

Derbauer

Caliban

la Colonne

théâtre national

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

mise en scène, adaptation, scénographie, lumières

**Krystian Lupa**

Grand Théâtre  
du 27 septembre au 25 octobre 2013



# perturbation

## Sommaire

### Le projet de mise en scène

#### A. Entretiens avec Krystian Lupa

1. Les écrits de Thomas Bernhard, "une force d'éruption pour les acteurs" 5
2. Travailler avec des comédiens français 8
3. Adapter l'œuvre romanesque de Thomas Bernhard 9

#### B. Porter à la scène des "temps de perturbation et de décomposition des repères"

1. Quelques mots sur le théâtre de Krystian Lupa 10
2. L'acteur et le monologue intérieur 13

### Lire Thomas Bernhard et *Perturbation*

#### A. Autour de *Perturbation*

1. Des médecins et des malades 14
2. Père et fils
- a. Lettres de fils à leur père, extraits de *Perturbation*  
et de *Lettre au père* de Franz Kafka 16
- b. Une danse de mort 17

#### B. Dans les méandres de l'écriture de Thomas Bernhard

1. "Se faire comprendre est impossible" 19
2. En lisant *Perturbation* de Peter Handke (extrait) 19
3. Extrait de *Perturbation* : "Nous n'avons parlé que de l'inondation ce jour-là" 20
4. Beckett vs Bernhard : l'art des monologues 22

### Repères

1. Thomas Bernhard, quelques repères biographiques 24
2. Biographies de l'équipe artistique 26
3. Bibliographie 30

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

mise en scène, adaptation, scénographie, lumières

**Krystian Lupa**

collaborateur artistique **Łukasz Twarkowski**

costumes **Piotr Skiba**

interprète **Mariola Odzimkowska**

avec

**John Arnold, Thierry Bosc, Valérie Dréville, Jean-Charles Dumay, Pierre-François Garel,  
Lola Riccaboni, Mélodie Richard, Matthieu Sampeur, Anne Sée, Grégoire Tachnakian**

**production Théâtre Vidy-Lausanne  
coproduction La Colline – théâtre national,  
Festival d'Automne à Paris  
avec le soutien de l'Adami**

**Grand Théâtre**

**du 27 septembre au 25 octobre 2013**

du mercredi au samedi à 20h, le mardi à 19h30 et le dimanche à 15h30

**Rencontre avec l'équipe artistique  
mardi 15 octobre à l'issue de la représentation**

**Rencontre avec Krystian Lupa  
lundi 30 septembre à 20h30**  
Rencontre animée par le critique **Jean-Pierre Thibaudat**  
entrée libre sur réservation au 01 44 62 52 00

**tournée**

**Théâtre Vidy-Lausanne**

**Du 10 au 22 septembre 2013**

**La Comédie de Clermont-Ferrand**

**Du 13 au 14 novembre 2013**

**Festival Automne en Normandie, Scène nationale de Petit-Quevilly**

**Du 18 au 19 novembre 2013**

**Les Célestins, Lyon**

**Du 3 au 7 décembre 2013**

**CDN, Orléans**

**Du 18 au 19 décembre 2013**

**billetterie La Colline**

**01 44 62 52 52**

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

**tarifs**

en abonnement de 9 à 14€ la place

hors abonnement

de 14 à 28€ selon la catégorie

**Anne Boisson** 01 44 62 52 69 – [a.boisson@colline.fr](mailto:a.boisson@colline.fr)  
**Clémence Bordier** 01 44 62 52 12 – [c.bordier@colline.fr](mailto:c.bordier@colline.fr)  
**Ninon Leclère** 01 44 62 52 10 – [n.leclere@colline.fr](mailto:n.leclere@colline.fr)  
**Christelle Longequeue** 01 44 62 52 12 – [c.longequeue@colline.fr](mailto:c.longequeue@colline.fr)  
**Marie-Julie Pagès** 01 44 62 52 53 – [mj.pages@colline.fr](mailto:mj.pages@colline.fr)

**La Colline – théâtre national**

15 rue Malte-Brun Paris 20<sup>e</sup>

**[www.colline.fr](http://www.colline.fr)**

Le narrateur, un adolescent, accompagne son père, médecin de campagne des Alpes autrichiennes, dans ses visites aux malades. [...] De visite en visite, d'observation en conversation, c'est moins le monde de la souffrance physiologique qu'il découvre que celui de la solitude, du désarroi, du tourment des esprits. La diversité sans bornes des drames individuels ou familiaux, où le milieu, le climat, le passé collectif jouent un rôle déterminant, apparaît bientôt à ses yeux comme autant de signes d'une perturbation générale qui n'épargne nulle vie, d'un déséquilibre qui fait partout pénétrer la violence et la nuit.

La dernière visite conduit le narrateur et son père au nid d'aigle où vit le vieux prince de Saurau, emmuré autant dans son château que dans le mal métaphysique que le ronger. En lui le déséquilibre lui-même s'est fait pensée, langage, et son long monologue final vient donner une dimension supplémentaire à l'ébranlement partout vécu.

#### **Thomas Bernhard**

*Perturbation*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Gallimard, coll. L'imaginaire, 4<sup>e</sup> de couverture

Krystian Lupa, dont on a vu à La Colline *Factory 2* et *Salle d'attente*, a souvent croisé avec éclat l'écriture de Thomas Bernhard : les spectacles qu'il a tirés de certains de ses romans, *Extinction* et *La Plâtrière* sont parmi ses plus beaux. Pour son second spectacle en français, il a choisi *Perturbation*. [...]

L'art théâtral de Lupa plonge les acteurs dans cette littérature en fusion, dans sa profondeur, dans sa lucidité. La façon dont il nourrit la scène de la matière romanesque n'a rien à voir avec une mise en dialogue. C'est dans les courants mentaux, les flux d'affects, la bataille avec le réel dont l'écriture de Bernhard est le lieu, qu'il puise ses images oniriques et l'incandescence du jeu qui est sa marque.

Présentation du spectacle disponible sur le site de la Colline

# Le projet de mise en scène

## A. Entretiens avec Krystian Lupa

### 1. Les écrits de Thomas Bernhard, "une force d'éruption pour les acteurs"

**Fanny Guichard :** Ce n'est pas la première fois que vous travaillez sur Thomas Bernhard, qu'est-ce qui vous passionne chez cet auteur ?

**Krystian Lupa :** J'ai rencontré pour la première fois les écrits de Thomas Bernhard à travers son œuvre *La Plâtrière*, c'était il y a des années. Il faisait encore partie de ce monde. Cette lecture relève de mes plus grandes initiations littéraires. À l'époque, j'étais persuadé que plus aucun auteur ne serait capable de m'emmener dans un endroit aussi fascinant. Comme si, grâce à mes rencontres passées, j'avais déjà acquis toutes les connaissances de la vie, avec Proust par exemple ou encore Dostoïevski. Pourtant, il fallait que je l'admetsse, Bernhard m'avait offert une expérience littéraire stupéfiante.

Par l'intermédiaire de son travail, il masque un dialogue permanent avec ses lecteurs et, derrière l'apparent désordre de son discours, nous touche directement. Ce sont les yeux de notre esprit qu'il ouvre, afin de nous permettre de juger le monde. Contrairement à d'autres, il a osé afficher le danger de ses paroles et, selon moi, il a remporté une victoire. Cette dernière a fini par lui coûter une quantité d'amis. Aucun autre écrivain n'a eu autant d'ennemis et pour cause, cet homme est un incontestable génie.

Je me souviens, au cours de mes premières années d'enseignement à l'école dramatique de Cracovie, avoir proposé à l'un de mes étudiants de travailler sur une mise en scène du texte *La Plâtrière*. Nous avons alors vécu un moment inouï avec les comédiens, un moment qui n'aurait sûrement jamais existé si nous n'avions pas choisi cette matière littéraire en particulier. À la suite de cette expérience fantastique, je me suis confié à l'auteur en lui écrivant une lettre exaltée. Cette écriture avait pour but, au-delà de lui exprimer mon amour pour son travail, de lui demander l'autorisation d'adapter *La Plâtrière* au théâtre. À ce moment, je ne connaissais encore aucun autre de ses textes, ce qui expliquait mon obsession. Peu de temps s'est écoulé avant qu'une lettre de Thomas Bernhard ne me parvienne. La réponse était négative. C'est pourtant non sans gentillesse et délicatesse qu'il a su contrarier ma passion. Son courrier m'a littéralement abattu. En aucun cas il ne souhaitait livrer *La Plâtrière* à un quelconque metteur en scène. Il se réservait le privilège de l'adapter sur les planches ; le projet tombait à l'eau. J'ai fini par égarer cette lettre, un acte manqué... Un an plus tard, Thomas Bernhard décéda. Le texte m'habitait toujours autant, je me suis à nouveau lancé dans une correspondance, mais cette fois je m'adressais à son demi-frère Peter Fabjan et c'est une victoire que je remportais.

À cet instant précis sont nés non seulement une amitié avec Peter, mais aussi mon engagement pour les œuvres de Thomas Bernhard. Actuellement, je suis l'un des trois présidents de la Fondation Thomas Bernhard dont la principale responsabilité est de gérer l'héritage littéraire de l'auteur. J'ai également fait partie des sept consultants ayant décidé de lever l'interdiction de toute représentation de ses pièces en Autriche. En me remémorant cette histoire, je me sens un peu comme Max Brod qui ne respecta finalement pas les dernières volontés de Franz Kafka et refusa de brûler son œuvre. Bien sûr je plaisante un peu, mais je suis fier d'avoir permis à quelques metteurs en scène l'accès à son talent.

Je suis convaincu que les écrits de Thomas Bernhard contiennent une force d'éruption pour les acteurs, et c'est dans ce sens que je me plais à les approfondir avec mes comédiens. *Perturbation* est à nouveau, pour moi, un roman à adapter sur un plateau, il s'agit d'un texte permettant plusieurs genres d'initiations, autant pour les nouveaux interprètes avec qui je travaille que pour moi-même. En effet, je suis convaincu que si Thomas Bernhard n'avait pas disparu à ce moment de mon existence, je serais aujourd'hui un tout autre metteur en scène. Cet auteur a su provoquer le changement le plus important de ma vie. Il m'a donné le courage de révéler une partie de moi que j'avais inconsciemment noyée au plus profond de mon âme. Je pense que Thomas Bernhard a lui-même connu une influence qui lui a donné le courage d'être Thomas Bernhard, comme si chaque artiste était lié par une petite chaîne imperceptible et mystérieuse. Notre travail autour de *Perturbation* est aussi d'essayer de découvrir qui a bien pu le pousser à devenir ce qu'il a été.

**F. G. :** Vous définissez le metteur en scène comme un provocateur, un initiateur d'utopie. Quelle est la place de l'acteur dans votre processus de création ?

**K. L. :** Cette place est évidemment très importante. L'acteur ne doit pas être un simple exécutant. Il est un personnage charismatique doué et riche en énergie du rêve. Il a la capacité de sentir la réalité de ce voyage, de cette contrée dans laquelle il se trouve. Le comédien qui se limite à son imagination et au succès de son rôle ne va jamais pouvoir décoller et atteindre un niveau extraordinaire. Si par malheur il n'arrive pas à se détacher de sa propre image, s'il adopte une attitude trop égocentrique, alors le spectacle ne pourra être réussi. Il faut être capable de rêver d'autre chose, comme un motif d'utopie. C'est ce que nous avons essayé de travailler dans notre dernier spectacle *La Cité du rêve*<sup>1</sup>. Avec mes comédiens, nous avons cherché à vivre notre songe sur le plateau de manière plus profonde encore que dans le monde réel. L'auteur (Alfred Kubin) a une relation très intime avec son œuvre *L'Autre Côté*, un outil qu'il utilise dans son combat contre sa propre schizophrénie. *Perturbation* est une forme d'utopie. Elle est sombre et ténébreuse certes, mais néanmoins fascinante. Ce texte contient une once de secours et le grain du salut. Bernhard ne le nomme pas ainsi, mais c'est de cette manière que nous réceptionnons ses pensées. De toute façon, il ne semble pas nécessaire de désigner ce ressenti, ce qui importe c'est de le faire vivre au cœur du spectacle et de le transmettre aux spectateurs. Figurer des mots précis sur une intention a un effet négatif et réducteur qui dépossède le message de sa force.

**F. G. :** Vous demandez à vos comédiens de construire un monologue intérieur, telle une source d'inspiration sans fin dans laquelle ils peuvent régulièrement se réfugier. Quant à vous, comment nourrissez-vous votre propre imaginaire ?

**K. L. :** Le monologue intérieur est un instrument puissant, une expérience du chemin. C'est assez incroyable d'être capable d'utiliser l'outil que nous appelons "moi". Il s'agit d'un endroit propre à chacun. Le travail doit se faire avant d'entrer dans la peau du personnage que nous interprétons. Le monologue intérieur permet à l'acteur de voyager dans ses propres profondeurs, de cerner ce qui se cache de plus sincère en lui. Pour être juste, l'exercice doit se construire au fil des jours. Sans cette concentration intérieure, le comédien n'aura accès qu'à une image tronquée de son "moi". Sans ces points d'appui, il tombera vite dans le piège du surjeu. Pour accéder à son "moi" véritable, le comédien doit entamer un grand et long périple, sur les routes de la fantaisie. C'est en me servant de cette fantaisie que j'ai pu entraîner mon "moi". À chaque chemin entamé, c'est toute une traversée parsemée de sentiers aux

1. En 1985, Krystian Lupa présente *La Cité du rêve*, librement inspiré du roman d'Alfred Kubin, *L'Autre Côté*.

multiples aspects, couleurs et motifs que je découvre. Autant de richesse que je n'aurais jamais perçue si je n'avais pas réalisé cet exercice auparavant. Lorsque je me perds dans cet immense espace qui est mon jardin, je croise mon passé, mes histoires, mes émotions. Toute une quantité de matière que je peux ensuite utiliser et transmettre à mon personnage. En jouant Hamlet, par exemple, je suis libre de puiser dans mon for intérieur les diverses relations vécues avec ma propre mère. Nous partageons des liens différents avec une personne et, lorsque je fais appel à ma mémoire, je me retrouve face à une quantité de sentiments parfois contradictoires. Il va donc falloir que je creuse encore, que j'arpente les chemins de mon imagination, que je trouve la bonne note de musique qui me permettra d'être au plus proche de mon personnage. Très souvent, les parties du monologue qui semblent être les plus actives sont celles qui sont considérées comme les plus marginales. A contrario, nos pensées intérieures réalistes et sensées s'avèrent être celles que nous utilisons le moins. Elles offrent seulement une forme stéréotypée de notre vision des choses. Mes pensées sur le monologue intérieur sont organiques. Avant même que je découvre les oeuvres de Stanislavski et de Tchekhov, des théoriciens pratiquant des méthodes semblables, cette technique appartenait déjà à mon quotidien. Tout petit, j'expérimentais cette pratique de façon instinctive, le prononçant à haute voix tout en tournant autour de la table. Je me créais des personnages, je vivais. Au fond, je pense que beaucoup d'enfants ont cette capacité à voyager dans leur imaginaire mais, au moment où ils se retrouvent dans les murs d'une école, tout paysage imaginaire est comme enfermé dans une boîte. On impose un autre paysage, un autre chemin. Ce que j'appelle moi "le chemin des professeurs".

Propos recueillis par Fanny Guichard, in *Le journal du Théâtre Vidy-Lausanne*, n° 42 (extraits)



## 2. Travailler avec des acteurs français

*En 2011, Krystian Lupa travaille pour la première fois avec des jeunes comédiens français, pour la création de *Salle d'attente*, d'après *Catégorie 3.1* de Lars Norén, présenté à la Colline. Il renouvelle, à présent, l'expérience avec *Perturbation*.*

**Laure Abramovici :** Pour cette création, vous avez choisi de diriger des comédiens français : l'expérience de *Salle d'attente*<sup>2</sup> a-t-elle été déterminante ?

**K. L. :** C'était un premier pas, c'est certain. J'ai rencontré au cours de ce projet de jeunes gens ouverts, ou qui s'ouvraient à une aventure théâtrale très radicale. Cette aventure, la manière dont elle s'est construite, comme ce qui en a résulté, m'a donné envie de la prolonger. René Gonzales, le regretté directeur du Théâtre Vidy-Lausanne, partageait ce désir. Dans la troupe de *Perturbation*, nous retrouvons de jeunes comédiens qui ont pris part à *Salle d'attente*. Pour être honnête, j'aurais aimé les retrouver tous sur cette production, mais bien entendu, ce n'était pas possible. En cherchant des comédiens pour incarner les individus extrêmes de Bernhard, j'étais guidé, comme pour *Salle d'attente*, par les critères du courage et de la faculté à utiliser l'outil de l'imagination et de l'improvisation, de l'ouverture aux risques de la recherche.

**L. A. :** Qu'est-ce que cette confrontation à une langue étrangère apporte au processus de création, celui-ci en est-il transformé ou conservez-vous la même méthode de travail qu'avec les acteurs polonais ?

**K. L. :** Une autre langue c'est un autre chemin vers la "compréhension émotionnelle" : cela sert beaucoup à se libérer, à se débarrasser des stéréotypes, des idées reçues. Nous, partenaires de ce processus à double sens, avons accès au récit caché dans le fond, au métalangage. J'ai souvent l'impression que le comédien dit quelque chose "de plus" dans une langue étrangère, et aussi qu'il travaille "davantage". Ce travail n'est guère illusoire. C'est quelque chose de tangible des deux côtés. Lorsqu'on travaille dans sa langue maternelle, on se sent souvent prisonnier du sens ou des informations contenues dans les textes prononcés.

Propos recueillis par Laure Abramovici pour le Festival d'Automne à Paris (extrait) – juin 2013

2. *Salle d'attente*, inspiré de *Catégorie 3.1* de Lars Norén a été présenté à La Colline en 2012.

### 3. Adapter l'œuvre romanesque de Thomas Bernhard

*L'extrait de l'entretien qui suit a été réalisé lors de l'adaptation de Krystian Lupa d'une autre œuvre de Thomas Bernhard, Extinction, présentée en 2002 à l'Odéon-théâtre de l'Europe.*

**Marek Kedzierski :** Après *La Plâtrière*, *Extinction* est le deuxième roman de Thomas Bernhard que vous présentez sur scène. Qu'est-ce qui est important pour vous quand vous faites une adaptation ?

**Krystian Lupa :** Surtout de trouver l'axe principal du livre, du moins ce qui pour moi constitue le thème récurrent. Je tente de répondre à la question suivante : d'où vient la force du rayonnement de la littérature ? Trouver cela permet de construire une structure littéraire un peu différente puisque plus individuelle, ce qui signifie le chemin personnel à travers le livre. Dans le cas de *Extinction*, cela se produit avec une particulière acuité. Il s'agit enfin d'un livre, pulpe anti-narrative, qui n'est rien d'autre qu'un grand monologue obsessionnel, une matière liquide inondant le lecteur et qui ne se laisse enfermer dans aucune image ou scène. Afin de créer une réalité théâtrale, il faut donc suivre les personnages autour du personnage-auteur, construire les fragments de leur vie (une vie autonome puisqu'ils doivent servir le comédien) et à partir de ces fragments tisser de nouveau une constellation du monde bernhardien. Je ne vois pas d'autres possibilités. Il faut donc construire différemment de nombreux éléments, agir pour ainsi dire de nouveau...

**M. K. :** Qu'est-ce qu'une adaptation devrait conserver du roman avant tout ?

**K. L. :** "Le drame du livre", c'est-à-dire le mécanisme de la transformation de la réalité incarnée dans le livre, de manière à lui permettre de vivre dans cette transformation, et non pas la réduire à une illustration (une histoire) vague et superficielle. Il faut donc trouver le thème susceptible de se dérouler véritablement et jusqu'au bout, et se demander s'il est capable de porter le poids intellectuel du livre ou au moins son courant le plus important. Si cela est impossible, alors il ne faut pas se lancer dans l'adaptation.

**M. K. :** Quant à votre travail sur scène, procédez-vous d'une manière différente dans le cas des œuvres écrites par Bernhard directement pour le théâtre et dans le cas des adaptations de ses romans ?

**K. L. :** Une œuvre dramatique est une construction en soi. Je suis convaincu qu'il ne faut pas "corriger" les œuvres dramatiques de Bernhard car elles sont composées d'une manière organique, pour ainsi dire monolithique... Quant à ses longs romans, c'est autre chose. C'est une réalité de méandres, de labyrinthes où le temps est circulaire. Ce sont les images des pensées. Cela est pratiquement impossible au théâtre, au moins pas de la même manière. Tout d'abord j'établis la charpente de quelques scènes que je trouve indispensables dans l'adaptation. Ensuite viennent les répétitions et c'est à ce moment-là que je commence à vivre la vie des personnages ainsi animés, à découvrir de quoi ils ont besoin afin d'exister pleinement et, à raconter pleinement au travers de leurs destins une réalité conçue de cette façon. La réalité devrait, pour ainsi dire, se compléter elle-même. Dans un roman, cela se passe souvent autrement.

Extrait de "Thomas Bernhard. Une folie qui creuse...", entretien avec Krystian Lupa par Marek Kedzierski, in Alternatives théâtrales n°81, "La scène polonaise, ruptures et découvertes", 1<sup>er</sup> semestre 2004, p. 26

## B. Porter à la scène des “temps de perturbation et de décomposition des repères”

### 1. Quelques mots sur le théâtre de Krystian Lupa...

**Crisis** : “Le théâtre de Lupa<sup>3</sup> est bien un théâtre de la crise : mais une crise suspendue, lancinante ; non pas tendue vers un climax, mais ouverte sur un glissement : un temps d’entre-deux, et donc de révélation, un temps de trouble où les contours se défont tout en n’en acquérant paradoxalement, dans leur incertitude, que plus de netteté : la densité du tremblé, d’un « bougé immobile”.

C’est bien ce temps spécifique que portent à la scène les spectacles de Lupa : crises individuelles bien sûr [...] , mais toujours symptomatiques de crises identitaires plus larges, et en fin de compte de la condition spirituelle de l’homme moderne – le “mystère [...] de l’homme ordinaire”<sup>4</sup>, de l’homme désarmé, démun<sup>5</sup>, dont la complexité fascine le metteur en scène polonais. Le choix du matériau de la littérature romanesque autrichienne de l’entre-deux guerres, comme Musil ou le Broch des *Somnambules*, en est particulièrement révélateur ; et, dans *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov, l’irruption du Diable venu semer – et surtout révéler – le chaos dans le Moscou des années 30 en serait comme une allégorie. Des temps de perturbation et de décomposition des repères, des valeurs éthiques, de décalage des perceptions, de manifestation des zones obscures de la conscience et des limites de la rationalité. Des temps de crise spirituelle, ouvrant sur l’innommable, l’inconscient, le non-savoir.

**Réalisme magique** : Il y a bien une inquiétante étrangeté qui baigne en permanence ce théâtre. La subversion matricielle de cette scène réaliste décalée la fait percevoir à travers les teintes de l’imaginaire et de l’inconscient. Ces teintes et cette étrangeté sont d’ailleurs devenues comme une marque de fabrique : une “manière”, comme on le dirait d’un peintre, distinctive d’une esthétique que Lupa désigne lui-même comme une sorte de “réalisme magique, approfondi de psychologie”<sup>6</sup>.

Ce “réalisme magique” passe par la création d’un espace-temps extrêmement singulier, dilaté et condensé à la fois. Il est porté par un environnement sonore inquiétant : des nappes pesantes, des bruits stridents, la présence insistante d’une musique [...] jouant comme un “élément primaire” qui, loin d’avoir une fonction illustrative ou de simple appoint, sous-tend le jeu de l’acteur, lui sert de “support” [...] La texture particulière du théâtre de Lupa s’appuie également sur divers procédés rythmiques et optiques. Il y a bien sûr, en premier lieu, la lenteur qui baigne ses spectacles [...] : non pas à proprement parler le fruit d’un ralentissement, mais une durée naturelle, celle de la pesanteur propre à la concentration et à la charge intérieure des acteurs-personnages, et dont la rythmicité organique peut apparenter la représentation à “un songe dépourvu de tout point de référence, un rêve qui n’est plus que devenir fluide [...]. Mais elle s’appuie également beaucoup sur le travail de la lumière, généralement faible et flottante, ou souvent encore isolant des personnages au milieu de la pénombre générale.

3. Tel qu’il nous est pour l’instant parvenu en France, tout du moins : tel est le cadre de ce texte, qui ne prétend en effet parler qu’à partir de la vision des spectacles représentés en France jusqu’ici :

*Les Somnambules, Les Frères Karamazov, Les Présidentes, Extinction, Le Maître et Marguerite.*

Le présent article a été rédigé en 2004, depuis Krystian Lupa a présenté d’autres spectacles en France, notamment *Salle d’attente* en 2012 à La Colline – théâtre national.

4. Krystian Lupa, Entretien avec Michel Archimbaud, Krakow / Paris, Centre national du Théâtre / C&D international editors, 1999, p. 55

5. Les choix récents, par Lupa, du texte de Gorki *Asile* ou de celui des *Relations de Claire* de Dea Loher en témoignent également.

6. “... couper le cordon ombilical avec le théâtre que je cultivais jusqu’ici, à savoir ce “réalisme magique” approfondi par la psychologie qui, à force, est devenu une sorte de manie”, (journal de travail d’*Extinction* 18 mai 2000, 23h15 in programme d’*Extinction*, Odéon-théâtre de l’Europe).

Le rapport institué sur la scène entre la pénombre et la lumière s'inscrit, plus largement, dans la nature des espaces scéniques que construit Lupa, qui instaurent une perpétuelle ambiguïté – l'indistinction des frontières et la menace d'une contamination permanente entre la matière et le vide, ou entre la perception extérieure et l'espace intérieur. La simplicité des éléments de décor [...] posés sur une scène souvent trop grande pour eux en fait comme des îles fragiles au milieu du vide.

**Monologue intérieur :** L'épicentre, c'est bien évidemment le "monologue intérieur" qui est à la base du travail de l'acteur chez Lupa : recherche d'un mouvement, d'un flux complexe qui n'est en rien un sous-texte explicitant mais un point d'impulsion, ouverture d'un *paysage* intérieur sensible, travail de libération de l'imagination pour qu'elle puisse investir concrètement le corps [...]. Il s'agit bien de "charger" la présence de l'acteur, de sous-tendre son jeu par un mouvement et un trop plein qui le portent et le fondent en permanence. Mais, origine et influx, réseau souterrain de racines entremêlées, le monologue intérieur ne se déploie pas sur la scène ; au contraire, champ dynamique condensé en l'acteur, les gestes et paroles n'en révèlent que les empreintes ou les effets. Le spectateur n'en voit donc que la part émergée. Souterrainement fondée sur l'impulsion, intensément perceptible mais indirectement ou partiellement, de cette "matière" humaine (imaginaire et corporelle) irradiante mais renfermée, la présence de l'acteur/personnage s'offre ainsi tout en restant close sur son opacité.

Car il ne s'agit bien évidemment en rien d'un théâtre "psychologique", on l'aura compris : les repères éthiques étant brouillés, les caractères se sont dissous, les motivations et objectifs des personnages, devenus obscurs, se sont dérobés en tant que tels. Tel est le paradoxe de jeu de ces acteurs prodigieusement centrés et mus par le travail du monologue intérieur, qu'ils imposent la présence immanente de personnages dont les consciences sont devenues opaques, inaccessibles : un théâtre des zones, justement, où la psychologie n'a plus cours, si ce n'est décomposée – un réalisme magique approfondi par la métapsychologie...

**Adaptation :** Les adaptations de sommes romanesques que livre Lupa se construisent certes en une succession de séquences, permettant tout autant le plaisir de l'immersion dans le voyage au long cours des intégrales que celui de la succession épisodique, quasi feuilletonesque. Mais il faut bien remarquer que ces séquences procèdent selon les mêmes principes de cristallisation et de condensation que l'ensemble de son esthétique. Ses adaptations ne sont en rien de simples transpositions à la scène de la fiction romanesque, elles ne cherchent en rien à l'illustrer, ni à en rendre la narrativité, mais elles construisent un nombre relativement restreint de séquences, des fragments comme des ponctions soumises aux mêmes déplacements. La démarche d'adaptation répond en fin de compte à une logique voisine de celle qui préside au travail du monologue intérieur pour l'acteur : dans chaque séquence est recherchée la densité du ou des gestes émotionnels sous-tendant l'écriture.

**Superposition, cristallisation :** Processus absolument dynamique, la succession des séquences s'organise ainsi plus selon un principe de superposition que selon une simple linéarité : en rien comme des *tableaux* fixes, mais comme les *strates* d'un paysage mental organique. [...] Comme la densité des espaces, comme celle du jeu des acteurs, chaque séquence se construit sur la vibration et le dépôt des précédentes, portée par un mouvement souterrain global, dans un trouble et un entre-deux permanents. Le théâtre de Lupa procède ainsi, à tous les niveaux, comme par cristallisation [...], en des condensations qui prennent toujours corps sur le fond du flux chaotique [...] bien plus indistinct qui les supporte. Précaires, instables, fragiles : ce sont, en fin de compte, des *précipités* – au sens (al)chimique du terme –, la matérialité évidente

mais précaire d'un mouvement suspendu.

C'est dire si le risque est de perdre l'instabilité et le glissement qui sous-tendent ces créations scéniques, de perdre le danger de l'expérience au profit de l'assurance de l'esthétisme et des gardes-fous de la narrativité. De perdre l'enjeu, l'organicité d'une sorte de "quant à soi" du spectacle, au profit de la sécurité, l'expérience du non-savoir au profit de la reproduction séduisante mais désinvestie. [...] Lupa a [...] une peur bleue du fini, de l'œuvre figée, de la perfection formelle qui pétrifierait le caractère dynamique et chaotique de l'expérience théâtrale.

**Extinction** : Revenir à la source, toujours la même, de son théâtre en en décalant la matière et la forme. C'est ainsi ce que cherchait visiblement Lupa en adaptant le roman de Bernhard, *Extinction* : rentrer toujours plus dans l'intériorité enfouie, mais une intériorité sale, non spectaculaire et débarrassée des cadres rassurants du réalisme dramatique. S'attaquer à "... tous ces gestes secrets, mystérieux, des gestes rentrés, gestes familiaux, gestes cachés, dissimulés – les gestes qui puent et cette espèce d'intimité non théâtrale des personnages, une intimité lourde, dépourvue de psychologie, provenant cependant d'un noyau non dramatique, non perfide, d'un noyau de vie chargée, maladroite... [...] Voilà, c'est ça ! C'est un théâtre avec absence d'intrigue... Des événements de l'ordre du mental, un effleurement de la matière, un effleurement de l'existence... Le théâtre de l'existence qui s'écoule... de la matière mystérieuse de rappels... je dis bien : de rappels et non pas de souvenirs... Des blessures et des traumatismes ouvrant sur une litanie de rappels... Et ces excroissances, ces fuites, ces percées – ces retournements de la réalité tels les éclairs, ces incarnations "en passant" – tous ces ectoplasmes s'enfuyant comme des rats qui se dispersent sous nos yeux. [...] Ce sont comme des résultats de fouilles et des trouvailles – des lambeaux de la matière d'un nouveau réalisme – d'un réalisme non dramatique, d'un réalisme façon litanie... obsédant, répétitif. C'est exactement ce qu'il faut que j'emprunte à Bernhard, c'est à partir de cela que je dois construire un théâtre adéquat."<sup>7</sup>

#### Christophe Triau

Extraits de "L'art de la condensation. Sur le théâtre de Krystian Lupa", in Alternatives Théâtrales n° 81, "La scène polonaise, ruptures et découvertes", 1<sup>er</sup> semestre 2004, p. 20-25

7. Krystian Lupa, journal de travail *d'Extinction*, 18 mai 2000, 23h15

## 2. L'acteur et le monologue intérieur

L'unité Nomade de formation à la mise en scène a organisé en avril 2003 un stage avec Krystian Lupa au Conservatoire d'art dramatique de Cracovie, auquel les deux élèves de la section mise en scène du Groupe 34 de l'école du TNS [*dont a fait partie la metteuse en scène Aurélia Guillet*] ont pu participer. [...] Durant ce stage suivi aussi par des élèves comédiens de l'école polonaise, il a cherché à nous transmettre quelques fondements de son travail avec les acteurs, notamment celui qu'il appelle le "monologue intérieur". Concrètement, nous avons travaillé durant ce stage exactement de la même manière que les élèves comédiens. Nous avons le choix entre deux scènes de Tchekhov, l'une dans *Les Trois Sœurs*, l'autre dans *Platonov*. Nous devions chacun écrire, retranscrire un moment de "monologue intérieur" d'un des personnages, c'est-à-dire imaginer tout ce que peut ressentir le personnage, bien au-delà du texte et à partir de nous-mêmes, durant quelques minutes, à un moment précis de la scène, et mettre ce que nous pouvions de ce flux de pensée sur le papier. Par la suite, Lupa nous demandait d'improviser avec un partenaire à partir de l'écriture solitaire de notre "monologue intérieur". Nous n'avons jamais prononcé ni même lu les mots de Tchekhov, il appartenait à chacun de lire la pièce et de se plonger dans la scène et ses articulations. Au fil des séances, Lupa nous indiquait comment aiguiser l'écriture de nos monologues intérieurs. Ses propos ne cessaient de tisser une dialectique troublante entre le lâcher prise – libérant un bouillonnement vivant de sensations – et le contrôle – mais non la maîtrise – de l'imaginaire pour l'approfondir. Nous ne savions pas jusqu'à quel point Lupa applique réellement l'écriture du monologue intérieur avec ses acteurs, mais ce procédé devenait dans sa bouche comme une cause à défendre, comme une attitude dans le travail, fondatrice pour lui de l'acte théâtral. Moins qu'une technique, la définition de Lupa du travail du monologue intérieur est une description précise de sa vision du processus de travail de l'acteur, qu'elle soit réelle ou métaphorique.

### **Aurélia Guillet**

"Notes sur le monologue intérieur chez Krystian Lupa", in *Alternatives Théâtrales* n° 81, "La scène polonaise, Ruptures et découverte", 1<sup>er</sup> trimestre 2004, p. 27

# Lire Thomas Bernhard et *Perturbation*

## A. Autour de *Perturbation*

### 1. Des médecins et des malades...

Extrait de *Perturbation, Voyage au bout de la nuit* de Louis Ferdinand Céline et *La Mort de Carlos Gardel* d'Antonio Lobo Antunes.

#### ***“Tout est malade”, extrait de Perturbation***

Me permettre de l'accompagner, c'était, d'après lui, m'exposer à une tristesse continuelle, aussi hésitait-il le plus souvent à m'emmener quand il visitait ses malades, le fait que tout ce qu'il lui fallait visiter, toucher et soigner s'avérait toujours et dans tous les cas malade et triste ; en quelque circonstance que ce fût, il se déplaçait constamment dans un monde malade, parmi des gens, des individus malades ; ce monde avait beau prétendre ou faire mine d'être bien portant, ce n'était jamais qu'un monde malade, et les gens, les individus, même les soi-disant bien portants, encore et toujours des malades. Il y était accoutumé, mais en ce qui me concernait, cela risquait de me perturber, de m'inspirer des pensées nocives, d'autant que j'étais, à l'en croire, spécialement enclin à me laisser perturber par tout et par n'importe quoi, à penser à propos de tout et de n'importe quoi d'une manière qui devait me nuire. Et le danger, à cet égard, était encore plus grand pour ma sœur. Mais, estima-t-il, c'était une erreur de vouloir ignorer ce qui est effectif, à savoir que *tout est malade* et triste, il dit *effectivement malade et triste*, et c'est pourquoi il avait encore et toujours “cédé à la tentation” de nous emmener, moi ou ma sœur, à intervalles plus ou moins longs ou courts, quand il rendait visite à ses malades. “Mais il y a toujours un risque”, dit-il. Ce qu'il redoutait le plus, c'était que l'un de nous, donc ma sœur ou moi-même, pût être choqué pour la vie par le spectacle d'un malade et de sa maladie, alors que c'était précisément le contraire qu'il recherchait.

Thomas Bernhard

*Perturbation*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Gallimard, coll. L'imaginaire, p. 19

#### ***“Quant aux malades, je n'avais pas d'illusion sur leur compte”, extrait de Voyage au bout de la nuit***

*Voyage au bout de la nuit ou les tribulations de Ferdinand Barnabu, son expérience de la guerre, du colonialisme en Afrique et de l'Amérique... L'extrait qui suit se situe dans la deuxième partie du roman où il exerce en tant que médecin à Rancy.*

Une fois Robinson quitté Rancy, j'ai bien cru qu'elle allait démarrer la vie, qu'on aurait par exemple un peu plus de malades que d'habitude, et puis pas du tout. D'abord, il est survenu du chômage, de la crise dans les environs et ça c'est le plus mauvais. Et puis le temps s'est mis, malgré l'hiver, au doux et au sec, tandis que c'est l'humide et le froid qu'il nous faut pour la médecine. Pas d'épidémies non plus, enfin une saison contraire, bien ratée.

J'ai même aperçu des confrères qui allaient faire leurs visites à pied, c'est tout dire, d'un petit air amusé par la promenade, mais en vérité bien vexés et uniquement pour ne pas sortir leurs autos, par économie. Était-ce pour cela que j'ai attrapé un rhume si tenace ?



[...]

On a le temps de penser pendant dix jours allongé. Dès que je me trouverais mieux je m'en irais de Rancy, c'était ce que j'avais décidé. Deux termes en retard d'ailleurs... Adieu donc mes quatre meubles ! Sans rien en dire à personne bien entendu, je filerais, tout doucement et on ne me reverrait plus jamais à La Garenne-Rancy. Je partirais sans laisser ni de traces ni d'adresse. Quand la bête à misère, puante, vous traque, pourquoi discuter ? C'est rien dire et puis foutre le camp qu'est malin. Avec mon diplôme, je pouvais m'établir n'importe où, ça c'était vrai... Mais ce ne serait autre part, ni plus agréable, ni pire...

[...]

Quant aux malades, je n'avais point d'illusion sur leur compte... Ils ne seraient dans un autre quartier ni moins rapaces, ni moins bouchés, ni moins lâches que ceux d'ici. Le même pinard, le même cinéma, les mêmes ragots sportifs, la même soumission enthousiaste aux besoins naturels, de la gueule et du cul, en referaient là-bas comme ici la même horde lourde, bouseuse, titubante d'un bobard à l'autre, hâblarde toujours, trafiqueuse, malveillante, agressive entre deux paniques. Mais puisque le malade lui, change bien de côté dans son lit, dans la vie, on a bien le droit aussi nous, de se chambarder d'un flanc sur l'autre, c'est tout ce qu'on peut faire et tout ce qu'on a trouvé comme défense contre son Destin. Faut pas espérer laisser sa peine nulle part en route.

**Louis Ferdinand Céline**

*Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, coll. Folio, 2007 (pour cette édition), p. 345-346

### **“Boureau des débuts”, extrait de *La Mort de Carlos Gardel* d'Antonio Lobo Antunes**

*L'auteur contemporain portugais, Antonio Lobo Antunes est médecin. Dans La Mort de Carlos Gardel, Nuno, un jeune homme toxicomane est à l'agonie sur son lit d'hôpital. Les visiteurs défilent et se livrent dans leur intimité, notamment Graça, sa tante, médecin dans un cabinet.*

... C'était toujours comme ça quand je rentrais tardivement, parce que j'avais visité une pneumonie à Alcoitao ou que j'étais restée tard au cabinet avec un malade imprévu qui avait glissé un billet de cinq cents escudos dans la main de la réceptionniste, laquelle, en ouvrant la porte timidement

- Vous aurez bien le temps de voir une petite toute brûlante de fièvre, n'est-ce pas ? tandis que je rangeais les fiches, l'agenda des rendez-vous, le bloc d'ordonnances

- Combien t'a-t-on refillé ce coup-ci, Madalena ?

et la mère

(ou la tante, ou la sœur aînée)

de la petite fiévreuse qui geignait, invisible

- Ça doit être un début de méningite, docteur

et je ne m'étonnais pas, résignée, car c'était ça qu'ils avaient mes clients, des débuts, c'était de ça qu'ils me demandaient de les guérir, des débuts, ils voulaient que je leur prescrive des comprimés pour les débarrasser des débuts, début de méningite, début d'épuisement, début de pleurésie, début de grippe, début de thrombose, ce n'était jamais des maladies pour de bon, c'était des débuts, j'étais promue au rang de boureau des débuts, d'exterminatrice des débuts, sauf que parfois le début était la fin, sans milieu entre les deux...

**Antonio Lobo Antunes**

*La Mort de Carlos Gardel*, traduit du portugais par Geneviève Leibrich, Christian Bourgeois Éditeur, 1995, p. 137



## 2. Père et fils

### a. Lettres de fils à leur père, extraits de *Perturbation* et de *Lettre au père de Frank Kafka*

*Perturbation* et *Lettre au père de Frank Kafka* mettent en scène une situation analogue où un fils adresse une lettre à son père. Un écrit qui ne sera jamais envoyé à son destinataire du côté de Kafka, une lettre rêvée par le prince de Saurau dans le texte de Thomas Bernhard. Dans les deux cas, il est question du rapport conflictuel qui les unit et de la manière dont les fils cherchent à s'extraire, soit par l'écriture soit par la destruction de l'héritage, de l'emprise paternelle.

#### Extrait de *Perturbation*

Du mur extérieur, nous passâmes sur le mur intérieur. Le prince souligna, au sujet du domaine hérité de son père, qu'il avait réussi, en trente ans seulement, à en doubler la surface, "en dépit de toutes les rumeurs, dit-il, en dépit de l'évolution politique globale en Europe et dans le monde". Il avait pensé sa vie durant à agrandir Hochgobornitz et, un beau jour, il avait constaté qu'Hochgobornitz *était* deux fois plus grand. "Mais, dit-il, mon fils anéantira Hochgobornitz dès qu'Hochgobornitz sera entre ses mains".

Il avait, dit le prince, fait un rêve la nuit passée. Dans ce rêve, dit-il, j'ai pu voir se dérouler lentement de *très loin en contrebas* jusque *très loin en haut*, une feuille de papier sur laquelle mon propre fils a écrit quelque chose de sa main. Je vois chaque mot que mon fils *écrit* sur la feuille de papier, dit le prince, c'est la main de mon fils qui écrit cela. Mon fils écrit : M'étant réfugié dans les allégories scientifiques, il me semblait que j'avais triomphé une fois pour toutes de mon père, comme on triomphe d'une maladie infectieuse. Mais je vois à présent que cette maladie est, au sens élémentaire du terme, une maladie mortelle à laquelle chacun succombe, sans exception. Huit mois après le suicide de mon père – notez bien, docteur, après le suicide ! Après mon suicide, écrit mon fils, après mon suicide ! – huit mois après le suicide du père, tout est pratiquement ruiné, et je puis dire que c'est *moi* qui ai ruiné tout cela, je puis dire que c'est *moi* qui ai ruiné Hochgobornitz ! écrit mon fils, et il écrit encore : C'est *moi* qui ai ruiné cette splendide exploitation, ce monstrueux *anachronisme* agricole et forestier ! Pour la première fois, je vois soudain, écrit mon fils, dit le prince, qu'en liquidant cette exploitation, en dépit du fait ou précisément parce qu'elle est la meilleure, je mets en pratique ma théorie, voilà ce qu'écrit mon fils ! dit le prince, pour la première fois, je suis parvenu au stade de la réalisation, écrit mon fils.

Thomas Bernhard

*Perturbation*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Gallimard, coll. L'imaginaire, p. 135-136

#### Extrait de *Lettre au père de Franz Kafka*<sup>8</sup>

Très cher père,

Tu m'as demandé récemment pourquoi je prétends avoir peur de toi. Comme d'habitude, je n'ai rien su te répondre, en partie justement à cause de la peur que tu m'inspires, en partie parce que la motivation de cette peur comporte trop de détails pour pouvoir être exposée oralement avec une certaine cohérence. Et si j'essaie

8. En 1919, âgé de 36 ans, Frank Kafka rédige une longue lettre à son père, qu'il ne lui a finalement jamais envoyée. Elle a été publiée intégralement en 1953 et traduite en français la même année.

maintenant de te répondre par écrit, ce ne sera encore que de façon très incomplète, parce que, même en écrivant, la peur et ses conséquences gênent mes rapports avec toi et parce que la grandeur du sujet outrepassa de beaucoup ma mémoire et ma compréhension.

[...] Tu as touché plus juste en concevant de l'aversion pour mon activité littéraire, ainsi que pour tout ce qui s'y rattachait et dont tu ne savais rien. Là, je m'étais effectivement éloigné de toi tout seul sur un bout de chemin, encore que ce fût un peu à la manière du ver qui, le derrière écrasé par un pied, s'aide du devant de son corps pour se dégager et se traîner à l'écart. J'étais en quelque façon hors d'atteinte, je recommençais à respirer. Exceptionnellement, la répugnance que tu ne manqua pas de montrer d'emblée, pour mon activité littéraire comme pour le reste, me fut agréable. Ma vanité, mon ambition avaient certes à souffrir de l'accueil, devenu célèbre parmi nous, que tu faisais à mes livres : "Pose-le sur la table de nuit !" (Lorsqu'il arrivait un livre, en effet, tu jouais généralement aux cartes), mais au fond je m'en trouvais bien, non seulement à cause de mon attitude de revendication méchante, non seulement parce que je me réjouissais de voir ma conception de nos rapports une fois de plus confirmée, mais aussi, tout à fait spontanément, parce que cette formule me paraissait signifier à peu près : "Maintenant tu es libre !" Bien entendu, c'était là une illusion, je n'étais pas, ou dans le meilleur des cas, pas encore libre. Dans mes livres, il s'agissait de toi, je ne faisais que m'y plaindre de ce dont je ne pouvais me plaindre sur ta poitrine. C'était un adieu que je te disais, un adieu intentionnellement traîné en longueur, mais qui, s'il m'était imposé par toi, avait lieu dans un sens déterminé par moi.

#### **Franz Kafka**

*Lettre au père*, édition du groupe "Ebooks libres et gratuits", p. 1, première partie de l'extrait, p. 38-39 deuxième partie.

Lettre consultable à l'adresse suivante : [http://www.diogene.ch/IMG/pdf/kafka\\_lettre\\_au\\_pere.pdf](http://www.diogene.ch/IMG/pdf/kafka_lettre_au_pere.pdf)

#### **b. Une danse de mort**

Pour le prince, personnage principal de *Perturbation*, le monde est un vaste système carnavalesque. "Lorsque je regarde les hommes", dit le prince, "je vois des malheureux. Ce sont des gens qui font étalage de leur douleur et, de ce fait, font du monde une comédie qui, naturellement, prête à rire. [...] Dans la comédie qui constitue le monde, tous ces gens dissimulent le véritable drame"<sup>9</sup>.

L'univers du prince est un univers confiné. Le château fort qu'il habite est situé sur le sommet d'une montagne d'où le nom de "Hochgobernitz" (Gobernitz sur les hauteurs). L'accès se fait par un dangereux sentier. Le prince se promène volontiers sur la corniche extérieure puis sur la corniche intérieure de sa propriété. De la périphérie il va parfois au centre, c'est-à-dire au château même, où la ronde se termine et repart, si bien qu'il n'y a ni début ni fin. [...]

*Perturbation* se termine au beau milieu d'une phrase, la syntaxe ne traduit pas une clôture mais une interruption – c'est que la danse de mort se joue entre père et fils, de père en fils, le fils étant partenaire [...], incarnation d'un aspect inquiétant que le danseur solitaire porte en lui. [...]

L'anéantissement de la propriété princière par le fils est vécu en rêve par le prince-père dans *Perturbation*. [...] Il s'agit d'une situation-clé pour la compréhension du roman. Durant un de ses cauchemars qui, chez Bernhard, ont la fonction de mettre la

<sup>9</sup> *Perturbation* a été publié en 1967 (Insel Verlag, Frankfurt/Main), traduction française de Guy F. Estrangin, Gallimard, 1971, p. 148.

vérité au grand jour, le prince reçoit une lettre de son fils, rédigée dans un futur devenu passé, à savoir huit mois après le suicide du prince (auparavant bien en vie). De cette lettre lue au cours d'un rêve, le père retient le texte admirablement, mot pour mot, au point que, en état d'éveil, il est à même de le communiquer à un interlocuteur. C'est ainsi que le lecteur a connaissance de cet étrange document. [...] Mentalement, le fils a déjà "aliéné" le domaine paternel. Le moment venu, il l'abandonnera totalement, il le laissera pourrir. Ainsi il supprimera l'œuvre de son père jusqu'à en effacer le souvenir. Dans cette lettre que le prince lit *en rêve* et qui est, par conséquent, une lettre *imaginée par lui*, le fils trouve les paroles les plus brutales et les plus cruelles. Ce sont des mots qui tuent. Or, le prince connaît le pouvoir maléfique des mots. Il se gave de mots. Il les expulse de sa tête et les fait exploser, par rafales, comme les balles d'un pistolet mitrailleur.

**Erika Tunner**

*La Danse de mort dans La Patrière et Perturbation* in *L'Envers du miroir / cahier n°1*, Thomas Bernhard, cahier dirigé par Hervé Lenormand et Werner Wögerbauer, Arcane 17, 1987, p. 198-199

## B. Dans les méandres de l'écriture de Thomas Bernhard

### 1. "Se faire comprendre est impossible"

"Ce qui importe c'est *si nous avons la volonté de mentir ou celle de dire et écrire la vérité* même si cela ne peut jamais être, si ce n'est jamais la vérité. Toute ma vie, j'ai toujours voulu dire la vérité même si je sais à présent que ce que je disais était un mensonge. Au bout du compte, ce qui importe seulement c'est la part de vérité qu'il y a dans le mensonge<sup>10</sup>."

C'est ici qu'apparaissent clairement les raisons qui, chez Bernhard, motivent son refus d'une fonction descriptive de l'écriture : si, comme description, l'écriture est un pur mensonge, une falsification<sup>11</sup>, comme critique d'une existence, elle-même vouée et livrée au mensonge, l'écriture apparaît comme l'unique instrument et l'unique condition possible pour accéder au contenu faux et mensonger de ce qui, d'ordinaire, est admis et conçu comme vrai. Chez Bernhard, *l'écriture consiste, fondamentalement, en un exercice d'analyse critique voué à déconstruire l'écriture conçue comme description vraie*. Cette attitude critique assignée à l'écriture permet à l'auteur de réaliser une œuvre littéraire qui, loin d'être une *description* de la réalité et de l'existence des faits, est une *critique* de l'écriture qui prétend nous donner une description vraie de *la réalité et de l'existence des faits*. La vérité est un mensonge, mais la reconnaissance du contenu de vérité inhérent au mensonge élève l'écriture au rang d'un exercice d'analyse critique des faits de l'existence. [...] En portant à la lumière l'incessant renversement en leur contraire, en une multiplicité infinie de contraires, de chaque aspect, concept, attitude humaine, elle [l'écriture de Bernhard] trace elle-même son propre destin, qui est de montrer l'impossibilité et la vanité de toute communication. Puisque tout est toujours différent, il est impossible de se faire comprendre : "Il en va tout autrement. Il en va toujours tout autrement. Se faire comprendre est impossible<sup>12</sup>."

Aldo Giorgio Gargani

"Existence et écriture chez Thomas Bernhard", in *Thomas Bernhard*, ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt, Paris, Minerve, 2002, p. 189-190

### 2. En lisant *Perturbation* par Peter Handke

*L'auteur Peter Handke parle, dans les extraits qui suivent, du roman de Thomas Bernhard, qui ne le "laissait pas en paix", et en particulier du personnage du prince...*

Le prince parlait comme pour sauver sa vie. Il répétait inlassablement beaucoup de phrases, en changeant simplement l'ordre des mots. A ses généralisations qui n'en finissaient pas, il ajoutait soudain cette phrase : cette immense coulée de boue ! Cette immense coulée de boue ! Tous les noms, y compris les noms de lieux, exprimaient pour le prince le désespoir. [...]

Le prince était possédé par son discours, il parlait, disait-il, de peur d'étouffer. Il parlait beaucoup par lieux communs, mais c'était précisément l'accumulation de ces lieux communs qui montrait sa ténébreuse clairvoyance. Il ne se souciait pas de la logique dans les structures grammaticales, il lui arrivait de dire que les soliloques

<sup>10</sup> *La Cave*, Paris, Gallimard, 1982, p. 40

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 39 : "Nous décrivons un objet en croyant que nous l'avons décrit fidèlement, conformément à la vérité, et nous devons constater que ce n'est pas la vérité."

<sup>12</sup> *Perturbation*, Paris, Gallimard, 1989, p. 34

sont tout aussi dépourvus de sens que les conversations, bien qu'ils le soient beaucoup moins, il lui arrivait de dire : il est tout à fait raisonnable, mais sans la moindre raison, il lui arrivait de prononcer cette phrase : "Moser dit, mais il n'osa pas dire...", je lus que par ses paroles il rendait possible la dissolution de tous les concepts.

Ce qu'il mentionnait du monde extérieur n'était qu'un signe renvoyant à son monde intérieur. Le prince ne parlait pas par métaphores mais par signes. Il ne *comparait* pas la crue dont il parlait, avec ce qui se passait en lui, mais cette crue qui s'était effectivement produite quelques semaines auparavant, *était* ce qui se passait en lui [...] et même lorsque le prince parlait de l'acheminement du courrier dans la région de Bundau, qui était catastrophique, il voulait évoquer par-là l'état catastrophique de son monde intérieur. Les noms donnés aux choses et aux événements n'étaient, je m'en aperçus, que des signes renvoyant à son état. [...] Chaque homme a son torrent, disait le prince avec la banalité des gens perturbés, des fous, et voilà que le torrent qui coule *réellement* au fond de la gorge, devenait un autre mot pour folie. [...] Les paroles du prince étaient empreintes d'une folie grammaticale, il formait des mots nouveaux [...] et il introduisait des mots savants, maniérés : leur emploi de même que les phrases creuses constamment modifiées qu'il formulait à propos des hommes, montrait aussi qu'il était perturbé. [...]

C'est toujours ton histoire qu'on te raconte, disait le prince. Rien au monde ne lui était supportable. Mais quand pourtant quelque chose lui était presque supportable, il disait : le moins *insupportable*, ou il disait : la lecture est encore la plus supportable des nausées. Quand il parlait d'un état normal, il supposait d'abord une anormalité initiale, ce qui pour *lui* était normal. Quand, pour une fois, son esprit se calmait, le prince disait : sans la moindre faiblesse. Son discours était une anamnèse. [...]

Il abandonnait un langage pour un autre, ainsi le langage philosophique pour le langage juridique [...]. Puis tout d'un coup, lui qui ne lisait plus que des journaux, uniquement des vieux journaux, bien sûr, employait des tournures journalistiques [...]. Le prince s'exprimait dans des langages qui lui étaient étrangers mais qui au total formaient son propre langage [...].

Le prince voulait entraîner chacun à travers les méandres de son propre cerveau "jusqu'à ce que la nausée l'envahisse".

**Peter Handke**

*En lisant "Perturbation", in L'Envers du miroir / cahier n°1, Thomas Bernhard, cahier dirigé par Hervé Lenormand et Werner Wögerbauer, Arcane 17, 1987, entre les pages 154 et 156*

### **3. Extrait de *Perturbation* : "Au fond nous n'avons parlé que de l'inondation ce jour-là !"**

Lors de sa dernière visite, mon père s'en souvient, Saurau, commentant l'inondation, n'a pas cessé de clamer le mot "bourbier" et de se déclarer "sous le choc de sa raison en détresse". Clamant encore et encore le mot "bourbier" et calculant en termes de "volume des eaux, étendue et coût astronomiques des dégâts des eaux" mais aussi, à cause de l'odeur suave et pourtant "pernicieuse" qui flottait dans toute la région – les cadavres en voie de décomposition de nombre de bêtes noyées étaient accrochés le long des deux berges de l'Ache, écrasés, déchirés, boursouflés, certains "cisailés par la violence des éléments" (mon père), nombre de bovins des étables de Saurau n'avait pas encore été enlevés – clamant le mot *décomposition*, le mot *pourrissement*, le mot, *diluvien*, il avait parlé tout à coup des ravages causés par les bruits "dans sa tête", encore bien plus énormes que ceux que l'on voyait là en bas, sur les berges de l'Ache. "Là, dans ma tête, avait dit Saurau, les ravages sont *effectivement inimaginables*." Aux yeux de mon père, cette première journée après l'inondation a joué un rôle

capital dans la maladie de Saurau, laquelle a évolué dès lors avec une “incroyable véhémence” (père). “Ce jour-là, horrifiés par l’ampleur de la catastrophe, nous sommes descendus tous deux au bord de l’Ache” (père). L’ampleur de l’inondation, comme ils purent tous deux le constater après que le niveau de l’eau fut redevenu normal, était effectivement catastrophique. [...]

Saurau avait parlé encore et encore de “millions de dégâts”. Et si pendant les heures précédentes il n’avait effectivement pas soufflé mot, Saurau, ensuite, quand ils furent de retour au château, ne s’était plus arrêté de parler.

Saurau me dit alors : “Plus je m’obstinaï à parler de l’inondation, plus monsieur votre père se *détournait* de l’inondation. Et cela, dit Saurau, *au profit de la pièce de théâtre* représentée dans le pavillon de plaisance, la veille de la catastrophe. [...]

À l’instant même où je me suis mis à parler de l’inondation, monsieur votre père s’est mis à parler de la pièce. Plus je me préoccupais de l’inondation, plus monsieur votre père se préoccupait de la pièce. Je parlais de l’inondation et il parlait de la pièce.” Mon père dit : “J’ai toujours pensé, il faut que tu parles de l’inondation, mais je n’ai fait que parler de la pièce.” Saurau dit : “Mais moi, j’ai parlé de l’inondation et non de la pièce, car de quoi vouliez-vous que *je* parle ce jour-là si ce n’est de l’inondation ! Je n’ai naturellement pas pu penser à autre chose qu’à l’inondation ! Et monsieur votre père n’a pas *pensé* à autre chose qu’à la pièce. Plus je me suis montré préoccupé par l’inondation, plus monsieur votre père s’est montré préoccupé par la pièce, et dans la mesure où, parlant de l’inondation, j’ai été irrité par monsieur votre père qui parlait de la pièce, monsieur votre père, parlant de la pièce, a été irrité par moi qui n’ai plus parlé de rien d’autre que de l’inondation. Une irritation monstrueuse ! dit le prince. J’entendais encore et encore monsieur votre père ponctuer de ses commentaires sur la pièce mon interminable péroraison sur l’inondation. C’est incroyable, non, dit le prince, le temps passant, j’ai parlé de plus en plus de l’inondation et de rien d’autre, monsieur votre père de rien d’autre que de la pièce. Et monsieur votre père a parlé de plus en plus fort de la pièce, et moi, de plus en plus fort de l’inondation. Fort, avec la même force, avec la même force au même moment, nous avons parlé tous les deux, monsieur votre père d’une pièce *monstrueuse* et moi d’une inondation *monstrueuse*. Et ensuite, dit le prince, une période est intervenue où nous n’avons plus parlé tous deux que de l’inondation, puis une autre où il n’a été question que de la pièce. Mais tandis que nous étions là, tous deux, à parler de la pièce, je n’ai fait somme toute que penser à l’inondation, et tandis que nous parlions de l’inondation, monsieur votre père n’a fait que penser à la pièce. Nous parlâmes donc alternativement de l’inondation alors même que monsieur votre père pensait à la pièce, et de la pièce alors même que mes pensées étaient confisquées par l’inondation. *Par mon truchement*, nous parlions de l’inondation, *par le truchement de monsieur votre père*, de la pièce. Parlions-nous de l’inondation, je pensais que monsieur votre père voulait parler de la pièce, parlions-nous de la pièce, je ne voulais parler que de l’inondation. [...]

Le prince dit : “J’ai naturellement été totalement subjugué par l’inondation, mais monsieur votre père, tout aussi naturellement, n’a *pas* été totalement subjugué par la pièce ! dit Saurau. – Quand nous parlions de la pièce, dit mon père, vous, prince, vous vous exclamiez sans cesse, *des frais élevés* ou *des frais colossaux* ! Alors que moi, quand nous parlions de l’inondation, je disais sans cesse des mots comme *dessus de scène, mimique, exaltation, marionnettiste*. – Et pourtant, dit le prince, que ce soit de ceci ou de cela, au fond nous n’avons parlé que de l’inondation ce jour-là”.

**Thomas Bernhard**

*Perturbation*, traduit de l’allemand par Bernard Kreiss, Gallimard, coll. L’imaginaire, p. 120-123

#### 4. Beckett vs Bernhard : l'art des monologues

Comme celui de Beckett, le monde de Bernhard, tant dans sa poésie que dans sa prose ou son théâtre, repose essentiellement sur des monologues, de la part de personnages prisonniers de leur conscience, de discoureurs solipsistes invétérés, faisant l'expérience de leur propre moi ou, plutôt, de la quête désespérée de leur identité réelle, à travers un flot de paroles intarissable s'échappant de leur cerveau sous la forme d'histoires composées de voix.

**Martin Esslin**

Extrait de "Beckett et Bernhard", in *Thomas Bernhard*, ouvrage dirigé par Pierre Chabert et Barbara Hutt, Paris, Minerve, 2002, p. 157-158

##### **"Tout est toujours dans toutes les têtes"**

"Nous vivons à l'époque des monologues. L'art du monologue est, il est vrai, un art infiniment supérieur à l'art du dialogue, dit-il. Mais quoique infiniment moins absurde que le dialogue, le monologue n'en est pas moins une absurdité." Il fallait toujours s'attendre, quand on conversait avec un homme, "quand on se laisse aller, parce qu'on a subitement peur de devoir étouffer, à entrer en conversation avec un homme (avec soi-même !)", à ce que cet homme mit tout en œuvre pour vous diffamer. "Cela peut se faire de la façon la plus insidieuse, la plus subtile, ou encore de la façon la plus grossière. Toujours, quand les hommes parlent ensemble, ils se diffament les uns les autres. L'art de la conversation est un art de la diffamation, l'art de la conversation avec soi-même est l'art de la diffamation le plus atroce qui soit. Toujours je pense, dit le prince, que mon interlocuteur cherche à me pousser dans son propre abîme alors que je viens à peine d'échapper à mon propre abîme. Les interlocuteurs cherchent à se pousser les uns les autres simultanément dans le plus grand nombre d'abîmes possible. Tous les interlocuteurs se poussent toujours les uns les autres dans *tous* les abîmes." Il allait souvent au lit avec, dans la tête, une certaine mélodie classique ou *encore en gestation*, et quand il se réveillait, la mélodie était toujours là. "Dois-je supposer, dit le prince, que cette mélodie est restée continuellement dans ma tête durant la nuit entière ? Naturellement. Comme tu le sais, me dis-je toujours, il y a toujours tout et tout est toujours dans ta tête. Tout est toujours dans toutes les têtes. Seulement dans les têtes. Hors des têtes, il n'y a rien. Peu importe de quoi et avec qui je m'entretiens, dit le prince, je suis toujours au bout du rouleau *du seul fait* que je m'entretiens avec quelqu'un."

**Thomas Bernhard**

*Perturbation*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Gallimard, coll. L'imaginaire, p. 157-158

##### **Une convention qui veut qu'on mente ou qu'on se taise**

Mais je me disais aussi, D'ici très peu de temps, du train où ça va, je ne pourrai plus me déplacer, mais où que je me trouve je serai obligé d'y rester, à moins d'être porté. Oh je ne me tenais pas ce limpide langage. Et quand je dis je me disais, etc., je veux dire seulement que je savais confusément qu'il en était ainsi, sans savoir exactement de quoi il retournait. Et chaque fois que je dis, Je me disais telle et telle chose, ou que je parle d'une voix interne me disant, Molloy, et puis une belle phrase plus ou moins claire et simple, ou que je me trouve dans l'obligation de prêter aux tiers des paroles intelligibles, ou qu'à l'intention d'autrui il sort de ma propre bouche des sons articulés à peu près convenablement, je ne fais que me plier aux exigences d'une



convention qui veut qu'on mente ou qu'on se taise. Car c'est tout autrement que les choses se passaient. Je ne me disais donc point, Du train où ça va, d'ici très peu de temps, etc., mais cela ressemblait peut-être à ce que je me serais dit, si j'en avais été capable. En fait, je ne me disais rien du tout, mais j'entendais une rumeur, quelque chose de changé dans le silence, et j'y prêtais l'oreille, à la manière d'un animal j'imagine, qui tressaille et fait le mort. Et alors, quelquefois, il naissait confusément en moi une sorte de conscience, ce que j'exprime en disant, Je me disais, etc., ou, Molloy, n'en fais rien, ou, C'est le nom de votre maman ? dit le commissaire, je cite de mémoire. Ou que j'exprime sans tomber aussi bas que dans l'oratio recta, mais au moyen d'autres figures, tout aussi mensongères, comme par exemple, Il me semblait que, etc., ou, J'avais l'impression que, etc., car il ne me semblait rien du tout et je n'avais aucune impression d'aucune sorte, mais il y avait simplement quelque chose de changé quelque part, qui faisait que moi aussi je devais changer, ou que le monde lui aussi devait changer, afin que rien ne fût changé.

**Samuel Beckett**

*Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, 1951, rééd. 1982, p. 119-120



# 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 remerciement 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'Ignorent 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. Il 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 250 000 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.

## Biographie de l'équipe artistique

### Krystian Lupa

Né en 1943 à Jastrzebie Zdroj en Pologne, il étudie les arts graphiques à l'académie des Beaux-Arts de Cracovie. Il commence sa carrière de metteur en scène à la fin des années 1970 au Teatr Norwida de Jelenia Gora, tout en dirigeant quelques productions au Stary Teatr de Cracovie, dont il devient le metteur en scène attiré en 1986. Depuis 1983, il enseigne la mise en scène au Conservatoire d'art dramatique de Cracovie.

Influencé par Kantor (son maître, avec le cinéaste Tarkovski), grand lecteur de Jung, il développe sa conception du théâtre exposée dans un texte intitulé *Le Théâtre de la révélation*. Il monte d'abord les grands dramaturges polonais du xx<sup>e</sup> siècle : Witkiewicz, Wyspianski, Gombrowicz (*Yvonne, Princesse de Bourgogne*, 1978 ; *Le Mariage*, 1984) et conçoit entièrement deux spectacles: *La Chambre transparente* (1979) et *Le Souper* (1980). En 1985, il crée *Cité du rêve* au Stary Teatr d'après le roman d'Alfred Kubin (*L'Autre côté*).

Parallèlement à la mise en scène d'œuvres dramatiques, Tchekhov (*Les Trois Sœurs*, 1988), Genet, Reza, Schwab (*Les Présidentes*, 1999), Loher (*Les Relations de Claire*, 2003), il adapte et met en scène la littérature romanesque: Musil (*Les Exaltés*, 1988 ; *Esquisses de l'homme sans qualités*, 1990), Dostoïevski (*Les Frères Karamazov*, 1988, Odéon-Théâtre de l'Europe, 2000), Rilke (*Malte ou le Triptyque de l'enfant prodigue*, 1991), Bernhard (*La Plâtrière*, 1992 ; *Emmanuel Kant et Déjeuner chez Wittgenstein*, 1996 ; *Auslöschung-Extinction*, 2001), Broch (*Les Somnambules*, 1995, Festival d'Automne à Paris, 1998), Boulgakov (*Le Maître et Marguerite*, 2002), Nietzsche et Schleef (*Zarathoustra*, 2006).

Créateur de théâtre, il s'impose à la fois comme concepteur d'adaptations, plasticien et directeur d'acteurs, il est connu pour son long travail préparatoire sur la construction des personnages. Ses spectacles sont marqués par un travail singulier sur le rythme, temps ralenti dans le déroulement de l'action scénique, souvent concentrée autour de moments de crises. De nombreux prix ont distingué son travail, dernièrement le Prix Europe pour le théâtre (2009). Après *Factory 2* (présenté à La Colline en 2010), il crée *Persona. Marilyn et Le Corps de Simone* (deux volets d'un projet autour des figures de Marilyn Monroe et Simone Weil) ; *Salle d'attente*, inspiré de *Catégorie 3.1* de Norén (présenté à La Colline en 2012). En 2012, il crée à nouveau *La Cité du rêve* d'après le roman de Kubin, *L'Autre Côté* à l'occasion du Festival d'Automne à Paris.

avec

## John Arnold

Il suit une formation au Théâtre du Soleil dans la compagnie d'Ariane Mnouchkine et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique (cours de Michel Bouquet). Il a joué notamment dans *Écrits sur l'eau* d'Éric-Emmanuel Schmitt, mis en scène par Niels Arestrup, *25 années de littérature* de Léon Tlakoï, mis en scène par Joël Pommerat, *Le Tic et le Tac de la pendule* d'après Daniil Harms, *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, *Le Revizorde Gogol*, *Le menteur de Goldoni*, mis en scène par François Kergourlay, *L'Échange* de Paul Claudel, *L'Affaire de la rue de Lourcine*, mis en scène par Jean-Pierre Rossfelder, *Woyzeck* de Büchner, mis en scène par Gilles Bouillon, *À la porte de Nordman*, mis en scène par Bruno Abraham Kraemer, *Les Sincères* de Marivaux, mis en scène par Agathe Alexis, *L'Adulateur* de Goldoni, mis en scène par Jean-Claude Berutti, *La Nuit des rois* de Shakespeare, *Le Tříděãfreambulf Chopalovitch*, mis en scène par Christophe Rauck, *L'Ultime chant de Troie*, mis en scène par Simon Abkarian, *L'exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py, mis en scène par Stéphane Braunschweig, *Mein Kampf (farce)* de George Tabori, mis en scène par Agathe Alexis, *Pénélope ô Pénélope* de Simon Abkarian (Prix du Meilleur spectacle en langue française du Syndicat de la critique dramatique 2008), *Gertrude (le cri)*, mis en scène par Corsetti Giorgio Barberio, *Ciels* de Wajdi Mouawad (Avignon 2009), *Adagio*, mis en scène par Olivier Py, *Lulu* de Frank Wedekind, mis en scène par Stéphane Braunschweig en 2010 à La Colline.

Au cinéma, il tourne avec de nombreux réalisateurs dont Bertrand Tavernier, Sofia Coppola, Jean-Michel Ribes, François Ozon, Claude Chabrol, Jean-Paul Rouve, Milos Forman.

Il a également mis en scène *Un ange en exil*, autour et d'après Arthur Rimbaud.

## Thierry Bosc

En 2013, Thierry Bosc a interprété le rôle de Prospéro dans *La Tempête* de Shakespeare, mis en scène par Philippe Awatt au Théâtre des Quartiers d'Ivry. Avant cela, il a repris au Théâtre de l'Athénée ainsi qu'en tournée, les rôles de Hamm dans *Fin de partie* et de Estragon dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett, mis en scène par Bernard Levy, respectivement en 2006 et 2009 ; il a également joué dans *L'Enfant* de et mis en scène par Carole Thibaut, et a retrouvé Dan Jemmett pour la troisième fois dans *La Comédie des erreurs* de Shakespeare.

Ces dernières années, il a interprété Gloucester dans *Le Roi Lear* (mise en scène d'André Engel), Créon et Egée dans *Médée* d'Euripide (mise en scène de Laurent Fréchuret), Karl dans *Bobby Fischer vit à Pasadena* de Lars Norén (mise en scène de Renaud-Marie Leblanc), Basile dans *La vie est un songe* de Calderon (mise en scène de Guillaume Delaveau), Jack dans *Danser à Lughnasa* de Brian Friel et le Père dans *Résonances* de Catherine Burger (mise en scène d'Irina Brook), Nathan dans *Nathan le sage* de Lessing (traduction et mise en scène de Dominique Lurcel)... Il a également joué sous la direction de Stuart Seide, Mathias Langhoff, Jacques Nichet, Hélène Vincent, Claude Yersin, Dominique Lurcel, Thierry Roisin, Bérange Jannelle, Jean-Pierre Vincent, Jean-Paul Wenzel, Christian Caro, Jean-Louis Hourdin, Jean-Christophe Saïs, Steve Suissa, Florian Zeller et Caterina Gozzi.

On retiendra ses onze années de compagnonnage au Théâtre de l'Aquarium, à la Cartoucherie de Vincennes avec Jacques Nichet, Didier Bezace, Jean-Louis Benoit... période fondatrice et capitale à ses yeux.

Au cinéma et à la télévision, il a notamment tourné avec Arnaud des Pallières, Arnaud Desplechin, Gilles Marchand, Costa Gavras, Jean-Louis Benoît, Roger Planchon, Jean-Pierre Thorn, Didier Bourdon, Fabien Gorgeart, Serge Lalou, Christine Laurent, Franck Mancuso, Loïc Portron, Steve Suissa.

## Valérie Dréville

Fille de Véronique Deschamps et de Jean Dréville, elle est formée au Théâtre national de Chaillot (avec Antoine Vitez, Yannis Kokkos, Aurélien Recoing, Georges Aperghis) et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris (avec Viviane Théophilides, Claude Régy, Gérard Desarthe, Daniel Mesguich).

Sa carrière au théâtre est marquée par sa rencontre avec Antoine Vitez, son professeur à Chaillot, qui la dirigera dans *Électre*, *Le Soulier de satin*, *La Célestine*, *La Vie de Galilée* (Comédie-Française). Elle entre à la Comédie-Française en 1988, qu'elle quittera en 1993. Elle travaille avec de nombreux metteurs en scène parmi lesquels Jean-Pierre Vincent, Alain Ollivier, Aurélien Recoing, Lluís Pasqual, Claudia Stavisky, Yannis Kokkos, Anastasia Vertinskaïa et Alexandre Kaliaguine, Alain Françon, Bruno Bayen, Luc Bondy. Elle joue sous la direction de Claude Régy dans *Le Criminel* de

Leslie Kaplan, *La Terrible Voix de Satan* de Gregory Motton, *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse, *Des couteaux dans les poules* de David Harrower, *Variations sur la mort* de Jon Fosse, *Comme un chant de David*, traduction des psaumes de Henri Meschonnic, *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck. Elle se rend régulièrement en Russie pour travailler aux côtés d'Anatoli Vassiliev et sa troupe, avec lesquels elle joue *Matériau-Médée* de Heiner Müller et *Thérèse philosophe*. Valérie Dréville est artiste associée du Festival d'Avignon 2008.

Dernièrement, elle a joué dans *Long voyage du jour à la nuit* d'O'Neill, mise en scène de Cécile Pauthe (spectacle présenté à La Colline en 2012) ; *Et nous brûlerons unes à unes les villes endormies*, texte, images et mise en scène de Sylvain Georges ; *Chic par accident*, mise en scène Yves-Noël Genod ; *Tristesse animal noir* de Anja Hilling, mise en scène Stanislas Nordey (présenté à La Colline en 2013), *Les Revenants* de Henrik Ibsen, mise en scène Thomas Ostermeier.

Au cinéma, elle tourne notamment sous la direction de Jean-Luc Godard, Philippe Garrel, Alain Resnais, Hugo Santiago, Arnaud Desplechin, Laetitia Masson, Michel Deville, Nicolas Klotz.

## Jean-Charles Dumay

Au théâtre, il joue notamment avec Stanislas Nordey, Frédéric Fisbach, *L'Annonce faite à Marie* de Claudel, *L'Île des morts*, *Le Gardien de tombeau* d'après August Strindberg, *Nous les héros* de Jean-Luc Lagarce, *Bérénice* de Racine ; Laurent Gutmann, *La Vie est un songe* de Calderon, *Je suis tombé* de Malcolm Lowry ; Jean-Pierre Vincent, *Les Prétendants* de Jean-Luc Lagarce, *Les Antilopes* d'Henning Mankell ; Laurent Vacher, *Héros Limite* de Ghérasim Luca ; *Au-dessus du volcan* de Malcolm Lowry mis en scène par Laurent Gutmann.

Il interprète également des rôles dans plusieurs films dont *Le Moine* de Dominique Moll, *Les Mains libres* de Brigitte Sy, *Capitaine par exemple* de Thomas Bauer, *Les Randonneurs à Saint-Tropez* de Philippe Harel ; *Pauvre Richard* de Malik Chibane...

## Pierre-François Garel

Il commence sa formation théâtrale au conservatoire de Rennes où il suit l'enseignement de Daniel Dupont.

En 2006, il entre au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris où il suit l'enseignement de Dominique Valadié, Andrzej Seweryn, Nada Strancar, Caroline Marcadé, Cécile Garcia-Fogel, Yann-Joël Collin.

Il y jouera notamment Leontes dans *Le Conte d'hiver* sous la direction de ce dernier. En 2008, il met en scène *Les Priapées*, une proposition autour de la littérature érotique. À la demande de la chorégraphe Caroline Marcadé, il écrit et co-met en scène *Antigone-Paysage* présenté au théâtre du CNSAD. Parallèlement à ses études, il écrit et met en scène pour la compagnie "Les Comtes Goûtent" : *Enceinte*, *Ç.a.n* et *Sans Titre*. En 2009, il joue dans *Cœur ardent* sous la direction de Christophe Rauck et dans *La Farce de Maître Pathelin* dans une mise en scène de Daniel Dupont. En 2010, il joue dans *Baïbars, le mamelouk qui devint sultan*, mis en scène par Marcel Bozonnet, puis rejoindra la troupe d'Éric Massé dans sa mise en scène du *Macbeth* de Shakespeare. Depuis 2010, il enregistre régulièrement des livres audio pour les éditions Thélème. En 2011-2012, il joue dans *Pylade* de Pier Paolo Pasolini sous la direction de Damien Houssier, *Théâtre à la campagne* de David Lescot mis en scène par Sara Llorca, et sous la direction de Krystian Lupa dans *Salle d'attente*, librement inspirée de *Catégorie 3.1* de Lars Norén.

## Lola Riccaboni

Diplômée de La Manufacture, Haute école de théâtre de Suisse romande en 2009, elle joue dans *Le Château* d'après Kafka, mis en scène par la Compagnie Pasquier-Rossier ; *Je tremble* de Joël Pommerat, par la Compagnie des Nuits blanche à Lausanne ; elle joue également dans *La triste histoire de Marguerite qui jouait si bien du violon*, spectacle masqué pour jeune public, mis en scène par le Collectif du Théâtre du Loup à Genève ; *Agnès*, dans *L'École des femmes*, mis en scène par Jean Liermier au Théâtre de Carouge à Genève. Elle crée avec Dorthée Thébert, *Viennoiseries* d'après *Mademoiselle Else* de Schnitzler. On l'a vue dans *Salle d'attente*, mise en scène de Krystian Lupa. Elle apparaît également dans quelques courts-métrages.

## Mélodie Richard

Elle vient de terminer ses études au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. À sa sortie, elle joue au théâtre avec Yann-Joël Collin dans *TDM3* de Didier-Georges Gabily, puis dans *Salle d'attente*, mis en scène par Krystian Lupa. Elle joue également dans *Nouveau Roman*, texte et mise en scène de Christophe Honoré, et dernièrement dans *Les Revenants* d'Ibsen, mis en scène par Thomas Ostermeier. Au cinéma, elle joue dans *Les Condiments irréguliers* d'Adrien Beau, où elle interprète la Marquise de Brinvilliers, et dans *Vénus noire* d'Abdellatif Kechiche. On l'a vue également dans plusieurs téléfilms, dont *À la recherche du temps perdu* de Nina Companeez, et dans *Cigarettes et Bas nylon* de Fabrice Cazeneuve, pour lequel elle obtient le prix du Meilleur Espoir féminin au Festival de la Rochelle 2011.

## Matthieu Sampeur

Avant d'intégrer le Conservatoire national supérieur d'art dramatique en 2006, il a suivi les formations du Théâtre national de Chaillot, du Studio d'Asnières. Il a travaillé avec Jean-Louis Martin Barbaz, *Platonov* de Tchekhov ; Delphine Lalizout, *L'Hôtel du libre-échange* de Feydeau. Au CNSAD, il travaille notamment avec Dominique Valadié, Yann-Joël Collin, Sandy Ouvrier, Nada Strancar, Alfredo Arias, Ludovic Lagarde, Philippe Garrel. Dans le cadre de projets d'élèves, il joue à deux reprises sous la direction de Sara Llorca, *Tambour dans la nuit* de Brecht et *Les Deux Nobles Cousins* de Shakespeare et Fletcher, ainsi qu'avec Adama Diop, *Homme pour Homme* de Brecht. Il joue dans *L'Éveil du printemps*, mise en scène de Guillaume Vincent, présenté à La Colline en 2009, puis dans *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux mise en scène de Jean-Pierre Vincent. Sous la direction de Krystian Lupa, il joue dans *Salle d'attente*, d'après Lars Norén.

## Anne Sée

Au théâtre, Anne Sée joue notamment sous la direction de Jean-Paul Wenzel, Olivier Perrier, Arlette Namiand, Jean-Louis Hourdin, Matthias Langhoff, Bernard Bloch, Laurence Mayor, Frédéric Bélier-Garcia, Éric Elmosnino, Olivier Martinaud... ainsi qu'avec Wajdi Mouawad, *Pacamambo* ; Richard Sammut, *Le Cabaret* ; Nicolas Fleury, *Fellicitta* d'après Federico Fellini, *Pacamambo* ; Alexandre Doublet, *Bienheureux celui qui s'assied* ; André Engel, *Le Jugement dernier* d'Ödön Von Horváth et *Le Roi Lear* de Shakespeare ; Gilberte Tsai, *Ce soir on improvise* de Pirandello et *Vassa 1910* d'après Gorki ; Jacques Vincey, *Madame de Sade* de Mishima et *Jours souterrains* d'Arne Lygre ; Thierry Roisin, *La Vie dans les plis* d'après Henri Michaux ; Georges Lavaudant, *La Mort de Danton* de Büchner, *La Valse des trois sœurs* d'après Tchekhov, *Cyrano de Bergerac* d'après Edmond Rostand. Complice de Claire Lasne-Darcueil depuis 1996, elle joue notamment dans *Platonov*, *Être sans père*, *Ivanov*, *L'Homme des bois*, *La Mouette*, *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, dans *Tout le monde ne peut pas s'appeler Durand* et *D'ici là on peut rêver*.

## Grégoire Tachnakian

Après une licence d'histoire et de cinéma, il commence sa formation théâtrale au Conservatoire municipal du V<sup>e</sup> arrondissement sous la direction de Bruno Wacrenier. En 2000, il intègre la Maison des conservatoires dirigé par Yves Pignot puis, en 2001, l'école du Théâtre national de Strasbourg. Il joue avec Stéphane Braunschweig, *Brand* d'Henrik Ibsen, *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, *Lulu* de Wedekind ; Elisabeth Hölzle, *Nous, les héros* de Jean-Luc Lagarce ; Fabrice Dauby, *Fuir (ces impasses)* ; Mirabelle Rousseau, *Turandot* de Brecht, *Le Précepteur* d'après Jacob Lenz ; Caroline Guiela Nguyen, *Macbeth (Inquiétudes)* d'après Shakespeare ; Jacques Ozinski, *George Dandin* de Molière ; Luciano Travaglino, d'après Pasolini. De 2005 à 2008, il fait partie de la troupe semi-permanente du Théâtre Dijon-Bourgogne où il joue, sous la direction de Robert Cantarella, dans *Hyppolyte/On ne saurait penser à tout*, textes de Robert Garnier et Alfred de Musset (co-mis en scène avec Philippe Minyana), *La Maison des morts* de Minyana, *Sainte Jeanne des abattoirs* de Bertolt Brecht (co-mis en scène avec Julien Fisera et Wolfgang Menardi), et sous la direction de Julien Fisera *Face au mur* de Martin Crimp.



## 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.

## Sur le travail de Krystian Lupa

### 1. Entretiens

- Krystian Lupa, entretiens réalisés par Michel Archimbaud, Paris, Centre national du théâtre, 2000
- *Krystian Lupa*, entretiens réalisés par Jean-Pierre Thibaudat, avec la collaboration de Béatrice Picon-Vallin, Ewa Pawlikowska et Michel Lisowski, Actes Sud, Conservatoire national supérieur d'art dramatique, 2004

### 2. Articles

- "La scène polonaise, ruptures et découvertes", Alternatives théâtrales n°81, 1<sup>er</sup> semestre 2004
- Collectifs, auteurs, images : Jean-François Sivadier, Les Lucioles, Cyrus Frisch, Krystian Lupa, Romeo Castellucci, UBU Scènes d'Europe / European Stages, APITE, 2005
- "L'œuvre scénique à l'épreuve du temps", UBU Scènes d'Europe / European Stages n°50-51, APITE, 2011

## Littérature et médecine, quelques exemples

- Antonio Lobo Antunes, *La Mort de Carlos Gardel*, notamment.
- Honoré de Balzac, *Le Médecin de campagne*
- Albert Camus, *La Peste*
- Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*
- Gustave Flaubert, *Madame Bovary*
- Franz Kafka, *Le Château* (du côté des "psys") ; *Un médecin de campagne* (nouvelle)
- Martin Winckler, *La Maladie de Sachs* (Prix du livre Inter, adapté au cinéma par Michel Deville) ; *Les Trois Médecins* (raconte les études de médecine de l'auteur à la façon des *Trois Mousquetaires* ; à la fois facile à lire et très engagé sur la question de la médecine aujourd'hui) ; *En soignant, en écrivant* ; *La Vacation*.
- Émile Zola, *Le Docteur Pascal*

la colline  
théâtre national

[www.colline.fr](http://www.colline.fr)

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20<sup>e</sup>



Le Magazine Littéraire

un événement  
Télérama

philosophie  
MAGAZINE

TLmag

Liberation