



Imaginer la fin a posteriori : La pièce de théâtre 3. November 1918 de Franz Theodor Csokor

Herta-Luise Ott

► To cite this version:

Herta-Luise Ott. Imaginer la fin a posteriori : La pièce de théâtre 3. November 1918 de Franz Theodor Csokor. *Austriaca: Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, 2018, 87, pp.209-231. 10.4000/austriaca.426 . hal-04155412

HAL Id: hal-04155412

<https://u-picardie.hal.science/hal-04155412>

Submitted on 10 Jul 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License



Austriaca

Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche

87 | 2018

Finis Austriae : la chute de l'aigle bicéphale

Imaginer la fin *a posteriori* : La pièce de théâtre 3. November 1918 de Franz Theodor Csokor

*Ein nachträglich imaginiertes Finale. Das Theaterstück 3. November 1918 von
Franz Theodor Csokor*

Imagine the End a posteriori. Franz Theodor Csokor's Play 3. November 1918

Herta Luise Ott



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/austriaca/426>

DOI : 10.4000/austriaca.426

ISSN : 2729-0603

Éditeur

Presses universitaires de Rouen et du Havre

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2018

Pagination : 209-231

ISBN : 979-10-240-1354-1

ISSN : 0396-4590

Ce document vous est offert par Université Picardie Jules Verne



Référence électronique

Herta Luise Ott, « Imaginer la fin *a posteriori* : La pièce de théâtre 3. November 1918 de Franz Theodor Csokor », *Austriaca* [En ligne], 87 | 2018, mis en ligne le 01 mars 2020, consulté le 10 juillet 2023. URL : <http://journals.openedition.org/austriaca/426> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/austriaca.426>



Creative Commons - Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Herta Luise OTT

Université de Picardie Jules-Verne, Centre d'études des relations
et contacts linguistiques et littéraires (CERCLL)

Imaginer la fin *a posteriori* : La pièce de théâtre 3. November 1918 de Franz Theodor Csokor

Les uns pleuraient un empire englouti, les autres rêvaient d'une absorption dans un nouvel empire de tous les Allemands, et au milieu il n'y avait rien¹.

En 1861, deux ans après la première grande défaite militaire de l'empereur François-Joseph à Solférino, l'homme politique britannique John Russell, grand-père du célèbre philosophe et mathématicien Bertrand Russell, expliquait à un collègue que l'Autriche, cet autre « homme malade » de l'Europe (*the Austrian sick man*), était réfractaire à tout enseignement, *unteachable*² (en l'occurrence il s'agissait de mesures économiques favorisant le libre-échange). Mais il voyait un intérêt politique au fait de la soutenir et de la préserver. Plus d'un demi-siècle plus tard, vers l'été 1918, même les grands économistes et entrepreneurs tchèques, longtemps favorables au maintien de l'Empire pour des raisons économiques, avaient changé leur fusil d'épaule et réclamaient un État tchèque indépendant³. Victoire réitérée du politique sur l'économique ? Et *quid* de la culture ? Rétrospectivement, après 1945, l'écrivain et essayiste autrichien Hermann

-
1. « Die einen trauerten um ein versunkenes Reich, die anderen träumten vom Aufgehen in einem neuen Reich aller Deutschen, und in der Mitte befand sich nichts » (Bruno Kreisky, *Zwischen den Zeiten. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten*, Berlin, Siedler, 1986).
 2. John Russell à Lord Clarendon, 30 octobre 1861 (Richmond, The National Archives, Russell Papers, PRO 30/22/113, fol. 152, cité d'après Gabriele Metzler, *Großbritannien. Weltmacht in Europa. Handelspolitik im Wandel des europäischen Staatensystems 1856-1871*, Tübingen, Akademie Verlag, 1996, p. 195).
 3. Roman Sandgruber, *Ökonomie und Politik. Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Wien, Ueberreuter, 1985, p. 335.

Broch a forgé dans son ouvrage *Hofmannsthal et son temps* l'image d'une « apocalypse joyeuse » pour désigner l'état d'esprit ambiant dans la Monarchie austro-hongroise qui s'était développé vers la fin du XIX^e siècle.

L'effondrement de l'Empire austro-hongrois a bien été une option envisagée longtemps avant la chaotique signature de l'armistice de la villa Giusti près de Padoue le 3 novembre 1918. Notons toutefois que si ses troupes, notamment celles qu'on avait stationnées sur le front italien, étaient physiquement et matériellement épuisées depuis des mois, et si cette signature avait été précédée d'une importante série de sécessions proclamées au sein de la Monarchie en l'espace de cinq semaines, le coup de grâce symbolique lui fut porté depuis Paris, où Tomáš Garrigue Masaryk et Edvard Beneš s'étaient autoproclamés le 26 septembre 1918 président et ministre des Affaires étrangères de la (future) Tchécoslovaquie. Dans la foulée, seul le chef du gouvernement régional de la Bucovine s'opposa à la dissolution de son *Kronland* jusqu'au 6 novembre, jour de l'occupation de son siège par des troupes roumaines, alors que l'éphémère « République du Banat », qui tentait de préserver l'unité et le caractère pluriethnique du Banat, ne se maintint que quinze jours, du 1^{er} au 15 novembre 1918. Les troupes serbes mirent vite fin à cette expérience, sans aucune protestation de la part de l'Entente, pourtant théoriquement favorable à l'autodétermination des peuples, car elle avait promis ce territoire à la Roumanie et à la Serbie.

En dépit d'avertissements de plus en plus insistants, réitérés depuis au moins sept décennies⁴, le choc fut immense, notamment à Vienne. Pour l'homme politique Josef Maria Baernreither, dont la famille (viennoise) possédait des entreprises en Bohême et en Galicie, le monde s'était tout simplement écroulé : « Nul ne sait comment sera le nouveau », écrit-il le 27 novembre 1918⁵. Le désespoir du comte Albert Mensdorff était encore plus grand : « *I wish I was dead* », note-t-il le 13 novembre⁶. Mais un certain optimisme, en dépit de la situation catastrophique, se faisait notamment sentir au sein du mouvement

4. Le jeune fonctionnaire Victor Franz von Andrian-Werburg avait ainsi critiqué la politique absolutiste de l'État autrichien, en publiant à titre anonyme en 1841 son ouvrage, bientôt réédité et traduit : *Österreich und dessen Zukunft*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1843 [*De l'Autriche et de son avenir*, Paris, Amyot, 1843].

5. Roman Sandgruber, *Ökonomie und Politik*, op. cit., p. 335.

6. *Ibid.*, p. 336.

ouvrier autrichien et du côté des différents courants du mouvement national-allemand, où l'on espérait le rattachement des territoires germanophones de l'Autriche à la toute jeune Allemagne républicaine, unilatéralement proclamé le 12 novembre devant le Parlement.

Dans la pièce 3. *November 1918*, l'écrivain et poète Franz Theodor Csokor interroge ce moment sous un angle particulier, celui de l'armée⁷. Il ne livre son interprétation que près de deux décennies plus tard, en 1936, dans un contexte politique radicalement nouveau, celui d'une Autriche fasciste menacée par le régime nazi, dont il semblait faire abstraction dans le huis clos de sa pièce. Il le fait dans une période où le regard porté sur l'Empire habsbourgeois s'adoucit. Comment considérer la pièce de Csokor dans ce cadre chronologique décalé, notamment par rapport à l'écriture d'autres écrivains de la même période ?

Le lent réveil littéraire des auteurs autrichiens après 1918

Le cataclysme de novembre 1918 avait été pressenti par les écrivains et les poètes. Mais une fois survenu, on n'en parla plus, du moins dans le monde intellectuel et littéraire viennois : « On dirait que les auteurs ne voulaient pas admettre ce grand bouleversement⁸. » À l'exception de Karl Kraus, qui a régulièrement lu des extraits de ses *Derniers jours de l'humanité* au Konzerthaus de Vienne, y compris le 11 novembre 1918, le 2 novembre 1919 et le 1^{er} novembre 1920⁹, les grands auteurs de la génération de Csokor, dont Robert Musil et Hermann Broch, ont

7. Franz Theodor Csokor, *Dritter November 1918. Ende der Armee Österreich-Ungarns. Drei Akte*, Vienne, Paul Zsolnay, 1936. Une édition légèrement modifiée date de 1949 et a été publiée chez Danubia à Vienne : 3. *November 1918. Ende der Armee Österreich-Ungarns. Vier Akte*. En 1961 parut chez Langen et Müller à Munich le vol. *Österreichisches Theater des XX. Jahrhunderts*, où est reprise la répartition en trois actes. *Idem* dans la réédition de 1993, parue chez Ephelant à Vienne, éditée par Franz Richard Reiter, qui contient 3. *November 1918, Der verlorene Sohn* et *Gottes General*. Les numéros de page renvoient désormais à cette édition.

8. « *Es scheint, als wollten die Autoren die Veränderung nicht wahrhaben* » (Wendelin Schmidt-Dengler, « Wien 1918. Glanzloses Finale », dans *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, Vienne, Böhlau, 2002, p. 24-52, p. 27).

9. Voir <https://www.kraus.wienbibliothek.at/content/wiener-konzerthaus> (consulté le 13 avril 2019).

en effet pris du temps avant d'évoquer, à l'instar de Kraus, une catastrophe de dimension mondiale. Le premier volume de *L'Homme sans qualités* de Musil a paru en 1930 avec une intrigue qui devait déboucher sur la guerre, et la trilogie *Les Somnambules* de Hermann Broch (dont l'espace n'est pas l'Autriche, mais l'Allemagne, et qui couvre la période de 1888 à 1918), est sortie entre décembre 1930 et avril 1932. Kraus avait publié la version définitive de ses *Derniers jours de l'humanité* en 1922.

Dans l'immédiat après-guerre, ce sont plutôt les journaux, les chansons à succès, certains poèmes¹⁰, le feuilleton et les « romans viennois », variante autrichienne du *Großstadtroman*, qui ont reflété les conséquences économiques, politiques et sociales immédiates de la guerre et de la chute de l'Empire pour une Autriche désormais réduite à la portion congrue et interdite de rattachement à l'Allemagne. Wendelin Schmidt-Dengler, l'un des premiers germanistes autrichiens à revenir sur cette période et ces ouvrages dès la fin des années 1970, évoque notamment plusieurs dystopies satiriques, dont *Gespenster im Sumpf* (*Les Fantômes du marais*, 1920) du futur directeur de la *Reichsschrifttumskammer* de Vienne, Karl Hans Strobl, et *Die Stadt ohne Juden* (*La Ville sans juifs*, 1922) du journaliste social-démocrate Hugo Bettauer (1872-1925), future victime d'un meurtre politique commis par un sympathisant nazi¹¹. Les deux romans racontent le déclin d'une capitale corrompue par les idées de l'adversaire politique, socialistes pour l'un, antisémites pour l'autre, tandis que *Geister in der Stadt* (*Fantômes dans la ville*, 1921) de l'auteur austro-polonais Thaddäus Rittner aborde le sujet sur un mode ironique¹². Un peu plus tard, en 1925, dans son roman *Jazz*, Felix Dörmann, de son vrai nom Felix Biedermann, ancien « Jeune Viennois », dessine le panorama déprimant d'une

10. Voir, à ce propos, *Die Botschaft. Neue Gedichte aus Österreich*, Emil Alphons Rheinhardt (éd.), Wien-Prag-Leipzig, Ernst Strache, 1920. Emil Alphons Rheinhardt, un représentant de l'avant-garde littéraire né à Vienne le 4 avril 1889 et mort à Dachau le 25 février 1945, propose avec cet ouvrage un aperçu d'une poésie autrichienne aux formes renouvelées, et y rassemble des poètes nés sur les anciens territoires de la Monarchie, dont Ernst Angel, Fritz Brügel, Theodor Däubler, Elisabeth Janstein, Johannes Urzidil, Georg Trakl, Ernst Weiß, Franz Werfel et Martina Wied. Franz Theodor Csokor, qui avait publié deux volumes de poèmes en 1912 et en 1917, n'y figure pas.

11. Karl Hans Strobl, *Gespenster im Sumpf. Ein phantastischer Wiener Roman*, Leipzig, Staackmann, 1920 ; Hugo Bettauer, *Die Stadt ohne Juden. Ein Roman von übermogen*, Wien, Gloriette Verlag, 1922 [rééd. : Salzburg, Hannibal, 1980] ; *La Ville sans juifs : un roman d'après-demain*, Dominique Autrand (trad.), Paris, Belfond, 2017.

12. Thaddäus Rittner, *Geister in der Stadt*, Wien et al., Rikola, 1921.

société viennoise en déclin à travers les mésaventures d'une jeune danseuse, fille d'un officier austro-hongrois, dans l'après-guerre¹³. Comme très souvent, y compris dans la poésie, la guerre proprement dite (en l'occurrence les combats sur le front des Dolomites) n'est que peu évoquée.

C'est donc plutôt la culture populaire que celle des élites établies qui se serait risquée à traduire en termes littéraires l'après-guerre autrichien, du moins dans la capitale. Pourquoi cette divergence ? Pour Claudio Magris et plus tard Cedric E. Williams (et d'autres), la littérature autrichienne de l'époque était incapable de tenir compte de ce qui était en train de se produire sur le plan politique et social, parce que les auteurs refusaient de regarder la situation en face, en particulier à Vienne à partir de novembre 1918¹⁴. Magris et Williams notamment négligent ici les avant-gardes littéraires, et ne tiennent pas compte des temps de gestation parfois longs, mais il est vrai que la petite et moyenne bourgeoisie viennoise, porteuses selon Otto Bauer du patriotisme et de la culture autrichiennes depuis un siècle, ont été les véritables vaincus de la guerre, ayant perdu « non seulement leur empire, mais aussi leur richesse¹⁵ ».

Wendelin Schmidt-Dengler considère avec Otto Bauer que les représentants de l'intelligentsia bourgeoise, qui dans un élan révolutionnaire avaient brièvement soutenu la social-démocratie (voire le parti communiste pour certains) en 1918, pour ensuite s'en écarter, tenaient en effet tout simplement à (faire) oublier une catastrophe dont l'étendue s'est définitivement révélée en 1919, avec le traité de Saint-Germain. Cette intelligentsia considérait les grandes réformes politiques réalisées dès novembre 1918 comme humiliantes et périlleuses pour l'existence même de l'ancienne capitale de l'Empire défunt¹⁶. Les ridiculiser permettait d'en nier l'importance et d'occulter les bouleversements récents. Certains se sont réfugiés dans la foi catholique ou se sont intéressés à l'histoire et aux traditions juives (les origines juives n'excluant pas la conversion au catholicisme), d'autres se sont focali-

13. Felix Dörmann, *Jazz. Wiener Roman*, Wien, Strache, 1925.

14. Cedric E. Williams, *The Broken Eagle. The Politics of Austrian Literature from Empire to Anschluss*, New York, Barnes and Noble, 1974.

15. « *Und mit ihrem Reich hatten sie auch ihren Reichtum verloren* » (Otto Bauer, *Die österreichische Revolution*, Vienne, Volksbuchhandlung, 1923, § 13, « Wirtschaftliche Umwälzung und soziale Umschichtung », <https://www.marxists.org/deutsch/archiv/bauer/1923/oesterrev/index.html> (consulté le 13 avril 2019)).

16. Voir Wendelin Schmidt-Dengler, « Wien 1918... », art. cité.

sés dans un premier temps sur la misère sociale de l'après-guerre pour placer ensuite leurs espoirs dans le régime austro-fasciste, d'autres encore allaient rejoindre le mouvement national-socialiste.

Franz Theodor Csokor, né le 6 septembre 1885 dans une famille de hauts serviteurs de l'État et de ses Églises, avait des origines serbes orthodoxes et croates du côté de son père, viennoises et juives de Bohême du côté de sa mère et avait été élevé dans la foi catholique¹⁷. Engagé au départ sur la voie de la révolution expressionniste, il faisait partie de ceux qui, sans être fascistes eux-mêmes, ont espéré que le régime austro-fasciste, bien ancré dans le catholicisme politique, allait constituer un rempart contre l'Allemagne nazie.

Csokor ne procède pas comme Joseph Roth ou Arthur Schnitzler, qui se sont intéressés avant lui à l'état d'esprit des officiers au sein de l'armée austro-hongroise. À l'instar d'Arthur Schnitzler dans sa *Comédie des séductions* (1924), Roth analyse dans *La Marche de Radetzky* (1932) l'état de la « bonne » société autrichienne (viennoise pour Schnitzler) avant le déclenchement de la guerre en brossant (entre autres) le portrait d'un jeune (sous-)officier de carrière, dont la disparition laisse son père inconsolable. La tentative du jeune *Kadettfeldwebel* de Schnitzler pour « prendre ses responsabilités » envers une jeune femme qu'il a mise enceinte, à l'approche de son départ à la guerre, échoue elle aussi. Pour les deux auteurs, l'entourage social de leurs personnages est essentiel. La pièce de Csokor de 1936 confine quant à elle l'action dans un huis clos militaire, dont les participants ont tous été grièvement blessés au combat, mais ont survécu à cette guerre désastreuse sur les fronts de l'Est et des Balkans et aux combats sur le front italien où l'armée austro-hongroise a mieux résisté, sans doute aussi parce que l'Italie était considérée comme l'ennemi héréditaire, et depuis 1915 comme un « traître¹⁸ ».

17. Voir notamment Heinz Rieder, « Die Ahnen Franz Theodor Csokors », dans Ulrich N. Schulenburg et Helmut Stefan Milletich (dir.), *Lebensbilder eines Humanisten: ein Franz Theodor Csokor-Buch*, Wien-München, Löcker-Sessler, 1992, p. 7-10.

18. L'un des rares romans autrichiens héroïques et pacifistes à la fois sur la première guerre mondiale, *Berge in Flammen* de Luis Trenker (Berlin, Neufeld & Henius, 1931), a ainsi pour lieu d'action principal le front italien. Il a fait l'objet d'une adaptation filmique sous forme de coproduction franco-allemande (1931). Deux versions de ce film ont été réalisées, l'une en français, avec des acteurs français dans plusieurs rôles (*Les Monts en flammes*), l'autre en allemand.

Csokor, l'armée et la littérature

L'armée était considérée avec l'appareil administratif de l'Empire comme l'un des deux piliers de l'État habsbourgeois. Arthur Schnitzler et plus tard Joseph Roth ont évoqué son mauvais état moral avant la guerre. Parmi les rares romans qui font état de la désagrégation militaire en 1918, on relève notamment *Die Standarte* (*L'Étendard*, 1934) d'Alexander Lernet-Holenia, qui s'était engagé dans l'armée austro-hongroise en 1915, dès l'âge de 18 ans. Lernet-Holenia, qui selon une rumeur non confirmée était le fils illégitime d'un archiduc d'Autriche (sa mère était une aristocrate carinthienne), y raconte l'histoire d'un jeune *Fähnrich* qui risque sa vie pour ramener à Vienne pendant les derniers jours de la guerre le précieux étendard de son régiment plurinational, lequel s'est mutiné au front. Arrivé à Vienne, où l'empereur est en train de démobiliser son armée, il constate que cet étendard a perdu toute sa valeur, et le voit brûler dans les flammes d'une cheminée à Schönbrunn.

Csokor vient d'un tout autre horizon. En raison de ses ascendances nationales et religieuses multiples, il s'est considéré lui-même comme un *blend* autrichien. Ce « sang-mêlé » (*Mischblut*) a définitivement abandonné ses études d'histoire de l'art et de lettres en 1912, après la mort de son père. Dès 1906, il avait publié des textes dans la toute jeune revue humoristique *Die Muskete* qui visait au départ un public d'officiers et entendait devenir le pendant autrichien du *Simplicissimus* allemand. Déclaré temporairement inapte au service militaire en 1907, il devient un collaborateur régulier de la revue, part en 1913-1914 travailler pour le théâtre à Saint-Petersbourg, où on met en scène l'une de ses pièces, et demande en juin 1915 son rattachement aux archives militaires. Il rejoint définitivement le quartier militaire de la presse (*k.u.k. Kriegspressequartier* : le département de la propagande du ministère de la Guerre) à la fin de l'année, après avoir suivi une première partie de sa formation militaire d'engagé volontaire (*Einjährig-Freiwilliger*) à Brünn, suivie du diagnostic de « phobie cardiaque¹⁹ », dont la conséquence fut son exemption définitive du service armé. Peu de temps auparavant, son frère aîné était

19. Voir Harald Klauhs, *Franz Theodor Csokor. Leben und Werk im Überblick*, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans Dieter Heinz, 1988, p. 145 et suiv. ; Elisabeth Buxbaum, *Des Kaisers Literaten. Kriegspropaganda zwischen 1914 und 1918*, Wien, Steinbauer, 2014, p. 254 et suiv.

décédé des suites d'une blessure mortelle reçue sur le front de l'Est.

Ce *Kriegspressequartier* lui offre une compagnie littéraire intéressante avec Alfred Polgar, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke et Stefan Zweig notamment, même s'il ne partage pas leurs convictions esthétiques. Il vient de dépasser la trentaine et semble alors se désintéresser totalement de l'actualité politique, y compris de la mort de l'empereur, dans ses écrits personnels²⁰. Sa pièce *La Route rouge* (*Die rote Straße. Ein dramatisches Werk in vierzehn Bildern*) de 1917 et d'autres, mettent ainsi en scène le combat des sexes. En 1919, après la dissolution du *Kriegspressequartier*, il fait deux voyages à Berlin²¹ où il assiste à une représentation de *Die Wandlung* (*La Transformation*) d'Ernst Toller au théâtre d'avant-garde Tribüne. Dans le cadre de ses activités de conseiller dramatique et de metteur en scène pour deux grands théâtres viennois, entre 1922 et 1928, il défend un théâtre ancré dans la réflexion sociale et politique au sens classique du terme. Il met en scène des pièces de Georg Kaiser, Friedrich Wolf, Klaus Mann et Carl Sternheim et propose un parachèvement du fragment *Woyzeck* de Georg Büchner en 1928, puis décide soudain de se retirer de la scène, devenue semble-t-il trop « politique » à son goût, pour se consacrer à des thèmes historiques.

C'est un auteur prolifique et apprécié. Ses amis Ferdinand Bruckner (Theodor Tagger), Egon Friedell, Ödon von Horváth et Carl Zuckmayer estiment beaucoup ses textes, Schnitzler et Thomas Mann lui consacrent des commentaires bienveillants, et ses pièces sont jouées en Autriche, en Allemagne et dans d'autres pays de l'Europe centrale (dont la Pologne et la Tchécoslovaquie). En 1936-1937, après avoir publié en 1930 une pièce sur l'occupation de la Ruhr de 1922-1923 intitulée *Besetztes Gebiet* (*Territoire occupé*), que plusieurs théâtres allemands ont montée²², et après quelques drames et comédies dans lesquels il s'éloignait du xx^e siècle, il donne enfin sa version de la fin de l'Empire. C'est très probablement la seule pièce de théâtre autrichienne qui tente une analyse aussi serrée de la dislocation de l'armée austro-hongroise. Dans un manuel scolaire autrichien récent, elle est considérée comme le drame le plus important sur l'effondrement de la Monarchie²³ ; 3. *November 1918* a également

20. Harald Klauhs, *Franz Theodor Csokor*, op. cit., p. 165.

21. Voir la notice biographique « Franz Theodor Csokor » (<https://litkult1920er.aau.at/litkult-lexikon/csokor-franz-theodor/>, consulté le 13 avril 2019).

22. Pour un résumé, voir https://www.theatertexte.de/nav/2/2/3/werk?verlag_id=thomas_sessler_verlag_wien&wid=3818585&ebex=3 (consulté le 13 avril 2019).

23. Voir Johann Stangel, *Literaturräume. Schulbuch*, Wien, ÖBV, 2011, p. 315 : « La fin de la Monarchie au théâtre ».

été porté à l'écran en 1965²⁴. Mais la pièce, dont la première représentation très acclamée eut lieu au Burgtheater de Vienne le 10 mars 1937, et qui valut à son auteur des prix littéraires prestigieux, n'est plus jouée sur les grandes scènes autrichiennes, et personne, ou presque, ne connaît aujourd'hui le nom de Csokor en dehors de cette pièce et hors d'Autriche. De petites compagnies de théâtre proposent parfois des représentations, y compris dans les écoles²⁵, et une histoire littéraire récente de l'Autriche évoque toujours sa réputation et parle d'un « grand condensé métaphorique de la désagrégation de l'Empire²⁶ ».

La gloire de Csokor a perduré au-delà du régime nazi. En 1938, il émigre en Pologne pour éviter le régime hitlérien, sans y être contraint, comme on le souligne souvent. Il avait pourtant co-signé en mai 1933, lors d'un mémorable congrès du PEN Club international à Dubrovnik, la lettre ouverte à Goebbels qui condamnait la politique nazie envers les écrivains et eut pour conséquence la démission du PEN Club de plusieurs membres autrichiens favorables au national-socialisme et l'interdiction des écrits de Csokor en Allemagne. Harald Klauhs considère qu'il n'a pas été vraiment conscient de la portée politique de son acte²⁷. Quel que soit le degré de lucidité politique de Csokor, sa correspondance reflète incontestablement un mépris profond du régime nazi.

Son odyssée le mène en Roumanie, puis en Yougoslavie et enfin en Italie, où il rejoint les troupes alliées en 1944. Après son retour à Vienne en uniforme britannique, il est élu président du PEN Club autrichien en 1947 et le reste jusqu'à sa mort survenue le 5 janvier 1969. Sans véritable influence sur le champ littéraire autrichien après 1945, il aurait incarné avec son attitude profondément humble et humaniste la bonne conscience des intellectuels autrichiens pendant la période de la Guerre froide et contribué ainsi à faire oublier les dérapages de la période national-socialiste. Il aurait aussi continué à incarner l'esprit d'une Autriche supranationale et cosmopolite qui avait disparu en 1938. En 1952, il a par ailleurs proposé une *Trilogie européenne*, qui avait pour premier volet

24. Société de production : Thalia Film (Vienne), réalisateur : Edwin Zbonek, scénario : Franz Theodor Csokor.

25. Voir, pour la saison 2008-2009, le Theater Spielraum de Vienne (<https://www.theaterspielraum.at/200809/220-3-november-1918-von-franz-theodor-csokor.html>, consulté le 13 avril 2019), et, pour 2018, le Karl-Theater de Gießhübl à côté de Vienne.

26. « [...] *das bis heute als große metaphorische Verdichtung für den Zerfall des Reiches gilt* » (Klaus Zeyringer et Helmut Gollner, *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650*, Innsbruck-Wien-Bolzano, Studien Verlag, 2012, p. 475).

27. Voir Harald Klauhs, *Franz Theodor Csokor*, op. cit., p. 418.

3. *November 1918*, suivi de *Territoire occupé*. Le troisième et dernier volet, une pièce sur la lutte des partisans en Yougoslavie pendant la deuxième guerre mondiale, avait pour titre *Der verlorene Sohn* (*Le Fils prodigue*)²⁸.

La littérature sur Csokor est peu abondante. Les auteurs tiennent la plupart du temps à rendre hommage à un auteur oublié, certains se montrent plus critiques à son égard, mais demeurent bienveillants dans l'ensemble²⁹. Tous, ou presque, évoquent 3. *November 1918*.

3. *November 1918* étonnant requiem pour l'armée austro-hongroise

La rédaction, en 1935-1936, de 3. *November 1918*, dont le titre initialement prévu fut un temps *Die Grablegung* (La mise au tombeau), intervient à un moment où Csokor a commencé à partager certaines valeurs du régime austro-fasciste, dont, notamment, la religiosité, tout en maintenant les liens avec ses vieux amis. D'après Harald Klauhs, il prend contact à cette époque avec les milieux monarchistes et commence à chercher refuge dans le mythe habsbourgeois³⁰. C'est une période où l'Autriche doit craindre sa disparition définitive de la carte de l'Europe en cas de rapprochement de l'Italie fasciste avec l'Allemagne national-socialiste.

Dans une lettre datée du 26 juillet 1935 à son ami Ferdinand Bruckner qui avait pris le chemin de l'exil dès 1933, il mentionne la lecture d'une petite notice évoquant un camp de prisonniers de guerre austro-hongrois situé à la frontière russo-chinoise dont les occupants pluriethniques auraient appris l'effondrement de l'Empire habsbourgeois

28. Pour un résumé, voir <http://sesslervlag.at/theater/stuecke/stuecke/der-verlorene-sohn/> (consulté le 13 avril 2019).

29. Outre le *Franz Theodor Csokor-Buch* et l'ouvrage de Harald Klauhs, on peut notamment citer : Wolfgang Nehring, « Fronten ohne Front: Zur späten Analyse des Novembers 1918 durch Franz Theodor Csokor – in *Dritter November 1918* », dans Karl Müller et Hans Wagener (dir.), *Österreich 1918 und die Folgen. Geschichte, Literatur, Theater und Film*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2009, p. 89-102. L'occurrence « Franz Theodor Csokor » du site litkult1920er.aau.at (projet *Transdisziplinäre Konstellationen in der Österreichischen Literatur, Kunst und Kultur der Zwischenkriegszeit* de l'université de Klagenfurt) contient également quelques nouvelles références. Voir aussi, en langue française : Geneviève Roussel, « Franz Theodor Csokor : "3 novembre 1918". Requiem pour un empire défunt », *Austriaca*, n° 23, 1986, p. 45-55.

30. Harald Klauhs, *Franz Theodor Csokor*, op. cit., p. 457.

avec un retard de dix ans et auraient ensuite rejoué les déchirements de 1918 : « Ils ont vécu complètement la tragédie autrichienne là-bas une deuxième fois. Quel sujet ! Mais on ne peut pas tout écrire³¹. » Dans le post-scriptum d'une lettre datée du 29 décembre, toujours à Ferdinand Bruckner, il annonce pourtant un manuscrit en cours³² dont il donne un bref résumé le 11 avril 1936 (« samedi saint ») ; et déclare le 11 juillet que la pièce est presque finie, qu'il a trouvé un meilleur titre (3. November 1918 au lieu de *La Mise au tombeau*) et qu'il veut qu'elle soit jouée au Burgtheater. Les éditions Paul Zsolnay de Vienne publient le texte avant la fin de l'année, et dans une lettre du 29 janvier 1937 il raconte à son ami qu'il doit tout particulièrement la réussite totale de son projet ambitieux à Guido Zernatto, alors secrétaire d'État auprès de la chancellerie (sous Kurt Schuschnigg) et secrétaire général du Front patriotique, qui l'aida à imposer la pièce au Burgthater³³. Zernatto, né en 1903 à Treffen en Carinthie et membre d'une formation paramilitaire de droite dès 1928³⁴, aurait notamment apprécié la fin de la pièce qui annonçait un autre conflit armé : l'« après-guerre carinthien » (*Kärntner Nachkrieg*) de 1918-1919, aujourd'hui appelée respectivement *Abwehrkampf* (combat défensif) ou « combat pour la frontière du nord³⁵ ». Cette version de la genèse de 3. November 1918 paraît plausible, mais Csokor évoque déjà en juillet 1933, dans une lettre à l'auteur néerlandais Jan Fabricius, l'idée d'une « sorte de requiem pour le dernier vestige du Saint Empire romain que nous fûmes jusqu'en 1918³⁶ », et plus tard, après 1945, il a dit avoir eu l'idée de la pièce dès 1918³⁷.

31. Voir Franz Theodor Csokor, *Zeuge einer Zeit*, München-Wien, Langen-Müller, 1964, p. 109.

32. « Sie haben die österreichische Tragödie dort noch einmal vollzogen. Was wäre das für ein Stoff! Aber man kann nicht alles schreiben » (*ibid.*, p. 116).

33. *Ibid.*, successivement p. 118 et suiv., 129 et suiv., et 133.

34. Pour une notice biographique sur Guido Zernatto, voir <https://litkult1920er.aau.at/litkult-lexikon/zernatto-guido/> (consulté le 13 avril 2019).

35. Voir à ce sujet l'article d'Ute Weinmann sur la frontière méridionale de l'Autriche dans ce volume.

36. « Diese Materie kenne ich genau [...] ich habe darüber ein Stück vor [...] : eine Art Requiem des letzten Restes des Heiligen Römischen Reiches, das wir bis 1918 waren » (lettre à Jan Fabricius, 8 juillet 1933, citée d'après Helmut Stefan Milletich, « Franz Theodor Csokor und der P.E.N.-Kongress 1933 », dans Ulrich N. Schulenburg et Helmut Stefan Milletich dir., *Lebensbilder eines Humanisten*, op. cit., p. 75-85, ici p. 82).

37. Le comparatiste Zoran Konstantinović, qui est entré en contact avec Csokor dès 1945-1946, quand il était étudiant à Belgrade, évoque une longue gestation (dès 1918) dans « Franz Theodor Csokors Stück „Der 3. November 1918.“ Vom Wandel des historischen Verständnisses der Habsburger Monarchie », dans Joseph P. Strelka (dir.), *Immer ist*

Quel est l'argument de cette pièce, qui débute le 2 novembre 1918, à midi ? Deux soldats s'affairent à préparer un repas frugal pour sept officiers et un médecin dans un ancien hôtel transformé en maison de convalescence et situé au-dessus de la route d'un col dans les Alpes autrichiennes, plus précisément dans les Karawanken qui séparent aujourd'hui la Carinthie de la Slovénie et de l'Italie. Cette chaîne de montagnes a formé une ligne de front face à l'Italie entre 1915 et 1917, mais est au moment de l'action censée se développer loin des zones de combat, la bataille victorieuse de Caporetto (octobre-novembre 1917) ayant fait reculer la ligne de front vers le sud. Coupés du monde par d'importantes chutes de neige depuis plusieurs semaines (même le téléphone ne marche plus), les occupants des lieux ignorent totalement ce qui se passe à l'extérieur. Dehors, l'un des officiers tire sur les cornilles avec une mitrailleuse pour contribuer au repas du soir. Dedans, une jeune infirmière, qui semble aimer tous les officiers hormis leur colonel, se prépare à descendre à ski dans la vallée. Cinq d'entre eux ont passé la nuit à boire leurs dernières bouteilles pour arroser la treizième hémorragie de l'un d'entre eux, un jeune officier de carrière du nom de Vanini. À l'exception de l'infirmière et des deux soldats, seuls le docteur Grün, le colonel von Radosin et le lieutenant von Kaminski n'ont pas participé à la beuverie. À part Radosin, qui porte un nom à consonance serbo-croate, mais est fier d'être autrichien, et Grün, qui est juif, chacun des officiers est peu à peu identifié à une nationalité au cours du premier acte : hongroise pour le hussard Orvanyi, né à Arad (dans la partie aujourd'hui roumaine du Banat), vaguement italienne pour Vanini, originaire de Trente, capitale du Trentin trilingue (on y parle italien, allemand et ladin), polonaise pour le Cracovien Kaminski, tchèque pour Sokal, un Pragois, slovène pour Zierowitz, et allemande pour Ludoltz. Zierowitz et Ludoltz, amis de longue date, viennent du même village près du Plöckenpass (le col du Monte Croce Carnico en italien, théâtre d'une âpre guerre de tranchées entre 1915 et 1917), mais ont respectivement vécu en Carinthie et à Ljubljana avant la guerre. Dans la vie civile Ludoltz est agriculteur et Zierowitz avocat, Sokal est

Anfang: der Dichter Franz Theodor Csokor, Bern, Peter Lang, 1990, p. 65-74. Harry Zohn cite dans le même volume les lettres de Csokor à Bruckner et émet un léger doute sur la véracité du fait divers : « *Whether this newspapers story was apocryphal or not, it did prompt Csokor to write the play – and quickly, between Winter 1935 and Summer 1936* ». Voir Harry Zohn, « Csokors „Allerseelenstück“ », dans Joseph P. Strelka, *Immer ist Anfang*, op. cit., p. 77.

enseignant et le docteur Grün médecin hospitalier. L'ordonnance de Kaminski s'appelle Josip. C'est un pauvre paysan slovène, tandis que le sergent Carl Geitinger vient de Vienne, où il a travaillé comme aide sur les marchés. Seule l'ascendance nationale de l'infirmière (elle s'appelle Christina) n'est révélée qu'à la fin de la pièce, après son retour : sa mère dalmate n'a pas survécu à sa naissance dans un coin perdu de la Bosnie et son père, un officier tyrolien, est mort pour la patrie dans un conflit peu glorieux. Seule au monde, elle a grandi dans un orphelinat pour enfants d'officiers. Hormis Josip et Ludoltz (et peut-être Christina et Radosin, dont l'univers est celui de l'armée), tous sont des citadins.

L'action se déroule en 36 heures, d'abord exclusivement dans la salle à manger dont les fenêtres sont recouvertes d'épais cristaux de glace, ensuite aussi dans un espace extérieur qu'on peut voir depuis les fenêtres ouvertes. La disparition successive du huis clos est ainsi matérialisée dans l'organisation du décor. La pièce est découpée en trois actes³⁸ et répond aux trois moments de la tragédie classique : exposition, péripétie, catastrophe. En accord avec cette logique, seule l'action du premier acte se passe dans un jour pâle, brièvement illuminé par un soleil qui permet d'entrevoir le monde extérieur. Le deuxième est crépusculaire, tandis qu'il fait nuit au troisième acte.

Le premier acte expose les lignes des séparations nationales et sociales sous un jour encore peu menaçant. Le sergent Geitinger est un homme vif à la langue bien pendue. Manutentionnaire « typique » sur les marchés dans la vie civile, il a réussi à être promu sous-officier. C'est un homme d'apparence « «fringante» un tantinet chargée de sous-entendus³⁹ », tandis que Josip, l'ordonnance « phtisique » de Kaminski, est présenté comme un paysan superstitieux qui raconte des histoires de fées et de lutins et croit aux mauvais présages. Geitinger, solidement ancré dans l'époque moderne et dans un imaginaire populaire urbain, le taquine allègrement, et Josip, illettré mais excellent observateur, demeure imperturbable dans son comportement et dans ses croyances. Le centre et (au moins) l'une des périphéries territoriales les plus fidèles de la Monarchie semblent ainsi cohabiter en parfaite sérénité. Geitinger, à qui incombe le rôle de présenter les autres protagonistes dans un dialogue téléphonique imaginaire, évoque par ailleurs exclusivement les villes, non les villages d'origine.

38. Seule la version de la pièce de 1949 divise l'action en 4 actes, mais change peu au texte.

39. « von einer etwas hintergründigen „Feschheit“. » Voir la longue didascalie introductive au 1er acte, p. 11.

C'est seulement au deuxième acte, après un terrible accès de fureur de Zierowitz, qui, après avoir arraché les étoiles de son col d'officier et la rosette de son képi, a voulu agresser physiquement Radosin en exigeant qu'on prononce désormais correctement son nom (Zierschowitz), que Josip proteste à son tour contre un sobriquet utilisé par Geitinger dès la première scène : *Schlawiner*⁴⁰. L'étymologie de ce mot, très fréquent en Autriche, semble en effet être basée sur « Slovène » (ou « Slavonien⁴¹ ») et désigne selon les circonstances un « coquin », un « combinard », un (vieux) roublard : les colporteurs slavoniens ou slovènes avaient semblé-il la réputation d'être particulièrement rusés, schéma très présent dans le discours antisémite⁴². La faible protestation de Josip se heurte aux ordres de son officier polonais auquel il voue une fidélité sans borne. Les conflits nationaux seraient ainsi une affaire au sein des élites qu'elles sauraient maintenir sous contrôle. Un risque potentiel de désunion des officiers a été éliminé avant leur arrivée sur scène : Christina, l'infirmière, a pris ses skis soi-disant pour aller chercher des médicaments et des nouvelles dans la vallée.

S'ensuivent au cours de l'arrivée au compte-gouttes des officiers quelques échanges sur les femmes, sur une vie après la guerre et sur l'enfermement dont ils souffrent tous. Orvanyi, à peine installé à table, lance (en l'absence du colonel) une blague antisémite pas trop méchante (qui confirme en quelque sorte le rôle que jouent les médecins juifs dans l'armée), dont Grün anticipe la pointe, dans une sorte d'échange cérémonieux qui fait rire tout le monde⁴³. L'antisémitisme existe, mais il n'est pas pesant : personne ne met en question la présence du docteur parmi eux, au contraire, on a besoin de sa science, qui ne touche à ses limites que lorsqu'il s'agit de leur remonter le moral. Quand Radosin, qui en guise de salutation leur a rappelé le caractère particulier de la nuit qu'ils viennent de passer à boire (il s'agit de la fête des Trépassés), essaie de dissiper leurs pensées moroses en rappelant la victoire de Caporetto, et d'autres, plus anciennes, Ludoltz et Sokal disent ne pas se reconnaître dans les objectifs de ces guerres et évoquent un autre passé et un autre patriotisme qui fait appel au sentiment national (allemand pour Ludoltz)

40. « Erzähl weiter, Schlawiner, windischer, deine Räubergeschichten » (p. 12), sur quoi Josip reprend son récit interrompu par des tirs de mitraillette d'Orvanyi. Puis : « Mitkommen, Schlawiner! – Slowene bin ich, Herr Zugführer, bitte! »

41. Originaire de Slavonie en Croatie, région située entre la Drave et la Save.

42. Voir duden.de.

43. « Ein Säbel – da dran hängt ein Jud. Wer soll das sein? – Regimentsarzt! » (p. 20).

et à l'amour de la féconde terre natale (chez Sokal). Zierowitz veut se faire ensuite le porte-parole des sentiments nationaux de tous les officiers, mais ses propos ne rencontrent pas d'écho chez Vanini, Kaminski, Orvanyi et Radosin qui contrairement à Ludoltz, Sokal et Zierowitz sont des officiers de carrière. Radosin proteste sèchement en évoquant le sens du sacrifice pour une cause. Orvanyi prend cette protestation pour un simple rappel du règlement. L'armée commune serait-elle alors un pur instrument d'exercice du pouvoir pour lui ? On est tenté de le croire au deuxième acte, où il exprime sa confiance en István Tisza, l'homme fort de la vie politique hongroise jusqu'à son assassinat le 31 octobre 1918 pendant la révolution des Asters : « [...] nous allons rétablir l'ordre chez vous ! Tisza ! Car la Hongrie ne cessera pas de se battre ! La Hongrie est toujours la Hongrie⁴⁴. » Historiquement parlant, l'extrême loyauté de Tisza envers l'empereur reposait sur le calcul que le maintien de la Monarchie bicéphale permettait de mieux servir les intérêts de la classe dirigeante hongroise⁴⁵.

Grâce à l'intervention de l'aristocrate Kaminski, qui fait sans prétention le récit de son comportement chevaleresque à l'égard d'une pauvre paysanne en temps de guerre, Radosin, qui concède pour sa part des faiblesses du système, réussit à produire chez eux un sentiment patriotique ancré dans un idéal humaniste, après quoi ils boivent et chantent ensemble une chanson sur « les hommes ». Ce sentiment est fragile : « On aimerait y croire » ; « On y a cru si longtemps » ; « Moi aussi » ; « Nous tous » ; « Pas besoin de me poser la question » ; « Si ça pouvait rester aussi vrai à jamais⁴⁶ ». Il y aurait cependant encore de l'espoir pour le maintien de la cohésion de l'armée tant que l'on demande à ses officiers de se comporter en êtres humains.

Mais les circonstances ne s'y prêtent pas, et le soleil qui point, pris dans un premier temps comme signe annonciateur d'une nouvelle *anabase*, c'est-à-dire du sauvetage *in extremis* de toute une armée épuisée (Radosin est un lecteur fervent de Xénophon), inaugure la péripétie du drame. Tous se dirigent vers les fenêtres ouvertes par Josip et Geitinger et constatent des phénomènes inquiétants. « Cela a l'air d'une

44. « [...] wir schaffen euch wieder Ordnung! Der Tisza! Denn Ungarn gibt sich nicht auf. Ungarn ist Ungarn geblieben! » (p. 46).

45. Voir dans ce volume la contribution de Catherine Horel sur les spécificités du contexte hongrois.

46. « Wenn das immer so wahr bleiben könnte » (p. 31).

bataille perdue⁴⁷ », dit Zierowitz à voix basse. Surgit alors, tel un *deus ex machina*, un marin – plus précisément un homme en uniforme de la marine impériale et royale : « La mer de Xénophon – c'est ainsi qu'elle se présente à nous maintenant ? Mon Dieu ! », dit Grün « (*presque pour lui-même*)⁴⁸ ». Ludoltz, présenté dès le départ comme le plus martial des officiers (une didascalie l'a décrit comme un homme aux yeux gris glacés avec un profil d'oiseau de proie, et ses camarades disent de lui qu'il ne montre jamais sa douleur) veut aussitôt l'abattre, mais Zierowitz, le jeune Vanini et Sokal souhaitent quant à eux obtenir des nouvelles du monde extérieur. Le rideau tombe.

Le premier acte idéalise incontestablement la situation, mais demeure crédible sur le plan dramatique. Les hommes évoluent dans un lieu protégé et le plus haut gradé est l'incarnation même de l'officier intègre de l'armée austro-hongroise. Seuls les officiers « civils » manifestent des penchants nationalistes, qui peuvent être contenus grâce au modèle aristocratique supranational que leur offrent les officiers de carrière.

Au deuxième acte, les dialogues prennent une tournure quasi surréaliste compte tenu de la réalité, bien que l'action tire son inspiration d'un fait historique aujourd'hui tombé dans l'oubli, mais sans doute encore présent dans les esprits en 1937. Il s'agit du naufrage du vaisseau amiral de la flotte austro-hongroise, le cuirassé *Viribus unitis*, dans le port de Pula dans la nuit du 31 octobre au 1^{er} novembre 1918⁴⁹, provoqué par des mines ventouses posées par deux marins italiens quelques heures après la remise, sur ordre de Charles I^{er}, de la flotte impériale et royale au Conseil du peuple du nouvel État des Slovènes, Croates et Serbes qui était en train de se constituer. Cet acte criminel, qui coûta la vie à quelque 400 personnes, devait étouffer dans l'œuf une future concurrence slave pour l'Italie en Méditerranée. Il y a ici de quoi nourrir le mépris autrichien envers l'Italie victorieuse.

L'homme venu d'en bas paraît suspect. Que fait un matelot sur une montagne enneigée ? Même pour un simple déserteur, c'est un lieu insolite, dès lors que l'armistice n'a pas encore été signé. Ce personnage semble plus appartenir au registre du théâtre expressionniste qu'à celui de la tragédie classique⁵⁰. Un héraut du malheur des meilleurs éléments

47. « Zierowitz (leise). *Das sieht aus – wie nach einer verlorenen Schlacht* » (p. 33).

48. « Grün (fast vor sich). *Das Meer des Xenophon, – so taucht das jetzt auf für uns? Großer Gott!* » (*ibid.*).

49. Voir l'article de Daniel Baric sur la fin du *Viribus unitis* dans ce volume.

50. Notons que, dans le paratexte de la pièce, Csokor n'indique nulle part une « tragédie »,

de l'armée austro-hongroise. La marine, qui avait de quoi être fière de ses exploits passés, était entrée en guerre avec une flotte relativement moderne et avait subi relativement peu de défaites. Toutes les nationalités de la Monarchie y étaient représentées, y compris les Polonais. Une révolte des matelots à Cattaro en février 1918 s'était déroulée dans un calme relatif, sans trop d'effusion de sang, comparée à d'autres événements de cet ordre.

Que fait alors ce survivant de l'incroyable naufrage du *Viribus unitis* du nom de Pjotr Kacziuk sur une montagne carinthienne le soir du 2 novembre 1918 ? Il instruit tour à tour Radosin, Geitinger et la totalité du groupe de la nouvelle situation. Radosin lui confisque au cours de leur entretien le pavillon du *Viribus unitis* qu'il a repêché dans la mer et il se laisse faire sans protestations. Profondément choqué, Radosin veut aller vérifier toutes ces informations. Kacziuk est un homme plutôt patient et courtois à sa manière, et c'est en outre un communiste qui cherche des alliés pour faire la révolution. Laisse seul sous la surveillance de Geitinger, avec lequel il partage le privilège d'avoir un nom de famille et un prénom (Josip n'a qu'un prénom, les officiers seulement des noms de famille), il s'efforce de le convertir à la cause révolutionnaire. Mais Geitinger, qui comprend pourtant bien qu'ils assistent à la fin d'un monde, n'a pas de conscience de classe. Sa nostalgie est tournée vers Vienne, non vers la révolution.

Les efforts conjoints de Josip et des officiers ont entre-temps permis de rétablir la ligne téléphonique. Tous peuvent vérifier que Kacziuk leur a probablement dit la vérité, car il n'y a plus de poste militaire à Villach (Carinthie) et on parle désormais slovène à Ljubljana. C'est le signal pour Zierowitz, le premier concerné par ce changement local, de s'insurger contre le colonel, mais ses camarades, qui pensent qu'il est devenu fou, réussissent à le retenir, alors qu'à ses yeux la folie est de leur côté : « Vous habitez un cadavre et faites comme s'il était encore vivant ! » (p. 44).

Dans ce nouveau moment de confusion, Kacziuk, l'homme du moment, se propose de leur expliquer la situation à l'aide d'une carte géographique plus actuelle que celle de l'antique Asie Mineure accrochée au mur. On lui apporte une carte des chemins de fer austro-hongrois dont il arrache successivement lors d'une scène spectaculaire tous les territoires dissidents. Le choc est particulièrement rude pour

seulement (dans la 1^{re} éd.) la « Fin de l'histoire de l'armée austro-hongroise ».

l'aristocrate Kaminski, qui voit en Kacziuk le diable en personne et est sur le point de l'attaquer physiquement. De santé plus fragile que les autres, il est pourtant le premier à demander congé au colonel pour aller combattre le communisme chez lui. La Pologne du maréchal Piłsudski mènera en effet une guerre contre l'Union soviétique entre 1919 et 1921. Plus tard dans la pièce il sera décidé que Grün l'accompagne pour le soigner pendant le voyage. Kacziuk quitte la scène avec Geitinger qui, face à la haine de Kaminski (discrètement partagée par Zierowitz, mais pas par Ludoltz), se solidarise (discrètement lui aussi) avec lui. La Slovénie ayant rejoint le royaume de Yougoslavie après la guerre, cette scène invite à y voir une allusion à la lutte entre l'aristocratie et le prolétariat.

Les autres réagissent eux aussi en fonction des événements historiques en train de se tramer. Sokal se solidarise discrètement avec Zierowitz, tandis que Ludoltz pense déjà à la future unité des territoires germanophones. Vanini partage désormais les sentiments nationaux de Zierowitz, Sokal et Orvanyi, qui après avoir continué dans un premier temps à soutenir Radosin, comprend enfin que l'unité de la Hongrie est également menacée. Tous veulent aller renforcer les rangs de leurs (futurs) compatriotes alors que Radosin exige une défense suicidaire de leur position au nom de l'unité de l'Empire. Lorsqu'il comprend qu'il est seul désormais à défendre cette « humanité joyeuse⁵¹ », cet « appartement lumineux » que les autres veulent échanger selon ses mots contre une « écurie d'élevage⁵² », il se retire pour se donner la mort. Alors que les autres doivent seulement se faire à l'idée que leur monde a brusquement changé, Radosin a été amené à faire le constat que son monde avait tout simplement cessé d'exister.

Le choc du suicide par balle de Radosin les incite à agir une toute dernière fois de manière collective pour organiser les obsèques du colonel. La cérémonie occupe la première partie du troisième acte, où il fait de nouveau nuit (on est le 3 novembre, jour de la signature de l'armistice), et est suivie des adieux que les protagonistes se font avant de descendre dans la vallée. Seuls Ludoltz et Zierowitz, qui se sont constamment épiés depuis le rétablissement de la ligne téléphonique, restent encore sur place pour un dernier entretien fraternel avant le début de la guerre fratricide pour le territoire où ils ont grandi ensemble et qui va bientôt les opposer malgré eux. Et seul Ludoltz recevra à la fin Christina,

51. « *fröhliches Menschentum* » (p. 51).

52. « *ihr wollt aus der hellen Wohnung zurück in den Zuchtstall?* » (p. 52).

remontée leur porter le message d'une paix qui s'avère être sans valeur dans un monde où les « empires » se constituent à partir « de nations et de frontières⁵³ ».

Contrairement au deuxième acte, où le public a assisté à une amplification du séisme qui a abouti à la mort de leur père symbolique incarné par Radosin, le troisième acte réunit des scènes fort variées avec un nombre de protagonistes qui va diminuant. La structure même de l'acte reflète ainsi la perte de l'unité initiale. Dans la première scène, tous les hommes participent aux obsèques militaires du colonel. Josip a creusé un trou dans le sol gelé et les officiers valides couvrent de l'ancien pavillon du *Viribus unitis* confisqué à Kacziuk par Radosin au deuxième acte le corps du colonel gisant dans la tombe. S'ensuit la scène devenue célèbre où chaque officier prend une pelletée de terre pour la répandre sur le corps du défunt : « terre de Hongrie », « ...de Pologne », « ...de Carinthie », « terre slovène », « ... tchèque », et – paradoxalement – plusieurs options pour Vanini au cours des différentes éditions : celle de 1936 évoque le Trentin, celle de 1964 l'Italie, celle de 1993 Rome. Clin d'œil sarcastique envers une Italie qui a eu longtemps du mal à traiter correctement ses minorités nationales, y compris celles des territoires annexés en 1918-1919 ? On note, au demeurant, que la réplique de Grün (« de la terre arrivée – d'Autriche⁵⁴ ! ») avait été censurée en l'absence de Csokor par Hermann Röbbeling, directeur du Burgtheater à l'époque⁵⁵. La vieille tradition antisémite de la droite autrichienne y était peut-être pour quelque chose, même si c'est officiellement pour éviter des tumultes nazis que cette phrase aurait été censurée.

Le geste collectif, quant à lui, évoque un moment de la cérémonie du sacre des rois de Hongrie : après avoir été couronné et après avoir prêté serment sur la constitution, le nouveau roi devait monter à cheval sur une colline constituée d'échantillons de terre provenant de tous les comitats pour y promettre par des mouvements de son glaive qu'il défendrait la Hongrie contre tout ennemi extérieur.

Après ce retournement en requiem pour un empire défunt d'un geste à caractère d'investiture militaire, c'est le docteur Grün qui se fait le porte-parole de l'idée de l'Empire, mais contrairement à Radosin, qui avait réclamé une unité qui n'existait plus, il s'appuie sur l'un des aspects en apparence négatifs de l'Empire en évoquant sa mauvaise gestion,

53. « aus Nationen und Grenzen » (p. 79).

54. « Erde – aus – Erde aus – Österreich! » (p. 59).

55. Theodor Csokor, *Zeuge einer Zeit*, op. cit., p. 141.

son « *Pallawatsch* où il ne se passe jamais rien de particulier⁵⁶ », comme garant paradoxal de son existence passée. Csokor adopte (ou adapte) ici une idée exposée par Robert Musil au huitième chapitre de *L'Homme sans qualités*, où il fait dire à son narrateur ironique que la Cacananie avait été un État « incompris qui fut sur tant de points sans qu'on lui en rendre justice, exemplaire⁵⁷ », où l'on était « négativement libre ».

En lui attribuant ce rôle, Csokor déshistoricise en apparence son personnage pour l'associer à la version du mythe habsbourgeois forgée par Joseph Roth qui a rétrospectivement présenté l'Empire comme un État défendu par et apprécié de ses populations juives et slaves, notamment slovènes, en particulier dans les périphéries de l'Empire, qui auraient toujours fait preuve d'une loyauté sans faille envers l'empereur. Si cette représentation peut paraître légitime pour les habitants peu instruits des périphéries de l'Empire, de Galicie et Bucovine tout particulièrement, une telle attitude semble moins probable pour un juif éclairé, assimilé, citoyen, appartenant aux classes moyennes et ayant fait des études supérieures. L'assimilation juive signifiait au XIX^e siècle l'assimilation à la *Kultur* allemande. Elle était généralement accompagnée en Cisleithanie de fortes sympathies pour le mouvement national-allemand partisan d'une union douanière (et politique) avec l'Allemagne, même si avec la montée de l'antisémitisme nombre de juifs avaient tendance à rejoindre le parti social-démocrate. Il convient de rappeler qu'Otto Bauer a démissionné de son poste de secrétaire d'État en charge des Affaires étrangères en juillet 1919 quand il comprit que le rattachement de l'Autriche à l'Allemagne n'était pas à l'ordre du jour.

Il convient de rappeler aussi que pour les juifs autrichiens du tournant du siècle l'assimilation pouvait également se définir en ces termes :

[...] supranationaux, cosmopolites, d'une loyauté inconditionnelle envers la Dynastie – comme tous les Juifs de l'Empire au demeurant – on les a appelés le véritable *Staatsvolk* de la monarchie. Ils étaient en effet le seul groupe ethnique qui accueillait le concept officiel de l'État avec enthousiasme, et ils étaient porteurs d'une « idée autrichienne » qui était et se devait d'être transnationale. Ils étaient effectivement la seule minorité ethnique dont l'« âge d'or » fut entièrement lié à la survie de l'empire multinational des Habsbourg⁵⁸...

56. « *wo nie etwas Bestimmtes geschieht...* » (p. 63).

57. Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, Philippe Jaccottet (trad.), Paris, Seuil, 1956, p. 37.

58. Wolfgang Maderthaner, « Libéralisme, identité, assimilation. La culture juive dans la *fin-de-siècle* viennoise », dans Herta Luise Ott et Marc Beghin (dir.), « Penser le pluriculturel en Europe centrale », *Chroniques allemandes*, no 11, 2007, p. 41-53, ici p. 46.

Le docteur Grün est présenté dans la pièce comme un homme imperturbable qui sait calmer le jeu quand cela est nécessaire. C'est l'homme du bon sens, celui qui doit rester « sobre pour [eux] tous⁵⁹ ». Il se montre hésitant pour la première fois quand il doit prononcer ces quelques mots devant la tombe ouverte. Cette hésitation n'est « pas ridicule, mais touchante » (p. 59). Sa profession de foi en faveur de l'Autriche n'est pas réfléchie, mais elle n'est pas spontanée non plus. S'il ne veut pas se réclamer du sionisme ou de l'Allemagne, il n'a pas le choix. Notons au passage qu'il sort de ses gonds dans une « éruption inattendue » pour définitivement rallier la position du défunt quand Ludoltz lui pose la question de savoir si l'on doit calculer les choses de manière « biologique » ou « symbolique » : « Car il y a eu en nous quelque chose qui était vraiment un peu plus qu'un peuple [...] et maintenant, depuis que cela a disparu, vous vous affolez comme des moutons surpris par la pluie avec vos nations⁶⁰ ! »

Dans la conception « moderne » des choses de la vie, y compris de la nation, le « symbolique », l'« esprit », serait remplacé par le « biologique », par les choses dites concrètes. Cette « modernité » serait désormais incarnée par les Sokal, du moins dans la pièce. C'est Sokal qui veut raccourcir le temps du deuil en réclamant la lumière crue de la fée électricité, qui éteint d'un geste brutal la bougie qu'on avait allumée en l'honneur du défunt. Il est seul aussi à ne pas prononcer un dernier salut sentimental dans sa langue propre (*Videtjemo se! A rivederci! Auf Wiedersehen!...*), alors que Ludoltz et Zierowitz, encore tributaires de l'ancien système, décident d'un commun accord de se donner jusqu'à minuit avant de se lancer dans leur combat fratricide qui préfigure le *Kärntner Nachkrieg* de 1918-1919⁶¹. L'histoire que raconte Zierowitz pour justifier cette tentative de (re)conquérir son ancien village est plutôt obscure, ce qui a sans doute contribué à l'accueil enthousiaste de la pièce par le secrétaire d'État Guido Zernatto. Ce dernier aimait à se présenter comme un *Abwehrkämpfer* de la première heure. Le destin de Zernatto montre bien par ailleurs toute la difficulté d'une conception de la nation autrichienne comme alternative à l'Allemagne nazie. Il a été obligé de

59. « - und ich muss der Nüchterne sein für euch alle! » (p. 20).

60. « Denn in uns war schon wirklich etwas mehr als ein Volk [...] und jetzt, seit das fort ist, da rennts ihr herum wie Schafe im Wetter mit euren Nationen! » (p. 66).

61. Voir dans ce volume la contribution d'Ute Weinmann sur le conflit frontalier en Carinthie.

fuir l'Autriche en 1938 et est mort en exil aux États-Unis en 1943⁶². Le fait que le docteur Grün ne puisse pas verser de la terre *allemande* sur le cadavre du colonel s'explique aussi par ce que l'Allemagne nazie était devenue très menaçante pour l'Autriche et ses juifs en 1937. L'antisémitisme autrichien, fondé sur l'antijudaïsme catholique, était à cette époque beaucoup moins menaçant que l'antisémitisme racial, « biologique » de l'Allemagne nazie. Laisser le docteur Grün prononcer ces mots en 1937, même dans une pièce historique, aurait été un acte cynique et constitué un affront. Lui attribuer le rôle du défenseur d'une idée supranationale de l'Autriche permettait à Csokor (et à son public) de prendre ses distances par rapport au régime national-socialiste et à une idée trop étriquée de ce que pouvait être cet esprit, « qui ne fait qu'attendre devant la porte des autres⁶³ », alors qu'il aurait déjà habité ces Autrichiens « sang-mêlé » dont Csokor était lui-même un spécimen vivant.

Dans son décor suranné et idéalisé, la pièce de Csokor interprète de manière relativement originale et sur un mode condensée la disparition de la cohésion supranationale de l'armée austro-hongroise – et de l'Empire – considérant que ce n'est pas son esprit qui aurait disparu le premier, mais la réalité dont il procédait. Affirmatif au début, le discours pro-autrichien se transforme dans la pièce, après la disparition de cette réalité, en un discours nostalgique qui réévalue la situation à la lumière du vide qu'elle a laissé. Le premier à exprimer sa douleur face à ce vide est le médecin juif au cœur rationaliste. Le lieutenant Kaminski, qui forme une sorte de couple complémentaire avec lui dans son rôle de patient, et qui semble le mieux comprendre les transformations des mentalités (y compris en raison de la guerre), considère que c'est la perte de la foi religieuse qui a fait monter la folie nationaliste. Il considère aussi que Ludoltz a, du fait de la guerre, perdu son noyau « humain ». La solution communiste proposée par Kacziuk n'a pas vraiment voix au chapitre dans cette assemblée, même si Grün parle

62. Un article paru sous le titre « L'Autriche et l'Europe centrale » dans la revue *Politique étrangère* en 1940 (vol. 5, n° 1) – une sorte de testament politique de Zernatto – préconise la fondation d'une puissante fédération politique en Europe centrale avec le concours de l'Autriche, et une solution de la question nationale qui ressemble à celle proposée par Otto Bauer dans son célèbre ouvrage *Die Nationalitätenfrage und die Sozialdemokratie* de 1907, où celui-ci suggère de traiter l'appartenance nationale comme une confession religieuse.

63. « ... der bei den andern erst vor der Tür steht » (p. 66).

« presque comme ce Kacziuk⁶⁴ ». Si seuls Geitinger et Kacziuk sont dotés d'un nom (commun, de famille) et d'un prénom (individuel), ce qui pourrait être interprété comme une capacité d'associer l'universel et le particulier, leur vision du monde n'intéresse pas ces officiers, et leurs chemins vont bientôt se séparer. À l'exception de Sokal, l'insensible économe (le seul à avoir gardé un kilo de cacao flibusté lors de la bataille de Caporetto « pour les enfants à la maison⁶⁵ »), représentant de la future Tchécoslovaquie victorieuse (et industrielle), tous perçoivent la fin de l'Empire comme une perte, même Geitinger et Josip. Ce parti pris de la pièce repose sur la juxtaposition tacite de deux espaces-temps distincts, celui du 3 novembre 1918 et celui de l'Autriche fasciste, dont les leaders politiques, qui avaient fermé le dialogue avec le mouvement ouvrier depuis le 4 mars 1933 en éliminant le parlement, avant d'installer une dictature dès février 1934, cherchaient alors désespérément des ressorts idéologiques pour maintenir en vie un État « dont personne ne voulait » en 1918. La lucidité et l'originalité de la pièce, la condensation des faits et des événements qu'elle propose en s'accommodant de certaines faiblesses (la présence continue notamment de voix vraiment discordantes qui osent le dialogue, problème inhérent à cette Monarchie où il existait plusieurs sociétés parallèles, et où l'assassin d'un chef de gouvernement autoritaire se voyait accorder la grâce impériale⁶⁶) reposent principalement sur un travail de « compression » historique. Un autre drame européen était en train de se jouer, et ses conséquences néfastes allaient largement dépasser celles du premier. Le tour de force réalisé par Franz Theodor Csokor dans cette pièce était d'être parvenu à maintenir le *lieu* d'un dialogue imaginaire entre les voix discordantes.

64. « *Da sprichst du beinahe wie dieser Kacziuk – und schaut auch so aus?* » (p. 67).

65. « *Ein Kilo Beutekakao aus Karfreit – für die Kinder daheim* » (p. 66).

66. Friedrich Adler, fils de Viktor Adler, fondateur du Parti ouvrier social-démocrate d'Autriche, avait assassiné le 21 octobre 1916 le ministre-président comte Stürgkh responsable selon lui de la poursuite de la guerre. Le jeune empereur Charles commua la peine capitale en 18 ans de réclusion. L'un des derniers actes administratifs de celui-ci consista à lui accorder l'amnistie complète le 1^{er} novembre 1918.