

Notes sur le théâtre de Thomas Bernhard
Considérations philologiques et spéculatives
par Manfred Mittermayer et Jean-Marie Winkler

La genèse des textes dramatiques

L'édition critique du théâtre de Thomas Bernhard a conduit à s'interroger plus avant sur la genèse des textes dramatiques, ainsi que sur sa place au sein de l'œuvre bernhardienne. Une des premières découvertes lors de la lecture des tapuscrits conservés et consultables aux archives Thomas Bernhard à Gmunden (Haute-Autriche), tient à la date de la première pièce de théâtre. Ce qui ne s'appelait pas encore *Une fête pour Boris* mais *Le Casse-croûte*, ne datait pas de la fin des années 1960, mais au contraire du milieu des années 1950. Si la pièce ne fut représentée qu'en 1970 à Hambourg, ce n'est pas tant parce qu'elle devait être réécrite, mais parce qu'aucun théâtre ne voulait prendre le risque d'une telle mise en scène.

On découvrait ainsi que, dans les années 1950, Thomas Bernhard menait de front les poèmes, la prose narrative et les écrits dramatiques, contrairement à la vision traditionnelle qui voulait qu'après avoir abandonné la poésie, à la suite d'une crise de l'expression artistique, Thomas Bernhard s'était tout d'abord consacré à la prose, avant de se tourner également vers le théâtre après 1970.

Les archives contiennent aussi des feuillets sur lesquels Bernhard réécrivait ses anciens poèmes, en les hermétisant parfois, à grands coups d'ellipses et de ratures, qui rendent ces poèmes davantage inspirés de ceux d'une Ingeborg Bachmann que de son modèle omniprésent, Georg Trakl, dont le lyrisme bernhardien reste très (trop ?) proche.

De même, les premières pièces de théâtre de Thomas Bernhard, livrets de ballets ou textes pour musique serielle, ou petites pièces en un acte, renferment-elles des personnages ou des constellations que l'on (re)trouvera dans les grandes pièces de théâtre, tandis que les longs monologues virtuoses y trouvent souvent leur préfiguration. Dès les années 1950, Thomas Bernhard, dramaturge encore non représenté sur scène, écrit... comme Thomas Bernhard.

Une dramaturgie de la parole et du mutisme

À la lecture des tapuscrits de Thomas Bernhard, une découverte, à la fois fortuite et renversante, tient à la facture de l'écriture dramatique elle-même. Dans *Au but*, le métadiscours dramatique, consécutif à la présence sur scène d'un auteur dramatique, personnage mis en abîme ou habile trompe-l'œil, salue explicitement la difficulté des rôles muets, bien plus périlleux pour les acteurs que les rôles à texte.

Tout spectateur de Thomas Bernhard sait combien ses pièces vivent précisément de cette présence brute, aux côtés d'un(e) virtuose de la parole et de l'esprit, d'un personnage silencieux, souvent réduit au degré zéro de sa présence, parce que le personnage parlant ne lui donne pas la parole, ou le cantonne dans sa fonctionnalité primaire de serviteur et/ou d'auditeur.

Le théâtre bernhardien ne repose pas sur les dialogues, qui impliquent une égalité de dignité entre les personnages parlants, mais sur la présence concomitante d'un personnage parlant et d'un personnage muet, soit parce qu'il ne dispose pas du verbe, soit parce qu'il en est privé par un personnage utilisant la parole pour asseoir son pouvoir sur l'autre, sans tolérer de réplique, au sens propre du terme.

Les actes de parole du théâtre bernhardien sont, eux aussi, bien connus. Le verbe autoritaire appartient à celui – parfois celle – qui commande en disant, tandis que le personnage auquel s'adresse ses ordres doit se contenter de les exécuter en silence, ou de les accepter par un monosyllabe ou une brève formule de politesse.

Le théâtre de Thomas Bernhard est ainsi peuplé de maîtres autoritaires s'adressant, à longueur de temps, à des serviteurs d'autant plus zélés, semble-t-il, qu'ils ne se permettent pas d'empiéter sur la parole, attribut et instrument de la domination. Cette relation peut également être de nature privée, entre membres d'une même famille, où un personnage, virtuose des mots, s'ingénie à exercer un pouvoir sans concession sur des proches silencieux ou réduits au silence.

Une variante plus policée, plus élitiste aussi, concerne l'acte d'enseigner, le « *Geistesmensch* » bernhardien, arc-bouté sur l'omnipotence de son esprit érigé en principe supérieur, exerçant son pouvoir de fascination et de domination sur l'apprenant ou le simple auditeur, volontaire ou forcé, par l'acte du *docere*, à grand renfort de citations, de termes savants ou d'allusions scientifiques, dont la pertinence échappe à l'auditeur, tout comme au spectateur d'ailleurs. En ce sens, le philosophe, le médecin, ou le maître de maison, le dictateur, voire le tyran domestique, sont des personnages qui vivent de cette dualité parole/silence, et de l'irréversibilité du pouvoir de la parole, utilisée comme instrument de puissance et de domination sur l'autre.

Le lecteur bernhardien sera tenté, bien sûr, d'y reconnaître les interminables monologues des grands récits en prose, la logorrhée virtuose qui remplit les pages des livres, sans y permettre le moindre point final, ni le passage salvateur au paragraphe suivant, la respiration qui serait, pour le lecteur, la possibilité de se soustraire au texte, à son emprise. Après tout, les personnages qui peuplent les scènes bernhardiennes ne sont-ils pas, en outre, à l'image des protagonistes des récits, dont ils reprennent les attitudes excessives et les quêtes tout aussi radicales que vouées à l'échec ? Cette apparence peut s'avérer trompeuse, dès lors que l'on s'intéresse à la facture même du langage dramatique et à la différence structurelle entre un récit et une pièce de théâtre. Là encore, ces considérations générales, dont la plupart avaient été mises en évidence dès la fin des années 1980 par divers travaux scientifiques, se sont trouvées confortées par une démarche philologique, à partir des manuscrits et des tapuscrits originaux conservés dans les archives.

La présentation formelle du théâtre de Thomas Bernhard

Dans le cadre de la nouvelle édition des textes dramatiques, il est rapidement apparu aux deux éditeurs chargés de la révision des textes dramatiques que la présentation formelle du théâtre de Thomas Bernhard souffrait d'incohérences, inexplicables de

prime abord. Tandis que la plupart des pièces publiées adoptaient une présentation uniforme, traditionnelle, consignant les textes muets dans des didascalies mises en italiques au sein des monologues en caractères romains, comme cela est d'usage pour les textes de théâtre, l'édition originale de la première pièce, *Une fête pour Boris*, divergeait, accordant aux personnages muets le même statut, dans le texte, qu'aux personnages parlants.

Un autre indice, plus subtil, venait de l'impression laissée par la lecture des tapuscrits : alors que le texte y était, le plus souvent, identique à celui des textes publiés, au mot près, les tapuscrits des pièces de théâtre se lisraient plus facilement, les nuances dans les relations entre les figures y étaient évidentes, les personnages muets y semblaient plus présents que dans les textes imprimés, un peu comme ils le sont au théâtre, lorsque le metteur en scène leur donne corps.

La solution de l'éénigme allait être trouvée, un soir, un peu par hasard ; on retiendra, pour la petite histoire, que cette idée fut trouvée dans l'appartement même de Thomas Bernhard, dans son salon, non loin du coffre-fort où, des années durant, furent conservés ses tapuscrits, alors que les archives Thomas Bernhard n'existaient pas encore. Toujours est-il que la présentation formelle de la première pièce se révéla identique à celle des tapuscrits ultérieurs, tandis que les textes imprimés avaient été, systématiquement, remis aux normes par l'éditeur.

Ainsi, Thomas Bernhard, auquel on a souvent reproché de recycler ses récits sous forme de pièces de théâtre qui n'en n'étaient pas, avait-il développé une écriture dramatique originale, à laquelle il s'était tenu. En effet, dans ses tapuscrits, il ne disposait pas, bien sûr, des italiques. Ces possibilités étaient alors réservées à l'imprimerie, au stade de la composition, et elles ne touchent donc que les premières épreuves du texte imprimé, mis en forme par l'éditeur. À l'ère de l'informatique et du traitement de texte, la mises en italiques ou en petites capitales est à la portée de tout écrivant, d'un simple clic de souris ou grâce à un raccourci sur le clavier, quand ces options de présentations ne sont pas gérées automatiquement par un programme aux interventions parfois intempestives...

Dans le cas de tapuscrits, il en va tout autrement. La plupart du temps, les passages destinés à être mis en italiques sont soulignés dans le tapuscrit, la machine à écrire permettant un tel soulignement, pendant ou après l'écriture du texte. Or, il faut bien reconnaître que Thomas Bernhard, dont la vigueur créatrice se traduit par la force avec laquelle, à l'évidence, il tapait sur les touches, allant jusqu'à transpercer le papier de ses impulsions rageuses, utilisait le soulignement pour mettre en relief certains termes, et non pour indiquer les italiques. Les termes soulignés sont soit des termes récurrents, soit des jeux de mots, soit des allusions signalées comme telles. La plupart du temps, ces vocables sont transcrits dans le texte imprimé non par des italiques, par un espacement étendu, puisqu'il s'agit de texte parlé, nécessairement en caractères romains.

Pour signifier à son correcteur des éditions Suhrkamp qu'un passage relève des didascalies, Thomas Bernhard utilisait les tabulations. Ainsi, les noms des personnages étaient-ils systématiquement écrits en minuscules, ce qui permettait, le

cas échéant, d'imbriquer des phrases dont le personnage devenait alors le sujet ou un simple complément. Ce nom du personnage était toujours à gauche, à la marge. Venait ensuite la première tabulation, réservée aux didascalies. Ainsi, un texte venant juste après le nom du personnage était-il destiné à être mis en italiques lors de la composition. La seconde tabulation indiquait alors un texte parlé, toujours décalé par rapport au nom du personnage. Plus le texte se situait à droite sur la page, en colonne, loin du nom du personnage, et plus il était destiné à être dit. Le texte situé vers la gauche sur la page, le plus proche du nom du personnage, était celui destiné à être montré, ces codes relevant du domaine non verbal.

Ainsi, par la simple présentation formelle, apparaissait-il que Thomas Bernhard, qui avait par ailleurs fait des études de théâtre et de mise en scène sanctionnées par un diplôme officiel, partait bien de ce qui est l'essence du théâtre : le visuel.

On retrouve dans les manuscrits des schémas indiquant, par exemple pour *Le Président*, où se trouvent les différents personnages, ou, pour d'autres pièces, quels sont leurs mouvements sur scène. Homme de théâtre et acteur passionné, écrivant pour ce qui allait devenir son œuvre dramatique, Thomas Bernhard poussait sa logique à son terme, jusque dans la facture de ses textes.

En effet, en comparant les tapuscrits et les textes imprimés, il apparaissait rapidement que les tapuscrits étaient plus longs, et donnaient moins l'impression d'être constitués d'interminables monologues. La raison bien cachée, mais évidente une fois que l'on savait la reconnaître, tenait, une fois encore, au statut des personnages muets. Si les répliques et les didascalies étaient identiques, au mot près, la différence entre les tapuscrits et les pièces imprimées se situait dans la présentation des personnages, plus exactement dans la mention de leur nom. Dans les pièces telles qu'elles étaient publiées jusque-là, les didascalies étaient inscrites, en italiques, au sein même du texte parlé, comme c'est l'usage. Ainsi trouvait-on, dans ce qui semblait être un monologue, une brève phrase en italiques intercalée entre deux blocs de texte, plus ou moins longs. Cette présentation donne implicitement la priorité au texte dit, simplement interrompu, l'espace d'une sorte de note, par du texte non verbal.

Tout lecteur de Bernhard sait combien il est irritant de voir reprendre, après une didascalie, le monologue d'un personnage dont on finit par oublier qui est il, tant sa puissance de parole conduit au fait que le nom du personnage parlant figure en réalité quelques pages plus avant, sans être répété. Sur scène, le spectateur voit bien qui parle ; or, le lecteur du texte dramatique doit quant à lui se le remémorer, en particulier après l'intrusion d'un personnage muet.

Une conséquence annexe de cette typographie normative est le déséquilibre entre les patronymes des personnages parlants, en petites capitales et à gauche sur la page, et le patronyme des personnages muets, en petits caractères et insérés dans le texte. Cette lecture conduit, plus ou moins inconsciemment, à privilégier le personnage parlant, monomaniaque bernhardien s'il en est, au détriment du personnage muet, doublement aliéné par son absence de parole et la présentation formelle de son patronyme, comme si les didascalies étaient, par nature, inférieures au texte parlé.

Tout metteur en scène sait bien, comme tout spectateur averti, qu'au théâtre la matérialité est souvent plus déterminante que le verbe, et qu'un personnage muet, par sa simple présence, existe au même titre qu'un personnage parlant, peut-être davantage même, selon les circonstances.

Dans les tapuscrits de Thomas Bernhard, le nom des personnages muets est systématiquement écrit à gauche sur la page, si bien qu'il doit être transcrit en petites capitales, à l'instar de celui des personnages parlants. Le texte des personnages muets est à la première tabulation, si bien qu'il doit figurer en italiques. Mais la grande nouveauté, qui est l'originalité de la présentation bernhardienne, réside dans le fait que, lorsqu'une didascalie est insérée dans un passage parlé, le nom du personnage parlant est systématiquement répété ensuite, lorsqu'il reprend la parole. Ainsi le personnage parlant n'est-il pas interrompu par un personnage muet, comme le suggère la disposition conventionnelle ; le personnage muet « fait » son texte, avant que le personnage parlant ne reprenne la parole, comme si l'on était non pas dans un monologue interrompu par un corps étranger, mais dans une sorte de dialogue entre parole et mutisme. La didascalie devient un texte à part entière, dont la présentation formelle respecte le personnage muet, le mettant sur un pied d'égalité avec le personnage parlant.

Cette constatation a conduit les éditeurs du théâtre bernhardien à adopter, pour les œuvres complètes, la présentation du texte dramatique d'après les tapuscrits. Il a ainsi fallu redonner leur dignité aux rôles muets en les sortant du texte dit, en les décalant vers la gauche, là où se situent les noms des personnages, et en écrivant ces patronymes en petites capitales. Ensuite, il a fallu insérer, après chaque didascalie ainsi modifiée, le nom du personnage parlant.

Pour la petite histoire, ce travail fastidieux de réécriture du texte dramatique (lequel, rappelons-le, laisse inchangés les textes existants et ne concerne que la présentation formelle des personnages) a révélé que certains passages du texte avaient été attribués, à tort, à des personnages auxquels ils ne revenaient pas. Il n'y a pas là de conséquences majeures pour la compréhension des pièces, mais au moins certaines répliques auront-elle retrouvé leur véritable locuteur.

La conséquence la plus visible pour le lecteur est l'impression d'ensemble : le théâtre de Thomas Bernhard repose sur la savante juxtaposition de la parole et du mutisme, ce qui engendre non pas un rôle typiquement bernhardien, celui du raisonneur, mais deux rôles bernhardiens, toujours placés côte à côte : le raisonneur virtuose devant le personnage silencieux. En ce sens, les véritables monologues sont rares dans le théâtre de Thomas Bernhard, même s'ils existent bel et bien.

La plupart du temps, un personnage parlant essaie, par l'acte de parole, d'imposer sa toute-puissance sur un autre personnage, dénué de parole ou privé de cette dernière par le jeu de contraintes sociales et/ou privées. À chaque acte de parole, qui vaut tentative de domination, le personnage muet répond comme il le peut, par un acte silencieux, une réaction physique, un geste, d'autant plus irritant pour le locuteur qu'il manifeste précisément la résistance du personnage muet. Si bien que le personnage parlant n'a pas le choix : s'il veut anéantir définitivement celui qui est

déjà réduit au silence, il faut qu'il le noie davantage encore sous le flux des mots. À l'extrême rigueur, le personnage parlant n'a pas le droit d'arrêter de parler car, à ce moment, il retomberait dans le domaine du silence, là où excelle son antagoniste muet, celui qui ne parle pas, mais qui est là, qui « fait ».

On peut se demander, en poussant cette démonstration à l'extrême (démarche bernhardienne s'il en est, qui risque d'ailleurs de nous entraîner, comme souvent, dans cette « direction opposée » chère aux protagonistes et à leur auteur rebelle), si le fait de rétablir un équilibre formel entre personnages muets et personnages parlants au sein de la dramaturgie de Thomas Bernhard n'implique pas, à l'avenir, une considération plus différenciée des grands personnages bernhardiens. La ressemblance entre ces raisonneurs orgueilleux, artistes ou philosophes le plus souvent, scientifiques parfois, dictateurs publics ou tyrans domestiques, peut inciter à rapprocher les personnages de théâtre des protagonistes des romans, soupçonnant Thomas Bernhard de s'être contenté de mettre en scène des personnages que l'on connaissait déjà, voire de s'être aventuré dans le théâtre avec les ingrédients d'un univers narratif qui y devient saugrenu ou ennuyeux. Avec, pour conséquence implicite, la hiérarchie appliquée à l'œuvre bernhardienne, dont la prose serait, pour beaucoup, bien plus achevée et intéressante que les avatars dramatiques.

Cette vision manichéenne et simpliste (rappelons, avec l'auteur, que les apparences sont trompeuses...) est battue en brèche, depuis plusieurs années par les exégètes qui mettent en garde devant une interprétation mimétique des textes bernhardiens : expliquer Bernhard en utilisant les mots et les catégories de ses protagonistes est certes séduisant, mais philologiquement parlant, il s'agit d'une erreur.

Tout personnage est vu par un narrateur, qui détermine la crédibilité et les limites par sa propre capacité à en faire le récit ; dans le cas d'un récit à la première personne, le narrateur est à la fois le prisme par lequel sont vus les autres et le monde, et reste lui-même un personnage, dont les limites découlent, elles aussi, d'un processus de construction. Si l'auteur crée son narrateur, il peut fort bien utiliser ce jeu pour inclure dans son récit des failles, des brèches ironiques ; les protagonistes bernhardiens ont beau remplir des pages entières de leur prose interminable, ils sont pourtant, pour la plupart, voués à l'échec, noyés devant une tâche qu'il n'arriveront pas à remplir, comme rendre compte des travaux d'un personnage dont ils ont retrouvé les manuscrits, personnage ayant d'ailleurs lui-même échoué, le plus souvent, dans son entreprise scientifique ou littéraire.

Adopter les catégories des protagonistes bernhardiens, ces « *Geistesmenschen* » autoproclamés, serait méconnaître les brisures de ces personnages, leur échec souvent inéluctable, ainsi que l'ironie de la narration elle-même, qui peut être le fait du narrateur, dont le regard est souvent plus distancié que ne le disent les exégètes (en particulier les exégètes français fidèles à ce qu'ils pensent être la *doxa* bernhardienne) ; ou alors l'ironie est le fait de l'auteur, « artiste de l'exagération », selon sa propre définition, dont la propension à l'hypertrophie de toute chose est, en soi, une incitation à la distance critique, ou au rire libérateur.

Certes, tous ces protagonistes bernhardiens, dont les phrases interminables (et, pour certaines, non terminées ou boiteuses, y compris dans les manuscrits des œuvres en prose) recouvrent des pages entières qu'il s'agit de noircir à tout prix... pour éviter de donner l'impression de cet échec consubstantiel à la tentative d'écriture, inéluctable – retardé du moins tant que l'on parle, tant que l'on écrit.

Et si les protagonistes bernhardiens essayaient, tout bonnement, de dissimuler le fait qu'ils sont incapables de concevoir (et d'écrire) ce qui serait salvateur pour eux et pour leur science ou leur art, si bien qu'ils n'ont plus qu'une seule alternative : continuer à écrire... ou mourir ? Et si la prose bernhardienne était plus trompeuse, paradoxalement, que son théâtre ? Car, au théâtre, il est évident que les soi-disant philosophes, les maîtres du monde et de la pensée, sont autant de pantins fragiles, dont la parole assure certes la toute-puissance, sans convaincre pour autant de la portée de leurs dires, voire de la véracité de leurs entreprises qui sont, avant tout, des tentatives de survie personnelle, toujours au bord du gouffre, face à l'abîme. Sur scène, la présence du personnage muet, qui d'ailleurs ne quittera pas son mutisme (et dont on ne sait pas toujours s'il aurait les moyens d'accéder à la parole, si on le lui permettait), est la pierre de touche de la logorrhée savante, du verbiage érigé en art de la vie et de la survie.

Il est bien évident, pour tout amateur de théâtre, qu'un personnage mis en scène est cernable, au moins physiquement, pour le spectateur, qui peut en faire le tour, qui peut le réifier, s'il le veut – ou si l'illusion dramatique défaillie ou lui en laisse le loisir. Partant de ces considérations élémentaires, on ne sera pas surpris de constater que les protagonistes bernhardiens mis en scène sont, pour la plupart, pitoyables ou ridicules, tant leurs limites sont visibles, au sens premier du terme.

Et si les récits étaient, par nature, illusoires et trompeurs, dans la mesure où la savante imbrication des narrateurs et des échecs narratifs conjugués conduisent, précisément, à garder une part d'inachèvement et de mystère autour de personnages qui, à y regarder de plus près, échouent lamentablement ou tentent d'usurper une grandeur intellectuelle dont ils sont à la fois juge et partie ? Et si, au lieu de considérer les personnages sur scène avec un sérieux très bernhardien, directement inspiré des ténèbres métaphoriques, il fallait, au contraire, rire des personnages de la prose tout comme on finit par rire des personnages du théâtre ?

L'impression de malaise qu'engendre la vision d'une Madame Frölich, la bien mal nommée, aux côté du Président et de la Présidente, se conjugue à la présence, bien réelle sur scène, du panier à chien vide, dont la Présidente fait un substitut de tombe pour y prononcer l'oraison funèbre de son teckel, tout comme son mari fera celle du colonel assassiné par les terroristes. Sur scène, la matérialité rend les paroles décalées, voire ridicules. Dans un récit savamment agencé par un narrateur à la première personne, seule l'ironie, implicite ou non, permettrait de prendre ces distances, si tant est que les lectures habituelles de la prose bernhardienne soient sensibles aux brisures et à la dimension grotesque qui peut en résulter.

Certes, ce rire n'est pas libérateur et, d'une certaine façon, il consigne, à sa manière, l'échec de tous les protagonistes, comme celui de tous les auteurs, l'écrivain dans *Au*

but concédant lui-même qu'il sait avoir échoué, même s'il est devenu un auteur à succès (un peu comme Thomas Bernhard, qui inclurait une distance spéculative et auto-ironique supplémentaire à travers cette mise en abîme ?).

On l'aura compris : les conséquences d'une simple présentation formelle des personnages muets dans les textes dramatiques sont loin d'être anodines pour la lecture des pièces, tout comme pour la compréhension de l'œuvre dans son ensemble.

***Le Président* : Analyse des variantes**

Sur un plan documentaire, l'accès aux manuscrits et aux tapuscrits de Thomas Bernhard a permis de mettre en lumière des variantes ou des orientations différentes dans les premières versions des pièces.

En règle générale, il existe davantage d'ébauches et de versions successives pour les premiers textes dramatiques, dont *Le Président*, que pour les pièces de la fin. Pour *Au but*, il n'existe pour ainsi dire aucune variante conservée, le tapuscrit de la pièce étant quasiment identique au texte imprimé, à la différence de la présentation des rôles muets. On pourra toujours émettre l'hypothèse selon laquelle, dans ce cas, Bernhard aurait égaré ou détruit les ébauches, ce que l'on ne peut jamais exclure catégoriquement, même si le travail des archives a établi que Thomas Bernhard conservait la majeure partie de ses manuscrits ou de ses ébauches. Il n'a donc pas procédé à l'« extinction » générale de son œuvre, préconisée par certains de ses protagonistes... S'il n'existe pas aux archives de travail préalable à *Au but*, cela indiquerait tout simplement que Thomas Bernhard avait acquis, au fil des pièces, la maîtrise de son écriture dramatique et que, à partir d'un canevas d'ensemble (lequel était, le plus souvent griffonné à la hâte sur un morceau de papier, note de restaurant ou mode d'emploi de machine à laver), il lui était assez facile d'élaborer une version quasi définitive du texte dramatique.

Pour *Le Président*, il s'agit d'une œuvre de commande de l'Akademietheater de Vienne, représentée le 17 mai 1975, un an après *La Société de chasse*, autre pièce traitant des puissants de ce monde et de leur mort. Mais, curieusement, *Le Président* fut aussi représenté à la même époque en Allemagne, sous la houlette du metteur en scène fétiche, Claus Peymann. Le contexte particulier de la date et du lieu a influencé la compréhension de la pièce, très (trop ?) rapidement mise en relation avec l'actualité brûlante.

En effet, la première allemande eut lieu à Stuttgart, le jour même où s'ouvrait, non loin de là dans la centrale pénitentiaire de Stammheim, le procès contre les anarchistes de la « bande à Baader », le 21 mai 1975. On sait, par la correspondance entre Bernhard et son éditeur d'une part, entre les divers théâtres d'autre part, que Thomas Bernhard avait imposé la représentation de sa pièce en Allemagne, à Stuttgart, encore avant l'été 1975, afin de réaliser une conjonction entre la menace terroriste des anarchistes dans la pièce et celle, bien réelle, de la « Fraction Armée Rouge » en Allemagne. Ce qui ne signifie pas pour autant que *Le Président* soit une

pièce engagée, pro- ou anti-anarchiste, comme les journalistes de l'époque ont été tentés de la lire, se précipitant ainsi sur le chiffon rouge agité par l'auteur lui-même. Dans les archives, on trouve des notes manuscrites qui renvoient dans une autre direction, tout en conférant à la dimension fasciste de la pièce une acception historique parfaitement déterminée, du côté de la dictature de Salazar au Portugal. Sur des notes d'hôtel de Sintra et de Lisbonne, Thomas Bernhard avait inscrit des variantes, ainsi que sur une note de restaurant en Haute-Autriche, une enveloppe avec cachet de Vienne et un reçu d'une entreprise de textile de Gmunden. Les dates vraisemblables déterminant la première genèse de la pièce vont ainsi de l'été 1973 à la fin 1974. La structure de la pièce est trouvée d'emblée, avec l'exposition du corps dans la scène finale. La seule variante concerne la cause de la mort : le Président devait y mourir d'une crise cardiaque, au casino, avant d'être exposé, à Vienne, au parlement.

Le « président » y était ainsi déterminé par le contexte autrichien, d'autant plus propice à une telle stylisation que le président de la République autrichien réside effectivement dans une aile de la Hofburg, non loin du parlement, les fenêtres des appartements présidentiels donnant d'ailleurs sur la « Heldenplatz », selon un anachronisme saisissant (raccourci qui relève certes de la pure spéulation).

Une variante situe l'exposition du corps dans cette même Hofburg, avec un schéma de la scène qui vient compléter le schéma du premier tableau, la porte de la salle de bains étant à gauche, le cabinet de toilette à droite ; ce qui prouverait que les études de Thomas Bernhard se destinant à devenir metteur en scène avaient bien formé le regard du futur dramaturge.

Comme souvent chez Thomas Bernhard, il apparaît qu'une strate biographique et privée, dont la connaissance n'est d'ailleurs pas déterminante pour la compréhension de l'œuvre, a fourni une partie de l'inspiration. Ainsi peut-on lire sur un des feuillets que le personnage du Président s'inspire, assez librement et avec un art de l'exagération créatrice, de Monsieur Alfred Maleta, homme politique conservateur et président de l'Assemblée nationale autrichienne durant de longues années. Il se trouve que Thomas Bernhard fréquentait la famille Maleta et avait noué des liens d'amitié avec la femme du président, Mme Gerda Maleta. Il s'agissait là, pour Thomas Bernhard, d'origine provinciale et modeste, de la découverte d'un milieu et d'une pensée qui lui étaient étrangers. L'ancre dans la Haute-Autriche, autour d'Ohlsdorf et de Gmunden, permet à l'auteur de côtoyer également des familles de la très haute bourgeoisie en villégiature d'été, ou de la noblesse rurale. C'est surtout en fréquentant sa « compagne de vie », ses relations et son appartement viennois cossu, que Thomas Bernhard découvre un autre monde dont, à l'évidence, les manières le fascinent et l'intriguent. S'il n'est pas tendre pour Monsieur Maleta, qualifié de « vantard », il critique également une certaine attitude de bienfaisance, la charité des puissants relevant de l'hypocrisie sociale, comme le fustigeait déjà *Une fête pour Boris*. Toutes choses que l'on retrouve dans *Le Président*.

Les variantes ont aussi l'avantage, comme souvent chez Bernhard, d'être plus explicites que la version finale. Ainsi, le Président est-il qualifié d'« ordure » par son

créateur, qui désigne explicitement les officiers portugais comme des « officiers fascistes », la scène au casino d'Estoril montrant des « fascistes en société ». Les références à la dictature de Salazar ont été gommées dans le texte final, ce qui conduit à en faire une réflexion abstraite sur le pouvoir et ses mécanismes, même si, pour le public de l'époque, la relation entre le Portugal d'alors et un régime autoritaire faisait partie des allusions implicites. Le genre de la pièce, « une satire » irait dans le sens d'une actualité politique, estompée dans la version finale, même si le sujet contient, en lui-même, cette dimension satirique.

D'autres variantes indiquent que la scène de la salle de bains était bien prévue, dès l'origine, mais le Président y partageait sa toilette matinale, non pas avec son masseur, mais avec une masseuse, une certaine « Fräulein Meister », dont la présence donnait une autre connotation aux rires du Président, tout en préfigurant l'intrigue entre le Président et sa maîtresse.

Le personnage de la domestique, Madame Frölich (dont le patronyme signifierait « joyeuse » s'il ne manquait un « h », ce hiatus formel signifiant clairement qu'il s'agit d'un antonyme), qui n'est pas sans rappeler Johanna, la bonne dans *Une fête pour Boris*, a lui aussi traversé plusieurs étapes, s'appelant d'abord « Frau Frieda », puis « Frau Ulrich ». Dans ce cas, le choix final opte pour une caractérisation du personnage, incarnation de la mélancolie portant aussi mal son nom que les anciens habits de la Présidente ou ses chaussures démodées.

Il est évident que la réception de la pièce a été largement déterminée par le contexte politique très particulier du terrorisme et de la « bande à Baader ». La mise en scène viennoise, sous la houlette d'Ernst Wendt fut perçue d'abord comme longuette, les deux premiers actes manquant de souffle. Cette critique ne réapparaît plus, quand on s'intéresse à la version allemande, à Stuttgart, sous la houlette de Claus Peymann, ce qui rappelle combien le succès d'un texte dramatique bernhardien dépend de la mise en scène et, surtout, des acteurs.

Les critiques ont toutefois du mal à cerner la pièce, et constatent que le texte de Thomas Bernhard fait le grand écart entre une dramaturgie privée, où des êtres absurdes, pantins parlants ou muets, sont agités de soubresauts grotesques, dans une apparence de vie banale, et la dimension politique, qui impliquerait une analyse minutieuse des rouages du pouvoir et du fonctionnement d'une dictature. Ne trouvant pas dans la pièce un tel traité d'études politiques, les critiques ne savent pas vraiment quoi faire d'une banalité petite bourgeoise et mesquine, qui est l'apanage du tyran. Plus encore, l'angle de vue, qui privilégie les considérations des dictateurs, sans offrir d'alternative crédible (les anarchistes sanguinaires sont décrédibilisés, si besoin était, par le fait qu'il s'agit vraisemblablement du fils du Président, qui accomplit une vengeance personnelle, voire nihiliste, et non un acte de libération politique).

Pour les spectateurs d'alors, la pièce de Thomas Bernhard penche dangereusement du côté des idées fascisantes ; elle apparaît, à l'image de ses protagonistes, antidémocratique et réactionnaire. Rares sont les exégètes d'alors qui établissent un

parallèle entre l'isolement du dictateur et celui de l'artiste, tous deux hantés par une idée obsessionnelle et monomaniaque, à l'image des personnages bernhardiens.

L'analogie entre la constellation du *Président* et celle du roman *Perturbation* permettrait de (re)penser ce paradoxe : comme le fils du Président veut tuer son père pour détruire son œuvre, le fils du Prince Saurau, le locuteur fou de la seconde partie du roman, œuvre à la liquidation de son géniteur et de l'ensemble de son domaine. La fausse alternative laisse le choix entre une vie figée, qui est du côté de l'ordre et de la nature pétrifiée, et l'anarchie, au sens littéral du terme, cette dernière équivalant toutefois à la destruction pure et simple de l'existant, voire à l'autodestruction. Et, chez Bernhard, il n'existe précisément ni troisième voie, ni dialectique, à l'image de l'antagonisme père-dictateur/fils-parricide, et de son issue fatale. Les allusions politiques (trop ?) évidentes seraient à la fois une piste donnée au spectateur, et un trompe-l'œil.

En dépit des apparences, *Le Président* dépeint un univers davantage inspiré des récits bernhardiens que des faits divers ou des interrogations politiques d'une époque troublée : chaque personnage y apparaît dépendant d'un autre, que ce soit par des rapports de hiérarchie sociale implacable, ou par une fixation obsessionnelle, le Président ne se situant que par rapport à son ordonnance, le colonel, et la Présidente par rapport à son chien, ces deux « êtres » ayant été assassinés, symboliquement, avant le début de la pièce. Bernhard pratique ici l'auto-ironie, en parodiant ses propres motifs dans la mort du chien, compagnon de vie terrassé par une crise cardiaque au moment où le valeureux militaire meurt en héros pour sauver la vie du Président, auquel la balle était destinée.

Une autre alternative tout aussi bernhardienne, celle entre le corps et l'esprit, est ironisée à travers le personnage de la Présidente, qui balance entre deux amants, l'un pour l'esprit, le chapelain, et l'autre pour le corps, le boucher, dont l'animalité est surcaractérisée, afin de contrebalancer la spiritualité de l'ecclésiastique féru de philosophie. La dictature politique est moins bien montrée sur scène que la dictature des affects.

***Au but* et *Le Président* : une réflexion sur les structures du pouvoir**

Si les deux pièces semblent, de prime abord, fort différentes, l'une privilégiant la sphère publique, l'autre étant une sorte de huis clos intime, *Le Président* et *Au but* ont néanmoins en commun une réflexion sur les structures du pouvoir et de la domination.

Il apparaît que le protagoniste du *Président* et sa femme sont avant tout montrés dans leur sphère privée, où ils exercent leur réelle activité de domination l'un sur l'autre, tandis que les actes politiques (dont on notera qu'ils tiennent de la représentation ou du symbolique, comme pour l'oraison funèbre, à l'exception d'une demande de grâce présidentielle refusée afin de donner à l'opinion publique un signe de fermeté en des temps troublés) sont délibérément placés hors champ, en dehors de la scène. Dans *Au but*, c'est la représentation théâtrale mise en abîme, omniprésente dans les

propos des divers personnages et référence obligée de l'auteur dramatique mis en scène, qui est systématiquement exclue de la pièce bernhardienne.

On retrouve là une constante du théâtre de Thomas Bernhard, qui s'ingénie à utiliser des ellipses pour ne pas montrer l'essentiel, en ne conservant sur scène que ce qui, pour une dramaturgie traditionnelle, serait accessoire, voire inutile. De même que, dans la version définitive, la mort du Président restera mystérieuse (on ignore les circonstances de ce décès, ainsi que le nom de l'assassin, à moins qu'il s'agisse d'une mort naturelle ?), nul spectateur de Thomas Bernhard ne verra la pièce mise en abîme dans *Au but*, dont tous parlent et qui sert de prétexte à la rencontre de personnages venus d'horizons différents, qui n'auraient pas dû se retrouver sous le même toit.

On retrouve des procédés semblables dans *La Force de l'habitude*, où la réalisation parfaite de *La Truite* de Schubert n'aura jamais lieu, ou dans *Le Faiseur de théâtre*, où la représentation de la pièce mise en abîme, *La Roue de l'histoire*, est annulée au dernier moment en raison de l'inquiétant incendie du presbytère.

La dramaturgie bernhardienne se nourrit de ces instants creux, du vide événementiel et existentiel, que seuls les mots permettent de couvrir ou de surmonter, l'espace d'un moment, par un fragile acte de parole, là où, de toute façon, les personnages ne sont plus sur scène pour agir. La pièce se situe soit avant, soit après, mais jamais pendant : tout est dans ce décalage, dans ce vide structurel qui offre un loisir paradoxal à l'accessoire, au banal, à l'image du motif omniprésent de l'attente.

Au but : une réflexion sur l'artiste

Pour tout lecteur de Thomas Bernhard, il est évident que *Au but* s'inscrit dans la réflexion sur l'artiste, ainsi que sur les relations de domination entre les êtres, substitut de relation sociale ou symptôme de l'absence d'amour. La mère exerce sa tyrannie sur sa fille, à moins qu'elle ne dirige sa haine possessive contre elle-même, dans ce qu'elle appelle son « amour maternel » et qui, chez Thomas Bernhard, veut dire autre chose. On connaît bien ce genre de personnage, énième avatar de la « Toute Bonne » dans *Une fête pour Boris*, qui, sous des dehors charitables, exerce son pouvoir sans pitié à travers ce qu'elle nomme son amour. La différence entre l'être aimé et la victime y est souvent mince, ce qui rappelle d'ailleurs les considérations philanthropiques du Président et de son épouse, qui participent de la même forme d'hypocrisie de la domination, qu'elle fût publique ou privée.

Dans le titre, en allemand, on entend surtout le datif : *Am Ziel*, signifiant littéralement : « arrivé au but ». Atteindre ce but qu'aucun des protagonistes bernhardiens n'arrive à atteindre, est le privilège de ce personnage, qui sait que le but ultime de l'art est la mer, signe traditionnel de l'infini et de la mort. L'auteur dramatique énonce aussi une vérité générale qui veut que tout auteur échoue, même celui qui réussit : en ce sens, l'artiste véritable échoue toujours, à l'image des protagonistes bernhardiens, même si le public croit qu'il réussit. Les propos sur l'art, qu'énonce l'auteur dramatique mis en scène, sonnent comme un mode d'emploi de l'écriture bernhardienne. Toutefois, la structure de communication entre le spectacle et le public, mise en scène dans *Au but*, est infiniment plus subtile et trompeuse qu'il

n'y paraît. Car, derrière l'auteur dramatique mis en abîme, se profile toujours Thomas Bernhard dramaturge, qui utilise le métalangage dramatique pour faire passer sa vision des choses, tout en l'ironisant.

Comment ne pas sourire à l'admiration béate des deux femmes devant une pièce de théâtre qui devient, en filigrane, l'objet d'une envie dont on ne peut s'empêcher de penser qu'elle relève, consciemment ou non, d'une rivalité amoureuse ? À moins que la présence de l'auteur dramatique ne soit, pour la fille, le moyen choisi pour se soustraire, l'espace d'une visite, à la domination de sa mère ? Et que dire de cet auteur dramatique dont les propos éthérés sur l'art, l'infini et la mort lui assurent le gîte et le couvert, peut-être une aventure amoureuse, dans une attitude pragmatique qui relève davantage du parasitisme social que de l'art spéculatif ?

Ultime objet de l'irritation et du malaise qui finit par s'installer chez le spectateur bernhardien : *Au but* est une des dernières pièces, elle thématise à cet égard le succès d'un auteur dramatique (rappelant le succès de Thomas Bernhard à l'époque), en indiquant, pour qui saura le voir, que toute reconnaissance d'un auteur par le public n'est qu'idolâtrie et malentendu, même si l'auteur se complait, à sa manière, dans ce statut que les baroques appelaient celui du « *poeta laureatus* ».

Si, prise au premier degré, la pièce *Au but* peut sembler plate, voire ennuyeuse, à l'image des divers monologues de la mère et de l'auteur dramatique, chargés de répondre au silence du personnage central de cette constellation, qui est non l'artiste mais la fille, ces chatoiements ironiques et auto-ironiques confèrent un certain relief au spectacle qui se situe, peut-être, au second degré, là où les bernhardiens traditionnels pourraient au contraire voir leur lecture confortée par les personnages et leurs propos. L'auteur dramatique ne parle-t-il pas comme Thomas Bernhard ? Justement : ces personnages et ces propos sont mis en scène par leur auteur et, par ce jeu, il existe un décalage propice à autant de spéculation que de distanciation. Miroir, certes, mais miroir déformant.

À cet égard, il existe une strate de compréhension du texte dramatique qui s'inspire du biographique, sans pour autant livrer de clé à l'interprétation de l'ensemble. Cette pièce n'est pas encore éditée dans les œuvres complètes, si bien que l'on ne dispose pas, à l'heure actuelle, d'un état précis des variantes, ni d'une analyse critique des allusions ou du contexte. Des recherches rapides dans les archives ont toutefois établi que, sauf surprise documentaire, si l'on découvrait par exemple qu'un tapuscrit a été détruit ou égaré, la version imprimée du texte est très proche du texte original. La nouveauté viendra donc moins des variantes ou de la genèse du texte, que de l'angle d'approche.

Avec le recul du temps, il apparaît en effet de plus en plus que les lecteurs et les spectateurs de Thomas Bernhard n'avaient pas vu (ou ne pouvaient pas voir) toute une strate biographique de l'œuvre, y compris dans des références privées au sein du texte dramatique. Il est vrai que, par essence, le théâtre ne se prête pas à la démarche autobiographie, dont il représente l'antithèse. Comment établir, sur scène, une identité entre auteur et narrateur, dès lors que l'auteur ne saurait apparaître, sinon sur l'ensemble de ses personnages dont il est le créateur ? Une pièce

autobiographique serait un monologue de l'auteur, seul en scène, racontant ou (re)jouant sa vie devant les spectateurs, selon un pacte autobiographique plus ou moins grossièrement transposé sur les planches. Et il faudrait que l'auteur soit également l'acteur jouant son propre rôle, afin d'annuler la distance structurelle liée au paradoxe de l'acteur, qui est par essence un autre. La lecture biographique des textes bernhardiens ne suivra pas, bien sûr, une telle voie. Le paradoxe est inverse : dans un spectacle dont on sait qu'il n'est pas de nature biographique, encore moins autobiographique, puisqu'il repose sur des personnages et des constellations librement inspirés de l'œuvre littéraire et reconnaissables à ce titre, Thomas Bernhard a glissé des éléments de vérité biographique, reconnaissables ou non, dans une sorte de jeu autoréférentiel relevant, non de la communication avec le public, mais du *private game*, voire du *private joke*.

Ainsi trouve-t-on, y compris dans *Au but*, de nombreux passages où un personnage salue son grand-père maternel comme initiateur à la pensée et à la littérature. Ces mots, prononcés derrière le masque du personnage et de l'acteur, sont un hommage personnel de Thomas Bernhard à son grand-père, Johannes Freumbichler. Et le fait que l'auteur dramatique à succès, mis en scène, avoue que tout véritable auteur a toujours échoué, est une affirmation de fidélité de Thomas Bernhard, lui-même auteur dramatique reconnu, à son grand-père, auteur méconnu de son temps et très largement oublié depuis.

Le jeu de miroirs dépasse de loin la complexité d'une simple mise en abîme, du théâtre dans le théâtre. Le sens du spectacle ne se réduit pas à celui qu'il peut acquérir, dans la représentation, par la relation avec le public, dès lors que les configurations mises en scène et certains propos, sortis de leur contexte dramatique, éveillent chez le spectateur averti des échos différents, inaccessibles aux non initiés. D'une certaine façon, seul l'auteur est à même de comprendre la portée privée, voire intime de sa pièce, écrite non pour les autres, mais pour lui-même, en liaison avec son histoire intime, dont le spectacle théâtral est à la fois une expression cryptée et un prolongement par l'écriture. Ce qui, sur le fond, rapproche paradoxalement ce spectacle de l'altérité et de la démarche de création autobiographique, sans jamais imposer une grille de lecture inspirée d'un quelconque pacte autobiographique, constamment transgressé par le jeu de l'illusion et de la fiction.

Une telle strate, très intime, est omniprésente dans *Au but*, même si l'interprétation de ces indices se doit d'être circonspecte. On sait, par la lecture de l'autobiographie, que Thomas Bernhard, a souffert de sa naissance illégitime, cachée à son entourage par sa mère, partie accoucher... aux Pays-Bas. Indépendamment de la symbolique universelle de la mer, omniprésente dans une pièce mettant en scène le personnage de « la mère » (en français, le jeu de mot est possible, tandis que l'allemand en est réduit à la dimension fusionnelle commune aux deux termes), la constellation représentée sur scène est troublante. Un auteur dramatique, visiblement étranger au lieu, trouve précisément aux Pays-Bas la maison d'une « mère », qui l'accueille au double sens du terme. Il est évident que la scène montre autre chose : la mère n'est

pas la mère de l'auteur, mais celle d'une fille, avec laquelle elle entretient les relations conflictuelles que l'on sait.

Mais il n'empêche que la pièce montre aussi comment le succès d'un auteur dramatique conduit à sa reconnaissance sociale, en dépit de son altérité et de sa solitude. Et cette reconnaissance engendre, par un mécanisme privé assez mystérieux qui est tout l'objet de la pièce, la reconnaissance de cet étranger par une figure maternelle, qui finit par accepter sa valeur (ici : sa valeur littéraire, opposée à celle, dans l'autobiographie, de l'enfant de la honte). Pour ainsi dire, celle qui s'appelle « la mère » accueille (adopte ?) celui qui s'appelle « l'auteur dramatique ». En ce sens, derrière un jeu de multiples illusions, de fausses pistes et de dissimulations, c'est un certain Thomas Bernhard qui, allégoriquement ou symboliquement, serait arrivé « au but »... L'art de Thomas Bernhard est, au théâtre plus encore que dans la prose, un art de l'irritation virtuose. C'est pourquoi, même si on croit les avoir déjà vues ou déjà comprises, il faut sans cesse (re)jouer les pièces de Thomas Bernhard, dont la complexité se dévoile progressivement à nous.