



HAL
open science

Felix Mitterer et le Volksstück

Marc Lacheny

► **To cite this version:**

Marc Lacheny. Felix Mitterer et le Volksstück. Recherches Germaniques, 2022, Varia, 52, pp.97-108.
10.4000/rg.8918 . hal-03925948

HAL Id: hal-03925948

<https://hal.science/hal-03925948v1>

Submitted on 15 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Felix Mitterer et le *Volksstück*

Entre tradition et innovation

Felix Mitterer und das Volksstück. Zwischen Tradition und Innovation

Felix Mitterer and the Volksstück. Between Tradition and Innovation

Marc Lacheny



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rg/8918>

DOI : 10.4000/rg.8918

ISSN : 2649-860X

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 12 décembre 2022

Pagination : 97-108

ISBN : 979-10-344-0124-6

ISSN : 0399-1989

Ce document vous est offert par Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg (BNU)



Référence électronique

Marc Lacheny, « Felix Mitterer et le *Volksstück* », *Recherches germaniques* [En ligne], 52 | 2022, mis en ligne le 12 décembre 2022, consulté le 14 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/rg/8918> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rg.8918>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions
4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Felix Mitterer et le *Volksstück* Entre tradition et innovation

Marc LACHENY

« Mein Leben lang hat mir das Volkstheater viel bedeutet. »¹
Felix Mitterer

« Felix Mitterer et le *Volksstück* : entre tradition et innovation » : le titre ainsi formulé soulève d'emblée plusieurs questions de fond dont nous ne pourrions faire ici l'économie : quelle est la nature de la relation entre Felix Mitterer et le genre – aux contours longtemps flottants² – du *Volksstück* autrichien ? De quel *Volksstück* parle-t-on ou souhaite-t-on parler ici, tant cette notion recoupe d'acceptions diverses depuis le *Hanswurstspiel* du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours³ ? Le rapport de Mitterer au *Volksstück*, qui semble se poser en termes de tension entre tradition et innovation – tension qui détermine d'ailleurs la réception de tout type de production artistique ou littéraire –, est également à envisager dans le cadre d'une réflexion plus générale sur tradition et renouvellement du *Volksstück* dans l'espace germanophone après 1945.

Après avoir rappelé dans les grandes lignes les rapports entre Mitterer et la tradition pluriséculaire du *Volksstück*, nous tenterons dans un second temps de montrer comment le dramaturge autrichien s'applique à renouveler ce genre en accentuant notamment la critique sociale.

L'inscription dans un genre : Felix Mitterer et la tradition autrichienne du *Volksstück*

Le *Volksstück* est, dès l'origine, un genre hybride dans lequel on peut regrouper les comédies et « farces » (*Possen*) populaires viennoises des XVIII^e et XIX^e siècles (notamment Emanuel Schikaneder, Ferdinand Raimund, Johann

1 Felix Mitterer : *Mein Lebenslauf*. Innsbruck 2018, p. 452.

2 Voir également Alfred Strasser : « Das Volk bei Felix Mitterer ». In : Eva Philippoff (éd.) : *La littérature populaire dans les pays germaniques*. Villeneuve d'Ascq 1999, p. 81-90, ici p. 82 : « Obwohl die Literatur über das kritische Volksstück inzwischen schon sehr umfangreich geworden ist, bleibt die Begriffsbestimmung immer noch recht unscharf. »

3 Voir par exemple Hugo Aust/Peter Haida/Jürgen Hein : *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München 1989.

Nestroy), la « farce paysanne » (*Bauernschwank*), le « *Volksstück* renouvelé » (*erneuertes Volksstück*) des années 1930 (Ödön von Horváth, Marieluise Fleisser, Jura Soyfer) ainsi que le « *Volksstück* critique » (*kritisches Volksstück*) des années 1960 à nos jours (Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz, Peter Turrini, etc.). Le point commun entre ces diverses expressions du genre est que les pièces proposées sont d'abord destinées au « peuple » (*Volk*), donc à un public restreint, local ou régional : pour atteindre ce public, les auteurs de *Volksstücke* se doivent par conséquent de s'appropriier des éléments traditionnels (thèmes, intrigues, structure, langage, conventions scéniques, etc.) dont les spectateurs sont familiers.

Depuis le début, le genre du *Volksstück* se caractérise en outre par la tension entre l'exigence de divertissement d'une part et le « sérieux », l'ambition esthétique, voire l'intention éducative d'autre part. Par son théâtre, Mitterer a certes provoqué bon nombre de scandales et de controverses, ce qui prouve qu'il est bien loin de se contenter de donner à son public ce que ce dernier voudrait, mais il a également su acquérir avec le temps une popularité considérable, par-delà la seule sphère tyrolienne. Son public régional semble l'avoir accepté comme l'un des siens, comme quelqu'un qui le comprend même s'il le critique durement, voire le choque parfois, comme dans le cas de *Stigma* en 1982, qui associe l'utilisation de traditions théâtrales familières (*Passionsspiel*, éléments du *Bauernschwank*), un sujet local régional, une performance organisée dans une ambiance locale (celle des *Tiroler Volksschauspiele*, avec des comédiens locaux et l'usage du dialecte local) et un propos aux tendances blasphématoires et anticléricales : « Das akzeptieren sie inzwischen. Ich kann also in Tirol Stücke machen: Wenn darunter stehen würde 'von Peter Turrini', würden sie schreien 'Schweinerie!' und 'Das geht ja nicht!' Jetzt steht darunter 'Felix Mitterer', und da haben sie diese Vorurteile nicht mehr. Das ist etwas Schönes. »⁴

Aussi bien le sujet de sa toute première pièce, *Kein Platz für Idioten* (1977) – la vie d'un personnage souffrant d'un handicap mental et situé en marge de la société, dans un village de montagne tyrolien –, que le lieu de représentation de cette pièce, la *Tiroler Volksbühne Blaas* à Innsbruck, eurent pour effet que Mitterer fut aussitôt placé par la critique dans la catégorie « auteur de théâtre populaire » (*Volksstückautor*) et considéré comme un dramaturge perpétuant, avec les moyens qui sont les siens, le nouveau *Volksstück* critique de la fin

4 Ursula Hassel/Deirdre McMahon: « Interview mit Felix Mitterer ». In: Ursula Hassel/Herbert Herzmann (éd.): *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück*. Tübingen 1992, p. 287-304, ici p. 289.

des années 1960, dans la droite ligne d'un Martin Sperr (*Jagdszenen aus Niederbayern*, 1965) ou d'un Franz Xaver Kroetz⁵.

Les déclarations de Mitterer sur le *Volksstück* oscillent entre approbation et mise à distance d'un héritage dans lequel s'inscrit une part non négligeable de sa production dramatique. Répondant ainsi, lors d'un entretien, à la question de savoir dans quelle mesure ses œuvres se rangent dans la tradition du *Volksstück*, notamment des années 1930 (Horváth, Fleisser), Mitterer prend aussitôt ses distances en refusant de qualifier ses pièces de *Volksstücke*, en raison précisément de l'imprécision de la notion même de *Volksstück*:

Erstens bezeichne ich kein einziges meiner Stücke als Volksstück. Ich glaube, es steht beim ersten, *Kein Platz für Idioten*, es steht drunter 'Ein Volksstück von Felix Mitterer'. Das habe nicht ich geschrieben.⁶

Mais il prend immédiatement après le soin d'ajouter, comme pour nuancer ses propos et prévenir d'éventuels malentendus :

Es gibt bei uns den Karl Schönherr, ich weiß nicht, ob ihr den kennt. Das ist unser Tiroler Klassiker, der als Volksstückeschreiber gilt und der auch nie darunter geschrieben hat «Ein Volksstück von Karl Schönherr». Trotzdem ist es natürlich eine Tatsache, daß ich sowas mache wie Volkstheater, obwohl man über diesen Begriff ausführlicher reden müßte.⁷

Il nous semble que ces déclarations contiennent le cœur même du rapport de Mitterer à la tradition du *Volksstück* autrichien, entre approbation partielle, interrogation critique et volonté de renouvellement d'un genre aux contours imprécis.

S'il insiste largement sur le caractère autodidacte et non intellectuel de sa formation d'auteur dramatique⁸, Mitterer s'inscrit d'abord dans une certaine tradition, très marquée dans la production autrichienne, d'un théâtre vivant,

5 Voir par exemple Helmut Demel: «Autor entdeckt: Felix Mitterer». In: *Felix Mitterer: Materialien zu Person und Werk*. Innsbruck 1995, p. 9-10. Demel considère *Kein Platz für Idioten* comme un *Volksstück*. Il écrit p. 9: «ein handfestes, farbig-plastisches Volksstück. Ein Volksstück, das nicht nur Kostüm für geschmäckerliche intellektuelle Problemdiskussion ist, sondern schlicht und wahr und ohne jede Spekulation auf wirbelmachendes Tabubrechen.»

6 Hassel/McMahon: «Interview mit Felix Mitterer», p. 287.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*: «Als ich ernsthaft zu schreiben begonnen habe, das war 1965/66, da habe ich eigentlich sehr wenig gewußt von anderen Dramatikern. Ich glaube, da habe ich von Horváth überhaupt nichts gewußt, aber auch von Karl Schönherr nichts. Es ist zwar jetzt mittlerweile wohl eine Tradition, da irgendwie einen Zusammenhang festzustellen, aber mein Weg ist ein anderer gewesen, weil mein Weg nicht ein Weg der Bildung war.»

d'un théâtre-spectacle ancré dans un environnement spécifique, local et authentique: «Also, mein erstes Theatererlebnis war ja nicht eine Tragödie an einem großen Theater, sondern das war ein Bauernschwank auf einer Dorfbühne.»⁹ Il s'agit en outre, toujours selon Mitterer, de rompre avec un certain intellectualisme ou élitisme culturel propre au champ littéraire pour s'adresser directement au peuple par la bouche de troupes amateurs et être compris de tous, également en campant de manière réaliste des personnages 'moyens' en qui le public peut aisément se reconnaître:

Das ist zunächst einmal sicher Volkstheater, was die Laienbühnen spielen. Das Volk spielt für das Volk, das ist unzweifelhaft Volkstheater. [...] Unsere Zuschauer sind auch Leute aus allen Schichten, die aus der Umgebung kommen. Es kommen die Intellektuellen, und es kommen auch die Arbeiter, die sonst kaum ins Theater gehen. Und das, glaube ich, ist Volkstheater, daß ich nicht nur für ein paar Intellektuelle schreibe, gar nicht bewußt, denn jeder schreibt so, wie er schreibt. Aber es hat sich herausgestellt, daß es doch etwas ist, was die Menschen berührt, obwohl es manchmal auch widersprüchlich ist und die Menschen es eine zeitlang schwer annehmen können und es ihnen weh tut. Das sind Stücke, die für viele Menschen geschrieben sind, und nicht nur für Intellektuelle.¹⁰

On voit ici clairement quel type de «peuple» (*Volk*) Mitterer a en vue: non pas le public de théâtre cultivé des grandes villes, mais la large masse de ceux qui, habituellement, ne se rendent pas au théâtre et sont plutôt des consommateurs passifs des programmes de télévision.

Felix Mitterer est aujourd'hui salué comme un auteur de théâtre populaire, comme un «auteur populaire» (*Volksdichter*), voire – selon le *Tiroler Tageszeitung* – comme le *Landesdichter* tyrolien par excellence¹¹. Ses pièces s'inscrivent de fait dans une certaine veine du théâtre populaire autrichien, au croisement entre *Volksstück* et naturalisme – celle incarnée par Ludwig Anzengruber (1839-1889) à la fin du XIX^e siècle¹², puis par Karl Schönherr

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, p. 289.

11 Irene Heisz: «Im ewigen Eis der Gefühlskälte». In: *Tiroler Tageszeitung*, 12.07.1993.

12 Irène Anicet-Wosik: *Ludwig Anzengruber (1839-1889), éducateur libéral des scènes populaires viennoises*. Thèse sous la direction d'Eva Philippoff. Université Lille 3, 2005, ainsi que Marc Lacheney: «Le théâtre de Ludwig Anzengruber: entre *Volksstück* 'éducatif' et naturalisme?». In: *Le texte et l'idée* 32 (2018), p. 141-168.

(1867-1943)¹³ ou Franz Kranewitter (1860-1938)¹⁴, notamment en termes de critique sociale (ses pièces visant à démasquer l'injustice sociale ou la brutalité de comportements humains montrés comme le résultat des circonstances) et d'ancrage régional (recours au dialecte régional, histoire locale, légendes alpines, traditions théâtrales tyroliennes, port de vêtements traditionnels locaux¹⁵, ancrage dans un milieu spécifique: les comportements typiques d'une communauté villageoise du Tyrol), pour contribuer, dans la tradition de l'*Aufklärung* (« Schaubühne als moralische Anstalt »), à l'amélioration morale du spectateur. Ce n'est qu'au cours des années 1970-1980 que Mitterer déclare s'être penché plus précisément sur le théâtre en général et sur les œuvres de Schönherr et Kranewitter en particulier, dans le cadre de sa participation active aux *Tiroler Volksschauspiele* de Telfs¹⁶:

Und mit Schönherr und Franz Kranewitter, der außerhalb Tirols kaum Erfolg gehabt hat, bin ich erst näher bekannt geworden, als wir die Tiroler Volksschauspiele zu machen begannen.¹⁷

En ce qui concerne cette intention pédagogique héritée de l'*Aufklärung* – l'amélioration du spectateur par le théâtre –, Mitterer se distingue nettement du pessimisme éducatif d'un Johann Nestroy (« Wohlgeboren is das dümmste Wort, jeder Sterbliche is Wehgeboren »; « Die Menschen muß man hassen ehe man sie kennt; verachten, wenn man sie kennt »¹⁸) pour se rapprocher plutôt des ambitions sérieuses et didactiques que Ferdinand Raimund, Friedrich

13 Médecin et écrivain autrichien dont les pièces les plus connues sont *Glaube und Heimat* (1910) et *Der Weibsteufel* (1914). Dans son théâtre, Schönherr associe des aspects du drame naturaliste et des éléments relevant du *Volkstück* réaliste local. Sur Schönherr, cf. notamment Johann Holzner: « Der Fall Karl Schönherr ». In: Aneta Jachimowicz (éd.): *Gegen den Kanon – Literatur der Zwischenkriegszeit in Österreich*. Frankfurt am Main 2017, p. 231-248.

14 Auteur dramatique autrichien essentiellement connu pour son « Dramenzyklus » *Die sieben Todsünden* (1905-1925) et pour ses pièces éponymes consacrées aux « héros » tyroliens Michel Gaismayr (1899) et Andreas Hofer (1902). Sur Kranewitter, cf. Johann Holzner: *Franz Kranewitter (1860-1938). Provinzliteratur zwischen Kulturkampf und Nationalsozialismus*. Innsbruck 1985.

15 Felix Mitterer: *Kein Platz für Idioten*. In: Felix Mitterer: *Stücke 1*. Innsbruck 2012, p. 9-56, ici p. 15: « Er hat einen Vollbart oder auch nur einen Schnurrbart und trägt abgenutzte, dunkle Kleidung, wie sie auf dem Land getragen wird. »

16 Sur les débuts des *Tiroler Volksschauspiele*, on pourra se reporter à l'autobiographie de Mitterer: *Mein Lebenslauf*, p. 107 sq. Comme l'explique Mitterer, l'objectif était de jouer les classiques tyroliens, mais aussi de nouvelles pièces, ainsi que des auteurs variés tels que Brecht, Horváth, Büchner, Shakespeare, Nestroy, Raimund notamment (p. 108).

17 Hassel/McMahon: « Interview mit Felix Mitterer », p. 288.

18 Johann Nestroy: *Reserve und andere Notizen*. Wien 2003, p. 39 et 85.

Kaiser ou Ludwig Anzengruber associaient à un théâtre populaire qu'ils entendaient ennoblir. Mitterer explique: «Natürlich, wenn man ihnen die leichte Unterhaltung vorsetzt, dann nehmen sie die leichte Unterhaltung. Aber wenn man ihnen was Schwierigeres gibt, nehmen sie das auch.»¹⁹

Innovation et renouvellement du *Volksstück* par Mitterer

Comme Martin Sperr ou Franz Xaver Kroetz, desquels la critique a par ailleurs coutume de le rapprocher²⁰, Mitterer est légitimement considéré comme l'auteur de *Volksstücke* critiques: comme ces auteurs, il a largement recours à des ingrédients farcesques, tout en plaçant ces éléments au service d'un réel engagement poétique et d'une critique sociale acerbe. C'est surtout dans son œuvre précoce que Mitterer emprunte au *Volksstück* traditionnel autrichien dont il subvertit le contenu et modifie les intentions (le divertissement d'abord) pour interroger en profondeur les normes de la société de son temps.

Felix Mitterer a toujours attaché une grande importance à ce que ses pièces soient d'abord représentées au Tyrol et, le plus souvent, par des troupes amateurs (comme la *Volksbühne Blaas* pour *Kein Platz für Idioten*) dont regorge la région²¹ et qu'il n'a jamais considérées comme un simple «tremplin»²² vers d'autres scènes plus prestigieuses. Cela fait ainsi des années qu'il contribue activement aux *Tiroler Volksschauspiele* de Telfs, une petite ville située à l'ouest d'Innsbruck dans laquelle Mitterer et plusieurs de ses amis organisent depuis 1981 un festival annuel de théâtre constitué exclusivement de *Volksstücke*. Un certain nombre de pièces à succès de Mitterer y ont d'ailleurs été représentées pour la première fois, comme *Stigma* en 1982 ou *Sibirien* en 1989.

À titre d'exemple, *Verlorene Heimat*, écrite pour une troupe amateur, les *Zillertaler Volksschauspieler*, a été donnée pour la première fois à l'été 1987 dans le village de Stumm situé dans le Zillertal, haut lieu du tourisme tyrolien. Il s'agit d'une pièce à ciel ouvert qui rejoue l'expulsion des habitants protestants du Zillertal en 1837. La pièce fut montrée à l'endroit exact où les événements s'étaient produits 150 ans plus tôt. Sa particularité tient à «l'immédiateté

19 Hassel/McMahon: «Interview mit Felix Mitterer», p. 290.

20 Cf. par exemple Demel: «Autor entdeckt: Felix Mitterer», p. 9 et Johann Holzner: «Felix Mitterers Theater-Welt». In: *Felix Mitterer: Materialien zu Person und Werk*, p. 90-98, ici p. 95.

21 Il existe quelque 140 troupes amateurs au Tyrol.

22 Dans son article «Theater gegen das Vergessen. Felix Mitterers Blick auf die Vergangenheit» (in: *Austriaca* 53 (2001), p. 155-176, ici p. 157), Hilde Haider-Pregler écrit à juste titre: «Mitterer betrachtete diese Amateurtheatertruppen nie als bloßes Sprungbrett, sondern schenkt ihnen – mittlerweile längst arriviert [...] – nach wie vor besonderes Augenmerk.»

physique» (*the physical immediacy*)²³ qu'elle offre, au fait qu'elle soit donnée précisément là où les événements s'étaient déroulés en 1837: ainsi, comme dans un *Passionsspiel*, l'ensemble du village, le peuple, devient scène. On peut parler ici d'un *Volksstück* au sens premier du terme, car tant les personnages représentés que leurs interprètes sur scène et le public faisaient partie du peuple, étaient le peuple²⁴.

Cette dimension participative, collaborative, du public est encore plus marquée dans *Munde* (1990), dont la première eut lieu au faite de la Hohe Munde, un sommet situé près de Telfs²⁵. Pour pouvoir assister à la pièce, le public devait gravir la montagne, puis passer la nuit en compagnie de l'auteur et des comédiens dans le campement installé là-haut pour l'occasion. Escalader la montagne faisait partie intégrante du spectacle, comme le souligne Mitterer lui-même: «Der Aufstieg gehört genauso zur Vorstellung wie das Stück selbst.»²⁶ Avoir gravi la montagne et passé la nuit ensemble eut, selon Mitterer, pour effet de placer chaque participant sur un pied d'égalité, indépendamment du statut social des uns et des autres. On peut assurément considérer cette initiative comme un acte «populaire» (*volkstümlich*) au sens plein du terme.

Il faut enfin souligner que le choix des lieux est tout sauf anodin chez Felix Mitterer: à de rares exceptions près (notamment *Ein Jedermann* ou *Drachendurst*), une très large majorité de ses pièces ont lieu dans un village (tyrolien), espace qui, modèle réduit du monde, permet à l'auteur de mettre en scène tous les protagonistes de la société²⁷. Cette sphère villageoise favorise, en retour, l'identification du spectateur aux personnages représentés sur scène, ce qui contribue directement, selon Mitterer, à l'efficacité de ses pièces²⁸.

En dehors du *Passionsspiel*, Felix Mitterer a largement recours au genre traditionnel de la «farce paysanne» (*Bauernschwank*) dont il incorpore fréquemment des éléments à son théâtre. L'intérêt est toutefois de voir ce que Mitterer fait concrètement de cette forme fondamentalement divertissante dans laquelle la mère adoptive de l'auteur avait du reste joué un rôle actif au niveau local: «Meine Mutter hat da auch viele Jahre mitgespielt, mit Vorliebe böse, alte Eheweiber, die ihre Männer mit dem Besen oder mit dem Nudelwalker

23 Herbert Herzmann: «Felix Mitterer and the *Volksstück* Tradition». In: Nicholas J. Meyerhofer / Karl E. Webb (éd.): *Felix Mitterer. A Critical Introduction*. Riverside 1995, p. 41-56, ici p. 46.

24 Strasser: «Das Volk bei Felix Mitterer», p. 87.

25 Sur la genèse puis le déroulement du projet, voir le journal de bord que Mitterer reproduit dans son autobiographie *Mein Lebenslauf*, p. 190-220.

26 Felix Mitterer: *Munde: Das Stück auf dem Gipfel*. Innsbruck 1990, p. 78.

27 Cf. Strasser: «Das Volk bei Felix Mitterer», p. 83 sq.

28 Gunda Wendt: «'Manchmal hat man das Recht ungerecht zu sein'. Interview mit Felix Mitterer». In: *Felix Mitterer: Materialien zu Person und Werk*, p. 43-59.

verprügeln, wenn sie heimkommen, weil sie glauben, die Männer haben was angestellt. Das war mein erstes Erlebnis eigentlich.»²⁹

Ce n'est pas un hasard si, dans sa toute première pièce, *Kein Platz für Idioten* (1977), Mitterer écrivit une sorte de *Bauernschwank* actualisé, doté « d'autres moyens »³⁰. La pièce porte sur un garçon possédant un léger retard mental qui se voit marginalisé, puis littéralement mis au ban de la communauté villageoise précisément en raison de son handicap. Tous les personnages traditionnels du *Bauernschwank* sont mis à contribution ici, notamment l'instituteur, l'ivrogne, le gendarme et, bien entendu, l'idiot du village, à ceci près que Mitterer en fait une utilisation foncièrement différente de ses prédécesseurs : « nur werden sie bei mir halt anders eingesetzt »³¹. L'innovation réside en l'occurrence dans la technique, propre à Mitterer, du retournement des codes habituels du genre, du renversement de l'horizon d'attente d'un public familier du *Bauernschwank*, donc dans l'utilisation de ce genre majoritairement inoffensif d'une manière tout sauf inoffensive mais au contraire vectrice d'une puissante critique sociale visant ici le refus de l'altérité, de la différence, du handicap :

WIRT: Es is mir ja selber z'blöd, Hans! Aber die Gäst! Versteht? Es kommen jetzt immer mehr Gäst, durch den neuen Lift, nit? Und, und wenn du da mit dem Buam [...] Ja, ihr seids ja wirklich koa erfreulicher Anblick! Für die Gäst, moan i!³²

Ainsi, dans la farce paysanne traditionnelle et conventionnelle, l'idiot du village était un objet de dérision et de railleries et non, comme dans la pièce de Mitterer, un objet de pitié voire d'identification, comme la plupart de ses personnages de marginaux et de laissés-pour-compte d'ailleurs³³. En outre, la *Posse* traditionnelle se clôt sur un *happy-end*; chez Mitterer, il n'en est rien – nouvelle rupture avec l'horizon d'attente d'un public habitué au *Bauernschwank* conventionnel : au terme du troisième acte, le gendarme emmène Sebastian, accusé de voyeurisme

29 Hassel/McMahon : « Interview mit Felix Mitterer », p. 287 sq.

30 Mitterer cité par Herzmann : « Felix Mitterer and the *Volksstück* Tradition », p. 48 : « eine Art Bauernschwank mit anderen Mitteln ».

31 *Ibid.*

32 Mitterer : *Kein Platz für Idioten*, p. 38.

33 Le centre des pièces de Mitterer est précisément occupé par des personnages toujours situés en marge de la société : des handicapés mentaux comme Wastl dans *Kein Platz für Idioten*, des personnages religieux liminaux comme Moid dans *Stigma*, des personnes âgées comme Willi dans *Munde* ou le vieillard anonyme dans *Sibirien*, etc. Cf. à ce sujet Mitterer : *Mein Lebenslauf*, p. 154 sq. : « Die Opfer sind 'die Anderen'. Und diese 'Anderen' – die Außenseiter, die Ausgestoßenen – sind ein durchgehendes Thema meiner literarischen Arbeit. » Mitterer s'applique à montrer les mécanismes sociaux qui poussent ses personnages à la marginalité.

et même de harcèlement sexuel sur une jeune femme en train de se baigner³⁴. La sphère habituellement réconfortante du village et de la *Heimat* devient ici synonyme d'étroitesse inquiétante et étouffante. Par ce biais, Mitterer renverse la logique même du genre, dans la foulée de ce qu'avaient pu faire avant lui d'autres précurseurs du *Volksstück* critique, comme Johann Nestroy avec ses «faux *happy-ends*»³⁵ et surtout Ödön von Horváth dans ses *Geschichten aus dem Wienerwald* (1931), renversant par la satire les clichés traditionnellement associés à Vienne: femmes, vin, chansons³⁶. Mitterer va toutefois encore plus loin que ses «prédécesseurs» dans la mesure où il fit représenter la première de sa pièce par la *Volksbühne Blaas*, une troupe amateur d'Innsbruck qui s'était précisément spécialisée dans les farces paysannes locales. Le public s'attendait donc à un spectacle divertissant foncièrement différent de ce qu'il a reçu (un drame social), moyen pour Mitterer de faire réfléchir en profondeur son public sur ses propres attentes:

Der Kampf ums Publikum war allerdings manchmal hart, denn es befanden sich immer einige Besucher darunter, die gar nicht genau wußten, was auf dem Spielplan stand, die sich einen der üblichen Schwänke erwarteten und sofort zu lachen begannen, wenn ich zu Beginn des 1. Aktes mit einer Faschingsmaske vor dem Gesicht auf die Bühne kam. Aber das Lachen verstummte jedesmal bald, und keiner verließ unbeeindruckt die Aufführung. Zur gleichen Zeit wurde übrigens im Theater am Landhausplatz «Stallerhof» von Kroetz gespielt, gewiß das größere und auch radikalere Kunstwerk, aber mit der geringeren Wirkung. Dort im Alternativtheater saßen die Studenten, die Intellektuellen, die ohnehin und von vorneherein der Meinung des Autors waren. Hier aber, an der Volksbühne, waren die Besucher ganz normale Menschen, mit ganz normalen Vorurteilen. Und manche von ihnen begannen nachzudenken, nachdem sie die Geschichte des ausgestoßenen Buben gesehen hatten, und das war zumindest ein Beginn. Viele Diskussionen fanden statt, Behinderte kamen, erzählten von sich und wie sie von der Gesellschaft behindert wurden.³⁷

La double tradition (affirmative vs subversive) du *Volksstück* dans laquelle s'inscrit un certain nombre de pièces de Mitterer est, enfin, celle du *Zauberspiel* des XVIII^e et XIX^e siècles d'une part, qui atteint son apogée en Ferdinand Raimund

34 Mitterer: *Kein Platz für Idioten*, p. 49 (1. GAST: « Sie sagen sogar, er wollt sie vergewaltigen! ») et 55 sq.

35 W. Edgar Yates: « 'Die Sache hat bereits ein fröhliches Ende erreicht!' Nestroy und das Happy-End ». In: Jean-Marie Valentin (éd.): *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830–1880*. Bern et al. 1988, p. 71-86.

36 Cf. Marc Lachenay: « Mensonge et hypocrisie dans les *Légendes de la forêt viennoise* (1931) d'Ödön von Horváth ». In: *Théâtres du Monde* 21 (2011), p. 169-183.

37 Mitterer: *Kein Platz für Idioten*, p. 11.

(1790-1836)³⁸, et celle du *Volksstück* plus critique et réaliste, initié par Johann Nestroy (1801-1862), préfigurant dans une certaine mesure le drame naturaliste, notamment en termes de critique sociale³⁹. Comme l'a très bien montré Herbert Herzmann⁴⁰, ces deux grandes tendances du *Volksstück* ne s'excluent nullement : certaines scènes de Raimund, comme celle de la « Köhlerhütte » dans *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, annoncent le naturalisme, et les premières pièces de Nestroy sont directement tributaires du *Zauberspiel* à la Raimund. Mitterer fait, pour sa part, converger ces deux traditions dans son théâtre : comme les grands auteurs d'opéras magiques et de *Zauberspiele* que furent Schikaneder et Raimund, sans oublier Nestroy, leur successeur dans le registre satirique, Felix Mitterer est un auteur qui a joué sur scène ou à l'écran plusieurs rôles qu'il a lui-même créés, comme celui de l'idiote Sebastian (Wastl) dans les premières représentations de *Kein Platz für Idioten*⁴¹.

Mais Mitterer a surtout su atteindre dans un certain nombre de ses pièces ce savant mélange de réalisme et de féerie qui caractérisait les pièces populaires viennoises des XVIII^e et XIX^e siècles. Dans ces pièces, le monde était globalement divisé en deux sphères : la sphère surnaturelle et la sphère humaine, terrestre, deux sphères entrant régulièrement en contact comme dans les pièces de Raimund, dont *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828). C'est également ce qui se produit dans *Die Wilde Frau* (1986), pièce de Mitterer tournant autour d'une femme étrange qui ne parle jamais et, du fait de ce mutisme, apparaît d'emblée mystérieuse et attirante aux yeux des personnages masculins qui l'entourent. Son apparente passivité incite les hommes à projeter sur elle toutes leurs peurs, toutes leurs frustrations ainsi que tous leurs désirs jusque-là réprimés, jusqu'au viol montrant que la 'sauvagerie' n'est pas l'apanage de la femme mais bien de ces 'hommes sauvages' qui incarnent la société patriarcale : STIMME HIAS : « Siecht der Mensch ein Loch, muaß er's glei ausfüllen! Oft fällt er dabei eini! » ; STIMME LEX : « A windige Stuten is sie! A geile Sau! Da werst verrückt! »⁴² La source immédiate de la pièce n'est pas un *Zauberspiel* viennois mais une combinaison de légendes alpines⁴³ : les « femmes sauvages » (*Wilde Frauen*), qu'elles aient pour nom *Salige* ou *Waldfräulein*, sont des femmes

38 Aust/Haida/Hein: *Volksstück*, p. 340 sq.

39 *Ibid.*, p. 290.

40 Herbert Herzmann : « Ghosts, Fairies and Magicians: Elements of the Old Viennese Popular Comedy in Contemporary *Volksstücke* ». In : Ricarda Schmidt/Moray McGowan (éd.) : *From High Priests to Desecrators: Contemporary Austrian Literature*. Sheffield 1993, p. 189-199.

41 Felix Mitterer : *Kein Platz für Idioten: Volksstück in drei Akten*. München 1979, p. 74 (« Zu meiner Rolle »).

42 Felix Mitterer : *Die Wilde Frau*. In : Mitterer : *Stücke 1*, p. 257-299, ici p. 273.

43 *Ibid.*, p. 259.

surnaturelles cohabitant parfois avec un personnage masculin terrestre, le plus souvent à des fins heureuses – ce qui est loin d'être le cas dans la pièce de Mitterer. On retrouve ici un schéma dualiste analogue à celui du *Zauberspiel*, notamment chez Raimund⁴⁴. Mais alors que ce dernier, dans *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (1826), fait apparaître sur scène les figures allégoriques de l'Envie (*Neid*), de la Haine (*Hass*) ou de la Satisfaction (*Zufriedenheit*) comme des êtres réellement surnaturels, la « femme sauvage » de Mitterer n'a plus rien de surnaturel; les allégories cèdent chez lui la place à des personnages humains, trop humains, dont les démons sont – comme déjà chez Nestroy – fondamentalement intériorisés:

Und was die Dämonen anbelangt, so beweist des gar nix! Jeder von uns, jeder Mensch hat Dämonen in sich! Man braucht sie nur zu wecken! Und manchmal, denk i ma, is so a Dämon gar nix Teuflisches, gar nix Schlechtes, sondern nur unsere Sehnsucht nach Freiheit! »⁴⁵ (PFARRER)

Mitterer se sert donc du schéma dualiste propre au *Zauberspiel* « d'une manière sécularisée qui incite à une lecture psychologique »⁴⁶. Ce schéma traditionnel propre au *Volksstück* acquiert une nouvelle signification dans un monde à présent entièrement sécularisé, où Dieu est mort depuis longtemps et où toute autre dimension que la sphère terrestre a disparu. L'aspect surnaturel, auparavant limité à la sphère des esprits, des fées, démons et autres magiciens, est dorénavant transposé au comportement humain, dont les dangers sont ainsi directement mis à nu sous une forme totalement privée du filtre de la féerie: « *Theater, das nicht wehtut, das unseren Schmerz nicht zeigt, ist uninteressant.* »⁴⁷ Dans *Die Wilde Frau*, la féerie cède en effet la place à l'omniprésence du viol et de la violence, culminant dans la scène du massacre collectif des personnages masculins dans le dix-huitième tableau⁴⁸, qui relie directement la pièce de Mitterer au naturalisme d'un Gerhart Hauptmann dans *Vor Sonnenaufgang* (1889).

Pour conclure, nombre de pièces de Mitterer s'inscrivent dans la longue et prolifique tradition du *Volksstück* autrichien, genre dont l'auteur s'approprie, jusqu'à un certain point, structures, schémas et personnages, ainsi que les sujets et la langue (courante, voire dialectale), pour leur donner une nouvelle vitalité.

44 Cf. Marc Lachenay: « Figures du mal dans le théâtre de Ferdinand Raimund (1790-1836) ». In: *Théâtres du Monde* 23 (2013), p. 137-152.

45 Mitterer: *Stigma*. In: Mitterer: *Stücke 1*, p. 59-119, ici p. 113 (16. Station).

46 Herzmann: « Felix Mitterer and the *Volksstück* Tradition », p. 53: « in a secularized fashion which encourages a psychological reading. » (traduction M. L.).

47 Mitterer: *Die Wilde Frau*, p. 259.

48 *Ibid.*, p. 296-299, ici p. 299.

Mitterer inscrit son théâtre dans cette riche tradition tout en affirmant sa conception singulière d'un *Volkstheater* tout sauf culinaire, d'un théâtre engagé, réflexif, critique, toujours prompt à réveiller les consciences assoupies et ne renonçant jamais à son ambition d'amélioration du public :

Ich möchte für alle Menschen schreiben. Ich bin kein Prediger, kein Moralist und kein Lehrer, aber ich glaub' schon, daß man mit Literatur etwas machen kann, daß es hin und wieder vorkommt, daß Menschen dadurch verändert werden. Aber ich möchte nicht mit dem Holzhammer arbeiten, sondern möchte den Menschen eine Geschichte erzählen, die sie irgendwie berührt und vielleicht zum Nachdenken anregt.⁴⁹

49 Hassel/McMahon : « Interview mit Felix Mitterer », p. 291.