

WYCINKA HOLZFÄLLEN
Des arbres à abattre
de Thomas Bernhard
mise en scène Krystian Lupa
en polonais, surtitré

ODEON
Théâtre de l'Europe

30 novembre – 11 décembre 2016
Odéon 6^e

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT



SERVICE DU DÉVELOPPEMENT DES PUBLICS PUBLIC DE L'ENSEIGNEMENT

Clémence Bordier / 01 44 85 40 39
clemence.bordier@theatre-odeon.fr

Coralba Marrocco / 01 44 85 41 18
coralba.marrocco@theatre-odeon.fr

HORAIRES

du mercredi au samedi à 19h
le dimanche à 15h

Théâtre de l'Odéon
Place de l'Odéon
Paris 6^e

SOMMAIRE

Générique du spectacle (ci-contre)

1^{re} PARTIE

LE PROJET DE MISE EN SCÈNE

- A. Présentation du roman
- B. Du roman à la pièce
- C. Extrait *Des arbres à abattre*

2^e PARTIE

ABÉCÉDAIRE DU THÉÂTRE DE LUPA

- A. Adaptation
- B. Co-agir
- C. Monologue intérieur
- D. Paysage
- E. Public
- F. Représentation

3^e PARTIE

THOMAS BERNHARD ET L'ÉCRITURE EXCITÉE

- A. L'irritation comme moteur de l'écriture
- B. « Le chaos créatif » à Maria Zaal
- C. Extraits *Des arbres à abattre*
- D. « Écrire c'est résister »
- E. « L'origine, c'est moi-même »

QUELQUES REPÈRES

SUR THOMAS BERNHARD ET KRYSTIAN LUPA

WYCINKA HOLZFÄLLEN

Des arbres à abattre

de **Thomas Bernhard**

mise en scène **Krystian Lupa**

en polonais, surtitré

30 novembre – 11 décembre

Odéon 6^e



avec le Festival
d'Automne à Paris

PORTRAIT 2016-17
KRYSZTIAN LUPA
FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

avec

Bożena Baranowska

Anna Schreker

Krzysztof Dubielówna

La cuisinière

Jan Frycz

L'acteur du Théâtre National

Anna Ilczuk

Mira, l'épicière de Kilb

Michał Opaliński

James

Marcin Pempuś

John

Halina Rasiakówna

Maya Auersberger

Piotr Skiba

Thomas Bernhard

Ewa Skibińska

Jeannie Billroth

Adam Szczyszczaj

Joyce

Andrzej Szeremeta

Alfred Rehmden

Marta Zięba

Joana Thul

Wojciech Ziemiański

Gerhard Auersberger

d'après la traduction de

Monika Muskała

adaptation, scénographie,

lumière Krystian Lupa

costumes

Piotr Skiba

arrangement musical

Bogumił Misala

improvisation sur un thème

de Henry Purcell sur

Sebastiansplatz

Mieczysław Mejza

vidéo

Karol Rakowski,

Łukasz Twarkowski

traduction et adaptation

française des surtitrages

Agnieszka Zgieb

assistants à la mise en scène

Oskar Sadowski

Sebastian Krysiak

Amadeusz Nosal

et l'équipe technique de

l'Odéon-Théâtre de l'Europe

durée

4h40 avec un entracte

1^{re} partie 2h

2^e partie 2h10

créé le

23 octobre 2014

au Teatr Polski – Wrocław (Pologne)

production

Teatr Polski – Wrocław

avec le soutien

du Adam Mickiewicz Institute,

de l'Institut Polonais de Paris,

de l'Adami



apocryphe

Krystian Lupa et improvisations des
comédiens

pensées de Joana sur Sebastiansplatz

Verena Lercher (Graz)

citation des œuvres de Jeannie Ebner

et Friederike Mayröcker

arte



1^{re} PARTIE

LE PROJET DE MISE EN SCÈNE

A. Présentation du roman

Lors d'un « dîner artistique » donné par les époux Auersberger en l'honneur d'un vieux comédien du Burgtheater, le narrateur, assis dans un fauteuil à oreilles, observe l'intelligentsia viennoise, avec qui il avait rompu depuis presque trente ans. Comme la plupart d'entre eux, il a assisté le jour même aux obsèques de Joana, artiste en marge qui s'est suicidée, le dîner mondain ne s'annonçant alors comme rien d'autre qu'une sorte de requiem pour Joana. Alceste moderne, le narrateur, double à peine déguisé de l'auteur, ressasse son exaspération devant ce petit monde étouffant dont l'art semble la seule préoccupation, et rumine son besoin d'écrire enfin tout ce qui l'empêche de vivre. Cet ancien étudiant féru de musique qui revient à Vienne après si longtemps ; ce quinquagénaire aux poumons malades qui apprend le suicide par pendaison d'une amie de jeunesse perdue de vue depuis des décennies ; cet écrivain désormais reconnu acceptant à sa propre surprise horrifiée une invitation à un dîner prétendument dédié à la mémoire de Joanna, mais en réalité organisé dès avant sa mort en l'honneur d'un vieux comédien du Burgtheater – cet homme-là ressemble beaucoup à Thomas Bernhard.

Presque aussitôt après sa sortie en Autriche, en 1984, *Des arbres à abattre* fut interdit et saisi à la suite d'un procès intenté à son auteur par le compositeur Gerhard Lampersberg, qui s'était reconnu dans le personnage d'Auersberger (le sénile et prétentieux « successeur de Schönberg » qui offre dans son appartement de la Gentzgasse le « dîner artistique » auquel assiste le narrateur). Bernhard, en vrai seigneur du scandale, ne pouvait ignorer que tout Vienne ferait le rapprochement. Il était de notoriété publique qu'il avait lui-même été lié aux Lampersberg. Tout comme, dans les années cinquante, encore jeune et parfaitement inconnu, l'ami de Joanna avait beaucoup fréquenté les époux Auersberger avant de rompre du jour au lendemain, sans un mot d'explication, toute relation avec eux, mais aussi avec tout leur cercle viennois, afin de poursuivre ailleurs le travail qui ferait de lui, seul de toute cette coterie, un véritable artiste. L'autofiction est donc avérée. Sous la surface cruellement satirique, *Des arbres à abattre* est aussi un roman de formation, un terrible travail d'introspection tournant au jeu de massacre et relatant, à trente ans de distance, les premiers pas d'un artiste en devenir au sein d'un milieu où il pourrait perdre de vue sa véritable vocation. Tout au long du « dîner artistique », le temps des jours anciens, celui des illusions et des apprentissages, est confronté à l'abominable présent par l'invité de la dernière heure. Et il ne se trouve au cours de la soirée remémorée qu'une seule voix pour s'arracher à l'inauthentique et dire tout bonnement, quitte à l'abolir dans les minutes suivantes, cette chose si incroyable qu'elle en devient presque inaudible : un peu de vérité.

Présentation de l'Odéon-Théâtre de l'Europe,

<http://www.theatre-odeon.eu/fr/2016-2017/spectacles/wycinka-holzfallen>

B. Du roman à la pièce

ENTRETIEN DE KRYSTIAN LUPA AVEC JEAN-FRANÇOIS PERRIER

Vous avez beaucoup travaillé sur des textes, dramatiques ou littéraires, de Thomas Bernhard. Pourquoi cet intérêt toujours renouvelé ?

Cela vient par vagues. Thomas Bernhard m'habite obstinément, sans relâche, et agit en moi mystérieusement. Lorsque je me dis: «Assez, ça suffit!», et que je m'empare d'une autre matière, son influence reste toujours présente ; sa vision, qui démasque, qui met à nu les hommes et leurs relations, conditionne ma façon de voir d'autres œuvres littéraires, et lorsque je retourne de nouveau à Bernhard, j'y découvre de nouvelles choses. Ce qui est intéressant aussi est de se rendre compte qu'au début, j'étais le disciple fervent de son imaginaire alors qu'aujourd'hui, je polémique avec lui, une polémique un peu espiègle, et passionnée.

Thomas Bernhard disait: «On ne peut pas écrire ça calmement, comme de la prose classique, non, on s'assied et déjà on est excité par l'idée, et quand on commence à écrire, le style déjà vous excite. C'est écrit dans un style "excité".» Êtes-vous dans cette même excitation lorsque vous entamez votre adaptation puis votre mise en scène ?

C'est seulement lorsqu'on s'enfonce dans le récit jusqu'à ressentir les exigences des hommes et des causes, que l'on perçoit la «faim» des personnages naissants. Ils nous entraînent dans le hasard de leurs propres règles et de leurs propres mystères. C'est seulement lorsque qu'on se met à lutter, à batailler avec eux, que notre imagination commence à faire resurgir des motifs personnels, comme cela arrive dans des situations intimes et oppressantes. C'est à ce moment-là que le produit de notre imagination devient neuf et révélateur, et que notre chemin de création atteint une vérité: la vérité d'une aventure orageuse. Cette excitation, qui est souvent une irritation, n'est pas toujours fascinante et joyeuse. Souvent, il s'agit d'une douleur que notre imaginaire nous inflige, comme par exemple lorsqu'on est dans un état de jalousie pathologique ou de souffrance amoureuse. En général, elle est comparable aux douleurs d'ordre sentimental. D'ailleurs, *Des arbres à abattre* était pour Thomas Bernhard un exemple par excellence. Ce récit est même l'exemple extrême d'une telle «excitation». Il ne faut pas oublier que si Thomas Bernhard s'était affranchi de ceux qui, autrefois, l'avaient initié à l'art, il continuait à rester empêtré dans un conflit d'idées et de valeurs artistiques. Son excitation était sa principale raison d'exister, et c'est à la fois cette excitation et cette irritation qui m'ont ramené à Thomas Bernhard: dans le contexte politique actuel de mon pays, ce qui se passe aujourd'hui dans la culture résonne douloureusement avec son texte.

***Des arbres à abattre* est une charge violente contre les milieux culturels autrichiens, ce qui a provoqué un procès très célèbre. Qu'est-ce qu'il vous paraissait nécessaire de faire entendre en priorité trente ans après la publication de l'œuvre ?**

Le plus actuel dans ce texte est sa dénonciation cinglante des pièges qui résident dans les relations entre les mondes artistique et politique et les mécanismes de la consommation de masse. C'est également le processus de dégradation qu'il montre, le dépérissement des artistes pris dans ces relations. C'est aussi l'impitoyable montée de la trahison de soi, la perte des idéaux artistiques, et surtout de l'intransigeance comme socle de la condition artistique. *Des arbres à abattre* est une lutte avec nous-mêmes, contre ce processus. C'est une attaque pleine

de rage contre nos proches du passé, ceux qui ont fraternisé avec la communauté artistique, qui y ont adhéré, et qui ont succombé à cette trahison. Ce sujet me semble cent fois plus actuel aujourd'hui qu'il y a trente ans.

Il y a beaucoup d'humour, d'ironie et d'auto-ironie. Cette part de l'écriture doit-elle être conservée sur le plateau et inspirer le jeu des acteurs ?

Il ne s'agit pas de raconter des situations drôles, ou de produire des répliques caustiques. L'humour de Bernhard est la conséquence de sa vision acerbe et malicieuse. C'est un outil vers la connaissance, la lame qui permet de percer les mystères humains dissimulés et difficiles à faire tomber. C'est un outil pour s'approcher de l'être humain surpris dans un état d'impuissance face à l'absurdité des situations, ou face à sa propre absurdité inconsciente. C'est le moyen et le processus d'une prise de conscience de l'absurdité qui se cache dans les relations humaines. Le rire chez Bernhard, lorsqu'il nous prend en flagrant délit, est une émotion. C'est une des composantes de la catharsis.

Les comédiens ont-ils le texte de votre adaptation au début des répétitions et les rôles sont-ils déjà distribués ?

Toutes les adaptations naissent au fur et à mesure des répétitions. Travailler sur une adaptation chez soi, seul à sa table, est selon moi une erreur : on ne fait alors juste que changer une littérature en une autre littérature. Ce sont les personnages naissants qui jouent le rôle essentiel dans la création : leurs besoins, leurs manques, leur «faim» comme je l'appelle. Lors des improvisations, ces personnages en devenir émergent, ils voyagent à travers les paysages dessinés par l'auteur du roman. Nous commençons à travailler avec le roman en main. Les enregistrements des improvisations servent seulement à créer des dialogues non écrits par l'auteur.

Le style d'écriture de Thomas Bernhard est souvent décrit comme une suite de longues phrases qui font passer les personnages de l'observation immédiate au souvenir plus ancien en terminant par une méditation, ainsi que par un goût immodéré de la répétition. Votre adaptation est-elle fidèle à ce style ?

Le style de Bernhard, ce n'est pas uniquement sa façon de penser, mais c'est bien plus encore : c'est la mise à nu du monologue intérieur, occulté devant les autres, qui est incomparablement plus stérile et maniaque que ce que nous dévoilons à l'extérieur. Bernhard, par son style, lève le voile sur l'intérieur de l'homme. Sur ce point, j'essaie de lui être fidèle, même dans les passages «apocryphes» que nous créons nous-mêmes. Les longs monologues dans ses romans résultent aussi du fait que Bernhard n'isole pas les phrases et les répliques, mais les absorbe dans son monologue, et souvent les dissout à l'intérieur de celui-ci. J'essaie de garder les mêmes proportions entre les éruptions des monologues et les dialogues, comme dans son œuvre dramatique.

**Propos recueillis par Jean-François Perrier, 69^e édition du Festival d'Avignon
/ Traduction Agnieszka Zgieb**

C. Extrait – Des arbres à abattre

Ayant rompu tout contact avec les époux Auersberger vingt ans auparavant, le narrateur les rencontre le jour même de la mort de leur amie commune Joana, qui s'est pendue à Kilb, dans la maison de ses parents. Ceux-ci l'invitent au dîner artistique qu'ils donnent le soir même :

« Pendant vingt ans, je n'avais plus vu les époux Auersberger, et voilà que le jour même de la mort de notre amie commune Joana, comme par hasard, je suis tombé sur eux [...] »

Au cœur du dîner artistique, le narrateur dans son fauteuil à oreilles...

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

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

2^e PARTIE

ABÉCÉDAIRE DU THÉÂTRE DE LUPA

Nous vous proposons une incursion dans le travail de metteur en scène de Lupa, à travers ses propres paroles issues de différents entretiens, mais aussi d'écrits du praticien.

A. Adaptation

M.A. : Qu'est-ce-qui vous attire dans le travail d'adaptation ?

K.L. : Le contact de la littérature avec la réalité de la création qui se déroule durant les répétitions. Au début il existe une matière littéraire, une matière très importante envers laquelle on ne peut être infidèle, que l'on ne saurait trahir. Mais cette matière n'est pas tout. Au cours du travail, quelque chose de plus naît de cette œuvre qui n'a pas de forme dramatique. Des situations et des scènes, que l'œuvre ne contient pas en soi, apparaissent. Cette création, le fait que l'œuvre théâtrale ne se contente pas d'être au service de l'œuvre littéraire mais qu'elle donne naissance à une nouvelle œuvre, est un processus impétueux. Avec une œuvre dramatique on ne pourrait pas se permettre cela. L'œuvre dramatique appartient seulement au théâtre, ce qui souvent me paralyse, me décourage. Les dramaturges contemporains pensent au théâtre plus qu'à la vie. Ils écrivent les yeux rivés sur les planches de la scène, sur les comédiens, sur la manière dont leur œuvre peut être jouée. Ils gardent les yeux fixés sur les autres dramaturges, sur les conventions théâtrales en vigueur et sur les modes stylistiques, de telle sorte que le secret de la vie contemporaine pénètre de moins en moins dans l'œuvre dramatique. À mon avis, ce n'est pas sans raison que les choses ont changé. Pour les grands romantiques, la forme dramatique était, au fond, la forme centrale. Goethe, en écrivant son *Faust*, choisit le drame pour le plus grand énoncé de la vie. Nos romantiques polonais choisissent le drame comme leur Grand'Œuvre. Mais aujourd'hui, les grands écrivains du XX^e siècle choisissent le roman de préférence au théâtre, comme s'ils voulaient embrasser, au moyen de cette forme, un monde qui les dépasse et qui devient sans cesse plus énorme. C'est pour cette raison que j'ai choisi ce « principe-parasite », afin de mener en quelque sorte, une vie en symbiose avec la littérature.

Entretien avec Krystian Lupa, Michel Archimbaud, Centre national du Théâtre en coédition avec C&D international Editors, Krakow 1999, p.37-41

B. Coagir

Aujourd'hui, je trouve que considérer les torrents intérieurs comme quelque chose qui relève de la maladie nous conduit à une perspective extérieure qui n'est pas engagée dans la compréhension de cet « autre » monde. Je me rappelle une phrase extraordinaire d'une malade mentale, Clarisse, dans *L'Homme sans qualités* de Robert Musil, qui dit que pour comprendre quelqu'un, il faut coagir avec lui, pour comprendre un assassin il faut agir en commun avec lui. Bien sûr, on peut dire que c'est une idée maximaliste, une idée qui nous condamne à la folie pour comprendre la folie, mais je pense qu'un artiste est justement ce fou qui veut comprendre les autres fous. [...] Je me plonge entièrement [dans les textes que j'adapte], je me prive de la distance car de toute façon je sais que je n'arriverai pas à l'abolir entièrement. Faire le diagnostic de la réalité avec un certain sentiment de supériorité est un résidu du rationalisme du XX^e siècle, et dans notre monde spirituel actuel, cela ne peut aboutir qu'à un échec. Si le monde contemporain est malade, c'est justement parce que les gens qui essaient de le diriger regardent la réalité de l'extérieur.

Krystian Lupa, entretiens réalisés par J.-P. Thibaudat avec la collaboration de B. Picon-Vallin, E. Pawlikowska et M. Lisowski, Actes Sud-Papiers/CNSAD, 2004, p. 43

C. Monologue intérieur

Le monologue intérieur est une méthode que nous utilisons dans la première phase de notre confrontation avec le personnage, lorsque ce dernier est en train de se créer avec son imaginaire, à travers tout ce qui apparaît lors de notre contact avec le texte, tout ce qui est difficile à percevoir et à exprimer. Lorsqu'on a un premier contact avec le personnage décrit par un auteur, ce qui est essentiel, c'est ce qui n'est pas exprimé. L'acteur ressent un personnage comme un corps, comme un songe, parfois il le ressent sous la forme d'une musique, d'un rire, parfois il éveille un événement de son passé, parfois il ressent ce personnage comme quelqu'un qu'il connaît, un ami, mais en aucun cas il va se mouvoir comme cet ami. [...] Les premières improvisations, celles à travers lesquelles nous recherchons les personnages et le sens de l'événement ; peuvent concerner la scène que nous devons travailler, ou bien quelque chose à côté de la scène qui se passe simultanément dans un autre espace, ou bien qui s'est passé la veille. Quelque chose doit éveiller notre contact avec la matière scénique. Chaque acteur écrit un ou plusieurs monologues intérieurs, et nous pouvons considérer l'ensemble de ces monologues comme un torrent d'événements psychiques, les uns clairement perçus, les autres moins explicites. [...] Écrire un monologue, c'est expérimenter à la fois un chemin et une technique de l'inspiration, c'est comme entrer dans un jardin et décrire ce que nous y voyons. Il y a beaucoup de sentiers dans ce jardin. Si nous longeons la clôture, nous ne verrons pas la tonnelle mais nous nous occuperons des orties qui poussent là. Si nous traversons le jardin jusqu'à la tonnelle, nous allons nous occuper d'elle et nous ne saurons rien sur l'existence des orties. Ainsi, au fur et à mesure que l'on écrit le monologue, on explore divers chemins et l'on acquiert différentes choses dont nous ne prendrions jamais conscience par la seule analyse de la situation.

Qui plus est, écrire le monologue est aussi un entraînement pour le corps du personnage. Un acteur sait qu'il ne pourra pas écrire un bon monologue et s'identifier corporellement à son personnage, s'il ne se met pas à le tâter à l'intérieur de lui-même, s'il ne se met pas à arpenter la pièce avec les pas du personnage. L'écriture du monologue est une mise en branle du personnage. [...] Le monologue intérieur éloigne l'acteur du texte écrit, mais dans ce processus d'approches successives de ce texte écrit, c'est comme s'il élargissait le paysage, en l'enrichissant d'éléments qui ne sont pas présents dans le texte, en lui permettant de découvrir des gestes qui ne se trouvent pas dans l'approche du texte. [...] Une fois écrit, le monologue n'est qu'un réservoir, un bagage dans lequel l'acteur peut puiser à tout moment. On peut dire qu'au moment où l'acteur se rapproche du texte, où il s'approche du stade final de développement du personnage, le monologue se transforme. Ses versions primitives demeurent dans l'ombre, mais elles restent sous forme de souvenir, de sentiment, comme quelque chose que l'on possède et même temps que l'on ne possède plus. Très souvent, le metteur en scène dit à l'acteur : « C'est quelque chose que tu devrais savoir mais que tu devrais oublier aussitôt, tu ne dois absolument pas le jouer, tu ne peux pas y penser.

Krystian Lupa, entretiens réalisés par J.-P. Thibaudat avec la collaboration de B. Picon-Vallin, E. Pawlikowska et M. Lisowski, *Ibid*

18 février 2015, 23 heures

Le monologue intérieur, de quoi s'agit-il, d'une manière générale, et pour l'acteur ? En quoi consiste-t-il, dans sa personne, dans l'acteur ? Il se produit, il coule, coule à l'intérieur de la personne, indépendamment d'elle-même. Mais cette proposition aussi est une partie du monologue, tout comme est partie du monologue ce qui s'oppose à lui (au monologue) ou l'ignore, ou l'observe... Le monologue intérieur est le flux du temps en moi, le flux de l'instant qui passe maintenant, avec tout ce que je ressens en cet instant, il est même cent fois plus riche, plus vaste et mystérieux, plus insaisissable que ma pensée présente, ou même que le flux mêlé par tous les chemins possibles de mes pensées à un moment donné, ou à tous niveaux accessibles à un moment donné. Tandis que mon JE* a le sentiment que mon flux de ressenti et de vécu de l'instant présent est bien, d'une manière particulière et réelle pour moi, le discours de mon JE, car même tout ce qui vient de l'extérieur ou survient de mon corps, de la zone frontière du corps-psychisme, est « parlé » par moi. C'est l'être de mon JE à un moment donné... Lorsque je tente de le saisir, d'atteindre la strate la plus profonde possible, je deviens pour moi-même quelque chose d'insaisissable, mais quelque chose de toujours nécessaire, je deviens une évidence. Sans quoi il n'y a pas d'existence, sans quoi il n'y a pas de monde... À chaque instant je dis des centaines de choses dont je ne sais rien, que je ne connais pas et ne comprends pas... Je les dis pour les avoir ensuite notées quelque part... Je les dis dans une langue ancienne et mystérieuse, pas entièrement compréhensible pour mon être conscient, une langue, ma langue maternelle, celle que parle mon être conscient...

20 février 2015, 18h56

EXERCICE : Essaie de prendre « pour but » deux minutes d'un passé récent dont, pour une raison ou pour une autre, tu as un souvenir clair. Essaie maintenant de noter le monologue intérieur le plus fidèlement et pleinement possible en t'efforçant d'en conserver la « grammaire », c'est-

à-dire de rapprocher la notation (dans la mesure que tu peux atteindre et saisir) de LA PAROLE DE L'ORIGINAL de ces deux minutes. On sait que nombre d'éléments, et même de strates, de ce flux de vécu de la réalité sont inexprimables dans notre langage, mais, tente néanmoins (à l'aide du langage que tu utilises pour dialoguer ou noter des pensées) d'en saisir le plus possible. Même si au premier moment cela te paraît impossible, essaie d'atteindre dans cette direction le plus de choses possible, plaçant au besoin des formules toutes faites à la place d'éléments inexprimables. L'important étant que ces formules amorcent pour toi leur contenu. C'est ici, dans le choix intuitif même de ces « formules » – de leur caractère, de leur grammaire, de leur sonorité – que commence le chemin fascinant qui rapproche du mystère de L'ORIGINAL... Très important : ne raconte pas le monologue intérieur, dis-le – par écrit.

Krystian Lupa, *Utopia, lettres aux acteurs, Actes Sud, Le temps du théâtre, traduction et avant-propos d'Erik Veaux, Paris 2016, p. 45-46 et 51-52*

D. Paysage

Pour moi, le metteur en scène ne fait pas partie de la machine qui produit le spectacle, comme cela arrive souvent dans le théâtre contemporain où on peut dire qu'une personne fait la mise en scène, une autre dit aux acteurs comment marcher, une troisième leur explique comment danser, une quatrième s'occupe de l'espace, etc. Bien-sûr, il arrive que le résultat de cette multitude chaotique puisse être intéressant. Personnellement, je ne sais pas travailler comme ça. Même si dans mon spectacle il apparaît quelque chose de l'ordre de la danse, il faut que cette danse vienne du « monologue intérieur » de l'acteur, de ses désirs et de son imagination. À ce moment-là, je ne vois pas le metteur en scène attaper l'acteur par le pied et lui dire : « Place le pied comme ça ! ». Un metteur en scène est un inspirateur, quelqu'un qui apporte un premier rêve, qui vient avec un livre et fait part aux autres de l'émotion qu'il a vécue grâce à ce livre. [...]

C'est quelque chose de très intime pour chacun des acteurs. Arriver à obtenir ce paysage devant les yeux, c'est un phénomène qui se produit dans la vraie vie, de manière automatique, mais pour un acteur sur la scène, cela reste problématique. [...]

Dans le théâtre traditionnel, on procède à la mise en place d'une scène : le metteur en scène explique comment il s'imagine la scène et la met en place comme on emboîte des petits morceaux de bois, ou que l'on assemble les pièces d'un jeu de Lego. « Vous vous asseyez ici, d'abord vous remuez votre café avec une cuillère, ensuite vous vous serrez les mains et, à ce moment-là, vous vous levez, etc. » On s'aperçoit que les acteurs qui travaillent de cette manière font preuve sur scène d'une maladresse incroyable. Ces personnes qui savent marcher normalement ne savent plus comment marcher sur scène, elles ont du mal à remuer leur café avec la cuillère, elles doivent tout apprendre. Des gestes comme se serrer la main ou se lever de table ne peuvent être obtenus qu'au bout de nombreuses répétitions. Cette façon de procéder au théâtre, c'est ce qui se fait le plus souvent sur nos scènes.

Krystian Lupa, entretiens réalisés par J.-P. Thibaudat avec la collaboration de B. Picon-Vallin, E. Pawlikowska et M. Lisowski, *Op. cit.*, p.29 – « Le metteur en scène »

E. Public

La réception que réserve le public au travail de l'artiste est une donnée. Je suis opposé aux spéculations sur la réaction du public comme cela se fait en Amérique, contre cette idée de calculer l'œuvre en fonction du public, de l'édifier afin qu'elle rencontre une audience plus large, une approbation plus grande. Je suis, pour ma part, incapable de le faire, et je pense, de surcroît, qu'agir de cette façon sur une grande échelle est nocif à la culture. D'ailleurs, cette démarche n'est pas du tout une marque de respect envers le public. C'est une façon dédaigneuse de traiter le spectateur. A mon avis, c'est une forme de prostitution. En ce qui me concerne, je tiens beaucoup à ce que le spectateur s'émeuve, qu'il prenne en affection ce que j'aime. C'est le désir de chaque artiste. Inversement, je souffre lorsque le spectateur ne comprend pas, lorsqu'il s'en va. Malgré tout, je ne peux abandonner ce qui se trouve derrière l'acte créateur : la fidélité envers la matière dont je suis parti. [...] Je suis ainsi fait, et je ne changerai pas. Je ne suis pas libre de changer. Je ne fais pas du théâtre comme je le veux mais comme je le dois, c'est-à-dire en accord avec ma nature et d'une manière sincère uniquement. Ce qui ne m'empêche pas d'être heureux quand il y a des spectateurs, des gens émus, et de souffrir lorsque des gens sortent.

Entretien avec Krystian Lupa, Michel Archimbaud, Centre national du Théâtre en coédition avec C&D international Editors, Krakow 1999, p.55-57

F. Représentation

Il y a eu une époque où je redoutais d'aller vers le public. Aujourd'hui, je ne sais pas pourquoi, cette crainte a disparu. Je me suis peut-être simplement créé un cocon qui me permet de repousser la peur. [...] Ce qui ne veut pas dire que je n'ai pas de craintes. Elles sont simplement dirigées vers le spectacle lui-même. J'ai peur que sa réalité ne s'effondre. J'ai peur de ressentir de la honte à montrer une œuvre infirme, une œuvre qui ne parvient pas à vivre, qui fait semblant de vivre. Il en est ainsi lorsque les moments cruciaux qui requièrent une extrême concentration et doivent incarner un certain mystère, ne sont pas assumés par l'acteur. Ce n'est pas de sa faute, parfois cette réalité se brise. Dans le fil ténu des relations réciproques, ce qui importe c'est ce qui se passe entre les acteurs, plus que ce que l'acteur lui-même apporte. Lorsque cela meurt, que cela cesse de fonctionner, la représentation devient insupportable. Moi-même, je la vois comme une chose prétentieuse, intolérable, ennuyeuse et inutile. J'éprouve alors de la honte à représenter quelque chose de faux, de la honte à devoir continuer à mentir au spectateur. C'est une expérience très douloureuse. [...]. Ma plus grande peur ne provient pas des relations avec le spectateur, mais réside dans le fait de savoir si la représentation est vivante. C'est une crainte qui ressemble à celle d'une mère ou d'un père envers l'enfant qui vient de naître, le nouveau-né que l'on entoure de soins et pour lequel on a peur. Pour moi, la représentation, cette réalité qui n'est plus mon œuvre, est menacée. J'ai un grand bonheur lorsqu'elle accède à son autonomie, lorsqu'elle acquiert son sens propre, qu'elle devient une valeur en elle-même. Alors, qu'elle m'appartienne ou qu'elle appartienne aux acteurs, n'a pas d'importance. Lorsque cette réalité meurt, la peur surgit...

Entretien avec Krystian Lupa, Michel Archimbaud, Centre national du Théâtre en coédition avec C&D international Editors, Krakow 1999, p.57-59

Bibliographie critique sur Krystian Lupa

ENTRETIENS

- *Krystian Lupa : entretien avec Michel Archimbaud*, de Michel Archimbaud et Krystian Lupa, C&D International Editors, 1999
- *Krystian Lupa*, Entretiens réalisés par Jean-Pierre Thibaudat, avec la collaboration de Béatrice Picon-Vallin, Ewa Pawlikowska et Michel Lisowski, Actes Sud-Papiers/CNSAD, 2004
- *Entretien avec Krystian Lupa: «Mort aux Maîtres»*, UBU, Scènes d'Europe / European Stages, n°50-51, mars 2011
- *Krystian Lupa: utopie et alchimie*, UBU, Scènes d'Europe / European Stages, n°6, avril 1997

SÉLECTIONS D'ARTICLES ET PÉRIODIQUES

- «La scène polonaise, rupture et découvertes», *Alternatives théâtrales* n°81, coédition: Notatnik Teatralny, Janvier 2004

PUBLICATIONS

- *Utopia, lettres aux acteurs*, de Krystian Lupa, Actes Sud, Le temps du théâtre, traduction et avant-propos d'Erik Veaux, Paris 2016

3^e PARTIE

THOMAS BERNHARD ET L'ÉCRITURE « EXCITÉE »

A. L'irritation comme moteur de l'écriture

Krista Fleischmann : Cette interview eut lieu lors de la publication du livre *Des arbres à abattre* et non de sa saisie par la police autrichienne, le 28 août 1984, sur décision de justice. L'origine de cet acte de procédure était une plainte du compositeur Gerhard Lampersberg, qui croyait se reconnaître dans ce texte. Au moment de l'interview, Thomas Bernhard pensait encore qu'aucun juge, en Autriche, n'oserait faire saisir un livre. Mais il me raconta que l'on machinait quelque chose contre lui. Sur le chemin de l'hôtel Sacher, où eut lieu l'interview, Thomas Bernhard s'arrêtait constamment. Son état de santé, disait-il, n'était pas bon, il avait à peine dormi la nuit précédente, il étouffait. Et en appendice : Vous aurez du mal avec moi, aujourd'hui !

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

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

Le livre a pour sous-titre *Eine Erregung* (traduit en français par *Une irritation*) :

Oui, parce que le style aussi est un peu plus animé dans ce livre, musicalement parlant, le contenu fait qu'on n'écrit pas ce genre de choses calmement, mais dans une certaine ambiance d'émotion. On ne peut pas écrire ça calmement, comme de la prose classique, non, on s'assied et déjà on est excité par l'idée, et quand on commence à écrire, le style déjà vous excite. C'est écrit dans un style excité.

C'est-à-dire qu'il s'accélère à la fin ?

Une irritation s'accélère, monte de plus en plus jusqu'à la fin. Et ça finit d'ailleurs par l'excitation totale, sur la ville de Vienne, étreinte et anéantissement à la fois, un enlacement de Vienne, et Vienne, tu es la seule, la meilleure, et en même temps la ville la plus ignoble, la plus affreuse, comme l'est toujours, si l'on veut, le pays natal.

Avec ces contradictions ?

Eh bien, mais ce sont elles qui nous font exister, et un livre lui aussi n'existe que par les contradictions. S'il est à une seule voie, il ne vaut rien, même un livre qui ne serait pas une excitation.

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

Le souvenir. Au bout de trente ans, l'époque ne vous émeut plus, mais le souvenir, lui, on se le rend présent, et alors on s'aperçoit qu'il n'y a là que des blessures plus ou moins ouvertes, on y injecte un petit peu de

poison, et tout s'enflamme, et il en sort un style excité. Il y a des gens qui apparaissent et qui, quand vous les voyez, vous rendent fou, alors on les enferme dans un livre de ce genre, dans une irritation, justement.

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

Ça c'est le cliché de l'examen du passé, c'est naturellement tout à fait faux. De vieilles personnes peuvent écrire comme ça, quand elles sont paralysées dans leur fauteuil, mais moi, ce n'est pas mon genre, pas encore, peut-être après-demain, je suis encore excité quand j'écris, même quand j'écris quelque chose de tranquille, je suis finalement excité aussi. L'excitation, c'est un état agréable, ça fait bouger le sang trop ralenti, ça donne de la vie, et ça finit par donner des livres. Sans excitation, il n'y a rien, il vaut mieux que vous restiez tranquillement au lit. Au lit aussi (il rit), quand vous vous excitez, c'est pour vous amuser, et dans un livre c'est la même chose. C'est d'ailleurs une sorte d'acte sexuel, écrire un livre, beaucoup plus commode qu'autrefois, quand on faisait réellement ces choses-là, on les a faites naturellement, c'est beaucoup plus agréable d'écrire un livre que d'aller au lit avec quelqu'un. [...]

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

Eh bien, Vienne est, comme on le lit dans le livre, un moulin à art, ou le plus grand moulin à art du monde, dans lequel tous sautent volontairement, et le meunier, c'est toujours le chancelier fédéral qui se trouve au gouvernement, les ministres sont les aides meuniers, et ils balancent dans le moulin tous les chanteurs, acteurs, directeurs de théâtre, et en bas sort la farine. Simplement le processus dure si longtemps que la farine, quand elle sort, sent déjà le renfermé, elle pue, d'une manière ou d'une autre.

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

B. « Le chaos créatif » à Maria Zaal

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

Le roman, paru en 1984, s'il n'est pas spécifiquement rattaché aux récits dits « autobiographiques » de l'auteur, est pourtant très inspiré d'une partie de l'existence de Thomas Bernhard. Les protagonistes évoquent un cercle d'amis qu'il fréquentait assidûment au cours des années 50. Ainsi, on peut reconnaître, sous les traits de Jeannie Billroth, la romancière Jeannie Ebner. Elle rencontre Thomas Bernhard, en 1954, par l'intermédiaire de son collaborateur, Hans Weigel, éditeur de la revue *Stimmen der Gegenwart* (*La Voix du présent*). Ebner et Bernhard entretiennent une amitié pendant plusieurs années. Elle refusera de se reconnaître dans le personnage de Jeannie Billroth, pourtant la parution du livre conduira à une brouille entre les deux écrivains, qui se réconcilieront un peu avant la mort de l'auteur *Des arbres à abattre*. En 1957, Thomas Bernhard sort du Mozarteum et Jeannie Ebner, lui présente le compositeur (« dans la lignée de Webern », *Des arbres à abattre*) Gerhard Lampersberg et sa femme Maja, facilement identifiables dans les époux Auersberger. Une collaboration artistique et une amitié fusionnelle s'instaurent entre les Lampersberg et Bernhard. L'auteur effectue de fréquents et longs séjours dans la propriété du couple,

la «Tonhof», à Maria Zaal, en Carinthie. «L'intense commerce artistique» (*Des arbres à abattre*) entre les Lampersberg et Bernhard donnera notamment naissance à un opéra *Die Köpfe* (*Les Têtes*) qui sera joué dans la grange de la «Tonhof» transformée en salle de spectacle. Celle-ci accueillera aussi des courtes pièces de théâtre rédigées par Thomas Bernhard, par exemple *Gartenspiel für den Besitzer eines Lusthauses in Kärnten* (*Jeu de jardin pour le propriétaire d'une maison de plaisance en Carinthie*) ou encore *Nachspiel zu Rosa* (*Suite pour Rosa*). De plus, les Lampersberg, deviennent des mécènes pour Thomas Bernhard. Ils financent l'impression de ses poèmes, *Die Irren Die Häftlinge* (*Les Fous, Les Détenus*) et *Psalm* (*Psaume*) notamment. Par ailleurs, les époux le présentent à des personnalités reconnues du monde artistique viennois, qui fréquentent la «Tonhof». Le domaine s'apparente à un lieu d'accueil de l'avant-garde littéraire et artistique viennoise. Bernhard y croise notamment les écrivains Hans Carl Artmann, Christine Lavant, Wolfgang Bauer ou encore le dramaturge Peter Turrini. C'est, sans doute, dans ce contexte, que l'auteur *Des arbres à abattre* rencontre Fritz Riedl, sculpteur et tapissier et sa femme, artiste peintre, Joana Thul, évoqués dans le roman sous les traits de la Joana et du Fritz. La nature de ses relations avec le couple reste floue, on suppose «un ménage à trois», qui n'est pas sans rappeler celui qu'il a entretenu avec les Lampersberg. En juillet 1960, une brouille autour des droits à percevoir pour les œuvres représentées (l'opéra *Les Têtes* notamment) dans la grange de la «Tonhof» mettra un terme aux relations entre les Lampersberg et Thomas Bernhard.

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

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

En perspective, quelques descriptions des Auersberger par le narrateur dans son fauteuil à oreilles...

«Cela me dégoûtait de voir Auersberger assis à son piano, se livrant à un petit exercice de doigté, levant au ciel ses yeux rendus vitreux et troubles par l'alcool, le bout de la langue dépassant de sa petite bouche bleuâtre. Et je pensai que, du temps où mon amitié avec les Auersberger avait été la plus intime, la plus profonde, je m'étais souvent tenu à côté du Steinway des époux Auersberger pour chanter des arias italiennes et allemandes et anglaises. Plus ou moins chaque jour, nous avions fait de la musique au fil des semaines, comme je me le rappelai maintenant dans le fauteuil à oreilles. Auersberger, que j'avais appelé un jour un Novalis des sons, a toujours été un pianiste de première catégorie, et il lui suffisait, maintenant encore, de passer deux ou trois minutes assis au

Steinway pour faire, même en état d'ivresse, la preuve de son talent. Mais il s'est détérioré au fil des ans du fait de son goût immodéré pour l'alcool, il a tout laissé pourrir en lui, même la musique qui avait été autrefois pour lui la chose la plus élevée. Nous savons pendant des dizaines d'années que telle personne qui nous est proche est une personne ridicule, mais nous ne le voyons subitement qu'après des dizaines d'années, pensai-je dans le fauteuil à oreilles, comme je vois maintenant tout à coup très distinctement que cet Auersberger qu'on dit dans la lignée de Webern est une personne ridicule ; et de même que cet Auersberger continuellement saoul est à sa façon une personne ridicule et l'a probablement toujours été, de même sa femme est une personne ridicule et a toujours été une personne ridicule. Tu as été autrefois épris pour ne pas dire toqué de ces personnes ridicules, de ces personnes ridicules et ordinaires et veules qui t'ont tout à coup de nouveau rencontré pour la première fois au bout de vingt ans, comme par hasard au Graben, et comme par hasard le jour où Joana s'est supprimée, et qui t'ont adressé la parole et t'ont invité Gentzgasse, à leur dîner artistique avec le célèbre comédien du Burg. Que ces personnes sont donc ridicules et ordinaires, pensai-je assis dans le fauteuil à oreilles, et aussitôt après, que je suis donc moi-même une personne ordinaire et ridicule, moi qui ai accepté leur invitation et me suis assis avec un parfait sans-gêne, comme de si de rien n'était, dans le fauteuil à oreilles de la Gentzgasse, les jambes complètement allongées reposant l'une sur l'autre et ayant sûrement déjà bu trois ou quatre verres de champagne ; et je pensai : je suis encore plus ordinaire et veule que les Auersberger et : ils t'ont bien eu avec leur invitation que tu t'es empressé d'accepter. »

Des arbres à abattre, Thomas Bernhard , traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Folio, 1987, p. 28

«Étant donné que tu exècres les Auersberger, comme tu viens d'ailleurs de t'en apercevoir au cimetière de Kilb, étant donné que tu les exècres aujourd'hui non moins qu'hier, avais-je encore pensé quelques minutes avant de me décider à y aller quand même, tu n'iras naturellement pas chez les Auersberger, les époux Auersberger sont des gens exécrables, ce sont eux qui t'ont trahi, pas toi, avais-je pensé sans arrête tandis que je tentais de me rafraîchir dans ma salle de bains en laissant couler l'eau glacée du robinet sur mes poignets et en mettant aussi une fois mon visage brûlant sous le jet d'eau ; tout au long de ces vingt années, les époux Auersberger t'ont éreinté là où ils ont eu la possibilité, ils t'ont dénigré, ils ont falsifié toutes choses te concernant, se sont rendus plus ou moins coupables de diffamation à ton égard, et cela encore et encore et en toute occasion, pensai-je, ils ont raconté à ton sujet des histoires qui ne sont pas vraies, répandu des mensonges, de vils mensonges, de plus en plus de mensonges, comme tu le sais, des centaines, des milliers de mensonges à ton sujet au cours de ces vingt années, à savoir que c'est toi qui les as exploités et non eux, que c'est toi qui t'es comporté de manière éhontée avec eux et non eux avec toi, que c'est toi qui les a calomniés et non eux, que c'est toi qui les as trahis et non eux, et cetera. J'avais fait l'inventaire de tout ce qui parlait contre ma visite aux Auersberger, rien n'a parlé pour une telle visite chez eux après vingt ans d'interruption de tout contact avec eux, et cependant, aussi grande que fût mon aversion et même ma haine pour eux, j'ai finalement pris la décision de leur rendre visite malgré tout, et j'ai enfilé mon manteau et me suis mis en route. Tout parlait contre une telle visite, contre ce dîner artistique ridicule, mais j'y suis allé, en route je me suis encore dit sans cesse, je suis contre cette visite, je suis contre les Auersberger, je suis

contre tous ces gens qui participent à ce dîner artistique, je les hais, je les hais tous, et j'ai quand même avancé et j'ai finalement sonné à la porte de l'appartement des Auersberger. Et je pensais de nouveau qu'il eût beaucoup mieux valu lire mon Gogol et mon Pascal et mon Montaigne, ou jouer du Schönberg ou du Satie, ou encore arpenter tout simplement les rues de Vienne. Et le fait est que les Auersberger avaient été encore plus surpris que je ne l'avais été moi-même par mon apparition. Un acte dément. C'est la Joana, pensai-je, qui est responsable de cette invitation, c'est elle qui a provoqué le court-circuit, la morte a sur la conscience cette abjecte fatalité, pensai-je, mais je n'en continuai pas moins d'y penser encore et encore, de penser encore et encore cette pensée absurde, à savoir que Joana morte est responsable du court-circuit du Graben, à la suite duquel, alors que tout en moi était contre, je suis finalement quand même allé à ce dîner artistique. Les époux Auersberger me haïssaient, ils avaient compris: j'étais le point noir de ce dîner. Ils le voyaient bien: je suis l'observateur, l'ignoble individu qui s'est confortablement installé dans le fauteuil à oreilles et s'adonne là, profitant de la pénombre de l'antichambre, à son jeu dégoûtant qui consiste plus ou moins à disséquer, comme on dit, les invités des Auersberger. Ils m'en avaient toujours voulu de les avoir toujours disséqués en toute occasion, effectivement sans le moindre scrupule, mais toujours avec une circonstance atténuante; je me disséquais moi-même encore bien davantage, ne m'épargnais jamais, me désassemblais moi-même en toute occasion en tous mes éléments constitutifs, comme ils diraient, me dis-je dans le fauteuil à oreilles, avec le même sans-gêne, la même grossièreté, la même indécatesse. Et après cela, ce qui restait de moi était encore bien moins de chose que ce qui restait d'eux. J'avais une consolation: je n'étais pas seul à me maudire d'être venu, d'avoir commis cette bêtise, d'avoir eu cette faiblesse, les époux Auersberger, de leur côté, se maudissaient de m'avoir invité. Mais à présent j'étais là, on ne pouvait rien y changer. »

Des arbres à abattre, Thomas Bernhard, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Folio, 1987, p. 61

C. Écrire, c'est résister

Le personnage de l'artiste est au cœur de l'œuvre littéraire de Thomas Bernhard. Aux côtés des scientifiques, mathématiciens et autres adeptes des « sciences de la nature » (que nous appellerions les sciences dures) ou des « sciences de l'esprit » (les sciences humaines), avec des philosophes et des écrivains, c'est par la voie de la création artistique, musicale, picturale ou littéraire, que les grands protagonistes bernhardiens essaient de se sauver, de lutter contre le néant existentiel et la menace constante de « l'extinction » de soi. Or, depuis la publication de la pentalogie autobiographique, de 1975 à 1982, nous savons que Thomas Bernhard s'inscrivait, lui-même, dans une telle démarche de survie par l'art. Face à la maladie, puis face à la certitude de la mort, dès lors que le diagnostic a mis en évidence un mal incurable, le souffle de la (sur)vie rejoint le souffle de la parole littéraire, sous toutes ses formes. Écrire, c'est résister – comme accepter de rester en vie, fût-ce par simple curiosité, disait-il. L'artiste existe par ses résistances multiples – qui sont autant de réponses aux résistances extérieures, aux obstacles qu'il rencontre. Être un artiste, c'est déjà vouloir se sauver par son art – au risque d'échouer. À en croire le personnage de l'auteur dramatique dans *Au but*, tous les artistes ont toujours échoué. Certes, mais ils ont toujours essayé, et réessayé de se

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

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

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

D. « L'origine, c'est moi-même »

Quand les lecteurs français découvrent la prose de Thomas Bernhard, à partir de 1967, avec *Gel et Perturbation*, c'est un véritable choc. Une écriture acérée, un univers d'une noirceur glacée, des protagonistes entre folie et raison. On s'interroge sur les implications métaphysiques, la dimension blasphématoire ou nihiliste de théories échafaudées par des personnages monomaniaques habités tantôt par l'art, tantôt par la science ou la politique, toujours proches de l'abîme, et dont la quête relève tout autant de la survie que de la perte de soi. Que penser de cet auteur sorti de nulle part? [...] C'est que, dans une certaine mesure, manquait encore la clé pour accéder à cet univers, clé que Thomas Bernhard n'a donnée que plus tard, lorsqu'il a éprouvé le besoin, de manière très progressive, de revenir, ne serait-ce d'abord que pour lui-même, à l'origine de son œuvre, ayant compris sans doute, comme le proclame l'intitulé qu'il donnera à un entretien accordé à la fin de sa vie, que : « L'origine, c'est moi-même ». Il y a eu, en tout premier lieu, un texte de 1968, *Paysage d'enfance* où, s'interrogeant déjà sur le pays natal et sur la généalogie de sa famille, il déclare : « Je cherche l'origine de ma débâcle ». [...] À partir de 1975, il débute les cinq volumes de la suite autobiographique, dont il choisit d'intituler le premier, justement, *L'Origine*.

[...] Ce passage à l'autobiographie, s'il marque un infléchissement, n'est en aucun cas une rupture. L'autobiographie, revendiquée comme telle par son auteur, poursuit selon d'autres voies la recherche de la vérité et de la mort qui était déjà celle de l'œuvre romanesque et, à ce titre, ne va pas sans quelques mystifications. On sait aujourd'hui que certains épisodes fondateurs évoqués dans l'autobiographie relèvent du mythe.[...] La lecture de l'autobiographie éclaire d'un jour nouveau les grandes figures de penseurs que Bernhard fait intervenir dans ses romans, [...] leur échec artistique, consubstantiel de leur quête et de leur grandeur. Et le personnage de Thomas Bernhard lui-même se dévoile dans sa dimension d'écorché vif, en révolte permanente contre le monde (et contre la maladie?): un individu dont l'itinéraire personnel, avec ses fêlures intimes, vient s'inscrire dans les déchirures de l'histoire autrichienne. [...] Les textes parlent, aujourd'hui comme à l'époque de leur publication, et il ne saurait être question ici de dégager une morale univoque de ces écrits complexes, plus ou moins centrés autour de l'autobiographie. Au sens large, tout est biographique dans une œuvre littéraire où, par un génial tour de passe-passe, tout est en même temps artificiel et fondamentalement autre que ce qui est représenté.

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

Bibliographie Sur Thomas Bernhard

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 Hémery, Gallimard, 1985
- *Le Naufragé*, traduction Bernard Kreiss, Gallimard, 1986
- *Amras et autres récits*, traduction Jean-Claude Hémery 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 Hémery (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, 31 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
- *Dramuscules*, 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

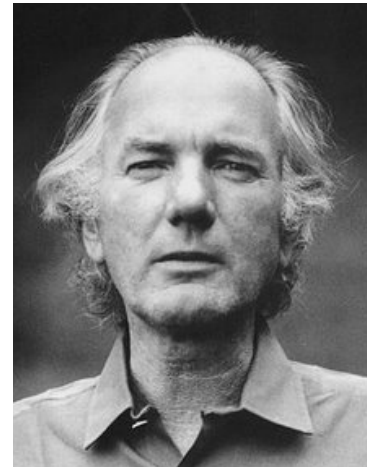
- Martine Sforzin, « Thomas Bernhard, Heldenplatz ou le testament d'un moraliste », in *Germanica*, n°10, Lille, 1992
- *Théâtre/Public*, n°84, avril 1989, Auteurs autrichiens, versions françaises
- Jean-Marie Winkler, « La théâtralité dans l'œuvre de Thomas Bernhard », *Austriaca*, n° 28, Rouen, 1989
- 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

QUELQUES REPERES SUR THOMAS BERNHARD ET KRYSYTIAN LUPA

Thomas Bernhard

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* est salué par la critique. Suivent en 1964, *Amras* puis *Perturbation*, en 1967. L'année d'après, il reçoit le Petit Prix national de littérature. Par la suite, il publie un livre pratiquement tous les ans. Ainsi en 1970 paraît *La Plâtrière*, pour lequel il reçoit le Prix Büchner. La même année, au Schauspielhaus de Hambourg est montée *Une fête pour Boris*, mise en scène par Claus Peymann. C'est le début d'une longue collaboration avec le metteur en scène. 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. Beaucoup de ses romans et pièces de théâtre questionnent la figure de l'artiste. C'est le cas, par exemple, du *Naufragé* (1983), qui s'inspire du pianiste Glenn Gould, devenu, dans le roman, un personnage bernhardien obsédé par la quête de la perfection. Thomas Bernhard poursuit sa réflexion sur le milieu artistique, en s'inspirant d'une partie de son existence dans les années cinquante, avec *Des arbres à abattre* qui paraît en 1984. Son dernier roman, *Extinction*, publié en 1986, apparaît comme la clef de voûte de son œuvre romanesque. Le château de Wolfsegg, figure centrale de l'œuvre, univers muséal gagné par la fossilisation, cristallise la réflexion autour de la gestion du passé, des liens à l'origine, de l'émancipation et de la liberté individuelle. En 1988, sa dernière pièce, *Heldenplatz* (« Place



Thomas Bernhard

© DR

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. Deux jours après son enterrement, son testament est rendu public. Le texte interdit toute exploitation de son œuvre sur le territoire autrichien. Cependant 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 certaines clauses de l'interdiction testamentaire.

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 soixante-dix au Teatr Norwida de Jelenia Gora, tout en dirigeant quelques productions au Sary Teatr de Cracovie, dont il devient le metteur en scène attitré en 1986. Depuis 1983, il enseigne la mise en scène au Conservatoire d'art dramatique de Cracovie. Influencé par Tadeusz Kantor (son « maître », avec le cinéaste Andreï Tarkovski) et grand lecteur de Jung, il développe sa conception du théâtre comme instrument d'exploration et de transgression des frontières de l'individualité (exposée dans un texte intitulé *Le Théâtre de la révélation*). Il monte d'abord les grands dramaturges polonais du XX^e 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 de rêve* au Sary Teatr d'après le roman d'Alfred Kubin (*L'Autre Côté*). Parallèlement à la mise en scène d'œuvres dramatiques, Tchekhov (*Les Trois Sœurs*, Festival d'Automne, 1988), Genet, Reza, Schwab (*Les Présidentes*, 1999), Loher (*Les Relations de Claire*, 2003), la littérature romanesque, particulièrement autrichienne, devient son matériau de prédilection. Il adapte et met en scène 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 E. Schlegel (*Zarathoustra*, 2006). Créateur de théâtre complet, il s'impose à la fois comme concepteur d'adaptations, plasticien (il signe lui-même les scénographies et les lumières de ses spectacles) et directeur d'acteurs (connu pour son long travail préparatoire avec les comédiens sur la construction des personnages). Ses spectacles sont également 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). À la suite de *Factory 2*, 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* au théâtre Polski de Wrocław d'après *Catégorie 3.1* de Lars Norén (2012). De Thomas Bernhard, il adapte *Perturbation* (2013), *Des arbres à abattre* (2014) et *Place des héros* (2015).



Krystian Lupa

© Katarzyna Paletko