

Entretien avec Jean-Marie Winkler

par Laure Hémain

Enregistré au Théâtre National de la Colline, Paris, mars 2007

Laure Hémain : *Pour introduire cette réflexion sur Thomas Bernhard, pouvez-vous nous parler de ce que représente l'héritage de son grand-père écrivain, Johannes Freumbichler ?*

Jean-Marie Winkler : Johannes Freumbichler est véritablement le modèle, le point de référence de l'autobiographie, en ce qu'il est à la fois un artiste et un penseur. Pour l'enfant qu'est Thomas Bernhard, d'après ce qu'on peut lire dans l'autobiographie, la figure du grand-père est, d'une certaine façon, le centre du monde. Il faut s'imaginer un créateur qui s'isole tous les matins dans sa chambre, à trois heures du matin dans sa couverture de cheval, pour écrire l'œuvre de sa vie : œuvre bien entendu monumentale. Cette image de l'artiste et penseur va, sans aucun doute, être déterminante pour Thomas Bernhard, ne serait-ce que d'un point de vue symbolique : son grand-père lui a légué sa machine à écrire... Il existe donc entre les deux hommes une véritable continuité.

En même temps, si on lit bien l'autobiographie, si on la lit entre les lignes, on observe que Thomas Bernhard, non pas l'enfant sans doute, mais le narrateur reste assez critique vis-à-vis de son grand-père. Il voit ses limites. Première limite : cet homme, qu'on le veuille ou non, a exploité le travail de sa femme et de sa fille pour pouvoir vivre, lui, en tant qu'artiste. Or, il n'a pas été reconnu de son vivant, et, bien qu'il ait reçu un prix, il ne vivait pas de son art. Freumbichler est un artiste qui vit en dehors du monde et qui a besoin du travail des autres pour vivre.

Deuxième limite : Thomas Bernhard voit (du moins, c'est ce qu'on perçoit toujours chez le narrateur de l'autobiographie) que son grand-père a échoué, d'une part parce qu'il n'est pas arrivé à écrire son œuvre monumentale, d'autre part parce qu'il n'a pas été publié. L'image de l'« artiste maudit » devient donc à la fois un modèle et un repoussoir : ce qui explique l'ambiguïté de la relation de l'artiste Thomas Bernhard à son grand-père. Ce parcours est le chemin qu'il faut suivre, mais aussi celui dont il faut s'écarter. C'est ainsi que Thomas Bernhard est allé, là encore, « dans la direction opposée » : il écrira contre la littérature de son grand-père, celle de la ruralité, du bonheur, de l'idylle, et tout lecteur de Thomas Bernhard aperçoit à quel point il démolit cette littérature.

Par ailleurs, Thomas Bernhard, artiste, a toujours essayé de vivre de son art. Ses débuts ont été difficiles mais, dès *Perturbation*, il arrive à faire bâtir sa maison – du moins à l'acheter – à vivre de son art. Thomas Bernhard est un artiste qui, d'une certaine façon, n'a pas besoin des autres pour vivre (même si, au début, Hedwig Stavianicek, sa compagne et son « être vital », l'a beaucoup aidé). Il aura finalement achevé ce que son grand-père n'avait pas réussi. D'un côté, Thomas Bernhard est une sorte d'« artiste maudit » – et il le met en scène, c'est vrai qu'il se retire du monde – mais, de l'autre côté, l'artiste Thomas Bernhard sait parfaitement s'intégrer. C'est le cas, par exemple, avec le festival de Salzbourg : il écrit dans le cadre du festival –

certes, c'est une insulte pour le festival –, et il est monté au Burgtheater, équivalent de la Comédie-Française. Thomas Bernhard, en s'opposant et sans jamais être récupérable, a réussi à trouver une place qui préserve l'autonomie de l'artiste et une certaine intégration. Autre exemple : son éditeur (prose et théâtre), le plus grand éditeur allemand, est à la fois dans les circuits privés, à travers l'édition, mais également dans les circuits publics, à travers le théâtre subventionné.

En ce sens, on pourrait dire que Thomas Bernhard, dans les pas de son grand-père, a tiré la leçon de l'échec et réussi, là où le grand-père avait échoué. À sa décharge, il faut préciser que le moment où Johannes Freumbichler a commencé à être reconnu coïncide avec l'Anschluss et la Seconde Guerre Mondiale. Cette césure explique sans doute en partie l'échec qu'il a connu.

L. H. : *Le thème de l'échec, ou l'aveu d'impuissance dans l'écriture, est un thème récurrent du théâtre et de la prose de Thomas Bernhard, comment l'analysez-vous ?*

J.-M.W. : Le thème de l'échec est double. Tous les personnages de ses romans, et cela vaut aussi pour son théâtre, luttent : ils luttent pour leur survie. Et ce n'est pas qu'une survie matérielle, c'est aussi une survie de l'esprit, intellectuelle, un moyen de survivre : c'est-à-dire de ne pas mourir, ne pas se tuer, d'accomplir quelque chose. D'un côté, il y a les scientifiques, qui se réfugient dans un travail que nous appellerons les « sciences dures » (sciences de la nature, mathématiques, etc.), et la science est un des moyens de se sauver. De l'autre côté, il y a les artistes, qui représentent l'autre possibilité de se sauver : l'œuvre d'art, sa réalisation, serait un moyen de surmonter l'échec (dans la mesure où toute vie, où le fait d'exister est échec). Entre les scientifiques et les artistes, on trouve enfin les penseurs, qui sont à la fois des artistes et des scientifiques, puisque la philosophie est une science.

Or, si on lit bien les grands romans de Bernhard, on aperçoit que les personnages, tendus vers le projet d'accomplissement d'une œuvre, n'y parviennent pourtant pas. Ceux-là mêmes qui semblent y parvenir détruisent leur objet d'étude. Par exemple, ils arrivent à réaliser l'œuvre, mais ils tuent la personne à qui l'œuvre était destinée. Ou encore, s'ils y parviennent, on se rend compte qu'on ne trouve pas dans l'écriture le scientifique, l'artiste ou le penseur qui vient d'écrire une œuvre, mais un narrateur, qui vient de trouver un manuscrit, essaie de l'ordonner et, la plupart du temps, échoue. Et même quand un personnage, devenant alors narrateur secondaire, réussit dans sa quête, le narrateur principal, lui, échoue dans la tentative de reconstituer l'œuvre.

L'échec peut donc être vu de deux façons. On peut avoir une lecture nihiliste de l'œuvre de Thomas Bernhard, que je ne partage pas, même si l'échec est omniprésent. Et une lecture qui consiste à voir une façon de mettre à distance la quête, une « ironisation ». On ne peut en effet s'identifier entièrement à aucun de ces personnages, parce que toujours, entre les personnages et le lecteur, il y a un narrateur, et, derrière le narrateur, il y a encore l'auteur. Ce jeu d'imbrication est ambigu, on peut l'interpréter comme un échec supplémentaire : c'est une lecture

possible. En ce sens, tout le monde a toujours échoué, et l'œuvre de Bernhard serait une œuvre de l'échec, il le dit lui-même. Mais on peut considérer aussi l'« ironisation » comme unique moyen de dépasser l'échec : y voir une tentative grotesque. D'une certaine façon, dès lors que la tentative apparaît dans sa dimension grotesque, on peut survivre à l'échec.

L. H. : *Dans Au but, le thème de l'échec est prépondérant. On trouve en effet une ironie terrible : le personnage de l'auteur dramatique, par exemple, a écrit une pièce qui s'intitule Sauve qui peut... Pourtant on trouve aussi quelque chose de l'ordre de la survie. Cela rejoint votre hypothèse de la suprême ironie...*

J.-M.W. : Oui, avec une « ironisation » supplémentaire, puisque l'auteur dramatique, présent sur scène, est présenté comme un auteur « à succès ». Il connaît le succès en écrivant un théâtre de l'échec. Et nous voyons, sur scène, l'auteur accueilli par une mère et sa fille, précisément à cause de son succès, développant de grandes théories de l'échec duquel il fait succès.

D'où ma spéculation : derrière ce jeu, cette fois-ci dramatique, si on ne se limite pas aux personnages sur scène mais qu'on considère l'ensemble de la constellation, il est difficile de ne pas voir un dialogue de Bernhard avec lui-même. Thomas Bernhard avec lui-même, présentant, non pas une image de lui-même – il n'est pas là, personnellement présent, la pièce n'est pas autobiographique –, mais qui mettrait en scène ce qui est, encore une fois, son propre succès : exactement comme le personnage qu'il met en scène. Et, dans le fait d'être reconnu comme dramaturge à partir d'une dramaturgie de l'échec, il y a un aspect jubilatoire pour celui qui arrive à réaliser la pièce. Il y a, autrement dit, à la fois le succès du personnage, et, au-delà, le succès de l'auteur qui arrive à écrire une pièce dont le titre, *Au but*, est très ambigu : parce que, précisément, on n'arrive jamais « au but ». Or, Thomas Bernhard, en écrivant la pièce, est finalement arrivé « au but ».

L. H. : *Poursuivons avec un autre paradoxe, celui des relations de Thomas Bernhard avec son pays : l'Autriche. L'Autriche de son enfance, celle de l'époque où il a vécu adulte, et celle d'aujourd'hui. Comment l'œuvre de Bernhard est-elle perçue aujourd'hui en Autriche ?*

J.-M.W. : C'est un sujet délicat et complexe, j'essaierai de sérier le problème. D'abord, l'Autriche : qu'est-ce que c'est ? Je commencerai par ce qu'on n'attend pas.

Que faisait Thomas Bernhard quand il avait de l'argent ? Il s'achetait des maisons, qu'il retapait. Or, ces maisons étaient des fermes, de grandes maisons rurales, comme on le trouve, nombreuses, en Haute-Autriche. Et il les retapait, parfois dans le plus pur style paysan, parfois dans le style du joséphisme, plus aristocratique. Certaines des pièces de ses maisons rappellent la noblesse du terroir. Par conséquent, Thomas Bernhard, dans son univers intime, était très « autrichien ». L'univers, dès lors qu'il pouvait le reconstituer lui-même, était un univers de carte postale, des maisons retirées ou la ferme traditionnelle (qu'il ne faut pas voir pour autant comme une

« forteresse », c'est une légende, elle fait partie du mythe, toutes les fermes en Haute-Autriche sont semblables). Mais ces maisons sont reculées, en dehors. On y vit retiré, dans la forêt, dans un univers de carte postale, que nous identifierions immédiatement à l'univers autrichien. Aussi, je soulignerais ceci : Thomas Bernhard était autrichien et vivait en Autriche, ce qui ne l'empêchait pas, bien entendu, d'attaquer cette Autriche.

Attaquer quoi ? D'abord les institutions. Thomas Bernhard est anti-institutionnel, cela relève de son caractère anarchiste, révolté, et c'est ce qui explique tous les scandales dont il a été entouré. Les institutions, ce sont d'abord des institutions fédérales. Par conséquent, l'ennemi, c'est Vienne : l'État centralisateur. En Autriche, ce terme ne veut d'ailleurs pas dire grand-chose, puisqu'elle est constituée de « *Länder* » : l'Autriche est une grande structure fédérale. Thomas Bernhard, quand il attaque l'Autriche, attaque, en réalité, non pas l'identité autrichienne, mais l'État autrichien : l'administration, les ministères, leurs rouages. Ses attaques sont très claires. Thomas Bernhard attaque évidemment certaines structures de l'Autriche qui ne lui conviennent pas, et qui, d'ailleurs, le lui rendent bien. Les attaques de Bernhard sont parfois des réponses, parfois des provocations. Il faut dire qu'une certaine Autriche accusait Bernhard de dilapider les précieux deniers des contribuables pour insulter les Autrichiens. Cette Autriche ne pouvait donc pas reconnaître Bernhard comme autrichien.

Mais quelle était sa cible précise ? La cible était les deux figures de proue du pays : d'une part, le chancelier social-démocrate Kreisky, d'autre part, le président conservateur Waldheim. Bernhard démolit ce que représente l'Autriche. Dans les années 70, l'Autriche s'identifiait à Kreisky, et Thomas Bernhard est l'anti-Kreisky par excellence, alors que de nombreux intellectuels étaient pro Kreisky. Dans les années 80, avec le scandale Waldheim, toute l'Autriche est solidaire derrière son président. Bernhard, bien entendu, est encore une fois l'empêcheur de tourner en rond.

Les deux personnages – d'un bord politique différent – ont en commun qu'ils représentent l'attitude de l'amnésie autrichienne. L'Autriche ne s'est pas posée de questions sur son passé. Avec le recul du temps, toutefois, on peut observer qu'il y a eu des ébauches de processus de réflexion véritable sur le passé. En 1947, les Alliés ont par exemple remis le camp de concentration de Mauthausen au gouvernement autrichien, qui donc est chargé, depuis lors, de la gestion de ce mémorial.

Mais, en regardant vraiment ce qui s'est passé dans les esprits, on peut dire que, du vivant de Thomas Bernhard, l'Autriche ne s'est pas posé les questions. Le véritable déclencheur de la réflexion a été l'année 1988 : la célébration du Cinquantième anniversaire de l'Anschluss, de l'annexion au Reich nazi. C'est à partir de ce moment-là que le travail de mémoire et de deuil a pu véritablement se mettre en marche en Autriche. L'indemnisation des victimes du national-socialisme n'a été officialisée qu'en 2003. Dans les années 90, l'Autriche commence à s'interroger sur son passé, à s'intégrer dans ce vaste processus européen de prise de conscience, mais Thomas Bernhard est mort en 1989.

Dans l'Autriche d'aujourd'hui, certaines questions ne se posent plus, ou ne se posent plus de la même manière. Des attitudes, banalisées du temps de Thomas Bernhard, ne seraient plus tolérées aujourd'hui, du moins, j'ose l'espérer...

L. H. : *Pouvez-vous rappeler dans quelles circonstances, au moment de sa mort, il a décidé que son œuvre devait être gérée ? Quelle a été l'interdiction qu'il a donnée ?*

J.-M.W. : Cela fait partie des ambiguïtés qui le caractérisent. Premièrement, sa mort intervient dans un contexte précis : quelques mois après la représentation de *Heldenplatz*. Représentée en novembre 1988 au Burgtheater, *Heldenplatz* a été la goutte qui a fait déborder le vase et amené les Autrichiens à prendre conscience de ce dont ils ne voulaient pas prendre conscience. Dans cette pièce, Bernhard insulte l'Autriche, et il dit, haut et fort, ce que personne n'osait affirmer. Ses acteurs ont donc crié, du haut de la scène du Burgtheater, à la face des Viennois, ce qu'aucun Autrichien ne voulait entendre. La pièce a évidemment provoqué un scandale, très virulent d'ailleurs d'un côté comme de l'autre. Il y eut vingt minutes d'applaudissements et de sifflets, et certains ont même déposé des tonnes de fumier devant le théâtre ! Il semblerait que Thomas Bernhard ait été blessé par ces réactions. Son état physique s'est dégradé tout de suite après *Heldenplatz*. Je ne saurais dire s'il y a un lien de cause à effet, mais sa mort intervient dans ce contexte. Thomas Bernhard meurt en février 1989, en plein scandale et déchaînement des passions autrichiennes.

Il n'a pas décidé de la façon dont serait gérée son œuvre. Son testament, outre ses parties privées – c'est un homme ordonné et méticuleux, comme ses personnages –, interdit, pour la partie publique, tout contact entre son œuvre et l'État autrichien, quelle que soit la forme ou le nom de cet État autrichien, jusqu'à expiration du délai légal. Or le délai légal est de 70 ans, ce qui nous mène en 2059. Voilà le testament et l'ultime pied de nez de Thomas Bernhard à l'Autriche, son ultime défi. Je lis en tout cas ce testament comme un défi.

Il est évident que le testament est destiné à éviter la récupération. Chaque pays le fait, la France le fait très bien d'ailleurs. Mais l'Autriche est un pays qui s'accommode de tout ! En Autriche tout est possible, tout a été possible : une coalition de la gauche et de l'extrême droite a été possible (1983-1986), le fait de ne pas parler du passé a été possible... Thomas Bernhard avait sans doute pressenti – si je puis me permettre d'interpréter son testament – qu'il serait récupéré après sa mort. Je pense en effet que l'Autriche, y compris celle qu'il combattait, aurait très bien pu s'accommoder de Thomas Bernhard, et même se réconcilier avec « le grand auteur qui a dit des choses tellement intéressantes ». La droite autrichienne ne retenait qu'une chose : les attaques de Bernhard contre Kreisky. Et, en contrepartie, Bernhard était parfaitement « instrumentalisable » par les partisans de Waldheim, qui ne lisaient d'ailleurs pas les autres répliques. De la même façon, on pouvait très bien utiliser les attaques contre Waldheim pour dire : « Vous voyez bien que Bernhard a dit ça ! »

Ainsi ce pied de nez ultime était sans doute salutaire, puisque, pendant dix ans, Thomas Bernhard n'a pas pu être récupéré, ni récupérable. C'est là, finalement, le

trait de génie du testament. De plus, ce testament, outre le fait qu'il est un acte normalement privé – et, comme toujours chez Bernhard, le privé devient public –, devient brusquement public en raison des relations entre une œuvre et un État : ce ne devrait pas être le lieu d'un testament. La situation est absurde.

Que signifie le fait d'interdire les pièces de Thomas Bernhard en Autriche ? C'est évidemment séduisant pour l'esprit : « Vous ne m'avez pas lu de mon vivant, et vous ne m'aurez pas après ma mort !... » On pouvait imaginer des choses très amusantes : des représentations à Bratislava, avec un service de navette entre Vienne et Bratislava, pensé à des trains qui partiraient du Tyrol pour aller de l'autre côté de la frontière, en Italie ! Pointait l'idée de déplacer l'Autriche pour aller voir les pièces de Bernhard. C'était absolument extraordinaire !...

La réalité, malheureusement, est différente. Les contrats ne sont pas rétroactifs, un testament non plus. N'étaient donc autorisées, en Autriche, que les mises en scène déjà réalisées avant sa mort : aucun nouveau théâtre n'avait le droit de monter du Bernhard, aucun jeune acteur n'avait le droit de le jouer... C'est une situation bernhardienne : Bernhard aurait dû continué à être joué par les mêmes acteurs, dans la même mise en scène, jusqu'à ce que l'un des acteurs meurt, et que la mise en scène s'éteigne. Un autre un pied de nez qui signifie : « Vous n'avez pas voulu entendre ce que j'avais à dire quand j'étais vivant, désormais, vous m'aurez, sclérosé ! »... À un moment donné, les héritiers ont donc décidé d'assouplir ces dispositions, afin de permettre à l'œuvre de vivre, sans pour autant lever les interdictions.

Par ailleurs, les manuscrits de Thomas Bernhard étaient dans le coffre-fort de son appartement en vrac, récupérés dans ses diverses maisons. Les manuscrits de Johannes Freumbichler se trouvaient, eux, dans des cartons à chaussures sur une étagère du salon de son appartement. Le fait d'interdire toute exploitation signifiait aussi qu'on ne pouvait pas exploiter les manuscrits de Bernhard. Rien n'aurait empêché, par exemple de vendre les manuscrits à la Bibliothèque nationale allemande, et Bernhard serait devenu allemand. Autre démarche très bernhardienne : l'État autrichien aurait été satisfait, d'une certaine façon, d'être débarrassé de Bernhard. Or les héritiers ont pris la décision courageuse de permettre qu'une telle exploitation puisse avoir lieu en Autriche. Le fait de laisser l'œuvre demeurer en Autriche revenait à demander clairement à l'État autrichien : « Êtes-vous prêts à prendre vos responsabilités et encourager la diffusion de l'œuvre de Thomas Bernhard en Autriche ? » La situation était au départ insoluble – c'était le but du testament –, mais une solution viable a été trouvée.

Pour résumer, je pense que l'essentiel du testament réside dans cette volonté de ne pas être récupéré, et de ne pas l'être selon un message univoque : on ne peut récupérer Bernhard ni pour l'Autriche, ni contre l'Autriche.

L. H. : *Pouvez-vous évoquer le contexte de création de ses œuvres, quels étaient ses liens avec les metteurs en scène, les acteurs ?*

J.-M. W. : Thomas Bernhard voulait devenir chanteur d'opéra. Il avait suivi une formation, mais n'a pu faire de carrière pour différentes raisons, dont la maladie. Il savait également dessiner, mais n'a pas non plus exploité ce talent.

La seule chose qu'il ait apprise, dans un conservatoire, c'est la mise en scène. Il a en effet obtenu un diplôme de mise en scène. Ainsi, lorsqu'il aborde le théâtre, il sait ce qu'il fait, et on le sent dans l'écriture. Son théâtre n'est pas une simple adaptation des romans. Il s'agit d'une véritable écriture scénique. Lorsqu'un personnage rentre à droite, cela signifie quelque chose. Lorsqu'un personnage est présent sur scène, il l'est véritablement, même s'il se tait. Bernhard écrivait d'ailleurs les rôles muets de la même façon qu'il écrivait les rôles parlants. Il voit véritablement le théâtre au moment où il l'écrit. Quand on lit un texte de Thomas Bernhard, il ne faut jamais oublier que le monologue d'un personnage – infini, très souvent – se déroule toujours en présence d'un personnage muet. Et tout metteur en scène, comme tout spectateur, sait qu'il y a une tension entre le personnage muet et le personnage parlant. Ce serait une erreur de penser que ces longs monologues seraient à l'image de la prose : le personnage muet est une sorte d'obstacle, il suffit qu'il bouge, qu'il ouvre une fenêtre, pour que, brusquement, le personnage parlant soit déstabilisé. Thomas Bernhard sait parfaitement produire ce genre d'effets.

Il a cependant eu une difficulté à s'imposer. Pendant cinq ans, il a proposé des pièces qu'aucun théâtre n'a voulu représenter : peut-être étaient-elles trop novatrices ou trop provocantes. Mais c'est par le prestigieux festival de Salzbourg qu'il a commencé – toujours avec des scandales, des annulations, des fracas, etc. Et quand il a réussi à entrer dans ce circuit du théâtre, il a finalement pu accomplir le rêve qu'il avait d'écrire pour de grands acteurs. Quand il écrivait une pièce, il savait pour quel acteur il le faisait, ce qui d'ailleurs posait un problème insoluble, dans le cas où l'acteur n'était pas libre ou que le metteur en scène n'ait pas envie de le distribuer. Il y eut quelques conflits. En outre, les mises en scène n'ont pas toujours été ce que Bernhard attendait. Mais il a eu la chance de rencontrer Claus Peymann, grand metteur en scène allemand de la seconde moitié du 20^{ème} siècle. Il y eut donc conjonction entre les meilleurs acteurs de sa génération et un metteur en scène hors pair. La plupart du temps, Peymann présentait les pièces de Bernhard en Allemagne, dans de très grandes salles.

Si on ne doit parler que d'un acteur, ce serait de Bernhard Minetti. Il est le monstre sacré de la scène et du cinéma allemands. Bernhard écrira des rôles pour Bernhard Minetti octogénaire, et, d'une certaine façon, s'inscrira dans l'excellence de la tradition du théâtre allemand. À la différence d'Elfriede Jelinek par exemple, Thomas Bernhard a une approche très traditionnelle du théâtre. En dehors de toute radicalité formelle, il maintient un lien à la tradition théâtrale et certaines de ses pièces sont de véritables cadeaux aux acteurs.

À l'opposé, Thomas Bernhard disait (certains de ses personnages, en tout cas) qu'un auteur écrit toujours « contre les acteurs ». Dès lors que l'auteur cherche à se mêler de mise en scène, comme il le faisait, il se heurte bien sûr aux metteurs en scène et aux réalités de la scène. Par exemple, à la fin de la pièce *Une fête pour Boris*, il était indiqué

que deux minutes de noir total était exigées. Ce qui était impossible à réaliser dans une salle de théâtre, en raison des panneaux de sortie de secours. Comme le capitaine des pompiers refusait l'extinction des panneaux, les deux minutes de ténèbres totales n'eurent pas lieu. Nous connaissons évidemment les ténèbres métaphoriques de Bernhard. La mise en scène n'ayant pas réalisé ce noir total, Bernhard a alors refusé que la pièce soit jouée : elle n'aura été jouée qu'une fois ! C'est un cas emblématique de l'œuvre artistique se heurtant à la réalité du théâtre.

Il disait donc écrire au théâtre « contre les acteurs ». Pour les acteurs, en effet, ce doit être une torture : aucune action, mais une sorte de poème gigantesque, avec d'incessants retours à la ligne, autant de paroles que de silences, aucun lien logique apparent entre les différentes répliques, à l'inverse des dialogues ou des actions traditionnelles. Par conséquent, un effort de mémorisation considérable est nécessaire. Il faut admirer la performance de Minetti, octogénaire, qui parvient à mémoriser le texte.

Aussi Bernhard écrit-il des rôles périlleux, mais non moins fantastiques, comprenant des monologues d'une demi-heure, et il écrit aussi des rôles muets qui sont de véritables défis. L'un de ses personnages n'a, par exemple, qu'un seul mot à dire : « oui », alors qu'on lui demande (c'est une enfant), si elle se prénomme Katharina. Pour un acteur, c'est un défi d'être sur scène et n'avoir rien à dire, tout en ayant à jouer cette présence, tandis que l'autre personnage monologue.

Deux exemples pour terminer. Dans *Minetti*, le grand acteur, Bernhard Minetti, joue lui-même l'acteur Minetti, acteur de province raté, qui se suicide à la fin. Il sort son masque du roi Lear et se suicide sur un banc, sous la neige, face à Ostende, face à la mer – symbolique que nous retrouvons dans *Au But*. Autre pièce de l'échec, tout aussi paradoxale : après que Minetti, acteur raté, minable et qui joue son échec, s'est suicidé sur un banc, le rideau se ferme et le grand Bernhard Minetti vient saluer le public pour montrer de quelle façon il a joué magistralement l'échec de Bernhard Minetti. Si l'on voulait trouver l'équivalence, pour un public français, il faudrait imaginer, soit un grand acteur tragique, soit un acteur très populaire. Imaginons une pièce, je le dis au hasard, intitulée : *Alain Delon*. Alain Delon serait un acteur raté, en fin de carrière, méconnu, dans un hôtel minable de banlieue, attendant en vain un directeur de théâtre, et il jouerait son propre échec jusqu'au suicide. La pièce est écrite pour un acteur en fin de carrière. Le jeu théâtral est unique car l'acteur, finalement, influe sur ce qu'il joue sans que l'on soit dans une pièce de la distanciation brechtienne. On ne voit pas l'acteur derrière, mais il y a un jeu de miroir.

Bernhard utilise la scène pour écrire aussi « contre le public ». Il écrit contre le public et il joue avec lui. L'autre jeu de miroir, et il n'a pas été le seul à le faire, consiste en effet à utiliser le théâtre pour insulter le public. Ce peut être au détour d'une réplique : dans une de ses pièces, par exemple, un personnage dit que le public « pue ». La provocation politique est une autre façon de le faire. *Heldenplatz*, on l'a vu, insulte les Autrichiens, mais pas n'importe lesquels d'entre eux : la pièce insulte les Viennois. Or elle est précisément représentée à Vienne. Dans l'un de ses tableaux,

on voit le Burgtheater. L'exemple parlera aux personnes fréquentant le Théâtre National de la Colline. C'est comme si, dans une pièce, le Théâtre National de la Colline était figuré, avec des personnages qui arriveraient du Père-Lachaise. Ainsi le spectateur, brusquement, verrait-il sur scène le théâtre où précisément il se trouve, ce qu'il y a à l'extérieur du lieu, et il se ferait insulter, à l'image de l'Autrichien accusé d'amnésie. Le théâtre de Bernhard s'adresse au public et la relation est violente, elle explique la force de ses pièces, mais aussi leur faiblesse.

La plupart des pièces ont été écrites dans un contexte précis. Par exemple, pour *Le Président*, il s'agissait de la Fraction Armée rouge, bien que la problématique se soit aujourd'hui largement déplacée. Mais c'est un piège pour le public, il est désorienté, dans la mesure où la pièce, en son fond, n'est pas strictement politique. Dans la plupart des pièces, on trouve une situation de communication entre la scène et le public, qui détermine la fascination autant que les malentendus et la provocation. Vingt ans après la mort de Bernhard, la relation ne peut plus être la même, mais les pièces gardent bien d'autres atouts, notamment par les rôles qu'elles proposent et qui rendent si bel hommage aux acteurs. Si Bernhard a démoli beaucoup de choses, il y a une chose qu'il n'aura pas détruite : c'est l'acteur.