

Joie de détruire : *Déjeuner chez Wittgenstein*

Déjeuner chez Wittgenstein (1984) de Thomas Bernhard, mis en scène par Krystian Lupa, avec Małgorzata Hajewska-Krzysztofik (la cadette), Agnieszka Mandat (l'aînée) et Piotr Skiba (Ludwig), au Théâtre des Abbesses les 13-18 décembre 2016 lors du Festival d'Automne à Paris. Durée: 3h plus entractes.



Comme souvent chez Bernhard dramaturge ou romancier, l'intrigue se réduit à l'attente d'un convive et la préparation du repas, le repas proprement dit, l'après repas, ou le café, qui a du mal à passer. Pensons à *Des arbres à abattre* et *Place des héros* : deux Cènes funéraires à Vienne sur fond de mondanités irritantes ou de hantise du nazisme, deux spectacles de Lupa qui précèdent *Déjeuner chez Wittgenstein* lors du Festival d'Automne 2016 pour former comme un triptyque autour du metteur en scène polonais et de l'écrivain autrichien.

Pas de deuil inaugural dans cette dernière pièce : deux sœurs comédiennes préparent le retour de leur frère philosophe, Ludwig, après un long séjour dans l'asile de Steinhof. Ludwig est l'auteur d'une *Logique* en deux tomes qu'il a dictée à sa sœur aînée. Ses sœurs le décrivent obsédé par une phrase de Schopenhauer, « sa haine des Allemands » ou ses séjours en Angleterre et en Norvège. Leur père, mort il y a vingt ans d'un cancer de la langue que Ludwig croit héréditaire, était un riche industriel nommé Worringer. Ses filles ont hérité entre autres de 51 % d'actions au théâtre Josefstadt. Elles sont donc assurées de jouer quand elles veulent, à 1 % près... L'aînée prépare le rôle d'une aveugle qui doit apparaître sur scène quelques minutes tandis que la cadette aspire à du Shakespeare malgré les remarques narquoises que leur frère

consigne dans un minuscule carnet et qu'il ne manque pas de leur lire.

Bernhard joue ironiquement de l'homonymie de Ludwig avec l'auteur du *Tractatus logico-philosophicus* (1921). La traduction française saute résolument de l'homonymie à la confusion. [[Voir Thomas Bernhard, *Déjeuner chez Wittgenstein*, texte français Michel Nebenzahl, L'Arche, 1989.]] Il s'agit en fait d'un déjeuner chez les Worringer, ou ce qu'il en reste. Les échos avec la famille de l'illustre philosophe sont indiqués par Bernhard dans une note liminaire : « [M]es pensées se sont essentiellement concentrées sur mon ami Paul et sur son oncle Ludwig Wittgenstein. »

Comme il est remarqué dans le programme du Festival, le médecin de famille, Docteur Frege, évoque lui aussi un philosophe logicien ayant précédé Wittgenstein. Absent, il n'en est pas moins le quatrième personnage de cette pièce qui compte une distribution plus nombreuse qu'il n'y paraît, si on ajoute également tous les portraits de famille qui trônent sur les cimaises de la salle à manger. « Docteur Frege » est un de ces mots mana, mantra et trauma dont le style de Bernhard est friand. Ludwig le répète à intervalles plus ou moins réguliers, comme un *leitmotiv* instable et sur le mode en partie de la dénégation : « Je n'irai pas chez le Docteur Frege. » Par synecdoque, c'est l'intrication de l'institution médicale et familiale qui est visée. À y revenir avec une telle insistance, il en est toujours dépendant. Mais à faire entrer ce nom dans une ritournelle destructrice, une émancipation est en cours.

La singularité de cette pièce est justement cette joie communicative de détruire dont fait preuve Ludwig, sauf si l'on considère Famille, École, Hôpital, Église et Théâtre comme des valeurs inébranlables, meilleur moyen de les scléroser : « Je me souviens / de la dernière fois où Frege était ici à la maison / et où j'étais présent / il y avait aussi cet archevêque / ces gens vont bien ensemble / [...]

d'abord ce sont les parents / ensuite ce sont nos professeurs / ensuite ce sont ces Frege et compagnie » (p. 100). Ludwig énumère les institutions du dressage social dans leur complicité objective.

Les relations entre frère et sœurs, trois célibataires, sont une parodie des conséquences affectives du type de famille patriarcal ayant suscité la naissance de la psychanalyse freudienne un siècle avant dans la même ville. L'une accuse l'autre d'entretenir en secret un désir incestueux à l'égard du frère tandis qu'elle fait montre sur scène d'un même désir. Le « complexe Ludwig » (p. 49) remplace le complexe d'Œdipe.

L'asile est celui d'un directeur sans doute aussi fou que ses patients. Ludwig y a carte blanche du moment qu'il soudoie tout le monde, du moins est-ce sa version. En outre, la « soupe aux pois » (p. 154) serait en sursis !

Le théâtre est une petite entreprise comme une autre dont les comédiennes peuvent être actionnaires.

Ludwig est doté d'une « petite santé » nietzschéenne mais habité par un « increvable désir » beckettien. Bernhard rend sans doute hommage à la fin d'*En attendant Godot* lorsque Ludwig tient à essayer dans la salle à manger un des caleçons en coton offerts par sa sœur aînée sur une recommandation de Frege. Cette pantalonnade vaut bien celle d'Estragon qui prend sa ceinture pour tenter de se pendre. On connaît la lettre de Beckett à Roger Blin où il stipulait que ce jeu de scène était indispensable à sa pièce. Ludwig garde des traces de pendaison au cou...

Le début de *Déjeuner chez Wittgenstein* rappelle également celui d'*En attendant Godot* quand la cadette enlève un caillou d'une de ses chaussures ou que l'aînée pointe l'habitude de son frère d'être pieds nus dans ses chaussures et regrette qu'il ait donné aux autres malades les quatre paires qu'elle lui avait offertes.

Que trahit cette podologie ? La cadette est démangée par l'envie d'aller à Paris et à Rome mais ne bouge pas de la demeure familiale. Ludwig est le nomade qui a écrit les deux

tomes de sa *Logique* à Londres et à Sognefjord. À peine de retour qu'il désire repartir. L'aînée est sédentaire, autochtone.

Son rôle minuté d'aveugle comporte une danse, ce qui rappelle « la danse du filet » qu' exécute le mutique Lucky avant de penser.

Les deux sœurs en attente du frère sont chacune enfermées dans une humeur contraire : l'une s'affaire dans le vide à dresser parfaitement la table sous le regard désabusé de l'autre qui reste alanguie dans les sofas, un peu à la manière d'Estragon l'endormi et de Vladimir l'agité.

L'aînée s'est substituée à la bonne pour qu'elle et sa sœur soient seules avec leur frère. Une porte au fond communique avec la cuisine par l'intermédiaire d'un couloir. Une autre porte côté cour permet d'accéder au grenier. Une fenêtre aux volets clos se trouve à jardin. L'espace semble à la fois immense et confiné : on fait allusion à une plus petite salle à manger que celle où les personnages se trouvent, les allées-et-venues de l'aînée entre la salle à manger et la cuisine semblent parfois étrangement longues ou rapides, de là-bas elle peut entendre tout ou rien... Le poids d'un décor qui reste le même lors des trois parties, malgré les entractes, devient de plus en plus sensible. Chaque meuble, chaque portrait et chaque couvert doit être à la place qui est la sienne depuis toujours. La sœur aînée agit selon une « manie de géométrie » : « Je vais dresser la table pour lui / comme il l'aime / comme la mère la dressait / comme père l'aimait » (p. 35). Le futur proche est ramené au présent d'habitude lui-même absorbé par l'imparfait itératif. Le singulier est étouffé par un empilement de comparaisons. Après la bonne, l'aînée s'assimile donc à la mère et assimile son frère à leur père. « C'est comme dans un caveau ici / nous sommes déjà enterrés » (p. 105), finit par constater Ludwig. Ce repas a en fait quelque chose de funéraire : cannibales mélancoliques, à table !

Chaque objet est patiné de toutes les mains d'ancêtres qui

l'ont manipulé. Les morts ont plus de présence que les vivants. Tout est fétichisé. La cadette constate : « nous tartinons depuis trente ans / la même chose sur le même pain / et nous buvons le même thé en plus / tu ne trouves pas / que nous devrions nous suicider / uniquement à cause de ce fait » (p. 30). Les deux sœurs ont ainsi un pied sur la rive des aïeux. Ludwig devine après le déjeuner qu'elles aussi ont fait réaliser leurs portraits malgré l'aînée qui avait caché les tableaux avant son retour. Lupa surligne en rouge le cadre de scène et ajoute un fil tendu de jardin à cour qui suggère un immense châssis. Les lumières chaudes et le confinement provoquent une satiété picturale.

Ludwig est celui qui bouscule cette immobilité de chaque chose et cette réification des valeurs. Il va littéralement tout renverser. Face à ses sœurs, l'une résignée dans l'alcool et les calmants, l'autre enfermée dans une névrose ménagère, il introduit une force de dérangement, en cela esprit dérangé certes. Sans attendre le retournement final et furieux de chaque portrait contre les murs, *Héroïque* de Beethoven à plein volume sur le tourne-disque, Ludwig est celui qui ouvre les volets de la fenêtre pour laisser percer la lumière du jour, qui tire violemment la nappe brodée par grand-mère pour mettre à sac tout le dressage de la table, qui fait voler en éclats les services en porcelaine, qui bouge le meuble du fond contenant toute la précieuse vaisselle, qui déplace la vieille pendule au temps momifié, qui recrache les profiteroles d'une sœur trop maternelle (des beignets chez Lupa, encore pire !), qui se balance sur sa chaise, qui s'étend sur le tapis... Il oscille entre abattement et exaltation, entre une sœur et l'autre, tangué, lui le déséquilibré. Mais sans déséquilibre, pas de tango, pas de mouvement, pas de force vitale, fût-elle si proche d'une mélancolique colère.

Seul objet qui reste fixe : l'imposante table noire au centre du plateau, comme dans une peinture de Balthus, concentration de tout ce qui est refoulé. Cependant, par les gestes

millimétrés de Piotr Skiba, la nappe de grand-mère devient une arme de destruction, un fouet tournoyant avec lequel se déplacer, une couverture pour faire une sieste digestive, un linceul mortuaire, une cape... Il détourne de même couteau et serviette de table. Le bris de porcelaine symbolise à lui seul le refus d'hériter. « Maladie de porcelaine » (p. 141), dit Ludwig. C'est la métonymie des cadeaux de mariage, l'héritage réifié et sacralisé, la fétichisation des époques révolues et du suranné de grand-mère. Immense jubilation de voir briser cette porcelaine par Ludwig et de l'entendre diagnostiquée comme « maladie ».

Il y a bel et bien une « maladie » lorsqu'on se conforme à l'excès aux normes sociales. La normopathie est sans doute même beaucoup plus dangereuse que vouloir s'excepter sans cesse des normes. Ludwig tente d'être « toujours à la frontière de la folie / quittons-nous cette région frontière / nous sommes morts » (p. 38) : « morts » précisément moins de l'avoir franchie que de s'en être éloignés... En somme, Ludwig a su préserver ce que la cadette nomme sa « récalcitrance » (p. 43) et ce que Deleuze appellerait le grain de folie qui fait le charme d'une personne. Piotr Skiba joue précisément comme un funambule sur cette frontière aussi mince qu'un fil: un geste trop poussé et il verse de l'autre côté, un geste trop en retrait et on retombe dans le naturalisme bourgeois.

Le titre original de la pièce, *Ritter, Dene, Voss*, reprend le nom des trois acteurs allemands ayant créé ces rôles et bien d'autres de Bernhard qui souhaitait ainsi leur rendre hommage. Le spectacle de Lupa aurait pu s'intituler *Malgorzata, Agnieszka, Piotr*. Ces trois acteurs polonais l'ont créé en 1996, rejoué en 2006, repris dix ans après pour le Festival d'Automne. Lupa est présent chaque soir. Il n'est pas sur le plateau comme Kantor, ni dans le public comme Régy, ni invisible comme la plupart. Il est assis dans une galerie, le premier et le dernier spectateur, réagissant à tout, riant au polonais en décalage avec le public français qui lit les

surtitres, venant saluer avec espièglerie à la fin. On pourrait avoir le sentiment d'assister à une générale, de voir se dissiper la distinction entre représentation et répétitions, recherche et œuvre achevée. Pourtant, j'imagine Lupa redevenu spectateur naïf, riant simplement devant le jeu de ses magnifiques acteurs et à l'écoute des répliques cinglantes de Bernhard, riant avec eux et certains d'entre nous, faisant le liant entre scène et salle de façon incongrue. D'autres rient jaune, ou pas du tout. Mais rarement un tel approfondissement du jeu d'acteur aura rejoint malgré tout une « enfance retrouvée à volonté » (Baudelaire). [[Sur le travail du jeu d'acteur chez Lupa voir Krystian Lupa, *Utopia. Lettres aux acteurs*, traduction et avant-propos d'Erik Veaux, introduction de Georges Banu, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2016; *Persona. Factory 2, Marilyn, Le Corps de Simone*, traduction Agnieszka Zgieb, édition établie par Agnieszka Zgieb et Christophe Triau, L'Entretemps, coll. « Matériau », Lavérune, 2014.]]