

Légende d'une vie, un *Kammerspiel* de Stefan Zweig (traduction, adaptation et mise en scène de Caroline Rainette, Théo Théâtre, Paris, 5 janvier-28 avril 2017)

Théâtre | 06.04.2017 | Martine Floch



Très récemment, la cinéaste allemande Maria Schrader adaptait la structure des *Très riches heures de l'humanité*^[1] de Stefan Zweig pour son film *Adieu l'Europe*^[2] (*Vor der Morgenröte*, 2016). Celui-ci nous donnait l'occasion d'interroger la complexité de l'homme et les raisons de son suicide, éternelle source de perplexité pour les lecteurs de l'auteur.

Caroline Rainette a fait le choix de traduire, d'adapter, de mettre en scène^[3] et d'incarner l'un des deux rôles de *Légende d'une vie*^[4], une pièce de théâtre de chambre de Stefan Zweig assez peu connue et rarement adaptée au théâtre^[5]. Le travail de Caroline Rainette nous fournit cette fois l'occasion d'interroger ce terme de « *Kammerspiel* », théâtre de chambre par la suite adaptée sur grand écran. Plus généralement *Légende d'une vie* nous offre l'opportunité de questionner l'engouement inconditionnel, et jamais contredit, pour l'écrivain autrichien. L'œuvre de Zweig est en effet tombée dans le domaine public soixante et onze années après sa mort en 1942, soit en 2013. Son « entrée dans le domaine » explique la nouvelle vague de traduction de l'écrivain, en France en tous cas, et le regain d'intérêt qu'atteste le nombre impressionnant d'adaptations de ses œuvres pour le cinéma et le théâtre, qui autorisent la presse française à affubler Stefan Zweig de la bien sacrilège et bien iconoclaste appellation de « Pepsi de la littérature autrichienne^[6] ».

Dans l'introduction à l'adaptation de *Legende eines Lebens* (*Légende d'une vie*) par Caroline Rainette, le germaniste Pierre Deshusses nous rappelle que Stefan Zweig était aussi un auteur de théâtre qui a écrit huit pièces^[7]. Il souligne l'originalité de la metteuse en scène d'adapter l'une de ces pièces et ainsi de nous faire connaître Stefan Zweig comme auteur de théâtre. Dans une courte préface, l'auteur mentionne que si quelques éléments biographiques de F. Hebbel, de Wagner et de T. Dostoïevski^[8] ont servi de modèles à sa pièce, les personnages, ainsi que l'intrigue, sont imaginaires. Hormis quelques emprunts, Stefan Zweig affirme – curieusement – sa volonté de ne pas coller au réel^[9], l'enjeu de la pièce étant ailleurs, comme il l'expliquait à Romain Rolland, de « mettre au cœur d'un drame moderne et contemporain un combat héroïque », celui d'un fils contre son père, et de faire de la filiation le nerf de sa pièce.

Les biographes de Stefan Zweig ont l'habitude de distinguer trois phases dans la vie de l'écrivain autrichien : les jeunes années, fondatrices (1881-1918) ; les années passées à Salzburg (1919-1933), qui marquent le début d'une œuvre fertile ; enfin les années d'exil (1934-1942) dont on connaît l'issue tragique à Petropolis (Brésil). La pièce *Légende d'un siècle* a été écrite en 1919, au lendemain de la Grande Guerre, alors que Stefan Zweig quitte Vienne[10] pour Salzburg. Zweig, on le sait, est un écrivain prolixe mais qui a toujours écrit « brièvement » : au roman-fleuve il a toujours préféré des formats plus courts, comme la nouvelle, le petit roman – ceci constituerait une explication à cet engouement évoqué plus haut –, et il s'est inspiré du théâtre en créant des drames qu'il voulait accessibles pour tous. L'étymologie de « *Kammerspiel* » est issue d'une pièce d'August Strindberg datant de 1906, *Kammerspel*, et mise en scène par Max Reinhardt, directeur du Deutsches Theater de Berlin. Ce qui sous-tend cette forme de théâtre, c'est la capacité qu'il offre comme théâtre intime à sentir la signification d'un sourire, d'un mouvement hésitant ou d'un silence éloquent. Le *Kammerspiel* se joue en effet dans une petite salle modeste, mais non misérabiliste et qui permet une proximité du public avec les acteurs. Le nombre de comédiens est souvent limité à deux. Une place majeure est réservée aux paroles échangées, le versant psychologique étant au cœur de cette forme théâtrale. Il s'agit en effet d'explorer l'âme humaine dans son éternelle ambiguïté, les ambivalences de notre inconscient, cet *Unbewusste* récemment dévoilé par Sigmund Freud à Vienne, au moment où Stefan Zweig écrit sa pièce. Romain Rolland, parlant de Stefan Zweig, dit que « le poète est armé de la clef redoutable du D^r Freud, dont il fut l'admirateur et l'ami de la première heure[11] ». Il s'agit d'opposer à la logique du non-dit, du secret, une logique du dit, du dévoilement. On comprend ainsi que Stefan Zweig ait pu être séduit par cet aspect intimiste du *Kammerspiel*. Caroline Rainette a su pour sa part, nous le verrons, exploiter tous les aspects positifs de cette forme théâtrale, dont éclairages et décors sont des éléments constitutifs.

Car c'est bien d'un secret de famille dont il est question dans *Légende d'une vie*. Un secret de famille d'une violence moindre que celui dans lequel s'est enfermée la famille du film *Festen* du cinéaste danois Thomas Vinterberg, que nous citons ici pour avoir perpétué, à travers le mouvement Dogma 95[12], la grande tradition nordique des maîtres du *Kammerspiel*. Caroline Rainette fait le choix d'une version resserrée de l'intrigue en deux parties (deux actes, deux tableaux) et deux personnages : celui de Friedrich, fils du grand écrivain disparu, et de Léonore Franck, veuve de Karl Amadeus Franck et bourgeoise rigide au service de la mémoire de l'illustre défunt. La vie de celui-ci est pourtant entachée d'une faute : celle d'avoir eu une liaison avec Maria, une femme de condition modeste qu'il a abandonnée après qu'elle eut avorté, pour épouser une riche bourgeoise le mettant à l'abri des besoins matériels et lui permettant ainsi de s'adonner à son « œuvre, à sa « création ». Le rôle de Clarissa, second personnage, secrétaire et biographe de K.A. Franck, est ici fusion de la sœur et de la biographe. La metteuse en scène use par ailleurs des procédés de la confidence et de l'épiphanie, la révélation des deux personnages à eux-mêmes après la révélation du secret enfoui. Le premier acte met en scène un fils en pleine crise identitaire face à la statue du commandeur que représente le père, modèle admiré, inégalable et pourtant haï pour son inhumanité. Cette crise paroxystique s'exprime dans l'usage abusif que fait Stefan Zweig de la métaphore de la pierre[13] et de ses déclinaisons. L'adaptation de Caroline Rainette reflète bien cette obsession. Plus largement, la réalisatrice respecte fidèlement le rythme de Stefan Zweig et ses innombrables répétitions pour dire la fébrilité des personnages, leur souffrance, les secrets qui pèsent sur l'un (le fils) ou dont se sent coupablement détentrice l'autre (Clarissa). Stefan Zweig dévoile les effets pathogènes des secrets de famille[14], leurs suintements et leurs ricochets : culpabilité diffuse, perte d'identité et de confiance en soi et en l'autre. Friedrich ne pourra aimer son père qu'après l'avoir « tué », c'est-à-dire après avoir

reconnu à quel point celui-ci avait été mythifié, idéalisé. Il ne pourra trouver sa propre identité seulement lorsque le secret de la liaison de son père avec Maria lui aura été révélé. Pierre Deshusses parle de la pièce de Stefan Zweig plus prosaïquement comme d'un plaidoyer pro domo : l'écrivain aurait eu lui aussi une liaison à Paris avec une certaine Marcelle, issue elle aussi d'un milieu modeste, avant d'épouser une bourgeoise fortunée qui acceptait – avait-elle le choix, aussi fortunée fût-elle ? – les écarts de son mari. Drame du fils donc, drame d'être « le fils de » et victime d'un secret occulté. Drame aussi des femmes de tous les milieux de ce début du XX^e siècle dans la capitale viennoise. Pourquoi évoquons-nous ici Vienne, alors qu'à aucun moment Stefan Zweig ne l'évoque ? Dans les didascalies du texte original, un seul indice nous autorise à penser que la pièce se passe dans un milieu bourgeois : le salon est très imposant et très pompeux. Les hôtes vont arriver : qui sont-ils, où sommes-nous ? Ce manque d'ancrage dans un lieu, dans une époque historique, cette décontextualisation, cette indétermination spatio-temporelle posent problème et assimilent étrangement la pièce de Stefan Zweig à de la littérature de gare ou à ce concept allemand de « Trivialliteratur^[15] », définie par un certain nombre de critères parmi lesquels une certaine pauvreté de la langue ou l'usage de poncifs et autres stéréotypes. On comprend la nécessité de Caroline Rainette d'adapter le texte de Stefan Zweig : celui-ci regorge de points de suspension, de platitudes (« Die Mutter hat die Legende eines Lebens geschafft aber das Leben ist stärker als die Legende » – « La mère a créé la légende d'une vie mais la vie est plus forte que la légende », « Was weiss die Welt von einem Menschen ? » – « Qu'est-ce que le monde sait d'un individu ? », ainsi se clôt la pièce) et de situations improbables ou peu crédibles : le fils se réjouit que son père, comme lui-même, ait eu une relation avec une femme d'un autre milieu, qu'il interprète comme la preuve tangible de leur consanguinité. Autre scène peu crédible, celle des retrouvailles entre la riche Léonore et la pauvre Maria (Friedrich ne porte-t-il pas comme second prénom celui de Marius ?). Léonore propose à Maria de l'héberger chez elle. Parmi les caractéristiques de cette *Trivialliteratur*, on retrouve justement l'abolition des classes sociales, la volonté de faire germer chez les lecteurs (-trices) des classes populaires l'espoir que la différence sociale n'est pas un obstacle à l'amour, l'absence de distanciation et d'esprit critique vis-à-vis d'une époque dont il ne s'agit surtout pas de dénoncer les dysfonctionnements et les hypocrisies. On comprend dès lors que Stefan Zweig ait souffert de n'être pas reconnu par ses contemporains comme l'un des leurs. Ainsi Thomas Mann, Bertolt Brecht, Georg Trakl considéraient-ils Stefan Zweig comme un graphologue balourd.

Caroline Rainette a su tirer parti du texte qu'elle a exhumé, en l'élaguant et en se focalisant sur cette aptitude de Stefan Zweig à allumer un tel feu chez ses créatures, à éveiller chez le spectateur le goût de l'introspection et celui d'accompagner les protagonistes dans les méandres, les replis et les limbes de leurs angoisses et de leurs ambivalences qui font écho aux tourments avec lesquels chacun de nous se débat, tant ils sont éternels.

Comment expliquer que l'on quitte à regret la salle du Théo Théâtre, éclairée par la Compagnie Étincelle ? Le choix du dispositif est ici décisif : respectueux du *Kammerspiel*, il est constitué d'une petite salle intime qui favorise les confessions les plus secrètes, les plus graves et qui enveloppe le spectateur, le rendant disponible pour un tel partage, une telle empathie. Le décor est modeste : un bureau, des lampes, une malle, des livres. L'éclairage est tour à tour clair et vif, puis obscur et doux, quand le ton se fait plus secret. Ces alternances permettent des apparitions spectrales, en ombres chinoises ou dans la projection d'images de l'autre médium contemporain de la pièce, le film-muet en l'occurrence, et l'émergence d'une musique tout aussi contemporaine, le jazz. Sont ainsi introduites d'autres temporalités : jazz et cinéma transportent l'intrigue sur les tréteaux d'un théâtre qui se réclame aussi du présent. Les lettres sont un autre élément constitutif du travail de Stefan Zweig. On pense entre autres

lettres à la si bouleversante Lettre d'une inconnue (*Brief einer Unbekannten*[16]). Elles sont lues par des voix off, chaudes et distinctes (celle de Patrick Poivre d'Arvor et celle d'Anne Deruyter).

De nombreux thèmes émergent au cours de la représentation : l'aliénation des femmes ayant complètement intériorisé les valeurs « féminines » que l'on attend d'elles, quel que soit le milieu dont elles sont issues, tels l'abnégation et l'altruisme ou la soumission au désir de l'homme (et nécessité de l'avortement), parfois contredites par des velléités de liberté. Le retour du refoulé des secrets de famille, dicté par l'intuition trouble mais tenace d'un secret, la construction possible d'une identité nouvelle dès lors que sont levés secrets et tabous, constituent deux autres thèmes puissants de la pièce Mais leur émergence ainsi que l'affleurement d'émotions ont été rendus possibles par le jeu des deux acteurs : celui de Caroline Rainette, qui dévoile son autre talent, celui de comédienne, et celui – formidable – de Lennie Coindeaux à qui l'on doit la co-mise en scène de la pièce.

Notes :

[1] Stefan Zweig, *Sternstunden der Menschheit*, Leipzig (1927), *Les très riches heures de l'humanité*, Paris, Le Livre de poche, 2004.

[2] Martine Floch, compte rendu du film *Après l'Europe* dans la revue *Histoire@Politique*, publié le 23/11/2016, en ligne : <https://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=1&rub=comptes-rendus&item=605>.

[3] Caroline Rainette, *Légende d'une vie*, traduction et adaptation à deux personnages, Paris, Édition Étincelle, 2016. Création de la pièce au Théo Théâtre, Paris XV.

[4] Stefan Zweig, *Legende eines Lebens, Ein Kammerspiel in drei Aufzügen*, 1919.

[5] Le cinéaste Frank Lothar a adapté la pièce de Stefan Zweig pour la télévision, *Legende eines Lebens*, TV Film, 1954, 128 mn.

[6] Anne Crignon, *Le Nouvel Observateur*, 23 mai 2013.

[7] Parmi elles, *Thersite* (1907), *Un caprice de Bonaparte* (1930), *Jérémie* (1916), *L'agneau du pauvre* (1929).

[8] « Si quelques éléments biographiques ont été repris chez les trois écrivains, ce serait du côté de Cosima Wagner qu'il faudrait aller, de son souci de préserver l'image de son mari, d'en préserver l'image, de cimenter le mythe » ; Pierre Deshusses, « Préface », dans Caroline Rainette, *Légende d'une vie*, *op. cit.*, p. 3.

[9] Stefan Zweig, *Legende eines Lebens, Ein Kammerspiel in drei Aufzügen*, *op. cit.*, p. 2 : « *Nirgends sonst die nahe Wirklichkeit zu Vorbild oder Beziehung verwertet* » (« Il n'est pas question sinon de prendre en considération ou pour modèle la réalité proche »).

[10] Jacques Le Rider, *Les Juifs viennois à la Belle Époque*, Paris, Albin Michel, 2003. L'auteur y consacre une analyse historique d'une période particulière de la capitale viennoise, la Belle Époque (1895-1914), qui a été dans le contexte de Vienne, un extraordinaire creuset et dont Stefan Zweig est, avec Sigmund Freud, Arthur Schnitzler, Arthur Schönberg, l'une des

figures marquantes de cette foisonnante modernité viennoise. Le raffinement culturel à Vienne contraste avec l'antisémitisme montant.

[11] Romain Rolland, « Introduction », dans Stefan Zweig, *Amok*, Stock, Paris, 1983, p. 10. Plus loin, Romain Rolland : « Ce chasseur d'âmes, celles qu'il prend, il les prend vivantes, il ne les tue point. À pas feutrés, il erre à l'orée des bois : et, tout en feuilletant un beau livre, il écoute, il guette, le cœur battant, les bruits d'ailes, les branches froissées, le gibier qui rentre au nid et au terrier. Stefan Zweig aime par l'intelligence. Il comprend par le cœur. »

Stefan Zweig, *Derniers messages*, Paris, Omnia Poche, 2016, p. 19. Dans la préface de l'ouvrage, Jacques Le Rider évoque en fait les rapports ambivalents de Zweig à Freud et à la psychanalyse : « Dans *La Vienne d'hier*, Zweig rendait hommage à Sigmund Freud, "notre grand maître" dont l'influence marquait « en Europe et en Amérique toutes les forces d'activité intellectuelle ». Dans son essai sur *Le secret de la création artistique*, Stefan Zweig ne fait cependant aucune allusion à la psychanalyse : sans doute éprouve-t-il, comme la plupart des créateurs contemporains, même les plus proches de la pensée freudienne (comme Arthur Schnitzler) le besoin de défendre les « secrets » de son inspiration contre les interprétations « réductrices ». Renouant avec la tradition idéaliste et romantique de la psychologie du génie, il insiste sur le fait que « nous ne pouvons pas expliquer le mystère de la création ». C'est le double sens de « *Geheimnis* », à la fois mystère sacré, inspiration divine, travail de l'inconscient « insondable »- et secret intime que la psychanalyse cherche à percer à jour, et que l'étude des manuscrits, dont Stefan Zweig possédait une très riche collection, permet de cerner selon la méthode de la critique génétique ».

[12] Le réalisateur Lars von Trier fait également partie de Dogma 95. Mais avant cette famille de réalisateurs, d'autres cinéastes ont offert des exemples illustres de *Kammerspiele* à l'écran, de « films de chambre ». Le premier dans le genre fut le film *Le Rail / Scherben* (1921) de l'Allemand d'origine roumaine Lupu Pick. Lui ont succédé *L'Aurore de Murnau* (1927), *L'Ange bleu* (1930) de Joseph von Strinberg. Plus récemment, le vocable a été utilisé pour décrire certains films de R.W. Fassbinder et il y a peu pour qualifier *Phoenix*, le beau film du réalisateur allemand le plus talentueux d'aujourd'hui, Christian Petzold.

[13] « *Im Stein steht der Vater* » (« Le père est de pierre »), dans Caroline Rainette, *Légende d'une vie*, op. cit., p. 34 ; « *Der Marmorblock Vater, der kalte Stein Vater. Überall Marmor, Stein* » (« Le père, ce bloc de pierre, le père, cette pierre froide. Partout du marbre, de la pierre »), dans Caroline Rainette, *Légende d'une vie*, op. cit., p. 37.

[14] On lira à cet égard Serge Tisseron, *Les secrets de famille*, Paris, PUF, « Que sais-je ? » (n° 204), Psychologie et Psychanalyse, 2017.

[15] Peter Domagalski, *Trivilliteratur, Geschichte, Produktion, Rezeption*, Herder, Freiburg im Breisgau, 1986.

[16] Stefan Zweig, *Brief einer Unbekannten*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, Januar 1996.

Martine Floch