se passe dans une « grande ville », à la « fin de l'année » (« Großstadt, Jahresende ») Il décrit ainsi l'appartement de Karl, un vieil artiste, où se déroule, le mardi, le premier acte :

« Erste Szene / Alte Möbel, unbequem / Ein Damen- und ein Herrenkleiderkasten, darunter und davor ein Dutzend Paar Herrenschuhe / Ein Waschtisch, daneben ein Kanarienvogel in einem vergoldeten Käfig / Ein großer Tisch / Auf einem kleinen Tisch ein Haufen Damenklei-

¹⁰⁴⁷ Thomas Bernhard, *Der Schein trügt*. Schauspielhaus Bochum. Bochumer Ensemble. Das neue Stück. Programmbook Nr. 52. Kammerspiele 1983/84.

*der/ Erinnerungsbilder an Karls Artistenzeit/ Ein Foto seiner verstorbenen Lebensgefährtin/
Ein alter Radioapparat, ein alter Plattenspieler.¹⁰⁴⁸ »*

Exceptionnellement, la scénographie n'est pas de Karl-Ernst Herrmann, mais d'Erich Wonder. Tandis que la scénographie du premier pour *Le Réformateur* était minimaliste, évoquant Beckett, la scénographie du second est ici davantage réaliste, évoquant les années cinquante. La scénographie plus réaliste ne s'explique pas seulement par le changement de scénographe : il faut dire également que les didascalies de Thomas Bernhard concernant le décor sont ici beaucoup plus détaillées que pour *Le Réformateur*, incitant sans doute à opter pour cette approche plus réaliste.

Le premier décor est donc celui de l'appartement de Karl. La pièce dessine un angle, l'espace est triangulaire (tandis qu'il était rectangulaire pour le hall de l'hôtel dans *Minetti* et circulaire pour *Le Réformateur*). On remarque sur le mur de gauche deux armoires, une grande en bois d'acajou et une petite, plus claire, en bois de chêne. Une rangée de paires de chaussures est disposée devant la grande armoire. Des robes sont posées à proximité sur un fauteuil. À gauche, au premier plan, se trouve une table de toilette avec une chaise. Sur le mur de droite se trouve une grande baie vitrée, par laquelle on voit la rue d'une grande ville, avec de grands immeubles. Au milieu, au premier plan, se trouve une table avec trois chaises, une à gauche, une à droite, et une derrière la table. La cage du canari est posée sur une petite table au premier plan à droite. On remarque le lit à l'arrière-plan, près de la fenêtre. À droite de la celle-ci se trouve un meuble avec différents objets (des photographies, et la radio). Une petite porte dérobée se trouve au fond de la pièce, dans le coin. Dans cette scénographie, c'est le bois qui domine : celui du plancher, celui qui recouvre le mur de droite, celui de l'encadrement de la fenêtre, et celui des meubles. Il est plutôt sombre. Le mur de gauche est peint en bleu.

Claus Peymann respecte parfaitement toutes les didascalies de Thomas Bernhard. Les deux armoires, la grande table, la table de toilette, la cage du canari, les photographies, la radio et le tourne-disque, tout cela est indiqué dans le texte. On remarque au passage que certaines informations sont retardées, la présence de la porte, de la fenêtre et du lit n'est pas indiquée d'emblée, mais ces éléments sont indiqués plus tard dans la pièce. Ainsi ce n'est qu'au début de la quatrième scène qu'est mentionnée la présence d'une porte, quand Karl pend le manteau de Robert à la porte (« [KARL] *hängt den Mantel an die Tür, kommt zurück, setzt sich* »). Et

¹⁰⁴⁸ Thomas Bernhard, *Dramen V*, p. 12. « Scène 1. Vieux meubles, sans confort / Une penderie pour dames et une pour hommes ; au-dessous et devant, une douzaine de paires de chaussures d'homme / Une table de toilette, à côté un canari dans une cage dorée / Une grande table / Sur une petite table un tas de vêtements de femme / Photos souvenir de la période où Karl était artiste de cirque / Une photo de sa compagne défunte / Un vieux poste de radio, un vieux tourne-disque ». *Les apparences sont trompeuses*, p. 9. Texte français Edith Darnaud.

dans la cinquième scène, Robert est dans la salle de musique, avant de rentrer dans la pièce (« Robert spielt im Musikzimmer die Mozartsonate, die Mathilde immer gespielt hat (...) ROBERT klappt deutlich hörbar den Klavierdeckel zu und kommt heraus »). Et ce n'est qu'à la fin de la première scène qu'il est indiqué que Karl regarde par la fenêtre, alors que la présence de cette dernière n'était pas mentionnée précédemment. De la même manière, la présence du lit n'est mentionnée qu'un peu après le début de la première scène : il est indiqué que Karl cherche la lime à ongles sous le lit. Et dans la troisième scène, il est indiqué qu'il est assis sur le lit. Les sièges ne sont pas non plus décrits au début dans les didascalies, ils sont seulement indiqués au fur et à mesure, quand Karl s'assied ici et là. S'il est indiqué une vingtaine de fois dans le premier acte que Karl « s'assied » (« setzt sich »), le terme de « Sessel » n'apparaît lui qu'à deux reprises. Ainsi dans la première scène après avoir trouvé la lime à ongles il s'assied sur un des sièges pour se couper les ongles :

« [Karl] entdeckt die Feile unter dem Waschtisch, nimmt sie an sich, hebt sie in die Luft, als bewunderte er sie und setzt sich zum Zehennägelschneiden auf einen der Sessel während er sich die Zehennägel schneidet ».

Et dans la deuxième scène, après avoir allumé puis éteint la radio, il est à nouveau indiqué qu'il s'assied sur un des sièges : « [Karl] setzt sich auf einen der Sessel und streckt die Beine so weit als möglich aus ».

Ce qui relève du choix de mise en scène, c'est d'avoir choisi la dominante du bois pour représenter les « vieux meubles inconfortables » mentionnés dans les didascalies. Le bois domine également au niveau du décor avec les lambris. C'est aussi le choix de la scène en triangle, qui représente un angle de la pièce. On peut se demander si ce triangle ne symbolise pas la relation triangulaire et Mathilde et les deux frères Karl et Robert. On remarque également que la fenêtre indiquée dans les didascalies prend ici la forme d'une grande baie vitrée. Il s'agit sans doute ici de montrer qu'on est bien dans la grande ville telle que cela est précisé par Thomas Bernhard et telle qu'on peut la voir à travers cette grande baie vitrée.

Premier acte

Au début de la première scène de l'acte un, l'acteur Bernhard Minetti, qui joue le rôle de Karl, porte un pyjama blanc (chemise de nuit blanche qui descend jusqu'au-dessus des genoux, collants blancs), il a ses lunettes autour de son cou. Il est par terre, sur la gauche de la scène, à quatre pattes d'abord, derrière la petite table avec le tas de vêtements pour femme, puis à genoux, appuyé dans un premier temps contre la petite armoire pour dames en bois clair, dans un deuxième temps contre la grande armoire en acajou pour hommes, et il cherche sa lime à ongles. Enfin, appuyé contre la table de toilette, il se lève. Ensuite il va voir de l'autre côté, à

droite, d'abord il regarde le canari, puis il regarde sous l'étagère. Il retourne ensuite à la table de toilette. Il prend une robe dans le tas posé sur la petite table et la renifle. Il retourne de nouveau à la table de toilette, puis cherche sous le lit. Il s'assied à la table, à gauche, devant le portrait de Mathilde. Il retrouve finalement la lime à ongles et commence à se couper les ongles, d'abord assis à la grande table, puis à la table de toilette. Il va à la fenêtre, retourne voir le canari, se rassied à la table de toilette, et enfin à la fin de la scène il retourne de nouveau vers le canari.

On note au passage que la table de toilette n'est pas à côté de la cage du canari comme le voudraient les didascalies, mais de l'autre côté. On retrouve ici la posture-type du rôle, qu'on avait déjà dans *La Force de l'habitude* et qu'on retrouvera dans *Simplement compliqué* : Karl est à quatre pattes, cherchant sa lime à ongles sous les meubles, comme Caribaldi, qui cherchait sa colophane. Et on retrouve le même costume : Karl porte le même pyjama blanc que le réformateur. Tout cela correspond strictement aux didascalies. Les didascalies au début de la première scène présentent ainsi Karl de la manière suivante : « KARL mit umgehängter Brille in Winterunterwäsche auf dem Boden kriechend, seine Nagelfeile suchend ».

Comme le montre Helmut Schödel, le remplacement de la colophane de Caribaldi par la lime à ongles de Karl indique que le héros a vieilli, l'artiste de cirque est maintenant un retraité :

« Daß die Feile zu Boden fiel wie damals das Collophonium, ist kein Spaß mehr, schon gar kein Kunststück. Karl war Tellerkünstler. Jetzt ist er Rentner. Die Kunst ist zu Ende.¹⁰⁴⁹ »

D'un autre côté, pour Georg Hensel au contraire, le Karl joué par Bernhard Minetti est certes âgé, mais n'est pas du tout désespéré, il utilise ses lunettes comme une arme :

« Bernhard Minetti hantiert mit seiner umgehängten Brille wie mit einer Waffe gegen die Welt: er will sie genau sehen, damit er sie mit leichtem Ekel in den Mundwinkeln verachten kann. Setzt er die Brille ab, so werden seine Augen zu Sehschlitzern: seine Lider sind altersmüde. Lebensmüde sind sie nicht. »

« Zweite Szene / Zehn Minuten später / KARL hängt die Damenkleider in den Kasten¹⁰⁵⁰ »

Au début de la deuxième scène, Bernhard Minetti, qui interprète le personnage de Karl, range le tas de robes amassé sur la petite table et les pend dans l'armoire pour dames. Assis à la grande table, il cire ses chaussures et met ses chaussettes. Il se dirige vers la baie vitrée et ouvre la fenêtre de droite. Il va vers le canari, il se dirige vers la radio, l'allume, puis l'éteint. Il se rase (non sans se tirer la langue dans le miroir) et s'habille. Il met un costume gris. Il

¹⁰⁴⁹ Helmut Schödel. « *Der Schein trügt* von Thomas Bernhard in Bochum: Minetti. Am Ziel ». *Die Zeit*, 27 janvier 1984.

¹⁰⁵⁰ *Dramen V*, p. 22. « Scène 2. Dix minutes plus tard. Karl suspend les vêtements de femme dans la penderie. » *Les apparences sont trompeuses*, p. 19.

s'assied ensuite à la grande table et étend les jambes. Il ramasse les bouts d'ongle par terre. Il se relève, appuyé contre la table de toilette, s'assied ensuite à la grande table, avant de s'asseoir à la table de toilette. Il met de la mousse sur son visage, et il commence à se raser, tout en faisant des grimaces dans le miroir. Il va ensuite s'asseoir à la fenêtre, il prend un livre dans l'étagère et se rassied pour lire. Ensuite, il se dirige vers la grande armoire, il enlève sa chemise de nuit et se retrouve torse nu, il enfle d'abord son pantalon puis sa chemise. Il enfle ses bretelles, et enfin sa veste.

La scène de la toilette et celle de l'habillage rappelle celles que l'on avait *Le Réformateur*, mais après le décès de sa femme, Karl doit tout seul faire sa toilette et s'habiller. On remarque que son costume est gris, par opposition au costume noir de Caribaldi, de Minetti et du réformateur. On note que la scène de la toilette est l'occasion pour Karl de faire le clown, de faire des grimaces devant le miroir.

« Dritte Szene / Fünfzehn Minuten später / KARL auf dem Bett sitzend, bindet sich eine Krawatte um¹⁰⁵¹ »

Dans la troisième scène, Karl attend toujours son frère, il finit de se préparer, on le voit d'abord assis sur le lit, il noue sa cravate, se lève et va vers la fenêtre, ensuite il s'assied à la table, il va cirer ses chaussures près de la table de toilette, il s'assied près de la fenêtre et regarde dans son carnet, il va chercher son livre sur la table et se rassied. À la fin de la scène, on sonne et il se lève.

« Vierte Szene / Zehn Minuten später / Karl und Robert am großen Tisch / Robert in einem dicken Wintermantel¹⁰⁵² »

Dans la quatrième scène, Traugott Buhre, qui joue le rôle de Robert, est aux côtés de Bernhard Minetti. Tandis que Karl est seulement en costume, Robert porte un complet veston noir, Karl a une cravate, tandis que Robert a un nœud de papillon. Les deux frères sont assis à la table, Karl à gauche, Robert à droite. Karl enlève son manteau à Robert, ils s'asseyent à nouveau. Karl essaye de lire le journal et est constamment interrompu par Robert. Ils boivent de l'eau minérale. À la fin de la scène, Karl prend un manteau en fourrure dans l'armoire des dames, la petite armoire et il pose avec. Le costume de Robert est gris également, mais un gris plus foncé.

¹⁰⁵¹ *Dramen V*, p. 35. « Scène 3. Quinze minutes plus tard. Karl, assis sur le lit, met une cravate ». *Les apparences sont trompeuses*, p. 32.

¹⁰⁵² *Dramen V*, p. 41. « Scène 4. Dix minutes plus tard. Karl et Robert assis à la grande table. Robert vêtu d'un gros manteau d'hiver ». *Les apparences sont trompeuses*, p. 38.

On remarque ici le jeu avec les manteaux : le manteau d'hiver de Robert au début de la scène, et celui en fourrure de Mathilde à la fin de la scène. Au milieu de la scène, c'est le jeu avec le journal qui anime les deux frères.

« Fünfte Szene / Eine Viertelstunde später / Karl am Tisch / Robert spielt im Musikzimmer die Mozartsonate, die Mathilde immer gespielt hat¹⁰⁵³ »

Au début de la cinquième scène, Karl est seul. On remarque une petite porte ouverte à l'arrière-plan, dans l'angle. Robert joue la sonate de Mozart que Mathilde jouait toujours dans la pièce d'à côté. Puis Robert vient se rasseoir, et Karl va à la fenêtre, puis s'assied sur le lit. Dans cette scène, on entend donc la sonate de Mozart, et on a donc un jeu avec le hors scène que représente la salle de musique. Ce jeu avec le hors-scène était omniprésent dans *Le Réformateur*, où la femme entre et sort, tandis que le réformateur sans cesse l'appelle quand elle est dans la pièce d'à côté.

« Sechste Szene / Eine Viertelstunde später / Robert am Tisch, ein Buch lesend / KARL am Käfig, Maggi anstarrend, ruft plötzlich aus¹⁰⁵⁴ »

Dans la sixième scène, Robert est à la table et lit un livre, tandis que Karl est debout et regarde la cage du canari. Karl montre à Robert une photographie de lui faisant son numéro d'assiettes à Paris. Il s'assied à sa place à la table, à gauche, en face de son frère, ensuite il retourne voir le canari. À la fin de la scène, Karl met la cage sur la table, la remet à son emplacement habituelle, et la couvre.

On remarque que dans la sixième scène, le livre vient remplacer le journal de la quatrième scène. Dans cette scène, le canari joue un rôle central. Le canari Maggi n'est naturellement pas sans évoquer le perroquet Friedrich d'*Emmanuel Kant*, comme le souligne Helmut Schödel :

« In „Immanuel Kant“ ließ Bernhard einen Papagei auftreten, der „Imperativ“ sagen konnte. Mathilde hat Karl, dem Artisten, einen Kanarienvogel hinterlassen, der auf einem Auge blind ist.¹⁰⁵⁵ »

Ainsi, un rapprochement est suggéré entre les artistes de cirque (Caribaldi et Karl) et les philosophes (Kant et le réformateur).

Deuxième acte

L'auteur Thomas Bernhard décrit ainsi le décor de l'appartement de Robert :

¹⁰⁵³ *Dramen V*, p. 56. « Scène 5. Un quart d'heure plus tard. Karl assis à la table. Robert joue dans la pièce réservée à la musique, la sonate que Mathilde jouait tout le temps ». *Les apparences sont trompeuses*, p. 53.

¹⁰⁵⁴ *Dramen V*, p. 65. « Scène 1. Meubles confortables. Au mur une photo de Robert dans le rôle de Tasso. Un tourne-disque. Robert, dans une robe de chambre chaude, occupant le fauteuil, fixe le sol. » *Les apparences sont trompeuses*, p. 69.

¹⁰⁵⁵ Helmut Schödel. « Minetti. Am Ziel ». *Die Zeit*, 27 janvier 1984.

« Erste Szene / Bequeme Möbel / Ein Foto mit Robert als Tasso an der Wand. Ein Plattenspieler / ROBERT in einem warmen Schlafrock im Fauteuil sitzend, zu Boden starrend¹⁰⁵⁶. »

Le deuxième acte se passe chez Robert. Le décor change. Il garde cependant la même structure triangulaire, et on retrouve la grande baie vitrée sur le mur de droite. Les deux appartements présentent donc une structure parallèle. On remarque le papier peint à rayures verticales sur les murs, les rideaux devant la fenêtre. Une cheminée se trouve au fond à droite, à gauche de la fenêtre. Une porte est située tout au fond, dans l'angle de la pièce (au même endroit que pour le premier acte). Au centre de la scène, on remarque également le grand tapis rond et vert au milieu de la scène, qui dessine un espace salon, et sur lequel sont posés trois fauteuils en cuir, la table ronde et la lampe avec abat-jour. À gauche, sur le devant de la scène, se trouve une commode avec un tourne-disque, et au-dessus une photographie, cette photographie est dorée et fait presque penser à un masque. Le tout indique un intérieur bourgeois cossu, par opposition à la chambre de Karl, plus spartiate. L'opposition entre le décor du premier et celui du deuxième acte est renforcée par une opposition au niveau des matériaux, des couleurs (bois sombre chez Karl contre couleurs pastel du tapis et des papiers peints chez Robert) et des formes (meubles rectangulaires chez Karl contre meubles ronds chez Robert).

Pour le deuxième acte, les didascalies de Thomas Bernhard sont plus succinctes, elles indiquent surtout des meubles « confortables ». Cette notion de confort, Peymann et Herrmann la représentent par le cuir des fauteuils, par le papier peint au mur, par la présence de la cheminée, et par le tapis posé sur le seul, par la couleur verte ; tandis que le bois symbolisait l'inconfort de l'appartement de Karl. Il faut noter également que le remplacement des chaises en bois du premier acte par des fauteuils en cuir dans le deuxième acte correspond au remplacement dans le texte du terme « Sessel » par le terme « Fauteuil ». Ces matières, le cuir, le papier peint, la moquette du tapis, tout cela ne figure pas dans les didascalies et relève de la mise en scène et de la scénographie. Les didascalies mentionnent par contre le tourne-disque, la photographie de Robert qui joue Tasso, et le fauteuil sur lequel il est assis. Mais ce n'est que peu après le début de la première scène que l'on apprend l'existence d'un deuxième fauteuil : Karl s'assied, puis Robert. Et le lecteur doit attendre le début de la deuxième scène pour se rendre compte de l'existence d'un troisième fauteuil, quand il est indiqué que Karl s'assied dans un autre fauteuil. La présence d'un troisième fauteuil peut être vue comme une référence à Mathilde. De la même manière, la présence de la commode est indiquée peu après le début de la deuxième scène, lorsque Robert se lève pour aller prendre des médicaments dans la commode. La porte n'est mentionnée dans les didascalies qu'un peu après le début de la pre-

¹⁰⁵⁶ Thomas Bernhard, *Dramen V*, p. 74.

mière scène du deuxième acte, quand Robert se lève pour aller ouvrir à Karl : « *es läutet, er steht auf und geht zur Tür / KARL tritt ein* »

Helmut Schödel décrit ainsi le décor du deuxième acte, soulignant à la fois la continuité (la forme triangulaire, la grande fenêtre sur le mur de droite) et les différences : les rideaux, le tapis vert rond au milieu de la pièce, les fauteuils en cuir. Il souligne également la manière dont le tapis délimite un espace, l'isolant du reste de la scène :

« Ein großer, hoher Raum mit einem Dreieck als Grundriss und einem großen Fenster in der rechten Wand. In einem solchen Zimmer, wie Karl, der Artist, es im ersten Akt bewohnt, lebt im zweiten auch Robert, der Schauspieler. Natürlich hat er als Theaterkünstler im Gegensatz zu Karl Vorhänge: weiße Gardinen, durch die das Licht fluten kann wie bei Noelte. Mitten in diesem Raum von Erich Wonder und Andreas Braitto liegt, rund wie die Erdscheibe und auffällig wie ein Podest, ein grüner Teppich. Darauf sind Ledersessel um einen Tisch gruppiert. Das ist Roberts Wohnzimmertheater. In der Mitte sitzt der Protagonist: drohnenhaft und unbeweglich, immer in Positur, ganz und gar ein Schauspieler.¹⁰⁵⁷ »

Robert reçoit Karl en robe de chambre. Ce vêtement est indiqué dans la didascalie. Avec son col et ses manches rouges, il a l'air également confortable. Il est sans doute en soie. De même que le papier peint ou le cuir, la soie relève de la mise en scène et d'une interprétation de cette didascalie qui évoque des meubles confortables et donc un certain confort. On note l'opposition entre la robe de chambre rouge de Robert et la simple chemise de nuit de Karl dans le premier acte.

Au début de la première scène de l'acte deux, Robert est seul, assis dans le fauteuil de gauche. D'abord il se lève, pour aller chercher un comprimé, puis il va à la fenêtre. Enfin, Karl arrive. Robert l'aide à enlever son manteau. Karl s'assied dans le fauteuil de gauche, tandis que Robert reste un temps debout devant le fauteuil de droite avant de s'asseoir. Karl se lève, puis Robert se lève à son tour et les deux sont face à face, debout tous les deux, ce face à face correspond au duel verbal au sujet du pantalon du costume, pour savoir si le pantalon a la bonne longueur. Après ce duel, ils se rasseyent tous les deux. Ensuite, Robert se lève et se rapproche de Karl, avant de se rasseoir. Contrairement à ce qui se passait dans le premier acte, ici Karl ne porte pas un costume gris, mais il porte le costume noir, dont on a vu qu'il était typique du « rôle de Minetti ». Le costume noir de Karl semble ici être au centre de la scène, avec l'entrée de Karl, puis le duel entre les deux frères pour savoir si le pantalon du costume a la bonne longueur.

¹⁰⁵⁷ Helmut Schödel. « Minetti. Am Ziel. » *Die Zeit*, 27 janvier 1984.

Helmut Schödel et Peter von Becker commentent cette entrée de Karl dans le costume-type. Le premier commente l'entrée de Bernhard Minetti, une entrée de star de théâtre, comme dans le théâtre de boulevard :

« Es klingelt. Wer kann das sein? Das kann doch nur Minetti sein! Robert geht durch den großen Raum einen langen Gang zur Tür und öffnet. Mit Hut und Mantel und ganz in Schwarz, weil in Trauer, stürmt Minetti herein. Es ist ein fliegender Auftritt, so überraschend und über-rumpelnd wie im Boulevard-Theater, wenn der erwartete Star endlich seinem Auftrittsapplaus entgegenläuft.¹⁰⁵⁸ »

Peter von Becker souligne également ce changement de registre de Minetti, qui n'est plus Faust, Lear ou le réformateur, mais un acteur de salon :

« Robert öffnet – und *hereinstürmt* Karl/Minetti, hochelegant gekleidet, glänzender Laune, ein Salon-Spieler ersten Ranges, keine Spur faustisch-learisch-weltverbesserisch. Minetti hat bei diesem überraschenden Auftritt genau erspürt: Ein zuvor schimpfender, wehleidiger alter Mann sammelt doch wieder alle seine Kräfte (...), ihn beflügelt, dass er jetzt ausgeht, seine Abwechslung hat, den Gast und für kurze Zeit den Außen-Weltmann spielen kann.¹⁰⁵⁹ »

Ce soudain changement de registre de Karl-Minetti fait penser Peter von Becker au Spooner de *No man's Land* de Pinter, que Minetti a joué huit ans auparavant à Berlin, l'écrivain déchu qui joue encore une fois le dandy de salon.

« Zweite Szene / Eine Stunde später / Beide Mineralwasser trinkend¹⁰⁶⁰ »

Pendant la deuxième scène, comme indiqué dans les didascalies, Karl et Robert boivent de l'eau minérale. Karl est cette fois assis dans le fauteuil du milieu, cela traduit un rapprochement entre les deux. Il va même embrasser son frère sur le front. Puis il s'éloigne à nouveau et se rassied sur le fauteuil de gauche. Robert montre une photographie à Karl, il se met pour cela debout à côté de Karl. Puis il se rassied dans son fauteuil. Et à la fin, Robert reprend un comprimé, avant de se rasseoir, il pose sa main sur l'épaule de Karl. On retrouve donc l'eau minérale qu'on avait déjà dans la quatrième scène du premier acte. La scène de la photographie se reproduit également, de manière symétrique, dans la sixième scène, c'était Karl qui montrait une photo de lui à son frère, ici c'est Robert qui lui montre sa photographie. Ironiquement, il montre une photographie de lui avec « Minetto (sic) » et Karl le corrige : « Minetti / Ja ». Au-delà du clin d'œil créé par la prononciation du nom de « Minetti », les deux scènes où Karl et Robert montrent leur photographie évoquent les scènes de *Minetti* ou

¹⁰⁵⁸ Helmut Schödel. « Minetti. Am Ziel. » *Die Zeit*, 27 janvier 1984.

¹⁰⁵⁹ Peter von Becker : « Existenzchoreographien oder Die Stunde der Komödianten ». In : *Theater heute* 3/1984, p. 7.

¹⁰⁶⁰ *Dramen V*, p. 86. Scène 2. Une heure plus tard. Buvant tous deux de l'eau minérale. *Les apparences sont trompeuses*, p. 81.

l'acteur montre sa photographie de lui en Lear. Ainsi, Helmut Schödel écrit, soulignant le parallélisme entre les deux scènes :

« „Minetti“ zeigt bei Bernhard einer Dame eine Photographie: „Hier auf diesem Bild / sehen Sie mich / als Lear / Meine Abschiedsvorstellung in Lübeck.“ Robert, der Schauspieler, zeigt Karl, dem Artisten, eine Photographie: „Mit Minetti / Dem großen / Schauspieler“. In Bochum antwortet Minetti als Karl, erschöpft: „Minetti / ja.¹⁰⁶¹»

Helmut Schödel souligne également que la pièce ne se termine pas par un coup de théâtre, par une dernière pointe, comme la tempête à la fin de *Minetti*, le quintette qui retentit à la radio à la fin de *La Force de l'habitude*, ou le philosophe qui réclame ses nouilles à la fin du *Réformateur*, mais simplement pas la répétition par les deux frères du mot « irritiert ».

« In Bernhards „Der Schein trügt gibt es keine Schlusspointe mehr. Karl und Robert wiederholen immer nur ein einziges Wort: „irritiert“. Sie sind irritiert durch einen Todesfall. Gestorben ist Mathilde alias Edith Heerden, eine große alte Schauspielerin¹⁰⁶². »

On constate donc que les didascalies sont assez minutieuses et assez contraignantes pour le metteur en scène. Claus Peymann les respecte à la lettre, et, on peut retrouver chaque didascalie dans la mise en scène. La marge de création en ce qui concerne la scénographie réside ensuite dans les matières, les couleurs, pour souligner l'opposition entre l'intérieur inconfortable de l'artiste de cirque et l'intérieur confortable du comédien. Mais au-delà de cette opposition de matières, la structure de l'espace reste la même : triangulaire, avec une grande baie vitrée à droite. Ce choix de scénographie d'Erich Wonder souligne les similitudes et les différences entre les deux frères. La liberté de la mise en scène réside également dans l'interprétation des acteurs. L'opposition entre les deux frères s'exprime par la scénographie, mais également par le jeu. Celui de Bernhard Minetti est plus démonstratif, tandis que celui de Traugott Buhre est plus en retenue. Ce sont aussi les corps des deux acteurs qui sont en opposition. La silhouette de Traugott Buhre est plus ronde, il est plus en chair, tandis que Bernhard Minetti est plus maigre. Mais d'un autre côté, le choix des acteurs a été fait par Thomas Bernhard, et leur interprétation apparaît donc comme un prolongement de l'écriture de Bernhard. Thomas Bernhard a écrit la pièce pour eux, et les didascalies sont écrites en fonction d'eux.

Réception

Helmut Schödel voit dans ce personnage absent de Mathilde une référence au personnage de la femme dans *Le Réformateur*, et un hommage à Edith Heerden, qui jouait le rôle :

« In Bernhards neuem Stück gibt es keine Frauenrolle mehr. Gleich am Anfang heißt es: „Mathilde ist von uns gegangen.“ Die Lebensgefährtin des Artisten ist gestorben: „Cardiomyopa-

¹⁰⁶¹ Helmut Schödel. « Minetti. Am Ziel ». *Die Zeit*, 27 janvier 1984.

¹⁰⁶² Helmut Schödel. « Minetti. Am Ziel. » *Die Zeit*, 27 janvier 1984.

thie“. Am 13. Juli 1982 starb Edith Heerdeggen. Es war ein Dienstag. „Ihr Todestag ist ein Dienstag“, erzählt Karl von Mathilde. [...] Noch ein Stück für Bernhard Minetti? Der Schein trügt: Bernhards neues Stück ist vor allem eine Erinnerung an eine große Schauspielerin: Edith Heerdeggen. „Der Schein trügt“: Nachruf, Nachspiel, Requiem.¹⁰⁶³ »

Cette présence-absence de Mathilde, qui peut donc être vue comme un hommage à Edith Heerdeggen qui jouait la femme du réformateur, se traduit sur scène non seulement par la présence d’objets qui font référence à Mathilde, comme la cage du canari, l’armoire pour dames, et la sonate de Mozart, mais aussi par la répétition du nombre trois sur scène : la scène a trois côtés, dans le premier acte il y a trois chaises autour de la table, et dans le deuxième acte, trois fauteuils sur le tapis rond au centre de la scène.

Dans son testament, cette Mathilde a légué la petite maison de week-end, son seul bien, à Robert. Peter von Becker souligne que le jeu de Bernhard Minetti fait apparaître non de la jalousie, mais une « irritation » :

« Bernhard Minettis Karl macht aus diesem Motiv kein Eifersuchtsdrama. Spürbar wird vielmehr eine *objektive Irritation* – so, als habe einer in seinem Gedankengebäude ein Fenster geöffnet, und nun ist eine Fliege hineingeflogen, die surrt irgendwo umher im Haus, die wird er so schnell nicht los.¹⁰⁶⁴ »

Pour Urs Jenny, Claus Peymann a choisi d’insister non pas sur la haine et la guerre fratricide, mais sur la mélancolie :

« Die Möglichkeit, den bissigen Bruderhass, der darin steckt, zum Krieg zuzuspitzen, hat Bernhards treuen Uraufführungsregisseur Claus Peymann in Bochum nicht gelockt: Keine Bernhardsche Unbarmherzigkeit mehr, eher ein Divertimento der Melancholie, Buhre zart kummergedämpft, Minetti eine fein ziselierte Klagefigur¹⁰⁶⁵. »

Mais Peter von Becker trouve que face à cette irritation de Karl, Traugott Buhre, qui joue Robert, est presque absent, alors qu’il incarnait le frère du philosophe dans *Emmanuel Kant* de manière comique et touchante, et Rudolf dans *Avant la retraite* de manière ingénieuse :

« Wer fast fehlt, ist der Gegenspieler. Traugott Buhre als Bruder Robert spielt nur mit, nimmt dabei aber Querpässe und Vorlagen nicht auf. Er bleibt buchstäblich sitzen: Ein äußerlich imposanter Mann, doch wie gelähmt, und auch von Claus Peymann, dem Regisseur der Bochumer Minetti-Inszenierung, offenbar nicht sonderlich inspiriert.¹⁰⁶⁶ »

Pour Georg Hensel, le spectateur peut comprendre Karl, mais pas l’aimer, il devrait par contre comprendre et aimer Robert. En fin de compte, Karl n’a pas compris qu’il a fait souffrir Ma-

¹⁰⁶³ Helmut Schödel. « Minetti. Am Ziel. » *Die Zeit*, 27 janvier 1984.

¹⁰⁶⁴ Peter von Becker : « Existenzchoreographien oder Die Stunde der Komödianten ». In: *Theater heute*, März 1984, p. 4-10, ici p. 6.

¹⁰⁶⁵ Urs Jenny. « Die Niedermacher ». *Der Spiegel*, 5/1984.

¹⁰⁶⁶ Peter von Becker : « Existenzchoreographien oder Die Stunde der Komödianten », p. 7.

thilde, qu'elle ne l'a pas aimé lui, mais son frère. C'est donc Robert qui est le plus fort, le plus perspicace, tandis que Karl est en réalité faible et aveugle. Mais avec le triomphe de Bernhard Minetti, dans la mise en scène de Claus Peymann, cette inversion ne s'opère pas :

« Zu dieser Umkehr freilich kommt es bei der Uraufführung nicht. In Bochum bleibt Karl der Stärkere. Man versteht, dass Mathilde unter ihm gelitten, aber man versteht nicht, was Mathilde bei Robert gefunden hat. Bernhard Minetti beherrscht die Aufführung so vollkommen, dass in seinem Triumph auch die Vorzüge seines Bruders untergehen.¹⁰⁶⁷ »

On peut cependant penser que justement cette opposition entre l'irritation de Minetti-Karl et l'immobilisme de Buhre-Robert est voulue, pour mieux souligner l'opposition entre les deux frères et le dialogue de sourds qui se noue entre eux.

Helmut Schödel note une évolution dans le jeu de Bernhard Minetti, par rapport aux pièces précédentes. Quand l'acteur rampe sur le sol au début de la pièce, ce n'est plus l'art de la comédie, comme lorsque dans *La Force de l'habitude* il cherchait sa colophane. Ce n'est plus du théâtre, Karl était un artiste de cirque, maintenant il a pris sa retraite :

« Bis jetzt waren Minettis Auftritte in Bernhards Stücken immer ein Feuerwerk der Pointen. Die Altersdefekte, die Minetti auch früher schon rücksichtslos preisgab, hatten alle immer auch einen Showeffekt. [...] Das ist an diesem Abend nur noch manchmal der Fall. Jetzt spielt Minetti leise, langsam, oft ganz für sich. Nie taten seine Bernhard-Figuren Beckett so nahe. Oft mümmelt er an seinen Texten wie Nagg und Neil in ihren „Endspiel“-Tonnen. Das ist das Ungeheuerliche an Minettis Auftritt: die Zurücknahme, der Verzicht.¹⁰⁶⁸ »

Une nouvelle fois, la référence à Beckett apparaît. Et Peter von Becker analyse en même temps la mise en scène de *Les apparences sont trompeuses* par Peymann et la mise en scène d'*En attendant Godot* de Beckett par George Tabori. Mais pour Heinrich Vormweg, la « fin de partie » redevient ici individuelle et concrète :

« Noch ein Endspiel also, nur wieder individualisiert. (...) Die Reprivatisierung gibt dem Endspiel eine Dimension des Konkreten wieder, die aus dem Allgemeinen, das ja auch nur allgemein betrifft, karg, sachlich, in rabiater Milde zurücklockt in eine geradezu physisch bedrängende Miterlebbarkeit.¹⁰⁶⁹ »

Peter von Becker conclut, en soulignant que Minetti change sans cesse de genre, comparant ce changement de genres incessant de Minetti à un montage cinématographique :

« So hoch muss man wohl ansetzen : Mit schnellen Schnitten und manchmal, wie mit dem Weichzeichner gefilmt, in zauberischen Überblendungen scheint der alte Schauspielkünstler die Genres zu wechseln, Tragödie, Salonkomödie, Satyrspiel, von jedem eine kurze, tiefe

¹⁰⁶⁷ Georg Hensel. « Der diskrete Charme der Amnesie ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.01.1984.

¹⁰⁶⁸ Helmut Schödel. « Minetti. Am Ziel. » *Die Zeit*, 27 janvier 1984.

¹⁰⁶⁹ Heinrich Vormweg. « Noch eine Rolle für Minetti ». *Süddeutsche Zeitung*, 23.01.1984.

Spur. Das ist viel mehr als ein Potpourri „Minettis greatest Hits“. Daraus wird allemal ein großer Theaterabend – doch kein grandioses Stück.¹⁰⁷⁰ »

La pièce oppose deux figures d'artistes : Karl, l'artiste de cirque, et Robert, l'acteur. L'opposition entre les deux personnages tourne autour d'une autre figure, absente, Mathilde, la femme du premier, décédée, mais qui a légué au second sa petite maison de campagne. La forme triangulaire de l'espace scénique peut être vue comme une référence à cette relation triangulaire. La scénographie d'Erich Wonder est assez réaliste, elle joue sur l'opposition entre l'appartement de l'artiste de cirque, fait d'angles et meubles en bois, et l'appartement du comédien, avec les fauteuils en cuir et le tapis qui délimite un cercle autour des fauteuils. Cette opposition vient redoubler l'opposition entre Bernhard Minetti et Traugott Buhre. Cette opposition est d'abord physique, entre le premier, grand et maigre, et le second, plus en rondeur. On la retrouve également au niveau de leur jeu respectif, plus démonstratif pour Bernhard Minetti, plus en retrait pour Traugott Buhre.

¹⁰⁷⁰ Peter von Becker : « Existenzchoreographien oder Die Stunde der Komödianten », p. 7.

Les apparences sont trompeuses, mise en scène Claus Peymann, Bochum, 1983¹⁰⁷¹



¹⁰⁷¹ Source : ZDF Theater (haut et milieu) / Deutsches Theatermuseum München/Photo. Abisag Tüllmann (bas)

2.5. *Simplement compliqué (Einfach kompliziert)*

La pièce a été créée en 1986 au Schiller-Theater de Berlin, dans une mise en scène de Klaus André, un élève de Claus Peymann, et avec Bernhard Minetti dans le rôle-titre. Ce n'est donc pas le metteur en scène fétiche de Thomas Bernhard qui a créé la pièce. Ce n'est pas non plus Karl-Ernst Herrmann qui est le scénographe (qui avait fait les décors de *Minetti* et du *Réformateur*) ou Erich Wonder (auteur des décors des *Apparences sont trompeuses*), mais Peter Bausch. Cela s'explique par plusieurs facteurs. D'abord, Peymann était occupé par la mise en scène de *Ritter Dene Voss* au Festival de Salzbourg et par ses débuts au Burgtheater. Mais aussi le metteur en scène ne trouve pas la pièce assez bonne, et dans un premier temps il refuse que la pièce soit jouée au Burgtheater. D'autre part, Bernhard Minetti fait partie de l'Ensemble des Staatliche Schauspielbühnen de Berlin, ce qui explique sans doute que la pièce soit jouée à Berlin. La mise en scène a été diffusée à la télévision allemande (ZDF) le 29 septembre 1986. Nous nous appuyons sur cette captation pour analyser la mise en scène.

Dramaturgie

La pièce est finalement jouée à l'Akademietheater, la petite salle du Burgtheater, deux ans plus tard, en 1988. La première a lieu le 16 octobre 1988, c'est-à-dire quinze jours avant la création de *Heldenplatz* et en plein dans le scandale *Heldenplatz*. La mise en scène est cette fois d'Alfred Kirchner, et la scénographie de Katrin Brack. Le livre-programme indique : « Für die Wiener Aufführung eingerichtet von Alfred Kirchner und Katrin Brack (Bühnenbild) »¹⁰⁷². En plus de la distribution et du texte de la pièce, le livre-programme contient une deuxième partie, « Ein Autor Namens Bernhards », et une troisième partie consacrée à l'auteur, intitulée « Der Autor ». Dans la deuxième partie, on trouve des extraits du livre d'entretiens avec Bernhard Minetti : *Erinnerungen eines Schauspielers* paru en 1985. Ces extraits témoignent de la relation particulière entre l'auteur Thomas Bernhard et son acteur fétiche. Les neuf photographies qui accompagnent le texte illustrent les différents rôles bernhardiens joués par lui. Ce sont d'abord les mises en scène de Dieter Dorn : une photographie de *La Société de chasse*, avec Marianne Hoppe et une photographie de *La Force de l'habitude* ; et des photographies des mises en scène de Claus Peymann : trois photographies de *Minetti* (avec Karin Schlemmer et Therese Affolter), une photographie du *Réformateur* avec Edith Heerdegen, deux photographies des *Apparences sont trompeuses* avec Traugott Buhre. Le livre-programme reproduit également une photographie de la création de *Simplement compliqué* à Berlin en 1986. Dans la troisième partie, on trouve une courte biographie de l'auteur, un portrait de l'auteur (« Thomas Bernhard. Wien, Am Graben, 1988 »), et deux

¹⁰⁷² Thomas Bernhard, *Einfach kompliziert*. Akademietheater. Programmbuch Nr. 35. Akademietheater 1988/89.

poèmes de Thomas Bernhard, paru dans le recueil *Die Irren. Die Häftlinge* en 1988 (une première publication privée de 120 exemplaires avait eu lieu à Klagenfurt).

Scénographie

Thomas Bernhard indique que la pièce se passe dans l'appartement de Karl. L'appartement est décrit ainsi :

« Verwahrlostes Zimmer / Ein Sessel links, ein Sessel rechts an der Wand / Ein Fenster rechts, eine Tür links / Ein Tisch mit einem Sessel / Eine Kiste / Ein Nachttopf / Ein Kübel / Ein Eiskasten / Ein Tonbandkasten auf dem Boden¹⁰⁷³ »

Les trois scènes se déroulent donc dans un même espace dramatique, cela se traduit sur scène par un unique décor. Le décor de Peter Bausch pour *Simplement compliqué* ressemble à celui d'Erich Wonder pour *Les apparences sont trompeuses*, même si cette fois l'espace est rectangulaire et plus triangulaire. Les trois murs et le plafond de la chambre délimitent l'espace de la scène. Les murs sont recouverts de boiseries à mi-hauteur. Au-delà, les murs sont blancs et on voit les fissures. On remarque deux ouvertures, la porte à gauche et la fenêtre à droite. La fenêtre est un peu sale. Et on remarque également deux sièges, un près de la porte à gauche, l'autre près de la fenêtre à droite. Au centre de la scène se trouvent la chaise et la table, et la lampe pendue au plafond. Au premier plan se trouvent au centre le magnétophone, à gauche le seau, et à droite le frigo. À l'arrière-plan, dans le coin gauche, une pile de journaux. À côté de la pile de journaux un coffre, qui contient la couronne. Toujours à l'arrière-plan, à droite, se trouve le lit. À l'arrière-plan, au milieu, derrière la table, se trouve le portrait de Schopenhauer.

Helmut Schödel décrit ainsi le décor et la situation de départ, soulignant la dimension réaliste d'une scénographie où tout indique le passage du temps (avec la répétition de l'adjectif « alt ») :

« Im Zimmer einer Altbauwohnung, in das durch ein großes Fenster nur wenig Licht fällt, kniet ein alter Mann auf dem Boden. An den Wänden haben Bilder schwarze Ränder hinterlassen. Alte Zeitungen türmen sich zu einem Haufen. Neben dem Altpapier steht das Bett. Der elektrische Heizlüfter ist winzig für diesen großen Raum.¹⁰⁷⁴ »

Tous ces éléments sont déjà présents dans les didascalies. On remarque que contrairement à ce qu'on avait dans *Les apparences sont trompeuses*, celles-ci indiquent d'emblée la présence d'une porte et d'une fenêtre, ainsi que de trois chaises, et précisent également le placement sur

¹⁰⁷³ « Une chambre à l'abandon / Un fauteuil à gauche, un fauteuil à droite contre le mur / Une fenêtre à droite, une porte à gauche / Une table avec un fauteuil / Une caisse / Un pot de chambre / Un seau / Un réfrigérateur / Un magnétophone sur le sol ». *Simplement compliqué*, p. 14.

¹⁰⁷⁴ Helmut Schödel : « Uraufführung in Berlin : Minetti noch einmal ». *Die Zeit*, 7 mars 1986.

scène de la fenêtre et de la porte, et de deux chaises (à gauche ou à droite). On note qu'au contraire des autres objets qui sont précisés dès le début de la scène, le lit n'apparaît dans les qu'à la fin de la première scène. Il est mentionné en même temps que le pot de chambre, qui se trouve sous le lit, et dont le vieil acteur va jeter le contenu dans les toilettes.

Première scène.

« In der Frühe / er kniet in einem schäbigen schwarzen Anzug und in großen Filzhausschuhen mit Leiterschnalle und mit einer am Hals hängenden Brille auf dem Fußboden¹⁰⁷⁵ »

Quand la pièce commence, le spectateur découvre le vieil acteur à quatre pattes, à côté de la chaise à la gauche de la scène, occupé à fixer la plinthe avec le clou et le marteau. Il porte un costume noir, avec une chemise blanche et une cravate noire, il a ses lunettes autour de son cou, qu'il utilise pour lire. On retrouve donc la posture habituelle du rôle, ainsi que le costume-type, et également les lunettes qui pendaient déjà au cou de Karl dans *Les apparences sont trompeuses*. Dans un premier temps, Bernhard Minetti, qui joue le vieil acteur, cherche à se lever, appuyé contre la chaise, mais sans y parvenir.

Il se redresse, à genoux, une main appuyée sur la chaise, l'autre main qui tient le marteau, tourné vers le public (« Wenn mich jemand sieht hier / in dieser Pose »). Il se penche à nouveau vers la plinthe (« Mittäterschaft »), il se redresse, lève le marteau en l'air et le contemple (« Aus dem Herzen eine Mördergrube gemacht »). Il s'appuie avec les deux mains sur la chaise, il regarde le sol (« Geschmacksache hat er gesagt »), il regarde en direction de la fenêtre (« Das Wort Kapitulation / nie ausgesprochen »). Il essaye de se lever sans y parvenir (« In Frankreich an der Sorbonne studiert »). Il se redresse, pose une main sur le dossier de la chaise, son visage rayonne (« Die Sommer waren die Günstigsten »). Il regarde vers la fenêtre, une main sur le marteau, l'autre sur la chaise (« Sie starben alle weg »). À nouveau il essaye de se lever, mais sans y parvenir (« Die Lust nicht verloren / aber die Elastizität »). Finalement il se lève (« Gewöhnlichkeit ist mir immer verhaßt gewesen »). Il va vers la fenêtre et se retourne vers la porte (« Die Wünsche aufgegeben »), avant de retourner pour regarder la plinthe, puis pour regarder autour de lui (« In dieser Lächerlichkeit ertappt »).

Il se remet à genoux pour clouer à nouveau la plinthe, il se redresse, la main appuyée contre le mur, il a une idée : acheter de la mort-aux-rats (« Mausgift kaufen »). Il va ensuite à la table écrire « Mausgift kaufen » sur une feuille. Ensuite il prend son pot de chambre sous le lit et va le vider dans les toilettes de la pièce d'à côté, empruntant la porte à gauche de la scène, il se dirige vers la fenêtre à droite et il regarde au-dehors (« Beinahe nichts mehr zut un damit »).

¹⁰⁷⁵ *Einfach kompliziert*, p. 13. « Il est à genoux sur le sol, habillé d'un costume noir élimé, de grosse charentaises de feutre à boucles aux pieds, une paire de lunettes lui pend au cou ». *Simplement compliqué*, p. 15.

Puis il se retourne vers la porte (« Sie verleumdete mich »). Il s'appuie contre le mur : (« Stumpfsinniger Wissensdurst »).

Il va à la table, sort un journal et le daguerréotype de Schopenhauer du tiroir, et il regarde avec fascination le daguerréotype (Zur Unzucht verleitet immer wieder / zur Geistesunzucht »). Il cloue le daguerréotype au mur, et recule de trois pas pour l'observer (« Es ist gleichgültig / wem wir folgen / gleichgültig »). Il regarde le plafond (« Ausmalen was für ein Wahnsinn »). Il se frappe la tête (Wahnsinn / Wahnsinn / Wahnsinn »). Il regarde le portrait de Schopenhauer (« Unzucht Il s'assied, regardant le sol (« Herr Direktor sage ich / Befreien Sie mich von Schopenhauer »), puis à nouveau se lève et regarde le portrait de Schopenhauer (« Unzucht philosophische »).

Il s'assied et regarde vers la plinthe (« Wenn wir den Mäusen Namen geben sind wir zweifellos verrückt »). Il va se mettre à quatre pattes à gauche, contre la plinthe (« Kein Mauseloch mehr / keine Maus mehr »), il se relève (Wir fangen sie von jetzt an nicht mehr »), se met à nouveau à quatre pattes.

Il s'assied et lit (« Sehr zarte Mütter bekommen oft / schwergewichtige Säuglinge »). Il se lève et va regarder la feuille qu'il a accrochée au mur de gauche, à côté de la porte (où est écrit « Mausgift kaufen »). Il regarde en direction du public (« Wir fragen nicht / was zulässig ist »). Dans la captation, cela se traduit par un gros plan du visage et du buste du vieil acteur qui regarde la caméra. Il tire la langue. Il va se mettre à genoux devant la plinthe (« engstirnig / das ist es »), il va à la table et s'assied, regarde les lettres (Wenn wir keine Briefe mehr beantworten / bekommen wir keine mehr »), le journal, puis il lève la tête en direction de la porte.

Didascalies Scène 1

Un certain nombre d'accessoires apparaissent donc dans cette première scène : la plinthe, le clou et le marteau, d'abord, avec lesquels le vieil acteur cherche à lutter contre les souris, évoquant le piège à souris du réformateur. Les didascalies indiquent à trois reprises qu'il observe le clou qui a été enfoncé (« *betrachtet den zuletzt eingeschlagenen Nagel* »). Il observe également le marteau (« *hebt den Hammer hoch in die Luft und betrachtet ihn (...) lässt die Hand mit dem Hammer fallen, erschöpft* »). Elles indiquent également qu'il frappe sur le clou. La feuille où est écrit « Mausgift kaufen » renvoie également à cette lutte sans merci contre les souris. Le jeu avec cette feuille de papier est également indiqué dans le texte :

« Steht auf und geht zum Tisch und legt den Hammer hin und nimmt einen Schreibblock aus der Lade und schreibt darauf „Mausgift kaufen“ / Mausgift kaufen / schaut um sich, schaut auf den Schreibblock ».

Et il se répète un peu plus tard toujours dans la première scène :

« Zieht die Lade auf und legt den Schreibblock hinein und macht die Lade zu und macht sie wieder auf und nimmt den Schreibblock heraus und schreibt noch einmal groß „Mausgift kaufen“ darauf, reißt das mit „Mausgift kaufen“ beschriebene Blatt herunter und steht auf und steckt es auf einen Nagel an der Wand, tritt zwei Schritte zurück und liest / Mausgift kaufen »

Le pot de chambre également, qui semble être un emprunt au bas comique, est présent dans les indications scéniques :

« geht zum Bett und bückt sich um den Nachttopf, der dort steht, und trägt ihn hustend hinaus, drückt auf die Wasserspülung und kommt gleich mit ausgeleertem Nachttopf herein (...) stellt den Nachttopf unter das Bett (...)».

À l’opposé, le daguerréotype de Schopenhauer indique que le vieil acteur est aussi philosophe, de la même manière que le philosophe du *Réformateur* apparaissait comme étant aussi comédien jouant un rôle. Le jeu avec le daguerréotype est indiqué dans les didascalies, avec la sortie du daguerréotype du tiroir :

« *Geht zum Tisch, setzt sich, zieht die Lade und nimmt eine Zeitung und eine große Daguerreotypie von Schopenhauer heraus und betrachtet die Daguerreotypie eindringlich (...)».*

Puis le daguerréotype est cloué au mur :

« *nimmt den Hammer und einen Nagel und steht auf und schlägt den Nagel in die Wand und hängt die Schopenhauerdaguerréotypie auf /geht drei Schritte zurück und betrachtet die Schopenhauerdaguerréotypie (...) geht noch zwei Schritte zurück »*

On note également la présence du livre (« Karl geht zu Tisch und setzt sich und nimmt aus der Lade ein Buch und liest (...) klappt das Buch zu und legt es in die Lade und schiebt die Lade zu ») et du journal (« [Karl] nimmt die Zeitung und schlägt sie auf und liest (...) [Karl] blickt von der Zeitung auf und schaut auf die Tür »), attributs de l’acteur Robert dans *Les apparences sont trompeuses*.

Le monologue du vieil acteur ne se présente pas comme un bloc, il est découpé par les différentes didascalies. Concrètement, sur scène, Bernhard Minetti change de ton à chaque geste, qui traduit une didascalie. Il ne s’agit pas complètement d’un monologue, mais d’un dialogue avec les objets, et Bernhard Minetti s’adresse aux différents objets en changeant de ton à chaque fois. Le monologue est spatialisé : Bernhard Minetti s’adresse tantôt à gauche, à la porte, tantôt à droite, à la fenêtre. Il s’adresse également parfois même au sol ou au plafond.

Deuxième scène

« Gegen Mittag / *Er sitzt am Tisch, ohne Jacke, mit einer alten Decke auf der Schulter*¹⁰⁷⁶ »

Dans la deuxième scène, il fait plus clair, il est vers midi, alors que la première scène se passait le matin. Le vieil acteur porte une couverture à la place de sa veste, il est assis (« Geregelte Arbeit / sagten sie »). Il ouvre le coffre, et regarde la fenêtre (« Im März habe ich sie zum letztenmal aufgesetzt »). Il sort la couronne de Richard III du coffre et se la met sur la tête. La couverture pourrait être un accessoire de théâtre, la cape du roi. Il se place d'abord devant la porte (« Möglicherweise irrtümlich ») et essaye d'enfoncer davantage la couronne sur sa tête (« Fester / fester / noch fester »). Il se tourne vers le public et vers la caméra (« Zuerst regen wir uns auf / dann beruhigen wir uns »). Il enfonce encore davantage la couronne (« Erst wenn der Kopf blutet / sitzt die Krone richtig »), il se tourne vers le public et la caméra fait un gros plan sur son visage (« Immer abgelehnt »), il montre « comment tousse un roi » (« Husten gelernt / wochenlang / wie ein König hustet »), il se tourne vers la fenêtre (« Und dann plötzlich die ganz grosse / klassische Attitüde ») avant de finalement tirer la langue.

Il s'assied à la table (« An einer einzigen Szene erkrankt »). Il enfonce à nouveau la couronne sur la tête, cette fois en esquissant un sourire (« Unter der Krone beruhige ich mich »). Il se met à quatre pattes à côté de la plinthe (« Auch von den Handwerkern haben wir genug »). Il met la main à sa couronne (« Wahrheitsfanatiker ») puis il pose la main sur le mur (« Ausmalen / Was für ein Wahnsinn »), il se retourne (« Aber ich male nicht mehr aus »). puis il regarde le plafond (« Es ist ja auch ganz gleich / ob ausgemalt ist / oder nicht »). À nouveau il s'appuie contre le mur : « Sebastian sollte unser Sohn heißen ». Il se lève, adossé contre le mur (« Kardinal / das hätte ihnen gefallen ») avant de se tourner vers le public pour parler de son enfance dans la forêt de Thuringe (« Im Thüringer Wald / haben sie mich drei Monate / allein gelassen »). Il recule (« Richard der Dritte / unzugänglich »)

Comme il entend la voix de Catherine, il s'approche de la porte « Bist du es Katharina », il va à la fenêtre (« Einen Augenblick / nur einen Augenblick ») et s'assied sur le lit pour enlever sa couverture et remettre sa veste (« Einen Augenblick / ich ziehe mir nur die Jacke an »). Catherine se tient dans l'encadrement de la porte et le vieil acteur est debout devant elle (« Komm herein / ich bin der alte Schauspieler / dem du die Milch bringst »). Le pot de lait de Catherine est rouge, comme son petit manteau. La petite fille avance jusqu'au milieu de la pièce, le vieil acteur est resté à la porte : « Die Menschen sind grausam mein Kind ». Il lui

¹⁰⁷⁶ *Einfach kompliziert*, p. 31. « Il est assis devant la table, sans veste, une vieille couverture sur l'épaule » *Simplement compliqué*, p. 35.

prend le pot de lait (« Die Theaterleute / sehen nur so gefährlich aus »). Il va au réfrigérateur, en sort un bol et il verse le lait dans le bol, puis il remet le bol plein dans le réfrigérateur. Il se retourne vers Catherine (« Alle gute Schauspieler sind verrückt »)

Ils s'assoient, la petite fille à gauche à la table, et le vieil acteur à droite, très en retrait, à la fenêtre. Ils sont face à face, mais très éloignés l'un de l'autre (« Der Schauspieler hat eine Krone auf dem Kopf / aber er ist kein König »). Il va lui chercher du jus de griottes dans le frigo (« ER : Weichelsaft / KATHARINA : Ja »). Elle veut boire tout de suite, mais il l'arrête (« Einen Augenblick warten / und nicht gleich hinunterschlucken ») Il rapproche sa chaise tout contre la table (« Du wirst sehen / es ist alles sehr kompliziert auf der Welt »). Il lui demande à nouveau d'être patiente : « Vorsichtig / Schluck für Schluck » Il lui demande de regarder les fissures au plafond (« Sind es viele Risse »), il pose la main sur sa couronne (« Meningitis »), il se penche vers la petite fille : « Wie sehe ich aus / mit der Krone ». Il lui fait lire la feuille accrochée au mur de gauche (« Mausgift kaufen ») : « Kannst du lesen / was auf diesem Blatt steht ». Il recule le siège (« Ich fange die Mäuse nicht mehr / ich vergifte sie »), avant de se rasseoir (« Solange meine Frau noch gelebt hat / war keine einzige Maus im Haus »). Il enlève la couronne (« Plötzlich hat es keinen Sinn / die Krone auf dem Kopf zu behalten »).

Il fait venir à lui la petite fille, qui s'agenouille pour recevoir la couronne (« Wie schön du bist / mit der Krone »). Mais il trouve cela ridicule (« lächerlich » est répété neuf fois) et il la fait fuir, elle se place debout derrière la chaise de gauche. Elle vient à nouveau vers lui, il veut lui toucher le visage, mais il ne le fait pas. Il baisse la tête (« Ich mag überhaupt keine Milch ») Il lui donne le petit pot de lait et elle sort avec. Il verse le lait dans un seau. Il écoute longtemps à la porte. Il sort avec le seau et on l'entend appuyer sur la chasse d'eau.

La couronne pour jouer *Richard III* n'est pas sans évoquer le masque de Lear par Ensor de Minetti. Là où la mise en scène s'écarte des didascalies, c'est lorsque le vieil acteur tousse et fait ses grimaces non pas devant son miroir, mais face au public. On remarque également que la couverture est détournée de son utilisation et devient un accessoire pour jouer Richard III, au même titre que la couronne. Les autres objets importants sont ici le pot de lait qu'apporte la petite fille et le jus de griottes que le vieil acteur offre à la petite fille. C'est autour de ces accessoires que se joue la relation entre le vieil homme et la petite fille. Mais il n'y a pas d'histoire d'amour esquissée comme dans *Minetti* : le vieil acteur n'aime pas le lait, et la petite fille n'a que neuf ans, comme le souligne Helmut Schödel :

« Auch die zaghafte Liebesgeschichte zwischen dem alten Schauspieler und einer jungen Frau, wie sie in „Minetti“ fast noch gelang, kann sich nicht wiederholen. Zwar bringt jeden Dienstag

und Freitag Katharina Milch ins Haus. Aber sie ist noch nicht einmal ein richtiges Mädchen, ein Kind von neun Jahren: Spiegelbild des Alters.¹⁰⁷⁷ »

Didascalies scène 2

Les didascalies indiquent d'abord qu'il ouvre le coffre, en sort la couronne et se la met sur la tête :

« steht auf und geht zur Kiste und öffnet sie (...) bückt sich und holt aus der Kiste eine Krone und geht mit der Krone zur Tür und wieder zurück und schaut zum Fenster hinaus und geht wieder zur Tür und setzt die Krone auf »

Ensuite, elles indiquent à de nombreuses reprises (seize fois) qu'il enfonce la couronne sur sa tête. On note que celles-ci se répètent, mais avec des variations, qui indiquent surtout un changement d'intensité, le vieil acteur enfonce la couronne de plus en plus fortement sur sa tête :

« drückt sich die Krone auf den Kopf (...) drückt die Krone fester auf seinen Kopf (...) drückt die Krone noch fester auf seinen Kopf (...) drückt die Krone noch fester auf seinen Kopf (...) drückt die Krone fest auf seinen Kopf (...) drückt die Krone so fest wie möglich auf seinen Kopf und drückt sie noch fester, während er sich vor dem Spiegel aufstellt (...) geht zum Tisch und setzt sich, während er die Krone fest auf seinen Kopf drückt (...) drückt die Krone fest auf den Kopf (...) drückt sich die Krone auf den Kopf (...) drückt sich die Krone fest auf den Kopf, dreht sich um und macht zwei Schritte gegen die Tür (...) drückt sich die Krone fest auf den Kopf (...) drückt die Krone fest auf den Kopf (...) drückt die Krone fest auf den Kopf (...) drückt die Krone auf seinem Kopf fest (...) drückt die Krone fest auf seinen Kopf ».

Puis finalement les didascalies indiquent que le vieil acteur enlève la couronne, il fait s'agenouiller la petite fille pour poser la couronne sur sa tête, avant de lui enlever la couronne et de jeter la couronne à travers la pièce :

« er nimmt die Krone vom Kopf und hält sie auf dem Schoß fest (...) KATHARINA kniet vor ihm hin / ER setzt ihr die Krone auf (...) er reißt ihr die Krone vom Kopf (...) wirft die Krone durch das ganze Zimmer »

Les indications scéniques indiquent que le vieil acteur donne du jus de griottes à la petite fille :

« *Zu Katharina direkt* Willst du einen Saft / KATHARINA *bejaht*
ER *steht auf und geht zum Eiskasten und fragt* Weichselsaft / KATHARINA *Ja*
ER *öffnet den Eiskasten und nimmt eine Flasche Weichselsaft heraus und füllt ein Glas damit und stellt es auf den Tisch (...)* ER *bedeutet ihr, das sie jetzt den Weichselsaft trinken kann* / KATHARINA *nimmt das Glas und trinkt* »

¹⁰⁷⁷ Helmut Schödel : « Uraufführung in Berlin : Minetti noch einmal ». *Die Zeit*, 7 mars 1986.

Les didascalies indiquent que le vieil acteur prend le pot de lait de la petite fille et met le contenu dans un bol qu'il met dans le réfrigérateur :

« Er nimmt Katharina die Milchkanne ab (...) Geht mit der Milchkanne zum Eiskasten, öffnet ihn, nimmt eine große Schüssel heraus und füllt sie mit der Milch aus der Kanne (...) Stellt die Schüssel in den Eiskasten und macht die Eiskastentür zu »

Et à la fin de la scène, il indique que le vieil acteur verse le bol dans le saut et le saut dans les toilettes, avant de tirer la chasse :

« Er gibt Katharina die Milchkanne und sie geht hinaus (...) Er steht auf und nimmt die Schüssel aus dem Eiskasten und leert die Milch in den Kübel /Er horcht längere Zeit an der Tür und geht mit dem Kübel hinaus /Er drückt auf die Wasserspülung »

Troisième scène

« Gegen Abend / *Er sitzt in einem schäbigen alten Schlafrock auf dem Fenstersessel*¹⁰⁷⁸ »

Dans la troisième scène, il est tard, la lumière est allumée, le vieil acteur est en robe de chambre rouge. Celle-ci pourrait évoquer celle de Robert dans *Les apparences sont trompeuses*. Il se tient à la fenêtre, assis, le journal sur les genoux (« Gehorsam gewesen / aufmerksam / bereitwillig »). Il prend sa tête entre ses deux mains (« Die Krone tragen / eine Ungeheuerlichkeit »). Il va vers la porte (« Ich muss der Friedhofverwaltung sprechen »), puis s'assied à la table, et il regarde ses charentaises (« Schliesslich tragen wir Filzschuhe »). Il recommence à essayer de clouer la plinthe à gauche (« In dieser Pose »). Toujours agenouillé, il se retourne et s'écrie : « Gries ». Il va à la table, sort le bloc de papier du tiroir et écrit le mot « Gries » (« semoule ») sur une feuille, qu'il accroche au mur à côté de la première (« Wehe demjenigen / der gegen sich selbst vorgeht »). Il s'assied ensuite à la fenêtre (« Wir hassan Schopenhauer und wir existieren aus ihm »). Il se lève et va à la porte (« Achtzehn Parteien / das macht gemein »). Il s'assied à la table pour lire son journal, d'abord pour lire les offres d'emploi, il a ses lunettes, l'air accablé (« Hochbauingenieur / möglichst mitte dreißig »), puis les faits divers, il se redresse, n'a plus ses lunettes, se redresse et s'écrie joyeusement : « Beim Hosenbügeln / vom Schlag getroffen / ein lächerlicher Tod ». Il se lève et va vers la porte (« Genausogut hätte ich ja / in Kenia sterben können »). Il va à la fenêtre et regarde au-dehors (« Die unausgesetzte Lust / selbst beim trüben Wetter »). Ensuite il s'assied à nouveau à la fenêtre (« In Kenia den Tod geholt / lächerlicher Tod »). Il tire le store et se rassied : « Niemals einen Spaziergang gemacht ». Il remonte le réveil (« Paris ja / London nein »). Il se lève et va à la porte (« Es kommt auf die Intensität an / mit der wir spielen »).

¹⁰⁷⁸ *Einfach kompliziert*, p. 59. « Il est assis sur le fauteuil près de la fenêtre, il porte une vieille robe de chambre élimée ». *Simplement compliqué*, p. 65.

La pièce se termine par le repas frugal du vieil acteur. Il va chercher à manger dans le frigo, il hésite entre le fromage ou le saucisson (« den alten Käse / oder die alte Wurst »), il se retourne pour regarder la porte (« Ball der Alten ») et il va à la table pour couper une tranche de pain (Vor zwei Jahren bin ich / noch hingegangen »). Le journal lui sert de nappe. Il se serre un verre d'eau. Il commence à manger le pain et le fromage. Il s'assied (« Das Unglück kommt daher / dass sie nicht mehr denken »). Il montre du doigt les deux feuilles accrochées au mur (« Mausgift / Gries »). Il prend son verre d'eau (« Für Katharina ein schönes Zwanzigschillingstück »).

Il va vers le magnétophone et l'actionne (« Freiwillige Selbstkontrolle »), se rassied pour écouter le magnétophone, tout en buvant son verre d'eau. On entend les premiers mots de la pièce dans le magnétophone (« Wenn mich jemand sieht / hier in dieser Pose »). Le vieil acteur se lève, va vers le magnétophone et l'éteint, pour faire son commentaire : « begeistert sie offensichtlich ». Il retourne à la table et continue à manger.

Didascalies scène 3

Les accessoires qui apparaissent dans cette troisième scène sont le fromage et le pain, le repas du vieil acteur, et le magnétophone, qui lui sert à s'enregistrer.

Les didascalies indiquent que le vieil acteur actionne le magnétophone pour s'entendre parler :

« er steht auf und geht zum Tonbandkasten, drückt eine Taste und setzt sich wieder (...) er hört sich jetzt selbst vom Tonbandkasten sprechen (...) er geht zum Tonbandkasten und schaltet ihn ab (...) »

Elles indiquent d'abord que le vieil acteur hésite entre le saucisson et le fromage :

« Geht zum Eiskasten und nimmt eine Wurst heraus (...) Legt die Wurst in den Eiskasten zurück und nimmt ein Stück Käse heraus / riecht am Käse (...) Legt den Käse wieder in den Eiskasten zurück und nimmt die Wurst wieder heraus, riecht an der Wurst (...) Legt die Wurst wieder in den Eiskasten zurück und nimmt den Käse wieder heraus / macht den Eiskasten zu »

Elles indiquent ensuite que le vieil acteur s'assied à la table, pour manger son fromage avec du pain en buvant de l'eau minérale :

« Richtet sich hoch auf und geht mit dem Käse zum Tisch / Er breitet ein großes Stück Zeitungspapier auf dem Tisch aus und legt den Käse darauf / Nimmt einen Brotlaib aus der Tischlade und schneidet sich ein großes Stück ab (...) Er fängt an, Käse und Brot zu essen / Er schenkt sich aus einer Mineralwasserflasche ein, trinkt und isst »

Les indications scéniques indiquent, avant et après que le magnétophone ait été actionné :

« Er streckt mehrere Stücke Brot und Käse in den Mund und kaut (...) er setzt sich an den Tisch und isst weiter »

On retrouve dans la troisième scène le journal qu'on avait à la fin de la première scène :

*« geht zum Tisch, setzt sich und schlägt die Zeitung auf / nach einer Pause (...)
liest / nach einer Pause (...) legt die Zeitung auf den Tisch »*

Le store, que le vieil acteur baisse, relève, puis baisse à nouveau, est également indiqué dans les didascalies :

« er zieht das Rouleau herunter, so dass es vollkommen finster wird (...), er öffnet das Rouleau wieder und dreht das Licht auf und zieht das Rouleau wieder herunter »

Il est également indiqué sept fois que le vieil acteur écoute à la porte :

« steht auf und geht zur Tür und horcht (...) steht auf und geht zur Tür und horcht (...) horcht intensiv an der Tür (...) steht auf und geht zur Tür und horcht (...) horcht intensiv an der Tür (...) horcht noch intensiver an der Tür (...) geht zur Tür und horcht »

Réception.

Georg Hensel commente le jeu de Bernhard Minetti qui joue le vieil acteur. Il commence par le geste qui traduit le dégoût du monde (la tête dans la nuque, les sourcils relevés, la bouche ouverte et la tête renversée en arrière qui se balance comme un point menaçant). Et il évoque ensuite le geste de la détermination, avec la mâchoire inférieure et la cavité buccale :

« Wie damals die Gebärde der Weltbeschimpfung: der Kopf im Genick, die Augenbrauen hochgezogen, den Mund offen und den zurückgebogenen Kopf schüttelnd wie eine drohende Faust. Bei der Gebärde der Entschiedenheit, die nicht einmal eigene Einwände duldet, beißt er zwischen „entweder oder“ die Sätze durch. Dann mahlt der Unterkiefer Entrüstungsrechte klein, und die Mundhöhle wird beweglich wie Knetgummi.¹⁰⁷⁹ »

Georg Hensel indique ensuite comment l'acteur allemand exprime le souvenir, le vieil acteur se souvient de sa grandeur passée en levant la tête vers un monument invisible plus grand que nature, et il crie pour s'adresser aux personnes du passé, pour que sa voix porte au délai du fleuve Léthé :

« Wenn er sich daran erinnert, wie groß er einmal gewesen ist, dann blickt er nach oben, als bewundere er sein überlebensgroßes, wenn auch unsichtbares Monument. Erinnerte Personen aus der Vergangenheit ruft er streng und laut an, als müsse seine Stimme einen breiten Fluss überschreien, vielleicht ist es schon Lethe, der Strom des Vergessens.¹⁰⁸⁰ »

À d'autres moments, Bernhard Minetti lève les sourcils tout en gardant les paupières fermées, il balance légèrement la tête et ressemble à l'acteur comique américain Stan Laurel :

« Lange duldet er solche erschreckende Einblicke nicht. Er zieht bei geschlossenen Augenlidern die Brauen hoch, wackelt leicht mit dem Kopf und ähnelt wie immer in solchen Augen-

¹⁰⁷⁹ Georg Hensel : « Mit Gefühl ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.3.1986.

¹⁰⁸⁰ Georg Hensel : « Mit Gefühl ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.3.1986.

blicken plötzlich Stan Laurel, dem amerikanischen Filmkomiker. Er produziert den Witz nicht mehr neu, er erinnert nur noch an ihn.¹⁰⁸¹ »

Si Bernhard Minetti a perdu au niveau de l'âpreté de l'intransigeance, de l'introspection et de l'autocritique, pour Georg Hensel, il a gagné en sentiment :

« An Schärfe der Unduldsamkeit, der Selbstbeobachtung und Selbstkritik hat Minetti, wie an vielen anderen Nuancen verloren. Gewonnen hat er an Gefühl, hier für das kleine Mädchen, das ihm die Milch und ein bisschen Leben bringt. Gewiss hat er dem Kind nichts anderes zu erzählen, als Geschichten vom Theater und von sich selbst, doch war er nie zuvor so behutsam und besorgt, so zart und rührend.¹⁰⁸² »

Bernhard Minetti exprime l'âge, la vieillesse et la mort qui vient. Pour Georg Hensel, cela se traduit dans son jeu par le fait qu'il mette ses mains dans ses poches, et par les pauses qui deviennent de plus en plus longues :

« Manchmal nähert er sich dem Tod. Er streckt die Hände, als brauche er sie nicht mehr, in die Taschen seiner Hose oder seiner Jacke. Seine Sprechpausen werden länger, in ihnen macht sich das Altern breit. Seine Schlafanfälle kommen häufiger, er lässt den Zuschauer die Kraft spüren, die er braucht, um die Augenlider hochzuhalten, und wenn er sich plötzlich so sieht, wie er wirklich ist, sekundenlang, dann erschrickt er vor sich selbst und schreit, Minetti hat das alles schon oft gespielt. Nun spielt er es noch einmal: mit Gefühl.¹⁰⁸³ »

Helmut Schödel note les points communs avec les autres pièces écrites pour Minetti, et il se demande si avec la création de *Simplement compliqué*, il s'agit véritablement d'une création. Pour Helmut Schödel, la pièce est en réalité un livret de mise en scène : à nouveau, Thomas Bernhard met en scène l'acteur :

« Dieses Stück ist wieder ein Regiebuch. An seinem Schreibtisch in Ohlsdorf inszeniert Thomas Bernhard den Schauspieler Minetti. Wieder zitiert er durch ihn jenen verschrobenen alten Künstler herbei, den er in Gestalt eines alten Schauspielers, eines alten Artisten, eines alten Philosophen schon seit Jahren durch unsere Theater geistern lässt.¹⁰⁸⁴ »

D'un autre côté, il note une évolution. Dans *La Force de l'habitude*, Caribaldi était montré à l'œuvre, dans *Minetti* il attendait le directeur de théâtre, dans *Les apparences sont trompeuses* il avait encore un partenaire pour se disputer, dans *Simplement compliqué*, il n'a plus rien, et la petite fille est trop jeune pour que se noue un véritable dialogue entre les deux. Ainsi, pour Helmut Schödel, *Simplement compliqué* constitue un épilogue aux pièces précédentes écrites

¹⁰⁸¹ Georg Hensel : « Mit Gefühl ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.3.1986.

¹⁰⁸² Georg Hensel : « Mit Gefühl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.3.1986.

¹⁰⁸³ Georg Hensel : « Mit Gefühl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.3.1986.

¹⁰⁸⁴ Helmut Schödel : « Uraufführung in Berlin : Minetti noch einmal ». *Die Zeit*, 7.3.1986.

pour Minetti¹⁰⁸⁵. La mise en scène est très fidèle au texte et respecte scrupuleusement les didascalies. Le metteur en scène s'efface derrière l'auteur, qui a écrit le rôle pour son acteur fétiche, et l'acteur, qui fait son numéro. Pour Helmut Schödel, la pièce est plutôt un livret de mise en scène (Regiebuch) :

« Beim Premierenapplaus erscheint als Regisseur des Abends diesmal nicht Claus Peymann, sondern sein ehemaliger Assistent Klaus André. Der Bühnenbildner heißt nicht Erich Wonder oder Karl-Ernst Herrmann, sondern Peter Bausch. Das hat dem Abend nicht geschadet. Schließlich wurde das Stück von Thomas Bernhard selber am Schreibtisch inszeniert, in Ohlsdorf, Österreich. Der Rest war ein neuer Triumph für Bernhard Minetti, den großen utopischen Schauspieler.¹⁰⁸⁶ »

Georg Hensel se demande également pour cette mise en scène quelle est la part du scénographe Peter Bausch et du metteur en scène Klaus André, quelle est la part de l'acteur Bernhard Minetti, et dans quelle mesure Peter Bausch et Klaus André copient le style de de Karl-Ernst Herrmann et Claus Peymann :

« Das Bühnenbild, dieses riesige, schäbige, wunderschön hässliche Altbaustube stammt von, nein, diesmal von Peter Bausch, und Regie führt bei dieser Anderthalbstunden Affäre nicht Claus Peymann, aber einer seiner bernhard-erfahrenen Assistenten, Klaus André. Wieviel hat er inszeniert, wieviel Minetti, wieviel die Erinnerung an Peymann? Mit dieser Frage wird's „einfach kompliziert“: für den Beobachter zu kompliziert¹⁰⁸⁷. »

La pièce *Simplement compliqué* paraît être un pot-pourri, on retrouve à nouveau les caractéristiques du « rôle de Minetti ». De la même manière que la pièce a une dimension intertextuelle, on peut penser que la mise en scène a une dimension intertextuelle. Dans son jeu, l'acteur Bernhard Minetti fait référence aux autres rôles qu'il a joués, aux Caribaldi, Minetti, au réformateur, à Karl. De la même manière, Klaus André, ancien assistant de Claus Peymann, semble copier ou tout du moins citer Claus Peymann et Karl-Ernst Herrmann. On retrouve la grande pièce vide carrée qui est typique des scénographies de Karl-Ernst Herrmann pour les pièces de Bernhard. Les boiseries au mur rappellent l'appartement de Karl tel qu'Erich Wonder l'a représenté.

¹⁰⁸⁵ Helmut Schödel : « Uraufführung in Berlin : Minetti noch einmal ». *Die Zeit*, 7.3.1986.

¹⁰⁸⁶ Helmut Schödel : « Uraufführung in Berlin : Minetti noch einmal ». *Die Zeit*, 7.3.1986.

¹⁰⁸⁷ Georg Hensel : « Mit Gefühl ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.3.1986.

Simplement compliqué, mise en scène Klaus André, Schiller-Theater, Berlin, 1986¹⁰⁸⁸.



¹⁰⁸⁸ Source : 3 sat.

2.6. Bilan : Les créations du rôle de Minetti.

Le personnage s'inscrit dans un espace, et cet espace à son tour vient caractériser le personnage. L'analyse de la scénographie permet donc de déboucher sur l'analyse du personnage de Minetti et de son interprétation.

Dans *La Force de l'habitude*, c'est la dimension du conte qui est privilégiée par le metteur en scène Dieter Dorn et son scénographe Wilfried Minks. La roulotte de Caribaldi est représentée de manière réaliste, en coupe. Les acteurs, et en particulier Bernhard Minetti qui joue Caribaldi, évoluent bien dans un huis clos. Mais l'espace scénique ne se résume pas à l'intérieur de la caravane, sur scène sont aussi représentées l'extérieur de la roulotte, les roues par exemple, mais aussi un paysage. Et le rideau de scène, remplacé par un voile transparent, évoque le ciel. La roulotte est représentée de manière réaliste, mais elle évoque aussi un conte, elle est tout en bois, avec une grande et vieille armoire. L'histoire est un peu enchantée, et le metteur en scène insuffle un peu de tendresse dans le personnage de Caribaldi.

Dans la mise en scène de *Minetti*, l'acteur Bernhard Minetti qui joue le personnage de Minetti évolue d'abord dans le grand espace fermé du hall de l'hôtel. L'espace se fait ensuite plus étroit, plus intimiste, il perd sa profondeur, on est dans un petit espace fermé, celui du bar. À l'intérieur de cet espace, un petit canapé intimiste remplace le grand canapé du grand hall. Tout cela permet de jouer une scène intimiste entre Minetti et la jeune fille. La représentation du hall et du bar de l'hôtel est réaliste, par contre la représentation de la côte se fait de manière symboliste. Le plateau est nu, on a un grand espace ouvert, l'espace est figuré par l'éclairage en douche qui souligne la neige qui tombe. L'apparition du masque renforce la dimension symbolique.

Dans la mise en scène du *Réformateur*, l'espace est représenté de façon minimaliste. L'espace circulaire souligne la position centrale du réformateur sur sa chaise haute, la femme et les invités sont relégués à la périphérie. Sinon, le sol et les murs sont presque nus, avec une fenêtre à gauche, une porte à droite, et une petite horloge au milieu. L'espace est nu, vide, pour faire ressortir le jeu de Minetti. La mise en scène rapproche ainsi le personnage du réformateur et de sa femme de personnages de Beckett, en particulier Hamm et Clov dans *Fin de partie*.

Dans la mise en scène des *Apparences sont trompeuses*, l'appartement de Karl et l'appartement de Robert s'inscrivent dans le même espace triangulaire, avec une grande baie vitrée sur la gauche. L'espace triangulaire est peut-être la traduction de la relation triangulaire entre les deux frères et la défunte Mathilde. Les angles des meubles en bois de l'appartement

de Karl correspondent au physique anguleux de l'acteur Bernhard Minetti, tandis que les formes courbes des meubles en cuirs et le cercle du tapis correspondent aux rondeurs de l'acteur Traugott Buhre. Cette opposition entre les deux espaces correspond à l'opposition entre le jeu démonstratif de Bernhard Minetti et celui plus en retenue de Traugott Buhre.

Dans la mise en scène de *Simplement compliqué*, l'espace représentant l'appartement du vieil acteur est un espace carré, avec une porte à gauche et une fenêtre à droite. La table où aura lieu la rencontre entre le vieil acteur et la petite fille est située au centre la pièce. Par ses boiserie, l'appartement du vieil acteur rappelle celui de Karl dans la mise en scène des *Apparences sont trompeuses* par Claus Peymann. Le vieil appartement, avec les fissures, les journaux qui s'entassent, la poussière aux murs et à la fenêtre reflètent la vieillesse du personnage. On conclut donc que ces mises en scène mélangent marionnettisme et réalisme, et la scénographie à la fois réaliste et abstraite correspond au jeu de Minetti, qui est certes réaliste, mais a également une dimension presque expressionniste, avec ses grands gestes, et son visage très expressif. Le jeu de Minetti laisse le personnage un peu ambigu, indéterminé, il change sans cesse de registre, entre enthousiasme et colère, comédie et tragédie.

3. Mises en scène françaises du « rôle de Minetti »

On s'intéressera ici aux mises en scène françaises des « rôles de Minetti » dans les cinq pièces dédiées à l'acteur Bernhard Minetti que sont *La Force de l'habitude*, *Minetti*, *Le Réformateur*, *Les apparences sont trompeuses* et *Simplement compliqué*.

On étudiera d'abord la mise en scène par Daniel Benoin de la pièce *Les apparences sont trompeuses* en 1985 avec Jacques Dacqmine, et deux mises en scène présentées au Festival d'Automne 1988 : *Minetti* par Joël Jouanneau avec David Warrilow, et *Simplement compliqué* par Christian Colin avec Jean-Paul Roussillon. On analysera ensuite deux mises en scène d'André Engel avec Serge Merlin : *Le Réformateur* en 1991 et *La Force de l'habitude* en 1997. On examinera enfin deux autres mises en scène de *Minetti* : celle de Claudia Stavisky avec Michel Bouquet en 2002, et celle d'André Engel avec Michel Piccoli en 2009, ainsi qu'une autre mise en scène de *Simplement compliqué*, de et avec Georges Wilson, également en 2009.

Parmi les cinq pièces de Thomas Bernhard créées par Minetti, la pièce qui porte son nom, *Minetti*, est la première créée en français (elle est créée en 1980 à Bruxelles), et la première créée en France (en 1983 au festival d'Avignon, par Gilles Atlan, avec Daniel Emilfork dans le rôle de Minetti). La pièce *La Force de l'habitude* est créée d'abord en Belgique en 1982, par Henri Ronse. La pièce *Les apparences sont trompeuses* est créée en France en 1985, par Daniel Benoin, avec Jacques Dacqmine dans le rôle de Karl. *Simplement compliqué* est créée

en France en 1988, avec Jean-Paul Roussillon dans le rôle du vieil acteur. *Le Réformateur* est créée en France en 1991, par André Engel, avec Serge Merlin dans le rôle du réformateur.

3.1. 1985-1988 : *Les apparences sont trompeuses, Minetti et Simplement compliqué*

3.1.1. 1985 : *Les apparences sont trompeuses* par Daniel Benoin

En 1985, Daniel Benoin met en scène *Les apparences sont trompeuses* avec Jacques Dacqmine dans le rôle de Karl et Gilles Segal dans le rôle de Robert. Les décors sont de Jean-Marie Poumeyrol, les costumes de Béatrice Ravard. La traduction est d'Edith Darnaud. Daniel Benoin et Edith Darnaud sont crédités pour l'adaptation. La pièce est d'abord créée à la Comédie de Saint-Étienne (Daniel Benoin en était à l'époque le directeur, depuis 1978), puis elle part en tournée en France, elle est jouée à Villeneuve d'Ascq, au Théâtre de la Rose des Vents, et à partir du 23 octobre pour dix représentations à Paris, au Théâtre du Rond-Point. Nous pouvons nous appuyer pour notre analyse de la mise en scène sur 42 photographies de Daniel Cande¹⁰⁸⁹.

Karl et Robert sont deux frères, le premier est artiste de cirque, le deuxième comédien. Ils parlent de Mathilde, qui fut la femme de Karl, mais qui a légué sa petite maison de campagne à Robert. Lors de la création de la pièce, dans la mise en scène de Claus Peymann, Bernhard Minetti jouait Karl et Traugott Buhre jouait Robert. Daniel Benoin a vu cette mise en scène, et c'est ce qui l'a incité à mettre en scène cette pièce. La mise en scène a en effet été invitée aux Rencontres théâtrales de Berlin (Berliner Theatertreffen). C'est là, en mai 1984, que Daniel Benoin a pu voir la mise en scène allemande, comme il l'explique dans le dossier de presse :

Très curieusement, son théâtre s'est assez peu joué en France alors que le monde entier reconnaissait son œuvre. Mais ce n'est pas par volonté de présenter au public stéphanois et français en général ce grand auteur que j'ai choisi de monter « *Les apparences sont trompeuses* » (titre provisoire). C'est plutôt le formidable enthousiasme que j'ai ressenti en voyant cette pièce représentée à Berlin en mai 1984. Invité par le plus grand festival européen, le spectacle créé par Claus Peymann avait trouvé un formidable écho en moi et il faut bien l'avouer dans la conscience de la plupart des spectateurs.¹⁰⁹⁰

Si le metteur en scène a vu une pièce en Allemagne, c'est sans doute parce qu'il travaille également en Allemagne. Quand il met en scène *Les apparences sont trompeuses*, il vient de monter *Ghetto* de Joshua Sobol à Cologne. Le *Quotidien de Paris* souligne également que

¹⁰⁸⁹ Daniel Cande (photographe), *Les apparences sont trompeuses*, 1985. BNF, Département des Arts du Spectacle. Diapositives : DIA-PHO-6 (64). Images numérisées : IFN-9002413. Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002413x>

¹⁰⁹⁰ Thomas Bernhard, *Simplement compliqué*, mise en scène Daniel Benoin, 1985. Dossier de presse. Bibliothèque de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

c'est en voyant la mise en scène de Claus Peymann à Berlin que « très touché » Daniel Benoin a voulu mettre en scène la pièce. L'article évoque également le « grand comédien Minetti » et mentionne que ce comédien vient justement de jouer *King Lear* à Paris.¹⁰⁹¹ Ce qui a touché en particulier Daniel Benoin dans la pièce, c'est la question de la vieillesse et de la mémoire :

« C'est certainement l'œuvre la plus étonnante qu'il m'ait été donné de voir sur la vieillesse, ce moment où les différences tendent à s'estomper et où l'homme lutte pour conserver son individualité. Thomas Bernhard met dans la bouche de Karl et Robert tous ces détails de leur mémoire qu'ils énumèrent lentement avec une lucidité délirante et glacée, et qui forment progressivement les contours d'une vie. Et plus ils accumulent à plaisir les détails les plus insignifiants sur Mathilde – la femme –, Maggy – le canari –, l'art du jongleur ou le manteau de fourrure acheté au rabais, plus leurs voix furieuses et enroulées deviennent impersonnelles, irréfutables, universelles. Peu à peu nous les reconnaissons : ce sont les nôtres que chacun de nous entendra dans ce « plus tard » que nous refoulons.¹⁰⁹² »

Daniel Benoin souligne la construction particulière de la pièce, organisée autour de l'absence du personnage principal de Mathilde :

« *Les apparences sont trompeuses* est une pièce originale par sa construction et son écriture. Bernhard nous livre des parcelles de vie, à nous de reconstituer le puzzle et de remonter la mécanique. Un travail de haute précision. Nous sommes face à deux personnages, Karl, apparemment sûr de lui, et Robert, visiblement malade et habité par le doute. Mais finalement, Karl, ému par la mort de Mathilde et son legs étrange, est le plus fragile des deux, et c'est Robert qui finira par prendre la situation en main, bref *Les apparences sont trompeuses* (...)»¹⁰⁹³ »

Jacques Dacqmine est assez nettement plus jeune que Bernhard Minetti : tandis que Minetti est né en 1905, l'acteur français est né en 1923. Il a donc un peu plus de soixante ans quand il joue le rôle de Karl, tandis que l'acteur allemand a près de 80 ans. Il a joué à la Comédie-Française, puis dans de nombreuses mises en scène de Jean-Louis Barrault. Gilles Segal est né en 1932, il a à peu près le même âge que Traugott Buhre, qui est né en 1929. Gilles Segal a fait ses débuts comme mime dans la compagnie du mime Marceau. Il est étonnant de noter que physiquement, c'est Jacques Dacqmine qui ressemble à Traugott Buhre.

Jacques Dacqmine commente ainsi son rôle, en soulignant d'abord son aspect tragique :

« Ces deux frères ont entre soixante-cinq et soixante-quinze ans. L'un est comédien, l'autre (celui que j'interprète) fut jongleur d'assiettes. Il a pris sa retraite à cinquante ans. Donc il vé-

¹⁰⁹¹ Patrick de Rosbo : « Thomas Bernhard : le jongleur et le pitre ». *Le Quotidien de Paris*. 14 octobre 1985.

¹⁰⁹² Thomas Bernhard, *Simplement compliqué*, mise en scène Daniel Benoin, 1985. Dossier de presse. Bibliothèque de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

¹⁰⁹³ Marion Thébaud. « Duo Jacqmine-Segal ». *Le Spectacle du monde*, 22 octobre 1985.

gète depuis vingt-cinq ans. Il s'agit en fait d'une longue réflexion sur la vieillesse et sur la mort¹⁰⁹⁴. »

Mais il insiste également sur la dimension comique de la pièce :

« Le plus curieux, c'est qu'elle peut, à l'occasion, inviter à rire (on peut rire de nos faiblesses, de nos ridicules). Thomas Bernhard nous dit la vie telle qu'elle est. Il fait preuve d'une terrible clairvoyance, d'une férocité morbide et destructrice. Il ne respecte rien¹⁰⁹⁵. »

Jacques Dacqmine, qui joue Karl, porte un costume noir, avec une cravate noire. Il a le visage un peu rond, il a les cheveux gris et une légère barbe grise. Il est en partie chauve. Gilles Segal, qui joue Robert, porte également un costume noir, mais celui-ci se différencie du costume de son frère Karl : c'est un costume à rayures. Et il porte un nœud papillon et non une cravate comme Karl. Gilles Segal a également des cheveux gris et une barbe grise, mais ses cheveux sont plus fournis. Son visage est plus carré que rond¹⁰⁹⁶. Il semble que jusque dans les costumes, Daniel Benoin s'inspire de la mise en scène de Claus Peymann : Bernhard Minetti portait un costume gris avec une cravate noire, et Traugott Buhre un costume noir avec un nœud papillon.

Le premier acte est documenté par 24 photographies de Daniel Cande. Les deux acteurs évoluent dans un décor de boiseries au premier acte, qui se passe chez Karl. Le bois est également très présent au niveau des meubles, avec la table en bois au milieu, et les trois chaises ou fauteuils en bois autour de la table. On remarque au milieu, derrière la table, une grande baie vitrée. Sans doute que cette scénographie a été inspirée par celle d'Erich Wonder pour la mise en scène de Claus Peymann, où l'on retrouve également les boiseries, les meubles en bois et la grande baie vitrée. 4 photographies montrent Karl assis. Sur 2 photographies, le manteau d'hiver de Robert apparaît, sur la première, Karl se place derrière son frère assis, sur la deuxième, tous deux se sont levés et Karl lui enlève son manteau. 6 photographies montrent le journal. Le plus souvent, Karl est assis à lire le journal et Robert est debout derrière lui. Sur 2 photographies, on voit Karl debout s'envelopper du manteau de fourrure de Mathilde, tandis que Robert reste assis. Sur 2 photographies, on voit la cage du canari, sur l'une des deux, Karl est assis à côté de la cage et se tient la tête entre les mains, sur l'autre Karl et Robert regardent la cage du canari. Sur 6 photographies, on voit le livre de Robert. Karl et Robert sont d'abord tous deux assis, puis Karl se place derrière Robert. Sur 2 photographies, on voit la carafe d'eau, Robert est assis, et Karl est debout. On retrouve donc sur les photographies de la repré-

¹⁰⁹⁴ Patrick de Rosbo : « Jacques Dacqmine. La vie telle qu'elle est ». *Le Quotidien de Paris*, 14 octobre 1985.

¹⁰⁹⁵ Patrick de Rosbo : « Jacques Dacqmine. La vie telle qu'elle est ». *Le Quotidien de Paris*, 14 octobre 1985.

¹⁰⁹⁶ Thomas Bernhard, *Simplement compliqué*, mise en scène Daniel Benoin. 1985. Photographies Daniel Cande <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002413x>

sensation les accessoires indiqués dans les didascalies par Thomas Bernhard : le manteau de Robert, le journal, le manteau de Mathilde, la cage du canari, le livre de Robert, et la carafe d'eau. La disposition scénique est la même que pour la mise en scène de Claus Peymann : les deux frères sont assis de part et d'autre, à gauche et à droite d'une grande table qui se trouve au milieu du plateau.

Le deuxième acte est documenté par 18 photographies de Daniel Cande. Pour le deuxième acte, qui se passe chez Robert, le décor change. On retrouve la grande baie vitrée au centre, mais les boiseries sont remplacées par du papier peint avec des rayures verticales, la grande table en bois fait place à une petite table basse. Les chaises en bois laissent la place à de gros fauteuils en cuir brun. Le papier peint fait écho à la robe de chambre de Robert, à rayures verticales blanches et rouges¹⁰⁹⁷. Là encore, la scénographie semble s'inspirer de la mise en scène allemande : en plus des fauteuils en cuir, on retrouve le même type de papier peint à rayures verticales. Sur 6 photographies, Karl et Robert sont debout, Robert regarde le costume de Karl. Sur 2 photographies, Karl est assis et Robert est agenouillé à côté de lui. Sur 3 photographies, ils sont tous les deux assis. Sur 4 photographies, Robert est debout, la carafe d'eau à la main, devant Karl qui est assis. Sur 3 photographies, Karl est assis, et Robert lui montre sa photographie. On retrouve donc ici les accessoires indiqués par Thomas Bernhard : la carafe d'eau, et la photographie de Robert. On remarque également que la mise en scène est très proche de celle de Peymann.

Le journal *Libération* se montre très critique par rapport à la mise en scène de Daniel Benoin, qui leur semble « en deçà de l'œuvre », « comme si un jeune homme sans expérience et très intimidé par le texte laissait filer les comédiens, les lumières, la scénographie à vau-l'eau ». Pour eux, cette mise en scène est inexcusable, étant donné l'expérience de Daniel Benoin. C'est particulièrement la scénographie et les lumières qui sont critiquées : le décor « pompeux », les lumières « inefficaces ou vulgaires » : « ces plantes vertes éclairées comme un arbre de Noël devant la fenêtre dans la seconde partie ! ». ¹⁰⁹⁸

Pour Pierre Marcabru, ce sont plutôt les acteurs, trop jeunes et pas assez naturels, qui sont responsables de cette mise en scène qu'il ne juge pas très réussie :

« Malheureusement, Jacques Dacqmine et Gilles Segal sont trop jeunes pour leur rôle. Ils composent, et du coup, tuent cette simplicité d'état, de nature, sans laquelle le théâtre de Thomas Bernhard, dans sa musicalité, ne fonctionne pas. À trop vouloir en faire, à trop vouloir montrer, à jouer sur l'apparence et non pas sur le discours intérieur, ils passent à côté de

¹⁰⁹⁷ Thomas Bernhard, *Simplement compliqué*, mise en scène Daniel Benoin. 1985. Photographies Daniel Cande <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002413x>

¹⁰⁹⁸ M.S. : « La boucherie Bernhard ». *Libération*, 1^{er} novembre 1985.

l'émotion et du mystère, de l'ineffable. Ils ne sont que des acteurs en représentation. Ils ne sont que cela. Et le texte n'a pas d'écho en nos cœurs. Nous ne nous retrouvons pas¹⁰⁹⁹. »

On peut donc penser que Daniel Benoin s'est inspiré de la mise en scène allemande, aussi bien pour la scénographie que pour le jeu d'acteur. La scénographie de la mise en scène française présente des points de similitude troublante avec la mise en scène allemande, d'autant plus que le metteur en scène français dit lui-même avoir été influencé par celle-ci, dans la mesure où c'est le fait de la voir qui lui a donné envie de mettre en scène la pièce. Et cette scénographie et ce jeu d'acteurs ne conviennent pas forcément à la tradition théâtrale française. Cela expliquerait que le décor paraisse trop pompeux et que les acteurs paraissent vouloir en faire trop, là où le spectateur français voudrait davantage d'intériorité et d'émotion. Tandis que la mise en scène allemande était bien un numéro d'acteurs.

¹⁰⁹⁹ Pierre Marcabru : Trop théâtral, *Le Figaro*, 31 octobre 1985.

Les apparences sont trompeuses, mise en scène Daniel Benoin, 1985¹¹⁰⁰



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

¹¹⁰⁰ Source : Photographies Daniel Cande, Gallica, Bibliothèque nationale de France.

3.1.2. 1988 : *Minetti* par Joël Jouanneau avec David Warrilow (1988) : L'imposture.

Au Festival d'Automne 1988, le public français découvre véritablement Thomas Bernhard comme auteur dramatique, avec trois pièces qui sont jouées presque en même temps : *Minetti*, *Simplement compliqué* et *Le Faiseur de théâtre*. Les trois pièces ont pour personnage principal un acteur. *Le Faiseur de théâtre* se distingue cependant des deux autres par sa dimension politique (avec la présence sur scène du portrait d'Hitler).

La pièce *Minetti* avait déjà été jouée en France, en 1983 dans le cadre du Festival d'Avignon, dans une mise en scène de Gilles Atlan, avec Daniel Emilfork dans le rôle de Minetti. En ce qui concerne *Simplement compliqué*, il s'agit de la création française de la pièce (deux ans seulement après la création allemande).

Il convient ici de noter que l'acteur Bernhard Minetti n'est pas inconnu du public français, en particulier celui du Festival d'Automne. En effet, Bernhard Minetti a été à deux reprises invité par le Festival d'Automne, en 1982 il joue le rôle de Faust dans la mise en scène de Klaus Michael Grüber au Théâtre de l'Odéon (trois représentations du 23 au 25 septembre), et en 1985 il joue le rôle de Lear au Théâtre de Chaillot, toujours sous la direction de Grüber¹¹⁰¹. De plus, le 15 décembre 1986, Bernhard Minetti ouvre un cycle de neuf « cartes blanches aux acteurs allemands » organisé au Théâtre de l'Europe-Odéon, en lisant *Einfach kompliziert* (*Simplement compliqué*)¹¹⁰². Ce n'est donc sans doute pas un hasard, si en 1988 le Festival d'Automne programme deux pièces, *Minetti* et *Simplement compliqué*, écrites par Thomas Bernhard pour cet acteur.

Joël Jouanneau met en scène la pièce *Minetti* en 1988, dans le cadre du Festival d'Automne. David Warrilow joue le rôle de Minetti. La pièce est jouée du 11 octobre au 13 novembre 1988 à la MC 93 Bobigny.¹¹⁰³ Joël Jouanneau a réalisé deux versions de son spectacle : une version pour le théâtre, puis une version filmée, une adaptation réalisée en studio.¹¹⁰⁴ Pour notre analyse de la mise en scène, nous pouvons donc nous appuyer sur cette vidéo. Nous pouvons comparer cette adaptation audiovisuelle avec la version scénique en nous appuyant

¹¹⁰¹ Voir les Archives du Festival d'Automne, éditions 1982 et 1985. <http://www.festival-automne.com/edition-1982/klaus-michael-gruber-faust> ; <http://www.festival-automne.com/edition-1985/klaus-michael-gruber-konig-lear>

¹¹⁰² Marion Scali : « Théâtre allemand vôtre ». *Libération*, 15 décembre 1986.

¹¹⁰³ Thomas Bernhard, *Minetti*, mise en scène Joël Jouanneau, 1988. Documents d'information. WNG- 5 (1988). Département des Arts du Spectacle. B.N.F. Voir également le dossier de presse sur le site du festival d'Automne : <http://www.festival-automne.com/edition-1988/joe-jouanneau-minetti>

¹¹⁰⁴ Thomas Bernhard, *Minetti*, réalisation et mise en scène : Joël Jouanneau. La Sept/Ina. Collection Voir et Savoir, Théâtre. 53 minutes. Dépôt Légal. Institut National de l'Audiovisuel.

sur des photographies de Daniel Cande, ainsi que sur un extrait diffusé dans le cadre de l'émission « Du côté de chez Fred »¹¹⁰⁵.

David Warrilow est un interprète de Beckett, Beckett a même écrit un monologue pour lui. Joël Jouanneau et l'acteur anglo-américain ont déjà travaillé ensemble : ils ont monté *L'Hypothèse* de Robert Pinget à Avignon, en 1987. Joël Jouanneau raconte qu'à cette occasion il a fait remarquer à David Warrilow qu'il ne jouait que des textes contemporains. David Warrilow aurait répondu qu'il n'était intéressé que par Shakespeare, par Lear et par Prospero. Joël Jouanneau préfère lui un théâtre « plus intime, pas le théâtre type cour d'honneur à Avignon »¹¹⁰⁶. À l'exacte croisée, il y avait donc *Minetti*, où il est question d'un acteur qui se refuse à la littérature classique, mais qui fait une exception pour Lear, et qui envisage également de jouer Prospero dans *La Tempête*. De sorte que les biographies du personnage et de son acteur semblent se croiser.

Joël Jouanneau prend beaucoup de libertés avec le texte de Thomas Bernhard et offre une vision très personnelle de la pièce de l'auteur autrichien. Ces changements concernent d'abord les personnages. Dans la pièce de Thomas Bernhard, Minetti rencontre toute une galerie de personnages. Les clients et les employés de l'hôtel sont les spectateurs contraints du numéro d'acteur de Minetti. Dans la mise en scène de Jouanneau, il ne reste plus que trois personnages : Minetti, une pocharde jouée par Marief Guittier¹¹⁰⁷, et un nain joué par le nain Pié-ral¹¹⁰⁸. Marief Guittier joue à la fois le rôle de la dame en rouge et celui de la jeune fille. Dans la pièce de Bernhard, Minetti parle à l'extra et au portier, il y a bien un nain, mais celui-ci joue un rôle très secondaire. Ces deux personnages se retrouvent fusionnés avec le personnage du nain. Et dans le texte de Bernhard, le hall de l'hôtel est également traversé par de nombreux passants : le nain donc, mais également un vieux couple, un ivrogne, un vieil homme qui boite, et les fêtards de la Saint-Sylvestre, qui portent des masques. Ces passants disparaissent dans la version de Jouanneau. Avec eux, c'est la fête également qui disparaît. Le théâtre remplace la fête. Avec l'hôtel et de la fête, c'est la localisation dans le temps (la Saint-Sylvestre) et dans l'espace (un hôtel à Ostende) qui s'efface. Les deux personnages secon-

¹¹⁰⁵ *Minetti*. Mise en scène de Joël Jouanneau. Paris, Daniel Cande, 1988. 25 photographies positives: diapositive coul. ; 24x36 mm. B.N.F., département des Arts du spectacle : DIA- PHO- 6 (612). Disponible en ligne sur Gallica. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90024024>. *Du côté de chez Fred*, Antenne 2, 18 octobre 1988. Disponible sur : <http://www.ina.fr/video/I10084393>

¹¹⁰⁶ Didier Méreuze : « A Paris, Bernhard le vénéré ». *La Croix*, 20 octobre 1988.

¹¹⁰⁷ L'actrice a fait partie pendant près de vingt ans de la troupe de la Salamandre, fondée au Havre en 1969, qui s'installe en 1974 à Tourcoing et devient Centre dramatique national du Pas-de-Calais. Elle est dissoute en 1987.

¹¹⁰⁸ L'acteur de petite taille débute au cinéma dans *Les Visiteurs du soir* de Marcel Carné en 1941. Il joue dans des films de Jean Delannoy (*L'Eternel retour*), Max Ophüls, Luis Buñuel.

dares dans la mise en scène de Jouanneau ne sont plus des clients ou des employés de l'hôtel, mais des artistes déclassés comme Minetti.

Le décor de la pièce change également. Si Minetti n'a pas affaire aux clients et aux employés de l'hôtel, c'est qu'il n'est plus véritablement dans un hôtel. Le décor de Jacques Gabel représente plutôt dans un théâtre ou un cirque désaffecté, avec sa rangée de fauteuils de velours rouges en demi-cercle pour les spectateurs. Le sol est composé de dalles de miroir brisées. L'ascenseur, le bureau de la réception et le canapé prévus dans les didascalies par Thomas Bernhard laissent place à un plateau entièrement vide, à une cage de scène dépouillée dans laquelle évoluent Minetti, le nain et la pocharde. Les personnages, au lieu de s'asseoir sur le canapé, s'asseyent sur la valise de Minetti, qui est ici plutôt un coffre. La lumière semble passer par de grands stores, qui dessinent de fines lamelles sur le plateau.¹¹⁰⁹ Et elle forme également des colonnes dorées sur le mur du fond. Pour le journal *La Croix*, Joël Jouanneau joue délibérément la carte du « théâtre dans la tête ».¹¹¹⁰

Pour le journal *Libération*, la transposition de la pièce de l'hôtel au cirque suggère une mystification :

« L'exposition de cette situation, il convient de la voir tout entière au conditionnel. Car le décor conçu par Jacques Gabel s'applique à suggérer une mystification : la scène est un cirque ; le sol, un patchwork de miroirs brisés, et trois minces filets d'une lumière jaune irisée suggèrent, citant Klimt et ses tableaux d'or, que l'Autriche est en réalité le seul vrai théâtre de cette machination¹¹¹¹. »

Le journal *Le Monde* souligne que cette scénographie s'inscrit dans un dispositif scénique qui inclut le spectateur :

« Joël Jouanneau est un inventeur d'espace. Quand il a mis en scène David Warrilow dans l'*Hypothèse* de Pinget à Avignon, il a fait de la chapelle des Pénitents blancs une sorte de grenier ensorcelé. À la Maison de la Culture de Bobigny, quand il met en scène David Warrilow dans *Minetti*, de Thomas Bernhard, la petite salle est toute entière un plateau vide, fermé — face au public — par un rideau de fer. Un plateau déserté depuis longtemps, sombre. La lumière, qui semble passer à travers les lamelles de grands stores, balaie des zones de mystère et forme deux colonnes dorées entre les panneaux disjoints du mur. De beaux fauteuils rouges pour les spectateurs sont disposés en demi-cercle. Le sol est fait de dalles ébréchées qui ont jadis imité le marbre¹¹¹². »

¹¹⁰⁹ Voir également la description du décor dans l'article de Colette Godard, « Trois personnages en quête de masque », *Le Monde*, 21 octobre 1988.

¹¹¹⁰ Didier Méreuze : « A Paris, Bernhard le vénéré », *La Croix*, 20 octobre 1988.

¹¹¹¹ Brigitte Paulino-Neto : « Minetti, salut l'artiste », *Libération*, 17 octobre 1988.

¹¹¹² Colette Godard : « Trois personnages en quête de masque », *Le Monde*, 21 octobre 1988.

Joël Jouanneau explique son idée de scénographie en évoquant un souvenir de ses années comme reporter, avant de faire du théâtre. Joël Jouanneau a été reporter au Proche et Moyen-Orient entre 1980 et 1983. Il avait été ému par un théâtre désaffecté à Beyrouth et par la rencontre avec un acteur abandonné là :

« C'est en 1982. À Beyrouth. Place des Martyrs — autrefois place des Fêtes. À l'extrémité, un grand Théâtre : "L'Orient". Sous les coups répétés de la folie humaine, il a fini par céder. La façade externe est saccagée, derrière les murs l'implosion a eu lieu. Au milieu des décombres et des fauteuils pulvérisés, un vieil homme. Qui m'accueille d'un immense éclat de rire. De celui qui permet de survivre dans les heures les plus noires. Et il me parle. Dans un français approximatif, il me dit ce que fut ce théâtre, il me parle de Sophocle, de Shakespeare, de Racine. Les hommes pour lui n'ont décidément rien appris de ces poètes, il dit ne plus vouloir la compagnie des hommes et avoir trouvé refuge dans l'Art.¹¹¹³ »

C'est cette image, ce souvenir qu'il a, qui guide ses intentions en ce qui concerne aussi bien le traitement de la scénographie que le traitement des personnages. L'hôtel ne serait ainsi pas un hôtel, mais un théâtre abandonné :

« Le décor ne sera pas l'hôtel, mais le théâtre lui-même. C'est dans un théâtre qui serait depuis longtemps déserté par les humains que Minetti, tel un pachyderme sorti de la préhistoire, témoignerait d'un autre temps, d'une époque où les théâtres n'étaient pas momifiés par les classiques. Tel le vieil homme de la Place des Martyrs il se tiendrait au milieu des décombres et des fauteuils pulvérisés alors que le supposé public occuperait ce qu'il resterait de la scène¹¹¹⁴. »

Et les autres personnages ne seraient ainsi pas le personnel et les clients de l'hôtel, mais d'autres artistes exclus comme le personnage de Minetti :

« Les personnages entourant Minetti seraient eux-mêmes des exclus, des artistes des temps anciens qui se seraient réfugiés dans ce lieu abandonné, dans l'attente eux aussi du Directeur, le Godot de Flensburg. Ainsi Lear serait dans la lande sauvage, après avoir été chassé de partout, et avec pour seuls compagnons des nains, des infirmes et des fous.¹¹¹⁵ »

25 photographies de Daniel Cande documentent le spectacle. Une photographie correspond à la première scène : on y voit David Warrilow jouant Minetti, avec une jaquette noire, une chemise blanche et un pantalon gris, il a un nœud papillon bleu autour du cou et tient à la main une canne au lieu du parapluie indiqué dans les didascalies.

¹¹¹³ Thomas Bernhard, *Minetti*, mise en scène Joël Jouanneau, 1988. Dossier de presse (7 pages, ici page 4). Bibliothèque de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

¹¹¹⁴ Thomas Bernhard, *Minetti*, mise en scène Joël Jouanneau, 1988. Dossier de presse, p. 4. SACD.

¹¹¹⁵ Thomas Bernhard, *Minetti*, mise en scène Joël Jouanneau, 1988. Dossier de presse (page 4). SACD.

12 photographies correspondent à la deuxième scène de la pièce. Sur 6 photographies, on voit le fouet de Marief Guittier qui joue la dame en rouge. Mais dans la mise en scène de Joël Jouanneau, elle n'est pas habillée en rouge comme le voudraient les didascalies, mais dans une robe blanche. Le fouet est également une invention du metteur en scène. On voit tantôt Marief Guittier agiter son fouet, et David Warrilow fuir, tantôt les deux se rapprochent et Marief Guittier pose le fouet sur le cou de David Warrilow. Cette scène avec le fouet peut évoquer la scène entre le dompteur et le clown dans *La Force de l'habitude*, où le dompteur jette de la nourriture au clown. Sur 3 photographies on voit David Warrilow, avec cette fois le parapluie indiqué dans les didascalies, il n'a plus sa veste, on voit ses bretelles grises, sa chemise blanche a le col ouvert, son nœud papillon dénoué pend autour de son cou. Curieusement, il tient son parapluie ouvert, est-ce pour se protéger de la pluie qui pourrait tomber dans ce hall abandonné, ou pour se protéger de la dame ? Sur deux photographies, Marief Guittier est assise sur la valise de Minetti, qui est en fait une grosse malle, et qui sert aussi à remplacer le canapé indiqué par Bernhard dans les didascalies. Sur une autre photographie, on voit le nain Piéral, sous une lumière rouge, qui porte une chemise et une cravate.

L'extrait diffusé lors de l'émission *Du côté de chez Fred* correspond aussi à la deuxième scène, plus précisément à la fin de la deuxième scène. L'extrait, qui dure environ deux minutes (de 5 :48 à 7 :45)¹¹¹⁶, commence par « Ici sur cette photo / vous me voyez en Lear / Mes adieux à Lübeck » et se termine par « Parce que j'ai été conséquent avec moi-même / conséquent madame conséquent »¹¹¹⁷. On note que dans la bouche de David Warrilow, « Lear / avec le masque d'Ensor » est remplacé par « Parce que je me suis refusé à la littérature classique ». La référence à Ensor est donc gommée, pour souligner le refus de la littérature classique, qui est exprimé par Minetti à d'autres moments dans la pièce. Et quand les didascalies précisent que le personnage s'adresse directement « à la figure de la dame » (« direkt zur Dame »), indiquant une confrontation, la dame se lève et le prend dans ses bras, indiquant au contraire une réconciliation. Au lieu d'apostropher la dame, il pleure sur son épaule. Puis, quand la didascalie indique « appuyé sur son parapluie, regardant droit devant », on entend de la musique, il se détache, lève les bras, le parapluie à la main, et tourne sur lui-même : « Et maintenant je vais jouer Lear / trente ans après / à Flensburg ». Puis il reprend la dame dans ses bras et il commence une valse : « Parce que j'ai été conséquent avec moi-même / conséquent madame ». Durant ces deux minutes, Minetti est seul à parler. Mais le fait que la dame

¹¹¹⁶ « Débat sur l'œuvre de Thomas Bernhard ». *Du côté de chez Fred*. Antenne 2, 18 octobre 1988. Vidéo consultable sur le site de l'INA. <http://www.ina.fr/video/I10084393>

¹¹¹⁷ Thomas Bernhard, *Minetti*, texte français Claude Porcell, L'Arche, 1983, p. 38-39.

le prenne dans les bras souligne qu'il s'agit d'un dialogue, même si la dame ne parle pas, il lui parle et elle écoute et le console. Sur la vidéo, on voit aussi le nain Piéral, en observateur muet, qui se tient à distance.

6 photographies correspondent à la troisième scène de la pièce. Sur une photographie, on voit Minetti qui baise la main de la jeune fille, qui est assise sur la malle de Minetti. La jeune fille est aussi jouée par Marief Guittier. Le changement de costume fait cependant que le spectateur peut se demander si c'est le même personnage ou un personnage différent. Elle est habillée en noir, avec un chapeau noir, et un haut rayé blanc et bleu sous sa veste noire. Sur les cinq autres photographies, on voit David Warrilow debout, qui lève les bras au ciel, devant une sorte de poteau doré.

6 photographies correspondent à l'épilogue. David Warrilow, qui joue Minetti, est par terre, inanimé, devant sa malle. Le nain, joué par Piéral, et la jeune fille, jouée par Marief Guittier, passent devant lui en applaudissant. Puis la jeune fille montre le vieil acteur et va jusqu'à le toucher avec sa canne. L'épilogue est donc conservé, mais totalement modifié par rapport à ce qu'avait prévu Thomas Bernhard. Au lieu de mourir par suicide en avalant des médicaments et en disparaissant dans la tempête de neige et au lieu d'être salué par un passant, il meurt à terre, terrassé par la folie, et il est raillé par ses pairs, par le nain et la fille qui paraissent être également acteurs.

Dans l'adaptation audiovisuelle que Joël Jouanneau a faite de sa mise en scène¹¹¹⁸, l'action se passe dans un théâtre désaffecté. Un théâtre à l'italienne avec loges et balcons. Seuls les cris de mouette qu'on entend évoquent Ostende et la côte atlantique. Pendant les deux premières scènes, les personnages sont dans la salle, devant le rideau de scène. Et pour la troisième scène, le rideau s'ouvre, et l'action se passe sur la scène du théâtre. Le décor qu'on découvre derrière le rideau fait penser à la mansarde de Dinkelsbühl évoquée par Minetti. Cette grande pièce n'est pas chauffée, un brasero brûle à côté du grand canapé en velours. La pièce est habitée par des pigeons. On voit une fenêtre haute et étroite sur le mur du fond. Dans cette version, le canapé est bien là pour la troisième scène. Mais contrairement à ce qui se passe dans la mise en scène de Peymann, où le sofa est petit et favorise l'intimité entre la jeune fille et Minetti, ici le canapé est grand, et laisse une place de libre pour l'amoureux qui se révélera n'être personne d'autre que le nain. Au moment de l'épilogue, la caméra recule, elle filme la scène depuis la salle. On voit à nouveau qu'on est dans un théâtre. La caméra filme la scène et la rampe, la limite entre la salle et la scène. L'adaptation audiovisuelle et la mise en scène

¹¹¹⁸ Thomas Bernhard, *Minetti*, réalisation et mise en scène : Joël Jouanneau. La Sept/Ina. Collection Voir et Savoir, Théâtre. 53 minutes.

diffèrent surtout au niveau de la scénographie : tandis que la mise en scène fait évoluer les personnages dans une cage de scène vide, le film de Jouanneau les fait évoluer dans deux décors successifs : celui d'un théâtre, puis celui d'une chambre.

La référence à Beyrouth remplace et efface la référence à Ostende et à son peintre local Ensor, le théâtre se substitue à la réalité. La pièce n'est plus ancrée dans la réalité (un hôtel d'Ostende), mais dans le théâtre. Elle perd en partie son ancrage dans le temps et l'espace, sa dimension réaliste. On ne sait plus si on est vraiment à Ostende. Minetti apparaît plutôt comme un menteur et un imposteur. Pour Brigitte Paulino-Neto dans *Libération*, Minetti est un « professionnel du faux et tricheur dupé ». La journaliste ajoute qu'il est misanthrope et paranoïaque, et qu'il a des raisons de l'être. Pour elle, cette mystification est suggérée par le décor, qui est théâtre ou cirque au lieu d'être hôtel. Le personnage joué par David Warrilow apparaît comme un acteur, un professionnel du faux, un imposteur, qui se retrouve dupé à son tour.¹¹¹⁹

Joué par David Warrilow, Minetti apparaît comme un dandy aristocrate et hautain. Son léger accent fait raisonner de manière particulière la langue de Bernhard. Le fait que Minetti soit joué par un anglophone, en plus d'apporter une certaine étrangeté au personnage, ajoute une dimension supplémentaire. La pièce *Minetti* fait en effet référence à Shakespeare. Et Minetti cite Shakespeare en anglais dans le texte (p. 11). Il proclame : « de tous les pays c'est l'Angleterre que je préfère » (p. 34). Mais il ajoute : « Mais un acteur du continent en Angleterre est une impossibilité ». Le personnage de Minetti dit aussi devoir son existence au supplément hebdomadaire du *Times*, qui l'a sauvé de la noyade.

Pour Fabienne Pascaud, le léger accent de David Warrilow apporte à la fois une étrangeté qui peut déstabiliser le spectateur, et une musicalité particulière au texte :

« Rien que sa voix cadencée, précise, pour rythmer l'ombre ; tandis que son très léger accent venu d'ailleurs achevait d'étonner le spectateur, de le déstabiliser. (...) Son amour fou du français apporte à cet étranger la musicalité des mots, l'harmonie de la phrase. Il dit volontiers que notre langue ressemble à du Mozart, que les voyelles et les consonnes y sont articulées comme nulle part ailleurs et que chaque sonorité y semble sculptée¹¹²⁰. »

David Warrilow explique trouver le personnage ridicule, mais d'un autre côté il admire son courage :

« Interpréter Minetti a été difficile parce que je trouve le personnage ridicule. Mais sa poésie tient peut-être justement à ce ridicule... J'admire le courage fou des acteurs. Car il en faut

¹¹¹⁹ Brigitte Paulino-Neto, « Minetti, Salut l'artiste ». *Libération*, 17 octobre 1988.

¹¹²⁰ Fabienne Pascaud. « Made in England ». *Télérama*, 2 novembre 1988.

pour se mettre à nu devant les spectateurs. Leur communiquer son expérience profonde. Sinon, pourquoi jouer ? Si ce métier n'est pas un sacerdoce, il ne m'intéresse pas...¹¹²¹ »

Le traitement des rôles muets par Joël Jouanneau est également fort intéressant. Les deux personnages secondaires ne se contentent pas d'écouter Minetti, ils lui tiennent tête et finissent par le duper. Le nain remplace le portier et l'extra. Ces derniers, en tant qu'employés de l'hôtel vis-à-vis d'un client, se devaient d'être déférents. Au contraire le nain, un artiste, acteur ou artiste de cirque, collègue ou concurrent de Minetti, est sardonique, faussement servile et impertinent. De la même manière, Marief Guittier¹¹²² tient un fouet et va dompter l'acteur comme s'il s'agissait d'un animal en cage, avant de finalement danser avec lui une valse au son d'un vieux standard de la nostalgie : *Dream a little dream of me*.¹¹²³ Et le nain et la pocharde semblent comploter ensemble contre Minetti. À la fin du spectacle, ils partent ensemble, le nain est aussi l'amoureux qu'attend la jeune fille. Minetti s'effondre et les deux autres le montrent du doigt.

Les changements de costume compensent le faible nombre de personnages, les acteurs se transforment, si bien qu'on peut se demander si ce sont bien les mêmes personnages dans les trois scènes. Dans la première scène, David Warrilow porte un frac plastronné noir, un nœud papillon bleu et un pantalon gris, et il a une canne à la main. Avec son frac et sa canne, il fait l'effet d'être un prestidigitateur. Dans la deuxième scène, il est en pantalon et en chemise, le col ouvert, le nœud papillon défait, et il a troqué sa canne contre un parapluie. Dans la deuxième scène, la pocharde se transforme en princesse, Marief Guittier porte une robe blanche, dans la troisième scène elle est davantage habillée comme un clown, avec un costume sombre et un haut à rayures bleues et blanches. Le nain aussi se transforme, tantôt en costume, tantôt en habit d'artiste de cirque.

L'affiche du spectacle représente le nain qui danse sur la tête de Warrilow. Cette affiche renvoie à la fois à la dimension de théâtre dans la tête et au fait que Minetti apparaît comme l'arroseur arrosé, l'imposteur dupé.

La mise en scène de Joël Jouanneau apparaît presque comme une réécriture de la pièce. S'il reste fidèle dans l'ensemble au texte et conserve nombre de didascalies, Joël Jouanneau transforme à la fois le lieu de l'action et les personnages. Au lieu de l'hôtel à Ostende, c'est un hall désaffecté qui pourrait être un ancien théâtre. Au lieu de l'extra et du portier, de la dame en rouge et de la jeune fille, c'est un nain et une pocharde qui se retrouvent face au personnage

¹¹²¹ Fabienne Pascaud. « Made in England ». *Télérama*, 2 novembre 1988.

¹¹²² Voir Marief Guittier « Comment se passer de mots ». Propos recueillis par Colette Godard. *Le Monde*, 9 octobre 1988.

¹¹²³ Brigitte Paulino-Neto, « Minetti, Salut l'artiste ». *Libération*, 17 octobre 1988.

de Minetti. Joël Jouanneau se distingue également par un traitement original des accessoires : dans la première scène, Minetti a une canne au lieu du parapluie indiqué dans les didascalies, et dans la deuxième scène, il donne à la dame un fouet, un accessoire qui n'était pas prévu dans le texte original de Thomas Bernhard. Et la valise indiquée dans les didascalies fusionne avec le canapé, et devient une malle sur laquelle s'asseyent les personnages. Le fait de faire jouer Minetti par un acteur anglophone contribue également à instaurer une forme de décalage. Pour finir, tous ces éléments contribuent à mettre en doute la version de l'histoire défendue par le personnage de Minetti, en écartant les éléments de réel (l'hôtel, Ostende), le metteur en scène transforme le personnage de Minetti en imposteur. D'un autre côté, on peut penser que cette mise en scène où le cirque remplace l'hôtel fait référence à une autre pièce de Bernhard et à un autre rôle écrit pour l'acteur Bernhard Minetti : celui de Caribaldi dans *La Force de l'habitude*.

***Minetti*, mise en scène Joël Jouanneau, Maison de la Culture de Bobigny, 1993¹¹²⁴**



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

¹¹²⁴ Source : Photographies Daniel Cande, Gallica, Bibliothèque nationale de France.

3.1.3. 1988 : *Simplement compliqué* avec Jean-Paul Roussillon en 1988 : Le contre-emploi.

En 1988, Christian Colin met en scène *Simplement compliqué* avec Jean-Paul Roussillon dans le rôle du vieil acteur. Valérie Masson joue la petite fille. La pièce est d'abord présentée du 20 au 27 juillet au théâtre municipal d'Avignon, dans le cadre du festival.¹¹²⁵ Puis elle est jouée à Paris, au Théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet, du 29 septembre au 10 novembre.¹¹²⁶ 30 représentations ont lieu dans la grande salle, pour 3280 spectateurs.¹¹²⁷ L'affiche du spectacle représente un homme dans la rue, enveloppé dans des rouleaux de papier. Pour analyser ce spectacle, nous pouvons nous appuyer sur des photographies de Daniel Cande¹¹²⁸ et sur un extrait diffusé dans le cadre de l'émission « Du côté de chez Fred »¹¹²⁹.

Christian Colin vient du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine. Il a fondé sa compagnie « atelier 2 » en 1981. Avec cette compagnie, il a mis en scène deux œuvres d'écrivains autrichiens lors de la saison 1985-1986 : *Les Exaltés* de Robert Musil, et *Les Irresponsables* d'Hermann Broch. Il a également mis en scène une pièce de Shakespeare : *Othello* en 1984-1985. Et il s'est aussi attaqué à Beckett, en mettant en scène la pièce *Premier amour* en 1981-1982. Pour *Simplement compliqué*, le traducteur Michel Nebenzahl est aussi dramaturge auprès du metteur en scène. Jean-Paul Roussillon est un acteur de la Comédie-Française. Il y est engagé dès le début des années 1950, il devient sociétaire en 1960, puis sociétaire honoraire en 1982. Jean-Paul Roussillon a seulement 57 ans quand en 1988, il joue le rôle du vieil acteur, qui en a 82. Il a donc 25 ans de moins que le rôle. Valérie Masson joue le rôle de Catherine ; alors qu'elle est censée être une petite fille de 9 ans, elle semble ici plutôt être une adolescente de 15 ans. Comme le fait remarquer Olga Grimm-Weissert¹¹³⁰, cette différence d'âge modifie considérablement la relation ambiguë entre la fille et le vieil acteur.

Le décor est signé par le metteur en scène. Christian Colin, pour la création française de la pièce, choisit de s'écarter du réalisme pur et d'entretenir une certaine ambiguïté. On ne sait pas si le lieu de l'action est une chambre ou une scène. À l'arrière-plan, un mur en partie peint en rouge ferme l'espace de la scène. Ce mur inachevé donne l'impression que la pièce est en

¹¹²⁵ Thomas Bernhard, *Simplement compliqué*, mise en scène Christian Colin. Théâtre de l'Athénée. Documents d'information. WNG- 5 (1988). Département des Arts du Spectacle. B.N.F.

¹¹²⁶ Thomas Bernhard, *Simplement compliqué*, mise en scène Christian Colin, Avignon 1988. Documents d'information. WNG- 1 (1988). Département des Arts du Spectacle. B.N.F.

¹¹²⁷ Ces chiffres sont disponibles sur le site internet du théâtre de l'Athénée (archives, saison 1988-1989). http://www.atheneetheatre.com/saison/fiche_saison.cfm/42869_saison_athenee_1988-1989.html

¹¹²⁸ Cande, Daniel : *Simplement compliqué*. Mise en scène de Christian Colin. Paris : Daniel Cande, 1988. 61 fotogr. pos. : diapositive coul. ; 24x36 mm. B.N.F., département des Arts du spectacle : DIA- PHO- 6 (224). Disponible en ligne sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002585r>

¹¹²⁹ *Du côté de chez Fred*, Antenne 2, 18 octobre 1988. Disponible sur : <http://www.ina.fr/video/I10084393>

¹¹³⁰ Olga Grimm-Weissert : « Einfach zu kompliziert », *Der Standard*, 4 août 1988.

chantier, que le vieil acteur a commencé à repeindre, mais qu'il s'est arrêté. Un plancher recouvre le sol de la scène. La partie arrière de la scène est surélevée, comme une estrade, et c'est la plinthe de l'estrade que Jean-Paul Roussillon va s'efforcer de clouter. Il y a bien une porte et une fenêtre, mais cette porte et cette fenêtre semblent ne donner sur rien. La porte est située au milieu du mur du fond, elle est camouflée par la peinture rouge. La fenêtre est ici seulement une petite ouverture rectangulaire dans le mur, à droite, à la limite de la partie peinte et de la partie sans peinture du mur. À gauche, on peut voir un seau gris posé sur une chaise, et un autre seau, jaune, qui est accroché par une ficelle. Le seau jaune renforce l'impression qu'a le spectateur d'être face à un chantier, et la couleur jaune rappelle les pantoufles jaunes que porte Jean-Paul Roussillon. Derrière la chaise, contre le mur, se trouve le magnétophone. À droite près de la fenêtre, ou plutôt près de ce trou dans le mur, on trouve une table avec une chaise posée dessus, ainsi qu'un micro.¹¹³¹

Olga Grimm-Weissert note que le décor est plus complexe que ne l'aurait voulu Thomas Bernhard, mais elle considère surtout que les lumières ne parviennent pas à retranscrire la progression de la journée du vieil acteur. En effet, la lumière est une lumière toujours tamisée, diffuse, comme dans un brouillard. Des ampoules restent allumées tout le spectacle.¹¹³²

Dans la première scène, Jean-Paul Roussillon porte un costume trois-pièces noir. Il a aux pieds des Charentaises en feutre jaune. Dans la deuxième scène, il a enlevé sa veste, mais gardé son veston et il porte une belle couverture sur ses épaules. Dans la troisième scène, il a une belle robe de chambre en soie. Jean-Paul Roussillon est nettement mieux habillé que ne l'aurait voulu Bernhard. Chez Bernhard, le vieil acteur porte un « costume noir élimé » dans la première scène, il a une « vieille couverture » dans la deuxième scène, et une « robe de chambre élimée » dans la troisième scène. Les habits de Jean-Paul Roussillon paraissent au contraire tous neufs. Et le jaune très vif de ses charentaises contribue à le faire ressembler à un clown. L'actrice qui joue Catherine est plus âgée que son personnage, et elle n'est pas non plus habillée comme une petite fille, mais bien comme une adolescente ou une jeune femme. Elle porte une robe noire à pois blancs, sans manche, et des bottines noires, et elle a une queue de cheval.

Pierre Marcabru¹¹³³ tout comme Olga Grimm-Weissert¹¹³⁴ notent que la diction et la voix de l'acteur posent des problèmes de compréhension au spectateur. Pierre Marcabru écrit ainsi :

¹¹³¹ Thomas Bernhard, *Simplement compliqué*, mise en scène Christian Colin. 1988. Photographies Daniel Can-de. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002585r>

¹¹³² Olga Grimm-Weissert : « Einfach zu kompliziert », *Der Standard*, 4 août 1988.

¹¹³³ Pierre Marcabru, « L'épreuve », *Le Figaro*, 8 octobre 1988.

¹¹³⁴ Olga Grimm-Weissert : « Einfach zu kompliziert », *Der Standard*, 4 août 1988.

« Jean-Paul Roussillon grogne comme un sanglier, garde dans sa gorge la moitié des paroles de Thomas Bernhard [...] le visage crispé, l'oreille tendue, nous avons le plus grand mal à suivre [...] ». Les critiques soulignent également que le physique de l'acteur ne correspond pas au rôle. Olga Grimm-Weissert relève ainsi que le physique de l'acteur français, corpulent, le physique de quelqu'un qui aime les plaisirs de la chair, est à l'opposé du physique ascétique de Bernhard Minetti, elle se demande si cette contre-proposition peut fonctionner et elle répond à la question par la négative.¹¹³⁵ Pour Pierre Marcabru, Jean-Paul Roussillon est « une masse », « un acteur de chair », « lourdement assis ». Il est un muet plutôt qu'un bavard, il s'affirme d'abord par la densité de sa présence. Et il a du mal à entrer dans la logorrhée de Thomas Bernhard (Pierre Marcabru parle des « jacasseries » de « vieille pie » de Thomas Bernhard). Olga Grimm-Weissert note également que l'acteur « malgré ses rondeurs, esquisse quelques pas de danse, ce qui rend plus gaie l'atmosphère sombre de la pièce, mais ce qui est assez invraisemblable pour un vieil acteur de 82 ans ».¹¹³⁶ Le vieil acteur n'est plus un ascète, mais un gourmand gourmet.

61 photographies de Daniel Cande documentent le spectacle : les représentations, mais aussi les répétitions. 9 photographies montrent en effet l'acteur Jean-Paul Roussillon avec le metteur en scène Christian Colin. Ils sont assis au bord de l'espèce d'estrade qui se trouve dans le fond de la scène, et Jean-Paul Roussillon met la couronne sur la tête du metteur en scène. On comprend ici que le metteur en scène fait répéter son acteur et que pour cela il joue le rôle de la jeune fille.

13 photographies documentent la première scène. Sur 6 photographies, on voit Jean-Paul Roussillon à genoux, qui regarde son marteau, l'air un peu bête. Sur 2 photographies, il a posé un genou à terre, et il s'appuie sur son marteau. Sur 5 photographies, il est même assis par terre. Dans cette posture, assis par terre au lieu d'être à genoux, il fait moins l'effet d'un vieillard qui essaye de boucher un trou dans la plinthe que celui d'un clown qui joue nonchalamment avec un marteau. Tel un clown, ne sachant pas bien quoi faire de son marteau, il le regarde, interloqué. Ou alors il le pose par terre, voire il s'appuie dessus. Il semble davantage s'amuser avec que de vouloir, dans une dernière tentative désespérée, réparer sa maison.

5 photographies montrent le vieil acteur seul, dans la deuxième scène, avant l'arrivée de la petite fille Catherine. Il a la couronne sur la tête et la couverture sur les épaules. Il est quelque

¹¹³⁵ « Kann der beleibte (und sinnlichen Genüssen sichtlich nicht abgeneigte) Mime nach dem aristokratischen, fast asketischen, jedenfalls durchgeistigen Minetti eine glaubwürdige Gegendarstellung bieten? »

¹¹³⁶ « Trotz seiner Rundlichkeit hopst er manchmal ein paar Tanzschritte, was die (im Wortsinn) finstere Atmosphäre auflockert, für einen 82jährigen jedoch etwas unwahrscheinlich ist. »

peu avachi sur sa chaise. Une fois de plus, la couverture n'a pas vraiment l'air vieille, elle est claire, presque dorée, elle a l'air toute propre et toute neuve.

7 photographies montrent Valérie Masson qui joue Catherine. . Sur les trois premières photographies, elle est de profil, les bras le long du corps, le pot de lait en fer gris dans la main, elle ne sourit pas. Sur la troisième photographie elle se tourne vers le public et sourit. Sur la quatrième photographie, elle réprime son sourire. Sur les deux dernières photographies, elle sourit en tendant le pot de lait au vieil acteur.

5 photographies montrent le vieil acteur, joué par Jean-Paul Roussillon, qui met la couronne sur la tête de Catherine, jouée par Valérie Masson. Le vieil acteur a enlevé sa veste, il est maintenant en veston. 4 photographies montrent le moment où Catherine remet le pot de lait au vieil acteur. 4 photographies montrent Jean-Paul Roussillon en train de donner le verre de jus de griottes à Valérie Masson. 12 photographies montrent le vieil acteur et Catherine qui discutent, assis au bord de l'estrade, très proches l'un de l'autre. Catherine a son verre de jus de griottes, et le vieil acteur le pot de lait. On voit ici que le fait que l'actrice soit plus âgée modifie le rapport entre les deux personnages. Une photographie montre le vieil acteur qui montre quelque chose à Catherine du doigt (elle a le pot de lait à la main, il a la couronne sur la tête). Quand le vieil acteur discute avec Catherine, il est assis par terre, le pot de lait entre les jambes, tandis que Catherine est assise au bord de l'estrade. Quand il prend le pot de lait apporté par Catherine, ou qu'il pose la couronne sur sa tête, ou qu'il lui donne un verre d'eau, cela ressemble plus à une plaisanterie, à une bouffonnerie.

Une seule photographie documente la troisième scène. On y voit Jean-Paul Roussillon avec une robe de chambre rouge, comme le veut la didascalie, mais cette robe de chambre n'est nullement élimée, il s'agit plutôt d'une belle robe de chambre en soie rouge, avec le col et le bout des manches dorés.

L'extrait vidéo correspond au milieu de la deuxième scène, à l'arrivée de Catherine. Il dure environ deux minutes (de 8:00 à 9 :51)¹¹³⁷. L'extrait commence par « Je suis le vieil acteur / à qui tu apportes le lait » et se termine par « viens / donne-moi la boîte »¹¹³⁸. On remarque une coupe dans le texte, les mots suivants ne sont pas prononcés par l'acteur : « entre / entre mon enfant / les hommes sont la cause / toujours les hommes / Entre ». On remarque également que tandis que la didascalie indique que le vieil acteur « veut retirer la couronne de sa tête, mais ne l'enlève pas », on voit la couronne posée sur la table. Le vieil acteur joué par Jean-

¹¹³⁷ « Débat sur l'œuvre de Thomas Bernhard ». In : *Du côté de chez Fred*. Antenne 2. 18 octobre 1988. Vidéo consultable sur le site de l'INA : <http://www.ina.fr/video/I10084393>

¹¹³⁸ Thomas Bernhard, *Simplement compliqué*. Texte français de Michel Nebenzahl, L'Arche, 1988, p. 48-50.

Paul Roussillon la prend dans la main quand il dit « La couronne n'est-ce pas la couronne / t'intrigue ». Puis il met la couronne sur sa tête et se regarde dans la glace (sans que ce soit indiqué dans les didascalies) : « Richard III / je l'ai joué à Duisburg / et à Bochum ». Il regarde alternativement la jeune fille et le miroir. Pendant ces deux minutes, seul le vieil acteur parle, mais ce n'est pas pour autant complètement un monologue, la communication s'opère de manière non verbale, avec l'accessoire qu'est la couronne. Le vieil acteur ne parle pas tout seul, mais tantôt à son miroir, tantôt à la jeune fille.

Au moment de la reprise de la mise en scène à Paris, au Théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet, le *Figaro* rappelle l'accueil mitigé du public d'Avignon :

« Présentée lors du dernier festival d'Avignon, cette pièce a provoqué des réactions contradictoires. Beaucoup de spectateurs ont eu du mal à pénétrer dans l'univers complexe du grand écrivain autrichien.¹¹³⁹ »

L'acteur Jean-Paul Roussillon souligne à la fois le plaisir que constitue le fait de jouer ce texte, en comparant Bernhard à Beckett, mais il souligne également la difficulté que représente ce long monologue pour l'acteur et le public :

« En découvrant ce texte, j'ai ressenti la même émotion que lorsque j'ai lu pour la première fois *En attendant Godot* ! (...) Pour un comédien, jouer du Bernhard est un pur plaisir (...) c'est effectivement un texte difficile qui demande une attention soutenue du public (...) C'est la première fois de ma carrière que je joue aussi longtemps seul sur scène. En tout cas j'ai rarement ressenti un tel plaisir.¹¹⁴⁰ »

La mise en scène de Christian Colin se distingue d'abord par sa scénographie. Tandis que lors de la création de la pièce à Berlin en 1986, le scénographe Peter Bausch avait représenté l'appartement du vieil acteur de manière réaliste, avec trois murs, une porte et une fenêtre, ici on a seulement un grand mur rouge au fond de la scène, et deux niveaux de plancher : le fond de la scène est surélevé, formant une sorte d'estrade. On n'a point non plus de fenêtre, mais simplement une petite ouverture dans le mur qui ne laisse guère passer de lumière, de sorte que la scène est tout le temps éclairée par des ampoules. Ainsi, le vieil acteur ne cloue pas la plinthe du mur de son appartement, mais la plinthe de l'estrade. On a donc un décor plus stylisé, qui se donne d'emblée comme du théâtre et ne cherche pas forcément à représenter la réalité de manière réaliste ou naturaliste. Tout comme la scénographie, les choix de distribution étonnent. Jean-Paul Roussillon paraît ne pas convenir pour le rôle du vieil acteur, il est peut-être d'abord légèrement trop jeune, mais surtout il n'est pas grand et maigre comme Bernhard Minetti, mais il a plutôt un physique de bon vivant, dont on a du mal à s'imaginer qu'il puisse

¹¹³⁹ A.C. : « La force de Thomas Bernhard ». *Le Figaro*, 29 septembre 1988.

¹¹⁴⁰ A.C. : « La force de Thomas Bernhard ». *Le Figaro*, 29 septembre 1988.

manger seulement du pain et du fromage, comme le fait le vieil acteur à la fin de la pièce. De la même manière, son costume noir et sa robe de chambre rouge ne paraissent guère usés et abîmés, mais plutôt neufs et confortables. Le choix de faire jouer Catherine par une adolescente, tandis que le texte précise qu'il s'agit d'une petite fille de 9 ans, est aussi problématique et modifie les rapports entre les personnages. Cela se traduit dans les rapports spatiaux entre les personnages, tandis que dans la mise en scène allemande, une table séparait le vieil acteur et la petite fille, dans la mise en scène française, ils sont côte à côte, assis au bord de l'estrade.

***Simplement compliqué*, Christian Colin, Théâtre municipal d'Avignon, Festival d'Avignon
1988¹¹⁴¹**



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

¹¹⁴¹ Photographies Daniel Cande. BNF, Département des Arts du spectacle : DIA-PHO-6 (224) Consultable sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002585r>

3.2. 1991-1997 : *Le Réformateur* et *La Force de l'habitude*

En 1991, en plein boom bernhardien, André Engel met en scène *Le Réformateur* avec Serge Merlin dans le rôle-titre. En 1997, le metteur en scène revient à Thomas Bernhard avec la pièce *La Force de l'habitude*, toujours avec Serge Merlin dans le rôle du protagoniste. Entre temps, en 1996, Serge Merlin a joué dans *Simplement compliqué* dans une mise en scène de Jacques Rosner. Cette mise en scène a été créée au Théâtre Sorano de Toulouse et a été présentée au Festival d'Avignon.

3.2.1. 1991 : *Le Réformateur*, par André Engel, avec Serge Merlin. Bernhard transposé au XVII^e ou au XVIII^e siècle, entre Molière et Voltaire.

En 1991, André Engel met en scène *Le Réformateur* à la Maison de la Culture 93 à Bobigny.¹¹⁴² 1988 était l'année de la découverte de Thomas Bernhard comme auteur dramatique, 1991 est l'année de sa consécration, avec de nombreuses mises en scène. Serge Merlin joue le rôle du réformateur, et sa femme, Michèle Féruse, joue la femme du réformateur. Les invités du réformateur, qui ne sont plus que trois, au lieu de quatre dans la pièce, le recteur, le doyen, et le maire sont joués par Mama Chriss, Georges Mavros et Pierre Gavarry. Georges Mavros jouait le rôle du père dans la mise en scène de *L'Ignorant et le Fou* par Alain Ollivier en 1982. Pour analyser cette mise en scène, nous pouvons nous appuyer sur des photographies de Daniel Cande¹¹⁴³, et sur notre propre expérience de spectateur lors de la reprise de la mise en scène au Théâtre de l'Œuvre en 2015.

C'est l'acteur principal, Serge Merlin, qui a proposé le texte à André Engel, encore en cours de traduction par Michel Nebenzahl. Le metteur en scène trouve dans l'œuvre de Thomas Bernhard des échos personnels : son père était juif autrichien. André Engel explique ainsi en quoi ce projet l'intéressait :

« En me proposant ce texte, Serge Merlin m'exprimait son désir de la jouer. Et son idée d'un couple dans la vie (lui-même et sa femme, Michèle Féruse) interprétant un couple sur scène m'intéressait. Mais il fallait qu'il y ait une vraie nécessité. Il se trouve que j'avais des raisons biographiques pour m'intéresser au personnage, car j'ai moi-même été confronté dans ma famille à une telle situation de tyrannie.¹¹⁴⁴ »

¹¹⁴² La même année, Bernard Vezat met en scène la pièce au Théâtre Toursky, à Marseille. *Le Réformateur*, mise en scène Bernard Vezat, 1991. http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=33772

¹¹⁴³ Cande, Daniel : *Le réformateur*. Mise en scène d'André Engel. Paris : Daniel Cande, 1991. 40 fotogr. pos. : diapositive coul. ; 24x36 mm. B.N.F., département des Arts du spectacle : DIA- PHO- 6 (1031). Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9065025b>

¹¹⁴⁴ André Engel, « Le Réformateur atrabilaire ». In : Chabert/Hutt : *Thomas Bernhard*, Minerve, 2002, p. 373.

André Engel souhaitait déjà auparavant travailler avec l'acteur Serge Merlin, et il connaissait déjà un peu Thomas Bernhard pour avoir lu son roman *Gel*, à un moment où il s'intéressait à l'adaptation scénique de récits :

« A l'origine, André Engel avait proposé à Merlin *Goélette* de Bernard Pautrat, mais l'acteur n'était pas libre. Puis ce dernier a pris connaissance du *Réformateur* grâce à Michel Nebenzahl, et a demandé à Engel s'il voulait la monter. Encore une histoire de parodie de prix littéraire qu'affectionne particulièrement Bernhard (...) Un auteur qu'Engel avait commencé à découvrir avec *Gel*, à l'époque où il travaillait volontiers sur des textes non conçus pour le théâtre¹¹⁴⁵. »

Et André Engel explique s'être davantage tourné vers les romans que vers les autres pièces pour préparer sa mise en scène :

« Je me suis abstenu de lire l'intégralité de ses pièces au profit des récits et des romans. Je monte la pièce de manière très classique, sans adopter de forme résolument contemporaine, pour montrer comment il pervertit insidieusement les formes¹¹⁴⁶. »

Cette pièce et cette mise en scène semblent tenir particulièrement à cœur à l'acteur et au metteur en scène : la mise en scène a fait l'objet de deux reprises. En 2000, André Engel reprend la pièce au Théâtre des Abbesses à Paris (la petite salle du Théâtre de la Ville), dans la même distribution et avec le même décor. Seuls les rôles secondaires changent en partie : Mama Chriss conserve son rôle, mais Georges Mavros et Pierre Gavarry sont remplacés par Jean-Marie Boeglin et Paul Descombes.¹¹⁴⁷ La mise en scène est une nouvelle fois reprise à l'automne 2015 au Théâtre de l'Œuvre, avec cette fois Ruth Orthmann dans le rôle de la femme du réformateur. Le décor est toujours presque identique, mais cette fois il est fortement réduit, en raison des dimensions modestes de la scène du théâtre de l'Œuvre.

Pour *Libération*, le fait que Michèle Féruse soit la femme de Serge Merlin renforce encore la scène de ménage. Le journal évoque également les éclairs de tendresse du réformateur, aussi véridiques que cyniques.¹¹⁴⁸

À rebours de la pratique habituelle (faire des mises en scènes contemporaines de pièces classiques et ainsi actualiser le répertoire), André Engel choisit étrangement de mettre en scène de manière classique une pièce contemporaine. Il choisit en effet de transposer la pièce au XVII^e ou au XVIII^e siècle. La pièce se joue donc en costumes, et le décor et l'ameublement de la

¹¹⁴⁵ Thierry Bayle : « Bernhard sur trois fronts ». *Le Quotidien de Paris*, 22.01.1991. (« André Engel : refaire le monde »)

¹¹⁴⁶ Thierry Bayle : « Bernhard sur trois fronts ». *Le Quotidien de Paris*, 22.01.1991. (« André Engel : refaire le monde »).

¹¹⁴⁷ Thomas Bernhard, *Le Réformateur*, mise en scène André Engel, 2000. Documents d'information (programme, coupures de presse). WNA- 162 (2000-2001). Département des Arts du spectacle, BNF.

¹¹⁴⁸ Mathilde La Bardonnie. « Engel, Réformateur honoris causa ». *Libération*, 5 février 1991

chambre mansardée du réformateur évoquent également cette époque. La perruque du réformateur prend un autre sens, elle ne sert plus seulement à cacher sa calvitie, elle est un élément de son costume d'époque, et ses invités en portent également. Pour Engel, ce réformateur qui veut en réalité la destruction du monde est à la fois nihiliste et comique. En transposant la pièce à l'époque des Lumières, André Engel accentue cette dimension comique :

« Bernhard a conçu effectivement un personnage contemporain, portant un costume contemporain, évoluant dans un intérieur contemporain... Il précise que ce personnage a écrit un *Traité de la réforme du monde*, qui est un véritable néant. Je me suis dit qu'il y avait là un trait d'humour à trouver, comme si le vers avait eu le temps de manger le fruit. C'est ainsi qu'il m'a paru judicieux et drôle de situer l'action au début de la philosophie des lumières, à l'époque où la notion de Lumières était complètement positive ainsi que la croyance au progrès qui animait Rousseau, Voltaire, etc.¹¹⁴⁹ ».

Cette transposition crée une distance, mais sans enlever le pessimisme et le nihilisme de la pièce : la philosophie des Lumières apparaît ainsi comme pervertie dès le début :

« J'ai compris rétrospectivement que cette idée était déjà présente chez Bernhard. Au fond, je n'avais qu'une seule direction dramaturgique : changer d'époque, situer la philosophie à son origine et non à sa fin. Cela créait une distance, sans rien enlever au pessimisme de la pièce.¹¹⁵⁰ »

Cette transposition rapproche la pièce de deux références françaises : Voltaire et Molière. Le personnage du réformateur évoque à la fois l'Alceste du *Misanthrope* et l'Argan du *Malade imaginaire*. André Engel a mis en scène à la Maison de la Culture de Bobigny le *Misanthrope* en 1985 avec Gérard Desarthe. Le *Quotidien de Paris* titre « Bernhard moliérisé » et évoque une « version extrêmement moliéresque » de la pièce.¹¹⁵¹

Se référant à la théorie des humeurs, André Engel définit le caractère du réformateur comme celui d'un atrabilaire :

« La référence à Molière tombait sous le sens, au niveau du théâtre, mais c'est surtout autour de la notion d'"atrabilaire" que nous avons travaillé. Le Réformateur est un type d'atrabilaire. On peut en trouver d'autres. Pour définir ma façon de travailler, Müller disait l'autre jour : "un boucher dans une boucherie, un prêtre dans une église, il n'y a pas de problème ; mais un boucher dans une église, il y a un problème". J'aime bien monter Bernhard comme Molière. Comme, probablement, j'ai aimé monter Mo-

¹¹⁴⁹ André Engel, « Le Réformateur atrabilaire ». In : Chabert/Hutt : *Thomas Bernhard*, Minerve, 2002, p. 374.

¹¹⁵⁰ André Engel, « Le Réformateur atrabilaire ». In : Chabert/Hutt : *Thomas Bernhard*, Minerve, 2002, p. 374.

¹¹⁵¹ Thierry Bayle : « Bernhard moliérisé » *Le Quotidien de Paris*, 4 février 1991.

lière comme Bernhard. Je fais allusion à la manière dont j'ai mis en scène *Le Misanthrope* du point de vue de l'étude des caractères et non de la scénographie.¹¹⁵² »

Ce réformateur transposé au dix-huitième siècle évoque également Voltaire : enveloppé dans des draps dans la première scène, il évoque le « Voltaire assis » du sculpteur Houdon. André Engel considère qu'en transposant la pièce au dix-huitième, il a radicalisé le propos de la pièce et la critique des Lumières : la philosophie rationaliste serait morte dès sa naissance. Cette double référence se justifie d'une certaine manière par la citation que Thomas Bernhard place en exergue de la pièce : « je suis malade / je souffre de la tête aux pieds ». Cette phrase, qu'on pourrait croire prononcée par l'Alceste de Molière, est en effet de Voltaire. La citation provient de la correspondance de Voltaire, il s'agit d'une lettre à Madame de Saint-Julien de 1778 (lettre 466).

La transposition au XVIIIe siècle fait penser naturellement aussi au philosophe Kant. Et la grande horloge qu'Engel a placée sur scène peut être vue comme une référence ironique à l'horloger de Königsberg :

« Le décor, réaliste, est situé dans une pièce élevée d'un hôtel particulier. Engel voit dans le philosophe une réminiscence du fameux "horloger de Königsberg", à qui Thomas Bernhard a du reste consacré une pièce ("Kant"), mais aussi de la fin de vie de Voltaire. Il s'est inspiré en tout cas d'un opuscule drolatique de Thomas de Quincey (*Les Derniers Jours d'E.K.*) consacré au philosophe allemand, qui une seule fois dans sa vie dérogea à l'itinéraire immuable de sa promenade. : il s'arrêta à la poste pour consulter les journaux le jour de la Révolution française...¹¹⁵³ »

Et il est vrai que les deux pièces de Thomas Bernhard *Emmanuel Kant* et *Le Réformateur* forment une sorte de diptyque, et la transposition du réformateur au XVIIIe par Engel répond à la transposition de Kant dans le monde contemporain par Thomas Bernhard :

« Dans son spectacle André Engel situe la pièce au XVIIIe siècle par le choix des costumes et des accessoires, par une référence plus explicite à la figure de Voltaire que la simple citation en exergue : "Je suis malade / je souffre de la tête aux pieds". Hormis cet anachronisme conforme à l'esprit de Thomas Bernhard, qui faisait voyager Kant en transatlantique vers l'Amérique, et une belle trouvaille de mise en scène, qui, à la fin de la représentation, vient perturber le calme décor — vaste pièce éclairée par deux fenêtres et les lumières d'André Diot

¹¹⁵² André Engel, « Le Réformateur atrabilaire ». In : Chabert/Hutt : *Thomas Bernhard*, Minerve, 2002, p. 374-375.

¹¹⁵³ Thierry Bayle : « Bernhard sur trois fronts ». *Le Quotidien de Paris*. 22.01.1991. (« André Engel : refaire le monde »)

— du peintre Nicky Rieti, André Engel s’est complètement mis au service du texte et de son interprète¹¹⁵⁴. »

Pour la mise en scène d’André Engel, le scénographe Nicky Rieti conçoit un décor qui est une chambre mansardée, sous le toit. Le décor est un décor « réaliste, presque naturaliste »¹¹⁵⁵. La forme de cette chambre est biscornue, avec les multiples lignes de fuites, le plafond alambiqué, et les différents niveaux de parquet, qui forment comme une estrade graduée pour Le Réformateur. Les murs blancs sont ornés par cinq cadres rectangulaires, tous vides, sauf un qui représente deux hommes. En plus du siège du Réformateur, qui est un fauteuil à oreilles, et qui est un peu surélevé, un bureau, une cheminée et une grande horloge meublent la pièce. Le bureau et la cheminée ne sont pas mentionnés dans les didascalies. Ce fauteuil est presque comme un trône. Ce décor et ces meubles évoquent le dix-huitième siècle. Le bocal d’un poisson rouge est posé sur le bureau. Le poisson rouge pourrait être comme un double du réformateur. Comme lui, il tourne en rond. Ou bien encore un double de la femme, un autre auditeur qui ne proteste pas. Ce poisson rouge est naturellement une invention du metteur en scène, et on n’en trouve nulle trace dans le texte de Thomas Bernhard, naturellement, même si on trouve dans l’œuvre dramatique d’autres animaux (le chien de la présidente, le canari de Karl, le perroquet de Kant). Le poisson peut également être vu comme une référence à la *Truite* de Schubert que Caribaldi (le personnage de *La Force de l’habitude*) voudrait jouer avec sa troupe de cirque.

Ici, il n’y a pas une ouverture sur le dehors, mais deux. Une petite fenêtre grillagée à gauche, vers laquelle le regard du Réformateur revient sans cesse, et une grande baie au milieu, par où la blancheur du jour se déverse. La grande baie vitrée au milieu divise l’espace en deux. André Engel utilise cette grande baie vitrée dans un dernier épisode minuscule et spectaculaire, un coup de théâtre final, qu’il ajoute, et qui n’était pas dans la pièce de Bernard, et qui accentue la dimension comique. Olivier Schmitt et Mathilde La Bardonnie évoquent ce « coup de théâtre final » qui n’est pas dans le texte, mais est ajouté par Engel, sans pour autant trahir le suspense pour le spectateur¹¹⁵⁶. Christine Pototschnig, qui commente l’inflation de mises en scène bernhardiennes à Paris cette année-là dans le quotidien autrichien *Die Presse*, nous révèle en quoi consiste ce coup de théâtre :

¹¹⁵⁴ Monique Le Roux : « Thomas Bernhard, suite ». *Le Magazine littéraire*, 1er mars 1991.

¹¹⁵⁵ André Engel : « Je me suis totalement identifié ». Propos recueillis par René Solis. *Libération*, 5 février 1991.

¹¹⁵⁶ Voir : Mathilde La Bardonnie. « Engel, Réformateur honoris causa ». *Libération*, 5 février 1991. Voir également : Olivier Schmitt. « Un mouroir fascinant ». *Le Monde*, 6 février 1991.

« Das Nachspiel endet damit, dass die Gattin im Schreck vor der noch lebenden Maus, die der Weltverbesserer auf sie wirft, rückwärts durch das geschlossene Fenster stürzt¹¹⁵⁷. ».

On a d'un côté, à gauche, l'espace privé du réformateur, avec son fauteuil et son bureau, la petite fenêtre grillagée, les tableaux au mur ; d'un autre côté, à droite, se trouve un espace davantage public, avec la cheminée, la pendule et la porte. C'est là, à droite de la cheminée, devant la pendule et la porte, que seront installés les invités du réformateur : le recteur, le maire et le doyen, joués par Georges Mavros, Pierre Gavarry et Mama Chriss. La dimension véritablement de farce et de burlesque se concentre sur le passage avec les invités, qui sont vraiment ridicules, et que le réformateur rudoie violemment. Olivier Schmitt évoque ainsi dans *Le Monde* la « boulimie souriante » de Mama Chriss, le « bégaiement » de Georges Mavros et le « zézaïement » de Pierre Gavarry.¹¹⁵⁸ Christine Pototschnig précise que le vieux recteur boîte, que le doyen est complètement sénile, et que le maire est une grosse blonde aux joues rebondies qui engloutit tous les gâteaux qu'on lui propose. Avec leurs grandes robes noires, ils ressemblent aux médecins dans *Le Malade imaginaire*. Christine Pototschnig compare la femme du réformateur à une soubrette¹¹⁵⁹.

De manière significative, *Le Nouvel Observateur*, qui commente le travail de mise en scène d'André Engel, parle de « docteurs » pour évoquer les invités du réformateur, mettant en évidence la référence au *Malade imaginaire* :

« Cette litanie, de temps à autre teintée d'humour, serait lassante si le Réformateur n'avait pas trouvé en André Engel et Nicky Rieti un metteur en scène et un scénographe d'une exceptionnelle finesse. Cette chambre blanche, très autrichienne, au plafond compliqué, les fauteuils qu'on apporte sont d'un raffinement exquis. Pour donner un peu de couleur à ce monologue furibard, Engel et Rieti ont imaginé d'utiliser des déguisements du XVIII^e siècle. L'apparition des trois docteurs — deux vieillards gâteux et une matrone au sourire béat — est saisissante, comme l'est la dernière image, dont je vous laisse la surprise¹¹⁶⁰. »

40 photographies de Daniel Cande documentent le spectacle.

5 photographies documentent la première scène

Elles montrent le personnage du réformateur enveloppé dans des draps blancs. Il s'agit ici de la première scène. Ces draps blancs sont un ajout de la mise en scène et ne sont pas indiqués dans le texte de Thomas Bernhard. Sur trois photographies, le réformateur et sa femme sont proches, ils se prennent la main ou bien il lui touche la joue, tandis que sur les deux autres photographies, il semble la répudier, il la montre du doigt et elle lui tourne le dos. Michèle

¹¹⁵⁷ Christine Pototschnig, « Rasanter Heldenplatz in Paris ». *Die Presse*, 13.2.91.

¹¹⁵⁸ Olivier Schmitt. « Un mouroir fascinant ». *Le Monde*, 6 février 1991.

¹¹⁵⁹ Christine Pototschnig, « Rasanter Heldenplatz in Paris ». *Die Presse*, 13.2.91.

¹¹⁶⁰ Guy Dumur : « Feu sur l'aigle à deux têtes ! ». *Le Nouvel Observateur*, 21 février 1991

Féruse porte un corset blanc, une longue jupe rayée, et un vêtement bleu par-dessus, elle a les cheveux dénoués.

10 photographies documentent la troisième scène

Sur une photographie, la femme se tient devant la fenêtre ouverte, et le réformateur tend sa canne en direction de la fenêtre et de sa femme. Cela correspond à une didascalie dans la troisième scène : « la femme va vers la fenêtre et l'ouvre, des gazouillis entrent dans la pièce / le Réformateur hors de lui (...) La femme ferme la fenêtre »¹¹⁶¹.

Sur deux photographies, le réformateur se tient la tête. Cela pourrait correspondre à une didascalie dans la troisième scène : « il met ses deux index dans les oreilles »¹¹⁶².

Sur cinq photographies, le réformateur, qui porte une robe de chambre rouge, et sa chaîne autour du cou, a une compresse sur la tête. Sa femme est tantôt à droite, lui tenant la main, tantôt à gauche, derrière lui, appuyée contre son fauteuil. Cette compresse correspond à une didascalie. En effet, dans la troisième scène il est indiqué : « la femme entre avec une compresse froide (...) la femme lui applique la compresse »¹¹⁶³.

Sur deux photographies, on voit le réformateur avec sa robe de chambre rouge, assis sur sa chaise, une fois il lève le bras, une autre fois, il regarde vers la gauche, vers le bocal avec le poisson rouge ou vers la petite fenêtre grillagée.

10 photographies documentent la quatrième scène

Sur une photographie, le réformateur, toujours en robe de chambre rouge, tient un livre à la main, tandis que sa femme se tient à côté de lui, elle s'est changée, porte maintenant une robe beige, avec un foulard beige noué autour du cou. Elle a attaché ses cheveux avec un chignon. On peut se demander à quoi correspond ce livre que le réformateur tient dans sa main. S'agit-il ici du traité qui apparaît à la fin de la première scène dans le texte de la pièce ? Les didascalies indiquent en effet : « la femme entre avec un gros livre (...) la femme bondit sur ses pieds et ferme le traité en le claquant ». Dans la quatrième scène, un cahier est également mentionné : « la femme entre avec un cahier (...) la femme lui donne le cahier (...) le réformateur feuillette le cahier, lit (...) il rend le cahier à la femme »¹¹⁶⁴.

Sur deux photographies, il est assis et elle lui prend la main. Cela pourrait correspondre à la didascalie à la fin de la quatrième scène : « le réformateur prend sa main droite et la presse contre lui »¹¹⁶⁵.

¹¹⁶¹ Thomas Bernhard, *Le Réformateur*, p. 55-56.

¹¹⁶² Thomas Bernhard, *Le Réformateur*, p. 57.

¹¹⁶³ Thomas Bernhard, *Le Réformateur*, p. 59.

¹¹⁶⁴ Thomas Bernhard, *Le Réformateur*, p. 24 et 28 (le gros livre : le traité) p. 74-75 (le cahier)

¹¹⁶⁵ Thomas Bernhard, *Le Réformateur*, p. 83.

Sur une photographie, elle l'aide à se lever. Sur une autre photographie, on le voit assis sur un des fauteuils des invités, elle est derrière lui. Ces deux photographies correspondent sans doute à une même didascalie vers la fin de la quatrième scène : « il se met debout tout d'un coup, comme s'il n'avait besoin d'aucune aide, mais se souvient immédiatement de sa paralysie et se laisse conduire par la femme à l'un des fauteuils et s'y assied¹¹⁶⁶ ».

Sur cinq photographies, on voit la femme agenouillée aux pieds du réformateur qui est assis sur son siège, elle lui met ses boutons de manchette. Il est en chemise blanche, elle a sa robe beige. Ces boutons de manchette correspondent également à des didascalies, à la fin de la quatrième scène : « la femme lui attache les boutons de manchette (...) La femme a mis le deuxième bouton de manchette aussi¹¹⁶⁷ »

9 photographies documentent la cinquième scène.

Deux photographies montrent le réformateur avec une veste rayée grise, d'abord sans perruque, puis avec sa perruque. Les rideaux sont tirés. Deux autres photographies montrent le réformateur avec un bonnet à moitié tricoté sur la tête. Cela correspond à une didascalie au début de la cinquième scène (« La femme se lève avec le tricot qu'elle avait quand elle était assise à la fenêtre et se dirige vers lui et lui met le tricot à moitié terminé avec les aiguilles à tricot sur la tête »¹¹⁶⁸). La femme a changé de robe, elle porte une robe blanche avec des motifs dorés. Deux autres photographies montrent le réformateur qui salue ses trois invités, tout en enlevant sa perruque et en s'arrachant les cheveux. Sur trois autres photographies, on voit les trois invités et la femme. Le recteur est debout, il prend le diplôme de la main du doyen et il lit le diplôme, les autres invités sont assis, ainsi que la femme. Les didascalies sont respectées : « ils s'assoient tous (...) le doyen donne le diplôme au recteur¹¹⁶⁹ »

6 photographies documentent l'épilogue.

Sur trois photographies, la femme est devant le réformateur. Sur les trois autres, elle tient une petite boîte qu'elle donne au réformateur, c'est le piège à souris. La fenêtre est ouverte. Cela correspond aux didascalies, qui indiquent : « la femme ouvre les fenêtres » et « la femme entre avec une souricière où se trouve une souris »¹¹⁷⁰.

En recherchant les correspondances entre les didascalies et les photographies, on se rend donc compte du fait qu'au-delà des costumes historiques et de la scénographie très chargée, au-delà de la transposition au XVIIIe siècle, la mise en scène d'André Engel reste très fidèle au texte.

¹¹⁶⁶ Thomas Bernhard, *Le Réformateur*, p. 83.

¹¹⁶⁷ Thomas Bernhard, *Le Réformateur*, p. 86-87.

¹¹⁶⁸ Thomas Bernhard, *Le Réformateur*, p. 90.

¹¹⁶⁹ Thomas Bernhard, *Le Réformateur*, p. 95-96.

¹¹⁷⁰ Thomas Bernhard, *Le Réformateur*, p. 107 et 109.

Comme nous l'informe Mathilde La Bardonnie dans *Libération*¹¹⁷¹, André Engel meuble les intermèdes de mouvements de *La Truite* de Schubert. On peut voir ici un nouveau clin d'œil à *La Force de l'habitude*. Le premier clin d'œil étant la présence du poisson dans le bocal.

C'est le même acteur, Bernhard Minetti, qui jouait le rôle principal dans *Le Réformateur* et dans *La Force de l'habitude*. Et en 1997, André Engel mettra à son tour en scène cette autre pièce, avec toujours Serge Merlin dans le rôle principal.

André Engel souligne que le théâtre de Thomas Bernhard est un « théâtre du langage », et non un « théâtre de l'action », et que de ce fait, c'est un théâtre de comédien, et non de metteur en scène :

« Ce n'est pas un théâtre de l'action, mais un théâtre du langage. Ses pièces sont davantage écrites pour les comédiens que pour les metteurs en scène. Je dois devenir un chef d'orchestre, la partition est écrite. Elle a sa musicalité, les instruments doivent jouer en harmonie. Un pari difficile à tenir¹¹⁷². »

Le théâtre de Thomas Bernhard est un théâtre de comédien, mais la virtuosité, le numéro d'acteur ne suffit pas, il faut éviter à la fois un jeu trop excessif, et un jeu trop plat, trop naturaliste :

« Il y a plein de pièges dans cette œuvre. Le jeu est comme la cuisson des œufs : soit l'œuf est trop dur, soit il est trop mou. Un jeu trop excessif occulte le texte, et trop mou, il tombe dans le naturalisme. Il n'y a pas de marge chez Thomas Bernhard. Il n'écrit pas pour qu'on fasse des numéros d'acteur. Il faut aller au-delà de la virtuosité, encore que la virtuosité soit nécessaire. C'est une affaire de dosage¹¹⁷³. »

Le *Nouvel Observateur* souligne la terrifiante conviction de Serge Merlin :

« La chance de ce spectacle est surtout d'avoir trouvé en Serge Merlin un imprécateur forcené qui ne baisse jamais la voix et joue son personnage avec une terrifiante conviction. Auprès de lui, dans un rôle pratiquement muet, Michèle Féruse paraît sortir d'une toile de Cranach. Ne serait-ce la longueur du spectacle, on crierait à la perfection¹¹⁷⁴. »

Monique Le Roux salue la performance d'acteur, mais trouve que l'incarnation est trop pathologique :

« Serge Merlin donne peut-être une incarnation trop physiquement pathologique du personnage. Mais avec Michèle Féruse à ses côtés il accomplit une fois de plus une performance de très grand acteur tout aussi jubilante que peut l'être à sa manière le ressassement musical de la

¹¹⁷¹ Mathilde La Bardonnie. « Engel, Réformateur honoris causa ». *Libération*, 5 février 1991

¹¹⁷² Thierry Bayle : « Bernhard sur trois fronts ». *Le Quotidien de Paris*. 22 janvier 1991

¹¹⁷³ Thierry Bayle : « Bernhard sur trois fronts ». *Le Quotidien de Paris*. 22 janvier 1991.

¹¹⁷⁴ Guy Dumur : « Feu sur l'aigle à deux têtes ! ». *Le Nouvel Observateur*, 21 février 1991.

pièce, très bien rendu par le texte français de Michel Nebenzahl, sur le monde comme “cloaque” à vidanger¹¹⁷⁵. »

Avant même de savoir qu’il allait jouer la pièce, Serge Merlin s’est préparé à jouer ce rôle, en allant sur les traces de Bernhard en Autriche :

« J’avais fait un pèlerinage en Autriche, dans les bistrots où il avait pu se poser ; je tournais en Pologne, je suis allé à Vienne, un philosophe m’attendait à la gare, il m’a guidé. Je ne savais pas que je jouerais le Réformateur : une coïncidence chronologique¹¹⁷⁶. »

Pour *Libération*, Serge Merlin évoque sa manière de travailler sur le texte :

« J’enregistrais tous les jours le texte plusieurs fois, je m’écoutais dans la détestation d’écouter ma voix. Et par plages, sections — dans la détestation d’entendre tout ce bruit — j’ai fini par percevoir un son. Puis le tourment. »

Cette manière de travailler en solitaire, en s’enregistrant, n’est pas sans rappeler le personnage du vieil acteur dans *Simplement compliqué*, qui également s’enregistre. On pense également au personnage de Minetti, qui répète devant son miroir. Cette période de travail en solitaire de Serge Merlin s’est finalement interrompue à la faveur d’une rencontre fortuite, comme l’explique l’acteur français :

« Et quelque chose s’est produit accidentellement : un homme, Michel Bony, m’a téléphoné pour faire une photo, on était au troisième de ces cinq mois, j’avais conçu de me laisser pousser une barbe. En arrivant, il avait su que je n’étais plus photographiable. Il a dit “faisons un pacte, je viendrai vous écouter à haute voix” et il est venu tous les jours à trois heures jusqu’à minuit. Nous étions là autour de ce texte et de beaucoup d’autres choses... Et c’est comme ça... que l’horreur de ne pas s’immiscer, de trouver la porte de ce langage dans ma complexion a fait naître un certain point de regard qui se lève, de possible amitié sur un long segment de texte¹¹⁷⁷. »

La mise en scène d’André Engel se caractérise donc par cette transposition de la pièce au XVIIe ou au XVIIIe siècle. Celle-ci permet en fait de convoquer des figures plus familières au public français : Voltaire, mais aussi Molière. La mise en scène souligne ainsi la dimension comique en mettant en évidence la référence à Molière, et la proximité du personnage avec le misanthrope et le malade imaginaire. D’un autre côté, le décor et les costumes, très chargés, ainsi que le jeu de Serge Merlin, accentuent la dimension réaliste. La richesse du décor et des costumes tranche avec le minimalisme de la mise en scène de Claus Peymann à Bochum en 1980.

¹¹⁷⁵ Monique Le Roux : « Thomas Bernhard, suite ». *Le Magazine littéraire*, 1^{er} mars 1991.

¹¹⁷⁶ J.-P. T ; Mathilde La Bardonnie ; Anne-Marie Fèvre ; « Bernhard plein la bouche ». *Libération*, 23 avril 1991

¹¹⁷⁷ J.-P. T ; Mathilde La Bardonnie ; Anne-Marie Fèvre ; « Bernhard plein la bouche ». *Libération*, 23 avril 1991

Le Réformateur, mise en scène André Engel, Maison de la Culture de Bobigny, 1991¹¹⁷⁸



¹¹⁷⁸ Photographies Daniel Cande. BNF, Arts du spectacle DIA-PHO-6 (1031). Consultables sur Gallica.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9065025b/f1.item>

3.2.2. 1997 : *La Force de l'habitude* par André Engel avec Serge Merlin. Un endroit vaste comme un monde enfermé.

La pièce est créée en français par Henri Ronse en 1982. Elle est d'abord jouée à Liège, au Centre Culturel Les Chiroux du 6 au 16 janvier 1982, pour 8 représentations, puis au Nouveau Théâtre de Belgique, du 21 janvier au 14 février, pour dix-sept représentations. En 1986, Jacques Kraemer crée la pièce en France, au Théâtre de la Tempête, à la Cartoucherie de Vincennes. La pièce y est jouée du 1^{er} janvier au 10 mars 1986. Marc Chickly joue le rôle de Caribaldi, Christine Combe la petite fille, Patrick Larzille le jongleur, Yves Gourvil le dompteur et Alain Rais le clown.¹¹⁷⁹

En 1997, André Engel reprend *La Force de l'habitude* avec le CDN de Savoie dont il est à l'époque le directeur, six ans après *Le Réformateur*, toujours avec Serge Merlin dans le rôle principal. Et en 1996, Serge Merlin jouait le vieil acteur de *Simplement compliqué* dans la mise en scène de Jacques Rosner. André Engel travaille toujours avec le scénographe Nicky Rieti. La pièce est créée en janvier 1997 au Théâtre Vidy à Lausanne. Elle est jouée du 22 février au 29 mars dans la grande salle de la Maison de la Culture 93 à Bobigny, et en avril à Annecy et à Chambéry. André Engel travaille avec une nouvelle traduction de Bernard Pautrat (la traduction de Claude Porcell est parue en 1983 à L'Arche Editeur). Serge Merlin joue le rôle de Caribaldi, Juliette Croizat la petite fille, Hubertus Biermann¹¹⁸⁰ le jongleur, Rémy Carpentier le dompteur et Pascal Bongard le clown. Pour notre analyse de la mise en scène, nous pouvons nous appuyer sur le fonds du Centre Dramatique National de Savoie¹¹⁸¹. Brigitte Salino dans *Le Monde* explique qu'André Engel « revisite l'œuvre au noir de Thomas Bernhard » : il l'aborde « par le biais de la tendresse ». En effet, après le scandale d'Heldenplatz, en 1988, Thomas Bernhard est vu comme un « pourfendeur de l'Autriche et de l'humanité », et cette interprétation « a pris le pas sur la simple lecture des pièces ». Lors de la « vague bernhardienne » de la fin des années 1980, la plupart des mises en scène ont souffert du « même syndrome » : une « fébrilité exacerbée ». Les comédiens jouent leur rôle « en ne cessant de s'activer (s'habiller, se déshabiller, planter des clous) ». Brigitte Salino dénonce cette « frénésie de l'action » et cette vision d'un Bernhard « désespéré, compulsif, haineux, méprisant la terre entière ». André Engel, selon elle, entend « rompre avec cet aveuglement ».

¹¹⁷⁹ Thomas Bernhard, *La Force de l'habitude*, mise en scène Jacques Kraemer, Théâtre de la Tempête, 1986. Documents de communication (affiche, dossier de presse, programme de salle) http://www.la-tempete.fr/index.php5?menu=5&saïson=saison+1985%2F1986&fiche_spectacle=1077&documentation=1&diaporama=1

¹¹⁸⁰ André Engel explique dans un entretien qu'il a dû changer de distribution pour le jongleur. L'acteur initialement prévu était Yann Colette. http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=26557.

¹¹⁸¹ Fonds du Centre Dramatique National de Savoie. BNF. Département des Arts du spectacle. *La Force de l'habitude*, mise en scène André Engel, 1997. 4 COL 145 (325-337).

Engel « signe une mise en scène délestée de maniérisme et d'agitation ». Et ce qui en ressort, c'est « la tendresse », « infime et infinie ».¹¹⁸² *La Tribune* parle également de tendresse à propos du jeu de Serge Merlin : « Caribaldi-Merlin donne à son petit monde une leçon de tendresse bourrue. Il ne se passe rien d'autre dans cette pièce dédiée à une musique que cette chaleur humaine, cette douce folie paternelle ».¹¹⁸³ Ce que trahissent ces commentaires, c'est que le jeu de Serge Merlin est plus psychologique que celui de Minetti, on est moins dans la comédie et dans le jeu d'acteur. Serge Merlin et André Engel sortent de la vision noire de Thomas Bernhard non par le comique, mais par la tendresse.

Jean-Pierre Léonardini souligne les variations du jeu de Serge Merlin, entre le « soupir d'extase » pour dire « Casals » et l'invective contre le dompteur, variations rendues nécessaires par les répétitions de la langue théâtrale bernhardienne :

« C'est évidemment à Serge Merlin que revient la partition verbale du tyran inspiré. Il en tire des accents inouïs, avec des variations infinitésimales d'autant plus lancinantes que tout son texte est justement fondé sur la répétition des mêmes phobies et dadas. Un grand soupir d'extase pour dire "Casals...", l'as inégalable du violoncelle et l'invective, assortie d'écume aux lèvres, pour fustiger l'abus de radis noir et de bière du dompteur, saoul comme une bourrique et qui n'arrête pas d'être bouffé, morceau après morceau, par ses lions...¹¹⁸⁴ »

André Engel explique avoir eu des difficultés avec le comique dans la pièce, pour lui cela s'explique par le fait que les rapports sociaux entre Caribaldi et sa troupe ne relèvent pas de la comédie, à la différence des rapports sociaux dans le *Réformateur* :

« Le spectacle était moins drôle que *Le Réformateur*, car nous ne sommes pas parvenus à faire partager toute la causticité de Bernhard — excepté dans la scène finale. Dans *La Force de l'habitude*, les rapports sociaux sont différents. Le rapport familial, domestique, la relation mari et femme, ou maître et servante — les deux se recoupent chez Bernhard — relèvent de la comédie dans *Le Réformateur*. Ce qui n'est pas du tout le cas pour le rôle du chef d'entreprise paranoïaque et obsessionnel qu'est Caribaldi. Il impose à ses esclaves tant leurs loisirs que tout le reste : en rire est moins évident.¹¹⁸⁵ »

André Engel assume ces moments de tendresse qui affleurent dans sa mise en scène, et qui atténuent la dureté des rapports sociaux entre Caribaldi et sa troupe :

« Dans *La Force de l'habitude*, j'ai montré quelques moments de tendresse, entre Caribaldi et sa fille. Je ne suis pas sûr que Bernhard aurait aimé cela, parce que, dès qu'il manifeste un tel sentiment, il se croit obligé de le détruire. Il y avait cela dans le spectacle : dans des moments

¹¹⁸² Brigitte Salino : « André Engel revisite l'œuvre au noir de Thomas Bernhard ». *Le Monde*, 1^{er} mars 1997.

¹¹⁸³ Caroline Alexander : « La réussite de deux loups solitaires ». *La Tribune*, 6 mars 1997.

¹¹⁸⁴ Jean-Pierre Léonardini. « Une manière excellente de fêter l'année Schubert ». *L'Humanité*, 27 février 1997.

¹¹⁸⁵ André Engel : « Le Réformateur atrabilaire ». In : Chabert/Hutt : *Thomas Bernhard*, p. 375.

très émouvants, une espèce de fragilité qui affleurait. C'était magnifique, puis soudain une rupture, "on ne va quand même pas se laisser aller", et c'était terminé. »

Brigitte Salino dans *Le Monde* commente ainsi les rôles secondaires, et décrit leur costume :

« Pascal Bongard, tombé d'on ne sait quelle planète pour jouer le clown ; Juliette Croizat, petite fille aux révérences bleues ; Rémy Carpentier, dompteur déglingué en collants roses ; Hubertus Biermann, jongleur bilingue.¹¹⁸⁶ »

De sa description, on retiendra deux choses. D'abord les couleurs : le bleu pour la robe de la petite-fille, et les collants roses pour le dompteur. On note également qu'Hubertus Biermann est bilingue : si cela est mentionné dans la critique, c'est sans doute qu'il dit quelques mots en allemand. Mathilde La Bardonnie, dans *Libération*, commente également le jeu et les costumes des acteurs qui jouent les rôles secondaires :

« Et s'amplifie la vitupération, jusqu'au soliloque furieux tandis que le violoniste jongleur (Hubertus Biermann abasourdi et pâle d'exaspération dans son veston lamé) reste ballant devant ce déferlement du verbe. (...) L'entrée en piste de la petite-fille du fulminant Caribaldi vient clore ce dissymétrique dialogue comme une respiration: Juliette Croizat surgit en toute grâce, faisant la roue, serrée à la taille dans une robe d'un bleu somptueux, puis aux ordres obtempère, se mue en marionnette tandis que le vieux bat la mesure avec l'archet du violoncelle. (...) Paupières passées au blanc, Bongard flottant dans un ineffable pantalon à carreaux interprète au poil près l'éberlué métaphysique.¹¹⁸⁷ »

Du point de vue des costumes, on retrouve la robe bleue de la petite-fille, Mathilde La Bardonnie décrit également le costume du jongleur : un veston lamé et celui du clown : le pantalon à carreaux. Elle décrit également le maquillage du clown, qui a les paupières passées au blanc.

Tandis que les didascalies indiquent que la scène se passe en intérieur, dans la roulotte de Caribaldi, André Engel choisit de la faire jouer en extérieur. Ainsi la scène se passe en extérieur, sur un terrain vague, recouvert de graviers. On voit à l'arrière-plan à gauche le chapiteau du cirque. Au-dessus de l'auvent figure l'inscription en majuscule : « Cirque Caribaldi ». Sur la photographie de Mario del Curto reproduite dans l'ouvrage collectif dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt¹¹⁸⁸, le directeur de cirque Caribaldi, joué par Serge Merlin, est au centre, debout. Il a abandonné son violoncelle sur la chaise derrière lui. Au premier plan à gauche se trouve le jongleur violoniste, joué par Hubertus Biermann, assis, son instrument à la main. Serge Merlin est tourné vers lui et semble lui faire signe de la main. Le violoniste tient d'une main son archet, de l'autre son violon, il le tient à la verticale, comme s'il attendait pour pou-

¹¹⁸⁶ Brigitte Salino : « André Engel revisite l'œuvre au noir de Thomas Bernhard ». *Le Monde*, 1^{er} mars 1997.

¹¹⁸⁷ Mathilde La Bardonnie, « Le ressassement bien tempéré », *Libération*, 25 février 1997.

¹¹⁸⁸ Pierre Chabert/Barbara Hutt : *Thomas Bernhard*, p. 375

voir jouer. La petite-fille de Caribaldi, jouée par Juliette Croizat, est assise au premier plan à droite, elle tient son alto sur ses genoux, elle penche la tête en avant et regarde le jongleur. À l'arrière-plan, on remarque le clown, joué par Pascal Bongard, et sa contrebasse. Il porte un pantalon et une casquette à carreaux. La petite-fille, le clown et le jongleur ont chacun leur pupitre devant eux. À gauche, derrière le jongleur, devant le piano, une chaise est vide, celle du dompteur. On remarque les bouteilles de bière posées sur le piano, ainsi qu'une petite loupote à gauche, au-dessus du cirque, et une autre à droite, au-dessus de la roulotte.

Sur cette photographie, on voit donc le chapiteau du cirque de Caribaldi, qui n'était pas censé être représenté sur scène si on respectait strictement les didascalies, mais on ne voit pas la roulotte de Caribaldi, qui dans le texte était le lieu de l'action. La roulotte était pourtant bien présente dans la mise en scène d'André Engel, mais à l'arrière-plan. Il s'agit plutôt une caravane. Devant la caravane se trouvent un fauteuil défoncé et un aquarium. Dans cet aquarium nagent quelques poissons rouges (ce pourraient être des truites). À la fin de la pièce, le dompteur au bras bandé parce qu'arraché par ses fauves urinerait dans l'aquarium, et le directeur de cirque se laissera tomber dans le fauteuil pour écouter à la radio le quintette qu'il n'est pas parvenu à faire jouer.¹¹⁸⁹

Sur la photographie reproduite dans la thèse de Véronique Perruchon sur l'œuvre d'André Engel¹¹⁹⁰, à l'inverse, on ne voit pas ni le chapiteau ni Caribaldi, le jongleur, la petite-fille et le clown, mais on voit à l'arrière-plan la caravane, le fauteuil, l'aquarium et la palissade. Sur la caravane sont collées des affiches. Et on remarque devant la caravane, au premier plan, légèrement sur la gauche, debout, Rémy Carpentier, qui joue le dompteur, avec sa peau de bête, et le bras bandé. Et au tout premier plan, on aperçoit un tabouret de cirque, avec un fauve dessiné dessus. Ce tabouret renvoie au domptage des animaux sauvages et à l'accident du dompteur, mais aussi à la deuxième scène, où le clown prend en quelque sorte le rôle de l'animal à dompter (le dompteur lui jette de la nourriture et lui demande de faire des sauts).

André Engel prend donc beaucoup de libertés avec les didascalies de Thomas Bernhard. La roulotte n'est plus le lieu où se passe la scène, elle n'est plus qu'un élément de décor, relégué au fond de la scène, contre les palissades. Les artistes de cirque ne répètent pas dans la roulotte, mais sur un terrain vague, sur un sol de gravier, entouré de palissades. Et le cirque, qui était hors scène, est représenté sur scène. Engel ajoute également l'aquarium, référence ironique au quintette *La Truite* et référence à sa propre mise en scène du *Réformateur* de 1991,

¹¹⁸⁹ Mathilde La Bardonnie, « Le ressassement bien tempéré », *Libération*, 25 février 1997.

¹¹⁹⁰ Véronique Perruchon. *L'œuvre théâtrale d'André Engel, machine et rhizome*. Thèse de doctorat en Théâtre et Arts du spectacle, sous la direction de Georges Banu. Paris 3, 2009, p. 231.

où il avait ajouté un poisson rouge comme compagnon du réformateur, en plus de la femme prévue par le texte de Bernhard. Engel conserve cependant un certain nombre d'objets indiqués dans les didascalies : le piano et les quatre pupitres, qu'on voit sur la photographie. La caravane est présente, même si elle n'est plus le lieu dans lequel se joue l'action ; on retrouve également le fauteuil. Et les images collées sur la caravane remplacent les tableaux prévus dans le texte. La question qui se pose ici est aussi de savoir comment traduire « Wohnwagen », de savoir s'il faut le traduire par roulotte ou caravane. Claude Porcell choisit de traduire le terme par « roulotte ». Le dictionnaire allemand *Duden* donne en effet deux sens au terme :

« 1. zum Wohnen auf Campingreisen ausgestatteter Anhänger für einen Pkw. 2. meist von einer Zugmaschine gezogener großer Wagen, in dem z. B. Schausteller oder Zirkusleute o. Ä. wohnen und von Ort zu Ort ziehen¹¹⁹¹ »

L'habitation de Caribaldi n'est plus un wagon de chemin de fer, mais la remorque d'une voiture. On change de monde et d'époque. André Engel, en transposant l'action de la roulotte à un terrain vague, et en transformant la roulotte en caravane, choisit de s'éloigner du conte pour aller vers un certain naturalisme.

Si André Engel n'a pas voulu faire jouer la pièce en intérieur, dans la roulotte, c'est aussi parce que comme à son habitude, il a voulu travailler sur l'espace, plus particulièrement l'agrandir, avec son scénographe Nicky Rieti. Dans *Le Monde*, Brigitte Salino décrit le décor et explique ce travail sur l'espace :

« D'abord, il y a le décor, qui n'en est pas un. On voit, posé sur un gravier noir qui caresse le premier rang des spectateurs, un chapiteau blanc à l'enseigne de Cirque Caribaldi. Plus loin, une petite caravane, avec, devant, un aquarium et un fauteuil délabré. Une palissade délimite le terrain, une guirlande d'ampoules court jusque dans la salle. André Engel, qui tient au rapport deux tiers/un tiers entre public et plateau, a fait retirer les premiers rangs de fauteuils. Du coup, l'espace est immense, où Nicky Rieti peut déployer ses œuvres. Cet homme n'est pas un décorateur, mais un visionnaire. Lui qui aime les paysages de marais pour le vide de leur étendue, explore comme personne l'espace des théâtres. Il l'agrandit et par on ne sait quelle magie donne le sentiment que la scène disparaît. C'est vrai à Gennevilliers, où Nicky Rieti a imaginé pour Zakat, de Babel, une maison odessite de pure fantaisie. Pour *La Force de l'habitude*, il suggère un endroit vaste comme un monde enfermé.¹¹⁹² »

Ce travail sur l'espace s'accompagne d'un travail sur l'éclairage, qui modèle cet espace, comme le souligne Mathilde La Bardonnie dans *Libération* :

¹¹⁹¹ « Wohnwagen » In : *Duden*. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Wohnwagen>

¹¹⁹² Brigitte Salino : « André Engel revisite l'œuvre au noir de Thomas Bernhard ». *Le Monde*, 1^{er} mars 1997.

« Les lumières s'éteignent comme au cirque: André Diot vieux complice d'André Engel signe au fil des scènes, des éclairages et des noirs exactement accordés à la structure plus musicale que jamais du texte bernhardien: jouant ici d'une poursuite en douche drue, plus loin de cli-gnotements forains échos mélancoliques d'un désespoir distillé comme se répand un venin.¹¹⁹³ »

Par ce travail sur l'espace, André Engel a voulu créer un rapport particulier au public, comme il l'explique dans un entretien :

« Je l'ai fait non pas tellement par rapport à Bernhard, mais par rapport à mes spectacles précédents, pour renouer avec des expériences passées, comme *Hôtel Moderne* ou *Week-End à Yaïk*... Il y avait quelque chose d'irréel dans la façon de traiter scénographiquement la caravane, le cirque. On avait disposé des tulles transparents, éclairables de l'intérieur, qui donnaient un côté fantomatique. Le terrain vague était assez réaliste, avec quelques palissades. Je voulais que les spectateurs soient entourés par les palissades, ce qui n'a malheureusement pas été possible à Bobigny parce qu'on ne pouvait pas le réaliser techniquement. Mais à Annecy ou à Chambéry, où je travaille régulièrement avec le Centre Dramatique de Savoie que je dirige, on est parvenus à entourer les spectateurs. Tout le monde était dans le même bain, dans cette proximité, ce qui rendait les spectateurs plus attentifs et plus fragiles à la fois. Un grand nombre d'entre eux ne l'ont pas supporté, car je ne leur avais pas donné les moyens de s'en échapper. Le malaise que cela créait m'a beaucoup fait réfléchir.¹¹⁹⁴ »

Alors que pour *Le Réformateur*, André Engel transpose l'action dans le temps, ici il transpose l'action dans l'espace, d'un intérieur (la roulotte) vers un extérieur (le terrain vague). Ainsi, il remplace le huis clos de la roulotte du cirque par le huis clos des barricades. De sorte que le huis clos n'est plus seulement celui dramatique des personnages, mais il est aussi celui, bien réel, des spectateurs, qui ne peuvent s'enfuir. Le spectateur est amené à ressentir physiquement l'enfermement des personnages, pris au piège par la tyrannie du directeur de cirque Caribaldi.

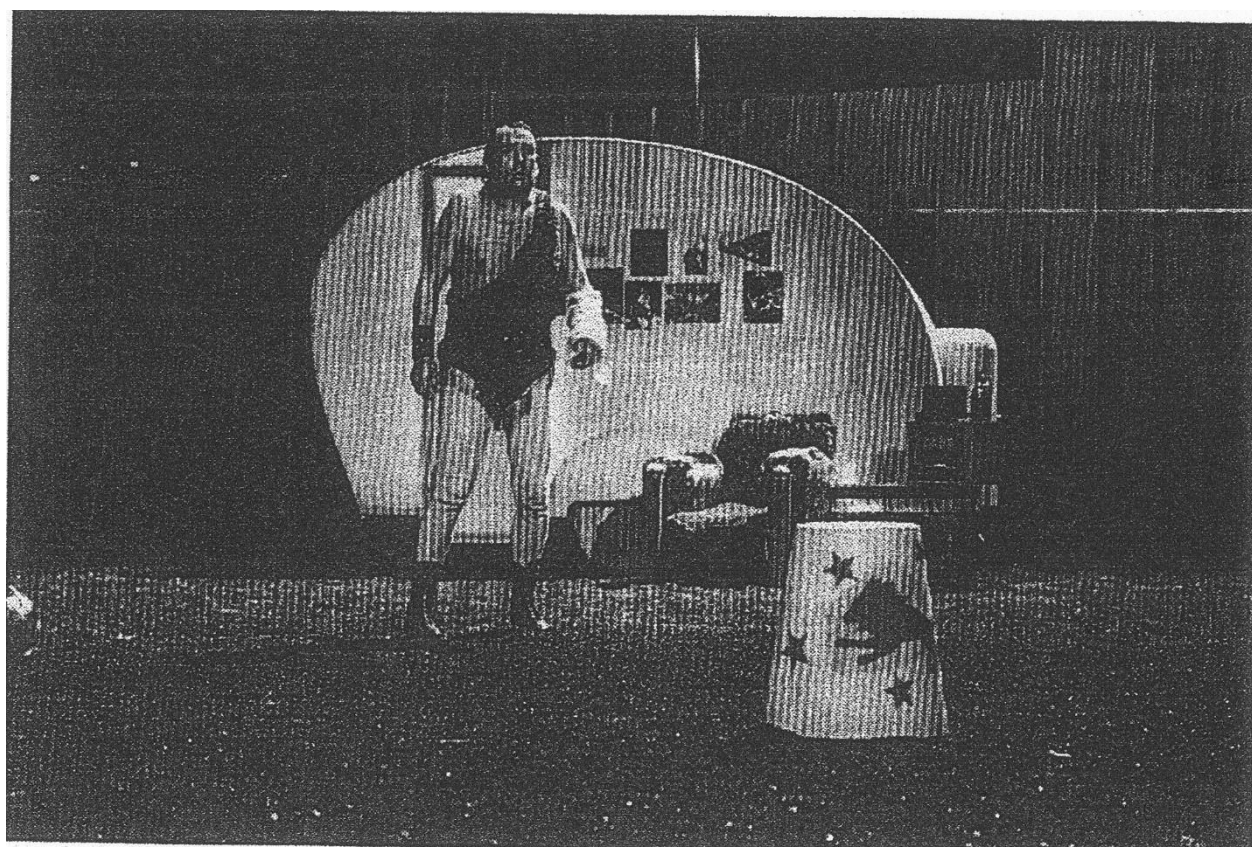
Ce travail sur la disposition scénique relève aussi d'une intertextualité au niveau des mises en scène. Comme il l'explique lui-même, la mise en scène de *La Force de l'habitude* fait référence à d'autres mises en scène d'André Engel. On remarque également un rapport intertextuel entre sa mise en scène du *Réformateur* et sa mise en scène de *La Force de l'habitude*. Dans *Le Réformateur*, on entendait le quintette pendant les intermèdes entre les scènes, et le bocal avec le poisson rouge pouvait être vu comme une référence à *la Truite* de Schubert,

¹¹⁹³ Mathilde La Bardonnie, « Le ressassement bien tempéré », *Libération*, 25 février 1997.

¹¹⁹⁴ André Engel : « Le Réformateur atrabilaire ». In : Pierre Chabert/Barbara Hutt, *Thomas Bernard*, p. 376

référence réactualisée avec l'aquarium dans la mise en scène de *La Force de l'habitude*. Ni le bocal ni l'aquarium n'étaient présents dans le texte de Thomas Bernhard.

La Force de l'habitude, mise en scène André Engel, Centre dramatique national de Savoie,
1997¹¹⁹⁵



¹¹⁹⁵ Haut : Photographie Mario del Curto. (Reproduite dans : *Thomas Bernhard*, ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt, Minerve, 2002, p. 375.). Bas : Photographie reproduite dans : Véronique Perruchon : *L'œuvre théâtrale d'André Engel : Machine et rhizome*, p. 231.

3.3. 2002-2009 : *Minetti* et *Simplement compliqué*

3.3.1. 2002 : *Minetti* par Claudia Stavisky avec Michel Bouquet

En 2002, Claudia Stavisky met en scène *Minetti* avec Michel Bouquet dans le rôle de Minetti. La première a lieu au Théâtre des Célestins à Lyon, qu'elle dirige, la pièce y est jouée du 26 février au 23 mars. Elle est ensuite jouée au Théâtre Municipal à Avignon, pour 11 représentations du 5 au 24 juillet 2002¹¹⁹⁶, et à Paris au Théâtre de la Ville, du 26 septembre au 19 octobre 2002¹¹⁹⁷. Claudia Stavisky a déjà mis en scène *Avant la retraite* de Thomas Bernhard à ses débuts comme metteur en scène, au Théâtre de la Colline en 1990. Michel Bouquet a rencontré le théâtre de Thomas Bernhard avec la même pièce, dans une mise en scène d'Armand Delcampe. La mise en scène a été jouée en 1998 à Paris, au Théâtre de l'Atelier. Michel Bouquet a 77 ans en 2002, il est légèrement plus âgé que Bernhard Minetti lors de la création de la pièce en 1976. Il a une longue carrière derrière lui, au théâtre comme au cinéma. Il a joué dans de nombreuses pièces de Jean Anouilh et d'Harold Pinter. Au cinéma, il a joué dans des films de Truffaut et Chabrol.

Pour notre analyse de la mise en scène, nous pouvons nous appuyer sur une captation du spectacle réalisée pour la télévision locale lyonnaise TLM, qui a également produit un documentaire sur la mise en scène, intitulé *Voyage à Ostende*¹¹⁹⁸. Nous pouvons également nous appuyer sur des photographies de Pascal Victor, de l'agence Artcomart.

Pour Claudia Stavisky, malgré le suicide de l'acteur à la fin de la pièce, Minetti est « l'histoire d'une délivrance » et non celle « d'un ratage » ou « d'un suicide » : « La pièce commence par un espace fermé qui s'ouvre peu à peu, car Minetti est pour moi l'histoire d'une délivrance et non l'histoire d'un suicide. C'est l'histoire de quelqu'un qui est enfin délivré de l'art dramatique, aussi étrange que cela puisse paraître¹¹⁹⁹ ». Cette délivrance s'exprime dans la mise en scène et dans la scénographie, non seulement par le passage d'un espace fermé à un espace ouvert, mais également par le passage du noir et blanc à la couleur, et de l'ombre à la lumière. L'espace du hall du grand hôtel est figuré par des arches. Celles-ci se déplacent, formant comme un travelling. « Les mouvements du décor changent les perspectives du spectateur,

¹¹⁹⁶ Thomas Bernhard, *Minetti*, mise en scène Claudia Stavisky, Théâtre municipal d'Avignon, 2002. Documents d'information (programme, dossier de presse). WNG- 1 (2002). Département des Arts du Spectacle, B.N.F.

¹¹⁹⁷ Thomas Bernhard, *Minetti*, mise en scène Claudia Stavisky, Théâtre de la Ville, Paris, 2002. Documents d'information (programme, prospectus, invitation, coupures de presse). WNA- 161 (2002-2003). Département des Arts du Spectacle, B.N.F.

¹¹⁹⁸ Stéphane Lebard : *Voyage à Ostende: sur les traces de Minetti...* TLM : CLC productions, 2002, VHS, (52 min). Thomas Bernhard : *Minetti*, réalisation Stéphane Lebard, mise en scène Claudia Stavisky, Esplanade de Saint-Étienne ; Lyon : le Théâtre des Célestins : TLM [prod.] : CLC productions, 2003, VHS, 1 h 15 min.

¹¹⁹⁹ Entretien avec Claudia Stavisky, réalisé par Joëlle Gayot pour le Festival d'Avignon en mars 2002. On retrouve cet entretien dans le dossier de presse pour le Festival d'Avignon. Thomas Bernhard, *Minetti*, mise en scène Claudia Stavisky, Théâtre municipal d'Avignon, 2002. Documents d'information (programme, dossier de presse). WNG- 1 (2002). Département des Arts du Spectacle, B.N.F.

comme pour l'inviter au doute¹²⁰⁰ ». La pièce est vue comme un voyage intérieur, peut-être un voyage imaginaire et seulement rêvé. Et les personnages masqués qui traversent le hall sont comme les propos de Minetti : errants, peut-être vrais, peut-être pas. Ainsi, pour Claudia Stavisky, la pièce est racontée du point de vue de Minetti, et l'espace également, si bien que celui-ci va bouger, pour finir par implorer comme Minetti. Néanmoins, pour elle, l'hôtel et le hall, le réel, ne sont pas seulement anecdotiques et illustratifs.¹²⁰¹

En effet, d'un côté, le décor est réaliste et respecte les indications scéniques données par le texte de la pièce : on est dans un hall d'hôtel. L'ascenseur, le canapé et le bureau de la réception sont présents, avec l'ascenseur à gauche et la réception à droite, comme le veulent les didascalies. Mais d'un autre côté, ce hall d'hôtel est aussi très stylisé, c'est presque un paysage mental. Les murs blancs sont crayonnés et s'obscurcissent en hauteur. Le décor est très géométrique, avec le sol qui est un damier noir et blanc, et les grands piliers rectangulaires. Ces derniers sont reliés deux à deux et forment deux grandes arches. Ces arches et avec elles les piliers se déplacent formant une sorte de travelling.¹²⁰² Dans le documentaire *Voyage à Ostende*¹²⁰³, Claudia Stavisky explique comment elle en est venue à cette idée de scénographie. Elle a passé une semaine à Ostende. Elle pense avoir trouvé l'hôtel dont s'est inspiré Thomas Bernhard. À son sens, il ne peut s'agir que de l'Hôtel Thermae Palace. La scénographie ne s'inspire pas du hall de cet hôtel, mais du perron, avec son carrelage noir et blanc et sa colonnade. C'est à ce moment, explique-t-elle, que lui est venue l'idée du carrelage noir et blanc, des arches, et de cette sorte de travelling induit par le déplacement des arches.

À l'arrière-plan, contre le mur du fond, se trouve l'ascenseur. Celui-ci est dans le même style rectangulaire que les piliers, et, comme eux, il est de couleur bois sombre. Au centre de la scène se trouve le canapé de cuir brun, sa couleur rappelle aussi celle des piliers et de l'ascenseur. Devant le canapé se trouve une petite table ronde sur laquelle la dame en rouge peut poser sa carafe et son verre. La réception se situe à droite. Le bureau de la réception est aussi de couleur bois, et quelque peu géométrique et stylisé, mais il se détache par une couleur plus claire. Comme dans la mise en scène de Claus Peymann, un petit sapin de Noël posé sur le bureau de la réception indique qu'on est en décembre. Tandis que dans la mise en scène de Claus Peymann, l'ascenseur et la réception délimitaient la scène à gauche et à droite, ici ce

¹²⁰⁰ Entretien avec Claudia Stavisky.

¹²⁰¹ Entretien avec Claudia Stavisky.

¹²⁰² Thomas Bernhard, *Minetti*, mise en scène Claudia Stavisky, 2002. Photographies Pascal Victor, agence Art-comart. Le spectacle a fait l'objet d'une captation audiovisuelle : Thomas Bernhard, *Minetti*, mise en scène Claudia Stavisky, réalisation Stéphane Lebard. Lyon, TLM, CLC Productions, 2002. 1h15 minutes. La vidéo est consultable à la B.N.F : NUMAV- 122570 (vidéo dématérialisée)

¹²⁰³ Stéphane Lebard, *Voyage à Ostende. Sur les traces de Minetti*. Lyon, TLM, CLC Productions, 2002. 52 minutes. La vidéo est consultable à la B.N.F : NUMAV- 122585 (vidéo dématérialisée). B.N.F.

sont les piliers qui jouent ce rôle. Le bureau de la réception n'est pas collé au mur, et ainsi le réceptionniste peut se mouvoir.

Durant les trois scènes, le décor ne change guère. Le changement de scène est indiqué par les piliers qui coulissent. Pour Claudia Stavisky, dans la deuxième scène, Minetti a trouvé son public : le portier et la dame en rouge, qui l'écoutent. La dame en rouge est jouée par Juliette Carré, la femme de Michel Bouquet. Elle joue souvent aux côtés de son mari. Elle jouait Vera dans la mise en scène d'Armand Delcampe. Dans la deuxième scène, la dame en rouge enlève ses escarpins rouges et s'allonge sur le canapé, Minetti s'assied sur le bord du canapé.

Une photographie montre Minetti avec l'extra, tous deux sont debout, Minetti au premier plan, l'extra au second plan. Une autre photographie montre Minetti, assis sur sa valise, avec derrière lui le portier qui se tient derrière le bureau de la réception.

Cinq photographies montrent Minetti, on le voit qui fait des gestes avec son parapluie ou avec son doigt (il montre le plafond avec son parapluie, il montre le public avec son parapluie, il montre le public avec son doigt). Deux photographies le montrent debout devant sa valise, se tenant la tête.

Cinq photographies montrent Minetti avec la dame en rouge. D'abord, en arrivant, il la salue avec son chapeau, puis se place derrière elle et enfin il s'assied sur le canapé. Tandis que lui s'assied sur le bord du canapé, la dame en rouge s'allonge dessus.

Sept photographies montrent Minetti seul assis sur le canapé. Il étend les bras, il referme ses bras et ses mains se rejoignent, il lève les bras au ciel, il regarde le sol, pensif, le poing contre le front, il montre du doigt la valise. Il lève les yeux au ciel.

Dans la troisième scène, qui se passe au bar, le bar est matérialisé par un petit meuble qui ressemble beaucoup au bureau de la réception que l'on avait sur scène dans la première et la deuxième scène. La jeune fille est assise au bar sur un tabouret de bar, au lieu d'un vieux transistor c'est un lecteur CD qui est posé sur le bar. Dans la mise en scène de Claus Peymann, la troisième scène est presque une scène d'amour, Minetti et la jeune fille sont côte à côte dans un petit canapé. Ici, Claudia Stavisky souligne davantage le face à face entre la jeune fille de « 15 ou 16 ans », « amoureuse », « pleine de vie » et de « sensualité ». Elle met en évidence qu'avec elle, Minetti « se comporte différemment », il « parvient à transmettre » un « enseignement sur la vie ». Il y a davantage de distance entre eux, la jeune fille est assise au bar, tandis que Minetti est devant le canapé.

Cinq photographies de Pascal Victor montrent Minetti et la jeune fille. Sur une photographie, elle est assise au bar, sur un tabouret de bar, et elle se retourne vers Michel Bouquet qui entrouvre son imperméable. On remarque, posé sur le bar, le lecteur CD. La jeune fille porte un

pull bleu clair et un bandeau bleu dans les cheveux, le lecteur CD rappelle ces couleurs. Sur deux photographies, elle est à genoux sur le canapé, et elle regarde Michel Bouquet, qui lui tourne le dos et semble invoquer des esprits. Sur deux autres photographies, Michel Bouquet est au centre, debout derrière sa valise, on remarque à gauche la jeune fille, à droite deux personnes masquées et costumées qui semblent sortir d'un tableau d'Ensor.

L'épilogue se passe sur la côte atlantique. Le mur du fond est toujours là, mais les piliers et l'ascenseur ont disparu, ce qui laisse voir distinctement les deux portes. On voit la mer à travers ces deux ouvertures. La mer est aussi figurée par une grande bâche qui recouvre le carrelage noir et blanc, et par une lumière bleue. Cette grande bâche qui représente la mer recouvre aussi le canapé. La disparition des piliers qui structuraient l'espace, ainsi que la projection de l'image de la mer sur les deux portes, crée effectivement un espace davantage ouvert. Pendant l'épilogue, Michel Bouquet est assis sur la bâche, sur le canapé. Il a revêtu le masque de Lear par Ensor, qui apparaît comme un masque plutôt réaliste, un peu effrayant, à l'opposé du masque grotesque et difforme utilisé pour la mise en scène de Claus Peymann. Les masques d'Ensor jouent un grand rôle dans la mise en scène de Claudia Stavisky. Dans le documentaire, elle explique qu'elle a vu des tableaux et de masques d'Ensor au Musée des Beaux-Arts d'Ostende, et qu'elle s'en est inspirée.

La plupart des critiques saluent la performance de Michel Bouquet. L'acteur est « magnétique » pour Mathilde La Bardonnie dans *Libération*¹²⁰⁴, « virtuose » pour Marion Thébaud dans *Le Figaro*¹²⁰⁵. Pour Gilles Costaz dans *Les Échos*, Michel Bouquet est « l'interprète idéal » de Thomas Bernhard.¹²⁰⁶ Par contre, Michel Cournot, dans *Le Monde*, considère que la mise en scène est un « contresens », un « contre-pied », que Michel Bouquet oublie « la flamme » de Thomas Bernhard, il ignore « le combat », les « désespérances », les « orages », le « courage » de Thomas Bernhard. Le critique du *Monde* voit davantage la pièce comme un brûlot, un texte qui « fustige acteurs, directeurs, auteurs et spectateurs ». Et le jeu de l'acteur « sec, fin, filant sa dentelle au petit point » ne semble pas correspondre à l'énergie spirituelle de Thomas Bernhard.¹²⁰⁷ Mathilde La Bardonnie, si son jugement est plus positif, parle d'« économie de moyens », qui se retrouve à la fois dans la voix, « si égale », qui certes « soudain tressaille », mais « juste un peu », et dans les gestes : les mains accompagnent « sans ostentation » le débit, elles sont « placides, mais capables d'envolées nerveuses », elles « induisent le calme ou trahissent la peur ». Le jeu de Michel Bouquet est donc peu démons-

¹²⁰⁴ Mathilde La Bardonnie : « Bouquet magnétique », *Libération*, 28 février 2002.

¹²⁰⁵ Marion Thébaud : « Michel Bouquet le virtuose », *Le Figaro*, 25 septembre 2002.

¹²⁰⁶ Gilles Costaz, « L'attente du vieil acteur », *Les Echos*, 22 juillet 2002.

¹²⁰⁷ Michel Cournot, « Michel Bouquet oublie, en scène, la flamme de Minetti », *Le Monde*, 17 juillet 2002.

tratif, tout en économie, fait de nuances subtiles, à l’opposé du jeu démonstratif de Bernhard Minetti. Et tandis que Minetti portait un vieux costume élimé, Mathilde La Bardonnie parle de « la prestance costumée trois-pièces anthracite qu’on devine strictement repassée sous l’impeccable imperméable ».¹²⁰⁸

¹²⁰⁸ Mathilde La Bardonnie : « Bouquet magnétique », *Libération*, 28 février 2002

Minetti, mise en scène Claudia Stavisky, 2002¹²⁰⁹



¹²⁰⁹ Sources : Photographies Pascal Victor, de l'Agence Artcomart (haut et milieu).
Théâtre de Narbonne : <http://www.leteatre-narbonne.com/saisons/02-03/minetti.html> (bas)

En 2009, pour le vingtième anniversaire de la mort de Thomas Bernhard, beaucoup de ses pièces sont mises en scène. Comme en 1988, on remarque que le thème dominant de ces mises en scène est l'acteur. Ainsi, en 2009, on pouvait voir au théâtre à Paris trois mises en scène différentes de *Minetti* : le *Minetti* d'André Engel avec Michel Piccoli au Théâtre de la Colline, le *Minetti* de Gerold Schumann au Théâtre de l'Athénée avec Serge Merlin, et encore une autre mise en scène de la même pièce au Théâtre de l'Étoile du Nord. Comme en 1988, on retrouve également la pièce *Simplement compliqué* qui est jouée et mise en scène par Georges Wilson au Théâtre des Bouffes du Nord.

3.3.2. 2009 : Minetti par André Engel avec Michel Piccoli (Théâtre de la Colline, 2009). Un Minetti pathétique.

André Engel met en scène *Minetti* avec Michel Piccoli dans le rôle de Minetti, au théâtre de la Colline. Evelyne Didi joue le rôle de la dame en rouge, Gilles Kneusé celui du portier, Arnaud Lechien celui de l'extra, Julie-Marie Parmentier celui de la jeune fille. Le décor est comme pour les deux mises en scène précédentes (*Le Réformateur* et *La Force de l'habitude*) de Nicky Rieti. La première a lieu le 9 janvier 2009 au Théâtre de la Colline. Pour notre analyse de la mise en scène, nous pouvons nous appuyer sur notre propre expérience de spectateur. Nous pouvons utiliser comme aide-mémoire des photographies de Richard Schroeder¹²¹⁰.

C'est la troisième pièce de Thomas Bernhard que le metteur en scène montre. Il a déjà mis en scène *Le Réformateur* en 1991, et *La Force de l'habitude* en 1997. Pour ces deux pièces, il avait travaillé avec Serge Merlin dans le rôle principal. Cette fois-ci, il travaille avec Michel Piccoli, tandis que la même année, Serge Merlin proposera sa version de *Minetti* au Théâtre de l'Athénée, dans une mise en scène de Gerold Schumann. Serge Merlin a joué également dans *Simplement compliqué*, sous la direction de Jacques Rosner, en 1996, au festival d'Avignon. Il faut noter que toutes ces pièces ont été créées par Bernhard Minetti. Serge Merlin a également joué dans des adaptations de romans : *Extinction* au Théâtre de la Madeleine en 2011, et dans *Le Neveu de Wittgenstein* en 2007, au Théâtre de l'Odéon. Serge Merlin apparaît donc comme l'acteur bernhardien par excellence et comme le Minetti français.

Cependant, le choix de Michel Piccoli s'explique pour plusieurs raisons. Une première est sans doute une raison économique. Michel Piccoli, acteur de cinéma, est plus connu du grand public que Serge Merlin, et plus susceptible d'amener du public, et donc, en amont, un financement pour le spectacle. On peut également, de manière plus anecdotique, noter la proximité

¹²¹⁰ Richard Schroeder. *Minetti*, mise en scène André Engel, 2009. 10 photographies. Getty Images. <http://www.gettyimages.fr/%C3%A9v%C3%A9nement/michel-piccoli-by-richard-schroeder-84221754#paris-actor-michel-piccoli-in-minettis-play-on-january-8-2009-picture-id84223808>.

des sonorités entre Michel Piccoli et Minetti, on retrouve la syllabe « mi » au début et la voyelle « i » à la fin (et la voyelle « e » au milieu). La principale raison est sans doute à trouver du côté de la relation de travail entre André Engel et Michel Piccoli. En janvier 2006, André Engel met en scène *Le Roi Lear* aux Ateliers Berthier, avec Michel Piccoli dans le rôle de Lear. Le spectacle part ensuite en tournée en France et est repris à Paris en 2007. Selon André Engel, le projet de *Minetti* est venu « comme une espèce de blague ». Il voulait continuer à travailler avec Michel Piccoli. Ils avaient parlé de Shakespeare, mais André Engel ne pensait pas avoir les moyens économiques pour deux productions de cette ampleur. Il a donc proposé à Piccoli *Minetti* qui était « une réduction totale du projet ».

Ici, la biographie de l'acteur et celle du personnage se recoupent. En effet, le personnage Minetti attend le directeur du théâtre de Flensburg, pour jouer Lear pour le bicentenaire de ce théâtre. Cette attente dans un hôtel, le soir de la Saint-Sylvestre, sera vaine, le directeur de théâtre ne venant jamais. Le personnage Minetti doit jouer Lear, l'acteur Michel Piccoli a joué Lear. Comme le mentionne René Solis dans *Libération*, André Engel appuie le clin d'œil en transformant un des pensionnaires de l'hôtel en aveugle répondant au nom de « Monsieur Gloucester ».¹²¹¹ Marie-Julie Parmentier, qui joue la jeune fille, fut Cordelia dans *Le Roi Lear*. On a un jeu d'intertextualité, la pièce *Minetti* fait référence à une autre pièce, *Le Roi Lear* de Shakespeare, la mise en scène de *Minetti* par André Engel avec Michel Piccoli fait référence à leur mise en scène du *Roi Lear*. Véronique Perruchon voit dans cette contamination de Minetti par Lear une « ironie suprême ». Et elle souligne qu'en plus des personnages, Gloucester et Cordelia, ce sont des accessoires qui sont empruntés à la mise en scène de *Lear* par André Engel : la boule à neige et le manteau rouge¹²¹².

À la différence de Joël Jouanneau, qui choisissait de placer Minetti dans un décor presque vide évoquant la scène d'un théâtre désaffecté, la scénographie d'André Engel et de son scénographe Nicky Rieti ancre l'histoire de Minetti dans le réel. André Engel s'est fait connaître d'abord par ses spectacles dans des lieux non théâtraux (hangar, haras, hôtel, mine de fer). Faute de moyens économiques suffisants, et après avoir épuisé la question d'un point de vue esthétique, il est revenu à la scène théâtrale, avec des mises en scène souvent très réalistes, presque naturalistes. Le décor de Nicky Rieti¹²¹³ est ici très réaliste, très détaillé, il fait penser à un décor de cinéma.

¹²¹¹ René Solis « Piccoli sur la brèche », *Libération*, 15 janvier 2009.

¹²¹² Véronique Perruchon, *L'œuvre théâtrale d'André Engel, machine et rhizome*, p. 438.

¹²¹³ Voir les maquettes de travail de Nicky Rieti. <http://www.scenarts.fr/wordpress/spectacles/minetti/>.

Pour Véronique Perruchon, ce décor imite les décors d'un certain théâtre classique, elle cite Nicky Rieti qui parle d'« un décor S.F.P. ». Elle note qu'il s'agit d'un décor qui se montre, et elle souligne que c'est une des rares fois où l'on voit les limites hautes des panneaux de décor chez Engel. Elle conclut en se demandant si ce qui est représenté ici est un hôtel ou bien un décor d'hôtel¹²¹⁴. Le décor est donc certes réaliste, mais d'un autre côté il se donne à voir comme décor.

Dans ce décor, un soin tout particulier est apporté aux textures : papier peint, bois des portes et des fenêtres, cuir des fauteuils, etc. Les tons ocre du décor renforcent encore cette impression d'un hôtel *cosy*. L'hôtel tel qu'il apparaît dans cette scénographie est cosu, plutôt luxueux, même s'il est un peu démodé. L'austère hall d'hôtel de la mise en scène allemande devient un confortable lobby, avec à droite une grande porte-fenêtre et une grande baie vitrée. Le décor représente un angle de la pièce. La porte d'entrée de l'hôtel est située dans cet angle. Un tapis part de cette porte et avance vers le devant de la scène. Le bureau de la réception est situé à gauche. À droite, sous la grande baie vitrée, se trouve le coin lobby, avec un canapé et deux fauteuils. L'ascenseur n'est pas visible directement, les invités disparaissent dans un renfoncement de la pièce, à gauche de la réception, on entend seulement la sonnette de l'ascenseur.

Dans la mise en scène d'André Engel, la troisième scène ne se passe pas au bar, mais dans le restaurant de l'hôtel. Un lobby plutôt qu'un hall d'hôtel, un restaurant plutôt qu'un bar, tout cela indique un certain standing. Comme le lobby, le restaurant dispose d'une porte-fenêtre, à gauche, et d'une baie vitrée, à droite. La scène est également triangulaire, représentant un angle de la pièce. Le restaurant est vide, les chaises sont posées sur les tables.

André Engel a choisi de supprimer l'épilogue. Il explique ce choix entre autres par la difficulté de représenter la tempête de neige. Mais celle-ci est néanmoins présente, par la fenêtre on voit les flocons qui tombent. L'hôtel de la mise en scène d'André Engel a des fenêtres, tandis que l'hôtel de Claus Peymann avait des murs nus, sans ouverture : seul le hurlement du vent renvoyait à la tempête de neige. Les didascalies n'indiquent pas de fenêtre, et les autres mises en scène, celle de Jouanneau ou celle de Stavisky, n'en comportent pas non plus.

Le décor de Nicky Rieti se distingue donc par un grand réalisme, il est presque naturaliste, très concret, avec un soin apporté aux textures.

Dix photographies de Richard Schroeder documentent le spectacle.

Deux photographies montrent Piccoli qui joue Minetti avec son parapluie, son costume noir, son chapeau et son imperméable marron. On voit une chaîne qui dépasse de son costume. Il

¹²¹⁴ Véronique Perruchon, *L'œuvre théâtrale d'André Engel, machine et rhizome*, p. 438.

est devant la réception, avec à côté de lui sa valise gigantesque. On remarque le registre et la sonnette posés sur la réception, et derrière, au mur, l'armoire à clefs, le règlement qui est affiché au mur. Au-dessus de l'armoire à clefs est suspendue une guirlande, il manque le « é » à « Bonne année ». Sur une troisième photographie, Minetti est assis sur sa valise, tandis que l'extra l'aide avec son attache de caleçon, la dame en rouge est juste à côté et observe la scène.

Une photographie montre Minetti assis devant la porte, sans doute sur sa valise. Une deuxième photographie montre Minetti assis sur le fauteuil de gauche, une troisième le montre assis sur le canapé à côté de la dame en rouge. On passe ainsi de la première scène à la deuxième scène.

Trois photographies documentent la troisième scène. D'abord, Minetti, , est debout, ses journaux à la main, tandis que la jeune fille, jouée par Julie-Marie Parmentier, est assise, le transistor sur les genoux. Ensuite, Minetti et la jeune fille sont assis côte à côte et se regardent et se sourient. Minetti regarde aussi le transistor que la jeune fille tient sur ses genoux. Enfin, Minetti apparaît seul, le transistor sur les genoux.

Une dernière photographie le montre avec une robe de chambre rouge et une boule à neige dans la main. Derrière, on reconnaît la réception et sa guirlande à laquelle il manque une lettre. Cette boule à neige est une référence à la mise en scène du *Roi Lear* par Engel avec Piccoli, où cet accessoire apparaissait déjà.

Le metteur en scène est conscient de la difficulté que représente le rôle pour Michel Piccoli, qui a plus de 80 ans (Bernhard Minetti n'a que 70 ans quand il crée le rôle) : « Tout d'abord ça va requérir un travail de mémoire considérable de la part de Michel Piccoli — le texte à apprendre est plus long que *Le Roi Lear*.¹²¹⁵ »

Dans sa thèse consacrée aux mises en scène d'André Engel, Véronique Perruchon écrit qu'Engel, quand il a accepté les conditions de travail proposées par le Théâtre Vidy de Lausanne, a fait une erreur d'appréciation quant à la durée nécessaire aux répétitions. Elle souligne que les pièces de Thomas Bernhard sont un piège à mémoire. À 84 ans, Michel Piccoli a eu du mal à mémoriser son texte. Et André Engel s'est vu obligé de modifier le planning. La série de représentations prévue au théâtre de Vidy a été annulée, pour être remplacée par des répétitions supplémentaires. La dernière semaine, ces répétitions étaient ouvertes au public, qui avait été averti du retard. Véronique Perruchon s'est rendue à une de ces répétitions. Elle raconte qu'elle a été surprise, et qu'elle s'attendait quand même à voir un spectacle déjà bien

¹²¹⁵ « Appuyer là où ça fait mal ». Entretien avec André Engel. Claude Liscia. In : *Europe*, mars 2009, p. 205-211, ici p. 208.

rodé. Or elle constate que dans la salle, du premier rang, un groom de l'hôtel (joué par Arnaud Lechien) souffle bien clairement les répliques oubliées à Michel Piccoli¹²¹⁶.

Le spectacle devait être créé en décembre au Théâtre Vidy de Lausanne, il fut finalement créé en janvier au Théâtre de la Colline. Véronique Perruchon poursuit en soulignant que le public parisien n'a pas vécu tout à fait la même situation puisque le relais du souffleur fut finalement donné sur scène à Gilles Kneusé dans le rôle du réceptionniste. Mais les réactions furent non moins épidermiques et émotionnelles, note-t-elle¹²¹⁷.

Les critiques de théâtre des journaux saluent la performance de Michel Piccoli, mais on peut lire entre les lignes un certain malaise, comme s'il fallait excuser l'acteur ou compatir avec lui. Ainsi, Brigitte Salino dans *Le Monde* souligne la difficulté de mémorisation que représente la pièce, comme pour mieux excuser les trous de mémoire de Michel Piccoli, et elle parle d'un acteur « perturbé ». Dans cet article, Michel Piccoli apparaît presque un peu pathétique :

« Et aujourd'hui, il faut être Michel Piccoli pour oser affronter ce quasi-monologue infernal à mémoriser qui avance en boucle et creuse chaque fois plus le sillon de l'état de perturbation dans lequel l'acteur qui le dit se trouve. Michel Piccoli est corps et âme cet acteur perturbé. Parfois, la salle a peur qu'il dise "je", tant la nécessité qui le pousse est impérieuse. Mais sa manière est si impériale que cette peur s'efface devant ce que seul le théâtre peut donner : la présence d'un acteur qui a tout traversé sur les scènes et se retourne pour regarder en arrière, sur le long chemin de la vie. C'est magnifique.¹²¹⁸ »

René Solis dans *Libération* semble d'abord devoir défendre Michel Piccoli contre ses détracteurs :

« Sur la scène de la Colline, il apparaît tout aussi en forme ; diction parfaite, élégance massive, il se tient, comme toujours. Et on n'a pas du tout l'impression, en le voyant, d'assister au chant du cygne d'un vieillard (ce n'était pas non plus le cas quand Michel Bouquet a joué la pièce il y a sept ans, dans une mise en scène plus solennelle).¹²¹⁹ »

Mais il est bien obligé de reconnaître que les trous de mémoire de Michel Piccoli représentent bien un problème, que l'intervention du souffleur ne parvient pas complètement à résoudre :

« Même si l'âge est là, 83 ans, Piccoli n'est pas entamé. Mais il avait, le soir de la première, un problème technique : des trous de mémoire. S'agissant de Thomas Bernhard, c'est particulièrement embêtant. La logorrhée du dramaturge autrichien suppose une maîtrise totale de son interprète. Le sens y est inséparable du rythme et de la musique. Piccoli a apparemment refusé

¹²¹⁶ Véronique Perruchon, *Machine et rhizome*, p. 430-431.

¹²¹⁷ Véronique Perruchon, *Ibid.*, p. 434.

¹²¹⁸ Brigitte Salino, « Michel Piccoli le magnifique dans un monologue infernal. » *Le Monde*, 12 janvier 2009.

¹²¹⁹ René Solis « Piccoli sur la brèche », *Libération*, 15 janvier 2009.

toute assistance — du type oreillettes —, quand d'autres comédiens, aussi célèbres et beaucoup plus jeunes, n'ont pas ce genre de pudeurs. Le portier de l'hôtel, derrière son comptoir (impeccable Gilles Kneusé), joue par moments le rôle du souffleur, mais cette assistance tenait ce soir-là du bricolage improvisé.¹²²⁰ »

En fin de compte, René Solis constate que la pièce prend du coup un sens différent :

« C'est dommage, parce que, du coup, on se met à entendre au premier degré des répliques telles que “l'acteur n'offre au public rien d'autre que le malaise” et à prendre au pied de la lettre le sous-titre de la pièce, *Portrait de l'artiste en vieil homme*. Bref, à avoir peur pour Piccoli, ce qui est le comble pour un acteur qui n'a jamais suscité ni sollicité la compassion.¹²²¹ »

Par sa carrière, et parce qu'il a joué Lear, Michel Piccoli paraît comme destiné à jouer le rôle de Minetti et à prendre la place de l'acteur Minetti :

« Michel Piccoli. Géant des tréteaux, des scènes, des plateaux. Piccoli qui ne pouvait que rencontrer Minetti après avoir incarné, sous la direction déjà d'André Engel, King Lear. Minetti. Un comédien qui joua souvent Thomas Bernhard et créa en 76 ce texte écrit pour lui. Minetti le personnage. Acteur, artiste, menteur, fou, escroc, joueur, combattant, toujours trahi, jamais vaincu...¹²²² »

Armelle Héliot loue Michel Piccoli, « au sommet de son art » et souligne que son interprétation rend Minetti plus humain, même si elle note « les hésitations de la mémoire » de Piccoli :

« Michel Piccoli, l'artiste au sommet de son art. Doux et crissant comme des pas sur la neige. L'artiste dans “la splendeur de l'âge” — comme dit Duras — et qui ne triche pas. Qui affronte. Comme combat Minetti, digne, face à lui-même, l'artiste absolu Piccoli, nous rend proche, humain, avec ses ridicules et ses grandeurs, ce Minetti d'encre composé par Thomas Bernhard et qu'Engel comprend comme il comprend Michel Piccoli. Jusque dans les hésitations de la mémoire, Michel Piccoli subjugué, car il est allé au plus profond de ce que nous raconte l'écrivain de *Gel*, par Minetti. L'art est immense et l'humanité apaisante.¹²²³ »

Fabienne Pascaud n'a pas la politesse de ses confrères du *Figaro*, du *Monde* et de *Libération*. Dans *Télérama*, elle titre « comment rater un rôle de raté » et son verdict est sans appel : « on peut ainsi regretter qu'André Engel transforme l'éruçant et suicidaire Minetti de Thomas Bernhard en papi Nova, histoire d'y faire coller le phrasé hésitant et la mémoire hasardeuse de Michel Piccoli. »

¹²²⁰ René Solis « Piccoli sur la brèche », *Libération*, 15 janvier 2009.

¹²²¹ René Solis « Piccoli sur la brèche », *Libération*, 15 janvier 2009.

¹²²² Armelle Héliot : « Minetti. Piccoli. Grand acteur. Homme immense ». *Le Grand Théâtre du Monde*. Blog *Le Figaro*, 10 janvier 2009. <http://blog.lefigaro.fr/theatre/2009/01/minetti-piccoli-grand-acteur-h.html>

Voir également : Armelle Héliot : « Piccoli dans la solitude de Thomas Bernhard ». *Le Figaro*, 12 janvier 2009.

¹²²³ Armelle Héliot : « Minetti. Piccoli. Grand acteur. Homme immense ». *Le Grand Théâtre du Monde*. Blog *Le Figaro*, 10 janvier 2009. <http://blog.lefigaro.fr/theatre/2009/01/minetti-piccoli-grand-acteur-h.html>

On commence à comprendre que la mise en scène d'André Engel propose une autre lecture que celle proposée lors de la création à Stuttgart en 1996. Tandis que Bernhard Minetti jouait, de manière virtuose, un acteur raté, Michel Piccoli est cet acteur perturbé. Moins démonstratif que Bernhard Minetti, tout en retenue, il amène de l'humanité à son personnage, qui devient parfois un peu pathétique. Le personnage et l'acteur se confondent. Le personnage de Minetti, de même que le sous-titre « Portrait de l'artiste en vieil homme », est pris au pied de la lettre et non mis à distance par un jeu virtuose. Michel Piccoli s'identifie au personnage de Minetti, il fait corps avec lui. Cela donne une dimension pathétique au personnage, le spectateur souffre avec lui. On ne sait plus si c'est l'acteur Michel Piccoli ou le personnage de Minetti qui cherche ses mots ou a des trous de mémoire. Le souffleur, que le spectateur entend même au milieu de la salle, fait presque partie du spectacle.

André Engel fait le choix de supprimer l'épilogue sur la côte atlantique, dans lequel le personnage met le masque de Lear par Ensor et se suicide. Le spectacle se termine ainsi sur une autre image que celle voulue initialement par Bernhard :

« A la fin, Minetti-Piccoli demeure seul, de dos, dans le hall de l'hôtel, près de sa valise où il a rassemblé les coupures de presse de sa vie. Et l'on entend la voix rayée de nuit de Tom Waits, chantant un air qui, lui, fait écho à un ancien spectacle d'Engel, comme un vieux 33 tours.¹²²⁴ »

Pour René Solis, Engel a eu raison et la suppression de l'épilogue permet d'éviter trop de noirceur et de conserver la dimension comique introduite par Evelyne Didi qui joue la dame en rouge :

« Au théâtre de la Colline, le metteur en scène André Engel endosse à raison cette dimension comique, magistralement introduite par Evelyne Didi, qui joue une dame venue se soûler toute seule en ce soir de fête. Nul besoin de trop souligner qu'une noirceur absolue rôde sous le rire : Engel a bien fait de sabrer l'épilogue de Thomas Bernhard, où le vieil homme termine enseveli sous la neige, face à la mer.¹²²⁵ »

Mais d'un autre côté, en choisissant de supprimer l'épilogue, André Engel renforce encore cette humanité du personnage et cette dimension pathétique. Dans l'épilogue, le personnage enfle son masque de Lear et se suicide en prenant des médicaments, puis il est recouvert de neige. Plutôt qu'une scène pathétique, il s'agit plutôt d'un dernier numéro d'acteur, d'une dernière virtuosité. Michel Piccoli ne sort pas sur la côte atlantique, il ne met pas son masque, il reste là et s'effondre sur sa valise, épuisé. Le masque de Lear par Ensor, qui est évoqué dans

¹²²⁴ Jean-Pierre Thibaudat : « L'immense Piccoli, immense et pathétique Minetti ». In : Blog : *Théâtre et Balagan* . <http://rue89.nouvelobs.com/blog/balagan/2009/01/17/limmense-piccoli-immense-et-pathetique-minetti-83764>

¹²²⁵ René Solis : « Piccoli sur la brèche », *Libération*, 15 janvier 2009.

les trois premières scènes, n'apparaît donc pas sur scène, si bien que ne le voyant pas, le spectateur est donc amené à douter qu'il existe vraiment, et à mettre encore plus en doute la parole du personnage, le considérant encore plus comme un imposteur et un affabulateur.

Pour André Engel, Thomas Bernhard se montre trop explicite en faisant disparaître Minetti de deux manières à la fois, par la pilule et par la tempête de neige :

« Et je suis également en train de m'interroger sur l'épilogue : je regrette un peu que Thomas Bernhard ait souhaité être aussi explicite sur le suicide du personnage. J'ai l'impression qu'il a deux idées à la fois et qu'une est en trop. J'aurais préféré que Minetti se laisse ensevelir, transformer en bonhomme de neige plutôt que de recourir à une pilule pour mettre fin à sa misérable existence.¹²²⁶ »

André Engel entend s'affranchir des indications de Bernhard en ce qui concerne les masques :

« (...) peut-être vais-je "faire le metteur en scène", comme on dit, en traitant la foule, les masques qui entrent et qui sortent, de façon plus elliptique que le réalisme voulu par l'auteur. Je le traduirai différemment et je me contenterai d'une distribution plus modeste¹²²⁷ ».

C'est pour cela qu'il supprime l'épilogue, il ne veut pas montrer le masque d'Ensor :

« Je crois qu'il ne faut jamais voir le masque d'Ensor. C'est pourquoi j'ai des doutes sur l'épilogue où il le montre. Par contre le masque de singe, il faut le voir, il revêt même parfois la dimension d'un véritable personnage ; les autres masques sont également à montrer. La référence à la peinture d'Ensor me paraît moins indispensable que le rappel de la présence de la mort.¹²²⁸ »

Il préfère substituer à la référence à Ensor, qui véhicule du grotesque et une charge contre la bourgeoisie, d'autres références, comme celle du Carnaval de Rio, qui renvoient à la mort :

« Car si ce masque véhicule du grotesque à travers la charge que le peintre Ensor a menée contre la bourgeoisie de son temps, il renvoie aussi aux multiples masques de la mort représentés au Carnaval de Rio de Janeiro. Je m'apprête donc à ne pas le montrer et à passer à d'autres références, d'autant qu'il est étrange de jouer Lear masqué, c'est déjà une invraisemblance. Le masque d'Ensor laissant peu de place à une expression autre que la sienne, il y a là la perspective d'une monotonie... ironique.¹²²⁹ »

La question de montrer sur scène le masque d'Ensor ou pas, de montrer le suicide du personnage ou de ne pas le montrer, touche à l'équilibre entre comique et tragique dans la pièce.

« Bernhard présente Minetti comme un clown dès son entrée : pourquoi cette valise gigantesque ? Pourquoi un costume trop long, un caleçon mal attaché, des chaussures démesurées ?

¹²²⁶ « Appuyer là où ça fait mal ». Entretien avec André Engel. Claude Liscia. In : *Europe*, mars 2009, p. 208.

¹²²⁷ « Appuyer là où ça fait mal ». Entretien avec André Engel. Claude Liscia. In : *Europe*, mars 2009, p. 208.

¹²²⁸ « Appuyer là où ça fait mal ». Entretien avec André Engel. Claude Liscia. In : *Europe*, mars 2009, p. 209-210.

¹²²⁹ « Appuyer là où ça fait mal ». Entretien avec André Engel. Claude Liscia. In : *Europe*, mars 2009, p. 210.

On pense à Grock. À mon avis il ne faut pas tomber dans cette tentation, mais on y pense, donc il y a pensé. D'emblée il met un autre masque à son porteur de masque — et c'est un masque de clown. L'interprète de Lear, Minetti, n'est pas un acteur comique. En affublant bizarrement ce tragédien, Bernhard pose d'emblée par cette seule description le problème de l'équilibre entre tragédie et comédie, le tragi-comique du personnage.¹²³⁰ »

Montrer le masque de Lear ou pas influe également sur la question de savoir si Minetti dit vrai ou pas : « Le personnage est-il mythomane, est-il sincère ? On l'ignore, aussi avons-nous des choix à faire ; nous y avons réfléchi, mais ça se décidera en cours de répétition, car l'opinion de l'interprète est importante : Michel Piccoli en a une aujourd'hui et sans doute, confronté au plateau, en aura-t-il une autre.¹²³¹ »

André Engel et Nicky Rieti choisissent d'insister sur le réalisme de l'hôtel, en jouant sur les matières et les couleurs. En choisissant Michel Piccoli, avec qui il a mis en scène *Lear*, pour jouer le rôle de Minetti, Engel réactive dans sa mise en scène la référence à Lear présente dans le texte. Dans la mise en scène de Claus Peymann, le spectateur ne pouvait pas confondre l'acteur et le personnage, l'acteur Bernhard Minetti au sommet de son art, et le personnage de Minetti qui échoue et attend en vain le directeur de théâtre. À cause des trous de mémoire de Michel Piccoli, le spectateur est troublé, et en vient à confondre quelque peu le personnage et l'acteur.

¹²³⁰ « Appuyer là où ça fait mal ». Entretien avec André Engel. Claude Liscia. In : *Europe*, mars 2009, p. 208.

¹²³¹ « Appuyer là où ça fait mal ». Entretien avec André Engel. Claude Liscia. In : *Europe*, mars 2009, p. 209.

Minetti, mise en scène André Engel, Théâtre de la Colline, Paris, 2009¹²³²



¹²³² Photographies Richard Schroeder, Getty Images.

3.3.3. 2009 : *Simplement compliqué* par Georges Wilson : Hommage à l'âge.

Georges Wilson joue le rôle du vieil acteur et met en scène la pièce. La pièce est programmée du 16 septembre au 24 octobre au théâtre des Bouffes du Nord dans le cadre d'un « hommage à l'âge ».¹²³³ La scénographie est de Mélissa Ponturo, les lumières de Philippe Vialatte, Phil Sanders est assistant à la mise en scène. Le rôle de la petite fille est joué en alternance par Zoé Krawczyk, Emma Millereau, et Sahteene Sednaoui. Pour analyser cette mise en scène, nous pouvons nous appuyer sur notre propre expérience de spectateur. Nous pouvons nous servir des photographies de Pascal Victor comme aide-mémoire. Une captation audiovisuelle de la mise en scène est parue en DVD en 2015¹²³⁴.

La pièce met en scène un vieil acteur, qui ne reçoit comme visite que la venue d'une petite fille de 9 ans qui vient lui apporter du lait. Le vieil acteur a 82 ans. Quand Bernhard Minetti joue le rôle, il est très légèrement moins âgé que le rôle, il n'a que 80 ans. Georges Wilson est né en 1921, il a donc presque 88 ans quand il joue le vieil acteur en 2009, il est donc légèrement plus vieux que son personnage. Thomas Bernhard aimait les vieux acteurs, comme Bernhard Minetti ou Marianne Hoppe. Contrairement à Elfriede Jelinek, Thomas Bernhard préfère voir la tradition du jeu, et il passe sous silence la carrière de ces acteurs sous le Troisième Reich. De la même manière que Bernhard Minetti représente une certaine tradition de l'art dramatique en Allemagne, Georges Wilson représente également une certaine tradition de l'art dramatique et de la mise en scène en France. Il est engagé en 1952 au Théâtre National Populaire par Jean Vilar, comme acteur et comme metteur en scène. En 1963, il succède à Jean Vilar à la direction du Théâtre Populaire, qu'il quitte en 1972. Georges Wilson a sans doute également une certaine proximité physique avec Bernhard Minetti : comme lui, il est plutôt grand et maigre. *Le Point* évoque ainsi la « grande carcasse amaigrie » de Georges Wilson¹²³⁵.

Dans le dossier de presse de cet « Hommage à l'âge », Georges Wilson explique :

« Mettre en scène et interpréter *Simplement compliqué* de Thomas Bernhard est pour moi une manière d'interroger une fois encore le théâtre et le sens que j'ai donné à ma vie en m'y consacrant tout entier. Il y a dans ma rencontre avec l'œuvre de Thomas Bernhard et ce texte en

¹²³³ « Hommage à l'âge. Théâtre, concerts, lectures ». Théâtre des Bouffes du Nord. 2009. Dossier de presse, 15 pages. « *Simplement compliqué* », mise en scène et interprétée par Georges Wilson, pages 3-5.

¹²³⁴ Victor, Pascal : *Simplement compliqué*. Mise en scène de Georges Wilson. La Plaine Saint-Denis : Artco-mArt, 2009. 30 photographies couleur. Le spectacle a fait l'objet d'une captation, laquelle a été éditée en DVD : *Simplement compliqué* de Thomas Bernhard. Mise en scène et interprétation de Georges Wilson. Créée et filmée en octobre 2009 au Théâtre des Bouffes du Nord. Coproduction AGAT Films & Cie, Le C.I.C.T. / Théâtre des Bouffes du Nord, CINAPS Télévision. En association avec Arte Live Web. Réalisation : Alexis de Favitski et Hervé Pons. Numérique 16/9 – Son stéréo – Version Française. Durée : 1h18.

¹²³⁵ Nedjma Van Egmond. « Georges Wilson, simplement magnifique ». *Le Point*, 02/10/2009.

particulier, quelque chose de profondément troublant. En effet, je me retrouve et dans l'écrivain lui-même et dans le personnage qui parle dans *Simplement compliqué*. Ce que je vais tenter de mettre en scène, d'incarner, c'est ce parallèle entre une vie d'acteur et moi.¹²³⁶ »

Georges Wilson souligne la difficulté de comprendre le texte, liée à l'absence de ponctuation, qui oblige à une « recherche sans fin », car « les sens glissent les uns sur les autres ». Il entend « comprendre, apprendre, lire » le texte. Pour le metteur en scène et acteur, ce qui caractérise le personnage du vieil acteur, « fanatique de l'irréductibilité », c'est son « goût du combat », du « non-renoncement ». Il dit de sa mise en scène qu'elle est « très simple » et qu'elle « obéit strictement aux indications qui naissent du texte lui-même » : « il y aura les éléments de décor et les objets indiqués : une porte, une fenêtre, deux fauteuils, une table, un frigidaire. Et un amas de livres. » Pour Georges Wilson, la présence de Catherine est un leurre, et le vieil acteur ne parle en fait qu'à lui-même. Mais sur scène il y aura bien Catherine, 9 ans, qui sera jouée par trois petites filles en alternance. Georges Wilson entend faire un spectacle dans le style de Peter Brook, une partition qui ne vienne pas par-dessus le texte, mais qui soit le temps même, jusque dans les silences qu'il faut déchiffrer.¹²³⁷

Dans la scénographie de Melissa Ponturo, on trouve au centre de la scène le frigidaire, un vieux frigidaire très imposant, posé sur une grande estrade. Derrière l'estrade se trouvent une cloison. Du linge pend, accroché à cette dernière. À gauche se trouve un vieux fauteuil tout défoncé, qui pourrait également ressembler à un trône. De chaque côté du fauteuil pend un livre. À droite se trouve une fenêtre, et contre celle-ci, une table et une chaise. La table est recouverte de livres et de journaux. On en retrouve même des piles sous la table. Le vieil acteur est assis tantôt à gauche, tantôt à droite, tantôt au bord de l'estrade. On a donc à faire à une scénographie très simple, que viennent compléter les murs du théâtre des Bouffes du Nord. Ces murs défraîchis deviennent les murs de la chambre du vieil acteur qui auraient besoin d'être repeints. On a là un effet d'autoréférence qui est finalement typique de Thomas Bernhard : la pièce fait référence à sa propre mise en scène. L'espace scénique et l'espace dramatique se confondent. La scène du théâtre, comme la chambre du vieil acteur, aurait besoin d'être repeinte. Ce clin d'œil comique arrache un sourire au spectateur.¹²³⁸

Le costume du vieil acteur semble indiquer qu'il ne sortira plus. Tandis que chez Bernhard, le vieil acteur sauvegarde les apparences en portant un costume noir, même s'il est élimé, ici il n'a même pas de costume. Il porte une sorte de pyjama rayé, des Charentaises hors d'âge, il a

¹²³⁶ « Hommage à l'âge », page 3.

¹²³⁷ « Hommage à l'âge », page 4.

¹²³⁸ Thomas Bernhard, *Simplement compliqué*, mise en scène Georges Wilson. Photographies Pascal Victor, Agence ArtcomArt.

seulement passé une veste pour accueillir la petite fille. Au début il porte un chapeau melon, qu'il troque ensuite contre sa lourde couronne d'acteur. Il a une canne pour l'aider dans ses déplacements. Sur les photographies de Pascal Victor, la petite fille porte une robe rose à manches courtes, avec une ceinture blanche, et elle a des nattes blondes. C'est véritablement la petite fille modèle.¹²³⁹

30 photographies de Pascal Victor documentent le spectacle. 15 photographies montrent Georges Wilson seul, 15 autres photographies le montrent avec la petite fille.

Photographies : Georges Wilson seul

Sur 2 photographies, on le voit debout avec un chapeau melon, une canne, un pyjama rayé et une veste noire. Il s'agit sans doute de la première scène.

Sur 6 photographies, on le voit assis sur son fauteuil, sorte de trône, avec de chaque côté, un livre accroché à une ficelle, qui pend ; il a la couronne sur la tête, la canne et un journal sur les genoux. Sur 2 photographies, on le voit debout devant l'estrade, toujours la couronne sur la tête, tantôt appuyé sur sa canne, tantôt essayant de garder l'équilibre tout en levant la canne vers le plafond. Comme il a la couronne sur la tête, il s'agit sans doute de la deuxième scène.

Sur 3 photographies, on le voit assis à la table, la couronne encore sur la tête, le daguerréotype de Schopenhauer sur les genoux, avec sous la table des journaux, sur la table des livres, le chapeau melon, un journal, un opinel planté dans du pain, et on remarque également le pot de lait. Sur deux autres photographies, on le voit debout à côté de la table, d'abord faisant tourner sa canne, puis versant le contenu du pot de lait dans un bol.

Photographies : Georges Wilson et la petite fille

15 photographies documentent le jeu de Georges Wilson avec la petite fille.

Sur trois photographies de Pascal Victor, on voit le vieil acteur assis au bord de l'estrade, tandis que la petite fille est debout sur l'estrade, à côté de lui. Sur la première photographie, la petite fille ne regarde pas le vieil acteur, et le vieil acteur regarde devant lui. Sur la deuxième photographie, il incline la tête, sur la troisième photographie, il fait un signe avec la main et la petite fille le regarde. On voit ici comment s'opère la communication non verbale entre les deux personnages.¹²⁴⁰

Sur cinq autres photographies, la petite fille et le vieil acteur sont assis l'un à côté de l'autre sur l'estrade. Sur les quatre premières photographies, ils ne se regardent pas, mais sur la cin-

¹²³⁹ Thomas Bernard, *Simplement compliqué*, mise en scène Georges Wilson. Photographies Pascal Victor, Agence ArtcomArt.

¹²⁴⁰ Thomas Bernard, *Simplement compliqué*, Georges Wilson. Photographies Pascal Victor, Agence ArtcomArt.

quième, ils se regardent. La proximité spatiale, ainsi que les regards échangés, impliquent une proximité affective entre le vieil acteur et la petite fille.¹²⁴¹

Sur trois photographies, le vieil acteur et la petite fille sont debout devant l'estrade. Sur la première photographie, le vieil homme est appuyé sur sa canne, la petite fille le regarde. Sur la deuxième photographie, il lève sa canne en l'air, la petite fille continue de le regarder. Sur la troisième photographie, le vieil acteur avance vers la petite fille, qui a un mouvement de recul, tout en continuant de le regarder. Cela dénote une certaine fascination exercée par l'acteur et d'un autre côté que l'acteur lui fait un peu peur par moment. Mais elle est également la petite fille qui écoute sagement le vieux monsieur.¹²⁴²

Sur une autre photographie, on voit le vieil acteur qui montre le daguerréotype de Schopenhauer à la petite fille, il met l'index dessus. Le vieil acteur est assis à la table et la petite fille est debout à côté de lui. Leurs regards se rencontrent. La petite fille regarde le vieil acteur plutôt que le daguerréotype.¹²⁴³

Sur trois photographies, le vieil acteur est assis dans son fauteuil. La petite fille est debout à côté de lui. Sur la première photographie, elle a la main posée sur l'accoudoir du fauteuil, tandis que sur les deux autres photographies elle a enlevé sa main.¹²⁴⁴

Réception

Dans *Le Figaro*, Armelle Héliot salue un « prodigieux Georges Wilson », et elle souligne les nuances et les changements de ton de l'acteur, et l'humanité qu'il donne au personnage :

« Georges Wilson, grande carcasse tout en os et en malice, ouvre le spectacle en tapant lui-même les trois coups — vous découvrirez comment ! - et donne au texte toutes ses nuances déchirantes, grandioses, cocasses, cyniques, drôles. Il est magnifique. Il connaît son texte. Il le suit musicalement et lui donne une humanité profonde, sans l'acide agressivité que l'on projette trop souvent en disant Thomas Bernhard. Ce qui n'interdit ni sarcasme ni désespérance.¹²⁴⁵ »

Maud Dubief souligne également cette humanité, le vécu, le ressenti, le sentiment qui émerge dans les silences entre les phrases :

« Par le truchement de ce texte, Georges Wilson se dévoile sans fard et sans pudeur. Au-delà d'un jeu déployé avec intensité, ce sont ses propres ressentis qui semblent être mis au jour. Avec finesse, il nous entraîne sur cet entre-deux séparant le théâtre du vécu. Pour cela, le co-

¹²⁴¹ Thomas Bernard, *Simplement compliqué*, Georges Wilson. Photographies Pascal Victor, Agence ArtcomArt.

¹²⁴² Thomas Bernard, *Simplement compliqué*, Georges Wilson. Photographies Pascal Victor, Agence ArtcomArt.

¹²⁴³ Thomas Bernard, *Simplement compliqué*, Georges Wilson. Photographies Pascal Victor, Agence ArtcomArt.

¹²⁴⁴ Thomas Bernard, *Simplement compliqué*, Georges Wilson. Photographies Pascal Victor, Agence ArtcomArt.

¹²⁴⁵ Armelle Héliot : « Prodigieux Georges Wilson ». *Le Figaro*, 22 septembre 2009.

médien laisse le temps aux phrases de se dérouler et aux sentiments d'émerger. Les silences dévoilent alors des pensées intimes¹²⁴⁶. »

Fabienne Darge voit dans cette mise en scène et dans ce rôle une sorte de testament d'acteur pour Georges Wilson :

« A l'automne 2009, alors qu'il se savait malade, Georges Wilson s'était mis lui-même en scène dans la peau d'un vieil acteur, sur la scène du Théâtre des Bouffes du Nord, à Paris. C'était *Simplement compliqué*, une pièce que l'auteur autrichien Thomas Bernhard a consacrée à un autre comédien de légende, Minetti. Georges Wilson y mettait en abyme sa propre rage de roi déchu, de lion blessé, après plus de soixante ans passés sur les scènes de France, et une centaine de rôles. Telle aura été sa manière de boucler la boucle, à l'approche du terme d'une vie tout entière consacrée au théâtre. L'acteur et metteur en scène est mort mercredi 3 février, à l'âge de 88 ans¹²⁴⁷. »

Du point de vue de la scénographie, la mise en scène ressemble donc un peu à celle de Christian Colin de 1988. On n'a pas la reconstitution d'un appartement, mais plutôt quelques éléments pour suggérer celui-ci, avec à gauche, une sorte de trône, à droite une chaise et une table devant une fenêtre, et au centre, on a une estrade, avec un énorme réfrigérateur posé dessus, et derrière ce réfrigérateur, un mur, et une corde à linge. Les murs de l'appartement, qu'il faudrait repeindre, deviennent les murs du théâtre. Mais tandis que Jean-Paul Roussillon ne semblait pas tout à fait convenir au rôle, ici c'est le contraire qui se passe, et le rôle semble avoir été écrit pour lui. Georges Wilson a l'âge, et la carrière théâtrale, pour le rôle. Il parvient très bien à passer du comique au tragique et inversement, à distiller dans son jeu d'habiles nuances. Par rapport à Bernhard Minetti, son jeu est sans doute moins démonstratif et expressif, plus dans la retenue.

¹²⁴⁶ Maud Dubief « Une évidente humanité ». Blog : *Les Trois Coups*, 8 octobre 2009. www.lestroiscoups.com

¹²⁴⁷ Fabienne Darge : « Georges Wilson, acteur et metteur en scène ». *Le Monde*, 4 février 2010.

Simplement compliqué, Georges Wilson, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris, 2009¹²⁴⁸



¹²⁴⁸ Photographies Pascal Victor, Agence Artcomart.

3.4 Bilan : les mises en scène françaises du rôle de Minetti.

La mise en scène de *Minetti* par Joël Jouanneau en 1988, avec David Warrilow dans le rôle de Minetti, prend beaucoup de libertés avec le texte de Bernhard. On n'a pas la représentation réaliste d'un hall d'hôtel, mais plutôt la représentation symboliste d'un lieu indéterminé, qui pourrait être un cirque ou un théâtre désaffecté : une cage de scène presque nue, éclairée par des rayons dorés, le sol jonché de dalles brisées. Des multiples personnages, personnel de l'hôtel et clients, il ne reste qu'une pocharde et un nain. Le canapé et la valise fusionnent pour devenir une malle sur laquelle s'asseyent les personnages. Le choix d'un acteur anglophone introduit un décalage supplémentaire. Le personnage de Minetti apparaît ici comme un imposteur dupé par d'autres comédiens, et non un acteur qui vient faire son dernier numéro devant le public contraint d'un hôtel. La mise en scène de *Simplement compliqué* par Christian Colin la même année s'inscrit également en décalage. L'appartement du vieil acteur n'est pas représenté de manière réaliste, mais de manière symbolique par un mur à moitié peint au fond de la scène, et par deux niveaux de plancher sur la scène. Ce n'est pas un vieil acteur maigre qui se met péniblement à genoux pour clouer une plinthe, mais plutôt un homme pas si âgé, bien en chair, qui est tranquillement assis par terre et qui manipule le marteau comme un jouet. Comme l'actrice qui joue Catherine n'est pas une petite fille, mais une adolescente, cela modifie également la relation entre les deux.

Dans les mises en scène d'André Engel de 1991 et 1997, *Le Réformateur* et *La Force de l'habitude* font l'objet d'une transposition : transposition dans le temps pour *Le Réformateur*, transposition dans l'espace pour *La Force de l'habitude*. André Engel transpose *Le Réformateur* au XVII^e ou au XVIII^e siècle. Cette pratique inhabituelle interroge : d'ordinaire, on fait des mises en scène contemporaines d'auteurs classiques, et non l'inverse. Mais cet éloignement dans le temps est peut-être une manière paradoxale de rapprocher la pièce du public français. En effet, en transposant la pièce à cette époque, André Engel fait appel à des références françaises : Voltaire pour la philosophie et Molière pour la comédie. Le metteur en scène transpose *La Force de l'habitude* dans un terrain vague entouré de palissades. Par cette transposition, on quitte le domaine du conte autrichien, et on se retrouve dans un endroit qui pourrait être la banlieue parisienne. Malgré un travail avec Serge Merlin, dont on pourrait penser qu'il est le Minetti français, ce qui domine dans les mises en scène d'André Engel, c'est la scénographie, et le jeu avec l'espace scénique.

Pour sa mise en scène de *Minetti* en 2009, André Engel travaille avec Michel Piccoli. Il s'agit d'une mise en scène intertextuelle, qui fait référence à sa mise en scène de *Lear* quelques an-

nées auparavant, avec le même acteur. André Engel transpose la scène dans un hôtel luxueux : le hall devient un confortable lobby, le simple bar devient un grand restaurant. Dans cet hôtel au luxe désuet, la mise en scène accentue la dimension pathétique. Dans la mise en scène allemande, Bernhard Minetti jouait de manière virtuose un acteur raté. Dans la mise en scène d'André Engel, avec ses trous de mémoire, Michel Piccoli est cet acteur raté, la réalité rejoint la fiction, et c'est comme si les interventions du souffleur, nombreuses et bien audibles pour le spectateur, faisaient partie de la pièce. Ainsi, la suppression de l'épilogue avec le suicide de l'acteur apparaît comme une délicatesse du metteur en scène qui veut épargner cela à son acteur déjà en difficulté.

Tandis que la mise en scène de *Minetti* par André Engel inscrit l'acteur dans un décor, dans *Simplement compliqué*, joué et mis en scène par Georges Wilson, l'appartement du vieil acteur est représenté seulement par quelques éléments : un fauteuil à gauche, une estrade sur laquelle est posée un énorme réfrigérateur au milieu, une table et une fenêtre à droite. L'espace n'est pas cadré, il n'y a de plus pas de séparation nette entre la salle et la scène aux Bouffes du Nord. Et ce sont les murs du théâtre, défraîchis, que l'acteur montre quand il fait référence aux murs de sa chambre qu'il faudrait repeindre. Dans cet espace, Georges Wilson, malgré son grand âge (la mise en scène fait partie d'un « hommage à l'âge » organisé au Théâtre des Bouffes du Nord) joue de manière virtuose, avec peu de déplacements, mais avec une richesse dans les gestes et les expressions du visage, et avec de nombreux changements de ton.

On voit donc que ces pièces, écrites pour Bernhard Minetti, et dont Thomas Bernhard voulait qu'elles ne soient jouées que par celui-ci dans l'espace germanophone, du moins tant que l'acteur était en vie, font l'objet de nombreuses mises en scène. Au-delà de l'hommage à ce grand acteur allemand, les acteurs et metteurs en scène français s'intéressent à la réflexion sur l'art dramatique que proposent ces pièces. En même temps, ils sont tentés de les transposer, pour répondre à leurs propres préoccupations.

Ce problème de la transposition se pose tout particulièrement pour les mises en scène des pièces politiques. Les pièces *Le Président*, *Avant la retraite*, *Le Faiseur de théâtre*, et *Place des Héros*, dont nous allons étudier les mises en scène, font référence au contexte politique allemand ou autrichien, et on peut se demander dans quelle mesure elles ont besoin d'être transposées au contexte français pour être comprises par le public français.

Chapitre 7. Les pièces politiques

1. Le théâtre de Thomas Bernhard a-t-il une dimension politique ?

Le problème se pose d'abord de définir le théâtre politique. Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du Théâtre* souligne d'abord que tout théâtre est nécessairement politique, avant de distinguer plus précisément des genres qui relèvent du théâtre politique. Il essaye enfin de trouver la caractéristique commune à tous ces genres :

« A prendre la politique au sens étymologique du terme, on s'accordera que tout théâtre est nécessairement politique, puisqu'il inscrit les protagonistes dans la cité ou le groupe. L'expression désigne, de manière plus précise, le théâtre d'agit-prop, le théâtre populaire, le théâtre épique brechtien et post-brechtien, le théâtre documentaire, le théâtre de masse, le théâtre de politico-thérapie d'Augusto Boal. Ces genres ont pour caractéristique commune une volonté de faire triompher une théorie, une croyance sociale, un projet philosophique. L'esthétique est alors subordonnée au combat politique jusqu'au point de dissoudre la forme théâtrale dans le débat d'idées.¹²⁴⁹ »

Si on adopte ainsi cette définition restreinte du théâtre politique, il est évident que le théâtre de Thomas Bernhard ne peut pas être considéré comme du théâtre politique, ce n'est ni du théâtre épique ni du théâtre documentaire. On ne peut pas ainsi dire que le théâtre de Thomas Bernhard cherche à faire triompher une théorie, ou que la forme théâtrale soit subordonnée à un combat politique. Au contraire, il apparaît que les pièces que l'on peut qualifier de politiques comme *Avant la retraite* ou *Place des Héros*, qui mettent en scène respectivement un ancien nazi et une famille de juifs émigrés, ne sont pas construites différemment des pièces sur des artistes. Si les pièces de Thomas Bernhard sont politiques, c'est sans doute plutôt par leur retentissement dans les médias et la société. En particulier, *Place des Héros* provoque un énorme scandale en Autriche.

Brigitte Marschall, dans son livre sur le théâtre politique après 1950 (*Politisches Theater nach 1950*), définit ainsi le théâtre politique, en distinguant l'aspect thématique, esthétique, et l'effet sur le spectateur :

« Politisches Theater behandelt gesellschaftliche Phänomene, historische Ereignisse und aktuelle politische Konflikte. Zum Selbstverständnis dieses Theaters gehört eine spezifische Ästhetik, die den Zuschauer zur Reflexion seiner politischen Positionen zwingt.¹²⁵⁰ »

Graham Holderness, dans son livre *Politics of Theater and Drama*, paru en 1992, distingue également trois aspects dans le théâtre politique : le contenu, la forme et la fonction :

¹²⁴⁹ Article « Théâtre politique ». In : Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Dunod, 1996.

¹²⁵⁰ Brigitte Marschall, *Politisches Theater nach 1950*. Böhlau, 2010, 483 p.

« politics of content », « politics of form » et « politics of function »¹²⁵¹. Ces trois aspects rejoignent ceux détaillés par Brigitte Marschall. Si la dimension politique des pièces de Thomas Bernhard est davantage à chercher du côté du rôle du spectateur et donc de la réception, on peut cependant considérer que la forme du théâtre de Thomas Bernhard (opposition entre logorrhée et mutisme qui traduit une relation de domination entre maître et valet). Certaines pièces, comme *Avant la retraite* ou *Place des Héros*, abordent des thèmes politiques, comme l'antisémitisme.

1.1. Contenu, forme et fonction

Le théâtre de Thomas Bernhard est politique par sa forme, par sa structure dans la mesure où il oppose souvent un personnage principal qui monologue et un personnage secondaire muet ou qui se contente de lui donner la réplique, l'opposition entre logorrhée et mutisme dans les pièces de Thomas Bernhard reflète l'opposition sociale entre maîtres et valets, entre dominants et dominés. Dans ses pièces de théâtre, Thomas Bernhard montre avec une grande précision les relations humaines comme des relations de pouvoir et l'instrumentalisation violente des hommes. Cette structure des relations de pouvoir s'exprime d'abord dans les monologues autoritaires des personnages. Ces monologues sont en fait des dialogues où le partenaire reste muet. L'échange d'arguments est remplacé par la répétition, au lieu de convaincre l'adversaire il faut simplement le dominer. Bernhard montre également dans ses pièces les relations de dépendance et la fonction des rôles.¹²⁵² Jean-Marie Winkler montre également que « la structure sur laquelle repose ce théâtre est la juxtaposition, à l'intérieur de chaque pièce, d'un personnage parlant et d'un personnage muet. » Il poursuit : « Deux pôles extrêmes de la parole s'y rejoignent : la réduction du langage en mutisme et l'affirmation du langage par la logorrhée. » Pour lui, « cette polarité découle principalement de la reprise de l'archétype maître-serviteur commun à de nombreuses pièces. »¹²⁵³

Du point de vue du contenu des pièces, des thématiques et des personnages, si, comme le souligne Manfred Mittermayer, plus de la moitié des pièces de Thomas Bernhard mettent en scène des artistes, d'autres pièces ont un contenu qu'on peut qualifier de politique. Ainsi Hans Höller voit deux tendances principales dans le théâtre de Thomas Bernhard : la tendance à la satire dans les pièces dans lesquelles les représentants de l'élite sociale, économique, politique et culturelle sont mis sous le feu de la rampe, et la tendance au comique dans les pièces avec

¹²⁵¹ Graham Holderness, *The politics of theatre and drama*. London, Macmillan, 1992, 220 p. Cf. Christine Hegenbart. « Thomas Bernhards *Der Präsident*. Ein politisches Stück? ». In: *Thomas Bernhard, gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*, hrsg. von Johann Lughofer, Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2012. p. 245-262.

¹²⁵² Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard*, Stuttgart: Metzler, 1995, p. 136-137.

¹²⁵³ Jean-Marie Winkler, *L'attente et la fête*, Paris, P. Lang, 1989, p. 63.

des exclus, la plupart du temps des artistes ratés, mis sur la touche¹²⁵⁴. Manfred Mittermayer classe les pièces de Thomas Bernhard en quatre catégories, et la quatrième catégorie est consacrée aux tragicomédies de la politique et de la société (Tragikomödien aus Politik und Gesellschaft). Il étudie à ce titre trois pièces en particulier : *Le Président*, *Avant la retraite* et *Heldenplatz*, tout en soulignant que la pièce *Le Président* poursuit le travail dramatique sur les puissants qui avait commencé avec *La Société de chasse*¹²⁵⁵. Les pièces de Thomas Bernhard seraient donc politiques dans la mesure où elles mettent en scène des hommes politiques et des intrigues politiques.

En effet figurent dans la liste des personnages de *La Société de chasse* des représentants du pouvoir politique et militaire : le général et la générale, le premier ministre et le second ministre, le prince et la princesse. Les ministres et le prince complotent pour renverser le général. Et on apprend que le général a perdu son bras à la bataille de Stalingrad, il apparaît donc comme un officier nazi. L'intrigue reste cependant à forte dimension symbolique et métaphorique : tandis que la forêt est attaquée par le bostryche, le général est atteint par un glaucome. La pièce se termine par la mort du général et l'abattage des arbres.

La pièce *Le Président* est davantage politique encore. La liste des personnages le montre : le président, la présidente, le colonel, et l'ambassadeur sont parmi les personnages identifiés, mais sur scène doivent également apparaître des officiers, des membres du gouvernement, des diplomates et même le peuple. L'intrigue est très politique : le président est un dictateur menacé par des anarchistes. Dans la première et la deuxième scène, le président et la présidente sont montrés à leur toilette, en train de s'habiller. Dans la troisième et la quatrième scène, le président est avec une actrice au Portugal. La pièce se termine par la mise en bière du président.

La pièce *Avant la retraite* de son côté met en scène un « Président du tribunal et ancien officier SS, qui, comme chaque année, fête l'anniversaire d'Himmler ». À cette occasion, Rudolf Höller et ses deux sœurs Vera et Clara rejouent le nazisme. Dans la première scène, Vera repasse la robe du juge, puis l'uniforme nazi de Rudolf, indiquant là les deux « rôles » que celui-ci joue. Dans la troisième scène, Rudolf Höller met son « costume » de SS, qui remplace son « costume de juge », tandis qu'on demande à Clara d'enfiler un « costume » de déporté.

Dans *Le Faiseur de théâtre*, Bruscon entend jouer son drame historique *La Roue de l'histoire*. Cette pièce dans la pièce thématise également le nazisme, Hitler y apparaît, et ainsi le portrait

¹²⁵⁴ Mittermayer, 1995, p. 138.

¹²⁵⁵ Mittermayer, 1995, p. 166.

de Hitler qui est resté accroché sur les murs sales de l'auberge et qui ne choque personne peut rester là et faire, pour ainsi dire, partie de la pièce. D'un autre côté, cette pièce historique, pleine d'anachronismes, qui fait se rencontrer Hitler et Napoléon, a tout en réalité d'une pantalonnade.

La pièce *Heldenplatz* a lieu après le suicide du professeur Schuster, un juif émigré qui venait juste de revenir à Vienne. L'absent est en fait omniprésent, à travers son discours qui est répété d'abord par la gouvernante dans la première scène, puis par son frère Robert Schuster dans la deuxième et la troisième scène. Depuis la tombe, le professeur Joseph Schuster accuse l'Autriche d'être restée antisémite, en 1988 autant qu'en 1938. La pièce se termine par la mort de la veuve Madame Schuster, qui entend les clameurs de la Place des Héros à Vienne.

Les pièces *La Société de chasse*, *Le Président*, *Avant la retraite*, *Le Faiseur de théâtre* et *Place des Héros* mettent en scène la question du nazisme et de sa résurgence dans la société allemande et autrichienne d'après-guerre.

Le théâtre « politique » de Thomas Bernhard est à l'opposé du théâtre documentaire. Le théâtre documentaire, qui « n'utilise pour son texte que des documents et des sources authentiques, sélectionnés et montés en fonction de la thèse sociopolitique du dramaturge »¹²⁵⁶, voit son apogée dans les années 60 en Allemagne, avec des auteurs comme Rolf Hochhuth (*Le Vicaire*), Peter Weiss (*L'instruction*) et Heinar Kipphardt (*L'Affaire Oppenheimer*). Il est intéressant de noter qu'en quelque sorte, les pièces *Le Président* et *Avant la retraite*, mises en scène à Stuttgart par Claus Peymann, sont présentées comme du théâtre documentaire. Ainsi, la pièce *Le Président* est présentée comme une pièce très actuelle sur le terrorisme, et la pièce *Avant la retraite* comme une pièce sur l'affaire Filbinger, voire sur Filbinger (le ministre-président du Land de Bade-Wurtemberg, mis en cause pour son activité de juge sous le Troisième Reich). Et elle remplace la pièce *Les Juristes* de Rolf Hochhuth, qui n'est pas prête à temps. Rolf Hochhuth, qui a révélé l'affaire, est un des représentants du théâtre documentaire. Ce que ces deux pièces ne peuvent pas être. Au contraire, elles se situent plutôt dans la continuité de l'œuvre de Bernhard, et ces figures de politiques comme le président autoritaire et l'ancien nazi présentent des ressemblances troublantes avec les personnages plus positifs d'artistes dans les autres pièces, comme le souligne Claude Porcell :

« D'où notre perplexité et notre trouble devant les deux pièces apparemment « politiques » de Thomas Bernhard, *Le Président* (1975) et son dictateur (...) et bien sûr, plus encore, *Avant la retraite*. Le grotesque y est trop inquiétant pour nous laisser encore la liberté de rire. Des personnages que nous sommes habitués à voir comme le contraire de ce que nous appelons

¹²⁵⁶ « Théâtre documentaire » in : Patrice Pavis. *Dictionnaire du théâtre*.

l'art et les artistes, des incarnations de la bestialité et de la vulgarité, des bourreaux, sont traités sur le même pied et de la même manière que les fantoches habituels.¹²⁵⁷ »

Le président lui-même se définit comme un artiste, et il place la politique tout en haut dans la hiérarchie des arts :

« LE PRÉSIDENT : La politique / est l'art le plus élevé mon enfant / plus élevé que tous les autres arts réunis / on le la voit pas / mais sans cesse elle transforme le monde / Tout de suite après vient l'art dramatique / L'ACTRICE : Et ensuite / LE PRÉSIDENT : Ensuite vient la peinture / Rembrandt / Rubens / Delacroix / L'ACTRICE : Et ensuite / LE PRÉSIDENT : La poésie mon enfant / La poésie / Et la musique »¹²⁵⁸

Jean-Yves Lartichaux au contraire distingue le personnage du président, qui s'oppose à la nature et celui de Rudolf Höller, qui s'y abandonne. Il voit en effet dans le nazisme un retour à la nature :

« Le nazisme est perçu par Thomas Bernhard comme une attitude d'abandon à la nature, comme si tout effort humain, l'art, décrit comme détournement de la nature par l'esprit au profit de l'esprit, était remis à la nature pour être réengagé dans le sens, ou plutôt dans l'absence de sens de la nature avec les moyens et dans la direction de son processus mortel.¹²⁵⁹ »

Lothar Pikulik compare *Avant la retraite* de Thomas Bernhard et *Bruder Eichmann* de Heinar Kipphardt. Il souligne que Rudolf Höller, le personnage de la pièce, a une fonction représentative et non documentaire. Il représente à la fois Höss, Hitler et Himmler. Ce n'est pas une pièce sur Filbinger, même s'il y a naturellement des points communs entre les deux, notamment la fonction de juge¹²⁶⁰. Thomas Bernhard procède plutôt par allusions qu'en fonction de sources bien identifiées. Pour Dirk Jürgens, Thomas Bernhard fait du théâtre documentaire sans documents « Dokumentarisches Theater ohne Dokumente ». Thomas Bernhard joue sur les attentes des spectateurs. Le public s'attend à une pièce politique, à du théâtre documentaire, mais il se retrouve face à tout autre chose.

De la même manière, Clemens Götze souligne qu'on ne peut pas réellement parler de théâtre documentaire, dans la mesure où il n'y a pas réellement de travail documentaire de la part de Thomas Bernhard, et les personnages ne sont pas non plus des personnages historiques :

« Anzumerken ist an dieser Stelle allerdings, dass der Begriff des Dokumentes im Fall von

¹²⁵⁷ Claude Porcell. « Avant la retraite : Le nazisme est-il un des Beaux-Arts ? » *Théâtre/Public* N°50, mars-avril 1983, p. 22-25, ici p. 24.

¹²⁵⁸ Thomas Bernhard, *Le Président*, p. 117-118. Traduction Claude Porcell.

¹²⁵⁹ Jean-Yves Lartichaux. « Thomas Bernhard : de l'art comme entreprise contre la nature au nazisme comme phénomène naturel », *Théâtre/Public* N°50, mars-avril 1983, p. 31-39, ici p. 36.

¹²⁶⁰ Lothar Pikulik, « Heinar Kipphardt : *Bruder Eichmann* und Thomas Bernhard: *Vor dem Ruhestand*. Die Banalität des Bösen auf der (Welt-)Bühne ». In : *Deutsche Gegenwartsdramatik*, Band 1, p. 168.

Thomas Bernhard sehr weit gefasst sein kann. Es ist kaum anzunehmen, dass sich Bernhard einem intensiven Quellenstudium der Biographien bundesdeutscher Nachkriegspolitiker unterzogen hat. Vielmehr wird er sich durch die von den Medien bewirkte öffentliche Diskussion bzw. seine eigene Erfahrungen mit der Situation dazu veranlasst gesehen haben, mit *Vor dem Ruhestand* ein Drama über einen rehabilitierten NS-Verbrecher zu schreiben. Damit schafft Bernhard ein fiktives Stück, das zwar durch belegbare Beispiele inspiriert ist, wohl aber nicht explizit und namentlich die Biographie einer bestimmten historischen Person thematisiert¹²⁶¹.»

En comparant *Heldenplatz* de Thomas Bernhard à *Der Stellvertreter* de Rolf Hochhuth, Dirk Jürgens montre bien ce qui sépare le théâtre de Thomas Bernhard du théâtre documentaire, au-delà des points communs (le thème du passé national-socialiste et de son refoulement, l'intention provocante, le grand retentissement dans l'opinion publique) :

«Während jedoch der *Stellvertreter* historische Personen auf die Bühne bringt und anklagt, eine eindeutige Schuldzuweisung vornimmt und schließlich bei dem Versuch scheitert, den Holocaust theatergerecht zu inszenieren, lässt *Heldenplatz* allgemeingültige Charaktere sprechen, die als Opfer der Geschichte gleichzeitig die Repräsentanten eines Bewusstseins sind, das zu dieser Geschichte mit beigetragen hat.»

Clemens Götze compare le théâtre de Bernhard à celui de Brecht, et même si l'on ne peut pas à proprement parler d'éléments épiques, il constate par exemple des éléments de distanciation induits par le jeu de rôle des personnages dans *Avant la retraite* :

« Zwar kann man bei Bernhards Theater nicht unmittelbar von epischen Elementen sprechen, gleichwohl wird in seinen Texten häufig die Perspektive gewechselt. Dies zeigt sich sowohl in den Dramoletten, deren Regieanweisungen explizite Hinweise auf die Figuren, und die Handlung, und wie diese zu bewerten sind, geben, als auch in *Vor dem Ruhestand*, wenn die Figuren ihr Spiel als Spiel thematisieren und sich dadurch auch etwas an der Reaktion des Publikums und damit auch dessen Bewertung des Bühnengeschehens ändern muss.¹²⁶² »

Dirk Jürgens compare également *Heldenplatz* avec *Publikumsbeschimpfung* de Peter Handke, et désigne *Heldenplatz* comme du « théâtre politique sous un déguisement post-moderne » (« Politisches Theater in postmoderner Verkleidung »). Pour Jürgens, les deux pièces ont en commun leur « esthétique de l'outrage » (Ästhetik der Beschimpfung). Et pour Jürgens, la représentation du Burgtheater sur scène dans la deuxième scène de la pièce tend à rapprocher la pièce de Bernhard de la pièce de Handke, qui supprime la distance entre la représentation sur scène et le public. Jürgens note cependant que le lieu de l'action n'est pas le Burgtheater,

¹²⁶¹ Clemens Götze, *Geschichte, Politik und Medien im dramatischen Spätwerk Thomas Bernhards*, Marburg: Tectum, 2009, p. 54.

¹²⁶² Clemens Götze, *Geschichte, Politik und Medien im dramatischen Spätwerk Thomas Bernhards*, p. 31.

mais à quelques mètres de là, le Volksgarten. Mais la différence essentielle se situe ailleurs :

« Ebenso wird die unvermittelte Kommunikation mit einem realen Publikum durch reale Schauspieler ersetzt durch eine vermittelte Kommunikation mit einem realen Publikum mit Hilfe von Theaterfiguren.¹²⁶³ ».

Dirk Jürgens souligne que malgré les attaques contre l'Autriche et les Autrichiens, les textes de Thomas Bernhard sont soupçonnés d'être apolitiques, et même les pièces qui traitent de thèmes politiques actuels comme *Le Président* ou *Avant la retraite* sont accusées de ne pas traiter ces thèmes de manière adéquate :

« Trotz der zahlreichen unverhüllten Angriffe, besonders auf den österreichischen Staat und seine Bewohner, stehen die Texte Thomas Bernhards im Verdacht, unpolitisch zu sein. Selbst Werke, die sich explizit aktueller politischer Themen annehmen, wie *Der Präsident* oder *Vor dem Ruhestand*, wird gelegentlich unterstellt, das „zeitgemäße“ politische Material für andere Zwecke zu missbrauchen.¹²⁶⁴ »

Ainsi, la critique de la société dans les pièces de Thomas Bernhard serait trop sommaire pour avoir un quelconque effet. Pourtant, comme le rappelle Dirk Jürgens, les pièces de Thomas Bernhard provoquent bien des réactions :

« Einer der am meisten von Rezensenten und auch Germanisten erhobenen Vorwürfe gegen die Werke Thomas Bernhards lautet, dass die darin geäußerte Kritik an gesellschaftlichen Zuständen so pauschal und beliebig sei, dass sich niemand davon angesprochen zu fühlen brauche. Unverbindlichkeit und Wirkungslosigkeit seien demnach die Folge. Die öffentlichen Reaktionen auf die Texte und Aufführungen seiner Stücke scheinen jedoch das Gegenteil zu belegen, zumal wenn man bedenkt, wie schwierig es inzwischen geworden ist, im postmodernen Zeitalter, wo andere Medien die Literatur verdrängt haben, mit einem Theaterstück noch so etwas wie einen Skandal zu provozieren.¹²⁶⁵ »

1.2. La portée politique des pièces de Thomas Bernhard

Au-delà de ces questions de contenu et de thématiques, Thomas Bernhard est un auteur politique dans la mesure où il est soucieux de l'effet, de l'impact, de l'incidence, de la portée, du retentissement (« Wirkung ») de ses pièces en particulier et de son œuvre en général auprès du public et de l'opinion publique (« Öffentlichkeit »). L'œuvre de Thomas Bernhard est ponctuée par des scandales petits et grands. Hans Höller les détaille dans le premier chapitre de son autobiographie, en partant de la fin, à savoir le scandale Heldenplatz et le scandale du testament de Thomas Bernhard qui a suivi¹²⁶⁶. Martin Huber les résume brièvement dans son

¹²⁶³ Dirk Jürgens, *Das Theater Thomas Bernhards*, Frankfurt am Main: P. Lang, 1999, p. 129.

¹²⁶⁴ Dirk Jürgens, *Das Theater Thomas Bernhards*, p. 38.

¹²⁶⁵ Dirk Jürgens, *Das Theater Thomas Bernhards*, p. 119.

¹²⁶⁶ Hans Höller, *Thomas Bernhard*. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt, 1993.

article sur le scandale Heldenplatz¹²⁶⁷. Le volume récemment paru, *Der Wahrheit auf der Spur* (en français *Sur les traces de la vérité*) documente les prises de position de Thomas Bernhard. Le premier scandale a lieu en 1955 dans le journal catholique *Die Furche*, Thomas Bernhard s'en prend violemment au théâtre de Salzbourg, dont il critique « l'ignominie » et la « faiblesse d'esprit ». Le premier grand scandale, de dimension nationale, a lieu en 1968, lorsque Thomas Bernhard reçoit le « Petit prix national de littérature » de l'État autrichien (cf. *Meine Preise*, traduit en français sous le titre *Mes prix littéraires*). Dans son discours, Thomas Bernhard attaque violemment l'État autrichien et les Autrichiens, le premier est qualifié de « chose condamnée à l'échec », de « magasin d'accessoires où tout est interchangeable », les seconds sont représentés comme d'apathiques « créatures de l'agonie ». Le premier grand scandale théâtral a lieu avec la première de *L'Ignorant et le Fou* au Festival de Salzbourg : la pièce doit se terminer dans l'obscurité absolue, mais les services de sécurité refusent d'éteindre la lumière de secours. Ce scandale, qui conduit à l'annulation des autres représentations prévues, restera dans les annales comme le scandale de la lumière de secours (« Notlichtskandal »). Martin Huber rappelle les invectives de Thomas Bernhard, dans les années 80, contre le chancelier Kreisky, et les débats que l'auteur a eus avec le ministre des Finances Franz Vranitzky et le ministre de l'Éducation Herbert Moritz. Le scandale atteint un premier point culminant avec le roman *Des arbres à abattre*, paru en 1984. Suite à la plainte de Gerhard Lampersberg, le compositeur et ancien ami et protecteur de Bernhard, qui se reconnaît dans le personnage d'Auersberger, le livre est saisi. Le scandale *Heldenplatz*, sans doute le plus grand scandale théâtral de la Seconde République autrichienne, vient couronner cette suite de scandales.

Hélène Weishard¹²⁶⁸ souligne qu'avec ses tirades contre l'Autriche et ces scandales, Thomas Bernhard est devenu un auteur qui ne s'adresse pas qu'à une élite, mais qui est également un « trouble-fête public » (« öffentlicher Störenfried »), détesté par le lecteur moyen de la « presse de caniveau » (« Boulevardpresse »)). Elle se demande si ce degré de célébrité n'était pas justement ce que recherchait Thomas Bernhard comme auteur politique. Mais elle souligne que la pensée politique de Thomas Bernhard n'est pas reliée à une idéologie précise. Il nous offre un diagnostic de la société sous une forme exagérée et polémique, souvent contradictoire. Il ne plaide pas pour un modèle social, mais contre la société autrichienne. Elle analyse les attaques contre l'État, contre le socialisme en général et contre Kreisky en

¹²⁶⁷ Martin Huber. „Was war der « Skandal » an Heldenplatz“. In: *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. p. 129-136.

¹²⁶⁸ Hélène Weishard. « Thomas Bernhard : ein politischer Autor? Drei Variationen zum Thema Staat ». In: *Österreich und andere Katastrophen*, St. Ingbert : Röhrig Universitätsverl., 2001 p. 143-160.

particulier, et contre le peuple et la forme autrichienne de la démocratie. Elle constate que les concepts d'État, de socialisme et de peuple ne sont pas définis clairement, étant utilisés tantôt positivement, tantôt négativement. Elle conclut que ces attaques visent à rompre le consensus politique, à combattre le refoulement du passé autrichien. De manière plus large, il combat toute forme d'autorité. Il est bien « l'anarchiste conservateur », pour citer le livre d'entretiens de Maria Fialik. Et par son opposition systématique, qu'il a poursuivie jusque dans son testament, il a eu une influence sur la politique et la société autrichienne. Ainsi en 1991, le chancelier Franz Vranitzky reconnaissait la responsabilité autrichienne dans les crimes de l'Allemagne hitlérienne.

Si le théâtre de Thomas Bernhard a un retentissement politique, il le doit beaucoup à Claus Peymann. Le metteur en scène préféré de Thomas Bernhard, qui créera la plupart de ses pièces, est un metteur en scène engagé, issu du théâtre étudiant. Il s'emploie à faire le lien entre l'actualité politique et les pièces qu'il met en scène. Ainsi, en 1969, la première de *Gaspard* de Peter Handke a lieu le jour d'une grande manifestation à Bonn contre les lois d'urgence qui restreignent les libertés civiques. Claus Peymann et son équipe se rendent le matin à la manifestation. Le soir, les manifestants ont demandé l'annulation d'un spectacle apolitique et élitiste. La pièce a malgré tout été jouée. Pour Claus Peymann, le sujet de la pièce, la construction d'un personnage par les médias, rejoint les interrogations actuelles sur la manipulation par les médias et le pouvoir. En 1974, Claus Peymann devient le directeur du théâtre de Stuttgart. Le contexte local de l'époque se prête très bien aux visées politiques du théâtre de Claus Peymann. C'est à Stuttgart-Stammheim qu'a lieu le procès des membres de la Fraction armée rouge. Claus Peymann va placer la première de la pièce *Le Président* le jour de l'ouverture du procès, tout en présentant la pièce comme une pièce « très actuelle » sur les anarchistes. Après avoir appelé à faire un don pour les frais dentaires des détenus de Stammheim, Claus Peymann entre en conflit avec sa tutelle, le ministre-président du Land de Bade-Wurtemberg, Filbinger. Le contrat de Peymann ne sera pas prolongé. Mais le ministre-président est à son tour rattrapé par les affaires : son passé sous le national-socialisme est dénoncé. Pour le départ de Peymann du théâtre de Stuttgart, Thomas Bernhard écrira la pièce *Avant la retraite*, qui fait allusion à l'affaire Filbinger. À Vienne, Claus Peymann, devenu directeur du Burgtheater, après un passage de sept ans à la tête du Bochumer Ensemble, trouve à nouveau un contexte favorable à son théâtre d'opposition. Il arrive en 1986, après l'élection de Kurt Waldheim comme président autrichien. Comme dans le cas de Filbinger, on lui reproche son passé nazi et la manière qu'il a de se justifier. C'est ce contexte bien particulier qui explique en partie le scandale *Heldenplatz*. La pièce est une commande de

Claus Peymann à Thomas Bernhard, pour commémorer le cinquantenaire de l'Anschluss et le centenaire du Burgtheater. La dimension politique du théâtre de Thomas Bernhard relève donc sans doute davantage de la réception que de l'interprétation. Jean-Marie Winkler souligne la nécessité de différencier les deux et montre comment le sens profond des pièces de Thomas Bernhard reste caché derrière la surface du scandale. Ainsi, on peut faire une lecture plus intimiste de la pièce *Place des Héros* : au-delà du scandale sur le passé autrichien, l'auteur met en scène sa propre mort.

Claus Peymann voit dans les pièces de Thomas Bernhard une dimension politique. Il distingue deux tendances, une première tendance qui montre la réaction à la situation sociale, où des thèmes politiques apparaissent, et qui met en scène des personnages de la classe supérieure :

« Die Stücke haben natürlich zwei Tendenzen, es gibt zwei Richtungen bei den Stücken: das eine sind also Stücke wie *Jagdgesellschaft*, *Präsident*, *Ruhestand*, *Am Ziel*, *Der Schein trügt*, *Weltverbesserer*, wo also die realistische Reaktion auf die gesellschaftliche Situation ziemlich wichtig ist. Wo politische Themen aufkommen, wie in der *Jagdgesellschaft* oder im *Präsidenten*. Also wo sozusagen meist aus der Oberklasse sehr reichhaltige, reale Figuren auf die Bühne gebracht werden.¹²⁶⁹ »

Et une deuxième tendance, avec des personnages d'artistes en lutte contre la société, qui sont vus comme fous par la société, mais qui sont en réalité clairvoyants, et c'est pour Claus Peymann justement le rôle de l'artiste aujourd'hui :

« Und dann gibt es diese andere Linie, *Ignorant*, *Minetti*, *Kant*, *Macht der Gewohnheit*, *Die Berühmten*, in denen diese Künstlerfiguren im Mittelpunkt stehen, auch die bizarren Künstlerfiguren, die gegen die Gesellschaft kämpfen mit ihren Verrücktheiten, die von der Gesellschaft als Verrückte angesehen werden, in Wirklichkeit aber die Klarsichtigen sind, das ist wahrscheinlich auch die Rolle der Künstler heute.¹²⁷⁰ »

Et pour Claus Peymann, le théâtre de Thomas Bernhard, comme celui de Tchekhov, montre l'état de la société et la situation de l'homme dans cette époque :

« Also hat er doch (...) einen bürgerlichen Totentanz überliefert und ermöglicht, der doch einen tiefen Einblick gibt in den Zustand des Menschen in dieser Zeit, das heißt in den Zustand und die Vielfalt dieser vergehenden bürgerlichen Epoche, die er ähnlich zusammenfasst wie eigentlich hauptsächlich nur noch Tschechow.¹²⁷¹ »

¹²⁶⁹ Claus Peymann, « Mündliches Statement zum Thema Thomas Bernhard auf der Bühne ». In: *Thomas Bernhard. Literarisches Kolloquium Linz 1984*, p. 187-199, ici p. 192.

¹²⁷⁰ Claus Peymann, « Mündliches Statement zum Thema Thomas Bernhard auf der Bühne ». In: *Thomas Bernhard. Literarisches Kolloquium Linz 1984*, p. 192.

¹²⁷¹ Claus Peymann, « Mündliches Statement zum Thema Thomas Bernhard auf der Bühne ». In: Claus Peymann, *Thomas Bernhard. Literarisches Kolloquium Linz 1984*, p. 193-194.

1.3. De l'« Anti-Brecht autrichien » au « syndrome Bernhard-Waldheim »

1.3.1. L'Anti-Brecht autrichien

La réception politique de Thomas Bernhard en France est bien évidemment assez différente. Mais en France également, Thomas Bernhard est perçu comme un auteur politique.

En ce qui concerne le contexte, et la réception du théâtre allemand en France, Ute Weinmann note la dominance de Brecht sur deux générations de metteurs en scène français, avec une première vague dans les années 50, avec les pièces politiques de Brecht, et sous l'influence des mises en scène modèles du Berliner Ensemble. Dans les années 70, elle note une deuxième vague brechtienne sur le théâtre français. On s'intéresse désormais au travail critique de Brecht sur le théâtre traditionnel et à la révolution de la forme et du jeu dramatique. On s'efforce également de monter Brecht sans théorie brechtienne¹²⁷². Par contre, selon elle, les années 80 représentent l'âge post-brechtien. Les mises en scène et les publications de Brecht marquent une pause¹²⁷³. Dans ce contexte d'une certaine lassitude vis-à-vis de Brecht qui avait dominé les scènes françaises pendant deux décennies, on recherche un théâtre post-brechtien, un autre type de théâtre politique, qui montre le monde non comme transformable, mais seulement à transformer. Et pour Ute Weinmann, « Le théâtre de Thomas Bernhard semble correspondre à la dramaturgie post-brechtienne qui refuse désormais le dialogue-conversation au profit de formes non conversationnelles, sous l'influence du travail théâtral d'Antonin Artaud. »¹²⁷⁴ Ainsi Thomas Bernhard est présenté comme « L'anti-Brecht autrichien » et « Les critiques perçoivent (...) le côté non moralisateur et anti-didactique des pièces en opposant le théâtre de Thomas Bernhard au théâtre de Bertolt Brecht »¹²⁷⁵.

Mais la première pièce « politique » de Thomas Bernhard jouée en France, *Le Président*, jouée pendant l'élection présidentielle de 1981, se heurte à un malentendu et ne rencontre pas son public. Au contraire, *Avant la retraite* au Théâtre de Gennevilliers en 1982 rencontre un certain succès. Il est intéressant de remarquer que la pièce politique *Avant la retraite* est justement jouée au Théâtre de Gennevilliers, le théâtre de Bernard Sobel. Bernard Sobel s'intéresse tout particulièrement au théâtre allemand. On peut considérer qu'il est un metteur en scène brechtien. En effet, pendant quatre ans, de 1957 à 1960, Sobel est assistant et membre du collectif de mise en scène au Berliner Ensemble. En 1960, il y réalise sa première mise en scène d'une pièce de Brecht, *L'Exception et la règle*. De retour en France, il est l'assistant de Vilar pour la mise en scène d'Arturo Ui. Il fonde l'Ensemble théâtral de

¹²⁷² Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 114.

¹²⁷³ Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, p. 172.

¹²⁷⁴ Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, p. 116.

¹²⁷⁵ Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, p. 155-156.

Gennevilliers (ETG) en 1964 avec un groupe de théâtre amateur. Son premier spectacle professionnel sera *Homme pour Homme*, de Brecht, en 1970¹²⁷⁶.

1.3.2. Le syndrome Waldheim-Bernhard

L'année 1986 est une année de césure. L'image positive de l'Autriche atteint son point culminant avec la grande exposition sur Vienne fin de siècle au Centre Georges Pompidou, avant de se retourner avec l'affaire Waldheim. Dans la deuxième moitié des années 1980, l'image de presque exclusivement positive devient presque exclusivement négative. Ainsi, Ute Weinmann écrit :

« (...) cette nouvelle image de l'Autriche entre 1986 et 1991 (...) se définit surtout par des représentations négatives. Jusqu'en 1986 dominait en France un avis très favorable sur l'Autriche, à travers sa représentation culturelle, artistique et scientifique. L'exposition sur Vienne constitue le paroxysme et le tournant, car lorsque l'exposition finit commence, avec « l'affaire Waldheim », le processus de désenchantement. Le président Waldheim, l'opportuniste qui a enjolivé sa biographie à des fins de carrière professionnelle, est désormais le représentant par excellence d'une Autriche évitant le conflit, refoulant le passé honteux, défendant son président contre les attaques internationales. Rapidement s'installe le topos d'une Autriche national-socialiste et antisémite qui honore toujours d'anciens criminels de guerre et baptise des rues de noms d'anciens nazis.¹²⁷⁷ »

L'exposition « Vienne : naissance d'un siècle », qui couvre les années 1880-1938, a duré du 11 février au 5 mai 1986. L'exposition a un succès extraordinaire : environ 600 000 visiteurs en trois mois. Pour Karin Luger, il s'agit de l'évènement culturel de la vie parisienne le plus important de l'année. Pour Gerald Stieg, c'est l'aboutissement d'un long processus de reconnaissance, mais aussi d'identification culturelle.¹²⁷⁸

L'affaire Waldheim, qui va changer radicalement l'image de l'Autriche, va survenir juste après, ou plutôt presque en même temps que l'exposition. Ainsi, le premier grand article dans *Libération* paraît le 17 mars 1986 (« Kurt Waldheim : le passé d'un Autrichien au-dessus de tout soupçon »). Ce n'est pas tant le passé de Kurt Waldheim qui est mis en cause, que ses trous de mémoire et ses mensonges. L'affaire commence en 1986 avec la candidature à la présidence de Kurt Waldheim. Karin Luger souligne l'intensité avec laquelle les journaux français rapportent pas à pas les découvertes sur le passé de Kurt Waldheim. Le débat est particulièrement fort jusqu'en 1988, et ne s'estompera quelque peu qu'avec le retrait de Kurt

¹²⁷⁶ J.P. Wurzt. « Bernard Sobel » in : Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre à travers le monde*.

¹²⁷⁷ Ute Weinmann, p. 244-245.

¹²⁷⁸ cf. Gerald Stieg : « Im Namen Bernhards und Waldheims ». In : Koja, Pfersmann : *Frankreich – Österreich*, p. 221-245, ici p. 221. cf. Karin Luger : *Dieses Land, das wir so liebend gerne hassen*, p. 192-193

Waldheim en 1992, qui renonce à se représenter.¹²⁷⁹

Dans la presse française, Kurt Waldheim est présenté comme un menteur et un nazi. Et pour les journalistes français, Waldheim est un représentant typique de l'Autriche, qui a bâti son avenir sur le refoulement de son passé, sur la légende de l'Autriche comme première victime d'Hitler. L'élection de Waldheim et la défense de Waldheim par les Autrichiens semblent confirmer ce verdict posé par la presse française. Ainsi Michèle Georges écrit dans *L'Express* : « Dans la patrie de Freud, on sait refouler les problèmes gênants » (5-11.2.1988).¹²⁸⁰

Gerald Stieg parle d'un « syndrome Bernhard-Waldheim ». Les auteurs autrichiens sont à l'époque ceux qui sont les plus critiques à l'égard de l'Autriche, et on prend les exagérations de Thomas Bernhard pour la réalité. Certains sont même tentés de croire que Thomas Bernhard est un poète réaliste qui sous-estime la réalité. Karin Luger souligne que les journalistes louent l'« autre Autriche », celle de Bernhard, Handke et Jelinek, qui critique l'Autriche, qui s'opposent à la vision de carte postale de l'Autriche. Le terme d'« imprécation » et d'« imprécateur » revient sans cesse. On cite les diatribes de Thomas Bernhard contre l'Etat autrichien, « cloaque de l'esprit et de la culture », et les Autrichiens « six millions de débiles et d'imbéciles ». Paradoxalement, l'image négative de l'Autriche contemporaine a favorisé la reconnaissance de la littérature contemporaine autrichienne.¹²⁸¹

Karin Luger essaye d'expliquer ce soudain changement d'image. Pour elle, c'est d'abord une déception amoureuse, l'Autriche était le pays de la culture de la musique, de la paix et du progrès social, un pays modèle pour la gauche sociale-démocrate. Elle souligne les similitudes entre l'Autriche et la France. Dans les deux pays, on est confronté à un passé qui n'est pas assumé, c'est l'Anschluss et Waldheim pour l'Autriche, en France c'est Vichy, mais aussi dans une certaine mesure, la guerre d'Algérie. L'antisémitisme et la xénophobie en Autriche dénoncés par la presse française sont également présents en France avec la montée du Front national. En outre, les Français projettent leur peur de la grande Allemagne sur l'Autriche, petite Allemagne. L'Autriche fait figure de bouc émissaire. En ce sens, le départ de Waldheim est une perte douloureuse. Mais il sera remplacé par Jörg Haider. Cette image négative se perpétuera donc après 1992.¹²⁸²

On peut penser que ce renversement de l'image de l'Autriche en France a beaucoup aidé au

¹²⁷⁹ Karin Luger : *Dieses Land, das wir so liebend gerne hassen*, p. 202-204.

¹²⁸⁰ Karin Luger : *Dieses Land, das wir so liebend gerne hassen*, p. 281-282.

¹²⁸¹ Gerald Stieg : « Im Namen Bernhards und Waldheims ». In : Kojan, Pfersmann : *Frankreich – Österreich*, p. 226-227. Karin Luger : *Dieses Land, das wir so liebend gerne hassen*, p. 283.

¹²⁸² Karin Luger, p. 285-287. Cf. également Valérie De Daran, *Traduit de l'allemand (Autriche) : étude d'un transfert littéraire*, p. 115-119.

succès de Thomas Bernhard sur les planches françaises. Thomas Bernhard n'est plus seulement un auteur nihiliste, les critiques contre l'Autriche contenues dans les pièces apparaissent fondées, et les exagérations de Thomas Bernhard sont prises comme de l'argent comptant. Ce sont des metteurs en scène plutôt de gauche comme Jean-Pierre Vincent ou André Engel, qui mettent en scène Thomas Bernhard. Thomas Bernhard apparaît comme un résistant face à une Autriche qui n'en a pas fini avec son passé nazi. Cependant, il faut souligner que les tirades contre l'Autriche entendues par un public autrichien n'ont pas le même sens quand elles sont entendues par un public français. On perd cette dimension d'outrage au public, de provocation. Dans ce cadre, on peut se demander si ces tirades contre l'Autriche permettent au public français de se dédouaner, d'oublier le rôle de Vichy sous l'occupation allemande, ou si au contraire il est amené à faire le lien entre la situation autrichienne et la situation française. Il faudra voir comment les metteurs en scène par leurs productions répondent à cette question.

Le premier succès de Thomas Bernhard en France, c'est la pièce *Le Faiseur de théâtre*, mise en scène par Jean-Pierre Vincent au Théâtre National Populaire en 1987 puis au Théâtre de la Ville en 1988. Jean-Pierre Vincent, un metteur en scène engagé, met l'accent sur la dimension politique de la pièce. Et la reprise de la pièce à Paris au Théâtre de la Ville a lieu en même temps que le scandale Heldenplatz à Vienne, abondamment rapporté dans la presse française.

La mise en scène de *Heldenplatz* au Théâtre de la Colline en 1991 rencontre un grand retentissement. Et la pièce *Avant la retraite*, jouée dans le même théâtre en 1990 et en 1991, est interprétée à travers le prisme de Waldheim et du scandale Heldenplatz alors que la pièce fait allusion au contexte allemand des années 1970. Le contexte politique de l'époque en France joue un rôle également. Tandis qu'avec l'affaire Waldheim en 1986 et l'« année du souvenir » en 1988, l'Autriche se penche sur sa responsabilité sous le Troisième Reich, la France, avec les procès Bousquet, Papon et Touvier se penchent sur sa responsabilité dans le régime de Vichy.

1.3.3. L'Autriche de Monsieur Haider

Après le retrait du président autrichien Kurt Waldheim, Jörg Haider va reprendre la place laissée vacante par Waldheim comme point de cristallisation d'une image de l'Autriche négative, une Autriche présentée comme antisémite et xénophobe, qui n'est pas venue à bout de son passé. Valérie de Daran souligne que la montée de Haider et ses succès électoraux sont observés attentivement en France, dans la presse nationale comme dans la presse spécialisée. Jörg Haider est vu en France comme le Jean-Marie Le Pen autrichien :

« Nach dem Rücktritt des toten Sterns Waldheim sorgte der neue aufgehende Stern am

politischen Himmel Österreichs, Jörg Haider, für Empörung. Mit ihm kündigte sich die Übernahme des Österreich-Feindbildes durch einen neuen Handlungsträger an. Der austro-alpine Cousin von Jean-Marie Le Pen erzielte in kürzester Zeit auch in Frankreich eine erstaunliche Publizität und sorgte als modernistischer Reaktionär für die Fortsetzung einschlägiger Österreich-Bilder. Das entsprechende Narrativ sieht die nationalistische Neue Rechte im Aufschwung und Österreich wieder seinen alten Verwirrungen verfallen¹²⁸³. »

Valérie de Daran souligne la réaction virulente, peut-être excessive, de certains spécialistes de l'Autriche. Elle évoque d'abord Heinz Schwarzinger. Le traducteur a créé en 1986 les « Semaines du théâtre autrichien », qui se déroulent tous les ans à Paris. Valérie de Daran décrit Schwarzinger comme « l'un des fomenteurs de ce qui peut être perçu comme une campagne culturelle « anti-Autriche ». Elle évoque deux manifestations de résistance à la montée du FPÖ, le parti de Jörg Haider, organisées par Heinz Schwarzinger. D'abord, en 1996, il place la Semaine du théâtre autrichien sous le signe d'un « théâtre de la résistance ». Il entend par là répondre à la campagne d'affichage du FPÖ contre les « artistes d'État ». Schwarzinger salue la décision d'Elfriede Jelinek d'interdire la représentation de ses pièces en Autriche, une décision qui la place dans la lignée de Thomas Bernhard, qui avait demandé une telle interdiction dans son testament. Elle cite ensuite une deuxième manifestation : une « Nuit autrichienne » organisée à la Cartoucherie de Vincennes en juin 2000. Cette manifestation, qui a lieu après la formation d'une coalition noire-bleue entre les conservateurs du ÖVP et l'extrême droite du FPÖ, entend condamner une « coalition gouvernementale inadmissible ». Plusieurs pièces d'auteurs autrichiens et français sont données, qui évoquent Jörg Haider ou le passé national-socialiste de l'Autriche : *Mesdames et Messieurs de la presse étrangère* de Gustav Ernst, *Klagenfurt* de Bernd Liepold-Mosser, *Pourquoi j'ai interdit mes pièces en Autriche* d'Elfriede Jelinek, *Filles de nazis* de Garance Hayat, *Ail ! Il ne faut pas le dire* d'Hélène Cixous, *L'Histoire en vrai* de Jacques Serena. Les pièces sont suivies d'une table ronde, des austriacistes de renom y participent : Felix Kreissler, Gerald Stieg, Paul Pasteur et Jacques Le Rider.¹²⁸⁴

Pour Valérie de Daran¹²⁸⁵, c'est ce dernier qui « représente en France la ligne la plus ferme à une Autriche haiderisée ». Jacques Le Rider publie *L'Autriche de M. Haider. Un journal de l'année 2000*.¹²⁸⁶ Il écrit dans *Le Monde* un article intitulé « L'Autriche bleue-noire : y aller ou pas ? » (25 mars 2000). On voit ainsi que la condamnation politique vire au boycott

¹²⁸³ Karin Luger, p. 287

¹²⁸⁴ Valérie de Daran, p. 109-110. Cf. Silke Dürnberger : *Entwicklung und Status quo französisch-österreichischer Kulturtransfers im literaturhistorischen Kontext*, p. 177-178.

¹²⁸⁵ Valérie de Daran, p. 111.

¹²⁸⁶ Jacques Le Rider. *L'Autriche de M. Haider. Un journal de l'année 2000*. Voir p. 76-77 et p. 270.

culturel. Pour Jacques Le Rider, les Autrichiens eux-mêmes devraient demander ce boycott, pour refuser la coalition noire-bleue :

« Dans le cas de figure idéal, les Autrichiens eux-mêmes devraient nous demander de refuser les invitations, même prestigieuses, même bien payées, pour soutenir leur propre refus de composer avec un gouvernement composé à 50% de ministres d'extrême-droite »¹²⁸⁷.

Comme le souligne Valérie de Daran¹²⁸⁸, *Le Monde* prête ses colonnes à cette condamnation politique et à ce boycott culturel. Dans un article du 7 février 2000, intitulé « Innocente Autriche »¹²⁸⁹, Elfriede Jelinek condamne les représentants du FPÖ, qu'elle dépeint comme de « jeunes et fringants héros alpins ». Pour elle, ils sont les représentants d'une Autriche de carte postale et accréditent l'image d'une Autriche « jolie » et « innocente », tandis que la culture et la civilisation sont méprisées.

Dans ce contexte, une polémique oppose certains germanistes français, comme Jacques Le Rider à la Fondation Privée Thomas Bernhard. Jacques Le Rider accuse la Fondation de vouloir minimiser les accusations de Thomas Bernhard contre l'Autriche, tandis que la Fondation accuse certains germanistes français de ne pas voir la part de fiction et d'exagération dans la description de l'Autriche dans la pièce *Place des Héros*. Jacques Le Rider envoie ainsi cette lettre aux membres de la Société française Thomas Bernhard :

« Vous avez bien compris son message : Bernhard ne pensait pas sérieusement ce qu'il disait ; il s'agissait de propos de *Heuriger*, à lire au deuxième degré comme une déclaration d'amour patriotique ; les Français qui ont fait un triomphe à Heldenplatz étaient de vilains indécents qui avaient exporté sans permission une pièce, qui, à l'instar du roquefort, ne voyage pas et se consomme sur place, à Vienne. Les germanistes français, qui, comme votre serviteur, prennent très au sérieux les « exagérations » de Thomas Bernhard sont invités à changer de ton et à faire relire leur copie par Peter Fabjan. On lime les dents et les griffes de Thomas Bernhard pour en faire un auteur doré sur tranches et relié pur cuir, digne de figurer sur la liste des cadeaux officiels du chancelier Schüssel en visite dans les pays qui ne l'ont pas encore inscrit sur leur liste de personnalités indésirables¹²⁹⁰. »

Et dans *Libération*, l'Autriche (et la Fondation Privée Thomas Bernhard) est accusée de vouloir récupérer et trahir Thomas Bernhard en ne respectant pas son testament qui interdit toute représentation de ses œuvres en Autriche¹²⁹¹.

Les spécialistes de l'Autriche ne sont pas les seuls à réagir à la montée de Haider. Valérie de

¹²⁸⁷ Jacques Le Rider. « L'Autriche bleue-noire : y aller ou pas ? » *Le Monde*, 25 mars 2000.

¹²⁸⁸ Valérie de Daran, p. 110.

¹²⁸⁹ Elfriede Jelinek, « Innocente Autriche », *Le Monde*, 7 février 2000.

¹²⁹⁰ Jacques Le Rider, *L'Autriche de M. Haider*, p. 76-77.

¹²⁹¹ Pierre Daum : « A Thomas Bernhard, l'Autriche profanatrice. » *Libération*, 8 février 2001.

Daran¹²⁹² évoque ainsi une grande manifestation organisée à Vienne le 19 février 2000. Des intellectuels (français) comme les metteurs en scène Luc Bondy (qui est suisse), et Patrice Chéreau, l'acteur Michel Piccoli, mais aussi le philosophe et écrivain Bernhard-Henri Lévy sont présents. Elle cite le compte-rendu de Bernard-Henri Lévy, paru dans *Le Monde*. Elle souligne l'ambiguïté de ce compte-rendu : d'un côté, Bernhard-Henri Lévy souhaite une réaction française mesurée et graduée, entre boycott et maintien des relations avec l'autre Autriche. D'un autre côté il souligne combien la capitale autrichienne reste politiquement entachée :

« Imaginer en France, une place Philippe Pétain. Ou un boulevard Édouard Dumont. Imaginer un bout de périphérique qui porterait le nom d'un théoricien de notre antisémitisme national et que l'on n'aurait pas débaptisé. C'est un détail, oui. Mais dans la ville de Freud, il n'y a, par définition, pas de détails. Sentiment, au contraire, d'être tout de suite au cœur du problème autrichien¹²⁹³. »

Valérie de Daran note que les voix discordantes se font rares. Les intellectuels les plus en vue soutiennent le blocus culturel. Les échos du livre de Jacques Le Rider sont neutres ou positifs. Et elle s'étonne que « personne ne s'élève contre la parution aux *Presses universitaires* d'un ouvrage qui n'a plus rien d'universitaire ». Elle constate tout de même que *Le Monde* a fait paraître un article qui rend publiques les positions de quelques écrivains qui sont opposés au boycott¹²⁹⁴.

Valérie de Daran note avec raison que le phénomène Haider est en France une excellente occasion pour une relance culturelle de l'Autriche en France. L'Autriche de Haider est critiquée pour mieux valoriser celle des auteurs autrichiens comme Elfriede Jelinek, qui prend la relève de Thomas Bernhard. Le fait politique est amalgamé au champ culturel. Cette image critique de l'Autriche devient une stratégie marketing, ainsi la librairie Ombres blanches et l'éditeur Ombres utilisent la montée d'Haider pour exposer les nouvelles tendances de la littérature autrichienne. Valérie de Daran dresse à l'aide du Journal du libraire 8 mars 2000 un panorama de la littérature autrichienne telle qu'elle est perçue en France : il y a d'un côté les incontournables (Altenberg, Canetti, Hofmannsthal, Kraus, Musil, Roth, Schnitzler, Trakl, Zweig), d'un autre côté les auteurs des années 70, l'ère du soupçon (Bachmann, Bernhard, Handke, Améry, Lebert, Haushofer). Il existe également une troisième lignée, celle de la fracture et de l'actionnisme littéraire (Jelinek, Winkler, Jonke). Et pour finir, le théâtre, avec Turrini et Schwab. Cette relance de la culture autrichienne se concrétise par la réalisation d'un

¹²⁹² Valérie de Daran, p. 111-112.

¹²⁹³ Bernhard-Henri Lévy, « Les voix de l'autre Autriche », *Le Monde*, 2 mars 2000. Cf Dürnberger, p. 181.

¹²⁹⁴ Valérie de Daran, p. 112

Numéro d'Europe consacré à la littérature d'Autriche. Il aura fallu attendre le phénomène Haider pour cela, alors que, comme le fait remarquer Jean-Yves Masson, la Bolivie avait déjà eu le droit à un numéro spécial sur sa littérature¹²⁹⁵.

Valérie de Daran évoque un autre épisode qui témoigne de la virulence des débats qui touchent à l'image de l'Autriche en France : la fermeture de l'Institut culturel autrichien à Paris. La fermeture de l'Institut est annoncée dans la presse autrichienne dès janvier 2001¹²⁹⁶. Cette fermeture est perçue comme étant en lien avec les sanctions suite à la formation de la coalition noire-bleue. Cette annonce provoque des réactions en cascades¹²⁹⁷. Certains s'opposent à cette fermeture au nom du rayonnement culturel de l'Autriche. En France, Kurt Jungwirth, Président de la Société France-Autriche, déclare que « quitter Paris, qui continue d'être une capitale mondiale de la culture, signifierait aller s'enterrer dans la province profonde, dans un trou perdu. » Ute Weinmann adresse une lettre ouverte au Président et au gouvernement autrichien, plaidant pour le maintien de la maison du Boulevard des Invalides, « incarnation de la vie intellectuelle autrichienne à Paris »¹²⁹⁸. Au contraire, pour Heinz Schwarzingger l'Institut culturel ne doit pas « servir de caution à Haider »¹²⁹⁹, et il se prononce dans *Der Standard* pour la fermeture. Il souligne la « relative absurdité » de maintenir l'Institut culturel, une absurdité qui résulte directement de la situation politique en Autriche. Et il ne veut pas prendre parti pour une maison qui est, selon lui, « belle et bien vide »¹³⁰⁰.

L'entrée de *Place des Héros* au répertoire de la Comédie-Française en 2004 a lieu, ce n'est sans doute pas un hasard, après les succès électoraux de l'extrême droite en Autriche et en France. Aux élections de 1999, le FPÖ devient le deuxième parti autrichien, à la suite de quoi il rentre au gouvernement en 2000, et la coalition entre le parti conservateur (ÖVP) et le parti d'extrême-droite est maintenue après les élections législatives de 2003. En France, à l'élection présidentielle de 2002, Jean-Marie Le Pen accède au second tour.

En 2007, la pièce *Le Président* est interprétée à l'aune des élections présidentielles françaises. Tandis qu'en 1981, le public français ne voyait pas le rapport entre la pièce et le contexte français, en 2007 la pièce de Thomas Bernhard entre en écho avec la crainte d'un virage à droite en France en cas d'élection de Nicolas Sarkozy.

On étudiera donc les créations germanophones de quatre pièces : *Le Président*, *Avant la*

¹²⁹⁵ Valérie de Daran, p. 113

¹²⁹⁶ *Die Presse*, 23 janvier 2001 ; *Der Standard*, 22 janvier 2001

¹²⁹⁷ Valérie de Daran, p. 113-114.

¹²⁹⁸ *Der Standard*, 13 février 2001.

¹²⁹⁹ *Libération*, 16 février 2000

¹³⁰⁰ *Der Standard*, 13 février 2001.

retraite, *Le Faiseur de théâtre*, et *Place des Héros*, ainsi qu'une sélection de mises en scène françaises de ces pièces. On a donc écarté *La Société de chasse*, dont on a vu qu'elle soulève davantage des questions esthétiques, avec la représentation du pavillon de chasse et de la forêt. On a par contre intégré la pièce *Le Faiseur de théâtre*. Cela peut paraître au premier abord audacieux : la pièce met en scène un acteur, et semble plus à rapprocher avec les autres pièces qui ont pour figure centrale un acteur. Mais le choix de retenir cette pièce s'explique par deux facteurs : d'abord, on peut voir *Le Faiseur de théâtre*, avec ses tirades contre l'Autriche, comme une étape vers *Place des Héros*. Mais surtout, en France la pièce a été reçue comme une pièce politique, avec la mise en scène de Jean-Pierre Vincent en 1987.

2. Analyse des créations.

2.1. *Le Président (Der Präsident)*.

La pièce a été créée à Vienne le 17 mai 1975, à l'Akademietheater, la deuxième scène du Burgtheater. Douze mois auparavant, *La Société de chasse* avait été créée dans la grande salle du Burgtheater, au bord du Ring¹³⁰¹. La mise en scène est d'Ernst Wendt, le dramaturge de Peymann pour la mise en scène d'*Une fête pour Boris* à Hambourg.

Quelques jours plus tard, le 21 mai, a lieu la première allemande de la pièce, dans la mise en scène de Claus Peymann. Dans une lettre à Rudolf Rach datée du 20 janvier 1975, Thomas Bernhard souligne à quel point la mise en scène à Stuttgart lui tient à cœur et son manque d'intérêt pour la mise en scène à Vienne. On peut penser que cela est lié au fait qu'à Stuttgart a lieu le procès des membres de la Fraction armée rouge. Mais l'enjeu n'est sans doute pas seulement politique pour Thomas Bernhard, mais également esthétique, Thomas Bernhard veut continuer de travailler avec Peymann. Si cette fois, Moidele Bickel ne participe pas (les costumes sont d'Isle Träbing), on retrouve également les décors de Karl-Ernst Herrmann. Edith Heerdegen joue le rôle de la présidente, Horst-Christian Beckmann joue le rôle du président, Doris Schade joue le rôle de Frau Fröhlich et Libgart Schwarz le rôle de l'actrice.

Ni la création mondiale (Uraufführung) d'Ernst Wendt ni la création allemande (deutsche Erstaufführung) n'ont été retransmises à la télévision. C'est une troisième mise en scène, qui a été retransmise le 14 décembre 1977 à la télévision allemande (ZDF) avec Maria Becker, Elfriede Kuzmany et Kurt Meisel. Nous nous intéresserons cependant à celle de Claus Peymann, pour trois raisons : c'est celle que Bernhard a choisie, elle est intéressante esthétiquement, et la date choisie par Peymann pour la première lui confère un sens particulier. Comme nous ne pouvons pas nous appuyer sur une captation audiovisuelle, nous

¹³⁰¹ L'intrigue de *La Société de chasse* est moins directement politique et davantage allégorique, malgré les allusions à la bataille de Stalingrad, dans laquelle le général a perdu son bras. On retrouve cependant dans la liste des personnages des membres du monde politique : le général, la générale, deux ministres, le prince et la princesse.

travaillerons à partir des esquisses de décor de Karl-Ernst-Herrmann et de photographies de représentations conservées au Staatsarchiv de Ludwigsburg.

Le Président est la première pièce de Thomas Bernhard que l'on peut qualifier de « politique », dans la mesure où c'est la première pièce dont l'intrigue, pour autant qu'on puisse parler d'intrigue dans une pièce de Thomas Bernhard, est politique, avec un président menacé par des anarchistes. Le personnel de la pièce est également politique¹³⁰².

Dramaturgie

Hermann Beil est le dramaturge pour la mise en scène de Claus Peymann. Le livre-programme publié par le théâtre de Stuttgart¹³⁰³ nous informe sur les options choisies par la dramaturgie. En plus de la distribution, de la citation de Voltaire qui se trouve en exergue de la pièce (qui n'est ici pas reproduite), d'une photographie et d'une courte biographie de Thomas Bernhard, on trouve tout d'abord sous le titre « Familienbilder » des tableaux du peintre Fernando Botero (« Der Präsident / die erste Dame / Spazierritt des Präsidentent / Der Präsident... / ... und die erste Dame / Die Präsidentenfamilie / Die Militärjunta »). Ensuite, sous le titre « Über Komödie, Tragödie, Ehe, Staat und andere Themen », on trouve des textes de Thomas Bernhard et d'autres auteurs, répartis en six parties thématiques : « Ist es eine Komödie ? Ist es eine Tragödie », « Ein Gehirn ist ein Staatsgebilde », « Ereignisse », « Von der allgemeinen Freiheit », « Die Welt zu regier'n, ist was Leichtes, auf Ehr' », « Portugal & Co ».

Dans la première partie (« Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie? »), en plus d'un extrait de la nouvelle du même nom, on trouve des extraits d'autres textes de Thomas Bernhard (*Frost*, *Der Italiener*, *Ungenach*, *Das Kalkwerk*, *Verstörung*, *Büchner-Preis Rede 1970*), de Ferdinand Raimund (*Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*), d'Arthur Schnitzler (*Zum großen Würstel*), un extrait de la biographie de Marilyn Monroe par l'écrivain américain Norman Mailer et des *Mémoires d'un révolutionnaire* de Pierre Kropotkine.

Le titre de la deuxième partie (« Ein Gehirn ist ein Staatsgebilde ») est une citation de *Frost*, dont un extrait est cité. Deux extraits de Robert Musil (*Der Mann ohne Eigenschaften*) sont également reproduits. On y trouve également un interrogatoire extrait du *Tagebuch 1966-1971* de Max Frisch, deux extraits des *Souvenirs d'un terroriste* de Boris Savinkov, un extrait de la pièce *Les Justes* de Camus, et un extrait du *Prométhée délivré* de Percy Shelley.

¹³⁰² Ainsi, sont indiqués dans la liste des personnages qui figure au début de la pièce, en plus du président et de la présidente, un général, des ambassadeurs, puis également des officiers, des membres du gouvernement, des diplomates et même le peuple.

¹³⁰³ Thomas Bernhard. *Der Präsident*. Württembergische Staatstheater Stuttgart. Schauspiel. Programmbuch Nr. 10.

« Ereignisse », le titre de la troisième partie, est le titre d'un recueil de très courts récits de Thomas Bernhard. Quatre textes de ce recueil sont reproduits : « Der Präsident », « Der Überlebende notiert », « Der Diktator », « Der Schauspieler ».

Dans la quatrième partie, intitulée « Von der allgemeinen Freiheit », on trouve deux extraits d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry, un extrait de *Candide ou l'optimisme* de Voltaire, deux extraits de textes de Bertolt Brecht (*Der Tui-Roman* et *Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher*), deux textes d'Adolf Glassbrenner (« Allgemeine Hundefreiheit » et « Logische Beweise für die Notwendigkeit verschiedener Stände »), un extrait de *Leonce und Lena* de Georg Büchner, un extrait de Nestroy (*Häuptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl*), et un texte de l'écrivain nicaraguayen Sergio Ramirez.

Le titre de la cinquième partie « Die Welt zu regier'n, ist was Leichtes, auf Ehr' » est une citation de Nestroy (*Höllenangst*), dont un extrait est cité. On trouve également un extrait de *Verstörung* de Thomas Bernhard, un extrait de *Zement* d'Heiner Müller et le poème « Verteidigung der Wölfe gegen die Lämmer » d'Hans Magnus Enzensberger, ainsi qu'un extrait de *Cent ans après ou l'an 2000* de l'écrivain américain Edward Bellamy.

Dans la sixième partie (« Portugal & Co. »), on trouve seulement un texte de l'écrivain espagnol Miguel Romero Esteo : « Einige Grundsätze der Zoopolitik » extrait de *Pontifikale*.

Scénographie

Par opposition aux pièces précédentes, où on a une unité de lieu (la maison de la Bonne Dame dans *Une fête pour Boris*, le pavillon de chasse de *La Société de chasse*, la roulotte de Caribaldi dans *La Force de l'habitude*) ou bien un nombre réduit de lieux (la loge de l'opéra et le restaurant, deux lieux que l'on imagine proches l'un de l'autre dans *L'Ignorant et le Fou*), la pièce *Le Président* se caractérise par une multitude de lieux. Les didascalies liminaires indiquent ainsi : « la première, la deuxième et la cinquième scène sont au palais présidentiel. La troisième et la quatrième scène sont à Estoril. »¹³⁰⁴ Ainsi, on change de pays, on passe de l'Europe centrale, de l'Allemagne ou de l'Autriche à l'Europe du Sud, le Portugal. Il faut dire que jusqu'à la Révolution des œillets en 1974 (un an avant la création de la pièce), le Portugal était une dictature. C'est donc tout naturellement que le dictateur menacé par les anarchistes vient s'y réfugier.

On passe du palais présidentiel (première et deuxième scènes) à l'Hôtel Inglaterra (troisième scène) et au casino (quatrième scène) au Portugal, pour revenir ensuite au palais présidentiel (cinquième scène). Les deux premières scènes ont lieu dans la chambre à coucher, tandis que

¹³⁰⁴ « Die erste, zweite und fünfte Szene ist im Präsidentenpalast / Die dritte und vierte ist in Estoril ». Thomas Bernhard, *Der Präsident*. In: *Dramen II*, p. 128.

la cinquième scène a lieu dans une grande salle où est exposé le catafalque du président assassiné. La troisième scène a manifestement lieu au restaurant de l'hôtel, en témoigne la présence du maître d'hôtel, tandis que la quatrième scène dans « une salle de casino contiguë à la salle de jeu ». Ce changement de lieu incessant est un défi pour le scénographe.

Herbert Gamper salue le travail de Karl-Ernst Herrmann et décrit les différents décors que Karl-Ernst Herrmann a construits. Il commence par décrire les quatre premiers. Il souligne que si l'habillage change (du marbre, au drapé rose, au bois d'acajou), la structure reste la même, l'espace scénique reste le même (avec cinq côtés), malgré le changement d'espace dramatique (du palais présidentiel au Portugal) :

« Die Rehabilitierung des Stücks in Stuttgart war wesentlich das Verdienst der großzügigen Bühnenbilder Herrmanns. In den Szenen ein bis vier derselbe Raum, fünfeckig, von einer Rundung überwölbt, an Mausoleum erinnernd. Kalter, grüngrauer Marmor in der ersten und zweiten, mit rosa Seidendraperien und -polsterungen ausgekleidet in der dritten, mit Plexiglas-Spiegeln, von ornamentalen Mahagoni-Einlagen gegliedert, in der vierten.¹³⁰⁵ »

Première scène et deuxième scène

Thomas Bernhard décrit ainsi le décor de la première scène qui se passe dans la chambre à coucher du palais présidentiel :

« Erste Szene / Schlafzimmer, neun Uhr früh / Zwei Toilettentische / Neben dem rechten Toilettentisch ein leerer Hundekorb / Zwei Kleiderständer, Sessel, Fauteuils / Die Tür zum Badezimmer ist offen / Plätschern des Badewassers¹³⁰⁶ »

Pour la deuxième scène, le décor ne change pas, et la présidente est toujours à sa table de toilette avec Madame Gai à côté d'elle :

« Zweite Szene. Präsidentin mit dem Schleier über dem Kopf am Toilettentisch sitzend, Frau Fröhlich hinter ihr¹³⁰⁷ »

Herbert Gamper souligne la haine, l'opposition entre les deux personnages du président et de la présidente, mais aussi leur interdépendance. Cette double relation est soulignée par l'arrangement scénique de la première partie (les deux premières scènes) : les deux tables de maquillage sont sur le devant de la scène, à gauche et à droite, face au mur, de sorte que le président et la présidente se tournent le dos, aussi éloignés l'un de l'autre que possible.

« Dadurch standen erster und zweiter Teil [...] sich als zwei von innerer Spannung gebundene Blöcke gegenüber, in einem Verhältnis, wie es optisch vorgezeichnet ist im

¹³⁰⁵ Herbert Gamper « Körperdisziplin und Kopfdisziplin. Herbert Gamper über Bernhards *Präsident* in Wien und Stuttgart ». *Theater heute*, August 1975, p. 32-35, ici p. 33.

¹³⁰⁶ Thomas Bernhard, *Dramen II*, p. 129. « Première scène / Chambre à coucher, neuf heures du matin / Deux coiffeuses / A côté de la coiffeuse de droite, un panier à chien, vide / Deux porte-manteaux, deux chaises, deux fauteuils / La porte de la salle de bain est ouverte / Clapotis de l'eau dans la baignoire », *Le Président*, p. 9

¹³⁰⁷ Thomas Bernhard, *Dramen II*, p. 169.

Bühnenarrangement des ersten Teils, wo links und rechts vorne, mit Front gegen die Seitenwände, die Ankleidetische von Präsident und Präsidentin stehen, die also Rücken gegen Rücken sitzen, so weit wie nur möglich voneinander entfernt, verbunden in Angst, Hass, gegenseitigem Abstoßen.¹³⁰⁸ »

Georg Hensel met en avant la symbolique du marbre, expression du pouvoir. De manière plus générale, il met en évidence le rapport entre architecture et pouvoir qui se noue dans la scénographie de Karl-Ernst Herrmann :

« Die Staatsgewalt geht vom Marmor aus –diesen Gedanken drängt die Bühne auf, die Karl-Ernst Herrmann für die deutsche Erstaufführung des neuen Stücks von Thomas Bernhard, „Der Präsident“, im Württembergischen Staatstheater Stuttgart geschaffen hat. Schon das Schlafzimmer des Präsidenten ist kalt und pompös wie ein Mausoleum, dunkle Möbel, angestrahlte Decke, und durch das Mittelfenster sieht man eine schwarze Trauerfahne flattern¹³⁰⁹. »

Troisième scène

Thomas Bernhard décrit ainsi le décor de la troisième scène, qui se passe dans un hôtel au Portugal :

« Dritte Szene / Hotel Inlaterra / Präsident und Schauspielerin an einem Tisch lachend / Kellner tritt auf und serviert ab / Präsident und Schauspielerin lachen auf¹³¹⁰ »

Le changement d'espace dramatique pour la troisième scène qui se passe au Portugal, se concrétise sur scène avec l'ouverture du décor vers l'extérieur: dans la deuxième partie, un palmier remplace le drapeau noir :

« In jedem Bild eine Öffnung nach draußen: in Szene eins und zwei Mitte hinten (auch Ausgang ins Badezimmer) Ausblick auf eine flatternde schwarze Fahne (Anarchistenschwarz, Todesschwarz) vor blauem Himmel; in der dritten Szene wird daraus ein Nachthimmel mit Palme.¹³¹¹ »

Georg Hensel souligne que l'intimité qui prévalait pour cette scène dans la mise en scène viennoise est ici niée par la monumentalité de l'architecture :

« Im Hotelzimmer gar, das Rolf Glittenberg für die Uraufführung in Wien (...) als erotische Kuschkammer auf eine verengte Bühne gebaut hat, wächst in Stuttgart in gerafften und genoppten Rosa die Intimität ins Monumentale¹³¹² »

Quatrième scène

¹³⁰⁸ Herbert Gamper. « Körperdisziplin und Kopfdisziplin. » *Theater heute*, August 1975, p. 33.

¹³⁰⁹ Georg Hensel : « Etwas schöner, die Leich' ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.5.1975.

¹³¹⁰ Thomas Bernhard, *Dramen II*, p. 212. « Troisième scène / Hôtel Inlaterra / le Président et l'Actrice, assis à une table, rient / le Maître d'hôtel entre et dessert / le Président et l'Actrice éclatent de rire », p. 103.

¹³¹¹ Herbert Gamper « Körperdisziplin und Kopfdisziplin ». *Theater heute*, August 1975, p. 33.

¹³¹² Georg Hensel : « Etwas schöner, die Leich' ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.5.1975.

Thomas Bernhard décrit ainsi le décor de la quatrième scène, qui se passe au casino :

« Vierte Szene / Nebenzimmer des Casinos / Präsident, portugiesische Offiziere, Botschafter am Tisch, der Oberst an der Tür, durch die den Spielbetrieb hörbar ist¹³¹³ »

Cette relation entre pouvoir et architecture, on la retrouve non seulement pour la représentation de la chambre à coucher du palais présidentiel et l'hôtel, mais également pour le casino :

« Auch der Nebenraum des Casinos in Estoril dient mit seinen Leuchtern und geschliffenen Spiegelwänden der Einschüchterung. Im Hotelzimmer gar, das Rolf Glittenberg für die Uraufführung in Wien (...) als erotische Kuschelkammer auf eine verengte Bühne gebaut hat, wächst in Stuttgart in gerafften und genoppten Rosa die Intimität ins Monumentale¹³¹⁴. »

Cinquième scène

Thomas Bernhard décrit ainsi le décor de la cinquième scène où a lieu la mise en bière du président :

« Fünfte Szene / Große Halle / Trauermusik von Beethoven / Der Präsident ist aufgebahrt / Sein Gesicht ist in einem großen Sargfenster zu sehen / Zwei Leichendiener unter Aufsicht eines Offiziers stellen zwei Leuchter am Katafalk ab¹³¹⁵ »

Herbert Gamper souligne que la forme du décor change pour cet épilogue :

« Der Epilog spielte in einem viereckigen Monumentalraum (schwarzer Marmor) mit Säulenreliefs und Treppenaufgang in ganzer Breite von hinten unten. Vorne der Katafalk (...), von zwei Feuern, in Schalen auf Stangen, flankiert. Kein anekdotisches Beiwerk in Herrmanns monumentalen Bildern, und bei aller luxuriöser Opulenz strenge Funktionalität.¹³¹⁶ »

Malgré le changement de lieu, le changement de pays, Karl-Ernst Herrmann garde donc la même architecture pour les scènes 3 et 4, qui se passent dans l'hôtel Inglaterra, que pour les scènes 1 et 2, qui se passent au palais présidentiel¹³¹⁷. Ce n'est plus une pièce carrée comme celles qu'il avait construites pour la maison de la Bonne Dame dans *Une fête pour Boris*, le restaurant dans *L'Ignorant et le Fou* ou le pavillon de chasse dans *La Société de chasse*. On a cette fois affaire à une pièce à cinq côtés, ce sont les cinq côtés d'un octogone qui aurait été coupé. Cela fait un peu penser à une sorte de chapiteau. Pour indiquer le changement de

¹³¹³ Thomas Bernhard, *Dramen II*, p. 238. « Quatrième scène / Une salle de casino contiguë à la salle de jeu / Le Président, des officiers portugais, l'Ambassadeur autour d'une table, le Colonel près de la porte, par laquelle on perçoit les bruits de la salle de jeu », *Le Président*, p. 134.

¹³¹⁴ Georg Hensel : « Etwas schöner, die Leich' » *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.5.1975.

¹³¹⁵ Thomas Bernhard, *Dramen II*, p. 254. « Cinquième scène / Une grande salle / Marche funèbre de Beethoven / le Président est exposé sur un catafalque / On voit son visage par une grande fenêtre pratiquée dans le cercueil / Deux croque-morts, sous l'œil d'un officier, disposent deux candélabres auprès du catafalque », p.155.

¹³¹⁶ Herbert Gamper « Körperdisziplin und Kopfdisziplin ». *Theater heute*, August 1975, p. 33. Voir également : Herbert Gamper, *Thomas Bernhard*, p. 211-212.

¹³¹⁷ Cf. E221/8. Dekorationsmappen. *Der Präsident*. Landesarchiv Baden-Württemberg. EL 221/10. Bü 1112. *Der Präsident* (photographies). Landesarchiv Baden-Württemberg.

scène, il va donc seulement changer l'habillage : marbre gris pour les deux premières scènes, draperies de soie rouge pour la troisième scène, bois d'acajou pour la quatrième scène. Le changement de lieu est indiqué par l'ouverture au fond au milieu : dans les deux premières scènes on voit un drapeau noir et un ciel bleu, dans la troisième scène un ciel de nuit avec une palme.

Le changement d'architecture pour la cinquième scène, avec le retour à une scène rectangulaire, à la boîte à l'italienne (Guckkastenbühne) souligne le tableau final avec l'exposition du catafalque. Alors même que cette cinquième scène, une sorte d'épilogue, ne dure que très peu de temps. En effet, le texte de cet épilogue ne fait qu'une page, très peu de mots sont prononcés : les deux croque-morts disent seulement « Voilà / voilà » chacun à leur tour et l'officier commente le tableau qui est présenté au spectateur : « le corps est exposé ». Comme le suggèrent les didascalies, le cercueil est ouvert pour qu'on puisse voir le visage du président, et il est entouré de deux candélabres. À l'arrière-plan se trouvent une grande baie vitrée et une porte. C'est précisément cette cinquième scène, le tableau de l'exposition du cercueil du président, qui, de l'avis de l'éditeur de Thomas Bernhard, Siegfried Unseld, était raté dans la mise en scène d'Ernst Wendt et la scénographie de Rolf Glittenberg :

« Die fünfte Szene mit der Aufbahrung schien mir verfehlt, und zwar in allen Punkten. Ein kleiner, wie eine Mondrakete aussehender Sarg, peinliche Trauerbezeugungen. Sicher wird Peymann die Sache anders, härter inszenieren. Doch das Bühnenbild, mit Ausnahme der fünften Szene, war vollkommen.¹³¹⁸ »

De la même manière, Herbert Gamper parle à propos de cette cinquième scène de la mise en scène à Vienne d'un catafalque qui rappelle une rampe de lancement et d'un cercueil en fer blanc qui rappelle une bombe (« [der Katalfak] an eine Abschlussrampe erinnernd und der mit Blech umgekleidete Sarg an eine Bombe »¹³¹⁹).

Acteurs

La mise en scène de Peymann apparaît également supérieure du point de vue des acteurs. Herbert Gamper parle d'un « excellent quatuor de solistes, largement homogène » (ein exzellentes, weitgehend homogenes Solistenquartett). Herbert Gamper salue d'abord la performance des deux acteurs principaux, Horst-Christian Beckmann qui joue le président et Edith Heerdegen qui joue la présidente, mais particulièrement le jeu de la présidente.

Edith Heerdegen

Herber Gamper commente le jeu d'Edith Heerdegen :

¹³¹⁸ Siegfried Unseld, « Reisebericht Wien 15-18. Mai 1975 », in : *Thomas Bernhard-Siegfried Unseld, Der Briefwechsel*, p. 469.

¹³¹⁹ Gamper, p. 212.

« Die Präsidentin verfügt von Anfang an über ein Bewusstsein ihrer Lage. Demgemäß ironisierte Frau Heerdegen ihre Äußerungen, was nicht heißen soll, dass sie die Figur nicht ernst genommen hätte, sondern, dass sie deren Distanz zu sich selber immer mitspielte. »

Edith Heerdegen répond là à une question qui peut se poser pour l'acteur qui joue une pièce de Bernhard : faut-il prendre le personnage au sérieux, s'identifier avec lui, ou au contraire garder une certaine distance, jouer de manière distanciée. Ici, c'est le personnage qui garde une certaine distance, qui joue un rôle, pas l'acteur.

Georg Hensel montre comment le monologue d'Edith Heerdegen est dialogué : elle a toujours en réalité deux partenaires, son reflet dans le miroir et son chien :

« Edith Heerdegen, die Präsidentin in Stuttgart, verliert – im Gegensatz zu Ida Krottendorf in Wien – bei ihrem Marathonmonolog nicht einen Augenblick ihre geheimen Partner: ihr eigenes Spiegelbild und die Vorstellung ihres toten Hundes. So ist sie bei ihrem monomanischen Selbstgespräch immer zu dritt. Zu dieser Vielfalt kommt der Ausdrucksreichtum ihres entnervenden Soprans: Sie sprudelt über vor Eitelkeit, Überheblichkeit, Egoismus, Dummheit, Infamie.¹³²⁰ »

Rolf Michaelis salue la virtuosité de l'actrice, qui s'exprime tant au niveau gestuel, mimique que vocal :

« Peymann in Stuttgart ist unübertrefflich in der virtuoson Entfaltung aller sprachlichen, mimischen, gestischen Möglichkeiten von Edith Heerdegen als Präsidentin, die sich in der einen Stunde ihres Riesenmonologs, den sie mit immer neuen, überraschen-, den Nuancen ihrer nervös flackernden Stimme gliedert, als eine der großen deutschen Schauspielerinnen erweist.¹³²¹ »

Peter von Becker souligne la dimension artificielle de son jeu :

« Edith Heerdegen, am Ende mit Ovationen bedacht, zog als Präsidentin bei der Morgentoilette in ihrem riesigen Boudoir, (...) alle Register einer jeden Satz mit winzigen Tonfärbungen verfremdenden, pure Künstlichkeit ausstellenden Darstellerin. Nicht maniert, nur genau war sie, wenn, mal hektisch spitzfindig in die Luft stoßend, mal nur nervös mit der halb geöffneten Hand vibrierend, etwas so scheinbar Paradoxes wie das leise Schrille einer hysterischen Pathetikerin von ihr vorgeführt wurde. An ihrem schier endlosen Text entlang hielt sie in ihrer Rolle immer die fast beängstigende Schwebe zwischen Synthetik und Menschlichkeit.¹³²² »

Horst-Christian Beckmann

Peter von Becker regrette que, au cours de la mise en scène, le jeu de Horst-Christian

¹³²⁰ Georg Hensel : « Etwas schöner, die Leich' ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.5.1975.

¹³²¹ Rolf Michaelis : « Die sich selbst zerstörende Wortmaschine ». *Die Zeit*, 30.5.1975.

¹³²² Peter von Becker : « Die große, ehrliche Geschwätzoper ». *Süddeutsche Zeitung*, 24./25.5.1975.

Beckmann s'éloigne d'une artificialité proche de l'opérette, pour évoluer vers un jeu psychologique :

« An diese Hochform schien zunächst auch Horst-Christian Beckmann anzuknüpfen: Erst ganz richtig ein verschlagen-jovialer, mit schweren Zunge sprechender Operetten-Göring, eine Halbkunstfigur, verfiel er am Ende noch ganz unverhofft in psychologisches Jammertheater (...). Indem Claus Peymann zunehmend Angst vor der Parodie eines Präsidialgorillas bekam, da immer leichter und sanfter sprechen ließ, schlich sich zum Schluss doch noch die falsche Melancholik eines reaktionären Rührstücks ein.¹³²³ »

Pour Georg Hensel, le président joué par Horst-Christian Beckmann est trop inoffensif, il lui manque l'effroi :

« Der Präsident des Horst-Christian Beckmann in Stuttgart ist so harmlos wie auf seine – andere – Weise Kurt Becks Präsident in Wien. Wenn Beckmann droht, die gesamte Regierung auswechseln zu lassen, so wird kaum jemand annehmen, dass er dies wirklich könne. Er sieht aus wie Gustav Knuth, der Angst davor machen will, dass er ein großes Tier ist. Wenn dem Präsidenten der Hintergrund des Schreckens fehlt, ist er nur ein älterer Herr, der es nicht einmal schafft, sich mit seiner jungen Geliebten zu amüsieren.¹³²⁴ »

Rôles muets

Herbert Gamper commente également les performances des rôles muets ou quasi muets que sont Madame Gai et l'actrice, bien qu'elles n'aient guère de texte, elles sont l'égal des protagonistes, en remplissant leur rôle sans rien y ajouter :

« Doris Schade (Frau Fröhlich) und Libgart Schwarz (Schauspielerin), obwohl sie kaum Text haben, sind ebenbürtige, präsente Partnerinnen der Protagonisten, und zwar, ohne durch äußerliche Zutaten ihre Rollen aufzumöbeln, sondern allein genau sie ausschöpfend und erfüllend. »

Ainsi Doris Schade, qui joue Madame Gai, ne se laisse pas réduire à son appartenance de classe, elle n'est pas seulement la servante qui va rentrer dans les vêtements de sa maîtresse. Sa haine sourde se transforme soudain, l'espace d'un instant, en révolte contre ses maîtres, comme quand le massage du cou de la présidente devient soudain un étranglement, ou quand au lieu de la peigner elle l'ébouriffe furieusement ; puis à nouveau elle est effrayée de sa propre audace et elle s'efforce apeurée de tout remettre en ordre¹³²⁵. Son jeu répond à la question de savoir comment l'acteur doit jouer les rôles muets de Bernhard : doit-il exprimer la servilité, l'indifférence, ou doit-il par moment se rebeller ?

Georg Hensel compare l'interprétation de Frau Fröhlich par Doris Schade à Stuttgart avec

¹³²³ Peter von Becker : « Die große, ehrliche Geschwätzoper », *Süddeutsche Zeitung*, 24./25.5.1975.

¹³²⁴ Georg Hensel : « Etwas schöner, die Leich' ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.5.1975.

¹³²⁵ Gamper, p. 213.

celle de Paola Löw lors de la création de la pièce à Vienne :

« Während Paola Löw in Wien ihrer Frau Fröhlich mit einem winzigen Lächeln eine sanfte Souveränität schön verschafft, stapft in Stuttgart Doris Schade mit einer präzise kalkulierten Minimal-Mimik ins Puppenhafte, ins Groteske, in die Clownerie. Ihr abzulesen, was sie nicht redet, ist interessanter, als den Reden der anderen zuzuhören.¹³²⁶ »

Et il compare l'interprétation de Libgart Schwarz du rôle de l'actrice avec celle de Johanna Matz à Vienne :

« Die Geliebte, diese fast stumme Rolle, erschöpft sich in Stuttgart durch Libgart Schwarz in fahrigem Gesten: Ihr fehlen sichtbar die Sätze, die Johanna Matz in Wien nicht braucht.¹³²⁷ »

Réception — réalisme et artifice

Pour Georg Hensel, la mise en scène de Claus Peymann est supérieure à celle d'Ernst Wendt en cela qu'elle se détourne du naturalisme et de la psychologie:

« Im Übrigen ist die Stuttgarter der Wiener Aufführung weit übertrieben. Entschiedener als Ernst Wendt in Wien ist Regisseur Claus Peymann in Stuttgart abgerückt von Naturalismus und Psychologie. Peymann weiß, dass Thomas Bernhards Kunstfiguren ihre eigene Realität gewinnen nicht durch Realismus, sondern durch Künstlichkeit, und er verfügt über die Phantasie und die handwerkliche Sicherheit, dieser Künstlichkeit die theatralischen Effekte zu gewinnen.¹³²⁸ »

Rolf Michaelis souligne le paradoxe: à Vienne la mise en scène est réaliste alors que le public attend avant tout de belles mises en scène, tandis qu'à Stuttgart, dans une région qui s'intéresse moins aux plaisirs artistiques, la mise en scène est plus esthétique :

« Ausgerechnet in Wien, einer Theaterstadt, in der Kritik und Publikum bereit sind, ein Auge zuzudrücken, wenn nur der inszenatorische Service gefällig ist, führt der norddeutsch vergrübelte, dem Realismus künstlerischer Wahrheit verpflichtete Ernst Wendt Regie: eine ehrliche, in ihrer Konzentration auf die Themen Tod, Mord, Terror, Verfall alle Lockerheit des Amusements verschmähende Aufführung. In Stuttgart, der Metropole einer Kunstgenüssen nicht verfallenen Region, schlemmt Claus Peymann in einer mit Karl-Ernst Herrmanns unwirklich schönen Bühnenbildern aufwendigen Inszenierung.¹³²⁹ »

Herbert Gamper souligne que Wendt et Peymann ont tous deux la même approche réaliste et psychologique. Ernst Wendt explique ainsi : « Der Text verführt dazu, ihn sehr schnell in seinem Rhythmus, seiner Musikalität umzusetzen. Dabei kann schnell die Realität, die Wahrhaftigkeit der Personen zu kurz kommen. ». Ernst Wendt a ainsi cherché à traiter le texte

¹³²⁶ Georg Hensel : « Etwas schöner, die Leich' ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.5.1975.

¹³²⁷ Georg Hensel : « Etwas schöner, die Leich' ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.5.1975.

¹³²⁸ Georg Hensel : « Etwas schöner, die Leich' ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.5.1975.

¹³²⁹ Rolf Michaelis : « Die sich selbst zerstörende Wortmaschine ». *Die Zeit*, 30.5.1975.

comme de la langue quotidienne. Mais finalement, à Vienne, pour Herbert Gamper, il n'y avait ni musicalité ni réalité psychique. Pour Herbert Gamper, les deux vont ensemble, et chez Peymann, c'est finalement la musicalité qui s'est imposée. On peut penser que si Peymann parvient à trouver un compromis entre réalisme et musicalité, c'est parce qu'au contraire de Wendt, la réalité qu'il cherche à obtenir sur scène part du texte, et non de concepts psychologiques abstraits :

« Peymann ging unvoreingenommen an das Stück heran, suchte die „psychische Realität“ im Detail, inszenierte von Satz zu Satz, Wendt dagegen muss, wenn man das Resultat betrachtet, von psychologischen Begriffen ausgegangen sein, im Fall der Präsidentin also, wie er selber im Programmheft schreibt, vom Begriff der Hysterikerin¹³³⁰. ».

Réception : dimension politique

La presse, surtout lors de la mise en scène à Stuttgart, s'est intéressée aux implications politiques de la pièce. Oto F. Beer écrit à propos de la mise en scène viennoise qu'il est surpris que l'auteur analyse, travaille et traite de manière dramatique un sujet politique si actuel (« ein so brisantes politisches Thema analysiert, bewältigt, dramatisch in den Griff kriegt »). Selon lui on retrouve dans la pièce ce qui est caractéristique des autres pièces de Thomas Bernhard : un enfer privé, qui se range sans problème dans l'œuvre bernhardienne, mais guère la compréhension du mécanisme de la dictature, et encore moins de la réponse terroriste à cette dictature (« Ein privates Inferno, das sich fugenlos ins Bernhardsche Œuvre einordnet, aber kaum ein Erfassen des Mechanismus der Diktatur, geschweige denn der terroristischen Antwort darauf ». Il voit dans le personnage du président un petit-fils du roi Ubu (« Enkel des Königs Ubu »), tellement est monomaniaque la manière dont il détient le pouvoir, et tellement sont grotesques ses éruptions et celles de son épouse (« so monomanisch handhabt er die Macht, so grotesk sind seine Ausbrüche und diejenigen seiner Gattin »)¹³³¹.

Peter von Becker défend Bernhard contre le reproche qui lui a fait de ne pas avoir produit une contribution à la discussion sur le terrorisme en s'en référant aux pièces précédentes, dont les structures sont reprises : Les personnages de théâtre de Bernhard ont toujours été de purs personnages d'art, des cerveaux déguisés, des machines à parler donc ou bien — dans les seconds rôles — des marionnettes muettes. « Bernhards Theaterpersonen waren schon immer reine Kunstfiguren (...) verkleidete Hirnapparate, Sprechmaschinen also oder – in Nebenrollen – stumme Marionetten.¹³³² Il réagit, lui, à la mise en scène de Peymann à Stuttgart.

¹³³⁰ Herbert Gamper : « Körperdisziplin und Kopfdisziplin. » *Theater heute*, August 1975, p. 32-35.

¹³³¹ Otto F. Beer: « Anarchismus auf manieristisch ». In : *Süddeutsche Zeitung*, 21.5.1975.

¹³³² Peter von Becker : « Die große, ehrliche Geschwätzoper. ». *Süddeutsche Zeitung*, 24/25.5.1975.

Peter Iden, qui a vu la même mise en scène, celle de Peymann, considère lui que la pièce est faite d'un matériau réactionnaire, dangereux et abject (« reaktionären, gefährlichen und gemeinen Material »). Il suppose des correspondances entre la mentalité de petit-bourgeois du président (« Spiesser-Mentalität »), que Bernhard a peut-être même exposée de manière critique (« möglicherweise sogar kritisch ausgestellt »), et la vision de l'auteur. Et il trouve que dans la pièce, la glorification de la brutalité, ces délicieux refus de la démocratie, de la justice et de l'humanité, ne sont pas suffisamment dénoncés (« die Verherrlichung von Gnadenlosigkeit, diese köstlichen Absagen an Demokratie, Gerechtigkeit, Menschlichkeit »). Il considère que, depuis la guerre, aucune pièce allemande n'a été jouée sur les scènes allemandes qui soit plus dangereuse pour la société que celle-ci (« Es ist auf den deutschen Bühnen nach dem Krieg jedenfalls kein Stück gespielt worden, das gesellschaftlicher gewesen wäre als dieses »)¹³³³.

Rolf Michaelis répond à cette conclusion par la question inverse. Il se demande si au contraire, la forme de la pièce n'est pas justement la plus adéquate pour représenter la dictature :

« Ist aber Bernhards Zeitkritik nicht viel schärfer, und gesellschaftlich keineswegs bedeutungslos, wenn er sich weigert, über einen faschistischen Diktator als Titelfigur ein „normales“ Stück mit Dialog und argumentierten Wechselrede auf die Bühne zu bringen – weil es unter solchem Regime ja Gegenrede überhaupt nicht gibt? Ist der Autor nicht künstlerisch konsequent, wenn er totale Vereinsamung und Entfremdung der Herrschenden bloßstellt, indem er sie monologisieren lässt?¹³³⁴ »

Et Rolf Michaelis ne considère pas comme un problème les correspondances entre le personnage principal de cette pièce et les personnages des pièces précédentes, qui étaient nettement plus positifs. Il considère au contraire qu'il s'agit là d'auto-ironie et que c'est là une nouvelle qualité du théâtre de Thomas Bernhard :

« Zum ersten Mal ist Bernhard fähig, seine Botschaft von der alleinseligmachenden Perfektion der (Schauspiel- oder politischen) Kunst zu ironisieren, also selbstkritisch zu reflektieren.¹³³⁵ ».

La mise en scène de Claus Peymann, programmée le jour du début du procès des membres de

¹³³³ Peter Iden : « Für überhaupt nichts mehr. ». *Frankfurter Rundschau*, 23.5.1975.

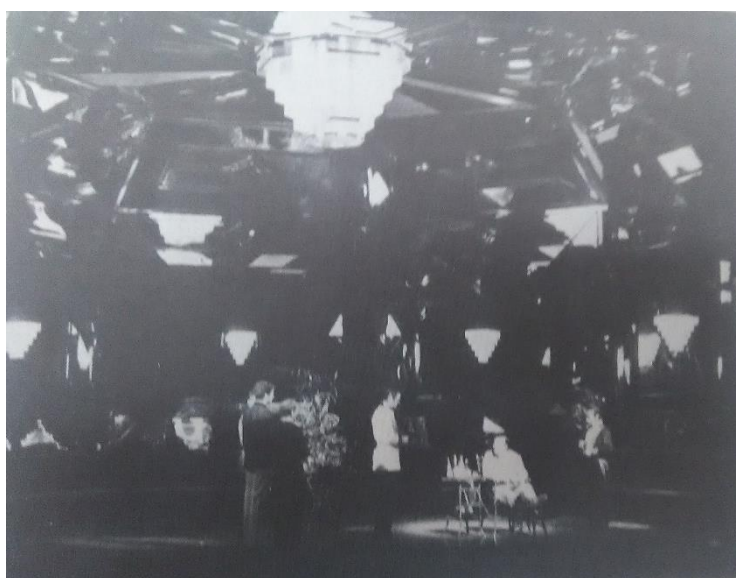
¹³³⁴ Rolf Michaelis : « Die sich selbst zerstörende Wortmaschine ». *Die Zeit*, 30.5.1975. « La critique de Bernhard n'est-elle pas plus virulente, et aucunement socialement insignifiante, lorsqu'il refuse de porter à la scène une pièce « normale » avec des dialogues et des discours argumentés au sujet d'un dictateur fasciste comme héros – parce que sous un tel régime il n'y a pas du tout d'opposition ? L'auteur n'est-il pas conséquent d'un point de vue artistique, quand il démasque la solitude et l'aliénation des puissants, en les laissant monologuer ? »

¹³³⁵ Rolf Michaelis : « Die sich selbst zerstörende Wortmaschine ». *Die Zeit*, 30.5.1975. « Pour la première fois Bernhard est capable d'ironiser au sujet de son message sur la perfection de l'art (dramatique ou politique) qui seule rend heureux, et donc d'y réfléchir et de faire son autocritique. »

la Fraction Armée Rouge, fait ainsi le lien entre la pièce et le contexte politique lors de la création. Il y a ici un jeu avec le public, une forme de provocation, qui a été anticipée par Thomas Bernhard et que Claus Peymann réalise parfaitement, par la date et lieu de la mise en scène, en effet la bande à Baader est détenue et jugée à Stuttgart-Stammheim. De sorte que même si ce n'est pas la création, qui a eu lieu quelques jours plus tôt à Vienne, cette mise en scène apparaît davantage comme la réalisation de la pièce de Thomas Bernhard et de sa stratégie de provocation.

La scénographie de Karl-Ernst Herrmann, cependant, introduit plutôt une certaine distance et une certaine artificialité. Il construit une sorte de chapiteau à cinq côtés, qu'il habille ensuite différemment selon l'endroit où se passe l'action. La chambre à coucher présidentielle est ainsi habillée de marbre, l'hôtel d'un drapé rose, et le casino de miroirs et de bois d'acajou. Pour l'épilogue, il revient à la scène traditionnelle rectangulaire. Cette distance, cette artificialité se retrouve au niveau des acteurs, en particulier chez Edith Heerden qui joue la présidente, tandis que Horst-Christian Beckmann a un jeu sans doute trop psychologique.

Le Président, mise en scène Ernst Wendt, Akademietheater, Vienne, 1975¹³³⁶



¹³³⁶ Photographies : Madeline Winkler-Betzendahl, Deutsches Theatermuseum München.

2.2. *Avant la retraite (Vor dem Ruhestand).*

La pièce est créée à Stuttgart le 29 juin 1979. Traugott Buhre joue l'ancien SS Rudolf Höller, Kirsten Dene joue sa sœur Clara et Eleonore Zetzsche joue son autre sœur, Vera. La pièce est reprise dans la même mise en scène, avec la même scénographie de Karl-Ernst Herrmann et les mêmes costumes de Joachim Herzog, et les mêmes acteurs, vingt ans plus tard, le 15 janvier 1999, au Burgtheater, après la levée de l'interdiction de jouer des pièces de Thomas Bernhard en Autriche, interdiction que l'auteur avait lui-même demandée dans son testament. La mise en scène de 1999 a été retransmise sur la chaîne franco-allemande *Arte* le 16 février 1999. Nous nous appuyons sur cette captation pour notre analyse de la mise en scène.

La pièce *Avant la retraite* est plus directement politique encore que *Le Président*, dans la mesure où le personnage principal est un ancien SS qui fête l'anniversaire d'Himmler, d'autant plus qu'on peut voir dans la pièce une allusion au Ministre-Président du Bade-Wurtemberg Filbinger.

Dramaturgie

Pour la mise en scène de 1979 à Stuttgart, la dramaturgie est d'Uwe Jens Jensen, pour la mise en scène de 1999 au Burgtheater à Vienne, c'est Hermann Beil qui est crédité à la dramaturgie. Aussi bien dans le livre-programme édité par le théâtre de Stuttgart en 1979¹³³⁷ que dans celui édité par le Burgtheater vingt ans plus tard¹³³⁸, on retrouve, en plus du texte et de la distribution, le discours de Thomas Mann prononcé le 29 mai 1945 à Washington : *Deutschland und die Deutschen*. Dans le livre-programme du Burgtheater, le texte est présenté dans une version scénique (« Strichfassung » en allemand) avec des coupes qui sont indiquées.

Scénographie — premier tableau

Thomas Bernhard situe la pièce « dans la maison du président du tribunal Höller » (Im Haus des Gerichtspräsidenten Höller), les didascalies indiquent que le premier acte a lieu dans une grande pièce au premier étage, avec deux grandes fenêtres à l'arrière-plan, et deux portes sur les côtés. Les didascalies précisent en plus que la pièce est meublée par différents sièges, une commode, un coffre, une planche à repasser, un miroir au mur, un piano, un baromètre. Les didascalies précisent également que la scène se passe à la fin de l'après-midi du 7 octobre, le jour de l'anniversaire d'Himmler.

« Erster Akt / Großes Zimmer im ersten Stock / Zwei hohe Fenster im Hintergrund, auf den
Seiten zwei Türen / Verschiedene Sitzmöbel, eine Kommode, ein Kasten, ein Bügelbrett am

¹³³⁷ Thomas Bernhard. *Vor dem Ruhestand. Eine Komödie von deutscher Seele*. Württembergische Staatstheater Stuttgart. Schauspiel 78/79. Programmbuch Nr. 42.

¹³³⁸ Thomas Bernhard. *Vor dem Ruhestand*. Burgtheater Wien. 1998/99. Programmbuch Nr. 211.

*Fenster, ein Flügel / Ein Barometer, ein Spiegel an der Wand / Später Nachmittag des siebten Oktober, Himmlers Geburtstag*¹³³⁹ »

La scénographie de Karl-Ernst Herrmann respecte ces indications. La pièce est grande, haute et profonde, elle forme un carré. Les murs, le plancher et le plafond sont construits, représentés. Toute la cage de scène est utilisée comme décor. Cela renforce la « Guckkastenbühne », la scène traditionnelle avec la boîte à l'italienne, une boîte dans laquelle on regarde. Le quatrième mur est le sixième côté de ce cube. La perspective est très marquée. On remarque deux hautes fenêtres à l'arrière-plan, et deux portes plus petites, une à gauche et une à droite. C'est-à-dire que le metteur en scène respecte les didascalies également en ce qui concerne la disposition des portes et des fenêtres. Les didascalies ne précisent en effet pas seulement leur présence, mais également leur disposition.

La grande pièce est presque vide. Cette impression de vide qu'a le spectateur est renforcée par le choix par Peymann d'utiliser un piano droit et non « un piano à queue » comme cela est suggéré dans les didascalies (« ein Flügel »). Le piano droit est posé le long du mur à droite, côté de la porte, il n'occupe pas l'espace et le centre de la scène. Au premier plan à gauche, Clara dans son fauteuil roulant reprise les chaussettes de son frère. À côté d'elle se trouve une petite table avec un panier. La planche à repasser, sur laquelle Vera repasse la robe de juge puis l'uniforme nazi de son frère, se trouve à l'arrière-plan à droite. Devant la planche à repasser, une petite bassine d'eau est posée sur une chaise. Clara reprise les chaussettes de Rudolf au premier plan à gauche, et Vera repasse la robe de juge au fond à droite, de sorte que les deux sœurs sont très éloignées l'une de l'autre. La distance maximale les sépare : la diagonale de la scène. Cette distance exprime l'antagonisme entre les deux sœurs, entre Vera complice de Rudolf et Clara, qui apparaît comme la victime. Au début de la pièce, l'uniforme de Rudolf est accroché à la fenêtre de gauche.

Peter von Becker compare les deux décors de Karl-Ernst Herrmann à deux caveaux :

« In zwei hohen, kühlen Raumgrüften, die Karl-Ernst Herrmann ziemlich genau nach Bernhards Szenenanweisungen gebaut hat, spielt Kirsten Dene die Clara im Rollstuhl, Eleonore Zetzsche Vera und Traugott Buhre Rudolf Höller¹³⁴⁰. »

Pour Benjamin Henrichs, ces deux pièces inspirent de la peur au spectateur :

« Karl-Ernst Herrmann hat zwei seiner unvergleichlichen Angst-Räume erfunden: hohe Zimmer, abbröckelnde Tapeten, graues Licht, ein paar verlorene Möbel, wie Särge. Sehr

¹³³⁹ Thomas Bernhard, *Dramen IV*, p. 11. « Dans la maison du Président de tribunal Höller / Premier acte / Grande pièce au premier étage. Deux hautes fenêtres dans le fond, sur les côtés deux portes. Divers sièges, une commode, une armoire, une planche à repasser près de la fenêtre, un piano à queue. Un baromètre, un miroir fixé au mur. Fin de l'après-midi du sept octobre, jour d'anniversaire d'Himmler. » Avant la retraite, p. 9.

¹³⁴⁰ Peter von Becker. « Die Unvernünftigen sterben nicht aus ». In: *Theater heute*, August 1979, p. 4-11, ici p. 8.

sachliche, sehr unheimliche Räume, die nicht nur ihre Bewohner, die auch den Zuschauer frieren machen¹³⁴¹. »

Georg Hensel souligne que les deux grandes fenêtres, qui devraient éclairer la pièce, semblent en réalité les assombrir :

« Ausgebreitet wird es in einem hohen, kahlen, Altbauzimmer. Bühnenbildner Karl-Ernst Herrmann hat ihm zwei riesige Fenster gegeben, die so schäbig sind, dass sie den Raum zu verfinstern scheinen.¹³⁴² »

Jens Wendland évoque un passe-partout noir qui encadre la scène comme un souvenir :

« In der kalten, abbröckelnden, nur dürftig möblierten Villen-Gruft von Karl-Ernst Herrmann, die als düsteres Erinnerungsstück in ein schmales schwarzes Passepartout gefasst ist, präpariert Claus Peymanns Regie wenigstens einige Typen die Bernhard zum Teil auch prägnant beobachtet hat.¹³⁴³ »

Pour Hellmuth Karasek, la scénographie évoque à la fois les grandes pièces de la fin du XIXe en Allemagne, ainsi qu'un drame de Strindberg :

« Die Aufführung, in der die schützenden vier Wände des heimlichen Himmeler-Freundes aus hohen ungemütlichen Gründerzeit-Räumen bestanden, in denen verwahrloste Möbel und vergräunte Menschen verloren herumstanden, zeigte zunächst eine Familienhöhle von Strindberg, mit Bernhardschen Alp- und Krankheitsträumen angereichert.¹³⁴⁴ »

Costumes :

Pendant le premier acte, Eleonore Zetzsche, qui joue le rôle de Vera, porte un imperméable blanc par-dessus sa robe verte, tandis que Kirsten Dene qui joue Clara porte une robe noire. L'opposition entre le blanc du vêtement de Vera et le noir du vêtement de Clara vient renforcer l'opposition spatiale liée au positionnement des deux actrices sur scène. Dans le deuxième acte, Eleonore Zetzsche a enlevé son imperméable et elle porte sa robe verte. Clara est toujours en noir. La symbolique des couleurs semble donner raison à Vera : elle porte le blanc de l'innocence, puis le vert de l'espoir, tandis que Clara est en noir, une couleur plus négative. Traugott Buhre qui joue Rudolf est en gris : costume gris, manteau gris. Au cours du deuxième acte, Rudolf est déshabillé : on lui enlève son manteau, ses chaussures, puis sa veste, son veston, et enfin sa chemise. Dans le troisième acte, Clara est toujours en noir, Vera porte une robe dorée, et Rudolf porte son uniforme de SS, qui est noir, et sur lequel se détache le brassard rouge avec la croix gammée. Cet uniforme était déjà visible dans le premier acte, accroché à la fenêtre. Le vêtement apparaît ici comme un costume, détaché du personnage,

¹³⁴¹ Benjamin Henrichs, « Herr Bernhard und die Deutschen », *Die Zeit*, 6.7.1979.

¹³⁴² Georg Hensel, « Gericht über einen Richter ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.7.1979.

¹³⁴³ Jens Wendland, « Götterdämmerung zu dritt ». *Süddeutsche Zeitung*, 2.7.1979.

¹³⁴⁴ Hellmuth Karasek, « Aus glücklichen SS-Tagen », *Der Spiegel*, 27/1979.

qui lui-même apparaît comme jouant un rôle.

Premier acte

« VERA *schließt die Tür links (...)* CLARA *im Rollstuhl, Strümpfe ihres Bruders Robert stopfend*¹³⁴⁵ »

Dans la première partie du premier acte, Vera repasse la robe de juge de Rudolf. Au début du premier acte, Vera entre dans la pièce, par la gauche, elle va à la fenêtre et décroche la robe de juge, celle de Rudolf, qui était pendue à la fenêtre. Ensuite, elle commence à repasser la robe du juge, tandis que Clara reprend les chaussettes de Rudolf. Vera parle à Clara, elle la montre du doigt, en la mettant en accusation. Elle enlève la robe du juge de la table à repasser, elle regarde la robe du juge, puis elle continue à repasser. Tandis que les didascalies indiquent que la robe est pendue au mur, ici elle est pendue à la fenêtre, cela renforce le jeu avec la lumière qui est déjà inscrit dans les didascalies.

Dans la deuxième partie du premier acte, Vera sert le café. D'abord, Vera sort et elle revient avec le café, elle pose le café sur la desserte qu'elle déplace devant Clara et elle s'assied en face sur un fauteuil. Ensuite, Clara pleure, cache son visage dans ses mains, elle laisse tomber la tasse, que sa sœur Vera ramasse. Vera se rassied, puis elle se lève et débarrasse le café, elle sort avec le café, chassée par Clara.

Dans la troisième partie du premier acte, Vera sort le portrait d'Hitler de sa cachette. D'abord, elle revient sur scène, va vers le coffre et en sort le portrait d'Himmler, puis elle le pose sur le bord de la fenêtre, et enfin elle sort avec. Ensuite, elle revient, prend la robe de juge, parade avec et sort.

Dans la quatrième et dernière partie du premier acte, Vera repasse l'uniforme de SS de Rudolf, tandis que Clara lit des journaux. Elle rentre d'abord avec l'uniforme et les journaux. Elle donne les journaux à Clara et elle accroche la veste de l'uniforme à la fenêtre. Elle commence à repasser le pantalon tandis que Clara lit les journaux. Vera s'approche de Clara, puis fait demi-tour, enfin elle vient taper sur les journaux que lit Clara. Puis Vera se nettoie le visage avec l'eau de la cuvette pour le repassage. Puis elle s'assied à côté de Clara, avant de se mettre au piano. Le téléphone sonne, Vera sort et revient avec une veste de déporté. Vera allume la lumière. Vera cire les bottes de l'uniforme tandis que Clara continue de reprendre les chaussettes de Rudolf.

Les didascalies et le jeu avec les accessoires prévus par Thomas Bernhard sont donc bien respectés : on retrouve bien les chaussettes à reprendre et les journaux pour Clara, la robe du juge et l'uniforme à repasser, la veste de déporté, le café et le portrait d'Himmler pour Vera.

¹³⁴⁵ Thomas Bernhard, *Die Stücke, 1969-1981*, p. 689.

Mais tandis que dans les didascalies, la robe du juge est accrochée au mur et l'uniforme à la fenêtre, soulignant l'opposition entre les deux vêtements, ici dans la mise en scène les deux vêtements sont accrochés successivement à la fenêtre, soulignant le parallélisme entre les deux « rôles » joués par le personnage de Rudolf : celui du juge et celui du SS, tandis que Clara doit se prêter au jeu et jouer le rôle du déporté.

Benjamin Henrichs commente le premier acte, en décrivant en particulier le jeu d'Eleonore Zetzsche, qui joue Vera :

« Drei Akte hat die Trilogie der schönen Nazizeit, drei Akte für drei Schauspieler. Zuerst sieht und hört man fast nur Eleonore Zetzsche als Vera – Kirsten Dene (Clara) sitzt reglos, fast immer schweigend, im Rollstuhl. Fräulein Vera, blond und leicht verwittert, ist auf eine ziemlich fürchterliche Weise sympathisch – tüchtig, patent, aktiv, die deutsche Frau, der deutsche Familienfeldwebel. Noch wenn sie ihre gemeinsten Gemeinheiten sagt, verliert sie nicht dieses fürsorgliche Strahlen im Gesicht; und noch bei ihren seligsten Monologen zeigt sie, was ihr zwanghaftes Reden auch ist: ein Kampf gegen die eigene Panik, die Lebensangst¹³⁴⁶. »

Pour Peter von Becker, le jeu d'Eleonore Zetzsche est conventionnel, presque proche du théâtre du boulevard, mais cela correspond à son personnage :

« Diese das Stück nur schwatzhaft bewegende, aber tatsächlich komplizierteste Figur legt Eleonore Zetzsche mit boulevardtheaternder Outriertheit aus, mit dem halb dezenten, halb grellen Gerieren einer Unselbständigen des gehobenen Mittelstandes. Das wirkt gelegentlich unangenehm konventionell, trifft aber Gebärden und Töne des abgeschmackten Theaters solcher Frauenfiguren im realen Leben. Zetzsches Vera Höller erlebt man, pointiert gesagt, als Leni-Riefenthal-smart¹³⁴⁷. »

Georg Hensel commente ainsi le jeu d'Eleonore Zetzsche :

« Es ist die Glanzrolle des Stückes. Und Eleonore Zetzsche spielt sie glänzend: mit großen Fuchtelgebärden, die alles wegwischen, was sie nicht denken mag. Ihre Zunge steht nicht still, wenn sie nicht gerade ihren Zeigefinger zur Überprüfung des Bügeleisens nass macht. Stützt sich Eleonore Zetzsche auf das Bügelbrett, so wirkt dies wie eine große forensische Pose in ihrem Lebenslamento¹³⁴⁸. »

Deuxième acte

Pour le deuxième acte, le décor ne change pas. Les didascalies indiquent que la scène se passe dix minutes après. Rudolf est assis devant la planche à repasser, loin de Clara. Plus tard, Vera

¹³⁴⁶ Benjamin Henrichs, « Herr Bernhard und die Deutschen », *Die Zeit*, 6.7.1979.

¹³⁴⁷ Peter von Becker. « Die Unvernünftigen sterben nicht aus ». In: *Theater heute*, August 1979, p. 4-11, ici p. 11.

¹³⁴⁸ Georg Hensel. « Gericht über einen Richter ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.7.1979.

viendra s'asseoir à côté de Rudolf. On remarque que le siège de Rudolf a des accoudoirs, tandis que celui de Vera n'en a pas. La lumière change, elle diminue progressivement, et pendant le deuxième acte, le lustre au plafond est allumé, ainsi que la lampe à côté de Clara. Cette distance entre Clara d'un côté et Rudolf et Vera d'un autre traduit bien la distance entre Clara, la « gauchiste », la « résistante » et Vera qui soutient son frère Rudolf, l'ancien nazi. Le regroupement des personnages indique d'un côté le rapport de force au sein du trio (le frère et les deux sœurs) ainsi que l'opposition idéologique entre Clara d'un côté, Vera et Rudolf de l'autre.

« Zweiter Akt / Zehn Minuten später / Rudolf ziemlich erschöpft auf einem Sessel / Clara Rudolfs Strümpfe stopfend / Vera tritt mit Rudolfs Wintermantel ein¹³⁴⁹ »

Dans la première partie du deuxième acte, Vera recoud le bouton du manteau de Rudolf. Au début, Clara continue de repriser les chaussettes de Rudolf, tandis que Rudolf est assis devant le fer à repasser. Ensuite, Vera entre avec le manteau de Rudolf, et Rudolf cherche le bouton du manteau dans sa veste. Vera s'assied à côté de lui et elle recoud le bouton sur le manteau. Vera l'aide à mettre son manteau. Puis il enlève le manteau et le donne à Vera. Il s'adresse à Clara, puis va à la fenêtre. Il se rassied et s'adresse à Vera assise à côté de lui.

Dans la deuxième partie du deuxième acte, Vera s'installe au piano, tandis que Clara se réfugie dans son livre. Puis Rudolf se lève, il va voir Clara et secoue le panier de Clara, où sont rangées les chaussettes. Rudolf fait une tirade contre les Juifs, Clara détourne le regard, elle continue de se réfugier dans son livre.

Dans la troisième partie du deuxième acte, Vera masse Rudolf. Vera enlace d'abord Rudolf, puis tous deux s'asseyent devant la table à repasser. Vera lui prend la main, puis elle lui enlève ses chaussures. Il est pieds nus, elle lui met des chaussons. Elle lui déboutonne la veste, puis elle entre avec le portrait d'Himmler et lui montre. Rudolf s'énerve, il se lève, elle le fait se calmer et s'asseoir, elle lui masse le dos, elle lui enlève sa chemise, elle lui masse les pieds. À la fin de l'acte, le téléphone sort, Vera sort, Clara se rebelle, Vera revient et elle embrasse Rudolf.

Les didascalies sont respectées, on retrouve sur scène les accessoires qui sont précisés dans les didascalies : le livre de Clara, le bouton du manteau, le piano, les pieds nus de Rudolf, le massage, et pour finir le téléphone qui sonne et qui clôt le deuxième acte comme le premier acte.

Benjamin Henrichs commente le deuxième acte, en décrivant en particulier le jeu de Traugott

¹³⁴⁹ Thomas Bernhard, *Dramen IV*, p. 63. « Deuxième acte / Dix minutes plus tard / Rudolf passablement épuisé dans un fauteuil / Clara reprisant les chaussettes de Rudolf / Vera entre avec le manteau de Rudolf ». Avant la retraite, p. 63.

Buhre, qui joue le rôle de Rudolf Höller, qui paraît jouer trop la dimension réaliste, le petit-bourgeois, pas assez la dimension artistique :

« Zweiter Akt, Auftritt Der Gerichtspräsident: Traugott Buhre. Buhre, im ersten Akt, im Spiel der beiden Schwestern bedrohlich anwesend, hat es, leibhaftig anwesend, nach Eleonores Zetzsches Bravourakt seltsam schwer; sehr eindringlich und real spielt er einen tragisch-spießigen Deutschen, versagt sich jede Art von Filbingerei, von frommem, heuchlerischem Augenaufschlag. Ein beinahe wahrer Mensch – der aber das Unwahrscheinliche, Artistische, Seiltänzerische so einer Bernhard-Figur etwas bieder unterschlägt¹³⁵⁰. »

Pour Peter von Becker, le jeu de Buhre montre bien qu'avec le temps, les coupables se prennent pour les victimes :

« Buhre zeigt bei Peymann, wie eng, ja füreinander kausal, im fatalistisch-faschistischen Jedermann der Verfolgungswahn (des verkannten, verdeckten Nazis) mit dem Verfolgungswunsch (gegenüber den vermeintlichen Verfolgern, den Demokraten, Juden, usw.) verhaftet ist. Buhre staffiert den einstigen SS-Offizier ohne jede Dämonie, macht vielmehr klar: die filbingernde Schuldentlastung und Selbstgerechtigkeit gründet sich darauf, dass die Täter sich mit der Zeit selber für die Opfer halten¹³⁵¹. »

Georg Hensel commente ainsi le jeu de Traugott Buhre:

« Als Abgeordneter bringt Traugott Buhre das Misstrauen eines nörgelnden Verfolgungswahn und den Ton salbungsvoller Humanität vom Plenarsaal in sein Zweischwesterheim mit. Er ist sentimental, sobald er nur an sich denkt, und hart gegen alle andern¹³⁵². »

Scénographie — deuxième tableau

Tandis que les deux premiers actes montraient l'attente, l'attente de Rudolf et les préparatifs pour l'anniversaire d'Himmler, le troisième acte montre la fête d'anniversaire en l'honneur d'Himmler. Les didascalies indiquent que la scène se passe dans la pièce d'à côté, deux heures plus tard. Les didascalies indiquent que la pièce contient une table à manger, des chaises et des fauteuils, un canapé, une armoire à fusils et une commode. Les didascalies indiquent que Rudolf et Vera sont « en costume », Rudolf avec son uniforme de SS qui est complet, Vera avec sa robe brodée et ses tresses. Rudolf est déjà un peu éméché et tous trois mangent et boivent du champagne. Les didascalies ne précisent cette fois pas la présence de portes ou de fenêtres.

« Dritter Akt / *Nebenan* / *Zwei Stunden später* / *Ein Speisetisch, Sessel, Fauteuils, ein Sofa, Gewehrkasten und Kommode* / *Rudolf schon leicht betrunken, in kompletter SS-*

¹³⁵⁰ Benjamin Henrichs, « Herr Bernhard und die Deutschen », *Die Zeit*, 6.7.1979.

¹³⁵¹ Peter von Becker, « Die Unvernünftigen sterben nicht aus ». In: *Theater heute*, August 1979, p. 4-11, ici p. 11.

¹³⁵² Georg Hensel, « Gericht über einen Richter ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.7.1979.

*Obersturmführeruniform mit Kappe, Pistole am Koppel und in schwarzen Schlachtstiefeln am Speisetisch/ Vera ihm gegenüber mit Zopffrisur und in einem langen Brokatkleid. Clara im Rollstuhl, wie vorher, in ihrer Mitte / Alle drei essend und Sekt trinkend*¹³⁵³ »

La scénographie de Karl-Ernst Herrmann reprend la même architecture de scène que pour les deux premiers actes. On retrouve les deux grandes fenêtres à l'arrière-plan, et une porte sur les côtés. On remarque juste que la porte de droite a disparu, et que les fenêtres sont barricadées, seul le haut des fenêtres laisse passer la lumière. On remarque à gauche la cheminée, sur laquelle se trouve la photographie d'Himmler, et à droite la commode. La cheminée n'est pas mentionnée dans les didascalies, il s'agit donc d'un ajout du metteur en scène. Au centre de la pièce se trouvent la table et les chaises. Rudolf est assis à droite, Vera à gauche et Clara au centre. L'armoire à fusils est encastrée et camouflée dans le mur du fond, entre les deux fenêtres, et n'est pas visible au début. Ici, on remarque le cas de figure inverse par rapport à ce qui se passe d'habitude avec Thomas Bernhard. Souvent chez Thomas Bernhard, des informations sont retardées pour le lecteur, alors que le spectateur a tout de suite cette information. Ici c'est l'inverse, les didascalies informent d'emblée le lecteur de la présence de l'armoire à fusils, tandis que cette information reste cachée au spectateur. On remarque également que tandis que les didascalies prévoyaient des sièges, des fauteuils et un canapé, ici on a seulement deux sièges pour Vera et Rudolf et la chaise roulante de Clara.

Troisième acte

Au début de la troisième scène, Vera sert du mousseux à Rudolf qui est en uniforme. Le portrait d'Himmler est posé sur la cheminée entre deux bougies. Vera vérifie que les fenêtres sont bien barricadées avant de se tourner vers Rudolf et de le complimenter sur son uniforme. Elle se rassied ensuite et ils trinquent. Clara trinque à la retraite de Rudolf, l'air un peu sarcastique. On remarque la croix de fer à la poitrine de Rudolf.

Vera et Rudolf s'asseyent à côté de la table et ils regardent l'album. Vera va ensuite vers le magnétophone et elle met la cinquième symphonie de Beethoven. Puis Vera lève son verre, elle sert Clara, et elle se rassied à côté de Rudolf. Elle se rapproche à nouveau de Clara, Vera et Rudolf se lèvent et ils lèvent leur verre. Enfin, Vera sort et joue du piano dans la salle d'à côté.

¹³⁵³ Thomas Bernhard, *Dramen IV*, p. 99. « Troisième acte / A côté. Deux heures plus tard. Une table de salle à manger, des chaises, des fauteuils, un sofa, une armoire à fusils et une commode. Rudolf déjà légèrement ivre, en uniforme complet d'Obersturmbahnführer SS avec casquette, revolver au ceinturon et bottes à tiges noires, à la table Vera en face de lui coiffée avec des tresses dans une robe longue de Brocart. Clara dans un fauteuil roulant, comme auparavant, au centre. Tous les trois mangent et boivent du champagne. » *Avant la retraite*, p. 101.

Rudolf sort la carabine de l'armoire, il vise le lustre, il se rassied, et Vera essaye de le nourrir. Puis Vera et Rudolf regardent à nouveau l'album. Rudolf se sert à nouveau de mousseux, Vera montre à Clara l'album. Vera reprend l'album. Rudolf cherche son pistolet, le dégaine et le pose sur la tempe de Clara. À la fin du troisième acte, Rudolf a une attaque, s'effondre, Vera éteint la lumière, se penche sur lui, et elle montre du doigt Clara. Enfin, elle appelle le docteur Fromm.

Le jeu avec les accessoires est respecté : le repas d'abord, avec le mousseux et les médallions de veau, mais également l'album, la carabine, et le pistolet. Pour ce qui est de la fin de la pièce, le dénouement est un peu différent. Tandis que, dans les didascalies, il est indiqué qu'elle cherche à le traîner jusqu'au canapé (« *sie zieht Rudolf vom Sessel auf den Boden und versucht, ihn von dort auf das Sofa zu ziehen, es gelingt ihr* ») et à lui enlever son uniforme pour lui mettre un vêtement civil, ici Vera le laisse par terre et appelle seulement le médecin. Le canapé est mentionné seulement à ce moment-là et dans les didascalies qui décrivent le décor pour le troisième acte, on peut donc penser que le choix de transformer le dénouement de la pièce et celui de supprimer le canapé sont liés entre eux.

Benjamin Henrichs commente le troisième acte, en commençant par la transformation de Traugott Buhre :

« Erst im dritten Akt, bei Höllers Zusammenbruch, sieht man dann Buhres Dämonien: die Angst, das Schwitzen, die Verwandlung eines Körpers in ein schreckliches Stück Fleisch. Eine Figur von Horvath freilich eher als eine von Bernhard, vom Leben geschlagen, durchs Kunst nicht zu retten¹³⁵⁴. »

Peter von Becker souligne également cette transformation de Traugott Buhre qui joue Rudolf :

« Da Buhre hier nie, was ihm leicht wäre, seine physischen Mittel forciert und so auf falsche Weise nur phänotypisch den Brutalen verkörpert, wirkt der Zusammenbruch am Ende umso erschreckender: erst in der Nähe des Todes, diesmal des eigenen Todes, scheint der Mensch entmenscht – wenn Buhre als plumper Fleischkloß mit glubschend starrend Augen von Eleonore Zetzsche wie ein erschlagenes Schwein über die Bühne zum Kamin, unters Bild des Vorbilds geschleift wird¹³⁵⁵. »

Puis il s'intéresse à Kirsten Dene, qui joue le rôle de Clara, et qui, totalement muette, semble dominer la fête :

« Dritter – Akt, die Geburtstagsfeier, Während Rudolf und Vera ihren Himmler feiern, schaut, man doch nur noch auf Kirsten Dene, die *nun*, ganz stumm, die Szene ganz beherrscht. Das

¹³⁵⁴ Benjamin Henrichs, « Herr Bernhard und die Deutschen », *Die Zeit*, 6 juillet 1979.

¹³⁵⁵ Peter von Becker. « Die Unvernünftigen sterben nicht aus ». In: *Theater heute*, August 1979, p. 4-11, ici p. 11.

unsichtbare Stück, das in ihrem Kopf passiert, es fasziniert jetzt mehr als das sichtbare, groteske. Die Dene sitzt ja nicht dumpf-renitent beim grausigen Familienfest – sie hört auf jeden Satz, schaut auf jede Geste der beiden Geschwister. Ein paarmal richtet sie sich starr in ihrem Rollstuhl auf, krallt sich an den Handgriffen fest: schweigend, ein Henkergesicht, viel furchtbarer als alle „furchtbaren Juristen“¹³⁵⁶. »

Peter von Becker souligne également ce jeu muet de Kirsten Dene qui joue Clara :

« Im dritten Stück ist hier nun allein auf dem Gesicht von Kirsten Dene das ganze Stück nochmals inszeniert: in einer Mischung aus Ekel und Wonneschauern scheint sie im Kopf Gericht über den Richter zu halten. Zum Mord am Mitverschwörer ebenso bereit wie er, könnte sie nur, wie sie selbst nicht wollte¹³⁵⁷. »

Georg Hensel souligne surtout la difficulté du rôle de Clara, en particulier dans le troisième acte où celle-ci ne peut plus protester, le rôle devenant complètement muet :

« In den beiden ersten Akten darf Kirsten Dene noch gelegentlich protestieren; im dritten Akt bleibt ihr nur die stumme Erschöpfung ihrer jahrelang geübten Geduld. Das ist eine undankbare und harte Aufgabe, dreieinhalb Stunden lang¹³⁵⁸. »

Quand on compare les photographies de la mise en scène de 1979 avec la vidéo de la mise en scène de 1999 au Burgtheater, on se rend compte que la mise en scène est strictement identique : même distribution et même scénographie, même si le passage du temps se voit avec l'âge des acteurs. Cependant, on remarque néanmoins une actualisation de la mise en scène par l'utilisation en 1999 de couleurs un peu pastel. Au Burgtheater, les murs sont roses pour le premier tableau est verts pour le deuxième tableau (qui correspond au troisième acte).

Réception

Peter von Becker commente la mise en scène de Claus Peymann en soulignant la performance des acteurs :

« Claus Peymanns Inszenierung in Stuttgart, die in Bochum Ende des Jahres wieder aufgenommen wird, war neben Partien von Steins „Groß und Klein“ mit der Berliner Schaubühne und jüngst in Hamburg Peter Zadeks Ayckbourn-Farce („Spaß beiseite“) die schauspielerisch reichste Theateraufführung dieser Saison.¹³⁵⁹»

Benjamin Henrichs commente ainsi la mise en scène en soulignant que Peymann a soigneusement évité tout effet de cabaret :

« Sehr konsequent hat Claus Peymann alle Angebote des Textes zu Jux und Kabarett ausgeschlagen, hat dabei sogar eine gewisse Schwere und Langwierigkeit in Kauf

¹³⁵⁶ Benjamin Henrichs, « Herr Bernhard und die Deutschen », *Die Zeit*, 6.7.1979.

¹³⁵⁷ Peter von Becker. « Die Unvernünftigen sterben nicht aus ». In: *Theater heute*, August 1979, p. 4-11, ici p. 11.

¹³⁵⁸ Georg Hensel. « Gericht über einen Richter ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.7.1979.

¹³⁵⁹ Peter von Becker, « Die Unvernünftigen sterben nicht aus ». In: *Theater heute*, August 1979, p. 4-11, ici p. 8.

genommen.¹³⁶⁰»

Hellmuth Karasek rapporte les réactions mesurées du public. Comme à son habitude, Bernhard ne se montre pas sur scène, même s'il est présent dans la loge :

« Die vereinzelt dünnen Buh-Rufe, mit denen das Publikum die Komödie "Vor dem Ruhestand" quittierte, erlebte Bernhard nicht auf der Bühne, sondern in der Mitglieder-Loge, wo er seinen Schauspielern heimlich zuklatschte. An der Rampe ließ er Regisseur Peymann und Bühnenbildner Karl-Ernst Herrmann die eher matten Reaktionen nach reichlich drei Spielstunden zusammen mit Eleonore Zetzsche, Kirsten Dehne und Traugott Buhre entgegennehmen¹³⁶¹. »

On peut penser que cette réaction réservée du public est liée à l'esthétique de la pièce de Thomas Bernhard, qui désoriente le spectateur et déçoit en quelque sorte ces attentes. La pièce n'est pas le substitut de la pièce de Hochhuth que le public pouvait attendre (et on peut penser que cette attente du public a été en partie provoquée par la stratégie de Bernhard, Unseld et Peymann de garder le texte absolument secret). *Avant la retraite* n'est pas une pièce sur Filbinger, même si le personnage présente des similitudes avec Filbinger. Mais il ne s'appelle pas Filbinger, mais Rudolf Höller. La pièce commence comme une idylle familiale privée, une sœur repasse, l'autre coud, avant que Vera n'échange la robe du juge contre l'uniforme SS et ne sorte le portrait d'Himmler. Le point culminant de la pièce est atteint quand Rudolf et Vera regardent l'album de famille, dans lequel se trouvent des photos d'Auschwitz. Le spectateur, comme Clara, est mis à l'écart, convié à l'observation d'un album de famille qui n'est pas le sien, et qu'il ne peut même pas voir :

« In dieser Szene, die familiäre Rührung und die Unfähigkeit zu politischem Trauern auf das Schönste vereint, hat Bernhard einen Einfall höhnischer Publikumsbeschimpfung, denn die beiden vergessen, in den Anblick der Albumblätter versunken, nicht nur ihre kranke Schwester, sondern auch die Zuschauer, die ähnlich gemartert werden, als müssten sie sich für fremde Familienschnappschüsse interessieren, die sie hier noch nicht einmal zu sehen bekommen.¹³⁶² ».

Dans la mise en scène de Claus Peymann, le public se trouve en effet dans la position de Clara, qui est exclue, on lui parle de ces photos, mais il ne les voit pas. C'est au spectateur de se représenter les camps, on ne les lui montre pas, il ne les voit pas. On aurait pu envisager une autre mise en scène, où l'album serait montré au public (que les acteurs montrent l'album au public, ou que les photos soient projetées sur le mur), mettant le public dans la position de Vera et Rudolf, le rendant complice. Pour Peter von Becker, cette scène a priori peu théâtrale

¹³⁶⁰ Benjamin Henrichs, « Herr Bernhard und die Deutschen », *Die Zeit*, 6.7.1979

¹³⁶¹ Hellmuth Karasek, « Aus glücklichen SS-Tagen ». *Der Spiegel*, 27/1979.

¹³⁶² Hellmuth Karasek, « Aus glücklichen SS-Tagen ». *Der Spiegel*, 27/1979.

est en réalité très théâtrale : l'Histoire et l'horreur historique deviennent un bavardage sentimental, mais l'horreur des mots résiste et le spectateur est amené à réfléchir. Ainsi pour Peter von Becker, il s'en tire moins bien que si on lui montrait simplement une photo d'un camp de concentration (Peter von Becker pense au *Mephisto* d'Ariane Mnouchkine)¹³⁶³. On peut voir là un effet de distanciation presque brechtien, qui empêche le spectateur de rester passif, le spectateur est irrité par ces images qu'il ne voit pas, et qui résistent à la banalisation. La mise en scène d'*Avant la retraite* par Claus Peymann à Stuttgart, à la toute fin de la saison 1978/79, rentre dans la stratégie de provocation de Thomas Bernhard. Thomas Bernhard prend position dans la lutte entre Claus Peymann et sa tutelle, le Land de Bade-Wurtemberg et son ministre-président, Hans Filbinger, de la CDU. Claus Peymann a été attaqué pour avoir appelé à des dons pour les frais dentaires des détenus de la RAF, son contrat à Stuttgart n'est pas reconduit. Hans Filbinger se retrouve lui aussi attaqué, pour son passé de juge pendant la période national-socialiste, et il doit démissionner. Mettre en scène la pièce à ce moment-là à Stuttgart a donc un sens tout particulier, de sorte que la mise en scène peut être vue comme la réalisation de la pièce de Thomas Bernhard.

La scénographie de Karl-Ernst Herrmann s'inscrit dans la boîte à l'italienne, en allemand la « Guckkastenbühne », avec deux petites portes sur les côtés, et deux grandes fenêtres au fond. Cette disposition scénique est suggérée par Thomas Bernhard, qui l'indique dans les didascalies. Les trois personnages évoluent dans cet espace, qui est presque vide. La distance matérialise les oppositions, entre Vera et Clara d'abord, puis entre Vera et Rudolf d'un côté, et Clara de l'autre. Dans la mise en scène, comme cela a été prévu par Thomas Bernhard, le jeu avec les vêtements, les costumes, fait apparaître le tout comme un jeu de rôle. Traugott Buhre apporte sa bonhomie au personnage de Rudolf Höller, Kirsten Dene apporte sa présence dans le rôle difficile, car presque muet, et immobile, de Clara.

¹³⁶³ Peter von Becker; « Die Unvernünftigen sterben nicht aus ». *Theater heute*, August 1979, p. 4-5.

Avant la retraite, reprise de la mise en scène au Burgtheater, Vienne, 1999.¹³⁶⁴



¹³⁶⁴ Source : Arte, 16 février 1999 / Photographie Oliver Herrmann, Archiv des Burgtheaters.

2.3. *Le Faiseur de théâtre (Der Theatermacher)*.

La pièce est créée au Festival de Salzbourg, en coproduction avec le théâtre de Bochum, le 17 août 1985. La mise en scène est de Claus Peymann et la scénographie de Karl-Ernst Herrmann, les costumes de Jorge Jara. Traugott Buhre (qui a joué le frère de Kant dans *Emmanuel Kant* en 1978, Rudolf Höller dans *Avant la retraite* en 1979, Moritz Meister dans *Maître* en 1982, Robert dans *Les apparences sont trompeuses* en 1984) joue le rôle principal, celui du comédien d'Etat Bruscon. La femme de Bruscon est jouée par Kirsten Dene, qui jouait Clara dans *Avant la retraite* (et la fille dans *Au but* en 1981). Martin Schwab joue le rôle de Ferruccio. La mise en scène est ensuite reprise au théâtre de Bochum (première le 21 septembre 1985), puis au Burgtheater à Vienne (première le 1^{er} septembre 1986). À Salzbourg, c'est Hugo Lindinger qui jouait l'aubergiste. Après le décès de Lindinger en 1988, c'est Josef Bierbichler qui reprend le rôle. La mise en scène viennoise est retransmise à la télévision le 20 mai 1991¹³⁶⁵.

Classer la pièce *Le Faiseur de théâtre* parmi les pièces politiques peut paraître étrange. Dans la mesure où le personnage principal est un comédien, on est tenté de rapprocher cette pièce des autres drames d'artiste écrits par Thomas Bernhard comme *Minetti* ou *Simplement compliqué*, où les personnages principaux sont également des comédiens. Mais la pièce est aussi politique, avec ses tirades contre l'Autriche, et la présence du portrait d'Hitler au mur. On peut même voir dans cette pièce une préfiguration de *Place des Héros*. Après deux pièces, *Le Président* et *Avant la retraite*, qui faisaient référence à l'Allemagne et au contexte historique et politique allemand (ou semblaient y faire référence), ici c'est l'Autriche qui sert de référence.

Dramaturgie

La dramaturgie est d'Hermann Beil. En plus de la distribution et du texte de la pièce, le livre-programme publié par le théâtre de Bochum et celui publié par le Burgtheater¹³⁶⁶ contiennent deux autres parties : une partie sur les « faiseurs de théâtre » (« Über Theatermacher. Bilder und Texte »), et une partie sur l'auteur.

La partie sur les « faiseurs de théâtre » contient des textes de divers auteurs : un texte de Cervantes (« Von dem borstigen Abenteurer, welches Don Quijote begegnete »), un texte de Goethe (« Strafrede über das Theater ») extrait du septième livre des *Années d'apprentissage*

¹³⁶⁵ Cette captation est parue en DVD. Thomas Bernhard, *Der Theatermacher*. Wien : Hoanzl, 2008. DVD. Edition Burgtheater, 17. 140 min.

¹³⁶⁶ Thomas Bernhard, *Der Theatermacher*. Schauspielhaus Bochum. Bochumer Ensemble. Das neue Stück. Programmbuch Nr. 68. Schauspielhaus Bochum 1985/86. Thomas Bernhard, *Der Theatermacher*. Burgtheater. Programmbuch Nr. 1. Burgtheater 86/87.

de *Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*), un texte de Ferdinand Raimund (« romantisches Originalzaubermärchen) extrait de *Das Märchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, un texte d'Arthur Schnitzler (« Zum grossen Wurstel »), un texte de Kleist (« Über das Marionettentheater »), un texte de Max Reinhardt (« Mein Erstes Engagement »), un texte de Fritz Kortner (« Die Machenschaften ihres Unternehmens »), un poème de Günter Grass intitulé « König Lear », une lettre de Nestoy de (« Brief aus dem Kerker »), un texte de Jürgen Fehling (« J'accuse »), deux anecdotes sur Fritz Kortner, un texte de Giorgio Strehler (« Warum regt er sich so auf ? »), un texte d'E.T.A. Hoffmann (« Lieblinge des Publikums », un second texte de Max Reinhardt (« Die ganze Welt ist eine Bühne »). Un texte de l'acteur Josef Kainz, plusieurs textes sur Gustaf Gründgens (extraits du *Spiegel* du 12 mai 1949, d'une lettre de Gründgens de 1946 et d'une interview de Gründgens sur la chaîne allemande ZDF le 10 juillet 1963). On trouve également un texte de Franca Rame sur Dario Fo (« Als Dario Fo sich duellieren wollte »), et un texte de Renato Palazzi sur Eduardo De Filippo (« Eduardo de Filippos letzter Auftritt »), et un texte de Jean-Louis Barrault (« Das Gesetz des Zirkus »), une anecdote sur Saladin Schmitt et Bochum, une anecdote sur Jürgen Fehling, un texte de Tchékhov (« Schwanengesang »), un second texte d'E.T.A. Hoffmann (« Ein Theaterbrand »), et un second texte de Goethe (« Vorspiel auf dem Theater »).

Ces textes sont accompagnés d'illustrations. On trouve un fac-similé du début de l'opéra de Mozart *Der Schauspieldirektor* de 1986 (livret de Johann Gottlieb Stephanie), des gravures ou des dessins: « Brockmann dankt dem Publikum » (1778), « Spiegelszene mit Iffland », « Grandville : Ein Rad der Geschichte ». Un certain nombre de photographies sont reproduites. Trois photographies montrent Max Reinhardt qui répète Faust à Salzbourg en 1936. On trouve ensuite une photographie de Fritz Kortner, une photographie de Max Reinhardt pendant la répétition d'*Eternal Road* à New York, une photographie de la prison de Butzbach, qui existe depuis 1884, une photographie de Jürgen Fehling pendant les répétitions de *Die Fliegen*. Deux autres photographies montrent Jürgen Fehling qui répète *Blaubart* à Munich en 1961. On voit aussi une photographie du Tschauner Stegreiftheater à Wien-Ottakring de 1952. Suivent un autoportrait de Joseph Kainz, et une photographie de lui de dos, sur un glacier (auf dem Eigergletscher) de 1907. On trouve ensuite une photographie de Gustav Gründgens en répétitions de 1951, une photographie de Dario Fo, une gravure d'un théâtre à l'italienne (« Logentheater »), une photographie d'Eduardo de Filippo, une photographie de Jean-Louis Barrault dans sa loge de 1958, une photographie de Saladin Schmitt en répétition en 1936. On trouve enfin une gravure représentant l'incendie d'un

théâtre (incendie du théâtre de Berlin en 1817), et des esquisses de décor de Karl-Ernst Herrmann pour *Le Faiseur de théâtre*.

Dans la partie consacrée à l'auteur, on trouve, en plus de l'habituelle courte biographie de l'auteur et d'un portrait photographique de l'auteur, dix photographies de répétitions d'Oliver Herrmann. La première photographie montre Le Faiseur de théâtre, joué par Traugott Buhre, et l'aubergiste, joué par Hugo Lindinger. La deuxième photographie montre Bruscon avec à gauche Ferruccio et Sarah, et à droite, l'aubergiste (Traugott Buhre, Martin Schwab, Josefin Platt et Hugo Lindinger). La troisième photographie montre Bruscon avec son fils Ferruccio (Traugott Buhre, Martin Schwab). La quatrième photographie montre Bruscon assis et sa fille à genoux devant lui, Ferruccio est à l'arrière-plan. La cinquième photographie montre Bruscon, et Sarah qui court vers la porte. Les deux photographies suivantes sont reproduites sur une double page pliée : la première montre Bruscon avec Sarah, tandis que Ferruccio est à l'arrière-plan. La deuxième montre Bruscon devant les mannequins qui portent les costumes et les masques. La huitième photographie montre Bruscon seul assis sur une malle. La neuvième photographie montre Bruscon avec l'aubergiste, la dixième photographie montre Bruscon avec Ferruccio. Sur la onzième photographie, Bruscon, sa fille et sa femme (jouée par Kirsten Dene) sont en costume devant le rideau de scène.

On y trouve également des textes de Thomas Bernhard : un extrait d'*Alte Meister*, un récit pourtant intitulé « Komödie » et paru en 1985, un article de l'auteur paru dans le *Demokratisches Volksblatt* du 21 août 1952 (« Festspiele am Radio »), et le court récit « Der Schauspieler », paru dans le recueil *Ereignisse* en 1969.

Scénographie

Au début, Thomas Bernhard ne donne que peu d'indications concernant le décor, si ce n'est l'endroit où se passe la pièce : « *Schwarzer Hirsch in Utzbach / Tanzsaal* ». Comme le fait remarquer Bruscon lui-même « Utzbach wie Butzbach »¹³⁶⁷, le lieu évoque la ville de Butzbach en Allemagne, une ville de Hesse qui est connue pour sa prison. Le nom de Bruscon évoque lui Bernardon, personnage créé par Joseph Felix von Kurz, proche du Hanswurst de Joseph Anton Stranitzky¹³⁶⁸. La *Roue de l'histoire* que veut représenter Bruscon serait donc une pantalonnade, une « bernardoniade ». Et derrière le nom de Bruscon se cacherait donc « Bernhard ».

La scénographie de Karl-Ernst Herrmann se fait réaliste, presque naturaliste, et en même

¹³⁶⁷ Thomas Bernhard, *Der Theatermacher*, In : *Dramen V*, p. 101.

¹³⁶⁸ Jean-Marie Winkler. « Thomas Bernhard dramaturge ou la mémoire simplement compliquée ». In : *Le Billet des Auteurs de Théâtre*. <http://www.lebilletdesauteursdetheatre.com/Resonance-45-2011-07-01.html>

temps, tout paraît exagéré. On remarque les murs sales, les néons au plafond, les toiles d'araignée accrochées un peu partout, les trous dans les murs, sans doute l'œuvre des termites. Le lustre a été remplacé par un attrape-mouche. Au fond de la salle se trouve la scène. On y accède par un petit escalier sur la droite. On remarque la tête de cerf au-dessus de la scène, qui donne son nom à l'auberge : « au cerf noir ». À l'arrière de la scène se trouve une ouverture vers l'extérieur, vers un tas de fumier. Au-dessus de cette petite porte se trouve l'inscription : « 19 C+M+B 45 ». Au début de la scène, la porte est fermée, et on ne voit pas ce tas de fumier. À gauche, on remarque trois fenêtres, ainsi que des petits trophées de chasse et des tableaux, parmi ces tableaux le tableau d'Hitler, qui choque Bruscon, mais qui ne semble guère choquer l'aubergiste. Entre les fenêtres, on note ainsi la présence de cinq petits trophées de chasse, et de deux tableaux. À côté de la fenêtre qui se trouve la plus au fond, entre la fenêtre et l'angle, il n'y a qu'un tableau en dessous des cinq trophées, c'est le portrait d'Hitler. Deux tables sont posées au milieu de la salle. À droite se trouve une porte, avec au-dessus de la porte la lumière de secours. La lumière de secours, qui est évoquée dans la pièce, et qui est une référence au scandale qui a eu lieu lors de la première de *L'Ignorant et le Fou* au Festival de Salzbourg. Sur les croquis de Karl-Ernst Herrmann, on remarque que la tête de cerf était placée sur le mur de droite, tandis que l'issue de secours était placée à droite de la scène¹³⁶⁹.

Les informations fournies au début de la pièce et de la scène sur le décor sont assez succinctes : il est seulement indiqué que la pièce se passe au « cerf noir » à Utzbach, et que la salle est une salle de danse. Mais ces informations sont actualisées au fur et à mesure dans des didascalies qui accompagnent les répliques des personnages, du dialogue entre Bruscon et l'aubergiste. Ainsi, au cours de la première scène, les didascalies mentionnent d'abord l'estrade (« [Bruscon] *will sich setzen, aber es ist kein Sessel auf dem Podium* »), puis des tables (« *Wirt fängt an, Tische an die Wände zu schieben* »), puis une fenêtre que l'aubergiste veut ouvrir et que Bruscon lui ordonne de fermer (« *Wirt will ein Fenster öffnen / BRUSCON herrscht ihn mit hochgeschleudertem Stock an / Wirt macht das Fenster wieder zu* »), un rideau que l'aubergiste arrache d'une fenêtre (*zieht einen Vorhang auf und reißt ihn gleich ganz herunter und wirft ihn auf den Boden*), et enfin la poussière (« [Wirt] *geht zu einem der Fenster und wischt mit dem Ärmel den Staub vom Fensterbrett ab* »), et les toiles d'araignées que l'on enlève du rebord des fenêtres (« *WIRT der auf einem Fensterbrett gestiegen ist, um eine große Spinnwebe vom Fenster herunter zu nehmen* »). À la fin de la scène, les didascalies

¹³⁶⁹ Voir les esquisses de décor réalisés par Karl-Ernst Herrmann. In : *Programmbuch Burgtheater*, p. 71 et p. 74.

mentionnent également la présence de reproductions, et au milieu, une bien particulière : le portrait d'Hitler. (« [Bruscon] *schaut auf die Reproduktionen / schaut auf eine ganz bestimmte Reproduktion* »).

Les trophées de chasse, les bois de cerf, ne sont mentionnés que dans la deuxième scène, où les didascalies indiquent que Ferruccio enlève les bois de cerf et les tableaux du mur (« *Ferruccio fängt an, die Geweihe von den Wänden zu nehmen, dazwischen auch immer ein Bild* »). On le voit, la salle de l'auberge est décrite au fur et à mesure qu'elle se transforme en salle de théâtre. Le décor est également décrit dans le texte primaire, par Bruscon. On a là une sorte de coulisse verbale. La scénographie de Claus Peymann et Karl-Ernst Herrmann prend donc en compte toutes ces informations qui sont données au compte-gouttes, de même qu'elle concrétise les paroles de Bruscon. Avec ce naturalisme, les paroles de Bruscon, ses exagérations, sont données pour réelles.

Benjamin Henrichs commente ainsi la scénographie de Karl-Ernst Herrmann dans l'hebdomadaire allemand *Die Zeit*, en insistant sur son aspect sinistre :

« Ein enger, niedriger, muffiger Raum, Spinnweben überall und grüner Schimmel an aufgeplatzten, modrigen Wänden. Verschmierte Fenster, verstaubte Hirschgeweihe und dreckverklebte Bilder – und der ganze Jammer auch noch unübertrefflich trostlos, von Neonröhren, illuminiert. Eine Art Notausgang (19 C+M+B 45 steht mit Kreide über der Tür) führt hinaus ins Freie, direkt auf einen dampfenden Misthaufen. »

C. Bernd Sucher souligne également la désolation de la pièce, mais également la dimension politique et historique, avec la référence au nazisme par le portrait d'Hitler et l'inscription « 1945 » au-dessus de la porte :

« Spinnweben vor den Fenstern, über den Geweihen, einigen Landschaftsbildern und einem Hitler-Porträt. Auch den Eberkopf, der in der Saaltiefe über der klitzekleinen Beisslbühne in die Leere starrt, haben die fleißigen Tiere schon eingesponnen. Dazu schmutzige Maßkrüge. Staub, zentimeterdick und grau. Über der Tür, die von der Bühne ins Freie führt, zum Misthaufen, der Segen von C+M+B, zuletzt erteilt im Jahr 1945. Vor der Kapitulation, versteht sich. Statt der Lampe, die einst sogar von Stuckringen umgeben war, baumelt ein geleimter Fliegenfänger von der Decke, Neonröhren beleuchten den Theatersaal des Schwarzen Hirsch und auch die ersten Parkettreihen des Landestheaters. Die Schäbigkeit macht nicht an der Rampe halt¹³⁷⁰. »

Benjamin Henrichs souligne que ce décor est à la fois réaliste, voire naturaliste et théâtral :

« Karl-Ernst Herrmann hatte die komplizierte Aufgabe, einen Raum zu erfinden, in dem kein Theater möglich ist, in dem aber die Uraufführung des „Theatermachers“ stattfinden muß.

¹³⁷⁰ C. Bernd Sucher. « Lustvolle Zerstörungsarbeit ». *Süddeutsche Zeitung*, 19.8.1985.

Auch wenn das keines von seinen sensationellen Bühnenbildern ist – er hat die Aufgabe geistvoll gelöst. Hat nicht einfach einen finsternen, dumpf-naturalistischen Festsaal gebaut, sondern einen Schauplatz, der in allem Elend einen Rest verkommener Grazie bewahrt hat. Ein Schmutzloch, doch auch ein verwünschter Ort.¹³⁷¹»

Ulrich Wienzierl rappelle la polémique suscitée par ce tas de fumier, annoncé comme un vrai tas de fumier, et qui est finalement un faux :

« Die Entschlüsselungsspekulationen dürften nach der Aufführung keinen Vollsinnigen mehr beschäftigen, und der ominöse Misthaufen schrumpfte zum Zitat der eigenen Vorgeschichte: Friedvoll dampfte er im Hintergrund vor sich hin, im perspektivischen Fluchtpunkt des von Karl-Ernst Herrmann mit meisterlicher Scheußlichkeit ausgestatteten Tanzsaals im Schwarzen Hirsch zu Utzbach im schönen Lande Oberösterreich¹³⁷². »

Première scène

« Erste Szene / Drei Uhr nachmittag / Der Theatermacher Bruscon und der Wirt treten ein / BRSUCON mit einem breitkrepigen Hut auf dem Kopf, in einem knöchellangen Mantel und mit einem Stock in der Hand / Was hier / in dieser muffigen Atmosphäre / als ob ich es geahnt hätte¹³⁷³ »

Quand la scène commence, Bruscon, joué par Traugott Buhre est au premier plan à gauche, et l'aubergiste, joué par Josef Bierbichler, à droite à côté de la porte. Bruscon, avec son long manteau et son chapeau à larges bords, montre le public avec sa canne. Puis Bruscon monte sur l'estrade qui est située au fond du décor de l'auberge. À côté de lui, une porte ouverte débouche sur un tas de fumier. L'aubergiste se tient toujours à côté de la porte et l'observe. Ensuite Bruscon s'assied sur une chaise au milieu de l'auberge. L'aubergiste se tient debout à côté de lui, d'abord hostile, montrant le comédien du doigt, puis il se montre plus affable, les poings contre les hanches. L'aubergiste commence à déplacer les tables pour les mettre le long des murs. Bruscon donne des ordres à l'aubergiste, avec la canne, ou avec le doigt. Bruscon remonte ensuite sur l'estrade, il se penche et il contrôle le sol de l'estrade avec la main, avant de redescendre pour s'asseoir à une table dans la salle. L'aubergiste, face à lui, a les mains appuyées sur la table. Bruscon indique que la position de la table est exacte en levant le doigt. Il se lève et tape sur le sol avec sa canne. Appuyé contre la porte, il se compare ensuite à Voltaire et à Shakespeare. Il montre le public avec sa canne en récitant une réplique de sa pièce. Il se penche et contrôle le sol de l'auberge. Puis il se lève et à nouveau montre la salle

¹³⁷¹ Benjamin Henrichs: « Unter uns gesagt: ein Klassiker », *Die Zeit*, 23.8.1985.

¹³⁷² Ulrich Weinzierl. « Lauter alte Bekannte ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.8.1985.

¹³⁷³ Thomas Bernhard, *Der Theatermacher* in: *Dramen V*, p. 100-101. « Première scène. Trois heures de l'après-midi. Le Faiseur de théâtre Bruscon et l'hôtelier entrent. Bruscon, un chapeau à large bords sur la tête, vêtu d'un manteau qui lui tombe aux chevilles et une canne à la main : Quoi ici / dans cette atmosphère confinée / Comme si je l'avais deviné ». *Le Faiseur de théâtre*, p. 9.

avec sa canne. L'aubergiste se tient derrière lui, les poings sur les hanches. Il s'assied, pose son chapeau sur la table et il s'essuie le front. L'aubergiste se rapproche de la table. Bruscon lève le doigt pour indiquer l'humidité extrême de la salle. L'aubergiste pointe ensuite le doigt vers Bruscon, et celui-ci tâte le ventre de l'aubergiste avec sa canne. Bruscon se rassied. Il montre les fenêtres pour signifier qu'il a emporté des rideaux. L'aubergiste sort, Bruscon se retourne vers la gauche, vers les reproductions qu'il voudrait enlever, et ensuite vers le fond de la scène, avec sa canne il indique l'entrée de César dans sa pièce, puis il montre le côté opposé et évoque le rôle de son fils Ferruccio. L'aubergiste rentre avec deux chaises et il s'arrête ensuite devant Bruscon pour évoquer le « jour du boudin ». L'aubergiste tire un rideau et le jette au sol. Bruscon s'arrête devant un tableau sur le mur de gauche, à l'arrière-plan, et demande si ce n'est pas le portrait d'Hitler. L'aubergiste répond nonchalamment.

Tandis que dans la première partie de la première scène Bruscon est seul avec l'aubergiste, dans la deuxième partie, les deux familles font leur apparition : la famille de Bruscon et celle de l'aubergiste. Sept personnes se trouvent ainsi sur scène. Ce sont d'abord Sarah et Ferruccio, joués par Josefin Platt et Martin Schwab, qui font leur entrée, ils apportent la malle sur l'estrade. Bruscon, en montrant l'endroit avec sa canne, leur ordonne de poser la malle devant lui, dans la salle de l'auberge. Plusieurs fois, il les reprend jusqu'à ce qu'ils trouvent le bon emplacement. L'aubergiste ouvre la malle. Sarah essuie la sueur sur le front de Bruscon, elle se met à genoux aux pieds de Bruscon et lui enlève ses chaussures. Ferruccio met le masque de César à l'aubergiste, ce qui provoque la colère de Bruscon. La fille masse le pied de son père. Sarah et Ferruccio prennent le manteau de leur père. Bruscon attire à lui sa fille, en l'insultant tout en la cajolant (« du bist dumm geblieben / aber ich liebe dich wie kein zweites »). Tandis que Sarah masse le pied de Bruscon, Ferruccio se tient debout devant lui et il lui masse les épaules. Bruscon mange sa soupe, sa fille se tient derrière lui, et la femme de Bruscon (jouée par Kirsten Dene) fait son entrée, un bol de soupe à la main. L'aubergiste, sa femme et sa fille se tiennent debout à gauche et regardent la famille Bruscon manger, tandis que la femme de Bruscon est restée devant la porte. L'aubergiste et sa femme sortent, la femme de Bruscon s'assied à la table, Erna, la fille de l'aubergiste, commence à balayer la poussière, Bruscon lève les bras et tous s'enfuient.

Deuxième scène

« Zweite Szene / Eine halbe Stunde später / Während Ferruccio auf einer Leiter stehend den Vorhang montiert / BRUSCON auf einem Sessel sitzend, zu Sarah, die vor ihm kniet / Leise

mein Kind / du weißt / ich liebe es nicht / wenn du den Text zu laut sprichst¹³⁷⁴ »

Au début de la deuxième scène, Ferruccio est sur un escabeau, à l'arrière-plan, sur l'estrade à droite, et il accroche le rideau de scène, tandis que Bruscon répète une scène de sa comédie avec Sarah. Bruscon est assis au premier, et Sarah est agenouillée à ses pieds, Sarah joint les mains comme pour prier. D'abord elle se lève et tourne le dos à Bruscon. Mais Bruscon lui prend la main et l'écrase, pour l'obliger à reconnaître qui il est. Puis il montre du doigt Ferruccio qui s'affaire avec le rideau. Sarah et Ferruccio se placent à gauche, devant Bruscon. Ensuite Bruscon s'adresse à Sarah, qui est à présent à droite, et lui demande de l'eau minérale, de la Römerquelle. Puis il se retourne vers Ferruccio, qui se tient à l'arrière-plan, devant l'estrade. L'aubergiste et sa femme apportent la corbeille en osier sur l'estrade, avec sa canne, Bruscon leur indique où la mettre. Bruscon s'assied au bord de l'estrade, et la femme de l'aubergiste se penche vers lui : « Rindfleisch mit Semmelkren ». Bruscon montre avec sa canne l'estrade où se trouve le couple d'aubergistes et évoque l'opération de l'œil de leur fille.

Tandis que Ferruccio se tient à gauche de l'estrade, à côté de l'escabeau, Bruscon indique à Sarah, avec le doigt, de se mettre derrière le rideau. Sarah a un verre d'eau à la main. Bruscon essaye le rideau de scène, pendant que Sarah se cure le nez, ou tire la langue. Bruscon s'assied à gauche, Sarah lui apporte ensuite le verre, mais il proteste, ce n'est pas de l'eau minérale. Finalement, il la prend dans ses bras, elle lui essuie le front. Mais Ferruccio arrive avec des bouteilles de Römerquelle. Sarah se cache derrière son frère. Bruscon se lève et se place au milieu de la scène, tandis que Ferruccio au premier plan à gauche essaye le magnétophone. Bruscon se rapproche de l'appareil. Bruscon monte sur l'estrade, Ferruccio se tient au bas de l'estrade. Bruscon regarde les tableaux et les trophées au mur de gauche, puis il montre du doigt le public et récite une phrase de sa comédie. Il s'assied ensuite dans la salle, sur la malle des masques, un verre à la main, Ferruccio se tient debout à côté de lui, une bouteille à la main. Ferruccio fait le salut hitlérien devant le portrait d'Hitler. Bruscon met son bonnet en lin, pendant que Ferruccio est remonté sur l'escabeau. Ferruccio monte sur une chaise posée sur une table pour enlever trophées et tableaux du mur. Ferruccio se tient debout sur le rebord de la fenêtre, tandis que Bruscon chasse l'aubergiste. Bruscon s'assied et Ferruccio se met à quatre pattes sous ses pieds, la canne au-dessus de la tête de Ferruccio, pour indiquer l'endroit où il doit nettoyer. Enfin, Bruscon s'adresse à l'aubergiste pour demander des nouvelles de la

¹³⁷⁴ Thomas Bernhard, *Der Theatermacher* in: *Dramen V*, p. 158. « Deuxième scène. Une demi-heure plus tard. Pendant que Ferruccio, debout sur une échelle, fixe le rideau. Bruscon, assis sur un fauteuil, à Sarah, qui est agenouillée devant lui : Doucement mon enfant / tu sais / je n'aime pas / quand tu dis ce texte trop fort ». *Le Faiseur de théâtre*, p. 67.

lumière de secours et du capitaine des pompiers.

Troisième scène

« Dritte Szene / Eine halbe Stunde später / Kostüme von Nero, Caesar, Churchill, Hitler, Einstein und Madame de Staël auf Kleiderständern / Bruscon auf einem Sessel im Hintergrund des Saales / FERRUCIO stellt einen barocken Paravent auf dem Podium auf¹³⁷⁵ »

Ferruccio place un paravent sur l'estrade, tandis que Bruscon arpente la salle de l'auberge en long et en large. Il regarde en direction de Ferruccio, puis s'assied sur une chaise à gauche et enlève sa veste. Bruscon indique avec le bras où Ferruccio doit placer le paravent. Ferruccio descend de l'estrade tandis que Bruscon se mouche. On entend des grognements de cochons. Ferruccio s'assied sur une chaise devant l'estrade, et il répète sa scène (« das Gewesene / das Fortwährend Gewesene »). Bruscon défait son nœud de papillon. Bruscon se tient debout à côté de Ferruccio, il regarde le public, Ferruccio se tient à genoux à côté de lui. Bruscon se tient le dos tandis qu'on entend le tonnerre. Ferruccio, Sarah et la femme de Bruscon sont tous trois assis sur l'estrade, devant les mannequins avec les costumes. Les deux femmes sont en costume. Bruscon pointe sa canne dans leur direction. Bruscon se place sur l'estrade, puis il regarde sous la chaise. Il s'assied, l'aubergiste entre, Bruscon regarde sous le paravent. Bruscon remarque l'aubergiste. L'aubergiste signale à Bruscon que la lumière de secours pourra être éteinte. Bruscon est presque déçu. Bruscon s'assied au milieu de la salle, la femme de Bruscon et Sarah se tiennent debout à gauche, Ferruccio se tient à droite, Ferruccio est maintenant également en costume. Ferruccio, Sarah et la femme s'asseyent sur l'estrade. Bruscon regarde l'heure. On entend le tonnerre. Ferruccio se présente devant le comédien. Ferruccio, monté sur l'escabeau, accroche les rideaux occultants aux fenêtres.

Quatrième scène

Le décor change pour la quatrième scène de la pièce, qui se passe « derrière le rideau ». La perspective s'inverse. La scène de l'auberge est sur le devant de la scène. On remarque le grand rideau rouge, des lumières au-dessus du rideau rouge. À gauche et à droite sont positionnés des paravents. À gauche au-dessus du paravent on remarque un boîtier qui actionne le lever de rideau. L'extincteur est placé au premier plan, au milieu. Bruscon est debout devant le rideau et il regarde à travers le rideau. Dene qui joue sa femme, costumée en Marie Curie, est assise à droite, ses enfants Ferruccio et Sarah, déguisés en Metternich et Lady Churchill, sont assis à gauche. À la fin de la scène, le rideau s'ouvre sur une toile qui

¹³⁷⁵ Thomas Bernhard, *Der Theatermacher* in: *Dramen V*, p. 191. « Troisième scène. Une demi-heure plus tard. Sur des portemanteaux les costumes de Néron, César, Churchill, Hitler, Einstein et madame de Staël. Bruscon dans un fauteuil au fond de la salle. Ferruccio installe sur l'estrade un paravent baroque. » *Le Faiseur de théâtre*, p. 100.

représente la salle de l'auberge, vue depuis la scène. Au fond de l'auberge s'ouvre une porte qui donne sur le presbytère en feu (« il y a le feu au presbytère », crient les spectateurs¹³⁷⁶). Sur une esquisse de Karl-Ernst Herrmann sont dessinés séparément la scène avec le rideau, la porte de l'auberge et le presbytère en feu¹³⁷⁷.

« Vierte Szene / Am Abend / Hinter dem Vorhang / Frau Bruscon als Madame Curie / Sarah als Lady Churchill / Ferruccio als Metternich / in Kostüm und Maske auf Sesseln / BRUSCON als Napoleon am Vorhang durch einen Spalt in den Zuschauerraum schauend / ganz leise / Der Saal füllt sich / es donnert und schüttelt zunehmend¹³⁷⁸ »

Bruscon se tient au milieu, il regarde à travers la fente du rideau. Sarah et Ferruccio sont assis à gauche, Madame Bruscon à droite. Bruscon s'adresse ensuite à sa femme : « Atomzeitalter meine Liebe ». Il lui peint le visage en noir. Sarah se tient à côté, et Ferruccio reste en retrait. Bruscon retourne regarder à travers la fente du rideau, et les trois autres retournent à leur place, Madame Bruscon regarde dans l'autre direction. Ferruccio se lève et Bruscon le regarde dans son costume de Metternich, et juge qu'il s'agit plutôt d'une caricature de Metternich. Bruscon tombe, Ferruccio et Sarah le relèvent. Bruscon se tient debout devant sa femme. D'un geste de la main, elle résiste à son mari, puis elle éclate de rire. Bruscon s'enveloppe dans son manteau (« Erfrierungsangst »). Puis il s'adresse à Sarah. Puis finalement, le rideau s'ouvre et Bruscon et Sarah contemplent une salle vide. Sarah prend son père dans ses bras. Sarah lui apporte ensuite un siège, dans lequel il s'effondre.

Sigrid Löffler voit dans Bruscon le porte-voix de l'auteur, tandis que la famille de Bruscon, ainsi que l'aubergiste, représentent la bêtise. Au metteur en scène de leur insuffler un peu d'humanité :

« Es bleibt dem Regisseur überlassen, diesen Spottfiguren außer Debität irgendwelche Menschlichkeiten zuzumessen. Peymann hilft sich, indem er einerseits hoch besetzt (Kirsten Dene, Josefin Platt und Martin Schwab als Mutter und Kinder Bruscon), andererseits die von Natur aus lachhafte Gesichtslandschaft des Hugo Lindinger (in der Rolle des Wirtes) für sich arbeiten läßt.¹³⁷⁹ »

Mais pour Sigrid Löffler, la troupe de Peymann en fait trop et tombe dans les grimaces:

« Ein riskanter Ausweg, wie sich alsbald zeigt. Denn Peymanns Spielergarde, unterfordert, wie

¹³⁷⁶ *Le Faiseur de théâtre*, p. 131.

¹³⁷⁷ Voir les esquisses de Karl-Ernst Herrmann dans : *Thomas Bernhard und Salzburg*, p. 199. Voir également : *Der Theatermacher*, Programmbuch Burgtheater, p. 80.

¹³⁷⁸ Thomas Bernhard, *Dramen V*, p. 209. « Quatrième scène. Le soir / Derrière le rideau / Madame Bruscon en madame Curie/ Sarah en Lady Churchill. Ferruccio en Metternich / avec costumes et masque dans des fauteuils / Bruscon, en Napoléon, près du rideau / regardant dans la salle à travers une fente / tout doucement : « la salle se remplit » / le tonnerre gronde et il pleut de plus en plus fort ». *Le Faiseur de théâtre*, p. 119.

¹³⁷⁹ Sigrid Löffler: « Alle Jahre wieder ». *Theater heute* 10/1985, p. 22-24. Voir aussi : Sigrid Löffler: « Unter uns gesagt, ich bin ein Klassiker ». *Der Spiegel*, 26.8.1985 (35/1985).

sie ist, legt sich mit einem solchen mimischen Furor ins Zeug, dass jeder Satz aus des Despoten Bruscon Munde vom intensiven Mimik-Geprassel seiner Vasallenschar begleitet und jedes Wort aufs beredteste von stummem Mienenspiel kommentiert wird, um die Reaktionsbandbreite auch bei Textlosigkeit unter Beweis zu stellen.¹³⁸⁰ »

Pour Sigrid Löffler, seule Kirsten Dene arrive à jouer une agressivité silencieuse, un rapport de force qui reste incertain jusqu'à la fin de la pièce :

« Einzig Kirsten Dene, aus früheren Bernhard-Stücken wie "Vor dem Ruhestand" und "Am Ziel" versiert als stummer Widerpart, vermag die Strategie der aggressiven Schweigsamkeit bedrängend und bedrohlich auszuspielen. Sie gibt der lungenkranken Theatermacherin, die sich hinter ihrem Gatten-Scheusal her gastspielend über die Dörfer zwischen Gaspoltshofen und Ried im Innkreis schleppt, eine beklemmendere Kontur, als Thomas Bernhard der Rolle überhaupt zugestanden hat. Die Dene behält ihr Geheimnis: Sie spielt den Machtkampf zwischen dem Alles-Niederredner und der wortlosen Opposition und läßt erahnen, daß dieser Machtkampf bei Stück-Ende noch offen ist.¹³⁸¹ »

Benjamin Henrichs souligne le duel qui oppose l'acteur et l'aubergiste :

« Buhre und Lindinger beginnen den vertrauten Bernhardschen Zweikampf: Herr Bruscon deklamiert, der Wirt hört zu, oder hört er weg? Das unaufhörliche (böartige) Reden des einen kämpft gegen das unaufhörliche (tückische?) Schweigen des anderen.¹³⁸² »

On ne sait pas bien si l'aubergiste écoute ou ignore l'acteur. Au discours incessant de l'acteur répond le silence ininterrompu de l'aubergiste. Mais l'aubergiste n'apparaît pas comme détestant le théâtre, au contraire, il aime le théâtre, et il écoute, non parce qu'il le doit, mais parce qu'il y éprouve un certain plaisir :

« Trotzdem, auch wenn es ungerecht ist: schon am Anfang hört man weniger auf Buhres Reden als auf Lindingers Schweigen. Denn der spielt den Utzbacher Gastwirt nicht als dumpfen, feindseligen Unhold, nicht als „Theaterhasser“, wie Herr Bruscon behauptet, sondern als einen wahren Liebhaber des Theaters. Er hört Herrn Bruscon nicht zu, weil er zuhören muß, er führt das Glück des Zuhörens vor: Sein ganzes rundes, runzliges Kindergesicht kann sich in die Maske des Staunens verwandeln; zum erstenmal begegnet er, einfältig-andächtig, der Welt der Kunst, des Geistes.¹³⁸³ »

Mais pour Benjamin Henrichs, dans cette interprétation, la pièce perd de sa violence : l'aubergiste n'est pas un fasciste autrichien, opposant de Bruscon, mais il apparaît plutôt comme son double. Benjamin Henrichs regrette aussi que ce ne soit pas Minetti qui joue le rôle de Bruscon. Pour lui, Traugott Buhre est davantage fait pour l'autre rôle bernhardien,

¹³⁸⁰ Sigrid Löffler: « Alle Jahre wieder ». *Theater heute* 10/1985, p. 22-24

¹³⁸¹ Sigrid Löffler: « Unter uns gesagt, ich bin ein Klassiker ». *Der Spiegel*, 26.8.1985 (35/1985).

¹³⁸² Benjamin Henrichs. « Unter uns gesagt, ein Klassiker ». *Die Zeit*, 23.8.1985.

¹³⁸³ Benjamin Henrichs. « Unter uns gesagt, ein Klassiker ». *Die Zeit*, 23.8.1985.

pour le rôle muet :

« Buhre ist ein großer Schauspieler, gerade auch für die Stücke Thomas Bernhards. Aber nicht für die Figur Minettis, nicht für die Besessenen, die Extremisten, die Equilibristen; sondern für die anderen, die Stummen, die Dumpfen, die abgründig Brütenden – Buhre hat dafür in *Immanuel Kant* und zuletzt in *Der Schein trägt* unvergessliche Beispiele gegeben. Jetzt steht er plötzlich auf der anderen Seite der Komödie – fest steht er da und imposant, aber auch ein wenig stämmig. »

De la même manière, Sigrid Löffler souligne la différence entre le jeu de Traugott Buhre et celui de Bernhard Minetti, et semble regretter que ce dernier soit dans la salle et non sur scène :

« Und Buhre investiert seine beträchtlichen Vorräte an Virtuosität lieber in die Erbärmlichkeit des Philisters und Tragödiengockels auf dem Misthaufen, als jene obsessiven Finsternisse auszukundschaften, hinter denen Minetti-Land liegt. Bernhard Minetti hätte ursprünglich den "Theatermacher" spielen sollen. Dem Vernehmen nach saß er bei der Premiere im Parkett und lachte. Er hatte gut lachen.¹³⁸⁴ »

Pour C. Bernd Sucher, Traugott Buhre n'est aucunement le substitut de Minetti, il est l'égal de Minetti, même si les deux acteurs sont très différents. Il arrive à ce que le spectateur le méprise et l'excuse en même temps :

« Das ist Traugott Buhre. Ein Schauspiel-Künstler. Kein Ersatz für Minetti, der ursprünglich diese Rolle spielen sollte, sondern diesem – so verschieden die beiden Darsteller sind – ebenbürtig¹³⁸⁵. »

La scénographie de Karl-Ernst Herrmann frappe par son naturalisme, qui met en évidence le caractère repoussant de l'auberge, qui en même temps peu à peu se transforme en théâtre. À Salzbourg en 1985, la pièce pouvait être comprise par le spectateur comme une attaque contre Salzbourg, ravalé au rang de village provincial. Au Burgtheater, en 1986, on peut penser que le public viennois était tenté de rapprocher les tirades contre l'Autriche et sur le portrait d'Hitler du contexte politique autrichien avec l'élection de Kurt Waldheim à la présidence autrichienne. Claus Peymann distribue même les petits rôles à de grands acteurs : Martin Schwab joue Ferruccio, Kirsten Dene joue la femme de Bruscon. Ce n'est pas Bernhard Minetti qui joue le rôle principal, mais Traugott Buhre. Tandis que Bernhard Minetti donne une certaine grandeur aux personnages qu'il joue, Traugott Buhre montre la suffisance des personnages qu'il interprète (que ce soit Rudolf Höller, Robert ou Bruscon). Le public regrette Bernhard Minetti, mais on peut penser que malgré les points communs entre le

¹³⁸⁴ Sigrid Löffler: « Unter uns gesagt, ich bin ein Klassiker ». *Der Spiegel*, 26.8.1985 (35/1985).

¹³⁸⁵ C. Bernd Sucher. « Lustvolle Zerstörungsarbeit ». *Süddeutsche Zeitung*, 19.8.1985.

personnage de Bruscon et le personnage de Minetti, Thomas Bernhard ne pensait pas à Bernhard Minetti pour jouer le rôle, comme semble le confirmer sa correspondance.

Le Faiseur de théâtre, mise en scène Claus Peymann, Festival de Salzbourg, 1985¹³⁸⁶



¹³⁸⁶ Source : DVD Der Theatermacher. Edition Burgtheater, 17. Hoanzl.

2.4. *Place des Héros (Heldenplatz).*

Claus Peymann met en scène *Place des Héros* au Burgtheater. La première a lieu le 4 novembre 1988. La scénographie est une nouvelle fois de Karl-Ernst Herrmann. Wolfgang Gasser¹³⁸⁷ joue le rôle de Robert Schuster, Kirsten Dene¹³⁸⁸ joue Anna, et Elisabeth Rath joue Olga. Marianne Hoppe¹³⁸⁹ joue le rôle de la veuve, Hedwig. Anneliese Römer¹³⁹⁰ joue le rôle de Madame Zittel, et Therese Affolter¹³⁹¹ joue Herta. Le fils est joué par Karlheinz Hackl. Une partie de ces acteurs sont des habitués des pièces de Thomas Bernhard. Le rôle de Madame Zittel est ensuite repris par Anne-Marie Düringer, le rôle du fils par Martin Schwab. La mise en scène a été retransmise à la télévision autrichienne en novembre 1989¹³⁹². Nous nous appuyons sur cette captation pour analyser la mise en scène.

Dramaturgie

La dramaturgie est d'Hermann Beil et Jutta Ferbers. Le livre-programme publié par le Burgtheater ne contient pas le texte de la pièce, sans doute faut-il voir là un souci de garder le texte de la pièce secret. Le livre-programme, qui présente un format carré atypique (20 cm sur 22), contient, en plus de la distribution, une courte biographie de Thomas Bernhard, un portrait de l'auteur et deux textes de lui : son discours pour le Petit Prix de Littérature de l'État autrichien, et sa lettre au comité d'organisation du congrès des écrivains autrichiens. Le livre-programme contient également des citations d'*Heldenplatz* et surtout des photographies d'Oliver Herrmann. Oliver Herrmann, né en 1963 à Brême, et mort en 2003 à Berlin, n'est autre que le fils du scénographe Karl-Ernst Herrmann. À partir de 1981, il travaille comme photographe de théâtre à Bochum, puis au Burgtheater. Pour le livre-programme, Oliver Herrmann a photographié la Heldenplatz et ses alentours en mars 1988. La table des illustrations qui figure à la fin du livre indique le lieu, le jour et l'heure à laquelle ces photographies ont été prises. Ces photographies ont donc été prises entre le 9 mars à minuit et le 13 mars à 6 heures du matin. On trouve à côté de cette table des illustrations un plan de ce quartier de Vienne, avec la Heldenplatz (la Place des Héros), la Ballhausplatz (la Place du Jeu de Paume), la Rathausplatz (la Place de l'hôtel de ville), le Volksgarten, le Burgtheater, le Parlement, le Ring. Ces photographies documentent les lieux cités et indiqués dans la pièce de

¹³⁸⁷ Wolfgang Gasser a joué le rôle du docteur dans *L'ignorant et le fou* en 1973 à Munich (mise en scène de Jens Pesel) et le personnage du metteur en scène dans *Les Célèbres* en 1976 à Vienne (Peter Lotschak).

¹³⁸⁸ Kirsten Dene a joué Clara dans *Avant la retraite* (1979), la fille dans *Au but* (1981), la femme de Bruscon dans *Le Faiseur de théâtre* (1985) et Dene dans *Ritter, Dene, Voss* (1986).

¹³⁸⁹ Marianne Hoppe a joué la générale dans *La Société de chasse* (Dieter Dorn, 1975) et la mère dans *Au but* (Claus Peymann, 1981).

¹³⁹⁰ Anneliese Römer jouait la millionnaire dans *Emmanuel Kant* (1978) et Anne dans *Maître* (1982).

¹³⁹¹ Therese Affolter jouait la jeune fille dans *Minetti* (1976).

¹³⁹² La captation a fait l'objet d'une édition en DVD. Thomas Bernhard, *Heldenplatz*. Wien : Hoanzl, 2008. Édition Burgtheater 19. 195 minutes.

Thomas Bernhard.

On trouve quinze photographies de la Heldenplatz, quatorze photographies du Volksgarten (dont deux qui indiquent Theseustempel et Elisabethdenkmal), cinq photographies de la Neue Hofburg, dont une qui montre le balcon qui donne sur la Heldenplatz (« Neue Hofburg, Balkon auf den Heldenplatz »). Neuf photographies montrent la Ballhausplatz, la Place du Jeu de Paume, siège du gouvernement. Deux photographies montrent le café Sluka. Six photographies montrent le Dr. Karl-Renner Ring, qui est entre le parlement et le Volksgarten (deux photographies indiquent même le numéro 1), et une le Dr. Karl Lueger Ring, plus au nord, entre le Burgtheater et la Rathausplatz. Huit photographies montrent le parlement (dont deux où est indiqué : « Parlament, Reichsratsstraße » (la rue qui se trouve derrière le parlement), et une où il est indiqué « Vor dem Parlament »). Une photographie montre le Burgtheater. Trois photographies montrent la Rathausplatz (Place de l'Hôtel de Ville), et une photographie a été prise devant l'hôtel de ville (« Vor dem Rathaus »). Une photographie indique seulement « im 1. Bezirk ». Une photographie a été prise au Chelsea, Neudeggasse. Seules trois photographies ont été prises en dehors de ce petit périmètre : elles montrent le cimetière de Döbling. Et en quatrième de couverture, on trouve une photographie de la Heldenplatz le 15 mars 1938.

Les images du Volksgarten, avec les allées, les promeneurs, les arbres sans feuilles, les bancs, le Burgtheater à l'arrière-plan, ont sans doute inspiré Karl-Ernst Herrmann pour réaliser le décor de la deuxième scène. Les autres photographies font davantage ressortir la dimension politique de la commémoration de l'Anschluss, avec la présence de policiers et de militaires, de manifestants et de banderoles. On peut voir ainsi sur les photographies les slogans suivants : « Platz der Opfer », « Nie vergessen », « Nie wieder Pflichterfüllung für Fremde Grossmachtinteressen ! », « das Neue Österreich », une couronne mortuaire avec la mention « Der historischen Wahrheit. Burschenschaft Olympia », une banderole : « Wer tritt Waldheim zurück ? », une autre « Vergessen Sie nicht auf Ihren Rücktritt, Herr W. ! », une pancarte : « 1938-1988: Diktatur der Lüge und Verdrängung », et une autre banderole : « Gott schütze unser Österreich vor allen fremden Mächten ».

Les photographies sont encadrées par deux citations, écrites en italique, dans une police de caractère assez petite. La première est plus subjective et positive : « Kann schon sein dass sie sich ein paarmal im Jahr / in dieser Stadt wohlfühlen / wenn Sie über den Kohlmarkt gehen / oder über den Graben / oder die Singerstrasse hinunter in der Frühlingsluft ». La deuxième est plus politique et plus négative : « Verfolgungswahn / wie kannst Du so etwas sagen / Du weisst doch selbst / wie die Situation ist ».

À côté d'une photographie du Volksgarten, on trouve la citation : « In Wien ist es im März noch tiefer Winter [...] ». À côté de la photographie du balcon de la Hofburg qui donne sur la Heldenplatz (le balcon est vu à travers une grille, avec dans ce grillage une porte), on trouve la citation : « In Wien geboren das hat zeitlebens viel Kraft gegeben ». Une autre citation se trouve à côté de la photographie avec la banderole « Nie wieder Pflichterfüllung »: « Und soviel Verständnislosigkeit rundherum / es konnte immer nur ein fatales Leben sein / eine sogenannte Fatalexistenz keine andere ». À côté de la citation « Ich strenge mich nicht an / aber ab und zu gestatte ich mir doch eine Erregung », on trouve une photographie de deux vieilles dames dans au Café Sluka. À côté de la citation : « Das Österreichische frage ich mich immer / was es ist / die Absurdität zur Potenz / es zieht uns an und stößt uns ab », on voit une photographie d'un plat du Sluka. À côté de la citation « In Oxford gibt es keinen Heldenplatz », on voit une fanfare militaire et la Hofburg en arrière-plan. À côté de la citation : « Ich habe ja immer gesagt / nicht in der Inneren Stadt wohnen / die Fenster auf den Heldenplatz / das ist ja Wahnsinn », on voit la Hofburg à travers des sortes de barreaux. À côté de la citation « Was die Schriftsteller schreiben / ist ja nichts gegen die Wirklichkeit », on trouve une photographie du Volksgarten avec les arbres sans feuille. À côté de la citation « Das ganze Leben ist ein einziger Prozess / und es nützt gar nichts », on a une photographie du parlement. À côté de la citation « Ein Geistesmensch wird nie verstanden », on a une porte grillagée sur laquelle est posé un signe « issue de secours ». Avant les trois photographies du cimetière de Döbling, on trouve la citation « Friedhofbesuche sind die nützlichsten ». Et la dernière citation est : « Als Kinder haben wir alle Theater gespielt richtiges Theater », elle accompagne la photographie d'un escalier du Palais Epstein (qui se trouve au numéro 1 du Dr. Karl Renner-Ring).

Première scène

Scénographie

Thomas Bernhard indique que la pièce se passe à Vienne, en mars 1988, la première et la troisième scène a lieu dans l'appartement du professeur Schuster, près de la Heldenplatz, tandis que la deuxième scène a lieu dans le Volksgarten. (« Erste und dritte Szene *Wohnung Professor Schuster, nahe Heldenplatz, dritter Stock* / Zweite Szene *Volksgarten* / Nach dem *Begräbnis* »). Thomas Bernhard décrit ainsi le décor de la première scène :

« Erste Szene / *Großes Garderobezimmer / Ein Hohes Fenster mit Holzjalousien / Zwei hohe Türen links / Eine hohe Tür rechts / Mehrere geschlossene oder geöffnete Kleiderschränke bis zur Decke an allen Wänden / Mehrere geschlossene Kisten und Koffer, nach Oxford adressiert*

Le décor de la première scène représente une buanderie. La perspective dirige le regard du spectateur vers la fenêtre à l'arrière-plan. Cette fenêtre est très haute, à travers la fenêtre on voit le ciel gris et des branches sans feuille. Le décor représente un angle de la pièce, et la fenêtre est placée dans cet angle. Les lignes que forment les murs guident donc le regard du spectateur vers la fenêtre. Trois grandes penderies de chaque côté, deux portes à droite et une à gauche ferment la pièce. Ces penderies sont démesurément hautes. Les dimensions de la pièce évoquent le faste bourgeois. Le long du mur de droite, formé par les portes des trois penderies, s'entassent des caisses et des valises, sur lesquelles il est écrit Oxford. Dans cet amoncellement de valises et de caisses, il y a aussi une table. À part ces valises et ces caisses, la pièce est vide. Au début de la pièce, les penderies sont fermées, puis elles sont ouvertes, et à nouveau fermées. Une planche à repasser est posée contre le mur de droite.

La scénographie de Karl-Ernst Herrmann respecte les indications données par Thomas Bernhard. La haute fenêtre, les deux portes à gauche et la porte à droite, les placards à vêtements qui montent jusqu'au plafond, sur tous les murs, tout cela est indiqué dans des didascalies, jusqu'à la position sur scène des portes donc. La seule liberté que prennent Peymann et Herrmann, c'est que la fenêtre n'a pas de jalousies de bois comme le voudrait la didascalie. Benjamin Henrichs décrit ainsi le décor, soulignant la démesure de la pièce et l'emploi du bois d'acajou pour les penderies :

« „Heldenplatz“, die erste Szene. Der erste von drei verblüffenden Räumen, die Karl-Ernst Herrmann für die Uraufführung erfunden hat. Bürgerliche Pracht in bürgerlicher Gruft: Unwirklich hohe Garderobenschränke (Mahagoni), in der Tiefe des Raums ein hohes Fenster, grauer Himmel, ein paar kahle Baumspitzen. Auf der sonst leeren Bühne: Koffer, Kleiderkisten, Schuhe¹³⁹⁴. »

Ainsi, la vue est dégagée sur la fenêtre, mettant en évidence le ciel gris et les cimes des arbres. La focalisation du décor sur cette fenêtre fait sens. D'abord du point de vue de l'action de la pièce : le professeur s'est jeté par la fenêtre, et la fenêtre rappelle donc le suicide du professeur. Herta, à plusieurs reprises, regarde par la fenêtre, traumatisée et à la fois fascinée par la mort du professeur. La fenêtre a aussi une fonction symbolique, la fenêtre, c'est la vue sur la Place des Héros, elle renvoie à 1938 et à l'Anschluss, et c'est le souvenir traumatique

¹³⁹³ Thomas Bernhard, *Heldenplatz*, Suhrkamp Verlag, Siebte Auflage 1997, p. 11. « Première scène. Grande lingerie. Une haute fenêtre à jalousies de bois. Deux hautes portes à gauche. Une haute porte à droite. Plusieurs placards à vêtements fermés ou ouverts montant jusqu'au plafond, sur tous les murs. Plusieurs caisses et valises fermées, étiquetées à destination d'Oxford. Début de la matinée. Herta est debout à la fenêtre avec un chiffon à poussière et regarde en bas dans la rue ». *Place des Héros*, p. 11.

¹³⁹⁴ Benjamin Henrichs : « Heldenplatzangst ». *Die Zeit*, 11 novembre 1988.

de 1938 qui hante la pièce, qui est à l'origine du suicide du professeur, et qui habite aussi les autres personnages, en particulier la veuve du professeur, qui entend la clameur de la Place des Héros.

Déroulement

Au début de la scène, Herta, jouée par Therese Affolter se trouve au fond, elle regarde par la fenêtre, un chiffon à la main, tandis qu'au premier plan à gauche, Madame Zittel, jouée par Anneliese Römer, suspend le costume du défunt professeur Schuster à la porte du placard. La gouvernante et la bonne sont habillées en noir. La robe d'Herta, la bonne, descend jusqu'aux genoux et n'a pas de manches, son col est entrouvert, la robe de la gouvernante a des manches et descend jusqu'aux mollets, mais les manches, le dos et le décolleté sont un peu transparents. La bonne a les cheveux courts, tandis que la gouvernante a les cheveux qui descendent jusqu'aux épaules. Ces deux costumes participent de la caractérisation des deux personnages du point de vue de leur âge et de leur fonction (Herta est plus jeune, Madame Zittel a une meilleure position sociale). Le noir renvoie naturellement au deuil.

La gouvernante pose d'abord les mains sur le costume. Puis toutes deux se retournent, Herta commence à cirer le tas de chaussures qui se trouve à ses pieds. Tout en continuant de cirer les chaussures, elle se retourne pour regarder par la fenêtre. La gouvernante, au premier plan à droite, devant les caisses, est tournée vers le public et dit : « Der Professor ist tot ». Les deux se rapprochent ensuite, elles se retrouvent au milieu de la scène et évoquent Steinhof. Puis Madame Zittel s'éloigne, d'abord vers la gauche, ensuite elle s'assied à droite sur une petite table à côté du tas de caisses en partance pour Oxford. Herta reste au milieu de la scène et cire ses chaussures. Les deux se retrouvent à l'arrière-plan, devant la fenêtre, Herta à gauche, Madame Zittel à droite, et au milieu se trouve le tas de chaussures. Madame Zittel montre Herta du doigt : « Die Schuhe wird der Herr Lukas nehmen ». Madame Zittel ouvre tous les placards. Elles se passent un sac de jute noir. La gouvernante se retrouve au centre de la scène, avec un tas de linge sale blanc à ses pieds. Elle tourne la tête pour s'adresser à Herta qui à nouveau regarde par la fenêtre. Puis elle va vers la fenêtre pour lui montrer comment on cire une chaussure. Ensuite la gouvernante revient vers le devant de la scène, elle se tient debout devant le tas de linge sale, elle se bouche les oreilles quand Herta évoque la tête du professeur « complètement écrabouillée ». On retrouve donc sur scène les accessoires indiqués dans les didascalies : le chiffon pour cirer les chaussures, le costume, et le tas de linge sale.

Dans la deuxième partie de la scène, la gouvernante repasse les chemises du défunt professeur. Pour repasser, elle met une blouse blanche par-dessus sa robe noire. La

gouvernante déplie d'abord une table à repasser et commence à repasser les chemises du professeur, au premier plan à gauche, tandis que la bonne, à l'arrière-plan à droite, assise sur une caisse, continue de cirer les chaussures. La gouvernante s'arrête un instant de repasser et prend un peigne, se place derrière Herta et la coiffe. Elle ferme également le col d'Herta. Toutes deux vont vers la fenêtre et regardent par la fenêtre. Madame Zittel se remet à repasser et Herta à cirer les chaussures. Madame Zittel montre à Herta comment on repasse les chemises. Puis elle s'arrête de repasser et se place au milieu de la scène pour évoquer sa discussion avec le professeur au sujet de Sarasate (« mögen Sie Sarasate fragte er »). Elle se dirige ensuite vers le tas de linge sale et le change de place. Elle se dirige vers Herta, elle la toise du regard, le poing fermé. À nouveau, elle montre à Herta comment repasser les chemises. Herta sourit. Herta va à la fenêtre, fait la poussière sur le rebord de la fenêtre et se retourne. Madame Zittel s'assied sur une des caisses au premier plan à droite. Herta sort, Madame Zittel est seule sur scène, elle repasse. Herta revient et se remet à cirer les chaussures. Herta et Madame Zittel vont à la fenêtre. Puis Madame Zittel sort plusieurs cannes d'un placard. Elle pose les cannes sur la petite table. Herta l'aide à attacher ensemble les cannes. Elle va vers la fenêtre. Ensuite, elle sort et revient avec un bouquet d'iris dans un vase, elle pose le vase sur la petite table. Elle fait quelques pas en arrière et observe les iris, Herta se tient juste derrière elle. Puis toutes deux s'asseyent l'une à côté de l'autre sur des caisses. Madame Zittel recommence ensuite à repasser, tandis qu'Herta recommence à cirer les chaussures. Herta s'assied sur une caisse et Madame Zittel remet sa montre. Puis elles rangent : Madame Zittel range la planche à repasser, et Herta range le tas de chaussures dans le sac en jute noir. Dans cette deuxième partie, on retrouve également les accessoires indiqués dans les didascalies : la planche à repasser et les chemises, le peigne, les cannes et les iris. À la fin de la scène, la gouvernante reprend le costume du professeur. Elles se tiennent d'abord toutes les deux à la fenêtre. Puis elles s'approchent de la petite table. Madame Zittel prend le costume et le serre contre elle. Elle soulève le costume, le montrant à Herta qui est assise sur une caisse à côté de la petite table. Madame Zittel se place à côté d'elle et prend le gilet, elle le rapièce. Enfin Herta regarde par la fenêtre, et Madame Zittel va aussi à la fenêtre. On retrouve ici sur scène le costume du professeur, qui était déjà indiqué dans les didascalies au début de la scène, et le gilet, qui apparaît donc dans les didascalies à la fin de la scène. Dans cette scène, on remarque que la gouvernante est plutôt au premier plan, tournée vers le public, tandis que la bonne est à l'arrière-plan, tournée vers la fenêtre. Même si on a vu que les deux se déplacent beaucoup, se rapprochant et s'éloignant. Ces rapprochements physiques d'ailleurs ne signifient pas forcément toujours que les deux personnages se rapprochent en

quelque sorte amicalement : souvent, c'est la gouvernante qui donne des ordres à Herta, qui lui indique comment repasser les chemises où cirer les chaussures. Ce positionnement sur scène et ces déplacements indiquent sans doute la relation de pouvoir entre la gouvernante, plus haut placée dans la hiérarchie du personnel de la maison, et la bonne. À cette relation se mêle un peu de jalousie (il s'agit de savoir qui était la préférée du professeur), la bonne apparaissant comme plus jeune et plus jolie.

Réception

Anneliese Römer joue le rôle de Madame Zittel, la gouvernante, et Therese Affolter joue le rôle d'Herta, la bonne. La hiérarchie entre la gouvernante et la bonne s'exprime par l'opposition entre le pas souverain d'Anneliese Römer et le pas coquet de défilé de la bonne. La bonne ne parle presque pas, elle fait partie de ces personnages muets de Bernhard. Elle s'exprime par des regards, d'étonnement ou de terreur, ou en chantonnant. Benjamin Henrichs écrit ainsi :

« Anneliese Römer durchquert die Bühne mit dem Machthaber-Schritt, Therese Affolter hat sich einen koketten Laufsteg-Gang anstudiert. Die eine hat eine beinahe schamlose Gewitztheit, die andere ist eines dieser Bernhardschen Zauberwesen, halb verhärtet, halb verträumt. Still tut sie ihre Arbeit – und sendet dabei ständig kleine Staunens- und Schreckensblicke durch den Raum. Wenn sie, ein bißchen stolz, erzählt, der Professor habe sie „nach Graz“ mitnehmen wollen, wagt die Affolter einen kleinen, kläglich jubilierenden Singsang. Und das „nach Graz!“ klingt plötzlich wie Tschechows „nach Moskau!“¹³⁹⁵ »

Michael Merschmeier se montre plus critique par rapport à la performance des deux actrices, il note ainsi qu'Anneliese Römer « trébuche » sur scène et dans son monologue :

« Anneliese Römer als Frau Zitter stolpert wie zufällig durch Karl-Ernst Herrmanns opulente Bühnenräume und durch ihren Riesenmonolog zu Beginn; Therese Affolter versieht das Hausmädchen immerhin mit dem Charme einer spitzbübischen Jungfer. Die beiden hasten durchs Ankleidezimmer, öffnen mal die Schranktüren (um uns zu zeigen, wie mahagoniteuer es auch drinnen noch ausschaut). Sätze plätschern von Stichwort zu Stichwort¹³⁹⁶. »

Deuxième scène

Scénographie

« Zweite Szene / Im Volksgarten / Zu Mittag / Trübes Wetter / Anna und Olga gehen nach dem Begräbnis des Vaters nachhause; Professor Robert Schuster, ihr Onkel, bleibt im Hintergrund,

¹³⁹⁵Benjamin Henrichs : « Heldenplatzangst ». *Die Zeit*, 11 novembre 1988.

¹³⁹⁶Michael Merschmeier: « Heldenplatz », *Theater heute*, Dezember 1988, p. 1-4.

*ist noch nicht zu sehen; aber man sieht das Burgtheater im Nebel*¹³⁹⁷ »

Le décor de Karl-Ernst Herrmann pour la deuxième scène reconstitue le Volksgarten, de sorte que le public viennois peut le reconnaître. Au premier plan se trouve un banc vert, au bord d'une allée. Une allée perpendiculaire bordée de grands arbres noirs sans feuilles conduit le regard du spectateur vers l'arrière-plan qui est plongé dans le brouillard. Sur les arbres sont posés quelques corbeaux. Dans le fond, à gauche, on aperçoit une maquette du Burgtheater. Le Burgtheater a été minutieusement reconstitué, on peut même voir les lumières des petites fenêtres de l'étage de direction et le drapeau qui flotte au fronton du théâtre. Il y a là un effet de mise en abîme, le spectateur est dans le Burgtheater et voit le Burgtheater sur scène. Sur la droite de la scène, des branches dessinent des allées transversales qui coupent l'allée principale qui se perd dans le brouillard. Par ce jeu sur la topographie de Vienne et de l'Innere Stadt, le public viennois est interpellé. Le programme souligne cette importance de la topographie, avec de nombreuses photos de la Heldenplatz et des lieux environnants. On y trouve aussi une carte de ce quartier. Karl-Ernst Herrmann respecte les didascalies, qui indiquent que la scène se passe dans le Volksgarten, et la présence du Burgtheater. Les didascalies indiquent que la scène se passe en mars, vers midi, certes les didascalies indiquent que le temps est trouble et qu'il y a du brouillard, mais là le scénographe fait dans l'exagération par rapport aux didascalies : il fait presque nuit, et le lampadaire est allumé. La présence du banc n'est pas mentionnée tout de suite, ce n'est qu'au cours de la scène, quand le professeur s'assied, que le banc apparaît dans les didascalies. On a donc comme souvent chez Bernhard un retardement d'information au niveau des didascalies.

Benjamin Henrichs écrit à propos de ce deuxième décor, soulignant à la fois l'ambiance funèbre créée par les troncs noirs et les corbeaux, ainsi que le réalisme de la reconstitution du Burgtheater :

« „Heldenplatz“, die zweite Szene. Der Volksgarten, gleich neben dem Heldenplatz. Nebel über kahlen, schwarzen Baumstümpfen. Ein paar Saatkrähen halten auf den Ästen Wacht. Im Hintergrund sieht der Burgtheaterbesucher – das Burgtheater. Seine weiße Fahne flattert im Wind, die Direktions-Etage ist erleuchtet¹³⁹⁸. »

Déroutement

Au début de la deuxième scène, les deux sœurs attendent Robert, qu'on ne voit pas encore. Anna est jouée par Kirsten Dene et Olga par Elisabeth Rath. Les deux sœurs sont habillées en

¹³⁹⁷Thomas Bernhard, *Heldenplatz*, p. 61. « Deuxième scène. Dans le Volksgarten. A midi. Temps triste. Anna et Olga rentrent à la maison après l'enterrement de leur père: le professeur Robert Schuster, leur oncle, reste à l'arrière-plan, il n'est pas encore visible, mais on voit le Burgtheater dans la brume. » *Place des Héros*, p. 63.

¹³⁹⁸Benjamin Henrichs : « Heldenplatzangst ». *Die Zeit*, 11 novembre 1988.

noir. Elisabeth Rath porte un chapeau à larges bords et sa robe descend jusqu'aux mollets, tandis que la jupe de Kirsten Dene s'arrête aux genoux. Kirsten Dene porte une sorte de bonnet. Les différences entre les deux costumes servent à souligner l'opposition entre les deux sœurs, une bavarde et une silencieuse.

On les voit d'abord de dos, au premier plan à droite, devant l'allée, regardant au fond de la scène, au bout de l'allée. Elles discutent entre elles et à intervalles réguliers interpellent l'oncle, qui reste dans un premier temps invisible pour le spectateur (« Lass dir nur Zeit Onkel Robert / wir warten hier » « Wir warten hier Onkel Robert / wir haben Zeit » « Wir müssen nicht hetzen Onkel Robert »). Enfin on aperçoit l'oncle de loin. Il fait un signe avec sa canne, et elles le saluent d'un signe de la main. Les deux sœurs se placent en retrait sur la gauche, à côté du banc, pour observer l'oncle Robert qui avance lentement sur ses deux cannes (« Der Onkel Robert ist alt geworden »). Quand l'oncle Robert arrive près du banc, Olga l'aide, tandis qu'Anna reste à l'écart. L'oncle porte un manteau d'hiver avec un col en fourrure et un chapeau. Il est bien sûr également habillé en noir.

Ensuite, l'oncle se tient debout devant le banc, Anna à gauche et Olga à droite. Elles aident l'oncle à s'asseoir (« Willst du dich setzen »). Une fois assis, l'oncle saisit la main d'Anna (« Du bist immer dieselbe / kämpferisch mutig und kämpferisch »). Anna recule, tandis qu'Olga reste debout à côté de Robert. L'oncle s'adresse à Olga, il lui sourit (« Ich war dazu geeignet / nach Wien zurückzukehren / euer Vater nicht »). Olga s'assied, Anna se tient toujours à côté du banc, d'abord à gauche, puis à droite. L'oncle lui fait signe de s'asseoir à côté de lui en posant la main sur le banc (« Diese Debatten führen zu nichts »). Elle s'assied, mais tout au bout du banc. Il se penche vers elle, pour l'apostropher (« Ich mische mich in nichts mehr ein »). Ensuite, Anna se rapproche, et vient se mettre à côté de lui (« Du sollst dich nicht so anstrengen Onkel Robert »). L'oncle Robert, joué par Wolfgang Gasser vient de faire sa tirade contre l'Autriche :

« Österreich selbst ist nichts als eine Bühne / auf der alles verlottert und vermodert und verkommen ist / eine in sich selber verhasste Statisterie / von sechseinhalb Millionen Alleingelassenen / sechseinhalb Millionen Debile und Tobsüchtige / die ununterbrochen aus vollem Hals nach einem Regisseur schreien¹³⁹⁹ ».

Vers la fin de la scène, Robert essaye de se lever, mais les deux sœurs le retiennent (« wir haben ja Zeit »). Et la scène se répète (« Wir können ruhig noch sitzen bleiben »). Robert arrive finalement à se lever avec l'aide des deux sœurs. Anna donne son châle à Olga (« Arme frierende Schwester »). Olga se tient à côté de l'oncle, tandis qu'Anna reste en retrait,

¹³⁹⁹Thomas Bernhard, *Heldenplatz*, p. 89.

appuyée contre l'accoudoir du banc (« In Wien wartet auf uns nur fürchterliches » explique l'oncle). Il s'adresse à Anna qui s'est levée entre-temps (« Ehrlich gesagt ich bin wegen der Musik nach Wien zurückgegangen »). Puis les deux sœurs encadrent l'oncle, qui cite son frère : « Ich gehe auf die Mariahilferstrasse / und suche die Mariahilferstrasse / und ich bin auf der Mariahilferstrasse / und finde sie nicht »). Après une nouvelle tirade de l'oncle contre l'Autriche, Anna essaye de calmer son oncle, tous deux sont debout devant le banc, tandis qu'Olga attend, au premier plan à droite (« Onkel Robert du übertreibst »). Robert demande l'heure et Anna regarde sa montre (« Wie spät ist es denn / Halb zwei »).

On voit donc comment ces tirades se trouvent relativisées, placées comme elles **le** sont dans une discussion entre l'oncle et ses deux nièces. L'oncle apparaît grotesquement handicapé (il avance avec deux cannes, extrêmement lentement). Et les commentaires d'Anna relativisent les discours de Robert (« du solltest dich nicht so anstrengen » ; « du übertreibst »).

Les didascalies sont ici respectées dans l'ensemble. Les didascalies indiquent et scandent la longue attente de l'oncle, ainsi que son lent départ. Par contre, pour ce qui est des tirades contre l'Autriche, les didascalies indiquent que le professeur regarde alternativement le Burgtheater et le parlement¹⁴⁰⁰, soulignant le parallélisme entre théâtre et politique mis en évidence par ces tirades. Ce jeu de scène n'est pas repris, et Claus Peymann a préféré que Wolfgang adresse ses tirades aux deux sœurs exclusivement, et non au parlement et au Burgtheater. Le parlement n'est d'ailleurs pas matérialisé dans le décor, au contraire du Burgtheater (qui est mentionné il est vrai dès le début de la deuxième scène).

Réception

Les deux sœurs Anna et Olga sont jouées respectivement par Kirsten Dene et Elisabeth Rath. Benjamin Henrichs commente ainsi leur jeu :

« Kirsten Dene und Elisabeth Rath, finster beredsam die eine, anmutig schweigsam die andere, variieren nun die Frauen-Szene des ersten Bildes – wobei die Dene die Haßtiraden des Stückes mit einer so triumphalen, gleichsam unwiderleglichen Kraft vorträgt, wie man sie seit Therese Giehsses Auftritten wohl nicht mehr erlebt hat¹⁴⁰¹. ».

Michael Merschmeier salue le jeu de Kirsten Dene, qui, dans les circonstances bien particulières de la première, parvient à montrer qu'elle n'est ni un personnage, ni une marionnette, mais bien une actrice :

« Nur Kirsten Dene als bärbeißig eloquente Anna gibt zu erkennen, dass sie weder Anna ist

¹⁴⁰⁰ Thomas Bernhard, *Heldenplatz*. « Er schaut in Richtung auf das Burgtheater » p. 89; « schaut auf das Parlament » p. 96; « schaut auf das Burgtheater im Hintergrund » p. 101; « schaut zum Parlament hinüber » p. 111. « schaut in Richtung Burgtheater » p. 116.

¹⁴⁰¹ Benjamin Henrichs : « Heldenplatzangst ». *Die Zeit*, 11 novembre 1988.

noch eine Sprechpuppe, sondern eine Schauspielerin, die sich mit ihrem geschwitztem Handwerk und Geistesgegenwart zurechtfinden versucht im heillosen Gestrüpp aus Kabarett, Kunst, (Außen)Politik und Burgtheaterintrigen, wie es diese Aufführung mal bestimmt¹⁴⁰². »
Mais il critique le jeu d'Elisabeth Rath, qui montre sa compréhension par un sourire ininterrompu :

« Elisabeth Rath überzeichnet die leidenwillige Professorentochter Olga mit einem unablässig madonnenhaften Verständnislächeln¹⁴⁰³. »

Le rôle de Robert Schuster est joué par Wolfgang Gasser. Benjamin Henrichs écrit à propos du rôle de Wolfgang Gasser :

« Gasser absolviert seinen Auftritt nun nicht etwa herzig, lieb und nett. Sondern mit der absoluten Konzentration und Diskretion des wahren Kammerschauspielers. Er spielt und spricht tatsächlich so, als habe er außer den beiden herben Nichten keine Zuhörer – dabei hört ihm ganz Österreich jetzt zu¹⁴⁰⁴. »

Pour Michael Merschmeier, Wolfgang Gasser joue un Robert qui ne croit pas vraiment ce qu'il dit, mais sans se distancier de son personnage :

« Wolfgang Gasser spielt Professor Robert als freundlich resignierten Bonvivant, der sich sein Schimpfen und Granteln selbst nicht recht glaubt (ohne damit auszudrücken, dass er, als Schauspieler, etwa Thomas Bernhard nicht glaubte)¹⁴⁰⁵. »

En effet, il y a deux manières de jouer ces tirades contre l'Autriche. On peut les jouer comme le fait Wolfgang Gasser, en s'adressant aux autres personnages, ou alors on pourrait s'adresser directement au public, à la manière d'*Outrage au public* de Peter Handke. Mais alors le quatrième mur disparaît, et l'acteur s'adresse directement au public, sans l'intermédiaire de la fiction et du personnage. On peut penser que le choix de Wolfgang Gasser est juste : ces paroles sont prononcées par un personnage de fiction, dans le cadre d'un dialogue avec Anna et Olga. Le scandale autour d'Heldenplatz a eu lieu parce que ces tirades ont été sorties de leur contexte. L'acteur ici les replace soigneusement dans le contexte de la fiction dramatique. En quelque sorte, la mise en scène vient éteindre le scandale et la polémique.

Troisième scène

Scénographie

« Dritte Szene / Ausgeräumtes Speisezimmer / Nur ein langer Tisch und sieben verschiedene Sessel / Der Tisch ist notdürftig gedeckt / Eine hohe Tür links, eine hohe Tür rechts / Drei große Fenster mit Blick auf den Heldenplatz / Die Jalousien sind offen / Kisten und Koffer mit

¹⁴⁰² Michael Merschmeier: « Heldenspatz », *Theater heute*, Dezember 1988, p. 1-4.

¹⁴⁰³ Michael Merschmeier: « Heldenspatz », *Theater heute*, Dezember 1988, p. 1-4.

¹⁴⁰⁴ Benjamin Henrichs : « Heldenplatzangst ». *Die Zeit*, 11 novembre 1988.

¹⁴⁰⁵ Michael Merschmeier: « Heldenspatz », *Theater heute*, Dezember 1988, p. 1-4.

*der Aufschrift Oxford / Professor Robert, Professor Liebig und Frau, Herr Landauer und Anna sitzen an den Wänden, Olga auf einer Kiste, und warten auf die Frau Professor Schuster und Lukas*¹⁴⁰⁶ »

Le décor de Karl-Ernst Herrmann pour la troisième scène est construit en perspective, sur le même modèle que la première scène. Le regard du spectateur est guidé par cette perspective vers les deux grandes fenêtres à l'arrière-plan. Il y a en effet cette fois deux fenêtres. On remarque à nouveau par la fenêtre de gauche des branches sans feuilles et on voit par la fenêtre de droite la statue équestre de la Place des Héros. Il y a de chaque côté une grande porte. Un grand tapis persan est roulé le long du mur de gauche, devant la porte. La table à manger se trouve au centre de la scène, elle est disposée dans le sens de la profondeur de la pièce. À part ce tapis et cette table, ainsi que les chaises des invités, la salle est entièrement vide. Les murs sont roses. Avant l'arrivée de Madame Schuster, les personnages sont assis sur des chaises contre le mur. L'oncle est assis à l'arrière-plan à droite. Anna, le Professeur Liebig et sa femme sont assis le long du mur du gauche, derrière le tapis. Anna est assise à droite de la porte, tandis que Le Professeur Liebig et sa femme sont assis à droite de la porte. Monsieur Landauer est assis au premier plan à gauche. Olga est seule assise sur une caisse, à droite au premier plan. Le long du mur de droite, deux chaises restent inoccupées, réservées à la veuve et à son fils.

Herrmann respecte les didascalies de Thomas Bernhard, qui mentionnent la salle à manger démeublée, les deux hautes portes, à gauche et à droite, les fenêtres avec vue sur la Place des Héros, les caisses, la longue table et les sept chaises. Il ne les respecte cependant pas totalement à la lettre : les didascalies mentionnent trois grandes fenêtres, il n'y en a ici que deux, et les didascalies indiquent que les jalousies des fenêtres sont ouvertes, or ici, comme dans le premier acte, point de jalousies. Ou du moins, dans un premier temps, on ne les voit pas, on ne les verra qu'à la fin de la scène. Le tapis roulé est l'invention du scénographe, on n'en trouve pas trace dans les didascalies, cela renforce l'impression qu'un déménagement est en cours.

Benjamin Henrichs décrit succinctement ce troisième décor, avec la salle à manger vidée, les deux fenêtres, les murs rouges framboise et le gigantesque tapis perse déjà enroulé : « ein ausgeräumtes Speisezimmer, zwei Fenster nun, himbeerrote Wände, am Boden ein riesiger,

¹⁴⁰⁶ Thomas Bernhard, *Heldenplatz*, p. 117. « Troisième scène. Salle à manger démeublée. Rien qu'une longue table et sept sièges différents. La table est parcimonieusement dressée. Une haute porte à gauche, une haute porte à droite. Trois grandes et hautes fenêtres avec vue sur la Place des Héros. Les jalousies sont ouvertes. Caisses et valises portant l'inscription Oxford. Le professeur Robert, le professeur Liebig et madame, monsieur Landauer et Anna sont assis le long des murs, Olga sur une caisse, et ils attendent madame Schuster et Lukas. » *Place des Héros*, p. 121.

schon eingerollter Perserteppich ».

Déroulement

Dans la première partie de la scène, on attend la veuve du défunt et le fils, tandis que la gouvernante et la bonne s'affairent pour mettre la table. Au début de la scène, tandis que la famille et les invités sont assis contre les murs de la pièce, Madame Zittel entre par la porte de gauche, avec une pile d'assiettes qu'elle dispose sur la table. Herta entre, aussi par la porte de gauche, et reste à côté de la porte. Toutes deux sortent. Puis Herta entre, toujours par la porte de gauche, avec une corbeille de pain, qu'elle pose sur la table. Herta s'approche de Robert, assis dans le coin au fond à droite, près de la fenêtre de droite. Il évoque avec elle le grand-père d'Herta, dénoncé par son voisin parce qu'il écoutait la radio suisse et envoyé en camp de concentration. Herta sort. Ensuite, Madame Zittel entre par la gauche avec deux carafes d'eau et les pose sur les tables, puis elle sort par la droite. Madame Zittel revient par la droite avec un vase d'iris qu'elle pose sur la table, et elle ressort par la même porte.

Madame Zittel entre, reste devant la porte et annonce l'arrivée de Madame Schuster. L'oncle Robert, soutenu par Anna, baise la main de la veuve. Le fils, Lukas, se tient à côté d'elle. Puis on rapproche les chaises de la table et tout le monde s'assied. Il manque un siège et Olga, au premier plan, doit s'asseoir sur une caisse. La veuve préside, elle est assise à l'arrière-plan, ce qui veut dire que c'est elle qui est la plus proche de la fenêtre et de Heldenplatz. À gauche sont assis Lukas, le professeur Liebig et sa femme. Lukas est à côté de Madame Schuster. À droite sont assis Robert, Anna et Monsieur Landauer. Madame Zittel sert la soupe. Pendant que la gouvernante lui sert de la soupe, et que Herta, qui est entrée, se tient derrière lui avec une carafe d'eau, Lukas évoque Minna von Barnhelm, un théâtre « insipide » (« abgeschmacktes Theater »). Puis à nouveau, Herta entre, change les carafes d'eau et sort.

À la fin de la scène, on entend les clameurs de la Heldenplatz, de plus en plus fort. La caméra fait un gros plan sur Madame Schuster, qui se tient la tête, comme pour se boucher les oreilles. Puis on a à nouveau un plan large, Madame Zittel entre, elle s'arrête à la porte. Madame Zittel ferme les jalousies. La caméra fait à nouveau un gros plan sur Madame Schuster, qui se tient toujours la tête avec les mains, et qui a cette fois les yeux fermés. Puis la caméra fait un plan moyen sur la table, on remarque à l'arrière-plan les jalousies qui sont fermées, on distingue la silhouette des arbres derrière la fenêtre de gauche, et les silhouettes de la statue équestre derrière la fenêtre de droite, et du bouquet d'iris posé sur le rebord de la fenêtre de droite. Puis on a un nouveau gros plan sur Madame Schuster, elle a cette fois les yeux ouverts et des larmes coulent de son visage. Puis Madame Schuster s'effondre sur la table. On a à nouveau un plan large, on remarque que les convives se lèvent.

Réception

Marianne Hoppe joue le rôle de la veuve Madame Schuster. Michael Merschmeier souligne la dimension théâtrale de l'entrée de la veuve :

« Wenn endlich Hedwig Schuster, die von den Erinnyen des Heldenplatzes gejagte, den Speiseraum betritt, kommt großes Licht von der Seite: Ihr Auftritt, Marianne Hoppe! Sie setzt sich auf einen überhohen Stuhl am Kopfende, die anderen rücken mit ihren Stühlen und löffeln die Suppe von den Knien, damit man den Star nur ja gut zu sehen bekommt. Die Hoppe gibt eine zähe, durchsetzungsfähige Allerweltsdame, eine Präsidentin oder eine Generalin aus Preußen, jedoch keine vom hellen, hellsichtigen Wahn gezeichnete, gebrochene Jüdin¹⁴⁰⁷. »

Le jeu de l'actrice fait aussi penser Benjamin Henrichs à une grande tragédienne :

« Marianne Hoppe spielt nicht die arme Verrückte, sondern die wahre Königin des Familienclans. Sie hat eine beinahe triumphierende Heiterkeit, wenn sie von ihren neuen Plänen redet. Sie hat ein steinernes Schreckens-Antlitz, wenn die alten Ängste sie überfallen. Mit einer wahren Tragödienwucht macht sie Schluss mit Bernhards ewigem Getändel zwischen Scherz und Schrecken. Es ist ein grandioser Schlusssauftritt – aus einem größeren Stück allerdings, als Thomas Bernhard es geschrieben hat¹⁴⁰⁸. »

Réception

Benjamin Henrichs voit dans les trois tableaux de la scénographie Karl-Ernst Herrmann des exagérations. Mais ces exagérations ne sont pas visibles au premier abord, et on a l'impression d'un décor réaliste :

« Unter den Haupttättern der Uraufführung ist Karl-Ernst Herrmann der genialste: Seine Bilder sind Übertreibungen, denen man es nicht ansieht. Man wird sich noch an sie erinnern, wenn alle Worte aus dem Stück (und um das Stück herum) längst verblasst sind¹⁴⁰⁹. »

Benjamin Henrichs souligne aussi le rayon de soleil qui vient éclairer chaque scène, la première lumière du printemps, qui signifie que la mort du professeur Schuster est aussi le triomphe des vivants, leur soulagement après la disparition du tyran :

« Ganz sachte und subtil beginnt Peymanns Inszenierung. Es ist noch Winter in Wien, doch wenn Therese Affolter am Fenster steht, fällt auf ihr Haar ein erstes Frühlingslicht. Man spürt, dass jeder Tod auch ein Triumph ist für die Überlebenden. Zumal Professor Schuster, der „Geistesmensch“, ein fürchterlicher Haustyrann gewesen sein muss. Der Despot ist tot – jetzt kann man endlich Blumen in der Wohnung aufstellen und, wichtiger noch: Kümmel in die Suppe tun¹⁴¹⁰. »

¹⁴⁰⁷Michael Merschmeier: « Heldenplatz », *Theater heute*, Dezember 1988, p. 1-4.

¹⁴⁰⁸Benjamin Henrichs : « Heldenplatzangst », *Die Zeit*, 11 novembre 1988.

¹⁴⁰⁹Benjamin Henrichs : « Heldenplatzangst », *Die Zeit*, 11 novembre 1988.

¹⁴¹⁰Benjamin Henrichs : « Heldenplatzangst », *Die Zeit*, 11 novembre 1988.

Ce rayon de soleil, on le retrouve également dans le deuxième acte: « Ein Sonnenstrahl durchdringt den Nebel: Bernhards Stück spielt „nach dem Begräbnis“ und vor dem Frühlingserwachen¹⁴¹¹. » Et pour finir dans le troisième acte : « Wieder fällt ein Sonnenstrahl auf die Bühne, der letzte, alles entscheidende Auftritt steht bevor¹⁴¹². »

Hellmuth Karasek voit une dimension tragique dans la deuxième scène, ainsi la pièce devient la tragédie d'un personnage juif qui revient en Autriche et qui a pris le parti de la résignation :

« Und auf einmal ist da auf der Bühne nicht mehr der Bernhardsche Zwilling, der Bauchredner des Alpen-Beckett, sondern eine tragische jüdische Figur, die weiß, dass ihr niemand ein Heimatrecht einräumt, die sich in die Musik flüchtet und ahnt, dass die Resignation, um Nestroy zu variieren, die einzige Nation ist, in der sich leben lässt. "Heldenplatz" wird auf einmal, für eine kurze halbe Stunde, zu einem Stück über die Tragik einer jüdischen Rückkehr in die menschliche Dummheit, in ihrer österreichischen Spielart. Es spricht für die Besucher der Bernhard-Premiere im Wiener Burgtheater, dass während dieser Szene alle Unruhe im Parkett verstummte.¹⁴¹³ »

Mais cette dimension tragique est selon lui détruite dans la troisième scène par les tirades de l'oncle contre les journaux, le théâtre de Josefstadt, les partis politiques, etc.

Pour Michael Merschmeier, la dimension politique de la pièce est problématique. La pièce ne parle qu'en apparence d'un groupe de juifs persécutés. Les personnages de la pièce ne sont pas des êtres de chair et de sang, mais des machines qui parlent :

« Die Behauptung, das Stück handle von einer Gruppe bedrängter Juden, erweist sich als bloß rhetorisch. Diese Menschen sind weder verängstigt noch bedroht, sie sind Schmämmaschinen, Phrasendrescher. Claus Peymann hat sich nicht entschieden, wie er diese Redebblasen aus einem Kunstcomic inszenieren soll. Für die von ihm beabsichtigte Geschichtsstunde mit den Mitteln des Theaters brauchte er Menschen aus Fleisch und Blut; die aber sind aus Bernhards Wutkonstrukten schwer hervorzupressen. Auf's Kabarett, das ihm sein Lieblingsdichter eingebrockt hatte, mochte er auch nicht setzen, da er Bernhard nicht nur für den größten lebenden Dramatiker, sondern überdies für einen Moralisten hält¹⁴¹⁴. »

Avec *Heldenplatz*, la stratégie de provocation de Thomas Bernhard est portée à son sommet. La pièce est mise en scène au Burgtheater, en 1988, pour le cinquantenaire de l'Anschluss et les 100 ans du nouveau bâtiment du Burgtheater sur le Ring. Le titre *Heldenplatz* déjà constitue une attaque contre le public autrichien, rappelant le discours tenu par Hitler sur cette même place devant une foule qui l'acclamait.

¹⁴¹¹ Benjamin Henrichs : « Heldenplatzangst ». *Die Zeit*, 11 novembre 1988.

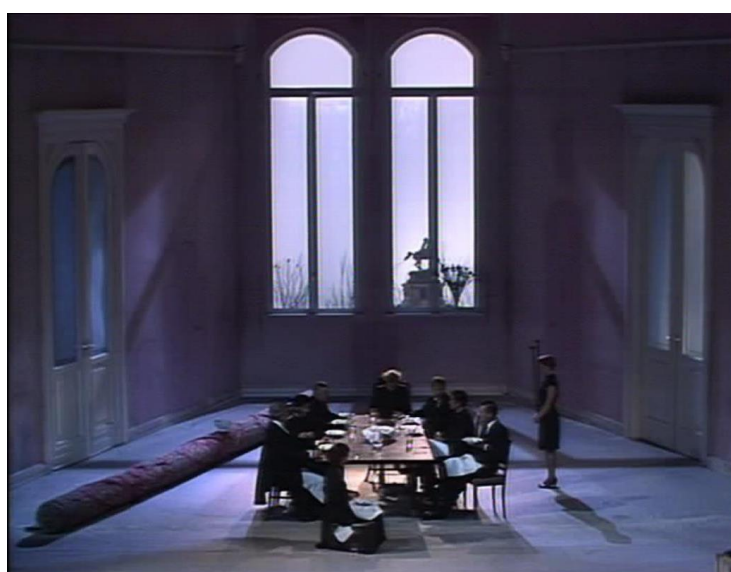
¹⁴¹² Benjamin Henrichs : « Heldenplatzangst ». *Die Zeit*, 11 novembre 1988.

¹⁴¹³ Hellmuth Karasek : « Die Wiener Mausefalle ». *Der Spiegel*. 45/1988.

¹⁴¹⁴ Michael Merschmeier : « Heldenplatz », *Theater heute*, Dezember 1988, p. 1-4.

La scénographie de Karl-Ernst Herrmann souligne cette provocation, les grandes fenêtres placées au fond de la scène font que le spectateur ne peut pas ne pas voir la Heldenplatz, symbole de la complaisance passée d'une partie des Autrichiens pour le régime hitlérien. Et la présence de la maquette du Burgtheater au fond de la scène pour la deuxième scène qui se passe au Volksgarten rappelle aussi au spectateur que c'est lui qui est concerné et qui est, visé. D'un autre côté, la pièce n'est pas non plus un *Outrage au public* (*Publikumsbeschimpfung*) à la Peter Handke, où les acteurs s'adresseraient directement au public, sans l'intermédiation d'une fable et de personnages. Au contraire, Wolfgang Gasser le montre bien quand il joue le professeur Robert, qui prononce les tirades contre l'Autriche. Il ne s'adresse pas au public, mais il fait comme si celui-ci n'existait pas, et comme s'il parlait seulement pour ses nièces Anna et Olga.

Place des Héros, mise en scène Claus Peymann, Burgtheater, Vienne, 1988¹⁴¹⁵



¹⁴¹⁵ Source : *Heldenplatz*, DVD Edition Burgtheater, Hoanzl. / Photo. Oliver Herrmann. Archiv des Burgtheaters

2.5. Bilan : création des pièces politiques

Comme pour les autres pièces, l'esthétique des mises en scène doit beaucoup au scénographe Karl-Ernst Herrmann. La dimension politique s'inscrit également dans l'espace. Ainsi, pour *Le Président*, la chambre à coucher du palais présidentiel, le restaurant de l'hôtel et le casino à Estoril au Portugal s'inscrivent dans le même espace à cinq côtés, qui fait un peu penser à un chapiteau. Seul l'habillage de la structure change : marbre pour la chambre à coucher, draperies rouges pour le restaurant, bois 'acajou pour le casino. Et à chaque fois, le chapiteau débouche au lointain sur une ouverture : drapeau noir anarchiste d'abord pour le palais présidentiel, puis ciel nocturne avec palmiers pour le Portugal. Pour *Avant la retraite*, l'espace est une grande pièce carrée, avec deux grandes fenêtres au fond, et une porte de chaque côté. Pour la troisième scène, l'espace reste le même, mais les ouvertures diminuent : les deux grandes fenêtres sont barricadées, et la pièce n'a plus qu'une porte à gauche. Pour *Le Faiseur de théâtre*, le décor de Karl-Ernst Herrmann est à la fois réaliste, presque naturaliste, et en même temps satirique. La salle est remplie de poussière et de toiles d'araignée, l'atmosphère déprimante du lieu est soulignée par les néons au plafond. La scène de l'auberge est placée à l'arrière-plan, renforçant la dimension de mise en abîme du théâtre présent dans la pièce. La présence de la tête de cerf, et des trophées au mur, indique que l'on est en Autriche. Dans *Place des Héros*, dans la première et la troisième scène, on retrouve un intérieur qui ressemble à celui d'*Avant la retraite*. Pour la buanderie, on a de multiples portes et armoires sur les côtés, et une grande fenêtre au fond, et pour la salle à manger, on a deux fenêtres au fond et deux portes de chaque côté, comme dans la première scène d'*Avant la retraite*. Mais ce qui fait la plus grande impression, c'est le décor de la deuxième scène, avec la reconstitution du Volksgarten avec le banc et les arbres, et le Burgtheater en arrière-plan.

La dimension politique de la pièce dépend aussi en particulier de l'acteur principal : Edith Heerdeggen qui joue la présidente dans *Le Président*, Traugott Buhre qui joue Rudolf Höller dans *Avant la retraite* et Bruscon dans *Le Faiseur de théâtre*, Wolfgang Gasser qui joue le rôle du professeur Robert Schuster, le frère du défunt dans *Place des Héros*. La manière dont ils jouent influe sur le message que fait passer la pièce. Ainsi Edith Heerdeggen met de l'ironie dans ses répliques, non parce qu'elle prend de la distance avec son personnage, mais parce qu'elle montre que son personnage est conscient de jouer un rôle. Wolfgang Gasser joue comme s'il ne s'adressait qu'à ses sœurs et non au public, ainsi les tirades contre le public sont jouées comme faisant partie de la fiction, et non comme des déclarations de l'auteur adressées au public.

On va donc voir comment les mises en scène françaises de ces pièces se démarquent ou se

rapprochent de ces modèles, en étudiant d'abord un échec, celui du *Président* en 1981 et un succès, celui du *Faiseur de Théâtre* en 1987. On étudiera ensuite deux productions présentées au Théâtre de la Colline : *Avant la retraite* en 1990 et *Heldenplatz* en 1991. Pour finir, on s'intéressera à deux mises en scène des années 2000 : celle de *Place des Héros* à la Comédie-Française en 2004, et celle du *Président* à la Colline en 2007.

3. Les pièces politiques : Analyse des mises en scène françaises

On a retenu quatre pièces de Thomas Bernhard que l'on qualifiera de politiques : *Le Président*, *Avant la retraite*, *Le Faiseur de théâtre*, *Place des Héros*. On remarque que la création en français se fait dans le même ordre chronologique que s'était faite la création en allemand : d'abord *Le Président*, en 1981, ensuite *Avant la retraite* en 1982, puis *Le Faiseur de théâtre* en 1987, et enfin *Place des Héros* en 1991. On a choisi six mises en scène et trois périodes. D'abord, dans les années 1980, on passe de l'insuccès du *Président* en 1981 au succès du *Faiseur de Théâtre* en 1988. En 1990-1991, le théâtre de la Colline programme *Avant la retraite* et *Heldenplatz*. En 2004, *Place des Héros* est joué à la Comédie-Française, et en 2007 *Le Président* est joué à la Colline.

3.1. 1981-1987 : De l'échec du *Président* au succès du *Faiseur de théâtre*

Quand Roger Blin met en scène *Le Président* de Thomas Bernhard en 1981, en pleine campagne présidentielle, la pièce est un échec. Au contraire, la mise en scène du *Faiseur de théâtre* en 1987 au Théâtre national populaire de Villeurbanne, reprise en 1988 au théâtre de la Ville à Paris, est un grand succès, contribuant grandement à la percée de l'auteur dramatique sur les scènes françaises.

3.1.1. *Le Président*, 1981, mise en scène Roger Blin : une mise en scène naturaliste

Mise en scène

En 1981, Roger Blin met en scène *Le Président* au théâtre de la Michodière à Paris. La scénographie et les costumes sont de Matias. Guy Tréjean joue le président, tandis qu'Eléonore Hirt interprète le rôle de la présidente. Catherine Rethi joue Madame Gai et Danièle Evenou joue l'actrice. Roger Blin et Eléonore Hirt jouaient déjà le rôle dans l'adaptation radiophonique de la pièce quelques années auparavant. Guy Tréjean explique qu'il est à l'origine du projet, rendu possible par Félix Ascot, qui dirige à l'époque le théâtre de la Michodière et le théâtre Saint-Georges, deux théâtres privés parisiens plutôt habituellement dédiés au théâtre de boulevard :

« Pour la première fois, c'est moi qui suis à l'origine du projet. J'ai découvert *Le Président*, adapté par Claude Porcell, en enregistrant ce texte pour la radio. Enthousiasmé par le sujet et

le ton, je me suis battu pour le faire monter. Je dois remercier Félix Ascot pour sa confiance¹⁴¹⁶. »

Des photographies de Daniel Cande documentent le spectacle¹⁴¹⁷. On pouvait également voir un extrait de la mise en scène dans l'émission « Coups de théâtre » du 23 mars 1981 sur Antenne 2¹⁴¹⁸. Il y a en fait trois extraits. Les extraits ne sont pas montés dans l'ordre de la pièce, mais dans l'ordre inverse, le premier extrait correspond à la troisième scène, le deuxième extrait à la deuxième scène, et le troisième extrait à la première scène.

Dans le troisième extrait, qui correspond donc à la première scène, la présidente, dans son monologue, évoque les anarchistes, elle accuse le fils de madame Gai d'être un anarchiste, mais le président et la présidente finissent par avouer que leur propre fils est devenu un anarchiste. On remarque sur les images les dorures et les ornements. Ces dorures et ces ornements, on les retrouve aussi bien sur le fauteuil sur lequel est assis le président, que sur le miroir dans lequel la présidente se regarde. On remarque également le marbre du mur à l'arrière-plan, et le velours rouge du fauteuil du président.

La deuxième scène, comme la première scène, se passe dans le palais présidentiel, dans la chambre à coucher. On retrouve le marbre au mur de la première scène. La présidente, jouée par Eléonore Hirt, est assise devant sa table de toilette, devant un miroir ovale doré, avec des ornements. De l'autre côté se trouve le président, devant un simple miroir rectangulaire. Derrière la présidente se tient, debout, la femme de chambre. Le président est en costume gris et nœud de papillon noir comme dans la troisième scène. La présidente est en robe noire, et la femme de chambre est en robe rouge. L'extrait commence par « Comme vous êtes bien avec cette robe / Comme une enfant de la révolution / Ce que je jette / vous va à merveille ». Et il se termine par « Et lui torture tout le monde / (...) / tout le monde vous comprenez / il a le pouvoir / de torturer tout le monde¹⁴¹⁹ ». Au milieu de l'extrait, la présidente dit à sa femme de chambre : « Vous avez des mains si fines madame Gai » puis elle poursuit « Un visage si dur et des mains si fines ». Les didascalies indiquent : « elle saisit brusquement la main de Madame Gai et lui fait mal / le président se retourne pour voir la scène / la présidente lâche Madame Gai »¹⁴²⁰. Sur la vidéo, on la voit d'abord prendre délicatement la main de madame

¹⁴¹⁶ Marion Thébaud : « Un candidat musclé », *Le Figaro*, 28 février 1981.

¹⁴¹⁷ Daniel Cande : *Le Président*. Mise en scène de Roger Blin. Paris, Daniel Cande, 1981. 73 photographies positives en 2 planches contact et 73 négatifs. B.N.F., département des Arts du spectacle, NEG- PHO- 6 (1221). 4-PHO-6 (1221).

¹⁴¹⁸ « Coups de théâtre », Antenne 2, 23 mars 1981.

¹⁴¹⁹ Thomas Bernhard, *Le Président*, p. 92-94.

¹⁴²⁰ Thomas Bernhard, *Le Président*, p. 93.

Gai, puis elle serre et madame Gai essaye de se délivrer. Pour finir, la présidente lâche Madame Gai.

La présence des deux tables de toilette est indiquée par les didascalies. La présence de la fenêtre est également indiquée par des didascalies, mais l'information est retardée : la didascalie n'intervient pas au début, mais au cours de la scène. Ce qui relève de la mise en scène, ce sont les matériaux et les couleurs : marbre gris, dorures. Et l'opposition entre la table de toilette du président, avec son miroir rectangulaire fonctionnel, et la table de toilette de la présidente, avec son miroir d'appart avec des dorures. En revanche, la robe rouge de Madame Gai est également indiquée dans les didascalies.

Le premier extrait est issu de la troisième scène. Les didascalies de Thomas Bernhard indiquent juste que la scène se passe à l'hôtel Inglaterra, à Estoril, au Portugal, et la présence de la table. Le président et l'actrice sont assis à une table. L'extrait commence par « Le talent / à plus forte raison le génie / qu'il soit politique ou artistique / a toujours le monde entier contre lui » et se termine par « Tu es la Duse¹⁴²¹ de notre temps / Buons / à celle qui est la Duse de notre temps »¹⁴²². Les didascalies indiquent : « il lui donne un baiser sur la joue » et « il vide son verre », puis « il remplit les deux verres », ensuite « il lève son verre », enfin « ils vident leurs verres d'un trait », et « il remplit les deux verres ». Le président, joué par Guy Tréjean, se tient debout derrière l'actrice assise à table, qui est jouée par Danièle Evenou. Il porte un costume gris et un nœud de papillon, elle porte une robe noire décolletée. Elle tient son verre posé sur la table, il pose ses mains sur ses épaules, il a un verre à la main, l'autre main de l'actrice rejoint sa main et son verre. Puis il remplit son verre, il le lève, ils trinquent, puis se rapprochent comme pour esquisser un pas de danse. Pour finir, l'actrice est assise sur la table, et le président, à genoux devant elle, lui tient les mains. On remarque à l'arrière-plan des murs en marbres, des miroirs, une porte-fenêtre.

Ces trois extraits, en particulier les deux premiers, montrent les relations de domination qui existent entre les personnages : entre le président et l'actrice, entre la présidente et sa femme de chambre, et entre le président et la présidente. Mais les rapports semblent différents, tandis qu'une certaine sympathie semble possible entre l'actrice et le président, autour de l'art, l'art dramatique pour l'actrice, l'art politique pour le président, la relation entre la présidente et la femme de chambre semble n'être qu'une relation de pouvoir. La présidente torture sa femme de chambre, en l'obligeant à mettre cette robe rouge, en lui faisant la charité elle met en évidence sa supériorité. D'un autre côté, cette relation de pouvoir est équivoque, la femme de

¹⁴²¹ « La Duse » était le surnom de la grande actrice italienne Eleonora Duse (1858-1924).

¹⁴²² Thomas Bernhard, *Le Président*, p. 115-116.

chambre finira par avoir le dessus, elle ne doit pas porter le deuil, elle porte du rouge, couleur de la révolution et donc du renversement du pouvoir en place. Ces rapports différents entre les personnages se traduisent par des jeux différents. A la bonhomie du président joué par Guy Tréjean s'oppose l'hystérie de la présidente campée par Eléonore Hirt. Ainsi, Michel Cournot écrit dans *Le Monde* qu'Eléonore Hirt joue une présidente « nerveuse, hyperthyroïdienne, fébrile », tandis que Guy Tréjean est « plus chaleureux et plus habile »¹⁴²³. Et dans *Le Matin de Paris*, il est question d'une « Éva Perón hystérique et ménopausée », par opposition à la « bonhomie féroce »¹⁴²⁴ de Guy Tréjean.

On remarque par ailleurs que la mise en scène est assez fidèle au texte et aux didascalies. Les décors et costumes de Matias sont plutôt naturalistes. Ce qui saute le plus aux yeux, ce sont les signes de richesse : les dorures et le marbre. On peut donc penser comme Michel Cournot que ce décor naturaliste n'aide pas forcément à comprendre la dimension plus allégorique de la pièce de Bernhard. Dans la mise en scène allemande, le marbre était présent dans les deux premières scènes, qui se passent au palais présidentiel. Le marbre est vu comme symbole de pouvoir. Et il entrait en opposition avec les drapés rouges de l'hôtel-restaurant. Les drapés rouges évoquaient davantage le théâtre, que représente l'actrice (qui est la maîtresse du président). Ici, on peut penser que l'utilisation indifférenciée du marbre nuit à la compréhension par le public de l'opposition entre le monologue du président au palais présidentiel et le monologue du président à l'hôtel au Portugal.

Réception

Quand Roger Blin met en scène *Le Président*, il s'agit de la deuxième mise en scène d'une pièce de Thomas Bernhard en France. Thomas Bernhard, ou du moins son théâtre, ne sont pas encore bien connus en France. La mise en scène est un échec dans la mesure où elle ne trouve pas son public. Aussi bien Jacques Le Rider que Claude Porcell considèrent que cet échec est exemplaire des problèmes de réception du théâtre de Thomas Bernhard. Pour Jacques Le Rider¹⁴²⁵, le destin de la pièce fut étrange. Il constate d'abord que pour la première fois, une représentation de Bernhard sort du ghetto du théâtre de banlieue ou du théâtre expérimental. Le théâtre de la Michodière, poursuit-il, est un théâtre bourgeois, riche de traditions, entre l'Opéra et la Bourse, un théâtre de boulevard qui a de la renommée. Le metteur en scène est un metteur en scène reconnu, il a monté Beckett et Ionesco dans des mises en scène qui ont

¹⁴²³ Michel Cournot : « *Le Président* de Thomas Bernhard ». *Le Monde*, 14 mars 1981.

¹⁴²⁴ G.S. : « *La Bête dans la jungle* d'après Henry James et *Le Président* de Thomas Bernhard ». *Le Matin de Paris*, 25 mars 1981.

¹⁴²⁵ Jacques Le Rider, « Bernhard in Frankreich ». in: *Thomas Bernhard. Literarisches Kolloquium Linz 1984*, éd. par Alfred Pittertschatscher et Johann Lachinger, Linz, Land Oberösterreich, 1985, p. 161-175.

fait date. Et Guy Tréjean est une star du théâtre de boulevard. Pour Jacques Le Rider, l'échec de la mise en scène est dû à la divergence entre la pièce de Thomas Bernhard et l'horizon d'attente des spectateurs : les spectateurs attendaient une pièce politique et du divertissement, et Thomas Bernhard ne leur offre pas cela :

« Das Stück wurde als politisches Stück angekündigt, und ganz Paris wunderte sich über die Einfälligkeit von Bernhards Aussagen. Es wurde Unterhaltung in einem ansonsten der Unterhaltung gewidmeten Theater erwartet, und jedermann langweilte sich¹⁴²⁶. »

Le résultat est que le spectateur qui n'est pas habitué à ce genre de théâtre s'ennuie. Jacques Le Rider cite à l'appui plusieurs articles de journaux. *Le Figaro* trouve la pièce soporifique, pour *L'Express*, il s'agit de deux monologues gâteux, *France Soir* se demande comment un si bon metteur en scène et un si bon acteur ont pu à ce point se tromper, pour *Le Nouvel Observateur*, on aurait dû raccourcir drastiquement la pièce, et *Le Monde* conseille de lire plutôt les romans de Thomas Bernhard. Jacques Le Rider rapporte que la pièce a dû être déprogrammée au bout de quatorze jours, la salle était vide, et le maigre public abreuvait les acteurs d'insultes. Pour finir, Jacques Le Rider fait référence au contexte politique de l'époque : c'était la campagne qui a conduit à l'élection de François Mitterrand. La direction avait espéré remplir la salle avec une pièce politique, mais ce calcul ne s'était pas confirmé.

Pour Claude Porcell¹⁴²⁷, le destin de la pièce est caractéristique des problèmes de réception de Thomas Bernhard. Il explique également le mauvais accueil réservé à la pièce par le contexte. Le contexte politique d'abord, la pièce est jouée au moment de la campagne présidentielle de 1981. Selon Claude Porcell, c'est involontaire, la pièce a été jouée après de longues négociations, il est vrai que la pièce existait déjà comme œuvre radiophonique dans la même distribution. Il explique qu'il y avait une pièce de cabaret qui se jouait dans un café-théâtre qui avait le même nom. Et il cite également Coluche, qui avec sa candidature s'efforçait de remettre en cause le spectacle politique. La raison de cet accueil plus que mitigé est également le fait que la pièce soit jouée dans un théâtre de boulevard. Le nouveau propriétaire du théâtre voulait en changer l'image et mettre au programme des pièces intellectuelles, mais les abonnés l'ignoraient. Claude Porcell utilise une métaphore bernhardienne pour illustrer cette divergence au niveau de l'horizon d'attente : le public attend une représentation de cirque, et il

¹⁴²⁶ Jacques Le Rider : « Thomas Bernhard in Frankreich ». In : *Thomas Bernhard. Literarisches Kolloquium Linz 1984*.

¹⁴²⁷ Claude Porcell, « Auf den Gipfel hinauf und wieder zurück. Zur Bernhard-Rezeption in Frankreich ». In : *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1994*.

Cf. aussi Claude Porcell : « Mal vu, mal entendu. Le théâtre de Thomas Bernhard dans la presse française ». In : *France-Autriche 1970-1986. Positions et relations culturelles*, actes du colloque tenu à Orléans (12/13.5.1986), p. 123-145.

assiste à la *Truite* de Schubert. Le public de ce théâtre, que Claude Porcell décrit comme des dames en fourrures et des cadres fatigués par leur journée, ne sait quoi faire de la pièce de Thomas Bernhard.

Ute Weinmann¹⁴²⁸ montre également que la réception de la pièce est très négative. La dramaturgie de Thomas Bernhard n'est absolument pas comprise et suscite le rejet et l'incompréhension. Les critiques soulignent l'ennui qu'ils éprouvent et que le public éprouve. Ainsi, Pierre Marcabru écrit dans *Le Figaro*¹⁴²⁹ : « Il y a là quelque chose de sempiternel et d'irréductible qu'on ne peut fuir que dans la profondeur d'un sommeil dans lequel bon nombre de mes voisins ont sombré (...). » Le jugement de José Barthomeuf dans *Le Parisien libéré*¹⁴³⁰ n'est pas différent : « (...) deux monologues de sourds, qui ressassent la même histoire pendant deux heures. (...) La salle est à bout de souffle et de résistance. » Tous les deux se plaignent également de la répétitivité du texte bernhardien, pour l'un la pièce est « proche de la litanie », pour l'autre, la pièce est un « chapelet d'incohérences radotées et de platitudes ânonnées ». Le verdict de Paul Chambrillon dans *Valeurs actuelles*¹⁴³¹ est sans appel : « Falait-il jouer à Paris cette absence de pièce ? Les défis de ce genre attirent parfois les grands acteurs : faire un spectacle où tout leur est dû. (...) Du "Théâtre pur" ? Ce serait vrai si le vrai théâtre n'était pas avant tout une pièce. » Les critiques se concentrent surtout sur la pièce, la mise en scène reste relativement épargnée. Ainsi, écrit Ute Weinmann¹⁴³² : « Si l'éreintage reste modéré, c'est pour conseiller d'aller voir une mise en scène (...) de Roger Blin, d'admirer les décors et les costumes et d'assister à une performance d'acteurs connus ou intéressants. » *Le Monde*, au contraire, critique de manière véhémente la mise en scène :

« Mais déjà les deux acteurs n'ont pas été aidés par les décors d'un naturalisme bouché ni par la mise en scène, volontairement inactive. Eléonore Hirt joue une présidente nerveuse, hyperthyroïdienne, fébrile, coincée dans les nerfs, à la voix fausse, au comportement monocorde, un personnage au premier degré insupportable, et Guy Tréjean quoique plus chaleureux et plus habile, s'enfonce lui aussi peu à peu dans l'ennui, par manque d'imagination changeante¹⁴³³. »

La dimension politique de la pièce est totalement incomprise. La tentative d'actualisation de la pièce a échoué. Faire jouer cette pièce en 1981, en pleine campagne présidentielle française, n'a pas permis au public français de se sentir concerné. On est même tenté d'affirmer

¹⁴²⁸ Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, pp. 98-104

¹⁴²⁹ Pierre Marcabru, « Un divorce » *Le Figaro*, 12 mars 1981.

¹⁴³⁰ José Barthomeuf, « Le Président », monologues de sourds », *Le Parisien libéré*, 12 mars 1981.

¹⁴³¹ Paul Chambrillon, « Le Président », *Valeurs actuelles*, 23-29 mars 1981.

¹⁴³² Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, p. 99.

¹⁴³³ Michel Cournot, « Le Président de Thomas Bernhard », *Le Monde*, 14 mars 1981.

que la critique fait preuve d'un certain aveuglement, ne voyant pas en quoi la pièce peut être politique. Ainsi, José Barthomeuf écrit :

« Je ne vois vraiment pas où Thomas Bernhard veut en venir. Sur un thème aussi brûlant que le pouvoir absolu, j'attendais autre chose que ce chapelet d'incohérences radotées et de platitudes ânonnées. Réduire le problème du totalitarisme aux élucubrations politiques d'un dictateur lubrique qui séduit une actrice de second rang, et aux lamentations d'une présidente hystérique qui pleure son chien me navre au-delà de toute espérance.

Il n'y a là-dedans aucune idée, aucune intention, aucune prise de position, aucune intrigue, aucune possibilité de mise en scène. Les personnages sont figés. On ne parvient ni à les haïr ni à les plaindre. Ils agacent, c'est tout¹⁴³⁴. »

Même *Le Monde*¹⁴³⁵ se plaint de la banalité thématique de la pièce :

« [le personnage principal] énonce des banalités sur le pouvoir, la volonté, sa "putain" d'épouse, sa merveille de compagne théâtrale, etc. Tout ce que dit le président est banal. (...) Ajoutons que la pièce, d'une rare misogynie, semble estimer que les femmes sont des gourdes, des teignes, ou des putes. Ce théâtre de Thomas Bernhard a un pied dans le Boulevard, et l'autre dans un maniérisme snobissime. »

Seul Jean-Yves Lartichaux, dans *La Quinzaine littéraire*¹⁴³⁶, se montre un peu plus clairvoyant. Ute Weinmann¹⁴³⁷ résume ainsi son propos :

« Le critique met ainsi le lecteur et le spectateur en garde : il ne faut pas rester à la surface de l'intrigue de la pièce, notamment dans les pièces qui dressent un décor d'actualité, mais considérer les variations des mêmes questions essentielles. »

La mise en scène du *Président* par Roger Blin est donc un échec. On peut avancer plusieurs raisons pour cela. Tout d'abord, le contexte de Paris en 1981 n'est pas celui de Stuttgart en 1975. Le public de Stuttgart avait compris la pièce comme une réaction au procès des membres de la Fraction Armée Rouge. La mettre en scène au moment de l'élection présidentielle en France ne permet pas de lui rendre son actualité, mais crée au contraire un malentendu, le public français ne voyant pas bien le rapport entre le président dépeint par la pièce et l'actualité française. Le fait de programmer la pièce dans un théâtre de boulevard comme le théâtre de la Michodière renforce encore le malentendu, le public ayant des attentes bien différentes. On peut également penser que le naturalisme de la mise en scène n'aide pas à la compréhension de la pièce. On peut penser qu'une mise en scène plus stylisée, moins réaliste,

¹⁴³⁴ José Barthomeuf, « *Le Président*, monologues de sourds », *Le Parisien libéré*, 12 mars 1981.

¹⁴³⁵ Michel Cournot, « *Le Président* de Thomas Bernhard », *Le Monde*, 14 mars 1981.

¹⁴³⁶ Jean-Yves Lartichaux, Thomas Bernhard, « *Le Président* », *La Quinzaine littéraire*, 1^{er}-15 février 1980.

¹⁴³⁷ Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, p. 102.

ou qui mettrait davantage l'accent sur la dimension grotesque de la pièce, ôterait au public la tentation de prendre au premier degré le discours des personnages.

Le Président, mise en scène Roger Blin, théâtre de la Michodière, Paris, 1981¹⁴³⁸



¹⁴³⁸ Source : INA (« Coups de théâtre », Antenne 2, 23 mars 1981).

3.1.2. *Le Faiseur de théâtre* par Jean-Pierre Vincent au TNP en 1987. Une mise en scène pas totalement naturaliste, mais très autrichienne

La pièce *Le Faiseur de théâtre* est créée en France en 1987, au Théâtre national populaire de Villeurbanne, une banlieue de Lyon. La première a lieu le 19 décembre 1987, c'est-à-dire à peine plus de deux ans après la création de la pièce au Festival de Salzbourg. Il faut dire que la pièce a été publiée en allemand dès l'année précédente, en 1984. La pièce est traduite rapidement et paraît en français dès 1986. Et c'est ainsi dans une librairie que le metteur en scène français trouvera le texte de Bernhard. Puis elle est reprise en 1988 au théâtre de la Ville à Paris, dans le cadre du Festival d'Automne, du 8 novembre au 10 décembre 1988. Le metteur en scène est Jean-Pierre Vincent, et Bernard Freyd joue Bruscon. Armand Meffre joue l'aubergiste, Daniel Znyk joue Ferruccio, et Clotide Mollet joue Sarah.

Jean-Pierre Vincent dirige le Théâtre National de Strasbourg de 1975 à 1983, puis la Comédie-Française de 1983 à 1986. Jean-Pierre Vincent choisit pour incarner le comédien d'Etat Bruscon un acteur alsacien, Bernard Freyd, avec qui il a déjà travaillé au Théâtre national de Strasbourg. Le décor et les costumes sont de Jean-Paul Chambas, un artiste-peintre contemporain. Il commence son activité de décorateur de théâtre dans les années 1970 et collabore très souvent aux spectacles de Jean-Pierre Vincent. Jean-Paul Chambas a également travaillé avec Claude Régy, pour la mise en scène de *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition*. Le décorateur s'est lié d'amitié avec Peter Handke, et il signe également les décors pour la mise en scène de la pièce de Handke *Par les villages* à Salzbourg par Wim Wenders en 1982. Les documents disponibles pour cette mise en scène sont nombreux. Il existe une captation audiovisuelle, réalisée par le Théâtre national populaire de Villeurbanne, elle est consultable dans les centres de consultation de l'INA, nous avons pu la visionner au centre de consultation de l'Ina à Marseille. Il existe également un reportage photographique de Daniel Cande sur ce spectacle. Des extraits de la mise en scène ont été diffusés dans les émissions « Océaniques » et « L'œil en coulisses »¹⁴³⁹. Nous avons de plus réalisé un entretien avec le metteur en scène Jean-Pierre Vincent à Marseille, au théâtre du Gymnase, le 25 avril 2012.

Scénographie

La pièce de Thomas Bernhard met en scène un acteur. Et la modeste salle de l'auberge devient salle de spectacle, avec une estrade. On a donc ici du théâtre dans le théâtre. Cela est

¹⁴³⁹ Cande, Daniel : *Le Faiseur de théâtre*. Mise en scène de Jean-Pierre Vincent. Paris : Daniel Cande, 1988. 46 fotogr. pos. : diapositive coul. ; 24x36 mm. B.N.F., département des Arts du spectacle : DIA- PHO- 6 (714). Thomas Bernhard : *Le Faiseur de théâtre*. Fonds du Théâtre national populaire de Villeurbanne. Fonds théâtre de l'Institut national de l'audiovisuel. 1987. Durée : 1 heure 30. « Océaniques le magazine », France 3, 13 novembre 1988 (*Le Faiseur de théâtre*, mise en scène Jean-Pierre Vincent). <http://www.ina.fr/video/I08018802>. « L'œil en coulisses », Antenne 2, 2 janvier 1989 (*Le Faiseur de théâtre*, mise en scène Jean-Pierre Vincent).

rendu par Jean-Paul Chambas par un décor qui, même s'il est presque naturaliste, est clairement reconnaissable comme décor de théâtre. C'est d'abord l'aspect que prennent les murs de l'auberge qui n'est pas complètement réaliste. Les murs de l'auberge forment une sorte de zigzag, leur disposition annonce celle du paravent, avec plusieurs angles. Le texte de Thomas Bernhard indique la présence d'une estrade dans cette auberge. La question qui se pose est donc de savoir comment représenter cette estrade, cette scène dans la scène. Tandis que dans la mise en scène salzbourgeoise, la scène était à l'arrière-plan, ici la scène est au premier plan. Dans la mise en scène allemande, le regard du spectateur fictif redouble et met en abîme le regard du spectateur réel, comme dans un tableau de Caspar David Friedrich. Dans la mise en scène française au contraire, les regards du spectateur réel et du spectateur fictif se croisent. La scène est au milieu, les spectateurs réels et fictifs d'un côté et de l'autre de la scène. Le spectateur français est du côté des acteurs, tandis que le spectateur allemand était du côté des spectateurs. La scène n'est cette fois-ci pas une scène construite, mais une simple estrade, une bande de scène qui est surélevée. Elle ne se distingue pas du reste de la salle.

L'avantage que procure ce choix de placer l'estrade au premier plan, c'est que Jean-Pierre Vincent n'a du coup pas besoin d'inverser l'espace, de changer de décor pour la quatrième scène qui se passe derrière le rideau. L'estrade est au premier plan, les personnages peuvent donc se mettre au premier plan pour regarder derrière le rideau. Quand le rideau s'ouvre, on découvre la salle vide, telle qu'on l'avait laissée à la fin de la troisième scène. Dans la mise en scène de Claus Peymann au contraire, on avait un changement de perspective et de décor, dans les trois premières scènes, la scène était à l'arrière-plan, tandis que dans la quatrième scène, elle est au premier plan, tandis que la salle de l'auberge est reléguée à l'arrière-plan.

Jean-Pierre Vincent explique ce choix de scénographie de placer le théâtre dans le théâtre devant, il s'agit pour lui de casser le quatrième mur, en mettant le spectateur dans les coulisses, derrière la scène :

« La question du théâtre dans le théâtre a été pour moi surtout une question de scénographie. L'idée a été de renverser la scène, de placer le théâtre dans le théâtre devant. L'avant-scène était surélevée. Le spectateur voit la scène de dos, de derrière, depuis les coulisses. On a choisi de ne pas mettre le théâtre au fond, alors la focale aurait été portée au lointain. Il s'agissait par-là de casser le quatrième mur, de mettre le public derrière. (...) En renversant la scène, on mettait le public en quelque sorte sur la scène, le public faisait du coup partie de ce théâtre. »

Malgré cette dimension de théâtre dans le théâtre, le décor représente une auberge de province, avec une représentation presque naturaliste, qui souligne la désolation de cette modeste salle d'auberge. Au premier plan figure donc l'estrade, la scène. Une table et deux sièges sont

posés au milieu sur cette estrade. À gauche se trouve le fauteuil de Bruscon, joué par Bernard Freyd. À droite la chaise de l'aubergiste, joué par Armand Meffre.

Au second plan, on voit la salle de l'auberge. Avec le plancher vermoulu, les vieilles chaises. À l'arrière-plan se trouvent les murs sales, avec deux fenêtres, et des tableaux poussiéreux. On remarque à gauche une porte au-dessus une demi-lune colorée, au milieu une première fenêtre, à droite une seconde fenêtre. Le bas des murs est peint en bleu, le haut des murs est blanc. Une ligne noire souligne la démarcation entre le haut et le bas des murs. Les tableaux sont placés sous cette ligne noire, les trophées de chasse au-dessus de cette ligne. La salle est éclairée par des néons qui pendent du plafond. On remarque également la lumière de secours à côté de la porte. Parmi ces tableaux, le portrait d'Hitler, placé au centre, est directement reconnaissable.

Au fur et à mesure, l'auberge se transforme en salle de théâtre. Au début de la deuxième scène, au premier plan à droite, Ferruccio installe le rideau. Au début de la troisième scène, Ferruccio apporte un paravent, et on remarque que les tableaux et les bois de cerfs ont été enlevés, et qu'il ne reste au mur que le portrait d'Hitler, les autres laissant leur marque sur le mur. La salle est prête à accueillir les spectateurs, avec trois rangées de chaises. Au fur et à mesure que le spectacle se prépare, le fauteuil de Bruscon recule. Il est d'abord sur l'estrade dans la première scène, puis juste devant l'estrade dans la deuxième scène, puis au fond de la salle dans la troisième scène. On remarque la présence étrange de ce fauteuil dans cette auberge. Dans la mise en scène allemande, Traugott Buhre est assis sur une simple chaise. On peut se demander si cette présence d'un fauteuil n'est pas simplement due à une erreur de traduction (« il veut s'asseoir, mais il n'y a pas de fauteuil sur l'estrade » / « will sich setzen, aber es ist kein Sessel auf dem Podium »¹⁴⁴⁰). Dans ses pièces, dans ses didascalies, Thomas Bernhard utilise le terme de "Sessel" dans son acception autrichienne, dans le sens de « Stuhl » ou de « Sitz », cela signifie seulement une chaise ou un siège, quand il est question de fauteuil, Thomas Bernhard utilise le terme qui vient du français : « Fauteuil ». D'un autre côté, on remarque que ce fauteuil fait sens et introduit une hiérarchie : Bruscon est dans un fauteuil, tandis que l'aubergiste est sur une chaise en bois rustique, et l'aubergiste apporte de simples chaises pliantes pour les spectateurs. Alors que le texte de Thomas Bernhard parle toujours de « Sessel » et le texte de la traductrice de « fauteuils ».

La scénographie de Jean-Paul Chambas ressemble finalement beaucoup à celle Karl-Ernst Herrmann lors de la création de la pièce à Salzbourg. Cela est sans doute lié au fait que le décorateur tient compte des didascalies, qui signale la poussière, les toiles d'araignée. La dif-

¹⁴⁴⁰ Thomas Bernhard, *Dramen V*, p. 101. Thomas Bernhard, *Le Faiseur de théâtre*, p. 9.

férence est peut-être la manière dont l'estrade qui se trouve dans l'auberge est représentée. Tandis que dans la mise en scène autrichienne, l'estrade était à l'arrière-plan, ici elle est au premier plan. Malgré son naturalisme, le décor de Jean-Paul Chambas est, néanmoins, clairement reconnaissable comme décor de théâtre. Étant donnée la ressemblance entre les deux scénographies, on peut néanmoins penser que Jean-Paul Chambas s'est inspiré de la mise en scène de Claus Peymann pour réaliser sa scénographie.

Pour la quatrième scène, un grand rideau sépare l'estrade de la salle de l'auberge, un éclairage en douche, une lumière verte éclaire Bruscon, déguisé en Napoléon, qui regarde à travers le rideau. Seule la captation audiovisuelle permet de voir la quatrième scène, le reportage photographique de Daniel Cande la laissant de côté. Le reportage photographique de Daniel Cande ne permet pas non plus de voir les costumes que portent les personnages quand ils jouent leur rôle dans la pièce de Bruscon (Madame Bruscon est habillée en Madame Curie, Sarah en Lady Churchill, et Ferruccio en Metternich, Bruscon en Napoléon).

Costumes

Bernard Freyd porte un long manteau beige, comme Traugott Buhre. Mais tandis que Traugott Buhre était habillé tout en beige, Bernard Freyd a un chapeau noir et une sorte de lavallière également noire, une écharpe blanche, et un costume entièrement bleu (pantalon, veste et veston). Cette couleur bleue rapproche Bruscon de ses enfants : jean bleu et gilet bleu pour Daniel Znyk qui joue Ferruccio, gilet bleu et jupe noire pour Clotilde Mollet qui joue Sarah. Armand Meffre a un tablier tâché de sang, une veste en cuir, un pantalon de cuir et des bottes. Avec l'arrivée de Ferruccio et de Sarah sur scène et le fait que Bruscon enlève son manteau, on passe du beige au bleu, et cette évolution dans les costumes se retrouve au niveau de l'éclairage, avec le passage d'une lumière un peu dorée à une lumière plus bleutée qui indique le passage de l'après-midi au soir.

Photographies

L'essentiel de la première scène est occupé par le dialogue entre Bruscon et l'aubergiste, qui est presque un monologue de Bruscon. Une bonne partie du reportage photographique de Daniel Cande saisit l'échange entre Bruscon et l'aubergiste, entre Bernard Freyd et Armand Meffre (26 photos sur 46).

11 photographies présentent Bernard Freyd seul. On le voit d'abord en manteau, dans la première scène, sur six photographies, tantôt assis (sur trois d'entre elles), tantôt debout (sur trois d'entre elles). On le voit ensuite en veste, dans la deuxième scène, sur quatre photographies. Sur deux d'entre elles, il est assis sur le fauteuil dans le fond de la salle, le fauteuil tourne le dos au public, mais Bernard Freyd se retourne pour s'adresser sans doute à Ferruccio, et aussi,

par ricochet, au public. Sur une autre de ces quatre photographies, on le voit assis sur le banc, avec un bonnet sur la tête, directement sous le portrait d'Hitler. Sur la quatrième photographie, il est debout, et on aperçoit derrière lui les carreaux colorés de l'ouverture en demi-lune au-dessus de la porte. Enfin, sur une onzième photographie, il est en veston, assis au premier rang des trois rangées de chaises pour les spectateurs, au milieu à gauche.

6 photographies montrent Bruscon (Bernard Freyd) avec Ferruccio (Daniel Znyk). Sur une photographie, Bruscon est assis dans le fauteuil au fond de la salle, et Ferruccio est debout à côté de lui. Bruscon porte une veste et un bonnet, on est dans la deuxième scène. Pour les cinq autres photographies, Bruscon porte un veston seulement, on est dans la troisième scène. Sur deux photographies, Daniel Znyk est assis sur un fauteuil sur la scène, à droite, au premier plan, tandis que Bernard Freyd se tient derrière l'estrade et donne des indications à son fils. Sur une troisième photographie, c'est Bruscon qui est assis sur ce fauteuil, tandis que son fils se penche vers lui. Sur deux autres photographies, Bruscon et Ferruccio sont tous deux debout sur l'estrade, et Bruscon apostrophe Ferruccio.

3 photographies montrent Bruscon avec Ferruccio et Sarah (Clotilde Mollet). Sur deux photographies, Bruscon porte encore son imperméable, on est donc dans la première scène. Bruscon est assis dans le fauteuil sur l'estrade, devant une petite table. On remarque à gauche de Bruscon la malle avec les masques. Sarah lui masse les pieds, puis est repoussée par Bruscon. On remarque sur l'image le jean bleu de Ferruccio, qui se tient d'abord à gauche, puis à droite. Sur la deuxième image, on aperçoit l'aubergiste, assis de l'autre côté de la table. Sur la troisième image, Bruscon est en veste, c'est donc la deuxième scène, il se tient le front, à gauche Sarah lui tient le bras et elle a un verre d'eau à la main, à droite on voit Ferruccio avec son bras dans le plâtre.

Les 26 images avec Bernard Freyd et Armand Meffre montrent une relation différente entre l'acteur et l'aubergiste, par rapport à la mise en scène autrichienne de Claus Peymann. Chez Peymann, Traugott Buhre reste la plupart du temps assis, tandis que l'aubergiste reste debout et s'affaire. Dans la mise en scène, la discussion entre l'aubergiste et l'acteur apparaissent davantage comme une discussion entre égaux : sur les photographies, les deux hommes apparaissent tantôt tous les deux assis, tantôt tous les deux debout, tantôt l'un assis et l'autre debout, ou l'inverse. Même si le nombre de photographies n'est pas forcément complètement représentatif, on remarque néanmoins que sur 26 photographies d'Armand Meffre et de Bernard Freyd, l'hôtelier est assis et Bruscon debout sur la moitié de ces photographies (13 photographies), sur 7 autres photographies ils sont tous les deux assis, sur 5 autres ils sont tous les deux debout, et c'est seulement sur une photographie que Bruscon est assis tandis que

l'hôtelier est debout. On a même ainsi l'impression que c'est l'aubergiste, sans presque parler, qui domine, qui reste assis, tandis que l'acteur doit se lever pour essayer de le convaincre. Ces 26 photographies correspondent toutes à la première scène, sauf une photographie : sur une des cinq photographies où Bruscon et l'aubergiste sont debout, on remarque que Bruscon est en veste, il a enlevé son manteau, et l'éclairage est également différent, à la fois plus lumineux et un peu bleuté.

Extrait

L'extrait diffusé dans l'émission *Océaniques* est assez court, il dure moins d'une minute (de 1 :30 à 2 :11). Il correspond au milieu de la deuxième scène. Ferruccio est allé au village chercher de l'eau minérale, de la Römerquelle, et Sarah se retrouve seule avec Bruscon. Les didascalies indiquent « il tapote la main de Sarah » :

« Entre nous soit dit / je suis un classique / bientôt / ce qui est jusqu'ici uniquement notre secret / sera connu du monde entier / Mon Dieu / qu'est-ce que Goethe mon enfant / Sais-tu / qu'à la seule scène de Metternich / J'ai travaillé huit mois / Agathe n'a jamais saisi / pourquoi je me suis plus ou moins / enfermé huit mois dans ma chambre / abstenu d'elle pendant cette période mon enfant / Huit mois pour la seule scène de Metternich / Le grand art / est un processus horrible mon enfant¹⁴⁴¹ »

Bruscon, joué par Bernard Freyd, et Sarah, jouée par Clotilde Mollet, sont accroupis, tout près l'un de l'autre. Elle sourit. Bruscon appuie son discours avec son doigt, d'abord pointé vers elle, puis vers le public, puis vers le ciel. Pour évoquer les huit mois passés à travailler la scène de Metternich, Bruscon porte la main à son visage. On entend quelques petits rires étouffés de Sarah.

On remarque de petits changements dans ce qui est prononcé par rapport à la traduction d'Edith Darnaud. Le verbe « être » change de place : « ce qui jusqu'ici est uniquement notre secret ». L'adverbe « bientôt » est répété une deuxième fois : « sera bientôt connu du monde entier ». Le « Mon Dieu » est supprimé. Bernard Freyd inverse l'ordre dans la question : « Goethe qu'est-ce que c'est ». Et « à la seule scène de Metternich » est remplacé par « pour la seule scène de Metternich », ainsi « pour la seule scène de Metternich » est répété deux fois. La question se pose de savoir si ses petites différences sont liées à la mémoire de l'acteur, ou à une volonté consciente de rendre le texte plus facile à mettre en bouche.

Ce qui frappe ici dans cet extrait, c'est la douceur que Bernard Freyd insuffle à son personnage, à l'opposé du personnage de tyran qu'on s'attend à voir, comme le souligne le critique du *Monde*, Michel Cournot :

¹⁴⁴¹ Thomas Bernhard, *Le Faiseur de théâtre*. Texte français Edith Darnaud. L'Arche, 1986, p. 82-83.

« Cela est d'autant plus fort que Bernard Freyd, à première vue, n'est ni physiquement ni en conscience, le personnage. Il est l'image de tout sauf d'un râleur. Il est optiquement, auditivement, l'image de la douceur, de la finesse, du calme, d'une habilité souple. (...). Et puis à la longue, finalement, à force d'avoir regardé et écouté l'anti-Bruscon, c'est Bruscon en personne que nous avons vu et entendu¹⁴⁴². »

La production et les acteurs

Jean-Pierre Vincent explique qu'avec *Le Faiseur de théâtre*, il a voulu mettre en scène Bernhard dans une grande salle, alors qu'à l'époque, contrairement à ce qui se passait en Allemagne, Thomas Bernhard restait un auteur plutôt confidentiel joué dans des petites salles :

« Thomas Bernhard était confidentiel en France. Alain Ollivier avait monté une mise en scène. Cela se faisait surtout dans les petites salles. Thomas Bernhard à l'époque n'était pas un auteur de l'espace public. Avec *Le Faiseur de théâtre*, je voulais changer cela, je voulais monter Thomas Bernhard dans une grande salle. Et j'en ai eu la possibilité au TNP. À l'étranger, ça marche aussi dans les grandes salles, il n'y a pas de raison pour que cela ne soit pas possible en France¹⁴⁴³. »

Si la production de ce spectacle a été possible, c'est parce que pendant son passage à la Comédie-Française, il a invité de nombreux metteurs en scène, qui sont ensuite soucieux de lui rendre la pareille. Quand Jean-Pierre Vincent met en scène *Le Faiseur de théâtre*, il est auréolé du succès de sa mise en scène du *Mariage de Figaro* :

« J'étais administrateur de la Comédie-Française, c'était une période orageuse. J'ai ouvert l'institution à beaucoup de metteurs en scène. Ces metteurs en scène en retour me disaient « tu viens quand tu veux ». C'est ainsi que j'ai monté *Le Mariage de Figaro* à Chaillot, qui était à l'époque dirigé par Antoine Vitez. C'était pour moi comme une sorte de vengeance. La pièce a été un triomphe¹⁴⁴⁴. »

Si Jean-Pierre Vincent a choisi de mettre en scène *Le Faiseur de théâtre*, c'est à la fois en raison de sa pratique d'alterner une pièce de répertoire et une pièce contemporaine, mais aussi sans doute parce que *Le Faiseur de théâtre* a une dimension politique :

« J'avais l'habitude d'alterner, de jouer une pièce de répertoire, puis une pièce contemporaine, si possible une création. Pour cela, il me fallait une pièce qui tienne le coup. [...] Il me fallait une pièce où le vent souffle, une pièce qui mêle vie privée et vie politique¹⁴⁴⁵. »

Jean-Pierre Vincent souligne le rôle de Roger Planchon, qui dirigeait à l'époque le Théâtre national populaire de Villeurbanne, et qui a produit seul le spectacle :

¹⁴⁴² Michel Cournot. « Un râleur enragé », *Le Monde*, 11 décembre 1987.

¹⁴⁴³ Entretien avec Jean-Pierre Vincent, 25 avril 2012, théâtre du Gymnase, Marseille.

¹⁴⁴⁴ Entretien avec Jean-Pierre Vincent, 25 avril 2012, théâtre du Gymnase, Marseille.

¹⁴⁴⁵ Entretien avec Jean-Pierre Vincent, 25 avril 2012, théâtre du Gymnase, Marseille.

« Cela a été possible grâce à Roger Planchon, ce ne serait plus possible aujourd'hui. Il a produit tout seul le spectacle. Aujourd'hui on peut juste produire le spectacle du directeur du théâtre. Il n'y a plus vraiment de metteurs en scène, seulement des directeurs de théâtre. Ou alors dans le théâtre privé¹⁴⁴⁶. »

Si le spectacle a été un succès, c'est aussi grâce à la performance des acteurs, celle de Bernard Freyd dans le rôle de Bruscon, mais aussi celle des acteurs qui jouent les rôles secondaires, presque muets. Le TNP souhaitait tout d'abord une vedette, mais comme aucun grand acteur n'a accepté de jouer le rôle de Bruscon, Jean-Pierre Vincent a pu imposer Bernard Freyd :

« Roger Planchon voulait une vedette. D'abord j'ai fait ce qu'il me demandait. C'était l'habitude au TNP. Roger Planchon pensait à Michel Piccoli, à Robert Hirsch. Mais ils ont tous deux renoncé. C'était un rôle éprouvant, une véritable épreuve, la pièce durait deux heures quarante, et sur ces deux heures quarante l'acteur principal parle deux heures trente-huit. Je gardais mon Bernard Freyd en réserve. Le reste de la distribution était parfaite. Armand Meffre avait été acteur de Planchon en 1958-1959. Sa monumentalité convenait bien au rôle. Il y a aussi les deux enfants, joués par Daniel Znyk et Clotilde Mollet¹⁴⁴⁷. »

Réception — dimension politique

Aussi bien Jean-Marie Winkler que Claude Porcell et Ute Weinmann, dans leurs études sur la réception des pièces de Thomas Bernhard en France, soulignent le succès de cette mise en scène. Claude Porcell et Jean-Marie Winkler considèrent que ce succès était plutôt inattendu et inespéré. Pour Claude Porcell, en effet, la compréhension de la pièce nécessite de connaître la totalité de l'œuvre de Bernhard¹⁴⁴⁸. Jean-Marie Winkler insiste lui sur la dimension politique qui est nouvelle. Jean-Pierre Vincent est un metteur en scène engagé, et le fait que la pièce ait été créée au Théâtre national populaire n'est pas non plus un hasard. Le metteur en scène engagé a découvert et exposé la dimension politique de Thomas Bernhard. La scénographie de la mise en scène, avec le portrait d'Hitler et le décor poussiéreux, ne correspond pas à l'image que l'on se faisait du théâtre de Thomas Bernhard en France, qui insistait davantage sur la dimension artistique et intemporelle¹⁴⁴⁹.

¹⁴⁴⁶ Entretien avec Jean-Pierre Vincent, 25 avril 2012, théâtre du Gymnase, Marseille.

¹⁴⁴⁷ Entretien avec Jean-Pierre Vincent, 25 avril 2012, théâtre du Gymnase, Marseille.

¹⁴⁴⁸ Claude Porcell. *Auf den Gipfel hinauf und wieder zurück. Zur Bernhard-Rezeption in Frankreich*, in: *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1994*, p. 155. « Nun ist es ein Theaterstück, das Mitte der achtziger Jahre, Ende 1984 [sic], Bernhards richtigen Ruhm den Anlauf gibt. Und zwar, merkwürdig genug, Der Theatermacher. „Merkwürdig“ insofern, als dieses Stück doch irgendwie die Kenntnis fast des ganzen vorangehenden Werkes voraussetzt, wenn es richtig gekostet werden soll. Es bietet trotzdem ohnehin Nahrung genug, sodass die Franzosen (genauer gesagt: die Lyoner und Pariser) als eine große Entdeckung aufnehmen und daraus einen beträchtlichen Erfolg machen. Außerdem hat sich seiner ein großer, bekannter Regisseur angenommen, der kurz darauf zum Generalintendanten der Comédie Française werden sollte, Jean-Pierre Vincent. »

¹⁴⁴⁹ Jean-Marie Winkler. « Der beliebte Theatermacher und umjubelte Österreicherhasser. Thomas Bernhard auf französischen Bühnen ». In: *Thomas Bernhard und das Theater*. « Der Publikumserfolg kam von einer Seite her,

Le Festival d'Automne 1988, avec trois pièces de Thomas Bernhard, *Minetti* à la maison de la Culture de Bobigny, *Simplement compliqué* au Théâtre de l'Athénée et *Le Faiseur de théâtre* au Théâtre de la Ville, marque la percée de Thomas Bernhard sur les scènes françaises. La problématique de l'artiste et de l'acteur est la thématique dominante, les trois personnages principaux, Minetti, Robert et Bruscon étant des acteurs. Mais la pièce de Jean-Pierre Vincent ajoute la dimension politique¹⁴⁵⁰.

Pour Jean-Pierre Vincent, la meilleure manière de faire comprendre Bernhard aux Français, c'est d'abord de montrer ce qu'il a de spécifiquement autrichien. Il s'agit de construire un spectacle très bien défini d'un point de vue géographique et historique. Pour le metteur en scène, il faut d'abord « typiser » avant de pouvoir universaliser. Jean-Pierre Vincent n'a pas lui-même rencontré Thomas Bernhard, et il n'est pas non plus allé en Autriche. Mais il fait le parallèle entre l'Alsace, qu'il a connue pendant ses neuf ans de direction du TNS, et l'Autriche. Et il s'entoure d'un acteur germanophone, l'alsacien Bernard Freyd, et d'un dramaturge allemand, Eberhard Spreng¹⁴⁵¹.

Et le scénographe, Jean-Paul Chambas, a lui passé trois années en Autriche. Il habitait dans un petit village de Carinthie et était familier de la « Frittatensuppe » et de l'« eau gazeuse ». Il a rapporté, pour les montrer aux acteurs, des menus autrichiens et des additions. Pour lui, s'il a pu trouver le décor, les costumes, les couleurs, c'est parce qu'il connaissait intimement l'Autriche et cet univers quotidien. Il a eu l'occasion de rencontrer Thomas Bernhard à plusieurs reprises. Il a même réalisé un portrait de lui. Il était ami avec Peter Handke, en raison de la rivalité exacerbée entre les deux auteurs, il ne pouvait être celui de Bernhard. Il a réalisé les décors de la pièce *Par les villages* de Peter Handke, dans la mise en scène de Wim Wen-

die eher unerwartet war: der politisch engagierte Regisseur Jean-Pierre Vincent, außerdem ein vorzüglicher Kenner des deutschsprachigen Theaters, setzte 1988 im Théâtre de la Ville einen *Faiseur de théâtre* (*Der Theatermacher*) auf die Bretter, worüber das Pariser Publikum nur staunen konnte. Die Premiere war in Lyon gewesen, unter der symbolischen Schirmherrschaft von Jean Vilar und seinem Théâtre National Populaire, der Hauptdarsteller kam von der Kleinkunst und die Inszenierung mit verstaubter Kulisse und Hitlerbild passte überhaupt nicht in das Zeitlos artistische, womit man Bernhard bislang verbunden hatte. Es wurde im Saal gelacht und plötzlich war sichtbar, dass es bei Bernhard etwas anderes als ausufernde philosophische Monologe geben konnte. Der engagierte Regisseur hatte das Politische bei Bernhard entdeckt und aufgezeigt. »

¹⁴⁵⁰ Jean-Marie Winkler. « Todesengel, Nihilist und Prophet. Die Rezeption der Bühnenwerke in Frankreich 1986-1991 », in: *Kontinent Bernhard*, p. 272. « Obwohl die Problematik des Künstlers und Schauspielers (...) den thematischen Schwerpunkt des Festival d'Automne 1988 bildete, war die politische Komponente in Jean-Pierre Vincents Theatermacher allgegenwärtig. »

¹⁴⁵¹ Jean-Pierre Vincent, « Rire pour comprendre », in : Pierre Chabert, Barbara Hutt, *Thomas Bernhard*, Minerve, 2002, p. 398-399. Cf. également : « Man darf nie versuchen, Thomas Bernhard zu überlisten. Round-table Gespräch über die Inszenierungen auf französischen Bühnen ». In: *Kontinent Bernhard*.

ders. Le décor de Jean-Paul Chambas n'était pas totalement naturaliste, mais on ne pouvait pas imaginer que la pièce se joue ailleurs qu'en Autriche¹⁴⁵².

Dans la presse française, Thomas Bernhard est d'abord présenté comme le grand imprécateur. Les titres des articles de journaux sont évocateurs : il est « Un râleur enragé », ou « Un râleur impénitent », « Un Autrichien pas commode », « Thomas l'imprécateur », « Thomas Bernhard l'ange exterminateur »¹⁴⁵³. Mais cette haine se dirige principalement vers l'Autriche. L'article du *Monde*¹⁴⁵⁴ souligne que Thomas Bernhard râle « avant tout contre son pays, l'Autriche ». Il évoque la volonté de l'auteur d'interdire la vente de ses livres en Autriche. Il cite les tirades de Bernhard contre l'Autriche :

« L'Autriche... grotesque... retardée... irresponsable... Nulle part ailleurs ils n'abordent l'art avec une telle stupidité... L'Autriche... Austria... Österreich... Il me semble que nous sommes en tournée dans une fosse d'aisances, dans la poche purulente de l'Europe... Là où il y avait un être humain, il y a un nazi... Ici, tous les hommes représentent Hitler, ici tous les hommes sont Hitler. »

Ainsi que le passage sur le portrait d'Hitler, avec la question de Bruscon et la réponse de l'aubergiste :

« « Il est accroché là depuis toujours » dit Bruscon. « Oui bien sûr », répond l'aubergiste.
« Des dizaines d'années », insiste Bruscon. « Oui bien sûr » répète l'aubergiste. »

De nombreux articles font référence à ce portrait d'Hitler, qui apparaît comme une clef de la compréhension de la pièce et qui suggère une interprétation politique. Ainsi l'article du *Quotidien de Paris*¹⁴⁵⁵ indique qu'« Hitler d'ailleurs n'est pas loin, sous la couche de crasse d'un petit tableau », l'article de *La Vie* précise que « le portrait d'Hitler est resté accroché depuis des décennies »¹⁴⁵⁶.

Ute Weinmann souligne que le succès de Thomas Bernhard coïncide avec un changement de l'image de l'Autriche en France. Jusqu'en 1986, celle-ci est très positive, et le « mythe de Vienne » culmine avec l'exposition sur Vienne au Centre Pompidou cette année-là¹⁴⁵⁷. Alors

¹⁴⁵² Jean-Paul Chambas, « Le Voyage d'hiver » (Entretien avec Barbara Hutt), in : Pierre Chabert, Barbara Hutt, *Thomas Bernhard*, Minerve, 2002, p. 403-404.

¹⁴⁵³ Pierre Marcabru : « Râleur impénitent ». *Le Figaro*, 4 décembre 1987 ; Michel Cournot : « Un râleur enragé ». *Le Monde*, 11 décembre 1987 ; Guy Dumur : « Un Autrichien pas commode », *Le Nouvel Observateur*, 3 septembre 1988 ; Marion Thébaud : « Thomas l'imprécateur ». *Le Figaro*, 3 novembre 1988 ; Simone Dupuis : « Thomas Bernhard, l'ange exterminateur ». *L'Express*, 4 novembre 1988.

¹⁴⁵⁴ Michel Cournot, « Un râleur enragé », *Le Monde*, 11.12.1987.

¹⁴⁵⁵ Armelle Hélot : « *Le Faiseur de théâtre* : les diableries de Thomas Bernhard », *Le Quotidien de Paris*, 7.11.1988.

¹⁴⁵⁶ Marie Chaudey, « *Le Faiseur de théâtre* », *La Vie*, 1^{er} décembre 1988.

¹⁴⁵⁷ *Vienne 1880-1938, l'Apocalypse joyeuse*, sous la direction de J. Clair, catalogue de l'exposition de Beaubourg (Éditions du Centre Pompidou, 1986).

que l'image de l'Autriche était plutôt positive, mais ambivalente, avec le « mythe de Vienne »,

Après 1986, elle devient presque exclusivement négative. C'est l'affaire Waldheim qui provoque ce renversement. Kurt Waldheim est candidat à la présidence autrichienne. Malgré la révélation de son passé dans la Wehrmacht et malgré le fait qu'il ment, refusant de reconnaître ce passé, il est élu président de l'Autriche. Ute Weinmann note ainsi que les invectives contre l'Autriche sont pour la première fois révélées à l'occasion de la création du *Faiseur de théâtre* en 1987. Elle cite un article du *Nouvel Observateur* :

« Bernhard pense que la démocratie n'existe pas en Autriche. Il estime que le problème nazi n'a pas été réglé, que le deuil n'a pas été fait.¹⁴⁵⁸ »

Pour Ute Weinmann¹⁴⁵⁹, Jean-Pierre Vincent a pressenti le bon moment et la bonne manière de mettre en scène Thomas Bernhard en France, et il prend un malin plaisir à mettre en scène cette Autriche bernhardienne, ce provincialisme brun.

La reprise du *Faiseur de théâtre*, en 1988, coïncide avec le scandale *Heldenplatz* à Vienne. La première de la pièce *Heldenplatz* à Vienne au Burgtheater a lieu le 4 novembre, la première du *Faiseur de théâtre* à Paris au théâtre de la Ville seulement quatre jours après, le 8 novembre. Ce scandale est abondamment rapporté dans la presse française. Ainsi les critiques du *Faiseur de théâtre* font presque systématiquement référence au scandale *Heldenplatz*. Le « nazisme autrichien » se retrouve au centre de la réception. L'article de *L'Express* a ainsi comme sous-titre : « Il hait la terre entière. Vomit l'Autriche ». Et il rappelle le scandale de *Heldenplatz*, avec la réaction de l'ancien chancelier Kreisky et du président Waldheim qui veulent interdire la pièce. Dans un article sur *Le Faiseur de théâtre*, *Le Quotidien de Paris* consacre un encadré au scandale. L'article de *La Vie* mentionne également le scandale *Heldenplatz*.

Et pour Ute Weinmann, si quelques articles proposent une lecture plus large des diatribes bernhardiennes, en comparant par exemple les extrémistes politiques en France et en Autriche, ou en établissant un parallèle entre la culpabilité collective de l'Autriche depuis l'Anschluss et la France de Vichy, les premiers visés restent les Autrichiens :

« Il ne faut toutefois jamais oublier l'implication géopolitique, climatique, de la pièce dans l'Autriche contemporaine. Bruscon est un petit bourgeois vivant sur les ruines mal digérées d'Hitler et de la bombe atomique. Comme son équivalent français n'a pas digéré Pétain. J'ai

¹⁴⁵⁸ Bernard Génies. « Monologue à sept », *Le Nouvel Observateur*, 27 novembre 1987.

¹⁴⁵⁹ Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*.

vécu neuf ans en Alsace, ajoute Jean-Pierre Vincent. J'ai ressenti ce mode de pensée germanique, bavarois¹⁴⁶⁰. »

Jean-Pierre Vincent, dans une interview pour *Le Nouvel Observateur*, fait référence au président Waldheim et au scandale de la pièce *Heldenplatz* à Vienne, mais il cherche également à montrer que la pièce ne concerne pas que les Autrichiens :

« En écoutant sa pièce, on ne doit pas penser : “Ces cons d’Autrichiens”, mais : “Nous sommes Européens et nous avons une bonne part des défauts de cet homme et de cette société contre laquelle il fait semblant de se bagarrer. Après tout, s’ils ont leur Waldheim, nous avons notre Le Pen !¹⁴⁶¹” »

La mise en scène de Jean-Pierre Vincent est réaliste, elle témoigne d’une connaissance approfondie du monde germanique et de l’Autriche. Jean-Pierre Vincent a choisi un acteur alsacien, un assistant allemand, et un scénographe qui connaît bien l’Autriche. Il s’agit de représenter l’Autriche, de représenter cette auberge, de manière la plus réaliste possible, le public français doit tout de suite, avoir l’impression qu’il est en Autriche. Jean-Pierre Vincent pense que ce n’est pas en transposant la pièce en France ou en gommant les références à la réalité autrichienne que le public peut faire la parallèle avec la situation française. Pour Jean-Pierre Vincent, pour universaliser, il faut d’abord « typiser ».

¹⁴⁶⁰ Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l’Autriche et la France*.

¹⁴⁶¹ Guy Dumur : « Un Autrichien pas commode » (Entretien avec Jean-Pierre Vincent). *Le Nouvel Observateur*, 3 septembre 1988.

***Le Faiseur de théâtre*, Jean-Pierre Vincent, T. N. P., Villeurbanne, 1988.¹⁴⁶²**



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

¹⁴⁶² Photographies de Daniel Cande, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002721h>

3.2. 1990-1991 : *Avant la retraite* et *Heldenplatz* au théâtre de la Colline

En 1990, Claudia Stavisky met en scène *Avant la retraite* au théâtre de la Colline (dans la petite salle). En 1991, Jorge Lavelli, le directeur du théâtre, met en scène *Heldenplatz* (dans la grande salle). La reprise de la mise en scène d'*Avant la retraite* en 1991 permet au public de découvrir deux pièces de Thomas Bernhard qui ont le même thème : la persistance du nazisme, mais qui ne font pas référence au même pays : tandis qu'*Avant la retraite* fait référence à l'Allemagne (et plus précisément au Bade-Wurtemberg), *Heldenplatz* fait référence à l'Autriche (et plus précisément à Vienne).

3.2.1. *Avant la retraite* à la Colline (1990-1991)¹⁴⁶³ : Vera, Clara et Rudolf autour d'une table

En 1990, Claudia Stavisky met en scène *Avant la retraite* dans la petite salle du théâtre de la Colline, avec Victor Garrivier, Eléonore Hirt et Denise Gence. Victor Garrivier joue Rudolf Höller, Denise Gence joue Véra et Eléonore Hirt joue Clara. Le décor est de Ghislain Uhry. On retrouve ici Eléonore Hirt, qui jouait déjà la présidente dans la mise en scène du *Président* par Roger Blin en 1981 (et la mère dans *Au but* en 1985, dans une mise en scène de Paul-Émile Deiber). Pour la reprise en 1991, la distribution légèrement modifiée : Eléonore Hirt est remplacée par Suzel Goffre. Pour analyser cette mise en scène, nous pouvons nous appuyer sur la captation réalisée par le théâtre de la Colline, consultable à l'INA, et sur un extrait diffusé dans le cadre de l'émission « Ainsi font, font, font¹⁴⁶⁴ ».

Le théâtre de la Colline a été fondé deux ans auparavant, en 1988, à l'emplacement du théâtre de l'Est parisien fondé par Guy Rétoré dans les années 1960. Le premier directeur du théâtre de la Colline, Jorge Lavelli, choisit de n'y présenter que des auteurs contemporains. Le théâtre de la Colline, consacré aux auteurs contemporains, devient, logiquement en quelque sorte, un des théâtres où on joue régulièrement du Thomas Bernhard. Et il est intéressant de noter que c'est avec deux pièces « politiques » que l'écrivain fait son entrée dans ce théâtre national.

Claudia Stavisky explique qu'elle a découvert la pièce à Gennevilliers en 1982 :

« J'ai le sentiment profond qu'*Avant la retraite* est en train de faire de moi un metteur en scène. J'ai rencontré la pièce un soir de l'hiver 82 à Gennevilliers et — peut-être parce qu'il

¹⁴⁶³ Sources : captation du théâtre de la Colline, conservé à L'INA. Extrait vidéo dans l'émission *Ainsi font, font, font*, de Jacques Martin, 26 mai 1991, Antenne 2.

¹⁴⁶⁴, Thomas Bernhard : *Avant la retraite*. Mise en scène de Claudia Stavisky. Fonds du théâtre de la Colline. Fonds théâtre de l'Institut national de l'audiovisuel. 1990. Durée : 2 heures 20. Extrait vidéo dans l'émission *Ainsi font, font, font*, de Jacques Martin, 26 mai 1991, Antenne 2.

n'y avait pas de rôle pour moi — j'ai su que si je devais un jour devenir metteur en scène, ce serait pour monter ce texte-là¹⁴⁶⁵. »

Le dossier de presse du théâtre de la Colline contient un extrait d'*Amras* intitulé « Un acteur ». Comme dans « L'acteur », le texte présent dans le recueil « Évènements », Thomas Bernhard y décrit un acteur qui joue un rôle de sorcier, qui se fait attaquer par les enfants qui composent le public. On trouve également dans ce dossier des images du *Dictateur* de Chaplin. Au-delà de la dimension politique, il s'agit donc de mettre l'accent sur le théâtre et sur la dimension grotesque de la pièce¹⁴⁶⁶.

Mise en scène

La mise en scène de Claudia Stavisky a été jouée dans la petite salle du théâtre de la Colline. La scène est assez petite. Et presque tout le plateau est occupé par une gigantesque table. La scène est bi-frontale, les spectateurs se font face, disposés de part et d'autre de la table. Dans la mise en scène allemande, c'était le vide qui créait la distance entre Clara et Vera, dans la mise en scène française c'est cette table imposante qui les met à distance. Clara est assise avec son fauteuil roulant à un bout de la table, près de la porte. Vera repasse debout à l'autre bout de la table, près de la fenêtre. L'espace est organisé différemment. Au lieu d'avoir des fenêtres à l'arrière-plan et une porte sur chaque côté, on a une fenêtre d'un côté et une porte de l'autre. La scène n'a pas du tout la profondeur qu'avait le décor de Karl-Ernst Herrmann, cette profondeur qui était en plus soulignée par la perspective. À droite, à proximité de la fenêtre, se trouvent aussi un fauteuil, un repose-pied et un petit meuble. La couleur dominante est le rouge de la nappe. Cette couleur de la nappe symbolise peut-être le sang versé par Rudolf. Dans le deuxième acte, Rudolf, joué par Victor Garrivier, fait son entrée, il vient s'asseoir dans ce fauteuil qui se trouve près de la fenêtre.

Le *Quotidien de Paris* annonce ainsi cet espace bi-frontal avec une grande table qui sépare les protagonistes, mais aussi les deux pans du public :

« Victor Garrivier jouera le rôle de l'ancien colonel SS dans un espace bi-frontal aménagé dans le petit théâtre, avec une grande table entre les deux partenaires pour le public¹⁴⁶⁷. »

Après avoir vu la pièce, *Le Quotidien de Paris* décrit ainsi la scénographie :

« De part et d'autre d'une immense table solennelle qui occupe presque tout l'espace de jeu, les spectateurs se font face. On n'oublie ainsi jamais que l'on est au théâtre, on n'oublie jamais

¹⁴⁶⁵ « Le besoin de comprendre ». Entretien avec Claudia Stavisky. In : Dossier de presse du théâtre de la Colline, p. 7-9, ici p. 7. http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/ddp_avant_retraite.pdf

¹⁴⁶⁶ Dossier de presse du théâtre de la Colline, p. 2 et p. 3.

¹⁴⁶⁷ T.B. : « Les deux sœurs et le frère "Avant la retraite" ». *Le Quotidien de Paris*, 16 janvier 1990.

que ce que nous raconte Thomas Bernhard est d'abord un grand théâtre sarcastique et lugubre, terrible¹⁴⁶⁸. »

Dans la mise en scène de Claudia Stavisky, le changement de lieu (le premier et le deuxième acte se passent dans la même pièce, le troisième acte dans la pièce d'à côté) ne se traduit pas par un grand changement au niveau du décor. La grande table est toujours là, même si la nappe est cette fois-ci blanche et non plus rouge. Seule la présence d'un lustre au plafond rend manifeste ce changement de lieu. Le décor se fait plus solennel, avec le lustre au plafond et les deux chandeliers sur la table. Tout au début de la scène, il fait noir et on ne voit que les deux chandeliers qui brillent dans le noir. Les bougies créent aussi une atmosphère secrète. C'est sur cette nappe blanche que les trois personnages vont fêter l'anniversaire d'Himmler.

Cette scénographie de Claudia Stavisky, qui repose sur cette grande table, qui est d'abord table à repasser, puis table à manger, représente une liberté par rapport aux didascalies qui figurent dans la pièce de Thomas Bernhard. Les didascalies de Thomas Bernhard placent les fenêtres à l'arrière-plan et les portes sur les côtés. C'est-à-dire que les didascalies sont écrites pour une mise en scène dans une boîte à l'italienne, avec ses trois murs, et la rampe qui représente le quatrième mur. En choisissant une scène bi-frontale, Claudia Stavisky choisit de rompre avec la boîte de la scène à l'italienne, avec la « Guckkastenbühne ». Dans les didascalies, l'auteur énumère une série d'objets : « divers sièges, une commode, une armoire, une planche à repasser près de la fenêtre, un piano à queue. Un baromètre, un miroir fixé au mur. » Mais la table à manger n'est mentionnée que dans le troisième acte : « Une table de salle à manger, des chaises, des fauteuils, un sofa, une armoire à fusils et une commode¹⁴⁶⁹. »

Dans les didascalies, les deux premières scènes sont situées dans le salon, tandis qu'un changement de lieu, un changement de décor a lieu pour la troisième scène, avec le passage dans la pièce d'à côté, dans la salle à manger. Ici on est d'emblée dans la salle à manger. Et la table de la salle à manger sert de table à repasser.

L'extrait vidéo correspond à la fin du deuxième acte. Il commence par une réplique de Rudolf « Nous aurions dû te laisser seule / tu ne serais plus là du tout / tu aurais crevé ». Et se termine par la réplique de Vera « Nous sommes indissociables / Rudolf et moi / nous ne te permettrons pas de nous séparer. »¹⁴⁷⁰. Vera est sortie répondre au téléphone. En l'absence de Vera, Clara et Rudolf se disputent, Rudolf s'énervé : « des gens comme toi / de notre temps nous les aurions tout simplement gazés ». Vera revient et s'inquiète de leur dispute. Puis elle prend le parti de son frère. Dans cet extrait vidéo, Clara et Rudolf se font face, de part et d'autre de la

¹⁴⁶⁸ Armelle Héliot : « Avant la retraite ». *Le Quotidien de Paris*, 23 janvier 1990.

¹⁴⁶⁹ Thomas Bernhard, *Avant la retraite*, p. 9 et p. 101.

¹⁴⁷⁰ Thomas Bernhard, *Avant la retraite*, p. 97-100.

table. Rudolf est près de la porte, Clara près de la fenêtre. Rudolf est penché en avant, les mains appuyées sur la table, tandis que Clara serre les roues de son fauteuil roulant. Puis Vera revient, elle reste sur le pas de la porte, debout, regardant son frère et sa sœur. On remarque que dans cette mise en scène, la fin de l'acte diffère de ce qui est prévu par les didascalies, qui indiquent : « il s'assied épuisé dans le fauteuil », « elle embrasse Rudolf sur le front », « Rudolf se lève, elle le tient enlacé et l'embrasse ». Dans cette mise en scène, Rudolf quitte la pièce et Vera essaye en vain de le retenir.

Le choix par Claudia Stavisky d'une scène bi-frontale, avec la grande table de la salle à manger au milieu, n'est pas anodin. La table de la salle à manger et les personnages se trouvent au milieu des spectateurs, les spectateurs sont proches des personnages, ils assistent presque à un dîner de famille, et sont ainsi directement interpellés, au lieu d'être mis à distance par la « Guckkastenbühne », la boîte de la scène à l'italienne. Ce choix de disposition scénique, conjugué avec le style naturaliste de la mise en scène, souligne la portée universelle de la pièce, au-delà du contexte allemand ou autrichien.

Réception

La pièce avait été créée en 1982 au théâtre de Gennevilliers, dans une mise en scène d'Yvon Davis. La réception de la mise en scène de Claudia Stavisky en 1990-1991 est cette fois toute autre. En effet, en 1982, comme le souligne Ute Weinmann, le « topos » Autriche est absent, alors même que le premier tome de l'autobiographie de Thomas Bernhard, *L'Origine* est parue en Français en 1981 (*L'Origine* débute avec une tirade contre Salzbourg, dépeinte comme une ville catholique et national-socialiste) : « L'Autriche semble n'avoir rien à voir avec ce passé et le fait que le thème de cette pièce soit traité par un auteur autrichien surprend plus d'un critique de théâtre¹⁴⁷¹. » En 1990-1991, la pièce qui pourtant porte sur l'Allemagne et sur le Bade-Wurtemberg est réinterprétée dans le contexte autrichien¹⁴⁷². À la lumière de l'affaire Waldheim, des échos du scandale *Heldenplatz* en Autriche en 1988, et de la mise en scène de *Heldenplatz* à Paris en 1991, la pièce est vue comme une critique de l'Autriche. En quelque sorte, le président autrichien Waldheim remplace le ministre-président Filbinger qui était visé initialement par la pièce lors de sa création en 1979. La pièce redevient en quelque sorte actuelle. Ainsi, Colette Godard écrit dans *Le Monde* : « Dans sa pièce *Avant la retraite*, Thomas

¹⁴⁷¹ Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, p. 154-155

¹⁴⁷² Cf. Jean-Marie Winkler. « Der beliebte und umjubelte Österreichhasser ». In: *Thomas Bernhard und das Theater*. « In *Avant la retraite* (*Vor dem Ruhestand*) sahen viele im Publikum und in den Medien 1990 eine Österreichkritik, obwohl der Marinerichter und ehemaliger Ministerpräsident Filbinger, auf den das Stück gemünzt ist, eigentlich eine bundesdeutsche Figur war. ». Voir aussi : Jean-Marie Winkler. « Todesengel, Nihilist und Prophet », In: *Kontinent Bernhard*, p. 275-276. « So wurde etwa *Vor dem Ruhestand*, ein Stück, das sich bekanntlich an die Affäre Filbinger anlehnt die Deutschland und vor allem Baden-Württemberg in den siebziger Jahren bewegt hatte – als Angriff auf Österreich missverstanden. »

Bernhard dénonce la permanence de l'idéologie fasciste en Autriche. Nul n'est à l'abri. » Et le fait que les personnages de la pièce soient bien allemands ne la dérange pas dans son analyse : « Thomas Bernhard déteste l'humanité en général, ses compatriotes en particulier, c'est bien d'eux qu'il parle, même si les héros d'*Avant la retraite* sont allemands¹⁴⁷³. »

Cette actualisation de la pièce, cette transposition d'Allemagne en Autriche, on remarque qu'elle épargne la France, et le rapprochement avec Vichy n'est pas fait. Pourtant, on peut penser que l'affiche du spectacle amenait à ce rapprochement. L'affiche montre en effet des voies ferrées et un tunnel. D'un côté, cette photographie évoque le chemin de fer de la petite ceinture parisienne, d'un autre côté, les voies ferrées évoquent naturellement la déportation. Le spectateur est donc amené à s'interroger sur le rôle de la France et de Vichy dans la déportation.

Pour la metteuse en scène, qui est née en Argentine en 1956, la pièce peut également évoquer la situation en Amérique latine, pour elle, la pièce ne parle pas seulement du nazisme, et elle aurait pu se situer « au Chili, à Soweto, en Pologne, dans n'importe quel pays y compris la France de l'Algérie française ». Et elle compare Rudolf Höller à Pinochet :

« Je me souviens d'une interview de Pinochet à la télévision en 1973 quelques semaines après le coup d'État, au moment où les militants de la gauche argentine se postaient à Mendoza pour faire passer la frontière aux réfugiés : c'était un dimanche, Pinochet était chez lui, entouré de ses enfants et petits-enfants, de ses domestiques et des enfants des domestiques, des chiens et des chats ; on allait se mettre à table pour manger les traditionnels spaghettis dominicains... On voyait un vieil homme merveilleux qu'on aurait voulu avoir comme grand-père et que l'on sentait profondément fier d'avoir sauvé le destin de tous ces enfants qui l'entouraient¹⁴⁷⁴. »

Pour Claudia Stavisky, le véritable enjeu de la pièce, c'est : « Par quel processus une pensée altruiste peut-elle se transformer en l'arme la plus meurtrière ? » Au-delà de la question du nazisme et de sa résurgence aujourd'hui, il s'agit pour elle « d'une pièce sur la "frontière", sur la difficulté de discerner les limites et en définitive sur le piège extraordinaire du discours¹⁴⁷⁵ ». On rejoint ici l'interprétation de la pièce comme portant sur la banalité du mal et le fascisme ordinaire, ce qui lui confère une portée universelle, au-delà de la dénonciation de la persistance du nazisme.

¹⁴⁷³ Colette Godard, « Une famille modèle », *Le Monde*, 25 janvier 1990.

¹⁴⁷⁴ « Le besoin de comprendre », entretien avec Claudia Stavisky. In : Thomas Bernhard, *Avant la retraite*, mise en scène Claudia Stavisky. Dossier de presse, théâtre de la Colline, 1990.

¹⁴⁷⁵ « Le besoin de comprendre », entretien avec Claudia Stavisky. In : Thomas Bernhard, *Avant la retraite*, mise en scène Claudia Stavisky. Dossier de presse, théâtre de la Colline, 1990.

Avant la retraite, mise en scène Claudia Stavisky, théâtre de la Colline, 1991¹⁴⁷⁶



¹⁴⁷⁶ Source : Vidéo du théâtre de la Colline, INA (haut et bas), Photographie Laurencine Liot (milieu)

3.2.2. *Heldenplatz* par Jorge Lavelli au Théâtre de la Colline en 1991¹⁴⁷⁷. L'écho du scandale. Une mise en scène réaliste. La décadence de la bourgeoisie

En 1991, Jorge Lavelli met en scène *Place des Héros* au théâtre de la Colline. Un an après la mise en scène d'*Avant la retraite* par Claudia Stavisky dans le même théâtre, c'est cette fois le directeur du théâtre qui s'attaque à Thomas Bernhard. La mise en scène de Claudia Stavisky est d'ailleurs reprise en 1991, pour souligner le parallèle thématique entre les deux pièces. Annie Girardot joue le rôle de Madame Zittel, tandis que Guy Tréjean joue le rôle du professeur Schuster. Maïa Simon joue Anna, et Monique Chaumette joue le rôle de Madame Schuster. Il ne faut pas non plus oublier les rôles secondaires :

« Jorge Lavelli imprime un très beau mouvement à ce texte difficile et bien traduit et s'appuie sur des acteurs formidables, même ceux qui ont des rôles apparemment plus effacés : la petite bonne, Sarah Quentin, les collègues du professeur présents au déjeuner, Maria Verdi, Pierre Decazes, Jean-Claude Jay, ou le grand nigaud de fils qui péroré sur le théâtre, le toujours intéressant Philippe Joiris. Annie Bertin sait d'un geste, d'une posture étoffer un personnage de fille frileuse¹⁴⁷⁸. »

Pour notre analyse de la mise en scène, nous pouvons nous appuyer sur la captation de la mise en scène réalisée par le théâtre de la Colline et consultable à l'INA. Nous pouvons également nous appuyer sur deux extraits diffusés lors de « Soir 3 », et du « Journal de 20h » de TF1. La mise en scène a également fait l'objet d'un reportage photographique de Daniel Cande¹⁴⁷⁹. 84 photographies de Daniel Cande documentent le spectacle (dont 4 photographies montrant les acteurs en train de saluer à la fin de la représentation).

26 photographies documentent la première scène

2 photographies montrent seulement Sarah Quentin, qui joue la bonne Herta, elle est appuyée sur le tabouret, sur lequel elle cire des chaussures. Elle est habillée en noir et porte un tablier blanc, avec également un tissu blanc dans les cheveux.

7 photographies montrent Madame Zittel, jouée par Annie Girardot, et la bonne, jouée par Sarah Quentin. Sur quatre de ces six photographies, la gouvernante montre à Herta comment repasser les chemises du défunt. Sur une cinquième photographie, la gouvernante s'adresse à la bonne qui cire les chaussures, et semble lui faire des remontrances. Sur une sixième photographie, les deux femmes sont assises au bord de la fenêtre.

¹⁴⁷⁷ Sources pour cette mise en scène : La captation du théâtre de la Colline, conservée par l'INA. Les photographies de Daniel Cande.

¹⁴⁷⁸ A.H. : « Place de la haine ». *Le Quotidien de Paris*, 11 février 1991.

¹⁴⁷⁹ Daniel Cande : *Place des Héros*. Mise en scène de Jorge Lavelli. Paris : Daniel Cande, 1991. 84 fotogr. pos. : diapositive coul. ; 24x36 mm. B.N.F., département des Arts du spectacle : DIA- PHO- 6 (1058). Thomas Bernhard : *Heldenplatz*. Fonds du théâtre de la Colline. Fonds théâtre de l'Institut national de l'audiovisuel. 1991. Durée : 2 heures 10. « Soir 3 », France 3, 11 février 1991. « Le journal de 20 heures », TF1, 24 mars 1991.

17 photographies montrent donc seulement Annie Girardot, qui joue Madame Zittel. 5 photographies la montrent avec le costume du professeur, qu'elle tient en hauteur avec le porte-cintre, ou contre elle. 3 autres photographies la montrent qui pose le costume sur la table à repasser. 4 photographies montrent Madame Zittel en train de repasser. Enfin, sur 2 photographies, on la voit debout, les mains sur la table, sur laquelle se trouvent un réveil et un chiffon jaune. Sur 2 autres photographies, elle porte une valise, et sur 1 dernière photographie, elle fait un geste avec la main.

23 photographies documentent la deuxième scène

7 photographies montrent Anna et Olga, jouées par Maïa Simon et Annie Bertin. Elles sont d'abord debout, sur quatre photographies, à attendre l'oncle Robert, Anna est placée derrière Olga, et pose ses bras autour de son cou. Puis, sur 3 photographies, les deux sœurs sont assises sur une pierre, Anna est en gris, Olga est en rouge.

7 photographies montrent Guy Tréjean, qui joue Robert Schuster, assis sur un tabouret.

4 photographies montrent Anna, Olga et Robert. Sur une photographie, ils sont tous les trois assis sur le banc, l'oncle au milieu, Olga à gauche et Anna à droite. Sur deux autres photographies, l'oncle est assis sur le tabouret, et les deux sœurs se tiennent debout derrière lui. Sur une photographie, on voit, de dos, la silhouette de l'oncle, et les deux sœurs, Anna derrière Olga. L'oncle apparaît menaçant, et les sœurs semblent chercher à se protéger mutuellement. Sur deux photographies, Olga est seule, assise sur une pierre. Sur une troisième photographie, Anna est seule, debout. Sur une quatrième photographie, l'oncle Robert et Olga sont debout. Sur une cinquième photographie, l'oncle Robert est assis et Anna est debout.

31 photographies documentent la troisième scène

Une photographie montre l'oncle Robert et ses invités, Monsieur Landauer, le professeur Liebig et Madame Liebig, assis contre le mur. On est avant l'arrivée de la veuve et le début du repas.

8 photographies montrent la droite de la table, où est assis le professeur Schuster. Sur 5 autres photographies, on voit que l'oncle s'est levé pour faire ses tirades.

3 photographies, au plan plus large, montrent la table en entier, on voit l'oncle à droite, la veuve à gauche, les deux sœurs au premier plan (Olga à gauche, Anna à droite), dos au public, et les invités et le frère (de gauche à droite : le frère, Monsieur Landauer, le professeur Liebig, sa femme) à l'arrière-plan, face au public. On voit Madame Zittel qui sert la soupe et la bonne qui se tient derrière elle.

10 photographies montrent le côté gauche de la table, où est assise la veuve, à côté du fils. Sur deux de ces dix photographies, on la voit qui s'agite, qui écarte les doigts, les porte à son visage, et ouvre la bouche comme pour crier.

Sur 4 photographies, on voit ensuite la veuve qui, tout en restant assise, s'éloigne de table, et se rapproche des fenêtres. Sur la quatrième photographie, elle est hors cadre, et l'oncle Robert, de l'autre côté de la table, semble la pointer du doigt.

Mise en scène

Le décor de Louis Bercut¹⁴⁸⁰ représente un appartement bourgeois, mais les murs de cet appartement sont jaunis et la peinture s'écaille. On remarque d'abord les grands placards en bois à gauche, une échelle permet même d'accéder au haut des placards. À droite, on remarque une grande porte-fenêtre qui débouche sur un balcon qui surplombe la Heldenplatz. On remarque une autre ouverture au milieu, une petite fenêtre en haut tout à gauche et une petite porte tout à droite. La pièce n'est guère meublée, une grande table en bois se trouve devant les placards. Dans ce décor, Madame Zittel la gouvernante, jouée par Annie Girardot, et Herta la bonne, jouée par Sarah Quentin, évoquent le souvenir du défunt professeur Schuster, tout en repassant ses chemises et en cirant ses chaussures. Annie Girardot repasse les chemises sur la table qu'on a évoquée, Sarah Quentin a un petit tabouret où elle cire les chaussures du défunt. Les deux actrices se déplacent de la table à repasser au balcon. Comme souvent chez Bernhard, c'est surtout une personne qui parle, la gouvernante, tandis que la bonne se contente surtout d'écouter.

C'est l'occasion pour Annie Girardot d'un numéro d'actrice. Le rythme et l'intonation de l'actrice suivent le mouvement répétitif du repassage des chemises. Pour Colette Godard, « le phrasé saccadé et l'ironie agressive de l'actrice s'adaptent avec un merveilleux naturel au texte¹⁴⁸¹ ».

Pour le *Nouvel Observateur*, qui loue les autres acteurs, la scénographie et la mise en scène, l'actrice a du mal à trouver le ton juste :

« *Heldenplatz* bénéficie d'une très belle mise en scène de Jorge Lavelli, de non moins beaux décors de Louis Bercut et d'une formidable distribution. À l'exception d'Anne Girardot, qui, au premier acte, a du mal à trouver le ton qu'il faut. Maïa Simon, Annie Bertin, Monique Chaumette, et, surtout, Guy Tréjean — prodigieux de maîtrise et d'élégance — font passer

¹⁴⁸⁰ La maquette originale est conservée par l'Association de la Régie théâtrale. Thomas Bernhard, *Heldenplatz*, mise en scène Jorge Lavelli. Théâtre de la Colline, 1990. Décor de Louis Bercut. Maquette originale. Don du Théâtre de la Colline. Coll. A.R.T./B.H.V.P.

¹⁴⁸¹ Colette Godard : « Les cris dans la mémoire ». *Le Monde*, 12 février 1991.

haut la main le style haché de Thomas Bernhard, qui doit prendre tout son sens en allemand¹⁴⁸². »

Pour le *Magazine littéraire*, Annie Girardot parvient bien à saisir le marionnettisme de Thomas Bernhard :

« Annie Girardot trouve elle une sorte de mécanique, cette forme de « marionnettisme », conforme à un univers qu'elle découvrait. Dans le grand appartement viennois délabré, conçu par Louis Bercut, elle place d'emblée le premier acte dans une justesse de rythme que le spectacle ne retrouve qu'au troisième avec l'arrivée de Madame (Monique Chaumette), du fils (Philippe Joris), du professeur Liebig (Jean-Claude Zay). »

L'actrice fait part de son malaise face à ce rôle et ce texte à *Libération*. Une des difficultés vient du fait que les personnages ne sont pas individualisés :

« Pour *Place des Héros*, les comédiens se sont retrouvés dans la situation de pions. Hors de question d'être individuel ; je souffrais moins que les autres, parce que mon rôle, en dehors de cette famille, était une petite chose, celui d'une sorte de concierge, de messagère. J'ouvrais le spectacle à la façon d'un annonceur, je donnais la préface dans le style "Vous allez voir ça", comme pour aider les spectateurs à comprendre, même si d'ailleurs ils ne pigeaient pas. Je me sentais tout le temps en porte à faux¹⁴⁸³. »

La difficulté vient également de cette langue théâtrale sans ponctuation, mais également de la dimension de la scène qui rend plus difficile de se repérer :

« J'essayais de glisser des trucs à moi, une espèce de tendresse, peut-être, mais je n'existais pas en scène. Sans points ni virgules auxquels me raccrocher dans ce décor immense, qui fouettait la trouille, le vertige, la peur, je me sentais fantôme. Chaque soir, un dix mille mètres à courir, comme un moteur. On en vient à souhaiter quelque chose de moins prenant, on était tous frappés : personne n'existait, là, sauf Thomas Bernhard. Ce n'est pas une pièce que l'on peut jouer très longtemps¹⁴⁸⁴. »

Jorge Lavelli voit dans cette première scène, un monologue de 45 minutes de la domestique devant la bonne, témoin qui n'arrive pas à parler, un « véritable chef d'œuvre » :

« Ce prologue est un véritable chef d'œuvre en soi sur le plan de l'écriture aussi bien que de l'acte théâtral. La mise en scène consiste à éclairer le sens de cette dramaturgie, à en contrôler les différents thèmes et à les inscrire dans une démarche de jeu absolument crédible. Car ce n'est pas un intellectuel qui parle, c'est une domestique en pleine période de crise, et qui se livre à une sorte de psychanalyse sauvage à partir de son expérience concrète¹⁴⁸⁵. »

¹⁴⁸² Monique Le Roux : « Thomas Bernhard, suite ». *Le Magazine littéraire*, 1^{er} mars 1991.

¹⁴⁸³ J.-P. T., Mathilde La Bardonnie, Anne-Marie Fèvre : « Bernhard plein la bouche ». *Libération*. 23 avril 1991.

¹⁴⁸⁴ J.-P. T., Mathilde La Bardonnie, Anne-Marie Fèvre : « Bernhard plein la bouche ». *Libération*. 23 avril 1991.

¹⁴⁸⁵ Jorge Lavelli. « Notre Heldenplatz ». In : Chabert/Hutt, *Thomas Bernhard*, p. 419.

Pour cette première scène, Jorge Lavelli a choisi un certain dépouillement, avec un grand plateau :

« Cet épisode, proprement génial d'un point de vue dramaturgique, je l'ai fait jouer sur un plateau de vingt-deux mètres, et j'ai estimé que le dépouillement qui en découlait devait être maintenu jusqu'au bout. Ce dépouillement va servir à développer une dynamique intellectuelle et sensible entre les êtres, entre tous ces solitaires qui se réunissent parce que l'un des leurs vient de mourir¹⁴⁸⁶. »

Ce dépouillement se retrouve dans les deux autres scènes, au-delà du passage de l'intérieur à l'extérieur :

« J'ai cherché à créer une unité, alors que l'action se transporte d'un lieu à un autre, d'un intérieur à un extérieur pour revenir à un intérieur. J'ai essayé de montrer le lien entre la pensée des habitants de la maison et celle des individus qui se trouvent au-dehors, ces gens qui vont revenir du cimetière pour la célébration finale, le dîner¹⁴⁸⁷. »

La deuxième scène est censée se passer au Volksgarten, un jardin situé entre la Place des Héros et le Burgtheater. Tandis que Claus Peymann axe sa scénographie sur la reconstitution du Volksgarten, avec le Burgtheater en arrière-plan, le décor utilisé au théâtre de la Colline figure un parc en chantier : le mobilier du parc est entassé et recouvert de bâches. Un chemin de planches permet de se frayer un passage à travers le chantier. Le Burgtheater, qui est indiqué dans les didascalies, et qui apparaît dans la mise en scène de Claus Peymann, n'apparaît pas dans la mise en scène française, on perd ainsi la dimension de mise en abîme du théâtre : le spectateur est dans la salle du Burgtheater, et il voit une maquette du bâtiment du Burgtheater sur scène. Mais il est vrai que la silhouette du Burgtheater n'aurait rien dit au public français. Aurait-il fallu placer une maquette du Théâtre de la Colline sur scène, pour reproduire cet effet de mise en abîme ? Comme il ne peut pas jouer sur la topographie viennoise, Jorge Lavelli joue sur la charge symbolique de ce jardin, qu'il imagine en chantier, il est, écrit-il dans la revue du théâtre de la Colline *Le Public*, le signe de tout ce qui doit être changé, reconstruit, dans cette vieille Europe qui n'a pas entièrement surmonté la période nazie :

« Dans mon approche de l'œuvre, j'ai tenté de cerner au plus près ce sentiment de dépréciation : un monde qui glisse vers le vide. Mes options visuelles en témoignent : une pièce au faste ancien, qui tombe en décrépitude, un square en chantier évoquent tout ce qu'il faudra peut-être envisager de changer, de refaire¹⁴⁸⁸. »

De chaque côté de la scène, des bancs et d'autres objets s'accumulent, recouverts de bâches. Au centre de la scène, un chemin fait de planches de bois permet de traverser le chantier, de-

¹⁴⁸⁶ Jorge Lavelli. « Notre Heldenplatz ». In : Chabert/Hutt, *Thomas Bernhard*, p. 419.

¹⁴⁸⁷ Jorge Lavelli. « Notre Heldenplatz ». In : Chabert/Hutt, *Thomas Bernhard*, p. 419.

¹⁴⁸⁸ Jorge Lavelli. « Heldenplatz. Sur la dernière pièce de Thomas Bernhard ». *Le Public*, n°9, saison 1990-1991.

puis le devant de la scène jusqu'à l'arrière-plan. À l'arrière-plan, le chemin débouche sur une ouverture rectangulaire. C'est par là qu'arrivera l'oncle. Au-dessus de cette petite ouverture, une grande toile figure le ciel. Au premier plan à droite se trouve le banc sur lequel s'assiéra l'oncle. Le banc n'est pas orienté face au public comme dans la mise en scène du Burgtheater, mais vers l'autre côté de la scène. Derrière ce banc, d'autres bancs sont empilés.

Dans ce deuxième décor, les sœurs du défunt font leur apparition, Anna et Olga, jouées par Annie Simon et Maïa Bertin. Ensuite seulement entre celui qui est sans doute le personnage principal de la pièce, le frère du défunt, Robert Schuster, joué par Guy Tréjean. C'est l'occasion pour Guy Tréjean d'un grand numéro d'acteur.

Comme le souligne Armelle Héliot, Guy Tréjean apporte de la puissance au personnage, qui est chez Bernhard et chez Peymann un vieil homme qui peut à peine marcher :

« Guy Tréjean prête sa naturelle puissance à Robert. Dans un jeu tout en nuances, même dans la paroxystique diatribe contre l'Autriche, le comédien impose ce frère survivant, souffrant, pour lequel l'auteur, et donc le spectateur, n'a aucune compassion¹⁴⁸⁹. »

Dans la mise en scène de Jorge Lavelli, comme on peut le voir sur la captation audiovisuelle du théâtre de la Colline, n'a besoin que d'une canne pour se déplacer et non de deux. Il ne reste pas non plus tout le temps assis sur le banc, il est assis sur le banc à droite au début de la scène, mais au milieu de la scène il se relève, reste debout un moment, puis un peu plus tard il s'assied sur un tabouret à gauche. Dans la mise en scène de Claus Peymann, l'impuissance physique de Robert contrastait avec son déchaînement verbal, dans la mise en scène de Jorge Lavelli, le vieil homme qui rôle a encore de la force.

Pour Monique Le Roux, tandis que dans le premier acte, la mise en scène saisissait bien le marionnettisme de Bernhard, dans le deuxième acte, la mise en scène menace de tomber dans la conversation :

« Ainsi, la "conversation après un enterrement" au deuxième acte de *Heldenplatz* menace parfois de tourner au débat contradictoire sur la nécessité ou non de l'engagement, sur l'utilité ou non des lettres de protestation, sur le sens du suicide, sur le degré de l'antisémitisme viennois¹⁴⁹⁰. »

Pour elle, cela est sans doute lié à Guy Tréjean, qui a un jeu trop psychologique, et pas assez mécanique, artificiel :

« Cela tient beaucoup dans la mise en scène de Jorge Lavelli à l'interprétation de Guy Tréjean, qui aux côtés de Maïa Simon et d'Annie Bertin, donne au professeur Robert Schuster une as-

¹⁴⁸⁹ A.H. : « Place de la haine ». *Le Quotidien de Paris*, 11 février 1991.

¹⁴⁹⁰ Monique Le Roux : « Thomas Bernhard, suite ». *Le Magazine littéraire*, 1^{er} mars 1991.

urance, un phrasé de grand acteur, mais qui ne semble pas jouer une pièce de Thomas Bernhard, pas plus que naguère dans *Le Président*¹⁴⁹¹. »

Le décor du théâtre de la Colline pour la troisième scène, comme pour la première scène, a un peu la même forme que le décor de la mise en scène autrichienne. Mais, comme dans la première scène, ce sont les caisses et les valises qui sont à l'arrière-plan. Les deux grandes fenêtres sont sur le mur de gauche. Il y a dans le mur de droite une ouverture qui débouche sur une autre pièce, sans doute la cuisine où est préparé le repas. On voit une petite fenêtre dans cette pièce. La table à manger se trouve au centre de la scène. Tous les personnages se retrouvent : Madame Zittel et Herta préparent la table puis servent le repas. On retrouve Robert, Anna et Olga. Cette fois, les invités sont présents également : le Professeur Liebig, Madame Liebig, et Monsieur Landauer. En attendant Madame Schuster, la veuve du défunt, ils sont assis le long des fenêtres et ils discutent. Puis Madame Schuster arrive avec le fils Lukas, et ils se mettent à table. À la fin de la scène, Madame Schuster entend les clameurs de la Heldenplatz, avec sa chaise elle s'éloigne progressivement de la table, et elle se rapproche des fenêtres, de la Heldenplatz.

Jorge Lavelli voit dans la pièce une critique de la bourgeoisie :

« A la fin de la pièce, tout se passe comme si les personnages se trouvaient au milieu de clameurs... Le dépouillement qui était mon principe de mise en scène a été aussi un moyen de montrer une époque, une classe sociale, la bourgeoisie, car c'est effectivement une pièce politique qui ne peut avoir sa source que dans la précision des faits historiques¹⁴⁹². »

Jorge Lavelli explique qu'à cause de la longueur de la pièce, il a dû faire des coupes, et introduire un entracte :

« Ces faits se rattachent tous à l'évènement historique par excellence : l'Anschluss de 1938, date que le spectateur doit avoir à l'esprit et qu'il faut sans cesse lui rappeler. Pour cela, il aurait été nécessaire de jouer la pièce dans sa continuité et son intégralité, ce qui n'a pas été possible, car le spectacle aurait duré trois heures et demie. J'ai été ainsi obligé de faire des coupures et d'introduire un entracte. »

Jorge Lavelli choisit de ne pas représenter sur scène la Heldenplatz, c'est au spectateur de se la représenter dans son imaginaire :

« La fameuse Heldenplatz, dans ma mise en scène, on ne la voit pas. J'ai préféré cela à la réalité, parce qu'elle doit être dans l'esprit des gens ; peu importe à quoi elle ressemble : on peut

¹⁴⁹¹ Monique Le Roux : « Thomas Bernhard, suite ». *Le Magazine littéraire*, 1^{er} mars 1991.

¹⁴⁹² Jorge Lavelli. « Notre Heldenplatz ». In : Chabert/Hutt : *Thomas Bernhard*, p. 419.

voir des photos dans n'importe quel manuel. C'est mieux qu'elle reste dans l'imaginaire et que chacun puisse construire sa propre Heldenplatz¹⁴⁹³. »

Seulement trois ans après le scandale de *Heldenplatz*, deux ans après la mort de Bernhard, la pièce, même si en France elle ne fait plus scandale, garde toujours comme l'écho du scandale. La mise en scène réaliste de la pièce ramène le sens de la pièce à la réalité autrichienne. Jorge Lavelli essaye cependant de lui offrir une portée plus large. Il met en scène la décadence de la bourgeoisie européenne. Cette décadence est figurée dans les deux décors : la peinture qui s'écaille de l'appartement, et le jardin en travaux. C'est finalement cette dimension symbolique qui l'emporte : il n'y a pas de référence directe à Vienne et à l'Autriche.

Pour Jorge Lavelli, la pièce est politique, dans la mesure où elle parle de l'Anschluss en Autriche en 1938 et de la persistance de l'antisémitisme dans la société autrichienne de 1988 :

« Il s'agit en effet d'un théâtre politique dans la mesure où il nous parle de la société, d'événements historiques, ou de lieux communs et de préjugés propres à une société, tout en décrivant en particulier les périodes du fascisme et du post-fascisme qu'il a connues¹⁴⁹⁴. »

Pour le metteur en scène argentin, Bernhard se distingue de Brecht par son style d'écriture :

« Sa méthode dramatique, bien que parallèle à celle de Brecht pour laquelle il avait beaucoup d'admiration et dont il reconnaissait l'influence, s'en démarque totalement par un style d'écriture qui lui donne toute sa force¹⁴⁹⁵. »

Tandis que chez Brecht, l'émotion est mise à distance par le récit, chez Bernhard, l'émotion déborde et provoque le rire du spectateur :

« Bernhard n'a pas peur de l'émotion, et le grossissement des événements nous fait rire ; il y a un rire aigu, destructeur même, un rire vigoureux auquel il ne renonce jamais. Comme si c'était sa manière de se maintenir en vie. La violence chez lui provoque un trop-plein, et ce trop-plein provoque le rire du lecteur ou du spectateur. Il connaît les règles du théâtre, et il ne craint pas de provoquer tout à coup un rire qui nous blesse. C'est pourquoi je parlerais à ce propos d'"extravagance".¹⁴⁹⁶ »

Chez Bernhard, la déformation induite par le grotesque et la dérision remplace l'effet de distanciation chez Brecht :

« Un jeu de massacre porté par un humour désabusé et outrancier qui donne à l'œuvre sa singularité (...) Le dévoilement passionnel finit par enlever aux victimes leur capital de sympathie. Les victimes sont devenues imperceptiblement des bourreaux¹⁴⁹⁷. »

¹⁴⁹³ Jorge Lavelli. « Notre Heldenplatz ». In : Chabert/Hutt : *Thomas Bernhard*, p. 419.

¹⁴⁹⁴ Jorge Lavelli. « Notre Heldenplatz ». In : Chabert/Hutt : *Thomas Bernhard*, p. 418.

¹⁴⁹⁵ Jorge Lavelli. « Notre Heldenplatz ». In : Chabert/Hutt : *Thomas Bernhard*, p. 418.

¹⁴⁹⁶ Jorge Lavelli. « Notre Heldenplatz ». In : Chabert/Hutt : *Thomas Bernhard*, p. 418.

¹⁴⁹⁷ Marion Thébaud. « Le grand écart de Guy Tréjean ». *Le Figaro*, 2.3.1991.

Jorge Lavelli déplore la réaction de la presse, qui fait preuve d'une certaine lassitude vis-à-vis de Thomas Bernhard, et souligne que la pièce ne concerne pas que les Autrichiens, tout comme l'Autriche, la France de Vichy a marché avec le nazisme :

« Ce qui m'a gêné, c'est la réaction d'ensemble de la presse, qu'on pourrait résumer en une phrase : "Encore du Thomas Bernhard !". La pièce a eu beaucoup de succès. Tout le monde a lu ce qu'avait été l'adhésion, l'accueil fabuleux fait par l'Autriche à Hitler, mais c'est un événement qui reste déconcertant. Rappelons aussi qu'il n'y avait pas que les Viennois qui marchaient avec le nazisme et que la France a vécu Vichy.¹⁴⁹⁸ »

De manière plus générale, le metteur en scène pense que le rappel de cet événement peut avoir un impact positif sur la société européenne :

« En France, *Heldenplatz* est une œuvre extraordinaire. Qui nous parle de l'Europe de manière intelligente en signalant le point de départ d'un événement qu'on aurait pu finalement oublier. Il y en a d'autres. Le rappel de cet événement peut agir positivement pour le fonctionnement intellectuel d'une société aussi complexe et ancienne que la société européenne¹⁴⁹⁹. »

Réception

La pièce est créée sous son titre allemand, *Heldenplatz*, moins de trois ans après la création à Vienne, au Burgtheater. Jorge Lavelli, le metteur en scène, qui est à l'époque le directeur du théâtre de la Colline, achète les droits alors que la pièce est encore en cours de traduction. Après la percée du théâtre de Thomas Bernhard en 1988, la saison 1990-1991 est marquée par un nouveau boom du théâtre bernhardien en France. Ute Weinmann compte ainsi sept mises en scène rien qu'à Paris. *Libération* parle même de 21 pièces et adaptations. Les conditions pour un succès sont réunies. Le metteur en scène est un metteur en scène de renom. Le professeur Schuster est joué par Guy Tréjean, un grand acteur, connu, et qui a accompagné la réception de Thomas Bernhard dès le début. On se rappelle en effet que dix ans plus tôt, en 1981, il jouait le rôle-titre dans la mise en scène du Président par Roger Blin. À ses côtés joue Annie Girardot, une star du cinéma français. Le succès est en effet au rendez-vous, et la mise en scène recevra deux « Molières », celui du meilleur acteur et celui du meilleur décor¹⁵⁰⁰.

Pour Jean-Marie Winkler, avec la pièce *Heldenplatz*, l'interprétation politique du théâtre de Thomas Bernhard se trouve confirmée, voire même renforcée. Et elle prend en plus une coloration antiautrichienne. Il souligne que la presse accorde beaucoup de place au scandale que la pièce a provoqué en Autriche. Et il se demande si le scandale autrichien ne sert pas à rappeler à Paris la portée politique de la pièce. Ce sont particulièrement les journaux de gauche qui se

¹⁴⁹⁸ Jorge Lavelli. « Notre Heldenplatz ». In : Chabert/Hutt : *Thomas Bernhard*, p. 419.

¹⁴⁹⁹ Jorge Lavelli. « Notre Heldenplatz ». Chabert/Hutt : *Thomas Bernhard*, p. 419.

¹⁵⁰⁰ Cf. Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, p. 204.

chargent de souligner le message de la pièce et l'engagement de l'auteur¹⁵⁰¹. Ute Weinmann et Jean-Marie Winkler s'interrogent sur la possibilité de transférer la pièce et la problématique autrichienne au contexte français. Jean-Marie Winkler regrette que la pièce n'ait pas été adaptée, en remplaçant par exemple Vienne par Paris. À la fin, le public français reste indifférent.¹⁵⁰² Ute Weinmann remarque de même une « compréhensible saturation devant des invectives austro-autrichiennes ». Le scandale autrichien semble moins concerner les Français qu'il y a trois ans. Et elle constate que ce scandale n'a pas eu lieu en France. Cela est peut-être également dû au fait que la mise en scène a évité une interprétation plus large. Elle y voit une forme de censure pour protéger le gouvernement socialiste en place. En effet, le texte original a été modifié, quand il était question des socialistes, les acteurs précisaient les socialistes autrichiens. Cela en réaction de la répétition générale, où le public avait ri bruyamment à chaque tirade contre les socialistes¹⁵⁰³. Pour Jean-Marie Winkler, le succès de la pièce repose sur un malentendu. Le public français a éludé deux dimensions de la pièce. D'abord l'outrage au public, le public français ne se sent pas concerné. Ensuite l'art de l'exagération de Thomas Bernhard. Le public français est tenté de croire que la peinture de l'Autriche faite par Thomas Bernhard est réaliste¹⁵⁰⁴.

Claude Porcell se demande si finalement la représentation de la situation en Autriche ne sert pas à taire la situation en France, à mettre de côté l'extrémisme de droite en France. À cette question, il est tenté de répondre par la négative¹⁵⁰⁵. Pour lui, le message est bien parvenu à ses destinataires. Ainsi, la presse de droite rejette la pièce. Ironiquement, *National hebdo* accuse l'auteur de racisme et d'antisémitisme. *Le Figaro* parle aussi de racisme. Et il souligne qu'à travers les affaires Touvier, Bousquet et Papon, la France fait aussi son devoir de mémoire. Même s'il faut attendre 1995 et l'élection de Jacques Chirac pour que la France reconnaisse sa responsabilité dans les crimes commis par le régime de Vichy. L'Autriche peut également être vue comme une métaphore. Ainsi, la pièce aurait une portée universelle, qui ne se limiterait pas au contexte de la création de la pièce à Vienne en 1988. La France de la fin de règne socialiste, avec la montée de l'extrémisme de droite à travers le Front national et Jean-Marie Le Pen, permet de voir des points communs entre les deux pays et les deux situations.

¹⁵⁰¹ Jean-Marie Winkler : « Todesengel, Nihilist und Prophet », in: *Kontinent Bernhard*, p. 273-274.

¹⁵⁰² Jean-Marie Winkler : « Todesengel, Nihilist und Prophet », in: *Kontinent Bernhard*, p. 275.

¹⁵⁰³ Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, p. 215. Cf. Claude Porcell. « Auf den Gipfel hinauf und wieder zurück », in: *Bernhard-Tage Ohlsdorf* 1994, p. 151-152.

¹⁵⁰⁴ Jean-Marie Winkler. « Der beliebte Theatermacher und umjubelte Österreicherhasser ». In: *Thomas Bernhard und das Theater*.

¹⁵⁰⁵ Claude Porcell. « Auf den Gipfel hinauf und wieder zurück », In: *Bernhard-Tage Ohlsdorf* 1994. p. 158-159.

Place des Héros, mise en scène Jorge Lavelli, théâtre de la Colline, 1991, Paris¹⁵⁰⁶



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

¹⁵⁰⁶ Photographies de Daniel Cande. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064993z.r=&rk=429186;4>

3.3. 2004-2007 : *Place des Héros* et *Le Président*

Dans les années 2000, deux pièces politiques de Thomas Bernhard sont mises en scène : *Place des Héros* à la Comédie-Française en 2004 et *Le Président* au théâtre national de la Colline en 2007. On peut se demander si dans ces deux mises en scène, ce n'est pas l'image qui prend le pas sur le texte. Du point de vue de la réception, on peut penser que l'entrée de Thomas Bernhard au répertoire de la Comédie-Française consacre son statut d'auteur classique. Tandis que la mise en scène du *Président* montre que le théâtre national de la Colline continue d'être fidèle à Thomas Bernhard.

3.3.1. 2004 : *Place des Héros* à la Comédie-Française : testament et requiem

En 2004, le metteur en scène Arthur Nauzyciel met en scène *Place des Héros* à la Comédie-Française. Le rôle de Robert Schuster est tenu par François Chattot, qui est engagé exprès pour le rôle. Le décor du metteur en scène et scénographe Éric Vigner (c'est la première fois qu'il crée un décor pour un autre metteur en scène) conçu pour la Comédie-Française est beaucoup plus stylisé et esthétique, beaucoup moins réaliste ou naturaliste, que celui de la Colline. Christine Fersen joue Madame Zittel. Catherine Ferran et Claude Mathieu jouent respectivement Anna et Olga. Catherine Samie joue Hedwig Schuster, et le rôle de Lukas est tenu par Thierry Hancisse.

Il existe une captation audiovisuelle du spectacle, que nous avons pu visionner à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française. Il existe également des photographies de Pascal Victor, de l'agence photographique Artcomart, qui documentent le spectacle¹⁵⁰⁷. Nous nous appuyons principalement sur ces deux sources pour analyser la mise en scène. Nous pouvons également nous appuyer sur nos souvenirs de spectateur.

Comme le souligne Brigitte Salino dans *Le Monde*, c'est l'administrateur général de la Comédie-Française qui a voulu mettre la pièce de Thomas Bernhard au programme de la Comédie-Française, et qui a commandé la mise en scène à Arthur Nauzyciel et qui a engagé comme pensionnaire François Chattot pour jouer le rôle de Robert Schuster :

« C'est à Marcel Bozonnet que l'on doit ce projet. L'administrateur général de la Comédie-Française voulait que l'Autrichien Thomas Bernhard, auteur majeur de notre XXe siècle européen, entre enfin au répertoire. Il a choisi la pièce la plus emblématique et la plus dure, cette *Place des Héros* qui a suscité une affaire d'État à sa création, au Burgtheater de Vienne, en novembre 1988. C'est la dernière pièce de Bernhard (mort le 12 février 1989), son testament

¹⁵⁰⁷ Thomas Bernhard : *Place des Héros*. Mise en scène d'Arthur Nauzyciel. Captation audiovisuelle. Fonds de la bibliothèque-musée de la Comédie française. 2004.

Pascal Victor : *Place des Héros*. Mise en scène Arthur Nauzyciel. La Plaine Saint-Denis : ArtcomArt, 2004. 26 photographies couleur.

d'irréductible imprécateur. Pour sa création à la Comédie-Française, Marcel Bozonnet a fait appel à un metteur en scène de 37 ans, Arthur Nauzyciel, et il a demandé à François Chattot de rejoindre la troupe pour endosser un rôle de tout premier plan, celui de Robert Schuster¹⁵⁰⁸. »

Scénographie

La première scène se joue dans la buanderie. Un grand rideau noir avec des liserés dorés suffit à évoquer la pièce. Ce grand rideau remplace les placards ouverts ou fermés qui vont jusqu'au plafond prévus dans les didascalies. Il n'y a sur scène ni murs, ni portes, ni véritablement de fenêtres. Les trois portes indiquées par les didascalies, deux à gauche et une à droite, ne sont pas réalisées. On aperçoit néanmoins une jalousie de bois derrière ce rideau, qui suggère une fenêtre, mais aucun monde extérieur n'est visible par cette jalousie. Cette jalousie de bois est, elle, prévue dans les didascalies. On remarque au passage que cette mise en scène est la seule à réaliser cette didascalie qui signale la présence de jalousies de bois. La planche à repasser est faite à partir d'un empilement de petites caisses en bois blanc. Sur une de ces caisses, on remarque l'inscription « Oxford ». Les didascalies mentionnent les caisses étiquetées à destination d'Oxford, la planche à repasser n'est mentionnée qu'au milieu de la première scène. Ici les deux didascalies sont fusionnées, et les caisses réutilisées pour former une table à repasser. Un tissu violet qui recouvre quelques objets est là pour suggérer qu'un déménagement est en cours. La stylisation du décor se voit aussi aux couleurs, tandis que le décor du Burgtheater et celui de la Colline étaient plutôt dans des teintes marron et ocre, ici, c'est le noir qui domine, couleur du deuil. La planche à repasser est recouverte d'un drap noir, et étonnamment, même les chemises du défunt professeur Schuster, que repasse la gouvernante, sont noires. Dans ce décor évoluent Christine Fersen, qui joue Madame Zittel, et Isabelle Gardien, qui joue Herta. Elles portent toutes deux une robe noire et ont les cheveux roux. On remarque cependant quelques touches de couleur sur le vêtement de la gouvernante Madame Zittel.

Le décor d'Éric Vigner pour la deuxième scène est encore plus esthétisant, dans des tons noirs et gris qui évoquent toujours le deuil. À l'arrière-plan, un négatif photographique évoque la Place des Héros. Il s'agit en fait du palais Stoclet à Bruxelles. Le choix de ce bâtiment s'explique néanmoins par le fait que le palais a été construit par l'architecte autrichien Josef Hoffmann et aménagé par l'atelier des *Wiener Werkstätte*¹⁵⁰⁹. Éric Vigner fait ici l'impasse sur la topographie viennoise, pour évoquer l'Autriche à travers l'œuvre des Wiener Werkstätte. L'Autriche culturelle et artistique vient remplacer l'Autriche politique. La mise en

¹⁵⁰⁸ Brigitte Salino, « La violence de Thomas Bernhard face à la haine ». *Le Monde*, 24.12.2004.

¹⁵⁰⁹ L'atelier des Wiener Werkstätte a été créé en 1903. Il s'agissait de réunir dans cet atelier artistes et artisans. Le palais Stoclet a été achevé en 1911. Les Wiener Werkstätte et le palais Stoclet peuvent être considérés comme des précurseurs de l'Art déco.

scène d'Arthur Nauzyciel ne respecte donc pas du tout la topographie viennoise, point de Volksgarten, pas de Burgtheater à l'arrière-plan. À l'exception de ce fond photographique, le plateau est quasiment vide. On remarque seulement les corbeaux. Les corbeaux ne sont pas mentionnés dans les didascalies, mais ils apparaissent dans le dialogue des personnages. Il est dit de l'oncle qu'il regarde les corbeaux. Cette occupation est une manière pour lui de cacher sa difficulté à respirer. Dans un premier temps, l'oncle est absent, et les deux filles du défunt l'attendent. Catherine Ferran joue Anna, tandis que Claude Mathieu joue Olga. L'oncle arrive par un escalier situé sous la scène. Il est joué par François Chattot. L'acteur porte une grande barbe. Les costumes des personnages sont dans les mêmes tons sombres que le décor. La plupart du temps, les acteurs ne semblent pas se parler entre eux, mais au public. Ils se tiennent au bord de la scène, face au public.

Dans la mise en scène de la Comédie-Française pour la troisième scène, le négatif de la photographie du palais Stoclet reste à l'arrière-plan, mais il est cette fois en partie caché par deux murs qui forment un angle, qui suggèrent la salle à manger. Ces deux murs, très design, noirs sur la partie supérieure, avec des taches noires et blanches sur le reste du mur, renforcent la stylisation du décor. Une lampe pend depuis le plafond, par son design elle rappelle l'architecture du palais Stoclet. Comme au cours de la première scène, il n'y a pas de fenêtre, mais la Place des Héros est néanmoins évoquée par le palais Stoclet à l'arrière-plan, et aussi par la jalousie qui se trouve à droite au premier plan. On retrouve une jalousie de bois comme dans la première scène. La jalousie de bois correspond à une didascalie, même si cette didascalie n'avait pas été réalisée lors de la création de la pièce à Vienne en 1988.

De grandes caisses en bois blanc, avec l'inscription Oxford dessus, servent de table, de banc, de chaises et de meubles. Anna, Olga, et Robert, ainsi que leurs invités, le professeur Liebig et sa femme, et Monsieur Landauer, sont assis sur les caisses en bois. Ils sont tous en noir, sauf le fils Lukas qui est en costume blanc. Madame Zittel et Herta restent debout. La veuve arrive ensuite. Elle s'assied à l'écart, au premier plan à droite, devant la jalousie. Ces caisses font aussi penser à des cercueils. On remarque que comme dans la première scène où les caisses servent de table à repasser, ici les caisses servent de chaises et de table, alors que les didascalies évoquaient à la fois des caisses et des chaises et une table. Les didascalies indiquaient sept chaises, et ainsi Olga est assise sur une caisse parce qu'il manque une chaise, mais ici tout le monde est assis sur des caisses.

Sur la grande caisse qui sert de table est posé un chandelier à sept branches. Le chandelier présent sur la table semble faire de la famille Schuster une famille de Juifs pratiquants, ce que rien dans le texte n'indique. De plus Robert Schuster porte une barbe, et le professeur Liebig

porte même une kippa sous son chapeau. Et même il semble que la famille Schuster devienne dans ce décor une famille orthodoxe, les meubles en bois blanc ressemblant aux cercueils des juifs orthodoxes. D'un autre côté on peut voir dans ces boîtes blanches, que l'on pouvait déjà voir lors de la première scène, une référence à l'enterrement de Thomas Bernhard, qui avait demandé également à être enterré dans un cercueil de bois blanc. L'esthétique générale de la mise en scène semble être celle d'un requiem.

Comme le prévoient les didascalies, la pièce se termine par la clameur venant de la Place des Héros. Mais ici les cris de « Heil Hitler » sont remplacés par des bruits de botte. Il s'agit sans doute de donner à la pièce une portée plus large, qui s'applique à tous les totalitarismes et pas seulement au nazisme.

Photographies

26 photographies de Pascal Victor documentent le spectacle : 10 pour la première scène, 6 pour la deuxième scène, 10 pour la troisième scène.

Pour la première scène, 6 photographies montrent seulement Madame Zittel, jouée par Christine Fersen. Sur trois photographies, elle tient contre elle le costume du professeur, les rideaux sont tirés. Sur les trois autres photographies, le rideau est entrouvert, laissant voir la jalousie et la table à repasser formée de caisses de bois blanc, avec une housse noire par-dessus. Sur la première de ces trois photographies, elle repasse, sur la deuxième, elle tient une canne, sur la troisième, elle cache ses yeux dans ses mains. Madame Zittel est habillée en noir, elle a les cheveux roux, et on remarque des bandes colorées sur un des pans de sa veste. 4 photographies montrent Madame Zittel avec Herta. Sur deux photographies, Herta est à gauche, et Madame Zittel à droite. Sur la première photographie, le rideau est tiré, sur la deuxième, il est entrouvert. Sur la troisième photographie, Herta est au premier plan à gauche, et Madame Zittel est à l'arrière-plan à droite, derrière la planche à repasser, sur la quatrième photographie, c'est l'inverse.

Pour la deuxième scène, deux photographies montrent seulement Robert Schuster. Il se tient debout, face au public. Deux photographies montrent Anna et Olga. Sur la première photographie, elles sont toutes deux sur le devant de la scène, tournées vers le public. Sur la deuxième photographie, l'une est sur le devant de la scène, tournée vers le public, l'autre est au fond de la scène, tournée vers la gauche, vers l'escalier sous la scène par où arrive François Chattot, qui joue l'oncle Robert. Sur deux photographies, l'oncle est à côté d'une des sœurs, ils se tiennent tous deux debout, face au public. Sur la deuxième photographie, le plan est plus large et on voit la deuxième sœur, qui se tient debout sur la gauche de la scène, tournée vers

eux. On remarque le négatif photographique à l'arrière-plan et les corbeaux empaillés sur la scène.

Pour la troisième scène, cinq photographies correspondent à la première partie de la scène, avant l'arrivée de Madame Schuster. Sur trois photographies, le professeur Liebig est au premier plan à gauche, debout, tandis que les autres sont assis contre le mur. Il porte une kippa, il a un livre et lit son texte comme dans un livre de prières. Sur une autre photographie, on voit l'oncle Robert rire à gorge déployée. Sur une cinquième photographie, les invités sont debout, dos au mur, et l'oncle Robert, s'est avancé, au premier plan à droite. On remarque le chandelier à sept branches sur la table. Les cinq autres photographies montrent la veuve. Elle s'installe à l'écart, sur le devant de la scène à droite, devant un pan de mur, à côté d'une jalousie. Elle est presque dans une autre pièce que les autres personnages. Sur deux photographies, on a au premier plan à droite, la veuve, d'abord debout, puis assise, et à l'arrière-plan les invités qui mangent. Le fils, habillé avec une veste blanche et une chemise mauve, détonne au milieu des costumes noirs. Sur une autre photographie, on voit l'oncle Robert debout à gauche, et la veuve debout à droite, toujours à la même place. Sur une quatrième photographie, l'oncle est à l'arrière-plan, assis à table, avec derrière lui Madame Zittel, et au premier plan à droite, la veuve est assise. Enfin, la dernière image est un gros plan sur le visage de la veuve. La veuve porte un foulard, elle approche les mains de sa tête.

En privilégiant la dimension esthétique, Arthur Nauzyciel donne une nouvelle lecture de la pièce. Tandis qu'à Vienne en 1988, et encore en 1991, le public a surtout entendu le brûlot contre l'Autriche, soutenu par une mise en scène plus réaliste, dans la mise en scène très esthétique d'Arthur Nauzyciel, un autre sens de la pièce affleure. On peut se demander en effet si dans la pièce de Bernhard les tirades contre l'Autriche ne servent pas à masquer un autre message de la pièce, plus personnel, plus intime, plus biographique. En réalité, à travers l'enterrement de Robert Schuster, c'est son enterrement que Thomas Bernhard met en scène. Il faut donc plutôt lire la pièce comme un testament que comme un pamphlet contre l'Autriche. Tous les éléments de la mise en scène semblent concourir à cette dimension testamentaire, Arthur Nauzyciel met en scène une sorte de requiem. Cela se retrouve dans les déplacements des acteurs, qui sont limités, les lumières qui laissent les acteurs dans une sorte de pénombre, les tons sépia de la scénographie.

Arthur Nauzyciel écrit ainsi dans le programme de salle :

« La tentative d'écriture de *Place des Héros* par Thomas Bernhard, peu de temps avant sa mort, naît du sentiment de colère et de déception qu'il éprouve face au comportement des politiques de son pays. Sentiment d'autant plus fort que justement, il aime l'Autriche comme per-

sonne. Mais la dernière pièce d'un artiste qui meurt ne peut être réduite à un brûlot politique : le corps de Joseph absent est déjà l'absence de l'auteur même. S'il choisit de parler de sa ville, Vienne, et de cette famille juive, qui ne trouve plus sa place dans le monde, c'est aussi pour des raisons d'ordre intime : il se retrouve dans le sentiment de l'exil, dans les questions de l'origine, de l'existence, de la survie¹⁵¹⁰. »

Cependant, certains éléments de la mise en scène posent question : tandis que Thomas Bernhard avait décrit dans sa pièce des juifs assimilés, dont rien ne montre qu'ils sont juifs, et qui ne sont pas pratiquants – ils mangent un plat qui n'est pas casher, dans la mise en scène de Nauzyciel, ils deviennent des juifs pratiquants, presque orthodoxes, qui ont un chandelier à sept branches sur leur table, portent de longues barbes et des kippas. Le fait qu'ils s'adressent directement au public, au lieu de parler entre eux, est également problématique. Les tirades contre l'Autriche ne sont plus le fait de personnages, elles passent la rampe, créant une sorte de malaise. Mais on peut se demander si ce n'est pas en soi la pièce de Thomas Bernhard et sa représentation des juifs qui est problématique. Arthur Nauzyciel écrit également dans le programme de salle que Thomas Bernhard « a été enterré dans un simple cercueil de bois blanc, comme un juif orthodoxe ». C'est sans doute cet élément qui guide sa mise en scène, et qui l'amène dans cette voie, avec l'importance pour la mise en scène de ces caisses en bois blanc. Il y a là un malentendu, comme on en voit souvent dans la réception du Thomas Bernhard en France, voir un contresens : alors que Thomas Bernhard met en scène des juifs assimilés, Arthur Nauzyciel met en scène des juifs orthodoxes. La citation qui figure en exergue de son texte pour le programme de salle, extraite du *Fumier de Job* de Bernard Lazare, va dans ce sens :

« Ah, vieux peuple, tu restes seul de tant d'empires écroulés : tu as vu les Ethéens de Karke-misch, ceux de Enyouk et de Bog-Haz-keni, et de Kadisch, et leurs palais gisent dans la poussière de la Cappadoce déserte, leurs palais ornés de sphinx et de lions et d'aigles à deux têtes. Tu as vu Ninive et l'Assyrie et l'Égypte et Darius et Cyrus et Alexandre ; et tout cela est mort, et toi tu vis¹⁵¹¹. »

Il n'est pas question d'assimilation, mais plutôt au contraire de se distinguer. Michael Löwy écrit ainsi dans son compte-rendu de l'ouvrage :

« Adversaire irréconciliable de l'assimilation, il proclame “la fierté d'être le paria, et surtout ce paria qu'est le juif, et dont on fait le maître du monde”. Si le juif se convertit, “c'est un fer-

¹⁵¹⁰ *Place des Héros*, mise en scène Arthur Nauzyciel, Comédie Française, 2004, programme de salle.

¹⁵¹¹ *Place des Héros*, mise en scène Arthur Nauzyciel, Comédie Française, 2004, programme de salle.

ment de révolution et d'affranchissement pour le monde qui disparaît ; en se christianisant, il consacre et légitime l'esclavage qu'il a subi¹⁵¹². »

Réception

Brigitte Salino met en garde le spectateur, car le spectacle est éprouvant pour le spectateur (trois heures sans pause). Mais cette violence faite au spectateur n'est pas gratuite et doit lui faire ressentir la violence de la haine et de l'antisémitisme :

« Il faut le dire d'entrée de jeu : ce n'est pas une soirée confortable qui vous attend à la Comédie-Française où, pour la création de *Place des Héros*, de Thomas Bernhard, vous allez rester trois heures sans bouger, face à des comédiens qui, en de longs monologues, font entendre, sur la haine et l'antisémitisme, des mots d'une violence inouïe sur une scène française. Attendez-vous à être désarmé, surtout au début de la représentation, qui n'a pas encore trouvé son rythme. Restez. C'est sur la durée, en un lent crescendo, que le spectacle mis en scène par Arthur Nauzyciel acquiert sa terrible force de frappe et s'impose comme un théâtre scandaleusement salutaire. Un théâtre d'exception¹⁵¹³. »

Pour Brigitte Salino, l'Autriche telle qu'elle est décriée dans la pièce apparaît comme une métaphore du désastre qui menace toute l'Europe :

« Il serait facile de se réfugier derrière le parapluie de l'Autriche, et de ne voir dans la *Place des Héros* que l'assassinat en règle des mentalités et pratiques d'un pays de l'Europe. Si les attaques sont ciblées, tout le monde est concerné. Il est là, le scandale salutaire de Bernhard. Seize ans après la création de la pièce, l'Autriche devient une métaphore du désastre, comme la Cacanerie de Robert Musil dans *L'Homme sans qualités*¹⁵¹⁴. »

La scénographie, aux couleurs noires du requiem, et la mise en scène, très formelle, en s'éloignant de tout naturalisme, soulignent cette dimension métaphorique de la pièce :

« Et c'est cela qu'Arthur Nauzyciel donne à voir. Sa mise en scène s'habille des couleurs noires d'un requiem, avec un décor (du metteur en scène Éric Vigner) qui réinvente ces zones de l'ombre où l'esprit ressasse, souffre et s'emballe dans la solitude. Dans le même registre, Arthur Nauzyciel évite tout naturalisme au profit d'une mise en scène formelle et exigeante. Il joue du contraste entre l'apaisement des notes de la *Sonate au clair de lune*, de Beethoven, et la violence des mots, que les acteurs sont chargés de faire glisser jusqu'à nos oreilles, pour qu'ils soient écoutés et pas seulement entendus¹⁵¹⁵. »

¹⁵¹² « Lazare (Bernard) *Le Fumier de Job* [compte rendu] ». Löwy Michael. *Archives de sciences sociales des religions*, Année 1991, Volume 76, Numéro 1, pp. 272-273. http://www.persee.fr/doc/assr_0335-5985_1991_num_76_1_1620_t1_0272_0000_4

¹⁵¹³ Brigitte Salino, « La violence de Thomas Bernhard face à la haine ». *Le Monde*, 24 décembre 2004.

¹⁵¹⁴ Brigitte Salino, « La violence de Thomas Bernhard face à la haine ». *Le Monde*, 24 décembre 2004.

¹⁵¹⁵ Brigitte Salino, « La violence de Thomas Bernhard face à la haine ». *Le Monde*, 24 décembre 2004.

De la même manière, Armelle Héliot dans *Le Figaro* est d'avis que le jeu métaphorique de la mise en scène (en particulier les boîtes, qui tantôt table à repasser, tantôt table à manger, évoquent des cercueils) donne à la pièce une portée universelle :

« Aux lisières de la nuit. Que ce soit celle du monde ou celle de la raison. Éric Vigner, qui pour la première fois signe le décor d'une pièce qu'il ne monte pas lui-même, parvient, en quelques éléments simples, à condenser les forces secrètes ici au travail : sombre atmosphère, dedans comme dehors, lourds rideaux, amoncellement de boîtes qui évoquent des cercueils dans la ténèbre, planche à repasser ou table de repas... Jeu métaphorique — ce qui devrait demeurer caché, sous terre, surgit — relayé par l'homme des lumières, Joël Hourbeigt, qui noie le plateau dans des gris qui ne dérobent jamais les visages ou les sombres silhouettes des corbeaux et donnent aux ombres des allures spectrales. Le propos d'Arthur Nauzyciel, qui met en scène *Place des Héros* d'une main ferme au doigté musical, est ainsi soutenu. L'équipe artistique — et le son, les costumes de même — arrache immédiatement la pièce à l'anecdotique pour lui donner une dimension de vaste poème à portée universelle¹⁵¹⁶. »

René Solis dans *Libération* salue la musicalité de la mise en scène, qui traite le texte comme une partition.

« La première vertu de cette mise en scène de *Place des Héros* par Arthur Nauzyciel est de traiter le texte comme une partition, et de tenter de suivre à la lettre la musicalité de la phrase bernhardienne, avec sa ponctuation remplacée par des césures, son goût pour les répétitions de mots et les variations à partir d'un même motif¹⁵¹⁷. »

Cette musicalité, ce rythme, repose d'abord, dans la première scène, sur la diction de Christine Fersen, qui joue le rôle de la gouvernante Madame Zittel :

« Dans la bouche de Christine Fersen qui interprète le rôle, chaque syllabe se détache. Pour la première fois, la langue de Thomas Bernhard résonne à la Comédie-Française, et d'emblée Fersen trouve le ton. Il n'y a dans sa voix ni précipitation ni lenteur calculées, aucune fioriture, pas d'intention marquée. C'est la voix claire d'une lectrice à haute voix, de quelqu'un qui, pesant ses mots sans y réfléchir, leur donne tout leur poids¹⁵¹⁸. »

Ce rythme est ensuite pris en charge par François Chattot, qui joue le rôle du professeur Schuster :

« Chattot n'est pas du genre à se reposer sur les trucs du métier, il possède bien mieux : l'art de lester les mots. Sa voix ne séduit pas, ne berce pas, elle force l'écoute. Impossible, avec lui, de faire comme si l'on n'entendait pas. Même et surtout quand ce n'est pas très agréable¹⁵¹⁹. »

¹⁵¹⁶ Armelle Héliot, « Entre chiens et loups ». *Le Figaro*, 25 décembre 2005.

¹⁵¹⁷ René Solis : « Bernhard en bonne "Place" ». *Libération*, 28 décembre 2004.

¹⁵¹⁸ René Solis : « Bernhard en bonne "Place" ». *Libération*, 28 décembre 2004.

¹⁵¹⁹ René Solis : « Bernhard en bonne "Place" ». *Libération*, 28 décembre 2004.

René Solis souligne que la pièce reste actuelle, en rapprochant la figure de Waldheim de celle d'Haider. Mais il souligne une dimension problématique des pièces de Thomas Bernhard, à savoir que le discours des victimes est tout aussi odieux que celui des bourreaux, et la mise en scène d'Arthur Nauzyciel ne semble pas avoir de réponse à cette question :

« La création de la pièce à Vienne, en 1988, avait déclenché de retentissantes polémiques. Entre-temps, l'Autriche de Waldheim est devenue celle de Haider, et il est difficile de prétendre que la pièce a perdu de son actualité. Mais, comme toujours chez Bernhard, le discours dénonciateur est en lui-même aussi odieux que ce qu'il dénonce : détestation du monde, conservatisme, intolérance, aigreur ; les mots du vieux juif pourraient presque sortir tels quels de la bouche du vieux nazi. C'est là tout le paradoxe de Thomas Bernhard son humour aussi, dont le spectacle ne rend que partiellement compte : on peut combattre le mal par le mal¹⁵²⁰. »

Pour Gilles Costaz dans *Les Echos*, ce rythme et cette musicalité de la mise en scène d'Arthur Nauzyciel sont un corset qui handicape l'interprétation de la pièce :

« Nauzyciel a bien compris que la pièce était une psalmodie funéraire. Aussi en a-t-il fait beaucoup en plaçant l'action dans un décor d'Éric Vigner couleur de ténèbres, qui confère un climat de perpétuelles funérailles. Et en demandant aux acteurs de peu bouger et de dire le texte sans intervenir sur son sens et sa musique. François Chattot, nouveau au Français, comédien d'une force extraordinaire, comme on a pu le voir dans les spectacles de Langhoff ou de Jouanneau, est ici corseté, comme obligé d'en rester à une interprétation atone. Là où Bernhard a imaginé un fauve, voilà un gentil monsieur qui tient des propos pamphlétaires avec une voix belle, mais tranquille de sacristain¹⁵²¹. »

Pour Philippe Tesson, dans la mise en scène d'Arthur Nauzyciel, la pièce n'apparaît plus comme un pamphlet, mais comme un cri désespéré :

« Nauzyciel a en effet parfaitement compris ce qu'était *Place des Héros* : non pas un pamphlet, mais un cri désespéré, non pas la ratiocination d'un vieux fou obsessionnel et méchant, mais un *De profundis*, le chant crépusculaire d'un homme au bord de la mort venu une dernière fois pleurer sur un monde fini, qui est le nôtre, judéo-chrétien, dont l'Autriche n'est que l'image microcosmique et caricaturale¹⁵²². »

Pour Gilles Costaz, « le choix de *Place des Héros* peut se discuter, car c'est l'une des grandes pièces de l'auteur, mais elle est d'un pouvoir comique moins grand que les pièces précédentes et elle est étroitement liée au passé et l'Autriche ». De la même manière, Jean-Pierre Bourcier

¹⁵²⁰ René Solis : « Bernhard en bonne « Place ». *Libération*, 28 décembre 2004.

¹⁵²¹ Gilles Costaz : « Un fauve assagi ». *Les Echos*, 27 décembre 2004.

¹⁵²² Philippe Tesson : « Un cri désespéré ». *Le Figaro*, 15 janvier 2005.

évoque à propos de la pièce « cette charge qui vise, quoi qu'en dise Arthur Nauzyciel, surtout l'Autriche¹⁵²³ ».

Ainsi donc, malgré la volonté d'universaliser la portée de la pièce du metteur en scène Arthur Nauzyciel, les critiques se demandent si la pièce est transposable dans le temps (de 1988 à 2004) et dans l'espace (de Vienne à Paris). Mais comme on l'a vu, tout en professant sa volonté d'universaliser la pièce, Arthur Nauzyciel l'a en réalité « typisée », en transformant les juifs assimilés de la pièce en juifs orthodoxes avec barbe, kippa et chandelier à sept branches. Et la mise en scène, loin d'actualiser la pièce qui se passe en 1988, la renvoie plutôt aux années 1930 ou aux débuts du XX^e siècle avec son esthétique expressionniste.

¹⁵²³ Jean-Pierre Bourcier, « Un héros au Français ». *La Tribune*, 3 janvier 2005.

Places des héros, mise en scène Arthur Nauzyciel, Comédie-Française, Paris, 2004¹⁵²⁴.



¹⁵²⁴ Photographies Pascal Victor, Agence Artcomart. <http://www.artcomart.fr>

3.3.2. 2007 : Le Président, théâtre de la Colline : un théâtre d'images

Après la mise en scène de Roger Blin en 1981, la pièce est jouée à nouveau en 2007, au théâtre national de la Colline, dans une mise en scène de Blandine Savetier. Dans cette mise en scène, Dominique Valadié joue la présidente, Éric Guérin joue le président, Charlotte Clamens joue Madame Gai, mais aussi le rôle de l'actrice. Philippe Grand'Henry joue le masseur et le colonel. La même année, Dominique Valadié joue le rôle de la Reine de la Nuit dans la mise en scène de *L'Ignorant et le Fou* par Emmanuel Daumas au Théâtre de l'Athénée-Louis Juvet. Nous avons pu consulter une captation de la mise en scène au théâtre de la Colline. Nous pouvons également nous appuyer sur les photographies de Pascal Victor pour l'analyse de la mise en scène¹⁵²⁵.

La pièce est jouée dans la grande salle, tandis qu'une autre pièce de Thomas Bernhard, *Au but* est jouée dans la petite salle, dans une mise en scène de Guillaume Lévêque. Cela permet au spectateur de mieux se rendre compte des similitudes profondes entre les pièces de Thomas Bernhard, au-delà des différences de surface au niveau des intrigues. *Le Président* met en scène un homme politique, *Au but* un auteur de théâtre, cette programmation simultanée souligne le parallélisme entre théâtre et politique. Les deux mises en scène permettent à de jeunes metteurs en scène peu connus de faire leurs preuves.

La scénographie est d'Emmanuel Clolus. La mise en scène de Blandine Savetier actualise la pièce et propose des images. Blandine Savetier fait précéder la pièce d'une sorte de prologue. Un grand rideau ferme la scène, seules les deux tables de maquillage sont présentes devant le rideau. Sur ce rideau est projetée la devise de la pièce, une citation de Voltaire : « Après ces temps d'abaissement vinrent des siècles de cruauté et d'anarchie... Les citoyens se firent tous assassins ou victimes, bourreaux ou suppliciés, oppresseurs ou esclaves, au nom de Dieu et dans la quête du sauveur... ». Le président et la présidente sont assis chacun sur une des tables de maquillage. La présidente se lève, rit, puis s'effondre. Le président se place devant le micro et fait un discours. Il s'agit en fait du discours prononcé par Thomas Bernhard lors de la remise du Petit Prix d'État autrichien le 22 mars 1968.

La scénographie de la première scène ressemble à celle d'un plateau télé. À gauche et à droite, à côté du président et de la présidente, les portraits du président et de la présidente sont affichés en grand. Le sol est rose. À l'arrière-plan, on remarque une sorte de grand rideau transparent avec des rayures verticales. Au premier plan, le président et la présidente sont

¹⁵²⁵ Thomas Bernhard : *Le Président*. Captation audiovisuelle. Fonds du théâtre de la Colline. 2007. Pascal Victor : *Le Président*. Mise en scène de Blandine Savetier. La-Plaine-Saint-Denis : ArtcomArt, 2007. 28 photographies couleur.

assis derrière des tables de toilette qui semblent transparentes. À côté des tables de toilette, de chaque côté, devant les portraits géants, une table et un portemanteau. Les tables de toilette, les chaises et les portemanteaux sont construits de la même manière, avec ces armatures blanches rectangulaires. On remarque au milieu entre le président et la présidente, ou à côté de la table de toilette de la présidente, le panier du chien. Le portrait du chien est posé sur un chevalet à droite de la scène. Le chien est peint en rose. La présidente est dans une robe de chambre blanche. Le président est d'abord presque nu, en caleçon, puis il s'habille, il met un pantalon noir, une chemise blanche et une cravate noire. La femme de chambre fait son entrée dans une robe noire, puis elle se change pour mettre une robe rouge.

Les didascalies sont respectées, on retrouve bien les deux tables de toilette et les deux portemanteaux. Ce qui relève du choix de mise en scène, c'est l'esthétique de cette pièce, pas de murs, de portes ou de fenêtres, mais deux grands portraits géants, on pense à l'annonce des résultats du second tour de la présidentielle en France, où le portrait des deux candidats s'affiche à l'écran. D'autant plus qu'en 2007, un homme et une femme concouraient : Nicolas Sarkozy et Ségolène Royal.

Pour la troisième scène, le décor change pour signifier le passage de la chambre à coucher du palais présidentiel à l'hôtel Inglaterra. Le rouge domine la scène. Le rouge, c'est la couleur de l'actrice, du théâtre. Un grand rideau rouge, qui pourrait être un rideau de théâtre occupe le fond de la scène, il s'ouvre sur un balcon avec une balustrade blanche. Au plafond pendent des lustres géométriques blancs aux contours noirs. Le sol est rouge, avec des ronds blancs dans lesquels s'inscrit une forme rouge. Au premier plan au milieu, on remarque une petite table ronde, avec deux fauteuils rouges rayés. Le président et l'actrice sont assis à cette table. Sur la table, des verres et une bouteille de champagne, à côté de la table, un seau à champagne. À l'arrière-plan à gauche et à droite, on remarque trois chaises longues rouges. Le rouge, en plus d'être la couleur du théâtre, une couleur chaude, couleur de la fête, est aussi la couleur de la robe que porte la femme de chambre, c'est le rouge de la révolution, de la révolte des faibles contre les puissants, c'est le couleur du sang et des attentats. Le président ne porte plus de cravate, l'actrice porte une robe grise, elle a les cheveux roux.

Pour la quatrième scène, qui se passe au casino, on se trouve sur une sorte de balcon, avec une balustrade blanche au premier plan. Le sol est dans des tons orange ou ocre. Le mot « casino » est projeté sur le fond de la scène. À l'arrière-plan, on retrouve le rideau rouge avec une ouverture au milieu. Les deux décors semblent symétriques, l'un est l'envers de l'autre. Tandis que les didascalies indiquent que dans la pièce, de nombreuses personnes sont présentes (des officiers portugais, l'ambassadeur, le colonel), on ne retrouve ici que trois personnes : le pré-

sident, l'actrice et un troisième personnage. L'actrice a une casquette de militaire sur la tête. Le troisième personnage est habillé à moitié en civil, à moitié en uniforme : costume blanc d'un côté, uniforme noir avec galons dorés de l'autre. Avec ce double costume, on peut penser qu'il représente les deux personnages : l'ambassadeur par son costume civil et le colonel par son costume militaire. Blandine Savetier prend quelques libertés avec les didascalies, qui indiquent que la scène se passe dans une pièce voisine du casino. Ici, la pièce voisine est seulement un balcon, le balcon évoque celui qu'on apercevait au fond de la salle du restaurant. Les didascalies indiquent de plus que l'ambassadeur est à une table, le colonel près de la porte, ici ni porte ni table, seulement la balustrade du balcon, et l'ouverture dans le rideau qui sert de mur du fond. On retrouve ce rideau rouge qui évoque le théâtre.

Pour la cinquième scène, le catafalque du président est exposé au milieu de la scène, plutôt à l'arrière-plan. De chaque côté du catafalque, on remarque trois petites caisses. À gauche et à droite, au premier plan, on remarque deux petites balustrades en angle.

Cette mise en scène moderne, ce théâtre d'images, se prête bien à une actualisation de la pièce, et à une résonance par rapport à l'actualité. En particulier le premier tableau, avec ses portraits géants.

Dans ses notes de travail, qu'on peut lire dans le dossier pédagogique de la pièce édité par le théâtre de la Colline, Blandine Savetier insiste sur la dimension théâtrale de la pièce. Elle voit la pièce comme une « mise en scène continue du théâtre ». Les personnages jouent avec les masques, ils sont coupés du monde, isolés, mais ils ont des éclairs de lucidité, on ne sait pas trop s'ils font tomber les masques ou s'ils sont démasqués. Blandine Savetier souligne à juste titre l'omniprésence du théâtre dans la pièce. La présidente est devant son miroir et se maquille, elle aime le théâtre et joue parfois des saynètes. La maîtresse du président est une actrice ratée¹⁵²⁶. La mise en scène de Blandine Savetier apparaît donc comme une mise en scène théâtralisée, dans la typologie historique des mises en scène présentée par Patrice Pavis : au lieu d'imiter le réel, les signes de la représentation insistent sur le jeu, la fiction et l'acceptation du théâtre comme fiction et convention. Cela est visible dans le rideau rouge présent au loin dans la deuxième et troisième scène, et également dans le double costume du colonel-ambassadeur.

Réception

On remarque qu'une fois de plus, la date choisie est une élection présidentielle. Qui plus est, le spectacle est joué en mai, c'est-à-dire exactement au moment de l'élection. Cette fois, la

¹⁵²⁶ Thomas Bernhard, *Le Président*, théâtre de la Colline, 2007, mise en scène Blandine Savetier. Dossier pédagogique. <http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.296641001274286917.pdf>

pièce est mieux accueillie, et le public français a moins de mal à voir des points communs entre la situation française et la pièce. Selon Jean-Marie Winkler¹⁵²⁷, c'est la seule fois qu'en France une pièce de Thomas Bernhard est redevenue actuelle. Jean-Marie Winkler rapporte la réaction de la salle, qui a tendu l'oreille au moment où, lors de l'enterrement du colonel, parmi les grands de la dictature, est cité le ministre de l'Intérieur. En effet, à l'époque le ministre de l'Intérieur n'était autre que Nicolas Sarkozy et une bonne part du public craignait une forte droitisation de la politique, si jamais Nicolas Sarkozy était élu. La pièce pouvait donc être lue comme une anticipation allégorique de ce virage à droite. De la même manière, l'Agence France Presse écrit dans son compte-rendu, à propos de l'acteur qui joue le président : « Éric Guérin campe cet homme politique dont l'ambition forcenée renvoie le public à une certaine actualité française, si l'on en croit les réactions amusées dans la salle¹⁵²⁸. »

Les critiques saluent en particulier la performance de l'actrice qui joue la présidente, Dominique Valadié, se montrant plus réservées quant au jeu d'Éric Guérin qui joue le président. Ainsi, dans *Le Figaro Magazine*¹⁵²⁹, il est écrit que Dominique Valadié est « époustouflante » tandis qu'Éric Guérin joue son rôle « convenablement ». *La Croix*¹⁵³⁰ souligne le naturel « époustoufflant » de l'actrice. Pour *Libération*¹⁵³¹, Dominique Valadié « sauve une soirée lestée d'images illustratives », tandis qu'Éric Guérin « se retrouve vite devant une impasse », voulant jouer vers l'extérieur, vers le public. Pour *Les Échos*¹⁵³², Dominique Valadié est une « grande comédienne » tandis qu'Éric Guérin est « trop tendre ». Dans *Le Nouvel Observateur*, il est écrit : « Dans le rôle de la présidente, Dominique Valadié enlève d'un souffle fascinant la première partie du spectacle de Blandine Savetier. La seconde épuise, car le Président (Eric Guérin) se laisse piéger par la virtuosité d'acier qu'exige le phrasé de Thomas Bernhard. »¹⁵³³ Ces critiques mettent en évidence le fait qu'il faut de grands acteurs pour jouer les pièces de Thomas Bernhard. Ici la pièce de Thomas Bernhard est composée de deux grands monologues, le monologue de la présidente, puis le monologue du président. Même si la pièce s'intitule *Le Président*, c'est malgré tout la présidente qui a le rôle principal. On note au passage que la pièce est une des rares pièces où le rôle principal est tenu par une femme, et

¹⁵²⁷ Jean Marie Winkler: « Der beliebte Theatermacher und umjubelte Österreichhasser ». In : *Thomas Bernhard und das Theater*

¹⁵²⁸ « Avec Thomas Bernhard, la Colline élit un "Président" tragi-comique », Agence France Presse, 26 avril 2007

¹⁵²⁹ Philippe Tesson, « Les monstres de Thomas Bernhard », *Le Figaro Magazine*, 04/05/2007.

¹⁵³⁰ Didier Mereuze : « Thomas Bernhard, rencontre au sommet », *La Croix*, 27 avril 2007.

¹⁵³¹ René Solis : « Pouvoir, obsession et domination », *Libération*, 24 avril 2007.

¹⁵³² Gilles Costaz, « Une grande actrice », *Les Echos*, 03 mai 2007.

¹⁵³³ Odile Quirot, « Le Président », de Thomas Bernhard, *Le Nouvel Observateur*, 3 mai 2007.

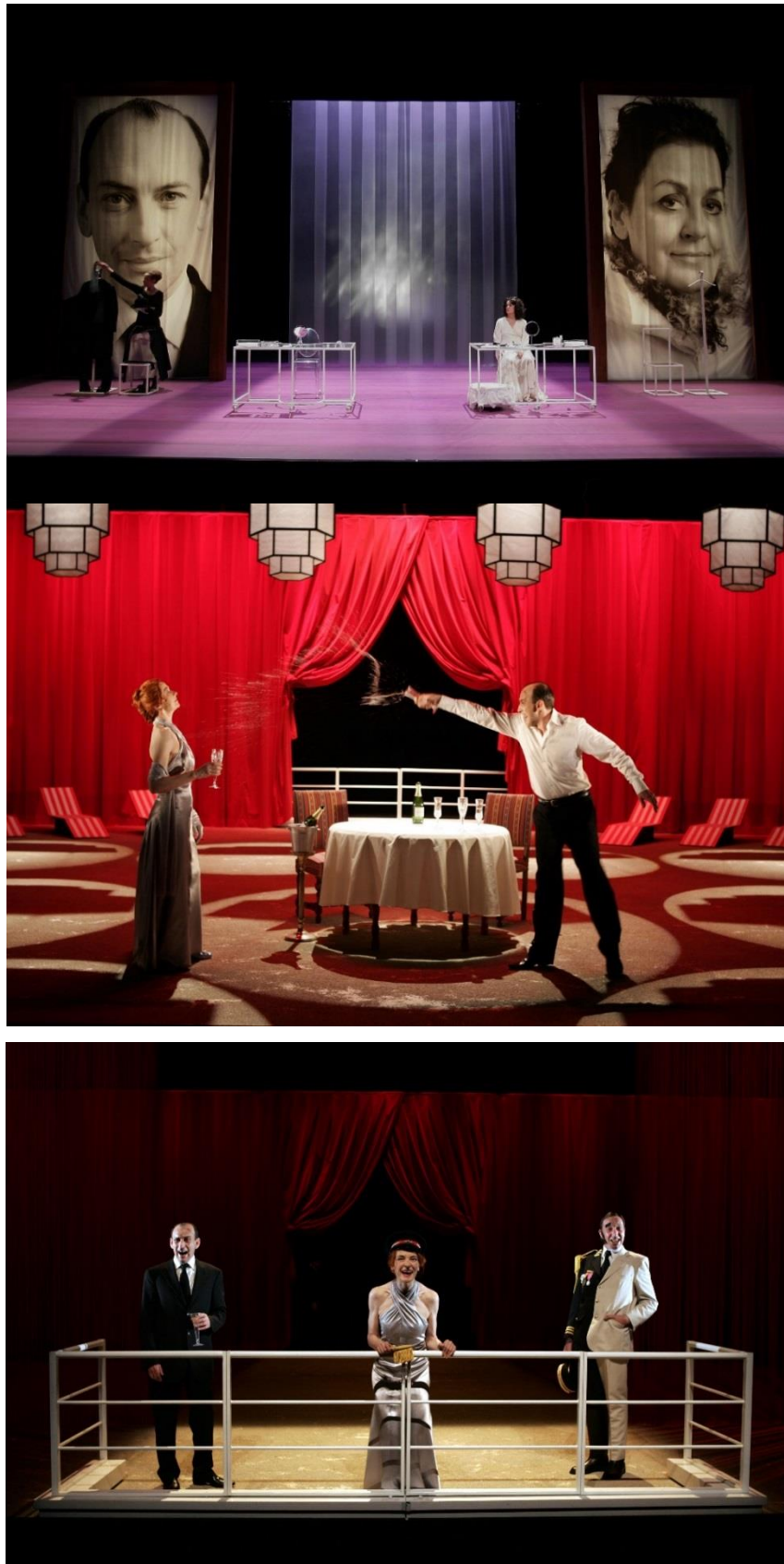
que c'est également le cas dans la pièce *Au but*. Ici, Dominique Valadié paraît à la hauteur du monologue bernhardien, tandis que le président ne convainc pas.

Olga Grimm-Weissert, dans le *Standard*, note que Dominique Valadié arrive à faire rire le public, en particulier quand elle parle avec le panier, qui était celui de son chien mort, tandis que le président n'a pas la présence nécessaire sur scène pour faire vivre le texte. Mais elle se montre malgré tout critique vis-à-vis de l'interprétation que donne Valadié de la présidente, qui, selon elle, est trop boulevardière, et ne doit sa célébrité qu'au fait qu'elle est la femme du directeur du théâtre de la Colline :

« Gelacht wird übrigens - zumindest in der ersten Szene - auch im Präsidenten. Solange die Frau des Präsidenten (Dominique Valadié) ein Gespräch mit dem Korb führt, in dem ihr verstorbener Hund zu ruhen pflegte. In offensichtlicher Abwesenheit einer inszenatorischen Idee orientiert Valadié ihre Rolle in Richtung Boulevard - sowohl was ihr Gehabe als auch ihren Tonfall betrifft. Valadié ist im Zivilleben die Frau des Direktors des Théâtre de la Colline, was ihre Bekanntheit garantiert. Ihr Präsidenten-Gatte (Eric Guérin) hat so wenig Präsenz, dass sein Text verpufft¹⁵³⁴. »

¹⁵³⁴ Olga Grimm-Weissert, « Liberté im Ohrensessel », *Der Standard*, 18 mai 2007.

Le Président, mise en scène Blandine Savetier, théâtre de la Colline, Paris, 2007¹⁵³⁵



¹⁵³⁵ Photographies Pascal Victor, Agence Artcomart. <http://www.artcomart.fr>

3.4. Bilan : Les mises en scène françaises. Analyse et comparaison avec les créations dans l'espace germanophone

La mise en scène du *Président* en 1981 est marquée par un certain naturalisme, qui est davantage celui du théâtre de boulevard. La pièce est jouée dans un théâtre de boulevard, avec un acteur, Guy Tréjean, qui a souvent joué dans des pièces de boulevard. La mise en scène ne fait pas spécialement référence à l'Autriche. On retrouve le marbre qui était présent dans la mise en scène de Peymann pour la première scène. Ici, ce matériau, signe de richesse et de pouvoir, est utilisé également pour la scène du restaurant de l'hôtel au Portugal. La mise en scène est un échec. On peut penser que la mise en scène de Roger Blin est restée quelque peu inachevée, en raison de la maladie du metteur en scène. Paule Thévenin rapporte ainsi les propos de Roger Blin : « Il nous dit [...] avoir aimé le texte du *Président*, de Thomas Bernhard, mais n'avoir pu aboutir à monter la pièce comme il l'aurait voulu. »¹⁵³⁶. Roger Blin a comme pratique de laisser une grande liberté aux acteurs, mais en leur demandant de s'écarter du naturalisme autant que possible, on peut penser qu'il n'y est pas parvenu à imposer ses vues dans cette mise en scène. Au contraire, la mise en scène du *Faiseur de théâtre* en 1987 apparaît comme une grande réussite. Le metteur en scène Jean-Pierre Vincent a voulu accentuer la référence à l'Autriche, pour mieux souligner la dimension politique de la pièce. On retrouve la représentation réaliste, presque naturaliste et en même temps presque satirique d'une auberge autrichienne. Le scénographe Jean-Paul Chambas connaît bien l'Autriche et a travaillé avec Peter Handke. Et Jean-Pierre Vincent a choisi l'acteur alsacien Bernard Freyd, peu connu, mais avec qui il avait déjà travaillé au T.N.S., on peut penser que la réussite de la mise en scène tient aussi à la familiarité de l'acteur avec l'allemand, en tant qu'Alsacien.

Le théâtre de la Colline présente en 1990 *Avant la retraite* et en 1991 *Heldenplatz*. La reprise d'*Avant la retraite* en 1991 permet au public de voir les liens entre les deux pièces, mais on peut se demander si le public français comprend que tandis que la première pièce fait référence à l'Allemagne, la seconde fait référence à l'Autriche. Tandis que les acteurs allemands évoluaient dans une grande pièce vide, les acteurs français évoluent sur une étroite bande de scène, encombrée d'une grande table. La scène est bi-frontale, et les spectateurs disposés de part et d'autre de cette étroite bande de scène. On peut penser que ce dispositif scénique rapproche le spectateur des personnages et invite à voir leur dimension humaine. La mise en scène de *Heldenplatz* de Jorge Lavelli fait évoluer les comédiens dans l'espace réaliste d'un grand appartement bourgeois un peu vide. Mais dans la deuxième scène, l'espace se fait sym-

¹⁵³⁶ Paule Thévenin: « Roger Blin, l'élégance » in: *Textes (1962-1993)*. Adamov, Artaud, Bernhard, Blin, Boulez, Breton, Derrida, Des Forêts, Genet, Giacometti, Gilbert-Lecomte, Ponge, p. 33-39, ici p. 39. Texte publié la première fois dans *Le Magazine littéraire*, juin 1986.

bolique, avec la représentation d'un jardin en chantier qui évoque la situation de l'Europe et tout ce qu'il faut changer. La mise en scène donne lieu à deux numéros d'acteur : celui d'Annie Girardot dans la première scène dans le rôle de la gouvernante et celui de Guy Tréjean dans la deuxième scène dans le rôle de l'oncle Robert.

La mise en scène de *Place des Héros* à la Comédie-Française entend voir la pièce davantage comme un testament intime qu'un pamphlet politique. L'esthétisme prend le pas sur une représentation réaliste de la Heldenplatz et de ses environs : les acteurs évoluent lentement, avec peu de gestes, face au public, devant un négatif photographique qui sert de toile de fond. Arthur Nauzyciel fait des juifs assimilés décrits par Thomas Bernhard des juifs orthodoxes. Dans ce soulignement de la judaïté, c'est davantage le metteur en scène que l'auteur qui parle. Dans la mise en scène du *Président*, on retrouve ce théâtre d'images, avec les portraits géants du président et de la présidente. La pièce, jouée en 2007, évoque pour le public français la campagne présidentielle française qui se joue à ce moment-là, avec la crainte d'une droitisation de la politique si Nicolas Sarkozy est élu. La mise en scène de Blandine Savetier insiste sur le théâtre, par l'intermédiaire d'un rideau rouge en arrière-plan pour les deux scènes qui se passent au Portugal, et avec un acteur qui joue deux rôles avec un costume double-face. Avec dans la première scène les portraits géants qui remplacent le marbre de la mise en scène allemande, le pouvoir apparaît comme étant lié à l'image, à la mise en scène et à la communication, et non pas comme étant quelque chose de solide et matériel comme le marbre.

On voit donc comment les metteurs en scène résolvent ou contournent le problème de mettre en scène en France des pièces qui font référence au contexte politique allemand ou autrichien. La mise en scène naturaliste de Roger Blin du *Président*, jouée dans un théâtre de boulevard, pendant la présidentielle de 1981 en France, ne suscite que l'incompréhension du public. Au contraire, la mise en scène de Jean-Pierre Vincent du *Faiseur de théâtre*, très autrichienne, entend d'abord « typiser » pour universaliser le propos ensuite. Le succès de la mise en scène semble lui donner raison. La scène bi-frontale choisie par Claudia Stavisky pour *Avant la retraite* semble suggérer que le mal est en chacun de nous, et contribue à universaliser le propos de la pièce.. La mise en scène de Jorge Lavelli, avec son titre allemand « Heldenplatz », ses socialistes « viennois » semble tout faire pour que le public français ne voie pas le lien entre la situation autrichienne et la situation française. Arthur Nauzyciel entend souligner la dimension intime de la pièce plutôt que de la voir comme un pamphlet, mais en fin de compte, cette vision intime est davantage celle du metteur en scène que celle de l'auteur. Blandine Savetier s'intéresse dans sa version du *Président* à la mise en scène du pouvoir et au pouvoir comme mise en scène.

Plus encore que les références politiques, le comique semble poser problème dans la réception du théâtre de Thomas Bernhard en France. Cela est sans doute lié au fait que Thomas Bernhard n'écrit pas des comédies, mais des tragicomédies. Les situations existentielles dépeintes dans les pièces sont soit comiques, soit tragiques, selon la perspective dans laquelle on se place. Il faut sans doute également souligner que le comique a une dimension culturelle, il est difficilement traduisible et transposable. Le comique de Thomas Bernhard est en partie un comique de mots, qu'il est difficile de traduire en français, et qui est du coup souvent perdu. D'un autre côté, les noms propres allemands par exemple, peuvent pour le public français créer un effet comique qui n'était pas forcément présent au départ. Quatre pièces de Thomas Bernhard sont intitulées « comédie » : *La Force de l'habitude*, *Emmanuel Kant* et *Maître*, tandis qu'*Avant la retraite* est une « comédie de l'âme allemande ». Nous ne nous intéresserons pas ici à *La Force de l'habitude*, qui marque le début d'un cycle sur l'acteur et d'un type comique particulier, dont on a déjà étudié les variations, ni à *Avant la retraite*, qui pose d'abord la question de l'« âme allemande ». Dans *Déjeuner chez Wittgenstein*, qui présente la même structure qu'*Avant la retraite*, le point culminant est le comique de nourriture, avec la déglutition des « Brandteigkrapfen » par Ludwig. Nous étudierons donc les trois pièces suivantes : *Emmanuel Kant*, *Maître* et *Déjeuner chez Wittgenstein*, leurs créations et une sélection de mises en scène françaises de ces pièces.

Chapitre 8 : Les pièces comiques

Le comique est en grande partie culturel, et difficilement traduisible d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre. Le théâtre de Thomas Bernhard a une dimension comique: dans le théâtre, les personnages sont mis à distance, alors que dans la prose, on a davantage une identification avec le narrateur. Mais ce comique dans le théâtre de Thomas Bernhard est problématique : Thomas Bernhard écrit des tragi-comédies, ce qui est comique est en effet tragique dans une autre perspective, et l'inverse apparaît vrai également. On peut donc se demander si le théâtre de Thomas Bernhard conserve encore une dimension comique lorsqu'il est mis en scène en France, et dans quelle mesure le comique prend des formes différentes en France, par rapport à ce qui se passe dans l'espace germanophone. On essaiera de faire la part des choses entre ce qui relève du texte, de la mise en scène et de la réception. Pour cela, il faudra d'abord différencier les différents types de comique et de comédie, et s'intéresser à la réception du comique bernhardien dans l'espace germanophone et en France. On étudiera ensuite les créations de trois pièces de Thomas Bernhard : *Emmanuel Kant*, *Maître*, et *Déjeuner chez Wittgenstein*, puis une sélection de mises en scène françaises de ces pièces. Thomas Bernhard a intitulé quatre de ses pièces « comédie ». On a exclu *Avant la retraite*, qui est une « comédie de l'âme allemande », où la dimension politique prédomine, et *La Force de l'habitude*, dans la mesure où cette pièce constitue le début d'un cycle de pièces dédiées au comédien Bernhard Minetti. On a par contre inclus *Déjeuner chez Wittgenstein*, qui n'est pas désignée comme une comédie par Thomas Bernhard, mais qui comprend des éléments comiques évidents, comme le comique avec la nourriture lorsque Ludwig avale goulûment les « Brandteigkrapfen » préparées par sa soeur.

1. Le comique et la comédie.

1.1. Considérations générales sur le comique et la comédie.

Dans son essai d'interprétation générale sur le comique, Jean Emelina souligne d'abord la difficulté à définir et à saisir le comique. Il fait d'abord remarquer que le rire n'est pas le comique, le comique est la cause et le rire est l'effet. De plus, le rire peut se passer de comique. Le comique n'est pas non plus la comédie, la comédie est un genre, mais le comique se rencontre partout, dans les arts et dans la vie. Il n'y a pas non plus de thèmes spécifiquement comiques. Et surtout, le comique est affaire de réception, il peut varier selon les humeurs, le climat, le milieu et les circonstances. La simulation et le déguisement, la surprise et la répétition ne sont pas comiques en eux-mêmes, pas plus que le style bas et grossier n'est nécessaire-

rement comique. La comédie exige souvent une schématisation des caractères, mais cette schématisation se retrouve également dans les contes. Il n'y a pas non plus d'écriture comique spécifique ou de figure de style comique. Jean Emelina retient finalement trois notions pour définir les conditions du comique : la notion d'anomalie, la notion de distance et la notion d'innocuité.

« Un phénomène considéré comme anormal, une position de distance, l'absence de conséquences (ou l'absence de prise en compte de ces conséquences) telle est la triple condition qui permet de produire l'effet comique. »¹⁵³⁷

En partant de cette triple condition, Jean Emelina arrive ainsi à la définition suivante du comique :

« La condition nécessaire et suffisante du comique est une position de distance par rapport à tout phénomène considéré comme anormal et par rapport à ses conséquences éventuelles. »¹⁵³⁸

Dans son *Dictionnaire du Théâtre*, Patrice Pavis souligne également la diversité du comique¹⁵³⁹, qui ne se restreint pas à la comédie. Le comique se manifeste dans différents domaines. C'est un phénomène anthropologique, l'instinct de jeu. Il y a un goût pour la plaisanterie et le rire. Le comique permet de montrer les aspects insolites et ridicules de la réalité sociale. Le comique est une arme sociale, il permet de critiquer son milieu, de masquer son opposition par un trait d'esprit. Le genre dramatique comique, avec ses conflits et ses péripéties, montre l'inventivité et l'optimisme de l'homme face à l'adversité.

Patrice Pavis distingue d'abord les principes du comique. Il énumère quatre dimensions. La dimension de l'action inhabituelle, le comique c'est le mécanisme, c'est « du mécanique plaqué sur du vivant » pour reprendre l'expression de Bergson. Et c'est également une action qui rate son but. Patrice Pavis cite Kant : « l'affect provenant de la transformation soudaine d'une attente très tendue qui ne débouche sur rien ». On est ici dans la notion d'anomalie. La dimension psychologique : le comique repose sur la supériorité de l'observateur, qui en tire une satisfaction intellectuelle. Le comique provoque une libération et un soulagement, une « anesthésie du cœur » selon les mots de Bergson. Ce sont ici les notions de distance et d'innocuité qui sont en jeu. Le rire a bien évidemment également une dimension sociale, il faut un partenaire pour rire, le rire accueille ou exclut. Enfin le comique a une dimension dramaturgique : c'est l'obstacle dramaturgique fabriqué par la société, qui empêche la réalisation d'un projet et donne raison aux méchants. Mais cet obstacle peut être mis de côté.

¹⁵³⁷ Jean Emelina, *Le comique, essai d'interprétation générale*. Sedes 1996, p. 71.

¹⁵³⁸ Jean Emelina, *Le comique, essai d'interprétation générale*. Sedes 1996, p. 86.

¹⁵³⁹ Patrice Pavis « Le comique » in : Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*.

Patrice Pavis décrit ensuite les différentes formes du comique. Il faut différencier le comique et le risible, le comique significatif et le comique absolu, le rire d'accueil et le rire d'exclusion, le comique, l'ironie et l'humour, le plaisant, le ridicule et le bouffon. Le risible est la production fortuite de comique, tandis que le comique est la production consciente de comique. C'est Baudelaire qui fait la différence entre le comique significatif, où on rit de quelque chose et de quelqu'un et le comique absolu où on rit avec, le comique absolu met en jeu tout le corps et les organes vitaux, c'est le rire de l'existence, le rire rabelaisien, qui balaye toutes les valeurs politiques et morales. Tandis que l'ironie et la satire sont dans le registre de la froideur et de l'intellectualité, l'humour est plus chaleureux. Le plaisant est ce qui suscite une émotion esthétique, le ridicule suscite une supériorité méprisante, le bouffon ou le grotesque est le comique le plus bas, dans la caricature et l'excès. Le ridicule est l'objet de la satire et le moteur de l'action dramaturgique.

La difficulté qui se pose également est de savoir comment classer le comique. Pour Jean Emelina, on peut classer le comique selon quatre critères : par le contenu ou le thème (comique de situation, fourberie, etc.), par le contenant ou le genre (vaudeville, opéra-bouffe, gag, etc.), par la technique utilisée (quiproquo, surprise, calembour), par sa couleur ou ses degrés d'intensité (humour, burlesque, bouffonnerie, etc.), par son orientation et les intentions de l'auteur (satire, boutade, sarcasme, etc.). Pour Patrice Pavis, aucune de ces typologies n'est satisfaisante, et il préfère recourir au classement traditionnel qui est celui des études dramaturgiques de la comédie.

Patrice Pavis distingue ainsi différents types de comédies. Il fait d'abord la différence entre comédie haute et basse¹⁵⁴⁰. La distinction se fait en fonction de la qualité des procédés comiques. À la basse comédie les procédés de farce et de comique visuel (gag, lazzi, bastonnade). La haute comédie se caractérise par ses subtilités de langage, ses jeux de mots et ses allusions, ses situations spirituelles. Tandis que la farce et la bouffonnerie qui relèvent de la basse comédie provoquent un rire franc, le haut comique provoque davantage un sourire, qui tend au sérieux puis au grave. Patrice Pavis énumère ensuite différents types de comédie. On peut essayer de les classer entre haute et basse comédie.

Dans la basse comédie, on trouve d'abord la comédie burlesque¹⁵⁴¹. La comédie burlesque se définit par une suite de péripéties comiques et de plaisanteries burlesques, et par un personnage extravagant ou bouffon. La comédie de situation¹⁵⁴² se caractérise par un rythme rapide

¹⁵⁴⁰ « Comédie haute et basse » Patrice Pavis, *Dictionnaire du spectacle*.

¹⁵⁴¹ « Comédie burlesque » Patrice Pavis, *Dictionnaire du spectacle*.

¹⁵⁴² « Comédie de situation » Patrice Pavis, *Dictionnaire du spectacle*.

de l'action et par l'imbroglia de l'intrigue. On passe d'une situation à l'autre au gré des surprises, des quiproquos et des coups de théâtre. On peut rapprocher la comédie de situation de la comédie d'intrigue. Dans la comédie d'intrigue¹⁵⁴³, à l'inverse de la comédie de caractères, les personnages sont esquissés de manière approximative, les rebondissements sont multiples et le mouvement est continu.

La comédie d'humeurs¹⁵⁴⁴ repose sur la théorie des humeurs, aux quatre humeurs correspondent quatre types de caractères. Ce qui rapproche la comédie d'humeurs de la comédie de caractères, qui s'intéresse également aux traits sociaux, économiques et moraux. Dans la comédie de caractères¹⁵⁴⁵, les personnages sont précisément esquissés dans leurs propriétés morales et intellectuelles. La comédie de caractères se caractérise par un certain statisme et se présente comme une galerie de portraits. La comédie de mœurs¹⁵⁴⁶ repose sur l'étude du comportement de l'homme en société, des différences de classe, de milieu et de caractère. Dans la comédie de salon¹⁵⁴⁷, les personnages sont en train de discuter dans un salon bourgeois. Le comique est un comique verbal subtil, qui cherche le bon mot ou le mot d'auteur. L'action se résume à un échange d'idées, d'arguments ou de méchancetés agréablement formulées. Dans la comédie d'idées¹⁵⁴⁸, on débat de manière humoristique de systèmes d'idées ou de philosophie de la vie. La comédie satirique¹⁵⁴⁹ met en scène et critique une pratique sociale ou politique, un vice humain.

On verra que Thomas Bernhard, dans ses pièces, emprunte aussi bien à la comédie haute qu'à la comédie basse, avec un dosage différent selon les pièces. Il s'agira ensuite de voir dans quelle mesure les mises en scène privilégient un type de comique, et quelles différences on peut relever de ce point de vue entre les mises en scène germanophones et les mises en scène françaises.

Comme nous l'apprend l'article « Comédie » du *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, le mot « comédie » vient du grec « komedia », il s'agit d'une chanson rituelle lors du cortège en l'honneur de Dionysos. Dans un sens littéraire et vieilli, la comédie désigne toute pièce, indépendamment du genre, on le retrouve dans des expressions comme « jouer la comédie » ou avec le théâtre de la « Comédie-Française ». Patrice Pavis retient trois critères qui permettent de distinguer la comédie de la tragédie : les personnages de la comédie doivent être de condi-

¹⁵⁴³ « Comédie d'intrigue » Patrice Pavis, *Dictionnaire du spectacle*.

¹⁵⁴⁴ « Comédie d'humeurs » Patrice Pavis, *Dictionnaire du spectacle*.

¹⁵⁴⁵ « Comédie de caractères » Patrice Pavis, *Dictionnaire du spectacle*.

¹⁵⁴⁶ « Comédie de mœurs » Patrice Pavis, *Dictionnaire du spectacle*.

¹⁵⁴⁷ « Comédie de salon » Patrice Pavis, *Dictionnaire du spectacle*.

¹⁵⁴⁸ « Comédie d'idées » Patrice Pavis, *Dictionnaire du spectacle*.

¹⁵⁴⁹ « Comédie satirique » Patrice Pavis, *Dictionnaire du spectacle*.

tion modeste, le dénouement de la comédie doit être heureux, et la comédie doit déclencher le rire chez le spectateur. Pour Aristote, la comédie est « imitation d'hommes de qualité morale inférieure ». Elle n'a donc pas à puiser dans un fonds mythologique ou historique, elle dépeint la réalité quotidienne et prosaïque des petites gens. Le dénouement de la comédie proscriit les cadavres et les victimes désenchantées et présente une conclusion optimiste (mariage, réconciliation, reconnaissance). Le rire du spectateur peut être un rire de complicité ou de supériorité, il entraîne une anesthésie affective, il protège le spectateur contre l'angoisse tragique, Il est protégé par la bêtise ou l'infirmité du personnage comique. Cette supériorité repose sur des mécanismes d'exagération, de contraste ou de surprise.

Patrice Pavis souligne que la comédie grecque est apparue en même temps que la tragédie grecque, elle est son double et son antidote. L'interrogation existentielle est la même, mais le degré d'investissement émotionnel est différent. Tandis que la tragédie repose sur une suite nécessaire et contraignante de motifs qui mènent vers la catastrophe, la comédie est faite de changement de rythme, de hasard, d'invention scénique et dramaturgique. La comédie ne bafoue pas toujours les valeurs de la société comme on pourrait le croire, parfois le héros est rappelé à l'ordre, avec la critique de la tartufferie par exemple. Les contradictions sont résolues sur le mode plaisant, et laissent place au happy end après un moment de flottement.

Selon Patrice Pavis, la pièce comique cherche à faire rire. Dans le classicisme français, la comédie, par opposition à la tragédie et au drame, présente des personnages non aristocrates, des situations quotidiennes et des héros qui se tirent d'affaire.

Pour Patrice Pavis, la séquence minimale de la comédie fait se succéder un équilibre, un déséquilibre et un nouvel équilibre. La comédie repose sur une vue contrastée et contradictoire du monde : un monde normal juge et se moque d'un monde anormal. Les personnages sont simplifiés, ce sont des types qui représentent un travers, un vice. L'action comique ne porte pas à conséquence, elle peut être inventée. La comédie repose sur une suite d'obstacles et de retournements de situation, sur le quiproquo et la méprise. La comédie se caractérise souvent par la distanciation et l'auto-parodie. Le métalangage et le théâtre dans le théâtre n'y sont pas rares.

Cette dichotomie entre comédie et tragédie est remise en cause par Thomas Bernhard, et dans l'œuvre de Thomas Bernhard, comédie et tragédie paraissent des concepts interchangeables.

1.2. Le comique dans la littérature secondaire sur Bernhard.

Thomas Bernhard a longtemps été considéré comme un auteur sombre, négatif. Ce constat vaut également pour la littérature secondaire. Dans la masse de livres et d'articles écrits sur l'œuvre de Thomas Bernhard, peu sont dédiés à la question du comique. Ainsi, en 1999, à

l'occasion d'un colloque célébrant les 20 ans de la mort de Thomas Bernhard, Johann Sonnleitner n'en compte qu'une douzaine. Et dans la bibliographie de Thomas Bernhard mise en ligne par le site des Archives Thomas Bernhard, on ne trouve que 17 titres au mot-clé « Komik » et 1 seul au mot-clé « Komödie »¹⁵⁵⁰. Mais aussi bien Johann Sonnleitner¹⁵⁵¹ que Patrick Baumgärtel¹⁵⁵² constatent une évolution de la recherche universitaire sur ce sujet. Si le célèbre critique littéraire Reich-Ranicki écrivait toujours en 1993 que l'œuvre de Thomas Bernhard présentait « une négativité incomparable dans la littérature contemporaine¹⁵⁵³ », il y a maintenant un large consensus pour reconnaître l'aspect comique de l'œuvre de Bernhard. Ainsi, souligne Johann Sonnleitner, un recueil sur la théorie de la comédie¹⁵⁵⁴ comprend un texte de Thomas Bernhard, un extrait des *Entretiens avec Krista Fleischmann*, et Alfred Pfabigan parle d'un changement de paradigme et d'une concentration sur l'humoriste Bernhard¹⁵⁵⁵. Pour Johann Sonnleitner, cela est malgré tout exagéré¹⁵⁵⁶. Dans le *Thomas-Bernhard-Jahrbuch*, paru deux ans plus tard que les actes du colloque pour les 20 ans de la mort de Bernhard, Patrick Baumgärtel va plus loin. Il constate en effet un consensus dans la recherche sur Thomas Bernhard. Le comique n'est plus un concept secondaire pour aborder l'œuvre de Bernhard, Thomas Bernhard n'est plus vu seulement comme un auteur sombre. Il remarque même un renversement : Thomas Bernhard est maintenant considéré comme un auteur comique. Pour Fleischmann, c'est du « théâtre philosophique pour rire » (philosophisches Lachtheater). Et Hilde Haider voit ses textes de théâtre comme la « variante contemporaine du théâtre de comédiens¹⁵⁵⁷ ». Pour l'auteur, ces deux visions, la vision sombre, sérieuse et la vision comique sont des raccourcis¹⁵⁵⁸.

1.3. Comédie et tragédie.

Sur les 18 grandes pièces de Thomas Bernhard, on remarque que quatre sont désignées comme des comédies. *La Force de l'habitude* est une « Comédie » (Komödie), de même qu'*Emmanuel Kant* et *Maître. Avant la retraite* est « Une comédie de l'âme allemande » (Eine

¹⁵⁵⁰ Bernhard-Bibliographie : <http://www.thomasbernhard.at/index.php?id=149>

¹⁵⁵¹ Johann Sonnleitner, Seiltanzerei und Zwischentöne. Zur Rolle und Funktion des Komischen bei Bernhard. In: *Österreich und andere Katastrophen. Thomas Bernhard in memoriam*, p. 381-393.

¹⁵⁵² Patrick Baumgärtel: Vorliebe für „Seiltanzerei“. Zu einigen Funktionen und Verwendungsweisen des Komischen in Thomas Bernhard „Komödientragödien“. In: *Thomas Bernhard Jahrbuch 2003*, p. 217-233.

¹⁵⁵³ « Eine in der deutschen Gegenwartsliteratur unvergleichliche Negativität ». Marcel Reich-Ranicki. *Thomas Bernhard. Aufsätze und Reden*. Frankfurt am Main, Fischer, 1993, p. 46.

¹⁵⁵⁴ *Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Ulrich Profitlich (Hg.). Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1998.

¹⁵⁵⁵ Alfred Pfabigan: « Heute sind wir Zeugen eines Paradigmenwechsels und einer immer stärker werdenden Konzentration auf den „Humoristen“ Bernhard ». Cité par: Johann Sonnleitner, art. cit., p. 381.

¹⁵⁵⁶ Johann Sonnleitner, art. cit., p. 381.

¹⁵⁵⁷ « Zeitgenössische Spielart des komödiantischen Theaters ». Hilder Haider-Pregler: « Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie? ». In: *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie*, p. 164.

¹⁵⁵⁸ Patrick Baumgärtel, art. cit., p. 217.

Komödie von deutscher Seele). Quant à *Élisabeth II*, ce n'est « pas une comédie » (Keine Komödie). On remarque aussi qu'un récit est intitulé par Bernhard « Comédie » : *Maîtres Anciens*.

Dans l'œuvre de Thomas Bernhard, comédie et tragédie sont interchangeable. Patrick Baumgärtel cite Bernhard, qui a parlé de « disparition de tous les concepts » (« Auflösung aller Begriffe ») dans son discours pour la remise du prix Büchner en 1970. Pour Baumgärtel, l'œuvre de Thomas Bernhard est toute entière faite de contradictions : affirmation et correction, exagération, répétition. Tout cela remet en question l'existence d'un concept de vérité qui soit absolu. Les frontières s'effacent, les frontières entre fiction et réalité, les frontières entre les genres. C'est également le cas avec la comédie et la tragédie. La tragédie et la comédie ne sont plus une question de genre, mais une question de perspective¹⁵⁵⁹.

Cette question du tragique et du comique revient souvent dans l'œuvre de Bernhard. Ainsi, un récit de Thomas Bernhard est intitulé *Est-ce une comédie? Est-ce une tragédie ?* À la fin de ce récit, tandis que sur la scène du Burgtheater c'est « effectivement une comédie » qui est jouée, dans la vraie vie, pour ainsi dire, c'est une tragédie qui se joue. Dans le court texte « Sentiment » issu du recueil *L'imitateur*, il est question d'un auteur qui fait passer ses comédies pour des tragédies et ses tragédies pour des comédies. Et l'écrivain dans *La Société de chasse* est un auteur de théâtre, dont on dit également qu'il fait passer ses comédies pour des tragédies et ses tragédies pour des tragédies.

« und handelt es sich um eine Tragödie / behauptet er / eine Komödie sei es / und ist es eine Komödie / behauptet er / eine Tragödie / wo es doch nichts als Operette ist.¹⁵⁶⁰ »

Finalement, la question du comique et du tragique est aussi affaire de réception. C'est ce que semblent indiquer les textes de Thomas Bernhard. Et pour Schmidt-Dengler, le lecteur est « un stepdancer, un équilibriste, un funambule, qui danse à la frontière entre comique et tragique¹⁵⁶¹ ».

Et Minetti, dans ses mémoires, se rappelle que souvent il a rencontré des spectateurs qui en sortant d'une pièce de Bernhard, lui ont cité la même phrase, les uns la trouvant comique, les autres tragique. Minetti lui quand il joue ne pense ni au comique, ni au tragique, mais au phi-

¹⁵⁵⁹ Patrick Baumgärtel, art. cit., p. 218.

¹⁵⁶⁰ Thomas Bernhard, *Dramen 1*, p. 169. « et s'il s'agit d'une tragédie / il prétend / que c'est une comédie / et si c'est une comédie / il prétend / une tragédie / alors que ce n'est rien d'autre qu'une opérette » *La Société de chasse*, p. 52 (1988).

¹⁵⁶¹ « [Der Leser] wird zum Stepdancer, der blitzschnell auf der Grenze von Komik und Tragik tanzt » Wendelin Schmidt-Dengler: « Komödientragödien. Zum dramatischen Spätwerk Bernhards ». In: *Thomas-Bernhard-Tage Ohlsdorf 1994. Materialien*. Franz Gebesmaier und Alfred Pittertschatscher (Hg.), Weitra, Bibliothek der Provinz, 1994, p. 74-98.

losophique, à l'existence. La question est de savoir quelle perspective nous avons sur cette existence, et il souligne également que cette perspective est changeante :

« Wie oft treffe ich Zuschauer aus meinen Bernhard-Aufführungen, die mir jeweils dieselbe Stelle zitieren: Die einen finden es komisch, die anderen tragisch, aber ich denke weder an Komik noch an Erschütterung, während ich spiele. Ich spüre da immer wieder den philosophischen Punkt, an dem ich zu fragen beginne: Wie definieren wir Existenz? Aus der komischen Perspektive, aus der Erhabenen, aus der tragischen? Sind wir Tiere, sind wir Heroen oder Kümmerlinge? Je nachdem, wie wir uns verstehen, handeln und erleben. Aber wir wechseln auch zwischen all diesen Definitionen hin und her, als wären sie nur Empfindungen¹⁵⁶². »

Patrick Baumgärtel¹⁵⁶³, qui intitule son essai « préférence pour le funambulisme » voit cependant une « préférence pour la comédie ». Schmidt-Dengler parle lui d'une « option pour la comédie ». À la fin de la « Comédie » *Maîtres Anciens* (qui est en fait un récit), Reger et Atzbacher vont voir une comédie, la *Cruche Cassée* de Kleist. Dans le récit *Est-ce une comédie ? Est-ce une tragédie*, c'est effectivement une comédie qui est jouée. Et l'écrivain de *La Société de chasse* écrit une comédie, qui ressemble fort à la pièce dans laquelle il apparaît. Ce terme de « préférence pour la comédie » est lui-même une citation du récit *Ungenach* de Thomas Bernhard. Mais à la comédie, Thomas Bernhard associe tout de suite la mort : « Préférence pour la comédie – Peur de la mort » (Vorliebe für die Komödie: Todesangst). Et dans *Gel*, Thomas Bernhard écrit : « Celui qui parvient à écrire une comédie sur son lit de mort, il a tout réussi »¹⁵⁶⁴.

1.4. Le comique dans Immanuel Kant, *Über allen Gipfeln ist Ruh* et Ritter, Dene, Voss

1.4.1. Le grotesque dans Immanuel Kant et *Über allen Gipfeln ist Ruh*

Dans *Immanuel Kant* et *Über allen Gipfeln ist Ruh*, le grotesque repose d'abord sur un comique verbal, sur des jeux de mots proches du calembour, qui jouent sur l'homonymie et le double sens, qui sont du coup difficilement traduisibles, comme le souligne Jean-Marie Winkler :

« La défaillance d'un langage impropre à engendrer la communication ou à exprimer l'identité d'un individu parlant peut conduire à un comique de langage. Le langage se heurte à ses propres limites, tourne sur lui-même, jusqu'à faire rire, volontairement ou non. Les jeux de mots sont nombreux et intraduisibles pour la plupart.¹⁵⁶⁵ »

¹⁵⁶² Bernhard Minetti: « Ein Autor Namens Bernhards. Erinnerungen eines Schauspielers ». In: *Thomas Bernhard. Portraits, Bilder und Texte*. Sepp Dreissinger (Hg.), Weitra, Bibliothek der Provinz, 1991, p. 219.

¹⁵⁶³ Patrick Baumgärtel, art. cit., p. 223.

¹⁵⁶⁴ « Wem es gelingt, auf dem Totenbett eine Komödie oder ein reines Lustspiel zu schreiben, dem ist alles gelungen ». Thomas Bernhard, *Frost*, p. 44.

¹⁵⁶⁵ Jean-Marie Winkler : *L'attente et la fête*, p. 199.

C'est le cas par exemple de l'homonymie « seekrank » (malade en mer) et « sehkrank » (malade de l'œil) dans la pièce *Immanuel Kant* :

« Kant: Das sehen Sie ja dass ich sehkrank bin / das sehen Sie an meiner Brille / Millionärin:
Ich meine seekrank / nicht sehkrank¹⁵⁶⁶ »

La traduction de Claude Porcell et Michel-François Demet essaye de conserver ce comique dans la traduction en utilisant une paronymie (« mal odieux » et « mal aux yeux »), l'homophonie reste imparfaite :

« Kant : Vous n'avez pas le mal de mer ce mal odieux / Si vous voyez bien que j'ai mal aux yeux / vous le voyez à mes lunettes / Millionnaire : Pas mal aux yeux / le mal de mer un mal odieux¹⁵⁶⁷ ».

Comme le montre Jean-Marie Winkler, cette défaillance du langage touche même le patronyme du philosophe :

« Le langage qui tourne sur lui-même prête à rire, rendant grotesques tous les efforts des personnages prisonniers d'un langage devenu filet aux mailles inextricables. L'exemple de Kant est particulièrement significatif, puisque le jeu de mots repose sur l'homonymie du patronyme Kant et du participe passé du verbe "kennen", sous des formes composées diverses¹⁵⁶⁸ »

Le jeu de mots sur son patronyme rend le philosophe ridicule, ainsi que sa prétention à la connaissance :

« Ich möchte doch nicht mit Kant bekannt sein / und nichts von Kant kennen¹⁵⁶⁹ »

Cette homonymie entre le patronyme Kant et le participe passé (bekannt) est perdue dans la traduction française, et est remplacée par la répétition de l'infinitif « connaître », utilisé de manière transitive d'abord, puis intransitive ensuite :

« Je ne voudrais tout de même pas connaître Kant / et ne rien connaître à Kant¹⁵⁷⁰ »

Le philosophe n'apparaît ainsi pas maître du langage, mais maladroit et mystifié par lui :

« L'ambiguïté provoquée par la défaillance du langage s'avère être source involontaire de comique. Le ressort peut être le plus grossier comme dans le calembour, renforçant ainsi l'effet grotesque. (...) Le calembour (...) montre les limites du langage, tout comme la maladresse du philosophe.¹⁵⁷¹ »

La répétition maladroite du verbe « denken » montre ainsi l'inanité du système de pensée du pseudo-philosophe : « Ein ganz neues Denksystem / denke ich¹⁵⁷² ». Cette maladresse de lan-

¹⁵⁶⁶ Thomas Bernhard, *Immanuel Kant*. In : *Dramen III*, p. 133.

¹⁵⁶⁷ Thomas Bernhard, *Emmanuel Kant*, p. 85.

¹⁵⁶⁸ Jean-Marie Winkler : *L'attente et la fête*, p. 199.

¹⁵⁶⁹ Thomas Bernhard, *Immanuel Kant*. In : *Dramen III*, p. 121.

¹⁵⁷⁰ Thomas Bernhard, *Emmanuel Kant*, p. 70.

¹⁵⁷¹ Jean-Marie Winkler : *L'attente et la fête*, p. 200.

¹⁵⁷² Thomas Bernhard, *Immanuel Kant*. In : *Dramen III*, p. 139.

gage du personnage du philosophe se laisse traduire sans trop de problèmes en français : « Un système de pensée tout nouveau / je pense¹⁵⁷³ ».

Le comique verbal passe aussi par le double sens, par la rencontre du sens littéral et du sens figuré, comme l'explique Jean-Marie Winkler :

« Prononcée par celui qui finira ses jours dans un asile psychiatrique en Amérique, la phrase anodine *ich hatte eine Meise* prend son double sens et peut se traduire au sens littéral par *j'avais une mésange*, ou au sens figuré qui s'impose ici par *j'avais un grain*. Le comique du langage qui échappe à son auteur vient caractériser la situation et rend grotesques des paroles banales.¹⁵⁷⁴ »

Le philosophe de Königsberg, dans la pièce de Bernhard, s'exprime en effet ainsi :

« Diese Tiere sind sehr sensibel / Ich hatte eine Meise / die verstand alles was ich sagte / plötzlich fiel sie vom Stäbchen / vor meinen Augen / ich hab die tote Meise noch heute / im Spiritus / vielleicht eine ganz kleine Perversität¹⁵⁷⁵ »

Le double sens de « Ich hatte eine Meise » est encore renforcé par le double sens de « Spiritus », qui peut signifier « esprit » ou « alcool ». Dans la traduction de Claude Porcell et de Michel-François Demet, ce double sens est totalement perdu :

« Ces animaux / sont très sensibles / J'avais une mésange / elle comprenait tout ce que je disais / tout d'un coup elle est tombée de son perchoir / sous mes yeux / ça m'a quand même rendu tout triste / j'ai encore aujourd'hui la mésange morte / dans du formol / peut-être une toute petite perversité¹⁵⁷⁶ »

Le comique de langage naît aussi du non-sens et de la rupture de la logique :

« Le comique de langage découle également de la rupture de la logique, du non-sens fait parole. Sous cette forme extrême, le grotesque s'apparente à l'insensé. Kant avoue ne pas supporter le cumin dans la soupe au cumin¹⁵⁷⁷ »

Ce non-sens, cette absence de logique s'exprime ainsi dans les goûts culinaires du pseudo-philosophe : « Ich vertrage keinen Kümmel / in der Kümmelsuppe¹⁵⁷⁸ ». Ce non-sens, cette dimension absurde, est plus facilement traduisible que les homonymies et les doubles sens. Ici, la traduction ne pose pas de problème : « Je ne supporte pas le cumin / dans la soupe au cumin¹⁵⁷⁹ ».

¹⁵⁷³ Thomas Bernhard, *Emmanuel Kant*, p. 92.

¹⁵⁷⁴ Jean-Marie Winkler : *L'attente et la fête*, p. 201.

¹⁵⁷⁵ Thomas Bernhard, *Immanuel Kant, Dramen III*, p. 139.

¹⁵⁷⁶ Thomas Bernhard, *Emmanuel Kant*, p. 92.

¹⁵⁷⁷ Jean-Marie Winkler : *L'attente et la fête*, p. 202.

¹⁵⁷⁸ Thomas Bernhard, *Immanuel Kant*. In : *Dramen III*, p. 111.

¹⁵⁷⁹ Thomas Bernhard, *Emmanuel Kant*, p. 57.

L'absence de logique s'exprime également dans la mort grotesque et absurde de la sœur du serviteur de Kant :

« L'insensé vient aussi renforcer une mort grotesque évoquée à travers la mort de la sœur du serviteur dans Immanuel Kant. La mort absurde de celle qui fut tuée par sa pelle de jardin est corroborée par l'ambiguïté du langage¹⁵⁸⁰ »

La répétition du terme « Gartenschaufel » dans le dialogue entre Kant et Ernst Ludwig souligne ce caractère absurde, de même que l'ambiguïté de la préposition « an » qui peut indiquer la cause ou le lieu :

« Kant: An was ist sie denn gestorben / Ernst Ludwig: An der Gartenschaufel / Kant: An der Gartenschaufel / Ernst Ludwig: Die Gartenschaufel hat ihr den Kopf zertrümmert / Kant: Ein absurder Tod / an der Gartenschaufel¹⁵⁸¹ »

L'explication de la mort de la sœur d'Ernst Ludwig reste incongrue dans la traduction française :

« Kant : De quoi est-elle morte / Ernst Ludwig : D'une pelle de jardin / Kant : D'une pelle de jardin / Ernst Ludwig : La pelle de jardin lui a brisé la tête / Kant : Une mort absurde / d'une pelle de jardin »

Ce non-sens se manifeste dans la pièce *Immanuel Kant*, mais également dans *Über allen Gipfeln ist Ruh* :

« Le jeu de mots intraduisible parachève le grotesque d'une mort stupide. Le comique du jeu de mots et du non-sens caractérise de façon tout aussi manifeste les paroles de Madame Meister¹⁵⁸² »

À nouveau, il est question de nourriture, et c'est l'incompréhension devant l'évidence qui provoque le comique :

« Diese Torte heißt Caecilientorte / ich weiß nicht warum / unsere Großmutter machten sie am Caecilientag / Mozart hat auch eine Caecilienmesse / geschrieben nicht wahr¹⁵⁸³ »

Dans *Über allen Gipfeln ist Ruh* aussi bien que dans *Immanuel Kant*, le comique naît du fait que les personnages disent des absurdités en pensant énoncer des lois savantes :

« Le langage grotesque est constitué principalement d'hyperboles, d'exagérations et d'accumulations qui conduisent à des sentences absurdes se voulant savantes. Le pseudo-Kant énonce sa loi de l'identité¹⁵⁸⁴ ».

Ainsi, le personnage de Kant énonce une tautologie en la faisant passer pour une loi savante : « Alles was nicht ist / ist nicht / alles was ist / ist / der Satz der Identität / müssen sie wis-

¹⁵⁸⁰ Jean-Marie Winkler : *L'attente et la fête*, p. 203.

¹⁵⁸¹ Thomas Bernhard, *Immanuel Kant*. In : *Dramen III*, p. 96-97.

¹⁵⁸² Jean-Marie Winkler : *L'attente et la fête*, p. 203.

¹⁵⁸³ Thomas Bernhard, *Über allen Gipfeln ist Ruh*, *Dramen IV*, p. 202.

¹⁵⁸⁴ Jean-Marie Winkler : *L'attente et la fête*, p. 204.

sen¹⁵⁸⁵». Cette tautologie se laisse sans difficulté traduire en français : «Tout ce qui n'est pas / n'est pas / tout ce qui est / est / Le principe d'identité / figurez-vous¹⁵⁸⁶».

1.4.2. La parodie dans *Immanuel Kant* et *Über allen Gipfeln ist Ruh*.

Dans *Immanuel Kant* et *Über allen Gipfeln ist Ruh*, le grotesque relève également de la parodie. Parodie de l'unité de temps et de lieu de la tragédie classique, qui est pervertie par le motif grotesque de la *Nef des fous* dans *Immanuel Kant* :

« L'unité de temps et l'unité de lieu (...) sont reprises sous forme parodique. L'exemple manifeste est la pièce *Immanuel Kant* qui se déroule en l'espace d'une journée sur un paquebot en pleine mer. Le temps et le lieu sont ainsi nécessairement délimités, comme dans la tragédie classique. Cependant, le tragique est remplacé par la stagnation de l'absurde et l'irruption de la folie. L'unité de lieu fait place au motif grotesque de la *Nef des fous* à la Sebastian Brandt : la forme tragique parodiée devient l'emblème de la folie.¹⁵⁸⁷ »

Mais surtout, *Immanuel Kant* apparaît comme une parodie de l'époque des Lumières, une parodie qui repose sur l'anachronisme et l'invraisemblance historique :

« La parodie littéraire se concentre sur l'époque des Lumières, située aux antipodes des ténèbres chères à Bernhard. L'exemple manifeste en est le protagoniste de la pièce *Immanuel Kant*. La parodie repose d'abord sur l'anachronisme et l'invraisemblance historique, car il est connu que Kant n'a guère quitté Königsberg, n'était pas marié, et ne s'est jamais embarqué pour les États-Unis à bord d'un paquebot de luxe rappelant étrangement le Titanic au début du vingtième siècle.¹⁵⁸⁸ »

La parodie des Lumières est aussi parodie de la Raison : le philosophe qui l'incarne est devenu fou, et il ne reste qu'un perroquet qui n'a retenu que des formules rhétoriques creuses :

« La parodie s'étend également aux valeurs kantienne et à l'instance suprême de la Raison. Celui qui incarne la Raison philosophique est devenu fou, et finira ses jours dans un asile. De la *Critique de la raison pure* il ne reste qu'un perroquet qui a seulement retenu certaines formules rhétoriques creuses : l'évocation de Friedrich (allusion au roi Frédéric II de Prusse, qui fut toujours fort distant par rapport à Kant ?) confine au grotesque.¹⁵⁸⁹ »

Par la parodie, les Lumières sont transformées en leur contraire, et le pseudo-philosophe qui prétend apporter les Lumières, atteint de cécité, entre au contraire dans les Ténèbres :

« À travers le motif des ténèbres et de l'obscurité, la parodie englobe le signe des Lumières. La cécité de Kant est la parodie manifeste des Lumières, car le pseudo-Kant entre dans les ténèbres, alors qu'il prétend apporter les Lumières et l'Illumination de la connaissance au

¹⁵⁸⁵ Thomas Bernhard, *Immanuel Kant*, In : *Dramen III*, p. 98.

¹⁵⁸⁶ Thomas Bernhard, *Emmanuel Kant*, p. 41.

¹⁵⁸⁷ Jean-Marie Winkler : *L'attente et la fête*, p. 211-212.

¹⁵⁸⁸ Jean-Marie Winkler : *L'attente et la fête*, p. 212-213.

¹⁵⁸⁹ Jean-Marie Winkler : *L'attente et la fête*, p. 213.

monde à travers la Raison. Kant se dit prêt à apporter la connaissance en échange de la vue, mais la folie du protagoniste est irrémédiable, tout comme sa cécité. Il semble invraisemblable que l'opération dont rêvait Kant ait jamais lieu. Le philosophe des Lumières reste ainsi dans l'obscurité, tout comme son perroquet, aveuglé par le capuchon opaque recouvrant sa cage.¹⁵⁹⁰ »

Ainsi la prétention du personnage de Kant à apporter la Raison et les Lumières à l'Amérique apparaît vaine : « Ich bringe Amerika die Vernunft / Amerika gibt mir mein Augenlicht¹⁵⁹¹ ». En allemand comme dans la traduction française, la construction en chiasme souligne que la vue symbolise en réalité la raison, et qu'on ne peut guère attendre du philosophe frappé par la cécité qu'il apporte la raison à l'Amérique. On remarque cependant que dans le mot allemand « Augenlicht » il y a « Licht », « Lumière », qui est perdu en français (en allemand, il est ainsi clair que celui qui veut apporter les Lumières en Amérique attend en réalité de recevoir la lumière de l'Amérique et risque au contraire lui-même de tomber dans les ténèbres en devenant aveugle : « J'apporte à l'Amérique la raison / l'Amérique me rend la vue¹⁵⁹² »).

Tandis que dans *Immanuel Kant*, c'est le philosophe des Lumières qui est parodié, dans *Über allen Gipfeln ist Ruh*, c'est l'écrivain Goethe, figure de l'humanisme classique, qui est parodié :

« Emblème au même titre que Kant d'une certaine forme de l'humanisme classique, Goethe apparaît comme une autre victime privilégiée de la parodie. Dans l'œuvre bernhardienne, le sage de Weimar s'est retiré pour faire place à l'auteur imaginaire Moritz Meister. De Goethe, il ne reste qu'une fascination pour la biologie suggérée par l'amour de Moritz Meister pour les abeilles. Cet exemple en soi parodique conduit même à un comique de gestes, puisque l'éditeur est obligé de délivrer l'auteur empêtré dans sa combinaison protectrice au début de la pièce. La Grèce de Winckelmann n'est représentée que par un vague débris de vase antique, et Meister avoue au demeurant qu'il s'agit d'une imitation.¹⁵⁹³ »

Comme l'explique Jean-Marie Winkler, le patronyme de Moritz Meister est une référence à Wilhelm Meister et au roman de formation :

« Le patronyme même de Moritz Meister renvoie de façon parodique aux *Années d'Apprentissage de Wilhelm Meister*. La référence au modèle du roman de formation évoque les valeurs de l'humanisme classique pour désigner – par la transformation parodique de Wilhelm en Moritz – un monde qui ne forme plus personne, où le progrès est une utopie, et où le vide ontologique et le chaos de l'éternel retour du même se sont substitués à la Société de la

¹⁵⁹⁰ Jean-Marie Winkler : *L'attente et la fête*, p. 213.

¹⁵⁹¹ Thomas Bernhard, *Immanuel Kant. Dramen III*, p. 166.

¹⁵⁹² Thomas Bernhard, *Emmanuel Kant*, p. 127.

¹⁵⁹³ Jean-Marie Winkler : *L'attente et la fête*, p. 213-214.

Tour¹⁵⁹⁴ qui s'est désormais retirée. L'harmonie cède la place au désordre universel et à l'omniprésence de la mort.¹⁵⁹⁵ »

Comme le souligne Jean-Marie Winkler, le titre même de la pièce, issu d'un poème de Goethe, participe de cette parodie :

« Même le titre de la pièce est une citation parodique d'un poème de Goethe, référence implicite au thème de la mort et des ténèbres arbitrairement extraite de l'œuvre d'un poète de la vie et de la lumière. Les derniers vers du poème de Goethe promettent le repos au pèlerin harassé. Par la citation parodique, l'optimisme humaniste goethéen devient pessimisme et *memento mori*.¹⁵⁹⁶ »

1.4.3. Le rire dans *Ritter, Dene, Voss*

Dans une interview réalisée à Majorque en 1981 avec la journaliste Krista Fleischmann, Thomas Bernhard fait le lien entre comédie et philosophie :

« Nur kann man natürlich auch sagen, es ist ein philosophisches Lachprogramm, das ich irgendwie aufgemacht hab' vor zwanzig Jahren, wie ich zum Schreiben angefangen hab'. Natürlich, eine trockene, nur ernste Philosophie ist nicht zum Lachen, das ist ja auch wahnsinnig fad.¹⁵⁹⁷ »

Pour Thomas Bernhard, Kant, Pascal, et surtout Schopenhauer, ce « philosophe de comédie » (« Lachphilosoph »), « follement comique », sont les grands philosophes sérieux qui savent faire rire. Pour Erika Tunner, ce qui intéresse Thomas Bernhard chez Schopenhauer, c'est son pessimisme, et c'est de ce pessimisme que naît paradoxalement le rire :

« Ce que Bernhard ne discute pas de la philosophie schopenhauerienne se trouve dans son œuvre : le pessimisme, les thèmes de la maladie, de la folie et de la mort. La souffrance... Et si de la souffrance jaillissait le rire, le rire du rire, le rire suprême, l'antidote contre le désespoir, le masque protecteur ?¹⁵⁹⁸ »

Erika Tunner souligne que *Ritter, Dene, Voss*, drame à trois, qui conduit à évoquer des relations incestueuses (« Amour de frères et sœurs / à trois » dit Ritter) et qui met en scène des relations de maître à esclave et de bourreau à victime, a paradoxalement une dimension comique :

¹⁵⁹⁴ La Société de la Tour (« die Turmgesellschaft ») est une sorte de loge maçonnique qui apparaît dans les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*.

¹⁵⁹⁵ Jean-Marie Winkler : *L'attente et la fête*, p. 214.

¹⁵⁹⁶ Jean-Marie Winkler : *L'attente et la fête*, p. 214.

¹⁵⁹⁷ Thomas Bernhard, *Eine Begegnung*, p. 28. « Simplement on peut aussi dire que c'est un programme comico-philosophique que j'ai entamé, il y a vingt ans, en commençant à écrire ? Naturellement, une philosophie toute sèche et uniquement sérieuse ne prête pas à rire, c'est fou comme elle est insipide, non ? » (*Entretiens avec Krista Fleischmann*, p. 27).

¹⁵⁹⁸ Erika Tunner : « Le rire de Thomas Bernhard ». In : Erika Tunner : *Thomas Bernhard, un joyeux mélancolique*, p. 93-102, ici p. 93. Première publication dans les *Cahiers Sorano*, publiés par le Théâtre National de Toulouse-Midi-Pyrénées, n°2, 1991.

« Amour à trois : rapports de maître à esclave, de bourreau à victime, où les rôles peuvent s'inverser ou bien coïncider dans la même personne. Rien de drôle ? Mais si. Pour Dene, la soumise, qui se sacrifie pour Ludwig, le philosophe, - Ludwig, n'est-il pas son « bouffon », son « bouffon préféré » ? Le paradoxe du comédien est aussi un paradoxe du comique ...¹⁵⁹⁹ »

Pour Erika Tunner, le titre de la pièce fait penser à la gravure de Dürer, *Ritter, Tod und Teufel* (*Le Chevalier, la Mort et le Diable*), qui est une allégorie de la vie et de sa fin¹⁶⁰⁰. Et en effet, l'appartement des Worringer est décrit comme un enfer, et dans cet enfer le diable serait Ludwig, diable-philosophe à moitié fou : « Cet enfer Worringer / Toi seule ne veux pas reconnaître / qui est le diable dans cet enfer ». Mais comme elle le montre, la répartition des rôles n'est pas si simple, et le diable peut aussi prendre le visage de la sœur aînée qui a préparé les profiteroles, ou celui de la cadette, qui le sert à table : « le diable dit / mange la profiterole [...] / le diable le dit / et Ludwig la mange ». Le plat préféré, servi tous les jours, devient un supplice chinois¹⁶⁰¹.

Pour Erika Tunner, même si tout cela n'est pas « follement amusant », il est cependant possible que ce soit comique, en effet la dérision et le tragique, pour elle, ne sont pas antinomiques (comme Ritter l'indique elle-même : « Komödiantin / Tragödin » « Comédienne / Tragédienne ») :

« Le théâtre de Thomas Bernhard est un théâtre de la dérision. Au premier abord, la dérision et le tragique peuvent paraître antinomiques, en fait tous deux résultent d'une prise de conscience de la condition humaine. [...] Le théâtre de Thomas Bernhard est un théâtre tragi-comique qui est la forme par excellence du théâtre de dérision.¹⁶⁰² »

La dérision repose essentiellement sur la technique du contrepoint, selon la formule de Ionesco : « Sur un texte burlesque, un jeu dramatique, sur un texte dramatique, un jeu burlesque » (*Notes et Contre-Notes*, 1962). Cette technique du contrepoint, selon Erika Tunner, on doit la retrouver dans le jeu d'acteur :

« Le jeu de l'acteur, dans les pièces de Bernhard, doit paraître à la fois grotesque et sincère, dérisoire et pathétique. C'est pourquoi il faut du mouvement, mais non pas de l'agitation. Il faut des exclamations qui ne soient pas des cris hystériques. Il faut des silences qui ne soient pas muets. »

Erika Tunner évoque les pièces d'Antonin Artaud et les idées exposées dans *Le Théâtre et son double* : il s'agit d'en finir avec une esthétique uniquement fondée sur le dialogue, qui représente une « perversion et une « dégradation », et de substituer au mot le geste et le signe. Ain-

¹⁵⁹⁹ Erika Tunner, « Le rire de Thomas Bernhard ». In : *Thomas Bernhard. Un joyeux mélancolique*, p. 95.

¹⁶⁰⁰ Erika Tunner, « Le rire de Thomas Bernhard ». In : *Thomas Bernhard. Un joyeux mélancolique*, p. 95.

¹⁶⁰¹ Erika Tunner, « Le rire de Thomas Bernhard ». In : *Thomas Bernhard. Un joyeux mélancolique*, p. 96.

¹⁶⁰² Erika Tunner, « Le rire de Thomas Bernhard ». In : *Thomas Bernhard. Un joyeux mélancolique*, p. 96.

si, on retrouve la technique du contrepoint chez Bernhard aussi bien dans le langage parlé que dans le langage scénique, ainsi que dans l'opposition des deux :

« La technique du contrepoint chez Bernhard est due à une notion élargie du langage : les mots, comme notre existence, ne sont que des moyens de communication imparfaits. La dérision s'exprime donc aussi bien dans le langage parlé que dans le langage scénique ou bien dans l'opposition du langage parlé au langage scénique.¹⁶⁰³ »

Dans le langage scénique, cette technique du contrepoint se manifeste par l'opposition entre *pianissimo* et *fortissimo* :

« Quant au langage scénique, il va du *pianissimo* (regard, hochement de tête, cigarette, verre de vin) au *fortissimo* dont font partie le service de déjeuner, le déplacement de meubles (chaque fois avec de la vaisselle cassée), le jeu avec les portraits de famille, puis avec la culotte Montblanc en coton grossier, somme toute un comique de situation qui emprunte ses éléments au cirque, aux scènes de lazzi, avec leurs tentatives répétées, leurs échecs, leurs demi-succès¹⁶⁰⁴. »

Pour Erika Tunner, ce comique débouche rarement sur la farce, il laisse deviner ce qu'il y a de pitoyable dans l'existence humaine. Et, toujours selon elle, il ne faudrait pas pousser ce comique jusqu'au paroxysme, puisque l'outrance tue ce qu'il y a de ludique dans le comportement des hommes.

« La structure comico-tragique du langage scénique se double d'une structure contrapuntique paroles/gestes. (...) Dans le discours, il y a un mouvement de bascule concret / abstrait ou bien sérieux / facétieux. (...) Le comique réside dans le passage abrupt, non motivé, d'un registre à l'autre.¹⁶⁰⁵ »

Erika Tunner montre comment la structure syntaxique de Thomas Bernhard utilise les répétitions, à un rythme rapide ou de loin en loin, pour souligner un concept clef, en faisant appel aux intonations des acteurs. Ainsi, explique-t-elle, « Catafalquisme » peut se dire sur un ton pathétique, pour évoquer quelque chose de secrètement profond, ou sur un ton caverneux, pour un crime mystérieux, sur un ton d'information neutre, pour un phénomène connu et une pratique courante. Personne ne sait ce que c'est, et tout le monde a l'impression de savoir. Cela peut provoquer chez le spectateur un rire moqueur (qui entend là une idiotie) ou un rire prudent (qui pressent une attitude dangereuse et morbide)¹⁶⁰⁶.

Erika Tunner met en évidence qu'un certain comique verbal perd à la traduction. Dans toute la pièce, il est question du Docteur Frege : « Je hais Frege » ; « Le Docteur Frege / je le hais

¹⁶⁰³ Erika Tunner, « Le rire de Thomas Bernhard ». In : *Thomas Bernhard. Un joyeux mélancolique*, p. 97.

¹⁶⁰⁴ Erika Tunner, « Le rire de Thomas Bernhard ». In : *Thomas Bernhard. Un joyeux mélancolique*, p. 97.

¹⁶⁰⁵ Erika Tunner, « Le rire de Thomas Bernhard ». In : *Thomas Bernhard. Un joyeux mélancolique*, p. 98.

¹⁶⁰⁶ Erika Tunner, « Le rire de Thomas Bernhard ». In : *Thomas Bernhard. Un joyeux mélancolique*, p. 98-99.

plus que profondément » ; « Frege kommt nicht in Frage » (« Pas question de Frege »). Le jeu de mots Frege/Frage est intraduisible. De plus, le spectateur français ne sait pas forcément qui est Gottlob Frege, un philosophe cité par Wittgenstein parmi ses références. Il y a là une forme d'humour bernhardienne, qui suppose une connaissance approfondie de l'Autriche philosophique et littéraire¹⁶⁰⁷.

Erika Tunner souligne les nombreux points communs entre la pièce et la figure de Wittgenstein. Paul Wittgenstein, que Thomas Bernhard évoque dans *Le Neveu de Wittgenstein*, était en fait le frère du philosophe Ludwig Wittgenstein. Paul Wittgenstein a fait de longs séjours à Steinhof. Ludwig et Paul avaient deux sœurs, Hermine et Margarete. (Wittgenstein fit construire une maison pour Margarete, comme le « cône » que construit Roithamer pour sa soeur dans *Corrections*). Margarete Stonborough-Wittgenstein a été peinte par Gustav Klimt. Ainsi, il faut imaginer Ritter dans une attitude qui lui ressemble. Il y a aussi les séjours en Angleterre (à Londres, à Cambridge, à Glossop), et en Norvège (à Skjolden, à Sognefjord). Il y a également les grandes phases de la pensée de Wittgenstein : « Logique I /Logique II ». Il y a également la fortune, la maladie (le père mort du cancer de la langue, Ludwig qui a peur de perdre la vue)¹⁶⁰⁸.

Erika Tunner voit une ironie romantique dans ce jeu d'identification entre Ludwig Worringer, Voss, Paul et Ludwig Wittgenstein et Thomas Bernhard :

« C'est encore avec une ironie toute romantique que Bernhard compose le personnage de Ludwig W, qui est Ludwig Worringer, qui est Voss, qui est Ludwig et Paul Wittgenstein, qui est Thomas Bernhard lui-même¹⁶⁰⁹ »

Et Erika Tunner ajoute que Ritter a la folie des journaux comme Bernhard, et que Dene a la manie de l'ordre comme Bernhard.

Les pièces de Bernhard font donc intervenir différents types de comique : le grotesque, le calembour, la parodie, on a aussi bien du comique verbal que du comique de situation. Et ce comique est défini par Bernhard lui-même comme un comique philosophique, qui a trait à l'existence, et qui peut très vite basculer dans le tragique. Avant d'étudier les mises en scènes germanophones et françaises de ces pièces, il convient d'abord d'étudier la réception du comique bernhardien en France.

¹⁶⁰⁷ Erika Tunner, « Le rire de Thomas Bernhard ». In : *Thomas Bernhard. Un joyeux mélancolique*, p. 99.

¹⁶⁰⁸ Erika Tunner, « Le rire de Thomas Bernhard ». In : *Thomas Bernhard. Un joyeux mélancolique*, p. 100-101.

¹⁶⁰⁹ Erika Tunner, « Le rire de Thomas Bernhard ». In : *Thomas Bernhard. Un joyeux mélancolique*, p. 101.

1.5. La réception du comique bernhardien en France.

1.5.1. Une vision noire du monde

En France également, Thomas Bernhard passe pour un auteur sombre. Les journalistes et les critiques littéraires voient dans son œuvre une vision noire du monde. Les premières traductions des œuvres de Bernhard sont vues sous cet unique prisme. Le comique disparaît complètement au profit du tragique. Ainsi, selon Ute Weinmann¹⁶¹⁰, la critique voit dans l'œuvre en prose de Thomas Bernhard une vision noire apocalyptique, un monde sans Dieu, absurde et infirme. La critique souligne le nihilisme, la vision cauchemardesque et le thème de la mort. Le comique n'est pas vu, seul est vu le tragique, l'angoisse existentielle liée à la mort. Elle écrit ainsi :

« Si les différents journalistes et critiques littéraires mettent des accents bien différents, parfois divergents, dans leurs appréciations, leur avis est unanime pour qualifier de noire la vision du monde transmise dans l'œuvre de Thomas Bernhard.¹⁶¹¹ »

Selon Ute Weinmann, cette lecture et cette vision noires de l'œuvre de Thomas Bernhard empêchent les critiques de percevoir le comique niché dans l'œuvre de Thomas Bernhard, le grotesque et l'humour :

« Sans percevoir l'élément grotesque et l'humour noir présents dans l'œuvre de Thomas Bernhard, les critiques mettent l'accent sur le tragique et l'angoisse existentielle face à la mort inéluctable.¹⁶¹² »

Ute Weinmann évoque à l'appui de ce constat des critiques des récits *Perturbation*, *La Plâtrière* et *Oui*. Les titres de ces articles déjà nous renseignent sur la vision qu'ont les critiques français de l'œuvre de Bernhard à cette époque. Pour René Witzen, *Perturbation* est « un jeu de la folie et de la mort » (*Le Monde*, 14 avril 1972). Et pour Jean-Louis de Rambures, Thomas Bernhard dépeint dans *La Plâtrière* « Une Autriche de cauchemar » (*Le Monde*, 22 mars 1974). Et à la lecture de *Oui*, Pierre Combescot voit en Thomas Bernhard le « géographe du désespoir » (*Les Nouvelles littéraires*, 9-16 octobre 1980). Ute Weinmann cite un long extrait d'une critique de *Oui* représentatif de ce schéma de réception :

« Thomas Bernhard écrit donc en attendant [la mort]. Nous le lisons en attendant. [...] À partir de cet inéluctable postulat, on ne saurait composer des hymnes à la vie. [...] Les romans de Bernhard se présentent comme autant d'observations quasi entomologiques d'un ou de plusieurs anéantisements lucides, et, dans bien des cas, délibérés. [...] Coupé du monde, il [le

¹⁶¹⁰ Ute Weinmann : *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*.

¹⁶¹¹ Ute Weinmann, op. cit., p. 85.

¹⁶¹² Ute Weinmann, op. cit., p. 86.

narrateur de *Oui*] peut se consacrer en toute liberté, sinon en toute quiétude, à la contemplation de son propre naufrage, seule et indéniable réalité.¹⁶¹³ »

On pourrait penser que la réception des premières mises en scène se distingue de ce schéma de réception, que le comique apparaît plus nettement. Mais il n'en est rien. La critique souligne davantage l'ennui, et remet en question la dramaturgie bernhardienne. Paul Chambrillon dénonce une « absence de pièce¹⁶¹⁴ ». L'écriture répétitive et l'absence de dialogues gênent José Barthomeuf, qui a l'impression d'être face à « deux monologues de sourds¹⁶¹⁵ ».

Ute Weinmann finit par conclure que la même vision noire et apocalyptique qui prévalait pour la lecture de la prose prévaut également pour la réception du théâtre de Thomas Bernhard, au moins en ce qui concerne les premières mises en scène :

« Comme pour la prose, nous retiendrons un catalogue thématique apocalyptique, une accumulation de thèmes noirs – la mort, l'angoisse, le désespoir, la souffrance, la solitude, la folie, la terreur et l'absurdité de la vie.¹⁶¹⁶ »

Le comique est cependant parfois décelé par les critiques. Ainsi, Ute Weinmann note à propos des critiques des mises en scène de *L'Ignorant et le Fou* en 1978 et du *Président* en 1981, que les critiques mettent en rapport le style de Thomas Bernhard avec un certain humour : « le caractère scientifique apporterait du recul par rapport au sujet traité et un certain humour noir, grinçant, qui relève de la satire.¹⁶¹⁷ » Mais ce comique suscite un certain malaise, et peut aussi être perçu négativement par la critique. Ainsi, Michel Cournot dénonce : « Ce théâtre de Thomas Bernhard a un pied dans le Boulevard [...] »¹⁶¹⁸. En ce qui concerne la réception des mises en scène, on voit donc que le comique est aperçu ou entr'aperçu par la critique, mais ce comique dérange et est mal accepté, mal compris.

1.5.2. La découverte du comique bernhardien dans la prose de Thomas Bernhard, avec *L'Imitateur*

La critique journalistique ne découvre véritablement l'humour de Thomas Bernhard qu'en 1982, avec la parution de *L'imitateur*. Comme le souligne Ute Weinmann, cette découverte de l'humour est une surprise pour la critique journalistique, qui voyait davantage en Thomas Bernhard le prophète du malheur : « [...] la publication de *L'imitateur* surprend la critique journalistique qui découvre chez Thomas Bernhard la brièveté et l'humour.¹⁶¹⁹ » Cette sur-

¹⁶¹³ Patrick Thevenon : « Hymne pour une fin prochaine », *L'Express*, 1-17 novembre 1980.

¹⁶¹⁴ Paul Chambrillon : « Le Président », *Valeurs actuelles*, 23-29 mars 1981.

¹⁶¹⁵ José Barthomeuf, « Le Président, monologues de sourds », *Le Parisien libéré*, 12 mars 1981.

¹⁶¹⁶ Ute Weinmann, op. cit., p. 101.

¹⁶¹⁷ Ute Weinmann, op. cit., p. 100.

¹⁶¹⁸ Michel Cournot : « Le Président de Thomas Bernhard », *Le Monde*, 14 mars 1981.

¹⁶¹⁹ Ute Weinmann, op. cit., p. 124.

prise est accueillie avec un certain soulagement, comme l'indique Ute Weinmann : « [...] la critique prend définitivement acte de l'humour dans l'écriture bernhardienne, une révélation qui suscite un soulagement général. »¹⁶²⁰ Patrick Thevenon écrit ainsi :

« Il a de l'humour, Thomas Bernhard a de l'humour ! La révélation est si surprenante qu'elle vaut la peine d'être proclamée. Sept titres publiés en français à ce jour nous avaient, en effet, persuadés que cette œuvre morbide et fatale s'acheminait vers un livre qui serait comme une maison sans fenêtres où l'auteur se retrouverait emmuré volontairement. Dans un silence de mort. [...] S'agirait-il seulement d'un incident dans l'œuvre de Bernhard que ces récits n'en seraient pas moins réjouissants : ils démontrent que l'auteur se porte mieux qu'on l'imaginait. De bonnes nouvelles en quelque sorte.¹⁶²¹ »

Mais ce rire déclenche un certain malaise chez la critique, ce n'est pas un rire libérateur, mais un rire contre l'angoisse, qui fait ressortir la dimension tragique et absurde de l'existence à travers le grotesque. Ute Weinmann explique ainsi, en se référant à une critique de *L'imitateur* parue dans *La Quinzaine littéraire* :

« Le rire que ce livre suscite chez le critique-lecteur est généralement perçu comme un rire contre l'angoisse, un rire non libérateur qui prend source dans le malaise qu'il refoule. [...] Le malaise s'expliquerait par le caractère anodin et connu de la situation initiale « inspirée de faits divers tombés sur un télex », dont Bernhard fait ressurgir le fond tragico-absurde et grotesque, où la mort se travestit sous les allures les plus grotesques, les plus facétieuses et les plus surprenantes.¹⁶²² »

Et dans la réception des pièces de théâtre, le comique commence à être davantage perçu, même s'il est diversement jugé. Armelle Héliot salue le comique subtil de la mise en scène de *L'Ignorant et le Fou* par Alain Ollivier en 1982, qui reste au bord de l'effet de boulevard sans tomber dedans :

« Alain Ollivier met en scène ce texte fascinant de Thomas Bernhard, avec son habituelle intelligence subtile, avec un humour qui glisse – comme dans la pièce elle-même – jusqu'au bord de l'effet de boulevard. Au bord seulement, une manière de risque supplémentaire, par amusement, le petit rire complice.¹⁶²³ »

Par contre, le traitement du national-socialisme par l'humour dans la pièce *Avant la retraite*, mise en scène la même année, laisse perplexe la critique, comme le souligne Ute Weinmann : « la critique est manifestement mal à l'aise et surprise face à la manière bernhardienne de trai-

¹⁶²⁰ Ute Weinmann, op. cit. , p. 124.

¹⁶²¹ Patrick Thevenon, « Humours et chichis » *L'Express*, 19 mars 1982.

¹⁶²² Ute Weinmann, op. cit., p. 125. Jean-Luc Pinard-Legny, "Petits récits et contes moraux", *La Quinzaine littéraire*, 16 février 1982.

¹⁶²³ Armelle Héliot : « *L'ignorant et le fou* : souverains de la nuit », *Le Quotidien de Paris*, 2 décembre 1983.

ter une thématique comme la résurgence ou la survivance du nazisme.¹⁶²⁴ » Le journal *Libération* titre même « Du boulevard pour l'Autriche¹⁶²⁵ ». On voit donc que l'humour s'impose davantage dans la réception des mises en scène. Mais malgré tout cet humour reste problématique et suspect. Le comique rapprocherait Bernhard du boulevard, l'éloignerait donc de la grande littérature, de la littérature sérieuse.

Par la suite, constate Ute Weinmann, l'humour de Thomas Bernhard devient un des schémas de réception. On associe également l'écriture de Thomas Bernhard avec cet humour. Et l'hyperbole, l'exagération n'est plus vue comme de l'amertume, mais comme un procédé du comique :

« Découvert avec *L'imitateur*, l'humour de Thomas Bernhard est devenu un des schémas de réception. L'univers romanesque et ses personnages, si noirs soient-ils, préserveraient pourtant un aspect léger et allègre au moyen de l'humour, de l'ironie et du sarcasme. L'humour et l'écriture, voire l'humour dans l'écriture constitueraient pour l'écrivain autrichien, si ce n'est une véritable échappatoire, du moins un passe-temps dans une existence ressentie comme absurde et désespérante¹⁶²⁶. »

Ute Weinmann cite à ce propos une critique du *Naufragé* :

« Rien ne vaut la peine qu'on vive, rien ne vaut la peine qu'on meure ce serait simplement plus correct, mais en attendant on peut rire. Rire méchamment de la vacuité humaine. Rire du néant, aux éclats¹⁶²⁷. »

La réception de *Maîtres Anciens* et d'*Extinction* laisse aussi la place à l'humour et à la « comédie de l'exagération » :

« L'exagération et l'hyperbole sont considérées comme procédés stylistiques et rhétoriques qui traduisent l'humour de Thomas Bernhard. « La comédie de l'exagération », que représente *Maîtres Anciens*, témoignerait d'« une monomanie hilarante », et nullement de l'amertume. À propos du dernier roman, *Extinction*, l'auto-ironie de l'auteur et le principe de l'exagération sont considérés comme un « acharnement joyeux » qui vise à rendre le monde intelligible¹⁶²⁸. »

La critique commence à s'intéresser au comique bernhardien. Elle tente de le comprendre en utilisant différentes références. Ce peuvent être des références littéraires comme Gogol. *Des arbres à abattre* est comparé aux contes sarcastiques et *Maîtres Anciens* aux *Âmes mortes* de Gogol.

¹⁶²⁴ Ute Weinmann, op. cit., p. 153.

¹⁶²⁵ Guy Patrick Sandrichini : « Du boulevard pour l'Autriche », *Libération*, 5 mai 1982.

¹⁶²⁶ Ute Weinmann, op. cit., p. 185.

¹⁶²⁷ Evelyn Pieiller, « Qu'est-ce qu'un génie ? Qu'est-ce qu'un raté ? » *La Quinzaine littéraire*, 16 juin 1986.

¹⁶²⁸ Ute Weinmann, op. cit. p. 185

« Ce livre funèbre et redoutable, voluptueusement féroce et vulnérable, a la même apparence de farce bouffonne et sinistre qui caractérise le Gogol des *Âmes mortes* : mais ici cette propension à l'exagération [...], cette curieuse jubilation à abattre les masques, s'équilibre de la mise en accusation de soi-même. De la tension entre ces deux pôles peut-être contraires naît une étrange émotion.¹⁶²⁹ »

La critique se sert aussi de référence dans d'autres modes d'expression artistique. Le comique bernhardien est comparé au comique du music-hall et du cinéma muet. La critique fait référence à Buster Keaton. D'un autre côté, le ressassement de l'écriture bernhardienne répond au programme de Bergson : du mécanique plaqué sur du vivant¹⁶³⁰.

1.5.3. Jean-Pierre Vincent et le rire de Thomas Bernhard.

La mise en scène du *Faiseur de Théâtre* par Jean-Pierre Vincent, au TNP de Villeurbanne en 1987, puis au Théâtre de la Ville à Paris, marque la percée de Thomas Bernhard sur les scènes françaises. Jean-Pierre Vincent est également un précurseur pour ce qui est de la réception de la dimension comique du théâtre de Thomas Bernhard. Dans l'entretien réalisé dix ans après par Barbara Hutt pour un ouvrage collectif sur Thomas Bernhard¹⁶³¹, Jean-Pierre Vincent souligne à la fois la dimension comique du théâtre de Thomas Bernhard, et la difficulté à faire comprendre cette dimension comique en France. Cet humour serait spécifiquement autrichien :

« Bernhard est un immense auteur comique, mais, pour comprendre son humour, il faut partager sa rage, car c'est un humour qui s'appuie sur l'Autriche. »

Pour faire comprendre cette dimension spécifiquement autrichienne de cet humour, Jean-Pierre Vincent rapproche le théâtre de Thomas Bernhard et la pièce *Le Faiseur de théâtre* d'une autre pièce, *La Ballade de l'escalope viennoise* de Georges Tabori : « Si cette pièce ne se passait pas en Autriche, elle n'aurait aucun sens. C'est drôle parce que c'est autrichien ».

Malgré cette difficulté, Jean-Pierre Vincent a réussi à faire passer cet humour et ce rire. À la question de savoir si le public a beaucoup ri en voyant la pièce, il répond : « Oui, c'était très drôle. Trois quarts d'heure après le début de la représentation, le public était presque en état de suffocation. ». L'humour, quoique spécifiquement autrichien, semble ainsi passer. Et même, paradoxalement, pour Jean-Pierre Vincent, l'humour est davantage présent dans sa mise en scène que dans les mises en scène en Autriche :

¹⁶²⁹ Michel Nuridsany : « La férocité joyeuse du saint Bernhard », *Le Figaro*, 14 novembre 1988.

¹⁶³⁰ Ute Weinmann, op. cit., p. 194

¹⁶³¹ Jean-Pierre Vincent, « Rire pour comprendre », Entretien réalisé par Barbara Hutt. In : Pierre Chabert, Barbara Hutt (dir.), *Thomas Bernhard*, Minerve, 2000.

« Les mises en scène en Autriche évitent ce côté comique, mais je ne crois pas que ce soit juste (...) On m’a raconté une mise en scène de Peymann (...) un tombereau d’insanités et d’avanies pendant deux heures, sans interruption (...) pour que les gens ne soient pas rassurés, pas rassurés par le rire. »

Pour Jean-Pierre Vincent, ce rire était nécessaire, pas pour séduire, mais pour comprendre, en riant le public français comprend Thomas Bernhard : « Quant à nous, pour nous rapprocher de l’Autriche, nous devons faire rire, me semble-t-il (...) quand on rit, on comprend (...) quand on rit, on sait de quoi on rit. » Et il ajoute : « Il suffit que je relise une page du Faiseur de Théâtre pour que je me mette à rire ».

On pourrait penser que comme l’interview a été réalisée plus de dix ans après la mise en scène, cette vision de Thomas Bernhard comme auteur comique est une vision rétrospective qui ne correspond pas forcément à la vision qu’il avait à l’époque. Mais dans l’émission Océaniques, diffusée le 13 novembre 1988 sur France 3¹⁶³², Jean-Pierre Vincent soulignait déjà la dimension comique présente chez Thomas Bernhard, et il disait vouloir rencontrer Thomas Bernhard seulement pour pouvoir rire avec lui, pour pouvoir partager son rire, sans être sûr que Thomas Bernhard veuille partager son rire avec quelqu’un.

Cette dimension comique du spectacle est bien perçue par la critique de théâtre et par le public, même si la critique n’associe pas forcément rire et compréhension comme le fait Jean-Pierre Vincent, considérant plutôt que les deux s’opposent. Ainsi, Ute Weinmann écrit :

« Déjà, avec la mise en scène du Faiseur de Théâtre, la critique et le public semblent s’ouvrir à l’humour de l’écrivain autrichien : on parle de « bouffonnerie dialectique », bien que quelques voix critiques se lèvent lors de la reprise au Festival d’Automne en désignant la pièce de « bouffonnerie de surface ». Le critique du *Point* se demande à juste titre si le public français qui vacille entre le bonheur et le rire « va comprendre la bouffonne ampleur de ce drame » : « [Cet] incroyable monologue ne lâche pas une seconde la salle, et fait passer tous les spectateurs, en cascades, du fou rire à l’interdit. »¹⁶³³ » La découverte de ce comique par Jean-Pierre Vincent va influencer d’autres metteurs en scène. C’est le cas du metteur en scène André Engel par exemple. André Engel est un disciple de Jean-Pierre Vincent. Professeur de philosophie, il quitte l’enseignement pour rejoindre Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdeuil au Théâtre de l’Espérance. Ensuite, quand Jean-Pierre Vincent prend la direction du Théâtre National de Strasbourg, il invitera

¹⁶³² Jean-Pierre Vincent à propos de Thomas Bernhard. in : « Océaniques le magazine », 13 novembre 1988, France 3. Vidéo Ina : <http://www.ina.fr/video/I08018802>

¹⁶³³ Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l’Autriche et la France*, p. 206. Voir également : Jean-Pierre Léonardini, « La forêt est grande, l’obscurité aussi » *L’Humanité*, 8 décembre 1987. Michel Cournot, « Un rôle engagé », *Le Monde*, 11 décembre 1987. Pierre Marcabru, clownesque et prophétique, *Le Figaro*, 14 novembre 1988. Jacques-Pierre Amette, « Thomas Bernhard, l’imprécatrice – à Paris trois pièces dessinent son univers étrange et inquiétant », *Le Point*, 17 octobre 1988.

André Engel comme metteur en scène¹⁶³⁴. Il mettra en scène Thomas Bernhard 3 ans plus tard, en 1991, avec *Le Réformateur*, et deviendra un habitué de Thomas Bernhard avec en 1996 la mise en scène de *La Force de l'habitude* et plus récemment *Minetti* en 2009. Ainsi André Engel dit avoir découvert l'humour de Thomas Bernhard en visionnant l'interview de Jean-Pierre Vincent :

« [...] en visionnant l'émission « Océaniques », j'avais trouvé en lui un homme plein d'humour, d'ironie, d'autodérision, bref animé d'un rire analogue à celui qui anime l'œuvre de Kafka.¹⁶³⁵ »

Ainsi, pour sa mise en scène du *Réformateur* en 1991, André Engel situe la pièce au XVIII^e siècle, transformant la pièce en une farce moliéresque, ce qui fait du personnage principal une sorte de malade imaginaire et accentue le côté grotesque et bouffon¹⁶³⁶.

La seconde mise en scène d'*Avant la retraite* en 1990 accentue également le côté grotesque et comique, mais si on en croit les critiques, cela se fait au détriment de la profondeur de la pièce¹⁶³⁷. Cette reconnaissance de Thomas Bernhard comme auteur de théâtre comique suscite néanmoins des réticences. Ainsi, un critique écrit à propos de la mise en scène de *La Société de chasse* par Jean-Louis Thamin en 1991 :

« J'ai lu une déclaration de J.-L. Thamin où il assurait que Thomas Bernhard est un auteur comique. C'est très malin : comme ça, si vous n'aimez pas, on vous dira que vous manquez d'humour. Curieux comique, tout de même, qui ne tire pas un rire de la salle. Les Français seraient-ils hermétiques au comique « autrichien » ?¹⁶³⁸ »

On remarque à nouveau les réserves par rapport au comique. Le comique s'imposerait aux dépens du sens et de la profondeur, au détriment de la compréhension de la pièce. Le comique s'accommoderait mal de thèmes sérieux comme le nazisme. Quand ce comique n'est pas totalement incompris, ignoré. Ce n'est pas drôle. Il ne faut pas en rire.

1.5.4. La redécouverte du comique bernhardien dans les années 1990.

La découverte du rire et du comique bernhardien a vraiment lieu en 1988 avec Jean-Pierre Vincent et son *Faiseur de Théâtre*. Mais dans ce spectacle, une autre dimension jouait un grand rôle : l'image de l'Autriche, avec cette auberge puante, le portrait d'Hitler au mur, de sorte que cette pièce a aussi été vue et conçue également comme une pièce politique. Jean-Pierre Vincent dépeint en effet une Autriche qui lui rappelle l'Alsace qu'il a connue en tant

¹⁶³⁴ David Lescot, « André Engel », *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/andre-engel/>.

¹⁶³⁵ André Engel, « Le Réformateur atrabilaire », Entretien avec Barbara Hutt, p. 374. In : Pierre Chabert, Barbara Hutt (dir.) *Thomas Bernhard*. Minerve, 2000.

¹⁶³⁶ Ute Weinmann, op. cit., p.206.

¹⁶³⁷ Ute Weinmann, op. cit., p. 206.

¹⁶³⁸ Jacques Nerson, « Ca rase, Bernhard » *Figaro Magazine*, 11 mai 1991.

que directeur du TNS. Et il a pris pour jouer Bruscon un acteur alsacien. Cette dimension politique se retrouve dans les pièces *Avant la retraite*, et *Place des Héros* (Heldenplatz), toutes les deux mises en scène en 1991 au Théâtre de la Colline. Dans ce contexte, la pièce *La Société de chasse*, mise en scène également en 1991, est également vue comme une pièce politique par le public français.

La figure de l'artiste, et en particulier de l'acteur, est également centrale dans les pièces mises en scène à cette époque. Ainsi, lors du Festival d'Automne à Paris en 1988, ce sont trois pièces qui ont pour personnage principal un acteur qui sont mises en scène : *Le Faiseur de théâtre*, *Simplement compliqué* et *Minetti*. En 1991, Dominique Féret met en scène *Les apparences sont trompeuses*. Le comique n'est pas forcément au centre de cette mise en scène. On peut penser par contre que la mise en scène par André Engel en 1991 de la pièce *Le Réformateur*, avec la transposition au XVII^e-XVIII^e, souligne au contraire la dimension comique de la pièce, en créant un parallèle avec Molière.

Tout se passe comme si après la mort de Thomas Bernhard, la France découvre un nouveau Thomas Bernhard, un auteur comique. Du vivant de Bernhard, et même encore juste après sa mort au tout début des années 90, c'est toujours l'image de Bernhard l'imprécateur, le pessimiste qui hait son pays, qui domine. Cette image est déterminée par la réception qui se fait en Autriche et par le scandale Heldenplatz. Après une pause au milieu des années 90, à la fin des années 90, on remarque que ce sont davantage les pièces comiques de Bernhard qui sont jouées, et que les metteurs en scène insistent davantage sur ce côté comique que peuvent avoir les pièces de Thomas Bernhard.

Comme le souligne Ute Weinmann (« Das Lektüreraster des Bernhard-Waldheim-Syndroms tritt in den Hintergrund (...). Die Inszenierungen heben das Groteske, die Farce, das Clownesque hervor »¹⁶³⁹), ce sont ainsi les pièces comiques qui sont mises en scène à cette époque, des pièces qui n'avaient guère été mises en scène auparavant : *La Force de l'habitude* en 1997, *Emmanuel Kant* en 1997 et en 2004, *Maître* en 1995, en 1999, et en 2002.

Avant d'étudier les mises en scène de *Maître*, *Emmanuel Kant* et *Déjeuner chez Wittgenstein* en France dans les années 1990 et 2000, nous allons d'abord voir comment ces pièces ont été mises en scène à leur création, pour pouvoir ensuite pointer les différences et voir dans quelle mesure ces différences de mise en scène correspondent à une manière différente de mettre en scène le comique. La pièce *Immanuel Kant* (*Emmanuel Kant*) a été créée à Stuttgart en 1978,

¹⁶³⁹ Ute Weinmann, « Ein toter Dichter ist ein besserer Dichter ». In: *Österreich und andere Katastrophen. Thomas Bernhard in memoriam*, p. 335-355, ici p. 347.

Über allen Gipfeln ist Ruh (Maître) a été créée au Festival de Ludwigsburg en 1982, et *Ritter, Dene, Voss* (*Déjeuner chez Wittgenstein*) a été créée en 1986 au Festival de Salzbourg.

2. Les mises en scène des comédies de Thomas Bernhard dans l'espace germanophone.

2.1. Emmanuel Kant (Immanuel Kant)

La création de la pièce a lieu le 15 avril 1978 à Stuttgart. La mise en scène est de Claus Peymann. Exceptionnellement la scénographie n'est pas de Karl-Ernst Herrmann, mais d'Achim Freyer (qui s'occupe également des costumes). Peter Sattmann joue le rôle de Kant, et Barbara Nüsse celui de la femme de Kant, Traugott Buhre joue le rôle d'Ernst Ludwig. Gert Voss fait la voix du perroquet Friedrich. Anneliese Römer joue la millionnaire, Gerd Kunath est le capitaine, Urs Hefti le collectionneur d'oeuvres d'art, et Martin Schwab joue le steward. La mise en scène n'a pas fait l'objet d'une captation audiovisuelle. Nous pouvons néanmoins nous appuyer pour notre analyse de la mise en scène sur les esquisses de décor et les photographies de représentation conservées au Staatsarchiv de Ludwigsburg.

Dramaturgie

La dramaturgie est d'Uwe Jens Jensen. Dans le livre-programme publié par le théâtre de Stuttgart¹⁶⁴⁰, on trouve, en plus de la distribution et du texte de la pièce, d'abord 13 courts récits (« 13 Geschichten ») de Thomas Bernhard, issus du recueil *Wahrscheinliches, Unwahrscheinliches* (le recueil est finalement paru en 1978 sous le titre *Der Stimmenimitator*) : « Verehrung », « Fourati », « Scharfsinnig und schwachsinnig », « Komödie », « Ein berühmter Tänzer », « Falsch gesungen », « Unmöglich », « Empfindung », « Ein eigenwilliger Autor », « Unerfüllter Wunsch », « Staatsdienst », « Glück », « Zum österreichischen Nationalfeiertag 1977 ». À la fin du livre-programme, on trouve une image du naufrage du Titanic, et un texte sur le perroquet jaco (« Psittacus erithacus »).

La scénographie d'Achim Freyer

Si le public de la première a apprécié la pièce, c'est en partie grâce à l'esthétique convaincante d'Achim Freyer, la « représentation du paquebot Praetoria qui tangué légèrement »¹⁶⁴¹. C'est la première fois que Freyer fait la scénographie pour une pièce de Thomas Bernhard, et c'est aussi sa dernière collaboration avec Peymann. Pour le biographe de Claus Peymann, Roland Koberg, le scénographe n'accepte pas l'approche réaliste de Bernhard choisie par

¹⁶⁴⁰ Thomas Bernhard, *Immanuel Kant*. Württembergische Staatstheater Stuttgart. Schauspiel 1977/78. Programm buch Nr. 34.

¹⁶⁴¹ « Darstellung des sanft schwankenden Passagierschiffs Praetoria ». Helmut Eisendle: « Wo Kant ist, ist Bernhard ». *Theater heute*, H.6, 1978.

Claus Peymann¹⁶⁴². Les propositions d'Achim Freyer pour un « grand théâtre du monde », comme elles apparaissent dans le carnet d'esquisses, supplément du livre-programme de la mise en scène¹⁶⁴³, ont été refusées par le metteur en scène. Thomas Bernhard situe l'action « en haute mer » (« Auf hoher See¹⁶⁴⁴ »), sur un paquebot. La pièce de Thomas Bernhard est divisée en quatre scènes, intitulées « pont avant », « pont milieu », « pont arrière » et « débarquement » (Vorderdeck / Mitteldeck / Hinterdeck / Landung)¹⁶⁴⁵. On trouve aux archives de Ludwigsburg (Landesarchiv Baden-Württemberg, Abteilung Staatsarchiv Ludwigsburg) les esquisses de décor d'Achim Freyer (EL 221/8 Nr 158). Elles ont été numérisées¹⁶⁴⁶.

Pont avant

L'image 11 (Blatt 8r) nous montre le décor pour la première scène (« pont avant »)¹⁶⁴⁷. Deux parois se dressent sur le pont du navire, une à gauche et une à droite, à l'arrière-plan court une balustrade. De sorte que même si la pièce a lieu en haute mer, on est tout de même dans un univers clos. Sur la paroi de gauche, on remarque au milieu du mur une porte avec un hublot. Cette porte est une issue de secours : l'inscription « exit » figure sur un fond rouge. À gauche de cette porte, on trouve le nécessaire pour l'incendie : une boîte avec une lampe à incendie, et en dessous une borne à incendie, et à côté deux petits extincteurs. À droite de la porte est accroché un triangle.

Sur la paroi de droite, on remarque également une porte, avec une croix rouge dessus, cela semble indiquer que l'infirmerie du navire se situe là. À gauche de la porte, en hauteur, se trouve une boîte avec une croix rouge, sans doute une boîte à pharmacie. À droite de la porte, un téléphone de secours est accroché à la paroi. Et complètement à droite, un extincteur. À gauche de la porte se dresse le sifflet du paquebot. À l'arrière-plan, au milieu de la balustrade, une bouée de sauvetage est présente, et au-dessus un mat avec un drapeau. Au sol, un plancher forme le pont du navire. Le dessin est en rouge et en blanc. Les éléments de secours sont en partie ou totalement dessinés en rouge (extincteurs, lampe, triangle et borne à incendie, téléphone de secours, les croix indiquant l'infirmerie et la pharmacie, la bouée de sauvetage), ainsi que l'intérieur du sifflet. Tout semble avoir été fait pour la sécurité, mais ce trop-plein de

¹⁶⁴² Roland Kobert, *Claus Peymann*, p. 205.

¹⁶⁴³ Achim Freyer, « Skizzenbuch zu *Immanuel Kant* ». Begleitheft zum Programmbuch Nr. 34 der Württembergischen Staatstheater Stuttgart. Schauspiel 1977/78.

¹⁶⁴⁴ Thomas Bernhard, *Dramen III*, p. 70. Thomas Bernhard, *Emmanuel Kant*, p. 8.

¹⁶⁴⁵ Thomas Bernhard, *Emmanuel Kant*, p. 9, 63, 101 et 133. Thomas Bernhard, *Immanuel Kant*, in: *Dramen III*, p. 71, 116, 145, 171.

¹⁶⁴⁶ [https://www2.landesarchiv-](https://www2.landesarchiv-bw.de/ofs21/bild_zoom/zoom.php?bestand=17906&ausgangspunkt=uebergreifendeSuche&id=856158&gewaehlteSeite=02_0000392305_0001_2-392305-1.png&screenbreite=1366&screenhoeh=728)

[bw.de/ofs21/bild_zoom/zoom.php?bestand=17906&ausgangspunkt=uebergreifendeSuche&id=856158&gewaehl](https://www2.landesarchiv-bw.de/ofs21/bild_zoom/zoom.php?bestand=17906&ausgangspunkt=uebergreifendeSuche&id=856158&gewaehlteSeite=02_0000392305_0001_2-392305-1.png&screenbreite=1366&screenhoeh=728)

¹⁶⁴⁷ Voir également les esquisses pour les détails : Image 1 (Blatt 6r. Rotkreutzkasten), Image 3 (Blatt 12r. Fahnenmast), Image 7 (Blatt 5r. linkes Portal), Image 8 (Blatt 4r. Portalwände), Image 18 haut (Blatt 10 r. Geländer)

prévoyance est aussi inquiétant et annonciateur d'une catastrophe. La présence de la boîte à pharmacie et de la porte l'infirmier renvoie sans doute également au départ de Kant emporté par les infirmiers à la fin de la pièce.

Pont milieu

On ne trouve pas de vue d'ensemble pour la deuxième scène (« pont milieu »). Est-ce que cela veut dire que le décor ne change pas par rapport à la première scène ? Pour la boîte à pharmacie, il est en tous cas indiqué qu'elle sert dans la première et la deuxième scène (Image 1, Blatt 6r). On trouve seulement des détails : le pupitre utilisé par Kant à la fin de la deuxième scène (Image 21 haut, Blatt 20r). Le paquebot est dessiné (Image 21 bas, Blatt 19 r). On trouve également (Image 20, Blatt 16r) une balustrade, qui semble indiquer que ce n'est pas tout à fait la même que dans la première scène.

Pont arrière

L'image 23 (Blatt 22r) nous montre le décor pour la troisième scène (« pont arrière »)¹⁶⁴⁸. On remarque toujours les deux parois à gauche et à droite. La paroi de gauche ne change pas. Par contre, on remarque un escalier derrière la paroi de gauche. La paroi de droite est différente, les croix rouges ont disparu, on remarque ce qui pourrait être un cadre, et une sorte de colonne sur laquelle semblent être posés un pot et une plante. La balustrade a disparu, et la bouée de sauvetage et le mât avec le drapeau laissent leur place à une grande porte.

Débarquement

« Landung / Kapitän, Steward, Substeward, Schiffsoffiziere, Matrosen an Bord zur Verabschiedung der Passagiere angetreten / Dampfpeifen pfeifen / Wartende am Land, darunter Ärzte und Pfleger eines New Yorker Irrenhauses¹⁶⁴⁹ »

Pour la quatrième scène (« débarquement »), l'image 14 (Blatt 28 r) montre le décor dans son ensemble : à l'arrière-plan la silhouette du paquebot avec ses rangées de hublots, au milieu la porte d'entrée du navire et la passerelle qui descend jusqu'au niveau du sol, à gauche et à droite on retrouve les deux murs, avec derrière le mur de droite l'ambulance qui dépasse¹⁶⁵⁰. On remarque une échelle sur le mur de gauche. L'image 13 (Blatt 30r) montre la silhouette du bateau qui apparaît à l'arrière-plan, avec quatre rangées de hublots. Au milieu, au niveau de la troisième rangée en partant du bas, se trouve la sortie du bateau. On remarque les traces de rouille, de corrosion en dessous des hublots. L'image 15 (Blatt 29r) présente de profil la pas-

¹⁶⁴⁸ Voir le détail de l'escalier : Image 9 (Blatt 23r, Treppe).

¹⁶⁴⁹ Thomas Bernhard, *Immanuel Kant*. In: *Dramen III*, p. 171. « Débarquement / Le Capitaine, le Steward, le Sous-Steward, les officiers de bord, les matelots alignés à bord pour prendre congé des passagers / Les sifflets sifflent / Des gens attendant à terre, parmi eux les médecins et infirmiers d'un asile de fous new-yorkais ». *Emmanuel Kant*, p. 133.

¹⁶⁵⁰ Voir également le positionnement de ces éléments sur la coupe du théâtre (Image 24. Blatt 27r).

serelle qui permet aux passagers de descendre du navire (qui est sinon de face pour le spectateur). L'image 2 présente l'ambulance (qui est située sur la droite de la scène, au premier plan). Seul l'arrière de l'ambulance est dessiné. On remarque la plaque d'immatriculation dessinée en vert, les vitres de l'ambulance dessinées en bleu, et les deux croix rouges à l'arrière du véhicule. Sur le côté de la voiture est indiqué « Psychiatr... » (on ne voit pas la fin du mot).

Même si la pièce se passe en haute mer, même si il est question d'une traversée de l'Atlantique, d'un voyage d'Europe en Amérique, l'impression qui ressort du décor est celle d'un enfermement. Les trois côtés de la scène sont fermés : le côté gauche et le côté droit par des murs, et l'arrière-plan d'abord par une balustrade, puis par un mur, puis par l'imposante silhouette du navire. L'évolution de la scénographie évoque donc un enfermement progressif, qui anticipe l'enfermement de Kant dans l'asile de fous à la fin de la pièce.

Benjamin Henrichs évoque un décor très beau, très simple, presque enfantin, presque tout en blanc, avec le paquebot, le ciel et l'océan :

« Der Dampfer, der Himmel, der Ozean: Achim Freyer hat, fast ganz in Weiß, ein sehr schönes, sehr kindliches Bühnenbild gebaut.¹⁶⁵¹ »

Hellmuth Karasek, au contraire, voit dans ce décor un bateau rouge et blanc criard, une image pop très vive, et il évoque la sirène du bateau qui est assourdissante et le sifflet du paquebot qui recrache de la fumée. Pour lui, tout cela est un sommet de mauvais goût et d'absence de sensibilité :

« Der Regisseur Peymann und sein Bühnen- und Kostümbildner Achim Freyer haben diese Gesellschaft als grelles Pop-Bild mitreißend komisch auf ein knallig weiß-rotes Schiff gebannt, dessen Sirene ohrenbetäubend und dampfschnaubend tönte: eine Ferienreise als Gipfel der Geschmack- und Gefühllosigkeit.¹⁶⁵² ».

On peut penser que ces deux visions opposées de la scénographie de Freyer (l'un voit dans le décor blanc et rouge quelque chose de simple, l'autre quelque chose de criard) trahissent deux interprétations différentes de la pièce. Hellmuth Karasek souligne la dimension comique de la pièce, sur un ton plutôt négatif, tandis Benjamin Henrichs cherche le sens profond derrière ce décor enfantin et cette pièce en apparence simpliste.

Georg Hensel souligne que le décor d'Achim Freyer a été applaudi avant même le début de la pièce. Il montre également que ce décor n'est pas seulement visuel, mais également sonore,

¹⁶⁵¹ Benjamin Henrichs, « Besser ein heißes Fußbad », *Die Zeit*, 21 avril 1978.

¹⁶⁵² Hellmut Karasek, « Kant auf hoher See », *Der Spiegel*, 24 avril 1978.

avec les sifflets du paquebot et le bruit des moteurs. La mer est représentée par un fond peint en bleu. Pour lui, cette scénographie garde une dimension ironique.

« Es gab im Stuttgarter Schauspielhaus schon Beifall, bevor noch der erste Satz gesprochen war; für das Schiffsdeck, das Bühnenbildner Achim Freyer in Weiß und Rot aufgebaut hat. Vor leicht bewegtem Horizont macht es unter dem Tuten der Dampfpfeifen und dem Rumoren der Motoren eine ironische Fahrt durch das blau gemalte Meer.¹⁶⁵³ »

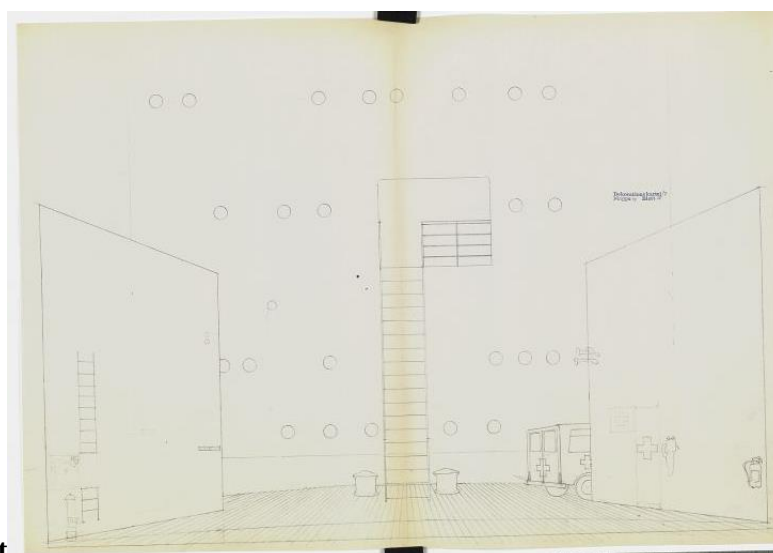
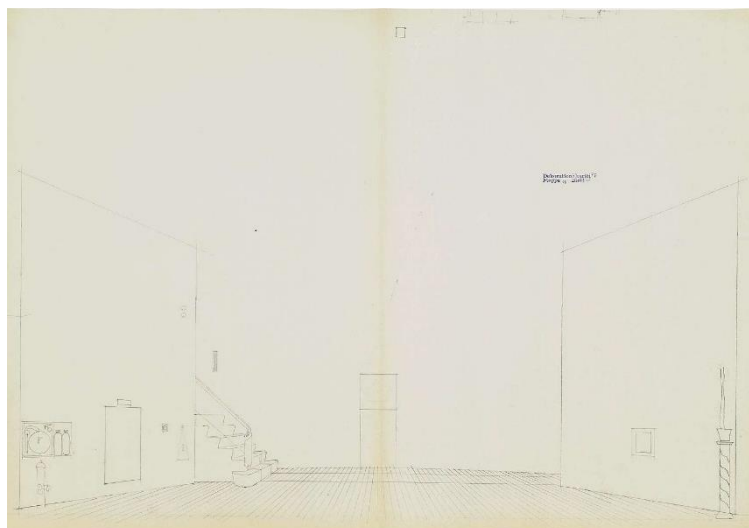
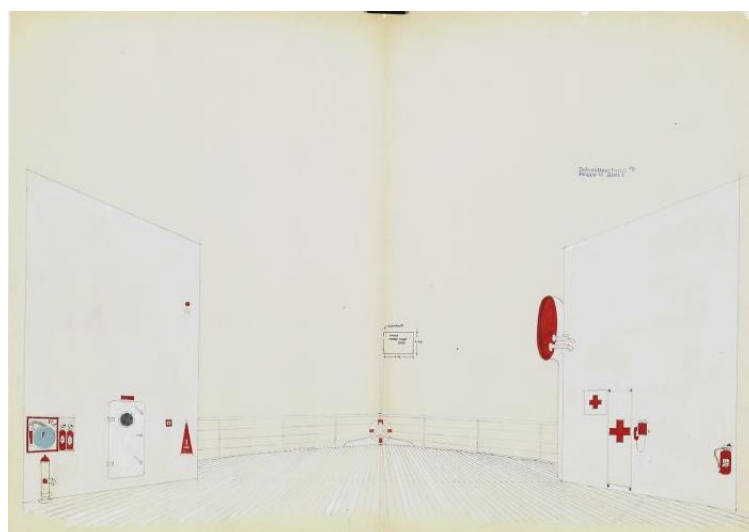
Helmut Eisendle souligne que ce décor s'incline légèrement pour représenter le paquebot qui tangue et qui roule :

« Achim Freyers Bühnenbild, die Darstellung des sanft schwankenden Passagierschiffs Praetoria, auf dessen Vorder- und Mitteldeck und im Plüschsalon des Unterdecks die Handlung spielt, ist so perfekt wie das dem Zuschauer beigegefügte, vierfarbige Skizzenbuch, in dem der Bühnenbildner seine gezeichneten Gedanken als „Künstler“ zu Papier gebracht hat.¹⁶⁵⁴ »

¹⁶⁵³ Georg Hensel, „Ein Kunstkopf für die Kopfkunst“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 17.4.1978.

¹⁶⁵⁴ Helmut Eisendle. Wo Kant ist, ist Bernhard. Theater heute, Juni 1978, p. 30-34, ici p. 32.

Emmanuel Kant, esquisses de décor d'Achim Freyer¹⁶⁵⁵



¹⁶⁵⁵ Source : Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg: Kant. EL 221/8 Nr 158, 33 Bl.

Les photographies

Thomas Bernhard donne les indications suivantes au début de la première scène, indiquant la présence de sièges, du steward, de Kant, sa femme, Ernst Ludwig et la cage du perroquet :

« Vorderdeck / Zwei Klappstühle, sechs Sessel / Steward hinter dem rechten Klappstuhl saluierend / Kant, seine Frau, dahinter Ernst Ludwig (den zugedeckten Käfig mit Friedrich in der rechten, einen Sack mit Körnern in der linken Hand haltend) treten auf / Dampfpeifen pfeifen¹⁶⁵⁶ »

Sur la première photographie, qui correspond à la première scène, on remarque au milieu Kant, joué par Peter Sattmann. Il est assis sur une chaise longue, on voit la canne dans sa main gauche, et il lève le bras droit, le doigt vers le ciel. A gauche se trouve sa femme, jouée par Barbara Nüsse, à droite le steward. On remarque également tout à droite la cage du perroquet, posée sur une chaise pliante et recouverte d'un drap. On observe une autre chaise pliante tout à gauche. A l'arrière-plan, on reconnaît une bouée avec le nom du paquebot, (« Praetoria ») indiqué dessus, on note la présence de la rambarde, du mat avec un drapeau et du ciel.

Thomas Bernhard indique pour la deuxième scène plusieurs sièges, et la présence de deux personnages: Madame Kant et la millionnaire:

« Mitteldeck / Mehrere Klappstühle und Sessel / Frau Kant und die Millionärin promenierend¹⁶⁵⁷ »

Sur la deuxième photographie, qui correspond au début de la deuxième scène, on remarque au milieu la millionnaire, jouée par Anneliese Römer, qui montre sa jambe et sa rotule artificielle. A droite se tient Barbara Nüsse qui joue la femme de Kant. A gauche, on voit une chaise pliante, et derrière, la bouée, la rambarde, et l'horizon qui sépare la mer et le ciel.

La troisième photographie correspond à la fin de la deuxième scène. On observe au milieu le perroquet dans sa cage (la cage est toujours posée sur une chaise pliante, le drap a cette fois été enlevé) à gauche Kant devant son pupitre, et à droite Ernst Ludwig assis. Derrière Ernst Ludwig, on observe deux croix rouges qui indiquent l'infirmerie et la boîte à pharmacie du paquebot. Derrière Kant, on voit la rambarde, la mer et le ciel.

Les didascalies de Thomas Bernhard pour la troisième scène indiquent que celle-ci se passe au petit salon, et elles indiquent la présence de Kant, la femme de Kant, la millionnaire, le cardinal et l'amiral qui mangent à une table. Ernst Ludwig et la cage du perroquet sont indi-

¹⁶⁵⁶ Thomas Bernhard, *Immanuel Kant*. In : *Dramen III*, p. 71. « Pont avant / Deux chaises longues / six chaises / Le Steward saluant derrière la chaise longue de droite / Kant, sa femme, derrière eux Ernst Ludwig (tenant de la main droite la cage de Friedrich recouverte d'une couverture, de la main gauche un sac de graines) entrent en scène / Les sifflets sifflent ». *Emmanuel Kant*, p. 9.

¹⁶⁵⁷ Thomas Bernhard, *Immanuel Kant*. In : *Dramen III*, p. 116. « Pont milieu / Plusieurs chaises longues et chaises / Madame Kant et la Millionnaire se promènent ». *Emmanuel Kant*, p. 63.

qués à gauche à une plus petite table. Le steward et le sous-steward mettent la table, et le steward s'adresse au capitaine avec une bouteille de champagne à la main :

« Hinterdeck / Kleiner Salon / Tanzmusik aus dem großen / Kant, Kants Frau, die Millionärin, Kardinal und Admiral an einem Tisch soupierend / Ernst Ludwig mit Friedrich im zugedeckten Käfig an einem kleineren Tisch rechts / Steward und Substeward tragen auf / Tanzmusik wird lauter / Steward mit einer Champagnerflasche zum Kapitän¹⁶⁵⁸

Sur la quatrième photographie, qui correspond à la troisième scène, on voit au milieu la table, et à l'arrière-plan les lampions. Le capitaine est au centre, à droite on observe Kant, sa femme et l'amiral, à gauche la millionnaire, le cardinal et le collectionneur.

Les acteurs

Martin Huber et Bernhard Judex notent que le public de la première accueille la pièce positivement, en partie grâce à la performance des acteurs, en particulier celles de Traugott Buhre qui joue Ernst Ludwig, Barbara Nüsse qui joue Madame Kant, Martin Schwab qui joue le steward, Anneliese Römer qui joue la millionnaire et Gert Voss qui fait la voix du perroquet Friedrich. La performance de Peter Sattmann qui interprète Kant convainc moins. Pour Günther Zehm, il est trop jeune, et c'est donc une « erreur de casting » (Fehlbesetzung)¹⁶⁵⁹.

Peter Sattmann

Georg Hensel décrit le costume de Peter Sattmann pour le rôle de Kant. Il montre que celui-ci est habillé comme un clown, avec des chaussures énormes et de grosses lunettes. D'ailleurs, les autres personnages, avec leur visage peint en blanc, apparaissent également comme des clowns. La coiffure est la seule référence historique à l'époque du philosophe allemand de l'époque des Lumières :

« Mit dem ersten Satz „Guten Morgen, Herr Professor Kant“ betritt Immanuel Kant mit Gefolge das Deck. Alle haben sie weißgeschminkte Clownsgesichter. Peter Sattmann trägt als Kant gigantische Filzlatschen, einen weißen Blindenstock, eine dicke Brille, und sein Zöpfchen ist das einzige historische Rudiment¹⁶⁶⁰. »

Comme le souligne Benjamin Henrichs, Peter Sattmann, un jeune acteur (né en décembre 1947, il a trente ans en avril 1978), est déguisé en vieillard. Il a une calvitie de théâtre, le visage maquillé en gris et des rides dessinées sur le visage. La démarche traînante, la voix cassée et les gestes maladroits complètent ce travestissement :

¹⁶⁵⁸ Thomas Bernhard, *Immanuel Kant*. In : *Dramen III*, p. 145. « Pont arrière / Petit salon / Musique de danse venant du grand salon / Kant, la femme de Kant, la millionnaire, le Cardinal et l'Amiral soupant à une table / Ernst Ludwig avec Friedrich dans sa cage ouverte à une table plus petite à droite / Le Steward et le Sous-Steward servent / Le volume de la musique de danse augmente / Le Steward présente une bouteille de champagne au Capitaine ». *Emmanuel Kant*, p. 101.

¹⁶⁵⁹ Günther Zehm. « Papagei Friedrich ist immer dabei ». *Die Welt*, 17.4.1978.

¹⁶⁶⁰ Georg Hensel, « Ein Kunstkopf für die Kopfkunst ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.4.1978.

« Vielleicht war es ein Fehler, daß Sattmann und sein Regisseur Claus Peymann bei diesem Verwandlungskunststück das Theaterübliche taten. Also: dem Schauspieler eine Theaterglatze aufsetzten, das Gesicht grau puderten, ihm mit Schminke Falten und Furchen malten. Ein schlüpfender Gang, eine hohe, krächzenden Singsang produzierende Altmännerstimme, große, ausdrucksvolle, etwas furchtelige Gebärden: zur Verstellung fehlte nichts, zur Darstellung fast alles¹⁶⁶¹. [...]

Helmut Eisendle décrit également le déguisement du jeune acteur en vieux philosophe, avec les cheveux gris, les rides artificielles et la démarche maladroite à cause des chaussures trop grandes. Mais ce déguisement ne parvient pas à tromper le spectateur qui reconnaît le jeune acteur à sa gestuelle et à sa voix, qui le trahit :

« Ein junger Schauspieler, Peter Sattmann, spielt den greisen Kant. Man erkennt es trotz aller Unauffälligkeit an den geschminkten Falten, an den grauen Haaren, an den überdimensionalen Schuhen, die einen schleppenden Schritt verursachen. Trotz aller Behelfe kann man Sattmann die Rolle nicht glauben. Der gemimten Schwächlichkeit des greisen Philosophen widerspricht des Schauspielers jugendverratene Gestik und Stimme¹⁶⁶². »

Pour Benjamin Henrichs, il aurait mieux valu qu'un vieil acteur joue le rôle du vieux philosophe. Il pense naturellement à Bernhard Minetti. En effet, il considère que le personnage de Kant créé par Thomas Bernhard ressemble davantage aux autres personnages de Bernhard joués par Bernhard Minetti (le directeur de cirque Caribaldi et l'acteur Minetti) qu'au philosophe de Königsberg :

« Wie auch immer: in Stuttgart, bei der Uraufführung von Thomas Bernhards neuem Stück „Immanuel Kant“, redeten alle von Minetti. Minetti saß im Parkett und so erinnerte er stumm, doch unüberhörbar daran, wie sehr er auf der Bühne fehlte. (...) Als Immanuel Kant konnte oder mochte er nicht auftreten – obwohl (oder gerade weil) die Rolle viel mehr mit Caribaldi und „Minetti“ zu tun hat als mit dem Königsberger Philosophen.¹⁶⁶³ »

A défaut, pense Benjamin Henrichs, il aurait mieux fallu renoncer au maquillage et au déguisement :

« Vermutlich wäre es ergiebiger gewesen, auf alle Maskeraden, auf Glatze und Puder zu verzichten. Ein junger Schauspieler als alter Philosoph: es wäre nur eine Unwahrscheinlichkeit mehr gewesen in einem ohnehin unwahrscheinlichen Stück.¹⁶⁶⁴ »

Et Helmut Eisendle souligne que le public aurait sans doute accepté que le vieux philosophe soit joué par un jeune acteur, que la pièce se prêtait bien à une mystification de plus :

¹⁶⁶¹ Benjamin Henrichs. « Besser ein heißes Fußbad ». *Die Zeit*, 21.4.1978.

¹⁶⁶² Helmut Eisendle: « Wo Kant ist, ist Bernhard ». *Theater heute*, H.6, 1978, p. 30-34, ici p. 34.

¹⁶⁶³ Benjamin Henrichs. « Besser ein heißes Fußbad ». *Die Zeit*, 21.4.1978.

¹⁶⁶⁴ Benjamin Henrichs. « Besser ein heißes Fußbad ». *Die Zeit*, 21.4.1978.

« Wenn es nicht der misslungene Versuch wäre, das Alter Kants ins Greisenhafte zu verlegen, hätte man Peymann und auch Sattmann sicher eine weitere Verfälschung verziehen. Auch ein mittelalterlicher, ja sogar ein jugendlicher Kant hätte dem Stück und vor allem der Inszenierung keinen Abbruch getan. So blieb aber die Wahrheit – Kants Greisentum – in den Netzen der geschichtskorrekten Darstellung als Ärgernis hängen.¹⁶⁶⁵ »

Traugott Buhre

Helmut Eisendle, qui commente la création de la pièce pour *Theater heute*, parle donc d'erreur de distribution (« Fehlbesetzung ») à propos de Peter Sattmann, mais salue la performance de Traugott Buhre dans le rôle muet du frère de Kant :

« Die zweite Hauptperson, Kants Bruder, besetzt mit Traugott Buhre in einer gleichsam stummen Rolle, entschädigt die Fehlbesetzung bei Kant. Immer präsent, aber wortlos, ist sie das Gegenstück zur wortreichen Hauptrolle¹⁶⁶⁶. »

Benjamin Henrichs décrit le costume de Traugott Buhre dans le rôle d'Ernst Ludwig, un pantalon bouffant et une veste bavaroise. Ce costume souligne la dimension comique du personnage :

« Ernst Ludwig, Kants Bruder, schwieg, und das war am allerkomischsten: Traugott Buhre, zum Koloß ausgestopft, in Pluderhosen und Trachtenjacke, spielte überwältigend die Lebens- und Leidensgeschichte eines sensiblen Idioten.¹⁶⁶⁷ »

Benjamin Henrichs souligne l'étendue du jeu de Traugott Buhre, fait de dévotion et de révolte :

« Devot und ungeschickt, doch voll geheimer Mordlust manchmal gegen seine beiden Tyrannen, den Philosophen und den Papagei; dumpf und verträumt und tückisch wie ein ins Riesenhafte gewachsener Säugling; ohnmächtig und angeekelt, wenn der Bruder zu seinen philosophischen Rezitationen ansetzt; einmal plötzlich aufgeschreckt, begeistert, das Gesicht zu einer Grimasse aufgerissen – als vom Rotkäppchen die Rede ist. Rührend und komisch und zum Fürchten. Die Stuttgarter Uraufführung: ein Fest für Buhre.¹⁶⁶⁸ »

Georg Hensel rappelle que de la version publiée chez Suhrkamp à la version scénique publiée dans le livre-programme, le serviteur de Kant, Ernst Ludwig, est devenu le frère du philosophe. Il trouve son bonheur dans la résignation :

« Ein von Kant immerfort kujonierter Diener namens Ernst Ludwigs hat sich auf dem Weg von der Buchausgabe zur Bühnenfassung zum Bruder Kants entwickelt: Traugott Buhre macht in grotesk ausgestopften Pumphosen und Bayernjankerl aus der fast stummen Rolle die mimi-

¹⁶⁶⁵ Helmut Eisendle: « Wo Kant ist, ist Bernhard ». *Theater heute*, H.6, 1978, p. 30-34, ici p. 34.

¹⁶⁶⁶ Helmut Eisendle: « Wo Kant ist, ist Bernhard ». *Theater heute*, H.6, 1978, p. 34.

¹⁶⁶⁷ Benjamin Henrichs: « Besser ein heißes Fußbad ». *Die Zeit*, 21.4.1978.

¹⁶⁶⁸ Benjamin Henrichs: « Besser ein heißes Fußbad ». *Die Zeit*, 21.4.1978.

sche Kleintragödie eines geschundenen Mannes, der durch Resignation das Glück geistiger Abwesenheit findet.¹⁶⁶⁹ »

Hellmuth Karasek salue également la performance de Traugott Buhre, qui joue un Ernst Ludwig fait d'abrutissement enfantin et de fierté muette :

« Den Vogel schoss, neben der verhärmten, nur in falschem Stolz aufblühenden Kant-Gattin (Barbara Nüsse), der Papageien-Wärter und Kant-Bruder Ernst Ludwig (Traugott Buhre) ab: Im Trachtenjanker und aufgepumpten Hosen spielt er in der kindischen Verblödung stummen Trotz gegenüber allen Zumutungen dieser Erde.¹⁶⁷⁰ »

Barbara Nüsse

Georg Hensel commente le jeu de Barbara Nüsse qui joue le rôle de la femme de Kant, empressée, bornée et satisfaite d'elle-même :

« Verblüffenderweise hat er eine Frau, es ist Barbara Nüsse, sie wird mit beflissener Borniertheit reagieren und selbstzufrieden strahlen. »

Benjamin Henrichs écrit à propos de Barbara Nüsse qui joue le rôle de Madame Kant, entre tendresse et comique, entre effroi et insoumission :

« Barbara Nüsse (Frau Kant) beschrieb zart und komisch die Verschüchterungen (und die geheimen Aufsässigkeiten) eines Menschen, der sein Leben in Anbetung eines anderen Menschen dahingebracht hat. »

Anneliese Römer et les autres acteurs

Benjamin Henrichs commente le jeu d'Anneliese Römer qui joue le rôle de la millionnaire avec une routine presque effrayante et la voix de Gert Voss qui fait le perroquet en piaillant et en roucoulant :

« So verging die Zeit der Seereise auf angenehme Weise: Anneliese Römer spielte die reiche Gesellschaftsziege mit einer großartigen, kaltschnäuzigen, in abertausend Boulevardschlachten trainierten, fast horrorhaften Routine. (...) Friedrich, der Papagei, redete, kreischte, gurrte (als Vogelstimmen-Imitator hinter der Bühne: Gert Voss) »

Hellmuth Karasek commente le jeu d'Anneliese Römer qui joue une millionnaire qui est un cauchemar de gaîté nasillarde, ainsi que celui de Wolfgang Höper, qui apparaît comme un cardinal totalement figé dans des poses, et Volker Spahr, qui apparaît comme un amiral sénile :

« Anneliese Römers Millionärin war ein Alptraum schnatternder Fröhlichkeit, Wolfgang Höpers Kardinal die in unzähligen Fernsehauftritten zu Posen erstarrte Salbung in Person, Volker Spahrs Admiral die Quadratur hochbeamteter Vertrottung. »

¹⁶⁶⁹ Georg Hensel, « Ein Kunstkopf für die Kopfkunst ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 17.4.1978.

¹⁶⁷⁰ Hellmuth Karasek. « Kant auf hoher See ». *Der Spiegel*. 17/1978. (24.4.1978).

Pour Helmut Eisendle, tous les acteurs qui jouent les rôles secondaires (la femme du philosophe, la millionnaire, le capitaine, l'amiral, le cardinal, le collectionneur et le steward) se montrent leur professionnalisme et sauvent la pièce : :

« Die anderen Parts, ob die Gattin des Philosophen, Barbara Nüsse [...], ob die Millionärin, Anneliese Römer [...], der Kapitän, Gerd Kunath [...], der Admiral, Volker Spath [...], der Kardinal, Wolfgang Höper [...], der Kunstsammler, Urs Hefti [...], oder der Steward, Martin Schwab [...], werden ihre Aufgaben gerecht. Sie zeigen professionelle Schauspielkunst und retten das Stück.¹⁶⁷¹ »

Helmut Eisendle souligne l'effet de la sirène sur les spectateurs assoupis, qui se réveillent brutalement :

« Die dampfausstoßende Schiffssirene, die als einziges „anarchistisches“ Element die Monologe stört und dadurch die Langweile des einen oder anderen an Konzentrationsmangel leidenden Zuschauers mit kurzzeitigem Erschrecken durchbricht¹⁶⁷² »

Pour lui, si la pièce est un succès, c'est grâce aux acteurs, aux effets (la robe de la millionnaire, les grimaces du frère, le navire à vapeur en carton qui s'éloigne à l'horizon, la sirène, la voix stridente du perroquet, et l'orchestre féminin à l'arrivée en Amérique) à la mise en scène, qui arrive tant bien que mal à conserver l'attention du spectateur

« Das Kleid der Millionärin, die Grimassen des Bruders, der Pappdampfer, der im Hintergrund am Horizont verschwindet, die Sirene, die kreischende Stimme des Papageien, die Damenkapelle bei der Ankunft in Amerika halten die ins Disparate tendierende Aufmerksamkeit des Zuschauers zusammen.¹⁶⁷³ »

La mise en scène ne convainc donc pas les critiques, même si ceux-ci notent la beauté de la scénographie d'Achim Freyer, avec ce paquebot rouge et blanc qui tangue, et la performance de Traugott Buhre dans le rôle du frère de Kant, et la voix stridente de Gert Voss dans le rôle du perroquet. Tous deux sont drôles et font rire le public. Par contre, l'acteur principal, grîmé en vieillard, ne parvient pas à faire rire, et son déguisement paraît exagéré.

Réception

Si le public de la première accorde à la pièce un accueil positif, les critiques se montrent réservés aussi bien du point de vue de la pièce que du point de vue de la mise en scène. Les remarques de Unseld se trouvent confirmées Pour Heinz Beckmann, *Emmanuel Kant* est certainement la plus faible pièce de Bernhard. Et les deux premières scènes sont plates et elles tour-

¹⁶⁷¹ Helmut Eisendle: « Wo Kant ist, ist Bernhard ». *Theater heute*, H.6, 1978.

¹⁶⁷² Helmut Eisendle: « Wo Kant ist, ist Bernhard ». *Theater heute*, H.6, 1978.

¹⁶⁷³ Helmut Eisendle: « Wo Kant ist, ist Bernhard ». *Theater heute*, H.6, 1978.

nent à vide¹⁶⁷⁴. Les critiques reprochent à Bernhard ses « petites plaisanteries » et ses « calembours »¹⁶⁷⁵. Pour Rolf Michaelis¹⁶⁷⁶, ce n'est pas une pièce importante, mais une pièce drôle et divertissante, une comédie de boulevard, à laquelle il manque la précision et la tension des pièces précédentes de Bernhard, ainsi que le côté provocant. Comme dans un spectacle de cabaret contemporain, Bernhard met le public de son côté. Pour Hansres Jacobi¹⁶⁷⁷, Bernhard semble s'ouvrir à la technique de la pièce de boulevard en jonglant avec les jeux de mots. La critique est également négative pour la mise en scène. Pour Georg Hensel¹⁶⁷⁸, Claus Peymann, au lieu de déterrer le thème de la mort, qui certes est caché profondément, et sans lequel la pièce de Thomas Bernhard est une machine à plaisanteries qui tourne à vide, l'a presque entièrement recouvert avec ses propres blagues. Pour Karin Kathrein¹⁶⁷⁹, la pièce à la lecture est beaucoup plus polysémique et divertissante que sur scène. Peter Burri¹⁶⁸⁰ considère la pièce comme une pièce ironique et pourtant vraiment intelligemment faite de Thomas Bernhard, mais il critique les platitudes toutes faites servies par la mise en scène. Claus Peymann répond à ces attaques de la critique que c'est la presse qui a échoué, et pas la mise en scène. « Die Kritik ist durchgefallen, nicht wir. Der übliche Unsinn. » Il n'en reste pas moins que la pièce est rarement jouée, semblant donner raison aux critiques de l'époque. Faut-il voir là un manque de qualité de la pièce, où une gêne par rapport à cette comédie, par rapport au comique et à la comédie de Thomas Bernhard, la pièce n'apparaissant pas assez profonde par rapport aux autres pièces de Thomas Bernhard ?

Pour Thomas Bernhard, Arthur Schopenhauer et Emmanuel Kant sont les grands philosophes du rire. Et le personnage principal aurait également pu s'appeler Schopenhauer. La réalité historique est parodiée. Kant est envoyé en Amérique, alors qu'on sait qu'il n'a jamais quitté Königsberg. Et le paquebot transatlantique, qui fait penser au Titanic, est naturellement un anachronisme. À travers la figure de Kant, c'est toute une époque et un état d'esprit qui sont parodiés. Kant doit apporter les Lumières à l'Amérique, mais lui-même risque de devenir aveugle à cause de son glaucome. Le comique est encore renforcé par les répétitions de mots qui enlèvent à ces mots tout sens. Le perroquet participe de cette répétition vide de sens. Mais la pièce contient davantage que des stéréotypes sur Kant. Et on retrouve des allusions à la vie

¹⁶⁷⁴ Heinz Beckmann: « Der Papagei des Herrn Kant ». In: *Zeitwende* 1978, H. 7, S. 178-179.

¹⁶⁷⁵ Benjamin Henrichs: « Besser ein heißes Fußbad ». In: *Die Zeit*, 21.4.1978.

¹⁶⁷⁶ Rolf Michaelis : « Von Königsberg nach Amerika ». In: *Die Weltwoche*, 19.4.1978.

¹⁶⁷⁷ Hansres Jacobi : « Immanuel Kants Amerikareise ». In : *Neue Zürcher Zeitung*, 17.4.1978.

¹⁶⁷⁸ Georg Hensel : « Ein Kunstkopf für die Kopfkunst ». In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.4.1978.

¹⁶⁷⁹ Karin Kathrein. « Thomas Bernhards Immanuel Kant. Ein Sehstück am Irrweg ». In: *Die Presse*, 18.4.1978.

¹⁶⁸⁰ Peter Burri. Tanz mit Kant. In : *Basler Zeitung*, 19.4.1978.

de Kant et à son œuvre, en particulier ses œuvres de jeunesse. Christian Klug¹⁶⁸¹ souligne l'« isolation des concepts » (Isolation der Begriffe) : « ligne idéale » (Ideallinie), « équilibre » (Equilibrismus), « excentricité » (Exzentrizität).

¹⁶⁸¹ Christian Klug. *Thomas Bernhards Theaterstücke*. Stuttgart. Metzler 1991, S. 155.

***Emmanuel Kant*, mise en scène Claus Peymann, Württembergisches Staatstheater,
Stuttgart, 1978¹⁶⁸²**



¹⁶⁸² Photographies Abisag Tüllmann, Deutsches Theatermuseum München.

2.2. *Maître (Über allen Gipfeln ist Ruh)*

La création de la pièce *Maître* a lieu le 25 juin 1982, dans le cadre du festival de Ludwigsburg (Ludwigsburger Schlossfestspiele). Le festival, créé en 1932, fête cette année-là ses cinquante ans. C'est la première fois qu'il produit une pièce de théâtre. Il s'agit d'une coproduction avec le théâtre de Bochum. La mise en scène est d'Alfred Kirchner, un proche collaborateur de Claus Peymann à Stuttgart puis à Bochum (Alfred Kirchner est Oberspielleiter à Stuttgart de 1972 (deux ans avant l'arrivée de Peymann) à 1979). Le décor et les costumes sont de Jürgen Rose. Le rôle principal de Moritz Meister est tenu par Traugott Buhre. Traugott Buhre est un habitué de Thomas Bernhard : il jouait le frère et serviteur du philosophe dans *Emmanuel Kant* en 1978, et il jouait le rôle principal, celui de Rudolf Höller dans *Avant la retraite* en 1979. Anneliese Römer¹⁶⁸³ joue sa femme, Anne. Angela Schmid¹⁶⁸⁴ joue Mademoiselle Werdenfels, la doctorante. Johann Adam Oest joue le rôle du journaliste, Herr von Wegener, tandis que Wolfgang Höper joue le rôle de l'éditeur. La mise en scène est ensuite jouée à Bochum la saison suivante, à partir du 1^{er} octobre 1982. La création à Ludwigsburg a été enregistrée et la retransmission eut lieu le 27 mars 1982 à la télévision allemande (ZDF). Nous nous appuyons sur cette captation pour l'analyse de la mise en scène.

Dramaturgie

La première à Bochum a lieu le 1^{er} octobre 1982. La dramaturgie est de Klaus André et Herrmann Beil. En plus de la pièce et de la distribution, le livre-programme édité par le théâtre de Bochum¹⁶⁸⁵ contient cinq chapitres : « Der Autor », « Thomas Bernhard : Preis-Reden, Ein Brief, Ein Austritt », « Thomas Bernhard : Ein junger Schriftsteller / Goethe schtirbt », « Über allen Gipfeln ist Ruh : die Uraufführung », « Deutsche Dichtertage 1982 : Zwei Festreden ».

Le premier chapitre contient une photographie de l'auteur et une courte biographie. Le deuxième chapitre contient plusieurs discours de Thomas Bernhard : celui tenu pour le Prix de Littérature de la ville de Brême en 1965, celui tenu pour la remise du Prix d'État autrichien en 1967, son discours écrit en 1968 pour la remise du prix Wildgans de l'Industrie autrichienne (la cérémonie a été annulée à cause du scandale causé par le précédent discours de Thomas Bernhard), et son discours pour la remise du prix Büchner en 1970. On trouve également une lettre au comité d'organisation du premier congrès des écrivains autrichiens du 16 décembre 1980, et une lettre ouverte de Thomas Bernhard, publiée dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* du 8 décembre 1979, où il déclare qu'il démissionne de l'« Akademie für Sprache und

¹⁶⁸³ Anneliese Römer jouait la millionnaire dans *Emmanuel Kant* (1978).

¹⁶⁸⁴ Angela Schmid jouait Johanna dans *Une fête pour Boris* (1970) et la reine de la nuit dans *L'ignorant et le fou* (1972).

¹⁶⁸⁵ Thomas Bernhard. *Über allen Gipfeln ist Ruh*. Komödie. Schauspielhaus Bochum. Bochumer Ensemble. Das neue Stück. Programmbuch Nr. 37. Kammerspiele 1982/83.

Dichtung » en raison de l'élection de l'ancien président fédéral allemand Walter Scheel comme membre d'honneur de cette académie.

Le troisième chapitre contient donc deux récits de Thomas Bernhard : *Ein junger Schriftsteller* et *Goethe schtirbt*. La deuxième nouvelle a été publiée dans l'hebdomadaire *Die Zeit* du 19 mars 1982, pour le cent cinquantième anniversaire de la mort de Goethe.

Le quatrième chapitre consacré à la création de la pièce à Ludwigsburg contient 8 photographies de la mise en scène par Abisag Tüllmann, accompagnées d'une légende et d'un passage de la pièce qui est reproduit sous la photographie (« Uraufführung » est simplement indiqué sous la première photographie, puis sous les autres : « Treue Leser », « Fragestunde », « Nachtsch », « Des Dichters Gattin », « Der Dichter und der Verleger », « Die Lesung », « Schlussbild »). On trouve ensuite trois critiques de théâtre (Austritt aus dem Goetherverein: Reinhard Stumm in *Die Weltwoche*, 30. Juni 1982. Der Mann aus Gummi: Michael Skasa in *Die Zeit*, 2. Juli 1982. Grossmeister Moritz. Heinz Klunker in *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 11. Juli 1982.). On trouve pour finir une contribution de Thomas Bernhard : « Ist das Theater nicht mehr, was es war ? Ein Beitrag zur Dürre von Thomas Bernhard. » (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3 novembre 1976).

Le cinquième et dernier chapitre contient un discours du président fédéral allemand Karl Carstens tenu pour le cent cinquantième anniversaire de la mort de Goethe le 22 mars 1982 au Ernst-Moritz-Arndt Gymnasium à Bonn, et un discours de remerciement d'Ernst Jünger pour la remise du prix Goethe, tenu à l'Église Saint-Paul à Francfort (« Paulskirche ») sous le titre « Der Parteilose ist allen suspekt ». Après le discours d'Ernst Jünger, on trouve une biographie d'Ernst Jünger parue dans le magazine *Der Spiegel* du 16 août 1982 (Nr. 33). Le livre-programme se termine par une brève parue dans le *Frankfurter Rundschau* du 18 septembre 1982, il est question de l'almanach publié par le Residenz Verlag, intitulé « Mein(e) Feind(e) », où plus de vingt auteurs parlent de leurs ennemis. L'article cite le début du court texte de Bernhard :

« Ich und meine Arbeit haben so viele Feinde, wie Österreich Einwohner hat, die Kirche, die Regierung auf dem Ballhausplatz und das Parlament eingeschlossen, abgesehen von ein paar Ausnahmen ».

L'ouvrage contient également deux portraits de Goethe : un dessin de Goethe sur son lit de mort d'Heinrich Matthäy, avec indiqué « Weimar, 23. März 1982 » (qui suit la nouvelle de Bernhard *Goethe schtirbt*), et un portrait en pied de Goethe par Heinrich Kolbe (« Goethe als Dichter und Künstler vor dem Vesuv »), placé avant les deux discours du président Karl Carstens et de l'écrivain Ernst Jünger.

Réception et critiques.

Comme l'autre comédie de Bernhard *Emmanuel Kant* quatre ans plus tôt, la pièce n'est pas très bien accueillie par les critiques. Comme si comédie ne devait pas rimer avec qualité. Pour Bernhard Sorg, *Maître* constitue le point bas de l'écriture bernhardienne (« den Tiefpunkt des Bernhardschen Schreibens »). Il explique cela par le manque d'un point culminant dramaturgique, que l'on retrouve dans les autres pièces, cette catastrophe tragi-comique qui s'est construite et préparée dans les scènes précédentes (« [diese] tragikomisch[e] Katastrophe, die sich in den vorhergehenden Szenen aufgebaut und vorbereitet hat »)¹⁶⁸⁶. Lors de la création de la pièce, presque toutes les critiques sont très négatives. Hellmuth Karasek évoque « une satire du secteur culturel avec des personnages qui sont ronds et creux comme les caricatures de petit-bourgeois de Ludwig Thoma »¹⁶⁸⁷. Pour Gerhard Stadelmeier, il s'agit d'« une des pièces les plus ennuyeuses et mauvaises de Thomas Bernhard »¹⁶⁸⁸. Pour Günter Engelhard, c'est une « compilation de platitudes » pleine de « trivialités »¹⁶⁸⁹. Pour Dorothee Müller, ce « faux pas d'une petite comédie inoffensive » n'est « certainement pas une grande soirée de théâtre »¹⁶⁹⁰.

Michael Skasa dans *Die Zeit* évoque « un cabaret littéraire, une partie de ricanement avec de gentilles sottises. [...] Thomas Bernhard enchaîne bon mot sur bon mot, ajoute blague sur blague. Parfois il atteint les sommets aériens de Heine, d'ailleurs son truc consiste surtout dans le fait de remplir les plus hautes exigences avec l'esprit manifestement bas du quotidien, les contrecarrer. Le ton du bavardage comme moyen de démasquer. »¹⁶⁹¹

Georg Hensel titre, en faisant allusion aux derniers mots de l'éditeur dans la pièce : « Groß nicht, aber artig. » : pas grand, mais gentil. En allemand, großartig veut dire grandiose, groß grand et artig, gentil, sage. Ce jeu de mots à la fin de la pièce est difficile à traduire et n'a pas été rendu par le traducteur Claude Porcell, qui traduit « groß [...] artig » par « grand [...] diose ». Georg Hensel reproche à Thomas Bernhard d'être « virtuose dans l'art d'utiliser ses

¹⁶⁸⁶ Bernhard Sorg : *Thomas Bernhard*. München, Beck, 1992, p. 159.

¹⁶⁸⁷ « Auf den ersten Blick äußerst gutgelaunte Kulturbetriebs-Satire, mit Figuren, die rund und hohl wie Ludwig Thomas Spießerkarikaturen sind. ». Hellmuth Karasek: « Vom Unglück des Ruhms und Glück des Unheils ». *Der Spiegel*, 5.7.1982.

¹⁶⁸⁸ « Eines der langweiligsten, ödesten Stücke des Thomas Bernhards ». Gerhard Stadelmeier : « Alles Gute, Meister ? ». In : *Theater heute* 1982, H.8.

¹⁶⁸⁹ « Plattitüden-Digest », « Trivialitäten ». Günter Engelhard: « Die Idiotie der Intelligenz ». *Rheinischer Merkur*, *Christ und Welt*, 2.7.1982.

¹⁶⁹⁰ « Fehltritt einer kleine, harmlosen Komödie »; « gewiss kein großer Theaterabend ». Dorothee Müller: « Ein paar Seitenhiebe auf den Kulturbetrieb ». *Handelsblatt*, 2.3.7.1982.

¹⁶⁹¹ « Literarisches Kabarett, eine Kicherpartie mit niedlichen Sottisen [...] Bernhards Stück reiht Bonmot an Bonmot, fügt Witz an Witz. Manchmal erreicht er dabei die luftigen Höhen Heines, wie überhaupt sein Kniff vor allem darin besteht, höchste Ansprüche mit spürbar niederem Werkeltagsgeist auszufüllen: sie zu konterkarieren. Plauderton als Mittel der Entlarvung ». Michael Skasa, « Der Mann aus Gummi », *Die Zeit*, 2.7.1982.

restes ». Et il considère que la pièce n'est guère actuelle, elle est même plutôt démodée, c'est « plutôt la journée d'un poète en 1890 » qu'en 1980 comme l'indique le texte¹⁶⁹². Malgré ces critiques négatives dans la presse, cette farce a trouvé un écho positif chez les spectateurs. Hellmuth Karasek constate avec ironie que certains critiques « avaient noté presque de manière grincheuse que le public avait ri »¹⁶⁹³.

A côté des faiblesses du texte, les critiques rendent responsable de cet échec le metteur en scène Alfred Kirchner, qui travaille avec Claus Peymann au théâtre de Bochum. Pour Hans Bertram Bock, le jugement négatif de la pièce « pauvre et bavarde, et seulement au niveau d'un bon cabaret dans ses meilleurs moments » est à mettre sur le compte de l'auteur d'un côté, de la mise en scène de l'autre¹⁶⁹⁴. La mise en scène d'Alfred Kirchner, « sage, irréfléchie, docilement fidèle, à qui tout a réussi, et qui pour cette raison a échoué », n'a pas convaincu Gerhard Stadelmaier¹⁶⁹⁵. Au contraire, la performance des acteurs est jugée positivement. Michael Skasa considère que des pièces comme celle-ci sont « presque impossibles à jouer avec des acteurs plus faibles », et obtiennent leur effet auprès du public grâce au « jeu de scène et à l'emploi total des moyens de la voix et du mime »¹⁶⁹⁶. Pour Hellmuth Karasek, Traugott Buhre crée le rôle de Moritz Meister avec succès, il jouait le poète au sommet de la gloire « avec une force de persuasion impitoyable pour aussitôt se dégonfler et s'affaisser dès que l'éditeur est arrivé »¹⁶⁹⁷.

Scénographie

Michael Skasa décrit ainsi le décor de Jürgen Rose, évoquant la scène construite comme un tunnel noir, le paysage au fond et les étagères de livres sur le mur de gauche quand la scène se passe dans la bibliothèque :

« Jürgen Roses Bühnenbild zeigt einen großen, kahlen Salon, in die weite Bühne des Ludwigsburger Barocktheaters als schwarz-braune Tunnelröhre hineingebaut, statt der Rückwand eine blaßgrünliche Landschaft mit Bäumen und Wiesen im Dunst, und je nach Bedarf mit

¹⁶⁹² « Ein großer Verwerter seiner Reste » ; « eher ein deutscher Dichtertag um 1890 ». Georg Hensel, « Groß nicht, aber artig ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.6.1972.

¹⁶⁹³ « Fast griesgrämig vermerkt, dass das Publikum gelacht habe ». Karasek, *art. cit.*

¹⁶⁹⁴ « Handlungsarm verschwätzt und in den besten Momenten lediglich auf dem Niveau eines Spitzenkabarets. »

Hans Bertram Bock : « Das pathetische Nichts ». *Nürnberger Nachrichten*, 28.6.1982.

¹⁶⁹⁵ « [Die] strichbrave, gedankenlose, fügsam werktreue Arbeit Alfred Kirchners, [dem] alles daran geglückt ist [und der deshalb] daran gescheitert ist ». Stadelmaier, *art. cit.*

¹⁶⁹⁶ « Mit schwächeren Schauspielern kaum umzusetzen » ; « Schauspielerei aus dem Vollen, Sich-Ausbaden in stimmlichen und mimischen Mitteln ». Michael Skasa, *art. cit.*

¹⁶⁹⁷ « Mit schonungsloser Überzeugungskraft, wie dieser aufgeblasene Popanz schlaff und unsicher in sich zusammensackt, sobald der Verleger angekommen ist ». Karasek, *art. cit.*

nackten Wänden oder als Bibliothek: Der Wissensfundus als Dekoration, die Hohlheit solcher Leben¹⁶⁹⁸. »

Georg Hensel souligne que la scène est séparée de la salle par une rangée de ceps de vignes :

« Bei der Uraufführung, einer Produktion der Ludwigsburger Festspiele mit dem Schauspielhaus Bochum, führt Traugott Buhre die eingefleischten Posen des Dichters Moritz Meister vor. Er bewohnt ein modernes Gehäuse, das Jürgen Rose auf der Barockbühne des Schlosstheaters gestellt und durch Weinstöcke von der profanen Welt getrennt hat¹⁶⁹⁹. »

Hermann Beil, interviewé en 2011 à l'occasion de la manifestation en hommage à Bernhard *Ein Fest für Bernhard*, organisée dans le cadre du festival de Ludwigsburg, donne une explication concernant ce paysage pâle et verdâtre d'arbres et de prairie qui remplace le mur du fond :

« Jürgen Rose, der ja in Stuttgart nicht ganz unbekannt ist, hat dafür einen alten Bühnenprospekt aus dem 18. Jahrhundert, der unter Denkmalschutz stand, verwendet. Den durften wir nach Bochum, wo wir das Stück danach spielten, nicht mitnehmen. Der musste nachgemalt werden und so war die besondere Patina weg¹⁷⁰⁰. »

L'utilisation de cet élément de décor original, qui fait référence à l'époque de Goethe, ajoute une dimension supplémentaire à la mise en scène. Cela souligne l'anachronisme de ce Goethe de 1980, et cela met en évidence l'écart entre le personnage de l'écrivain et son modèle. Le choix de cet élément de décor vient donc renforcer le sens de la pièce, qui est une satire du monde culturel et littéraire. On peut y voir une attaque de Thomas Bernhard contre ses contemporains (germanistes, critiques, éditeur), mais aussi un autoportrait plein d'autodérision. Cet écart, entre les deux époques, entre le personnage et son modèle, concourt à la dimension comique de la pièce. Une tension se crée entre le reste du décor qui est moderne et ce décor de paysage qui est ancien. De la même manière, il est intéressant de noter que ce décor qui évoque une maison moderne est construit sur une scène ancienne, la scène baroque du château de Ludwigsburg.

Le texte de Thomas Bernhard indique que la pièce se passe dans les Préalpes, dans une vieille villa. A contrario, le décor qui occupe le fond de la scène n'évoque pas précisément les Préalpes. La pièce compte onze scènes. Les trois premières scènes se passent en plein air, ainsi que la septième scène. La quatrième, la huitième et la dixième scène se passent dans la bibliothèque. La cinquième et la sixième scène dans la salle à manger. La neuvième et la on-

¹⁶⁹⁸ Michael Skasa. « Der Mann aus Gummi ». *Die Zeit*, 02.07.1982.

¹⁶⁹⁹ Georg Hensel. « Groß nicht, aber artig ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.06.1982.

¹⁷⁰⁰ Dietholf Zerweck. « Die Welt aushalten und sich selbst retten ». *Ludwigsburger Kreiszeitung*, 2011. http://www.lkz.de/home_artikel,-%E2%80%99Die-Welt-aushalten-und-sich-selbst-retten%E2%80%9C-_arid,40714.html. Consulté le 24 juillet 2015.

zième scène dans le salon. Malgré ces changements de lieu dans le texte, le décor de la mise en scène ne change guère. On retrouve le paysage au fond de la scène, au premier plan quelques feuillages bien verts, à gauche et à droite des grands murs noirs avec une grande porte de chaque côté. Comme l'indique Michael Skasa, la bibliothèque est matérialisée par le mur de gauche qui est habillé d'une bibliothèque pour les scènes qui se passent dans la bibliothèque. Le passage au salon est indiqué par un changement de lumière, l'éclairage se fait plus intime et change de couleur pour devenir bleuté. Les changements de lieux sont également suggérés par les meubles : mobilier de jardin pour les trois premières scènes, fauteuils en bois et en cuir pour la bibliothèque, et fauteuils recouverts de tissu pour le salon. Avec ces changements de décor réduits et cet élément de décor du dix-huitième siècle, on peut considérer que la scénographie n'est pas complètement réaliste, elle se donne clairement à voir comme décor, voire comme décoration. Les didascalies qui introduisent la première scène indiquent que la scène se passe en plein air, la mention du paysage n'apparaît qu'au cours de la première scène : il est indiqué que Madame Meister se retourne vers le paysage, et Mademoiselle Werdenfels photographie ce paysage¹⁷⁰¹. À la fin de la première scène, les didascalies indiquent également la présence de vignoble, ce qui justifie sans doute la présence de vigne au niveau de la rampe : Madame Meister se retourne en direction de la vigne¹⁷⁰².

Scènes 1 à 3

Thomas Bernhard situe l'action dans une villa des Préalpes (In den Voralpen / Alte Villa¹⁷⁰³). Les trois premières scènes ont lieu en extérieur, et correspondent au petit-déjeuner et, auparavant, à la préparation du petit-déjeuner. Comme on l'a dit, les trois premières scènes se passent en extérieur. Cela est matérialisé sur scène par la toile en arrière-plan qui représente un paysage, ainsi que par de la végétation au premier plan. Le vert vif du premier plan, qui matérialise la rampe et souligne la séparation entre la salle et la scène, contraste avec le vert pâle de la toile de fond. Mais le metteur en scène n'a pas pris le soin de camoufler les portes qui sont visibles à gauche et à droite, ce qui fait que le décor n'est pas complètement réaliste et clairement reconnaissable comme décor. Le fait que la scène se passe en extérieur est aussi indiqué par le mobilier : la table de jardin et les fauteuils de jardin pliants dans la première et la troisième scène, ainsi que par le banc dans la deuxième scène. La robe d'été de Madame Meister, bleue à pois bleus, avec des motifs roses, suggère également une scène en plein air.

Thomas Bernhard donne les indications suivantes pour la première scène :

¹⁷⁰¹ « [Frau Meister] dreht sich nach der Landschaft um »; « Fräulein Werdenfels tritt zurück und fotografiert die Landschaft ».

¹⁷⁰² « [Frau Meister] dreht sich nach dem Weinberg und ruft hoch aufgerichtet »

¹⁷⁰³ *Über allen Gipfeln ist Ruh.* In : *Dramen IV*, p. 138. « Dans les Préalpes / Villa ancienne » (*Maître*, p. 8).

« Erste Szene / Im Freien / Frau Meister und Fräulein Werdenfels (mit einem Fotoapparat am Hals) decken den Frühstückstisch¹⁷⁰⁴ »

Dans la première scène, Mademoiselle Werdenfels, jouée par Angela Schmid, et Madame Meister, jouée par Anneliese Römer, sont debout côte à côte et préparent la table du petit-déjeuner, qui se trouve au premier plan à droite. Les didascalies sont donc respectées.

Thomas Bernhard indique la présence d'un banc et d'un parapluie pour la deuxième scène :

« Zweite Szene / Wie vorher / Ein großer Sonnenschirm / Frau Meister und Fräulein Werdenfels auf einer Bank¹⁷⁰⁵ »

Dans la deuxième scène, Angela Schmid et Anneliese Römer sont assises côte à côté sur le banc. Cela suggère une proximité entre les personnages. On remarque les lunettes, l'appareil photo autour du cou et le carnet de notes sur les genoux de la doctorante, ce qui correspond aux didascalies¹⁷⁰⁶. La doctorante porte un chemisier blanc et un pantalon beige, elle a un châle autour du cou et un bandeau dans les cheveux. Le châle est également indiqué dans les didascalies. On peut penser que le bandeau dans les cheveux, associé aux lunettes, renforce encore la caricature de la doctorante par rapport à ce qui était prévu dans le texte.

Dans la troisième scène, Madame Meister et la doctorante sont enfin rejointes par l'écrivain pour le petit-déjeuner :

« Dritte Szene / Wie vorher / Herr und Frau Meister und Fräulein Werdenfels frühstücken¹⁷⁰⁷ »

Dans la troisième scène, Moritz Meister, joué par Traugott Buhre, est assis au centre à la table du petit-déjeuner, la doctorante à gauche (Angela Schmid) et Madame Meister à droite (Anneliese Römer). La position centrale de l'écrivain indique une hiérarchie, l'écrivain est placé au-dessus et les deux femmes en dessous. On note la présence d'un parasol à côté de la table du petit-déjeuner. Pour ces trois premières scènes, on remarque donc qu'Alfred Kirchner respecte les didascalies, ce qui relève du choix de mise en scène, c'est la représentation de la nature par cette toile de fond à l'arrière-plan et par la végétation au premier plan, tout en conservant les deux portes qui renvoient à la villa de Moritz Meister.

¹⁷⁰⁴ *Dramen IV*, p. 139. « Première scène / En plein air / Madame Meister et Mademoiselle Werdenfels (un appareil photo suspendu au cou) mettent la table pour le petit déjeuner » (*Maître*, p. 9)

¹⁷⁰⁵ *Dramen IV*, p. 150. « Deuxième scène / Comme auparavant / Un grand parasol / Madame Meister et Mademoiselle Werdenfels sur un banc » (*Maître*, p. 24)

¹⁷⁰⁶ Dans toute la pièce, les didascalies indiquent à trente-trois reprises que la doctorante fait une photo, dont quinze photos dans la première scène, et six dans la deuxième scène, et trois dans la troisième scène. Et dans la deuxième scène, les didascalies indiquent qu'elle note quelque chose dans son carnet à huit reprises.

¹⁷⁰⁷ *Dramen IV*, p. 161. « Troisième scène / Comme auparavant / Monsieur et Madame Meister et Mademoiselle Werdenfels déjeunent » (*Maître*, p. 38)

Scène 4 à 6

Les scènes suivantes sont situées à l'intérieur de la villa, d'abord dans la bibliothèque, puis dans la salle à manger. À l'entretien avec la doctorante succède un repas avec Moritz Meister et sa femme, la doctorante et le journaliste.

Pour la quatrième scène, Thomas Bernhard indique la présence d'une chaise pour Mademoiselle Werdenfels et d'un fauteuil à bascule pour l'écrivain :

« Vierte Szene / Bibliothek / Herr Meister in einem Schaukelstuhl, Fräulein Werdenfels auf einem Sessel ihm gegenüber mit Fotoapparat und Notizbuch, in das sie notiert¹⁷⁰⁸ »

La quatrième scène se passe dans la bibliothèque, qui est ici seulement figurée par le mur de gauche qui est habillé d'une bibliothèque. Le passage de l'extérieur à l'intérieur est également indiqué par les meubles : des meubles plus massifs, deux fauteuils en cuir au premier plan à gauche, et un fauteuil à bascule à l'arrière-plan à droite, remplacent le mobilier de jardin. Moritz Meister (Traugott Buhre) n'a plus sa veste, mais seulement un veston. Mademoiselle Werdenfels (Angela Schmid) est au premier plan à gauche dans un des deux fauteuils en bois et en cuir, tandis que Monsieur Meister est à l'arrière-plan à droite, dans le fauteuil à bascule. Mais elle le regarde et il fait un geste en sa direction. Cette distance physique entre les personnages indique une distance sociale entre l'écrivain reconnu et la doctorante.

« Fünfte Szene / Speisezimmer / Herr und Frau Meister, Fräulein Werdenfels, von Wegener am Mittagstisch essend und trinkend¹⁷⁰⁹ »

« Sechste Szene / Wie vorher / Alle Torte essend, Kaffee trinkend¹⁷¹⁰ »

La cinquième et la sixième scène se passent dans la salle à manger. La salle à manger est figurée par une table ronde avec une nappe blanche, qui ressemble fort à la table de la salle à manger. Mais les fauteuils qui remplacent les chaises pliantes indiquent qu'on est bien dans la salle à manger. Le placement des personnages à table indique une fois de plus des hiérarchies sociales : Moritz Meister (Traugott Buhre) au centre, la doctorante (Angela Schmid) et le journaliste (Johann Adam Oest) à gauche, et Madame Meister (Anneliese Römer) à droite. Madame Meister a troqué sa robe d'été contre une robe d'intérieur, noire, et un tablier rose. On remarque la Caecilientorte, qui est mentionnée dans les didascalies à la fin de la cinquième scène et au début de la sixième scène. On voit aussi le café, qui est indiqué dans les didascalies à la fin de la sixième scène.

¹⁷⁰⁸ *Dramen IV*, p. 176. « Quatrième scène / Bibliothèque. Monsieur Meister dans un fauteuil à bascule, Mademoiselle Werdenfels sur une chaise en face de lui avec l'appareil photo et le calepin où elle prend des notes » (*Maître*, p. 57)

¹⁷⁰⁹ *Dramen IV*, p. 189. « Cinquième scène / Salle à manger / Monsieur et Madame Meister, Mademoiselle Werdenfels, von Wegener mangeant et buvant à la table du déjeuner » (*Maître*, p. 75)

¹⁷¹⁰ *Dramen IV*, p. 204). « Sixième scène / Comme auparavant / Tous mangeant de la tarte, buvant du café » (*Maître*, p. 94)

Scène 7

La septième scène marque un retour à l'extérieur :

« Siebente Szene / Im Freien / Herr Meister in einem Liegestuhl, Bücher signierend¹⁷¹¹ »

Monsieur Meister (Traugott Buhre) est dans son transat au premier plan, un livre dans les mains, une couverture sur les jambes, à côté de lui se trouve une chaise pliante vide. Madame Meister (Anneliese Römer) est à l'arrière-plan à droite, debout, près de la porte, avec son tablier rose dans les mains. La distance entre l'écrivain et sa femme, ainsi que le fait que l'écrivain ait une chaise longue tandis que la femme a une chaise pliante, indique la domination de l'écrivain sur sa femme. Madame Meister s'assied ensuite à côté de son mari.

Scènes 8 à 11

Les quatre dernières scènes ont lieu à nouveau à l'intérieur, alternant entre bibliothèque et salon. Dans la bibliothèque, l'écrivain reçoit le journaliste et la doctorante, puis l'éditeur. Dans le salon, Madame Meister fait un petit concert, puis Moritz Meister lit des passages de sa tétralogie. Les quatre dernières scènes se passent en intérieur, en alternance dans la bibliothèque et dans le salon.

Comme la quatrième scène, la huitième scène se passe dans la bibliothèque, mais cette fois, en plus de la doctorante et de l'écrivain, le journaliste est présent :

« Achte Szene / Bibliothek / Herr Meister, Herr von Wegener, Fräulein Werdenfels¹⁷¹² »

Dans la huitième scène, le journaliste et la doctorante sont assis sur des fauteuils au premier plan à gauche, et Monsieur Meister est assis dans son fauteuil à bascule à l'arrière-plan à droite. On remarque la présence au premier plan à droite du vase, également indiqué dans les didascalies. Puis Monsieur Meister se lève de son fauteuil à bascule et s'approche pour montrer un morceau de poterie crétoise au journaliste et à la doctorante, qui étaient assis dans les fauteuils. Il est à gauche, la doctorante au milieu regarde le morceau de poterie qu'il lui tend, tandis que le journaliste (veste noire, cravate, pantalon clair), se tient en retrait, circonspect. Comme dans la quatrième scène, l'opposition entre les fauteuils et le fauteuil à bascule, et l'éloignement des deux fauteuils du fauteuil à bascule, indique une distance et une hiérarchie sociale. Le vase et le morceau de tesson sont indiqués dans les didascalies.

La neuvième scène se passe dans le salon. Les didascalies indiquent la présence du piano de Madame Meister et de chaises pour le journaliste et la doctorante :

¹⁷¹¹ (*Dramen IV*, p. 212) « Septième scène / En plein air / Monsieur Meister sur une chaise longue, signant des livres » (*Maître*, p. 104).

¹⁷¹² (*Dramen IV* p. 217) « Huitième scène / Bibliothèque / Monsieur Meister, Monsieur von Wegener, Mademoiselle Werdenfels » (*Maître*, p. 110).

« Neunte Szene / Salon / Frau Meister spielt auf dem Flügel Liszt / Fräulein Werdenfels und von Wegener auf Sesseln¹⁷¹³ »

Dans la neuvième scène, le journaliste et la doctorante sont sur des fauteuils au premier plan à droite, Madame Meister est au piano, au fond à gauche. Il s'agit bien d'un piano à queue comme l'indiquent les didascalies. Elle porte à présent une robe rose. La lumière, bleutée, avec des reflets roses, indique que l'on est dans le salon, de même que les fauteuils en tissu sur lesquels sont assis les deux invités. Madame Meister a mis une robe de soirée rose, le salon est un lieu de représentation, ici Madame Meister donne un concert.

« Zehnte Szene / Bibliothek / Der Verleger betrachtet die Regale und liest verschiedene Titel, er nimmt einen Band heraus und stellt ihn wieder zurück, einen zweiten Band und stellt ihn wieder zurück. Er betrachtet die große Vase, und versucht, sie aufzuheben, gibt aber gleich wieder auf. Er entdeckt eine kretische Scherbe und nimmt sie vom Regal. In diesem Augenblick hört man Herrn Meister dreimal Anne rufen. Der Verleger stellt die Scherbe in das Regal¹⁷¹⁴ »

Dans la dixième scène, avant l'arrivée de Monsieur Meister, l'éditeur est au milieu de la pièce, en costume clair. Il se dirige vers la bibliothèque. On remarque au fond à droite le fauteuil à bascule de Monsieur Meister, deux fauteuils au premier plan à gauche, et le vase au premier plan à gauche, comme dans la huitième scène.

Thomas Bernhard décrit ainsi la situation au début de la dernière scène :

« Elfte Szene / Salon / Alle, auch die Frau Herta und der Briefträger, auf Sesseln und in Fauteuils / Herr Meister gegenüber an einem Tischchen mit einem Manuskript / Applaus, wenn der Vorhang aufgeht¹⁷¹⁵ »

Dans la onzième scène, Moritz Meister est assis au centre de la scène. À sa droite se trouvent assis Madame Meister en robe rose et l'éditeur dans son costume clair, dans des fauteuils en tissu. À gauche sont assis, sur des chaises, le facteur en veste bleue, et la domestique en robe mauve, la doctorante et le journaliste. La disposition des sièges indique toujours des hiérarchies sociales. On remarque que le journaliste et la doctorante se retrouvent rabaissés au même niveau que le facteur et Madame Herta.

¹⁷¹³ *Dramen IV*, p. 224. « Neuvième scène / Salon / Madame Meister joue Liszt sur le piano à queue / Mademoiselle Werdenfels et von Wegener sur des chaises » (Maître, p. 119).

¹⁷¹⁴ *Dramen IV*, p. 232. « Dixième scène / Bibliothèque / L'éditeur examine les rayonnages et lit différents titres, il tire un volume et le remet en place, un deuxième volume et le remet en place. Il examine le grand vase et tente de le soulever, mais abandonne aussitôt. Il découvre un tesson crétois sur le rayonnage et le prend. A cet instant, on entend Monsieur Meister appeler trois fois Anne. L'éditeur repose le tesson sur le rayonnage ». (p. 129)

¹⁷¹⁵ *Dramen IV*, p. 249. « Onzième scène / Salon / Tous, même Herta et le facteur, sur des chaises et dans des fauteuils / Monsieur Meister face à eux à une petite table, avec un manuscrit / Applaudissements quand le rideau se lève » (p. 151)

Réception – Les acteurs

Traugott Buhre

Moritz Meister fait son apparition dans la troisième scène. Traugott Buhre joue le rôle de Moritz Meister. Georg Hensel souligne l'exactitude des gestes de Buhre, et sa capacité à dire des bêtises comme si c'étaient des révélations, en accentuant les syllabes et en faisant de petites pauses pour attendre l'approbation :

« Buhre untermalt seine salbungsvollen Sätze mit gemessenen Gebärden. Er akzentuiert silbengenau und macht kleine Pausen, in denen er Zustimmung erwartet. Er ist imstande, apodiktische Dummheiten wie „Die Arktis wird immer unterschätzt“ so bedeutend auszusprechen, als gebe er einen goetheschen Einblick in die Geheimnisse der Welt¹⁷¹⁶. »

Pour Michael Skasa, Buhre, tartuffe de banlieue et Goethe républicain, joue un potentat rassasié en gilet tricoté et en pantoufles :

« Buhre als Vorstadtartüff und Republikgoethe, ein falscher Fuffzger, vom Gefühl seiner Bedeutung gebläht. Eben hat er sein Opus Magnum, die große Tetralogie beendet, ist zugleich mit dem Bundespräsidenten Mitglied der Akademie für Sprache und Dichtung geworden (was natürlich – oder? – gegen ihn spricht), ja er weiß sogar mehr als Goethe über die Bienen, mehr als der Archäologe Evans über minoische Topfscherben und bewohnt kostenfrei ein Gästehaus der Stadt (das vordem emigrierten Juden gehörte: „Das Judenproblem ist ja doch immer ein furchtbares Problem/es wird sich nicht lösen lassen“, sagt der Dichter) – Buhre spielt einen gesättigten Potentaten in Strickweste und Pantoffeln, umgeben von Schranzen und seiner Frau im gepunkteten Kaffeekleid¹⁷¹⁷. »

Pour Hellmuth Karasek, Buhre se fait le porte-voix de la vanité du poète :

« Auch Traugott Buhre, in Bernhard-Rollen längst textgestählt (er spielte unter anderem den Filbinger-ähnlichen "furchtbaren Juristen" in "Vor dem Ruhestand"), kann sich als gravitatisch wandelndes Standbild und als sonorer Lautsprecher der Poeten-Eitelkeit sehr wohl sehen und hören lassen. »

Et il montre comment cette vanité se dégonfle totalement à l'arrivée de l'éditeur:

« Buhre jedenfalls spielt mit schonungsloser Überzeugungskraft, wie dieser aufgeblasene Popanz schlaff und unsicher in sich zusammensackt, sobald der Verleger angekommen ist. So als ahnte er immer noch, daß das Reißieren im Kulturbetrieb eher aus Zufall und Anpassung als aus purem Verdienst resultiert. »

Gerhard Stadelmaier souligne la dimension comique du personnage tel qu'il est joué par Buhre (à la différence du personnage de Madame Meister qui est plus ambivalent), il le décrit bien portant sous sa couverture sur son transat, tirant à lui la couverture pour ne rien voir,

¹⁷¹⁶ Georg Hensel. « Groß nicht, aber artig ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.06.1982.

¹⁷¹⁷ Michael Skasa. « Der Mann aus Gummi ». *Die Zeit*, 02.07.1982.

d'autre que lui, pour ne pas voir sa femme qui l'accable de baisers et de rendez-vous, et pour oublier les questions de l'éditeur :

« Traugott Buhre hält die Komödie dagegen. Wohllebens und -leibig unter einer Wolldecke im Liegestuhl ausgestreckt, den Zipfel der Decke übers Gesicht ziehend, um nichts zu sehen, spüren zu müssen, als sich, seinen Körper, so präsentiert er sich. Da zieht ihm die Frau den Zipfel weg, belästigt ihn mit Küssen, setzt ihm zu mit Terminen. Dichter und Ehemann zu sein, ist ein müheseliges Geschäft, dauernd standzuhalten, den Anforderungen genügen: eine Sauarbeit. Standhalten also. Dem federnden kalt-alerten Verleger Wolfgang Höper, der's Wohnzimmer und die Dichter darinnen taxiert wie Aktenpapiere (Was sind sie wert?). Den schwärmenden Fragen der Verehrer. Der Bewunderung der Frau. »

Anneliese Römer

Anneliese Römer joue le rôle de Madame Meister. Madame Meister est chargée de présenter son mari avant que lui-même ne fasse son apparition sur scène. Pour Michael Skasa, Traugott Buhre tire à lui la mise en scène, et Anneliese Römer, malgré toutes ses tirades, ne devient plus qu'une donneuse de répliques :

« das ist eine zarte schauspielerische Perle dieser Aufführung, die im übrigen Traugott Buhre mit Wollust an sich riß, so daß selbst Anneliese Römer mit all ihren Suaden zur Stichwortgeberin schrumpfte¹⁷¹⁸. ».

Georg Hensel écrit à son sujet qu'elle présente son mari comme un guide touristique :

« Bevor er eintritt, hat seine Frau ihn schon ausführlich erläutert. Anneliese Römer macht dies wie eine hochdotierte Fremdführerin, die sich vor Entzücken über das Prunkstück ihrer Sammlung nicht zu helfen weiß. Was die beiden auch sagen, es ist eine Phrase, die sie auf der Zunge zergehen lassen wie einen Leckerbissen¹⁷¹⁹. »

Gerhard Stadelmaier souligne également la dimension comique du personnage qui ne tarit pas d'éloges au sujet de son mari, tel qu'il est joué par Anneliese Römer :

« Während Anneliese Römer von ihrem ersten Auftritt an sozusagen solistisch (sehr Römerisch) aus des Dichters Frau ein Wesen macht, das – pflichtgemäß – vom Leben und Werk des Mannes begeistert zu sein hat. Und doch nie und nimmer dazu gehört. Eine komische Frau, wenn sie ihren Mann anpreist, in hohen Tönen sich emphatisch versteigt, Lob und Hudel haufenweise auszuspuken sich anheischig macht.¹⁷²⁰ »

Mais Anneliese Römer fait également dans son jeu entrevoir la tragédie de ce personnage, qui a dû sacrifier sa carrière pour celle de son mari, et qui lui en fait payer le prix, en l'obligeant à sans cesse dédicacer des livres et faire des lectures :

¹⁷¹⁸ Michael Skasa. « Der Mann aus Gummi. » *Die Zeit*, 02.07.1982.

¹⁷¹⁹ Georg Hensel. « Groß nicht, aber artig ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.06.1982.

¹⁷²⁰ Gerhard Stadelmaier. « Alles Gute, Meister? » *Theater heute*, 8/1982, p. 31-33, ici p. 32.

« Eine arme Frau, wenn sie, leer in die Gegend starrend, unter der Maske der Begeisterten die Wahrheit der Gedemütigten, lebenslang Frustrierten ahnen lässt. Dafür nun aber treibt, peinigt sie ihren berühmten Mann mit dem Preis, den sie für seinen Erfolg zu zahlen hatte: seine Karriere ist die ihre; also muss er unaufhörlich weiter Karriere machen, Lesereisen unternehmen, Bücher signieren, schreiben. Anneliese Römer deutet ihre Tragödie an¹⁷²¹. »

Pour Hellmuth Karasek, Anneliese Römer trahit le ciment secret de ce couple, quand elle raconte que son mari dormait avec un revolver sous l'oreiller et que chaque nuit elle avait peur d'entendre le coup mortel :

« Anneliese Römer verrät einmal (bei der von Alfred Kirchner inszenierten) Uraufführung den geheimen Zusammenhalt dieser Ehe. Sie erzählt, wie ihr Mann in all den entbehrungsreichen Jahren des Mißerfolgs mit einem Revolver unter dem Kopfkissen geschlafen habe. Jede Nacht habe sie gefürchtet, den tödlichen Schuß zu hören.¹⁷²² »

À ce moment, comme le note Karasek, l'actrice se bouche les oreilles, revivant cette angoisse, et en même temps se souvenant avoir secrètement désiré que cela arrive :

« An dieser Stelle hält sich die Schauspielerin die Ohren zu, wie im nacherlebten Schrecken, der das Erschreckende dann doch auch wieder heimlich herbeigeseht hat. Herr und Frau Meister gehören sehr wohl zu den Menschenwracks und Ehekrüppeln, die auf Bernhards Bühne herumkrachen¹⁷²³. »

Angela Schmid et Johann Adam Oest

Angela Schmid et Johann Adam Oest jouent le rôle de la doctorante et celui du journaliste. Pour Georg Hensel, ces deux rôles sont bien pâles et les deux acteurs ne parviennent pas à leur redonner des couleurs. Il commence par la doctorante jouée par Angela Schmid, qui prend trop de photos et montre surtout de la naïveté :

« Die beiden Schweige-Rollen dagegen sind blass und werden auch durch die Schauspieler nicht farbiger. Das Fräulein Werdenfels, das eine Doktorarbeit über Meister schreiben will, fotografiert vorerst der Dichter exzessiv. Für Angela Schmid ist dies ein Anlass zu hingegossener Naivität; die Deformationen, die sie bei der ausschließlichen Beschäftigung mit Meisters Phrasen davongetragen haben müsste, liegen ihr fern.¹⁷²⁴ »

Georg Hensel trouve le journaliste encore plus insignifiant. Il n'a, selon lui, rien d'autre à offrir que de bonnes manières à table. Mais n'est-il pas aussi vexé par la caricature qui est faite de lui (le personnage du journaliste écrit en effet justement pour le feuilleton de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*) ? :

¹⁷²¹ Gerhard Stadelmaier. « Alles Gute, Meister? ». *Theater heute*, 8/1982, p. 32.

¹⁷²² Hellmuth Karasek. « Vom Unglück des Ruhms und Glück des Unheils ». *Der Spiegel*, 27/1982 (05.07.1982).

¹⁷²³ Hellmuth Karasek. « Vom Unglück des Ruhms und Glück des Unheils ». *Der Spiegel*, 27/1982.

¹⁷²⁴ Georg Hensel. « Groß nicht, aber artig ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.06.1982.

« Noch wesenloser bleibt der zweite Zuhörer, Herr von Wegener, der einen Artikel über Meister zu verfassen gedenkt. Johann Adam Oest hat da nichts weiter zu bieten als gute Tischmanieren. Er schreibt, heißt es, für das Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, doch könnte sich, fürchte ich, dieser sanfte und aristokratische Kollege, der zu jedem Unsinn schweigt, in der Frankfurter Redaktion nicht lange halten. Es ist schwierig zu erkennen, was ihm, außer seiner bloßen Existenz, vorzuwerfen wäre.¹⁷²⁵ »

Pour Gerhard Stadelmaier, les deux personnages sont des caricatures. Johann Adam Oest se fait remarquer par des gestes ostensiblement polis et qui manquent d'assurance :

« Ein FAZ-Redakteur ist somit auf der Bühne, im nun auch schon leicht abgestandenen, sich mit glanzvollen Obenhin-Karikaturen zufrieden gebenden Alt-Stuttgarter-Stil der „Ära“ Kirchner & Peymann, nichts weiter als ein adrett gescheitelter, sich mit betont „höflichen“, „unsicheren“ Gesten versiehender Wohltönling (Johann Adam Oest)¹⁷²⁶. »

Tandis que Angela Schmid qui joue la doctorante n'est plus qu'une marionnette, avec une plaque photographique en guise de cerveau :

« Und die Geschichte einer Literaturwissenschaftlerin, die nur noch als rezipierende Marionette, nur noch als Hirn-Photo-Platte, als Devotheitskasper daherkommt, „erzählt“ die Schauspielerin Angela Schmid: lauter spitzmäulige, tonübersteigernde Blaustrumpf-Gags¹⁷²⁷. »

Et pour Michael Skasa, les deux personnages, décrits dans les didascalies comme portant des lunettes, sont des clichés dans le texte et restent des clichés sur scène :

« Angela Schmid und Johann Adam Oest, Doktorandin und Kritiker, beide vom Autor ausdrücklich als „Brillenträger“ im Rollenverzeichnis benannt und somit zu Klischeetypen erklärt, blieben befremdliche Boulevardchargen: eine, Wissenschaftsziege und ein Kunst-Blässhuhn.¹⁷²⁸ »

On peut se demander si le personnage de la doctorante, Mademoiselle Werdenfels, n'a pas été inspiré par Ria Enders, qui a soutenu une thèse sur Thomas Bernhard en 1979 (*Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard*), qui propose une lecture critique et féministe de l'oeuvre de Thomas Bernhard, qui serait le produit du patriarcat.

Wolfgang Höper

Wolfgang Höper joue le rôle de l'éditeur (il jouait celui du cardinal dans *Emmanuel Kant*). On peut penser que c'est ici Siegfried Unseld qui est caricaturé. Il est habillé comme le manager

¹⁷²⁵ Georg Hensel. « Groß nicht, aber artig ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.06.1982.

¹⁷²⁶ Gerhard Stadelmaier. « Alles Gute, Meister? ». *Theater heute*, 8/1982, p. 31-33, ici p. 32.

¹⁷²⁷ Gerhard Stadelmaier. « Alles Gute, Meister? ». *Theater heute*, 8/1982, p. 32.

¹⁷²⁸ Michael Skasa. « Der Mann aus Gummi ». *Die Zeit*, 02.07.1982.

d'une grande entreprise, comme le fait remarquer Hellmuth Karasek, qui le qualifie de « calculatrice sur pattes » :

« Jedenfalls spielt der Schauspieler Wolfgang Höper, gekleidet wie der Manager eines beliebigen Großkonzerns, einen von Dichtung schwärmenden, aufrecht gehenden Taschenrechner so brillant, dass man sich nicht schämen muss, wenn man das grässlich komisch findet¹⁷²⁹. »

Ainsi, pour Georg Hensel, il est seulement homme d'affaires et on perd l'autre dimension du personnage, présente dans le texte de Bernhard : l'ambition de l'imposture philosophique :

« Bei Thomas Bernhard hat der Verleger noch den Ehrgeiz der philosophischen Hochstapelei. Bei der Uraufführung ist er durch Wolfgang Höper nur die andere Komponente, der erfolgreiche, kluge, glatte, Geschäftsmann¹⁷³⁰. »

Michael Skasa souligne que l'attitude de Moritz Meister, joué par Buhre, change lorsque l'éditeur, joué par Wolfgang Höper, entre :

« Nur einer verunsichert ihn noch, einer, der Bescheid weiß, wie manipulierbar Erfolge sind, sein Verleger (Wolfgang Höper): diese zwei Auguren lächeln nicht bei ihrer Begegnung, sie schauen sich kaum ins Auge, blicken zur Seite, während sie verhandeln, und Buhre versteuert sich gar, sagt haspelnd „Tetratrilogie“ und umkriecht devot den Drahtzieher seiner Größe¹⁷³¹. »

Erika Wackernagel et Till Hoffmann

Erika Wackernagel et Till Hoffmann jouent le rôle de la cuisinière et du facteur. Michael Skasa salue leur performance, la bonne santé menaçante de la cuisinière, et le facteur corpulent qui approche délicatement de sa bouche le morceau de gâteau, oppressé par la jovialité de ses hôtes, et qui accepte poliment le compliment idiot (il a une « jolie femme ») avec un signe de tête et un sourire chétif :

« Kräftiger fielen da schon die beiden „Domestiken“, die dräuend gesunde Erika Wackernagel und der wunderlich sich spreizende Briefträger Till Hoffmann auf; dieser Hoffmann! wie zierlich die füllige Gestalt ein Kuchenstückchen zum Munde führt, bedrängt von der Jovialität seiner Gastgeber, wie gesittet er das blöde Kompliment, er habe aber „eine liebe Frau“, kopfwiegend und mit ärmlichem Lächeln übermümmelt, das ist eine zarte schauspielerische Perle dieser Aufführung (...) ¹⁷³² »

Alfred Kirchner met donc en scène les onze scènes de la pièce, qui se passe tantôt à l'intérieur, tantôt à l'extérieur de la villa, par le même décor, avec au premier plan une guir-

¹⁷²⁹ Hellmuth Karasek. « Vom Unglück des Ruhms und Glück des Unheils ». *Der Spiegel*, 27/1982 (05.07.1982).

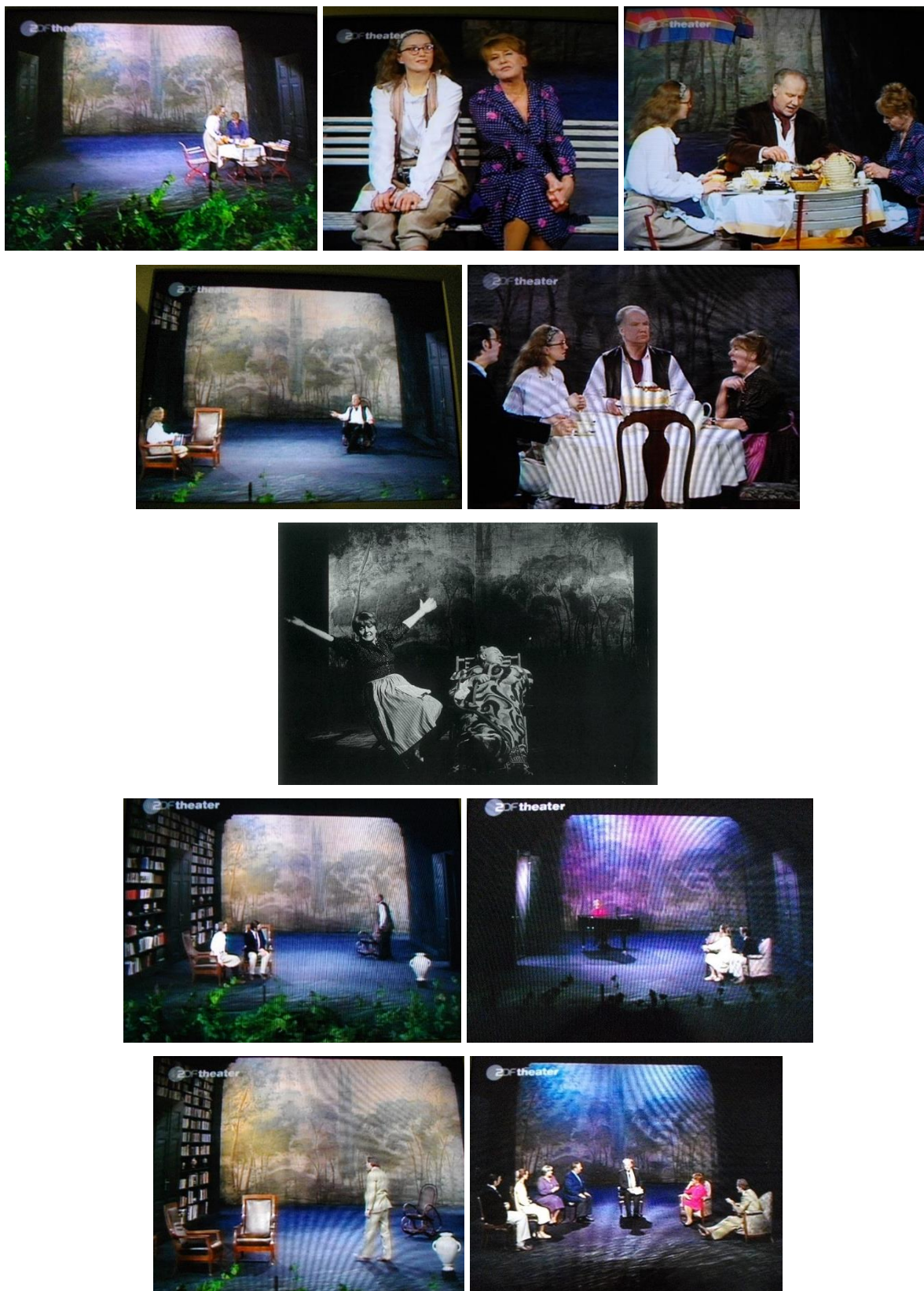
¹⁷³⁰ Georg Hensel. « Groß nicht, aber artig ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.06.1982.

¹⁷³¹ Michael Skasa. « Der Mann aus Gummi ». *Die Zeit*, 02.07.1982.

¹⁷³² Michael Skasa. « Der Mann aus Gummi ». *Die Zeit*, 02.07.1982.

lande de vignes, et à l'arrière-plan un paysage, emprunté à un décor du XVIIIe siècle, et sur les côtés deux murs noirs. Le passage d'un endroit à l'autre est exprimé par le mobilier, et par la bibliothèque qui habille parfois le mur de gauche. Une impression de vanité se dégage déjà de ce décor. Le rôle de Moritz Meister est confié à Traugott Buhre, qui a déjà joué le serviteur de Kant dans *Emmanuel Kant* et Rudolf dans *Avant la retraite*. L'acteur montre bien la suffisance ridicule de ce pseudo-Goethe. La dimension comique est également portée par les rôles secondaires que sont celui du journaliste et de la doctorante, voire même ceux du facteur et de la cuisinière. Le jeu d'Anneliese Römer qui joue la femme de l'écrivain est plus ambigu, entre comique et tragique.

***Maître*, mise en scène Alfred Kirchner, Ludwigsburger Schlossfestspiele 1982¹⁷³³**



¹⁷³³ Sources : Photographie Abisag Tüllmann, Deutsches Theatermuseum München (photographie noir et blanc au milieu). ZDF Theaterkanal, 06.02.09 (haut et bas)

2.3. *Déjeuner chez Wittgenstein (Ritter, Dene Voss).*

La création de la pièce a lieu le 18 août 1986 au Festival de Salzbourg, la mise en scène est ensuite reprise à l'Akademietheater (la petite salle du Burgtheater) le 4 septembre 1986. La mise en scène est de Claus Peymann, et le décor (et les costumes) de Karl-Ernst Herrmann. Et *Ritter, Dene, Voss* est jouée par les acteurs Ilse Ritter, Kirsten Dene et Gert Voss, comme le souhaitait l'auteur. Kirsten Dene jouait la fille dans la mise en scène d'*Au but* par Claus Peymann en 1981¹⁷³⁴. Ilse Ritter jouait la fille dans la mise en scène d'*Au but* par Luc Bondy à Cologne en 1982. Gert Voss faisait la voix du perroquet dans *Emmanuel Kant* (Peymann, 1978). La mise en scène viennoise est retransmise le 2 août 1988 à la télévision allemande (ZDF)¹⁷³⁵. Nous nous appuyons sur cette captation pour notre analyse de la mise en scène.

Dramaturgie

La dramaturgie est de Vera Sturm. En plus de la distribution et du texte de la pièce, le livre-programme édité par le Burgtheater¹⁷³⁶ contient une deuxième partie avec des textes de Thomas Bernhard, Karl Kraus, Robert Musil et Arthur Schnitzler (« Menschensehnsucht selbstmörderische »), et une troisième partie consacrée à Thomas Bernhard (« Der Autor »). Dans la deuxième partie, on trouve donc des textes de Thomas Bernhard : un extrait de *Korrektur* paru en 1975, des extraits de *Wittgensteins Neffe : Eine Freundschaft* paru en 1982, deux extraits d'*Auslöschung : Ein Zerfall* paru en 1986, ainsi que la nouvelle *Montaigne : Eine Erzählung* parue en 1982 dans *Die Zeit*. Et le livre-programme reproduit également « Spaziergang » d'Arthur Schnitzler, des extraits de *Der Mann ohne Eigenschaften* de Robert Musil, et un texte (« Aphorismen ») de Karl Kraus. Dans la partie sur l'auteur, on trouve, en plus du portrait de l'auteur et d'une courte biographie, des photographies des créations des pièces précédentes¹⁷³⁷ de Thomas Bernhard.

On trouve également huit photographies de la création de *Ritter, Dene, Voss* à Salzbourg. Sur la première page, les deux photographies montrent Ritter et Dene assises sur la même chaise (Ritter et Dene sont jouées, naturellement, par Ilse Ritter et Kirsten Dene). Sur la deuxième page, les deux photographies montrent Voss à gauche (joué par Gert Voss), et Dene à droite, à l'arrière-plan, derrière la table. Sur la troisième page, sur la cinquième photographie, on voit Voss à gauche, près de la porte, et Ritter au premier plan, et sur la sixième photographie, on

¹⁷³⁴ Elle jouait également Clara dans *Avant la retraite* (1989) et Agathe dans *Le Faiseur de théâtre* (1985)

¹⁷³⁵ La captation a été éditée en DVD. Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*. Wien: Hoanzl, 2008. DVD. Edition Burgtheater, 18. 182 minutes.

¹⁷³⁶ Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*. Akademietheater. Programmbuch Nr. 2. Akademietheater 1986/87.

¹⁷³⁷ *Ein Fest für Boris, Der Ignorant und der Wahnsinnige, Die Jagdgesellschaft, Die Macht der Gewohnheit, Der Präsident, Die Berühmten, Minetti, Immanuel Kant, Der deutsche Mittagstisch, Vor dem Ruhestand, Der Weltverbesserer, Am Ziel, A Doda, Eis, Alles oder nichts, Über allen Gipfeln ist Ruh, Der Schein trügt, Der Theatermacher, Einfach kompliziert*

voit la nappe renversée, Voss à droite, la tête sur la table, Ritter qui court au premier plan à gauche, et Dene qui ramasse à l'arrière-plan. La septième photographie occupe toute la page, on voit Voss devant la fenêtre, en train de décrocher un portrait. La huitième et dernière photographie occupe une double page, on voit Voss assis au milieu, à gauche, à la fenêtre, Ritter, et à droite, debout, Dene.

Scénographie

Thomas Bernhard indique que la pièce se déroule dans une « maison de maître à Döbling », dans la « salle à manger » (*Herrschaftsvilla in Döbling / Speisezimmer* »). Au début de la première scène, il donne un certain nombre d'indications précises concernant le décor :

« Vor dem Mittagessen / Blick in eine Teeküche mit Glasscheibenflügeltür. Eine zweite Tür, ein Fenster. Eine Kredenz, ein großer und ein kleiner Tisch. Viele Sessel. Eine große Lampe, eine pompöse Standuhr, ein Spiegel, ein Plattenspieler. Große Familienportraits an den Wänden.¹⁷³⁸ »

La pièce comporte trois scènes: « Vor dem Mittagessen », « Mittagessen », « Nach dem Mittagessen », il n'y a pas de changement de lieu, toute la scène se passe dans la même pièce. Mais une didascalie implique un changement de perspective : « Die Teeküchenflügeltür ist jetzt links »¹⁷³⁹. Cela semble signifier qu'elle n'était pas à gauche auparavant, mais plutôt au fond, pour que le spectateur puisse voir la cuisine comme cela est indiqué dans les didascalies. Le décor de Karl-Ernst Herrmann est d'abord réaliste : on a un décor qui est un décor construit. La salle à manger construite par Karl-Ernst Herrmann est une salle à manger ovale. Cette forme ovale de la scène est une idée du scénographe : elle ne figure pas dans les didascalies. Au plafond on remarque un lustre, au sol un tapis. Au centre de ce tapis se trouve la table du déjeuner, avec une nappe blanche, et quatre sièges. Le lustre, le tapis, et la table reproduisent la forme ovale de l'espace scénique. Il faut également noter l'importance des matières : parquet au sol, boiseries en bas des murs et papier peint au-dessus. On a ici une représentation assez réaliste d'un salon-salle à manger art nouveau (ou Jugendstil).

Les indications scéniques ont été respectées. Elles indiquent un certain nombre d'objets, mais pas leur placement sur scène, qui relève donc de la mise en scène. On retrouve les grands portraits d'ancêtres au mur mentionnés dans les didascalies. La fenêtre a été placée à gauche, la porte-fenêtre à l'arrière-plan, au milieu, et la deuxième porte à droite. Herrmann et Peymann

¹⁷³⁸ Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*. In: Thomas Bernhard, *Dramen V*, p. 226-227. « Avant le déjeuner. Vue sur une petite cuisine d'office avec porte-fenêtre à double battant. Une seconde porte, une fenêtre. Une crédence, une grande et une petite table. Plusieurs sièges. Une grande lampe, une comtoise imposante, un miroir, un tourne-disque. « De grands portraits de famille sur les murs. ». *Déjeuner chez Wittgenstein*, p. 9 et 11.

¹⁷³⁹ Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*. In: Thomas Bernhard, *Dramen V*, p. 274. « La porte à double battant de la petite cuisine est maintenant à gauche ». *Déjeuner chez Wittgenstein*, p. 69

placent assez logiquement la porte de la cuisine au fond. Sur le devant de la scène se trouve un autre siège, il y a aussi un autre siège à gauche, à côté de la fenêtre. À droite on retrouve la crédence, le tourne-disque et la lampe sont posés dessus. Plus à droite encore se trouve l'horloge.

Mais ce décor a aussi une dimension symbolique : la salle à manger est une salle à manger rouge. Cette couleur rouge est aussi une invention du scénographe, ce n'est pas indiqué dans les didascalies. Ce rouge, c'est le rouge du sang ou de l'enfer. Tout le décor est dans ces tons, avec la fenêtre et la porte-fenêtre qui ont des vitres colorées mauves ou violettes, et les costumes de Dene et Ritter, dans les mêmes tons, se fondent aussi dans ce décor. Le costume de Dene est cependant plus foncé, et le costume de Ritter plus clair. La salle à manger est plongée dans l'obscurité, très peu de lumière vient de l'extérieur, alors qu'il est midi, l'heure du déjeuner. La fenêtre est en partie fermée par un store. Cette salle à manger rouge et plongée dans la pénombre évoque donc bien l'enfer et un tombeau. Cette manière suggestive de représenter l'espace correspond à la manière dont l'espace est décrit par les personnages, comme un « tombeau » (Gruft) et comme un « enfer » (Hölle).

Benjamin Henrichs décrit ainsi la scénographie de Karl-Ernst Herrmann :

« Eine weinrote (blutrote?) Jugendstil-Höhle, samt Standuhr, Kommode und Ahnen-Galerie. öffnet sich die hohe, buntverglaste Schiebetür, schaut man aus dem ovalen Salon hinaus, direkt auf einen großen, häßlichen Kühlschrank. Sehr sonderbar. Vom Salonstück ist es nur ein Schritt hinaus ins Schauerdrama.¹⁷⁴⁰ »

Ulrich Weinzierl décrit le décor de Karl-Ernst Herrmann, en le comparant avec le décor de Jürgen Rose pour *La Cruche enchaînée*, de Kleist, par Dieter Dorn, également joué cette année-là au Landestheater dans le cadre du Festival de Salzbourg :

« Aus dem Gerichtsaal ist ein Speisezimmer geworden: kein gewöhnlicher Raum, sondern schon ein Interieur – herrschaftlich, exquisit, jugendstillvoll, fein abgestimmt in den Farben Braun und Rot: dunkler Parkettboden, kostbare Holztäfelung, darüber Tapeten und Ahnenporträts, alles – vom Tisch über den Teppich bis zum Lüster – huldigt ovalen Formen. Kein Zweifel: Das prächtige Bühnenbild stammt diesmal wieder von Karl-Ernst Herrmann. Wir sind zu Gast im Hause Worringer¹⁷⁴¹. »

Joachim Kaiser trouve la scénographie trop intelligente et élégante, et pas assez radicale :

« Die szenischen Einfälle sind ganz und gar unbeträchtlich, das Bühnenbild (Karl-Ernst Herrmann) deutete Reichtum und Weltlosigkeit nur klug-vornehm an. Bernhards radikal antipsychologische Verfahrensweise von einst hat sich nun in eine seelenkundliche Dreiecks-Stück-

¹⁷⁴⁰ Benjamin Henrichs : « Wahn, Wahn, Wahn, nur du allein ». *Die Zeit*, 29.8.1986.

¹⁷⁴¹ Ulrich Weinzierl. « Von der Zerstörung des Menschen ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.08.1986.

Erkundung von zwei Herr-und Knecht Beziehungen (der Bruder und die Schwestern – die Schwestern untereinander) vermenschlicht (...) ¹⁷⁴² »

Pour Sigrid Löffler, avec cette pièce qui se passe à Vienne, Thomas Bernhard fait dans la psychologie de salon, ou du moins c'est l'impression que donne la scénographie de Herrmann :

« Mit diesem Stück ist Bernhard - diesen Eindruck erweckt zumindest die Peymannsche Inszenierung - unter die Salon-Psychologisierer gegangen. Zum erstenmal seit "Der Ignorant und der Wahnsinnige" lässt er ein Stück wieder ausdrücklich in Wien spielen, genauer: in einer Herrschaftsvilla im Prominentenviertel Döbling, wo die drei Geschwister Worringer - zwei Schwestern, die Josefstadt-Schauspielerinnen sind, und Bruder Ludwig, der wahnsinnige Philosoph auf Heimurlaub aus der Irrenanstalt - einander die gute alte Familienhölle bereiten. ¹⁷⁴³ »

Michael Merschmeier souligne que le décor avance vers les spectateurs, et qu'il subit une rotation de 90 degrés au deuxième acte :

« Akt I: Vor dem Mittagessen. Ort, wie auch in den beiden folgenden Akten: ein herrschaftliches Speisezimmer, mit allem Theaterluxus gebaut von Karl-Ernst Herrmann: Holztäfelung, Parkettboden, ovaler Tisch, in klein das Oval des Gesamtraums aufnehmend, der übers Bühnenportal hinaus bugmäßig in den Zuschauerraum ragt (und einmal, im II. Akt, um 90 Grad gedreht wird). ¹⁷⁴⁴ »

Benjamin Henrichs évoque également ce changement de perspective lié à la rotation du décor : « Die Bühne hat sich um 90 Grad gedreht, alle Perspektiven sind verändert ¹⁷⁴⁵. »

Claus Peymann respecte donc les indications de Thomas Bernhard pour le changement de perspective dans la deuxième scène : la porte de la cuisine est maintenant à gauche, et la deuxième porte et l'horloge qui étaient à droite sont maintenant à l'arrière-plan. Claus Peymann ne se contente pas de déplacer la porte de la cuisine, c'est en réalité tout le décor qui pivote de 90 degrés, et la perspective est modifiée. Cette indication de Thomas Bernhard apparemment anodine est en fait porteuse de sens. En effet, il y a bien un changement de perspective entre la première et la deuxième scène. On passe d'abord de la préparation au repas, et donc il est logique que la cuisine, qui était avant face au spectateur, soit moins visible. Et aussi, le changement de perspective est induit par l'entrée de Ludwig bien évidemment. Claus Peymann choisit donc de respecter cette indication scénique. Gert Voss dans le rôle de Ludwig porte une veste blanche et un pantalon noir. Par le jeu des couleurs, il apparaît donc comme un élé-

¹⁷⁴² Joachim Kaiser. « Ängstliche Künstlerinnen und ein kranker Despot ». *Süddeutsche Zeitung*, 20.08.1986.

¹⁷⁴³ Sigrid Löffler. « Das Beste aus Bochums Digest ». *Der Spiegel* 37/1986.

¹⁷⁴⁴ Michael Merschmeier. « Theatervögel, Bühnengezwitscher, Parasiten, Theatermacherinnen perverse... Über die neuen Inszenierungen von Claus Peymann, Klaus Michael Grüber und Luc Bondy ». *Theater heute* 10/86, p. 29-32, ici p. 30.

¹⁷⁴⁵ Benjamin Henrichs : « Wahn, Wahn, Wahn, nur du allein ». *Die Zeit*, 29.8.1986.

ment extérieur au lieu, tandis que les deux sœurs, en rouge dans un décor rouge, semblent appartenir au lieu.

Avant le déjeuner

Au début de la première scène, Thomas Bernhard indique la présence des deux personnages de Ritter et Dene, ainsi que ce qu'elles font. Ritter apparaît oisive et immobile, tandis que Dene se déplace et est active :

« Ritter auf einem Sessel am Fenster, zigarettenrauchend / Dene kommt aus der Küche und deckt auf¹⁷⁴⁶ »

Quand la pièce commence, Ritter est assise à gauche à la fenêtre, elle est seule, la porte-fenêtre de la cuisine est fermée, un mince filet de lumière tombe sur Ritter, le reste de la pièce est dans l'obscurité. Dene fait son entrée pour mettre la table, on la voit ensuite qui regarde sous la table. Ritter lève sa chaussure au-dessus d'elle, en disant « Katafalkismus » et un caillou en tombe. Ritter prend un journal. S'en suit une longue tirade de Dene, qui cite les mots de son frère et montre sa sœur avec sa serviette (« Ich hätte mich nicht geändert sagte er / Du auch nicht »), puis elle porte la main à son visage quand elle évoque les remerciements du frère (« bedankte sich ein zweites Mal für meine Schreibe »), ensuite elle s'appuie sur la table de la cuisine (« die Elterngruft sei verwahrlost »). Ritter lit dans le journal le mot « Selbstverwirklichung » et elle disserte dessus. Dene dit d'abord détester ces mots, ces concepts, mais quand elle évoque le mot « intelligente Geschwister » qu'utilise Ludwig à leur propos, elle se passe la main dans les cheveux, baisse la tête et esquisse un sourire. À nouveau, elle plisse le front en évoquant la voix repoussante du directeur de l'asile. Quand Ritter évoque Londres, elle est pensive, elle regarde vers le sol. Dene se place devant la fenêtre, entre sa sœur et la fenêtre, elle évoque les bretelles que Ludwig a eu le droit de conserver à l'asile. Elle fait le geste, comme si elle tenait des bretelles invisibles. Dene recule vers la table, les bras ouverts, en direction de Ritter : « Ich decke den Tisch und du sitzt da und liest die Zeitung ». Quand Ritter évoque « la queue du frère », Dene met la tête dans les mains, tandis que Ritter fait un sourire sarcastique. Ritter lit : « Gasexplosion im Dritten Bezirk / zwei tote Hausfrauen bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt ».

Ritter se dirige ensuite vers le centre de la scène. Elle goûte un des plats : elle prend un morceau dans sa main, lève la main au-dessus de sa tête et laisse tomber le morceau sur sa langue tirée. Ritter évoque le travail de sténographie de Dene de manière un peu sarcastique, d'une main elle tient une serviette, de l'autre elle fait le geste de la sténographe. Quand elles parlent

¹⁷⁴⁶ Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*. In: *Dramen V*, p. 227. « Ritter sur une chaise près de la fenêtre, fume une cigarette / Dene sort de la cuisine et dresse la table » *Déjeuner chez Wittgenstein*, p. 11.

de théâtre, Ritter esquisse un pas de danse, elle lève le bras en l'air (« eine Bühnenerscheinung »). Dene est assise et contrôle la géométrie de la table, tandis que Ritter, sarcastique, se tient debout derrière elle. Puis Ritter s'assied à la table, pensive, elle évoque Zurich, penchée vers la gauche, le regard dans les nuages. Quand Ritter lui reproche de l'avoir enchaînée, Dene proteste, elle tourne la tête, détourne le regard. Dene se lève et va vers la cuisine. Tout en disant que Dene parle comme leur mère, elle s'approche du portrait de la mère, qui est à côté de la fenêtre.

Puis Ritter s'assied sur la chaise au premier plan pour évoquer leur malheur à toutes les deux (« aber unglücklich sind wir doch beide »). Ensuite, pendant que Dene essuie les couverts, Ritter, revenue au centre de la scène, les vérifie en les portant à la lumière. Ritter met la main sur la nuque de Dene (« Wir waren von Henry James / Wir waren nicht ihre Kinder »). Dene, assise à la table, essuie les couverts, elle évoque la faiblesse de Ludwig, mais Ritter, assise sur la chaise qui se trouve sur le devant de la scène ne croit pas du tout à cette supposée faiblesse. Ritter lit ensuite le journal, qui parle des touristes italiens. Elles discutent à nouveau de Ludwig et Ritter se lève et jette son journal. Elle se dirige vers la fenêtre. Quand elle dit « Die Josefstadt ist meine Rettung », Ritter approche son visage de la fenêtre. Elle se retourne pour évoquer « die Worringerhölle ». Elle s'appuie contre une des chaises disposées autour de la table : « Es wäre besser, die Anna wäre da ». Dene, blessée, regarde le sol. Puis Ritter va remonter la pendule. Ritter parle ensuite de Ludwig, qui serait non pas le philosophe, mais le fou. Dene se cache les yeux avec sa main.

Puis Ritter et Dene sont toutes deux assises à la même chaise, Ritter console Dene : « Die Theaterflucht hat uns nichts genützt ». Dene s'assied sur la chaise au premier plan pour évoquer Steinhof. Quand elle évoque les baisers envoyés par Ludwig envoyés aux gens de l'asile, elle fait le geste. Ritter va à la fenêtre (« Du hast ihn abgeholt, nicht ich »). Dene est assise à la table, le coude posé sur la table, elle accuse le coup. Tandis que Dene s'apprête à sortir, Ritter l'interroge sur son rôle, deux phrases jouées par une aveugle. Dene, assise sur la table, se montre quelque peu sarcastique « Interpreten sind keine Genies ». Puis elle s'approche de la fenêtre, elle affirme qu'elle n'est pas du tout une actrice, elle a juste voulu rencontrer des gens. Les deux sœurs se rapprochent lorsque Dene évoque l'oncle actionnaire et en plus directeur du théâtre de Josefstadt. Dene regarde dans le miroir qui se trouve à droite de la porte-fenêtre. Elle se retourne, Dene évoque leur rivalité au théâtre, qu'elle dit ne jamais avoir pris au sérieux, toutes deux sourient. Enfin, Dene se dirige vers la petite porte à droite et appelle Ludwig.

Michael Merschmeier décrit ainsi le jeu de Kirsten Dene :

« Kirsten Dene unterlegt das Hilfsbereitschaftsmonster „Dene“ mit genau dem richtigen Maß an schwerleibiger Mütterlichkeit, um ausreichend penetrant zu wirken und unausstehlich, versetzt dann diese Wirkung mit genau der richtigen Dosis an Giftigkeit, Berechnung, verklemmter Begierde und auftrumpfender Rätsellosigkeit, um die Gratwanderung zwischen Kunst und Klamotten, zwischen ausgefeimtestem Schauspielerinnenhandwerk und wohlfeilem Chargieren zu meistern, immer nahe dem Absturz, versteht sich.¹⁷⁴⁷ »

Michael Merschmeier décrit ainsi le jeu d'Ilse Ritter, qui selon lui a le rôle le plus difficile, car le plus normal :

« Ilse Ritter (in der Vorstellung die ich sah, grippekrank) hat den schwersten Part, weil ihre Figur die normalste, die greifbar alltäglichste: vernünftig, vermittelnd, weltzugewandt. Sie spielt das mit gleichwohl kecker Illuminiertheit, ist kiebige Mädchen und zähe, kluge Person ineins; eifrig, rotwangig – und zugleich von blonder Eiseskühle. Durchaus zickig, kapriziös. Während Dene Voss bekocht und überfüttert, ist Ritter eher klassisch kokett mit ihm.¹⁷⁴⁸ »

Pour Benjamin Henrichs, Peymann commence sa mise en scène avec prudence et sobriété, à l'opposé de la tradition du Burgtheater :

« Peymanns Inszenierung beginnt ihr Spiel mit einer sehr auffälligen Vorsicht, ja Nüchternheit. Sie beschwört keine Atmosphäre, sie erzählt keine Schicksale – wie eine zweistimmige Invention fängt es an, eine schwere Schauspielerin, eine leichte, eine helle Stimme, eine dunkle. Eine Aufführung, die ihre Geheimnisse lieber verschweigt als ausplaudert; die das Stück vorführt und dabei doch auch verbirgt. Als sei der ominöse Satz des Philosophen Wittgenstein („Das Unaussprechliche ist – unaussprechlich – in dem Ausgesprochenen enthalten“) auch ein Lehrsatz für das Theater. Ein Gegenburgtheater – ab nächste Woche (Wiener Premiere: 4. September) auch im Burgtheater!¹⁷⁴⁹ »

Les personnages ne sont pas fixés par Peymann, ils se transforment, les rapports de pouvoir et de sentiments changent sans cesse :

« Peymann fixiert die Figuren nicht (das hieße dann wohl „komödiantisch“), er läßt sie sich verändern – ständig wechseln die Macht- und die Gefühlsverhältnisse zwischen den heiklen Schwestern. Beide bewegen sich im Weiten Land zwischen vergehender Jugend und drohendem Alter, zwischen Liebreiz und Lächerlichkeit. Dene schuftet, leidet, schuftet weiter; Ritter erbleicht und erblüht, in rätselhaftem Wechsel. In Sekundenschnelle verwandelt sich Ritters Lieblichkeit in Bitternis, Denes Stämmigkeit in Anmut – und wieder zurück.¹⁷⁵⁰ »

¹⁷⁴⁷ Michael Merschmeier. « Theatervögel, Bühnengezwitscher, Parasiten, Theatermacherinnen perverse... » *Theater heute* 10/86, p. 30.

¹⁷⁴⁸ Michael Merschmeier. « Theatervögel, Bühnengezwitscher, Parasiten, Theatermacherinnen perverse... » *Theater heute* 10/86, p. 30.

¹⁷⁴⁹ Benjamin Henrichs : « Wahn, Wahn, Wahn, nur du allein ». *Die Zeit*, 29.8.1986.

¹⁷⁵⁰ Benjamin Henrichs : « Wahn, Wahn, Wahn, nur du allein ». *Die Zeit*, 29.8.1986.

Et le comique reste toujours subtil, même quand la pièce parle de sexe et d'inceste (un petit sourire de Ritter, un peu de gêne chez Dene, et c'est tout) :

« Der Reichtum der Aufführung ist niemals spektakulär, ihre Komik fast immer behutsam – daß Dene genau aufs Stichwort „geistlos“ mit der Suppenschüssel hereinstampft, ist schon das äußerste Zugeständnis an die Mechanik des Schwanks. Und selbst wo das Stück eindringt ins dunkle Reich der Sinne, ins Labyrinth von Geschwisterliebe und Inzest, bleibt Peymann poetisch (und ein wenig prüde) – ein kleines, mattes, lüsternes Lächeln bei Ritter, eine kurze, zartverschämte Erregung bei Dene – und schon wieder vorbei.¹⁷⁵¹ »

Le déjeuner

Thomas Bernhard décrit ainsi le début de la deuxième scène. On remarque cette fois la présence de Voss, mais l'absence de Dene :

« Mittagessen. Die Teeküchenflügeltür ist jetzt links. Ritter und Voss am Tisch essend und trinkend. Voss sitzt dem Vaterporträt gegenüber, trinkt Wasser. Ritter trinkt Weißwein¹⁷⁵². »

Pendant la première partie du déjeuner, Voss est seul avec Ritter. Voss à intervalles réguliers se redresse, puis se laisse à nouveau tomber sur son siège. Ce jeu est prévu par les didascalies. Le melon est déjà sur la table. Voss d'abord se redresse et dit « Vorschriftsmässig » avec un grand sourire, puis il se penche à nouveau en avant et il murmure à sa sœur, l'air courroucé : « Sie hat mir das falsche Papier gebracht ». Ensuite à nouveau il se redresse, la tête en arrière, pour évoquer Glossop, il ouvre la bouche et sourit. Finalement il se penche, et il s'adresse cette fois au public : « Meine Idee war / weiter zu gehen / als Alle Andern ».

Dans la deuxième partie, Ritter, Dene et Voss mangent l'entrée (le melon) puis le plat (la viande). Les didascalies, avec en particulier les entrées et les sorties de Dene, scandent ce repas. La mise en scène les suit exactement. Dene apporte d'abord le plat de viande, elle distribue les morceaux de viande et elle ressort. Ritter, le coude sur la table, penchée en direction de son frère, évoque le rôle d'aveugle de sa sœur. Puis elle se place à côté de lui avec le melon (« Willst du noch ein Stück Melone ? »). Dene apporte ensuite la salade. Ritter demande à Dene de fermer la porte, à cause du courant d'air. Dene, à la porte, a l'air contrit. Ritter se rapproche de Ludwig, elle s'assied sur la chaise du milieu, elle rapporte qu'elle a surpris Dene avec le pantalon de Ludwig, Ludwig fronce les sourcils. Dene revient dans la pièce et dit à Ludwig qu'elle a lavé et repassé ses pantalons, Voss, tourné vers elle, se montre déçu quand elle lui dit qu'ils n'ont plus l'odeur du Steinhof. Voss a le visage posé sur sa main, l'air pré-

¹⁷⁵¹ Benjamin Henrichs : « Wahn, Wahn, Wahn, nur du allein ». *Die Zeit*, 29.8.1986.

¹⁷⁵² Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*. In: *Dramen V*, p. 274. « La porte à double battant de la petite cuisine est maintenant à gauche. Ritter et Voss à table en train de manger et de boire. Voss est assis face au portrait du père, boit de l'eau. Ritter boit du vin blanc. » *Déjeuner chez Wittgenstein*, p. 69.

occupé, quand il dit, tourné vers le public « Oder lebenslänglich / eine verrückte Idee haben ». Dene entre et s'assied, elle évoque une hirondelle qui était dans la cuisine, elle baisse les yeux. Voss tourne la tête vers le public pour évoquer la mort, l'air sérieux : « Wir sterben ja / wenn wir wollen / habe ich zum Direktor gesagt von selbst / wir müssen es nicht gewaltsam tun ». Dene lui demande s'il veut un autre morceau de viande, il continue de regarder dans l'autre direction. Voss lève les bras, en regrettant que rien n'ait changé dans la villa de la famille : « Ich dachte / es wäre alles anders / aber ihr habt nichts geändert ». Dene baisse les yeux, pleure presque, tandis que Voss dit, parlant de Steinhof : « hier bin ich zuhause nirgends sonst habe ich gesagt ». Voss s'énervé au sujet des contrats (« Verträge sind tödlich »), tandis que Ritter, assise au premier plan, son châle à la main, se passe la main dans les cheveux. Il est ensuite question de la cuisine, Dene a réchauffé les plats, parce qu'elle ne voulait pas que la cuisinière Anna soit là quand Ludwig reviendrait Ritter se tient debout derrière la chaise au premier plan, dénonçant sa sœur qui n'a pas cuisiné, mais fait que réchauffer, tandis que Dene essaye de se justifier. Voss dépose le portrait de son père du mur, il fait une grimace : « Ich habe ihn immer gehasst ». Puis il se place à côté de Ritter, qui s'est assise et s'est enveloppée de son châle, et, regardant les autres portraits, il dit « alles widerliche Menschen ». Puis il s'assied de l'autre côté de la table, à droite « es ist nichts als ein Verhöhnungsprozess ». Voss sert les poings et grimace « hatte ich einen wertvollen Gedanken / ertränkte ihn die Mutter in ihrer Suppe », tandis que Dene, la saucière à la main, détourne le regard.

La deuxième partie de la deuxième scène constitue le point culminant de la pièce et de la mise en scène, avec les Brandteigkrapfen qui sont engloutis par Voss, qui ensuite renverse la nappe. Ce jeu avec la nourriture, puis avec la nappe, est décrit en détail dans les didascalies, la mise en scène s'y tient. D'abord, Ritter prononce le nom du docteur Frege, et cela déclenche un accès de rage chez Voss. Il se crispe, puis ouvre la bouche, et crie. Les deux sœurs sortent et Voss leur crie après. Voss s'assied sur la chaise au premier plan, et se lamente, la tête dans la main : « Kann ich in diesem Haus / kein Glas haben ». Dene lui apporte un verre d'eau et essaye de le consoler par l'annonce du dessert : « Brandteigkrapfen / deine Lieblingsmehlspeise ». Voss se redresse (« eine Erregung »), puis s'effondre à nouveau (« ist ja keine Erschöpfung »). Voss commence à tirer la nappe, puis il regarde la nappe, cousue par la grand-mère. Puis il lâche la nappe et cache sa tête dans ses mains (« Beherrschung ist alles »). Ritter, à l'autre bout de la table, éclate de rire. Puis Voss se redresse, la tête en arrière, il exulte « Ludwig / der die Brandteigkrapfen liebt ». Puis Voss s'adresse aux deux sœurs : « Wie in einer Gruft ist es hier » ; « und jetzt warten beide darauf / dass ich ihre Brandteigkrapfen esse ». Voss saisit un « Brandteigkrapfen » avec les deux mains et la met devant sa bouche

(« Wir machen den Mund weit auf »). Dene met la main sur sa bouche, l'air affolée. Voss en avale un premier, puis un deuxième, il en recrache la moitié et pose sa tête contre la table. Au premier plan, Ritter mange tranquillement ses Brandteigkrapfen, et elle observe la scène avec curiosité. Puis Voss renverse la nappe. Les deux sœurs se tiennent à l'écart, Ritter au premier plan, Dene à gauche, dans l'encadrement de la porte de la cuisine. Puis Voss s'effondre, la tête sur la table. Ritter et Dene ramassent les morceaux. Voss, les deux poings serrés, est penché en avant (« dem Leben einen Sinn geben »). Dene tient dans ses bras la nappe et s'enfuit avec. Voss redresse la tête et la regarde « Wie sie sich aufregen die beiden ». Puis il se lève et crie „Theatermacherinnen perverse“. Ensuite il se saisit de la lampe qu'il jette contre la porte et qui se brise.

Pour Michael Merschmeier, Gert Voss joue le rôle de Voss-Ludwig en étant toujours à la frontière de la raison et de la folie :

« Das Grenzgängerische am vernünftigen Wahnsinn spielt Voss wunderbar: den kopfabenteuerlustigen, gealterten Knaben, der doch immer ausrastet, der sich selbst und andere überlisten wollend, sich selbst und ihnen heillos ausgesetzt bleibt – und auf der Flucht vor den Schwestern, auf dem weiten Umweg über die maßlose Freiheit eines ins Irrenhaus Eingespernten, ausweglos wieder im Schoss der Familie landet, im von Karl-Ernst Herrmanns tiefrot ausgeschlagenen Speisezimmer¹⁷⁵³. »

Pour Benjamin Henrichs, Gert Voss commence par jouer non pas le philosophe fou, mais le petit enfant, il commence par cacher son personnage :

« Voss ist da. Und der soll das philosophische Genie sein, der berühmte Verrückte? Am Eßtisch sitzt ein schmaler, geschmeidiger älterer Jüngling – der liebe kleine Bruder, das ewig aufsässige Kind. Wunderbar, wie Voss die große Irren-Nummer nicht spielt; wie er die Figur erst einmal verbirgt, als wolle er sich in Sicherheit bringen vor der bedrohlichen Fürsorge der Schwestern. Er ist zu Hause, und also weiß er sofort: er ist am falschen Ort¹⁷⁵⁴. »

Et le spectateur ne sait jamais si ses accès de folie sont réels ou mis en scène :

« Ein heller Kopf auf einem leichten Körper. Daß so einer die klaren Suppen liebt, die gebundenen haßt (und erst recht alle Saucen), ist keine Geschmacksfrage, sondern eine Geisteshaltung. Ein klarer, völlig undurchsichtiger Mensch. Niemals weiß der Zuschauer, nie wissen die verwirrten Schwestern, was seine Wahnsinnsanfälle wirklich sind: Naturkatastrophen oder kalt inszenierte Auftritte, Schicksalsschläge oder Befreiungsversuche. Nie ist Voss so wach, wie wenn er von Sinnen ist. Nie ist er so gelenkig, wie wenn er Amok läuft¹⁷⁵⁵. »

¹⁷⁵³ Michael Merschmeier. « Theatervögel, Bühnengezwitscher, Parasiten, Theatermacherinnen perverse... » *Theater heute* 10/86, p. 30.

¹⁷⁵⁴ Benjamin Henrichs : « Wahn, Wahn, Wahn, nur du allein ». *Die Zeit*, 29.8.1986.

¹⁷⁵⁵ Benjamin Henrichs : « Wahn, Wahn, Wahn, nur du allein ». *Die Zeit*, 29.8.1986.

Et quand il arrache la nappe et fait tomber la vaisselle par terre, ce n'est pas une colère aveugle, mais un geste réfléchi, qui a la grandeur du geste d'un torero :

« Am Ende des zweiten Aktes schon ist die Familien-Zusammenführung gescheitert, die Familien-Katastrophe da. Voss reißt das Tischtuch samt dem Geschirr, samt den köstlichen Brandteigkrapfen zu Boden. Aber sogar das sieht nicht blindwütig aus, sondern wie eine Geistestat; Voss reißt das Tuch mit stierkämpferhafter Grandezza vom Tisch. Das Mittagessen ist zu Ende, der Vorhang fällt¹⁷⁵⁶. »

Après le déjeuner

Thomas Bernhard décrit le début de la troisième scène. On retrouve Voss et Ritter seuls :

« Nach dem Mittagessen. Wie vor dem Mittagessen. Voss sitzt am Tisch, dem Mutterporträt gegenüber. Ritter zigarettenrauchend, Weisswein trinkend auf einem Sessel an der Wand¹⁷⁵⁷. »

Dans la première partie de la troisième scène, tout un jeu avec les tableaux a lieu. Ce jeu avec les tableaux (les tableaux des ancêtres, puis ceux des deux sœurs) est précisément indiqué dans les didascalies, la mise en scène les respecte à la lettre. Quand la troisième scène commence, Voss est assis à la table, à gauche, face au portrait de la mère. Ritter est assise au premier plan. Voss prend son carnet. Voss va ensuite vers le portrait de la mère, il se tient le nez et dit « Hier / das hast du auch ». Puis, tendant le bras, il montre du doigt le portrait de la mère : « Die Mutter / war die Böswillige / nicht der Vater ». Puis Voss s'assied, il compare la philosophie à une auberge où l'aubergiste serait mort depuis longtemps. D'abord, agité, il tend le bras, puis abattu, il met les mains sur ses genoux. Puis il regarde deux portraits et dit : « Onkel Friedrich / ist auf dem Bild der Humorvolle / Karl der Humorlose / gerade umgekehrt stimmt es ». Voss décroche le portrait de la mère et il le tient contre lui, il pose la tête contre le portrait. Voss décroche les portraits de ses parents, puis ceux de ses oncles. Ritter, assise, et Voss, debout, se tiennent au premier plan et ils regardent les tableaux des deux oncles à l'arrière-plan. Puis il s'assied à la fenêtre : « Darunter haben wir immer gelitten / unter diesen hässlichen Bildern ». Puis il se lève : « Ihr habt euch doch nicht auch malen lassen ». Il se dirige vers Ritter, le bras tendu, le doigt pointé vers elle : « Portraits gehören nicht auf dem Dachboden ». Voss s'assied à la table. Ritter se défend « Die Bilder sind schlecht gemalt », Voss riposte « Natürlich sind sie schlecht gemalt ». Tous deux se tournent le dos. Voss est toujours assis, Ritter se tient debout au premier plan à droite, Voss répète plusieurs fois « her mit dem Bildern ». Ritter sort, et Voss enlève un portrait de fille du mur, après avoir hésité.

¹⁷⁵⁶ Benjamin Henrichs : « Wahn, Wahn, Wahn, nur du allein » *Die Zeit*, 29.8.1986.

¹⁷⁵⁷ Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*. In: *Dramen V*, p. 308. « Après le déjeuner. Comme avant le déjeuner. Voss est assis à table, face au portrait de la mère. Ritter en train de fumer une cigarette, de boire du vin blanc, assise sur une chaise contre le mur » *Déjeuner chez Wittgenstein*, p. 11.

Voss s'assied à la table, les deux sœurs se tiennent debout à côté de lui, leurs tableaux cachés derrière elles, elles le tiennent côté toile. Il leur demande de les retourner. Une fois que c'est fait, il dit « Und diese Geschmacklosigkeit / soll ich meinen Schwestern verzeihen ». Il regarde de l'autre côté. Ritter regarde Dene, Dene regarde le sol. Voss regarde toujours de l'autre côté, il sourit de manière sarcastique. Puis Voss prend les portraits et les regarde et dit « eine Bankrotterklärung ». Voss s'assied au premier plan et Dene sort avec les tableaux. Voss lève le doigt : « Wer einem Künstler hilft / vernichtet ihn ».

Dans la deuxième partie de la scène, Voss déplace les meubles, la crédence d'abord, puis l'horloge. Ce jeu avec ces deux objets est indiqué dans les didascalies. D'abord, Ritter s'assied sur la table. Voss se tient debout à côté d'elle. Il la regarde, elle regarde le mur de l'autre côté, pendant qu'il dit « Aber es muss natürlich / ausgemalt werden / oder tapeziert werden frisch ». Puis il regarde la tapisserie à l'endroit où était un tableau, Ritter se tient derrière lui et regarde également. Puis Voss essaye de pousser la crédence sans y parvenir. Puis Dene et Ritter l'aident. La vaisselle tombe de la crédence. Dene cache son visage dans sa main. Voss lève le bras. Ritter se tient immobile, les bras ballants. Dene se met à genou et ramasse une assiette cassée. Voss s'assied à table, face à l'horloge, et la montre du doigt. Il pousse l'horloge. Dene, la pelle et la balayette à la main, avec les bris de vaisselle, reste interdite, la bouche ouverte. Voss se place de l'autre côté, près du mur et de la fenêtre, Ritter est assise à la fenêtre. Il dit « Nein / nicht gut ». Et pousse à nouveau l'horloge pour la remettre à sa place. Ritter va vers le tourne-disque et elle met le quatuor à cordes de Beethoven. Puis il regarde le plafond et le lustre (« Eines Tages stürzt sie ein / und tötet euch »). Voss, assis à la table à droite, évoque la chaux, il veut tout repeindre à la chaux. Dene ramasse encore quelques bris de vaisselles. Voss sort son carnet. Il est d'abord question de Beethoven et de la Symphonie héroïque, puis des deux sœurs. Ritter jette un sourire narquois à Dene, qui fait la tête. Voss est au milieu, Ritter à gauche, Dene à droite. Voss tend les bras sur la table, il se redresse et sourit : « Ich bin der einzige in Steinhof/ der nicht entmüdig ist ». Ritter, assise à la fenêtre, fume et rit : « Möglich ». Puis Voss sort son carnet et lit : « Eine Welt die fortwährend / Ursache mit Wirkung verwechselt / Leide an Größenwahn ». Puis à nouveau il étend les bras sur la table : « Haben wir einen Fehler gemacht / haben wir Tausende Fehler gemacht ». Puis il se dirige vers Ritter et lui tend la main : « Hier siehst du / habe ich mich verbrannt ». Voss se place devant la fenêtre et lève les bras : « auf mich freuen sie sich / Worringer kommt ».

Dans la troisième partie de la troisième scène, Dene offre des caleçons à son frère. Ce jeu avec les caleçons est également prévu par les didascalies. Tout d'abord, Dene apporte une pile

de caleçons qu'elle pose sur la table. Dene prend un caleçon, Voss se penche au-dessus de la pile. Elle lui donne le caleçon, il fait quelques pas en arrière et contrôle la taille du caleçon. Ritter va baisser le son du quatuor à cordes. Elle se rassied et éclate de rire : « Die bewährte Montblanchose ». Ritter s'approche de Voss et touche le caleçon qu'il a en main : « Phantastisch ». Elle veut qu'il essaye le caleçon, mais Dene se met entre eux et s'y oppose. Il avait déboutonné son pantalon, il le reboutonne. Puis Ritter change de sujet et revient à la brûlure sur la main, elle lui prend la main. Elle se rapproche de lui et essaye de l'embrasser.

La pièce se termine avec le café. Les didascalies indiquent que le café est d'abord renversé, puis servi, la mise en scène suit ces indications. D'abord, Dene entre et demande s'ils veulent du café noir. Voss s'assied et Ritter va mettre la Symphonie héroïque. Dene a renversé le café. Sa sœur s'approche d'elle. Voss se tient debout au milieu de la scène, les deux sœurs debout à l'arrière-plan. Pendant que les sœurs ramassent les morceaux, toujours debout, il sort son carnet et lit : « Schwestern rotunterstrichen / Infantilismus ». Puis Voss s'assied et montre la crédence, qu'il veut à nouveau déplacer, puis l'horloge, dont il voudrait se débarrasser. Voss remet les tableaux au mur, mais à l'envers. Voss s'assied, fatigué : « Das Doktorat haben sie mir nicht gegeben ». Ritter et Dene entrent et mettent la table (« Grosses Geometriebedürfnis, grosses Kaffeebedürfnis », dit Voss). Ritter s'assied à la table à côté de Voss. Dene sert le café. Ritter regarde la fenêtre (« Verregneter Nachmittag wahrscheinlich » - « Es gibt nichts Schöneres als einen verregneten Nachmittag im Bett »). Dene est assise au milieu dans l'ombre, Voss, à droite, est de plus en plus avachi sur la table.

Pour Benjamin Henrichs, ce dernier acte, où on retourne les tableaux et où on change les meubles de place, n'est pas dans la mise en scène de Claus Peymann une suite de gags, mais un adagio :

« Letzter Akt, Voss räumt auf. Er hängt die Gemälde der Ahnen mit den Gesichtern zur Wand, eine Hinrichtung. Er versucht, die alte Standuhr von ihrem Platz zu verrücken – er tut es so bedeutsam, so atemlos, als wolle er damit die Schöpfung verändern. Kein irrer Slapstick ist dieser Schlussakt, sondern noch einmal ein großes Adagio. Luft, Stille, die Unwetter nur in der Ferne. Am Ende ein fahler Frieden. Man ist fertig miteinander, jetzt endlich ist es auszuhalten. Voss schweigt, Dene will bügeln. „Es gibt nichts Schöneres als einen verregneten Nachmittag im Bett“, sagt Ritter. Alle drei trinken Kaffee, und der Vorhang fällt.¹⁷⁵⁸ »

Pour Ulrich Weinzierl, ce n'est qu'après la pause, au troisième acte, que les personnages prennent leurs contours :

¹⁷⁵⁸ Benjamin Henrichs : « Wahn, Wahn, Wahn, nur du allein ». *Die Zeit*, 29.8.1986.

« Erst nach der Pause gewinnen die Figuren Kontur, nehmen sie einander wahr, erkennen sie sich und erkennen wir sie in ihren Verletzungen, ihrer kindlichen Grausamkeit, ihrer Ausweglosigkeit. Welch trefflicher Einfall, dass dies erst möglich wird, nachdem Ludwig die Familienbilder umgedreht, sich und die Schwester den Blicken der Eltern entzogen hat. Da gibt es nun, spät aber doch, Momente von schmerzlicher Schönheit und von schöner Traurigkeit, wird mit einem Mal klar, worüber Thomas Bernhard seit Jahrzehnten und auch hier berichtet: von der Zerstörung des Menschen, aktiv und passiv, als Täter und Opfer.¹⁷⁵⁹ »

Pour Michael Merschmeier au contraire, le troisième acte n'est qu'un dénouement long et sans tension dramatique :

« Ritter Dene Voss bis zur Pause, bis nach dem II. Akt, ein solides Schauspielfest, dem ich selten überrascht, aber doch oft unterhalten zugeschaut habe. Kein Meisterwerk als Stück, weil es im III. Akt, nach Tisch, nur mehr ein einstundenlanger, spannungsloser Abgang ist. »

Réception

Pour Michael Merschmeier, la mise en scène de Peymann est trop prudente et ne bascule jamais vers un comique sinistre, et ainsi la mise en scène devient une machine à conversations qui n'est jamais dérangeante :

« Kein Meisterwerk auch (und deshalb?) Claus Peymann sehr geduldige und liebevoll, aber zu vorsichtig arrangierte, nie in trostlose Komik überkippende Inszenierung. Mit drei Meisterschauspielern nur eine nette, nie verstörende Konversationsmaschine ins Laufen zu bringen, das ist nicht genug¹⁷⁶⁰. »

Pour Ulrich Weinzierl, Peymann met en scène la pièce de Bernhard de manière réaliste et psychologique, comme du Strindberg, mais c'est un malentendu, car les personnages de Bernhard ne sont pas de vraies personnes, mais des citations de Bernhard qui se déplacent :

« Wenn der Schein nicht trügt, ist Claus Peymanns einem Missverständnis erlegen. Er inszeniert „Ritter, Dene, Voss“ von Anfang an quasi realistisch, als psychologisches Kammerspiel, gleichsam als inzestuösen Geschwister-Strindberg, und das lässt uns über weite Strecken kalt, weil hier lange Zeit keine Personen agieren, sondern wandelnde Bernhard-Zitate¹⁷⁶¹. »

Pour Benjamin Henrichs, si la scénographie passe la rampe, la mise en scène n'ose pas une telle transgression :

« Herrmanns Bühne überschreitet in einem kühnen Schwung die Rampe, ragt in den Orchestergraben hinein. Peymanns Inszenierung wagt eine solche Überschreitung nicht. An ihren Grenzen agieren die drei unvergleichlichen Schauspieler kaum. Einen Zug ins Gediegen-

¹⁷⁵⁹ Ulrich Weinzierl. « Von der Zerstörung des Menschen ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 21.08.1986.

¹⁷⁶⁰ Michael Merschmeier. « Theatervögel, Bühnengezwitscher, Parasiten, Theatermacherinnen perverse... » *Theater heute* 10/86, p. 32.

¹⁷⁶¹ Ulrich Weinzierl. « Von der Zerstörung des Menschen ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 21.08.1986.

Großbürgerliche, ja ins Altmeisterliche hat die Aufführung, die Minetti-Momente des Schamlosen und des Dämonischen fehlen ihr fast ganz. Jener Terror, der über die Rampe geht¹⁷⁶².»

Ainsi, pour Joachim Kaiser, la mise en scène montre les limites de trois bons acteurs et d'une mise en scène pas assez parfaite. La mise en scène apparaît trop inoffensive, sans doute parce que Peymann transforme le style de Bernhard en conversation :

« Wir erlebten also in dieser Uraufführung die Grenzen dreier guter Schauspieler und einer nicht hinreichend perfekten Regie. Es war keineswegs schlecht, „fad“, inkompetent. Wahrhaftig nicht. Aber doch zu dünn, zu wenig, zu harmlos – gemessen an großer deutsch-österreichischer Komödienkunst. Vielleicht lag es auch daran, das Peymann Bernhards Stil hier zu unbefangen in Konversation auflöste¹⁷⁶³. »

¹⁷⁶² Benjamin Henrichs : « Wahn, Wahn, Wahn, nur du allein ». *Die Zeit*, 29.8.1986.

¹⁷⁶³ Joachim Kaiser. Ängstliche Künstlerinnen und ein kranker Despot. *Süddeutsche Zeitung*, 20.08.1986.

Ritter, Dene, Voss : mise en scène Claus Peymann, Akademietheater, Vienne, 1986¹⁷⁶⁴



¹⁷⁶⁴ Source : Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*. DVD. Hoanzl, Edition Burgtheater 18.

2.4. Les créations des pièces comiques : bilan

Alors que pour *La Force de l'habitude*, la réception du comique était positive, saluant la première comédie écrite par Bernhard comme une révélation, pour *Emmanuel Kant*, la réception est négative, les critiques dénoncent un comique de calembours et de jeux de mots faciles. On peut se demander si cette réception n'est pas liée à la mise en scène. Peter Sattmann ne convainc pas, il ne fait peut-être pas assez rire, le déguisement de l'acteur encore jeune en vieux philosophe ne fait pas rire. Au contraire, Traugott Buhre, en costume bavarois, fait rire. On peut penser que cela est lié également au fait que la scénographie ne joue pas sur le comique, elle est réaliste, et souligne davantage l'enfermement, l'espace est fermé, et les limites de l'espace des différents ponts du paquebot sont clairement visibles sur scène : murs, barrières, etc. Cela traduit bien la dimension ambiguë de la pièce : à la fois farce (Posse) autour d'un pseudo-philosophe qui s'embarque vers les États-Unis et finit dans un asile et réflexion sérieuse sur le devenir des Lumières après Auschwitz et la responsabilité de la culture allemande dans le nazisme.

Pour *Maître*, la critique est pareillement négative. Les critiques sont sévères autant vis-à-vis du texte que de la mise en scène, même si le jeu de Traugott Buhre dans le rôle de Moritz Meister est salué. Le jeu de Traugott Buhre dévoile la suffisance du personnage, qui devient grotesque en prononçant de manière pédante des phrases ridicules. La scénographie de Jürgen Rose pour la mise en scène d'Alfred Kirchner réutilise un vieux décor du dix-huitième siècle. Le paysage dont les couleurs se sont un peu estompées avec le temps renvoie à l'époque de Goethe et souligne l'insignifiance du personnage mégalomane par rapport à son modèle. Comme le souligne Michael Skasa, l'habillage d'un mur par un décor de bibliothèque signifie que le savoir est juste vu comme un décor, et que tout cela est vide.

Pour *Ritter, Dene, Voss*, la critique est beaucoup plus positive, elle salue en particulier le jeu de comédiens, Ilse Ritter, Kirsten Dene et Gert Voss, à qui Thomas Bernhard a dédié la pièce, et qui ont créé la pièce. La mise en scène de Claus Peymann reste dans la retenue et dans l'ambiguïté. Comme le souligne Benjamin Henrichs, le salon ovale rouge pourpre, avec sa galerie d'ancêtre, et qui débouche sur un réfrigérateur miteux, évoque la comédie de salon, mais aussi le drame d'épouvante (Schauerdrama). Le comique est plutôt celui de la haute comédie que de la farce.

3. Mises en scène françaises d'*Emmanuel Kant, Maître et Déjeuner chez Wittgenstein*

3.1. 1992-1995-1997 : *Déjeuner chez Ludwig W., Maître et Emmanuel Kant*

Ces trois pièces, que l'on pourrait qualifier de « comiques », sont créées relativement tardivement, dans les années 1990, alors que l'on observe un reflux de la vague bernhardienne qui avait culminé sur les scènes françaises en 1988 et 1991. Ces trois mises en scène sont assez réalistes et assez fidèles au texte de Thomas Bernhard. Le boom bernhardien des années 1988-1991 avait mis en évidence la dimension politique du théâtre de Thomas Bernhard. Dans les années 1990, le public découvre une autre facette de l'auteur dramatique autrichien : la dimension comique de son théâtre

3.1.1. 1992 : *Déjeuner chez Ludwig W.* par Jacques Rosner au Théâtre de la Colline : une mise en scène directement inspirée par la mise en scène de Claus Peymann.

En France, la première mise en scène de la pièce eut lieu en 1992, soit six ans après la création en langue allemande et deux ans avant que la pièce ne soit reprise en Allemagne. La mise en scène est de Jacques Rosner ; Andrzej Seweryn joue Voss, Françoise Brion joue Dene et Judith Magre joue Ritter. Le décor et les costumes sont de Stéphane Munier. La pièce est jouée du 14 janvier au 1^{er} mars 1992, dans le petit théâtre du Théâtre de la Colline. Lors des deux précédentes saisons, le Théâtre de la Colline avait programmé *Avant la retraite*, pièce qui présente la même structure (deux sœurs et un frère, trois actes, attente du frère par les deux sœurs dans le premier acte).

Françoise Brion a souvent travaillé avec Jorge Lavelli. C'est Jorge Lavelli qui l'a recommandée à Jacques Rosner¹⁷⁶⁵. Andrzej Seweryn est un acteur polonais qui s'est fait connaître par ses rôles dans les films d'Andrzej Wajda. Membre actif de « Solidarnosc » (ou Solidarité), présent en France en 1980 au moment du coup d'État de Jaruzelski, il décide de ne pas retourner en Pologne. Il joue dans des mises en scène de Claude Régy (*La Trilogie du Revoir et Grand et petit* de Botho Strauss, *Par les villages* de Peter Handke), de Peter Brook, Patrice Chéreau, Antoine Vitez, et de Bernard Sobel (*La Bonne Âme du Setchouan* de Brecht, *Nathan le Sage* de Lessing).

¹⁷⁶⁵ Armelle Héliot : « Françoise Brion : le brio Bernhard ». *Le Quotidien de Paris*, 6 février 1992.

Pour notre analyse de la mise en scène, nous pouvons nous appuyer sur les photographies de Daniel Cande ainsi que sur deux extraits diffusés dans le cadre des émissions « Ainsi font, font, font » et « 1, 2, 3 théâtre »¹⁷⁶⁶.

La pièce, intitulée en allemand *Ritter, Dene, Voss*, est jouée sous le titre « *Déjeuner chez Ludwig W.* ». Le personnage central de la pièce s'appelle en effet Ludwig Worringer, et fait référence au philosophe Ludwig Wittgenstein. La pièce est publiée par L'Arche sous le titre de *Déjeuner chez Wittgenstein*. Dans les deux cas, la référence aux acteurs d'origine, qui avaient donné leur nom à la pièce, disparaît du titre, au profit de la référence à Wittgenstein. Le titre choisi pour la mise en scène souligne la proximité entre les deux noms, sans pour autant faire référence directement à Wittgenstein : c'est au public de faire le lien. L'affiche souligne cette ambiguïté : elle représente un fauteuil avec deux lettres cousues : un L et un W. Les initiales peuvent renvoyer au personnage de Ludwig Worringer, ou au philosophe Ludwig Wittgenstein. Le jeu entre le personnage de Worringer et son modèle, Wittgenstein, remplace le jeu entre les trois personnages et les trois acteurs. On remarque néanmoins que dans le programme¹⁷⁶⁷, « Voss est Ludwig, Dene sa sœur aînée, Ritter sa sœur cadette » figure en face du nom des acteurs. Si elle disparaît du titre, la référence aux acteurs d'origine, qui ont donné leur propre nom aux personnages, figure donc bien dans le programme de salle. Le jeu de miroirs de la création originale, le théâtre dans le théâtre, est ainsi préservé.

Françoise Brion explique qu'elle est allée voir avec Judith Magre la mise en scène de Claus Peymann, avec Ilse Ritter, Kirsten Dene et Gert Voss :

« Avec Judith, nous sommes allées à Vienne, alors que se donnait la pièce, avec les acteurs pour lesquels Thomas Bernhard avait écrit ! Le public riait énormément dans cette petite salle du Burgtheater...¹⁷⁶⁸ »

Marion Thébaud évoque dans *Le Figaro* l'écriture de Thomas Bernhard, « musique répétitive, séductrice et grotesque, qui ressasse rancœurs, énervements et imprécations ». Dans le même article, tout en la relativisant, Judith Magre reconnaît sa « difficulté à digérer ce torrent verbal » :

« Je m'exaspère à retenir ce texte, mais je ne connais pas de texte facile à apprendre. Prenez *Les Prodiges* de Jean Vauthier, par exemple, ce n'était pas une partie de plaisir...¹⁷⁶⁹ »

¹⁷⁶⁶ Cande, Daniel : *Déjeuner chez Ludwig W.* Mise en scène de Jacques Rosner. Paris : Daniel Cande, 1991. 105 fotogr. pos. : diapositive coul. ; 24x36 mm. B.N.F., département des Arts du spectacle : DIA- PHO- 6 (1144) *Ainsi font, font, font*, Antenne 2, 26 janvier 1992 (*Déjeuner chez Ludwig W.* mise en scène Jacques Rosner).1, 2, 3 théâtre, Antenne 2, 16 février 1992 (*Déjeuner chez Ludwig W.* mise en scène Jacques Rosner).

¹⁷⁶⁷ Thomas Bernhard, *Déjeuner chez Ludwig W.*, programme de salle, Théâtre de la Colline, 1992.

¹⁷⁶⁸ Armelle Héliot : « Françoise Brion : le brio Bernhard ». *Le Quotidien de Paris*, 6 février 1992.

¹⁷⁶⁹ Marion Thébaud : « Judith Magre dans un nœud de vipère ». *Le Figaro*. 09.01.1992.

Judith Magre évoque ensuite son personnage, qu'elle voit comme une comédienne en proie aux doutes :

« Ritter est une comédienne qui doute de son talent. Riche, elle détient une part importante des capitaux d'un théâtre, où, naturellement, elle peut jouer ce qu'elle veut. Mais comment savoir si elle mérite vraiment les rôles et si elle a du talent ? Des doutes qui la perturbent beaucoup. Elle vit sur le mode du désenchantement¹⁷⁷⁰. »

Pour le metteur en scène Jacques Rosner, la pièce n'est pas une pièce désespérée, mais une pièce qui délivre en disant la vérité sur la noirceur et la cruauté de l'existence :

« Dès qu'on découvre les choses les plus noires et les plus cruelles de l'existence, c'est une manière de dire la vérité. Et la vérité délivre¹⁷⁷¹. »

Dans le programme figure un texte d'Erika Tunner. En plus d'expliquer au public français qui sont Ritter, Dene et Voss, ce texte pose la question du rapport entre comédie et tragédie chez Thomas Bernhard. Erika Tunner pose la question de la possibilité du comique chez Thomas Bernhard. Elle y répond par l'affirmative : « Ce n'est pas follement amusant, évidemment. Est-ce possible que ce soit comique ? Oui, c'est possible ». Pour Erika Tunner, « Le théâtre de Thomas Bernhard est un théâtre de la dérision. Au premier abord, la dérision et le tragique peuvent paraître antinomiques, en fait tous deux résultent d'une prise de conscience de la condition humaine ». Erika Tunner ajoute : « Le théâtre de Thomas Bernhard est un théâtre tragi-comique qui est la forme par excellence du théâtre de dérision. Naître, être, paraître, jouer son rôle dans la vie, faire du théâtre sur la scène : *« ce n'est rien d'autre qu'un processus de dérision »*. » Elle cite à l'appui un extrait de l'autobiographie de Thomas Bernhard, *La Cave* :

« Maintes fois nous prétendons que c'est une tragédie, maintes fois nous prétendons le contraire et nous disons : c'est une comédie, sans être capable de dire : à présent c'est une tragédie, à présent une comédie ».

Selon Hilde Haider-Pregler, même si Jacques Rosner dément avoir vu la mise en scène d'origine, sa mise en scène est néanmoins inspirée par celle de Claus Peymann. Cela se remarque aussi bien dans la scénographie, inspirée de la scénographie de Karl-Ernst Herrmann, que dans la coiffure d'Andrzej Seweryn, inspirée de la coiffure de Gert Voss.

Hilde Haider-Pregler fait cependant remarquer un détail d'importance : les Alpes qu'on voit à travers la fenêtre, alors que la pièce est censée se passer à Döbling, un arrondissement viennois¹⁷⁷². La mise en scène de Jacques Rosner s'écarte ici de la mise en scène de Claus Pey-

¹⁷⁷⁰ Marion Thébaud. « Judith Magre dans un nœud de vipère ». *Le Figaro*. 09.01.1992.

¹⁷⁷¹ Marion Thébaud. « Judith Magre dans un nœud de vipère ». *Le Figaro*. 09.01.1992.

¹⁷⁷² Entretien avec Hilde-Haider-Pregler.

mann, mais aussi des indications de Thomas Bernhard qui voudraient que la pièce se passe à Vienne et non dans les Alpes.

La scénographie est en effet ressemblante : la salle à manger de la famille Worringer est représentée en rouge, comme dans la mise en scène de Claus Peymann. Il s'agit d'une salle à manger Jugendstil, comme dans la scénographie de Karl-Ernst Herrmann. Par contre, l'espace scénique est rectangulaire et non circulaire comme dans la scénographie d'Herrmann. On remarque la grande table ovale au milieu, une porte-fenêtre à droite qui laisse voir des montagnes. À gauche de la porte-fenêtre se trouve une grande horloge. On remarque au milieu à l'arrière-plan une tapisserie, et sous la tapisserie un buffet. À droite du buffet se trouvent les tableaux, un grand tableau et deux plus petits à côté. Et on note également la présence d'un autre grand tableau à gauche de la tapisserie. La porte de la cuisine se trouve à gauche, on aperçoit trois casseroles accrochées au mur. Jacques Rosner respecte donc les didascalies de Thomas Bernhard, en ce qui concerne les meubles et les portraits.

On note que la porte de la cuisine est à gauche dès le début de la scène : contrairement à ce qui se produisait dans la mise en scène de Claus Peymann, la scénographie n'évolue pas. Thomas Bernhard énumère un certain nombre de meubles, mais ne décrit pas la salle à manger. Les didascalies ne suffisent donc pas à expliquer les similitudes entre les deux scénographies. Thomas Bernhard n'indique pas non plus où sont placés les meubles, il indique seulement que pour la deuxième scène la porte de la cuisine est à gauche.

En ce qui concerne les costumes, on remarque qu'Andrzej Seweryn porte un pantalon noir et une veste blanche, comme Gert Voss dans la mise en scène autrichienne. Les costumes des deux sœurs sont par contre différents : robe blanche pour Judith Magre qui joue Ritter ; robe bleue et tablier blanc pour Françoise Brion, qui joue Dene. Si le costume de Voss est donc similaire, le système des costumes de la mise en scène est différent, suggérant une proximité entre Ritter et Voss par la couleur blanche qui leur est commune.

Photographies de Daniel Cande

105 photographies de Daniel Cande documentent le spectacle.

29 photographies documentent la première scène (« Avant le déjeuner »).

Un groupe de 4 photographies montrent uniquement Dene, jouée par Françoise Brion. Elle porte une robe bleue et un tablier blanc. Sur trois de ces quatre photographies, elle est assise devant la table, face au public. Sur la quatrième photographie, on la voit debout, face au public. Elle porte une robe bleue et un tablier blanc.

Un ensemble de 8 photographies montrent uniquement Ritter, jouée par Judith Magre. Sur cinq de ces photographies, elle est assise sur une chaise près de la fenêtre, avec un journal à la

main ou posé à côté d'elle. Elle est habillée tout de blanc. Sur trois autres photographies, elle est à la table. Sur deux de ces trois photographies, elle est assise sur le bord de la table (sur une des deux photographies, elle tient un verre à la main et le porte à sa bouche), tandis que sur la troisième photographie, elle est assise sur la chaise derrière la table, à gauche, tenant une fourchette en l'air. On remarque au passage que, tandis que dans la mise en scène originale c'est Ilse Ritter qui était blonde et frêle, et Kirsten Dene qui était brune et plus robuste, ici Françoise Brion qui joue Dene est blonde est fragile, et Judith Magre qui joue Ritter est brune et apparaît plus solide. Cela change naturellement la caractérisation des personnages et leurs rapports entre elles.

Une série de 17 photographies montrent les deux actrices ensemble : Judith Magre, qui joue Ritter, et Françoise Brion, qui joue Dene. Sur 1 première photographie, les deux sœurs sont assises sur les chaises derrière la table, face au public, Ritter à gauche, Dene à droite. Ritter se lève pour apostropher Dene, qui l'ignore ostensiblement. Sur 3 autres photographies, Ritter est assise, et Dene est debout. Ritter est assise tantôt au milieu à gauche, tantôt à droite. Dene se tient tantôt en face d'elle, tantôt à côté d'elle. On voit Dene qui essuie un verre sur une photographie, Ritter avec un verre à la main sur une autre photographie. Sur 5 photographies, Ritter est assise au bord de la table, et Dene est debout à côté d'elle. Sur 6 photographies, les deux femmes sont debout. Sur quatre de ces photographies, Dene saisit Ritter au niveau des bras. Sur une autre, Ritter est appuyée sur la chaise de droite, et Dene sur celle du milieu droit. Sur encore une autre, Dene est appuyée sur la chaise de droite, et Ritter est appuyée sur la chaise près de la fenêtre. Enfin, sur 2 autres photographies, Ritter est assise sur la chaise près de la fenêtre, tandis que Dene se tient derrière elle, dans son dos.

42 photographies documentent la deuxième scène (« Pendant le déjeuner »).

Sur 4 photographies, Voss n'apparaît pas. On voit sur deux photographies les deux sœurs assises à leur place à table, derrière la table, face au public, Ritter assise à gauche et Dene à droite. Sur une troisième photographie, on ne voit que Ritter assise, la chaise à gauche et la chaise au milieu à droite sont vides. Sur une quatrième photographie, c'est Ritter qui est seule. Dene ne porte plus de tablier.

Un groupe de 11 photographies montrent Voss avec Dene. Sur trois photographies, ils sont tous les deux assis à table, Dene au milieu à droite, Voss sur la chaise de droite. Sur la troisième photographie, Voss a rapproché sa chaise pour se rapprocher de sa sœur. Sur les huit autres photographies, Dene est debout, elle sert la salade ou verse la sauce, tandis que Voss gesticule. Voss est en veste.

Une série de 5 photographies montrent Voss avec Ritter. Voss est d'abord à droite, avec sa veste, puis à gauche, sans veste. On voit ses bretelles.

Sur 3 photographies, on voit Ritter, Dene et Voss assis à la table. Voss est d'abord assis à droite, avec sa veste, puis à gauche, il a enlevé sa veste et on voit ses bretelles.

Sur 13 photographies, Voss est seul. Il est d'abord assis à droite, avec sa veste, sur huit de ces photographies. Parmi ces huit, deux le montrent en train de se racler la gorge avec sa fourchette. Cinq autres photographies le montrent assis à gauche de la table, sans veste, en bretelles. Sur deux de ces cinq photographies, il tire sur ses bretelles.

On remarque donc qu'au cours de la scène, en plus d'enlever sa veste, Voss change de côté. Il était à droite, il passe à gauche. Ce faisant, symboliquement, on peut considérer qu'il était du côté de Dene, et qu'il passe du côté de Ritter. Cette alliance entre Voss et Ritter contre Dene est aussi suggérée par les couleurs : le blanc pour la veste de Voss et la robe de Ritter, contre le bleu de la robe de Dene – qui ne porte plus son tablier blanc.

Scène des profiteroles

Une des scènes comiques de la pièce est la scène des profiteroles. On peut considérer que cette scène commence avec l'entrée de Ritter avec le grand plat de profiteroles et qu'elle se termine avec la fin du déjeuner, qui délimite le deuxième acte. Ce comique est en grande partie un comique non verbal, même si un comique verbal naît des répétitions du mot « profiteroles ». En allemand, les profiteroles ne sont d'ailleurs pas des profiteroles, mais un dessert typiquement autrichien, « Brandteigkrapfen », qu'on pourrait traduire par beignet ou chou à la crème. Le comique naît de la répétition de ce mot difficile à prononcer, surtout la bouche pleine. Ce comique se perd en partie dans la traduction, bien que le nom du dessert choisi pour la version française reprenne certaines caractéristiques du mot allemand. Pour le reste il s'agit d'un comique de situation lié à la déglutition de la profiterole. Ce comique non verbal est en partie fixé verbalement par l'intermédiaire des didascalies. Et on peut considérer qu'en choisissant Gert Voss comme acteur, en l'inscrivant dans le titre et dans la liste des personnages, Bernhard surdétermine la scène. Le comique non verbal est inscrit dans le texte par les didascalies et par l'intermédiaire de Voss.

Quatre photographies de Daniel Cande¹⁷⁷³ documentent la scène des profiteroles dans la mise en scène de Jacques Rosner. Deux photographies sont centrées sur Françoise Brion qui joue Dene. Dene est à table, à droite de la table. Voss se tient derrière elle. Elle a les yeux baissés ou fermés, le visage crispé, les mains posées sur la table, une assiette de profiteroles devant elle. On remarque à gauche de l'image le plat de profiteroles, et l'épaule de Ritter qui dépasse.

¹⁷⁷³ Daniel Cande, *Déjeuner chez Ludwig W.* Photographies numérisées.

Sur la photographie 73, Voss ouvre grand les yeux, il ouvre la bouche, il lève le doigt en l'air, il a la tête penchée en direction de Dene. Sur la photographie 74, il baisse les yeux et son bras est dirigé vers la table, il sourit. Sur la photographie 41, Voss est assis au milieu, entre ses deux sœurs. Le plat de profiteroles est devant lui. Les deux sœurs ont leur assiette de profiteroles devant elles. Dene a toujours les mains jointes posées sur la table. Elle ouvre les yeux cette fois-ci. Elle évite le regard de Voss, qui, bouche ouverte, s'approche de son visage. Ritter se protège, elle, en agrippant son verre de la main gauche, tandis que de la main droite elle presse son mouchoir contre sa bouche. Sur la photographie 91, Voss a la tête plongée dans les profiteroles, les mains sur la table. Ritter se trouve debout derrière lui, elle a un verre à la main gauche et tient la bouteille de la main droite. Voss est à gauche, de profil, il préside la table. Ritter occupe le milieu de l'image, la moitié droite est occupée par la table, Voss se trouve à gauche. On voit ici que le comique est essentiellement porté par Voss. Voss est le personnage comique, le fou, qui transgresse les règles de la société. Il est celui qui rit, cela se voit dans les expressions du visage. Il est celui qui transgresse les règles, cela se voit dans son attitude. Il rit de Dene, Dene baisse les yeux, elle se montre contrariée, cela se voit à la contraction de son visage. Par contre, si Ritter ne rit pas avec lui, elle se montre complice de ce rire en refusant d'intervenir. Dene est exclue de fait.

La scène des profiteroles se termine par le renversement de la nappe par Voss. Deux photographies documentent le renversement de la nappe. Sur la photographie 94, Voss est au centre de l'image, avachi sur son siège, la bouche barbouillée par les profiteroles. La nappe renversée est à ses pieds. À gauche, Dene est debout, penchée vers la nappe, les bras ballants. À droite, Ritter se tient en retrait, appuyée sur la console. Sur la photographie suivante (95), Voss est seul, il a le visage posé sur la table, tourné vers l'objectif. Sur les autres photographies qui ont été prises de la deuxième scène, on voit également Voss faire le clown : il rit, sourit, grimace et gesticule.

33 photographies documentent la troisième scène (« après le déjeuner »).

Une photographie montre Voss et Ritter en train de pousser la commode qui se trouve au fond de la scène. Voss se tient à gauche, Ritter à droite de la commode. Une autre photographie le montre qui déboutonne son pantalon pour essayer le caleçon que lui offre sa sœur. Il a mis le caleçon sur sa tête. Deux photographies le montrent avec le calepin, il est assis devant la table, sur le devant de la scène, au milieu à droite, et Ritter est assise à côté de lui, au milieu à gauche.

9 photographies montrent le jeu avec les portraits de famille. Sur deux photographies, Ritter et Dene se trouvent derrière leur portrait, qui leur arrive au niveau de la taille. C'est de l'art mo-

derne. A côté d'eux se trouve un grand portrait de femme de deux mètres de haut, de facture plus classique. Sur les sept autres photographies, Voss est seul. Sur quatre photographies, Voss se tient à côté du grand portrait féminin. D'abord il est à gauche, les mains jointes, en admiration devant le portrait, puis il est à droite du portrait et gesticule. Pour finir, il va chercher un autre portrait, un portrait masculin, légèrement plus petit (un mètre de haut). On le voit aussi assis, d'abord le portrait féminin posé contre lui, puis ce portrait, ainsi que d'autres, se retrouve à plat par terre, à ses pieds.

Deux photographies montrent Ritter assise seule à la table, au milieu à gauche, sur le devant de la scène.

9 photographies montrent Voss avec Ritter. Sur une photographie, Ritter est assise à la fenêtre, un verre à la main, et Voss se tient debout devant elle. On voit derrière eux la grande fenêtre et un paysage de montagne. Sur les huit autres photographies, ils sont à gauche, près de la table. Sur une photographie, Ritter est assise et Voss se tient debout. Sur les sept autres photographies, Voss est assis sur la table, à gauche. Sur deux de ces sept photographies, Ritter et Voss sont tous deux assis côte à côte sur la table. Sur les cinq autres, Ritter est assise sur la chaise à gauche, et, à droite, Voss est assis sur la table, les pieds sur la chaise. Il s'agite et fait le pitre.

9 photographies montrent Voss seul. Sur trois de ces photographies, on le voit debout. Sur une photographie, il écarte les bras, et on remarque derrière lui la porte de la cuisine et les casseroles pendues au mur. Sur deux autres photographies, il a les mains dans les poches et se tient devant la fenêtre. Sur les six autres, il est assis. Sur deux photographies, il est assis à droite, sur les quatre autres, il est assis au premier plan, au milieu à gauche, devant la table.

Réception :

Armelle Héliot compare la pièce aux autres pièces de Thomas Bernhard jouées au Théâtre de la Colline les saisons précédentes. Pour Armelle Héliot, il manque à la pièce, qui présente la même structure qu'*Avant la retraite*, une dimension politique :

« On a vu, la saison dernière et la saison précédente, dans ce même théâtre de la Colline, « Avant la retraite ». Deux sœurs, un frère. On a vu « Heldenplatz », pièce à horizons politiques passionnants. Dans ce « déjeuner », au-delà des névroses, de la folie galopante (...) que peut-on entendre : le désespoir ironique d'un écrivain qui ne veut pas pardonner. Oui. Mais rien d'autre¹⁷⁷⁴. »

¹⁷⁷⁴ Armelle Héliot : « Rien que des nausées ». *Le Quotidien de Paris*, 17 janvier 1992.

Armelle Héliot avoue rester assez indifférente au texte de Thomas Bernhard, et mal comprendre ce qui a intéressé le metteur en scène Jacques Rosner. Elle salue par contre la performance des acteurs :

« Trois interprètes magnifiques sont réunis là. Andrzej Seweryn, qui donne une innocence et une profondeur admirable à Voss, qui va plus loin que le texte, qui est plus doux, plus tendre et donc plus terrible que ce qu'écrit Thomas Bernhard. Judith Magre, sœur cadette assez silencieuse. Judith Magre dans la retenue, la subtilité d'une émotion savamment dosée. Françoise Brion, l'aînée, Dene, avec cette élégance voyante qu'on va lui reprocher, cette petite fille que les ans ont malmenée et qui s'entête, et qui s'accroche aux détails concrets de la vie (...) ¹⁷⁷⁵ »

La mise en scène française semble coller à la mise en scène autrichienne, elle lui emprunte son décor réaliste, son jeu un peu psychologique, et son comique subtil, qui fait de la pièce une sorte de comédie de salon.

¹⁷⁷⁵ Armelle Héliot : « Rien que des nausées ». *Le Quotidien de Paris*, 17 janvier 1992.

***Déjeuner chez Ludwig W.*, mise en sc. Jacques Rosner, Théâtre de la Colline, Paris,
1992¹⁷⁷⁶**



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

¹⁷⁷⁶ Photographies Daniel Cande. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9065256k> (haut et bas). Photographie Laurencine Liot (milieu) <http://www.colline.fr/fr/spectacle/dejeuner-chez-ludwig-w>

3.1.2. 1995 : *Maître* par Jean-Luc Boutté au Théâtre Hébertot¹⁷⁷⁷ : un paysage idyllique et une mise en scène inaboutie.

La création française de la pièce a lieu en 1995 au Théâtre Hébertot¹⁷⁷⁸, sous le titre *Maître*. Ce titre, qui a été choisi par le traducteur Claude Porcell pour la publication de la pièce aux éditions de L'Arche, évoque à la fois le personnage de Moritz Meister (Meister signifie Maître en allemand) et le roman *Maîtres Anciens* qui, comme *Maître*, est désigné par Thomas Bernhard comme une « comédie », et qui évoque également le culte des classiques. La mise en scène est de Jean-Luc Boutté, Henri Virlogeux joue l'écrivain et Denise Gence sa femme. Fabienne Luchetti est Mademoiselle Werdenfels, François Caron est Monsieur Von Wegener, le rôle de l'éditeur est tenu par Fred Personne. Anne Dos Santos joue Herta, la domestique, et Albert Spiner joue le facteur. La scénographie est d'Antoine Dervaux, les costumes de Valérie Pozzo di Borgo, le son de Jérôme Vicat-Blanc¹⁷⁷⁹. Pour analyser cette mise en scène, nous pouvons nous appuyer sur des photographies de Daniel Cande, et sur un extrait diffusé dans le « 19/20 » de France 3¹⁷⁸⁰

Après *Le Président* en 1981, Thomas Bernhard est donc à nouveau joué dans un théâtre privé, le Théâtre Hébertot. On peut penser que la pièce, où le comique est davantage prononcé, correspond peut-être davantage au public d'un théâtre privé. On remarque que c'est toujours Félix Ascot, qui dirigeait la Michodière en 1981, et qui dirige le Théâtre Hébertot en 1995, qui est à l'origine de cette initiative.

Jean-Luc Boutté et Denise Gence sont tous deux issus de la Comédie française. Jean-Luc Boutté, né en 1947, entré à la Comédie française en 1971, devenu sociétaire en 1975, y a fait l'essentiel de sa carrière d'acteur et de comédien. En 1993, il met en scène *La Volupté de l'honneur* de Luigi Pirandello, au Théâtre Hébertot. Denise Gence, née en 1924, est entrée à la Comédie française en 1946, et devenue sociétaire en 1958. En 1986, elle démissionne de la Comédie française. Elle devient une actrice habituée du Théâtre de la Colline. Denise Gence a obtenu en 1990 le Molière de la comédienne pour son interprétation dans *Avant la retraite* de Thomas Bernhard. Henri Virlogeux, né en 1924, s'est fait connaître au théâtre, mais aussi à la télévision et dans de nombreux films. Ancien de la compagnie Grenier-Hussenot, puis du TNP de Jean Vilar, il a joué sous la direction de Jean-Louis Barrault, Patrice Chéreau, Roger Blin, Giorgio Strehler.

¹⁷⁷⁷ Sources : Extrait vidéo Ina (26 février 1995, France 3, le 19/20) et Photographies de Daniel Cande (BNF).

¹⁷⁷⁸ « Une nouvelle pièce de Thomas Bernhard », *Le Monde*, 27 février 1995

¹⁷⁷⁹ *Les Archives du spectacle* http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=37015

¹⁷⁸⁰ Cande, Daniel : *Maître*. Mise en scène de Jean-Luc Boutté. Paris : Daniel Cande, 1995. 65 fotogr. pos. : diapositive coul. ; 24x36 mm. B.N.F., département des Arts du spectacle : DIA- PHO- 6 (1412).
Le 19/20, France 3, 26 février 1995 (*Maître*, mise en scène Jean-Luc Boutté).

Le metteur en scène Jean-Luc Boutté meurt deux jours après la première représentation qui a eu lieu le 24 février 1995¹⁷⁸¹. Et le 7 mars 1995, les représentations sont interrompues après seulement huit représentations en raison de l'état de santé de l'acteur principal Henri Virlogeux¹⁷⁸². L'acteur disparaît en décembre de la même année. La création française de la comédie de Thomas Bernhard est donc doublée par une double tragédie qui se joue hors de scène. Toutes proportions gardées, cela est très bernhardien.

Brigitte Salino décrit ainsi la scénographie :

« Une toile peinte représentant un paysage idyllique de montagnes bavaoises, avec vaches et clocher à bulbe, occupe tout le fond de la scène du Théâtre Hébertot, où se donne *Maître de Thomas Bernhard*. Devant, une table et des chaises rustiques, un bouquet de fleurs des champs, les tasses colorées d'un petit-déjeuner et des pots de confiture. Pour un peu, le spectateur sentirait l'air frais de ce début de journée qui semble béni des dieux¹⁷⁸³. »

On remarque en effet sur les photographies de Daniel Cande, ou sur l'extrait vidéo diffusé au journal télévisé, cette toile de fond, avec des montagnes, des pâturages, des petits chalets, et au premier plan ce qui pourrait ressembler à une abbaye. Il s'agit bien d'un paysage idyllique, d'un paysage de carte postale, qui pourrait effectivement évoquer les Préalpes bavaoises ou celles de Haute-Autriche. Jean-Luc Boutté utilise donc une toile de fond comme Alfred Kirchner, mais cette toile de fond a une fonction différente. Elle offre une vision de carte postale de l'Autriche ou de l'Allemagne. Cette vision idyllique contraste avec le contenu de la pièce et les propos de l'écrivain : la villa qu'il habite a été confisquée à des juifs. De manière significative, un des extraits présentés à la télévision est celui-ci : « Monsieur Meister : [...] mais enfin à tout bout de champ on vous rappelle sans cesse / cette effrayante culpabilité des Allemands / Madame Meister : Nous avons connu beaucoup de juifs / tous des gens adorables /, mais il faut le dire il y en a énormément qui ont directement suscité leur extermination »¹⁷⁸⁴.

Cette toile de fond disparaît par contre pour laisser la place à un mur avec une bibliothèque à gauche et une bibliothèque à droite pour les scènes en intérieur.

Les trois premières scènes se passent à l'extérieur. Dans la première scène, Madame Meister et Mademoiselle Werdenfels sont assises à l'opposé. On remarque le parasol au milieu, le paysage avec les chalets à l'arrière-plan, la table en bois et les bancs du petit-déjeuner. 7 photographies de Daniel Cande commentent cette scène.

¹⁷⁸¹ Brigitte Salino : « La mort de Jean-Luc Boutté, sociétaire de la comédie française », *Le Monde*, 28 février 1995.

¹⁷⁸² « Les représentations de *Maître* au Théâtre Hébertot », *Le Monde*, 7 mars 1995. Olivier Schmitt « Henri Virlogeux, un acteur populaire sur scène comme à l'écran » *Le Monde*, 21 décembre 1995.

¹⁷⁸³ Brigitte Salino : « *Maître*, ou Thomas Bernhard contre Thomas Bernhard ». *Le Monde*, 2 mars 1995.

¹⁷⁸⁴ Thomas Bernhard, *Maître*, L'Arche, 1994, p. 82.

À la fin de la deuxième scène, Moritz Meister arrive sur scène avec son costume d'apiculteur. Sur trois photographies de Daniel Cande, on le voit ainsi à côté de sa femme, qui tient son masque d'apiculteur.

Dans la troisième scène, on remarque la table du petit-déjeuner, en bois, deux bancs, en bois également. Monsieur et Madame Meister sont côte à côte, Mademoiselle Werdenfels est reléguée sur le côté. La table et les chaises rustiques, le petit-déjeuner, tout cela fait partie de ce décor de campagne idyllique, est cohérent : on n'a pas de contradiction entre la toile de fond et le premier plan. 14 photographies de Daniel Cande documentent cette troisième scène.

On remarque déjà des différences par rapport à la mise en scène allemande. On note par exemple des différences dans la représentation de l'extérieur de la villa. Le banc, les chaises pliantes et le mobilier de jardin laissent la place à une grande table en bois, avec de grands bancs en bois. On est vraiment dans la représentation d'une campagne rustique, plus que dans un monde citadin. Les relations entre les personnages impliqués par leur positionnement dans l'espace ne sont pas les mêmes non plus : on remarque une certaine distance entre la doctorante et Madame Meister, au lieu de la proximité observée dans la mise en scène allemande. Madame Meister est placée au même plan que Moritz Meister, tandis que la doctorante est à l'écart, alors que dans la mise en scène allemande, Moritz Meister est au centre, et les deux femmes sur les côtés.

Les trois scènes suivantes se passent en intérieur. La scénographie est plus réaliste que dans la mise en scène allemande. La toile de fond disparaît pour laisser la place au décor qui représente la villa. Dans la quatrième scène, l'écrivain est dans son fauteuil à bascule, au centre de la scène, et Mademoiselle Werdenfels est à gauche. L'écrivain fume la pipe. Tandis que dans la mise en scène allemande, les deux étaient très éloignés, ici ils sont tout proches. 9 photographies de Daniel Cande documentent cette quatrième scène.

Dans la cinquième et la sixième scène, c'est le repas. On remarque le face à face entre Monsieur et Madame Meister à gauche et le journaliste et la doctorante à droite. Une fois de plus, on remarque, entre les mises en scène, des relations hiérarchiques différentes entre les personnages. Dans la mise en scène allemande, Moritz Meister est au centre, Madame Meister et les deux invités sont au même niveau. Ici on a d'un côté le couple, de l'autre les invités. Dans la mise en scène allemande, on insiste sur le fait que Moritz Meister est dans une relation de domination, tout autant avec sa femme qu'avec ses invités. Tandis que la mise en scène française semble distinguer les relations intimes (l'écrivain et sa femme) des relations sociales (l'écrivain et ses invités). Le choix du metteur en scène d'une table ronde (mise en scène allemande) ou d'une table carrée (mise en scène française) n'est donc pas neutre et implique des

différences dans les relations des personnages entre eux. 8 photographies de Daniel Cande documentent le repas.

La septième scène se passe à nouveau en extérieur. Monsieur Meister est dans sa chaise longue, un livre à la main, une pile de livres par terre à côté de lui, un coussin sous sa tête, une couverture sur ses jambes. On remarque ici que la scène du théâtre Hébertot n'a pas du tout la profondeur de celle du théâtre de Ludwigsburg. La mise en scène d'Alfred Kirchner jouait sur cette profondeur, entre la végétation au premier plan et le paysage en toile de fond. Ici, le metteur en scène est obligé de jouer prioritairement sur la largeur de la scène. La chaise longue n'est pas placée face au public, mais de profil. 5 photographies de Daniel Cande documentent cette septième scène.

Les quatre scènes suivantes se passent dans la villa. Dans la huitième scène, l'écrivain est à gauche, la doctorante au centre, le journaliste à droite. Ils sont tous les trois debout, à proximité de la bibliothèque, l'écrivain leur montre un morceau de poterie crétoise qu'il a pris dans la bibliothèque. On remarque ici que c'est la même disposition que dans la mise en scène allemande. C'est quasiment la même image, au point qu'on pourrait presque superposer les deux. Trois photographies de Daniel Cande documentent cette huitième scène.

Sur 6 photographies, on le voit dans son fauteuil à bascule. Il pourrait s'agir de la quatrième scène, où l'écrivain est avec la doctorante, ou de la huitième scène, où l'écrivain est avec la doctorante et le journaliste. En effet, dans ces deux scènes, le fauteuil à bascule est mentionné dans les didascalies.

Dans la neuvième scène, Madame Meister est au piano, le journaliste et Mademoiselle Werdenfels sont autour du piano. On note ici une proximité entre Madame Meister et ses invités, tandis que dans la mise en scène allemande, les invités sont placés loin du piano. Quatre photographies de Daniel Cande documentent cette neuvième scène.

Dans la dixième scène, l'écrivain est assis, l'éditeur debout. L'éditeur est chauve, moustachu, il porte un complet veston bleu, avec une cravate à petits carreaux. Il a un verre à la main et semble porter la main à son portefeuille dans la poche intérieure de sa veste. Le fait que l'éditeur soit debout et l'écrivain assis donne l'impression qu'ici c'est l'éditeur qui domine les débats. Deux photographies de Daniel Cande documentent cette dixième scène.

Sur 4 photographies, on voit seulement Moritz Meister assis sur une chaise.

Dans la onzième scène, l'écrivain est à gauche avec sa petite table, de profil. Les autres personnages sont assis en rang, face au public. Tandis que dans la mise en scène allemande, l'écrivain est au centre, ici, l'écrivain est d'un côté, les invités de l'autre. Et les invités sont

orientés vers le public et non vers l'écrivain. En ressort l'impression que l'écrivain se retrouve quelque peu seul.

Pour conclure, on remarque donc que dans la mise en scène allemande, l'écrivain est au centre, les autres personnages disposés autour de lui, que ce soit pour le petit-déjeuner, pour le repas, ou pour la lecture qu'il fait du manuscrit. Dans la mise en scène de Jean-Luc Boutté, l'écrivain est d'un côté, ses invités de l'autre, que ce soit au petit-déjeuner, pour le repas ou pour la lecture du manuscrit. Du point de vue de la scénographie, la mise en scène de Jean-Luc Boutté est plus réaliste que celle d'Alfred Kirchner. Tandis que dans le metteur en scène allemand conservait le paysage pour les scènes en intérieur et les portes donnant sur le paysage pour les scènes en extérieur, la mise en scène française fait, pour les scènes en intérieur, disparaître le paysage utilisé pour les scènes en extérieur, remplacé par des murs.

Le journaliste et la doctorante sont des clichés. Cela est conforme à ce que voulait Thomas Bernhard, qui avait indiqué que tous deux portaient des lunettes. Le metteur en scène accentue le trait en dotant le journaliste d'une veste à carreaux, tandis que la doctorante a son pull noué autour du cou.

Pour Brigitte Salino, le metteur en scène n'a pas eu le temps de terminer sa mise en scène, qui reste donc inachevée. La mise en scène ne dit pas pourquoi le metteur en scène a choisi cette pièce, c'est-à-dire qu'elle ne propose pas de véritable lecture de la pièce :

« Pourquoi Jean-Luc Boutté avait-il choisi Meister ? La représentation ne donne pas de réponse. Il n'a pas eu le temps de mener à bien son travail il est mort deux jours après la première représentation, le 26 février. Sa mise en scène en souffre d'autant plus que, visiblement, elle s'inspire de la meilleure intention : ne pas traiter Thomas Bernhard comme un guignol désespéré, ce qui fut le cas de presque toutes les créations en France des autres pièces de l'écrivain autrichien mort en 1989. Jean-Luc Boutté n'a pas cherché une forme de jeu hystérique, il ne s'est pas cru obligé d'enfoncer le clou de la haine. Si elle avait abouti, sa mise en scène aurait sûrement été une réussite.¹⁷⁸⁵ »

En cela elle rejoint les critiques formulées par Jean-Pierre Léonardini, qui considère qu'il n'y a « pas assez » de mise en scène :

« Procédant par accumulation, Bernhard aboutit à une saturation du sens confinant à l'insupportable. C'est là que se pose, avec acuité, la question de la mise en scène à déployer à son endroit. Ce que l'on voyait, lundi dernier, n'était à tout prendre que le déroulement linéaire de la fable, sans surprise aucune. [...] Félix Ascot, l'un des directeurs d'Hébertot, loue Jean-Luc Boutté, dans un texte joint au programme, d'avoir refusé « toute déviation scénogra-

¹⁷⁸⁵ Brigitte Salino : « Maître, ou Thomas Bernhard contre Thomas Bernhard ». *Le Monde*, 2 mars 1995.

phique ». Terrible compliment. Mais il dit bien ce qu'il veut dire, que la mise en scène (autrement dit « la déviation scénographique ») importe peu. Rien n'est moins sûr.¹⁷⁸⁶ »

Jean-Pierre Léonardini suggère une option de mise en scène :

« On pouvait inventer, ce me semble, dans le jeu, quelque chose comme un double fond, par exemple, chez l'épouse soumise, une duplicité, un ferment de révolte, quelques signes, enfin, par où s'attiseraient les flammèches d'une contradiction.¹⁷⁸⁷ »

Brigitte Salino critique elle le choix des acteurs, qu'elle considère comme « une faille majeure », en particulier le choix d'Henri Virlogeux pour le rôle de Moritz Meister, trop doux et pas assez odieux :

« Pour jouer Meister, il faudrait des comédiens-monstres, qui magnétisent cette farce. Dans le rôle de Madame Meister, Denise Gence a des éclats de génie par exemple quand elle rectifie sa mèche avec une coquetterie de péronnelle, et une palette de jeu assez grande pour aller jusqu'à la perversion nécessaire à son rôle. En revanche, Henri Virlogeux nage dans le costume de Moritz Meister. Sa douceur convient mieux à l'amateur d'abeilles qu'à l'écrivain odieux. Un défaut rédhibitoire pour un rôle-titre.¹⁷⁸⁸ »

La scénographie d'Antoine Dervaux contribue à la dimension comique de la mise en scène : le paysage idyllique bavarois ou autrichien contraste avec les horreurs que dit l'écrivain sur les juifs. Mais les acteurs principaux, Henri Virlogeux et Denise Gence, ne sont pas totalement convaincants dans leur rôle.

¹⁷⁸⁶ Jean-Pierre Léonardini, « Mises en scène du trop ou du pas assez ». *L'Humanité*, 6 mars 1995.

¹⁷⁸⁷ Jean-Pierre Léonardini, *art. cit.*

¹⁷⁸⁸ Brigitte Salino : « Maître, ou Thomas Bernhard contre Thomas Bernhard ». *Le Monde*, 2 mars 1995.

Maître, mise en scène Jean-Luc Boutté, Théâtre Hébertot, Paris,
1995¹⁷⁸⁹



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

¹⁷⁸⁹ Source : Photographies de Daniel Cande. BNF, Arts du spectacle, DIA-PHO-6 (1412) 65 fotogr. pos. : diapositive coul. ; 24x36 mm. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9077239z>

3.1.3. 1997 : *Emmanuel Kant* par Jean-Louis Martinelli au Théâtre National de Strasbourg : comédie grotesque ou traversée vers la mort ?

En France la pièce est jouée en 1997, du 12 au 22 novembre 1997, au Théâtre National de Strasbourg. La mise en scène est de Jean-Louis Martinelli. Jean-Louis Martinelli a dirigé le Théâtre du Point du Jour à Lyon à partir de 1987, puis il a pris la direction du Théâtre de Strasbourg en 1993. Il y restera jusqu'en 2000. La scénographie est de René Caussanel, les costumes de Patrick Dutertre. Le rôle de Kant est joué par Jean-Marc Bory. En 1991, Jean-Marc Bory jouait le rôle du narrateur dans l'adaptation du roman *Le Neveu de Wittgenstein*, dans la mise en scène de Patrick Guinand. Laurence Roy joue la femme de Kant. La millionnaire est interprétée par Christine Gagnieux. Roland Sassi joue Ernst Ludwig. Armand Abplanalp joue l'amiral, Gérard Barreaux le collectionneur d'œuvres d'art, Laurent Dorey joue Friedrich, le perroquet et le sous-steward, Alain Fromager joue le steward, Christine Gagnieux la millionnaire, Jean-François Lapalus le capitaine, le passager et le cuisinier, Momar Talla N'Diaye joue le cardinal, Olivier Tinsel le matelot¹⁷⁹⁰. La mise en scène est reprise la saison suivante, du 6 au 19 novembre 1998. Le spectacle a fait l'objet d'une captation réalisée par le TNS. Cette captation est consultable dans les centres de consultation de l'INA¹⁷⁹¹.

Jean-Louis Martinelli a choisi de faire jouer le perroquet par un acteur dans les coulisses (de la même manière, Claus Peymann avait choisi Gert Voss pour faire la voix du perroquet) :

« On s'est posé beaucoup de questions sur ce fameux perroquet. En fait, c'est un acteur qui le jouait en coulisses, avec une batterie de foire et des matériaux divers. Par la suite, j'ai d'ailleurs regretté de ne pas l'avoir fait jouer à vue, pour montrer l'artifice. Tout le monde a cru qu'il s'agissait d'une bande-son. Le comédien pensait d'ailleurs que c'était lui le personnage principal et avait tout un discours à ce sujet.¹⁷⁹² »

Pour Jean-Louis Martinelli, ce perroquet reste mystérieux et énigmatique :

« (...) toute la pièce s'articule en effet autour des répliques du perroquet, de la théorie sur le « Psittacus erithacus », de cette société malade... Ce perroquet, que peut-il représenter ? Une voix imaginaire ? Le subconscient ? À quoi s'amuse Bernhard avec ça, je n'en sais fichtrement rien.¹⁷⁹³ »

Au Théâtre National de Strasbourg, Jean-Louis Martinelli met en scène deux spectacles de Thomas Bernhard, pour l'ouverture de la saison et l'inauguration du théâtre rénové. En plus

¹⁷⁹⁰ Les Archives du spectacle : http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=18861

¹⁷⁹¹ Bernhard, Thomas : *Emmanuel Kant Comédie*. Mise en scène Jean-Louis Martinelli, 1997. Fonds du Théâtre Nanterre-Amandiers. Fonds Théâtre de l'Institut national de l'audiovisuel. Durée : 2 heures 2 minutes.

¹⁷⁹² Jean-Louis-Martinelli « Un clown sur de simples tréteaux ». In : Pierre Chabert et Barbara Hutt. *Thomas Bernhard*, Minerve 2002 p. 379-383, ici p. 381 et 383.

¹⁷⁹³ Jean-Louis-Martinelli « Un clown sur de simples tréteaux ». Chabert/Hutt. *Thomas Bernhard*, p. 382.

d'*Emmanuel Kant*, il met également en scène les dramuscles de Thomas Bernhard, avec comme titre « Comédies ». Ce deuxième spectacle a pour préambule des extraits de la nouvelle « Est-ce une comédie ? Est-ce une tragédie ? ». Le metteur en scène insiste donc sur la dimension comique. D'autant plus que Martinelli insiste sur le sous-titre « Comédie ». Sur le dossier de presse, « Comédie » est intégré au titre, à la suite d'*Emmanuel Kant*, avec la même graphie, sans signe de ponctuation : « Emmanuel Kant Comédie ».

Dans un entretien avec Barbara Hutt et Pierre Chabert¹⁷⁹⁴ réalisé quelques années après, Jean-Louis Martinelli souligne ce côté comique de Bernhard. Il cite Heiner Müller, un autre auteur que l'on considère comme sérieux et qui doit se défendre de cette réputation : « Je n'ai pas écrit du théâtre, j'ai écrit du soap-opéra en référence à une scène de télévision. » Il rapproche Thomas Bernhard non pas de Beckett comme on le fait souvent, mais de Karl Valentin. Pour lui, à la différence des romans, le théâtre n'est pas une entreprise sérieuse. Et le personnage de Kant est un bouffon, un clown. Il a l'impression de ne pas avoir « assez poussé cet aspect de Thomas Bernhard ». Et il « regrette de ne pas avoir fait de ce personnage un clown, un vrai clown, sur un simple théâtre de tréteaux. »

Pourtant pour Alain Dreyfus¹⁷⁹⁵, le spectacle est « grotesque et réjouissant ». Le metteur en scène a joué « à fond sur le grotesque, en outrant ses personnages et en scandant les scènes de quelques réjouissants intermèdes. ». Le début de la troisième scène, celle du « pont arrière » et de la fête des lampions, donne un exemple de ces intermèdes, lorsque les serveurs jouent à s'envoyer les verres et les couverts à travers la scène. Cette saynète n'est pas du tout prévue dans le texte de Thomas Bernhard. Et en ce qui concerne la millionnaire, « chacune de ses interventions déclenche inmanquablement le fou rire », note Alain Dreyfus. L'interprétation du cardinal par un acteur « noir et sexy »¹⁷⁹⁶ accentue également la dimension comique et grotesque.

Le comique de Thomas Bernhard est en partie un comique de mots, qui n'est pas intégralement traduisible en français. Ainsi le calembour « sehkrank » (être aveugle) et « seekrank » (avoir le mal de mer) ne peut qu'être traduit imparfaitement : en français, à la question de savoir s'il a « le mal de mer », il répond qu'il « n'y voit goutte ». L'image remplace le jeu des sonorités. De même, la « millionnaire », qui est un personnage comique, évoque en allemand (Millionärin) également la « folle » (Närrin). Ici le jeu de mots est totalement perdu.

¹⁷⁹⁴ Jean-Louis-Martinelli « Un clown sur de simples tréteaux ». Chabert/Hutt. *Thomas Bernhard*, p. 382.

¹⁷⁹⁵ Alain Dreyfus. « A Strasbourg, les péripéties du philosophe en route vers l'Amérique. Grotesque et réjouissant ». *Libération*, 22 novembre 1997.

¹⁷⁹⁶ Brigitte Salino, « Martinelli met en scène les excentricités philosophiques de Thomas Bernhard », *Le Monde*, 18 novembre 1997.

L'analyse de la mise en scène, au-delà de cette dimension comique, montre qu'on a affaire à une « comédie aux accents sinistres ». La scénographie, les costumes, le jeu de l'acteur principal, tout cela aboutit malgré tout à une ambiance un peu sépulcrale, avec une inquiétude qui monte progressivement. Dans cette comédie de Thomas Bernhard, la mort est présente. Et cette traversée est aussi une traversée vers la mort et la folie.

Photographies

Dans les archives du TNS, on trouve, disponibles en ligne, trois photographies pour la création de la mise en scène en 1997¹⁷⁹⁷ : deux d'Elisabeth Carecchio, la troisième étant indiquée « DR » (droits réservés). Une des deux photographies d'Elisabeth Carecchio représente la première scène (« pont avant »). Cette photographie est reproduite dans l'ouvrage collectif sur Thomas Bernhard dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt. On remarque au premier plan une sorte de trappe. Au centre de la scène se trouve Kant, avec lunettes noires et cave d'aveugle. Derrière Kant, à droite, se trouve la femme de Kant. On remarque à gauche à l'arrière-plan Ernst Ludwig avec la cage du perroquet. On remarque également à l'arrière-plan à gauche, à côté d'Ernst Ludwig, un transat, et à droite deux chaises pliantes, dont une sur laquelle est posée une pile de couvertures. Le fond de la scène est occupé par la silhouette du paquebot, avec ses trois cheminées.

La photographie indiquée « DR », correspond à la deuxième scène (« pont milieu »). Elle montre au premier plan le cuisinier qui sort de scène en descendant par la trappe. À l'arrière-plan, on remarque Kant au milieu, assis, et à gauche Ernst Ludwig, qui se tient derrière la cage du perroquet, posée sur une chaise et recouverte d'un drap. La femme de Kant est au fond à gauche, debout. Le fond de la scène est noir, seul apparaît l'avant du paquebot, sur la gauche.

La deuxième photographie d'Elisabeth Carecchio correspond à la troisième scène (« pont arrière »). On remarque au premier plan le capitaine, entouré par la millionnaire et la femme de Kant, avec derrière lui le cardinal. À l'arrière-plan, on remarque au fond à droite une desserte avec à côté le steward et le sous-steward, et à l'arrière-plan à gauche, l'amiral qui est assis à la table.

Deux photographies d'Olivier Roller documentent la reprise de la mise en scène en 1998¹⁷⁹⁸. La première photographie correspond à la première scène (« pont avant »). Kant est assis dans son transat, il lève le bras, et sa femme se penche sur lui. On remarque la silhouette du paque-

¹⁷⁹⁷ Archives du TNS. <http://www.tns.fr/archive/emmanuel-kant-comedie-561285a7cf119>

¹⁷⁹⁸ Archives du TNS <http://www.tns.fr/archive/emmanuel-kant-comedie>

bot avec ses hublots à l'arrière-plan. La photographie est reproduite sur le site de *La Dépêche du midi*. Elle accompagne une critique de la mise en scène¹⁷⁹⁹.

La deuxième photographie correspond à l'épilogue (« débarquement »). Les personnages sont groupés autour de ce qui ressemble à un sifflet de bateau. On voit, tout devant, Kant, à gauche Madame Kant, et à droite Ernst Ludwig, et derrière eux les membres de l'équipage.

Brigitte Salino décrit ainsi la scénographie de René Caussanel, qui fait apparaître la silhouette du paquebot à l'arrière-plan:

« Un paquebot est entré au Théâtre national de Strasbourg. Son immense profil blanc de carton-pâte se découpe sur le fond de la scène. Devant, un grand espace vide, avec des cordages et des transats: le pont des premières. Parfois, une sirène lance de longs appels. Le bruit des turbines se fait entendre, obsédant comme une fatigue sans objet.¹⁸⁰⁰ »

La description d'Alain Dreyfus dans *Libération* souligne la dimension de ce paquebot :

« Le fond de la scène est obturé par un paquebot (presque grandeur nature) tout de luxe, de blancheur et de lumières, lorsqu'apparaissent sur un pont-promenade, en premier plan, le philosophe et sa suite.¹⁸⁰¹ »

Ce décor imposant, un peu menaçant même, évoque pour Brigitte Salino « une traversée vers la mort », de même que les costumes de Patrick Dutertre :

« Jean-Louis Martinelli a reconnu la mort dans cette pièce. Il habille Kant et ses camarades de traversée de vieux costumes blancs salis ; il les place dans un décor trop beau pour être vrai: une image implacable comme il peut s'en glisser dans les cauchemars ; il les dirige de façon que, peu à peu, la mise en scène prenne la teinte d'une danse macabre. C'est subtil et juste à plus d'un égard : enfin, on échappe au naturalisme qui, trop souvent, a grevé les présentations des pièces de Bernhard.¹⁸⁰² »

Pour Brigitte Salino, le jeu de l'acteur principal concourt à cette sourde inquiétude qui monte au fur et à mesure du spectacle :

« Jean-Marc Bory compte pour beaucoup dans cette réussite : intempestif dans les premières scènes, Kant vire insensiblement vers une inquiétude sourde, comme si son corps ne pouvait masquer la moue qui distord son esprit enfermé dans l'excentricité la plus totale.¹⁸⁰³ »

Jean-Louis Martinelli explique que cette scénographie était une référence à Fellini. Rétrospectivement, il regrette que la scénographie ait été trop statique :

¹⁷⁹⁹ A.-M. Chouchan. « Et vogue la philosophie ». *La Dépêche du Midi*. 2 décembre 1998.
<http://www.ladepeche.fr/article/1998/12/02/185913-et-vogue-la-philosophie.html>

¹⁸⁰⁰ Brigitte Salino, art. cit.

¹⁸⁰¹ Alain Dreyfus, art. cit.

¹⁸⁰² Brigitte Salino, art. cit.

¹⁸⁰³ Brigitte Salino, art. cit.

« Le bateau, c'était une référence à Fellini. Il aurait fallu qu'il y ait des poubelles qui se déversent sur le banquet. La représentation aurait dû se passer dans une secousse permanente, car l'écriture est faite de secousses successives et pour le coup le dispositif scénique aurait pu s'en charger, alors que tout était trop installé.¹⁸⁰⁴ »

On peut donc considérer que la mise en scène de Martinelli saisit bien les deux aspects de la pièce de Thomas Bernhard, à la fois comique et tragique. Au-delà de la plaisanterie de ce philosophe qui traverse l'Atlantique, la pièce pose la question du devenir des Lumières. Au-delà de la dimension comique, Jean-Louis Martinelli saisit une dimension violente de cette pièce :

« Je trouve qu'*Emmanuel Kant* est une pièce violente, mais peut-être n'ai-je pas assez poussé cette violence. C'est violent parce que la pièce montre la fuite d'un homme dans la maladie mentale. Il y a une forme de cécité chez lui, il a aussi la cataracte. Finalement, ne représente-t-il pas plutôt Bernhard lui-même qui s'enferme chez lui et qui ne veut plus rien voir ?¹⁸⁰⁵ »

Et pour le metteur en scène, cette fuite vers la maladie mentale est un trajet vers la mort et l'effacement :

« Ce retrait dans la maladie mentale et cette façon qu'a le personnage d'asservir ses proches dans un système despotique, tout cela est un trajet vers la mort. L'embarquement du personnage, du vieux continent vers le Nouveau Monde, n'est qu'une dérive vers la mort et l'effacement. L'histoire de Kant, c'est le *Radeau de la Méduse* à la dérive.¹⁸⁰⁶ »

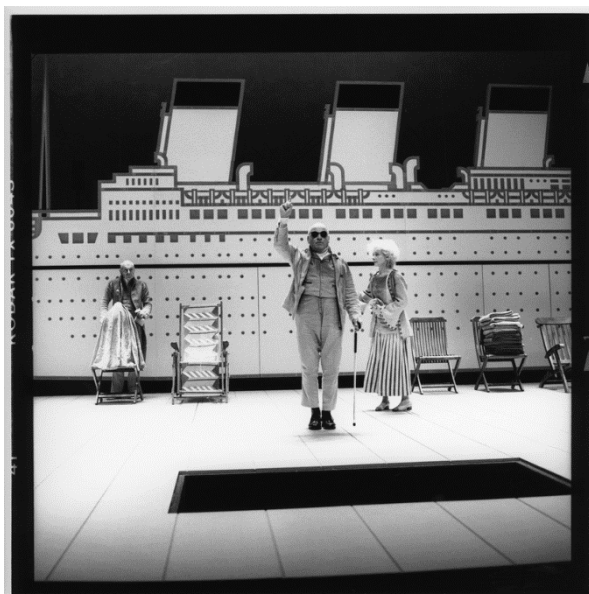
D'un côté, Jean-Louis Martinelli met donc l'accent sur la comédie, en intégrant le sous-titre « Comédie » au titre qui devient « Emmanuel Kant Comédie », et en programmant en même temps les dramuscules sous le titre « Thomas Bernhard Comédies ». D'un autre côté, la mise en scène, par son esthétique, convoque la mort et la tragédie. Le blanc des costumes, un peu sale, qui tend vers le gris, n'est pas le blanc léger de la comédie, mais plutôt le blanc de la mort, et la comédie apparaît en réalité comme un voyage vers la mort.

¹⁸⁰⁴ Jean-Louis Martinelli. Un clown sur des simples tréteaux. In : Chabert/Hutt (dir.) *Thomas Bernhard*, p. 383.

¹⁸⁰⁵ Jean-Louis Martinelli. Un clown sur des simples tréteaux. In : Chabert/Hutt (dir.) *Thomas Bernhard*, p. 380

¹⁸⁰⁶ Jean-Louis Martinelli. Un clown sur des simples tréteaux. In : Chabert/Hutt (dir.) *Thomas Bernhard*, p. 380

*Emmanuel Kant, Jean-Louis Martinelli, Théâtre National de Strasbourg, 1997*¹⁸⁰⁷



¹⁸⁰⁷ Photographies Elisabeth Carecchio / Olivier Roller. Archives du TNS. <http://www.tns.fr/archive/emmanuel-kant-comedie> ; <http://www.tns.fr/archive/emmanuel-kant-comedie-561285a7cf119>

3.2. 2002-2003-2004 : *Tout est calme*, Ritter Dene Voss et Emmanuel Kant.

Ces trois pièces sont reprises au début des années 2000. Ces trois mises en scène présentent des nouvelles interprétations de ces pièces. Ces mises en scène sont moins réalistes et misent davantage sur l'image. Elles prennent plus de liberté avec le texte de Thomas Bernhard. On remarque pour deux de ces pièces un changement de titre, qui correspond aussi à une nouvelle interprétation de la pièce.

3.2.1. 2002 : *Tout est calme* par Tg STAN : un jeu décalé au service du comique de Thomas Bernhard.

La pièce *Déjeuner chez Wittgenstein* est reprise en 2002 au Théâtre de la Bastille, dans le cadre du Festival d'Automne, par la compagnie belge Tg STAN. La scénographie est de Thomas Walgrave, les costumes d'Inge Büscher. Moritz Meister est interprété par Damiaan de Schrijver. Sara de Roo joue Madame Meister, et Jolente de Keersmaeker joue la docte-rante. Franck Vercruyssen joue le rôle du facteur et celui de la bonne, il fait aussi le souffleur. On remarque déjà que la troupe belge prend des libertés avec le texte de Bernhard. Le rôle du journaliste et celui de l'éditeur disparaissent, ou plutôt ils fusionnent avec celui de la docte-rante. La pièce s'intitule cette fois *Tout est calme*, reprenant seulement la fin du vers de Goethe. Il s'agit en fait de la version française d'un spectacle d'abord créé en flamand en 1999, *Alles is rustig*. Pour analyser cette mise en scène, nous pouvons nous appuyer sur les photographies de Pascal Victor.¹⁸⁰⁸

Les quatre comédiens flamands de Tg STAN (Stop Thinking about Names) travaillent sans metteur en scène et sans répétitions, à partir de pièces du répertoire classique ou contemporain (Molière, Peter Handke, etc.) ou de leurs propres créations. Leurs spectacles sont des « work in progress » qui évoluent au gré des représentations et du public. Les critiques soulignent le jeu décalé des comédiens, le second degré, les fous rires à répétition, le caractère burlesque, l'humour déjanté. Jean-Pierre Bourcier écrit que « le jeu totalement décalé des quatre comédiens provoque des fous rires à répétition » et parle de « jeu au second degré »¹⁸⁰⁹. *Le Monde* parle d'« ironie décapante » et d'« humour ravageur »¹⁸¹⁰, *Le Progrès* d'« humour au vitriol »¹⁸¹¹. Et en même temps, derrière ce rire pointe une « vraie inquiétude » comme le souligne René Solis dans *Libération*¹⁸¹². Sur une des photographies de scène¹⁸¹³, on voit ainsi un

¹⁸⁰⁸ Victor, Pascal : *Tout est calme* (Maître). Spectacle de la compagnie tg STAN. La Plaine Saint-Denis : Art-comArt, 2002. 15 photographies couleur.

¹⁸⁰⁹ Jean-Pierre Bourcier, « La farce tragique de Thomas Bernhard », *La Tribune*, 15 novembre 2002

¹⁸¹⁰ Fabienne Darge, « Le jeu de massacre de Thomas Bernhard sous les assauts de Tg STAN », *Le Monde*, 17 novembre 2002.

¹⁸¹¹ Antonio Mafra, « Bernhard au Vitriol », *Le Progrès*, 23 mars 2004.

¹⁸¹² René Solis, « Tg Stan met en boîte la bêtise selon Bernhard. » *Libération*, 19 novembre 2002.

Moritz Meister en caleçon, le pantalon tombé au niveau des genoux, qui tient son livre et le tend à sa femme qui ouvre la bouche ébahie. Derrière eux se trouve Mademoiselle Werdenfels, la doctorante, qui immortalise ce grand moment par une photographie tandis que le journaliste se tient en retrait, ne perdant pas une miette de l'évènement. Le physique de l'acteur qui joue Moritz Meister participe du comique : il est gros, chauve, barbu, et mesure un mètre quatre-vingt-quinze.

15 photographies de Pascal Victor documentent le spectacle.

Sur 3 photographies, Madame Meister est avec la doctorante. Sur une photographie, elles sont toutes deux au milieu de la scène, debout. Sur une deuxième photographie, elles sont assises, la doctorante sur le siège du milieu, et Madame Meister sur le siège de droite. Le siège du milieu est davantage sur la gauche, de sorte que les deux femmes sont assez éloignées l'une de l'autre. Sur la troisième photographie, la doctorante se lève pour prendre une photographie de Madame Meister. Cela pourrait correspondre à la première ou à la deuxième scène, où la doctorante et Madame Meister sont présentes, pour en quelque sorte présenter Moritz Meister au spectateur avant que l'écrivain n'entre en scène, dans une de ces scènes d'exposition que Thomas Bernhard affectionne tant.

Sur une photographie, Moritz Meister montre quelque chose à sa femme. Il a le pantalon baissé. La doctorante prend la photographie à ce moment-là. On reconnaît à l'arrière-plan le facteur à sa sacoche. Un certain nombre de papiers sont répandus sur le sol devant Moritz Meister et sa femme. Il s'agit sans doute de la fin de la troisième scène, où dans le texte le facteur apparaît.

5 photographies montrent Moritz Meister et la doctorante. Sur quatre de ces cinq photographies, Moritz Meister est assis sur le fauteuil de gauche, et la doctorante sur le fauteuil du milieu. Sur la première photographie, il est en manteau, sur la deuxième photographie il a enlevé son manteau et est en veste, il s'est levé et fait de grands gestes. Sur les trois autres il a enlevé son manteau et sa veste, est en chemise. Cela pourrait donc correspondre à la quatrième scène, où sont en effet présents Moritz Meister et la doctorante.

Sur 2 photographies, Moritz Meister est avec la doctorante et Madame Meister. La doctorante est assise sur le fauteuil du milieu à gauche, et Madame Meister sur le fauteuil à droite. Moritz Meister est en manteau, tout en noir, debout. Sur une photographie, il se tient à gauche et montre le paysage. Sur une autre photographie il est sur le devant de la scène, au milieu, et il se penche l'air furieux sur sa femme.

¹⁸¹³ Photographie Pascal Victor, Art com Art

Sur une autre photographie, Moritz Meister est avec sa femme. Elle est assise sur la chaise du milieu, il est assis sur la chaise de droite. Il tient un livre dans sa main et lit. On remarque toujours les colis répandus sur le sol. Moritz Meister lève le bras droit, si bien qu'on pense à nouveau à un salut nazi. Il s'agit sans doute de la septième scène, où Moritz doit dédicacer ses livres, tandis que sa femme le surveille.

Sur deux photographies, on voit la silhouette de Moritz Meister en costume d'apiculteur qui se dessine en ombre chinoise sur la projection du paysage. Si, sur la première, il lève les bras, sur la deuxième il semble faire le salut nazi. Le plateau, avec les trois fauteuils et les meubles dorés, est vide. Il pourrait s'agir de la deuxième scène ou de la dixième scène : dans ces deux scènes il est indiqué dans les didascalies que Moritz apparaît avec un costume d'apiculteur.

Comme l'explique Violette Bernad, même si dans le spectacle, la représentation passe en priorité par le médium « acteur », Tg STAN utilise aussi d'autres moyens scéniques. Elle écrit ainsi :

« Quand il s'agit d'interpréter un texte, comme *Maître* de Thomas Bernhard, dans le spectacle *Tout est calme*, sa représentation passe en priorité par le médium « acteur ». Cependant, contrairement à *JDX*, *l'ennemi du peuple*, où l'art de l'acteur apparaît dans sa forme la plus pure (c'est tout juste si quelques tables et chaises meublent la scène), dans *Tout est calme* se croisent des images, des signes, des moyens techniques divers. L'apparition de Damiaan de Schrijver en costume d'apiculteur, les ruptures de jeu que provoquent les souffleurs, ainsi que la projection filmée d'une journée dans un paysage, compressée en deux heures, sont quelques-unes des images qui composent le spectacle.¹⁸¹⁴ »

La projection filmée d'une journée dans un paysage, compressée en deux heures, traduit un jeu entre temps scénique (les deux heures de la représentation) et temps dramatique (la journée de Moritz Meister). L'utilisation de la vidéo permet ainsi de faire coïncider les deux heures de la représentation et la journée du personnage. On remarque également que ce temps se manifeste dans un espace : celui du paysage. L'utilisation de ces moyens scéniques, en particulier le paysage projeté sur le fond de scène, ne fait pas pour autant de ce théâtre un théâtre postdramatique : le jeu reste prioritaire, et ce qui complète le jeu est un surplus, comme l'explique Jolente de Keersmaeker à un spectateur qui considère que l'utilisation de ces moyens scéniques altère la pureté du jeu :

« Il ne s'agit pourtant pas d'interdisciplinarité, telle qu'elle est décelée dans le théâtre postdramatique, car chez Tg Stan, l'interprétation du texte par le jeu de l'acteur est le premier ob-

¹⁸¹⁴ Violette Bernad. « Tg Stan, un collectif postdramatique ? » In : *Revue d'études théâtrales*. Les revues de théâtre. Registres 8. Presses Sorbonne Nouvelle, p. 59-70.

jectif de la représentation. Un spectateur de *Tout est calme*¹⁸¹⁵ semblait dire que tout ce qui complète le jeu (décors, costumes, lumières, effets techniques) en altère la pureté : « vous êtes trois supers comédiens, capables de tout faire... mais vous avez quand même eu besoin d'un écran géant, vous avez quand même eu besoin d'une télé pour faire voir la cheminée (vous pourriez faire exister la cheminée par votre jeu), vous avez quand même eu besoin de la tarte, d'amener à chaque fois les choses, de tourner entre les chaises... ». Jolente de Keersmaecker lui répond avec franchise : « c'est un surplus ». Ce qui signifie bien que le jeu est prioritaire, même si, pour Tg Stan, il n'est pas question d'exclure les autres formes de représentation.¹⁸¹⁶ »

Comme dans la mise en scène d'Alfred Kirchner ou dans celle de Jean-Luc Boutté, on retrouve un paysage en arrière-plan. Mais, avec l'utilisation de la vidéo, ce paysage n'est pas fixe. Il sert à figurer le déroulement de la journée. L'écran sert aussi à figurer l'écrivain en costume d'apiculteur, grâce à un jeu d'ombres. L'utilisation de la vidéo est plutôt étrangère au théâtre de Thomas Bernhard. L'auteur ne la prévoit pas dans ses didascalies, et Claus Peymann ne l'utilise pas dans ses mises en scène. Tandis que chez Jelinek, la vidéo vient concurrencer l'acteur, Thomas Bernhard écrit pour des acteurs, et la vidéo ne peut avoir comme fonction que d'immortaliser le travail de l'acteur. Malgré tout, on peut considérer que Tg Stan reste fidèle à Thomas Bernhard, dans la mesure où le jeu d'acteur reste prioritaire, et dans la mesure où il y a bien un travail sur le texte de Thomas Bernhard : les acteurs belges partent du texte. La pièce de théâtre n'est pas un élément secondaire ou un prétexte pour la mise en scène (comme par exemple dans les mises en scène de Robert Wilson).

Ce qui marque dans leur mise en scène du collectif belge, c'est l'opposition entre un petit plateau surchargé et ce grand paysage projeté sur un écran-fenêtre. Jean-Pierre Bourcier évoque ainsi le « mini décor d'un intérieur surchargé, devant un vaste écran-fenêtre donnant sur l'image animée d'une campagne très verte »¹⁸¹⁷, tandis que Fabienne Darge décrit « le petit plateau très encombré du Théâtre de la Bastille - bric-à-brac rustico-baroque des maisons de bonne famille allemande » - et « le paysage projeté sur le fond de scène »¹⁸¹⁸. Dans un entretien publié dans le dossier de presse du Festival d'Automne, Jolente de Keersmaecker essaye d'expliquer la signification de cette scénographie. Cette opposition entre décor surchargé et paysage dépouillé renvoie à la décadence des personnages d'un côté, à leurs illusions de l'autre.

¹⁸¹⁵ L'auteur de l'article se réfère à une rencontre publique au Théâtre de la Bastille.

¹⁸¹⁶ Violette Bernad. « Tg Stan, un collectif postdramatique ? ». In : *Revue d'études théâtrales*. Les revues de théâtre. Registres 8. Presses Sorbonne Nouvelle, p. 59-70.

¹⁸¹⁷ Jean-Pierre Bourcier, art. cit.

¹⁸¹⁸ Fabienne Darge, art. cit.

« Vous évoluez sur un plateau rempli d'objets hétéroclites, tandis qu'en fond de scène est projeté un paysage rustique, très dépouillé.

J. de K. : L'idée de départ était de mettre plein de choses sur un plateau étroit, de l'encombrer d'objets qui évoquent le luxe, l'aisance, cela donne un côté décadent à ces gens qui sont carrément enterrés dans leurs propriétés. L'utilisation de la vidéo est complémentaire, elle confère au paysage un aspect irréel, cela reflète leur perception du monde, toute d'illusions et d'apparences.¹⁸¹⁹ »

Le collectif Tg STAN utilise également la musique. La journée de Moritz Meister commence par quelques mesures du Tannhäuser de Wagner, et se termine par un lied de Schubert, qui a mis en musique le poème de Goethe. Fabienne Darge écrit ainsi :

« Dieu, que la montagne est belle, que l'air est pur dans le petit matin, qu'il est doux de contempler le paysage et de se sentir en bonne compagnie, tandis que s'élèvent quelques mesures du Tannhäuser de Wagner. "Tout est calme" [...] À la fin de cette journée, le soir tombe sur la montagne, il est bon de se réunir autour d'un poème de Goethe mis en musique par Schubert, M. et Mme Meister et Mlle Werdenfels ont passé une délicieuse journée. "Tout est calme", ici, là-bas, ailleurs.¹⁸²⁰ »

Avec Tg STAN, on est dans l'improvisation et la performance. Chaque représentation est différente, et la mise en scène évolue au fur et à mesure des représentations. Cette pratique est à l'opposé de celle de Peymann, qui crée des mises en scène modèle, où la même mise en scène est reproductible de représentation en représentation, année après année, comme la mise en scène d'*Avant la retraite* créée en 1979 à Stuttgart et reprise en 1999 à Vienne. D'un autre côté, on peut se demander si l'idéal de Thomas Bernhard d'une seule représentation ne relève pas également de la performance. Mais on peut penser que la performance bernhardienne (une unique représentation, comme pour *L'Ignorant et le Fou* en 1972) signifie exactement le contraire. Tandis que dans la pratique des Tg STAN, on a une variation entre le texte et la mise en scène (l'improvisation suppose de s'écarter du texte), et entre les représentations (l'improvisation suppose que chaque représentation est différente), l'idée d'une représentation unique chez Thomas Bernhard vise à l'identité entre texte, mise en scène et représentation. Thomas Bernhard ne veut qu'une mise en scène et une seule représentation, parce qu'il ne veut pas des mises en scène différentes et des représentations différentes : il recherche au contraire le plus petit écart possible entre texte et représentation.

La mise en scène du collectif flamand Tg STAN, qui recourt en partie à l'improvisation, a une forte dimension grotesque et burlesque. Les pitreries des comédiens provoquent le fou rire du

¹⁸¹⁹ Dossier de presse. Festival d'Automne.

¹⁸²⁰ Fabienne Darge, art. cit.

public. Pour le public français, le comique est également accentué par l'accent qu'ont les comédiens flamands quand ils parlent français. Cette dimension burlesque dans le jeu vient contrebalancer le fait que les jeux de mots allemands ne soient pas tous traduisibles en français.

Tout est calme, mise en scène Tg STAN, Théâtre de la Bastille, Paris, 2002¹⁸²¹



¹⁸²¹ Source : Photographies Pascal Victor, Agence Artcomart. 11/12/2002. <http://www.artcomart.fr>

3.2.2. 2003 : *Ritter, Dene, Voss* par Hans-Peter Cloos au Théâtre de l'Athénée : « une mise en scène d'une extrême clarté, d'une légèreté joyeuse »

En 2003, Hans-Peter Cloos reprend « Déjeuner chez Wittgenstein » au Théâtre de l'Athénée, sous le titre original de « RitterDeneVoss » (écrit ici tout attaché, et non avec des virgules comme l'avait écrit Thomas Bernhard). Pierre Vaneck joue Voss, Catherine Rich joue Ritter et Édith Scob joue Dene. Le décor est de Jean Kalman et d'Elsa Ejchenrand. La pièce est jouée du 9 avril au 10 mai 2003 dans la grande salle. Le metteur en scène présente le texte dans une nouvelle traduction de Patrick Démerin. La mise en scène est reprise au Théâtre du Montparnasse, un théâtre privé, sous le titre « Déjeuner chez Wittgenstein » du 1^{er} au 31 octobre 2004 (les représentations sont même prolongées jusqu'au 20 novembre 2004). Arte a réalisé une captation audiovisuelle de cette mise en scène, qui est diffusée le 29 novembre 2004. Deux extraits sont diffusés dans le journal télévisé de 13 heures de TF1 et dans le cadre de l'émission « Arrêt spectacle »¹⁸²². Nous pouvons donc nous appuyer sur ces captations, ainsi que sur nos souvenirs de spectateur pour analyser cette mise en scène.

Hans-Peter Cloos insiste sur le théâtre dans le théâtre en reprenant le titre original : « Ritter, Dene, Voss ». Il insiste également sur la comédie. Ainsi il écrit dans le programme de salle¹⁸²³ : « Quand Thomas Bernhard fait du théâtre — le théâtre dans le théâtre — cela devient tout de suite une comédie à la *Fin de partie*. Ce faiseur de théâtre ne peut faire autrement parce qu'il est un des rares humoristes de la langue allemande. Et spécialement là, quand il plaisante avec l'épouvante. » Son concept de scénographie est lié à cette conception de la comédie : « Il a besoin d'une mise en scène d'une extrême clarté, d'une légèreté joyeuse, en parfait équilibre entre la comédie grise et la tragédie souriante. »

Pour sa mise en scène, Hans-Peter Cloos a commandé une nouvelle traduction de la pièce par Patrick Démerin. Cette nouvelle traduction souligne la légèreté et le comique de la pièce. La traduction de Patrick Démerin se veut plus légère, plus facile à jouer que la traduction de Michel Nebenzahl. Tandis que la traduction de Michel Nebenzahl cherchait à conserver l'étrangeté de la langue de Bernhard, celle de Patrick Démerin tend plutôt à gommer cette étrangeté, en particulier au niveau de la syntaxe, pour rendre la pièce plus intelligible pour le public français.

¹⁸²² Bernhard, Thomas : *Déjeuner chez Wittgenstein*. Mise en scène et réalisation : Hans-Peter Cloos. Arte, 29 novembre 2004. Durée : 1h51. Issy les Moulineaux : Arte France, 2004 / Paris : Caligari Films, 2004.

« JT 13 heures », TF1, 13 avril 2003 (Ritter, Dene, Voss, mise en scène Hans-Peter Cloos).

« Arrêt spectacles », France 3, 11 septembre 2004 (Ritter, Dene, Voss, mise en scène Hans-Peter Cloos).

¹⁸²³ Thomas Bernhard, *Ritter Dene Voss*, programme de salle, Théâtre de l'Athénée, 2003.

Cette dimension comique soulignée par Hans-Peter Cloos dans sa note d'intention est bien perçue par la critique. En particulier, Pierre Marcabru dans *Le Figaro*¹⁸²⁴ note que la rencontre de Thomas Bernhard et de Hans-Peter Cloos est « désopilante ». Et il ajoute : « Il faudra bien qu'en France on se décide un jour à admettre que Thomas Bernhard est un auteur comique. » Pour Pierre Marcabru : « Il n'y a guère que Jean-Pierre Vincent à s'en être aperçu. » On note ainsi que la mise en scène de Hans-Peter Cloos contribue à faire reconnaître Thomas Bernhard comme auteur comique et le rôle que Jean-Pierre Vincent a joué comme précurseur prédécesseur, comme un des premiers à avoir découvert le comique dans le théâtre de Thomas Bernhard.

On remarque au passage qu'Hans-Peter Cloos est germanophone, que Vincent était à Strasbourg, directeur du TNS, que l'acteur principal était alsacien, et que Vincent avait dans son équipe un dramaturge allemand. Comme s'il fallait comprendre l'allemand pour faire passer ce comique, qui semble disparaître en partie à la traduction. Pierre Marcabru note également que le comique n'est jamais loin du tragique : « Ici le tragique frôle toujours le burlesque, ou vice-versa. Les acteurs sont sur la corde raide ». La tragi-comédie bernhardienne semble ici être comprise. Dans la même veine, Mathilde La Bardonnie titre dans *Libération*¹⁸²⁵ « Entre hilarité et naufrage » Dans le corps de l'article elle souligne le côté comique, toujours lié au tragique :

« Avec ce déjeuner en forme de trio presque incestueux, l'Autrichien qui maudissait l'Autriche enfonce le clou du grotesque, d'un comique déferlant par vagues surnoises comme entrecoupées par des béances d'angoisse. ».

Il est également significatif de noter que RitterDeneVoss a ensuite été reprise dans un théâtre privé, le Théâtre du Montparnasse. Ce qui est plutôt rare : en France, Thomas Bernhard est plutôt joué dans des théâtres subventionnés et des théâtres d'avant-garde. C'est peut-être la dimension comique qui explique cette reprise dans un théâtre privé. Les critiques remarquent toujours, à l'occasion de la reprise au Théâtre du Montparnasse, la dimension comique et l'ambivalence entre tragédie et comédie. Jean-Louis Perrier, dans *Le Monde*¹⁸²⁶, titre : « Cynisme et dérision au menu du frère et des sœurs Worringer ». Pour Marion Thébaud¹⁸²⁷, toujours dans *Le Figaro* « En Thomas Bernhard, Hans-Peter Cloos sait déceler l'allégresse vengeresse, l'humour décapant. » Elle cite à l'appui l'article de son confrère Pierre Marcabru et le mot « désopilant » qu'il emploie pour qualifier la mise en scène de Thomas Bernhard par

¹⁸²⁴ Pierre Marcabru. « Un trio magique ». *Le Figaro*, 19 avril 2003.

¹⁸²⁵ Mathilde La Bardonnie. « Entre hilarité et naufrage ». *Libération*, 29 avril 2003.

¹⁸²⁶ Jean-Louis Perrier : « Cynisme et dérision au menu du frère et des sœurs Worringer ». *Le Monde*, 12 septembre 2004.

¹⁸²⁷ Marion Thébaud : « Hans-Peter Cloos l'intransigeant ». *Le Figaro*, 3 septembre 2004.

Hans-Peter Cloos. Elle cite également le metteur en scène lui-même : «Ce faiseur de théâtre, explique Hans-Peter Cloos, est un des rares humoristes de la langue allemande.»

La mise en scène de Claus Peymann était lourde et sombre, le décor était chargé, étouffant. La mise en scène de Hans-Peter Cloos se distingue par sa légèreté et sa clarté. Le décor s'éloigne du naturalisme avec une mise en scène plus stylisée. Les portes et la fenêtre disparaissent. Les tableaux ne sont plus accrochés au mur, ils pendent du plafond. Un grand rideau blanc évoque le mur. Ce n'est plus le rouge qui domine, mais le blanc. Tout est blanc, la table, les chaises, les meubles. Des draps blancs recouvrent les meubles. Deux bandes blanches sur la robe bleue de Ritter font écho à ce décor entièrement blanc. Ce blanc, s'il peut représenter la légèreté et la clarté de la comédie, est aussi le blanc de la mort. Cette blancheur absolue est aussi le « catafalquisme¹⁸²⁸ ». Les meubles sont recouverts par un drap blanc qui est comme un linceul.

L'opposition entre lourdeur et légèreté transparaît aussi dans le mobilier convoqué par les metteurs en scène. Dans la mise en scène de Hans-Peter Cloos, la grande table pour la première et la deuxième scène, quand il s'agit de préparer le repas et de manger, laisse sa place pour la troisième scène à deux petites tables pour prendre le café. Cela crée un cadre plus intimiste. Dans la première scène, le tourne-disque est posé sur une petite table, une desserte. Dans la deuxième scène, il est posé sur une petite commode, avec une porte, et dans cette commode est rangée la partition. Pour la troisième scène, l'horloge apparaît, elle est posée sur la commode, à côté on retrouve la radio sur la petite table. Dans la mise en scène de Peymann, l'architecture de la pièce et le mobilier contribuaient à une impression d'étouffement, ici l'architecture de la pièce et le mobilier donnent une impression de légèreté.

Analyse comparée de la scène des profiteroles (mises en scène de Claus Peymann et de Hans-Peter Cloos)

Les deux mises en scène ont été retransmises à la télévision, la mise en scène autrichienne sur la ZDF et la mise en scène française sur Arte, avec certes quinze ans d'intervalle. Cela nous permet de pouvoir comparer la scène des profiteroles dans les deux mises en scène. Ce que l'on remarque en comparant les captures d'écran, c'est que la mise en scène autrichienne avec Gert Voss joue davantage sur la fureur, tandis que la mise en scène française insiste davantage sur la comédie. La scène commence par la réplique de Dene: « J'ai préparé un merveilleux dessert / seule / pas Anna / moi / Des profiteroles / ton dessert préféré »¹⁸²⁹. Chez Claus Pey-

¹⁸²⁸ Il s'agit ici d'un néologisme de Thomas Bernhard, formé à partir de « Katafalk » (« catafalque ») et du suffixe « -ismus » (« -isme ») qui désigne un comportement, une maladie ou encore une idéologie. La traduction de ce néologisme est ici littérale.

¹⁸²⁹ *Déjeuner chez Wittgenstein*, p. 102. « Ich habe eine wunderbare Mehlspeise gemacht / allein / nicht Anna / ich / Brandteigkrapfen / deine Lieblingsmehlspeise » p. 301, *Dramen V*.

mann, Dene dit cela en étant agenouillée devant Voss qui est assis, tandis que chez Hans Peter Cloos, Dene est debout et enlace Voss. Les rapports sont moins violents, ils sont plus de l'ordre de la comédie.

Les didascalies indiquent que Voss « tire sur la nappe », d'abord « très doucement », puis à nouveau, puis « encore plus »¹⁸³⁰, puis à nouveau très doucement. Dans la mise en scène allemande, Voss rit ou sourit, mais son rire est un rire crispé. Il plisse les yeux et les sourcils, son sourire est celui d'un fou. Puis il se cache le visage dans les mains (ce qui n'est pas indiqué dans les didascalies). Dans la mise en scène française, on est davantage dans le jeu, Voss est un grand enfant qui joue avec la nappe et non un fou, un psychopathe. En réaction, Ritter « rit très fort »¹⁸³¹. La caméra allemande resserre le cadre sur Ritter, qui rit en ouvrant la bouche et en montrant ses dents blanches. Ritter garde une certaine distance, elle est penchée en arrière. Si elle regarde en direction de son frère, son buste est tourné de l'autre côté, vers la caméra. Dans la mise en scène française, c'est le jeu qui prévaut. La caméra montre au premier plan Dene qui essaye de retenir la nappe (les didascalies n'indiquent pas qu'elle retient la nappe) et au second plan Ritter qui regarde directement la scène, la lutte entre son frère et sa sœur, et en rit.

Avant de manger les profiteroles, Voss en fait le tour par la parole. S'ensuit donc une longue tirade sur les profiteroles : « Profiteroles / que j'aime / Ludwig / qui aime les profiteroles / qui aime les profiteroles plus que tout »¹⁸³². Dans la mise en scène de Claus Peymann, la caméra fait un gros plan sur le visage de Gert Voss, qui lève la tête et ouvre la bouche, comme s'il voulait avaler ou bien plutôt recracher une profiterole imaginaire. Dans la mise en scène française, Pierre Vaneck impose les mains au-dessus des profiteroles, il fait des ronds avec ses mains au-dessus d'elles. Ensuite, Voss, indiquent les didascalies, « regarde autour de lui » et dit « C'est comme dans un caveau ici / nous sommes déjà enterrés / un caveau exquis / où l'on nous sert des profiteroles »¹⁸³³. Tandis que Gert Voss reste assis et se contente d'allonger le bras, Pierre Vaneck se lève, son assiette à la main, et il fait un geste avec son autre main. Pierre Vaneck fait ensuite tout un numéro, il mime le diable avec sa serviette (« le diable dit /

¹⁸³⁰ *Déjeuner chez Wittgenstein*, p. 103. « zieht (ganz leicht / noch mehr) an der Tischdecke » p. 303, *Dramen V*.

¹⁸³¹ *Déjeuner chez Wittgenstein*, p. 104. « lacht lauf auf » *Dramen V*, p. 303

¹⁸³² *Déjeuner chez Wittgenstein*, p. 105, « Brandteigkrapfen / die ich liebe / Ludwig / der die Brandteigkrapfen liebt / der die Brandteigkrapfen liebt wie nichts sonst » *Dramen V*, p. 304.

¹⁸³³ *Déjeuner chez Wittgenstein*, p. 105 « schaut sich um / Wie in einer Gruft ist es hier / wir sind ja schon begraben / eine köstliche Gruft / in der Brandteigkrapfen serviert werden ». *Dramen V*, p. 304

mange la profiterole / que ta sœur a cuite au four / le diable le dit / le diable le dit / et Ludwig la mange »¹⁸³⁴).

Après toute cette tirade sur la profiterole, la profiterole est effectivement mangée. Le texte de Voss vient redoubler les didascalies et constitue un commentaire de l'action :

*« Il pince de ses doigts une profiterole dans son assiette et la mange comme un animal d'une bouchée, à s'en étrangler / Nous la dévorons la profiterole / que notre sœur a cuite au four / nous ouvrons grand la bouche / et fourrons la profiterole dedans / et l'enfonçons jusqu'au fond du gosier »*¹⁸³⁵

Dans la mise en scène autrichienne, on voit Gert Voss, les coudes sur la table, qui tient devant lui la profiterole et qui la regarde fixement. Dans la mise en scène française, on voit Pierre Vaneck ouvrir grande la bouche et fourrer la profiterole dedans avec la main.

Vient ensuite la deuxième profiterole (ou plutôt le deuxième « Brandteigkrapfen »). La didascalie se fait plus développée et montre encore davantage la bestialité de Voss-Ludwig : *« il fait des efforts pour déglutir jusqu'à ce qu'il ait avalé la moitié de la profiterole et crache l'autre moitié comme un éclair et frappe la paume de ses mains, furieux, sur le dessus de la table »*. En mangeant la profiterole, il répète plusieurs fois : *« mon dessert préféré »*¹⁸³⁶. Dans la mise en scène allemande, on voit ainsi un gros plan sur le visage de Gert Voss, bouche ouverte, bouche pleine. Puis on le voit la tête contre la table et les mains posées à plat sur la table. Dans la mise en scène française, on voit Pierre Vaneck se saisir de la deuxième profiterole, puis on le voit debout, la bouche barbouillée de profiterole, tandis que Catherine Rich pose ses mains sur lui et essaye de le calmer.

La scène des profiteroles se termine par le renversement de la nappe, renversement qui était déjà annoncé au début de la scène. Dans la mise en scène de Claus Peymann, on le voit d'abord debout droit comme un « i » en train de tirer sur la nappe et de la renverser. Puis il est toujours debout et toujours aussi droit, le bout de la nappe dans sa main, le reste de la nappe traînant par terre. Ritter et Dene sont debout elles aussi ; elles restent en retrait, Dene dans l'embrasure de la porte-fenêtre, à l'arrière-plan à gauche, Ritter devant sa chaise, au premier plan à gauche, tandis que Voss est à droite. Puis, tandis que Ritter et Dene ramassent les dé-

¹⁸³⁴ *Déjeuner chez Wittgenstein*, p. 106. *Dramen V*, p. 305 « der Teufel sagt / iss den Brandteigkrapfen / der Teufel sagt es / der Teufel sagt es / und Ludwig isst ihn.

¹⁸³⁵ *Déjeuner chez Wittgenstein*, p. 107. « packt einen Brandteigkrapfen von seinem Teller und isst ihn wie ein Tier in einem Zuge auf, würgend / Wir fressen ihn auf den Brandteigkrapfen / der unsere Schwester gebacken hat / wir machen den Mund weit auf / und stecken den Brandteigkrapfen hinein / und würgen ihn hinunter » *Dramen V*, p. 305.

¹⁸³⁶ *Déjeuner chez Wittgenstein*, p. 108. « er würgt so lange, bis er die Hälfte des Brandteigkrapfens geschluckt hat, und spuckt die zweite Hälfte blitzartig aus und schlägt mit beiden Handflächen wütend auf die Tischplatte ». *Dramen V*, p. 305.

bris de vaisselles, Voss est à nouveau la tête contre la table. Dans la mise en scène française, Voss n'est pas seul à la table quand il renverse la table : ses deux sœurs sont attablées et le regardent. Tandis qu'elles ramassent, il est tranquillement assis et les observe.

Le numéro de Voss n'est pas encore tout à fait terminé. Il « *se presse les deux mains contre la tête et balbutie* / donner un sens à sa vie ». Il répète la réplique une deuxième fois, toujours en balbutiant. Puis il « relève la tête » pour crier après ses sœurs, et finit par empoigner la grande lampe et la lancer contre la porte¹⁸³⁷. Dans la mise en scène allemande, on le voit ainsi d'abord assis à la table, les poings serrés, le visage replié vers ses poings. Puis il redresse la tête. Puis il se lève, les poings toujours serrés et il se dirige tête baissée vers la lampe, une lampe en porcelaine avec un abat-jour. La porcelaine vole en éclat, ne reste plus que l'abat-jour par terre. Dans la mise en scène française, Pierre Vaneck commence par lever les bras pour interpeller ses sœurs, puis il donne un grand coup contre une ampoule qui est pendue au plafond et il finit par s'allonger sur la table.

La mise en scène d'Hans-Peter Cloos se caractérise donc par sa légèreté et sa clarté. Cette clarté se retrouve au niveau des costumes : Dene et Voss sont en beige clair, Ritter est en bleu et blanc. À la légèreté et à la clarté de la scénographie correspond le jeu des acteurs, qui met l'accent sur la dimension comique. C'est sans doute cette dimension comique qui a permis au spectacle d'être ensuite repris dans un théâtre privé comme le Théâtre du Montparnasse. On est ici loin de la dimension étouffante et sombre de la mise en scène de Claus Peymann.

¹⁸³⁷ *Déjeuner chez Wittgenstein*, p. 109, *Dramen V*, p. 307.

Ritter, Dene, Voss, Hans-Peter Cloos, Théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet, 2003¹⁸³⁸



¹⁸³⁸ Source : Elsa Echjenrand. *Déjeuner chez Wittgenstein* de Thomas Bernhard, mise en scène de Hans-Peter Cloos. Théâtre de l'Athénée.
http://pers.elsa.ejchenrand.free.fr/Pages_Sceno/sceno_dejeuner%20chez%20witt.htm

3.2.3. 2004 : *Emmanuel Kant* par Roger Planchon au TNP: style de comédie musicale et décor surréaliste.

En janvier 2004, pour les deux cents ans de la mort du philosophe allemand, Roger Planchon reprend *Emmanuel Kant* au Théâtre National Populaire de Villeurbanne, théâtre qu'il a dirigé pendant 30 ans, avant de le quitter en 2001. En plus d'assurer la mise en scène, il joue lui-même le rôle principal, celui du philosophe Emmanuel Kant. Le décor est d'Ezio Frigerio, les lumières sont d'André Diot, les costumes de Franca Squarciapino. Le scénographe italien Ezio Frigerio et sa femme, la costumière italienne Franca Squarciapino, ont travaillé souvent avec le metteur en scène italien Giorgio Strehler et sont des collaborateurs habituels de Planchon.

Geneviève Fontanel joue la millionnaire, Colette Dompiétrini joue Madame Kant, Denis Bénoliel joue Ernst Ludwig, Claude Lévêque joue l'amiral et Friedrich, Patrick Séguillon, le steward et Thibaut Roux, le masseur. Anne Guégan joue l'infirmière et Loïc Varrault le médecin. Marco Bisson joue le cardinal, Cédric Colas le capitaine. André Bénichou joue le collectionneur¹⁸³⁹. La distribution permet déjà de se rendre compte d'une petite modification : l'infirmière et le masseur remplacent le sous-steward et le cuisinier qui sont indiqués dans la liste des personnages¹⁸⁴⁰. Pour analyser cette mise en scène, nous pouvons nous appuyer sur les photographies de Brigitte Enguerand¹⁸⁴¹.

Acteur important de la décentralisation, Roger Planchon a dirigé pendant trente ans, de 1972 à 2002, le TNP de Villeurbanne. Avant cela, il a dirigé le Théâtre de la Comédie à Lyon de 1952 à 1957, et, de 1957 à 1972, le Théâtre de la Cité à Villeurbanne, qui deviendra Théâtre National Populaire en 1972. Après son départ du TNP, Roger Planchon a fondé la Compagnie Studio 24, avec laquelle il monte *Emmanuel Kant*.

Dans le dossier de presse¹⁸⁴² qui accompagne la mise en scène figure un texte de Roger Planchon, « À propos d'*Emmanuel Kant* », que l'on peut considérer comme une note d'intention du metteur en scène. Une citation de Thomas Bernhard est placée en exergue de ce texte : « (...) si vous démontez le gouvernail à un capitaine de navire pendant la nuit en haute mer – là on rit comme des fous, avant de couler. » La phrase évoque le lieu où se passe la pièce, et la désorientation d'Emmanuel Kant. Surtout elle évoque la comédie, avec le fou rire, mais une

¹⁸³⁹ Voir le cahier du Théâtre national populaire de Villeurbanne, n°2 : <http://www.tnp-villeurbanne.com/cms/wp-content/uploads/2011/10/13-14-emmanuel-kant-cahier-n2-telecharger.pdf>

¹⁸⁴⁰ Dans le texte de Bernhard, la liste des personnages indique aussi, au pluriel : « officiers du navire, matelots, passagers, médecins, infirmiers, musiciens ». Cette foule intervient plutôt au moment du débarquement.

¹⁸⁴¹ Enguerand, Brigitte, *Emmanuel Kant*, mise en scène Roger Planchon. 2004. CDDS Enguerand-Bernand. 24 photographies couleur.

¹⁸⁴² Thomas Bernhard, *Emmanuel Kant*, dossier de presse, Théâtre National Populaire de Villeurbanne, 2004. Le dossier de presse est conservé à la bibliothèque de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD).

comédie qui, comme souvent chez Bernhard, est aussi une tragédie, puisque le fou rire débouche sur la folie et la mort par le naufrage. Pour Roger Planchon, « Tous les commentateurs s'accordent à dire que cette pièce est la plus forte, la plus burlesque, la plus énigmatique de Thomas Bernhard. » Et cette pièce est une « farce » qui « met en question la Raison et dénonce la Folie toujours présente en elle ». Pour faire comprendre le comique de Thomas Bernhard, Roger Planchon fait référence à Groucho Marx : « acheter un costume neuf, c'est déjà voyager à l'étranger ». Et il ajoute : « En enfilant la redingote d'Emmanuel Kant, Thomas Bernhard nous propose une croisière en haute mer du burlesque et de l'intelligence. ». La mention de l'énigme et de l'intelligence montre bien que la pièce n'est pas seulement comique, burlesque : elle a également une dimension sérieuse.

La mise en scène fait référence à la comédie américaine et utilise des images d'archives en noir et blanc, comme le fait remarquer Gilles Costaz dans *Les Echos* :

« Roger Planchon traite la pièce comme une fausse comédie américaine, entre *Hellzapoppin* et Stanley Donen. Des gags absurdes surviennent et les acteurs chantent parfois du Judy Garland ou du jazz. Il insère l'action dans un contexte historique, politique, en détournant des films d'actualité en noir et blanc¹⁸⁴³. »

Selon Antonio Mafra dans *Le Progrès*, Roger Planchon a justement choisi la pièce en raison de cette dimension comique. Il note en effet que d'autres pièces présentées à Lyon ces dernières saisons ne sont pas aussi drôles (*Au but*, *Le Réformateur*, *Minetti*). Le critique de théâtre semble malgré tout considérer que Roger Planchon, avec son jeu distancié, ne convient pas au personnage du philosophe (« L'ancien patron du TNP s'offre la part du lion en incarnant le rôle-titre. Hélas, dirions-nous, car son jeu distancié colle mal à ce personnage grotesque et ridicule »¹⁸⁴⁴), tandis qu'il salue le jeu de Geneviève Fontanel qui joue la millionnaire (« En revanche, quel bonheur de savoureux avec gourmandise la voix sensuelle, un rien décalée de Geneviève Fontanel, millionnaire désopilante de bêtise et de naïve arrogance. »)¹⁸⁴⁵. Le critique de *L'Humanité* salue également le jeu de la millionnaire : « Par bonheur, Geneviève Fontanel est épatante dans le rôle de la millionnaire. Avec elle, soudain, il y a de la vie¹⁸⁴⁶. »

Gilles Costaz au contraire loue le jeu de Roger Planchon et se montre plus réservé en ce qui concerne le jeu de Geneviève Fontanel : « Roger Planchon, dans le rôle de Kant, a mieux

¹⁸⁴³ Gilles Costaz, « Un penseur en croisière », *Les Echos*, 15 janvier 2004.

¹⁸⁴⁴ Antonio Mafra : « La croisière s'amuse parfois », *Le Progrès*, 16 janvier 2004.

¹⁸⁴⁵ Antonio Mafra : « La croisière s'amuse parfois », *Le Progrès*, 16 janvier 2004.

¹⁸⁴⁶ Planchon chasse la baleine, *L'Humanité*, 26 janvier 2004.

trouvé que sa partenaire, Geneviève Fontanel, en millionnaire, le sentiment de solitude qui anime chaque personnage¹⁸⁴⁷. »

Etude de la mise en scène (Source : photographies Brigitte Enguerand, CDDS Enguerand-Bernand).

24 photographies de Brigitte Enguerand documentent le spectacle.

6 photographies documentent la première scène (« pont avant »). Sur la première photographie, on remarque au fond à droite deux transats, tournés vers le public. Madame Kant est allongée dans celui de droite. Entre les deux transats se trouve une sorte de tabouret rond sur lequel est posée la cage de Friedrich le perroquet, recouverte d'un drap. Ernst Ludwig, avec son costume de chasseur bavarois, se tient debout derrière la cage du perroquet. Au premier plan à gauche, Emmanuel Kant, en redingote, discute avec le steward. Sur la deuxième photographie, Madame Kant est debout au centre. Elle porte un chapeau vert et une robe rouge à fleurs jaunes et vertes. À gauche, Ernst Ludwig est allongé par terre. À droite, Kant est debout et regarde Ernst Ludwig. À droite, on remarque les deux transats et la cage du perroquet. Les deux transats sont maintenant orientés vers la gauche. Sur la troisième photographie, Kant est assis sur le transat de devant, Madame Kant est debout à côté de lui, tandis qu'Ernst Ludwig est à droite, assis par terre, en tailleur. On remarque le petit tabouret carré à droite. Sur la quatrième photographie, Madame Kant est assise sur le transat de devant. Ernst Ludwig est debout dans le coin droit dans la scène, au fond. Sur le devant de la scène, à droite, on remarque Kant et l'infirmière. Elle porte une robe grise avec des motifs jaunes. On remarque au passage qu'ils sont sur l'avant-scène, qui est à un niveau légèrement moins élevé, qui dépasse sur la gauche et sur la droite, et qui déborde ainsi la cage formée par la baie vitrée. La boîte à l'italienne, rendue de plus transparente, est donc ainsi en quelque sorte dépassée. Sur la sixième photographie, Kant est monté sur le petit tabouret rectangulaire blanc qui est maintenant à gauche. Il s'y tient debout, enveloppé dans une couverture bleue, un journal à la main. À sa droite se tient sa femme, à sa gauche Ernst Ludwig, qui lève le bras. On remarque au premier plan à gauche l'infirmière et le steward. Et un autre homme en uniforme à l'arrière-plan.

10 photographies documentent la deuxième scène (« pont milieu »). Au début de la deuxième scène, Madame Kant est seule avec la millionnaire. La millionnaire est habillée en rouge, comme Madame Kant. Sur une photographie, on voit la millionnaire qui rit et qui touche le bras de Madame Kant. Sur une autre photographie, le plan est plus large. On remarque les deux transats à droite, et trois chaises pliantes à gauche. La millionnaire se tient debout à

¹⁸⁴⁷ Gilles Costaz, « Un penseur en croisière », *Les Echos*, 15 janvier 2004.

gauche, tandis qu'à droite, Madame Kant est accroupie. Au milieu de la scène se tient une créature étrange, une sorte de dame avec un chapeau et un voile : on peut se demander s'il ne s'agit pas là d'une personnification du perroquet. Trois photographies montrent Kant avec la millionnaire. On les voit d'abord tous les deux debout à gauche, la millionnaire sortant un peu du cadre formé par la baie vitrée, tandis que le philosophe est penché vers elle, la main appuyée sur ce cadre. Puis on voit la millionnaire assise sur les genoux du philosophe. Sur la troisième photographie, ils semblent affolés, et Kant agite son chapeau. Sur deux photographies, Kant a dans la main une boule bleue. Sur la deuxième photographie, on aperçoit à l'arrière-plan un couple en robe de chambre et un homme en justaucorps rayé bleu et blanc. Sur trois photographies, on voit les passagers du paquebot qui viennent écouter le discours de Kant. Sur la première photographie, on remarque au milieu à l'arrière-plan le cardinal et Kant (le cardinal à gauche et Kant à droite). À gauche, à côté du cardinal, se tiennent trois hommes en uniforme blanc. À côté de Kant, à droite, se trouve Ernst Ludwig. Madame Kant est dans le coin à droite, elle a enfilé un manteau vert par-dessus sa robe rouge. On remarque au premier plan à gauche un couple : l'infirmière et un homme avec une veste noire, un pantalon blanc et un chapeau blanc. Sur la deuxième photographie, la millionnaire est au milieu, on trouve à gauche l'homme à la veste noire, et derrière lui un homme en uniforme. À droite on trouve Madame Kant, derrière elle le cardinal et l'infirmière, et derrière eux les deux autres hommes en uniforme blanc. Sur la troisième photographie, le cadrage est différent, la millionnaire est toujours au centre, avec à droite Madame Kant, le cardinal et l'infirmière, et les deux hommes en uniforme. On ne voit pas la partie gauche de la scène, mais on voit la partie droite de la scène, sur laquelle on peut voir Ernst Ludwig avec la cage, et un matelot.

5 photographies documentent la troisième scène (« pont arrière »). Sur la première photographie, on voit une table ronde, avec de gauche à droite Madame Kant dans une robe jaune, l'amiral, la millionnaire dans une robe verte, le cardinal, et le capitaine qui vient s'attabler avec eux. Derrière eux, on voit de l'écume, peut-être provoquée par le plongeon d'une baleine. Le capitaine et l'amiral portent une casquette blanche, une veste noire et un pantalon blanc. Sur la deuxième photographie, le capitaine, l'amiral et Madame Kant sont à table, au fond à gauche. Au fond à droite se trouvent la millionnaire, Ernst Ludwig accroupi avec la cage de Friedrich, et le cardinal. Au premier plan à droite, le collectionneur arrive avec un tableau. On dirait que le capitaine le menace avec un pistolet. Au premier plan à gauche, un homme est assis, dos au public, un drap sur la tête. De la même façon qu'il était possible de deviner que c'est le perroquet qui était sous le drap dans la scène précédente, il semble qu'il s'agisse de Kant. Sur la troisième photographie, Kant est toujours là, son drap sur la tête. Ma-

dame Kant, la millionnaire et Ernst Ludwig sont assis à table. Ernst Ludwig a les pieds sur la table. L'amiral lève son verre. Le collectionneur, le capitaine et l'amiral se tiennent en retrait, à côté de la cage de Friedrich. Sur la quatrième photographie, Madame Kant, la millionnaire, l'amiral et Ernst Ludwig sont à table. Ernst Ludwig a toujours les pieds sur la table. À gauche, devant Kant dont la tête est toujours recouverte du drap blanc, se trouve l'amiral. Le collectionneur et le capitaine se tiennent en retrait. On remarque à droite la cage du perroquet. La cinquième photographie présente la même composition, mais avec un angle plus resserré : on ne voit plus la cage du perroquet.

3 photographies documentent l'épilogue (« débarquement »). Sur la première photographie, on voit à l'arrière-plan à gauche, de dos, l'amiral, la millionnaire et un matelot qui saluent la Statue de la Liberté qu'on aperçoit au loin. À droite à l'arrière-plan, d'autres personnages, dont le collectionneur, font de même. À droite, on remarque un perroquet géant, posé sur le tabouret rond, enveloppé dans un drapeau américain. Au premier plan à droite, Kant est à genoux et implore ce perroquet. Ernst Ludwig se tient à gauche, debout à côté du perroquet. L'infirmière est assise aux pieds du perroquet. Au premier plan au milieu, on remarque la cage du perroquet, vide. Sur la photographie suivante, la millionnaire, l'amiral, le cardinal et le matelot, de même que le steward, se sont retournés. Au premier plan à gauche, le capitaine règle un poste de radio. L'infirmière s'est levée. Madame Kant apparaît à côté de son mari, qui semble tétanisé, s'assied sur le tabouret rectangulaire à droite, et semble vouloir protéger son visage de sa main. Sur la troisième photographie, Kant apparaît dans une cage. À droite, la radio est recouverte du drapeau américain qui enveloppait le perroquet géant. À côté se tient Madame Kant, tandis qu'Ernst Ludwig est assis au bord de la scène, à côté de la cage vide du perroquet.

Tandis que dans la mise en scène de Jean-Louis Martinelli, le fond de la scène était obturé par la silhouette du paquebot, ici le pont du bateau est une cage de verre, qui laisse voir la mer, puis l'arrivée à New York.

Le pont du bateau est en effet représenté par une grande cage vitrée, une sorte de verrière. Cette verrière laisse voir la mer bleue, et le ciel, qui est rose au début. On remarque à droite deux transats, et entre ces deux transats la cage du perroquet Friedrich. Dans le fond, à gauche et à droite, une rambarde avec une bouée, avec le nom du bateau : Prétoria. Au fur et à mesure du déroulement de la pièce, le fond, la mer et le ciel évoluent. Le ciel devient d'abord bleu clair, puis bleu plus foncé, puis presque noir, et on aperçoit les étoiles. On remarque alors, dans la cage vitrée qui représente le pont du bateau, la table du dîner, qui est située à gauche.

Puis c'est l'arrivée à New York, matérialisée par la statue de la Liberté qu'on aperçoit au loin. Le ciel est à nouveau rose. On remarque également d'autres navires qui passent.

Thomas Bernhard a intitulé les scènes « pont avant », « pont milieu », « pont arrière » et « débarquement ». Des indications spatiales remplacent des indications temporelles. Dans la mise en scène de Roger Planchon, le passage du temps ne s'exprime pas par un changement de lieu, de décor, mais par le ciel qui change de couleur, le ciel rose du matin pour « pont avant », le ciel bleu de l'après-midi pour « pont milieu » et le ciel noir étoilé du soir pour « pont arrière ». Le débarquement est par contre signifié par la présence de la statue de la Liberté à l'arrière-plan, mais également par le retour du ciel rose du matin.

Pour Antonio Mafra, ce décor lumineux, presque surréaliste, évoque le film de Fellini *Et vogue le navire...* :

« Ezio Frigerio a imaginé un décor lumineux, sorte de pont protégé par une verrière ouvrant sur un océan d'azur qui évoque « E la nave va » de Fellini. Les costumes clairs et élégants de Franca Squarciapino donnent un caractère aérien à une scénographie raffinée où les personnages évoluent comme des pantins dans un univers surréaliste.¹⁸⁴⁸ »

Parmi les costumes, celui d'Emmanuel Kant détonne. Avec sa redingote, ses boucles de chaussures, son chapeau à larges bords, le philosophe paraît tout droit sorti du dix-huitième siècle, alors que les costumes des autres personnages évoquent plutôt le vingtième siècle : uniformes du personnel du paquebot, robes d'été des femmes, costume du collectionneur d'œuvres d'art, cardinal. De sorte qu'Emmanuel Kant donne l'impression d'être anachronique ou costumé. Le costume de chasseur ou de Tyrolien d'Ernst Ludwig détonne également, avec la petite plume sur son chapeau. On remarque une évolution dans les costumes : le personnel du paquebot est en blanc au début, et en veste noire lors de la fête. Le collectionneur d'œuvre d'art a troqué son pantalon clair contre un pantalon noir. Ernst Ludwig sa veste claire contre une veste noire.

La pièce de Thomas Bernhard se termine par un coup de théâtre : une fois arrivé à New York, le philosophe semble persuadé d'avoir été reconnu, mais il est en fait – aux yeux des spectateurs – accueilli par des infirmiers et emmené dans un hôpital psychiatrique. Roger Planchon a voulu rendre cette chute plus spectaculaire. Jean Mambrino décrit ainsi l'épilogue tel qu'il est mis en scène par Roger Planchon :

« L'arrivée à New York se fait dans un tintamarre prodigieux d'images de film : triomphe à Broadway pour accueillir le philosophe, millions de confettis pleuvant des gratte-ciel, foules en délire sur une grande toile au fond de la scène, pendant que s'avance vers Kant un groupe

¹⁸⁴⁸ Antonio Mafra : « La croisière s'amuse parfois », *Le Progrès*, 16 janvier 2004.

d'infirmiers en blanc (c'est la délégation de l'université de Columbia !), et qu'une énorme cage descend du ciel, emprisonnant le philosophe à la manière de son cher perroquet.¹⁸⁴⁹ »

On voit que Roger Planchon conserve l'arrivée du groupe d'infirmiers en blanc, infirmiers que Kant prend pour un comité d'accueil que lui aurait envoyé l'université de Columbia. Par contre, Roger Planchon rajoute le triomphe à Broadway, les confettis et les foules en délire grâce à l'usage de la vidéo, ainsi que cette énorme cage qui descend du ciel. Cette cage surgie de nulle part, ainsi que la grande verrière du décor, donnent à la mise en scène un aspect sur-réaliste.

Sur les photographies de Brigitte Enguerand, on voit un perroquet géant – plutôt un acteur avec un masque de perroquet – enveloppé dans un drapeau américain. Il est debout sur le socle de la cage. La cage du perroquet est sur le devant de la scène, vide. Emmanuel Kant, les mains jointes, semble implorer le perroquet, avant de se retrouver lui-même en cage.

Les critiques de *L'Humanité* et du *Progrès* critiquent une mise en scène qui s'appuie trop sur les images et les effets, et pas assez sur le verbe et le jeu. Ainsi, le critique de *L'Humanité* écrit :

« Planchon déçoit l'attente en axant tout sur un décor de navire en haute mer (d'Ezio Frigerio), en soi et pour soi, qui, sous les lumières d'André Diot, hypothèque la représentation dans le sens de l'image, oblitérant toute velléité de plaisir d'esprit par les moyens simples du verbe et du jeu. Le côté comédie musicale de la chose, l'équipage bouge beaucoup, fait le plein de mimiques, ainsi que le style facile de *La croisière s'amuse* font vite long feu. Trop de tout — de gags antédiluviens (Kant tire en l'air et tombe du ciel une baleine !) en farces et attrapes — noie à la longue le poisson.¹⁸⁵⁰ »

Et pour le critique du *Progrès*, ces images et ces effets n'empêchent pas un certain ennui :

« La mise en scène de Roger Planchon colle au texte sans vraiment creuser au-delà de l'évidence. Et ce ne sont pas quelques belles images qui masqueront l'impression d'ennui qui se dégage parfois de certaines scènes.¹⁸⁵¹ »

La mise en scène de Roger Planchon se distingue donc par son esthétisme. Tandis que la scénographie de la mise en scène de Jean-Louis Martinelli était bouchée par la silhouette du paquebot à l'arrière-plan, et que dans celle de Claus Peymann le pont du navire était encadré entre deux grandes parois, ici les trois côtés de la scène sont ouverts par une grande baie vitrée qui laisse voir la mer. Le comique de la mise en scène de Roger Planchon repose sur des effets : la baleine qui plonge dans la mer, le perroquet qui devient géant, et la cage qui en-

¹⁸⁴⁹ Jean Mambrino, « Emmanuel Kant ». Théâtre, *Etudes* 2004/3, Tome 400, p. 387-390.

¹⁸⁵⁰ « Planchon chasse la baleine », *L'Humanité*, 26 janvier 2004.

¹⁸⁵¹ Antonio Mafra : « La croisière s'amuse parfois », *Le Progrès*, 16 janvier 2004.

ferme le philosophe. On peut cependant se demander si l'esthétique de la mise en scène ne nuit pas à la dimension comique, et si une mise en scène plus simple n'aurait pas été davantage comique.

***Emmanuel Kant*, mise en sc. Roger Planchon, Théâtre National Populaire de Villeurbanne, 2004¹⁸⁵².**



¹⁸⁵² Photographies de Brigitte Enguerand. *Emmanuel Kant*, Thomas Bernhard, Roger Planchon, 11/01/2004. CDDS Enguerand-Bernand. http://62.193.39.154/cdds-agence-consult/photos_reportage.php?id=34945

3.3. Les mises en scène françaises des pièces comiques : conclusion.

La mise en scène de *Déjeuner chez Ludwig W.* par Jacques Rosner en 1992 apparaît fortement inspirée par la mise en scène de Claus Peymann. La scénographie est assez semblable : un salon bourgeois rouge, même si l'espace est ici rectangulaire et non ovale comme dans la mise en scène de Claus Peymann. On note cependant qu'on aperçoit à travers la porte-fenêtre les montagnes, alors que la pièce est censée se passer à Döbling, un arrondissement viennois. Le jeu des acteurs est assez proche de celui des acteurs allemands, et Andrzej Seweryn imite Gert Voss jusque dans sa coiffure et dans son costume. La mise en scène de *Maître* par Jean-Luc Boutté en 1995 semble montrer une Autriche de carte postale, avec paysage typique et table rustique en bois. Cette image idyllique entre en contradiction avec les propos antisémites tenus par l'écrivain, dont on apprend qu'il vit dans un bien spolié à un juif. La mise en scène reçoit un accueil mitigé de la part des critiques. On peut penser que la maladie de Jean-Luc Boutté, décédé quelques jours avant la générale, ne lui a pas permis de faire aboutir complètement sa mise en scène. Jean-Louis Martinelli, qui met en scène *Emmanuel Kant Comédie* en 1997, insiste davantage sur la comédie, en intégrant le terme de « comédie » dans le titre, et en programmant en même temps au T.N.S. des dramuscules sous le titre « Thomas Bernhard Comédies ». Malgré des intermèdes comiques, sa mise en scène apparaît cependant plus sombre : silhouette du paquebot qui barre le fond de la scène, costumes blanc-gris. De sorte que la mise en scène, pour la critique du *Monde* Brigitte Salino, évoque davantage une « danse macabre » qu'un « clown sur de simples tréteaux » comme l'aurait voulu Jean-Louis Martinelli.

Dans la mise en scène de *Maître* en 2002 sous le titre « Tout est calme » par Tg Stan, les acteurs improvisent devant un paysage vidéo, tandis qu'un bric-à-brac doré sur une scène exiguë évoque un salon bourgeois. Le jeu des acteurs flamands, mais aussi peut-être leur accent flamand en français, renforce encore le côté grotesque de la pièce. La mise en scène de *Déjeuner chez Wittgenstein* en 2003 sous le titre allemand de « Ritter Dene Voss » par Hans-Peter Cloos entend donner à la pièce une certaine légèreté. Les trois acteurs jouent clairement une comédie, et le décor blanc, ainsi que les portraits qui ne sont pas accrochés au mur, mais au plafond, accentuent cette légèreté. Dans la mise en scène d'*Emmanuel Kant* par Roger Planchon en 2004, le paquebot qui emmène Kant en Amérique devient une grande baie vitrée qui laisse bien voir la mer, Kant, joué par Planchon, est en redingote, et au lieu d'être emmené par des infirmiers, il se retrouve en cage comme son perroquet. On peut se demander si cet esthétisme de la mise en scène ne nuit pas à sa dimension comique.

Conclusion

Thomas Bernhard ne se fait connaître que tardivement comme auteur dramatique, avec la création d'*Une fête pour Boris* en 1970. Cela a pu pousser certains commentateurs à considérer son œuvre dramatique comme une production secondaire. Mais il n'en est rien. Tout d'abord, la métaphore du théâtre, omniprésente dans l'œuvre en prose, indique bien que le théâtre est au centre de son œuvre. Ensuite, l'intérêt de l'auteur pour le théâtre remonte aux années 1950 : il est critique dramatique, puis élève-acteur au Mozarteum, et il écrit ses premières courtes pièces et livrets d'opéras. De là lui vient sans doute sa connaissance du théâtre et sa volonté d'avoir une maîtrise absolue sur la réalisation de ses pièces. Il veut être joué dans le meilleur théâtre, par le meilleur metteur en scène et le meilleur acteur.

L'auteur dramatique autrichien écrit pour le Festival de Salzbourg et pour le Burgtheater, toujours dans une stratégie de confrontation, en allant à l'encontre des attentes des spectateurs pour provoquer le scandale. Pour le Festival de Salzbourg, il écrit des parodies du monde artistique : parodie de *Jedermann* dans *Une fête pour Boris*, de *La Flûte enchantée* dans *L'Ignorant et le Fou*, de *L'Histoire de soldat* de Stravinsky dans *La Force de l'habitude*, des grands noms du Festival dans *Les Célèbres* ; parodies du monde du théâtre avec l'auteur dramatique d'*Au but*, le comédien ambulant du *Faiseur de théâtre* et les deux sœurs actrices de *Déjeuner chez Wittgenstein*. Au Burgtheater, c'est la parodie du pouvoir et des rapports entre l'art et le pouvoir dans *La Société de chasse* et *Le Président*. Avec *Place des Héros*, créé au Burgtheater en 1988, au moment du cinquantenaire de l'Anschluss, Thomas Bernhard crée le plus grand scandale théâtral de la Seconde République autrichienne.

Thomas Bernhard écrit pour des acteurs, et pour des acteurs précis. Il écrit le rôle de l'écrivain dans *La Société de chasse* pour Bruno Ganz, lequel avait joué le docteur dans *L'Ignorant et le Fou*. Il écrit *Minetti* pour Bernhard Minetti. En donnant à la pièce le nom de l'acteur, il s'agit sans doute pour l'auteur d'être sûr que ses choix de distribution sont respectés. L'auteur procède de même avec la pièce *Ritter, Dene, Voss* dédiés aux acteurs Ilse Ritter, Kirsten Dene et Gert Voss. L'auteur écrit plusieurs pièces pour Bernhard Minetti, qui devient son acteur fétiche. L'auteur voulait que seul l'acteur puisse jouer ces pièces.

L'auteur trouve très vite son metteur en scène. Claus Peymann crée ses trois premières pièces, à Hambourg, au Festival de Salzbourg et au Burgtheater. Suite au scandale de la lumière de secours, le metteur en scène devient persona non grata au Festival de Salzbourg. C'est donc Dieter Dorn qui met en scène *La Force de l'habitude*. En 1976, le festival refuse *Les Célèbres*. Et en 1975, Thomas Bernhard ne devient pas comme il a pu l'espérer un mo-

ment directeur du Burgtheater. Claus Peymann est directeur du théâtre de Stuttgart de 1975 à 1979, et du théâtre de Bochum de 1979 à 1986. Thomas Bernhard écrit donc ses pièces pour Peymann et pour ces théâtres. En 1981, l'auteur autrichien fait son retour au Festival de Salzbourg et parvient à imposer son metteur en scène. Et en 1986, ce dernier devient directeur du Burgtheater. L'auteur peut donc à nouveau écrire pour le Burgtheater et le Festival de Salzbourg. Les pièces de Bernhard sont souvent jouées par les acteurs de la troupe de Peymann, qui le suit de Stuttgart à Bochum, et de Bochum à Vienne.

Dans son testament, l'auteur interdit toute représentation de ses pièces en Autriche. Peut-être s'agit-il pour lui de conserver la mainmise sur les mises en scène et de consacrer la valeur de modèle des créations de Claus Peymann. Il s'agit sans doute également de provoquer encore le scandale après sa mort. En 1998, l'interdiction est levée. Pour la dernière saison de Claus Peymann au Burgtheater, celui-ci reprend sa mise en scène d'*Avant la retraite*. En 1999, il prend la direction du Berliner Ensemble. L'écrivain autrichien va donc devenir à côté de Brecht l'auteur maison du théâtre, avec des reprises d'anciennes mises en scène et de nouvelles mises en scène. Cela contribue encore plus à sacraliser les mises en scène modèles et à garantir à Peymann son statut de metteur en scène bernhardien par excellence.

On peut donc se demander s'il est réellement possible de mettre en scène Bernhard en France, en dehors de ces théâtres, sans ces acteurs et ce metteur en scène pour lesquels son œuvre théâtrale a été écrite. Tout du moins, on est forcé de constater que les pièces perdent une partie de leur sens. D'un autre côté, les mises en scène françaises peuvent aussi permettre de révéler des potentialités cachées des pièces de Thomas Bernhard. La réception de son théâtre a été très fortement conditionnée par les scandales que les pièces ont provoqués. Les mises en scène françaises permettraient donc de comprendre les pièces plus en profondeur, sans s'arrêter à la surface du scandale, et de découvrir d'autres esthétiques pour les mettre en scène que celle des mises en scène modèles.

Derrière cette question, c'est en réalité deux conceptions du théâtre qui s'opposent. Pour Bernhard, la mise en scène est la réalisation, le prolongement de l'œuvre, et elle doit être unique. On peut penser au contraire qu'une pièce peut faire l'objet de plusieurs interprétations, de plusieurs mises en scène.

Pour Thomas Bernhard, un livre traduit n'a rien à voir avec l'original, c'est un « cadavre ». La langue du théâtre diffère de la langue des romans. Elle pose donc au traducteur des problèmes qui ne sont pas les mêmes. Pour les romans, la langue est circulaire, avec une imbrication de subordonnées du point de vue de la syntaxe, et de gros blocs de texte du point de vue de la mise en page. Au contraire, la langue théâtrale bernhardienne est hachée, avec des phrases

tronquées et des ellipses. Sur la page blanche, cela prend la forme de vers libres ou de lignes, sans ponctuation, qui signalent ou contraignent la respiration de l'acteur.

Les pièces posent d'abord des problèmes d'ordre lexical et syntaxique. L'auteur a beaucoup recours aux néologismes et aux mots composés, pour les traduire en français on est obligé de recourir à des compléments du nom. La langue théâtrale bernhardienne est elliptique, et l'absence de ponctuation crée une forme d'ambiguïté, que le traducteur se trouve souvent obligé de lever. Une partie de la particularité de la langue bernhardienne est ainsi perdue.

La traduction ne s'opère pas qu'entre deux langues, mais également entre deux cultures. La question se pose alors de traduire les références culturelles, qui peuvent être des plats (la « Frittatensuppe » ou les « Brandteigkrapfen »), des noms de lieux (« Heldenplatz » ou « Steinhof ») ou de personnes (l'acteur « Minetti », les trois acteurs « Ritter, Dene, Voss »).

Dès le début des années 1970, Michel-François Demet et Claude Porcell commencent à traduire les pièces de Thomas Bernhard. Mais les traductions n'existent que sous forme de manuscrits. Dans un premier temps, c'est la radio qui permet de faire connaître son œuvre dramatique, dans le cadre du Nouveau répertoire dramatique de France Culture. Les premières pièces jouées en France sont d'abord diffusées dans une adaptation radiophonique avant d'être créées sur scène. Ce n'est qu'en 1983, après plusieurs mises en scène, que L'Arche se décide à publier les premières pièces.

On peut penser que la reprise de la maison d'édition par Rudolf Rach en 1986 a accéléré la publication du théâtre de Thomas Bernhard. L'éditeur connaît bien l'auteur pour avoir été directeur de la section théâtre de l'éditeur allemand Suhrkamp à partir de 1971. Sa stratégie en France est l'inverse de la stratégie en Allemagne et en Autriche. Tandis que Thomas Bernhard recherchait plutôt l'exclusivité de la création, Rudolf Rach préfère donner la possibilité à de petits théâtres de jouer les pièces, pour faire connaître l'auteur. Au lieu de s'attacher à la création, il favorise de nouvelles mises en scène, ainsi en 1987, il publie la traduction *d'Avant la retraite*, alors que la pièce a déjà été créée en 1982.

En France, à de rares exceptions près, Thomas Bernhard n'a pas véritablement trouvé son acteur et son metteur en scène, et sans doute cela est dû au fait que les théâtres n'ont le plus souvent pas de troupe permanente. Le metteur en scène Henri Ronse constitue un cas particulier, avec le Nouveau Théâtre de Belgique, il a constitué sa propre institution en marge de l'institution, il a monté huit pièces de Bernhard, avec souvent les mêmes acteurs. Comme notre sujet concerne la France, nous ne l'avons évoqué qu'à la marge, pour sa mise en scène de *La Société de chasse*, créée à Rouen. D'autres metteurs en scène ont monté plusieurs pièces de Bernhard : André Engel en a monté trois, Claudia Stavisky en a monté deux par

exemple. Mais la plupart du temps, les metteurs en scène ne montent qu'une pièce. En ce qui concerne les acteurs, certains en ont joué plusieurs, comme Eléonore Hirt, Guy Tréjean, Denise Gence, Michel Bouquet. Serge Merlin est l'acteur français qui en a joué le plus (quatre pièces, sans compter les adaptations). Thomas Bernhard est souvent joué au Festival d'Avignon, au Théâtre national de la Colline, à la Maison de la Culture de Bobigny, et au Théâtre de l'Athénée. Cette diversité des metteurs en scène, des acteurs et des théâtres explique qu'on n'a pas en France une seule esthétique pour représenter le théâtre de Thomas Bernhard, contrairement à ce qui se passe dans le monde germanique.

Le scénographe de Claus Peymann, Karl-Ernst Herrmann, a fortement contribué à l'esthétique des mises en scène modèle. Le scénographe, bien qu'il procède de manière réaliste, en construisant une pièce carrée, avec des murs, des portes et des fenêtres, s'éloigne du réalisme en agrandissant l'espace, soulignant la solitude des personnages, évitant ainsi le naturalisme. C'est notamment le cas dans les trois premières pièces, avec la maison de la Bonne Dame dans *Une fête pour Boris*, le restaurant dans *L'Ignorant et le Fou* et le pavillon de chasse dans *La Société de chasse*. Comme les pièces de Bernhard sont créées dans des théâtres à l'italienne, ces scénographies s'inscrivent dans le cadre de la scène frontale à l'italienne (« Guckkastenbühne »), avec un « quatrième mur ».

En France, les scénographes ont fait des choix différents. Souvent, dans de plus petits théâtres, ils ne disposaient pas de scènes aussi grandes ni du budget pour construire intégralement un décor. Celui-ci est ainsi seulement suggéré par quelques éléments, comme un mur ou une estrade. D'autres scénographes font au contraire le choix du naturalisme, en ajoutant des éléments aux indications de l'auteur. Tandis que dans le monde germanique, l'esthétique allie réalisme et marionnettisme, en France, les scénographes choisissent soit le réalisme soit le marionnettisme. Ils optent généralement également pour une scène frontale, mais la scène peut également occasionnellement être bi-frontale.

Cette tension entre réalisme et marionnettisme se retrouve dans le jeu des acteurs, avec le jeu plus traditionnel et réaliste de Judith Holzmeister, l'actrice du Burgtheater qui joue la Bonne Dame dans *Une fête pour Boris* et la générale dans *La Société de chasse*, et le jeu plus moderne, plus proche de la marionnette de Bruno Ganz, l'acteur de la Schaubühne dans *L'Ignorant et le Fou*. En France, le jeu des acteurs est généralement plutôt réaliste et psychologique. Mais on trouve également un jeu plus stylisé dans certaines mises en scène. Dans la mise en scène de Denis Marleau, les acteurs sont même mis en concurrence avec des marionnettes.

Thomas Bernhard voulait que seul Bernhard Minetti puisse jouer les rôles qu'il a écrits pour lui, et ainsi qu'il n'y ait qu'une seule mise en scène de chaque pièce. En France, Bernhard Minetti n'est connu que par un public restreint. Il a été invité au Festival d'Automne avec *Faust* et *Lear*. La question se pose donc de savoir s'il est possible de jouer ces pièces par un autre acteur, a fortiori un acteur français. Mais au-delà de la référence à un acteur précis, ces pièces centrées autour d'un seul personnage sont un appel à la virtuosité des acteurs, et attirent de grands comédiens français comme Michel Bouquet ou Michel Piccoli. Ces pièces ne sont cependant pas seulement prétexte à des numéros d'acteur, mais constituent aussi une réflexion sur l'art dramatique et la place de l'acteur dans la société. Une dimension qui parle aussi au public français. Cette réflexion passe aussi par la tension entre le personnage qui est un acteur en but à l'échec et la virtuosité que demandent les pièces aux comédiens. Les différents acteurs et metteurs en scène français livrent chacun leur version du personnage et de cette réflexion sur l'art dramatique.

De même que Thomas Bernhard écrit pour des acteurs précis, il écrit pour des contextes précis : le procès de la Fraction armée rouge pour *Le Président*, l'affaire Filbinger pour *Avant la retraite* et le cinquantenaire de l'Anschluss pour *Place des Héros*. On peut se demander quel sens peuvent avoir ces pièces si elles sont mises en scène en France, en dehors de leur contexte d'origine. Ne risquent-elles pas de provoquer de l'incompréhension et des malentendus ? Le risque est en particulier que la stratégie de provocation de Thomas Bernhard vis-à-vis de son public soit passée sous silence. Attaquer les Autrichiens, cela n'a pas le même effet en Autriche et en France. Les pièces de Bernhard peuvent ainsi contribuer à conforter l'image caricaturale d'une Autriche antisémite et fasciste. Les exagérations de l'auteur sont ainsi prises au pied de la lettre. D'un autre côté, les pièces ont aussi une portée européenne et universelle. Il est évident que la question de l'antisémitisme et de l'extrême-droite concerne également la France. Au-delà du scandale, les pièces ont une dimension plus intime, en particulier *Place des Héros*, qu'on peut aussi lire comme le testament de l'auteur, qui met en scène son propre enterrement.

Thomas Bernhard est considéré comme un auteur sombre, nihiliste. C'est surtout vrai pour les romans. Mais le théâtre, avec sa dimension grotesque, permet de nuancer cette image. Le comique verbal est difficilement traduisible, cela explique sans doute que la dimension comique du théâtre de Thomas Bernhard n'ait vraiment été reconnue que tardivement par le public français, dans les années 1990 et 2000, au moment où le schéma de réception lié à *Place des Héros* tend à s'estomper. En France, le comique est moins verbal, et davantage visuel, jouant sur le jeu des acteurs et les effets scéniques. Les metteurs en scène choisissent des pièces où la

dimension comique est plus prononcée et cherchent à la souligner dans leurs mises en scène. Même si chez Bernhard le comique a partie liée avec le tragique, comme deux perspectives sur le vide de l'existence. Ainsi, même dans ces mises en scène, le tragique n'est jamais loin. Le théâtre de Thomas Bernhard reste d'actualité en Europe. Ainsi, au Festival d'Automne à Paris en 2016, l'auteur était à l'honneur avec trois mises en scène du metteur en scène polonais Krystian Lupa. En particulier, sa mise en scène de *Place des Héros* entre en résonance avec notre époque, avec la présence au second de tour de l'élection présidentielle autrichienne du candidat d'extrême-droite Norbert Hofer, le Brexit, l'élection de Donald Trump aux États-Unis, et la présence annoncée par les sondages de Marine Le Pen au second tour de l'élection présidentielle française.

Bibliographie

1. Pièces de théâtre / Œuvres de Thomas Bernhard

1.1. Pièces de théâtre / Œuvres de Thomas Bernhard en allemand

a. Pièces de théâtre

Bernhard, Thomas, *Dramen I* [*Ein Fest für Boris, Der Ignorant und der Wahnsinnige, Die Jagdgesellschaft*]. Hrsg. von Manfred Mittermayer und Jean-Marie Winkler. [*Werke, Band 15*]. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, 500 p.

Bernhard, Thomas, *Dramen II*, [*Die Macht der Gewohnheit, Der Präsident, Die Berühmten*]. Hrsg. von Manfred Mittermayer und Jean-Marie Winkler. [*Werke, Band 16*]. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, 417 p.

Bernhard, Thomas, *Dramen III* [*Minetti, Immanuel Kant, Der Weltverbesserer*]. Hrsg. von Martin Huber und Bernhard Judex. [*Werke, Band 17*]. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2010, 434 p.

Bernhard, Thomas, *Dramen IV* [*Vor dem Ruhestand, Über allen Gipfeln ist Ruh, Am Ziel*], hrsg. von Martin Huber und Bernhard Judex. [*Werke, Band 18*]. Frankfurt am Main, 2007, 440 p.

Bernhard, Thomas, *Dramen V* [*Der Schein trügt; Der Theatermacher; Ritter, Dene, Voss*] hrsg. von Martin Huber, Bernhard Judex und Manfred Mittermayer. [*Werke, Band 19*]. Frankfurt am Main, 2011, 413 p.

Bernhard, Thomas, *Dramen VI* [*Elisabeth II., Heldenplatz*], hrsg. von Martin Huber und Bernhard Judex. [*Werke, Band 20*]. Frankfurt am Main, 2012, 431 p.

Bernhard, Thomas, *Die Stücke: 1969-1981*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, 1064 p.

Bernhard, Thomas, *Die Salzburger Stücke*. Suhrkamp Taschenbuch: 257. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975, 196 p.

Bernhard, Thomas, *Stücke 1*. Suhrkamp Taschenbuch: 1524. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, 348 p.

Bernhard, Thomas, *Stücke 2*. Suhrkamp Taschenbuch: 1534. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, 339 p.

Bernhard, Thomas, *Stücke 3*. Suhrkamp Taschenbuch: 1544. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, 462 p.

Bernhard, Thomas, *Stücke 4*. Suhrkamp Taschenbuch: 1554. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, 355 p.

b. Dramuscules

Bernhard, Thomas: *Der deutsche Mittagstisch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, 145 p.

Bernhard, Thomas: *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*. Käthe Hamburger (Hg.). Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, 79 p.

c. Œuvres dramatiques de jeunesse

Bernhard, Thomas: *Dramen I* [*Die Rosen der Einöde; Köpfe; Die Erfundene; Rosa; Frühling; Der Berg*]. Hrsg. von Manfred Mittermayer und Jean-Marie Winkler. [Werke, Band 15].

Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, 500 p.

d. Autres œuvres de Thomas Bernhard citées.

Bernhard, Thomas: *Ereignisse*. In: Bernhard, Thomas : *Erzählungen. Kurzprosa*. [Werke: 14]. Hrsg. von Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2003, p. 193-232.

Bernhard, Thomas: *Der Stimmenimitator*. In: Bernhard, Thomas : *Erzählungen. Kurzprosa*. [Werke: 14]. Hrsg. von Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2003, p. 233-349.

Bernhard, Thomas: *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* In: Bernhard, Thomas : *Erzählungen. Kurzprosa*. [Werke: 14]. Hrsg. von Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2003, p. 35-55.

e. Entretiens avec Thomas Bernhard et correspondance

Bernhard, Thomas: *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, 156 p.

Bernhard, Thomas: *Der Wahrheit auf der Spur*. Reden, Leserbriefe, Interviews, Feuilletons. Hrsg. Von Wolfram Bayer, Raimund Fellingner und Martin Huber. Berlin : Suhrkamp, 2011, p. 235.

Der Briefwechsel: Thomas Bernhard, Siegfried Unseld ; herausgegeben von Raimund Fellingner, Martin Huber und Julia Ketterer. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2009, 869 p.

« Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Josef Kaut ». Zusammengestellt von Manfred Mittermayer. In : *Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen*, p. 229-241

Dreissinger, Sepp: *Thomas Bernhards: Portraits. Bilder und Texte*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992, 354 p. Felber, Silke : *Zur Rezeption österreichischer Gegenwartsdramatik in Italien am Beispiel Thomas Bernhards*. Dissertation, Universität Wien. Philologisch-

Kulturwissenschaftliche Fakultät. BetreuerIn: Haider-Pregler, Hilde. 2013, 296 p.

Hofmann, Kurt : *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*. Wien : Löcker Verlag, 1988, 125 p.

Müller, André / Bernhard, Thomas : *André Müller im Gespräch mit Thomas Bernhard*. Weitra, Bibliothek der Provinz, 1992, 110 p.

Thomas Bernhard / Ferry Radax : *Drei Tage*. In : *Der Italiener*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, p. 78-90.

f. Livres de témoignages

Was reden die Leute : 58 Begegnungen mit Thomas Bernhard, aufgezeichnet von Sepp Dreissinger ; Fotografien von Sepp Dreissinger und Johann Barth. Salzburg : Müry Salzmann, 2011, 383 p.

Thomas Bernhard : eine Erinnerung : Interviews zur Person, [hrsg. von] Krista Fleischmann, Wien : Ed. S, 1992, 166 p.

Fialik, Maria : *Der Charismatiker: Thomas Bernhard und die Freunde von einst*. Wien : Löcker Verl., 1992, 238 p.

1.2. Pièces de théâtre / Œuvres de Thomas Bernhard en traduction française

a. Pièces de théâtre.

Bernhard, Thomas, *Une fête pour Boris*, texte français de Claude Porcell. Collection : Scène ouverte. Paris, l'Arche, 1996, 92 p.

Bernhard, Thomas, *L'Ignorant et le Fou*, texte français de Michel-François Demet. Collection : Scène ouverte. Paris, l'Arche, 1984, 111p.

Bernhard, Thomas, *La Société de chasse*, texte français de Claude Porcell. Paris, l'Arche, 1988, 113 p.

Bernhard, Thomas, *La Force de l'habitude*, texte français de Claude Porcell. Collection : Scène ouverte. Paris, l'Arche, 1983, 123 p.

Bernhard, Thomas, *Le Président*, texte français de Claude Porcell. Paris, l'Arche, 1992, 155 p.

Bernhard, Thomas, *Les Célèbres. Elisabeth II*, traduit de l'allemand par Claude Porcell. Paris, l'Arche, 1999, 187 p.

Bernhard, Thomas, *Minetti : Portrait de l'artiste en vieil homme*. Texte français de Claude Porcell. Collection : Scène ouverte. Paris, l'Arche, 1983, 70 p.

Bernhard, Thomas, *Emmanuel Kant : comédie*, traduit par Claude Porcell et Michel-François Demet. Paris, l'Arche, 1989.

Bernhard, Thomas, *Avant la retraite : une comédie de l'âme allemande*, texte français de Claude Porcell. Paris, l'Arche, 1987, 137 p.

Bernhard, Thomas, *Le Réformateur*, texte français Michel Nebenzahl. Paris, l'Arche, 1991, 112 p.

Bernhard, Thomas, *Au but*, texte français de Claude Porcell, Paris, l'Arche, 1987, 131 p.

Bernhard, Thomas, *Maître : la journée d'un poète allemand vers 1980 : comédie*, texte français de Claude Porcell. Paris, l'Arche, 1994, 155 p.

Bernhard, Thomas, *Les apparences sont trompeuses*, texte français d'Edith Darnaud. Collection Scène ouverte. Paris, l'Arche, 1985, 93 p.

Bernhard, Thomas, *Le Faiseur de théâtre*, texte français d'Edith Darnaud. Collection Scène ouverte. Paris, l'Arche, 1986, 131 p.

Bernhard, Thomas, *Simplement compliqué*, texte français de Michel Nebenzahl. Paris, l'Arche, 1988, 77 p.

Bernhard, Thomas, *Déjeuner chez Wittgenstein*, texte français de Michel Nebenzahl. Paris, l'Arche, 1989, 156 p.

Bernhard, Thomas, *Place des Héros*, texte français de Claude Porcell. Paris, l'Arche, 1990, 170 p.

b. Dramuscles

Bernhard, Thomas, *Dramuscles* [*Un mort, Le Mois de Marie, Match, Acquittement, Le Déjeuner allemand, Tout ou rien - Claus Peymann quitte Bochum et va à Vienne comme directeur du Burgtheater, Claus Peymann s'achète un pantalon et va déjeuner avec moi*], traduit de l'allemand par Claude Porcell, 1991, 181 p.

Bernhard, Thomas, "Claus Peymann et Hermann Beil sur la Sulzwiese". Traduit par Claude Porcell. In: Thomas Bernhard, *Evènements*. Paris, l'Arche, 1988, p. 111-130.

c. Autres œuvres de Thomas Bernhard citées.

Bernhard, Thomas : *L'imitateur*. Traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery. Paris, Gallimard, 1981, 172 p.

Bernhard, Thomas : *Est-ce une tragédie ? Est-ce une comédie*. In : *Amras et autres récits*. trad. de l'all. par Jean-Claude Hémery et Eliane Kaufholtz. Collection « Du monde entier ». Paris, Gallimard, 1987, 437 p.

Bernhard, Thomas : *Evènements*. Textes français de Jeanne Etoré, Bernard Lortholary, Dominique Petit et Claude Porcell Paris, L'Arche, 1988, 147 p.

Bernhard, Thomas : *Entretiens avec Krista Fleischmann*. Paris, L'Arche, 1993, 164 p.

Bernhard, Thomas, *Sur les traces de la vérité : discours, lettres, entretiens, articles* ; sous la direction de Wolfram Bayer, Raimund Fellingner et Martin Huber ; traduit de l'allemand par Daniel Mirsky. Paris, Gallimard, 2013, 404 p.

Hofman, Kurt : *Entretiens avec Thomas Bernhard*. « Je n'insulte vraiment personne ». Traduit de l'allemand par Jean-Luc Moreau. Paris, La Table ronde, 1990, 149 p.

2. Littérature secondaire

2.1. Littérature secondaire sur (le théâtre et la réception de) Thomas Bernhard

a. Monographies

Bentz, Oliver : *Dichtung als Skandal*. Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft ; 337. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2000, 142 p.

Böhler, Christiane : *Literatur in der Übersetzung. Beispiel einer Evaluierung anhand Thomas Bernhards Holzfällen. Eine Erregung*. Innsbruck: University Press, 2002.

Gamper, Herbert, *Thomas Bernhard*. Dramatiker des Welttheaters. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977, 231 p.

Felber, Silke : *Zur Rezeption österreichischer Gegenwartsdramatik in Italien am Beispiel Thomas Bernhards*. Dissertation, Universität Wien. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. BetreuerIn: Haider-Pregler, Hilde. 2013, 296 p.

Fialik, Maria: *Der konservative Anarchist: Thomas Bernhard und das Staats-Theater*. Wien, Löcker, 1991.

Gomez, Anne-Sophie: *L'écriture de l'espace dans l'œuvre de Thomas Bernhard et de Paul Nizon : essai de poétique comparée*. Bern, P. Lang, 2013, 474 p.

Gomez, Anne-Sophie: *L'écriture de l'espace dans l'œuvre de Thomas Bernhard et de Paul Nizon : essai de poétique comparée*. Sous la direction de Jean-Jacques Pollet. Thèse de Doctorat, Etudes Germaniques, Université d'Artois, 2007, 414 p.

Götze, Clemens: „*Die eigentliche Natur und Welt ist in den Zeitungen*“. *Geschichte, Politik und Medien im dramatischen Spätwerk Thomas Bernhards*. Marburg: Tectum 2009, 163 p.

Haider-Pregler, Hilde, Peter, Birgit, *Der Mittagesser: eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre*. Mit einem Vorwort von Luigi Forte. Wien, Deuticke, 1999, 253 p.

Hausbei, Kerstin, *Thomas Bernhard et Anton Tchekhov: aspects d'une rencontre dramaturgique et intertextuelle*. Thèse de doctorat : Littérature autrichienne, Paris 3, 2001, 512 p.

Hennetmair, Karl Ignaz: *Ein Jahr mit Thomas Bernhard: das notariell versiegelte Tagebuch 1972*. Salzburg; Wien : Residenz Verl., 2000, 592 p.

Höller, Hans, *Thomas Bernhard*. Edition : 2. Aufl. Collection : Rowohlt's Monographien. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1993, 159 p.

Höller, Hans, *Thomas Bernhard : une vie*, traduit de l'allemand par Claude Porcell. Paris, l'Arche, 1994, 221 p.

Honegger, Gitta, *The making of an Austrian*. New Haven, London: Yale University Press, 2001, XVIII-341 p.

- Honegger, Gitta, *Thomas Bernhard: Was ist das für ein Narr*. Trad. de "The making of an Austrian" München : Propyläen, 2003, 454 p.
- Huber, Martin: Was war der "Skandal" an Heldenplatz? In: *Thomas Bernhard, gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*, Johann Georg Lughofer [Hrsg.]. Literatur und Leben: 81. Wien: Böhlau, 2012, p. 129-136.
- Huntemann, Willi: *Artistik und Rollenspiel: das System Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1990, 245 p.
- Jang, Eun-Soo: *Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren : Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards*. Europäische Hochschulschriften. Reihe I; Bd. 1417. [Publications universitaires européennes. Série I, Langue et littérature allemandes ; vol. 1417] Frankfurt am Main ; New York : P. Lang, 1993, XIII-292 p.
- Jürgens, Dirk, *Das Theater Thomas Bernhards*. Collection: Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur. Frankfurt am Main, P. Lang, 1999, 321 p.
- Klug, Christian, *Thomas Bernhards Theaterstücke*. Collection: Metzler Studienausgabe. Stuttgart, J.B. Metzler, 1991, XIII-321 p.
- Mittermayer, Manfred, *Thomas Bernhard: eine Biographie*. Wien, Residenz Verlag, 2015, 452 p.
- Mittermayer, Manfred, *Thomas Bernhard*. Collection: Suhrkamp BasisBiographie: Leben, Werk. Wirkung : 11. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, 158 p.
- Mittermayer, Manfred, *Thomas Bernhard*. Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler, 1991, IX, 220 p.
- Moser, Marc: *Etude psychocritique sur l'œuvre romanesque et théâtrale de Thomas Bernhard*. Thèse de Doctorat, Lettres, Lyon II, 1986.
- Moritz, Herbert : *Lehrjahre : Thomas Bernhard, vom Journalisten zum Dichter*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992, 188 p.
- Reich-Ranicki, Marcel: *Thomas Bernhard, Aufsätze und Reden*. Frankfurt am Main, Fischer, 1993, 112 p.
- Sharifi, Azadeh, *Das Theater Thomas Bernhard zwischen Artaud und Brecht: der Ignorant und der Wahnsinnige*. Saarbrücken, VDM, Müller, 2007, 108 p.
- Walder, Julia : *Die Rezeption der Thomas-Bernhard-Stücke in Frankreich und Österreich unter besonderer Berücksichtigung des soziokulturellen Kontexts*. Diplomarbeit, Universität Wien. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. BetreuerIn: Haider-Pregler, Hilde. 2011, 115 p.

Weinmann, Ute, *La réception de l'écrivain autrichien Thomas Bernhard dans la presse française : 1968-1991 : histoire et tribulations d'un succès « littéraire » ?* Thèse de doctorat, Etudes allemandes, Paris 3, 1997.

Weinmann, Ute, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France : histoire d'une réception littéraire*. Collection : La philosophie en commun. Paris, Montréal (Québec), l'Harmattan, 2000, 314 p.

Weinmann, Ute, *Thomas Bernhard en France : une étude de réception*. Société Thomas Bernhard. Asnières, Presses de l'Institut d'Asnières, 1999, 93 p.

Winkler, Jean-Marie, *Le théâtre de Thomas Bernhard : formes et structures*. Thèse : Etudes germaniques, Paris 10, 1988.

Winkler, Jean-Marie, *L'attente et la fête : recherches sur le théâtre de Thomas Bernhard*. Collection : Contacts, Série 1 : Theatrica. Bern, Frankfurt am Main, Paris : P. Lang, 1989. 262-XIII p.

b. Ouvrages collectifs

Dittmar, Jens: *Thomas Bernhard Werkgeschichte*. Frankfurt am Main, 1981, 318 p.

Kontinent Bernhard: zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa, herausgegeben von Wolfgang Bayer, unter Mitarbeit von Claude Porcell. Wien: Böhlau, 1995, 511 p.

Heldenplatz, eine Dokumentation. Burgtheater (Hg.) Wien: Burgtheater, 1989.

Lenormand, Hervé et Wögerbauer, Werner (dir.) : *Thomas Bernhard*. L'Envers du miroir : Cahier 1. Arcane 17, 1987, 282 p.

Mittermayer, Manfred; Karlhuber, Peter ; Huber, Martin (Hg.): *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen: der Nachlass*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, 206 p.

Mittermayer, Manfred; Karlhuber, Peter ; Huber, Martin (dir.): *Thomas Bernhard et ses compagnons de vie : les archives*. Exposition à la Bibliothèque nationale de Vienne, 7 mars-17 avril 2001. Traduction de Marie-Christine Baratta-Dragono Paris, L'Arche, 2002, 206 p.

Spreng, Eberhard (et. al.): "Thomas Bernhard: dossier". *Théâtre en Europe*, n°19, décembre 1988, p. 58-94.

"Dossier Thomas Bernhard". In: *Théâtre/Public* n°50, mars-avril 1983.

« Dossier Thomas Bernhard ». In: *La Quinzaine littéraire*, n° 354, 01.09.1981. [Contient un article de Jean-Yves Lartichaux (« Thomas Bernhard auteur dramatique. Entre le pouvoir et la haine ») et « quelques extraits (inédits en français) de pièces » : *Minetti* ; *Emmanuel Kant* ; *Le réformateur du monde* ; *Avant la retraite*)]

Thomas Bernhard und das Theater: Österreich selbst ist nichts als eine Bühne, herausgegeben von Manfred Mittermayer und Martin Huber. [Catalogue de l'exposition tenue du 5 no-

vembre 2009 au 4 juillet 2010 à l'Österreichisches Theatermuseum]. Wien : Ch. Brandstätter ; Österreichisches Theatermuseum, 2009, 192 p.

Thomas Bernhard und Salzburg: 22 Annäherungen: Begleitbuch zur Sonderausstellung im Salzburger Museum Carolino Augusteum, 10. Juni bis 28 Oktober 2001, hrsg. von Manfred Mittermayer, Sabine Veits-Falk. Monographische Reihe zur Salzburger Kunst : 21. Salzburg : Salzburger Museum Carolino Augusteum, 2001, 296 p.

Bernhard, Thomas : *Ténèbres. Textes, discours, entretiens. Suivi d'un dossier : A la rencontre de Thomas Bernhard*. Sous la direction de Claude Porcell. Maurice Nadeau, 1986, 257 p.

Thomas Bernhard. Ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt. Paris, Minerve, 2002, 477 p.

Thomas Bernhard. Numéro de: *Europe*, 87e année, n°959, mars 2009. Directeur de publication Charles Dobzynski. Paris : Europe, 2009.

c. Articles

Baumgärtel, Patrick : Vorliebe für "Seiltänzeri". Zu einigen Funktionen und Verwendungsweisen des Komischen in Thomas Bernhards "Komödientragödien". In : *Thomas Bernhard Jahrbuch 2003*. Martin Huber, Manfred Mittermayer, Wendelin Schmidt-Dengler [Hrsg]. Wien : Böhlau, 2003, p. 217-233.

Bessire, Adrien : « Refuser pour mieux passer. Le théâtre de Thomas Bernhard : 10 ans d'interdiction en Autriche (1989-1998). Paru dans *Les Chantiers de la création*, 5. 2012. Ecole Doctorale Langues, Lettres et Arts de l'Université de Provence – Aix-Marseille 1. <https://lcc.revues.org/412>

Demet, Michel-François: « Le théâtre de Thomas Bernhard. Nostalgie de la nature et triomphe de l'artifice », *Etudes germaniques*, janvier-mars 1976.

Haider-Pregler, Hilde: „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“ Überlegungen zu Thomas Bernhards philosophisch-komödiantischem Lachtheater. In: *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie. Londoner Symposium 1987*. Hg. von Hanne Castein, Alexander Stillmark. Stuttgart, Heinz, 1990, p. 153-183.

Hausbei, Kerstin : « Thomas Bernhard et Tchekhov : un théâtre réaliste distancié. » In : Société Thomas Bernhard, *Regards sur Thomas Bernhard*. [Actes du colloque tenu à l'Institut d'allemand d'Asnières, novembre 1999]. Etudes réunies par Ute Weinmann. Presses de l'Institut d'Asnières, 2002, p. 11-34.

Hegenbart, Christine: Thomas Bernhards *Der Präsident*: Ein Politisches Stück? In: *Thomas Bernhard, gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*, Johann Georg Lughofer [Hrsg.]. Literatur und Leben: 81. Wien: Böhlau, 2012, p. 245-262.

Lartichaux, Jean-Yves: « Thomas Bernhard: Minetti 'et réciproquement' ». In: *Théâtre/Public* n°52, juillet-août 1983.

Le Rider, Jacques: Thomas Bernhard in Frankreich, in: *Thomas Bernhard. Literarisches Kolloquium Linz 1984*, éd. par Alfred Pittertschatscher et Johann Lachinger, Linz, Land Oberösterreich, 1985, p. 161-175.

Minetti, Bernhard : « Telefongespräch mit Minetti über Thomas Bernhard ». In: Lachinger; Johann und Pittertschatscher, Alfred: *Literarisches Kolloquium Linz: Thomas Bernhard*. Linz, Land Oberösterreich, 1985, p. ...

Peymann, Claus: « Mündliches Statement zum Thema Thomas Bernhard auf der Bühne ». In: Lachinger; Johann und Pittertschatscher, Alfred: *Literarisches Kolloquium Linz: Thomas Bernhard*. Linz, Land Oberösterreich, 1985, p. 187-199.

Porcell, Claude: « Auf den Gipfel hinauf und wieder zurück. Zur Bernhard-Rezeption in Frankreich ». In: Gebesmair, Franz (Hrsg.): *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1994. Materialien*. Weitra, Bibliothek der Provinz, 1994, p. 151-161.

Porcell, Claude : « Mal vu, mal entendu. Le théâtre de Thomas Bernhard dans la presse française », in: Dieter Hornig, Jacqueline Magnou (Hrsg.), *France - Autriche, 1870 - 1986. Positions et relations culturelles*. Actes du colloque tenu à Orléans les 12 et 13 mai 1986, Orléans: Université d'Orléans 1986, p. 123-146.

Porcell, Claude : « Théâtre, la scène obscure ». In: Claude Porcell (dir.): *Thomas Bernhard. Ténèbres*. Maurice Nadeau, 1986, p. 137-143.

Porcell, Claude : L'imitateur imité. In: Thomas Bernhard. Hervé Lenormand et Werner Wögerbauer (dir). *Cahier l'Envers du Miroir. Arcanes 17*, 1987, p. 111-114.

Pikulik, Lothar : Heinar Kipphart : Bruder Eichmann und Thomas Bernhard : Vor dem Ruhestand. Die Banalität des Bösen auf der (Welt)bühne. In: *Deutsche Gegenwartsdramatik. Bd. 1 : zu Theaterstücken von Thomas Brasch, Heiner Müller, Friederike Roth, Franz Xaver Kroetz, Heinar Kipphardt, Thomas Bernhard*. Hrsg. von Lothar Pikulik, Hajo Kurzenberger, Georg Guntermann.

Schmidt-Dengler, Wendelin : « Est-ce une comédie ? Est-ce une tragédie ? A propos de l'œuvre scénique de Thomas Bernhard ». In : *Austriaca* n°2, mai 1976.

Schmidt-Dengler, Wendelin : « Komödientragödien. Zum dramatischen Spätwerk Thomas Bernhards. In: Franz Gebesmair (Hrsg.). *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1994*, Weitra, Bibliothek der Provinz, p. 74-98.

Sonnleitner, Johann : Seiltänzerei und Zwischentöne. Zur Rolle und Funktion des Komischen bei Bernhard. In: *Österreich und andere Katastrophen. Thomas Bernhard in memoriam*.

Hrsg. von Pierre Béhar und Jeanne Benay. St. Ingbert : Röhrig Universitätsverl., 2001, p. 381-393.

Vincent, Jean-Pierre (et alii): « Man darf nie versuchen, Thomas Bernhard zu überlisten. Round-table Gespräch über die Inszenierungen auf französischen Bühnen ». In: Bayer, Wolfram: *Kontinent Bernhard*, Wien, Böhlau, 1995, p. 485-502.

Tunner, Erika: « le rire de Thomas Bernhard ». In: *Thomas Bernhard, un joyeux mélancolique*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 93-103

Weinmann, Ute: Ist ein toter Dichter ein besserer Dichter? Zur Thomas Bernhard-Rezeption in Frankreich. In: Béhar, Pierre; Benay, Jeanne (Hrsg.): "*Österreich und andere Katastrophen ...*" *Thomas Bernhard in memoriam. Beiträge des Internationalen Kolloquiums an der Universität des Saarlandes vom 10. bis 12. Juni 1999*. Collection: Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur ; 15. St. Ingbert, Röhrig Universitätsverl. 2001, p. 335-355.

Weishard, Hélène: Thomas Bernhard, ein politischer Autor ? Drei Variationen zum Thema Staat. In: *Thomas Bernhard, gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*, Johann Georg Lughofer [Hrsg.]. Literatur und Leben: 81. Wien: Böhlau, 2012, p. 143-160.

Winkler, Jean-Marie : La théâtralité dans l'œuvre de Thomas Bernhard. *Austriaca* n°28, juin 1989, p. 133-144.

Winkler, Jean-Marie : Un Autrichien à Paris : Thomas Bernhard au Festival d'automne 1988. *Austriaca* n°28, juin 1989, p. 145-150.

Winkler, Jean-Marie : Todesengel, Nihilist und Prophet : Die Rezeption der Bühnenwerke in Frankreich 1968-1991. Jean-Marie Winkler. In : *Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa*, herausgegeben von Wolfram Bayer, unter Mitarbeit von Claude Porcell. Wien, Böhlau, 1995 p. 269-296.

Winkler, Jean-Marie: Der beliebte Theatermacher und umjubelte « Österreichhasser ». Thomas Bernhard auf französischen Bühnen. In: *Thomas Bernhard und das Theater: Österreich selbst ist nichts als eine Bühne*, herausgegeben von Manfred Mittermayer und Martin Huber. Wien: Ch. Brandstätter ; Österreichisches Theatermuseum, 2009, p. 75-80.

Winkler, Jean-Marie : Rezeption und/oder Interpretation. Zum problematischen Verständnis von Bernhards Bühnenwerken. In: *Wissenschaft als Finsternis? Thomas-Bernhard-Privatstiftung* ; Martin Huber, Wendelin Schmidt-Dengler, Hrsg. Wien : Böhlau, cop. 2002 p. 163-180.

Winkler, Jean-Marie : « Autour du théâtre de Thomas Bernhard. Théâtralité, illusion et parole poétique ». In : *Ecrire pour le théâtre : les enjeux de l'écriture dramatique*. Autant-Mathieu, Christine (dir.), Paris, CNRS éditions, 1995, p. 67-80.

Winkler, Jean-Marie : « Theater und Weltbild bei Thomas Bernhard ». In: Alexander Honold, Markus Joch (Hrsg.): *Thomas Bernhard, Die Zurichtung des Menschen*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999, p. 199-206.

Jean-Marie Winkler. « Bernhard als Anti-Mozart. Einige Thesen zum Stück Der Ignorant und der Wahnsinnige als Kontrafaktur der Zauberflöte. » In: *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1996, Materialien*. Herausgegeben von Franz Gebesmair & Alfred Pittertschatscher. Weitra, Bibliothek der Provinz, p. 206-218.

Jean-Marie Winkler, « Zwischen Parodie und Zurücknahme: Thomas Bernhards Der Ignorant und der Wahnsinnige und Wolfgang Amadeus Mozarts Die Zauberflöte ». In: Nicht (aus, in über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. 2., unveränderte Auflage. Tamás Lichtmann [Hrsg.]. Beiträge des Debrecener Germanistischen Symposions zur Österreichischen Literatur nach 1945 im Oktober 1993. Peter Lang, Frankfurt am Main, 1996, p. 229-240.

Wulf, Catharina : *L'impératif de la narration : analyse des œuvres romanesques et théâtrales de Samuel Beckett et Thomas Bernhard*. Sous la direction de Jean-Michel Rabaté. Dijon, Thèse de Doctorat, Etudes anglaises, 1995.

2.2. Littérature secondaire sur le théâtre

Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 3. Durchgesehene Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2003, 200 p.

Benhamou, Anne-Françoise : *Dramaturgies de plateau*. Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2012, 279 p.

Bernad, Violette : Tg STAN, un collectif postdramatique ? In : *Revue d'études théâtrales. Les revues de théâtre. Registres 8*. Presses Sorbinne Nouvelle, p. 59-70.

Bauer, Roger : « Le théâtre autrichien : entre la scène et la littérature ». In : *Autriaca n°2. Le théâtre depuis 1945 : traditions et novations*, mai 1976, p. 11-20.

De Decker, Jacques, *Henri Ronse, les années Bruxelles : une petite histoire d'un nouveau théâtre en Belgique, 1980-1995*. Bruxelles : Nouveau théâtre de Belgique : la Lettre volée, 1997, 207 p.

Das Bochumer Ensemble : Ein deutsches Staatstheater 1979-1986. Hermann Beil (Hg.). Königstein : Athenäum, 1986, 647 p.

- Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde : son histoire, son esthétique, ses artistes, ses institutions, ses techniques scéniques.* Sous la direction de Michel Corvin. 4^e édition, revue, mise à jour et augmentée. Paris, Bordas, 2008, 1583 p.
- Durch den eisernen Vorhang : Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990.* [erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 16. Mai bis 1. August 1999 in der Akademie der Künste]. hrsg. von Henning Rischbieter in Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste. Berlin : Propyläen, 1999, 287 p.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text (Band 3).* Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1983, 220 p.
- Hiß, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse.* Berlin, Reimer, 1991, 307 p.
- Helbo, André (dir.): *Théâtre, modes d'approche.* Paris : Méridiens Klincksieck. Bruxelles : Ed. Labor, 1987, 270 p.
- Holderness, Graham: *The politics of theatre and drama.* Basingstoke: Macmillan, 1992, 220 p.
- Iden, Peter: *Theater als Widerspruch : Plädoyer für die zeitgenössische Bühne am Beispiel neuerer Aufführungen der Regisseure Luc Bondy, Klaus Michael Grüber, Hansgünther Heyme, Uwe Jens Jensen, David Mouchtar-Samorai, Hans Neuenfels, Rudolf Noelte, Claus Peymann, Peter Stein, Dieter Sturm, Ernst Wendt, Peter Zadek.* Nachw.: Claus Peymann im Gespräch. München : Kindler, 1984, 251 p.
- Koberg, Roland: *Claus Peymann. Aller Tage Abenteuer.* Henschel Verlag, Berlin 1999, 400 p.
- Kotte, Andreas: *Theaterlexikon der Schweiz.* Zurich, Chronos, 2005. 3 vol. 2168 p.
- Lehmann, Hans-Thies: « Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse » *Zeitschrift für Semiotik*, Band II, Heft 1, 1989, p. 29-49.
- Marschall, Brigitte, *Politisches Theater nach 1950.* Unter Mitarbeit von Martin Fischer. UTB 3403. Wien: Böhlau, 2010, 483 p.
- Minetti, Bernhard: *Erinnerungen eines Schauspielers.* hrsg. von Günther Rühle. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1985, 382 p.
- Mises en scène d'Allemagne(s), études de Florence Baillet, Hans-Peter Bayerdörfer, Emmanuel Béhague... [et al.] ; réunies par Didier Plassard ; assisté de Carole Guidicelli et Charlotte Bomy.* *Les voies de la création théâtrale ; 24.* Paris : CNRS éd., Collection Arts du spectacle, 2013, 383 p.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre.* Collection Lettres Supérieures. Paris, Dunod, 1996. XVII-447 p.

- Pavis, Patrice, *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*. Collection U, Série Lettres. Paris, Armand Colin, 2011, 335 p.
- Pavis, Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. Collection Fac, Série Arts du spectacle. Paris, Nathan, 1996, 319 p.
- Pavis, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène*. 3e éd. rev. et augm. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2000, 475 p.
- Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*. Collection Lettres Sup. Paris, Dunod, 1996, 447 p.
- Perruchon, Véronique : *L'œuvre théâtrale d'André Engel : machine et rhizome*. Sous la direction de Georges Banu. Thèse de Doctorat, Paris 3 : Etudes Théâtrales, 2009.
- Pfister, Manfred, *Das Drama: Theorie und Analyse*. UTB für Wissenschaft Uni-Taschenbücher ; 580. Information und Synthese ; 3. München: Fink, 2001, 454 p.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*. Collections Lettres Sup., Paris, Belin, 1996, 237 p.
- Weltkomödie Österreich : 13 Jahre Burgtheater 1986-1999*. Herausgegeben von Hermann Beil. Wien, Zsolnay, 1999. 2 vol. (871, 475 p.) [vol. 1 : Bilder ; vol. 2 : Chronik].
- Wille, Franz : *Abduktive Erklärungsnetze : zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse*. [Europäische Hochschulschriften : Reihe 30, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften ; Bd. 42.] Frankfurt am Main ; Bern ; New York ; Paris : Lang, 1991, 301 p.
- Wind, Priscilla : *La notion de mise en scène*. Thèse de doctorat en études germaniques, sous la direction de Jean-Marie Winkler et Hilde Haider-Pregler. Cotutelle entre l'Université de Rouen et l'université de Vienne, 2008.
- Zahnd, René : *Henri Ronse : la vie oblique*; avec des textes de Jacques De Decker, Marc Fumaroli, Jean-Yves Lartichaux, André Pieyre de Mandiargues...[et al]. Collection : Les dossiers H. Lausanne : L'Age d'homme, 1996, 248 p.

2.3 Autres

- Abel, Günter: Übersetzung als Interpretation. In: Büttermeyer, Wilhelm; Sandkühler, Hans Jörg (dir.): *Übersetzung – Sprache und Interpretation*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000, p. 85-101.
- Daran, Valérie (de) : « *Traduit de l'allemand (Autriche)* » : étude d'un transfert littéraire. Collection : Travaux interdisciplinaires et plurilingues, vol. 14. Bern, P. Lang, 2010, XII-440 p.
- Dürnberger, Silke : *Entwicklung und Status quo französisch-österreichischer Kulturtransfers im literarhistorischen Kontext : Eine europäische Zweierbeziehung*. Collection : Europäische Hochschulschriften. Reihe 13, Französische Sprache und Literatur. Bern, P. Lang, 2002, XIII-214 p.

Eco, Umberto: *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 2006, 503 pages.

Emelina, Jean, *Le comique, essai d'interprétation générale*. Paris, Sedes, 1996, 190 p.

Espagne, Michel: *Les transferts culturels franco-allemands*. Collection : Perspectives germaniques. Paris : Presses Universitaires de France, 1999, VII-286 p.

Höller, Hans : *Peter Handke*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 155 p.

Jauss, Hans Robert : *Pour une esthétique de la réception*. Traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski. Collection : Bibliothèque des Idées. Paris, Gallimard, 1978, 305 p.

Kargl, Elisabeth, *Traduire le théâtre d'Elfriede Jelinek. Enjeux et concrétisations*. Thèse de Doctorat, Etudes Germaniques, Université de Paris 3 / Universität Wien, 2006.

Kreissler, Félix ; Ravy, Christiane et Gilbert : *Recherche et Enseignement sur l'Autriche en France*. Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 1977, 156 p.

Le Rider, *L'Autriche de M. Haider. Un journal de l'année 2000*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001, 311 p.

Luger, Karin: *Dieses Land, das wir so liebend gerne hassen. Österreich in der französischen Presse 1986-1992*, mit einem Vorwort von Felix Kreissler. Wien : Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, 2000, 296 p.

Nowotny, Thomas : « Le chancelier vu par les hommes politiques français ». In : *Austriaca* n°40 : Bruno Kreisky. Rouen : Publications de l'Université de Rouen, juin 1995, p. 91-106.

Pavis, Patrice : "Problems of the translation for the stage : Interculturalism and post-modern theatre." Transl. by Loren Kruger. In: Scolnicov Hanna, Holland Peter (eds): *The play out of context. Transferring plays from culture to culture*. Cambridge, University Press, 1989, p. 25-44.

Pasteur, Paul : *L'Autriche noire*. Rubrique : Des idées et des faits. *Austriaca* n°54, 2003, p. 241 et suivantes.

Ravy, Christiane et Gilbert : *L'image de l'Autriche dans les manuels d'allemand : 1950-1975*. Paris : Presses Universitaires de France, 1977, 146 p.

Reiss, Katharina ; Vermeer, Hans Josef : *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1984, VIII-245 p.

Schwagerle, Elisabeth : *Peter Handke et la France : réception et traduction*. Thèse dirigée par Wendelin Schmidt-Dengler, Gerald Stieg. Thèse en cotutelle avec l'université de Vienne (Autriche). Thèse de Doctorat : Etudes germaniques, Paris 3, 2006.

Snell-Hornby, Mary: "Sprechbare Sprache-Spielbarer Text Zur Problematik der Bühnenübersetzung." In: Watts, Richard J.; Weidmann, Urs: (eds): *Modes of interpretation. Essays presented to Ernst Leisi*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1984, p. 101-116.

Snell-Hornby, Mary (Hg.): *Übersetzungswissenschaft : eine Neuorientierung : zur Integration von Theorie und Praxis*. (Uni-Taschenbücher für Wissenschaft ; 1415). Tübingen ; Basel : Francke Verl, 1994, 390 p.

Stieg, Gerhard : *Im Namen Bernhards und Waldheims*. In: Koja, Friedrich; Pfersmann, Otto (Hg.): *Frankreich-Österreich : wechselseitige Wahrnehmung und wechselseitiger Einfluss seit 1918*. Wien: Böhlau, 1994, p. 221-245.

Reinberger, Nathalie : Die Rezeption Elfriede Jelineks in Frankreich. In : *Elfriede Jelinek : die internationale Rezeption*. Hrsg. von Daniela Bartens und Paul Pechmann. Collection : Dossier extra. Graz, Wien : Literaturverl. Droschl, cop. 1997, 347 p.

Weber, Markus : « Sprechtheater ». In : Snell-Hornby, Mary; Honig, Hans G.; Kussmaul, Paul (Hg.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1998, p. 253-258.

Wachsmann, Michael: Die Architektur der Worte. Überlegungen zur Übersetzung Shakespeares ins Deutsche. In: Habicht, Werner (Hg.): *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft West*. Bochum: 1988, p. 44-57.

Wind, Priscilla : *La notion de mise en scène dans les pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek*. Sous la direction de Jean-Marie Winkler et Hilde Haider-Pregler. Thèse de doctorat : Etudes germaniques, Université de Rouen / Université de Vienne (Autriche), 2008.

Le théâtre en France. Tome 2 : De la révolution à nos jours. Jacqueline de Jomaron (dir.) Paris : Armand Colin, 1992, 614 p.

Die Arbeit des Zuschauers : Peter Handke und das Theater. Klaus Kastberger, Katharina Pektor (Hrsg.). Österreichisches Theatermuseum [Ausstellung: 31. Jänner bis 8. Juli 2013] Wien: Jung und Jung, 2012, 255 p.

3. Sources

3.1. Sources audiovisuelles

a. France

Captations :

Bernhard, Thomas : *Le Faiseur de théâtre*. Fonds du Théâtre National Populaire de Villeurbanne. Fonds théâtre de l'Institut national de l'audiovisuel. 1987. Durée : 1 heure 30.

Bernhard, Thomas : *Minetti*. Réalisation et mise en scène de Joël Jouanneau. Bry-sur-Marne : Institut national de l'audiovisuel, 1989. 1 cass. vidéo (VHS) (53 min) : coul. (SECAM)

Bernhard, Thomas : *Avant la retraite*. Mise en scène de Claudia Stavisky. Fonds du Théâtre de la Colline. Fonds théâtre de l'Institut national de l'audiovisuel. 1990. Durée : 2 heures 20.

Bernhard, Thomas : *Heldenplatz*. Fonds du Théâtre de la Colline. Fonds théâtre de l'Institut national de l'audiovisuel. 1991. Durée : 2 heures 10.

Bernhard, Thomas : *Emmanuel Kant Comédie*. Mise en scène Jean-Louis Martinelli, 1997. Fonds du Théâtre Nanterre-Amandiers. Fonds Théâtre de l'Institut national de l'audiovisuel. Durée : 2 heures 2 minutes.

Bernhard, Thomas : *Minetti*. Réalisation de Stéphane Lebard, mise en scène de Claudia Stavisky. Esplanade de Saint-Étienne ; Lyon : le Théâtre des Célestins. TLM : CLC productions, 2003. 1 cass. vidéo (VHS) (1 h 15 min) : coul. (PAL), son.

Bernhard, Thomas : *Déjeuner chez Wittgenstein*. Mise en scène et réalisation : Hans-Peter Cloos. Arte, 29 novembre 2004. Durée : 1h51. Issy les Moulineaux : Arte France, 2004 / Paris : Caligari Films, 2004.

Bernhard, Thomas : *Place des Héros*. Mise en scène d'Arthur Nauzyciel. Fonds de la bibliothèque-musée de la Comédie française. 2004.

Bernhard, Thomas : *Le président*. Fonds du Théâtre de la Colline. 2007.

Bernhard, Thomas : *Simplement compliqué*, mise en scène Georges Wilson, 2009, DVD 2015. Durée 1h18.

Documentaire sur une mise en scène :

Lebard, Stéphane : *Voyage à Ostende : sur les traces de Minetti*. Lyon : TLM, CLC productions, 2002. 1 cass. vidéo (VHS) (52 min) : coul. (SECAM), son.

Extraits vidéo :

Bernhard, Thomas : *Heldenplatz*, mise en scène Jorge Lavelli, Théâtre de La Colline, Paris, 1991. Extrait du dossier #9 de la revue électronique du Théâtre de La Colline. Premier extrait, durée 1 minute 35 ; deuxième extrait, durée 1 minute 56 :

http://www.dailymotion.com/video/x9vpo4_heldenplatz-t-bernhard-extrait_creation ;

http://www.dailymotion.com/video/x9vpq7_thomas-bernhard-heldenplatz-extrait_creation

Bernhard, Thomas : *Une fête pour Boris*, mise en scène Denis Marleau, Avignon (Tinel de La Chartreuse), Durée : 3 minutes, vidéo ajoutée le 13 juillet 2009. In : *theatre-video.net*.

<http://www.theatre-video.net/video/Une-fete-pour-Boris-extrait-video>

Extraits diffusés lors d'émissions télévisées :

Coups de théâtre, Antenne 2, 12 mars 1981 (*Le Président*, mise en scène Roger Blin).

Soir 3, France 3, 20 février 1982 (*L'Ignorant et le Fou*, mise en scène Alain Ollivier).

Du côté de chez Fred, Antenne 2, 18 octobre 1988 (*Minetti*, mise en scène Joël Jouanneau ; *Simplement compliqué*, mise en scène Christian Colin). Disponible sur :

<http://www.ina.fr/video/I10084393>

Océaniques le magazine, France 3, 13 novembre 1988 (*Le Faiseur de théâtre*, mise en scène Jean-Pierre Vincent). Disponible sur : <http://www.ina.fr/video/I08018802>

L'œil en coulisses, Antenne 2, 2 janvier 1989 (*Le Faiseur de théâtre*, mise en scène Jean-Pierre Vincent).

Soir 3, France 3, 11 février 1991. (*Heldenplatz*, mise en scène Jorge Lavelli).

Le journal de 20 heures, TF1, 24 mars 1991 (*Heldenplatz*, mise en scène Jorge Lavelli).

L'œil en coulisses, Antenne 2, 28 avril 1991 (*La Société de chasse*, mise en scène Jean-Louis Thamin).

Ainsi font, font, font, Antenne 2, 26 mai 1991 (*Avant la retraite*, mise en scène Claudia Stavisky).

Ainsi font, font, font, Antenne 2, 26 janvier 1992 (*Déjeuner chez Ludwig W.* mise en scène Jacques Rosner).

1, 2, 3 théâtre, Antenne 2, 16 février 1992 (*Déjeuner chez Ludwig W.* mise en scène Jacques Rosner).

Le 19/20, France 3, 26 février 1995 (*Maître*, mise en scène Jean-Luc Boutté).

20 heures, France 2, 18 juillet 2002 (*Minetti*, mise en scène Claudia Stavisky).

JT 13 heures, TF1, 20 juillet 2002 (*Minetti*, mise en scène Claudia Stavisky).

JT 13 heures, TF1, 13 avril 2003 (*Ritter, Dene, Voss*, mise en scène Hans-Peter Cloos).

Arrêt spectacles, France 3, 11 septembre 2004 (*Ritter, Dene, Voss*, mise en scène Hans-Peter Cloos).

Soir 3, France 3, 8 février 2005 (*Place des Héros*, mise en scène Arthur Nauzyciel).

Journal de la culture, Arte, 8 juillet 2009 (*Une fête pour Boris*, mise en scène Denis Marleau)

b. Captations : Allemagne et Autriche.

Bernhard, Thomas : *Ein Fest für Boris*. Mise en scène de Claus Peymann. ARD 1 plus 09.11.1990, 100 min. (VHS, Mediathek der Universität der Künste Berlin).

Bernhard, Thomas: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. [Uraufführung. Live von den Salzburger Festspielen 1972]. Mise en scène et réalisation de Claus Peymann. Leipzig : Arthaus Musik, DVD, 111 min, 2007.

Bernhard, Thomas : *Die Jagdgesellschaft*. Mise en scène de Claus Peymann (1974). Wien : Hoanzl, 2008. 1 DVD, 114 min. Edition Burgtheater : 16.

Bernhard, Thomas: *Die Macht der Gewohnheit*. [Uraufführung. Live von den Salzburger Festspielen 1974]. Mise en scène de Dieter Dorn. Leipzig: Arthaus Musik, DVD, 116 min, 2007.

Bernhard, Thomas: *Minetti : Ein Porträt des Künstlers als alter Mann*. Mise en scène de Claus Peymann (1976). 3 sat, 28.01.1995. 80 min.

Bernhard, Thomas: *Vor dem Ruhestand*. Mise en scène Claus Peymann (1999). Réalisation Ralph Otzinger. Arte, 16.2.1999. 145 min.

Bernhard, Thomas: *Der Weltverbesserer*. Mise en scène de Claus Peymann (1980). 3 sat, 25.10.1986. 140 min.

Bernhard, Thomas: *Über allen Gipfeln ist Ruh*. Mise en scène d'Alfred Kirchner (1982). ZDF Theater, 06.02.2009. 134 min.

Bernhard, Thomas: *Der Schein trügt*. Mise en scène de Claus Peymann (1983). ZDF Theater, 120 min.

Bernhard, Thomas: *Der Theatermacher*. Mise en scène de Claus Peymann (1985). DVD, 140 min. Wien: Hoanzl, 2008. Edition Burgtheater: 17.

Bernhard, Thomas: *Ritter, Dene, Voss*. Mise en scène de Claus Peymann (1986). DVD, 182 min. Wien: Hoanzl, 2008. Edition Burgtheater: 18.

Bernhard, Thomas: *Einfach kompliziert*. Mise en scène de Klaus André (1986). ZDF Theaterkanal, 02.10.2008. 88 min.

Bernhard, Thomas: *Heldenplatz*. Mise en scène de Claus Peymann (1988). DVD, 195 min. Wien : Hoanzl, 2008. Edition Burgtheater : 19.

Autres mises en scène:

Bernhard, Thomas : *Der Präsident*. Mise en scène de Michael Degen (1978). ZDF Theaterkanal, 07.09.2007. 105 min.

Bernhard, Thomas: *Elisabeth II*. Mise en scène : Thomas Langhoff (2002). DVD, 110 min. Wien : Hoanzl, 2008. Edition Burgtheater : 6.

Bernhard, Thomas: *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen: drei Dramolette*. Mise en scène: Philip Tiedemann (1999). DVD, 80 min. Wien : Hoanzl, 2008. Edition Burgtheater : 20.

3.2 Photographies

a. France

Cande, Daniel : *Le président*. Mise en scène de Roger Blin. Paris, Daniel Cande, 1981. 73 photographies positives en 2 planches contact et 73 négatifs. B.N.F., département des Arts du spectacle, NEG- PHO- 6 (1221).

Cande, Daniel : *Les apparences sont trompeuses*. Mise en scène de Daniel Benoin. Paris : Daniel Cande, 1985. 42 fotogr. pos. : diapositive coul. ; 24x36 mm. B.N.F., département des Arts du spectacle : DIA- PHO- 6 (64).

Cande, Daniel : *Le Faiseur de théâtre*. Mise en scène de Jean-Pierre Vincent. Paris : Daniel Cande, 1988. 46 fotogr. pos. : diapositive coul. ; 24x36 mm. B.N.F., département des Arts du spectacle : DIA- PHO- 6 (714).

Cande, Daniel : *Minetti*. Mise en scène de Joël Jouanneau. Paris, Daniel Cande, 1988. 25 fotogr. pos. : diapositive coul. ; 24x36 mm. B.N.F., département des Arts du spectacle : DIA- PHO- 6 (612).

Cande, Daniel : *Simplement compliqué*. Mise en scène de Christian Colin. Paris : Daniel Cande, 1988. 61 fotogr. pos. : diapositive coul. ; 24x36 mm. B.N.F., département des Arts du spectacle : DIA- PHO- 6 (224).

Agence de presse Bernand. La Société de chasse. Mise en scène Henri Ronse. 1990. 4 photographies noir et blanc, 18x24 cm. AML 00248/0830-0833. Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles.

Enguerand, Marc, *La Société de chasse*, mise en scène Jean-Louis Thamin. 1991. CDDS Enguerand-Bernand. 3 photographies couleurs.

Cande, Daniel : *Place des Héros*. Mise en scène de Jorge Lavelli. Paris : Daniel Cande, 1991. 84 fotogr. pos. : diapositive coul. ; 24x36 mm. B.N.F., département des Arts du spectacle : DIA- PHO- 6 (1058).

Cande, Daniel : *Le réformateur*. Mise en scène d'André Engel. Paris : Daniel Cande, 1991. 40 fotogr. pos. : diapositive coul. ; 24x36 mm. B.N.F., département des Arts du spectacle : DIA- PHO- 6 (1031).

Cande, Daniel : *Déjeuner chez Ludwig W.* Mise en scène de Jacques Rosner. Paris : Daniel Cande, 1991. 105 fotogr. pos. : diapositive coul. ; 24x36 mm. B.N.F., département des Arts du spectacle : DIA- PHO- 6 (1144)

Cande, Daniel : *Maître*. Mise en scène de Jean-Luc Boutté. Paris : Daniel Cande, 1995. 65 fotogr. pos. : diapositive coul. ; 24x36 mm. B.N.F., département des Arts du spectacle : DIA- PHO- 6 (1412).

Victor, Pascal, *Minetti*. Mise en scène de Claudia Stavisky. La Plaine Saint-Denis : ArtcomArt, 2002/2003. 25 photographies couleur.

Victor, Pascal : *Tout est calme (Maître)*. Spectacle de la compagnie tg STAN. La Plaine Saint-Denis : ArtcomArt, 2002. 15 photographies couleur.

Enguerand, Brigitte, *Emmanuel Kant*, mise en scène Roger Planchon. 2004. CDDs Enguerand-Bernand. 24 photographies couleur.

Victor, Pascal : *Place des Héros*. Mise en scène Arthur Nauzyciel. La Plaine Saint-Denis : ArtcomArt, 2004. 26 photographies couleur.

Tonelli, Victor : *L'Ignorant et le Fou*. Mise en scène de Célie Pauthe. La Plaine Saint-Denis : ArtcomArt, 2007. 19 photographies couleur.

Victor, Pascal : *Le président*. Mise en scène de Blandine Savetier. La Plaine Saint-Denis : ArtcomArt, 2007. 28 photographies couleur.

Raynaud de Lage, Christophe : *Une fête pour Boris*, mise en scène Denis Marleau. Festival d'Avignon, 2009. 11 photographies couleur. <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2009/une-fete-pour-boris>

Richard Schroeder. Minetti, mise en scène André Engel, 2009. 10 photographies. <http://www.gettyimages.fr/%C3%A9v%C3%A9nement/michel-piccoli-by-richard-schroeder-84221754#paris-actor-michel-piccoli-in-minettis-play-on-january-8-2009-picture-id84223808>

Victor, Pascal : *Simplement compliqué*. Mise en scène de Georges Wilson. La Plaine Saint-Denis : ArtcomArt, 2009. 30 photographies couleur.

b. Allemagne et Autriche

Ein Fest für Boris. Photographies Rosemarie Clausen, Zentrum für Theaterforschung - Theatersammlung der Universität Hamburg.

Der Ignorant und der Wahnsinnige. Photographies Madner, Archiv der Salzburger Festspiele.

Die Jagdgesellschaft. Photographies Elisabeth Hausmann, Österreichisches Theatrumuseum.

Die Macht der Gewohnheit. Photographies Steinmetz. Archiv der Salzburger Festspiele.

Der Präsident. Photographies Abisag Tüllmann. Deutsches Theatrumuseum München.

Minetti. Photographies Abisag Tüllmann. Deutsches Theatrumuseum München.

Immanuel Kant. Photographies Abisag Tüllmann. Deutsches Theatrumuseum München.

Vor dem Ruhestand. Photographies Abisag Tüllmann. Deutsches Theatrumuseum (1979).

Photographies Oliver Herrmann. Archiv des Burgtheaters (1999).

Der Weltverbesserer. Photographies Abisag Tüllmann. Deutsches Theatrumuseum München.

Über allen Gipfeln ist Ruh. Photographies Abisag Tüllmann. Deutsches Theatrumuseum München.

Der Schein trügt. Photographies Abisag Tüllmann. Deutsches Theatrumuseum München.

Der Theatermacher. Photographies Oliver Herrmann. Archiv des Burgtheaters.

Ritter Dene Voss. Photographies Oliver Herrmann. Archiv des Burgtheaters.

Einfach kompliziert. Photographies Ilse Buhs. Deutsches Theatrumuseum München.

Heldenplatz. Photographies Oliver Herrmann. Archiv des Burgtheaters.

3.3 Programmes

a. Programmes allemands

Bernhard, Thomas: *Der Präsident*. Programmbuch: 10. Stuttgart: Württemberg. Staatstheater. 1975, 79 p.

Bernhard, Thomas: *Minetti: ein Porträt des Künstlers als alter Mann*. Programmbuch : 21. Stuttgart: Württemberg. Staatstheater, Schauspiel. 1976, 134 p.

Bernhard, Thomas: *Immanuel Kant: Komödie*. Programmbuch : 34. Stuttgart: Württemberg. Staatstheater, Schauspiel. 1978, 131 p.

Bernhard, Thomas: *Vor dem Ruhestand: eine Komödie von deutscher Seele*. Programmbuch : 42. Stuttgart: Württemberg. Staatstheater, Schauspiel. 1979, 142 p.

Bernhard, Thomas: *Vor dem Ruhestand: eine Komödie von deutscher Seele*. Programmbuch 9: Das neue Stück. Bochum: Schauspielhaus, 1980, 142 p.

Bernhard, Thomas: *Der Weltverbesserer*. Programmbuch 16: Das neue Stück. Bochum: Schauspielhaus, 1980, 268 p.

Bernhard, Thomas: *Am Ziel*. Programmbuch 28 : Das neue Stück. Bochum: Schauspielhaus, 1981, 204 p.

Bernhard, Thomas: *Über allen Gipfeln ist Ruh: ein deutscher Dichtertag um 1980*. Programmbuch 37 : Das neue Stück. Bochum : Schauspielhaus, 1982 ; 202 p.

Bernhard, Thomas: *Der Schein trügt*. Programmbuch 52: Das neue Stück. Bochum: Schauspielhaus, 1984, 127 p.

Bernhard, Thomas: *Der Theatermacher*. Programmbuch 68: Das neue Stück. Bochum: Schauspielhaus, 1985, 223 p.

Bernhard, Thomas: *Der Theatermacher*. Programmbuch 1. Wien: Burgtheater, 1986, 216 p.

Bernhard, Thomas: *Ritter, Dene, Voss*. Programmbuch 2. Wien: Burgtheater, 1986, 239 p.

Bernhard, Thomas: *Einfach kompliziert*. Programmbuch 35. Wien: Burgtheater, 1988, 72 p.

Bernhard, Thomas: *Der deutsche Mittagstisch. Dramolette*. Programmbuch 22. Wien: Burgtheater, 1987, 116 p.

Bernhard, Thomas: *Heldenplatz*. Fotos von Oliver Herrmann. Programmbuch 36. Wien: Burgtheater, 1988, 160 p.

Bernhard, Thomas: *Elisabeth II*. Programmheft 93. Schiller-Theater, Staatliche Schauspielbühnen Berlin, 1989, 16 p.

Bernhard, Thomas: *Vor dem Ruhestand: eine Komödie von deutscher Seele*. Programmbuch 211. Wien: Burgtheater, 1999, 184 p.

Bernhard, Thomas : *Elisabeth II*. Programmbuch 62. Burgtheater, Wien, 2002, 102 p.

b. Programmes français.

Bernhard, Thomas : *Une fête pour Boris*. Mise en scène de Denis Marleau. Avignon : Tinel de La Chartreuse, 2009. Maison Jean Vilar : RPFA- 2009 (16).

Bernhard, Thomas : *L'Ignorant et le Fou*. Mise en scène de Célie Pauthe. Strasbourg : Théâtre National de Strasbourg, 2006. B.N.F., Département Arts du spectacle : WNB- 1397 (2005-2006).

Bernhard, Thomas : *Le Président*. Mise en scène de Blandine Savetier. Paris : Théâtre national de la Colline, 2007. B.N.F., Département Arts du spectacle : WNA- 33 (2006-2007).

Bernhard, Thomas : *Minetti : portrait de l'artiste en vieil homme*. Mise en scène de Joël Jouanneau. Bobigny : Maison de la culture de Bobigny, 1988. B.N.F., Département Arts du spectacle : WNG- 5 (1988).

Bernhard, Thomas : *Minetti : portrait de l'artiste en vieil homme*. Mise en scène de Claudia Stavisky. Avignon : Théâtre municipal, 2002. B.N.F., Département Arts du spectacle : WNG- 1 (2002).

Bernhard, Thomas : *Minetti : portrait de l'artiste en vieil homme*. Mise en scène de Claudia Stavisky. Paris : Théâtre de la Ville, 2002. B.N.F., Département Arts du spectacle : WNA- 161 (2002-2003).

Bernhard, Thomas : *Minetti : portrait de l'artiste en vieil homme*. Mise en scène d'André Engel. Paris : Théâtre national de la Colline, 2009. B.N.F., Département Arts du spectacle : WNA- 33 (2008-2009).

Bernhard, Thomas : *Emmanuel Kant*. Mise en scène de Roger Planchon. Villeurbanne : Théâtre National Populaire, 2004. B.N.F., Département Arts du spectacle : WNB- 1480 (2003-2004).

Bernhard, Thomas : *Avant la retraite*. Mise en scène de Claudia Stavisky. Angers : Nouveau Théâtre d'Angers, 1991. B.N.F., Départements Arts du spectacle : 4- SW- 11606.

Bernhard, Thomas : *Le Réformateur*. Mise en scène d'André Engel. Paris : Théâtre des Abbesses, 2000. B.N.F., Départements Arts du spectacle : WNA- 162 (2000-2001).

Bernhard, Thomas : *Tout est calme [Maître]*. Spectacle de la compagnie Tg STAN. Paris : Théâtre de la Bastille, 2002. B.N.F., Départements Arts du spectacle : WNG- 5 (2002).

Bernhard, Thomas : *Le Faiseur de théâtre*. Mise en scène de Jean-Pierre Vincent. Paris : Théâtre de la Ville, 1988. B.N.F., Départements Arts du spectacle : WNG- 5 (1988).

Bernhard, Thomas : *Déjeuner chez Ludwig W*. Paris : Cahiers Sorano, 1991, 32 p. Maison Jean Vilar : 4- AW- 1963.

Bernhard, Thomas : *Ritter, Dene, Voss [Déjeuner chez Wittgenstein]*. Mise en scène de Hans-Peter Cloos. Paris : Théâtre de l'Athénée, 2003. B.N.F., Départements Arts du spectacle : WNA- 12 (2002-2003).

Bernhard, Thomas : *Simplement compliqué*. Mise en scène de Christian Colin. Avignon : Théâtre municipal d'Avignon, 1988. B.N.F., Départements Arts du spectacle : WNG- 1 (1988).

Bernhard, Thomas : *Simplement compliqué*. Mise en scène de Christian Colin. Paris : Théâtre de l'Athénée, 1988. B.N.F., Départements Arts du spectacle : WNG- 5 (1988).

Bernhard, Thomas : *Simplement compliqué*. Mise en scène de Georges Wilson. Paris : Théâtre des Bouffes du Nord, 2009. B.N.F., Départements Arts du spectacle : WNA- 16 (2009-2010).

Bernhard, Thomas : *Place des Héros*. Mise en scène d'Arthur Nauzyciel. Paris : Comédie-Française, 2004. B.N.F., Départements Arts du spectacle : WNA- 34 (2004-2005).

3.4 Articles de Presse/ Critiques de théâtre.

a. Articles de presse allemands

Une fête pour Boris, mise en scène Claus Peymann, Schauspielhaus Hamburg, 1970

Rolf Michaelis. Elegie für fünfzehn Rollstühle. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1.7.1970

Hellmuth Karasek. Stiefel für Beinlose. In: Süddeutsche Zeitung, 1.7.1970.

Henning Rischbieter. Beifall für Bernhards Boris. Die Zeit, 3. 7. 1970.

Anonyme : Spur des Todes. Der Spiegel 28/1970 (6.7.1970)

Botho Strauß : Komödie aus Todesangst. Theater heute, 8/1970, p. 32

L'Ignorant et le Fou, mise en scène Claus Peymann, Festival de Salzbourg, 1972

Hilde Spiel. Der Mensch – ein Präparat. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.7.1972

Joachim Kaiser. Ein Fest für die Königin der Nacht. Süddeutsche Zeitung. 31.7.1972

Fritz Rumler. Alpen-Beckett und Menschenfeind. Der Spiegel 32/1972. (31.07.1972)

Hellmuth Karasek. Leiden der Perfektion. Die Zeit. 9.2.1973

Hilde Spiel: Das Dunkel ist Licht genug. Theater heute 9/1972, p. 8-12.

La Société de chasse, mise en scène Claus Peymann, Burgtheater, 1974

Hilde Spiel. Wir sind tot, alles ist tot. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.5.1974.

Benjamin Henrichs. Thomas Bernhard oder: Todes Leid und Lust. Die Zeit 10. Mai 1974

Hellmuth Karasek. Der fidele Gruft-Moder. Der Spiegel. 13.5.1974. (20/1974)

Reinhard Baumgart Süddeutsche Zeitung / Theater heute

La Force de l'habitude, mise en scène Dieter Dorn, Festival de Salzbourg, 1974

Hilde Spiel: Thomas Bernhards Dichtung aus der Abstraktion gerettet. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.7.1974.

Benjamin Henrichs. Unsinn und Form. Die Zeit, 2.8.1974.

Reinhard Baumgart: Die Kunst schwingt das Holzbein. Süddeutsche Zeitung, 2.9.1974

Hellmuth Karasek : Die hochgerühmte Stotterschule. Der Spiegel, 14.4.1975. (16/1975)

Henning Rischbieter: Salzburg/Strehler/Bernhard. Die Festspielkrise und das neue Kunst-Betriebs-Stück von Thomas Bernhard, Theater heute 9/1974, p. 31-36.

Le Président, mise en scène Claus Peymann, Stuttgart, 1975

Georg Hensel : Etwas schöner, die Leich'. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.5.1975.

Rolf Michaelis. Die sich selbst zerstörende Wortmaschine. Die Zeit, 30.5.1975.

Peter von Becker: Die große, ehrliche Geschwätzoper, Süddeutsche Zeitung, 24./25.5.1975.

Das Stück zum Baader-Meinhof-Prozess. Der Spiegel 19.5.1975 (21/1975).

Herbert Gamper : Körperdisziplin und Kopfdisziplin. Über Bernhards Präsident in Wien und in Stuttgart. Theater heute 8/1975, p. 32-35.

Minetti, mise en scène Claus Peymann, Stuttgart, 1976

Georg Hensel. Den Minetti spielt Minetti nicht. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3.9.1976.

Benjamin Henrichs. Dem Stumpfsinn die Geisteskrone aufsetzen. Die Zeit, 10.09.1976.

Fritz Rumler. König Lear in Dinkelsbühl. Der Spiegel. 30.8.1976. (36/1976)

Peter von Becker. „Minetti“ und Minetti. Zur Uraufführung von Thomas Bernhards neuem Stück in Stuttgart. Theater heute 10/1976, p. 38-41.

Emmanuel Kant, mise en scène Claus Peymann, Stuttgart, 1978

Georg Hensel: Ein Kunstkopf für die Kopfkunst. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.4.1978.

Benjamin Henrichs. Besser ein heißes Fußbad. Die Zeit, 21.4.1978.

Hellmuth Karasek: Kant auf hoher See. Der Spiegel. 17/1978. (24.4.1978)

Helmut Eisendle: Wo Kant ist, ist Bernhard. Theater heute 6/1978, p. 30-34.

Avant la retraite, mise en scène Claus Peymann, Stuttgart, 1979

Georg Hensel: Gericht über einen Richter. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.7.1979.

Benjamin Henrichs. Herr Bernhard und die Deutschen. Die Zeit. 6.7.1979.

Jens Wendland: Götterdämmerung zu dritt. Süddeutsche Zeitung, 2.7.1979.

Hellmuth Karasek. Aus glücklichen SS-Tagen. Der Spiegel 2.7.1979. (27/1979).

Peter von Becker. Die Unvernünftigen sterben nicht aus. Theater heute 8/1979, p. 4-11.

Le Réformateur, mise en scène Claus Peymann, Bochum, 1980

Georg Hensel: Der Tod als Reformidee. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8.9.1980.

Benjamin Henrichs. Angstmacher. Kopfclown. Kunstverbesserer. Die Zeit, 12.09.1980.

Heinrich Vormweg: Abendfüllender Minetti, Süddeutsche Zeitung, 8.9.1980.

Minetti als „Weltverbesserer“. Der Spiegel. 29/09/1980 (40/1980)

Günther Rühle. Thomas Bernhard Minetti oder : die große Eintracht. Theater heute 10/1980, p. 15-18.

Maître, mise en scène Alfred Kirchner, Festival de Ludwigsburg, 1982

Georg Hensel, Groß nicht, aber artig. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.6.1982.

Michael Skasa. Der Mann aus Gummi. Die Zeit, 2.7.1982.

Hellmuth Karasek. Vom Unglück des Ruhms und Glück des Unheils. Der Spiegel. 5.7.1982. 27/1982

Gerhard Stadelmaier : Alles Gute, Meister? Theater heute 8/1982, p. 31-33.

Les apparences sont trompeuses, mise en scène Claus Peymann, 1983

Georg Hensel: Der diskrete Charme der Amnesie. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.1.1984.

Helmut Schödel: Minetti, am Ziel. Die Zeit, 27.1.1984.

Heinrich Vormweg: Noch eine Rolle für Minetti. Süddeutsche Zeitung, 23.1.1984.

Urs Jenny: Die Niedermacher. Der Spiegel 5/1984 (30.01.1984)

Peter von Becker. Existenzchoreographien oder die Stunde der Komödianten. Theater heute 3/1984, p. 4-10.

Le Faiseur de théâtre, mise en scène Claus Peymann, Festival de Salzbourg, 1985

Ulrich Weinzierl: Lauter alte Bekannte. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.8.1985.

Benjamin Henrichs: Unter uns gesagt, ein Klassiker, Die Zeit, 23.8.1985.

C. Bernd Sucher: Lustvolle Zerstörungsarbeit, Süddeutsche Zeitung, 19.8.1985.

Sigrid Löffler: Unter uns gesagt, ich bin ein Klassiker. Der Spiegel, 26.8.1985 (35/1985)

Sigrid Löffler: Alle Jahre wieder. Theater heute 10/1985, p. 22-24.

Simplement compliqué, mise en scène Klaus André, Schiller-Theater, Berlin, 1986

Helmut Schödel : Minetti, noch einmal. Die Zeit, 7.3.1986.

Georg Hensel. Mit Gefühl, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3.3.1986.

Bernhard-Solo für Minetti. Der Spiegel, 24.2.1980 (9/1980)

Déjeuner chez Wittgenstein, mise en scène Claus Peymann, Festival de Salzbourg, 1986

Ulrich Weinzierl: Von der Zerstörung des Menschen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.8.1986.

Benjamin Henrichs : Wahn, Wahn, Wahn, nur du allein. Die Zeit, 29.08.1986.

Joachim Kaiser: Ängstliche Künstlerinnen und ein kranker Despot. In: Süddeutsche Zeitung, 20.8.1986.

Sigrid Löffler. Das Beste aus Bochums Digest. Der Spiegel. 8.09.1986 (37/1986)

Michael Merschmeier. „Theatervögel“, „Bühnengezwitscher“, „Parasiten“, „Theatermacherinnen perverse“ Theater heute 10/1986, p. 29-32.

Place des Héros, mise en scène Claus Peymann Burgtheater, Vienne, 1988.

Benjamin Henrichs. Theater in Wien : Heldenplatzangst. Die Zeit, 11.11.1988.

Andreas Razumovsky: Das Virtuositum der Wutanfälle. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7.11.1988.

Hellmut Karasek. Die Wiener Mausefalle. Der Spiegel, 7.1.1988 (45/1988)

Michael Merschmeier : Heldenspatz. Thomas Bernhards „Heldenplatz“ am Wiener Burgtheater – Anmerkungen zu einem „Theaterskandal“. Theater heute 12/1988, p. 1-4.

b. Articles de presse français

I. Réalisme et marionnettisme

L’Ignorant et le Fou, mise en scène Alain Ollivier, Studio d’Ivry, 1982

Pierre Marcabru : « Une approche mystérieuse ». *Le Figaro*, 9 février 1982.

Michel Cournot : « La virtuosité sans le poids ». *Le Monde*, 16 février 1982.

Guy-Patrick Sainderichin : « Attention texte de Thomas Bernhard ». *Libération*, 17 février 1982.

L’Ignorant et le Fou, mise en scène Alain Ollivier, T.G.P, Saint-Denis, 1983.

G. Cz : « L’Ignorant et le Fou ». *Le Figaro*, 13 décembre 1983.

La Société de chasse, mise en scène Henri Ronse, Théâtre des Deux-Rives, Rouen, 1990.

Pierre Marcabru : « Un entrepreneur de démolition. » *Le Figaro*, 22 octobre 1990.

Jacques de Decker : « Une leçon d’anatomie ». *Le Soir*, 31 octobre 1990.

La Société de chasse, m. sc. Jean-Louis Thamin, Th. du Port de la Lune, Bordeaux, 1991.

Fabienne Pascaud : « L’ange de la mort ». *Télérama*, le 27 mars 1991.

« Luchini, homme de conversation ». Propos recueillis par Nathalie Grégoire. *Le Quotidien de Paris*, 19 avril 1991.

Marion Thébaud : « Fabrice Luchini écrivain, manipulateur et tueur ». *Le Figaro*, 19 avril 1991.

Pierre Marcabru : « Une mise à mort ». *Le Figaro*, 26 avril 1991.

A.H. : « Les paroles gelées ». *Le Quotidien de Paris*, 26 avril 1991.

Michel Cournot : « Spectateurs bons pour l’asile ». *Le Monde*, 27 avril 1991.

L’Ignorant et le Fou, mise en scène Célie Pauthe, TNS, Strasbourg, 2006

René Solis : « Diva dans la fange ». *Libération*, 13 janvier 2007.

Jean-Pierre Léonardini : « Résurrection de saint Bernhard », *L’Humanité*, 29 janvier 2007.

Martine Silber : « Les vies perdues de Thomas Bernhard », *Le Monde*, 10 janvier 2007.

Gilles Costaz : « Mise en scène au couteau », *Les Echos*, 18 janvier 2007.

Une fête pour Boris, mise en scène Denis Marleau, Festival d'Avignon, 2009.

Marie-José Sirach : « Elle n'a pas de jambes, mais qu'est-ce qu'elle cause ». *L'humanité*, 10 juillet 2009.

René Solis : « Des infirmes bien ficelés ». *Libération*, 13 juillet 2009.

Fabienne Darge : « L'art du simulacre de Thomas Bernhard à son comble. *Le Monde*, 10 juillet 2009.

II. L'acteur – Minetti sur scène

Les apparences sont trompeuses, mise en scène Daniel Benoin, Comédie de Saint-Etienne, 1985.

Patrick de Rosbo : « Thomas Bernhard : le jongleur et le pitre ». *Le Quotidien de Paris*, 14 octobre 1985.

Marion Thébaud : « Duo Dacqmine – Segal ». *Le spectacle du monde*, 22 octobre 1985.

Pierre Marcabru : « Trop théâtral ». *Le Figaro*, 31 octobre 1985.

M.S. : « La boucherie Bernhard ». *Libération*, 1^{er} novembre 1985.

Minetti, mise en scène Joël Jouanneau, MC 93 Bobigny, 1988.

« Comment se passer des mots ». Propos recueillis par Colette Godard. *Le Monde*, 9 octobre 1988.

Brigitte Paulino-Neto : « 'Minetti', salut l'artiste ». *Libération*, 17 février 1988.

Colette Godard : « Trois personnages en quête de masques ». *Le Monde*, 21 octobre 1988.

Fabienne Pascaud : « Made in England ». *Télérama*, 2 novembre 1988.

Simplement compliqué, mise en scène Christian Colin, Festival d'Avignon 1988.

A.C. : « La force de Thomas Bernhard ». *Le Figaro*, 29 septembre 1988.

Pierre Marcabru : « L'épreuve ». *Le Figaro*, 8 octobre 1988.

Le Réformateur, mise en scène André Engel, MC 93 Bobigny, 1991.

Thierry Bayle : « Bernhard moliérisé ». *Le Quotidien de Paris*, 4 février 1991.

Mathilde La Bardonnie : « Engel Réformateur honoris causa ». *Libération*, 5 février 1991.

André Engel : « Je me suis totalement identifié ». Propos recueillis par René Solis. *Libération*, 5 février 1991.

Olivier Schmitt : « Un mouvoir fascinant ». *Le Monde*, 6 février 1991.

La Force de l'habitude, mise en scène André Engel, CDN de Savoie, 1997.

Mathilde La Bardonnie. « Le ressassement bien tempéré ». *Libération*, 25 février 1997.

Jean-Pierre Leonardini : « Une manière excellente de fêter l'année Schubert ». *L'Humanité*, 27 février 1997.

Brigitte Salino : « André Engel revisite l'œuvre au noir de Thomas Bernhard ». *Le Monde*, 1^{er} mars 1997.

Caroline Alexander : « La réussite de deux loups solitaires ». *La Tribune*, 6 mars 1997.

Minetti, mise en scène Claudia Stavisky, Théâtre des Célestins, Lyon, 2002.

Armelle Héliot : « Michel Bouquet, l'homme de l'esprit ». *Le Figaro*, 25 février 2002.

Mathilde La Bardonnie : « Bouquet magnétique ». *Libération*, 28 février 2002.

Jean-Pierre Bourcier : « Minetti, implosion par intranquillité ». *La Tribune*, 14 mars 2002.

Brigitte Salino : « Une vie sous l'empire du jeu ». *Le Monde*, 4 juillet 2002.

Michel Bouquet : « La liberté, c'est une utopie incroyable ». Propos recueillis par Brigitte Salino. *Le Monde*, 4 juillet 2002.

Jean-Pierre Bourcier : « L'angoisse de l'acteur au moment de prendre le rôle ». *La Tribune*, 16 juillet 2002.

Armelle Héliot : « Michel Bouquet, l'œuvre ouverte ». *Le Figaro*, 16 juillet 2002.

Michel Cournot : « Michel Bouquet oublie, en scène, la flamme de Minetti ». *Le Monde*, 17 juillet 2002.

Frédéric Ferney : « Un suprême cavalier seul ». *Le Figaro*, 17 juillet 2002.

Alexandre Demidoff : « Souverain dans la solitude, Michel Bouquet trace son autoportrait à Avignon ». *Le Temps*, 20 juillet 2002.

Gilles Costaz : « L'attente du vieil acteur ». *Les Echos*, 22 juillet 2002.

Minetti, mise en scène André Engel, Théâtre de la Colline, Paris, 2009.

Armelle Héliot : « Piccoli dans la solitude de Thomas Bernhard ». *Le Figaro*, 12 janvier 2009.

Brigitte Salino : « Michel Piccoli le magnifique, dans un monologue infernal. *Le Monde*, 12 janvier 2009.

René Solis : « Piccoli sur la brèche ». *Libération*, 15 janvier 2009.

Jean-Pierre Thibaudat : « L'immense Piccoli, immense et pathétique Minetti » *Théâtre et Balagan*, Blog de *Rue89*, 17 janvier 2009.

<http://blogs.rue89.nouvelobs.com/balagan/2009/01/17/limmense-piccoli-immense-et-pathetique-minetti>

Simplement compliqué, mise en scène Georges Wilson, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris, 2009.

Nedjma Van Egmond. « Georges Wilson, simplement magnifique ». *Le Point*, 2 octobre 2009.

Armelle Héliot : « Prodigeux Georges Wilson ». *Le Figaro*, 22 septembre 2009.

Maud Dubief : « Une évidente humanité ». *Les Trois Coups*, 8 octobre 2009.

www.lestroiscoups.com

Fabienne Darge : Georges Wilson, acteur et metteur en scène. *Le Monde*, 4 février 2010.

III. Les pièces politiques

Le Président, mise en scène Roger Blin, Théâtre de la Michodière, Paris, 1981.

Marion Thébaud : « Un candidat musclé ». *Le Figaro*, 28 février 1981.

Pierre Marcabru : « Un divorce ». *Le Figaro*, 12 mars 1981.

Michel Cournot, « *Le Président* de Thomas Bernhard ». *Le Monde*, 14 mars 1981.

G.S. : « *La Bête dans la jungle* d'après Henry James et *Le Président* de Thomas Bernhard ». *Le Matin de Paris*, 25 mars 1981.

Le Faiseur de théâtre, mise en scène Jean-Pierre Vincent, TNP Villeurbanne, 1987.

Pierre Marcabru : « Râleur impénitent ». *Le Figaro*, 4 décembre 1987.

Michel Cournot : Un râleur enragé. *Le Monde*, 11 décembre 1987.

Armelle Héliot : Un personnage combattant. *Le Quotidien de Paris*, 15 décembre 1987.

Guy Dumur : « Un Autrichien pas commode », *Le Nouvel Observateur*, 3 septembre 1988.

Marion Thébaud : « Thomas l'imprécateur ». *Le Figaro*, 3 novembre 1988.

Simone Dupuis : « Thomas Bernhard, l'ange exterminateur ». *L'Express*, 4 novembre 1988.

Armelle Héliot : « Le Faiseur de théâtre : les diableries de Thomas Bernhard ». *Le Quotidien de Paris*, 7 novembre 1988.

Pierre Marcabru : « Clownesque et prophétique ». *Le Figaro*, 14 novembre 1988.

Marie Chaudey : « Le Faiseur de théâtre ». *La Vie*, 1^{er} décembre 1988.

Avant la retraite, mise en scène Claudia Stavisky, Théâtre de la Colline, 1990.

T.B. : « Les deux sœurs et le frère 'Avant la retraite' ». *Le Quotidien de Paris*, 16 janvier 1990.

Armelle Héliot : « Avant la retraite ». *Le Quotidien de Paris*, 23 janvier 1990.

Colette Godard : « Une famille modèle ». *Libération*, 26 janvier 1990.

Heldenplatz, mise en scène Jorge Lavelli, Théâtre de la Colline, Paris, 1991.

A.H. : « Place de la haine ». *Le Quotidien de Paris*, 11 février 1991.

Colette Godard : « Les cris dans la mémoire ». *Le Monde*, 12 février 1991.

Marion Thébaud : « Le grand écart de Guy Tréjean ». *Le Figaro*, 2 mars 1991.

Place des Héros, mise en scène Arthur Nauzyciel, Comédie-Française, Paris, 2004.

Laurence Liban : « Un misanthrope au Français ». *L'Express*, 6 décembre 2004.

Marion Thébaud : « Chattot au plaisir de la tragédie moderne ». *Le Figaro*, 21 décembre 2004.

Brigitte Salino : « La violence de Thomas Bernhard face à la haine ». *Le Monde*, 24 décembre 2004.

Armelle Héliot : « Entre chiens et loups ». *Le Figaro*, 25 décembre 2004.

Gilles Costaz : « Un fauve assagi ». *Les Echos*, 27 décembre 2004.

René Solis : « Bernhard en bonne 'Place' ». *Libération*, 28 décembre 2004.

Jean-Pierre Bourcier : « Thomas Bernhard, un héros au Français ». *La Tribune*, 3 janvier 2005.

Philippe Tesson : « Un cri désespéré ». *Le Figaro*, 15 janvier 2005.

Le Président, mise en scène Blandine Savetier, Théâtre de la Colline, Paris, 2007.

René Solis : « Pouvoir, obsession et domination ». *Libération*, 24 avril 2007.

Didier Mereuze : « Thomas Bernhard, rencontre au sommet ». *La Croix*, 27 avril 2007.

Philippe Tesson : « Les monstres de Thomas Bernhard ». *Le Figaro*, 4 mai 2007.

Gilles Costaz, « Une grande actrice ». *Les Echos*, 3 mai 2007.

IV. Les pièces comiques

Déjeuner chez Ludwig W. Mise en scène Jacques Rosner, Théâtre Sorano, Toulouse, 1992.

Marion Thébaud : « Judith Magre dans un nœud de vipères ». *Le Figaro*, 9 janvier 1992.

A.H. : « Rien que des nausées ». *Le Quotidien de Paris*, 17 janvier 1992.

« Françoise Brion : le brio Bernhard ». Propos recueillis par Armelle Héliot. *Le Quotidien de Paris*, 6 février 1992.

Maître, mise en scène Jean-Luc Boutté, Théâtre Hébertot, Paris, 1995.

« Une nouvelle pièce de Thomas Bernhard ». *Le Monde*, 27 février 1995.

Brigitte Salino : La mort de Jean-Luc Boutté, sociétaire de la Comédie-Française. *Le Monde*, 28 février 1995.

Brigitte Salino : « Maître, ou Thomas Bernhard contre Thomas Bernhard ». *Le Monde*, 2 mars 1995.

« Théâtre : Les représentations de Maître au Théâtre Hébertot ». *Le Monde*, 7 mars 1995.

Olivier Schmitt : « Disparitions : Henri Virlogeux, un acteur populaire sur scène comme à l'écran ». *Le Monde*, 21 décembre 1995.

Jean-Pierre Leonardini : « Mises en scène du trop ou du pas assez ». *L'Humanité*, 6 mars 1995.

Emmanuel Kant, mise en scène Jean-Louis Martinelli, Théâtre National de Strasbourg, 1997.

[Jean-Louis Perrier : « Jean-Louis Martinelli met en scène le théâtre universel de Thomas Bernhard ». *Le Monde*, 14 octobre 1997. / Gilles Costaz : Humour cynique. *Les Echos*, 21 octobre 1997 = *Thomas Bernhard Comédies*]

Brigitte Salino : « Martinelli met en scène les excentricités philosophiques de Thomas Bernhard ». *Le Monde*, 18 novembre 1997.

Alain Dreyfus : « A Strasbourg, les péripéties du philosophe en route vers l'Amérique ». *Libération*, 22 novembre 1997.

Tout est calme, spectacle de la compagnie Tg STAN, Théâtre de la Bastille, 2002.

Jean-Pierre Bourcier : « La farce tragique de Thomas Bernhard ». *La Tribune*, 15 novembre 2002.

Frédéric Ferney : « Du grand art ». *Le Figaro*, 15 novembre 2002.

René Solis : Tg STAN met en boîte la bêtise selon Thomas Bernhard. *Libération*, 19 novembre 2002.

Fabienne Darge : « Le jeu de massacre de Thomas Bernhard sous les assauts réjouissants du Tg STAN ». *Le Monde*, 17 décembre 2002.

A. Mafra : « Bernhard au vitriol ». *Le Progrès*, 23 mars 2004.

Alexandre Demidoff : « Thomas Bernhard superbement carnassier ». *Le Temps*, 8 avril 2004.

Ritter, Dene, Voss. Mise en scène Hans-Peter Cloos. Théâtre de l'Athénée, Paris, 2003.

Armelle Héliot : « La parenté, la mort ». *Le Figaro*, 14 avril 2003.

Jean-Pierre Bourcier : « Déjeuner de fous ». *La Tribune*, 15 avril 2003.

Pierre Marcabru : « Un trio magique ». *Le Figaro*, 19 avril 2003.

« Thomas Bernhard entre hilarité et naufrage ». *Libération*, 29 avril 2003.

Emmanuel Kant, mise en scène Roger Planchon, Théâtre National Populaire de Villeurbanne, 2004.

Marion Thébaud : « Un quatuor prestigieux ». *Le Figaro*, 12 janvier 2004.

Gilles Costaz : « Un penseur en croisière ». *Les Echos*, 15 janvier 2004.

A. Mafra : « La croisière s'amuse parfois. *Le Progrès*, 16 janvier 2004.

« Planchon chasse la baleine », *L'humanité*, 26 janvier 2004.

V. Articles portant sur plusieurs mises en scène

Thierry Bayle : « Bernhard sur trois fronts ». *Le Quotidien de Paris*. 22.01.1991. (« André Engel : refaire le monde » ; « Jorge Lavelli : Le réquisitoire de Heldenplatz »)

Fabienne Pascaud. « Ô haine, ô désespoir ! ». *Télérama*, 13 février 1991. (Heldenplatz, Le Réformateur, Le Neveu de Wittgenstein, Les apparences sont trompeuses, La Société de chasse)

Guy Dumur : « Feu sur l'aigle à deux têtes ! ». *Le Nouvel Observateur*, 21 février 1991. (Le Réformateur, Heldenplatz)

Monique Le Roux : « Thomas Bernhard, suite ». *Le Magazine littéraire*, 1^{er} mars 1991.

René Bernard : « La saison d'un imprécateur ». *L'Express*, 14 mars 1991.

J.-P. T ; Mathilde La Bardonnie ; Anne-Marie Fèvre ; « Bernhard plein la bouche ». *Libération* 23 avril 1991

c. Articles sur des mises en scènes françaises dans la presse allemande et autrichienne

Olga Grimm-Weissert : « Einfach zu kompliziert » *Der Standard*, 4 août 1988.

Monika Mertl: Eher ratlos höflich aufgenommen. *Der Kurier*, 10.2.1991.

Olga Grimm-Weissert : Bernhards Glück in Paris und kein Ende, *Der Standard*, 11.2.1991

Christine Pototschnig : “Rasanter Heldenplatz in Paris”. *Die Presse*, 13.2.1991.

Dagmar Sinz : Thomas Bernhard auf französischen Bühnen. *Neue Zürcher Zeitung*, 14.2.1991.

Olga Grimm-Weissert : “Bernhard-Dämmer in Sepia-Wien”. *Der Standard*, 24.12.2004

Olga Grimm-Weissert : « Liberté im Ohrensessel ». *Der Standard*, 18.5.2007.

Olga Grimm-Weissert : « Ein Untergeher im Sehnsuchtshotel” *Der Standard*, 22.1.2009.

d. Articles sur des mises en scènes allemandes dans la presse française

Marion Scali. Théâtre allemand vôtre. *Libération*, 15 décembre 1986.

3.5 Les archives

a. Archives du théâtre de Stuttgart (Landesarchiv Baden-Württemberg - Staatsarchiv Ludwigsburg)

Der Präsident. Drama von Thomas Bernhard. Württembergische Staatstheater Stuttgart: Aufführungsakten. Staatsarchiv Ludwigsburg - EL 221/11 Nr. 531.

Immanuel Kant. Stück von Thomas Bernhard. Württembergische Staatstheater Stuttgart: Aufführungsakten. Staatsarchiv Ludwigsburg - EL 221/11 Nr. 288.

Minetti. Theaterstück von Thomas Bernhard. Württembergische Staatstheater Stuttgart: Aufführungsakten. Staatsarchiv Ludwigsburg - EL 221/11 Nr. 459.

Vor dem Ruhestand. Komödie von Thomas Bernhard. Württembergische Staatstheater Stuttgart: Aufführungsakten. Staatsarchiv Ludwigsburg - EL 221/11 Nr. 684.

Der Präsident. Württembergische Staatstheater Stuttgart: Dekorationsmappen. Staatsarchiv Ludwigsburg - EL 221/8 Nr. 64.

Minetti. Württembergische Staatstheater Stuttgart: Dekorationsmappen. Staatsarchiv Ludwigsburg - EL 221/8 Nr. 236.

Kant. Württembergische Staatstheater Stuttgart: Dekorationsmappen. Staatsarchiv Ludwigsburg - EL 221/8 Nr. 158.

Vor dem Ruhestand. Württembergische Staatstheater Stuttgart: Dekorationsmappen. Staatsarchiv Ludwigsburg - EL 221/8 Nr. 166.

Der Präsident (Thomas Bernhard). Württembergische Staatstheater Stuttgart: Fotos. Staatsarchiv Ludwigsburg - EL 221/10 Bü 1112.

Immanuel Kant (Thomas Bernhard). Württembergische Staatstheater Stuttgart: Fotos. Staatsarchiv Ludwigsburg - EL 221/10 Bü 243.

Minetti (Thomas Bernhard). Württembergische Staatstheater Stuttgart: Fotos. Staatsarchiv Ludwigsburg - EL 221/10 Bü 109.

b. Archives de la Maison de la Culture à Bobigny (MC 93) : Archives départementales de la Seine-Saint-Denis

143 J 131. « Minetti » de Thomas Bernhard, mise en scène Joël Jouanneau. Programme, livret, dossier de presse, novembre 1988. « Simplement compliqué » de Thomas Bernhard : livret, dossier de presse, 1988.

143 J 146. « Le réformateur » de Thomas Bernhard : programme, invitations, livret, dossier de presse, janvier-février 1991.

143 J 196. Programmes des spectacles. « La Force de l'habitude », s.d.

22Fi MC 93/57 « Le réformateur » de Thomas Bernhard. Affiche. Dessin : NR 90 [Nicky Rieti]. Impression : Gerfau. Date : janvier-février 1991. Couleur, 40x60 cm. 2 exemplaires.

22 Fi MC93/124. « La Force de l'habitude » de Thomas Bernhard, mise en scène d'André Engel. Affiche. Date : février-mars 1997. Couleur, 40x60 cm. 2 exemplaires.

c. Fonds Alain Olivier. COL-169. BNF. Département des Arts du Spectacle

L'Ignorant et le Fou, mise en scène Alain Ollivier, 1982, Théâtre des Quartiers d'Ivry.

4-COL-169(137). Documents relatifs à la pièce Avant la retraite de Thomas Bernhard (1980, Théâtre de Gennevilliers, mise en scène d'Yvon Davis)

4-COL-169(138). "Georg Trakl : le sang, le miroir, la soeur" de Michel-François Demet, extrait de ROMANTISME, 1981 n°31

FOL-COL-169(9). Articles relatifs à Thomas Bernhard

4-COL-169(139). Lettre d'Alain Ollivier à Antoine Vitez

4-COL-169(140). Correspondance générale

4-COL-169(141). Notes d'Alain Ollivier aux acteurs de la pièce

4-COL-169(142). Contrat de société en participation entre la compagnie Alain Ollivier et le Théâtre des quartiers d'Ivry

4-COL-169(143). Tract publicitaire

4-COL-169(144). Presse

L'Ignorant et le Fou, mise en scène Alain Ollivier, 1983, Théâtre Gérard-Philippe, Saint-Denis.

4-COL-169(145). 1 programme, saison 1983-1984

4-COL-169(146). Dossier de presse

FOL-COL-169(10). Presse

4-COL-169(147). Photographies non signées : décors

NEG-COL-169(1). Photographies non signées : décors

DIA-COL-169(8). Photographies non signées : décors

4-COL-169(148). Photographies de Claude Lê-Anh : représentations

4-COL-169(149). Photographies d'Emma Luvisutti : représentations

4-COL-169(150). Photographies de Jacques Reboud : répétitions et représentations

4-COL-169(151). Photographies d'Alain Willaume : décors et représentations

NEG-COL-169(2). Photographies d'Alain Willaume : décors et représentations

DIA-COL-169(9). Photographies d'Alain Willaume : décors et représentations

Théâtre Jean-Vilar, Vitry, 1984

4-COL-169(152). Invitation au nom de Fadate

4-COL-169(153). Tract publicitaire : lettre au public d'Alain Ollivier

Théâtre National de Strasbourg, 1984.

4-COL-169(154). Dossier de presse

4-COL-169(155). Presse

d. Fonds du Centre Dramatique National de Savoie. COL 145. Département des Arts du spectacle. BNF. La Force de l'habitude, mise en scène André Engel, 1997.

4-COL-145 (325). Texte, fiches techniques (décor, costumes, lumières) annotées

4-COL-145 (326). Documentation

4-COL-145 (327). Partition

4-COL-145 (328). Documents préparatoires

4-COL-145 (329). Contrats

4-COL-145 (330). Documents comptables : budgets, devis, facture
4-COL-145 (331). Dossier pédagogique
4-COL-145 (332). Dossier pour la presse du Théâtre Vidy-Lausanne (21 janvier - 14 février 1997)
4-COL-145 (333). Documents comptables
4-COL-145 (334). Programmes du Centre dramatique national de Savoie, de Bonlieu Scène nationale d'Annecy, de la Maison de la Culture de Bobigny
4-COL-145 (335). Programmes du Théâtre Vidy-Lausanne
4-COL-145 (336). Revue de presse
4-COL-145 (337). Photocopies des appréciations d'élèves, classe de 1ère S
AFF 37802. Affiche
ASPVID_000451. " La Force de l'habitude". Document audiovisuel.

Annexes

1. Tableaux de mises en scène

1.1. Les créations en Autriche et en Allemagne : les dix-huit grandes pièces

Année	Pièce	Date	Théâtre	Lieu	Metteur en scène
1970	Une fête pour Boris	29 juin	Deutsches Schauspielhaus,	Hambourg	Claus Peymann
1972	L'Ignorant et le Fou	29 juillet	Landestheater,	Festival de Salzbourg	Claus Peymann
1974	La Société de chasse	4 mai	Burgtheater	Vienne	Claus Peymann
1974	La Force de l'habitude	17 juillet	Landestheater,	Festival de Salzbourg	Dieter Dorn
1975	Le Président*	17 mai	Akademietheater	Vienne	Ernst Wendt
1976	Les Célèbres*	8 juin	Theater an der Wien	Vienne	Peter Lotschak
1976	Minetti	1 ^{er} septembre	Württembergische Staatstheater	Stuttgart	Claus Peymann
1978	Emmanuel Kant	15 avril	Württembergische Staatstheater	Stuttgart	Claus Peymann
1979	Avant la retraite	29 juin	Württembergische Staatstheater	Stuttgart	Claus Peymann
1980	Le Réformateur	6 septembre	Schauspielhaus	Bochum	Claus Peymann
1981	Au but*	18 août	Landestheater,	Festival de Salzbourg	Claus Peymann
1982	Maître	25 juin	Schloßfestspiele	Ludwigsburg	Alfred Kirchner
1983	Les apparences sont trompeuses	21 janvier	Schauspielhaus	Bochum	Claus Peymann
1985	Le Faiseur de théâtre	17 août	Landestheater,	Festival de Salzbourg	Claus Peymann
1986	Simplement compliqué	28 février	Schiller-Theater	Berlin	Klaus André
1986	Déjeuner chez Wittgenstein	18 août	Landestheater,	Festival de Salzbourg	Claus Peymann
1988	Place des Héros	4 novembre	Burgtheater,	Vienne	Claus Peymann
1989	Elisabeth II*	5 novembre	Schiller-Theater	Berlin	Niels-Peter Rudolph

*Nous n'avons pas étudié les mises en scène des pièces *Les Célèbres*, *Au but* et *Elisabeth II*. Pour *Le Président*, nous avons choisi d'étudier non la création mondiale à Vienne mais la création allemande à Stuttgart par Claus Peymann.

L'ouvrage de Pierre Chabert et Barbara Hutt comporte un tableau des mises en scène, qui commence par les « créations en Autriche et en Allemagne »¹⁸⁵³. Le site internet sur Thomas Bernhard de la Thomas-Bernhard-Privatstiftung comprend également une liste des pièces, avec des informations concernant la publication et la mise en scène de chaque pièce¹⁸⁵⁴.

Thomas Bernhard a écrit dix-huit grandes pièces. Ces dix-huit pièces ont été créées de 1970 à 1989, ce qui fait presque une pièce par an. Dix-sept pièces ont été créées de son vivant, une pièce, *Elisabeth II*, a été créée après sa mort. Claus Peymann a créé douze pièces de Thomas Bernhard¹⁸⁵⁵. Les autres metteurs en scène des créations sont Dieter Dorn, Ernst Wendt, Peter Lotschak, Alfred Kirchner, Klaus André, et Niels-Peter Rudolph.

Exactement la moitié des pièces a été créée en Autriche, l'autre moitié en Allemagne. Cinq pièces ont été créées au Landestheater de Salzbourg dans le cadre des Salzburger Festspiele. Quatre pièces ont été créées à Vienne, deux au Burgtheater, un à l'Akademietheater, qui est le théâtre annexe du Burgtheater, et un au Theater an der Wien (mais il s'agissait d'une représentation du Burgtheater). Trois créations ont eu lieu à Stuttgart, deux à Bochum. Deux créations ont eu lieu à Berlin, au Schiller-Theater. La première création d'une pièce de Thomas Bernhard a eu lieu à Hambourg. Une création a eu lieu à Ludwigsburg, dans le cadre du festival de Ludwigsburg (Schloßfestspiele Ludwigsburg).

La première pièce de Thomas Bernhard, *Une fête pour Boris*, est créée en Allemagne, en 1970. De 1972 à 1976, les cinq suivantes sont créées en Autriche, alternativement à Salzbourg (*L'Ignorant et le Fou*, *La Force de l'habitude*) et à Vienne (*La Société de chasse*, *Le Président*, *Les Célèbres*). Les créations des trois pièces suivantes, *Minetti*, *Emmanuel Kant* et *Avant la retraite*, ont lieu à Stuttgart, de 1976 à 1979. Les pièces suivantes sont également créées en Allemagne, à Bochum (*Le Réformateur*, *Les apparences sont trompeuses*) ou à Ludwigsburg (*Maître*). Dans cette période qui va de 1976 à 1985, seule la pièce *Au but* est créée en Autriche, en 1981, au Festival de Salzbourg, les six autres pièces sont créées en Allemagne. Dans la dernière période, trois pièces sont créées en Autriche, *Le Faiseur de théâtre* et *Déjeuner chez Wittgenstein* au Festival de Salzbourg, *Place des Héros* au Burgtheater. Tandis que *Simplement compliqué* et *Elisabeth II* sont créés à Berlin.

Les trois premières pièces de Thomas Bernhard, *Une fête pour Boris*, *L'Ignorant et le Fou* et *La Société de chasse*, sont créées par Claus Peymann. Les trois créations suivantes sont en-

¹⁸⁵³ Pierre Chabert, Barbara Hutt : *Thomas Bernhard*. « Créations en Autriche et en Allemagne », p. 363-366.

¹⁸⁵⁴ «Theaterstücke. Verzeichnis». <http://www.thomasbernhard.at/index.php?id=288>

¹⁸⁵⁵ Claus Peymann a également mis en scène *Le Président* à Stuttgart le 21 mai 1975, quelques jours après la création en Autriche, *Simplement compliqué* à Vienne et à Berlin en 2011, et *La Force de l'habitude* en 2015 à Berlin.

suite l'œuvre d'autres metteurs en scène : Dieter Dorn pour *La Force de l'habitude*, Ernst Wendt pour *Le Président* et Peter Lotschak pour *Les Célèbres*. De Minetti en 1976 à *Place des Héros* en 1988, Claus Peymann assure quasiment toutes les créations. Dans cette période, le metteur en scène allemand crée neuf pièces de Thomas Bernhard, tandis que deux pièces sont créées par d'autres metteurs en scène. Alfred Kirchner crée *Maître* à Ludwigsburg et Klaus André crée *Simplement compliqué* à Berlin. *Elisabeth II*, créée en 1989, après la mort de l'auteur, est mise en scène par Niels-Peter Rudolph.

1.2. Les mises en scène françaises.

Etant donné le nombre de mises en scène de textes de Thomas Bernhard en France depuis la mise en scène de *L'Ignorant et le Fou* par Henri Ronse en 1978, il est difficile d'avoir une vue d'ensemble sur les mises en scène des textes de Thomas Bernhard. Le catalogue général de la B.N.F. répertorie 61 notices de spectacle de 1981 à 2014¹⁸⁵⁶. Les Archives du Spectacle répertorient 124 spectacles de 1978 à 2016¹⁸⁵⁷. On trouve à la fin du livre d'Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, un tableau récapitulatif des mises en scène en France. Il récapitule 19 mises en scène de 1978 à 1991¹⁸⁵⁸. L'ouvrage de Pierre Chabert et Barbara Hutt comprend également un tableau des mises en scène. En plus des créations en Allemagne et en Autriche des dix-huit grandes pièces et des dramuscules, il répertorie également les créations et principales mises en scène en français, en tout cinquante-quatre mises en scène en français, dont dix adaptations scéniques¹⁸⁵⁹. On s'est efforcé de compiler ces données et de les compléter à partir de nos recherches pour fournir un tableau récapitulatif des mises en scènes françaises. On a indiqué pour chaque spectacle l'année, la date et le lieu de la première, le titre du spectacle ou de la pièce, et le metteur en scène.

Comme le fait remarquer Silke Felber à propos des mises en scène de Thomas Bernhard en Italie, il ne faut pas non plus oublier les nombreuses tournées et reprises des spectacles, qu'il n'est pas possible de faire figurer ici. La remarque de Silke Felber, qui souligne que le système théâtral italien, contrairement au système théâtral allemand ou autrichien, prévoit beaucoup de tournées et de reprises¹⁸⁶⁰, vaut également pour le système théâtral français, dans lequel la plupart des théâtres institutionnalisés (à l'exception de la Comédie française) ne disposent pas d'une troupe fixe.

¹⁸⁵⁶ Catalogue général de la B.N.F, recherche par mots, « Thomas Bernhard », type de notices : Spectacles.

¹⁸⁵⁷ Les Archives du Spectacle. Moteur de recherche pour les arts de la scène.

http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Personne=727

¹⁸⁵⁸ Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, p. 308-309.

¹⁸⁵⁹ Pierre Chabert et Barbara Hutt, *Thomas Bernhard*.

« Créations et principales mises en scène en français », p. 466-471 ; « Adaptations scéniques », p. 471-472.

¹⁸⁶⁰ Silke Felber, 2013, p. 254.

Il apparaît nécessaire de différencier les mises en scène des pièces de Thomas Bernhard et les adaptations scéniques, mais aussi les grandes pièces des dramuscles. On trouvera ainsi trois tableaux récapitulatifs, un tableau des mises en scène des dix-huit grandes pièces de Thomas Bernhard, un tableau des mises en scène des dramuscles, et un tableau des adaptations scéniques.

Pour étudier les mises en scène françaises de Thomas Bernhard, il faut aussi faire la différence entre mises en scène en France et mises en scène en français. Les mises en scène en France incluent aussi des mises en scène en France, jouées dans d'autres langues, par exemple en allemand (celle de Claus Peymann) ou en polonais (celles de Krystian Lupa), les mises en scène en français incluent des mises en scène jouées hors de France, par exemple en Belgique (par exemple celles d'Henri Ronse), ou au Québec (les mises en scène de Denis Marleau). Les deux perspectives sont intéressantes dans le cadre d'une étude de réception. On trouvera ainsi dans les tableaux récapitulatifs la mise en scène en allemand de Peymann en France, et les mises en scène en polonais de Krystian Lupa. La date et le lieu indiqués seront la date et le lieu de la première du spectacle en France.

1.2.1. Les mises en scène des dix-huit grandes pièces.

Année	Pièce	Date	Lieu	Metteur en scène
1978	L'Ignorant et le Fou	9 janvier	Rideau de Bruxelles Théâtre Oblique, Paris	Henri Ronse
1981	Le Président	6 mars	Théâtre de la Michodière, Paris	Roger Blin
1982	La Force de l'habitude	6 janvier	Centre culturel Les Chiroux, Liège	Henri Ronse
1982	L'Ignorant et le Fou	3 février	Studio d'Ivry	Alain Ollivier
1982	Avant la retraite	16 avril	Théâtre de Gennevilliers	Yvon Davis
1983	L'Ignorant et le Fou	1 ^{er} novembre	Théâtre Gérard-Philippe, Saint-Denis	Alain Ollivier
1983	Le Président	5 octobre	Théâtre du Viaduc (Bruxelles)	Henri Ronse
1983	Minetti	11 juillet	Salle Benoit XII (Avignon)	Gilles Atlan
1985	Les apparences sont trompeuses	20 mai	Comédie de Saint-Etienne	Daniel Benoin
1985	Au but	20 novembre	Théâtre de l'Atalante, Paris	Paul-Emile Deiber
1986	La Force de l'habitude	10 janvier	Théâtre de la Tempête, Paris	Jacques Kraemer
1987	Le Faiseur de théâtre	2 décembre	Théâtre national populaire (Villeurbanne)	Jean-Pierre Vincent
1988	Minetti	11 octobre	MC 93 Bobigny	Joël Jouanneau
1988	Simplement compliqué	20 juillet	Opéra-Théâtre d'Avignon	Christian Colin
1988	Les apparences sont trompeuses	3 novembre	Théâtre du Viaduc (Bruxelles)	Henri Ronse
1990	Emmanuel Kant	10 décembre	Nouveau Théâtre de Belgique	Henri Ronse
1990	La Société de chasse	16 octobre	Théâtre des Deux Rives, Rouen	Henri Ronse
1990	Avant la retraite	16 janvier	Théâtre de la Colline, Paris	Claudia Stavisky
1991	Les apparences sont trompeuses	19 mars	Théâtre de l'Athénée, Paris	Dominique Féret
1991	Le Réformateur	29 janvier	MC 93 Bobigny	André Engel
1991	Heldenplatz (Place des Héros)	6 février	Théâtre de la Colline, Paris	Jorge Lavelli
1991	La Société de chasse	18 mars	Théâtre du Port de la Lune, Bordeaux	Jean-Louis Thamin
1991	Le Réformateur		Théâtre Toursky, Marseille	Bernard Vezat
1991	Déjeuner chez Ludwig W. (Déjeuner chez Wittgenstein)	9 octobre	Théâtre Sorano (Toulouse)	Jacques Rosner
1992	Minetti	3 février	Théâtre du Residence-Palace (Bruxelles)	Henri Ronse
1992	Simplement compliqué		Théâtre la Chamaillé	Yvon Lapous

			(Nantes)	
1993	Au but	11 octobre	Théâtre Municipal, Thionville	Stéphanie Loïk
1995	Le Faiseur de théâtre	10 juillet	Casa de España, Avignon off	Jean-Guerrin
1995	Maître	24 février	Théâtre Hébertot (Paris)	Jean-Luc Boutté
1996	Simplement compliqué	22 mars	Théâtre Sorano (Toulouse)	Jacques Rosner
1996	Les apparences sont trompeuses		Centre dramatique régional de Tours	Gilles Bouillon
1997	Emmanuel Kant Comédie	12 novembre	Théâtre National de Strasbourg	Jean-Louis Martinelli
1997	Une fête pour Boris	1 ^{er} avril	La Comédie de Béthune	Henri Ronse
1997	Avant la retraite	11 mars	Théâtre Jean Vilar, Louvain-la-Neuve	Armand Delcampe
1997	La Force de l'habitude	Janvier 22 février	Théâtre Vidy-Lausanne MC 93 Bobigny	André Engel
1997	Une fête pour Boris	31 mai	Théâtre de Nice (Quinzaine des compagnies)	Elisabetta Sbiroli
1998	Le Réformateur	6 octobre	Théâtre Dijon-Bourgogne	Dominique Pitoiset
1998	Le Président	20 mars	Théâtre Iséion, Montpellier	Giovanna d'Ettore
1999	Sur les sommets, le repos (Maître)	25 janvier	Théâtre 14 (Paris)	Arlette Téphany
2000	Déjeuner chez Wittgenstein	28 janvier	Théâtre du vieux Saint-Etienne (Rennes)	Guy-Pierre Couleau
2000	Au but	3 octobre	Théâtre du Point du Jour, Lyon	Michel Raskine
2000	Une fête pour Boris		Théâtre municipal de Chartres	Jacques Kraemer
2000	Le Réformateur	28 septembre	Théâtre des Abbesses, Paris	André Engel
2001	Au but	28 novembre 12 janvier	Théâtre Vidy-Lausanne MC 93 Bobigny	Marie-Louise Bischofberger
2001	La Force de l'habitude	16 octobre	Théâtre du Hangar, Montpellier	Gil Lefeuvre
2001	Les apparences sont trompeuses	6 avril	Théâtre Dijon-Bourgogne	Robert Cantarella
2001	Tout est calme (Maître)	9 octobre	Théâtre des Bernardines (Marseille)	Tg STAN
2002	Minetti	26 février	Les Célestins (Lyon)	Claudia Stavisky
2002	La Force de l'habitude	15 avril	L'Illiade (Illkirch-Graffenstaden)	Pascal Holtzer
2003	Ritter Dene Voss (Déjeuner chez Wittgenstein)	9 avril	Théâtre de l'Athénée (Paris)	Hans-Peter Cloos
2004	Emmanuel Kant	13 janvier	Théâtre national populaire (Villeurbanne)	Roger Planchon
2004	Avant la retraite	5 mars	Théâtre de Villepreux	Pascale Paugam
2004	Place des Héros	22 décembre	Comédie française, Paris	Arthur Nauzyciel

2005	Avant la retraite	18 mai	Théâtre de l'Atalante, Paris	Agathe Alexis
2005	L'Ignorant et le Fou	22 avril	Théâtre de la Tempête, Paris	Yvan Blanloeil
2005	Le Faiseur de théâtre	6 décembre	Nouveau Théâtre d'Angers	Yvon Lapous
2005	Au but	8 juillet	Théâtre du Cabestan, Avignon off	Julien Téphany
2006	L'Ignorant et le Fou	3 mai	Théâtre National de Strasbourg	Célie Pauthe
2007	L'Ignorant et le Fou	10 octobre	Théâtre du Point du Jour (Lyon)	Emmanuel Daumas
2007	Au but	18 avril	Théâtre de la Colline, Paris	Guillaume Lévêque
2007	Le Président	19 février	Comédie de Béthune	Blandine Savetier
2007	Minetti	12 février	Le Préau (Vire)	Guy Lavigerie
2008	Minetti	23 janvier	Le Phénix, Valenciennes	Laurent Wanson
2009	Déjeuner chez Wittgenstein	31 mars	Théâtre de l'Ephémère (Le Mans)	Erika Wandelet
2009	Minetti	9 janvier	Théâtre de la Colline, Paris	André Engel
2009	Le Réformateur	17 février	Théâtre municipal Raymond Devos, Tourcoing	Jean-Marc Chotteau
2009	Une fête pour Boris	8 juillet 2009	La Chartreuse, Ville-neuve-lès-Avignon.	Denis Marleau
2009	Simplement compliqué	16 septembre	Théâtre des Bouffes du Nord, Paris	Georges Wilson
2009	Minetti	30 septembre	L'apostrophe, Cergy-Pontoise	Gérolde Schumann
2009	Minetti	20 octobre	Théâtre Pierre Tabard, Montpellier	Julien Guill
2009	Le Faiseur de théâtre	20 novembre	La Forge, Nanterre	Patrick Schmitt
2010	La Force de l'habitude	Mai-juin	Scène nationale de Sète	Comp. Marius
2011	Je suis un metteur en scène japonais (Minetti)	29 avril	Théâtre de la Cité internationale, Paris	Fanny de Chaillé
2012	Einfach kompliziert (Simplement compliqué)	14 janvier	Théâtre des Abbesses, Paris	Claus Peymann
2012	Le Président	15 juin	Nuits de Fourvière, Lyon	Michel Raskine
2012	Déjeuner chez Wittgenstein	10 janvier	Le Cratère, Alès	Frédéric Borie
2014	Le Faiseur de théâtre	5 février	NEST, Thionville	Julia Vidity
2014	Avant la retraite	18 novembre	Théâtre Prospero, Montréal	Catherine Vidal (Montréal)
2015	Au but	6 février	Le Nouveau Théâtre, Chatellerauld	Dorothée Sornique
2015	Déjeuner chez Wittgenstein	3 mars	Théâtre de Ménilmontant, Paris	Simon Beauroi
2015	Elisabeth II	17 novembre	Théâtre de Liège (Liège)	Aurore Fattier
2016	Nous sommes repus, mais pas repentis (Déjeuner ...)	9 mars	Théâtre de l'Odéon (Ateliers Berthier)	Séverine Chavrier

On a répertorié 82 mises en scène des dix-huit pièces de Thomas Bernhard entre 1978 et 2016, en comptant donc deux mises en scène prévues pour la saison 2015-2016. Cela fait donc en moyenne deux mises en scène par an sur ces presque quatre décennies de réception du théâtre de Thomas Bernhard en France. Et en moyenne, cela fait donc plus de quatre mises en scène par pièce. Derrière cette moyenne se cachent de fortes disparités. Certaines années correspondent à des pics : on compte ainsi six mises en scène en 1991, et sept mises en scène en 2009, tandis qu'on ne compte aucune mise en scène en 1979 et 1980, 1984, 1989, 1994 et 2013. Les années 1979, 1980 et 1984 correspondent aux débuts difficiles du théâtre de Thomas Bernhard, tandis que l'année 1989 correspond à une pause entre la découverte de Thomas Bernhard au Festival d'Automne 1988 et l'année 1991 qui représente un point culminant dans la réception de l'œuvre de Thomas Bernhard. L'année 1994 correspond à une période de reflux après le faste des années 1988-1991.

La pièce la plus jouée est sans conteste *Minetti*, avec dix mises en scène différentes, suivent les pièces *Au but* et *Déjeuner chez Wittgenstein* avec sept mises en scène chacune. Les pièces *L'Ignorant et le Fou*, *Avant la retraite*, et *La Force de l'habitude* ont été mises en scène six fois. On trouve un groupe de pièces qui ont fait l'objet de cinq mises en scène différentes : *Le Président*, *Le Faiseur de théâtre* ; *Simplement compliqué*, *Les apparences sont trompeuses*, *Le Réformateur*. On trouve dans ces pièces souvent mises en scène aussi bien des pièces sur les artistes, que des pièces davantage politiques. D'autres pièces au contraire ont été moins souvent mises en scène, c'est le cas par exemple d'*Une fête pour Boris*, avec quatre mises en scène, d'*Emmanuel Kant* et de *Maître* avec trois mises en scène. Les pièces *La Société de chasse* et *Place des Héros* n'ont été réalisées que dans deux mises en scène. A notre connaissance, les pièces *Elisabeth II* et *Les Célèbres* n'ont pas encore été jouées en France. On trouve dans ce groupe de pièces la première et la dernière pièce de Thomas Bernhard, deux comédies, et deux pièces politiques. Il faut cependant noter que si *Place des Héros* n'a été mise en scène qu'à deux reprises, la pièce a rencontré un grand écho en France, dans la mesure où elle a été jouée au Théâtre de la Colline et à la Comédie française.

On peut se demander si Thomas Bernhard a trouvé en France son metteur en scène, comme il l'a trouvé dans l'espace germanophone avec Claus Peymann. Henri Ronse est sans doute le Claus Peymann belge, il a mis en scène huit pièces de Thomas Bernhard, et il a également beaucoup fait pour la réception du théâtre de Thomas Bernhard en France, c'est lui qui a le premier monté une pièce de Thomas Bernhard en France par exemple. Un autre metteur en scène bernhardien est André Engel. André Engel a mis en scène *Le Réformateur* en 1991, *La Force de l'habitude* en 1997, et finalement *Minetti* en 2009, il faut également noter la reprise

à l'identique du *Réformateur* en 2000. Quatre metteurs en scène ont mis en scène deux pièces de Thomas Bernhard : Claudia Stavisky, Jacques Rosner, Yvon Lapous, Michel Raskine. Jacques Kraemer a mis en scène deux pièces de Thomas Bernhard et il a également écrit une pièce sur Thomas Bernhard, intitulée *Thomas B.* Alain Ollivier a mis en scène deux fois la même pièce, *L'Ignorant et le Fou*. Certains ont mis en scène une pièce et des dramuscules : Jean-Louis Martinelli, et la compagnie Tg STAN. Denis Marleau, Joël Jouanneau, et Célie Pauthe ont à leur actif une mise en scène d'une pièce et une adaptation de roman.

Parmi ces metteurs en scène, on ne compte que dix-sept femmes. Cette inégalité homme-femme reproduit les inégalités qui existent dans le système théâtral français. On peut penser que cela est lié également à l'image que l'on se fait de Thomas Bernhard et de son œuvre, qui passe pour un univers masculin, voir misogyne. On remarque néanmoins que ces dernières années, de nombreuses femmes metteur en scène se sont emparées de l'œuvre de Thomas Bernhard. Claudia Stavisky est la première femme avoir mis en scène une pièce de Thomas Bernhard, en 1990. Dans les années 1990, Stéphanie Loïk, Elisabetta Sbiroli, Giovanna d'Ettore et Arlette Téphany mettent également en scène des pièces de Thomas Bernhard. Dans les années 2000, les femmes metteurs en scène sont plus nombreuses : Marie-Louise Bischofberger, Pascale Paugam, Agathe Alexis, Célie Pauthe, Blandine Savetier, Erika Wandelet, Fanny de Chaillé, Julia Vidit, Catherine Vidal, Dorothée Sornique, Aurore Fattier, et Séverine Chavrier. Cela correspond là aussi sans doute à une évolution du système théâtral français, qui laisse de la place à une nouvelle génération de metteurs en scène, plus féminisée. Quand on regarde les lieux des premières, on constate naturellement l'importance de Paris, avec dix-neuf premières qui ont lieu dans les murs de la capitale. On compte le plus de premières au Théâtre de la Colline : quatre premières. Dans un certain nombre de théâtres parisiens, deux premières de pièces de Thomas Bernhard ont eu lieu (le Théâtre de la Tempête, le Théâtre de l'Athénée, le Théâtre de l'Atalante, le Théâtre des Abbesses). Thomas Bernhard est aussi beaucoup joué dans la banlieue parisienne. Deux premières ont lieu à la MC 93 Bobigny, et une première dans différentes villes de l'agglomération parisienne : Ivry, Gennevilliers, Saint-Denis, Cergy-Pontoise, et Nanterre. Il faut également considérer que les reprises renforcent encore cette importance de Paris et de la région parisienne, puisque Paris est presque systématiquement un passage obligé pour les tournées. Cela renforce encore le profil bernhardien de certains théâtres, comme le Théâtre de la Colline, le Théâtre de l'Athénée et la MC 93.

En province, on remarque d'abord l'importance de Lyon, avec quatre premières à Lyon (deux au Théâtre du Point du Jour, une première au Théâtre des Célestins, une aux Nuits de Four-

vières. Deux mises en scène ont lieu en banlieue lyonnaise, à Villeurbanne, au Théâtre National Populaire. En province, il faut également souligner l'importance du festival d'Avignon, trois mises en scène sont créées là. Deux mises en scène sont également créées dans le cadre du festival off. Certaines mises en scène sont de plus reprises à Avignon. On compte également des créations de mises en scène dans l'Est de la France, deux au Théâtre National de Strasbourg, et deux au Théâtre de Thionville. Les deux créations à Toulouse, au Théâtre Sorano, sont liées à Jacques Rosner, qui était à l'époque directeur du Théâtre et qui a mis en scène deux pièces de Bernhard. Deux créations ont lieu à Marseille, au Théâtre Toursky et au Théâtre des Bernardines.

1.2.2. Dramuscles : 14 mises en scène / 7 femmes

Année	Spectacle	Date	Lieu	Metteur en scène
1997	Dramuscles X2	15 novembre	Le Proscénium (Paris)	Cécile Guillemot-Routier
1997	Thomas Bernhard Comédies	8 octobre	Théâtre National de Strasbourg.	Jean-Louis Martinnelli
2000	Dramuscles	22 mai	Espace Mathis, Paris	Marie Steen
2005	Dramuscles	8 janvier	Cube noir (Strasbourg)	Chantal Raulff
2005	Dramuscles	22 septembre	Comédie française (Paris)	Muriel Mayette
2007	Dramuscles	1 ^{er} mars	Théâtre Jean Vilar, Louvain-la-Neuve.	Armand Delcampe
2007	Dramuscles	16 janvier	Théâtre Sorano (Toulouse)	Isabelle Lucchioni
2007	Trois dramuscles	23 octobre	Le Sémaphore (Cebazat)	Andrée Benchétrit
2007	Sauve qui peut, pas mal comme titre	11 décembre	Théâtre de la Bastille (Paris)	Tg STAN
2007	Dramuscles	20 novembre	Théâtre Arsenic (Lausanne)	Matthias Urban
2008	Claus Peymann / Sik Sik	5 novembre	Théâtre de l'Athénée (Paris)	Carlo Cecchi
2008	Le Mois de Marie	5 juillet	Théâtre des Halles (Avignon off)	Frédéric Garbe
2009	Claus Peymann	26 mai	Théâtre Les Ateliers (Lyon)	Yves Charreton
2013	Le Mois de Marie	3 décembre	Centre dramatique régional de Tours	Thomas Gaubiac
2013	Dramuscles	26 novembre	Théâtre de Poche Montparnasse (Paris)	Catherine Hiegel

1.2.3. Adaptations scéniques : 22 mises en scène (Le Naufragé 4 ; Les Entretiens et Des Arbres à abattre 3 ; Le Neveu de Wittgenstein et Extinction 2) 9 femmes (sur-tout comme co-metteur en scène)

Année	Spectacle	Date	Lieu	Metteur en scène
1981	Oui	22 avril	Ensemble théâtral mobile (Bruxelles)	Marc Liebens
1988	Le Naufragé	3 octobre	Salle Gaveau (Paris)	Claudia Morin
1990	Oui	novembre	Théâtre G. Philippe, Saint-Denis	Marc Liebens
1991	Le Neveu de Wittgenstein	Janvier	MA Créteil	Patrick Guinand
1994	Entretiens de Thomas Bernhard avec Krista Fleischmann	23 juillet	Festival d'Avignon	Aurélien Recoing Laurence Roy
1996	Maîtres Anciens	24 juillet	Festival d'Avignon	Denis Marleau
2001	Thomas Bernhard, un rescapé (Entretiens avec Krista Fleischmann)	4 janvier	Maison des Arts et Loisirs (Laon)	Sophie Duprez- Thebault
2001	Le Naufragé	30 novembre	Espace Chiron, Paris	Pierre Chabert Barbara Hutt
2002	Extinction (Auslöschung)	22 janvier	Théâtre de l'Odéon, Paris	Krystian Lupa
2004	La Plâtrière (Kalkwerk)	8 juin	Théâtre National de Strasbourg	Krystian Lupa
2006	Des arbres à abattre	4 mai	Ateliers Berthier, Paris	Patrick Pineau
2006	Le Naufragé	23 janvier	Théâtre du Passage, Neuchâtel	Valérie Aubert
2007	Le Neveu de Wittgenstein	27 septembre	Théâtre National de Chaillot (Paris)	Bernard Lévy
2009	Extinction	6 avril	La Colline (Paris)	Blandine Masson Alain Françon
2010	L'imitateur	7 décembre	Théâtre National de Toulouse Midi-Pyrénées.	Patrick Abéjean Hélène Sarrazin
2011	Mes prix	16 juillet	La Parenthèse, Avignon off	Barbara Hutt
2011	Le Naufragé	17 juillet	Port-Louis	Joël Jouanneau
2012	Des arbres à abattre	16 mai	La Colline (Paris)	Claude Duparfait Célie Pauthe
2013	Perturbation	10 septembre	Théâtre Vidy-Lausanne	Krystian Lupa
2014	Béton	13 octobre	Théâtre de Lorient	Vincent Dissez
2014	Les entretiens de Majorque	24 janvier	Théâtre du Nord, Lille	Eva Vallejo
2014/ 2015	Wycinka / Holzfällen / Des arbres à abattre	4 juillet	La FabricA, Avignon	Krystian Lupa

2. Données des mises en scène étudiées

2.1 Créations en Allemagne et en Autriche¹⁸⁶¹

Ein Fest für Boris [*Une fête pour Boris*]. Deutsches Schauspielhaus, Hambourg, 29 juin 1970.

Mise en scène : Claus Peymann, décor : Karl-Ernst Herrmann, costumes : Moidele Bickel; avec : Judith Holzmeister (La Bonne Dame), Angela Schmid (Johanna), Wolf R. Redl (Boris), Otto Engel, Adolph Hansen, Knut Hinz, Hans Irle, Rolf Jülich, Peter Lehmbrock, Lutz Mackensy, Arnulf E. Meifert, Gerhard Olschewski, Horst Reckers, Gert Schaefer, Heinz Schubert, Timo Wüllner.

Der Ignorant und der Wahnsinnige [*L'Ignorant et le Fou*]. Landestheater, Salzburg (Festival de Salzburg), 29 juillet 1972. Mise en scène : Claus Peymann, décor : Karl-Ernst Herrmann, costumes : Moidele Bickel; avec : Angela Schmid (Reine de la Nuit), Ulrich Wildgruber (Père), Bruno Ganz (Docteur), Maria Singer (Madame Vargo), Otto Sander (Winter).

Die Jagdgesellschaft [*La Société de chasse*]. Burgtheater, Vienne, 4 mai 1974. Mise en scène : Claus Peymann, décor : Karl-Ernst Herrmann, costumes : Moidele Bickel; avec : Joachim Bissmeier (Ecrivain), Judith Holzmeister (Générale), Werner Hinz (Général).

Die Macht der Gewohnheit [*La Force de l'habitude*]. Landestheater, Salzburg (Festival de Salzburg), 17.7.1974. Mise en scène : Dieter Dorn, décor et costumes : Wilfried Minks; avec : Bernhard Minetti (Caribaldi), Anita Lochner (Petite-fille), Fritz Lichtenhahn (Jongleur), Hans-Peter Hallwachs (Dompteur), Bruno Dallansky (Clown).

Der Präsident [*Le Président*]. Première allemande. Württembergische Staatstheater, Stuttgart, 21 mai 1975. Mise en scène : Claus Peymann, décor : Karl-Ernst Herrmann, costumes : Ilse Träbing, dramaturgie: Hermann Beil ; avec : Horst-Christian Beckmann (Président), Edith Heerdegen (Présidente), Doris Schade (Madame Gai), Libgart Schwarz (Actrice), Wolfgang Höper (Masseur), Ignaz Kirchner (Aumônier), Heide Kress, Annetraut Lutz, Wolfgang Schwalm, Hans-Jörg Assmann, Helmut Kreamer, Michael Leye, Michael Rastl, Manfred Zapata, Erwin Rolf Zoller, Gert Voss.

Minetti. Württembergische Staatstheater, Stuttgart, 1^{er} septembre 1976. Mise en scène : Claus Peymann, décor et costumes : Karl-Ernst Herrmann und Uwe Oelkers, dramaturgie: Uwe Jens Jensen; avec : Bernhard Minetti (Minetti), Karin Schlemmer (Dame), Therese Affolter (Fille), Matthias Zschokke (Amoureux), Gerd Kunath (Portier), Branko Samarovski, Traugott Buhre,

¹⁸⁶¹ Source : site internet de la Fondation Privée Thomas Bernhard, des Archives Thomas Bernhard et de la Société Internationale Thomas Bernhard. <http://www.thomasbernhard.at>

Kirsten Dene, Urs Hefti, Edith Herdeegen, Ignaz Kirchner, Martin Lüttge, Martin Schwab et al.

Immanuel Kant. Komödie [*Emmanuel Kant*. Comédie]. Württembergische Staatstheater, Stuttgart, 15 avril.1978. Mise en scène : Claus Peymann, décors et costumes : Achim Freyer, dramaturgie : Uwe Jens Jensen; avec : Peter Sattmann (Kant), Barbara Nüsse (Femme de Kant), Traugott Buhre (Ernst Ludwig), Gert Voss (Friedrich, ein perroquet), Anneliese Römer (Millionnaire), Gerd Kunath (Capitaine), Urs Hefti (Collectionneur), Martin Schwab (Steward), Volker Spahr, Wolfgang Höper, Barbara Ploch.

Vor dem Ruhestand. Eine Komödie von deutscher Seele. [*Avant la retraite*. Une comédie de l'âme allemande.] Württembergische Staatstheater, Stuttgart, 29 juin 1979. Mise en scène : Claus Peymann, décor : Karl-Ernst Herrmann, costumes : Joachim Herzog, dramaturgie: Uwe Jens Jensen; avec : Traugott Buhre (Rudolf Höller), Kirsten Dene (Clara), Eleonore Zetzsche (Vera).

Der Weltverbesserer [*Le Réformateur*]. Schauspielhaus, Bochum, 6 septembre 1980. Mise en scène : Claus Peymann, décor et costumes : Karl-Ernst Herrmann, dramaturgie: Hermann Beil; avec : Bernhard Minetti (Réformateur), Edith Heerdegen (la Femme), Gerd Kunath (Recteur), Wolfgang Schwalm (Doyen), Joachim Luger (Professeur), Sylvester Schmidt (Maire), Franz Xaver Zach, Rupert Johannes Seidl.

Über allen Gipfeln ist Ruh [*Maître*]. Festival de Ludwigsburg (Co-production avec le Schauspielhaus de Bochum), 25 juin 1982. Mise en scène : Alfred Kirchner, décor et costumes : Jürgen Rose, dramaturgie: Klaus André, Hermann Beil; avec : Traugott Buhre (Moritz Meister), Anneliese Römer (Anne, sa femme), Angela Schmid (Mademoiselle Werdenfels, Doctore), Johann Adam Oest (Monsieur de Wegener, Journaliste), Erika Wackernagel/Tana Schanzara (Madame Herta, Employée de maison), Till Hoffmann/Hans Dieter Knebel (Monsieur Smirnoff, Facteur), Wolfgang Höper (Editeur).

Der Schein trügt [*Les apparences sont trompeuses*]. Schauspielhaus, Bochum (Kammerspiele), 21 janvier 1984. Mise en scène : Claus Peymann, décor : Erich Wonder/Andreas Braitto, costumes : Andreas Braitto, dramaturgie: Hermann Beil; avec : Bernhard Minetti (Karl), Traugott Buhre (Robert).

Der Theatermacher [*Le Faiseur de théâtre*]. Landestheater, Salzburg (Co-production Festival de Salzburg/Schauspielhaus Bochum), 17 août 1985. Mise en scène : Claus Peymann, décor : Karl-Ernst Herrmann, costumes : Jorge Jara, dramaturgie: Hermann Beil; avec : Traugott Buhre (Bruscon), Kirsten Dene (Madame Bruscon), Martin Schwab (Ferruccio), Josefin

Platt (Sarah), Hugo Lindinger (Aubergiste), Bibiana Zeller/Tana Schanzara (Femme de l'aubergiste), Crescentia Dünßer/Henriette Cejpek (Erna, leur soeur).

Ritter, Dene, Voss [Déjeuner chez Wittgenstein]. Landestheater, Salzburg (Co-Production avec le Festival de Salzburg et le Burgtheater à Vienne), 18 août 1986. Mise en scène : Claus Peymann, décor et costumes : Karl-Ernst Herrmann, dramaturgie: Vera Sturm; avec : Gert Voss (Voss), Kirsten Dene (Dene), Ilse Ritter (Ritter).

Einfach kompliziert [Simplement compliqué]. Schiller-Theater Berlin, 28. 2. 1986. Mise en scène : Klaus André, décor et costumes : Peter Bausch ; avec : Bernhard Minetti (Vieil acteur), Vera Milde-Karkos/Saskia Richartz (Catherine).

Heldenplatz [Place des Héros]. Burgtheater, Vienne, 4 novembre 1988. Mise en scène : Claus Peymann, décor et costumes : Karl-Ernst Herrmann, dramaturgie: Hermann Beil, Jutta Ferbers; avec : Wolfgang Gasser (Robert Schuster), Kirsten Dene (Anna), Elisabeth Rath (Olga), Karlheinz Hackl (Lukas), Marianne Hoppe (Hedwig), Frank Hoffmann (Professeur Liebig), Bibiana Zeller (Madame Liebig), Detlev Eckstein (Monsieur Landauer), Anneliese Römer (Madame Zittel), Therese Affolter (Herta).

2.2 Mises en scène françaises¹⁸⁶²

Réalisme et marionnettisme

L'Ignorant et le Fou. Traduction de Michel-François Demet. Création le 3 février 1982 au Studio d'Ivry à Ivry-sur-Seine. Mise en scène d'Alain Ollivier. Interprétation : Patrice Thoméré, Georges Mavros, Laurence Février, Laurence Mayor, Pierre Prag. Scénographie de Nicolas Sire, Costumes de Patrice Cauchetier et Nicolas Sire. Musique originale de Daniel Girard. Production : Compagnie Alain Ollivier. A partir du 3 février 1982 au Studio d'Ivry.

L'Ignorant et le Fou. Traduction de Michel-François Demet. Mise en scène d'Alain Ollivier. Interprétation : Alain Ollivier, Georges Mavros, Michèle Zini, Laurence Mayor, Thierry Froidcourt. Scénographie et costumes de Françoise Chevalier. Au Théâtre Gérard Philipe à Saint-Denis du 15 novembre au 18 décembre 1983, puis en 1984 au Théâtre National de Strasbourg.

La Société de chasse. Traduction de Claude Porcell. Création le 16 octobre 1990 au Théâtre des Deux Rives à Rouen. Mise en scène d'Henri Ronse. Interprétation : Patrick Brüll, Claude Fafchamps, Stéphane Fauville, Jean-Paul Fréhisse, René Hainaux, Brigitte Le Docte, Alain Mottet, Marie Poumarat puis Nathalie Louis, Martine Sarcey. Scénographie et costumes d'Henri Ronse. Assistanat à la scénographie : Serge Daems. Assistanat à la mise en scène : Marie Poumarat. Peintures décor : Monique Cordier. Régie générale : David Lempereur. Ré-

¹⁸⁶² Source : Les Archives du Spectacle. <http://www.lesarchivesduspectacle.net/>

gie : David Crine, Abdelkrim Taleb, Gérard Verhulpen. Production : Nouveau Théâtre de Belgique (Bruxelles). Au Théâtre des Deux Rives à Rouen pour 10 représentations du 16 au 27 octobre 1990, puis au Nouveau Théâtre de Belgique à Bruxelles pour 15 représentations, du 06 au novembre 1990.

La Société de chasse. Traduction de Claude Porcell. Création en avril 1991 au Théâtre de l'Atelier à Paris. Mise en scène de Jean-Louis Thamin. Interprétation : Fabrice Luchini, Éléonore Hirt, Jacques Dacqmine, Vincent Solignac, Yan Brian, Michel Armin, Frankye Pain, Annie Mercier, Ghaouti Faraoun. Scénographie de Rudy Sabounghi. Lumières de Jean-Pascal Pracht. Costumes de Patrick Lebreton. Son d'Yvan Blanloeil. Assistanat à la mise en scène : Pascal Bekkar. Production : Théâtre du Port de la Lune (Bordeaux), Théâtre de l'Atelier (Paris). Au Théâtre de l'Atelier à Paris d'avril à mai 1991.

L'Ignorant et le Fou. Traduction de Michel-François Demet. Création le 3 mai 2006 au Théâtre National de Strasbourg. Mise en scène de Célie Pauthe. Interprétation : Daniel Affolter, Pierre Baux, Karen Rencurel, Violaine Schwartz, Fred Ulysse. Scénographie de Sébastien Michaud. Lumières de François Fauvel. Costumes de Magali Murbach. Son de Thierry Basse. Création des maquillages d'Émilie Vuez. Collaboration artistique : Aurélia Guillet. Travail vocal : Donatienne Michel-Dansac. Régie générale : Fabien Billaud. Coproduction Théâtre Gérard Philipe (Saint-Denis), Théâtre National de Strasbourg (Strasbourg), La Criée (Marseille), Compagnie Irakli. Participation : Jeune Théâtre National (Paris). Au Théâtre National de Strasbourg du 3 au 24 mai 2006 pour 18 représentations (Salle Hubert Gignoux), puis au Théâtre Gérard Philipe à Saint-Denis du 08 janvier au 4 février, et à La Criée à Marseille du 29 mars au 13 avril (Petit Théâtre).

Une fête pour Boris. Traduction de Claude Porcell. Création le 21 mai 2009. Première en France le 8 juillet 2009 au Festival d'Avignon. Conception de Stéphanie Jasmin et Denis Marleau. Mise en scène de Denis Marleau. Interprétation : Sébastien Dodge, Christiane Pasquier, Guy Pion. Scénographie de Stéphanie Jasmin et Denis Marleau. Lumières de Marc Parent. Costumes d'Isabelle Larivière. Son de Nancy Tobin. Vidéo de Stéphanie Jasmin, Pierre Laniel et Denis Marleau. Création des maquillages : Angelo Barsetti. Coiffures : Angelo Barsetti. Musique : Nicolas Bernier, Jérôme Minière. Assistanat à la mise en scène : Martin Emond. Accessoires : Claude Rodrigue (mannequins et poupées). Production : Théâtre UBU (Montréal).

Minetti sur scène : l'acteur

Les apparences sont trompeuses. Traduction d'Édith Darnaud. Création en 1985 Adaptation d'Édith Darnaud et Daniel Benoin. Mise en scène de Daniel Benoin. Interprétation : Jacques

Dacqmine, Gilles Segal. Scénographie de Jean-Marie Poumeyrol. Costumes de Béatrice Ravard. Production : La Comédie de Saint-Étienne. Coproduction : La Rose des Vents (Ville-neuve-d'Ascq), Compagnie Renaud-Barrault. A La Comédie de Saint-Étienne à partir du 20 mai 1985 (Théâtre Jean Dasté), au Théâtre Renaud-Barrault à Paris à partir du 23 octobre 1985.

Minetti de Thomas Bernhard. Traduction de Claude Porcell. Création en 1988. Mise en scène de Joël Jouanneau. Interprétation : David Warrilow (Minetti), Marief Guittier (La femme), Piéral (Le nain), Samuel. Scénographie de Jacques Gabel, Lumières de Franck Thévenon, Son de Pablo Bergel. Assistanat à la scénographie : Geneviève Adda (chef peintre), Manuelle Bauduin, Michèle Breitenstein. Régie générale : Carlos Stavisky. Coproduction : MC93 Bobigny, Festival d'Automne à Paris, Théâtre des 13 vents (Montpellier), Fondation Simon Patino (Genève). Collaboration : DMDTS (Paris). Au Festival d'Automne à Paris, du 11 octobre au 13 novembre 1988, pour 30 représentations à la MC93 Bobigny, puis au Théâtre des 13 vents à Montpellier du 14 décembre au 18 décembre 1988, pour cinq représentations.

Simplement compliqué. Traduction de Michel Nebenzahl. Création le 20 juillet 1988 à l'Opéra-théâtre d'Avignon. Mise en scène de Christian Colin. Dramaturgie de Michel Nebenzahl. Interprétation : Valérie Masson, Jean-Paul Roussillon, Scénographie de Christian Colin Lumières de Franck Thévenon, Costumes d'Elisabeth Neumuller, Son de Pablo Bergel. Collaboration à la scénographie : Lucrèce Lachenardièrre. Assistanat à la mise en scène : Anne Ferru. Construction : François Devineau. Peintures décor : Geneviève Cotte, Sélim Saiah. Régie générale : Patrick Devendeville Production : Atelier 2 - Compagnie Christian Colin (Paris), MC93 Bobigny (Bobigny), L'Hippodrome (Douai), Festival d'Automne à Paris (Paris), Festival d'Avignon (Avignon). Au Festival d'Avignon à partir du 20 juillet pour 8 représentations, puis Festival d'Automne à Paris du 29 septembre au 10 novembre, au Théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet.

Le Réformateur. Traduction de Michel Nebenzahl. Création le 29 janvier 1991 à la MC93 Bobigny (Bobigny). Mise en scène d'André Engel. Dramaturgie de Dominique Muller. Interprétation : Serge Merlin, Michèle Féruse, Georges Mavros, Pierre Gavarry, Mama Chriss, Figuration : André Boudic, Michel Gomes, Scénographie de Nicky Rieti. Lumières d'André Diot. Costumes de Pierre-Yves Gayraud. Son de Serge Chambon. Collaboration artistique : Michel Bony. Assistanat à la mise en scène : Françoise Grandcolin. Assistanat aux costumes : Nathalie Chesnais, Laurianne Chenel. Perruques : Bruno Ruaz. Habillage : Sylvie Mouchenik. Peintures décor : Nathalie Chignardet, Dominique Coutelle, Bruno Girard. Régie générale : Alain Merlaud. Régie lumières : Éric Louchet. Régie son : Serge Chambon. Machiniste :

Georges Boudic, Nicolas Decaux, Paul Decaux, Daniel Delfau, Jean-François Huet, Philippe Lathière, Claude Orceau. Électricien : Djilali Benmennad, Olivier Bentkowski, Louis Landreau. Production : Centre bilatéral de créations théâtrales et cinématographiques. Coproduction : MC93 Bobigny (Bobigny). A la MC93 de Bobigny du 29 janvier au 24 février pour 24 représentations.

La Force de l'habitude. Nouvelle traduction de Bernard Pautrat. Création en janvier 1997 au Théâtre Vidy à Lausanne. Mise en scène d'André Engel. Dramaturgie de Dominique Muller et Bernard Pautrat. Interprétation : Serge Merlin, Pascal Bongard, Yann Collette, Rémy Carpentier, Marie Carriès. Scénographie de Nicky Rieti. Lumières d'André Diot. Assistanat à la scénographie : Chantal de La Coste. Répétition : Dominique Lemonnier (musique). Direction technique : Alain Merlaud. Production : Centre dramatique national de Savoie (Annecy). Coproduction MC93 Bobigny (Bobigny), Théâtre Vidy (Lausanne), Bonlieu Scène nationale (Annecy), Espace Malraux (Chambéry), Centre bilatéral de créations théâtrales et cinématographiques. Au Théâtre Vidy à Lausanne en janvier 1997, puis à la MC93 Bobigny du 22 février au 29 mars 1997 (grande salle).

Minetti. Traduction de Claude Porcell. Création le 26 février 2002 aux Célestins à Lyon. Mise en scène de Claudia Stavisky. Interprétation : Michel Bouquet (Minetti), Juliette Carré (une dame), Christian Taponard (le portier), Paul Predki (l'extra, l'amoureux de la jeune fille), Sara Martins (la jeune fille) ou Erica Letailleur, Joyce Merkle (un personnage masqué, la vieille dame), Jean-Luc Baronnier (l'homme qui boîte) ou Bruno Torres, Yvon Bernard (un nain), Aimé Descotes (un personnage masqué, l'homme ivre), Michel Frémont (un personnage masqué, le vieux monsieur). Scénographie de Christian Fenouillat, Lumières de Marie Nicolas. Costumes de Claire Risterucci. Son de Michel Maurer. Assistanat à la scénographie de Catherine Floriet. Assistanat à la mise en scène de Marjorie Evesque. Assistanat aux lumières de Maurice Fouilhé. Assistanat aux costumes d'Isabelle Paloyan. Masques de Cécile Kretschmar. Régie générale : Pierre Payen. Régie lumières : Maurice Fouilhé. Régie son : Mathieu Courel. Production : Les Célestins (Lyon). Coproduction Théâtre de la Ville (Paris), Maison de la culture de Nevers et de la Nièvre (Nevers), Centre dramatique régional de Tours (Tours). Au théâtre de Célestins à Lyon du 26 février au 23 mars 2002 pour 23 représentations (Grande salle), puis au Festival d'Avignon du 15 au 27 juillet 2002 (Opéra-théâtre d'Avignon), au Théâtre de la Ville à Paris du 26 septembre au 19 octobre 2002 pour 20 représentations, à nouveau aux Célestins à Lyon du 19 mars au 23 mars 2003.

Minetti. Traduction de Claude Porcell. Adaptation d'André Engel et Dominique Muller. Création initialement prévue le 9 décembre 2008 au Théâtre Vidy à Lausanne. Mise en scène d'André Engel. Dramaturgie de Dominique Muller. Interprétation : Évelyne Didi (Une dame) ou Caroline Chaniolleau, Gilles Kneusé (Le Portier), Arnaud Lechien (L'extra), Julie-Marie

Parmentier (Une jeune fille), Michel Piccoli (Minetti). Scénographie de Nicky Rieti. Lumières d'André Diot. Costumes de Chantal de La Coste. Son de Pipo Gomes. Création des maquillages : Marie Luiset, Paillette. Coiffures : Marie Luiset, Paillette. Production Théâtre Vidy (Lausanne), Le Vengeur Masqué, La Colline (Paris). Soutien : Fondation Leenaards (Lausanne). Au Théâtre Vidy à Lausanne du 09 au 21 décembre 2008 pour 11 représentations (Salle Charles Apothéloz), puis à La Colline à Paris du 09 janvier au 06 février 2009 (Grand Théâtre), au Théâtre de Carouge (Carouge) du 18 février au 08 mars 2009 pour 17 représentations (salle François-Simon), au Théâtre National Populaire à Villeurbanne du 18 au 28 mars pour 10 représentations.

Simplement compliqué. Traduction de Michel Nebenzahl. Création le 16 septembre 2009 au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris. Mise en scène de Georges Wilson. Interprétation : Georges Wilson. Scénographie de Mélissa Ponturo. Lumières de Philippe Vialatte. Son de Vickie Mayne. Assistanat à la mise en scène : Phil Sanders. Production : Théâtre des Bouffes du Nord (Paris). Au Théâtre des Bouffes du Nord du 16 septembre au 24 octobre 2009 pour 24 représentations.

Les pièces politiques

Le Président de Thomas Bernhard. Traduction de Claude Porcell. Création le 6 mars 1981 au Théâtre de la Michodière à Paris. Mise en scène de Roger Blin. Interprétation : Éléonore Hirt, Guy Tréjan. Scénographie et costumes de Matias. Son de Gilbert Croiset. Production Théâtre de la Michodière (Paris). Au Théâtre de la Michodière à Paris à partir du 6 mars 1981.

Le Faiseur de théâtre. Traduction d'Édith Darnaud. Création en 1987. Mise en scène de Jean-Pierre Vincent. Dramaturgie de Bernard Chartreux. Interprétation : Bernard Freyd (Bruscon), Chantal Darget (Madame Bruscon), Daniel Znyk (Ferruccio), Clotilde Mollet (Sarah), Armand Meffre (L'hôtelier), Ivane Daoudi (L'hôtière), Julie Brochen (Erna, leur fille). Scénographie et costumes de Jean-Paul Chambas. Lumières d'Alain Poisson. Son d'André Serré. Assistanat à la mise en scène : Eberhard Spreng. Assistanat : Bernard Michel (décor et costumes). Production : Théâtre National Populaire (Villeurbanne). Coproduction Théâtre de la Ville (Paris), Festival d'Automne à Paris. Au Théâtre National Populaire à Villeurbanne du 2 au 19 décembre 1987 (Grande salle), puis au Festival d'Automne à Paris, du 08 novembre au 10 décembre 1988 (Théâtre de la Ville).

Avant la retraite. Traduction de Claude Porcell. Création le 16 janvier 1990 à La Colline à Paris. Mise en scène de Claudia Stavisky. Interprétation : Denise Gence (Véra), Victor Garri-
vier (Rudolf Höller), Éléonore Hirt (Clara) ou Suzel Goffre. Scénographie de Ghislain Uhry. Lumières de Carlos Stavisky. Costumes de Isabelle Rousseau. Production : La Colline (Paris).

A La Colline à Paris du 16 janvier au 4 mars 1990, puis du 14 mai au 15 juin 1991 (Petit Théâtre).

Heldenplatz. Traduction de Claude Porcell. Création le 6 février 1991 à La Colline à Paris. Mise en scène de Jorge Lavelli. Interprétation : Annie Girardot (Madame Zittel, gouvernante du défunt professeur Joseph Schuster), Sarah Quentin (Herta, sa bonne), Maïa Simon (Anna, fille de Mme Zittel), Annie Bertin (Olga, fille de Mme Zittel), Guy Tréjan (Robert Schuster, professeur, frère du défunt), Jean-Claude Jay (Le professeur Liebig, un collègue), Maria Verdi (Madame Liebig), Pierre Decazes (Monsieur Landauer, un admirateur), Philippe Joiris (Lukas, fils du défunt professeur Schuster), Monique Chaumette (Hedwig, appelée Madame, la femme du défunt). Scénographie de Louis Bercut, Lumières de Daniel Touloumet. Costumes de Graciela Galan. Son de Jean-Marie Bourdat. Collaboration à la mise en scène : Dominique Poulange. Production La Colline (Paris). A La Colline à Paris du 6 février au 31 mars 1991 (Grand Théâtre).

Place des Héros. Traduction de Claude Porcell. Création le 22 décembre 2004 à la Comédie-Française à Paris. Mise en scène d'Arthur Nauzyciel. Interprétation : Catherine Samie (Hedwig Schuster), Christine Fersen (Madame Zittel), Catherine Ferran (Anna), Claude Mathieu (Olga), Thierry Hancisse (Lukas), Jean Dautremay (Monsieur Landauer), Isabelle Gardien (Herta), Roger Mollien (le professeur Liebig), François Chattot (Robert Schuster), Marie-Catherine Conti (Madame Liebig), Louis Fralin, Hugo de Lipowski, Gaspard Mourieras, Arsène Prat (l'enfant, en alternance). Scénographie d'Éric Vigner. Lumières de Joël Hourbeigt. Costumes de Jackie Budin et Marie-Catherine Conti. Son de Pablo Bergel. Création des maquillages : Jean-Luc Don Vito. Coiffures : Jean-Luc Don Vito. Assistanat à la scénographie : Aurélien Leriche. Collaboration artistique : Denis Lachaud, Jutta Johanna Weiss. Assistanat à la mise en scène : Josépha Micard. Production : Comédie-Française (Paris). A la Comédie-Française à Paris) du 22 décembre 2004 au 7 avril 2005 pour 28 représentations, puis au CDDB à Lorient le 14 avril 2005 pour 1 représentation (Grand Théâtre de Lorient).

Le Président. Traduction de Claude Porcell. Création en 2007. Mise en scène de Blandine Savetier. Dramaturgie de Waddah Saab. Interprétation : Charlotte Clamens, Philippe Grand'Henry, Éric Guérin, Dominique Valadié. Scénographie d'Emmanuel Clolus. Lumières de Philippe Berthomé. Costumes de Claire Risterucci. Son de François Marillier. Création des maquillages : Catherine Saint-Sever. Musique : François Marillier. Assistanat à la mise en scène : Grégoire Aubert. Assistanat aux lumières : Laïs Foulc. Production : Compagnie Longtemps je me suis couché de bonne heure, La Comédie de Béthune (Béthune), Théâtre de la

Place (Liège), La Colline (Paris). A La Colline (Paris) du 1^{er} avril au 13 mai 2007 pour 19 représentations (Grand Théâtre), puis à La Comédie de Béthune.

Les pièces comiques

Déjeuner chez Ludwig W. Traduction de Michel Nebenzahl. Création le 9 octobre 1991 au Théâtre Sorano à Toulouse. Mise en scène de Jacques Rosner. Interprétation : Françoise Brion (Dene) Judith Magre (Ritter) Andrzej Seweryn (Voos) Scénographie et costumes de Stéphane Munier. Assistanat à la mise en scène : Nicole Rosner. Réalisation des costumes : Chantal Bouglon. Habillage : Chantal Bouglon. Régie générale : Christophe Levanthoi. Régie lumières : Paul Boggio. Régie son : Hubert Marty. Régie plateau : Dominique Blondeau. Production : Théâtre Sorano (Toulouse). Au Théâtre Sorano du 09 au 31 octobre 1991, puis à La Colline à Paris du 14 janvier au 1^{er} mars 1992 (Petit Théâtre).

Maître. Traduction de Claude Porcell. Création en février 1995 au Théâtre Hébertot à Paris. Mise en scène de Jean-Luc Boutté. Interprétation : Henri Virlogeux (Moritz Meister), Denise Gence (Sa femme), Fabienne Lucchetti (Mademoiselle Werdenfels), François Caron (Monsieur Von Wegener), Anne Dos Santos (Herta), Albert Spiner (Le facteur), Fred Personne (L'éditeur), Scénographie d'Antoine Dervaux, Costumes de Valérie Pozzo di Borgo. Son de Jérôme Vicat-Blanc. Production Théâtre Hébertot (Paris). En février 1995 au Théâtre Hébertot à Paris.

Emmanuel Kant Comédie. Traduction de Claude Porcell et Michel-François Demet. Création le 12 novembre 1997 au Théâtre National de Strasbourg. Mise en scène de Jean-Louis Martinelli. Interprétation : Armand Abplanalp (l'Amiral), Gérard Barreaux (le collectionneur d'oeuvres d'art), Jean-Marc Bory (Emmanuel Kant), Laurent Dorey (Friedrich, le perroquet ; le sous-steward), Alain Fromager (le steward), Christine Gagnieux (la millionnaire), Jean-François Lapalus (le capitaine ; le passager ; le cuisinier), Momar Talla N'Diaye (le cardinal), Laurence Roy (la femme de Kant), Roland Sassi (Ernst Ludwig), Olivier Tinsel (le matelot). Scénographie de René Caussanel. Lumières de Jean-Louis Martinelli et Luc Tramier. Costumes de Patrick Dutertre. Son d'Alain Gravier. Création des maquillages : Françoise Chaudmayrac. Assistanat à la scénographie : Gilles Taschet. Assistanat à la mise en scène : Florence Bosson. Production : Théâtre National de Strasbourg. Au Théâtre National de Strasbourg du 12 au 22 novembre 1997 pour 10 représentations (Salle Bernard-Marie Koltès).

Alles is Rustig (Tout est calme). Traduction de Claude Porcell. Création le 12 mai 1999 au Minard Schouwburg à Gand. Première en France le 9 octobre 2001. Conception de tg Stan. Interprétation : Damiaan De Schrijver (Moritz Meister, auteur d'une tétralogie), Sara De Roo (Anne, sa femme), Jolente De Keersmaecker (Mademoiselle Werdenfels, candidate au docto-

rat, porteuse de lunettes), Frank Vercruyssen (Herta, Monsieur Smirnoff) ou Stéphane Gasc, Tiago Rodrigues. Scénographie et lumières de Thomas Walgrave. Costumes d'Inge Büscher. Production tg STAN (Anvers). Au Festival d'Automne à Paris du 12 novembre au 8 décembre 2002 (Théâtre de la Bastille).

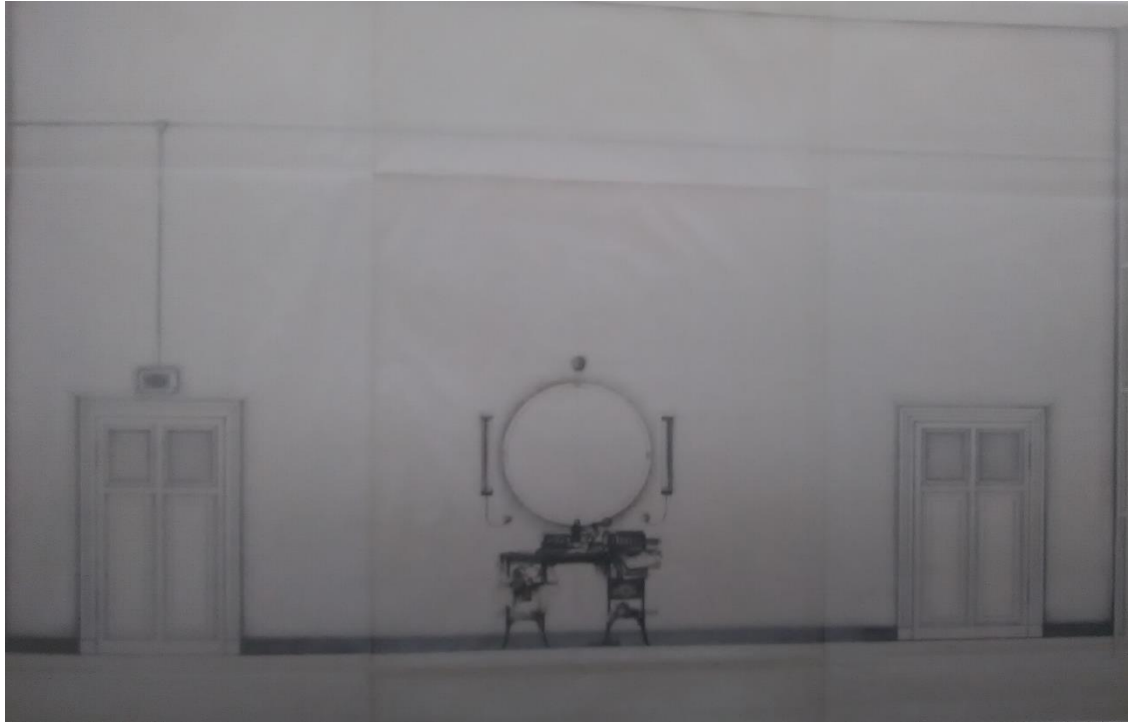
RitterDeneVoss (Déjeuner chez Wittgenstein). Nouvelle traduction de Patrick Demerin. Création le 9 avril 2003 au Théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet à Paris. Mise en scène de Hans-Peter Cloos. Interprétation : Catherine Rich (Ritter), Édith Scob (Dene), Pierre Vaneck (Voss). Scénographie d'Elsa Ejchenrand et Jean Kalman. Lumières de Pascal Merat. Costumes de Marie Pawlowsky. Musique de Peter Ludwig. Assistanat à la mise en scène : Philippe Beaulande. Production : Caligari Productions (Toulouse). Coréalisation Théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet (Paris). Au Théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet à Paris du 9 avril au 10 mai 2003.

Emmanuel Kant. Traduction de Michel-François Demet et Claude Porcell. Création le 13 janvier 2004 au Théâtre National Populaire à Villeurbanne. Mise en scène de Roger Planchon. Interprétation : André Bénichou, Denis Benoliel, Jean-Marc Bisson, Cédric Colas, Colette Dompietrini, Geneviève Fontanel, Anne Guégan, Claude Lévêque, Roger Planchon, Thibault Roux, Patrick Séguillon, Loïc Varraut. Scénographie d'Ezio Frigerio. Lumières d'André Diot. Costumes de Franca Squarciapino. Production : Compagnie Roger Planchon (Lyon). Coproduction Théâtre National Populaire (Villeurbanne). Au Théâtre National Populaire à Villeurbanne du 13 au 31 janvier 2004.

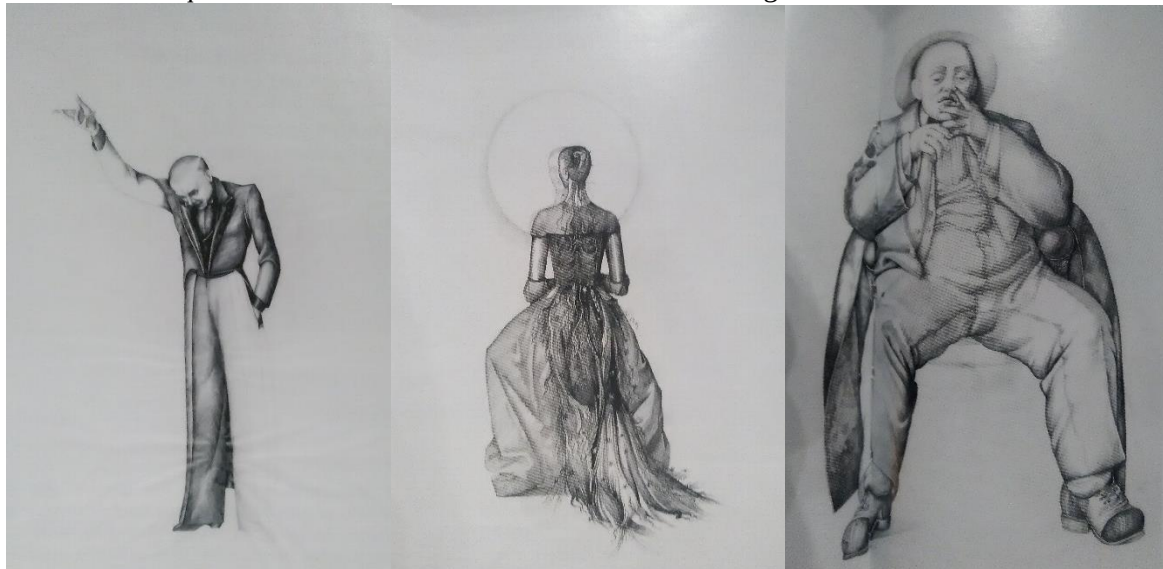
3. Esquisses de décor et de costumes

3.1. Créations en Allemagne et en Autriche

3.1.1. L'Ignorant et le Fou : croquis de décor de Karl-Ernst Herrmann et croquis de costumes de Moidele Bickel (Archives du Festival de Salzbourg)



Croquis de décor de Karl-Ernst Herrmann : dans la loge de la reine de la nuit

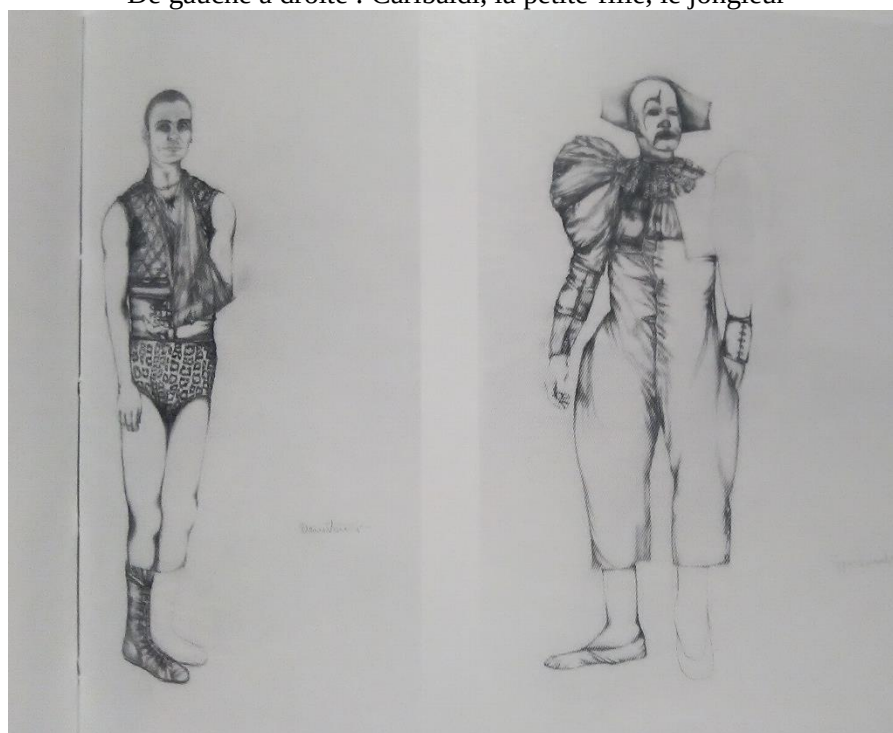


Croquis de costumes de Moidele Bickel : de gauche à droite, le docteur, la reine de la nuit, le père.

3.1.2. La Force de l'habitude : croquis de costumes de Wilfried Minks et Johannes Schütz. (Archives du Festival de Salzbourg)

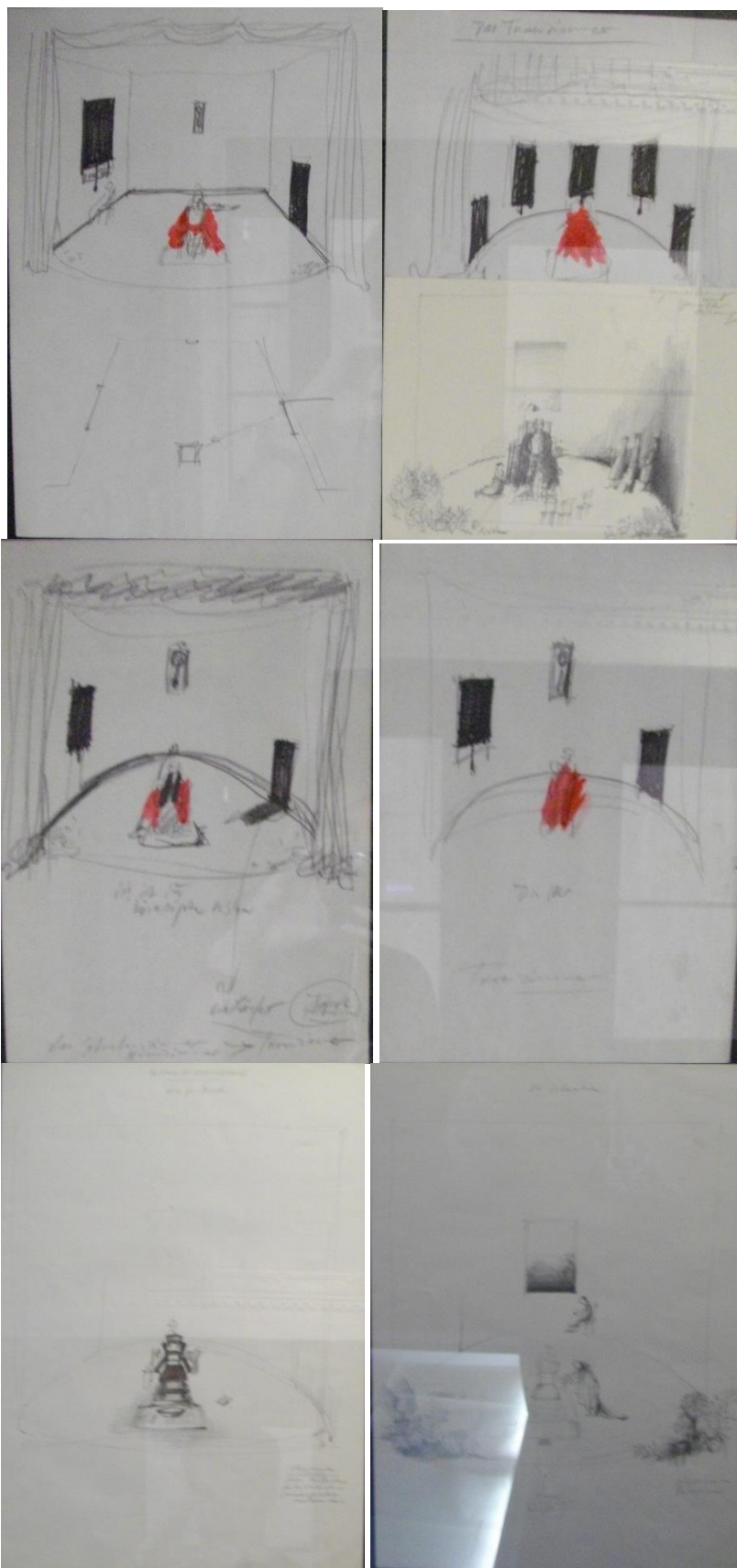


De gauche à droite : Caribaldi, la petite-fille, le jongleur



Le dompteur (à gauche) et le clown (à droite)

3.1.3. Le Réformateur : croquis de décor de Karl-Ernst Herrmann



3.1.4. Le Faiseur de théâtre : croquis de décor et de costumes (Archives du Festival de Salzbourg)



Croquis de costumes de Jorge Jara : Bruscon, Ferruccio, Madame Bruscon, Sa-



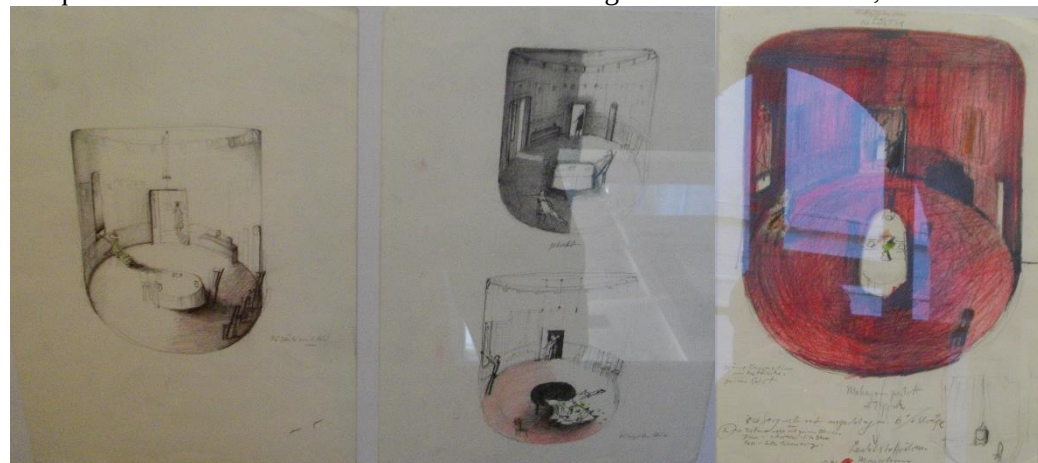
rah

Croquis de décors de Karl-Ernst Herrmann

3.1.5. Déjeuner chez Wittgenstein : croquis de décors et de costumes (Archives du Festival de Salzbourg)



Croquis de costumes de Karl-Ernst Herrmann : de gauche à droite : Ritter, Dene et Voss



Croquis de décors de Karl-Ernst Herrmann

3.1.6. Avant la retraite : mise en scène Claus Peymann, 1999



Croquis de décors de Karl-Ernst Herrmann.

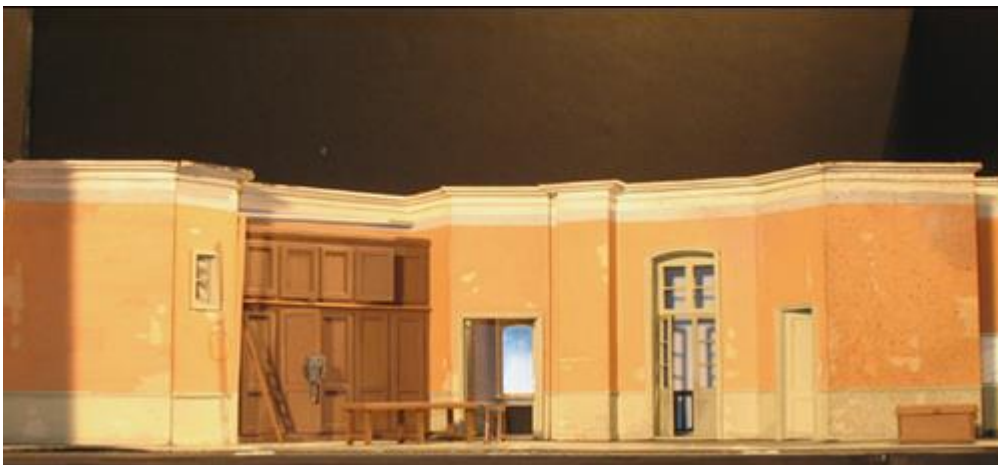
3.2. Mises en scène françaises

3.2.1. Maquette de décor : Avant la retraite, mise en scène Claudia Stavisky, 1990



Maquette de décor de Rodolfo Natale. Association de la Régie théâtrale.

3.2.2. Maquette de décor et croquis de costumes : Heldenplatz, mise en scène Jorge Lavelli, 1991



Maquette de décor de Louis Bercut. Association de la Régie théâtrale



Croquis de costumes : Herta (Sarah Quentin) et Mme Zittel (Annie Girardot)



Anna et Olga



Le professeur Liebig, sa femme, et Monsieur Landauer



Mme Schuster (Monique Chaumette)

Croquis de cosrumes de Graziela Galán. Associaton de la Régie théâtrale.

3.2.3. Croquis de costumes : Place des Héros, mise en scène Arthur Nauzyiel, 2004.



Herta et Mme Zittel



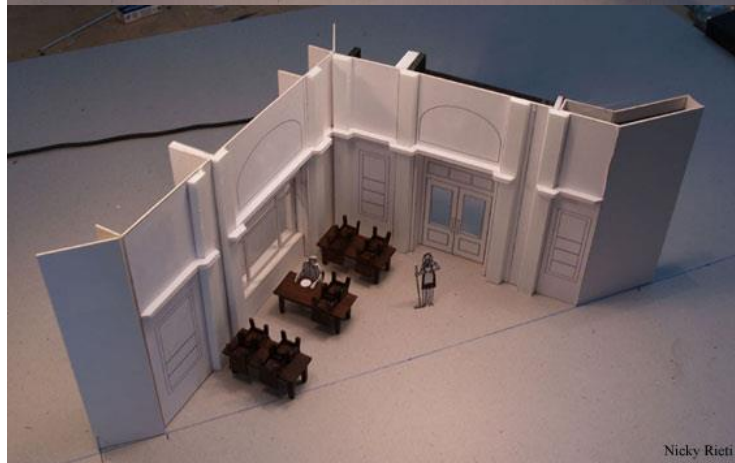
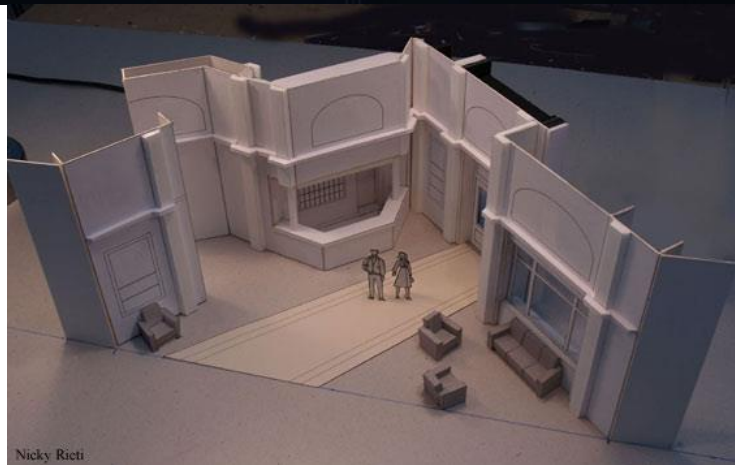
Anna et Olga



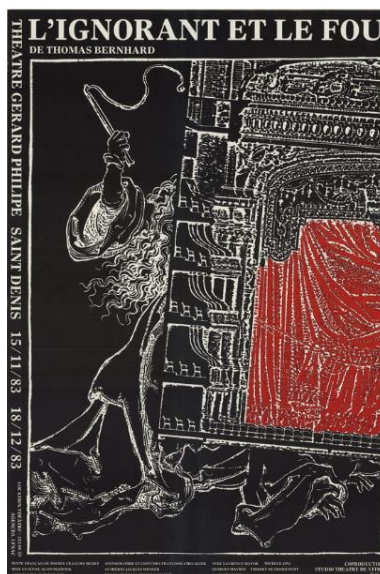
Robert (François Chattot) et Hedwig

Croquis de costumes de Jackie Budin. Bibliothèque-musée de la Comédie-Française

3.2.4. Maquettes de décor de Nicky Rieti : Minetti, m. en sc. André Engel, 2009



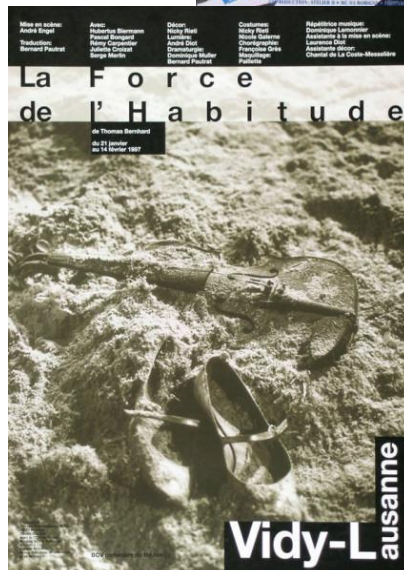
4. Affiches des spectacles



L'Ignorant et le Fou (1983)



L'Ignorant et le Fou (2006)



Simplement compliqué (1988), Le Réformateur (2015), La Force de l'habitude (1997), Minetti (2009)



Le Faiseur de théâtre (1987), Avant la retraite (1990), Heldenplatz (1991), Le Président (2007)



Déjeuner chez Ludwig W (1992), Maître (1995), Emmanuel Kant (1997), RitterDeneVoss (2003)

5. Abstracts et résumé en allemand

5.1. Abstracts

Français

Notre travail compare les mises en scène françaises des pièces de Thomas Bernhard aux mises en scène allemandes et autrichiennes, depuis 1970, premier succès théâtral de l'écrivain autrichien, jusqu'à aujourd'hui. Pour les mises en scène germanophones, on s'est intéressé principalement aux créations et aux mises en scène modèles de Claus Peymann. Pour la France, le critère de la création est moins important, et on a privilégié les mises en scène qui ont fait date et celles pour lesquelles on dispose d'une documentation abondante. Il s'agit de lire les mises en scène comme autant d'interprétations du texte. On a étudié le traitement appliqué au texte lui-même, et tous les éléments (décors, costumes, jeu des acteurs, etc.) qui traduisent l'interprétation du texte. La méthode choisie se situe au carrefour de la germanistique et des études théâtrales.

Le metteur en scène Claus Peymann a créé la plupart des pièces de Thomas Bernhard. Ses mises en scène apparaissent très fidèles au texte, suivant très majoritairement les didascalies de l'auteur. En France, les metteurs en scène sont plus libres. Par exemple, André Engel va transposer *Le Réformateur* au XVIII^e siècle, *La Force de l'habitude* sur un terrain vague et supprimer l'épilogue de *Minetti*. Le metteur en scène allemand a travaillé le plus souvent avec Karl-Ernst Herrmann. Le scénographe agrandit l'espace, pour s'éloigner du réalisme et souligner la solitude des personnages. En France, les scénographes choisissent soit de suggérer le décor par quelques éléments sans le construire complètement, soit au contraire d'aller vers davantage de réalisme. Thomas Bernhard écrit ses pièces pour des acteurs précis. *Minetti* est un hommage à l'acteur allemand Bernhard Minetti. La pièce, jouée par des acteurs français comme David Warrilow, Michel Piccoli ou Michel Bouquet, prend une signification autre. Au-delà de la référence à un acteur précis, la pièce apparaît comme un défi pour l'acteur et une réflexion sur l'art dramatique.

L'auteur dramatique autrichien écrit également en fonction du contexte politique : ainsi, avec la pièce *Place des Héros*, créée à Vienne au Burgtheater en 1988, année du cinquantenaire de l'Anschluss. Cette pièce et sa réception en Autriche sert en quelque sorte de schéma de réception en France, pouvant conduire à un malentendu. Les attaques contre l'Autriche n'ont en effet plus le même sens si elles sont jouées en France.

Thomas Bernhard est souvent considéré comme un auteur sombre. Son théâtre, où le comique est plus prononcé que dans les romans, permet de nuancer cette image. Mais cette dimension comique et grotesque n'est pas toujours vue par le public français. Il faut dire qu'une partie du comique bernhardien, verbal, est difficilement traduisible. C'est donc tardivement que le comique bernhardien est découvert par le public français, dans les années 1990 et 2000, quand le schéma de réception lié à *Place des Héros* a tendance à s'estomper.

Deutsch

Unsere Arbeit vergleicht die französischen Inszenierungen der Stücke Thomas Bernhards mit den deutschen und österreichischen Inszenierungen, seit 1970, dem ersten Theatererfolg des österreichischen Schriftstellers, bis heute. Was die deutschsprachigen Inszenierungen betrifft, hat man sich vor allem für die Uraufführungen und die Modellinszenierungen Claus Peymanns interessiert. In Frankreich sind die Erstaufführungen nicht so bedeutend; man hat sich für epochemachende Inszenierungen und für Inszenierungen entschieden, für die wir viel Material zur Verfügung hatten. Es gilt, die Inszenierungen als Interpretationen des Textes zu lesen. Man hat die Bearbeitung des Textes studiert, und alle Elemente (Bühnenbild, Kostüme, Schauspiel, usw.), die die Interpretation des Textes ausdrücken. Die gewählte Methode befindet sich an der Kreuzung der Germanistik und der Theaterwissenschaft.

Der Regisseur Claus Peymann hat die meisten Stücke Thomas Bernhards uraufgeführt. Seine Inszenierungen erscheinen sehr werktreu, und folgen meistens den Bühnenanweisungen des Autors. In Frankreich sind die Regisseure freier. Zum Beispiel hat André Engel *Der Weltverbesserer* ins 18. Jahrhundert, *Die Macht der Gewohnheit* auf ein unbebautes Gelände versetzt, und das Nachspiel in *Minetti* gestrichen. Der deutsche Regisseur arbeitet meistens mit Karl-Ernst Herrmann. Der Bühnenbildner vergrößert den Raum, um sich vom Realismus zu entfernen und um die Einsamkeit der Figuren hervorzuheben. In Frankreich wird das Bühnenbild von einigen Elementen angedeutet, ohne es vollständig zu bauen, oder auch, im Gegenteil, ganz realistisch gebaut. Thomas Bernhard schreibt für bestimmte Schauspieler. *Minetti* ist eine Hommage an den Schauspieler Bernhard Minetti. Gespielt von französischen Schauspielern wie David Warrilow, Michel Bouquet oder Michel Piccoli gewinnt das Stück eine andere Bedeutung. Über den Hinweis auf einen bestimmten Schauspieler hinaus erscheint das Stück als Herausforderung für die Schauspieler und als Überlegung über die Schauspielkunst.

Der dramatische Schriftsteller schreibt auch in Bezug auf den politischen Kontext. So wurde das Stück *Heldenplatz* im Jahre 1988, dem 50. Jahrestag des Anschlusses, im Burgtheater in Wien uraufgeführt. Dieses Stück und seine Rezeption in Österreich gelten als Modell für die

Rezeption in Frankreich, was zu einem Missverständnis führen kann. Die Attacken gegen Österreich haben nicht mehr denselben Sinn, wenn sie in Frankreich gespielt werden. Thomas Bernhard wird oft als düsterer Autor betrachtet. Das Theater, wo die Komik eine größere Rolle als in den Romanen spielt, kann dieses Bild nuancieren. Aber diese komische und groteske Dimension wird nicht immer vom französischen Publikum wahrgenommen. Die bernhardischen Wortspiele sind oft unübersetzbar. Das französische Publikum entdeckt also erst spät diese Komik, in den 1990er und 2000er Jahren, als das Modell Heldenplatz in den Hintergrund tritt.

English

Our work compares the French productions of Thomas Bernhard's plays with the German and Austrian productions, from 1970, marking the first success of the Austrian playwright, to this day. For the German productions, we choose to study the first staging of the plays and the model productions by Claus Peymann. In France, the first productions are less relevant, so we analyzed epoch-making productions and productions for which we had a lot of documentation. Productions should be viewed as interpretations of the text. We studied the changes made to the text, and all elements (the set, the costumes, the performance of the actors, etc.) that reflect the interpretation of the text. The chosen method is at the crossroads of German Studies and Theater Studies.

Stage director Claus Peymann has staged most of the first productions of Thomas Bernhard's plays. His productions are very faithful to the text and follow most of the time the stage directions of the author. In France, the stage directors have a more original interpretation of the text. For instance, André Engel transposed *The World-fixer* in the 18th century, *The Force of habit* in some waste land, and deleted the epilogue in *Minetti*. The German stage director works most of the time with Karl-Ernst Herrmann. The scene-painter extends the space to distance himself from realism and to emphasize the loneliness of the characters. In France, scene-painters chose either to suggest the set using some elements, but without fully building it, or, on the contrary, chose a higher level of realism. Thomas Bernhard writes his plays for specific actors. *Minetti* is for a tribute to the German actor Bernhard Minetti. The play, performed by French actors like David Warrilow, Michel Bouquet or Michel Piccoli, acquires a different meaning. Beyond the reference to an actor in particular, the play is to be understood as a challenge for actors and as a reflection about dramatic art.

The Austrian playwright also writes in accordance with the political context. *Heldenplatz* was first played 1988 at the Burgtheater in Vienna, for the 50th anniversary of the annexation of

Austria. The play and its reception in Austria serves as a model for the reception in France, which can lead to a misunderstanding. The attacks against Austria do not have the same meaning any more, when they are played in France. Thomas Bernhard is often considered as a gloomy author. Theatre, in which comedy plays a bigger part than in novels, puts this reputation into perspective. However, this comic and grotesque dimension is not always perceived by the French audience. The comic dimension of Thomas Bernhard's work is difficult to translate. The French audience therefore discovers this comic dimension of Thomas Bernhard's plays only much later, in the 1990's and 2000's, when the reception scheme of *Heldenplatz* tends to fade away.

5.2. Résumé en allemand (Deutsche Zusammenfassung)

Thomas Bernhard hat achtzehn abendfüllende Stücke geschrieben, von 1970 (*Ein Fest für Boris*) bis 1988 (*Heldenplatz*). Das dramatische Werk von Thomas Bernhard wird oft als Nebenproduktion gesehen. Aber Thomas Bernhard beschäftigte sich sehr früh mit dem Theater. Schon in den 1950er Jahren schrieb er Theaterkritiken und polemische Artikeln über das Theater. Er studierte Schauspiel und Regie am Mozarteum in Salzburg, und trat ein paar Mal als Schauspieler auf. Am Ende der fünfziger Jahre schrieb er einige Kurzdramen und Libretti für Gerhard Lampersberg. Drei Kurzdramen und eine Kurzoper wurden bei Gerhard Lampersberg, im Tonhof in Maria Saal (in Kärnten) uraufgeführt. In der Prosa von Thomas Bernhard ist die Theatermetapher allgegenwärtig.

Was die Inszenierung seiner Stücke betrifft, ist Thomas Bernhard „Ein eigenwilliger Autor“ (so der Titel einer Kurzgeschichte in der Kurzprosasammlung *Der Stimmenimitator*). Er will, dass seine Stücke im besten Theater, mit dem besten Regisseur und mit den besten Schauspielern gespielt werden. Thomas Bernhard schreibt zuerst für die Salzburger Festspiele. *Ein Fest für Boris* ist ein Anti-Jedermann, eine Reaktion auf die Ästhetik der Festspiele und wird deswegen von den Festspielen abgelehnt. *Der Ignorant und der Wahnsinnige* kann als Kontrafaktur zur *Zauberflöte* gelesen werden. *Die Macht der Gewohnheit* inszeniert das Scheitern des Musiktheaters. Die Beziehung zwischen Bernhard und den Festspielen ist komplex. Die Premiere von *Der Ignorant und der Wahnsinnige* löst den berühmten Notlichtskandal aus. In *Die Berühmten* werden die großen Namen der Festspiele verhöhnt. Die Ablehnung des Stückes führt zum vorläufigen Bruch mit den Festspielen. In dieser Zeit schreibt Thomas Bernhard auch für das Burgtheater. *Die Jagdgesellschaft* und *Der Präsident* werden im Wiener Burgtheater uraufgeführt. Aber Thomas Bernhard bevorzugt die Stuttgarter Inszenierung von

Der Präsident. Eine Zeitlang wurde Thomas Bernhard als möglicher Burgtheaterdirektor erwähnt. Dennoch wird Achim Benning als Nachfolger von Gerhard Klingenberg gewählt.

Nach diesen Enttäuschungen entscheidet sich Thomas Bernhard für Deutschland und für den deutschen Regisseur Claus Peymann. Seine Stücke werden zuerst in Stuttgart (*Minetti*, *Immanuel Kant*, *Vor dem Ruhestand*), dann in Bochum gespielt (*Der Weltverbesserer*, *Der Schein trügt*). Thomas Bernhard schreibt mehrere Stücke für den Schauspieler Bernhard Minetti, der in *Macht der Gewohnheit* die Hauptrolle verkörperte (*Minetti*, *Der Schein trügt*, *Der Weltverbesserer*). Allmählich kommen Bernhards Stücke nach Österreich zurück. *Am Ziel* wird 1981 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt. Es folgen 1985 *Der Theatermacher* und 1986 *Ritter, Dene, Voss*. 1986 wird Claus Peymann Burgtheaterdirektor. Dieser beginnt seine erste Spielzeit mit diesen zwei Stücken. 1988 wird aus *Heldenplatz* der größte Theaterskandal der Zweiten Republik. *Elisabeth II.*, das 1987 geschrieben wurde, wird nur 1989 in Berlin uraufgeführt, kurz nach Bernhards Tod.

In seinem Testament schrieb Thomas Bernhard, dass er jede Aufführung seiner Stücke in Österreich verbot. Das war bestimmt für ihn ein Mittel, noch nach seinem Tod die Inszenierungen zu kontrollieren, und einen letzten Skandal zu verursachen. Das Verbot wurde umgangen, indem man an der Grenze spielte: *Elisabeth II.* in Bratislava und *Über allen Gipfeln ist Ruh* auf dem Brenner. Nur das Theater Phönix in Linz wagte es, mit den *Berühmten* gegen das Verbot zu stoßen. 1998 wurde das Verbot von Peter Fabjan, dem Halbbruder von Thomas Bernhard, aufgehoben. Die erste neue Inszenierung in Österreich war *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*. Und 20 Jahre nach der Uraufführung wurde Peymanns Inszenierung von *Vor dem Ruhestand* wiederaufgenommen. 1999 wechselte Peymann an das Berliner Ensemble. Das Brecht-Theater wurde zum Bernhard-Theater, mit zahlreichen Wiederaufnahmen und neuen Inszenierungen.

Für Thomas Bernhard hat eine Übersetzung nichts mit dem Original zu tun, es ist wie eine verstümmelte Leiche. Dennoch war es ihm wichtig, im Ausland, und insbesondere in Frankreich gespielt zu werden. Die Übersetzung des Theaters stellt andere Probleme als die Übersetzung der Prosa. Schon Mitte der siebziger Jahre begonnen Claude Porcell und Michel-François Demet die Theaterstücke zu übersetzen. Lange Zeit existierten diese Übersetzungen nur als Manuskripte für die Theaterleute, und waren also nicht einem breiten Publikum zugänglich. Zuerst war es das Radio, das eine Verbreitung von diesen Übersetzungen ermöglichte. Dann kamen die ersten Inszenierungen. Erst danach begann der französische Verlag L'Arche die Stücke zu veröffentlichen. Die Probleme für die Übersetzer sind zuerst lexikalische Probleme: Thomas Bernhard verwendet oft Komposita und Neologismen, die schwer zu

übersetzen sind. Dann gibt es auch Probleme, was den Satzbau betrifft. Während die Prosa aus langen und komplexen Sätzen besteht, charakterisiert sich das Theater durch gehackte Sätze, Zeilen ohne Interpunktion, so dass man nie weiß, ob ein Satz sich auf den vorherigen oder auf den folgenden Satz bezieht. Die Übersetzung ist auch als Kulturtransfer zu verstehen. Man kann sich fragen, wie man typische österreichische Gerichte wie Brandteigkrapfen oder Frittatensuppe übersetzen kann. Dasselbe gilt für Orte wie Steinhof oder Heldenplatz.

Thomas Bernhard betont die Musikalität und die Künstlichkeit seiner Werke. Das Thema der Marionette kommt immer wieder in seinem Werk vor. Aber sowohl Claus Peyman, der Regisseur, Karl-Ernst Herrmann, der Bühnenbildner, und Bernhard Minetti, der Schauspieler heben die realistische Dimension der Theaterstücke hervor. In Frankreich müssen die Kritiker den Nachdruck auf den „Marionettismus“ der Stücke Bernhards legen, um einen zu großen Naturalismus zu vermeiden. Das erste abendfüllende Stück, *Ein Fest für Boris*, wird 1970 in Hamburg uraufgeführt. Das Bühnenbild ist von Karl-Ernst Herrmann, und die Kostüme von Moïdele Bickel. Judith Holzmeister spielt die Gute, und Angela Schmid spielt Johanna. Das Bühnenbild ist ein großer quadratischer weißer Raum, mit einem Fenster links und einer Tür im Hintergrund rechts. Der leere Raum füllt sich in der dritten Szene mit einem langen Tisch, dass an Max Reinhardts Salzburger Inszenierung von *Jedermann* erinnert. *Der Ignorant und der Wahnsinnige* wird 1972 in Salzburg uraufgeführt. Bruno Ganz spielt den Doktor, Ulrich Wildgruber den Vater und Angela Schmid die Königin der Nacht. Die Garderobe der Königin der Nacht wird durch eine Wand dargestellt, mit zwei Türen, eine Tür links und eine Tür rechts, der Schminktisch mit dem großen runden Spiegel befindet sich in der Mitte dieser Wand. Die Bühne öffnet sich, das Restaurant ist ein quadratischer blutroter Raum. Das künstliche Spiel von Bruno Ganz wird gelobt, so wie die Reaktionen von Ulrich Wildgruber in der fast stummen Rolle des Vaters. *Die Jagdgesellschaft* wird 1974 im Burgtheater uraufgeführt. Judith Holzmeister spielt die Generalin und Joachim Bißmeier den Schriftsteller. Das Jagdhaus wird zu einem großen, quadratischen Jagdschloss, mit drei Fenstern rechts und einer Tür im Hintergrund. Die Wände sind voll von Hirschgeweihen.

Der Ignorant und der Wahnsinnige wird in Frankreich 1978 erstaufgeführt. 1982 und 1983 inszeniert Alain Ollivier das Stück wieder, in zwei verschiedenen Inszenierungen. Während in der ersten Inszenierung das Bühnenbild lediglich aus roten Wänden und schwarzen Schminktischen besteht, gibt es für die zweite Inszenierung ein richtiges Bühnenbild: zwei Wände, mit einem Spiegel auf jeder Wand. In der zweiten Inszenierung verkörpert Alain Ollivier selbst den Doktor, und die Königin der Nacht wird von einer echten Sängerin gespielt (in der ersten Inszenierung war es eine Schauspielerin). *Die Jagdgesellschaft* wird 1990 und 1991 gespielt,

in zwei Inszenierungen von Henri Ronse und Jean-Louis Thamin. Henri Ronse versetzt die Handlung in eine Art Treibhaus. Er setzt seine Arbeit mit Thomas Bernhard vor, die er 1978 begonnen hat. Mit ihm hat René Hainaux schon mehrere Stücke Bernhards gespielt. Das Bühnenbild von Thamins Inszenierung ist ein gewölbter Raum, mit einer großen Öffnung im Hintergrund. Für die Rolle der Generalin wählt Thamin die Bernhard-erfahrene Eléonore Hirt, für die Rolle des Schriftstellers Fabrice Luchini, der keine Bernhard-Erfahrung hat, aber dafür bekannter ist und mit Monologen vertraut ist. 2006 inszeniert die junge Regisseurin *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. Ihre Inszenierung ist insofern interessant, als sie das Stück im Dunkeln abspielen lässt: nur die Figuren, und der Schminktisch im ersten Akt und der runde Tisch im zweiten Akt treten aus der Finsternis hervor. Diese Inszenierung entspricht den Worten Thomas Bernhard in dem Interview *Drei Tage*. 2009 präsentiert Denis Marleau seine Inszenierung von *Ein Fest für Boris* in Avignon. Die Krüppel werden durch Video-Marionetten ersetzt. Einerseits entspricht diese Inszenierung dem Marionettenhaften im Werk Bernhards, andererseits ist sie im Gegensatz zur relativ traditionellen Ästhetik der bernhardschen Dramatik, die vor allem auf den Schauspieler setzt.

1974 spielt Bernhard Minetti die Rolle des Generals in Dieter Dorns Berliner Inszenierung von *Die Jagdgesellschaft*. Noch im selben Jahr verkörpert er die Hauptrolle in *Macht der Gewohnheit* in Salzburg. 1976 widmet ihm Thomas Bernhard das Stück *Minetti*. Es folgen noch *Der Weltverbesserer*, *Der Schein trügt*, und *Einfach kompliziert*. In diesen Stücken für Minetti entfaltet Thomas Bernhard einen komischen Theatertypus, der zum Teil an den Hanswurst der Altwienerkomödie erinnert. 1974 wird *Macht der Gewohnheit* in Salzburg uraufgeführt, in der Regie von Dieter Dorn und in dem Bühnenbild von Wilfried Minks. Der enge und miserable Wohnwagen kontrastiert mit den schönen Hügeln und mit dem traumhaften Himmel. Bernhard Minetti gibt dem Tyrannen Caribaldi eine gewisse Zärtlichkeit. 1976 wird *Minetti* von Claus Peymann in Stuttgart uraufgeführt. Das Bühnenbild ist von Karl-Ernst Herrmann. Die Hotelhalle wird durch ein großes leeres Viereck ohne Fenster dargestellt. Die Bar hingegen erscheint als kleiner intimer Raum, mit einem kleinen Sofa, wo Minetti und das Mädchen sich aneinander nähern. Durch das Spiel von Bernhard Minetti und Therese Affolter wird die dritte Szene fast zu einer Liebeszene. Die Atlantikküste im Nachspiel wird durch eine leere Bühne dargestellt, die die Einsamkeit des Künstlers hervorhebt. Der Virtuose Bernhard Minetti spielt den scheiternden Minetti. 1980 wird *Der Weltverbesserer* in Bochum uraufgeführt. Peymann ist der Regisseur, und Herrmann der Bühnenbildner. Die Bühne ist ein leerer, kreisförmiger Raum, mit einer Tür rechts und einem Fenster links. Bernhard Minetti gibt der Figur eine gewisse Lebenslust, das Stück ist also nicht ganz ein Endspiel. Edith Heerdegen als die Frau des

Protagonisten zeigt einen passiven Widerstand. 1984 wird *Der Schein trügt* in Bochum uraufgeführt. Der Regisseur ist immer noch Claus Peymann, der Bühnenbildner diesmal Erich Wonder. Die Bühne ist ein Dreieck, mit einem großen Fenster rechts. Die Ausstattung der Wohnung Karls ist eckig, mit viel Holz, die Wohnung Roberts ist rund, mit Teppich, Lederfauteuils und Wandtapeten. In Thomas Bernhards Stück ist eigentlich Robert der Klügere: Karl hat Mathilde nicht verstanden. Durch die Virtuosität des Spiels von Bernhard Minetti findet diese Umkehrung nicht ganz statt: der Zuschauer bewundert immer noch den Schauspieler und die Figur. 1986 wird *Einfach kompliziert* in Berlin uraufgeführt. Der Regisseur ist nicht Claus Peymann, sondern sein ehemaliger Assistent, der Bühnenbildner ist nicht Herrmann, noch Minks oder Wonder, sondern Peter Bausch. Die Inszenierung erscheint ganz und gar als intertextuelle Inszenierung: sie zitiert frühere Inszenierungen. Das Bühnenbild, ein Viereck mit einer Tür links und einem Fenster rechts, erinnert an frühere Bühnenbilder von Herrmann für peymannsche Inszenierungen von Bernhard. Auch Bernhard Minetti zitiert frühere Bernhard-Rollen.

Daniels Benoins Inszenierung von *Der Schein trügt* 1985 zeigt sehr starke Ähnlichkeiten mit der Inszenierung von Peymann. Der französische Regisseur hat diese Inszenierung auch gesehen. Diese Ähnlichkeiten zeigen sich zum Beispiel im Bühnenbild: das große Fenster, das Holz und der große Tisch für Karls Wohnung, die Lederfauteuils und die Wandtapeten für Roberts Wohnung. Die Inszenierung hat wenig Erfolg, die Schauspieler Jacques Dacqmine und Gilles Segal überzeugen die Kritiker nicht. Der Durchbruch kommt 1988 mit *Minetti* und *Einfach kompliziert*. Die Inszenierung von Joël Jouanneau entfernt sich von dem Original. Die Hotelhalle wird durch ein leeres Bühnenviereck ersetzt, die zwei Hotelangestellten durch einen Zwerg, und die rote Dame und das Mädchen durch eine Betrunkene. Den kontinentalen Schauspieler Minetti spielt David Warrilow, ein englischer Schauspieler. Er erscheint nicht als verachteter Künstler, sondern eher als Hochstapler. Die Inszenierung von Christian Colin ist auch überraschend. Der Zuschauer sieht keinen Raum, kein Zimmer, sondern lediglich eine Wand und eine Art Podium. Jean-Paul Roussillon, mit seiner Rundlichkeit, ist wenig glaubhaft in der Rolle des alten Schauspielers, der nur noch Brot mit Käse isst. André Engel inszeniert mit Serge Merlin 1991 *Der Weltverbesserer* und 1997 *Die Macht der Gewohnheit*. Die Handlung des ersten Stücks wird ins 17. oder 18. Jahrhundert versetzt, was die Nähe zu Voltaire und Molière hervorhebt. Der Schauplatz des zweiten Stücks wird von dem Wohnwagen in ein leeres Gelände transportiert. Der Wohnwagen und der Zirkus erscheinen im Hintergrund. Serge Merlin bringt beiden Figuren eine gewisse Zärtlichkeit, aber auch die komische Dimension, vor allem im *Weltverbesserer*. Michel Bouquet spielt *Minetti* in Claudia Staviskys

Inszenierung 2002, Michel Piccoli spielt die Rolle in Engels Inszenierung 2009. Claudia Stavisky inszeniert das Stück als Reise ins Innere, als Travelling mit beweglichen Säulen. Im Nachspiel verschwinden die Säulen und das Meer wird durch einen blauen Teppich dargestellt. Ihre Inszenierung wird sehr stark von den Bildern Ensors inspiriert, und die maskierten Leute sind Figuren aus Ensors Gemälden. In Engels Inszenierung hatte Michel Piccoli Probleme mit seinem Text, so dass das Publikum den Schauspieler und die Figur verwechseln konnte, was in der Uraufführung mit Bernhard Minetti unmöglich gewesen wäre. Ansonsten betont Engel die Realität des Hotels, und er streicht das Nachspiel auf der Atlantikküste. 2009 spielt und inszeniert Georges Wilson *Einfach kompliziert*. Das Bühnenbild besteht aus einem Podium mit einem riesigen Kühlschrank, einem seltsamen Fauteuil links, und einem Tisch und einem Fenster rechts. Georges Wilson spielt meisterhaft, mit zahlreichen Nuancen, mit komischen und tragischen Momenten, auch mit rührenden Momenten.

Obwohl Bernhards Stücke keine politischen Stücke im eigentlichen Sinne sind, hatten sie zweifelsohne eine sehr große Wirkung in der Öffentlichkeit. Thomas Bernhards Theater ist gar kein dokumentarisches Theater, er spielt eher mit Anspielungen und grotesken Verzerrungen. Der Kontext der Uraufführung spielt eine große Rolle. So wird *Der Präsident* in Stuttgart am ersten Tag des Baader-Meinhof Prozesses gespielt. *Vor dem Ruhestand* wird im Kontext der Filbinger-Affäre uraufgeführt. Claus Peymann war durch einen Aufruf zu Spenden für die RAF-Häftlinge in einen Konflikt mit dem Ministerpräsidenten Hans Filbinger geraten. Hans Filbinger forderte Peymanns Kündigung. Peymanns Vertrag wurde nicht verlängert. Aber noch bevor Peymann ging, musste Filbinger zurücktreten. Seine Rolle als Richter während dem Zweiten Weltkrieg wurde von Rolf Hochhuth in Frage gestellt. *Der Theatermacher*, mit seinen Attacken auf Österreich, erscheint als Generalprobe auf den Skandal *Heldenplatz*. Noch vor der Uraufführung des Stückes löste die Veröffentlichung einzelner Stellen aus dem Stück, aus ihrem Kontext herausgerissen, einen großen Skandal. Alle Politiker Österreichs nahmen Stellung zu dem Stück.

1975 wird *Der Präsident* in Stuttgart uraufgeführt. Die Regie ist von Claus Peyman, das Bühnenbild von Karl-Ernst Herrmann. Die Präsidentin spielt Edith Heerdegen, den Präsidenten Horst-Christian Beckmann. Das Schlafzimmer des Präsidentenpaares, sowie das Restaurant des Hotels und das Casino in Portugal, werden durch einen fünfeckigen Raum dargestellt. Nur die Ausstattung ist anders: Marmor für das Schafzimmer, rosarote Draperien für das Restaurant, und Mahagoni-Holz und Plexiglaspiegeln für das Casino. Edith Heerdegen überzeugt in der Rolle der Präsidentin. Hört Christian Beckmann ist weniger überzeugend in der Rolle des Präsidenten. 1979 wird *Vor dem Ruhestand* in Stuttgart uraufgeführt. Die Bühne ist ein Vier-

eck, mit zwei Fenstern im Hintergrund, einer Tür links und einer Tür rechts. Traugott Buhre spielt Rudolf Höller, Eleonore Zetzsche die Schwester Vera und Kirsten Dene die andere Schwester Clara. Buhre überzeugt in der Rolle des ehemaligen Nazis, und zeigt die Banalität des Bösen. Das fast stumme Spiel von Kirsten Dene wird auch gelobt: auf ihrem Gesicht wird das Stück zusammengefasst. 1985 wird *Der Theatermacher* in Salzburg uraufgeführt. Das Gasthaus ist ein viereckiger Raum, mit drei Fenstern links und einer Tür rechts. Im Hintergrund befindet sich die kleine Bühne des Gasthauses. Der Raum erscheint dreckig und staubig. Traugott Buhre spielt den Bruscon, Kirsten Dene spielt Bruscons Frau, Martin Schwab und Josefin Platt spielen die Kinder. Der Wirt wird von Hugo Lindinger gespielt, nach seinem Tod dann von Josef Bierbichler. 1988 wird *Heldenplatz* im Burgtheater uraufgeführt. Im ersten Akt sieht man im Hintergrund das Fenster zum Heldenplatz, und links und rechts die Türen und Schränke. Im zweiten Akt sieht man im Vordergrund die Bank, und im Hintergrund das Burgtheater. Im dritten Akt sieht man zwei Fenster, die auf den Heldenplatz zeigen, links und rechts befindet sich eine Tür. Anneliese Römer und Therese Affolter spielen Frau Zittel und Herta. Wolfgang Gasser spielt Robert Schuster, Elisabeth Rath und Kirsten Dene spielen Olga und Anna. Marianne Hoppe spielt Hedwig Schuster. Wolfgang Gasser sagt die Attacken gegen Österreich, als ob es kein Publikum gäbe, er wendet sich nur an seine Nichten und nicht ans Publikum. Er zeigt also: nicht der Autor spricht hier, sondern eine Figur.

1981 wird *Der Präsident* im Théâtre de la Michodière aufgeführt. Die Regie ist von Roger Blin, Guy Tréjean und Eléonore Hirt spielen den Präsidenten und die Präsidentin. Die Inszenierung ist ein großer Misserfolg. Die Inszenierung, das Bühnenbild und die Schauspieler sind vielleicht zu naturalistisch, vermuten die Kritiker. Die Versetzung des Stückes in einen neuen Kontext – den der Präsidentschaftswahl in Frankreich – führt unweigerlich zu einem Missverständnis, zumal in einem Boulevardtheater wie das Théâtre de la Michodière. Das Gegenteil geschieht 1987-1988 mit dem *Theatermacher* von Jean-Pierre Vincent. Ein Elsässer, Bernard Freyd, spielt die Rolle des Brusons, kein bekannter Schauspieler, aber ein Vertrauter von Jean-Pierre Vincent. Die Inszenierung betont das österreichische und das politische im Stück. Mit der Wahl von Waldheim 1986 und dem *Heldenplatz*-Skandal 1988 (als die Inszenierung im Pariser Théâtre de la Ville gespielt wird) gewinnt das Stück eine neue Deutung. Nicht das Thema des Schauspielers tritt hervor, sondern das politische Thema: der Umgang Österreichs mit seiner nationalsozialistischen Vergangenheit. 1990 wird *Vor dem Ruhestand* von Claudia Stavisky aufgeführt. Victor Garrivier spielt Rudolf, Eléonore Hirt und Denise Gence spielen Vera und Clara. Die Bühne ist keine frontale Bühne, sondern eine bifrontale Bühne. Rudolf ist also mitten im Publikum. Das Stück, das auf die deutsche Realität anspielt, wird durch das

„Modell Heldenplatz“ neu interpretiert: obwohl die Figuren Deutsche sind, meine der Autor eigentlich Österreich. 1991 wird *Heldenplatz* von Jorge Lavelli inszeniert. Guy Tréjean spielt Robert Schuster. Das Österreichische und das Wienerische des Stückes wird betont. Die Inszenierung wird unter dem deutschen Titel *Heldenplatz* gezeigt, und nicht etwa unter dem übersetzten Titel *Place des Héros*. 2004 wird *Place des Héros* in der Comédie-Française gespielt. Die Inszenierung ist von Arthur Nauzyciel, das Bühnenbild von Eric Vigner und François Chattot spielt Robert Schuster. Das Stück wird vom Regisseur als privater, intimer Testament verstanden und als Requiem inszeniert. 2007 wird *Der Präsident* im Théâtre de la Colline in der Regie von Blandine Savetier inszeniert. Dominique Valadié spielt die Rolle der Präsidentin. Die Kritiker loben die Darstellungskunst der Schauspielerin. Im Kontext der Präsidentenwahl in Frankreich wird das Stück wieder aktuell: dieser autoritäre Präsident lässt an Nicolas Sarkzoy denken.

Im Werk Thomas Bernhards werden oft Komödie und Tragödie als austauschbare Begriffe vorgestellt. Die Gattungsbegriffe scheinen keine Gültigkeit mehr zu haben: der Roman *Alte Meister* ist dem Autor nach „eine Komödie“, das Stück *Elisabeth II.* hingegen „keine Komödie“. Jedoch spielt der komische Aspekt in den Theaterstücken eine wichtige Rolle. Vier Stücke werden von Thomas Bernhard „Komödie“ genannt. *Die Macht der Gewohnheit* markiert den Anfang des Minetti-Zyklus. *Vor dem Ruhestand* ist ein Spezialfall: eine „Komödie von deutscher Seele“. Zwei weitere Stücke werden „Komödie“ genannt: *Immanuel Kant* und *Über allen Gipfeln ist Ruh*. Beide Stücke erscheinen als Parodien auf die Aufklärung und die Klassik. *Ritter, Dene, Voss* wird nicht „Komödie“ genannt, weist aber die selbe Struktur wie *Vor dem Ruhestand* auf. Und der komische Aspekt in diesem Stück ist unübersehbar, vor allem was die Szene mit den Brandteigkrapfen betrifft. Das Stück verbirgt aber auch eine gewisse Tragik, das Stück ist also stellvertretend für Thomas Bernhards Tragikomödien.

Immanuel Kant wird 1978 in Stuttgart uraufgeführt. Die Inszenierung ist wie oft von Claus Peymann, das Bühnenbild diesmal nicht von Karl-Ernst Herrmann, sondern von Achim Freyer. Peter Sattmann spielt die Rolle des Professor Kants, und Traugott Buhre spielt die Rolle von Ernst Ludwig, dem Diener und Bruder des Philosophs. Peter Sattmann, ein junger Schauspieler, gekleidet als Greise, überzeugt nicht. Die Darstellung von Traugott Buhre wird aber von vielen Kritikern als sehr gelungen gesehen. Das schöne Bühnenbild von Achim Freyer wird auch gelobt: ein weißes und rotes schwankendes Schiff. Aber die Reise erscheint auch schon von Anfang an als Gefängnis zwischen zwei Wänden. *Über allen Gipfeln ist Ruh* wird 1982 in Ludwigsburg uraufgeführt. Der Regisseur ist nicht Claus Peymann, sondern Alfred Kirchner, das Bühnenbild ist auch nicht von Karl-Ernst Herrmann, sondern von Jürgen Rose.

Traugott Buhre spielt die Hauptrolle. Im Barocktheater des Schlosses Ludwigsburg verwendet Jürgen Rose eine alte Dekoration, eine alte Kulisse aus dem 18. Jahrhundert. Die Diskrepanz zwischen der Aufklärung und ihrer Parodie wird hier offensichtlich. *Ritter, Dene, Voss* wird 1985 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt. Die Regie ist von Claus Peymann, das Bühnenbild von Karl-Ernst Herrmann, Ilse Ritter, Kirsten Dene und Gert Voss spielen die drei Rollen des Stückes. Das Bühnenbild von Karl-Ernst Herrmann ist ein ovaler, roter Raum. Im Vergleich zu den zwei anderen Stücken bleibt in der Inszenierung die Komik reserviert und subtil. Gert Voss zeigt seine Virtuosität mit der Szene der Brandteigkrapfen.

1992 wird im Théâtre de la Colline *Ritter, Dene, Voss* unter dem Titel „Déjeuner chez Ludwig W.“ inszeniert. Die Hauptfigur des Stückes heißt tatsächlich Ludwig Worringer und erinnert stark an Ludwig Wittgenstein (und an Thomas Bernhards Freund Paul Wittgenstein). Das Spiel zwischen der Figur Ludwig Worringer und dem realen Philosoph Ludwig Wittgenstein ersetzt das Spiel zwischen den Figuren Ritter, Dene, Voss und den Schauspielern Ilse Ritter, Kirsten Dene und Gert Voss. Ein polnischer Schauspieler, Andrej Seweryn, spielt die Rolle von Voss, Judith Magre spielt die Rolle von Ritter und Françoise Brion die Rolle von Dene. Die Inszenierung zeigt große Ähnlichkeiten mit der Inszenierung von Peymann. 1995 wird *Über allen Gipfeln ist Ruh* unter dem Titel *Maître* gespielt. „Maître“ („Meister“) weist auf die Hauptfigur hin („Moritz Meister“) und auf den Roman von Thomas Bernhard *Maîtres anciens* (*Alte Meister*). Das Bühnenbild zeigt eine idyllische bayerische oder österreichische Landschaft. Die Inszenierung überzeugt wenig. Ein Grund dafür ist vielleicht die Krankheit des Regisseurs Jean-Luc Boutté, der kurz vor der Premiere stirbt. Auch die Schauspieler, Henri Virlogeux und Denis Gence, werden heftig kritisiert. Aber auch Henri Virlogeux war krank, und die Vorstellungen werden kurz nach der Premiere abgesagt. 1997 wird *Immanuel Kant* in Straßburg gespielt. Die Inszenierung ist von Jean-Louis Martinelli, Jean-Marc Bory spielt Kant. Einerseits will der Regisseur die Komik hervorheben. Neben *Immanuel Kant* inszeniert er auch *Dramolette* unter dem Titel „Thomas Bernhard Komödien“ und der Untertitel „Komödie“ wird dem Titel des Stücks beigelegt: „Immanuel Kant Komödie“. Andererseits ist die tragische Dimension der Inszenierung sehr präsent: die Reise erscheint als Reise in den Tod.

2002 wird *Über allen Gipfeln ist Ruhe* von der flämischen Theatertruppe Tg STAN auf Französisch in Frankreich gespielt, unter dem Titel *Tout est calme* („Alles ist ruhig“). Diese Inszenierung ist eher eine Ausnahme: das Stück wird zum „work in progress“ mit viel Improvisation. Die belgischen Schauspieler heben die Groteske des Stückes hervor, und das französische Publikum lacht sehr viel. Die kleine Bühne wird von goldenen Möbeln überfüllt, und die Landschaft wird durch eine Videoaufnahme dargestellt. 2003 wird *Ritter, Dene, Voss* im

Théâtre de l'Athénée dargestellt. Catherine Rich spielt Ritter, Edith Scob spielt Dene, und Pierre Vaneck spielt Voss. Die Inszenierung von Hans-Peter Closs entfernt sich von den früheren Inszenierungen und von den Bühnenanweisungen Bernhards: keine Wände, keine Türen und Fenster, die Gemälde hängen vom Dachboden und nicht an den Wänden. Die Möbelstücke werden von weißen Tüchern bedeckt. Für Hans-Peter Cloos weist das Weiße und das Leichte des Bühnenbildes auf die Komödie hin. Andererseits konnte die weiße Farbe auch ein Hinweis auf den Tod und den „Katafalkismus“ (einer von vielen Neologismen Bernhards) der Figuren. 2004 wird *Immanuel Kant* von Roger Planchon im Théâtre national populaire de Villeurbanne inszeniert. Roger Planchon spielt die Hauptrolle. Ein gläserner Käfig stellt das Schiff dar. Die Kritiker finden, dass die Inszenierung zu oft auf Effekte zurückgreift, die der Inszenierung eher schädlich als nützlich sind.

Die Inszenierungen in Frankreich zeigen also von einer großen Vielfalt, im Vergleich zum einheitlichen Modell der Peymannschen Inszenierungen im deutschsprachigen Raum.

6. Table des illustrations et index

6.1. Table des illustrations

Page 77 : Thomas Bernhard acteur : Thomas Bernhard joue un assassin dans l'appartement d'Anne-Marie Hammerstein-Siller (photographie Anne-Marie Hammerstein-Siller, Vienne) ; Thomas Bernhard joue dans *Antigone* de Anouilh, Thomas Bernhard lors de la soirée *Wir über Kleinkunst*, Thomas Bernhard joue le magicien dans la pièce de Klaus Gmeiner *Der verzauberte Wald* (Photoscope, Salzburg-Parsch).

Réalisme et marionnettisme - Mises en scène allemandes

Page 276 : *Une fête pour Boris*, mise en scène Claus Peymann, Deutsches Schauspielhaus, Hambourg, 1970. Capture d'écran : ARD 1 Plus, 9.11.1990. Photographie : Rosemarie Clausen. Zentrum für Theaterforschung. Theatersammlung der Universität Hamburg.

Page 295 : *L'Ignorant et le Fou*, mise en scène Claus Peymann, Landestheater, Festival de Salzburg, 1972. Capture d'écran : *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, DVD Art-haus/Salzbürger Festspiele. Photographie : Madner, Archiv der Salzburger Festspiele.

Page 309 : *La Société de chasse*, mise en scène Claus Peymann, Burgtheater, Vienne. Photographie : Palffy, Österreichisches Theatrumuseum. Capture d'écran : *Die Jagdgesellschaft*, DVD Hoanzl, Edition Burgtheater.

Réalisme et marionnettisme - Mises en scène françaises.

Page 319 : *L'Ignorant et le Fou*, mise en scène Alain Ollivier, Studio d'Ivry, 1982. Captures d'écran : INA (Soir 3, FR3, 21 février 1982). Photographies : Théâtre/Public n°50, mars 1983.

Page 326 : *L'Ignorant et le Fou*, mise en scène Alain Ollivier, théâtre Gérard-Philippe, Saint-Denis, 1983. Photographies Claude Lê-Anh.

Page 335 : *La Société de chasse*, mise en scène Henri Ronse, théâtre des Deux Rives, Rouen, 1990. Photographies de l'Agence Bernand.

Page 343 : *La Société de chasse*, mise en scène Jean-Louis Thamin, théâtre du Port de la lune, Bordeaux, 1991. Photographies Marc Enguérand, CDDS Enguérand –Bernand.

Page 356 : *L'Ignorant et le Fou*, mise en scène Célie Pauthe, Théâtre national de Strasbourg, 2006. Photographies Victor Tonelli, Agence Artcomart.

Page 364 : *Une fête pour Boris*, mise en scène Denis Marleau, festival d'Avignon, 2009. Photographies Christophe Raynaud de Lage, Festival d'Avignon.

L'acteur : Minetti sur scène – Mises en scène allemandes

Page 392 : *La Force de l'habitude*, mise en scène Dieter Dorn, Landestheater, Festival de Salzbourg. Photographie : Archives du Festival de Salzbourg. Steinmetz / Ellinger.

Page 405 : *Minetti*, mise en scène Claus Peymann, Württembergische Staatstheater, Stuttgart, 1976. Photographie : Abisag Tüllmann, Deutsches Theatermuseum München. Captures d'écran : 3sat, 28.01.1995.

Page 418 : *Le Réformateur*, mise en scène Claus Peymann, Schauspielhaus Bochum, 1980. Photographie Abisag Tüllmann, Deutsches Theatermuseum München. Captures d'écran : ZDF Theater.

Page 432 : *Les apparences sont trompeuses*, mise en scène Claus Peymann, Schauspielhaus Bochum, 1984. Captures d'écran : ZDF Theater. Photographie : Abisag Tüllmann, Deutsches Theatermuseum München.

Page 446 : *Simplement compliqué*, mise en scène Klaus André, Schiller-Theater, Berlin, 1986. Captures d'écran : 3sat.

L'acteur. Minetti sur scène – Mises en scène françaises

Page 454 : *Les apparences sont trompeuses*, mise en scène Daniel Benoin, Comédie de Saint-Etienne, 1985. Photographies Daniel Cande, Gallica, Bibliothèque nationale de France.

Page 464 : *Minetti*, mise en scène Joël Jouanneau, Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Bobigny, 1988. Photographies Daniel Cande, Gallica, Bibliothèque nationale de France.

Page 471 : *Simplement compliqué*, mise en scène Christian Colin, Festival d'Avignon, 1988. Photographies Daniel Cande, Gallica, Bibliothèque nationale de France.

Page 482 : *Le Réformateur*, mise en scène André Engel, Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Bobigny, 1991. Photographies Daniel Cande, Gallica, Bibliothèque nationale de France.

Page 490 : *La Force de l'habitude*, mise en scène André Engel, Centre dramatique national de Savoie, 1997. Photographies Mario del Curto.

Page 496 : *Minetti*, mise en scène Claudia Stavisky, théâtre des Célestins, Lyon, 2002. Photographies Pascal Victor, Agence Artcomart.

Page 506 : *Minetti*, mise en scène André Engel, théâtre national de la Colline, 2009. Photographies Richard Schroeder, Getty Images.

Page 512 : *Simplement compliqué*, mise en scène Georges Wilson, Théâtre des Bouffes du Nord, 2009. Photographies Pascal Victor, Agence Artcomart.

Les pièces politiques – Mises en scène allemandes

Page 546 : *Le Président*, mise en scène Claus Peymann, Württembergische Staatstheater, Stuttgart, 1975. Photographies : Madeline Winkler-Betzendahl, Deutsches Theatermuseum München.

Page 559 : *Avant la retraite*, mise en scène Claus Peymann, Württembergische Staatstheater, Stuttgart, 1979. Reprise au Burgtheater, Vienne, 1999. Photographie Oliver Herrmann. Capture d'écran : Arte, 16.02.1999.

Page 573 : *Le Faiseur de théâtre*, mise en scène Claus Peymann. Landestheater, Festival de Salzbourg, 1985. Captures d'écran : DVD *Der Theatermacher*, Edition Burgtheater 17, Hoanzl.

Page 590 : *Place des Héros*, mise en scène Claus Peymann. Burgtheater, Vienne, 1988. Captures d'écran : DVD *Heldenplatz*, Edition Burgtheater, Hoanzl.

Les pièces politiques – Mises en scène françaises

Page 600 : *Le Président*, mise en scène Roger Blin, théâtre de la Michodière, 1981. Captures d'écran : INA (Coups de théâtre, Antenne 2, 23 mars 1981)

Page 613 : *Le Faiseur de théâtre*, mise en scène Jean-Pierre Vincent, Théâtre national populaire, Villeurbanne, 1987. Photographies Daniel Cande, Gallica, Bibliothèque nationale de France.

Page 619 : *Avant la retraite*, mise en scène Claudia Stavisky, théâtre national de la Colline, 1990. Captures d'écran : vidéo du théâtre de la Colline. Photographie : Laurencine Liot. Archives du théâtre de la Colline.

Page 630 : *Heldenplatz*, mise en scène Jorge Lavelli, théâtre national de la Colline, 1991. Photographies Daniel Cande, Gallica, Bibliothèque nationale de France.

Page 641 : *Place des Héros*, mise en scène Arthur Nauzyciel, Comédie-Française, 2004. Photographies Pascal Victor, agence Artcomart.

Page 647 : *Le Président*, mise en scène Blandine Savetier, théâtre national de la Colline, 2007. Photographies Pascal Victor, agence Artcomart.

Les pièces comiques - Mises en scène allemandes.

Pages 681 et 690: *Emmanuel Kant*, mise en scène Claus Peymann, Württembergische Staatstheater Stuttgart, 1978. Esquisses de décor d'Achim Freyer (Archives du Land de Bade-Wurtemberg). Photographies : Abisag Tüllmann, Deutsches Theatermuseum München.

Page 707: *Maître*, mise en scène Alfred Kirchner, Ludwigsburger Schlossfestspiele 1982. Captures d'écran : ZDF Theater, 06.02.2009. Photographie : Abisag Tüllman, Deutsches Theatermuseum München.

Page 723: *Déjeuner chez Wittgenstein*, mise en scène Claus Peymann, Landestheater, Festival de Salzbourg, 1986. Captures d'écran : DVD *Ritter, Dene, Voss*. Edition Burgtheater 18, Hönanzl.

Les pièces comiques – Mises en scène françaises

Page 734 : *Déjeuner chez Ludwig W.*, mise en scène Jacques Rosner, théâtre national de la Colline, 1992. Photographies Daniel Cande, Gallica, Bibliothèque nationale de France. Photographies Laurencine Liot, archives du théâtre national de la Colline.

Page 741 : *Maître*, mise en scène Jean-Luc Boutté, théâtre Hébertot, 1995. Photographies Daniel Cande.

Page 747 : *Emmanuel Kant Comédie*, mise en scène Jean-Louis Martinelli, théâtre national de Strasbourg, 1997. Photographies Elisabeth Carecchio et Olivier Roller, archives du théâtre national de Strasbourg.

Page 754 : *Tout est calme*, mise en scène tg STAN, théâtre de la Bastille, 2002. Photographies Pascal Victor, Agence Artcomart.

Page 761 : *RitterDeneVoss*, mise en scène Hans-Peter Cloos, théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet, 2003. Photographies Elsa Echjenrand.

Page 770 : *Emmanuel Kant*, mise en scène Roger Planchon, Théâtre national populaire, Villeurbanne, 2004. Photographies de Brigitte Enguérand, CDDS Enguérand-Bernand.

6.2. Index

Acteurs (Allemagne et Autriche)

Affolter, Therese, 393, 399, 433, 574, 578, 580, 587, 826, 828, 856, 859
Beckmann, Horst-Christian, 145, 146, 533, 539, 540, 541, 545, 826, 858
Bierbichler, Josef, 45, 560, 565, 859
Bißmeier, Joachim, 138, 140, 197, 198, 296, 299, 300, 304, 305, 306, 308, 311, 855
Buhre, Traugott, 17, 148, 150, 151, 154, 163, 166, 173, 174, 194, 202, 206, 369, 393, 419, 423, 428, 429, 431, 433, 448, 449, 450, 451, 547, 548, 549, 553, 555, 557, 558, 560, 562, 565, 570, 571, 591, 603, 604, 605, 676, 683, 685, 686, 687, 691, 694, 695, 697, 698, 699, 701, 702, 706, 724, 826, 827, 859, 860, 861
Dallansky, Bruno, 121, 124, 133, 378, 383, 386, 388, 389, 391, 826
Dene, Kirsten, 12, 17, 45, 55, 88, 89, 167, 171, 175, 187, 193, 194, 234, 244, 393, 547, 548, 549, 551, 555, 556, 558, 560, 562, 566, 569, 570, 571, 574, 581, 582, 583, 708, 713, 714, 724, 726, 729, 827, 828, 859, 861
Ganz, Bruno, 16, 19, 115, 116, 117, 118, 129, 131, 133, 134, 135, 137, 138, 140, 141, 197, 206, 240, 277, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 296, 304, 305, 306, 308, 311, 351, 367, 369, 387, 826, 855
Gasser, Wolfgang, 136, 186, 194, 574, 582, 584, 589, 591, 828, 859
Hallwachs, Hans-Peter, 378, 383, 388, 389, 826
Heerdegen, Edith, 145, 146, 150, 151, 158, 393, 406, 409, 415, 416, 417, 428, 429, 433, 533, 539, 540, 545, 591, 826, 827, 856, 858
Hinz, Werner, 138, 306, 826
Holzmeister, Judith, 261, 271, 272, 273, 275, 288, 291, 296, 299, 300, 304, 305, 308, 310, 311
Hoppe, Marianne, 17, 19, 138, 140, 170, 171, 184, 302, 433, 507, 574, 587, 828, 859
Lichtenhahn, Fritz, 378, 382, 387, 388, 389, 826
Lindinger, Hugo, 560, 562, 569, 828, 859
Lochner, Anita, 378, 382, 387, 388, 389, 826
Minetti, Bernhard, 12, 14, 16, 17, 19, 21, 22, 30, 45, 55, 103, 123, 124, 138, 140, 141, 148, 149, 150, 151, 158, 163, 166, 167, 180, 181, 182, 186, 187, 196, 198, 203, 205, 206, 234, 245, 254, 258, 260, 302, 317, 346, 367, 369, 371, 372, 373, 378, 381, 382, 386, 387, 388, 389, 391, 393, 395, 396, 398, 402, 403, 404, 406, 409, 410, 415, 416, 417, 419, 421, 422, 423, 427, 428, 429, 430, 431, 433, 435, 437, 443, 444, 445, 447, 448, 449, 450, 451, 455, 463, 467, 469, 480, 491, 495, 497, 500, 503, 505, 507, 511, 514, 571, 572, 651, 658, 684, 803, 826, 827, 828, 850, 851, 854, 855, 856, 857, 858
Platt, Josefin, 562, 566, 569, 828, 859
Redl, Wolf R., 111, 261, 267, 268, 270, 826

Ritter, Ilse, 12, 45, 55, 66, 163, 167, 175, 187, 234, 244, 708, 714, 724, 726, 729, 828, 861
Römer, Anneliese, 185, 574, 578, 580, 676, 682, 683, 686, 687, 691, 697, 698, 699, 702, 703, 706, 827, 828, 859
Schmid, Angela, 261, 262, 263, 277, 284, 290, 291, 294, 310, 320, 691, 697, 698, 703, 704, 826, 827, 855
Schwab, Martin, 88, 174, 193, 196, 206, 393, 560, 562, 566, 569, 571, 574, 676, 683, 687, 827, 859
Voss, Gert, 12, 44, 45, 55, 89, 167, 175, 178, 182, 183, 187, 192, 194, 196, 203, 205, 206, 234, 244, 676, 683, 686, 687, 708, 711, 717, 724, 726, 727, 728, 730, 742, 757, 758, 759, 771, 826, 827, 828, 861
Wildgruber, Ulrich, 204, 277, 284, 289, 290, 294, 349, 826, 855
Zetzsche, Eleonore, 547, 548, 549, 551, 555, 557, 827, 859

Acteurs (France)

Baux, Pierre, 344, 345, 347, 348, 349, 351, 353, 829
Bory, Jean-Marc, 742, 745, 834, 861
Bouquet, Michel, 22, 66, 250, 336, 448, 491, 493, 494, 501, 806, 831, 850, 851, 857
Chattot, François, 631, 632, 633, 634, 638, 639, 833, 844, 860
Dacqmine, Jacques, 336, 338, 340, 341, 342, 448, 449, 450, 451, 452, 829, 830, 857
Freyd, Bernard, 601, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 648, 832, 859
Garrivier, Victor, 614, 615, 832, 859
Gence, Denise, 250, 614, 735, 740, 832, 834, 859
Girardot, Annie, 15, 250, 620, 621, 622, 623, 628, 649, 833, 842
Hirt, Eléonore, 240, 250, 336, 337, 339, 340, 341, 366, 592, 593, 595, 597, 614, 856, 859
Luchini, Fabrice, 250, 336, 337, 339, 340, 341, 366, 804, 829, 856
Merlin, Serge, 15, 22, 54, 193, 250, 448, 449, 472, 473, 480, 481, 483, 484, 485, 497, 513, 830, 831, 857
Pasquier, Christiane, 357, 358, 359, 362, 829
Piccoli, Michel, 22, 44, 250, 448, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 505, 513, 514, 531, 608, 806, 832, 850, 851, 858
René Hainaux, 327, 328, 366, 828, 856
Rich, Catherine, 755, 759, 835, 862
Roussillon, Jean-Paul, 15, 22, 448, 449, 465, 466, 467, 468, 469, 511, 830, 857
Scob, Edith, 755, 835, 862
Seweryn, Andrzej, 725, 727, 728, 733, 771, 834
Thoméré, Patrice, 312, 316, 317, 324, 325, 828
Tréjean, Guy, 15, 240, 250, 592, 594, 595, 596, 597, 620, 621, 622, 625, 627, 628, 648, 649, 807, 859, 860
Valadié, Dominique, 642, 645, 646, 833, 860

- Vaneck, Pierre, 755, 758, 759, 760, 835, 862
 Virlogeux, Henri, 735, 736, 740, 808, 834, 861
 Warrillow, David, 15, 22, 448, 455, 456, 457,
 458, 459, 460, 461, 462, 513, 830, 851, 857
- Costumière**
 Bickel, Moidele, 115, 134, 261, 262, 263, 277,
 279, 280, 296, 310, 325, 533, 826, 836, 855
- Directeurs**
 Kaut, Josef, 105, 106, 107, 113, 114, 115, 118,
 120, 121, 125, 126, 141, 168, 169, 170, 171,
 780
 Klingenberg, Gerhard, 104, 139, 141, 143, 854
- Dramaturge**
 Beil, Hermann, 31, 65, 66, 88, 89, 95, 96, 97, 98,
 109, 193, 196, 202, 203, 246, 406, 419, 534,
 547, 560, 574, 695, 782, 789, 791, 826, 827,
 828
- Editeurs**
 Rach, Rudolf, 14, 53, 115, 122, 123, 133, 135,
 143, 237, 239, 242, 243, 533
 Unseld, Siegfried, 71, 78, 80, 102, 104, 105, 106,
 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116,
 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128,
 130, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140,
 141, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 151, 152,
 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161,
 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170,
 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180,
 181, 182, 183, 184, 185, 186, 196, 207, 239,
 240, 539, 704, 780
- Festivals**
 Festival d'Automne, 15, 208, 448, 455, 601, 609,
 673, 675, 748, 751, 822
 Festival d'Avignon, 15, 249, 312, 344, 357, 358,
 360, 361, 364, 366, 455, 471, 472, 491, 798,
 805, 825, 829, 863
 Festival d'Automne, 455, 609, 752
 Festival de Salzbourg, 17, 18, 45, 52, 58, 60, 73,
 74, 89, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 111,
 113, 114, 115, 118, 120, 121, 122, 123, 124,
 126, 128, 129, 140, 141, 142, 146, 147, 162,
 166, 167, 168, 169, 171, 172, 174, 176, 177,
 179, 187, 190, 191, 194, 198, 199, 201, 203,
 206, 256, 270, 271, 273, 277, 292, 295, 310,
 345, 347, 378, 391, 392, 433, 522, 560, 563,
 573, 601, 676, 708, 710, 801, 803, 815, 816,
 836, 837, 839, 840, 862, 863, 864, 865
 Festival de Vienne, 78, 99, 128, 141, 191
- Metteurs en scène (Allemagne et Autriche)**
 André, Klaus, 181, 205, 367, 378, 433, 445, 446,
 691, 796, 803, 815, 816, 817, 827, 828, 863
 Dorn, Dieter, 20, 45, 65, 118, 121, 122, 123, 124,
 125, 126, 127, 128, 129, 138, 140, 141, 144,
 156, 167, 169, 203, 256, 257, 258, 279, 294,
 302, 367, 373, 378, 379, 381, 386, 387, 390,
 391, 392, 406, 433, 447, 574, 710, 796, 801,
 815, 816, 817, 826, 856, 863
 Kirchner, Alfred, 20, 39, 148, 163, 181, 192,
 433, 691, 694, 697, 703, 705, 707, 724, 736,
 738, 739, 751, 796, 803, 815, 816, 817, 827,
 860, 865
- Peymann, Claus, 11, 12, 13, 14, 19, 20, 21, 30,
 33, 36, 44, 45, 47, 48, 52, 54, 55, 58, 59, 65,
 75, 81, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96,
 97, 98, 99, 102, 103, 104, 109, 111, 113, 114,
 117, 118, 126, 127, 128, 129, 135, 138, 141,
 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 153, 154,
 157, 162, 163, 167, 169, 171, 173, 174, 175,
 176, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 186, 187,
 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198,
 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208,
 246, 249, 254, 255, 256, 257, 260, 261, 267,
 269, 270, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280,
 284, 287, 293, 295, 296, 297, 298, 300, 301,
 302, 303, 304, 305, 306, 309, 310, 314, 315,
 317, 318, 332, 333, 338, 339, 350, 365, 369,
 370, 378, 387, 393, 395, 399, 401, 404, 405,
 406, 409, 415, 417, 418, 419, 420, 428, 429,
 430, 432, 433, 445, 448, 449, 450, 451, 452,
 481, 492, 493, 494, 499, 505, 518, 521, 523,
 524, 533, 534, 541, 542, 544, 545, 556, 557,
 558, 560, 564, 571, 573, 574, 583, 588, 590,
 602, 604, 605, 624, 625, 676, 677, 684, 688,
 690, 691, 694, 708, 711, 720, 721, 723, 724,
 725, 726, 727, 728, 742, 751, 757, 758, 759,
 760, 768, 771, 780, 782, 790, 795, 796, 801,
 802, 803, 804, 815, 816, 817, 818, 821, 822,
 824, 826, 827, 828, 841, 850, 851, 854, 856,
 857, 858, 860, 861, 862, 863, 864, 865
 Tiedemann, Philipp, 45, 193, 195, 198, 201, 202,
 203, 204, 205, 206, 207
- Metteurs en scène (France)**
 Benoin, Daniel, 64, 242, 448, 449, 450, 451, 452,
 453, 454, 797, 805, 819, 829, 863
 Blin, Roger, 64, 240, 250, 259, 592, 593, 595,
 597, 598, 600, 614, 628, 642, 648, 649, 735,
 794, 796, 807, 819, 832, 859, 864
 Boutté, Jean-Luc, 238, 735, 736, 739, 741, 751,
 771, 795, 797, 808, 820, 834, 861, 865
 Cloos, Hans-Peter, 46, 49, 54, 233, 236, 238,
 244, 755, 756, 757, 760, 761, 771, 794, 795,
 801, 809, 820, 835, 862, 865
 Colin, Christian, 15, 448, 465, 466, 467, 469,
 471, 511, 513, 795, 797, 801, 805, 819, 830,
 857, 863
 Engel, André, 15, 21, 44, 55, 66, 238, 244, 250,
 448, 449, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 479,
 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488,
 490, 497, 498, 499, 500, 502, 503, 504, 505,
 506, 513, 514, 528, 673, 674, 675, 791, 797,
 798, 800, 805, 806, 809, 811, 812, 819, 820,
 821, 822, 830, 831, 845, 850, 851, 857, 863,
 864
 Jouanneau, Joël, 15, 46, 64, 448, 455, 456, 457,
 458, 459, 460, 462, 463, 464, 498, 513, 793,
 795, 797, 800, 805, 811, 819, 823, 825, 830,
 857, 863
 Lavelli, Jorge, 15, 46, 66, 236, 250, 333, 614,
 620, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 630,

- 648, 649, 725, 794, 795, 797, 807, 809, 819, 833, 842, 860, 864
- Marleau, Denis, 44, 66, 312, 344, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 794, 795, 798, 800, 805, 818, 821, 823, 825, 829, 856, 863
- Martinelli, Jean-Louis, 46, 66, 742, 743, 745, 746, 747, 766, 768, 771, 794, 809, 820, 823, 824, 834, 861, 865
- Nauzyciel, Arthur, 46, 49, 231, 236, 631, 632, 633, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 649, 794, 795, 798, 801, 807, 820, 833, 844, 860, 864
- Ollivier, Alain, 64, 240, 241, 243, 250, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 325, 326, 344, 355, 365, 366, 367, 472, 607, 670, 794, 804, 811, 812, 819, 823, 828, 855, 862, 863
- Pauthé, Célie, 312, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 352, 355, 356, 366, 367, 798, 800, 804, 821, 823, 825, 829, 863
- Planchon, Roger, 250, 607, 608, 762, 763, 767, 768, 770, 771, 798, 800, 809, 820, 835, 862, 865
- Ronse, Henri, 14, 52, 60, 64, 66, 239, 240, 241, 250, 259, 312, 316, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 338, 344, 357, 365, 366, 367, 448, 483, 789, 791, 797, 804, 817, 818, 819, 820, 822, 828, 856, 863
- Rosner, Jacques, 192, 236, 472, 483, 497, 725, 726, 727, 728, 730, 733, 734, 771, 795, 797, 808, 819, 820, 823, 824, 834, 865
- Savetier, Blandine, 642, 644, 645, 647, 649, 798, 800, 808, 821, 823, 833, 860, 865
- Stavisky, Claudia, 21, 46, 243, 250, 448, 491, 492, 493, 496, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 649, 794, 795, 797, 800, 806, 807, 819, 820, 823, 831, 832, 842, 858, 864
- Tg Stan, 238, 748, 750, 751, 771
- Thamin, Jean-Louis, 312, 327, 336, 338, 339, 342, 343, 365, 366, 674, 795, 797, 804, 819, 829, 856, 863
- Vincent, Jean-Pierre, 14, 46, 64, 66, 231, 232, 233, 238, 243, 250, 528, 533, 601, 602, 607, 608, 609, 611, 612, 613, 648, 649, 672, 673, 674, 756, 795, 797, 800, 807, 819, 832, 859, 864
- Wilson, Georges, 22, 44, 448, 497, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 514, 794, 801, 806, 807, 821, 832, 858, 864
- Scénographes**
- Freyer, Achim, 202, 258, 259, 676, 677, 679, 680, 681, 687, 827, 860
- Herrmann, Karl-Ernst, 13, 14, 47, 48, 54, 115, 134, 146, 154, 169, 194, 196, 203, 205, 254, 255, 256, 257, 261, 262, 264, 270, 277, 278, 279, 280, 281, 296, 297, 303, 310, 315, 318, 332, 342, 378, 393, 394, 395, 404, 406, 407, 409, 410, 417, 420, 433, 445, 533, 536, 537, 538, 545, 547, 548, 549, 554, 557, 558, 560, 562, 563, 564, 565, 569, 571, 574, 575, 577, 581, 585, 587, 589, 591, 603, 615, 676, 708, 709, 710, 711, 727, 728, 826, 827, 828, 836, 838, 839, 840, 841, 850, 851, 855, 856, 858, 860, 861
- Minks, Wilfried, 121, 279, 281, 378, 379, 380, 447, 826, 837, 856
- Rose, Jürgen, 691, 694, 695, 710, 724, 827, 860, 861
- Wonder, Erich, 197, 258, 378, 419, 420, 426, 428, 431, 433, 434, 445, 451, 827, 857
- Théâtres**
- Akademietheater (Vienne), 127, 129, 133, 138, 139, 144, 145, 146, 178, 182, 186, 196, 200, 205, 433, 533, 546, 708, 723, 815, 816
- Berliner Ensemble, 13, 44, 147, 182, 193, 194, 196, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 249, 525, 854
- Bochumer Ensemble, 13, 48, 86, 87, 88, 89, 103, 148, 160, 163, 277, 406, 419, 523, 560, 691, 694, 789
- Burgtheater (Vienne), 11, 12, 13, 20, 22, 44, 45, 46, 48, 49, 52, 58, 60, 85, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 120, 126, 127, 129, 130, 132, 133, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 146, 147, 151, 154, 155, 161, 166, 173, 174, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 230, 237, 238, 248, 249, 257, 258, 261, 270, 271, 272, 273, 287, 296, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 311, 332, 339, 342, 373, 406, 433, 520, 523, 524, 533, 547, 556, 559, 560, 563, 569, 571, 573, 574, 575, 581, 583, 588, 589, 590, 591, 611, 624, 625, 628, 631, 632, 633, 657, 708, 714, 723, 726, 782, 785, 791, 795, 796, 799, 800, 801, 804, 815, 816, 826, 828, 850, 851, 853, 855, 859, 862, 864, 865
- Centre dramatique national de Savoie, 490, 813, 831, 864
- Comédie de Saint-Etienne, 805, 819, 863
- Comédie-Française (Paris), 44, 46, 49, 230, 231, 236, 243, 248, 249, 450, 465, 532, 592, 601, 607, 631, 632, 633, 637, 638, 641, 649, 654, 801, 807, 808, 833, 860, 864
- Deutsches Schauspielhaus (Hambourg), 11, 45, 109, 110, 115, 204, 261, 276, 815, 826, 862
- Landestheater (Salzbourg), 52, 72, 74, 75, 111, 114, 120, 122, 125, 168, 169, 192, 199, 261, 277, 392, 710, 815, 816, 826, 827, 828, 862, 863, 864, 865
- Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis (Bobigny), 249, 455, 609, 805, 811, 819, 820, 823
- Opéra-Théâtre d'Avignon, 819
- Schiller-Theater (Berlin), 11, 129, 135, 137, 140, 141, 181, 183, 191, 192, 194, 205, 257, 302, 373, 433, 446, 799, 803, 815, 816, 828, 863
- Théâtre de l'Atelier (Paris), 336, 491, 829

Théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet (Paris), 249
 Théâtre de la Bastille (Paris), 14, 238, 240, 748, 751, 754, 800, 809, 824, 835
 Théâtre de la Michodière (Paris), 592, 595, 598, 600, 864
 Théâtre de la Ville (Paris), 15, 54, 208, 473, 491, 528, 609, 672, 800, 831, 832, 859
 Théâtre des Bouffes du Nord (Paris), 497, 507, 511, 512, 514, 801, 806, 821, 832, 864
 Théâtre des Célestins (Lyon), 491, 794, 806, 823
 Théâtre des Deux Rives (Rouen), 327, 329, 863
 Théâtre des Quartiers d'Ivry, 313, 811
 Théâtre du Montparnasse (Paris), 43, 236, 250, 755, 756, 760
 Théâtre du Port de la Lune (Bordeaux), 336, 342, 343
 Théâtre du Rond-Point (Paris), 64, 240, 242, 449
 Théâtre Gérard-Philippe (Saint-Denis), 320, 321, 323, 324, 326, 344, 863
 Théâtre Hébertot (Paris), 238, 250, 735, 736, 741, 808, 820, 834
 Théâtre national de la Colline (Paris), 15, 21, 33, 44, 46, 236, 243, 491, 497, 501, 506, 528, 592, 620, 622, 624, 646, 675, 725, 726, 732, 734, 735, 794, 806, 807, 808, 819, 821, 822, 823, 860, 861
 Théâtre national de Strasbourg, 320, 344, 345, 346, 601, 745, 863

Théâtre national populaire (Villeurbanne), 14, 46, 231, 241, 243, 314, 592, 601, 607, 608, 672, 735, 762, 763, 807, 819, 820, 862, 864, 865
 Württembergische Staatstheater (Stuttgart), 13, 47, 48, 103, 108, 147, 148, 149, 150, 155, 157, 163, 253, 393, 405, 523, 534, 547, 676, 810, 811, 815, 826, 827, 863, 864, 865

Traducteurs

Darnaud, Edith, 216, 217, 232, 233, 242, 243, 244, 420, 449, 606, 782
 Démerin, Patrick, 233, 234, 238, 244, 755
 Demet, Michel-François, 53, 62, 223, 239, 240, 241, 242, 244, 260, 278, 320, 321, 659, 660, 781, 811, 828, 829, 834, 835, 854
 Nebenzahl, Michel, 216, 230, 233, 234, 235, 244, 465, 468, 472, 473, 481, 755, 781, 782, 830, 832, 834
 Pautrat, Bernard, 244, 473, 483, 831
 Porcell, Claude, 53, 62, 63, 64, 81, 95, 96, 189, 190, 209, 210, 215, 218, 219, 220, 221, 222, 229, 230, 231, 234, 235, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 262, 296, 459, 483, 487, 518, 519, 592, 595, 596, 597, 608, 629, 659, 660, 693, 735, 781, 782, 783, 785, 786, 787, 788, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 854