

## La présentation formelle du théâtre de Thomas Bernhard

par Manfred Mittermayer et Jean-Marie Winkler

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, consignait 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 lisaient 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'énigme 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 écrivain, 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, monomaniacque 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 défaille 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, illusoire 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 côtés 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.

Extrait de *Notes sur le théâtre de Thomas Bernhard. Considérations philologiques et spéculatives.*