

ODEON
THEATRE NATIONAL
*Comédie
Française*

UN BON
PATRIOTE ?

OSBORNE



DIRECTION ANTOINE VITEZ

Vagenende 1900

La Brasserie du Présent.

HUITRES COQUILLAGES
FOIE GRAS



CUISINE TRADITIONNELLE
BRASSERIE

DÉJEUNERS - DINERS - SOUPERS

TOUS LES JOURS JUSQU'A 1 H DU MATIN

Pour vos réservations

142, boulevard Saint-Germain - Paris 6^e

43.26.68.18

UN BON PATRIOTE ?

de John OSBORNE
Adaptation de Pol QUENTIN

Coréalisation du Théâtre national de l'Odéon
et du Théâtre des Célestins
avec la participation de la Comédie-Française

au Théâtre national de l'Odéon du 24 janvier au 26 février 1989

Mise en scène Jean-Paul LUCET
Décors et costumes Philippe BINOT
Lumière Jean-Michel BAUER
Son André SERRÉ
Duel et bagarre Christian GONON
Chorégraphie Brigitte MAZÈRES

Les squelettes figurant dans la scène du bal
ont été aimablement prêtés par la maison *Proscience*

Les décors ont été réalisés dans les ateliers de la ville de Lyon
sous la direction de M. Georges Audin et de M. Joseph Granjean

Perruques Denis Poulin
Chaussures Pompéi

avec par ordre d'entrée en scène :

Jean-Pierre BOUVIER
Pensionnaire de la Comédie-Française
Alfred Redl

Jean-Yves DUBOIS
Pensionnaire de la Comédie-Française
*Lieutenant August Siczynski, un jeune homme, Paul, lieutenant Stefan Kovacs,
lieutenant Victor Jerzabek*

Christian GONON
Steinbauer

Frédéric Van Den DRIESSCHE
Ludwig Max von Kupfer

André FALCON
Sociétaire honoraire de la Comédie-Française
Lieutenant-colonel von Möhl

Jean-Michel NOIRET
Maximilian von Taussig
Jean-Noël SISSIA
Albrecht

Muriel MAYETTE
Pensionnaire de la Comédie-Française
Hilde

Pierre BIANCO
Colonel Mischa Oblensky
Philippe GIRARD
Stanitsin

Michel ETCHEVERRY
Sociétaire honoraire de la Comédie-Française
Général Conrad von Hötzendorf

Christine FERSEN
Sociétaire de la Comédie-Française
Comtesse Delyanoff

Jean-Claude DURAND
Procureur Jaroslav Kunz
Claude LOCHY
Pensionnaire de la Comédie-Française

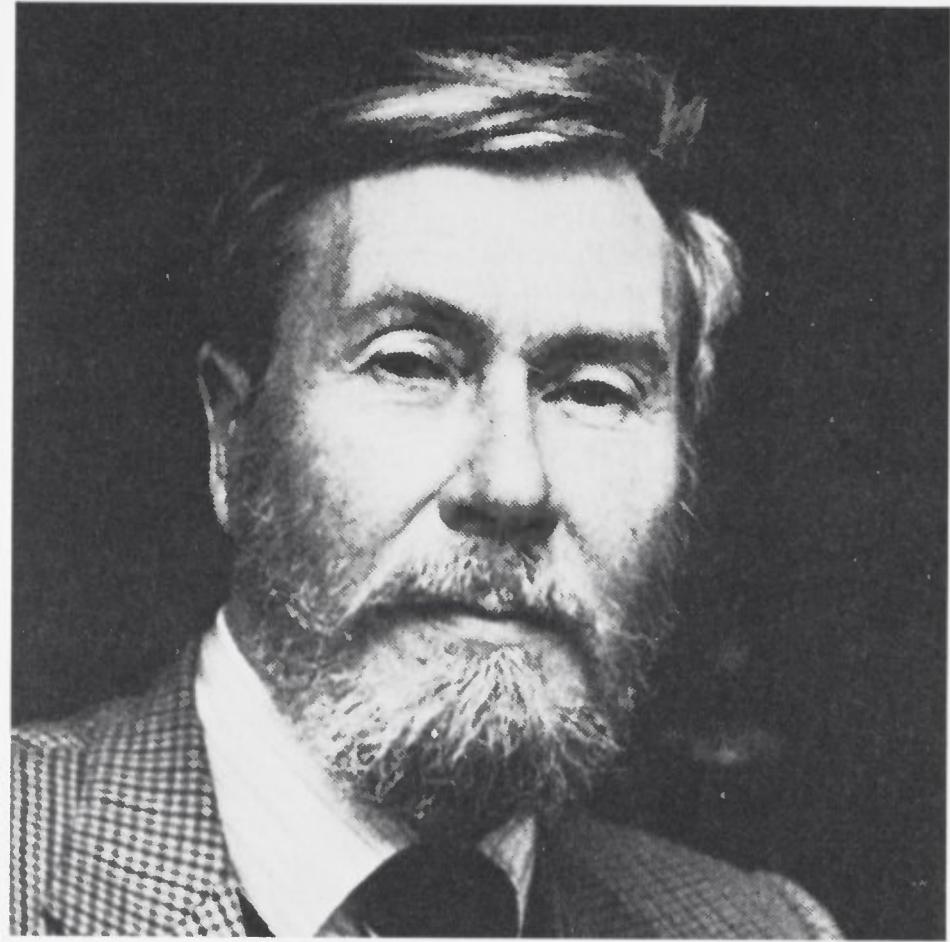
Baron von Epp
Yves LLOBREGAT
Ferdy

Alain SALOMON
Lady Godiva
Jean-Jacques CHALAMET
La tzarine

Armand CHAGOT
L'aide de camp du Lt-colonel von Möhl, Marie-Antoinette, un maître d'hôtel
André SANFRATELLO
Docteur Schoepfer
et Benjamin Follin, Denis Jourda, Fabrice de la Villehervé



Jean-Loup Charmet



JOHN OSBORNE

John Osborne est né en 1929. Il est auteur dramatique et producteur de films. Sa pièce, *Look back in anger* (jeune homme en colère, 1956), fut prendre au théâtre britannique un tournant nouveau qui le plaça au premier rang du répertoire mondial. John Osborne fut le premier de ces « jeunes hommes en colère ». *Look back in anger* nous présente un garçon cultivé, issu de la classe ouvrière, en révolte contre les priviléges sociaux que dépeignait le théâtre de cette époque. Son succès commercial et l'accueil que lui réserva la critique ouvrit une brèche dans laquelle allaient s'engouffrer de nombreux autres jeunes écrivains.

Issu lui aussi d'un milieu modeste, Osborne utilisa l'argent de l'assurance qu'il reçut à la mort de son père, en 1941, pour se faire inscrire au Belmont College, dans le Devon. Mais il ne supporta pas longtemps la situation d'étudiant et partit, non sans avoir frappé le directeur. Il revint chez sa mère, à Londres, et, après un bref passage dans le journalisme, travailla dans une troupe de jeunes comédiens qui faisait des tournées en province. Ce fut son entrée dans le théâtre. Il devint lui-même comédien, puis auteur dramatique.

C'est en 1956 qu'il joue pour la première fois à Londres. Au cours de la

même année, sa pièce, *Look back in anger*, est montée par l'English Stage Company. Bien que la forme de la pièce ne soit pas révolutionnaire, son contenu était inattendu. On voyait pour la première fois sur scène des jeunes gens entre vingt et trente ans qui n'avaient pas participé à la Deuxième Guerre mondiale et qui trouvaient que l'après-guerre était à la fois minable et dénuée de promesses. Le héros de la pièce, un fils d'ouvrier, a pu, grâce aux études qu'il a faites, s'élever jusqu'à une position sociale assez inconfortable. Il est au seuil de la classe moyenne. Il pent en observer les priviléges mais n'en fait pas partie. Il continue à travailler dans le commerce et passe sa rage sur sa femme et ses amis qui, eux, y appartiennent. Osborne ne propose pas de solution au problème.

La pièce suivante, *The Entertainer* (L'Amuseur, 1957), décrit la Grande-Bretagne actuelle, amoindrie et ayant perdu une partie de sa confiance en soi. Le personnage principal est un acteur raté et l'auteur utilise le thème de la décadence du music-hall comme symbole du déclin de la vitalité nationale. En 1958, Osborne et le metteur en scène Tony Richardson fondaient la firme Woodfall Film Productions qui devait produire les versions cinématographiques de *Look back in anger*, de *The Entertainer* ainsi que *Tom Jones*, adapté par Osborne d'après le roman de Henry Fielding (1963).

Luther, pièce épique sur le thème du créateur de la Réforme (1961), montra encore une fois l'aptitude d'Osborne à créer une grande figure de théâtre. Les deux pièces qui ont pour titre commun *Plays for England* (La Grande-Bretagne, 1962) sont, l'une, une satire de la royauté, *Blood of the Bumbers*, l'autre, *Under plain cover*, l'étude d'un couple incestueux se livrant à des jeux de domination et de soumission.

Les arguments du héros de *Look back in anger* sont repris par celui de *Inadmissible Evidence* (1964). Mais ici les problèmes semblent plus médiocres, parfois arbitraires. *A Patriot for me* (1965) trace le portrait d'un officier autrichien homosexuel qui vécut pendant la période précédant la Première Guerre mondiale. Osborne y montre son intérêt pour le déclin d'un empire et les dangers auxquels se trouve exposé un non-conformiste. *West of Suez* (1971) révélait chez son auteur une certaine sympathie pour le type du colonialiste anglais qui a vu la fin de ses beaux jours et son antipathie pour ses adversaires idéologiques dont il donne une vision confuse et névrotique.

Comédien au début de sa carrière, Osborne se distingue par son adresse à écrire des pièces dans lesquelles les rôles sont de vrais rôles. Il est aussi original en

cela qu'il a remis en faveur la « tirade ». Pourtant ce qu'il a accompli de plus important est d'avoir ramené le théâtre anglais, réduit pendant longtemps à des tableaux décrivant la vie dans les classes supérieures de la société, à un réalisme vigoureux dans la peinture de la vie contemporaine.

Pièces traduites en français

Jeune homme en colère (1956),
Luther (1961),
La Grande-Bretagne (1962),
Témoignage irrécusable (1964),
Un bon patriote (1965),
Épitaphe pour George Dillon (1969).

Pièces non traduites en français

The Entertainer (1957),
The World of Paul Slicker (1959),
Time present (1968),
Hotel in Amsterdam (1968),
West of Suez (1971),
A Sense of detachment (1972),
The End of my old cigar (1975),
Watch it come down (1976).

Adaptations

A Bond honoured,
d'après Lope de Vega (1966),
Hedda Gabler,
d'après Ibsen (1972),
A place calling itself Rome,
d'après le Coriolan de Shakespeare,
The Picture of Dorian Gray,
d'après Wilde (1975).

Pièces pour la télévision

A subject of scandal and concern,
The right prospectus,
Very like a whale,
Almost a vision,
A gift of friendship,
You're not watching me,
Mummy,
Try a little tenderness,
God rot Tunbridge wells,
A better class of person
(pièce autobiographique).

Scénarios de cinéma

Tom Jones (1962 - Oscar)
A collaboré aux scénarios de :
Look back in anger, *The Entertainer*,
Inadmissible evidence,
The Charge of the light brigade.

Adaptations :

Ce fou de Platonov de Tchekov (T.N.P.),
Thomas More de Robert Bolt (T.N.P.),
Le long voyage dans la nuit d'Engène O'Neill (Théâtre Marigny),
L'Homme au parapluie de William Diner et William Morum (Théâtre de Rochefort),
Constance de Somerset Maugham (Théâtre Sarah-Bernhardt),
Caroline de Somerset Maugham (Théâtre Montparnasse),
La dernière nuit de l'été d'Alexei Arbusov (Théâtre Édouard VII),
Dylan de Sidney Michael et Pol Quentin ...



POL QUENTIN

Au cours de sa carrière théâtrale, Pol Quentin a été favorisé par des mises en scène de Jean Vilar, Jean-Louis Barrault, Raymond Rouleau, Georges Wilson, Raymond Gérôme, Roman Polanski... Aujourd'hui avec *Un bon patriote* d'Osborne, il a la chance d'être interprété par les Comédiens-Français dans une mise en scène de Jean-Paul Lucet.

Pièces originales de Pol Quentin :

La Liberté est un dimanche (Théâtre Hébertot),
Un Français à Moscou (Théâtre de la Renaissance),
Football (Théâtre de la Gaîté-Montparnasse),
Le Château de Kafka (Compagnie Renaud-Barrault).

Adaptations :

Ce fou de Platonov de Tchekov (T.N.P.),
Thomas More de Robert Bolt (T.N.P.),
Le long voyage dans la nuit d'Engène O'Neill (Théâtre Marigny),
L'Homme au parapluie de William Diner et William Morum (Théâtre de Rochefort),
Constance de Somerset Maugham (Théâtre Sarah-Bernhardt),
Caroline de Somerset Maugham (Théâtre Montparnasse),
La dernière nuit de l'été d'Alexei Arbusov (Théâtre Édouard VII),
Dylan de Sidney Michael et Pol Quentin ...

(Théâtre du Rond-Point).

Amadeus de Peter Shaffer (Théâtre Marigny).

Nos excellents amis de Kobo Abe (Théâtre du Rond-Point).

La Salle d'attente de Catherine Muschamp (Théâtre du Rond-Point).

Comme un malentendu de Peter Ustinov (Théâtre de la Madeleine).

Une clé pour deux de John Chapman (Théâtre de la Renaissance).

La Maison du lac d'Ernest Thompson (Théâtre Montparnasse).

Livres :

Psychologie de la propagande, Éd. Plon.

Destins ironiques, Éd. Julliard.

La Roulette du Bon Dieu, Éd. Hachette.

La Chine demain, Éd. Calmann-Lévy.

UN BON PATRIOTE ?

Le colonel Redl, héros de la pièce, n'est certainement pas l'archétype classique du patriote.

Je suis certain que le sens de la provocation cher à Osborne lui aurait plutôt dicté un autre titre : par exemple *Un patriote comme je les aime...*, afin d'obliger le public à juger selon ses opinions.

Replaçons Redl, notre héros, dans son cadre : Vienne au cours de la décade qui précéda la Grande Guerre. C'était la tête trop lourde d'un vaste empire miné par les forces centrifuges : Autrichiens las de leurs conquêtes, Hongrois jaloux d'indépendance et se jugeant brimés, minorités avides d'autonomie, et, tout proches, Allemands orgueilleux d'une puissance neuve, et Russes attentifs à toute possibilité d'expansion.

A la Hofburg planait le vieil empereur, autoritaire et barbu comme Dieu le Père. En dessous, une caste militaire enserrée dans des traditions aussi désuètes que la chamarrure de ses uniformes, et qui respire sans l'admettre l'odeur de la décomposition d'un monde.

C'est à cet instant de l'histoire qu'apparaît un jeune ambitieux, doué et froid. De l'extérieur, il est droit comme une lame d'épée, mais secrètement il bonillonne de contradictions violentes.

Il veut aimer les femmes. C'est une obligation dans le métier qu'il a choisi. Alors il parade ses conquêtes. En vérité, il combat déjà pied à pied contre ses émois homosexuels. Il ne se rendra qu'exténué, le jour de sa divine révélation... Au moins,

il aura lutté. Là comme ailleurs, puisque sa naissance obscure et sa sensibilité profonde, il aura dû les dissimuler en jouant le rôle inverse au yeux du monde.

Il n'est guère facile de feindre longtemps dans un milieu aussi exigeant que l'armée. Aussi, quel soulagement, le jour où il s'estimera assez puissant et protégé pour soulever le masque, ne serait-ce qu'à demi... Alors, un panache proche du dandysme lui servira d'alibi.

Son ascension sociale pourrait continuer indéfiniment — non sans alertes, bien sûr — si son adversaire des services secrets de l'armée russe ne l'avait deviné, compris et piégé dans ses contradictions. C'est là un des premiers chantages à l'homosexualité qui enregistre l'histoire militaire. Ce Russe, si attentif, si subtil, était un précurseur. Désormais, Redl est condamné à fuir en ayant jusqu'à la solution définitive.

Aux yeux d'Osborne, la communication aux Russes des plans de mobilisation de l'Empire n'est, j'en suis sûr, qu'un épisode secondaire du destin de Redl. La vraie étude, celle qui l'intéresse et qu'il développe devant nous avec un acharnement non dépourvu d'une sympathie secrète, c'est celle du colonel Redl, être humain, en lutte constante contre lui-même et qui glisse de plus en plus vite vers l'éclaboussement final.

A sa manière, Redl est peut-être un patriote au goût de l'auteur. Il est sûrement un combattant.

Pol Quentin



JEAN-PAUL LUCET

Jean-Paul Lucet a étudié l'art dramatique au Conservatoire de Lyon, puis au Conservatoire national d'art dramatique de Paris, dans la classe de Louis Seigner.

Tout en jouant au théâtre et à la télévision, il a commencé à réaliser ses premières mises en scène : *On ne badine pas avec l'amour* de Musset, *Poil de Carotte* de Jules Renard, *Loire d'Obey*, *Le Malade imaginaire* de Molière, *La Locandiera* de Goldoni, *Les Justes* de Camus, *Roméo et Juliette* de Shakespeare, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* de Charles Péguy (à la Comédie-Française)...

Pour le théâtre lyrique, Jean-Paul Lucet a mis en scène *Dialogue des Carmélites* de Bernanos, *Carmen* de Bizet, *Le Roi Théodore à Venise* de Paesiello, *L'Opéra des Gueux* de Britten, *Pygmalion* de Rameau, *La Serra Padrona* de Pergolese, *Faust* de Gounod, *Il Re Pastore* de Mozart à Paris, puis à Pise, Florence et Barga. Il a monté également en juin 1987 *Fortunio* de Messager à l'Opéra de Lyon.

Appelé à la direction du Théâtre des Célestins en septembre 1985, il a mis en scène depuis lors : *Othello* de Shakespeare, *La Hobereante* d'Andiberti, *L'Ours et la lune* de Paul Claudel, *Un bon patriote* de John Osborne, *Un Faust irlandais* de Lawrence Durrell.

UN BON PATRIOTE ? Épopée du dernier Empire

ENTRETIEN AVEC JEAN-PAUL LUCET

Faite de bruit et de fureur, la vie du colonel Redl s'achève sur une mort de théâtre sur le fond de l'agonie de l'Empire austro-hongrois. Splendeurs et misères d'un être hors du commun et d'un monde qui s'étourdit dans la démesure avant de choir. Fresque historique et tragédie de la solitude d'un homme maudit par sa passion inavouable et inaliénable. *Un bon patriote* de John Osborne est tout cela. Ce jeu de miroirs démasquatoires où l'âme humaine et le monde se renvoient leurs vérités monstrueuses, a séduit Jean-Paul Lucet qui, deux ans après sa création de la pièce au Théâtre des Célestins à Lyon, recrée cet univers somptueux et sombre d'*Un bon patriote* sur la scène du Théâtre national de l'Odéon.

Irène Sadowska-Guillon : en créant en France *Un bon patriote*, vous rappelez sur scène le théâtre de John Osborne qui, ayant eu son heure de gloire Outre-Manche dans les années 50 et 60, est tombé dans un quasi-oubli. En quoi cette œuvre vous semble-t-elle importante et actuelle aujourd'hui ?

Jean-Paul Lucet : Je crois qu'Osborne a beaucoup souffert du succès de Tom Stoppard et d'Harold Pinter, et qu'on a trop vite oublié *Témoignage irrecusable*, *Luther*, *Épithaphe pour Georges Dillon*, *Un jeune homme en colère*, ce qui est tout-à-fait injuste, car John Osborne est un des plus importants auteurs anglais des trente dernières années.

Les thèmes qu'il traite me touchent particulièrement : la solitude, l'isolement de l'individu au milieu de ses semblables...

A propos de l'actualité d'Osborne, elle est évidente quant aux sujets abordés, aux thèmes traités qui touchent à l'universalité de l'homme ; elle l'est également quant à la forme de son théâtre.

Je crois en effet que nous revenons de plus en plus à un théâtre d'auteurs et d'interprètes.

Je crois également que nous avons besoin d'histoires, besoin de voir des personnages de chair et d'os vivre, s'aimer, se battre, rire, pleurer. On ne croit plus guère aux personnages symboles.

Il n'y a pas, me semble-t-il, désir d'occulter nos problèmes contemporains mais envie, peut-être même besoin de les voir traiter à travers de vraies situations dramatiques. C'est là qu'on découvre le génie d'Osborne dont le théâtre est un miroir vivant et non pas figé de la vie.

I. S.-G. : *Un bon patriote ?* contient tous les ingrédients d'une épopée : passion, violence politique, destin d'un individu relié à celui d'une nation, de l'Empire austro-hongrois au moment où celui-ci vit son déclin et va s'écrouler. Le film réalisé d'après *Un bon patriote ?* a pernié une peinture corrosive de la société de l'époque et des mœurs ambiguës de la cour impériale, tout aussi élégante, somptueuse que corrompue. Le théâtre, compte-tenu de la contrainte de l'espace et de l'unité d'action du spectacle, est forcément plus restrictif à cet égard. Comment la dimension épique de la pièce apparaît-elle sur scène ?

J.-P. L. : Je ne crois pas qu'il faille, dans cette pièce, se tourner vers des solutions techniques, spectaculaires, pour créer des images, mais plutôt revenir à l'essence même du théâtre, c'est-à-dire au texte. Chez Osborne, le texte est roi, et l'interprète en est le premier serviteur. C'est grâce à la puissance du verbe que nous revivons la décomposition de l'Empire austro-hongrois en cette fin de XIX^e siècle. Cette décadence de Vienne ne nous est pas démontrée, mais vécue à l'intérieur même des personnages dans leurs rapports psychologiques.

Ici, pas de grandes fresques : au bal de la Cour, nous ne sommes pas dans les grands salons, mais sur une terrasse du palais impérial ; et tandis que tous les invités s'abandonnent à la valse, les principaux responsables de l'Etat-Major autrichien sont amenés à s'exprimer sur l'armée, entre autres. Les divergences sont telles que l'on comprend vite, par analogie, l'état de décomposition dans lequel se trouve l'Empire tout entier.

La plupart des scènes ne comportent que deux ou trois personnages. Osborne refuse les grands tableaux. Il nous dit par les mots ce que le cinéma nous montrera par les images.

I. S.-G. : L'action de la pièce est très éclatée : elle se déroule dans vingt-cinq lieux différents, souvent très éloignés : Vienne, Saint-Pétersbourg, Varsovie, etc. Quelle a été votre option scénographique pour contenir cet univers et pour rendre son historicité ?

J.-P. L. : D'une part, il n'était pas envisageable d'imaginer un décor réaliste qui représenterait chaque lieu et d'autre part, cette pièce est tellement inscrite dans l'Histoire, qu'il était difficile de la transposer dans un espace totalement imaginaire, de la traiter sur un plateau ou avec des objets minimuns. J'ai donc adopté une solution qui, tout en situant bien l'action à la fin du siècle dernier, permet, grâce à la « légèreté » de l'évocation, un plein épanouissement des différentes situations dramatiques.

Il s'agit d'un dispositif unique avec pour élément fondamental un grand mur gris percé de fenêtres. A l'intérieur de cet espace, une sorte de gymnase qui évoque le Manège d'Hiver de Vienne ; au fur et à mesure que l'action progresse, viennent

s'agrger d'énormes statues baroques inspirées de celles des châteaux de Louis II de Bavière. De plus, dans chaque scène, intervient tel ou tel élément de décor — un meuble ou un accessoire — qui métaphoriquement nous ramène à l'essentiel du texte.

I. S.-G. : La notion du temps, de la durée de l'action qui s'étend entre 1890 et 1913, donc sur vingt-trois ans et qui implique la visualisation du vieillissement du personnage principal, constitue une difficulté scénique majeure de la pièce. Comment l'avez-vous résolue dans votre mise en scène ?

J.-P. L. : C'est un parcours bien difficile qui est demandé à l'interprète.

Bien sûr, il y a le vieillissement physique du héros, qui suit quasiment la même évolution que celle de Louis II de Bavière qui, de sublime jeune roi rayonnant de beauté, devient à la fin de sa vie, un obèse monstrueux.

Et sur scène, nous avons recours entre autres au maquillage pour figurer cette déchéance.

Mais c'est l'évolution intérieure qui est la plus périlleuse. C'est un danger permanent auquel est confronté l'interprète. Car cette « descente aux enfers » n'est pas linéaire, régulièrement progressive, non, elle s'effectue par à-coups, brusques retours en arrière, puis fuites en avant. Nos esprits cartésiens sont souvent contrariés par le théâtre d'Osborne.

I. S.-G. : Le parallèle entre le destin de Redl, son ascension et sa chute, et celui de l'Empire austro-hongrois, est explicite dans la pièce. Comment traitez-vous dans le spectacle cette dimension symbolique du déclin à la fois moral et physique du personnage de Redl ?

J.-P. L. : La portée symbolique de Redl est en effet évidente. Mais je me méfie beaucoup des « personnages symboles » sensés incarner des idées. Ils passent la plus grande partie de leur temps à expliquer, à s'expliquer, et non à vivre. C'est un théâtre dévitalisé qui nous est proposé.

Il s'agit donc, à travers les sentiments, les sensations, les situations dramatiques, de retrouver et de servir la thèse que l'auteur a voulu défendre sans qu'elle s'affiche comme le mot d'ordre du spectacle. Je crois qu'au théâtre, le symbole doit être inanié avec beaucoup de prudence et qu'il parviendra au spectateur si l'interprète le rend sensible.

Je souhaiterais que le spectacle offre une double lecture possible : que les spectateurs qui ne veulent voir dans *Un bon patriote ?* qu'un superbe roman d'aventures puissent le voir ainsi et que d'autres qui aimeraient, par disposition d'esprit ou par goût, aller plus loin dans le discours d'Osborne, puissent également y trouver nourriture à leurs interrogations.

I. S.-G. : John Osborne qui fut lui-même acteur a donné à ses personnages une extraordinaire puissance dramatique et une très grande densité intérieure. Ainsi est Redl. Jean-Pierre Bouvier, à qui vous restez fidèle dans vos deux versions scéniques de la pièce, vous est-il apparu son interprète idéal ?

J.-P. L. : Absolument ! Le destin de cette pièce est très lié à son interprète principal, en l'occurrence Jean-Pierre Bouvier, qui a la violence, la folie, la séduction de Redl. D'autre part, il a su faire siens la volonté du personnage, sa détermination, ses doutes aussi, son refus de ce qu'il est, sa perversité, son cynisme...

Cette reprise de rôle sera d'autant plus intéressante que le jeu a beaucoup évolué, d'une part en raison des modifications qui interviennent dans la mise en scène et d'autre part, d'un « compagnonnage » qui s'est établi avec le temps entre le personnage et son interprète, lui permettant de découvrir de nouveaux aspects plus profonds de l'être qu'il incarne.

I. S.-G. : Vous recréez aujourd'hui *Un bon patriote ?* après l'avoir créé, il y a deux ans, à Lyon. En quoi votre approche du texte d'Osborne et votre vision de la mise en scène ont-elles évolué ?

J.-P. L. : Tout d'abord, nous avons revu avec Pol Quentin la traduction en cherchant à serrer au plus près encore le texte original d'Osborne dont l'univers nous est sans doute beaucoup plus familier aujourd'hui. La traduction, il y a vingt ans, l'avait approché avec une certaine pudeur. Aujourd'hui, nous avons moins peur de cette agressivité, nous ne sommes plus choqués par la violence du propos, ni par le langage « coloré » (et c'est une litote) d'Osborne. Ensuite, les changements très importants dans la distribution ont infléchi la vision de l'œuvre, nous amenant ainsi à serrer de plus près encore le texte et les intentions de l'auteur. Mais une autre approche me tenait particulièrement à cœur : faire jouer tous les atouts de Redl par le même interprète. Ce choix infléchi le sens de la pièce, modifie la vision du personnage central. Redl n'est plus cet être pervers qu'Osborne avait décrit dans un premier temps : il nous apparaît alors, à travers toutes ses rencontres amoureuses, comme étant à la poursuite de son premier amour, Siczynski, mort à la fin de la première scène.

Cette conception donne à Redl une plus grande unité intérieure et surtout le rend beaucoup plus proche de nous, plus aimable : tout le drame de sa vie étant ce premier amour inavoué.

I. S.-G. : Dans quelle mesure, dans votre seconde approche d'*Un bon patriote ?*, s'agit-il d'une relecture de la pièce ? Quelle a été votre attitude par rapport au texte ?

J.-P. L. : Oh ! Il n'y a pas de relecture, une simple lecture étant déjà bien difficile.

Mon attitude, devant une telle œuvre, est avant tout de la bien servir. La part d'interprétation réservée au metteur en scène est dans le privilège qu'il accorde à tel ou tel personnage, telle ou telle scène, et puisque nous sommes dans une traduction, dans le choix de certains mots plutôt que d'autres ; mais ici, avec Osborne, la richesse est telle que je n'ai guère eu envie, à travers ma mise en scène, de ré-écrire une deuxième pièce. Je ne crois pas d'ailleurs, d'une manière plus générale, que ce soit tout-à-fait le rôle du metteur en scène...

I. S.-G. : Quels sont les aspects essentiels de l'évolution de la conception du personnage de Redl d'une version scénique de la pièce à l'autre ?

J.-P. L. : C'est avant tout une prise de conscience de la complexité d'un tel personnage.

Il y a deux ans, Redl m'était apparu plus entier, son évolution, plus linéaire. Je m'étais efforcé d'ailleurs de respecter une progression toute dramatique, et pour tout dire, bien française.

Or, à l'image de certains traités d'alchimie où des opérations du troisième œuvre sont dévoilées dans les chapitres sensés traiter le premier œuvre, je me suis aperçu que Redl, à propos de son homosexualité par exemple, ne la découvrait pas petit-à-petit, mais au contraire, en avait conscience très tôt.

Osborne se plaît à nous donner des clefs, à nous tenir en éveil, à nous surprendre, plutôt qu'à nous entraîner dans un récit à « suspense »...

C'est une construction beaucoup plus délicate pour l'interprète. Ici pas de subtils dosages, pas d'évolution savamment calculée, pas de progression dramatique au sens où nous l'entendons. C'est un itinéraire heurté, multiple, que le comédien doit emprunter.

I. S.-G. : La vérité historique des personnages constitue-t-elle une exigence quant à la conception des personnages et aux jeux des acteurs ?

J.-P. L. : Il faut que tous les paramètres historiques qui nous sont proposés viennent au service de l'interprète pour nourrir son imaginaire et que ce soit pour lui un vivier dans lequel il puisse pour construire son personnage. Cependant, la vérité historique ne doit pas être un obstacle, un corset dans lequel l'acteur se sentirait pris. Tous les renseignements que nous donne l'Histoire sont autant d'apports, d'indices supplémentaires, mais ils doivent être vus dans la ligne de l'œuvre d'Osborne.

I. S.-G. : La valse, cliché de l'univers viennois, est commandée dans la pièce par les scènes du bal. Quel sens conférez-vous à l'élément musical dans le spectacle ?

J.-P. L. : La valse est en quelque sorte une image d'Épinal quant à Vienne, mais elle a également une symbolique plus profonde. Valser, c'est tourner autour de son ego, c'est ce qu'est Vienne à cette époque-là et le corollaire à la valse, c'est Freud : tourner sur soi. La musique et la danse ne sont donc pas ici ornements mais signes participant, au même titre que le décor, les costumes, la lumière, à la perception de l'œuvre.

I. S.-G. : Vous semblez tout-à-fait fasciné par un tel personnage, pourquoi ?

J.-P. L. : Je suis très troublé par Redl qui, vingt-trois années durant, a pu tromper tous ceux qu'il a rencontrés, sur sa véritable nature, sur son identité réelle.

Ainsi, nous cotoyons nous aussi des êtres qui, comme lui, nous cachent ce qu'ils sont et nous apparaissent « autres ».

Et poussant le raisonnement au bout, ne pourrions-nous pas nous méprendre sur l'être qui nous est le plus proche, c'est-à-dire sur nous-mêmes ?

Et dans le silence de la solitude, savons-nous, acceptons-nous, paraissions-nous ce que nous sommes réellement ?

Propos recueillis par Irène Sadowska-Guillou

RÉSUMÉ

ACTE I

Scène 1

Une salle de culture physique.
Le lieutenant Redl a accepté de servir de témoin pour le duel qui va opposer Siczynski, jeune soldat d'origine juive, à Ludwig Max von Kupfer, un expert au sabre. Redl et Siczynski parlent des difficultés que rencontrent les soldats d'origine modeste pour monter dans la hiérarchie. Redl évoque un rêve qu'il a fait la nuit passée. Steinbauer, autre témoin, précède von Kupfer et ses acolytes. Le duel a lieu. Siczynski est tué.

Scène 2

Le bureau du commandant en chef.
Le commandant von Möhl expose à Redl son point de vue sur le mérite en tant que tel. Il lui annonce que, sur sa proposition, trois de ses soldats ont été admis à l'École de Guerre : von Taussig, von Kupfer et lui-même. Il le met en garde contre certaines erreurs telles que celle de se porter témoin d'un duel. Il l'interroge sur Siczynski et l'amène à parler de lui-même.

Scène 3

Chez Anna.

Pendant que se déroule une beuverie et en attendant son camarade von Taussig, Redl bavarde avec Albrecht, un jeune serviteur. Taussig a ménagé pour lui une nuit avec Hilde, jeune prostituée. Il remarque le somptueux étui à cigarettes de Redl, un cadeau de son oncle.

Scène 4

Chez Anna, une chambre à l'étage.
Après une morne nuit, Hilde et Redl bavardent.

Scène 5

A Varsovie, un bureau.
Le colonel Oblensky et le lieutenant Stanitsin du Service de contre-espionnage russe, examinent le dossier de Redl qui vient de passer plusieurs mois à Saint-Pétersbourg : santé, situation financière, habitudes... On apprend à cette occasion que Redl est d'origine juive.

Scène 6

A Vienne, la résidence impériale.
Lors d'un bal traditionnel, le commandant von Möhl et le chef d'état-major von Hötzendorf comparent, en présence du capitaine Redl, la vie à Vienne avec celle que l'on mène à Paris ou à Saint-Pétersbourg. Le commandant de la justice militaire, le procureur Jaroslav Kunz et la Comtesse Sophia Delyanoff les rejoignent. Une conversation se noue qui traite de la situation de l'homme au sein de l'armée. Redl les quitte pour répondre à une convocation de l'Archiduc Ferdinand.

Scène 7

La chambre

de la Comtesse Delyanoff.
Redl s'est réveillé en criant, victime d'un cauchemar qui le poursuit. Il voudrait partir mais Sophia le retient et le harcèle de questions. Il reconnaît être depuis longtemps la proie d'une anxiété qu'il ne s'explique pas. Sa seule certitude et son seul besoin : la solitude.

Scène 8

A Varsovie,
le bureau du colonel Oblensky.
Le colonel lit une lettre envoyée par Redl à Sophia ainsi que la réponse à cette lettre. La Comtesse, introduite par Stanitsin, fait un rapport précis concernant le caractère et les habitudes de son amant.

Scène 9

Un café.

Redl refuse de suivre Taussig à l'Opéra. Celui-ci lui fait remarquer la présence d'un jeune homme qui n'a cessé de le regarder. Redl confirme la rupture de sa liaison avec la Comtesse. Taussig part, le jeune homme fait des avances à Redl qui réagit avec violence.

Scène 10

Un lit dans une pièce sombre.

Après avoir passé la nuit avec Redl, Paul, un jeune soldat, s'apprête à partir. Quand il ouvre la porte, quatre de ses complices entrent dans la chambre et agressent Redl.

ACTE II

Scène 1

Vienne, 1902.

Un salon chez le baron von Epp.
Pendant que se déroule un bal de travestis, Redl présente le lieutenant Stefan Kovacs au baron von Epp. Sont également présents le procureur Kunz et les « petites amies » des officiers. Une altercation oppose le procureur au lieutenant Kovacs. On évoque le docteur Schoepfer, célèbre « neurologue ». Ferdy, l'un des jeunes travestis, est brutalement repoussé par Redl qui quitte le bal avec Stefan.

Scène 2

Le docteur Schoepfer propose une analyse de l'homosexualité.

Scène 3

Une clairière aux environs de Dresden.

Oblensky et Stanitsin attendent Redl. Ils ont en main un dossier le concernant : factures, relevés bancaires, lettres prouvant ses liaisons homosexuelles, photographies... Redl ne peut qu'accepter l'offre qui lui est faite de jouer le jeu de la trahison. Il reçoit une importante somme

d'argent. On lui indique le nom de son agent de liaison : la Comtesse Delyanoff.

ACTE III

Scène 1

Vienne, 1908.

L'appartement de Redl.
Kupfer devenu l'aide de camp de Redl, lui apporte la nouvelle du mariage de Stefan avec la Comtesse. Celle-ci lui annonce qu'elle est enceinte. Redl l'injurie puis lui explique à quel point il aimait Stefan. Il la renvoie brutalement.

Scène 2

L'hôtel Sacher à Vienne.

Malgré ses protestations, Redl a signé l'ordre qui envoie Kupfer à Saint-Pétersbourg pour un an. Le général von Hötzendorf arrive, accompagné du général Möhl et d'un jeune lieutenant, Victor Jerzabek. On félicite Redl à propos de la somptueuse voiture qu'il prétend s'être offerte grâce à l'héritage de son oncle. La conversation prend une tourmente antisémite puis Redl apprend qu'à la suite d'une affaire d'espionnage particulièrement réussie et concernant les avant-postes de Cracovie, il a été nommé directeur du bureau de Prague.

Scène 3 (supprimée)

Scène 4

Une chambre d'hôtel à la frontière polonaise.

Oblensky et Redl parlent de leurs goûts respectifs en matière de partenaires sexuels. Puis, leurs fonctions au sein du service d'espionnage étant menacées, ils concluent un marché dont le bouc émissaire sera le lieutenant von Kupfer.

Scène 5

Les appartements de Redl à Prague.

Dans un accès de colère, Redl accuse Victor, son jeune amant, de le faire marcher en le menaçant de se marier. Il lui dépeint la vie qui l'attend lorsqu'il n'aura plus ni jeunesse ni beauté. Puis il tente de le consoler.

Scène 6

Le bureau du général von Möhl.

Taussig apporte au général une enveloppe adressée à un certain Nicolaï Strach, enveloppe que Redl est venu chercher et qui contient entre autres les noms de boîtes à lettres qui servent aux espions. Le général, atterré, décide de prévenir le général von Hötzendorf puis de se rendre chez Redl avec le procureur Kunz.

Scène 7

La chambre à coucher de Redl, à l'hôtel Klomser.

Redl signe ses aveux qu'il remet au

procureur. Il affirme hautement que, quoique né catholique, il déteste l'Eglise mais par dessus tout les Espagnols qui ont tant nuit à l'Empire. Taussig lui remet un revolver.

Scène 8

Devant l'hôtel Klomser.

Les trois officiers attendent. Un coup de feu retentit.

Scène 9

Vienne, la Chambre des Députés.

Le suicide d'un officier autrichien a été annoncé dans *le Times* du 20 mai 1913. Des députés questionnent le ministre à propos de cet officier, fils d'une juive galicienne. Le ministre affirme que les coupables seront châtiés.

Le Petit Journal

ADMINISTRATION 5 CENT. SUPPLEMENT ILLUSTRE 5 CENT. ABONNEMENTS 5 CENT. 24^e Année N° 1178 DIMANCHE 15 JUIN 1913



LA TRAHISON DU COLONEL REDL EN AUTRICHE

Comment le coupable s'est suicidé

VITALITÉ DU THÉÂTRE ANGLAIS

L'âge d'or du théâtre anglais se situe sous les règnes d'Élisabeth et de Jacques I^{er}, en gros, entre la défaite de l'Armada et l'avènement de Cromwell. Rien de ce qui a suivi n'a été aussi grand, mais il n'y a pas un Shakespeare tous les siècles. Toutefois, de la Restauration à la Grande Guerre apparaissent des ouvrages (*Ainsi va le monde*, de Congreve, *L'Ecole de la médisance*, de Sheridan, *Elle s'abaisse pour vaincre*, de Goldsmith, *L'Importance d'être constant*, de Wilde, *Candida*, de Bernard Shaw parmi beaucoup d'autres) qui appartiennent au répertoire universel. Ce sont là des comédies de mœurs ou de caractères, ou d'intrigue.

La tragédie est morte ; ou plutôt elle s'est dégradée en drame bourgeois, qui sera la seule forme dramatique sous le long règne de Victoria. La fin du XIX^e siècle voit une renaissance théâtrale avec deux Irlandais effervescents, Oscar Wilde et Bernard Shaw. Comme l'indique Daniel Salem dans l'avant-propos de son livre*, ces deux auteurs contribuent à « libérer le théâtre anglais du mélodrame victorien ». Wilde fixe pour une quarantaine d'années les canons de la *drawing-room comedy*, qui n'est souvent qu'une *conversation piece*, un dialogue brillant, soutenu beaucoup plus par sa propre dynamique interne que par la psychologie ou le conflit d'idées.

... Théâtre délicieux, dont les conventions apparentes sont balayées par le souffle vif de l'irrespect et de l'intelligence.

On retrouve cette veine, avec moins de génie, chez Noël Coward, qui a régné sur la scène londonienne au cours des années 20 et 30.

... Ce théâtre de pur divertissement s'adresse à des spectateurs sans grandes exigences. Une réaction se dessine un peu avant la Deuxième Guerre mondiale, avec un théâtre poétique où le langage est remis à l'honneur (mais il faut rappeler l'antécédent de Yeats et de Synge, qui écrivaient aussi un théâtre de poètes. Nous connaissons, en France, *Deirdre des douleurs*, et surtout *Le Balladin du monde occidental*) : Daniel Salem mentionne les deux représentants de ce théâtre poétique des années 30 et 40, T.S. Eliot et Christopher Fry, et ne paraît pas leur accorder une grande importance.

... Il ne faudrait pas, cependant, négliger cet apport de rénovation théâtrale, mené avec rigueur par de vrais poètes. Les dramaturges de la génération suivante, celle d'Osborne et de Pinter, n'auront pas la même conception de la poésie. Ils pensent que la poésie n'est pas dans l'ornement mais plutôt dans l'architecture ; qu'elle n'est pas dans la profusion chatoyante des mots mais plutôt dans leur virulence (Osborne), ou leur pénombre (Pinter), voire leur pauvreté. Comme Cocteau, ils pensent que la Beauté n'est pas identifiable au premier coup d'œil, qu'elle peut paraître laide et repoussante, qu'elle court toujours plus vite que nous, et qu'on ne l'attrape pas nécessairement avec un filet verbal, celui-ci fut-il exquisement tressé.

Daniel Salem parle très justement de la « Révolution de Mai 1956 », celle de *Look back in anger* par John Osborne. Ce fut une révolution en effet. Les invectives véhémentes de Jimmy Porter, héros de la pièce, semblaient devoir agir comme des coups de bâton contre la forteresse de l'Establishment, de l'ordre établi. La monarchie, l'aristocratie, le parlement, l'église et la banque d'Angleterre, le snobisme nobiliaire, les grandes écoles où se forment les cadres de la classe dirigeante, mais aussi le Parti Travailleur, la classe moyenne et son conservatisme moutonier se voyaient bafoués sauvage-

ment, avec une verve comique éminemment destructrice. Jusqu'alors, même les iconoclastes les plus résolus, comme Bernard Shaw, ne s'étaient jamais départs d'un ton de boune compagnie, qui tempérait la violence de leurs attaques. Osborne était argotique, débraillé, toujours à la limite du mauvais goût. Peut-être cependant la plus grande originalité de cette œuvre résidait-elle dans son dédain des formes traditionnelles. Pas d'action, ou une action faible et négligemment conduite.

Un personnage monologuait à perdre haleine. Au lieu de protagonistes (personne ne s'oppose vraiment à Jimmy Porter), des comparses servant surtout à faire rebondir ce monologue. C'était, selon des conceptions alors en vigueur, une pièce mal faite mais elle était soulevée par un tel accent de passion que ses défauts n'avaient plus aucune importance. Là où l'on aurait pu s'attendre à ne trouver qu'un auteur, on trouvait un homme, et un homme qui était le porte-parole de sa classe et de son temps.

Que s'était-il passé ? Quelque chose qui dépasse de beaucoup la littérature. Il s'était passé que l'Angleterre n'était plus une grande puissance, qu'elle avait perdu son Empire, qu'elle accomplissait sans bruit une révolution sociale, et que beaucoup de ses enfants, les plus démunis, trouvaient que le processus de transformation n'était pas encore assez rapide. A beaucoup d'égard, *Look back in anger* est le fruit amer de l'État-Providence. Les fils de la classe moyenne ou de la classe ouvrière ont eu accès pour la première fois dans l'Histoire, à des écoles, à des universités qui jusqu'alors leur étaient fermées. Ils s'y sont trouvés en contact avec les fils d'une grande bourgeoisie ou d'une aristocratie que tout distinguait d'eux : les manières, l'accent, les idées, le langage, une culture acquise presque au berceau et jusqu'à une morale de fair-play. Le choc a été brutal et libérateur. Caliban s'est mis à parler, lui qui s'était tu pendant des siècles. Soudain, on a vu la floraison d'une littérature, d'un art dramatique, qui étaient d'origine prolétarienne, quoique de formation intellectuelle bourgeoise. Le théâtre, le roman, le cinéma anglais des années 50 et 60, de John Braine (*A room at the top*) à Alan Sillitoe (*Solidude of the long distance runner*), de John Osborne à Arnold Wesker, c'est la revendication rageuse de Caliban confronté avec les *Gentlemen and scholars* de Harrow, Eton et Rugby. On pourrait étudier la plus grande partie de cette production artistique exclusivement en termes de critique marxiste.

... On peut donc dire que la révolution théâtrale en Angleterre s'est accomplie essentiellement à travers deux ruptures : la première, d'ordre social, la seconde, d'ordre verbal : et il y a, entre l'une et l'autre, des interactions évidentes. Croire, comme on l'a peut-être fait un peu trop souvent en France, que cette révolution est unique en son genre, et absolument originale, serait inexact. ... Des influences européennes ont joué, celles de Beckett, de Ionesco, de Brecht. Elles ont joué dans tous les sens, de France en Angleterre et vice-versa. ... Les deux grandes veines de la dramaturgie moderne, la critique politique et sociale, avec Brecht, l'absurde avec Ionesco et Beckett, ont nourri toute la production dramatique de ces dix ou quinze dernières années, dans le monde entier, et spécialement en Europe. Ce sont, disons-le en passant, deux veines peu conciliables, malgré les emprunts réciproques. Peut-être même sont-elles antagonistes. La première, optimiste, constructive parce que sur la vie. La seconde, négative, est fascinée par le néant.

... Ce nouveau théâtre anglais est caractérisé par sa liberté et son indécision. Il est libre : il a fait sauter l'une après l'autre toutes les conventions de forme ou de langage, pulvérisé tous les tabous, traité sur la scène, avec une franchise inégalée jusqu'ici, des situations, des passions, des thèmes, dont on n'aurait pas imaginé, il y a quinze ans à peine, qu'on y puisse seulement faire allusion. Il est indécis : il hésite entre le constat d'une horreur définitive (la vie est absurde, nous sommes tous damnés) et l'appel vers un monde meilleur peut-être possible. ... Les auteurs sont sans discipline autre que formelle (on me dira que c'est beaucoup, que c'est presque tout). Ils ont d'immenses mérites : ce qui leur manque le plus, ce sont les trois vertus de foi, d'espérance et de charité (on comprendra que, pour moi, ces trois vertus théologales sont très humaines). Pinter, Osborne, James Saunders, Tom Stoppard, Franck Marcus, Joe Orton ont en commun le goût et la pratique de la dérision. Ils sont drôles, brillants, corrosifs, inventifs, et ils ont une adresse merveilleuse. Pourtant, leurs ouvrages nous laissent sur notre faim et sur notre soif. Les drames et tragédies de Shakespeare sont un long gémissement d'horreur devant l'évidence du mal, de la cruauté, de la mort : leurs héros, criminels ou victimes, ne cessent pas d'appeler le suicide cosmique, l'anéantissement final : « Aplatis sous tes coups la sphère épaisse du monde » (*Lear*), « Je voudrais que fût disloquée la charpente du monde » (*Macbeth*), « Brûle la vaste sphère où tu te meus, et que les ténèbres couvrent la face trop changeante du monde » (*Antoine*), « Que tout s'écroule et cesse ! » (*Albany*) et l'on pourrait citer mille cris semblables. Shakespeare sait que la vérité est triste, que la vie est un conte fait par un idiot, ou qu'elle est tissée de la même fabrique que nos songes. Avant Beckett, il a tout su, et tout dit, de notre dénuement. Mais il sait aussi que la bonté existe, que la vie a ses instants d'éternelle joie, et qu'au-delà de nos misères resplendit le visage de l'amour. S'il connaît et s'il exprime tout cela, c'est que le don suprême de poésie n'est pas dissociable d'une sagesse surhumaine, qui voit, comprend et enveloppe l'incompréhensible et fuyante réalité des hommes. Son œuvre nous exalte et nous fortifie. Les ouvrages des dramaturges contemporains nous amusent, nous charment ou nous inquiètent. Il est sans doute injuste d'accabler des écrivains de talent sous l'ombre d'un créateur de génie ; mais il serait peut-être léger de ne pas marquer les différences. Paris s'est entiché des nouveaux dramaturges d'outre-Manche et il croirait volontiers que le théâtre anglais est né avec eux. Non, il existait avant eux, avec un éclat qui ne sera sans doute jamais égalé. On peut certes parler d'une « révolution théâtrale », par rapport surtout à des périodes plus pauvres ou plus conventionnelles, ou bien en raison de ces « ruptures » que j'ai signalées. Peut-on parler d'une Renaissance ? ... Je ne le pense pas. On, du moins, convient-il d'attendre... Mais, enfin, ce théâtre est nous-mêmes : comme un miroir, il nous renvoie notre propre visage, et le visage de notre temps. Il nous faut donc le connaître et nous familiariser avec lui. Je crois même qu'il nous faut l'aimer.

Jean-Louis Curtius
Préface à l'ouvrage de Daniel Salem (o.c.)

* Daniel Salem
La révolution théâtrale actuelle en Angleterre. Éd. Denoël, 1969.



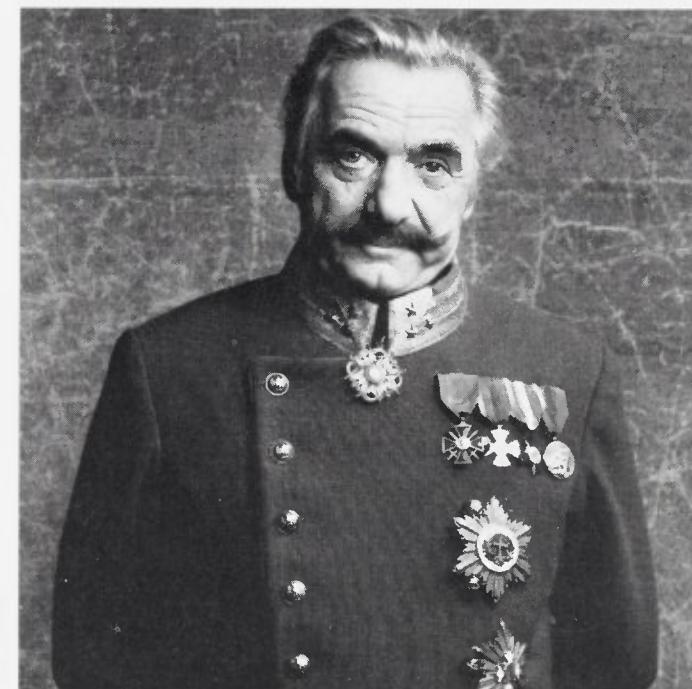
JEAN-PIERRE BOUVIER



CHRISTINE FERSEN



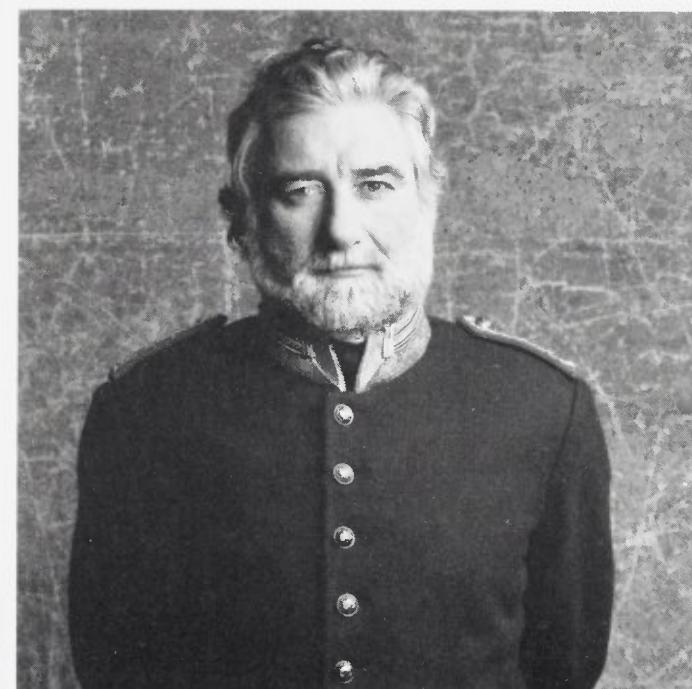
JEAN-YVES DUBOIS



ANDRÉ FALCON



JEAN-CLAUDE DURAND



PIERRE BIANCO



CLAUDE LOCHY

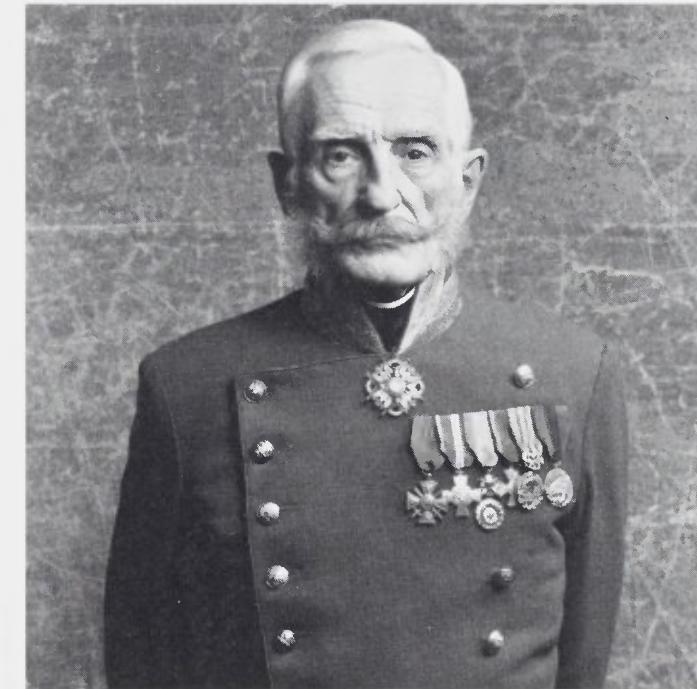


JEAN-NOËL SISSIA

Marc Engueraud



MURIEL MAYETTE



MICHEL ETCHEVERRY

Marc Engueraud

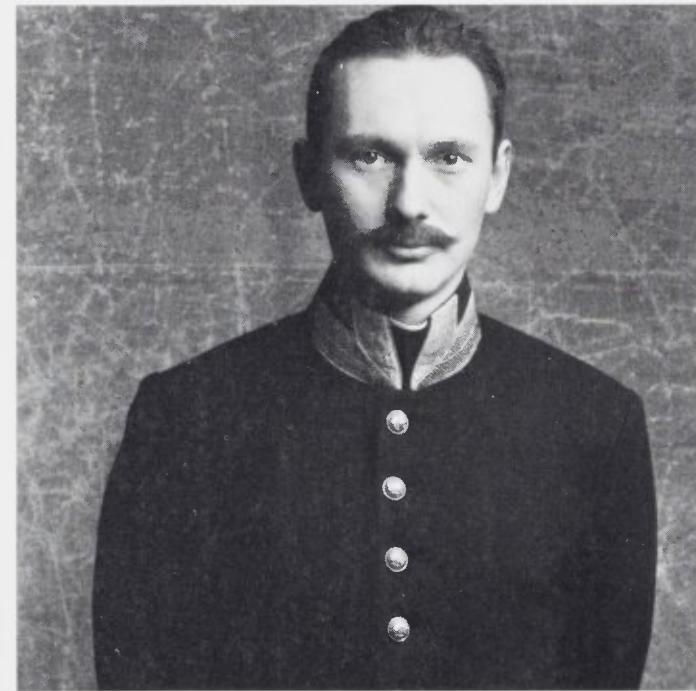


JEAN-MICHEL NOIRET



FRÉDÉRIC VAN DEN DRIESSCHE

Marc Engueraud

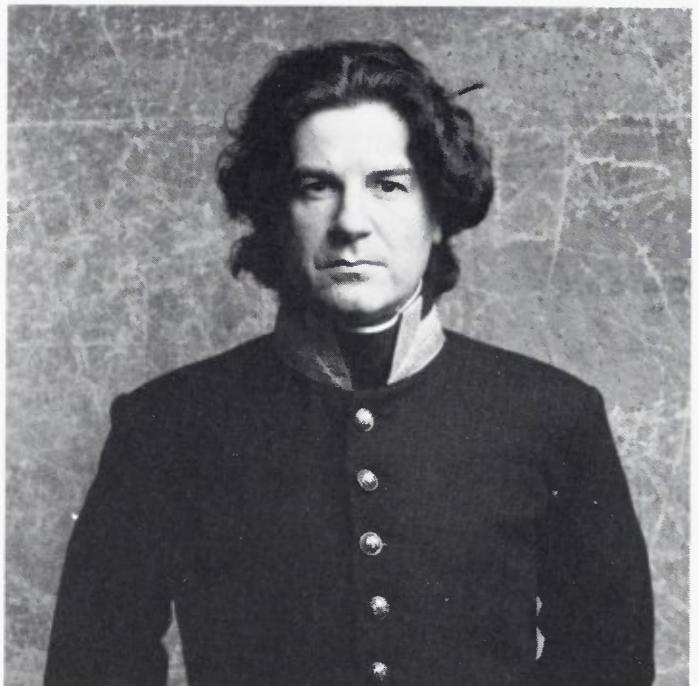


CHRISTIAN GONON

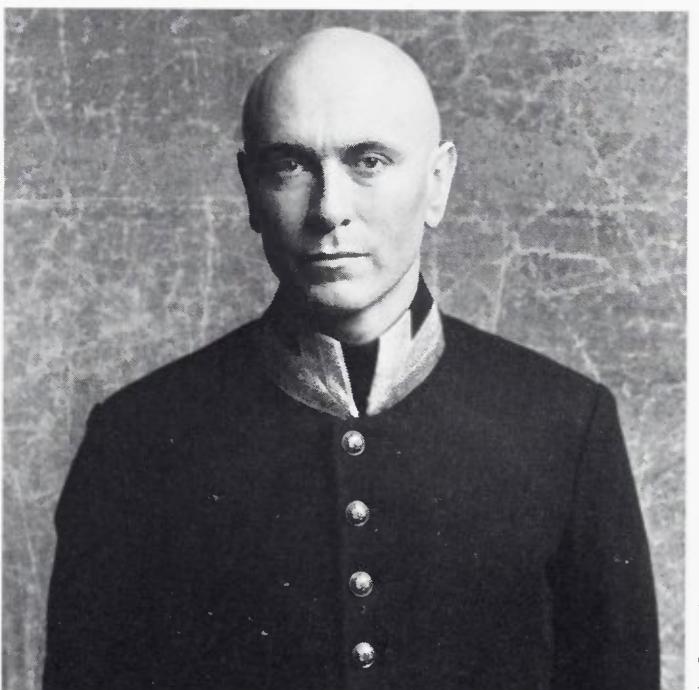


PHILIPPE GIRARD

Marc Engueraud



YVES LLOBREGAT



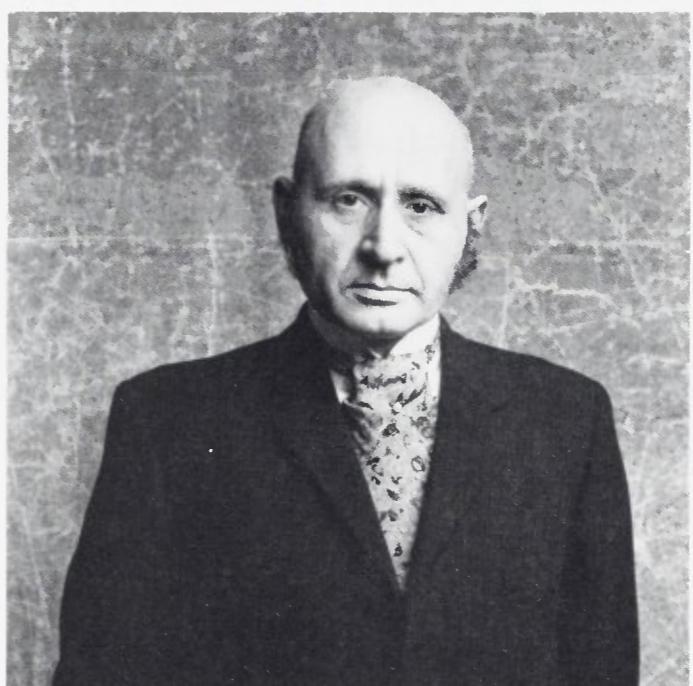
JEAN-JACQUES CHALAMET



ALAIN SALOMON



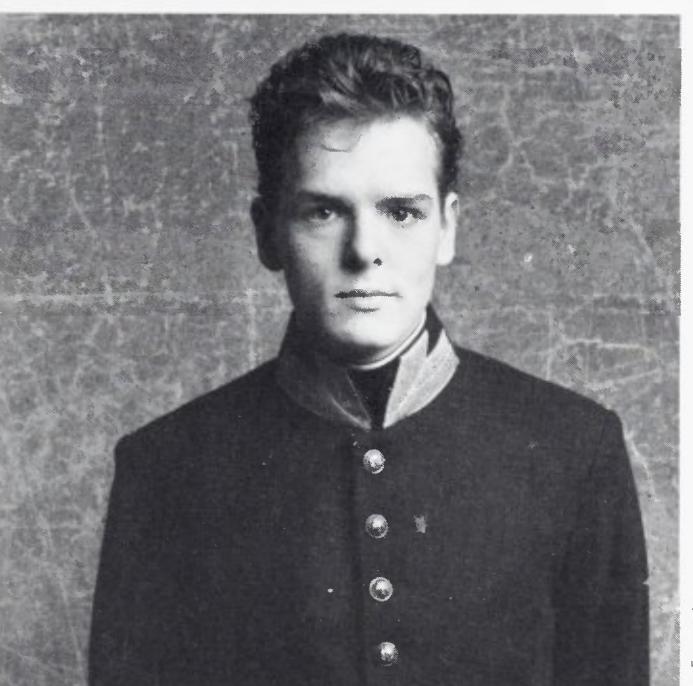
ARMAND CHAGOT



ANDRÉ SANFRATELLO



FABRICE DE LA VILLEHERVÉ



BENJAMIN FOLLIN



DENIS JOURDA



Bal à la Cour. Gouache de Wilhelm Gause. Vienna.. Vienna.. Arnoldo Mondadori Editore. 1980.

DOSSIER HISTORIQUE



1890.

GÉOGRAPHIE POLITIQUE

La monarchie austro-hongroise n'est point un État homogène, dont les frontières servent de rempart à une population de même origine et de même langue, ayant des traditions communes, tendant à un commun avenir. Mal défendue par la nature, l'Autriche-Hongrie porte en elle le germe de sa décomposition, parce qu'elle est incapable d'arriver un jour à l'unité politique, et surtout parce qu'elle est une simple expression géographique, un composé de races juxtaposées et le plus souvent ennemis.

L'Autriche-Hongrie est un État composé à **union réelle**, c'est-à-dire que les deux parties de la monarchie sont unies sous un même sceptre : l'empereur d'Autriche est en même temps roi de Hongrie, de sorte que l'Autriche et la Hongrie, qui ne forment qu'un seul État au point de vue des rapports internationaux, conservent leur pleine souveraineté au point de vue de l'organisation intérieure.

Le fonctionnement de la constitution de cet État complexe est facile à comprendre si l'on considère qu'il se décompose en trois organismes correspondant respectivement aux affaires communes, aux affaires spéciales à l'Autriche, aux affaires spéciales à la Hongrie. Comme les deux États ont pour limite conventionnelle la Leitha, on donne à l'Autriche le nom de Cisleithanie et à la Hongrie le nom de Transleithanie. Sont affaires communes les affaires étrangères, les finances et l'armée. Trois ministères correspondent à ces trois sortes d'intérêts, et le ministre des Affaires étrangères est en même temps chancelier de l'empire austro-hongrois. Deux assemblées, dites **délégations**, et comprenant chacune soixante membres, sont élues chaque année par les Parlements autrichien et hongrois, et siégent alternativement à Vienne et à Pest. Le Parlement commun est donc l'émanation des deux Parlements spéciaux à la Cisleithanie et à la Transleithanie.

Le Parlement autrichien s'appelle Reichsrath. Il se divise en deux Chambres : la Chambre des seigneurs (**Herrenhaus**), et la Chambre des députés (**Abgeordnetenhaus**). Le Parlement hongrois comprend également deux Assemblées : la Table des magnats et la Chambre des députés.

Le pouvoir exécutif est exercé, en Cisleithanie, par l'empereur et le ministère autrichien ; en Transleithanie, par le roi de Hongrie et le ministère hongrois.

Toutes les provinces ou pays (**Laude**) de la Cisleithanie ont une autonomie particulière et une assemblée représentative ou **Diète**. Les diètes sont présidées par le gouverneur ou maréchal de la province. Leurs décisions, qui portent sur les affaires d'intérêt provincial, doivent être sanctionnées par l'empereur. La Hongrie est divisée en **comitats**, administrés par une assemblée représentative et par un comité d'administration : le fonctionnaire qui représente le gouvernement dans les comitats s'appelle **foispán**. Il y a aussi, à côté et en dehors des comitats ou cercles, des **villes libres royales** et des **villes autonomes**.

La Croatie et la Slavonie, quoique faisant partie de la Hongrie, ont conservé une organisation particulière. Les affaires communes avec la Hongrie sont du ressort du Parlement hongrois, où siègent des députés croates ; les affaires intérieures sont administrées par une **Diète** et par un gouverneur ou **ban**, qui siège à Agram.

Ce régime, dit **Régime dualiste**, date de 1868, époque à laquelle la Hongrie, profitant des défaites de l'Autriche, obtint de François-Joseph une constitution qui rendit aux Magyars leur autonomie et le couronnement de l'empereur comme roi de l'État transleithan. On croit généralement que la race allemande est prépondérante en Autriche-Hongrie : c'est une erreur. L'autonomie existe pour deux des races les plus nombreuses de l'empire : les Allemands (10 560 000) et les Magyars (7 440 000), mais non pour la race la plus nombreuse, les Slaves (19 500 000), ni pour les races secondaires.

En Autriche même, les Allemands ne sont que 36 %, et en Hongrie, les Magyars que 41 % ; au contraire, les Slaves sont 12 800 000 dans les États autrichiens (contre 8 000 000 d'Allemands et 700 000 Italiens ou Latin du Tyrol et de Dalmatie), et dans l'État hongrois ils sont 4 700 000 (contre 6 000 000 de Magyars, 2 500 000 Roumains, 2 000 000 d'Allemands). Sur une douzaine de grandes villes, sept sont des centres slaves : Prague, Cracovie, Lemberg, Czernowitz, Agram, Laybach, Klagenfurth. Le lieu politique est tout conventionnel : c'est une dyarchie dynastique, bureaucratique et militaire, dans laquelle les Allemands sont alliés aux Hongrois contre des peuples d'autre race, d'autre langue et d'autres coutumes. Les Slaves, à ne considérer que leur importance numérique, devraient donc avoir la prépondérance dans les affaires de l'État, mais en réalité les maîtres de la monarchie, ceux qui, plus que les Allemands, influent sur ses destinées, ce sont les Hongrois, dont la ténacité et l'habileté dictent les volontés de Pest à plus de 30 millions d'hommes. L'effet de la constitution dualiste a donc été de partager entre Allemands et Magyars la souveraineté politique, et de réduire à néant les aspirations des Slaves.

Située aux confins du catholicisme, des religions réformées, de l'orthodoxie et de l'islamisme, l'Autriche-Hongrie est demeurée un terrain de propagande sur lequel le catholicisme, religion traditionnelle de l'Autriche et des Magyars, l'a emporté jusqu'à présent. Sortie du sein de l'Église au temps de Jean Huss, la Bohême y a été violemment ramenée par la guerre de Trente ans, et, en 1855, l'empereur a signé avec Rome un concordat solennel. Aujourd'hui, l'empire, même en y comprenant la Bosnie-Herzégovine, qui est orthodoxe, compte plus de 75 % de catholiques (Arméniens ou Grecs-unis) : les catholiques sont 80 % dans l'État autrichien, 50 % dans les trois quarts de la Hongrie. A côté d'eux, les Grecs orthodoxes ne sont que 9 % dans l'ensemble, et n'atteignent 50 %, malgré leurs efforts, qu'en Bosnie et en Bucovine ; les protestants ou calvinistes sont 9 %, et, de plus, très disséminés ; les israélites 4 %, très épars aussi, les musulmans 1 %.

Nouveau Larousse illustré.
Dictionnaire universel encyclopédique publié
sous la direction de Claude Augé.
1910.

AUTRICHE (ARMES, DRAPEAUX, ARMÉE)



ORGANISATION MILITAIRE

L'organisation militaire de l'Autriche-Hongrie est complexe comme son organisation politique. Les forces du pays se composent de divers éléments : 1^o une armée **impériale et royale** ou **commune**, augmentée des troupes indigènes bosniaques ; 2^o une landwehr cisleithane **impériale-royale**, avec le landsturm correspondant ; 3^o une landwehr hongroise et son landsturm, dite armée **honved** (mot hongrois : **hon**, patrie, et **ved**, défense).

Ces éléments sont reliés ensemble par leur soumission au souverain, empereur d'Autriche et roi de Hongrie, commandant en chef de toutes les forces cisleithanes et transleithanes, dont l'autorité s'exerce par l'intermédiaire de la **chancellerie militaire** et de trois ministres de la guerre : deux portent le titre de **ministres de la défense du pays** pour chacune des portions de la monarchie, et n'ont dans leurs attributions respectives que la landwehr et le landsturm correspondants ; le troisième est le **ministre de la guerre de l'empire**, dont relèvent l'armée commune et les troupes bosniaques. A côté de ce ministre est un **chef d'état-major de l'armée**, chargé, sous les ordres immédiats de l'empereur, de la préparation de la guerre et des opérations militaires.

Enfin, cette haute organisation se complète par les **inspecteurs généraux permanents** des armes ou services, l'**Institut militaire géographique**, différents **comités**, etc. Les aspirants officiers doivent passer par les **écoles de cadets**, ou bien, sans y avoir passé, subir l'examen de sortie de ces écoles (il y en a 15 : 12 pour l'infanterie, 1 pour la cavalerie, 1 pour l'artillerie, 1 pour les piomiers) ; on encore sortir d'une des **écoles militaires préparatoires**, dont 1 supérieure, qui préparent leurs élèves à suivre les cours de l'**Académie militaire** de Wiener-Neustadt (infanterie et cavalerie), ou de l'**Académie technique** de Vienne (artillerie et génie), académies où l'on peut d'ailleurs entrer directement.

Il y a six grades d'officier subalterne et supérieur : **lieutenant**, **ober-lieutenant**, **hauptmann** (ou **rittmeister** suivant l'arme, c'est-à-dire capitaine) ; puis **major** (chef de bataillon), **oberst-lieutenant** et **oberst** (lieutenant-colonel et colonel).

Enfin, il y a quatre grades d'officiers généraux : **général-major** (général de brigade), **feld-maréchal-lieutenant** (général de division), **feld-zengmeister** ou **général de la cavalerie** (général de corps d'armée), et **feld-maréchal**.

Le service d'état-major est assuré par un corps spécial qui, supprimé en 1871, a été rétabli le 23 décembre 1875, et qui comprend 300 officiers environ (36 colonels, 43 lieutenants-colonels, 54 majors et 170 capitaines). On y arrive en passant par l'École de guerre, où sont admis chaque année 50 officiers, et dont les cours durent deux ans.

Le territoire de la monarchie est partagé en 15 régions de corps d'armée, dont voici les numéros et les chefs-lieux : **Cisleithanie** : 1^{er} Cracovie, 2^e Vienne, 3^e Grätz, 8^e Prague, 9^e Josefstadt, 10^e Przemysl, 11^e Lemberg, 14^e Innsbruck.

Transleithanie : 4^e Budapest, 5^e Presbourg, 6^e Kaschan, 7^e Tesmesvar, 12^e Hermannstadt, 13^e Agram, 15^e Sarajevo. Cette dernière région est constituée par la Bosnie-Herzégovine. En outre, une région spéciale, formée par la Dalmatie, est dite « commandement militaire de Zara ».

Nouveau Larousse illustré,
Dictionnaire universel encyclopédique publié
sous la direction de Claude Augé.
1910.



LA VÉRIDIQUE HISTOIRE DU COLONEL REDL

La *Neue Freie Presse* datée du 26 mai 1913 insère dans la colonne des faits divers, entre deux récits d'accidents, la notice suivante : « Hier, un officier d'État-Major très haut placé a trouvé la mort au cours d'un accès de dépression : le colonel Adolf Redl, chef d'État-Major du 8^e corps d'armée de Prague, s'est tiré un coup de revolver dans la boulie, dans la nuit de samedi, dans un hôtel de Vienne. Le colonel Redl avait travaillé avec dévouement... »

Il y avait deux erreurs dans l'article de la *Neue Freie Presse*. Le colonel Redl ne se prénommait pas Adolf mais Alfred. Et surtout ce n'est pas dans « un accès de dépression nerveuse », ou « dans une crise de neurasthénie due au surmenage », comme allait le préciser le même journal dans son édition du soir, que le colonel Redl avait mis fin à ses jours. Son suicide cachait une des plus retentissantes affaires d'espionnage du XX^e siècle naissant.

Le cadre ? L'Autriche-Hongrie est un Empire en survie, comme son monarque octogénaire François-Joseph I^{er}, une mosaïque de peuples dont les Habsbourg ont essayé tant bien que mal de préserver la cohésion en partageant le pouvoir avec les Hongrois. La situation internationale ? Les Balkans sont la poudrière de l'Europe. La décomposition de l'Empire ottoman y a créé un vide politique. Les peuples qui y vivent, Serbes, Bulgares, Grecs, Monténégrins, Roumains, Albanais, y ont gagné une indépendance fragile. Les grandes puissances, les voisins, Autriche et Russie, et, plus loin, Allemagne et France, cherchent à s'y tailler des zones d'influence. Les Anglais veillent au grain autour des détroits de la mer Noire. Peu à peu les alliances se consolident : Triple Alliance contre Triple Entente...

L'histoire d'Alfred Redl commence à Lemberg, ville de fonderies et de garnison, en Galicie, une province polonaise de l'Empire autrichien. C'est là qu'il naît le 14 mars 1864, neuvième enfant d'une famille qui en coupera quatorze ! Sa mère n'a pas de plus grand plaisir que d'emmener toute sa couvée à la messe dominicale. Le père a dû quitter l'armée pour se marier et végète comme employé aux chemins de fer. Bien vite il meurt et Alfred va être élevé par des femmes, sa mère, ses sœurs aînées. Une enfance pauvre, mais studieuse : en classe, Alfred est appliqué et vif. Ses rancœurs, ses frustrations, il apprend à les dissimuler sous un air de bonne camaraderie. Et il rêve qu'un jour il deviendra riche...

L'armée l'attire : à dix-sept ans, le voilà à la Karthaus, l'École des Cadets. Un monde nouveau s'ouvre à lui : une nourriture correcte, un bel uniforme et des jeux avec des jeunes camarades qui n'ont rien d'innocents... Brillant élève, Alfred Redl prête serment comme officier en 1887. Il a vingt-trois ans.

Le voilà parti pour une carrière ordinaire, condamné à l'ennui, à l'alcool et aux dettes, au fond d'une petite ville de garnison. Mais il est d'une autre trempe. Pas de relations, pas de fortune, pas d'appuis. Redl se fait remarquer par son travail, par son intelligence. « Un officier toutement bon », la formule — toute militaire ! —, d'un de ses supérieurs va le

suivre et asseoir sa réputation. Il entre à l'École de Guerre d'où il sort brevet en poche en 1892 : pour l'enfant pauvre de Lemberg, c'est une consécration. Et un tremplin : versé à l'Etat-Major à Vienne puis à Budapest, il est affecté au service des chemins de fer au cœur du système logistique impérial. Nonveau tournant. Devenu capitaine, Alfred Redl est désigné pour un séjour à Kazan en Russie. Curieux ces échanges d'officiers entre deux pays qui se voient une hostilité presque déclarée. Plus compréhensibles si l'on sait qu'on s'y livre à des activités qui ont quelques rapports avec l'espionnage. Voilà pourquoi, après un an en Russie, Redl est tout naturellement versé au Service de renseignements de la Double monarchie : nous sommes le 1^{er} octobre 1900.

Là aussi Redl se fait rapidement remarquer par ses qualités de travail et d'organisation. Le S.R. autrichien est en retard sur ses homologues russe ou allemand : manque d'argent, d'hommes, de méthode. L'espionnage est souvent laissé aux mains d'amateurs, diplomates pour la plupart. Chargé du service des opérations, Redl met en place des hommes qualifiés, traque les agents de l'étranger (de la Russie surtout). En onze ans, il devient, homme redoutable et redouté, l'expert numéro 1 de l'Empire en matière d'espionnage et de contre-espionnage.

Et pourtant, pendant onze ans, le colonel Alfred Redl trahit son pays...

Car il y a deux Redl. Il y a l'officier brillant sur tous les terrains, travailleur acharné, bien vu de ses chefs et notamment du généralissime Courad von Hötzendorf. Il y a le bon camarade, prêt à plaisanter, amical avec les autres officiers, respectueux avec ses supérieurs, qui sait dissimuler ses sentiments sous une jovialité de bon ton ou une obséquiosité de bon aloi. Il y a l'officier élégant de taille petite mais bien tournée, qui fait son effet dans les salons auprès des jeunes filles de bonne société.

Et puis il y a l'autre face, celle de l'ombre. Les femmes ? Avec elles, ça n'a pas bien marché : l'ambiance douceâtre d'un foyer dominé par les femmes, une première expérience désastreuse avec une prostituée, une liaison avec une écuyère de cirque qui lui laisse un souvenir cuisant (il y attrape le « rhume des cavaliers » comme on disait, c'est-à-dire la syphilis), une aventure avec une comtesse qui se révèle une espionne russe. Non, Redl n'a pas de chance avec les femmes. Avec les hommes, c'est différent. Il y a eu les ambiances chaudes de l'École des Cadets. Il y a les rencontres furtives avec de petits voyous, des liaisons plus établies avec de jeunes officiers dont il veut faire la fortune.

Et pour cela, Alfred paye. Pour retenir ses amants, il leur offre de l'argent, des bijoux, des chevaux. Pour satisfaire ses goûts de luxe — « un jour je serai très riche... » —, il roule en Daimler, fréquente les meilleurs restaurants, loue des appartements toujours plus vastes, toujours plus somptueux. Pour soutenir son train de vie, il emprunte, toujours plus...

Il faut bien justifier une telle fortune. Redl s'invente un oncle à héritage. En fait l'« oncle » s'appelle Batuchine : c'est le chef du Service de renseignements russe de Varsovie. Un as de

l'espionnage. Ce Redl, il le fait surveiller depuis longtemps comme d'autres officiers autrichiens. Sur ses mœurs, sur l'état de ses dettes, il sait tout. Quand Redl entre au S.R. autrichien, il le fait chanter. Pris à la gorge, Redl va trahir. Mais à sa manière. Avec Batuchine, il traite de puissance à puissance comme il traitera avec les Italiens et les Français.

Le Russe et l'Autrichien se livrent à un véritable échange de renseignements, se lâchent des noms, troquent des espions, même en dehors de leurs supérieurs, une politique personnelle qui doit leur permettre de consolider leur propre situation à l'intérieur de leur hiérarchie militaire et politique. 1912 : nommé colonel, Redl quitte le S.R. pour l'Etat-Major du 8^e corps d'armée à Prague. La capitale de la Bohême est un véritable bouillonement de peuples, mais aussi d'espions. Les nuages s'accumulent sur les Balkans. Entre l'Autriche et la Russie, les relations sont de plus en plus tendues. L'Autriche semble décidée à une guerre « préventive » contre la Serbie. Redl, lui, continue à trahir.

Et puis il va se faire prendre. Bêtement. La poste restante à Vienne, un paquet rempli d'argent. Un homme se présente sous un faux nom, c'est Redl. La sourcière tendue pour faire tomber le « traître » que tout le monde recherchait, que Redl lui-même recherchait... se referme sur lui.

Stupéfaction chez les supérieurs et bien vite, la réaction. Il faut étouffer l'affaire. Dans la chambre de l'hôtel Klomser où il descend quand il vient à Vienne, Redl reçoit la visite de trois officiers. Quelques aveux, un revolver déposé sur la table. A 1 h 55 du matin, un coup de feu éclate. Alfred Redl est mort.

« La passion et la légèreté m'ont conduit à la perte ». Dans les tiroirs de l'appartement de Prague, on retrouvera des vêtements féminins et des carnets où Redl notait scrupuleusement les sommes que lui rapportaient ses trahisons... Son aventure est celle d'un homme exceptionnel dans une période exceptionnelle : un an plus tard un autre coup de feu, celui de Sarajevo, entraînera le carnage de la Première Guerre mondiale.

Redl, l'officier « toutement bon », placé au cœur du système de défense autrichien, a sans doute livré des secrets de la plus haute importance : plans de mobilisation, de fortresses. Bien qu'en un an on ait eu le temps de réparer les dégâts, sa trahison explique sans doute en partie la bonne résistance des Serbes aux premiers jours de la guerre et les défaites que les Russes infligèrent aux Autrichiens dans l'été 1914. Mais, plus que cela, elle pouvait mettre en doute la crédibilité de l'armée, pilier de la Monarchie. Alors on a essayé d'étouffer l'affaire. Et puis on a essayé de « discréder » Redl. On a même suggéré qu'il était juif (ce qui aux yeux des « bons Autrichiens » expliquait tout). La thèse a même été reprise plus tard par les nazis. Hélas pour eux, elle était fausse. Il ne coulait pas de sang juif dans les veines de Redl. Mais il y bouillonait des passions contradictoires qui en font un héros romanesque.

Pierre Moulinier



Le colonel Alfred Redl.

LES SIX CHEFS D'ACCUSATION

Au Parlement, le ministre (baron Friedrich von Georgi) énuméra en détail les renseignements fournis à l'ennemi :

1. **Mannual de réserve** (droit et territoire).

Ce document contenait des instructions secrètes d'intérêt général concernant la manipulation des armes utilisées dans l'armée austro-hongroise et les mesures tactiques à prendre,

2. **Ordre de bataille en cas de conflit**.

Cet ouvrage fondamental pour la préparation à la mobilisation donnait des renseignements sur la structure et la force des divers garnisons, troupes et corps d'armée en cas de conflit.

3. **Instructions pour l'arrière**.

Renseignements concernant les services se trouvant à l'arrière des troupes.

4. **Aperçus sur la pose des champs de mines**.

Document d'une importance toute particulière, car l'ennemi, grâce à lui, pourrait, par un déminage entrepris en temps voulu, s'emparer des routes, des ponts, des aqueducs, etc., encore intacts.

5. **Équipement des places fortes**.

Par ce document l'ennemi pourrait apprendre où se trouvaient emmagasinés (dans quelles forteresses ou têtes de pont) de l'artillerie, des munitions, des armes à feu, du ravitaillement, etc.

6. **Remarques concernant les grandes manœuvres de 1909**.

Document également très important car il pouvait fournir à l'ennemi une idée très exacte sur la valeur des troupes, les critiques formulées lors des manœuvres, leur aptitude à combattre, etc. Grâce à ce jugement de la plus grande importance concernant les troupes et formulé exclusivement à l'usage de l'empereur, l'ennemi serait renseigné d'une façon parfaite sur les forces ou les faiblesses des combattants.

Bien que ces six chefs d'accusation semblent peser fort lourd dans un temps de guerre imminente, le ministre a cependant caché au Parlement aussi bien qu'au peuple le fait le plus inquiétant : la transmission à l'ennemi du plan d'offensive de l'armée austro-hongroise. C'était le document le plus important et le plus confidentiel. Seuls y avaient accès l'empereur, le ministre de la Guerre et une douzaine de chefs d'état-major dont l'intégrité ne pouvait laisser le moindre doute. Alfred Redl était l'un d'eux !

CONSÉQUENCES HISTORIQUES

Grâce aux progrès techniques et aux améliorations constantes apportées tant au niveau des individus que de la hiérarchie militaire, les plans d'offensive étaient constamment revus. Un espion comme Redl qui, pendant des années, avait transmis des renseignements à une puissance étrangère, avait plus qu'un document à « fournir ». L'« affaire » pouvait rapporter gros tant que l'espion n'était pas découvert. De nouveaux détails étaient toujours susceptibles d'intéresser l'ennemi potentiel. Celui-ci désirait être tenu au courant de la manière la plus exacte et payait pour chaque information particulière. L'acte de trahison sous-entendant la peine de mort, la partie financière de la transaction s'élevait à des sommes à faire rêver tout officier de l'Empire. En se basant sur les valeurs actuelles, on peut dire que Redl était multimillionnaire. D'après les évaluations qui ont été faites, il aurait reçu de la Russie, durant les onze années de son activité en tant qu'espion, un demi-million de couronnes. Les données russes indiquent que le plan d'offensive austro-hongrois de 1912/1913 leur aurait coûté cinquante mille couronnes (environ quatre-vingt-huit millions anciens).

A l'ahurissement du monde entier, l'armée austro-hongroise, au début de la guerre, fut repoussée jusqu'à la frontière serbe. Quoiqu'infiniment moins nombreux et ridiculement sous-équipés, les Serbes semblaient connaître à l'avance tous les mouvements de l'armée autrichienne.

L'assaillant fut battu à trois reprises, essuyant de lourdes pertes. Au lieu d'être réglée en quelques jours, comme cela avait été prévu à Vienne, la campagne de Serbie se prolongea pendant treize longs mois.

Il faut attribuer ces faits, avant tout, à la stratégie adoptée par le maréchal Radislav Putnik, généralissime de l'armée serbe. A l'aide des plans d'offensives transmis par Redl, il avait calculé avec exactitude quels seraient les détails que le chef d'état-major Conrad, à Vienne, changerait après la trahison et quels seraient ceux qui resteraient inchangés. Et il avait tapé dans le mille.

Une semaine après avoir déclaré la guerre à la Serbie, la monarchie autrichienne la déclarait également à la Russie. Pour supporter l'échec essuyé en Serbie et qui se prolongeait étonnamment pour lui, Conrad dut bien vite retirer des troupes du front russe pour les engager sur le front serbe. L'affaiblissement qui en fut la conséquence devait entraîner à son tour des pertes catastrophiques pour l'armée autrichienne en Galicie.

« Par la faute de Redl, ce miserable », déclara après la guerre le comte Adalbert Sternberg, député du Reichstag, « l'existence, en 1914, de soixante-quinze divisions russes, formant une armée plus importante que l'armée austro-hongroise elle-même, resta inconnue des Autrichiens et des Allemands — de là nos pertes et notre défaite. Si nous avions été au courant, nos généraux et nos grands dignitaires de cour n'auraient pas poussé à la déclaration de guerre. »

C'est ainsi que le comte Sternberg attribuait au traître, Redl, ni plus ni moins que la responsabilité de l'éclatement de la Première Guerre mondiale.

Quant à l'empereur Guillaume II d'Allemagne, il avait informé par la voie diplomatique l'empereur François-Joseph de « l'horreur que lui inspirait la trahison de Redl » et, quatre mois après la fin de celui-ci, il devait dire, à l'occasion des

manœuvres de l'armée impériale, en septembre 1913, au chef d'état-major Conrad : « J'ai toujours été partisan de la paix, mais il arrive un moment où une grande puissance se trouve dans une telle situation qu'elle ne peut plus rester indifférente à ce qui se passe sous ses yeux et doit prendre l'épée ! » En parlant ainsi, l'empereur d'Allemagne ne faisait sans doute pas seulement allusion à l'affaire Redl, mais à la situation générale de l'Europe. La coïncidence de ces diverses données n'en reste pas moins frappante.

Le spécialiste de l'espionnage anglais, Bernard Newman, rejoint le comte Sternberg en ce qui concerne la gravité du rôle joué par Redl dans la guerre. Dans son ouvrage sur les services de renseignements, il déclare que lorsque l'on connaît la façon dont cet officier d'état-major de l'armée austro-hongroise était financé par la Russie, la France et l'Italie, on comprend — comme on peut le comprendre les personnalités importantes de l'Empire dans le moment — à quel point ces puissances étaient hostiles à l'Autriche. Ceci a pu être l'une des raisons, après le meurtre de François-Ferdinand à Sarajevo, de vouloir rendre coup pour coup.

Si l'on s'appuie sur les documents secrets en provenance de l'Est comme de l'Ouest, on peut conclure en disant que la trahison de Redl a marqué d'une manière décisive le déroulement du conflit et a coûté la vie à des centaines de milliers d'hommes.

Georg Markus
Der Fall Redl
1984 Amalthea Verlag.
Traduction Claude Clergé





L'empereur François-Joseph entouré de ses officiers d'état-major lors des manœuvres de 1906.

Collection Violet

A l'époque de la domination romaine, de riches villas s'élevaient entre Saône et Rhône à peu de distance du vieux forum lyonnais. Cet emplacement, dévasté ensuite par les Barbares, fut laissé par les archevêques de Lyon à l'Ordre des Templiers. Ils y érèvrent une de ces commanderies puissantes comme ils en avaient partout...

En 1274, Grégoire X, alors souverain pontife, réunit à Lyon un concile général. Parmi les plus hautes autorités ecclésiastiques, parmi tout le Gotha de la noblesse européenne, se trouvait un modeste moine napolitain : Pierre de Mouron.

Le saint homme (il sera canonisé en 1313), venu à Lyon à pied, reçut l'hospitalité dans la Maison des Templiers où il arriva exténué de fatigue. Or, durant son sommeil, il lui fut révélé dans un songe prophétique que ses disciples posséderaient un jour le lieu où il était logé, et qu'on y bâtrirait un superbe couvent. Et le lendemain, en servant la sainte messe, ô miracle, sa crosse resta suspendue à un rayon de soleil !...

Quelques 150 ans plus tard, le prieur du monastère du Colombier (Loire), découvrit dans ses archives la fabuleuse histoire de Pierre de Mouron. Il vint trouver à Lyon Amédée VIII, duc de Savoie, célèbre par ses pieuses retraites au château de Ripaille qui, touché par ce récit et souhaitant voir la prophétie accomplie, ordonna des recherches.

On découvrit bientôt que Pierre de Mouron, à la fin de sa vie, était devenu pape sous le nom de Célestin, nom qu'il avait transmis naturellement à ses disciples réunis en communauté. Et c'est ainsi que le premier des ducs de Savoie établit, le 25 février 1407, l'Ordre des Célestins, en sa Maison du Temple.

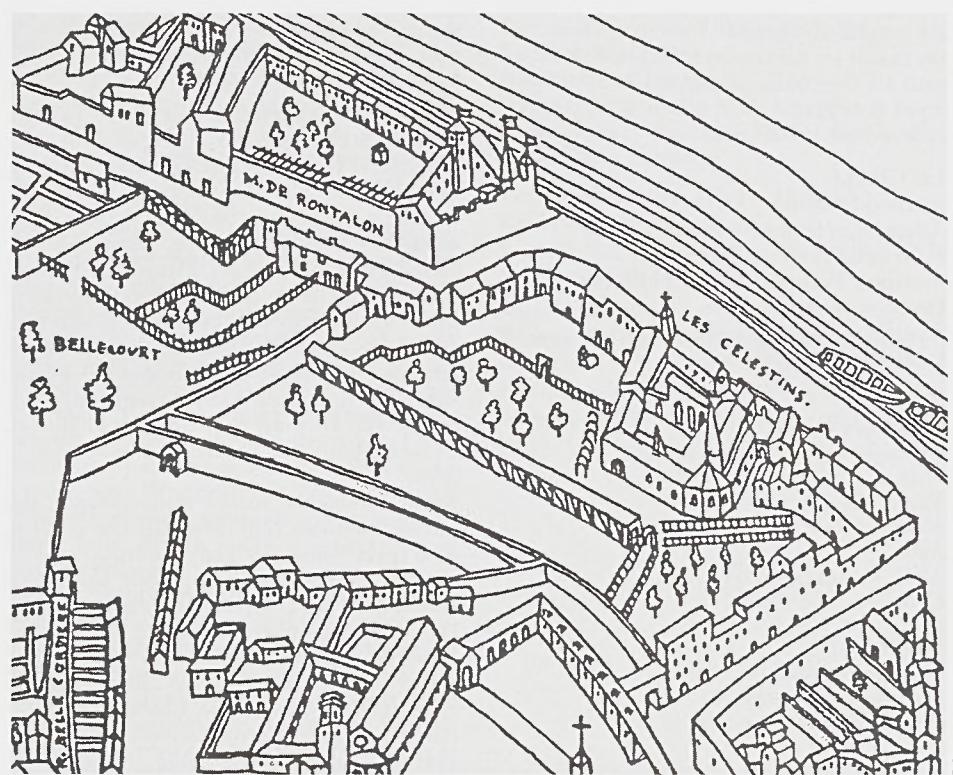
En 1778, après la suppression de l'Ordre des Célestins, le Monastère et le domaine sont vendus au citoyen Devouges qui morcelle la propriété et la revend en petites parcelles à des spéculateurs. Dans le quartier, alors complètement réaménagé, l'église devient salle de spectacle.

Commencée en 1789, la construction du Théâtre est achevée en 1792. Ouvert au public le 9 avril de cette même année sous le nom de Théâtre des Variétés, il rencontre un rapide succès. En avril 1871, la salle est entièrement détruite par un incendie. La ville de Lyon, propriétaire depuis 1840, ouvre alors un concours auquel participent dix architectes français dont le lauréat est le lyonnais Gaspard André. Commencée en 1874, la construction est achevée en 1877.

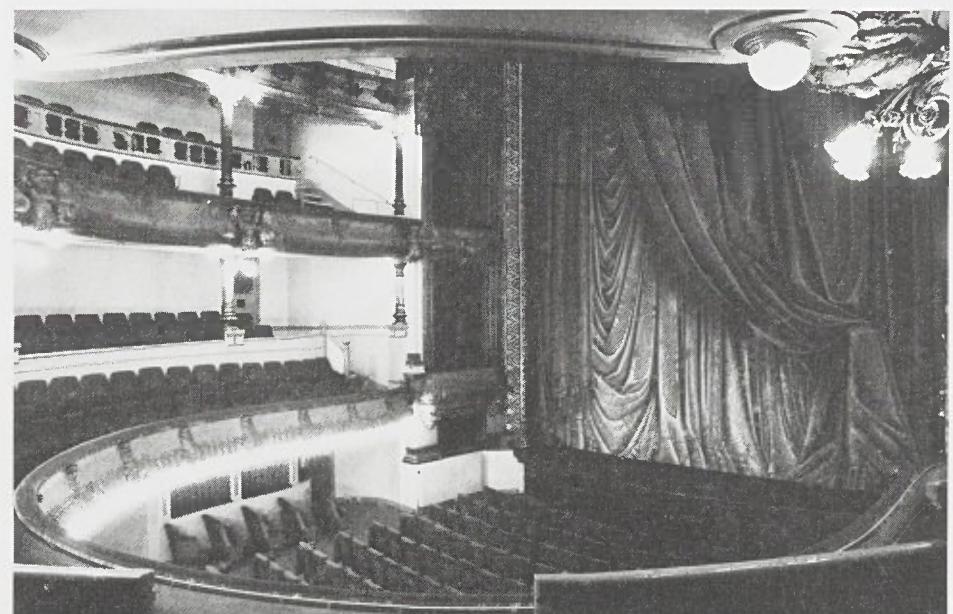
Trois ans plus tard, en 1880, le théâtre brûle à nouveau. Gaspard André le reconstruit en apportant peu de changements à son projet initial. Le théâtre est ouvert le 13 octobre 1881, sous la direction de Campanoso jusqu'en 1906 date à laquelle Moncharmont lui succède. Puis Charles Gantillon est nommé directeur en 1940.

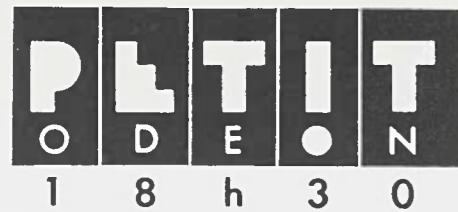
En 1967, MM. Albert Husson et Jean Meyer sont appelés pour une co-direction. Lors du décès d'Albert Husson, en 1978, Jean Meyer reste seul directeur du théâtre. En septembre 1985, Jean-Paul Lucet est appelé à lui succéder.

LE THÉÂTRE DES CÉLESTINS



Le couvent des Célestins au XVI^e siècle.





24 janvier-26 février
du mardi au dimanche à 18 h 30
sauf les mercredis 25 janvier,
1^{er} et 8 février,
et le samedi 11 février.

LE CHÂLE
de David Mamet
Adaptation française Pierre Laville
Mise en scène Yves Gasc
Assistant François-Xavier Hoffman
Décor et costumes Pace
Assistante Sophie Jacob
Lumière André Neau

avec
Geneviève Casile
Sociétaire de la Comédie-Française
Miss A
Yves Gasc
Sociétaire de la Comédie-Française
John

Alain Fromager
Charles

Production
Théâtre national de l'Odéon
avec la participation
de la Comédie-Française.

DAVID MAMET

Éléments pour un portrait

Solide, musclé, sûr de lui, l'air sévère, l'abord difficile, le cheveu court à la façon d'un G.I., chaussettes Cuccia aux pieds et cigarette entre les dents, David Mamet ressemble plus à un boxeur poids moyen qu'à un auteur à la mode... En le voyant, on pense plus à Hemingway qu'à Scott Fitzgerald ! Mais, pour compléter le portrait, il faut ajouter, outre les lunettes de l'intellectuel, une fine sensibilité et une conversation ponctuée de citations — auteurs et philosophes — même lorsqu'il s'agit de raconter la partie de poker de la veille. De toute évidence, David Mamet ne se contente pas de lire les bandes dessinées.

Après l'immense succès remporté par ses pièces *American Buffalo* et *Gleengarry Glen Ross* (prix Pulitzer et Tony Awards), avec la récente présentation de *Speed the plow* (interprétée par Madonna), entre autres, David Mamet est partout présent : New York, Londres, Hollywood, Paris où trois de ses pièces sont à l'affiche cette saison. Mais il reste fidèle à l'esprit de Chicago, sa ville natale : « Carder les yeux ouverts, travailler, s'intégrer à la communauté, respecter la vérité... refuser l'artificiel, se faire confiance ». Autre vertu des habitants de Chicago :achever ce que l'on a entrepris et produire. David Mamet produit. Il produit beaucoup. A quarante ans, il a une vingtaine de pièces à son actif.

Mais si l'écriture est son principal centre

d'intérêt, David Mamet se consacre aussi à d'autres activités : il est conseiller artistique, professeur d'art dramatique (New York University), auteur d'essais théoriques sur le théâtre (*Writing in restaurants*). Le cinéma est également son domaine puisqu'il est scénariste (*Le Facteur sonne toujours deux fois*, *les Incorruptibles*, *A propos d'hiver soir* — une adaptation de sa pièce *Sexual Perversity in Chicago*) — et réalisateur (*Eugrenages* et *Things change*, tous deux présentés aux derniers festivals de Venise). Il vient d'achever l'adaptation de *Gleengarry Glen Ross* pour l'acteur Robert de Niro.

COLLÈGE DE THÉÂTRE 1988/89

Président Jean-Pierre Faye
Directeur Heinz Wismann

THÉÂTRE ET TEMPS

Deux fois par mois, le lundi, le Collège du Petit-Odéon confronte la pratique de la pensée à celle du théâtre. Thème de la saison 88/89 :

Théâtre et Temps

Le théâtre n'est pas seulement un lieu à part, il est aussi et peut-être avant tout un temps singulier : temps hors du temps ordinaire : temps de la fête, temps du rêve, temps de la pensée.

Rien n'est plus difficile à saisir que cette temporalité exceptionnelle qui constitue « comme la matière première » de la création théâtrale.

Il s'agira de thématiser, tout au long de notre saison, les différents aspects de cette réalité fondamentale qu'est le temps scénique, aussi bien dans ce qu'il peut avoir de répétitif que d'imprévisible.

Parmi les sujets que nous comptions aborder figurent, entre autres, les problèmes liés au théâtre de répertoire et au théâtre d'actualité, les questions relatives à la durée de la représentation et plus particulièrement au temps de la fiction et au rythme de la représentation.

Heinz Wismann

Les deux prochaines séances du Collège de Théâtre seront consacrées d'abord au Temps répété, puis au Temps représentatif.

Ré-pétition, Re-présentation, le même préfixe qui, plutôt que d'exprimer le fait de ramener en arrière, projette au contraire cet arrière au-devant de nous, du moins dans une forme du présent.

Nous commencerons le lundi 30 janvier avec le temps répété, celui d'un répertoire toujours vivant qui nous renvoie immédiatement la pensée nietzschéenne de l'éternel retour.

Jean-Pierre Faye a demandé à deux comédiens de la nouvelle génération de lire des extraits de la pièce qu'il vient d'écrire sur Nietzsche. Il s'agira d'une découverte et nous aurons le plaisir d'entendre Anne Clélia Salomon (que nous avons admirée la saison passée dans *Mademoiselle Else*), ainsi que Daniel Berlioux (que nous avons applaudi avec Jane Birkin dans le spectacle de Josiane Balasko).

Nous poursuivrons le lundi 20 février avec le temps représentatif, celui d'une réalité toujours présente qui nous rappelle irrémédiablement la causalité théâtrale du Vivant. Un psychanalyste éminent, Paul Demis, et un scientifique prometteur, Jean-Pierre Rossfelder, souligneront combien la réalité tant de la psyché que de la matière positive est sujette au temps. Il y a une réalité psychique et une réalité des particules, il y a donc un temps qui détermine la Représentation de ce qui est.

Lundi 30 janvier 1989 - 18 h 30

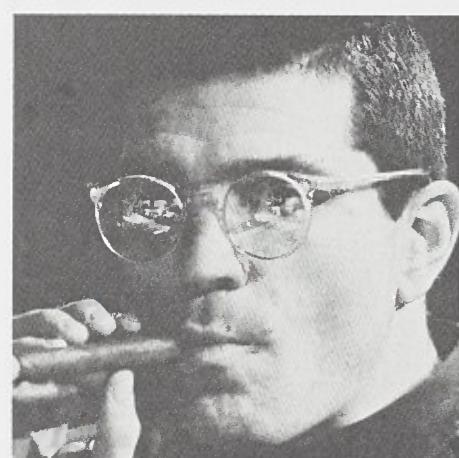
Le Temps répété : Nietzsche et Resa

Extraits de *Monsieur N.* de Jean-Pierre Faye, présentés par l'auteur, Daniel Berlioux et Anne Clélia Salomon.

Lundi 20 février 1989 - 18 h 30

Le Temps représentatif : L'évolution de la durée et du rythme de la représentation théâtrale.

Mars 1989
Temps de Facteur/temps de la mise en scène :
Problème de la distinction ou de la confusion du temps de la mise en scène et de celui du jeu.

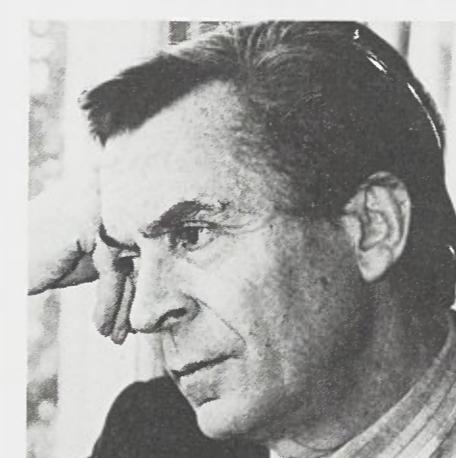


David Mamet.



Geneviève Casile et Yves Gasc répétant *le Châle*.

Eric Doyon



Jean-Pierre Faye.

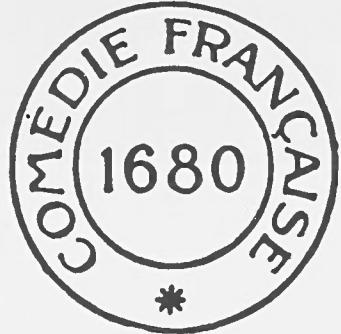


Anne Clélia Salomon.



Daniel Berlioux.

Carole Belatch



AGENDA

FÉVRIER

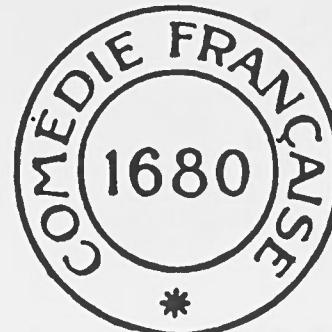
Mer. 1 ^{er} 14 h	La Cagnotte
21 h 00	<i>abonnement classique série rose</i>
Jen. 2 20 h 30	La Cagnotte
Ven. 3	Relâche pour répétitions
Sam. 4 20 h 30	Britannicus
Dim. 5 14 h	Britannicus
20 h 30	La Cagnotte
Lun. 6 20 h 30	Britannicus
salle réservée	
Mar. 7 20 h 30	Britannicus
<i>abonnement avant-première</i>	
Mer. 8 14 h	La Cagnotte
20 h 30	<i>abonnement classique série bleue</i>
La guerre de Troie n'aura pas lieu	
Jen. 9 20 h 30	Britannicus
salle réservée	
Ven. 10 20 h 30	La Cagnotte
Sam. 11 14 h	La Cagnotte
20 h 30	<i>abonnement classique série 1</i>
La guerre de Troie n'aura pas lieu	
Dim. 12 14 h	Représentation ouverte
20 h 30	La Cagnotte
Lun. 13 20 h 30	Britannicus
<i>abonnement avant-première</i>	
Mar. 14 20 h 30	La Cagnotte
Mer. 15 14 h	La guerre de Troie n'aura pas lieu
20 h 30	Britannicus
Jen. 16 20 h 30	La Cagnotte
Ven. 17 20 h 30	La Cagnotte
Ven. 17 20 h 30	Britannicus
Sam. 18 20 h 30	Représentation ouverte
Dim. 19 14 h	Britannicus
20 h 30	La Cagnotte
Lun. 20 20 h 30	Britannicus
Mer. 21 20 h 30	La Cagnotte
20 h 30	La guerre de Troie n'aura pas lieu
Jen. 22 20 h 30	Britannicus
Ven. 24 20 h 30	La guerre de Troie n'aura pas lieu
Sam. 25 20 h 30	Britannicus
Dim. 26 14 h	La guerre de Troie n'aura pas lieu
20 h 30	Britannicus
Lun. 27 20 h 30	La Cagnotte
Mar. 28 20 h 30	Britannicus

MARS

Mer. 1 ^{er} 14 h	La Cagnotte
20 h 30	<i>abonnement classique série maure dernière</i>
Jeu. 2	Relâche pour répétitions
Ven. 3	Relâche pour répétitions
Sam. 4 14 h	La Cagnotte
20 h 30	<i>abonnement classique série 2</i>
La guerre de Troie n'aura pas lieu	
Dim. 5 14 h	Britannicus
20 h 30	La Cagnotte
Lun. 6 20 h 30	Britannicus
Mar. 7 20 h 30	La Cagnotte
8 14 h	La Cagnotte
20 h 30	<i>abonnement classique série jaune</i>
Britannicus	
Jeu. 9 20 h 30	La Cagnotte
Ven. 10 20 h 30	La Cagnotte
Sam. 11 14 h	La Cagnotte
20 h 30	Représentation ouverte
Représentation ouverte	
Dim. 12 14 h	La guerre de Troie n'aura pas lieu
20 h 30	La Cagnotte
Lun. 13 20 h 30	Britannicus
<i>abonnement avant-première</i>	
Mar. 14 20 h 30	La Cagnotte
Mer. 15 14 h	La guerre de Troie n'aura pas lieu dernière
20 h 30	Britannicus
Jen. 16 20 h 30	La Cagnotte
Ven. 17 20 h 30	Relâche pour répétitions
Sam. 18 20 h 30	Le Mariage de Figaro
Dim. 19 14 h	Le Mariage de Figaro
20 h 30	La Cagnotte
Lun. 20 20 h 30	Le Mariage de Figaro
Mer. 21 20 h 30	Le Mariage de Figaro
salle réservée	
Mar. 22 20 h 30	Le Mariage de Figaro
Mer. 23 14 h	Britannicus
20 h 30	<i>abonnement classique série blanche</i>
La Cagnotte	
Jen. 23	Fermerture des Jours Saints
Ven. 24	Fermerture des Jours Saints
Sam. 25	Fermerture des Jours Saints
Dim. 26 14 h	La Cagnotte
20 h 30	Le Mariage de Figaro
Lun. 27 14 h	Le Mariage de Figaro
20 h 30	La Cagnotte
Mar. 28 20 h 30	Le Mariage de Figaro
salle réservée	
Mer. 29 14 h	Britannicus
20 h 30	<i>abonnement classique série rose</i>
La Cagnotte	
Jen. 30 20 h 30	Britannicus
Ven. 31 20 h 30	Le Mariage de Figaro

AVRIL

Sam. 1 ^{er} 20 h 30	Britannicus
Dim. 2 14 h	La Cagnotte
20 h 30	Le Mariage de Figaro
Jeu. 3	La Cagnotte
Ven. 4 20 h 30	Britannicus
Mer. 5 14 h	Le Mariage de Figaro
20 h 30	La Cagnotte
Jen. 6	Relâche pour répétitions
Ven. 7	Relâche pour répétitions
Sam. 8 20 h 30	Le Mariage de Figaro
Dim. 9 14 h	Britannicus
20 h 30	La Cagnotte
Lun. 10 20 h 30	Le Mariage de Figaro
Mar. 11 20 h 30	La Cagnotte
Mer. 12 14 h	La Cagnotte
20 h 30	Le Mariage de Figaro
Jeu. 13 20 h 30	Britannicus
Ven. 14	Relâche pour répétitions
Sam. 15 20 h 30	Le Misanthrope
Dim. 16 14 h	Le Misanthrope
20 h 30	Le Mariage de Figaro
Lun. 17 20 h 30	Le Misanthrope
salle réservée	
Mar. 18 20 h 30	Le Misanthrope
<i>abonnement avant-première</i>	
Mer. 19 14 h	Britannicus
20 h 30	<i>abonnement classique série bleue</i>
La Cagnotte	
Jen. 20 20 h 30	La Cagnotte
Ven. 21 20 h 30	Le Mariage de Figaro
Sam. 22 20 h 30	Représentation ouverte
Dim. 23 14 h	Britannicus
20 h 30	Le Mariage de Figaro
Lun. 24 20 h 30	Le Misanthrope
Mer. 25 20 h 30	Le Mariage de Figaro
Mer. 26 14 h	Britannicus
20 h 30	<i>abonnement classique série maure</i>
La Cagnotte	
Jen. 27	20 h 30
Ven. 28	20 h 30
Sam. 29 20 h 30	Britannicus
Dim. 30 14 h	Le Mariage de Figaro
20 h 30	Le Misanthrope



CONDITIONS GÉNÉRALES DE LOCATION

PAR CORRESPONDANCE

Au moins trois semaines avant la date de représentation choisie, à l'aide des bulletins joints.

PAR TÉLÉPHONE

40.15.00.15.

Du 15^e au 6^e jour précédent la représentation, et tous les jours de 11 h à 18 h.

Toute réservation non réglée quatre jours avant la représentation sera annulée.

AUX GUICHETS DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

(2, rue de Richelieu, Paris 1^{er}, métro : Palais-Royal)

La location ouvre deux semaines à l'avance, jour pour jour, et tous les jours de 11 h à 18 h.

PAR MINTEL

en composant 3615 code Thea, deux semaines à l'avance, jour pour jour.

Pour les GROUPES à partir de 10 personnes : tarif préférentiel dans la limite du contingent.

Réservation et renseignements : 40.15.00.15 du lundi au vendredi de 14 h à 17 h 30.

RENSEIGNEMENTS SUR RÉPONDEUR (24 h/24) : 40.15.00.00.

PETIT BUREAU :

112 places à 18 F (32 F pour la Cagnotte), sont mises en vente trois quarts d'heure avant le lever du rideau, pour chaque représentation, au guichet de la rue Montpensier.

REPRÉSENTATIONS « OUVERTES » :

UNE LOCATION FACILITÉE

La programmation de la salle Richelien est fixée en fonction de la demande du public.

Les 892 places sont laissées entièrement à la disposition de la location.

PROCHAINES

REPRÉSENTATIONS « OUVERTES » :

le samedi 28 janvier à 20 h 30

la Cagnotte

le dimanche 29 janvier à 14 h

La guerre de Troie n'aura pas lieu.

BULLETIN DE RÉSERVATION

NOM :

PRÉNOM :

Adresse :

Téléphone (journée) :

Numéro de la carte « Ami » :

Je réserve pour le spectacle

NOM :

PRÉNOM :

Adresse :

Téléphone (journée) :

Numéro de la carte « Ami » :

Je désire réserver places à 50 F (tarif unique) pour les Récitations du

6/2 ou 13/2 27/2 ou 6/3

Je joins un chèque de F à l'ordre de la Comédie-Française et une enveloppe timbrée à : COMÉDIE-FRANÇAISE / Location B.P. 266, 75021 Paris Cedex 01

Date :

Signature :

Les « Amis de la Comédie-Française » bénéficient

d'une priorité.

RÉCITATIONS

Grands textes du répertoire
Bibliothèque nationale,
Auditorium de la Galerie Colbert,
2, rue Vivienne/6, rue des Petits-Champs, Paris 2^e

Les lundis à 18 h 30

Cycle : Orateurs dans la Révolution

6 et 13 février

DISCOURS de Mirabeau

par Roger Mirmont

27 février et 6 mars

DISCOURS de Vergniaud

par François Beaulieu

Bulletin de réservation par correspondance pour RÉCITATIONS

à envoyer à

COMÉDIE-FRANÇAISE / Location
B.P. 266, 75021 Paris Cedex 01

Rédaction, administration Odéon
1, place Paul-Claudel, 75006 Paris
Renseignements 43 25 80 92
Directeur de la publication Antoine Vitez
Rédactrice en chef Elisabeth Leonetti
Secrétaire de rédaction Eveline Perloff
Avec la collaboration de Claude Clergé et Marie-Thérèse Poly
Conception et réalisation graphiques Jacques Doum
Imprimerie Blanchard Fils 92350 Le Plessis-Robinson



VINDOBONA BRÜCKE
PROJEKT FÜR DEN NEUBAU EINER BRÜCKE
ROTHENTHVRMSTR. EILLENBRVNNG.

Vienne. Projet de pont par Otto Wagner. 1904.

Kunstverlag Wolfgang Wien

CENTRALPERSPECTIVE:

OBERBAUAT OTTO WAGNER

La Chope d'Alsace

n'a qu'une seule adresse : **RIVE GAUCHE**



Spécialités Alsaciennes, le Banc d'Huîtres toute l'année, la fameuse Tarte à l'oignon, en Choucroute: la Spéciale Campagnarde, le traditionnel Baeckenoff.

LA CHOPE D'ALSACE, Brasserie-Restaurant - 4, Carrefour de l'Odéon PARIS 6^e - ☎ 43.26.67.76

Parking Rue de l'École de Médecine

Ouvert tous les jours de midi à 2 h. du matin sans interruption



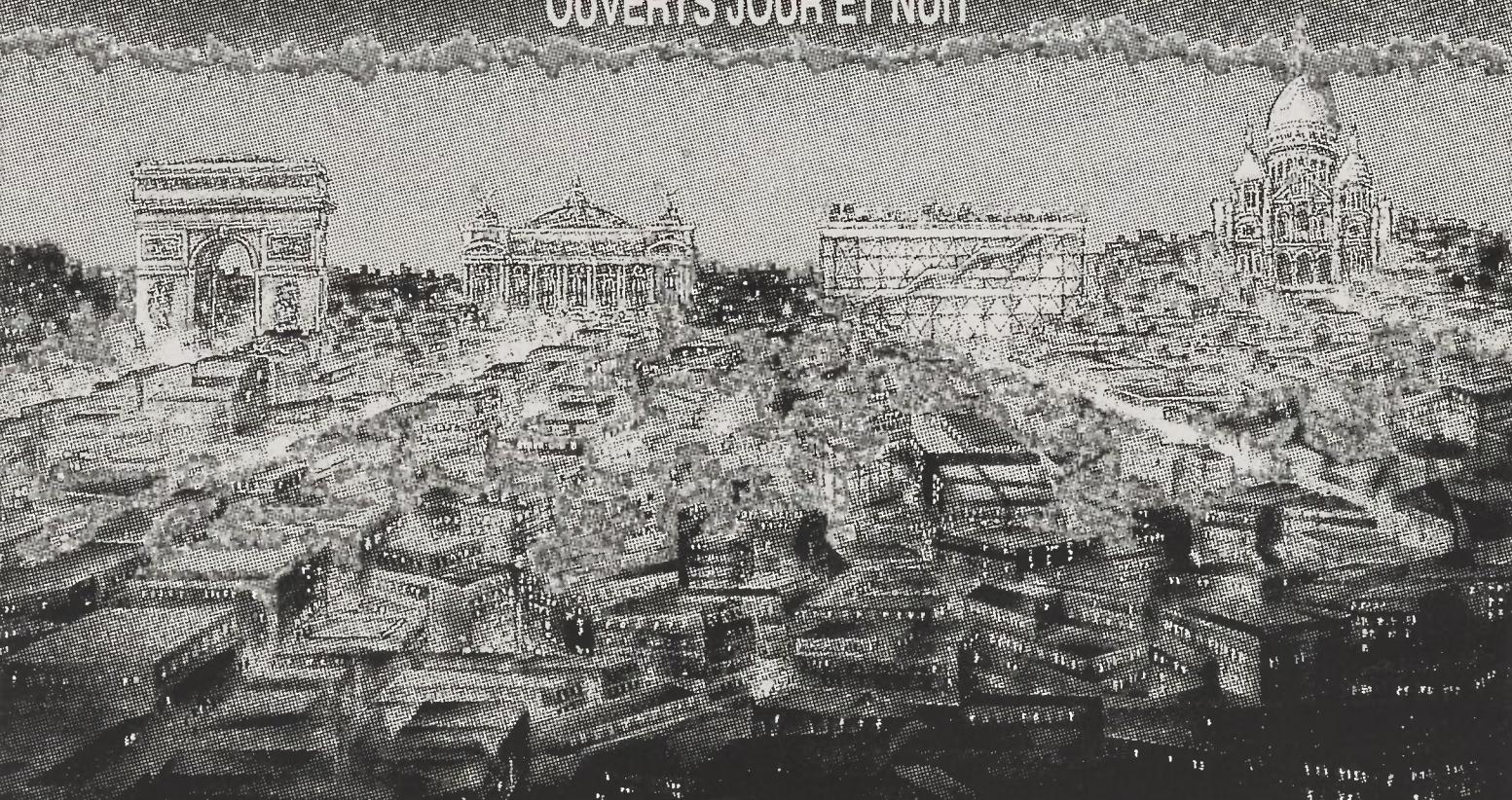
Le Procope

LE RENDEZ-VOUS DES ARTS ET DES LETTRES

13, rue de l'Ancienne Comédie - PARIS 6^e ☎ (1) 43.26.99.20
CARREFOUR DE L'ODÉON

Les Restaurants du "Tout Paris"

"OUVERTS JOUR ET NUIT"



CHAMPS-ÉLYSÉES

**LA MAISON
D'ALSACE**

39, Champs Elysées
PARIS 8^e (1) 43594424

"24H SUR 24H"

A 100 M DE L'OPÉRA

**LE GRAND CAFÉ
CAPUCINES**

4, Bd des Capucines
PARIS 9^e (1) 47427577

"24H SUR 24H"

AUX HALLES

**AU PIED
DE COCHON**

6, Rue Coquillière
PARIS 1^{er} (1) 42361175

"24H SUR 24H"

PLACE CLICHY

**CHARLOT
ROI DES
COQUILLAGES**

12, Place Clichy
PARIS 9^e (1) 48744964

"2H DU MATIN"