

des arbres à abattre

la colline

théâtre national

d'après le roman de **Thomas Bernhard**
un spectacle de **Claude Duparfait** et **Célie Pauthe**

Petit Théâtre
du 16 mai au 15 juin 2012

des arbres à abattre

Sommaire

I. Le projet de mise en scène : du roman au spectacle	
Entretien avec Cécile Pauthe et Claude Duparfait, <i>“Écrire avant qu’il ne soit trop tard” :</i>	4
L’intérêt pour le roman	
L’adaptation	
La scénographie	
Le rire “bernhardien”	
Scénographie du spectacle	8
II. Le processus d’écriture chez Thomas Bernhard	
<i>Écrire c’est résister – Thomas Bernhard, 1931-1989, itinéraire d’un artiste,</i> par Jean-Marie Winkler	9
L’irritation, comme moteur de l’écriture <i>Des arbres à abattre</i> :	
extraits des entretiens de Thomas Bernhard avec Krista Fleischmann	10
Extraits d’œuvres de Thomas Bernhard et d’Arthur Schopenhauer	12
Extraits <i>Des arbres à abattre</i>	14
III. Thomas Bernhard et le milieu artistique, entre l’autobiographie et la fiction	
<i>“Je cherche l’origine de ma débâcle”,</i> introduction aux romans autobiographiques de Thomas Bernhard par Jean-Marie Winkler	16
<i>“Le chaos créatif”</i> à Maria Zaal	17
À propos du contexte d’écriture et de publication <i>Des arbres à abattre</i>	
Témoignage de Peter Turrini sur son expérience à Maria Zaal	
Conversations de salon	19
Chez les Auersberger : au sujet d’Ekdal d’Ibsen et d’Edgar de Strindberg	
Chez les Verdurin : “Donner une recette de salade sur la scène du Théâtre-Français!”	
IV. Repères	
Thomas Bernhard, quelques repères biographiques	22
Biographies de l’équipe artistique	24
Abécédaire	29
Quelques lieux et institutions mentionnés dans <i>Des arbres à abattre</i>	
Personnalités et personnages cités dans <i>Des arbres à abattre</i>	
Bibliographie	31

d'après le roman de **Thomas Bernhard**

traduction de l'allemand **Bernard Kreiss**

un projet de **Claude Duparfait** et **Célie Pauthe**

adaptation et mise en scène **Claude Duparfait**

en collaboration avec **Célie Pauthe**

scénographie **Marie La Rocca**

lumière **Patrice Lechevallier**

vidéo **Mammar Benranou**

costumes **Mariane Delayre**

son **Aline Loustalot**

stagiaire en dramaturgie **Clémence Bordier**

avec

Claude Duparfait, François Lorient, Annie Mercier,

Hélène Schwaller, Fred Ulysse

et la participation d'Anne-Laure Tondu

production La Colline – théâtre national

Petit Théâtre

du 16 mai au 15 juin 2012

du mercredi au samedi à 21h, le mardi à 20h et le dimanche à 16h

L'Arche Éditeur est agent théâtral du texte.

L'œuvre de Thomas Bernhard est publiée aux Éditions Gallimard.

Rencontre avec l'équipe artistique

mardi 5 juin à l'issue de la représentation

billetterie 01 44 62 52 52

du lundi au samedi de 11h à 18h30 (excepté le mardi à partir de 13h)

tarifs

en abonnement de 8€ (scolaires) à 14€ la place

hors abonnement plein tarif 29€

moins de 30 ans et demandeurs d'emploi 14€

plus de 60 ans 24€ – le mardi – tarif unique 20€

tarif scolaire 11€ la place

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr

Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr

Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

Des arbres à abattre, l'écriture comme un cri. Lors d'un "dîner artistique" donné par les époux Auersberger en l'honneur d'un vieux comédien du Burgtheater, le narrateur, assis dans un fauteuil à oreilles, observe l'intelligentsia viennoise, avec qui il avait rompu depuis presque trente ans. Comme la plupart d'entre eux, il a assisté le jour même aux obsèques de Joana, artiste en marge qui s'est suicidée, le dîner mondain ne s'annonçant alors comme rien d'autre qu'une sorte de requiem pour Joana. Alceste moderne, le narrateur, double à peine déguisé de l'auteur, exprime son irritation face à ce petit monde étouffant dont l'art semble la seule préoccupation. Un réquisitoire dont l'humour désintégré se nourrit d'une quête brûlante : retrouver la vraie promesse de l'art, celle d'une pleine respiration.

I. Le projet de mise en scène: Du roman au spectacle

Entretien avec Célié Pauthe et Claude Duparfait, "Écrire avant qu'il ne soit trop tard"

L'intérêt pour le roman

Clémence Bordier : Comment est né ce désir de travailler sur *Des arbres à abattre* de Thomas Bernhard ?

Claude Duparfait : Tout a commencé, il y a un peu plus de dix ans, par la découverte fulgurante de l'œuvre romanesque de Thomas Bernhard, qui m'a immédiatement donné envie de travailler dessus avec des élèves de l'école du Théâtre national de Strasbourg. C'était soudain pour moi une nécessité absolue de partager ce choc littéraire, et de me livrer aussi, en quelque sorte, à travers lui. Car Thomas Bernhard nous oblige à nous engager, nous positionner, nous révolter aussi. On ne peut qu'avoir un rapport passionnel à son écriture. Rejet ou amour.

Célié Pauthe : Depuis que j'ai découvert l'écriture de Thomas Bernhard, *Des arbres à abattre* a été un livre de chevet, et un aiguillon. De tous ses romans, c'est celui qui m'a laissé l'impression la plus forte, une émotion vive, quasi-physique. Cela tient bien sûr à l'écriture, irriguée de part en part d'un mouvement intérieur d'une vivacité et d'une brûlure permanente. Tout est dit dans le sous-titre, *Une Irritation*. Le terme allemand, "erregung", signifie à la fois émotion, animation, agitation, irritation, excitation, y compris sexuelle... C'est ce "style excité" qui me fascine depuis longtemps dans ce roman, cet état si particulier d'échauffement, de vibration intime permanente, dans lequel Bernhard se livre lui-même entièrement, et "tout nu", comme Montaigne. Ce style-là ne permet aucune attitude de surplomb : il ne s'épargne pas plus qu'il n'épargne aucun des convives de ce mémorable dîner artistique. Et puis c'est dans ce roman que j'ai vraiment eu l'impression de comprendre pour la première fois, de manière absolument sensible, à quel point toute l'œuvre de Bernhard est celle d'un survivant. C'est quelqu'un qui a toujours écrit contre la mort. "Écrire avant qu'il ne soit trop tard", ce sont les derniers mots du roman. Et c'est cela bien sûr qui rend cette littérature si irrésistiblement vivante et vitale.

C. D. : Quand j'ai lu *Des arbres à abattre*, j'ai éprouvé une fascination immédiate à l'égard de ce roman qui réunissait à la fois le théâtre, des questionnements profonds sur la quête artistique, sur l'intransigeance qu'elle nous impose, et sur l'échec possible de cette quête. Particulièrement au travers de la figure de cette artiste marginale, la Joana du roman, qui s'est suicidée. Il y avait aussi, tout ce rapport d'amour et de désamour entre des gens vieillissants, qui s'étaient rencontrés dans les années 50, et qui se retrouvaient trente ans après, à cause du suicide de cette Joana, dans la pleine maturité, avec leurs échecs, leurs réussites, leurs propres limites, avouées ou refoulées, leurs compromis, leurs lâchetés, et leurs blessures. Et, bien sûr, il y a le personnage fascinant et complexe du comédien du Burg, que l'on peut voir, dans un premier temps, comme une figure archétypale, incarnant une sorte de vieux sociétaire auto-satisfait, bourré de principes, voire réactionnaire, disant qu'il n'existe pas un seul auteur dans toute l'Autriche. Mais paradoxalement il prononce

des paroles qui pourraient être les propos mêmes de Bernhard, sur l'intransigeance absolue que l'on entretient avec son art, le besoin de se retirer totalement du monde des hommes pour survivre, sans toutefois réussir jamais à pouvoir les fuir véritablement. Ce paradoxe philosophique est énoncé par Bernhard lui-même, dans la citation de Voltaire qu'il glisse comme préambule au roman : "Comme je n'ai pas réussi à rendre les hommes plus raisonnables, j'ai préféré être heureux loin d'eux."

L'adaptation

C. B. : Comment avez-vous élaboré l'adaptation, pour la scène, *Des arbres à abattre* ?

C. D. : L'adaptation qu'on a construite enchâsse trois scènes. La première met en jeu le narrateur dans un principe d'introspection impitoyable, et reste fidèle à la démarche littéraire du roman de Bernhard : le narrateur, seul dans le fauteuil à oreilles, commente, analyse, s'auto-analyse, parle de lui-même, de ses amis d'autrefois, de la Joana etc. La deuxième scène met en situation un fragment de ce dîner artistique. Enfin la troisième relie tous les protagonistes principaux, dans une forme de fugue, de coda finale, vertigineuse. Elle porte une seule et même parole partagée. Avec Célie, nous avons tenté de faire surgir les figures principales de ce roman, qui ont toutes eues un lien direct et passionnel avec Bernhard dans les années 50, et qu'il retrouve au cours de ce dîner dans les années 80. Nous souhaitons faire entendre leurs voix, au-delà de la satire qu'énonce Bernhard, leur donner la parole, en leur permettant de s'adresser au Narrateur, de dire ce qu'ils ressentaient, en interrogeant ce que cela pouvait produire théâtralement. Nous ne voulions pas, pour autant, tomber dans un réquisitoire acerbe à son égard. Mais nous souhaitons simplement, donner corps, chair à ces figures, leur donner une pensée, une autonomie de fonctionnement à l'intérieur même du jeu social de ce dîner, faire revivre les relations. D'une certaine manière, il y a un roman derrière chacun de ces personnages, un autre roman que celui de Bernhard.

C. B. : Il y a cette citation de Claude Porcell, qui est un des traducteurs des écrits de Thomas Bernhard, où il parle de la différence entre la prose et le théâtre de cet auteur, en ces termes : "*On connaît dans la prose la grande phrase tourbillonnante de Bernhard, la phrase «hyper allemande», poussée quasi jusqu'à l'absurde, alors que, dans le théâtre, c'est au contraire une langue hachée*¹". Comment allez-vous approcher cette langue, cette prose ?

C. D. : L'adaptation questionne, à sa façon, cette différence, d'un point de vue formel, car nous avons décidé d'avoir deux types de styles à l'intérieur même de l'adaptation, de donner deux possibilités musicales à ce texte. L'une, la prose, débordante, aux mille variations, ce flux de pensée qui ne s'arrête jamais, particulièrement dans la première scène. Mais, nous avons cherché, à partir du moment où on entrait dans le dîner artistique, à questionner autrement cette phrase, à la structurer sous forme de vers, en tentant de retrouver cette rythmique très particulière des vers du théâtre de Bernhard. Nous avons tenté de bâtir un roman-théâtre.

C. B. : Le travail d'immersion et d'adaptation que vous avez effectué, vous a-t-il fait découvrir des aspects du livre ou de l'œuvre de Bernhard que vous ne soupçonniez pas, ou auxquels vous portiez moins d'attention avant ?

1. Entretien avec Claude Porcell par Jean-Marie Winkler in dossier électronique sur Thomas Bernhard, disponible sur le site internet de La Colline.

C. P. : Je dirais peut-être que ce que l'on formule de plus en plus avec Claude, à la fois en plongeant dans le roman et dans ce passé fusionnel qui a unit et désunit ces êtres, c'est combien la pureté n'existe pas, ni dans la vie, ni dans l'art. C'est, sans doute, une des choses les plus profondes que nous dit Bernhard. D'un certain point de vue, c'est un roman qui raconte ce qu'il en coûte d'être un artiste, ce qu'il en coûte d'intransigeance, de refus absolu de toute forme de compromission, de solitude, d'isolement. Bien sûr, il y a cette dimension-là, mais c'est évidemment plus compliqué que ça. Ces gens-là, avec lesquels il a dû rompre pour pouvoir devenir écrivain, il s'en est servi. Il les a "sucé jusqu'à la moelle". C'est donc aussi le constat et la critique de son propre opportunisme social et artistique qu'il dresse de manière implacable. Et c'est bien avec cette contradiction qu'il ne cesse de se débattre. Tout ça c'est une plaie ouverte. C'est un écrit travaillé par la mauvaise conscience.

C. D. : Je pense à cette phrase dans un de ses romans, *Béton* : "le soi-disant homme de l'esprit passe toujours par-dessus quelqu'un qu'il a tué pour cela et transformé en cadavre pour les besoins de son esprit²". Quand Bernhard l'écrit, il l'écrit pour lui-même avec férocité terrible.

La scénographie

C. B. : Je voudrais que vous disiez quelques mots sur le dispositif scénographique du spectacle, comment l'avez-vous conçu ?

C. D. : Durant toute son entièreté, le roman pose la question de la temporalité : il est écrit au passé mais, paradoxalement, nous ressentons, en le lisant, qu'il est "vécu" intensément par le protagoniste, au présent. Cette fusion – cette "confusion" – crée inmanquablement sur le lecteur, un trouble incroyable. (C'est d'ailleurs un peu le même principe dans *Extinction*, avec le télégramme reçu à Rome par le personnage Murau, qui le replonge au même instant à Wolfsegg.) Nous nous sommes donc posés la question de savoir d'où tout cela partait quand commençait le récit : sommes-nous chez les Auersberger, ou chez le Narrateur, qui serait rentré chez lui, après ce dîner artistique, justement pour "écrire, écrire, écrire, avant qu'il ne soit trop tard" ? Ce trouble génère à la fois une étrangeté, et une sensation de "lâcher-prise" absolu. On se retrouve sur le divan ! Cela évoque d'ailleurs Proust et son Temps perdu et retrouvé. Ce lieu doit donc être assez subjectif, abstrait pour laisser une sorte de porosité entre ces deux espaces temps. Il doit faire exister, à la fois, le salon des Auersberger, ainsi qu'une zone mentale, de la rêverie, ou de la pensée qui associe, se perd, se construit et se déconstruit, et amène à l'écriture. Enfin, un élément nous paraissait fondamental, l'évocation du cimetière de Kilb, de l'enterrement de la Joana. Il fallait faire exister ces différents espaces temps et lieu, en un seul, ou du moins tenter de les suggérer visuellement, et d'un point de vue sensible, palpable.

Le rire bernhardien

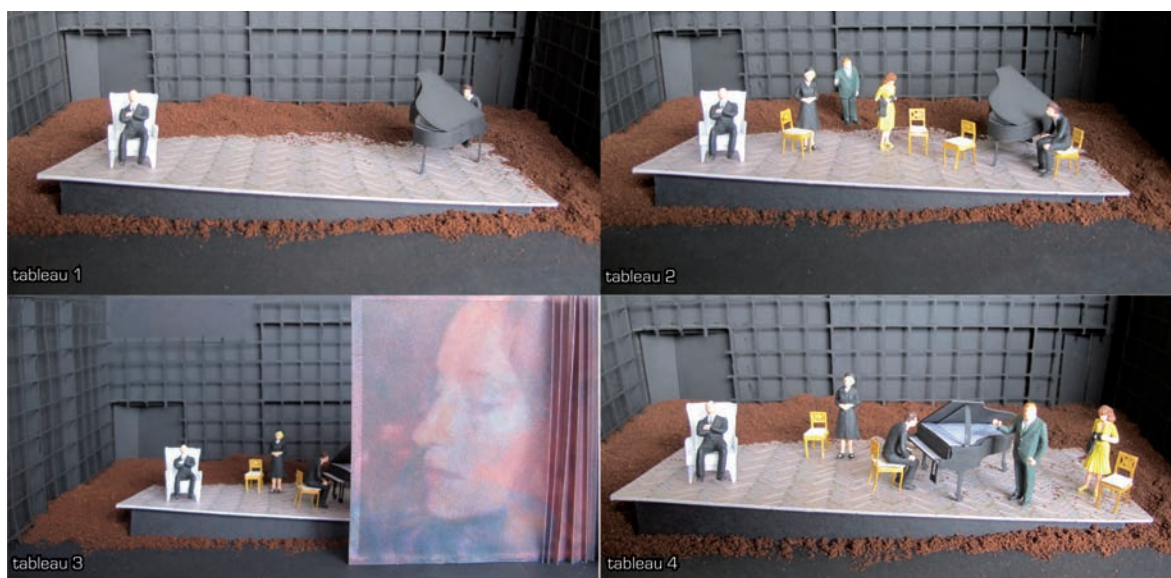
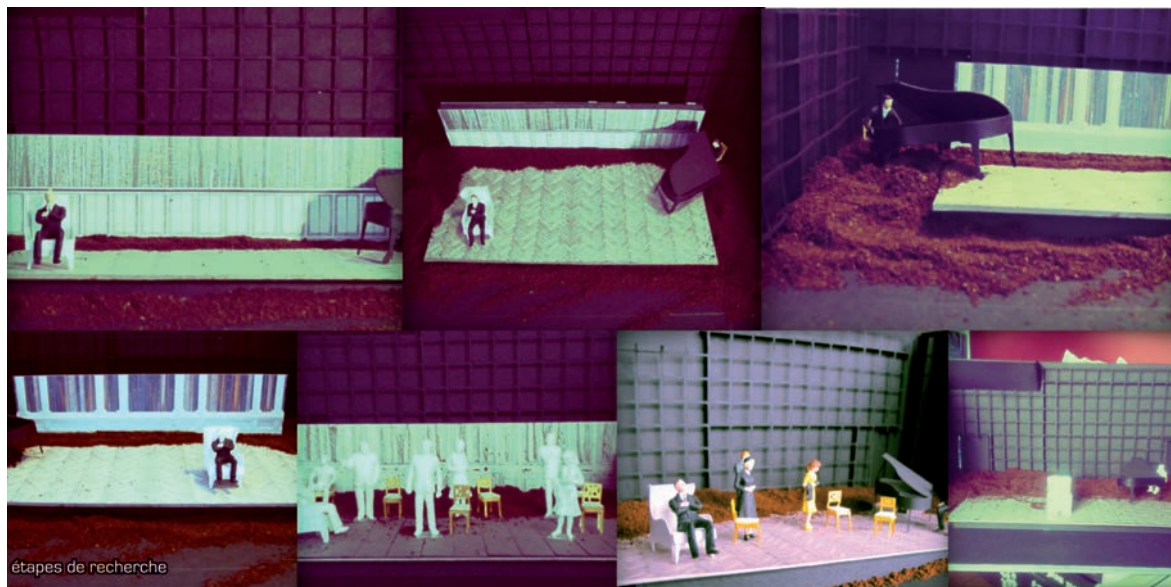
C. B. : Existe-t-il pour vous un rire bernhardien ? On insiste beaucoup sur la noirceur extrême de ses écrits, mais certains penseurs de l'œuvre de Bernhard, évoquent aussi la présence d'une dimension comique. Est-ce une chose sur laquelle vous allez travailler ?

C. P. : Je ne sais pas si nous pouvons travailler sur cette dimension-là...

2. Thomas Bernhard, *Béton*, traduction Gilberte Lambrichs, Gallimard, 1985.

C. D. : ... mais, par contre, on peut travailler sur l'art de l'exagération "bernhardienne", qui amène forcément et irrésistiblement le rire. La dimension du rire ou du comique vient d'une chose dans laquelle chaque homme se retrouve, et qui est son propre art de l'exagération. Selon Bernhard, il faut exagérer, être dans l'art de l'exagération. C'est une forme de survie. Sinon on crève ! Ce surplus, cet excès-là fait d'un seul coup naître le rire, qui permet de supporter les choses les plus sombres et les plus terribles de notre condition humaine, de notre rapport au monde, de notre histoire aussi. Quand nous lisons Thomas Bernhard, nous avons souvent l'impression qu'il va vraiment trop loin, et la seule porte de sortie, c'est de rire. Et de se surprendre à rire !

Scénographie du spectacle



Au cours du tableau 3, un rideau de tulle va traverser le plateau. Sur celui-ci un film sera diffusé, mettant en scène le personnage de la Joana.

II. Le processus d'écriture chez Thomas Bernhard

Écrire, c'est résister

Le personnage de l'artiste est au cœur de l'œuvre littéraire de Thomas Bernhard. Aux côtés des scientifiques, mathématiciens et autres adeptes des "sciences de la nature" (que nous appellerions les sciences dures) ou des "sciences de l'esprit" (les sciences humaines), avec des philosophes et des écrivains, c'est par la voie de la création artistique, musicale, picturale ou littéraire, que les grands protagonistes bernhardiens essaient de se sauver, de lutter contre le néant existentiel et la menace constante de l'"extinction" de soi.

Or, depuis la publication de la pentalogie autobiographique, de 1975 à 1982, nous savons que Thomas Bernhard s'inscrivait, lui-même, dans une telle démarche de survie par l'art. Face à la maladie, puis face à la certitude de la mort, dès lors que le diagnostic a mis en évidence un mal incurable, le souffle de la (sur)vie rejoint le souffle de la parole littéraire, sous toutes ses formes.

Écrire, c'est résister – comme accepter de rester en vie, fût-ce par simple curiosité, disait-il. L'artiste existe par ses résistances multiples – qui sont autant de réponses aux résistances extérieures, aux obstacles qu'il rencontre. Être un artiste, c'est déjà vouloir se sauver par son art – au risque d'échouer. À en croire le personnage de l'"auteur dramatique" dans *Au but*, tous les artistes ont toujours échoué. Certes, mais ils ont toujours essayé, et réessayé de se jeter à corps (et à esprit) perdu dans la création artistique, en dépit de la certitude de leur échec final – ou à cause de cela, peut-être.

Dans une interview, seul sur un banc, face à la caméra, Thomas Bernhard avait ainsi défini son art :

"Se faire comprendre est impossible, ça n'existe pas. La solitude, l'isolement deviennent un isolement encore plus grand, une solitude encore plus grande. On finit par changer de cadre à intervalles toujours plus rapprochés. On croit que des villes toujours plus grandes – la petite ville ne vous suffit plus, Vienne ne suffit plus, Londres même ne suffit plus. Il faut aller sur un autre continent, on essaie de pénétrer ici et là, les langues étrangères – Bruxelles peut-être? Rome peut-être? Et là on va partout et on est toujours seul avec soi-même et avec son travail toujours plus abominable. On revient à la campagne, on se retire dans une ferme, on verrouille les portes, comme moi – et c'est souvent pendant des jours – on reste enfermé et de l'autre côté la seule joie et le plaisir toujours plus grand est alors le travail. Ce sont les phrases, les mots que l'on construit. En fait, c'est comme un jouet, on met les cubes les uns sur les autres, c'est un processus musical. Quand on a atteint une certaine hauteur, au quatrième, cinquième étage – on arrive à construire cela – on voit la réalité de l'ensemble et on démolit tout comme un enfant. Mais alors qu'on croit qu'on en est débarrassé, il y a déjà une autre de ces tumeurs, que l'on reconnaît comme un nouveau travail, un nouveau livre, qui vous pousse quelque part sur le corps et qui ne cesse de grossir. En fait un de ces livres n'est rien d'autre qu'une tumeur maligne, une tumeur cancéreuse ? On opère pour enlever et on sait naturellement très bien que les métastases ont déjà infesté le corps tout entier et qu'il n'y a plus de salut. Et cela devient naturellement toujours pire et toujours plus fort, et il n'y a aucun salut ni aucun retour en arrière".

Sans doute, c'est pour cela que Thomas Bernhard n'a jamais cessé d'écrire.

Jean-Marie Winkler, *Thomas Bernhard, 1931-1989, itinéraire d'un artiste*, cité in dossier électronique sur Thomas Bernhard, disponible sur le site internet de La Colline.

(passage en italique : Thomas Bernhard, *Trois jours* (1970), in *Récits 1971-1982*, texte français Claude Porcell, coll. "Quarto", Gallimard, Paris, 2007)

L'irritation comme moteur de l'écriture *Des arbres à abattre* : extraits des entretiens de Thomas Bernhard avec Krista Fleischmann

*Thomas Bernhard accordait très peu d'interviews. Pourtant la journaliste autrichienne, Krista Fleischmann, est devenue l'une de ses interlocutrices privilégiées, tissant avec lui une relation pendant plusieurs années. Elle a réalisé, pour la télévision, plusieurs entretiens, avec l'auteur, à Majorque, Vienne et Madrid. L'extrait suivant est issu de l'interview menée à Vienne en 1984, après la parution *Des arbres à abattre*, au cœur de la polémique et de la bataille judiciaire qu'ont suscité la publication de l'ouvrage⁴.*

Krista Fleischmann : Dans quelle mesure les gens ou les personnages qui sont décrits dans ce livre, que vous avez rencontrés par le passé, dans quelle mesure sont-ils des exemples de situations ou d'attitudes intellectuelles ?

Thomas Bernhard : Ce sont des exemples classiques d'une situation classique en Autriche, des gens qui écrivent, font de la musique, dansent, font la culture.

Des arbres à abattre – le livre a pour titre "Eine Erregung"*

T. B. : Oui, parce que le style aussi est un peu plus animé dans ce livre, musicalement parlant, le contenu fait qu'on n'écrit pas ce genre de choses calmement, mais dans une certaine ambiance d'émotion. On ne peut pas écrire ça calmement, comme de la prose classique, non, on s'assied et déjà on est excité par l'idée, et quand on commence à écrire, le style déjà vous excite. C'est écrit dans un style excité.

K. F. : C'est-à-dire qu'il s'accélère à la fin ?

T. B. : Une excitation s'accélère, monte de plus en plus jusqu'à la fin. Et ça finit d'ailleurs par l'excitation totale, sur la ville de Vienne, étreinte et anéantissement à la fois, un enlacement de Vienne, et Vienne, tu es la seule, la meilleure, et en même temps la ville la plus ignoble, la plus affreuse, comme l'est toujours, si l'on veut, le pays natal.

K. F. : Avec ces contradictions ?

T. B. : Eh bien, mais ce sont elles qui nous font exister, et un livre lui aussi n'existe que par les contradictions. S'il est à une seule voie, il ne vaut rien, même un livre qui ne serait pas une excitation.

K. F. : Est-ce l'époque sur laquelle vous écriviez qui provoquait en vous cette excitation, cette irritation ? Ou alors, qu'est-ce qui vous émouvait tellement ?

T. B. : Le souvenir. Au bout de trente ans, l'époque ne vous émeut plus, mais le souvenir, lui, on se le rend présent, et alors on s'aperçoit qu'il n'y a là que des blessures plus ou moins ouvertes, on y injecte un petit peu de poison, et tout s'enflamme, et il en sort un style excité. Il y a des gens qui apparaissent et qui, quand vous les voyez, vous rendent fou, alors on les enferme dans un livre de ce genre, dans une irritation, justement.

4. Voir le document "À propos du contexte d'écriture et de publication *Des arbres à abattre*", dans la troisième partie de ce dossier.

*Ce sous-titre a été traduit en français (Paris, Gallimard, 1987) par : *Une irritation*. Il fallait en effet faire un choix. Mais comme le montre bien ce passage, *Erregung* (formé par le verbe [*sich*] *regen*, qui exprime l'idée de mouvement) signifie tout à la fois *émotion, animation, agitation, irritation, excitation* (y compris sexuelle)

K. F. : Mais quand on écrit sur le passé, on devrait tout de même pouvoir, avec la distance, être un tout petit peu plus réfléchi.

T. B. : Ça c'est le cliché de l'examen du passé, c'est naturellement tout à fait faux. De vieilles personnes peuvent écrire comme ça, quand elles sont paralysées dans leur fauteuil, mais moi, ce n'est pas mon genre, pas encore, peut-être après-demain, je suis encore excité quand j'écris, même quand j'écris quelque chose de tranquille, je suis finalement excité aussi. L'excitation, c'est un état agréable, ça fait bouger le sang trop ralenti, ça donne de la vie, et ça finit par donner des livres. Sans excitation, il n'y a rien, il vaut mieux que vous restiez tranquillement au lit. Au lit aussi (*il rit*), quand vous vous excitez, c'est pour vous amuser, et dans un livre c'est la même chose. C'est d'ailleurs une sorte d'acte sexuel, écrire un livre, beaucoup plus commode qu'autrefois, quand on faisait réellement ces choses-là, on les a faites naturellement, c'est beaucoup plus agréable d'écrire un livre que d'aller au lit avec quelqu'un. [...]

K. F. : Vienne, dans le livre, est une machine à détruire l'esprit, que signifie Vienne pour vous ?

T. B. : Eh bien, *Vienne* est, comme on le lit dans le livre, un *moulin à art*, ou le plus grand moulin à art du monde, dans lequel tous sautent volontairement, et le *meunier*, c'est toujours le *chancelier fédéral* qui se trouve au gouvernement, les *ministres* sont les *aides meuniers*, et ils balancent dans le moulin tous les chanteurs, acteurs, directeurs de théâtre, et en bas sort la farine. Simplement le processus dure si longtemps que la farine, quand elle sort, sent déjà le renfermé, elle pue, d'une manière ou d'une autre.

Krista Fleischmann

Entretiens avec Thomas Bernhard, traduit de l'allemand par Claude Porcell,
L'Arche, 1993, p. 98-100

Extraits d'œuvres de Thomas Bernhard et d'Arthur Schopenhauer

Voici plusieurs extraits de romans de Thomas Bernhard et un passage de Parerga & Paralipomena d'Arthur Schopenhauer, qui ont nourri le projet et permettent de mieux appréhender Des arbres à abattre.

Nous devons envisager l'échec

“Mais nous devons toujours envisager l'échec, sinon nous tombons d'un seul coup dans l'inertie, ai-je pensé, de même qu'en dehors de notre tête il nous faut agir contre notre inertie avec la plus grande décision, nous devons agir contre l'inertie à l'intérieur de notre tête, avec la brutalité dont nous sommes plus ou moins capables. Nous devons nous permettre de penser, oser, mettre de l'ordre dans nos pensées, même au risque d'échouer bientôt, parce que soudain cela nous est impossible ; lorsque nous pensons, comme il nous faut sans cesse tenir compte de toutes les pensées qui existent, qui sont possibles, naturellement nous échouons toujours ; d'ailleurs nous avons toujours échoué, au fond, et tous les autres aussi, peu importe leur nom, même s'ils ont été les plus grands esprits, tout d'un coup sur un point quelconque ils ont échoué et leur système s'est écroulé, comme en témoignent leurs écrits, que nous admirons parce qu'ils ont été poussés le plus loin dans l'échec. Penser signifie échouer, ai-je pensé. Agir signifie échouer. Mais naturellement nous n'agissons pas pour échouer, de même que nous ne pensons pas pour échouer, ai-je pensé”.

Extinction, Traduction Gilberte Lambrichs, Gallimard, 1990

L'art de l'exagération

“Souvent, ai-je dit plus tard à Gambetti, nous nous laissons à entraîner à exagérer tellement que nous finissons par tenir cette exagération pour le seul fait logique et ne voyons plus du tout le fait réel, rien que l'exagération poussée à l'extrême. Depuis toujours mon fanatisme pour l'exagération m'a soulagé, ai-je dit à Gambetti. J'ai cultivé à tel point mon art de l'exagération que je puis me dire sans hésiter le plus grand artiste de l'exagération que je connaisse. Je n'en connais pas d'autre. Personne n'a jamais poussé si loin son art de l'exagération, ai-je dit à Gambetti, et ensuite, que si l'on voulait un jour me demander tout de go ce que je suis vraiment au fond de moi-même, je ne pourrais répondre que le plus grand artiste de l'exagération que je connaisse”.

Extinction, Traduction Gilberte Lambrichs, Gallimard, 1990

Nous évitons ceux qui sont marqués par la mort

“Nous évitons ceux qui sont marqués par la mort, et moi aussi j'avais cédé à cette bassesse. Pendant les derniers mois de sa vie, j'ai évité tout à fait consciemment mon ami Paul, par un bas instinct de conservation, chose que je ne me pardonne pas. [...] Je n'ai pas un bon naturel. Je n'ai tout simplement aucune bonté. [...] Pas plus que ses autres amis, je n'avais le courage d'aller le voir dans son logement, et c'est pourquoi, quand je prenais mon café au Braünerhof, juste sous son logement, seul depuis longtemps à cet endroit, assis à côté de sa place vide et regardant par la fenêtre la Stallburggasse, détestant tout d'un coup doublement le Braünerhof, non seulement à cause de l'absence de Paul, mais aussi parce que maintenant j'y allais *pourtant* souvent sans lui, je me suis dit, je me suis dit que peut-être dans toute ma vie je n'avais pas eu un meilleur ami que lui, qui, dans son logement, juste au-dessus de moi, était sûrement obligé de garder le lit, dans un état pitoyable, et que je n'allais plus voir, de peur, en réalité, d'être confronté *directement* avec la mort. Je repoussais

constamment cette pensée, et, à la fin, je l'ai complètement refoulée. Je me suis contenté de rechercher dans mes notes les passages qui se rapportent à Paul, et, à partir de ces notes, qui pour une part remontent à plus de douze ans, de me le représenter, de me le "rendre présent" tel que je voulais le garder en mémoire : *le vivant, et pas le mort*. [...] Et de cette mort qui était la sienne, j'avais tiré profit, je l'ai exploitée de toutes les manières possibles. Au fond je me suis dit que je n'ai rien été d'autre pendant douze ans que le témoin de sa mort, un témoin qui, de la mort de cet ami, a tiré la plus grande partie de la force qui lui a permis de survivre au cours de ces douze dernières années, et il n'est pas aberrant de penser qu'il a fallu que mon ami meure pour me rendre plus supportable ma vie, ou mieux mon existence, si ce n'est, pendant de longues périodes, pour me la rendre tout simplement possible".

Le Neveu de Wittgenstein, traduction Jean-Claude Hémery, Gallimard, 1985

Savoir prendre congé

"Il faut pouvoir se lever et partir de toute société qui n'est bonne à rien, ainsi écrit Roithamer, et laisser les visages et les esprits d'une stupidité souvent sans limite et pouvoir sortir, descendre et aller en plein air et laisser derrière soi tout ce qui est en rapport avec cette société bonne à rien, ainsi écrit Roithamer ; on doit posséder la force et le courage et la brutalité même à l'égard de soi-même, de laisser derrière soi tous ces gens et ces esprits ridicules, inutiles et stupides et de remplir ses poumons, d'expulser de ses poumons toutes les choses qu'on a abandonnées et d'emplir ses poumons d'un air nouveau, il faut quitter par le chemin le plus rapide ces sociétés inutiles ; ces bandes rassemblées pour rien d'autre que des stupidités, afin de ne pas devenir un élément de ces sociétés stupides, en sortant de pareilles sociétés il faut revenir à soi-même et trouver en soi-même apaisement et clarté, ainsi écrit Roithamer. Il faut posséder la force le courage et la force de rompre avec pareille société, de rompre des entretiens, des violences verbales et ainsi de suite dans lesquelles on a été impliqué malgré soi et de le faire en toutes circonstances, selon Roithamer, pouvoir rompre tout entretien d'une indicible niaiserie, prendre congé de tous ces sujets de conversation absurdes, inutiles, qui ne sont rien d'autre que des dangers publics, et s'en aller, afin de trouver son salut, pouvoir mettre en fuite son propre esprit".

Corrections, traduction d'Albert Kohn, Gallimard, 1978

Le dilemme des porcs-épics

"Par une froide journée d'hiver, une bande de porcs-épics se serraient étroitement les uns contre les autres, de façon que leur chaleur mutuelle les protège du gel. Mais ils ressentirent bientôt l'effet de leurs piquants les uns sur les autres, ce qui les fit s'écarter. Quand le besoin de se réchauffer les eut à nouveau rapprochés, le même désagrément se répéta, si bien qu'ils se trouvèrent ballottés entre deux maux, jusqu'à ce qu'ils aient trouvé la distance convenable à laquelle ils pouvaient le mieux se tolérer. – C'est ainsi que le besoin de société, né du vide et de la monotonie de leur moi intérieur individuel, rassemble les hommes ; mais leurs nombreuses qualités déplaisantes et leurs vices intolérables, les éloignent à nouveau. La distance moyenne qu'ils finissent par découvrir, et qui leur permet d'être ensemble au mieux, c'est la politesse et les bonnes manières. Ainsi, à celui qui ne se tient pas à cette distance, on crie en Angleterre : *reste à distance !* – Celle-ci, il est vrai, ne satisfait qu'incomplètement le besoin de se réchauffer mutuellement, mais, en revanche, elle évite la blessure des piquants. – Cependant, celui qui possède une grande dose de chaleur intérieure, préfère s'éloigner de la société, pour ne pas causer de désagréments, ni en subir".

Arthur Schopenhauer, *Parerga & Paralipomena*, trad. Jean-Pierre Jackson, Coda, 2005, 2^e partie, chapitre 396

Extraits *Des arbres à abattre*

Autoportrait

C'est ici un livre de bonne foi, lecteur. [...] Mes défauts s'y liront au vif, et ma force naïve, autant que la révérence publique me l'a permis. Que si j'eusse été entre ces nations qu'on dit vivre encore sous la douce liberté des premières lois de la nature, je t'assure que je m'y fusse très volontiers peint tout entier, et tout nu.

Montaigne, *Les Essais*, Puf, 2004

“Ils le voyaient bien : je suis l'observateur, l'ignoble individu qui s'est confortablement installé dans le fauteuil à oreilles et s'adonne là, profitant de la pénombre de l'antichambre, à son jeu dégoûtant qui consiste plus ou moins à disséquer, comme on dit, les invités des Auersberger. Ils m'en avaient toujours voulu de les avoir toujours disséqués en toute occasion, effectivement sans le moindre scrupule, mais toujours avec une circonstance atténuante ; je me disséquais moi-même encore bien davantage, ne m'épargnais jamais, me désassemblais moi-même en toute occasion en tous mes éléments constitutifs, comme ils diraient, me dis-je dans le fauteuil à oreilles, avec le même sans-gêne, la même grossièreté, la même indélicatesse. Et après cela, ce qui restait de moi était encore bien moins de chose que ce qui restait d'eux, me dis-je”.

Avant qu'il ne soit trop tard

“... Cette ville à travers laquelle je cours, pour effroyable qu'elle me paraisse et m'ait toujours paru, est décidément quand même la meilleure ville pour moi, cette Vienne que j'ai toujours haïe est quand même tout à coup de nouveau pour moi la meilleure, ma meilleure Vienne, et ces gens que j'ai toujours haïs et que je hais et que je haïrai toujours sont quand même les meilleurs pour moi, je les hais mais ils sont émouvants, je hais Vienne mais je suis quand même forcé de l'aimer, et je pensai, tandis que je courais déjà à travers le centre ville, cette ville est quand même ma ville et elle sera toujours ma ville, et ces gens sont mes gens et seront toujours mes gens, et je courais et courais et pensais que j'avais aussi échappé, entre autres choses épouvantables, à cet épouvantable prétendu dîner artistique dans la Gentsgasse et que j'allais écrire quelque chose sur ce prétendu dîner artistique dans la Gentsgasse, quoi, je n'en savais rien, mais quelque chose là-dessus, tout simplement, et je courais et courais et pensai, je vais immédiatement écrire quelque chose sur ce prétendu dîner artistique dans la Gentsgasse, peu importe quoi, uniquement écrire quelque chose sur ce dîner artistique dans la Gentsgasse, mais immédiatement et sans délai, immédiatement, pensai-je, sans délai, pensai-je encore et encore tout en courant à travers le centre ville, immédiatement et sans délai et immédiatement et immédiatement, avant qu'il ne soit trop tard”.

Un requiem pour la Joana

Le Boléro n'est pas une pièce musicale comme les autres. Il est une prophétie. Il raconte l'histoire d'une colère, d'une faim. Quand il s'achève dans la violence, le silence qui s'ensuit est terrible pour les survivants étourdis.

J.M.G. Le Clézio, *La Ritournelle de la faim*, Folio, 2010

“Entre-temps, la Auersberger avait mis le *Boléro* sur le tourne-disque, le morceau de musique que la Joana avait le plus aimé. Avec le *Boléro*, la Auersberger a voulu évoquer encore une fois la mémoire de la Joana et c'est dans cette intention qu'elle a mis le *Boléro*, me dis-je. Et le fait est que dès les premières mesures, il m'a fallu de nouveau penser à la Joana, à son enterrement surtout. [...] J'avais déjà voulu me lever et

partir avant que la Auersberger eût mis le *Boléro*, et voilà que j'étais resté assis, et même avec plaisir, subitement plongé dans un très bel état d'indifférence, laissant défiler devant moi les images de l'enterrement à Kilb, les images de la Main de fer, me représentant encore une fois distinctement le visage de l'épicière, le visage de John, Kilb, le beau bourg tranquille de Basse-Autriche. L'irritation qui avait été la mienne tout au long de cette soirée et tout au long de cette épouvantable nuit dans la Gentzgasse, avait subitement cédé la place à l'apaisement. J'ai moi-même toujours aimé le *Boléro*, et la Joana le jouait toujours dans son studio de mouvement, comme cela s'appelait, quand elle travaillait avec ses élèves les plus doués ; le *Boléro* était en fin de compte la musique d'après laquelle elle orientait tout son art du mouvement, pensais-je en écoutant le *Boléro*, les yeux fermés. Comme c'est bon, de temps à autre, de faire du sentiment, pensais-je, et je n'avais pas la moindre difficulté à voir maintenant la Joana, l'artiste du mouvement qui a eu absolument tout pour être heureuse et qui a finalement quand même seulement été malheureuse. J'entendis sa voix et tombai sous le charme de ses phrases, de son rire, de sa réceptivité au beau, car la Joana avait eu comme personne d'autre dans ma vie, le don de voir aussi constamment le beau à côté de toute la laideur monstrueusement omniprésente, destructrice, annihilante, en somme un don que peu de gens possèdent".

Des arbres à abattre, Thomas Bernhard, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Folio, 1987
p. 63, p. 232, p. 196 et 197

III. Thomas Bernhard et le milieu artistique, entre l'autobiographie et la fiction

"Je cherche l'origine de ma débâcle" : introduction aux romans autobiographiques de Thomas Bernhard, par Jean-Marie Winkler

Extraits de la préface de Jean-Marie Winkler à l'ouvrage, Thomas Bernhard Récit 1971-1982, regroupant notamment les romans autobiographiques de l'auteur (L'Origine, La Cave, Le Souffle, Le Froid et Un enfant).

"Quand les lecteurs français découvrent la prose de Thomas Bernhard, à partir de 1967, avec *Gel* et *Perturbation*, c'est un véritable choc. Une écriture acérée, un univers d'une noirceur glacée, des protagonistes entre folie et raison. On s'interroge sur les implications métaphysiques, la dimension blasphématoire ou nihiliste de théories échafaudées par des personnages monomaniaques habités tantôt par l'art, tantôt par la science ou la politique, toujours proches de l'abîme, et dont la quête relève tout autant de la survie que de la perte de soi. Que penser de cet auteur sorti de nulle part ? [...]

C'est que, dans une certaine mesure, manquait encore la clé pour accéder à cet univers, clé que Thomas Bernhard n'a donnée que plus tard, lorsqu'il a éprouvé le besoin, de manière très progressive, de revenir, ne serait-ce d'abord que pour lui-même, à *l'origine* de son œuvre, ayant compris sans doute, comme le proclame l'intitulé qu'il donnera à un entretien accordé à la fin de sa vie, que : « L'origine, c'est moi-même ». Il y a eu, en tout premier lieu, un texte de 1968, *Paysage d'enfance* où, s'interrogeant déjà sur le pays natal et sur la généalogie de sa famille, il déclare : « Je cherche l'origine de ma débâcle ». [...]

À partir de 1975, il débute les cinq volumes de la suite autobiographique, dont il choisit d'intituler le premier, justement, *L'Origine*. [...] Ce passage à l'autobiographie, s'il marque un infléchissement, n'est en aucun cas une rupture. L'autobiographie, revendiquée comme telle par son auteur, poursuit selon d'autres voies la recherche de la vérité et de la mort qui était déjà celle de l'œuvre romanesque et, à ce titre, ne va pas sans quelques mystifications. On sait aujourd'hui que certains épisodes fondateurs évoqués dans l'autobiographie relèvent du mythe. [...]

La lecture de l'autobiographie éclaire d'un jour nouveau les grandes figures de penseurs que Bernhard fait intervenir dans ses romans, [...] leur échec artistique, consubstantiel de leur quête et de leur grandeur. Et le personnage de Thomas Bernhard lui-même se dévoile dans sa dimension d'écorché vif, en révolte permanente contre le monde (et contre la maladie ?) : un individu dont l'itinéraire personnel, avec ses fêlures intimes, vient s'inscrire dans les déchirures de l'histoire autrichienne. [...] Les textes parlent, aujourd'hui comme à l'époque de leur publication, et il ne saurait être question ici de dégager une morale univoque de ces écrits complexes, plus ou moins centrés autour de l'autobiographie. Au sens large, tout est biographique dans une œuvre littéraire où, par un génial tour de passe-passe, tout est en même temps artificiel et fondamentalement autre que ce qui est représenté".

Préface de Jean-Marie Winkler cité in Thomas Bernhard, *Récits 1971-1982*, coll. "Quarto", Gallimard, 2007

“Le chaos créatif” à Maria Zaal

À propos du contexte d’écriture et de publication *Des arbres à abattre*

Le roman, paru en 1984, s’il n’est pas spécifiquement rattaché aux récits dits “autobiographiques” de l’auteur, est pourtant très inspiré d’une partie de l’existence de Thomas Bernhard. Les protagonistes évoquent un cercle d’amis qu’il fréquentait assidument au cours des années 50. Ainsi, on peut reconnaître, sous les traits de Jeannie Billroth, la romancière Jeannie Ebner. Elle rencontre Thomas Bernhard, en 1954, par l’intermédiaire de son collaborateur, Hans Weigel, éditeur de la revue “Stimmen der Gegenwart” (*La Voix du présent*). Ebner et Bernhard entretiennent une amitié pendant plusieurs années. Elle refusera de se reconnaître dans le personnage de Jeannie Billroth, pourtant la parution du livre conduira à une brouille entre les deux écrivains, qui se réconcilieront un peu avant la mort de l’auteur *Des arbres à abattre*. En 1957, Thomas Bernhard sort du Mozarteum et Jeannie Ebner, lui présente le compositeur (“dans la lignée de Webern⁵”, *Des arbres à abattre*) Gerhard Lampersberg et sa femme Maja, facilement identifiables dans les époux Auersberger. Une collaboration artistique et une amitié fusionnelle s’instaurent entre les Lampersberg et Bernhard. L’auteur effectue de fréquents et longs séjours dans la propriété du couple, la “Tonhof”, à Maria Zaal, en Carinthie. “L’intense commerce artistique” (*Des arbres à abattre*) entre les Lampersberg et Bernhard donnera notamment naissance à un opéra *Die Köpfe* (*Les Têtes*) qui sera joué dans la grange de la “Tonhof” transformée en salle de spectacle. Celle-ci accueillera aussi des courtes pièces de théâtre rédigées par Thomas Bernhard, par exemple *Gartenspiel für den Besitzer eines Lusthauses in Kärnten* (*Jeu de jardin pour le propriétaire d’une maison de plaisance en Carinthie*) ou encore *Nachspiel zu Rosa* (*Suite pour Rosa*). De plus, les Lampersberg, deviennent des mécènes pour Thomas Bernhard. Ils financent l’impression de ses poèmes, “Die Irren Die Häftlinge” (*Les Fous, Les Détenus*) et “Psalm” (Psaume) notamment. Par ailleurs, les époux le présentent à des personnalités reconnues du monde artistique viennois, qui fréquentent la “Tonhof”. Le domaine s’apparente à un lieu d’accueil de l’avant-garde littéraire et artistique viennoise. Bernhard y croise notamment les écrivains Hans Carl Artmann, Christine Lavant, Wolfgang Bauer ou encore le dramaturge Peter Turrini. C’est, sans doute, dans ce contexte, que l’auteur *Des arbres à abattre* rencontre Fritz Riedl, sculpteur et tapissier et sa femme, artiste peintre, Joana Thul (Elfriede Slukal), évoqués dans le roman sous les traits de la Joana et du Fritz. La nature de ses relations avec le couple reste floue, on suppose “un ménage à trois”, qui n’est pas sans rappeler celui qu’il a entretenu avec les Lampersberg.

En juillet 1960, une brouille autour des droits à percevoir pour les œuvres représentées (l’opéra *Les Têtes* notamment) dans la grange de la “Tonhof” mettra un terme aux relations entre les Lampersberg et Thomas Bernhard.

Vingt-quatre ans après, la parution *Des Arbres à abattre* déclenche un scandale. Gerhard Lampersberg croit se reconnaître dans le personnage de Auersberger et porte plainte pour diffamation. Le tribunal de Vienne décide alors de la saisie de l’œuvre. Celle-ci est retirée des librairies et interdite de publication et de diffusion. Bernhard riposte alors, au cours d’une conférence de presse, et interdit la distribution de ses livres en Autriche, pour toute la durée des droits d’auteur, soit 75 ans après sa mort. L’affaire prend de l’ampleur et déclenche un débat, qui dépasse les frontières de l’Autriche, sur la liberté d’expression. Finalement, au terme de six mois de batailles judiciaires l’interdiction est levée. Gerhard Lampersberg abandonne les poursuites, retire sa plainte en 1985, et Thomas Bernhard revient sur sa décision.

5. En référence au compositeur Anton Webern. Pour plus d’informations, voir le document “Abécédaire”, disponible dans la 4^e partie de ce dossier.

Témoignage de Peter Turrini sur son expérience à Maria Zaal

À partir de 1959, le dramaturge, Peter Turrini, à l'âge de 15 ans, commence à fréquenter ce lieu d'avant-garde littéraire et artistique qu'est la "Tonhof", propriété des Lampersberg à Maria Zaal.

"C'était pour moi un lieu incroyablement dramatique ; un lieu des obligations et des dissolutions morales les plus grandes. Un lieu de la forme et en même temps de l'anarchie, on y créait et détruisait. Un lieu artistique. Gerhard en était le centre, il ensorcelait et troublait les êtres. Je me souviens de certaines ambiances et situations : Maja chante une nouvelle composition de Gerhard, il l'accompagne au piano. Soudain il tape sur le piano comme s'il voulait le fracasser. Artmann descend en pouffant dans le jardin et déclare que "la baise, voilà le véritable acte poétique". Sous les rires des autres, Bernhard s'exclame au petit déjeuner que dans vingt ans il recevra le prix Nobel. Pour ma part, je ne disais rien la plupart du temps, j'observais, et tout ce que je voyais nourrissait mon désir de mener une vie d'artiste. Ce chaos créatif, c'est Maja Lampersberg qui l'empêchait de déborder, et c'est là son grand mérite. L'étonnant, c'était cette symbiose entre le choc et le plaisir, la transgression, c'était en même temps la vie."

Post-face de Heinz Schwarzinger à la pièce de Peter Turrini, *À la tombée de la nuit*, Actes-Sud Papiers, 2009.
Texte français de Henri Christophe.

Conversations de salon

Le dîner artistique chez les Auersberger dans Des arbres à abattre, évoque à certains égards, ceux donnés par les Verdurin, dans un Amour de Swann de Marcel Proust...

Chez les Auersberger : au sujet d'Ekdal d'Ibsen et d'Edgar de Strindberg

Au cours du dîner artistique donné par les Auersberger, s'enclenche une discussion, entre la romancière Jeannie Billroth et le comédien sur le personnage d'Ekdal, du Canard Sauvage d'Ibsen (que le comédien interprète au Burgtheater) et sur celui d'Edgar, de la Danse de mort, de Strindberg⁶.

"Tandis que (le comédien) disait, ce succès d'Ekdal n'était d'ailleurs absolument pas prévisible, j'observais la romancière Jeannie Billroth qui s'alarmait déjà parce qu'elle se sentait rabaissée. [...]

Elle avait encore et toujours voulu faire une remarque personnelle mais le comédien du Burg ne lui en avait pas laissé la possibilité. Mais maintenant, comme le comédien du Burg venait de dire qu'Ekdal était le rôle le plus difficile qu'il eût jamais étudié et joué, elle dit qu'elle trouvait Edgar de Strindberg encore plus difficile, Edgar, dit-elle, est tout de même beaucoup plus difficile qu'Ekdal, elle avait en tout cas toujours l'impression, quand elle lisait Edgar, que cet Edgar était beaucoup plus difficile qu'Ekdal, elle n'avait jamais considéré Ekdal comme un rôle difficile, tout en sachant pourtant que tous les rôles, tous sans distinction, étaient difficiles si l'on voulait les jouer bien et si on les jouait effectivement bien, mais à la lecture, elle trouvait toujours Edgar beaucoup plus difficile qu'Ekdal. Non! s'exclama le comédien du Burg, le plus difficile, c'est le rôle d'Ekdal, indiscutablement. Alors là, dit la Jeannie Billroth au comédien du Burg, elle ne pouvait pas lui donner raison, et sur ce, elle laissa entendre qu'elle avait étudié la dramaturgie autrefois, qui plus est avec le célèbre professeur Kindermann [...]. Peut-être, dit la Jeannie Billroth, un comédien devait-il penser que le rôle d'Ekdal était plus difficile que celui d'Edgar, même si en réalité, c'était tout le contraire. Vous savez, dit le comédien du Burg à la romancière Jeannie Billroth, quand on est comédien depuis des décennies, comme moi, et de surcroît au Burgtheater, et qu'on ne joue que des premiers rôles aussi loin qu'on regarde en arrière, on peut dire qu'on sait de quoi on parle. Naturellement, les spécialistes en dramaturgie voient le théâtre d'un tout autre œil, dit le comédien du Burg, mais il n'en restait pas moins vrai qu'Ekdal était le rôle le plus difficile, Edgar était beaucoup plus facile, plus facile au point de vue de l'interprétation proprement dite, mettez-vous bien cela dans la tête, dit le comédien du Burg à la Jeannie Billroth. Celle-ci n'avait guère apprécié ce que venait de dire le comédien du Burg et dit à son tour qu'il avait toujours été notoire, depuis qu'Edgar et Ekdal existaient, qu'Ekdal était le rôle le plus facile à interpréter, et non Edgar. D'ailleurs, Kindermann, son maître, avait écrit cela noir sur blanc dans l'une de ses dissertations, la dite dissertation de Kindermann était intitulée, Edgar et Ekdal, une étude comparative; était-il possible, s'enquit la Jeannie Billroth, que le comédien du Burg n'eût pas lu cette dissertation, et le comédien du Burg, là-dessus, de répondre qu'il ne connaissait pas cette dissertation de Kindermann. Voilà qui était dommage, affirma la Jeannie Billroth, car si le comédien du Burg avait lu les explications données par Kindermann sur Edgar (de Strindberg) et sur Ekdal (d'Ibsen) avant de commencer à répéter le rôle d'Ekdal, il se serait épargné bien des désagréments en rapport avec cette représentation du Canard sauvage. [...]

Thomas Bernhard

Des arbres à abattre, traduction Bernard Kreiss, Gallimard, 1984, p. 127 à 130

6. Voir le document "Abécédaire", dans la 4^e partie de ce dossier.

Chez les Verdurin : "Donner une recette de salade sur la scène du Théâtre français !"

Dans *Un amour de Swann*, le personnage principal Charles Swann est introduit dans les salons du couple Verdurin. Ceux-ci donnent très régulièrement des dîners, composés d'un ensemble de "fidèles", dont un jeune pianiste, un peintre, un médecin, M. Cottard, accompagné de sa femme.

"- Redonnez de la sole normande à Monsieur, vous voyez bien que la sienne est froide. Nous ne sommes pas si pressés, vous servez comme s'il y avait le feu, attendez donc un peu pour donner la salade (dit Mme Verdurin).

Mme Cottard, qui était modeste et parlait peu, savait pourtant ne pas manquer d'assurance quand une heureuse inspiration lui avait fait trouver le mot juste. Elle sentait qu'il aurait du succès, cela la mettait en confiance, et ce qu'elle en faisait était moins pour briller que pour être utile à la carrière de son mari. Aussi ne laissa-t-elle pas échapper le mot que venait de prononcer Mme Verdurin.

- Ce n'est pas de la salade japonaise ? dit-elle à mi-voix.

Et ravie et confuse de l'à-propos et de la hardiesse qu'il y avait à faire ainsi une allusion discrète, mais claire, à la nouvelle et retentissante pièce de Dumas, elle éclata d'un rire charmant d'ingénue, peu bruyant, mais si irrésistible qu'elle resta quelques instants sans pouvoir le maîtriser. [...]

- Non, mais nous vous en ferons si vous venez tous dîner vendredi.

- Je vais vous paraître bien provinciale, Monsieur, dit Mme Cottard à Swann, mais je n'ai pas encore vu cette fameuse *Francillon* dont tout le monde parle. Le docteur y est déjà allé [...] et j'avoue que je n'ai pas trouvé raisonnable qu'il louât des places pour y retourner avec moi. Évidemment, au Théâtre-Français, on ne regrette jamais sa soirée, c'est toujours si bien joué, mais comme nous avons des amis très aimables qui ont souvent des loges et ont la bonne idée de nous emmener à toutes les nouveautés qui en valent la peine, je suis toujours sûre de voir *Francillon* un peu plus tôt ou un peu plus tard et de pouvoir me former une opinion. Je dois pourtant confesser que je me trouve assez sottre, car, dans tous les salons où je vais en visite, on ne parle naturellement que de cette malheureuse salade japonaise. On commence même à en être un peu fatigué, ajouta-t-elle en voyant que Swann n'avait pas l'air aussi intéressé qu'elle aurait cru par une si brûlante actualité. Il faut avouer pourtant que cela donne quelquefois prétexte à des idées assez amusantes. Ainsi j'ai une de mes amies qui est très originale, quoique très jolie femme, très entourée, très lancée, et qui prétend qu'elle a fait faire chez elle cette salade japonaise, mais en faisant mettre tout ce qu'Alexandre Dumas fils dit dans la pièce. Elle avait invité quelques amies à venir en manger. Malheureusement je n'étais pas des élues. Mais elle nous l'a raconté tantôt, à son jour ; il paraît que c'était détestable, elle nous a fait rire aux larmes. Mais vous savez, tout est dans la manière de raconter, dit-elle en voyant que Swann gardait un air grave.

Et supposant que c'était peut-être parce qu'il n'aimait pas *Francillon* :

- Du reste je crois que j'aurai une déception. Je ne crois pas que cela vaille *Serge Panine* [...]. Voilà au moins des sujets qui ont du fond, qui font réfléchir ; mais donner une recette de salade sur la scène du Théâtre-Français ! Tandis que *Serge Panine* ! George Ohnet, c'est toujours si bien écrit. Je ne sais pas si vous connaissez *Le Maître de Forges* que je préférerais encore à *Serge Panine*.

- Pardonnez-moi, lui dit Swann d'un air ironique, mais j'avoue que mon manque d'admiration est à peu près égal à ces deux chefs-d'œuvre.
- Vraiment, qu'est-ce que vous leur reprochez ? Est-ce un parti pris ? Trouvez-vous peut-être que c'est un peu triste ? D'ailleurs, comme je dis toujours, il ne faut jamais discuter sur les romans ni sur les pièces de théâtre. Chacun a sa manière de voir et vous pouvez trouver détestable ce que j'aime le mieux".

Marcel Proust

Un Amour de Swann, Folio, 2006, p. 92 à 96

(Dans la pièce *Francillon*, d'Alexandre Dumas fils, représentée pour la première fois le 17 janvier 1887 au Théâtre-Français, une recette d'une salade japonaise est donnée dans la scène 2 de l'acte I.
Georges Ohnet, (1848-1918) est un écrivain, auteur notamment de la série intitulée *Les Batailles de la vie* dont les titres les plus connus sont *Serge Panine*, *Le Maître de forges*, *La Grande Marnière*, *La Comtesse Sarah*. Et certains de ses romans furent adaptés au théâtre).

IV. Repères

Thomas Bernhard, quelques repères biographiques

Thomas Bernhard naît en 1931 aux Pays-Bas. Il grandit en Autriche, dans la famille de sa mère, restée travailler en Hollande. Son grand-père, Johannes Freumbichler, écrivain, exercera sur lui une influence décisive, lui donnant le goût de la littérature et de la musique.

Son enfance et son adolescence sont aussi marquées par la maladie. Atteint de tuberculose, il entre à l'hôpital quelques jours après son grand-père, qui meurt le 11 février 1949. Thomas Bernhard effectue plusieurs séjours au sanatorium de Grafenhof. Cette immobilisation forcée, l'incite à lire et à écrire. En 1950, au sanatorium, il fait la connaissance d'Hedwig Stavianicek, de trente-cinq ans son aînée. Il entretiendra avec son "être vital", comme il l'appelle dans *Le Neveu de Wittgenstein*, une amitié, jusqu'à sa mort en 1984.

À partir de 1952, Thomas Bernhard devient journaliste au *Demokratisches Volksblatt* de Salzbourg, où il tient une chronique judiciaire. Parallèlement, et jusqu'en 1957, il suit des cours de mise en scène et d'art dramatique au Mozarteum. Cette même année, son recueil de poésie, *Sur la terre comme en enfer*, est publié aux éditions Otto Müller de Salzbourg.

En 1963, son premier roman *Gel*, paru aux éditions Insel, est salué par la critique. Suivent en 1964, *Amras* (parmi toutes ses œuvres, la préférée de Bernhard), puis *Perturbation*, en 1967.

L'année d'après, il reçoit le Petit Prix national de littérature. Son discours de remerciements déclenche l'un des nombreux scandales qui accompagneront, jusqu'à sa mort, la parution de ses œuvres et ses interventions publiques.

Par la suite, il publie un livre, pratiquement tous les ans. Ainsi, en 1970, paraît *La Plâtrière*, pour lequel il reçoit le plus prestigieux des prix allemands, le Prix Büchner. La même année, au Schauspielhaus de Hambourg est montée sa première "grande" pièce, *Une fête pour Boris*, mise en scène par Claus Peymann. C'est le début d'une longue collaboration avec le metteur en scène qui montera notamment, *L'Ignorant et le Fou* (1972), *Minetti* (1976) ou encore *Le Faiseur de théâtre* (1985).

À partir de 1975, il entame un cycle de récits autobiographiques. Il y écrit sa propre histoire mais aussi celle de l'Autriche, en dénonçant notamment la collusion du national-socialisme et du catholicisme, dans le premier volume, *L'Origine*. Suivront, *La Cave* (1976), *Le Souffle* (1978), *Le Froid* (1981), où il relate ses années au sanatorium et son combat contre la maladie) et enfin *Un enfant*, en 1982. La même année, il évoque son amitié, dans *Le Neveu de Wittgenstein*, avec Paul, le neveu du célèbre philosophe.

Par ailleurs, beaucoup de ses romans et pièces de théâtre questionnent la figure de l'artiste. C'est le cas, par exemple, du *Naufragé* (1983), qui s'inspire du pianiste Glenn Gould, devenu, dans le roman, un personnage bernhardien obsédé par la quête de la perfection. Thomas Bernhard poursuit sa réflexion sur le milieu artistique, en s'inspirant d'une partie de son existence dans les années cinquante, avec *Des arbres à abattre* qui paraît en 1984.

Son dernier roman, *Extinction*, publié en 1986, apparaît comme la clef de voûte de son œuvre romanesque. Le château de Wolfsegg, figure centrale de l'œuvre, univers muséal gagné par la fossilisation, cristallise la réflexion autour de la gestion du passé, des liens à l'origine, de l'émancipation et de la liberté individuelle.

En 1988, sa dernière pièce, *Heldenplatz* ("Place des Héros", nom de la place où 250000 Viennois firent une ovation à Hitler au lendemain de l'Anschluss) questionne ses rapports complexes et violents avec l'Autriche et de sa difficulté d'être autrichien. Elle est présentée au Burgtheater à Vienne et déclenche un scandale.

Le 12 février 1989, Thomas Bernhard meurt dans sa maison de Gmunden, assisté de son demi-frère, Peter Fabjan, médecin. Deux jours après son enterrement, son testament est rendu public. Le texte interdit toute exploitation de son œuvre sur le territoire autrichien. Mais, en 1998, son légataire Peter Fabjan, en accord avec Siegfried Unseld directeur des éditions Suhrkamp, décide de faire vivre l'œuvre de Thomas Bernhard, et lève quelques clauses de l'interdiction testamentaire.

Pour une biographie complète de Thomas Bernhard vous pouvez consulter le document, "Thomas Bernhard, vie et œuvre, 1931-1989" cité in Thomas Bernhard, Récits 1971-1982, coll. Quarto, Gallimard, 2007, p. 851 à 939.

Biographies de l'équipe artistique

Claude Duparfait

Formé à l'École de Chaillot et au Conservatoire national de Paris (1988-90), il travaille au théâtre avec Jacques Nichet *Le Baladin du monde occidental* de Synge, *Silence complice* de Daniel Keene, *La prochaine fois que je viendrai au monde* ; François Rancillac *Le Nouveau Menoza* de Jakob Lenz, *Polyeucte* de Corneille ; Jean-Pierre Rossfelder *Andromaque* de Racine ; Bernard Sobel *Le Roi Jean*, *Three Penny Lear* de Shakespeare, *Les Géants de la montagne* de Luigi Pirandello, Anne-Françoise Benhamou et Denis Loubaton *Sallinger* de Bernard-Marie Koltès ; Georgio Barberio Corsetti *Docteur Faustus* d'après Thomas Mann ; et Stéphane Braunschweig *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov, *Amphitryon* de Heinrich von Kleist, *Peer Gynt* d'Ibsen.

Comédien de la troupe du TNS de 2001 à 2009, il joue sous la direction de Stéphane Braunschweig dans *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py, *La Mouette* d'Anton Tchekhov, *La Famille Schroffenstein* de Heinrich von Kleist, *Le Misanthrope* et *Tartuffe* de Molière. Il est nommé pour le Molière du comédien en 2009 pour le rôle d'Orgon.

Il a joué le rôle d'Edouard II de Marlowe mis en scène par Anne-Laure Liégeois.

En 2009 il joue le rôle de Rosmer dans *Rosmersholm* d'Ibsen mis en scène par Stéphane Braunschweig, en 2010 il reprend le rôle de Cal dans *Combat de nègre et de chiens*, mise en scène de Michael Thalheimer et en 2010 il interprète le rôle de La Comtesse Geschwitz dans *Lulu – une tragédie-monstre* de Frank Wedekind mis en scène par Stéphane Braunschweig.

Il joue dans *Les Criminels*, de Ferdinand Bruckner, mis en scène par Richard Brunel en octobre 2011.

Il a été responsable de plusieurs enseignements pour les élèves comédiens de l'École du TNS.

Il écrit et met en scène en 1998 *Idylle à Oklahoma* d'après *Amerika* de Franz Kafka (Éditions Les Solitaires Intempestifs). En 2004, il a mis en scène au TNS, *Titanica* de Sébastien Harrisson avec les comédiens de la troupe.

Au cinéma, il joue notamment avec Philippe Bérenger, Didier Le Pécheur, Patrick Dewolf et Claire Devers.

Célie Pauthe

Après une maîtrise d'études théâtrales à Paris III, elle devient assistante à la mise en scène auprès de Ludovic Lagarde, Jacques Nichet, Guillaume Delaveau, Alain Ollivier et Stéphane Braunschweig. En 2001, elle intègre l'Unité nomade de formation à la mise en scène au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris.

En 1999, elle collabore avec Pierre Baux et Violaine Schwartz, à la création de *Comment une figue de paroles et pourquoi*, de Francis Ponge. En 2003, elle met en scène *Quartett* d'Heiner Müller au Théâtre national de Toulouse (Prix de la Révélation théâtrale de l'année décerné par le Syndicat de la critique), puis, en 2005, *L'Ignorant et le Fou* de Thomas Bernhard au Théâtre national de Strasbourg. En 2007, sur une proposition de Muriel Mayette, elle crée *La Fin du commencement* de Sean O'Casey au Studio de la Comédie-Française et, l'année suivante, *S'agite et se pavane* d'Ingmar Bergman au Nouveau Théâtre de Montreuil. En janvier 2011, elle met en scène *Train de nuit pour Bolina* de Nilo Cruz pour la biennale de création "Odyssées en Yvelines".

À l'invitation de Stéphane Braunschweig, elle est, depuis 2010, artiste associée à La Colline, où elle a créé en mars 2011, *Long voyage du jour à la nuit* d'Eugene O'Neill.

Marie La Rocca scénographie

Née en 1978 à Thionville, diplômée des métiers d'art en tapisserie à l'École Boule en 2000 puis en costume au lycée La Source en 2002, elle achève sa formation à l'École du Théâtre national de Strasbourg dans la section scénographie-costume du groupe 36.

Pour l'atelier de sortie de l'École du TNS, elle œuvre aux côtés d'Alain Françon sur la scénographie de la pièce *Les Enfants du soleil* de Maxime Gorki. Depuis, elle travaille régulièrement avec Laurent Pelly comme assistante à la création costume, dont l'opéra *La Petite Renarde rusée* de Leoš Janáček, *Mille francs de récompense* de Victor Hugo, mais aussi comme scénographe pour *Cami* d'après Pierre-Henri Cami et *Funérailles d'hiver* de Hanokh Levin. Elle conçoit également les costumes auprès de Sylvain Maurice pour *Richard III* de Shakespeare, *La Chute de la maison Usher* d'après Edgar Allan Poe et *Dealing with Claire* de Martin Crimp, pièce pour laquelle elle crée également la scénographie.

À l'Opéra national de Lyon, elle crée les costumes de *La Golden Vanity* de Benjamin Britten, mis en scène par Sandrine Lanno puis elle assiste cette saison Thibault Van Craenenbroeck à la création des costumes de *Parsifal* de Richard Wagner mis en scène par François Girard. La saison passée, elle a travaillé aux côtés de Célie Pauthe pour la création des costumes et de l'espace de *Train de nuit pour Bolina* de Nilo Cruz et signé les costumes du *Long voyage du jour à la nuit* d'Eugène O'Neill.

Patrice Lechevallier lumière

Il commence dans le théâtre avec Les Tréteaux de France et l'ARCAL comme régisseur plateau. Il passe rapidement à la régie lumière puis collabore à de nombreuses créations lumières et décors. Il travaille notamment sur de multiples spectacles de Christian Gangneron en France et à l'étranger dans le domaine lyrique (*Carmen*, *Don Giovanni*, ...). Il collabore aux lumières des spectacles de Stéphane Braunschweig (*La Flûte enchantée*, *La Famille Schroffenstein*, *Elektra*, *L'Affaire Makropoulos*, *Woyzeck*, *Le Ring*, *Le Misanthrope*).

Il travaille avec Claude Duparfait pour la création des lumières et du décor pour *Le Tartuffe* de Molière et *Titanica*; ainsi qu'avec Christophe Guichet *Ascension et déclin d'une Européenne*, *Cabaret Sauvage*; Christina Fabiani, *Enoch Arden*, *Rien de plus beau*, *Les Célèbres*; Georges Gagneré pour les lumières de *Huntsville* et *La Pensée*; Armel Roussel, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, *Hamlet*; Marc-Henri Boisse, *Les Cahiers brûlés*; Isabelle Lafon; *Igishanga*; Bernard Szajner, *L'Étoile*; Jacques Rosner; *Le Cri de la baleine*.

Dans le domaine de la danse, il crée les décors et la lumière de *Prélude à l'après-midi d'un faune* et *Les Biches* pour l'Opéra de Metz. Il signe les lumières de Roland Petit à l'Opéra Garnier, *Passacaille*; il cosigne au Bolchoï, *La Dame de Pique* et à l'Opéra national de Tokyo, *La Chauve-souris*.

Mammar Benranou vidéo

Après des études ISAV (Images Spectacles et Audiovisuelles, Université Paul Valéry – Montpellier), il a été assistant réalisateur sur deux films documentaires : *Les Fils de l'oubli* et *La Fin du rêve indochinois* (GMT Productions – France 3).

Puis, il a travaillé sur divers films documentaires en tant que cadreur.

Suite à une série de portraits réalisée dans le cadre d'une recherche sur *la communication non verbale dans la démence* menée par le CHU de Reims, il a coréalisé un film documentaire : *Les Unités de vie Alzheimer et... la vie tout simplement* (1^{er} prix au festival du film médical d'Amiens).

Après avoir obtenu l'aide à l'écriture de la Scam, il a écrit et réalisé *Le Chant des invisibles* (2010), sélectionné au Panorama des Cinémas du Maghreb de Saint-Denis (2010), au festival international Cinémed de Montpellier (2010), au Festival international du Film d'Amiens (2010), et au festival international Vue d'Afrique de Montréal (2011).

En 2005, il a réalisé pour le Théâtre national de la Colline une création vidéo multimédia d'après *Caeiro !* de Fernando Pessoa mis en scène par Hervé Pierre.

Il a réalisé des films courts d'après les spectacles de Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma : *Adam & Eve* de M. Boulgakov (2007), *Feux* d'après August Stramm (2008), et *Ciseaux, Papier, Caillou* de Daniel Keene (2009).

Il a réalisé également *Forêt D.88* d'après *Printemps/Été* un projet théâtral de Guillaume Vincent (2007). Au Japon, il a collaboré avec le SPAC (Shizuoka Performing Arts Center) pour deux spectacles mis en scène par Daniel Jeanneteau. Il a réalisé un film court d'après *Blasted (Anéantis)* de Sarah Kane (2009) et créé une vidéo pour la scénographie de *The Glass Menagerie (La Ménagerie de verre)* de Tennessee Williams (2011).

Mariane Delayre costumes

Formée en scénographie-costume à l'École Supérieure des Arts Dramatiques du Théâtre national De Strasbourg (groupe 35) Mariane Delayre a travaillé en tant que costumière avec les metteurs en scène Jérémie Lippmann, Jean-Christophe Blondel, Jean-Yves Lazennec, Sylvie Ollivier, la compagnie La Querelle (Émilie Capliez), la compagnie S'appelle Reviens (Alice Laloy), Richard Brunel, Frédéric Sonntag et Jacques Rebotier. Elle anime également des ateliers pour des jeunes de 15 à 20 ans, cette fois en tant que plasticienne.

Aline Loustalot son

Formée aux métiers du son et de la vidéo, elle a été régisseur général et son pour différents événements (sonorisation de concerts), compagnies (Carré Brune, Galapagos) et festivals (Printemps de Bourges, Médiévales de Carcassonne, Festival d'Avignon IN et OFF).

De 2000 à 2010, elle a occupé le poste de régisseur son au Théâtre national de Toulouse; elle a accompagné les différentes créations en régie, les spectacles en tournée et mis en place les structures de son et de vidéo des 15 pièces accueillies au Théâtre national de Toulouse.

Parallèlement, elle a participé à la création sonore, parfois vidéo, de nombreuses pièces telles que : *La Fin du commencement* de Sean O'Casey, *S'agite et se pavane* de Ingmar Bergman et *Un train pour Bolina* de Nilo Cruz, mises en scène par Cécile Pauthe; *Cami* de Pierre-Henri Cami, *Talking Heads* d'Alan Bennett, *Funérailles d'hiver* de Hanokh Levin, *Mille francs de récompense* de Victor Hugo et *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht (en préparation), mises en scène par Laurent Pelly; *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe, mise en scène par Guillaume Delaveau; *Antigone* de Sophocle, *L'Augmentation* de Georges Perec, *Le Commencement du bonheur* de Giacomo Leopardi et *Le Pont de pierres* et *La Peau d'images* de Daniel Danis, mises en scène par Jacques Nichet.

avec

François Loriquet

Formé au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, il a joué dans *Cami, Drame de la vie courante de Cami* et *Grand'peur et Misère du Troisième Reich* de Brecht mis en scène par Philippe Adrien ; dans *Le Magicien prodigieux* de Calderón mis en scène par Jacques Nichet ; dans *La Vie de la révolutionnaire Pélagie Vlasova* de Brecht mis en scène par Bernard Sobel ; dans *La Famille Schroffenstein* d'Heinrich von Kleist mis en scène par Éloi Recoing ; dans *Henry VI* de Shakespeare présenté au Festival d'Avignon dans la cour d'honneur du Palais des Papes et dans *Amphitryon* de Molière mis en scène par Stuart Seide ; dans *La Place royale* et *Angels in America* mis en scène par Brigitte Jaques-Wajeman ; dans *Comment rendre l'autre fou* mis en scène par Emmanuel Schaeffer ; dans *Penthésilée* de Kleist mis en scène par Julie Brochen ; dans *Baal* mis en scène par Richard Sammut ; dans *Le Marchand de Venise* de William Shakespeare mis en scène par Cécile Garcia Fogel ; dans *Suite* de Philippe Minyana mis en scène par Massimo Bellini ; dans *Les Fâcheux* de Molière mis en scène par Hélène Babu ; dans *Les Tables Tournantes* de Jean-Marie Galey.

Au cinéma, il a tourné avec Michel Deville dans *Toutes peines confondues* (1992), Bertrand Tavernier dans *Laissez-passer* (2000), Jacques Audiard dans *Sur mes lèvres* (2001) .

Pour la télévision, il a travaillé avec Josée Dayan, Kosta Kekemenis, Fabrice Cazeneuve, Patrick Jamain, Dominique Tabuteau, Arnaud Selignac, Joël Seria, Jean-Denys Robert, Didier Albert, Jérôme Foulon, Caroline Huppert.

Annie Mercier

Elle a joué au théâtre dans une soixantaine de pièces, notamment avec Stéphane Braunschweig, *Tartuffe* de Molière, *Rosmersholm* et *Une maison de poupée* d'Henrik Ibsen, *Je disparaiss* d'Arne Lygre (2011) ; Laurent Gutmann, *Chants d'adieu* et *Nouvelles du plateau S.* d'Oriza Hirata, *Terre natale* de Daniel Keene, *Légendes de la forêt viennoise* d'Ödön von Horváth ; Guillaume Vincent, *Nous, les héros* ; Christophe Rauck, *Getting Attention* de Martin Crimp ; Stéphane Fiévet, *Laisse-moi te dire une chose* de Rémi de Vos ; Claude Duparfait, *Titanica*, de Sébastien Harrisson ; Charles Tordjman, *Vie de Myriam C.* de François Bon ; Roger Planchon, Philippe Adrien, Régis Santon, Jean Lacornerie, Christian Cheesa, Patrick Collet, François Rancillac, Robert Cantarella et Philippe Minyana. Au cinéma, elle travaille notamment avec Claude Miller, Pierre Jolivet, François Dupeyron, Éric Veniard, François Favrat, Amos Gitai, Marie-Pascale Osterrieth, Vincent Ravalec, Laurence Ferreira Barbosa, Joël Seria, Claude Faraldo, Élisabeth Rappeneau, Philippe Leguay, Pierre Boutron ou encore Marc Fitoussi. Elle a également participé à une trentaine de réalisations, récemment pour Canal +, avec Philippe Haïm, Éric Valette, ou Christophe Blanc et pour France 3 avec Philippe Triboit.

À la télévision, elle a travaillé notamment avec Benoît d'Aubert.

Elle écrit de nombreuses pièces et adaptations pour France Culture et Radio Lausanne, ainsi que des scénarii pour TF1. En 2006, elle reçoit le Prix d'interprétation féminine au festival de la radio francophone.

Elle est nominée en 2009 aux Molières pour son interprétation de Dorine dans *Tartuffe*, mis en scène par Stéphane Braunschweig.

Enfin, elle est à l'origine de projets sur les écritures contemporaines (*Abîme aujourd'hui la ville* de François Bon, 2002 et *Stabat Mater* de Tarantino, 2010) et anime régulièrement des stages de formation à l'école du TNS et dans des conservatoires et des centres dramatiques).

Hélène Schwaller

Formée à l'École du TNS de 1984 à 1987, elle joue au théâtre sous la direction de Philippe Van Kessel, *La Conquête du Pôle Sud* de Karge, *La Bataille / Germania mort à Berlin* de Müller; Jacques Lassalle *Amphitryon* de Molière ; Jean-Marie Villégier, *Le Fidèle* de Larivey ; Bernard Sobel, *La Mère* de Brecht ; Michel Dubois, *La Tempête* de Shakespeare ; Charles Joris, *La Leçon* de Ionesco ; Pierre Diependaële, *Dans la jungle des villes* de Brecht, *Yacobi et Leidental* de Levin, *La Chance de sa vie* de Bennett, *Le Café d'après Goldoni et Fassbinder* ; Jean-Claude Berutti, *L'Adulateur* de Goldoni ; Bernard Freyd et Serge Marzoff, *D'r Contades Mensch* d'après Germain Muller.

À partir de 2001, elle joue au sein de la troupe du TNS dans les créations de Stéphane Braunschweig: *La Mouette* de Tchekhov, *La Famille Schroffenstein* de Kleist, *Le Misanthrope* de Molière, *Brand* d'Ibsen, *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, *L'enfant rêve* de Levin et *Les Trois Sœurs* de Tchekhov. Elle joue également dans *Nouvelles du Plateau S.* de Hirata mis en scène par Laurent Gutmann et, sous la direction de Claude Duparfait, dans *Petits drames camiques* et *Titanica* de Sébastien Harrisson.

En 2008 et 2009, elle joue dans *Wiener Blut* de Johann Strauss à l'opéra de Nancy mis en scène par Jean-Claude Berutti, *Cœur Ardent* de Ostrovski mis en scène par Christophe Rauck au Théâtre Gérard Philipe, et *Débrayage* de Rémi de Vos mis en scène par Jean-Jacques Mercier aux TAPS de Strasbourg.

Sous la direction de Julie Brochen, elle joue dans *La Cerisaie* de Tchekhov, *Dom Juan* de Molière.

En 2009 et 2010, elle participe aux jurys du concours de l'École du TNS et intervient auprès des élèves.

Au cinéma et à la télévision, elle travaille sous la direction de Philippe Garel *Baisers de secours*, de Maurice Frydland *Un été alsacien*, de Michel Favart *Les Deux Mathilde*, de Didier Bourdon *Bambou* et de Benoit Jacquot *Les Faux-Monnayeurs* d'après Gide.

Fred Ulysse

Il a joué dans une cinquantaine de spectacles, que ce soit dans le registre classique : Shakespeare, Corneille, Marivaux, Molière... Dans le registre romantique : Musset, Kleist, Büchner... Ou dans le registre moderne et contemporain : Ibsen, Bernanos, Isaac Babel, Shaw, Tchekhov, Pessoa, Synge, Brecht, Horowitz...

Et dernièrement il a joué dans *L'annonce faite à Marie* de Claudel, mise en scène de Frédéric Fisbach ; *Friches 22.66*, de Vincent Macaigne, mise en scène de l'auteur ; *On n'est pas si tranquille* de Pessoa, mise en scène de Philippe Ulysse ; *L'Ignorent et le Fou*, de Thomas Bernhard, mise en scène de Cécile Pauthe ; *La Petite Catherine de Heilbronn* de Heinrich Von Kleist mise en scène d'André Engel ; *La Mouette* de Tchekhov, mise en scène de Mikaël Serre...

Il a joué le personnage d'Ekdal (dont il est question dans la pièce *Des arbres à abattre*), dans *Le Canard Sauvage* d'Ibsen, mise en scène d'Yves Beaunesne.

Il a tourné avec de nombreux réalisateurs de cinéma dont : Christophe Honoré, Cédric Klapisch, Géla Babluani, Patrice Chéreau, Bertrand Bonello, Xavier Beauvois, Claude Berri, Claude Goretta, Jean-Jacques Beneix, Thierry Klifa, Sergio Gobi, Stellio Lorenzi, Jacques Maillot...

Il a tourné pour la télévision sous la direction entre autres de Stellio Lorenzi, Roger Kahane, Benoît Jacquot, Jérôme Boivin, Pierre Joassin, Paul Vecchiali, Jacques Ertaud, Paul Planchon, Gérard Marx, Aline Isserman, Claude Goretta... Dernièrement il a joué *le Père Amable* de Maupassant, dans le film d'Olivier Schatsky.

Anne-Laure Tondu

Elle est formée à l'école du TNS. À sa sortie en 2005, elle intègre la troupe permanente du TNS pendant un an.

Elle joue avec Stéphane Braunschweig dans *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, *L'enfant rêve* de Hanokh Levin, *Lulu* de Wedekind et prochainement *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello (Festival d'Avignon, La Colline – théâtre national, 2012).

À la Colline, elle joue également avec Jean-François Peyret dans *Ex vivo/In vitro* en 2011.

Elle travaille régulièrement avec Gloria Paris, dans *Filumena Marturano* d'Eduardo de Filippo, *Les Amoureux* de Goldoni, *C'est pas pour me vanter* d'après Labiche. Anne-Laure Tondu participe aux créations d'Annabelle Simon, issue de la même promotion du TNS, *Cabaret Dario Fo*, *Pâte à clowns* et *Gaetano*.

Dernièrement, elle a également joué sous la direction de Pascal Rambert, *Pour Bobby* de Valletti, *Girlmachine* ; Nadine Darmon *La Ballade de Simone*, Catherine Anne, *Pièce africaine*, Marie Ballet et Jean Bellorini *L'Opérette* d'après Novarina, Joachim Serreau, *Vengeances* de Rebotier ; Nicolas Bigards, *Barthes le questionneur* ; Jean-Louis Hourdin, *Mystère Bouffe* de Dario Fo ; Laurent Gutmann, *Les Estivants* de Gorki, et la chorégraphe Odile Duboc, *Espace complémentaire*.

Elle suit parallèlement une formation de chant avec Françoise Rondeleux et a tenu un rôle chanté dans *Les Sacrifiées*, opéra de Thierry Pécou sur un livret de Laurent Gaudé, mis en scène par Christian Gangneron.

Abécédaire

Quelques lieux et institutions mentionnés dans *Des arbres à abattre*

Lieux artistiques

Le **Burgtheater** est un théâtre de Vienne inauguré en 1888. Le bâtiment s'élève sur le Ring, le boulevard circulaire de la capitale de l'Autriche. Après la Comédie-Française, c'est l'un des plus anciens théâtres en Europe. Le théâtre était et est l'une des plus importantes institutions culturelles à Vienne et en Autriche. Stefan Zweig, dans *Le monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, en parle en ces termes : "Le théâtre impérial, Burgtheater, était pour le Viennois, pour l'Autrichien, plus qu'un qu'une simple scène. Le premier regard qu'il jetait sur son journal du matin ne portait pas sur les discussions du Parlement ou sur les événements mondiaux, mais sur la chronique théâtrale".

La pièce de Thomas Bernhard, *Place des héros*, a été présentée au Burgtheater dans une mise en scène de Claus Peymann, qui fut directeur du théâtre 1986 à 1999.

Le Konzerthaus et la Société de musique : ces deux institutions, citées par Auersberger dans *Des arbres à abattre*, sont deux salles de musiques réputées à Vienne.

Ballade dans Vienne

La **Gentzgasse** est une rue de Vienne, où logent, dans le roman, les Auersberger.

Le Graben : cité à plusieurs reprises par le narrateur, c'est une des promenades et des rues marchandes les plus importantes et les plus célèbres de Vienne.

Grinzing : est un village situé au Nord de Vienne, très touristique et pittoresque. C'est le lieu où loge le comédien du Burg.

Währinger : est un quartier à Vienne où loge le narrateur.

Personnalités artistiques et personnages cités dans *Des arbres à abattre*

Ekdal et Edgar : au cours du dîner artistique, une discussion a lieu autour d'Ekdal et d'Edgar.

Le vieux Ekdal est un personnage secondaire du *Canard Sauvage* (1884) du dramaturge norvégien Henrik Ibsen. Dans cette pièce, Gregers Werle, idéaliste revient dans sa ville natale après un long exil et se trouve mêlé aux affaires des Ekdal. Les secrets enfouis de la famille apparaissent aux yeux de Gregers, qui cherche à révéler la vérité, ce qui conduira à la destruction de la cellule familiale.

Edgar est un des personnages centraux de la *Danse de mort* (1900) d'August Strindberg. Ce capitaine, cardiaque et alcoolique, se retrouve avec sa femme, dans une citadelle perdue sur une île de garnison isolée. Ils s'apprêtent à fêter leurs vingt-cinq ans de mariage. Ils se déchirent sous le regard de leur ami Kurt. Durant une de ces fréquentes crises, le capitaine, veillé par Kurt, rencontre la mort. Et la révélation de l'immortalité de l'âme, vécue durant cette expérience mystique, lui permettra de se réconcilier avec sa femme.

Johann Nestroy : la Auersberger au cours d'une discussion, lors du dîner artistique, évoque le chanteur, acteur et dramaturge autrichien Johann Nestroy (1801-1862). Entre 1840 et 1850, il écrivit plus de quatre-vingts pièces. La plupart d'entre elles étaient des comédies satiriques, teintées de critique sociale.

Anton Webern : lorsque le narrateur décrit Auersberger, il le considère comme un compositeur dans la lignée de Webern. Anton Webern (1883-1945) était un compositeur autrichien. Il appartenait avec Arnold Schönberg et Alban Berg à la seconde école de Vienne. Ils furent les précurseurs de la musique contemporaine, explorant l'atonalité, le dodécaphonisme et le sérialisme.

Ludwig Wittgenstein : (1889-1951) est un philosophe autrichien. Il apporta des contributions décisives en logique, dans la théorie des fondements des mathématiques et en philosophie du langage. Il ne publia de son vivant qu'un ouvrage, *Tractatus logico-philosophicus*, paru en 1918 à Vienne. Une autre de ses "grandes" œuvres, *Investigations philosophiques*, sera publiée à titre posthume.

Le nom de "Wittgenstein" traverse l'œuvre de Thomas Bernhard. Par exemple, dans *Des arbres à abattre*, les Auersberger lisent les écrits du philosophe. Pour sa pièce, *Déjeuner chez Wittgenstein*, Bernhard s'est inspiré de la figure de Ludwig Wittgenstein, mais aussi de son neveu, Paul, auquel il a consacré un livre *Le neveu de Wittgenstein*.

Bibliographie (traductions françaises)

Poésie

- "Neuf psaumes. L'âme de Dieu est dans les pécheurs" (extraits de *Sur la terre comme en enfer*, 1957), texte français Roland Hofer-Bury, in *Poésie*, numéro 36, mars 1986
- *Poèmes (Sur la terre comme en enfer, 1957 / In hora mortis, 1958)*, texte français R. Hofer-Bury, Éditions Séguier, Paris, 1987
- *Je te salue Virgile*, traduction de Kza Han et Herbert Holl, Gallimard, 1988
- "Pourquoi ai-je peur de vieillir", "La mort et le temps", "Dans le jardin de ma mère", texte français Jean-Pierre Lefebvre, in *Anthologie bilingue de la poésie de langue allemande*, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1993
- *Dans le jardin de ma mère*, texte français Jean-Pierre Lefebvre, Isabelle Cavalleri ill., Atelier du temps volé, Montreuil, 2002

Romans, récits et nouvelles

- *Gel*, traduction de Boris Simon et Josée Turk-Meyer, Gallimard, 1967
- *Perturbation*, traduction de Guy Fritsch-Estrangin, Gallimard, 1971, nouvelle traduction de Bernard Kreiss, Gallimard, "L'imaginaire", 1989
- *La Plâtrière*, traduction de Louise Servicen, Gallimard, 1974
- *Corrections*, traduction d'Albert Kohn, Gallimard, 1978
- *Oui*, traduction de Jean-Claude Hémerly, Gallimard, 1980
- *L'imitateur*, traduction de Jean-Claude Hémerly, Gallimard, 1981
- *L'Origine, Simple indication*, traduction d'Albert Kohn, Gallimard, 1981
- *La Cave. Un retrait*, traduction d'Albert Kohn, Gallimard, 1982
- *Le Souffle. Une décision*, traduction d'Albert Kohn, Gallimard, 1983
- *Le Froid. Une mise en quarantaine*, traduction d'Albert Kohn, Gallimard, 1984
- *Un enfant*, traduction d'Albert Kohn, Gallimard, 1984
- *Béton*, traduction Gilberte Lambrichs, Gallimard, 1985
- *Le Neveu de Wittgenstein. Une amitié*, traduction Jean-Claude Hémerly, Gallimard, 1985
- *Le Naufragé*, traduction Bernard Kreiss, Gallimard, 1986
- *Amras et autres récits*, traduction Jean-Claude Hémerly et Eliane Kaufholz, Gallimard, 1987 (*Amras, Le Crime d'un fils de commerçant d'Innsbruck, Le Charpentier, Jauregg, Deux éducateurs, La Casquette, Est-ce une comédie ? Est-ce une tragédie ?, L'Attaché à l'ambassade de France, Ungenach, Watten, Midland à Stilfs, La Cape de Ioden, Dans le massif de l'Ortler, Marcher*)
- *Des arbres à abattre*, traduction Bernhard Kreiss, Gallimard, 1987
- *Événements*, traduction de Jeanne Etoré, Bernard Lortholary, Dominique Petit et Claude Porcell, L'Arche, 1988. (*Événements (récits), Un jeune écrivain (récit), Montaigne (récit), Monologues à Majorque (entretien), Le Mois de Marie (théâtre), Claus Peymann et Hermann Beil sur la Sulzwiese (théâtre), Mon heureuse Autriche (article)*)
- *Maîtres anciens. Comédie*, traduction Gilberte Lambrichs, Gallimard, 1988
- *Extinction. Un effondrement*, traduction Gilberte Lambrichs, Gallimard, 1990
- *Dans les hauteurs. Tentative de sauvetage*, traduction de Claude Porcell, Gallimard, 1991
- *Les Mange-pas-cher*, traduction de Claude Porcell, 2005
- *Récits 1971-1982*, Gallimard, Quarto, 2007, traduction de Claude Porcell, Albert Kohn, Éliane Kaufholz, Jean-Claude Hémerly (Préface de Jean-Marie Winkler, "Le memento de l'imprécateur", introduction aux cinq romans autobiographiques par Bernard Lortholary, *Trois jours, L'Origine, La Cave, Le Souffle, Le Froid, Un enfant, Marcher*,

Oui, Les Mange-pas-cher, Le Neveu de Wittgenstein, suivi d'un dossier : "Entretien d'André Müller avec Thomas Bernhard", "l'Autriche, 1914-1989 aperçus historiques", "Après 1989 : épilogue", "Vie et œuvre de Thomas Bernhard")

Théâtre (aux éditions de L'Arche)

- *La Force de l'habitude*, traduction de Claude Porcell, 1983
- *Minetti*, traduction de Claude Porcell, 1983
- *L'Ignorant et le fou*, traduction de Michel-François Demet, 1984
- *Les apparences sont trompeuses*, traduction d'Edith Darnaud, 1985
- *Le Faiseur de théâtre*, traduction d'Edith Darnaud, 1986
- *Au but*, traduction de Claude Porcell, 1987
- *Avant la retraite*, traduction de Claude Porcell, 1987
- *Simplement compliqué*, traduction de Michel Nebenzahl, 1988
- *La société de chasse*, traduction de Claude Porcell, 1987
- *Déjeuner de Wittgenstein*, traduction de Michel Nebenzahl, 1989
- *Emmanuel Kant*, traduction de Claude Porcell et Michel-François Demet, 1989
- *Le Réformateur*, traduction Michel Nebenzahl, 1990
- *Place des héros*, traduction Claude Porcell, 1990
- *Dramuscles*, traduction de Claude Porcell, 1991
- *Le Président*, traduction Claude Porcell, 1992
- *Maître*, traduction Claude Porcell, 1994
- *Une fête pour Boris*, traduction Claude Porcell, 1996
- *Les Célèbres et Elisabeth II*, traduction Claude Porcell, 1999

Scénarios, entretiens, discours

- *L'Italien* suivi de *Trois jours*, traduction Claude Porcell, Arcane 17, 1988
- *Kulterer*, traduction de Claude Porcell, Arcane 17, 1988
- *Entretiens avec Thomas Bernhard : je n'insulte vraiment personne*, Thomas Bernhard et Kurt Hofmann, traduction de Jean-Claude Moreau, La Table ronde, 1990
- *Entretiens avec Krista Fleischmann*, traduction de Claude Porcell, 1993
- *Mes prix littéraires*, traduction Daniel Mirsky, Gallimard, 2010

Bibliographie critique

- Ouvrage collectif dirigé par Claude Porcell, *Thomas Bernhard. Ténèbres. Textes, discours, entretiens*, suivis d'un dossier *À la rencontre de Thomas Bernhard*, Maurice Nadeau, 1986
- Chantal Thomas, *Thomas Bernhard, "Les contemporains"*, Seuil, 1990, nouvelle édition, *Thomas Bernhard, le briseur de silence*, Seuil, 2006
- Carolin Markolin, *Thomas Bernhard et son grand-père. Les grands-pères sont les maîtres*, Paris, Horay, 1990
- Aldo Gargani, *La Phrase infinie de Thomas Bernhard*, traduction de l'italien de Jean-Pierre Cometti, Édition de l'Éclat, 1990
- Jean-Michel Rabaté, Jean Daive, *Thomas Bernhard, "Lieux de l'écrit"*, Marval, 1991
- Gemma Salem, *Thomas Bernhard et les siens*, La Table ronde, 1993
- Hans Höller, *Thomas Bernhard, une vie*, L'Arche, 1994
- Ute Weinmann, *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France, histoire d'une réception littéraire*, L'Harmattan, 2000
- Martin Huber, Manfred Mittermayer, Peter Karlhuber, *Thomas Bernhard et ses compagnons de vie*, Vienne/Linz, Adalbert-Stifter-Institut/Thomas Bernhard Nachlassverwaltung, 2001

- Ouvrage collectif dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt *Thomas Bernhard*, Minerve, 2002
- Martine Sforzin, *L'art de l'irritation chez Thomas Bernhard: ars moriendi, modus vivendi*, Arras (Artois Presses Universités), 2002
- Erika Tunner, *Thomas Bernhard, un joyeux mélancolique*, L'Harmattan, 2004

Sélection d'articles et périodiques

- Erika Tunner, "Le moi et le siècle dans les écrits autobiographiques de Thomas Bernhard : *Die Ursache* et *Der Keller*", *Austriaca*, numéro spécial, *Deux fois l'Autriche*, Rouen, 1979
- *L'envers du miroir*, Cahier n°1, dirigé par Hervé Lenormand et Werner Wögerbauer, Arcane 17, 1987 (interview, lettres, poèmes de Thomas Bernhard, articles critiques sur l'œuvre de l'auteur)
- Fabienne Durand-Bogaert, "Les variations Bernard", *Documents. Revue des questions allemandes*, 1989, n° 2
- Jean-Marie Paul, "Le point final de la mort. De la fiction autobiographique à la vérité de la fiction dans l'œuvre de Thomas Bernhard", *Le texte et l'idée*, n° 4, Nancy, 1989
- Christine Lecerf, "Thomas Bernhard : une autobiographie simplement compliquée", *Austriaca*, n° 36, *Nouvelles Recherches sur l'Autriche*, Rouen, juin 1993
- Martine Sforzin, "Thomas Bernhard, *Heldenplatz* ou le testament d'un moraliste", in *Germanica*, n° 10, Lille, 1992
- *Théâtre/Public*, n° 84, avril 1989, *Auteurs autrichiens, versions françaises*
- Jean-Marie Winkler, "La théâtralité dans l'œuvre de Thomas Bernhard", *Austriaca*, n° 28, Rouen, 1989
- Jean-Marie Winkler, "Autour du théâtre de Thomas Bernhard. Théâtralité, illusions et parole poétique", in M.-C. Autant-Mathieu, *Écritures théâtrales*, Paris, Ed. du CNRS, 1995

Revue électronique sur Thomas Bernhard, disponible sur le site internet de La Colline

à consulter notamment :

Sur l'œuvre de Thomas Bernhard :

Section "entretiens" : interview de Jean-Marie Winkler (évoquant des thématiques qui traversent l'œuvre de cet auteur ainsi que son rapport à l'Autriche).

Section "Analyses et articles" : "Johannes Freumbichler, héritages et mystifications" (exploration des relations que Thomas Bernhard entretenait avec son grand-père).

Sur le théâtre de l'auteur :

Section "entretiens" : interview de Claude Porcell, (traducteur notamment de certaines pièces de théâtre de Thomas Bernhard).

Section "Analyses et articles" : "notes sur le théâtre de Thomas Bernhard" (réflexion sur *Au but* et *Le Président*, en particulier).

Section "Les 18 pièces de Thomas Bernhard" : pour chaque œuvre, un résumé et des pistes d'analyses.

Photos et extraits vidéos des mises en scène de pièces de Thomas Bernhard.

la colline

théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e

