

# THÉÂTRE DE LA BASTILLE

Direction **Jean-Marie Hordé**  
76 rue de la Roquette 75011 Paris  
Réservations : 01 43 57 42 14  
[www.theatre-bastille.com](http://www.theatre-bastille.com)



## THOMAS BERNHARD

# MAÎTRES ANCIENS

Du 22 novembre au 22  
décembre 2017 à 19h,  
relâche les dimanches

Tarifs  
Plein tarif : 27€  
Tarif réduit : 21€  
Tarif + réduit : 17€

Service presse Bastille  
**Irène Gordon-Brassart**  
01 43 57 78 36  
[igordon@theatre-bastille.com](mailto:igordon@theatre-bastille.com)

assistée de **Maud Hoffmann**  
01 43 57 42 14  
[mhoffmann@theatre-bastille.com](mailto:mhoffmann@theatre-bastille.com)

Festival d'Automne à Paris  
**Christine Delterme et  
Lucie Beraha**  
01 53 45 17 13  
[c.delterme@festival-automne.com](mailto:c.delterme@festival-automne.com)  
[l.beraha@festival-automne.com](mailto:l.beraha@festival-automne.com)

MISE EN SCÈNE **ÉRIC DIDRY**  
UN PROJET DE ET AVEC **NICOLAS BOUGHAUD**

# DISTRIBUTION

## Mise en scène

Éric Didry

## Un projet de et avec

Nicolas Bouchaud

## Adaptation

Nicolas Bouchaud,

Éric Didry,

Véronique Timsit

## Avec

Nicolas Bouchaud

## Collaboration artistique

Véronique Timsit

## Traduction française

Gilberte Lambrichs

publiée aux Éditions Gallimard

## Scénographie

Élise Capdenat,

Pia de Compiègne

## Lumière

Philippe Berthomé

## Son

Manuel Coursin

## Régie générale

Ronan Cahoreau-Gallier

## Production

Nicolas Roux

## Production déléguée

Le Quai-Centre dramatique national Angers Pays de la Loire.

## Coproduction Festival

d'Automne à Paris, Théâtre

de la Bastille, Compagnie

Italienne avec Orchestre,

Bonlieu-Scène nationale

d'Annecy, Espace Malraux,

Scène nationale de Chambéry

et de la Savoie.

## Avec le soutien de La

Villette, du Nouveau Théâtre

de Montreuil, Centre

dramatique national.

Le spectacle est créé au Quai-

Centre dramatique national

Angers Pays de la Loire

le 7 novembre 2017.

Représentations du 7 au 10

novembre.

15 et 16 novembre

Bonlieu-Scène nationale

d'Annecy

17 et 18 novembre

Espace Malraux-Scène

nationale de Chambéry et

de la Savoie

16 et 17 janvier

Théâtre de Chelles

15, 16 et 17 février

Théâtre garonne

Scène européenne

# MAÎTRES ANCIENS

Après avoir adapté *La Loi du marcheur* d'après *Itinéraire d'un ciné-fils* de Serge Daney, *Un métier idéal* de John Berger et *Le Méridien* de Paul Celan, revoilà Nicolas Bouchaud seul en scène. Avec ses complices habituels, Éric Didry et Véronique Timsit, il s'empare cette fois de *Maîtres anciens*, l'avant-dernier roman de Thomas Bernhard.

Sous-titré « *Comédie* » – car ce grand maître de la férocité qu'est Bernhard est aussi prodigieusement drôle – *Maîtres anciens* se déroule intégralement au musée d'histoire de l'art de Vienne où le vieux Reger, critique musical, a donné rendez-vous à Atzbacher pour un motif qu'on ne découvrira qu'à la toute fin. Atzbacher est là, en avance, et observe Reger à la dérobée. Dans cette attente d'un rendez-vous viennent se nicher réflexions, supputations, spéculations de l'un sur l'autre. Sous la forme d'un discours indirect, sans chapitre, sans retour à la ligne, sans même de point, le texte piétine, répète, ressasse et passe sans transition d'un sujet à un autre : sont convoqués pêle-mêle Heidegger, le deuil, l'art, l'héritage, la filiation.

En portant ce roman à la scène, Nicolas Bouchaud conjugue la volonté de s'emparer d'un texte corrosif qui se laisse peu aisément apprivoiser et l'envie déjà ancienne « d'entrer dans un paysage d'écriture, un enchaînement radicalement impudent de pensées » dans lequel le souffle a une importance primordiale. « Avec Bernhard, il s'agit d'une écriture physique, il arrive que le rythme d'une phrase transmette le message le plus important, on est sans arrêt en mouvement, dans une fluctuation incessante entre le grotesque et le sublime. »

Le paysage proposé ici s'en prend à tout et à tous, dans un jeu de massacre qui s'attaque comme toujours particulièrement aux Autrichiens, à l'Autriche, à l'art, à la société établie, aux règles rigides et aux convictions générales. Comme dans les trois adaptations précédentes, portées par la même équipe, il s'agit aussi d'une réflexion sur le travail de l'acteur et sur le sens d'une expérience théâtrale.

Cette adaptation de *Maîtres anciens* propose non pas un discours ou la simple illustration d'un texte, mais un monologue « parmi les gens », une épreuve sensible qui ouvre un espace commun avec les spectateurs. Nicolas Bouchaud s'attache avant tout à produire un geste qui manifeste une puissance d'être et fait l'éloge de la dépense pour rien, d'autant plus que la grande leçon de ce livre est, selon lui, la façon qu'il a de rendre à chacun sa liberté. S'affranchir de la tradition, « sauter en dehors du rang des assassins » comme dit Kafka. Roman de la transmission, *Maîtres anciens* est aussi un roman de l'émancipation : si nous héritons bien de ceux qui nous ont précédés – des œuvres comme des hommes – il appartient à chacun de s'emparer librement de cet héritage.

## Laure Dautzenberg

« Ne pensez pas devoir penser, c'est une erreur, c'est contraire à l'intelligence que vous affichez, pensez : travail, gens, matin, pléthore, fruits, pieds écrasés, étroitures le matin, l'après-midi, le soir, pensez volumes sonores, courants aériens, allées de peupliers, collisions ferroviaires, maçons, manœuvres, confectionneurs, professeurs d'heures supplémentaires, mélangez tout... ».

## Thomas Bernhard

*Dans les hauteurs*

# L'ART, LE GESTE, LE DEUIL ET LA FAMILLE

Dans *Maîtres anciens* (publié en 1985), il y a un narrateur, Atzbacher, qui nous rapporte les paroles du protagoniste principal, le vieux Reger, critique musical qui vient s'asseoir tous les deux jours au musée d'histoire de l'art de Vienne devant un tableau du Tintoret, *L'Homme à la barbe blanche*. Il y a un troisième personnage, Irsigler, le gardien du musée qui ne parle jamais mais qui est présent dans le discours des deux autres. Atzbacher arrive un peu en avance pour observer son ami Reger, récemment devenu veuf. Nous n'apprendrons qu'à la toute fin la raison qui a conduit Reger à donner rendez-vous à Atzbacher.

Dans ce laps de temps contenu entre l'arrivée d'Atzbacher au musée et l'explication finale du rendez-vous par Reger, l'écriture de Bernhard ouvre un espace de parole. Dans ce présent en suspens, naissent par la voix des personnages des spéculations, des réflexions sur l'art, l'état catholique, la saleté des toilettes viennoises, le deuil, les guides de musée ou encore sur l'industrie musicale « véritable massacreur de l'humanité »... (la liste n'est pas exhaustive). En grand satiriste, Bernhard, plus encore que dans ces autres romans, pousse à bout sa machine obsessionnelle et éruptive. Reger ne ménage personne et s'en donne à cœur joie. C'est un joyeux massacre dont les victimes principales sont Stifter, Heidegger, Bruckner, Beethoven, Véronèse ou Klimt, c'est-à-dire une partie du patrimoine culturel européen. « J'ai besoin d'un auditeur, d'une victime en quelque sorte pour ma logorrhée musicologique » dit Reger. Sous ses habits de critique musical, Reger est un acteur, un « funambule de la corde sensible », un « terroriste de l'art ». <sup>(1)</sup> L'écriture de Bernhard, par la puissance de son adresse, prend à parti le lecteur, convoque le spectateur, s'énonce à partir d'une scène imaginaire. Cela m'apparaît encore plus fortement dans ses romans que dans son théâtre. C'est une écriture physique où il arrive que le rythme d'une phrase transmette le message le plus important, on est sans arrêt en mouvement dans une fluctuation incessante entre le sublime

et le grotesque de nos vies. Comme son sous-titre l'indique, *Maîtres anciens* est « une comédie ». Chez Bernhard, le rire est une vertu qui me ramène sensiblement au lien qui unit la littérature à l'air que nous respirons, au dehors, à l'oxygène. Le rire arrive comme un précipité chimique, par un effet d'implosion. Chaque phrase vient en surplus de la précédente jusqu'à la faire déborder, jusqu'à faire implorer le texte. J'y vois une forme de dépense prodigieuse du souffle et de la langue. Un « trop » de la parole. Une dépense. Une parole qu'on pourrait dire hors d'usage. L'écriture de Bernhard ne peut pas se comprendre à travers un prétendu message, ce qu'elle montre c'est un geste : « Elle veut produire un effet et en même temps ne le veut pas ; les effets qu'elle produit, elle ne les a pas obligatoirement voulus (...) modifications, déviations, allègement de la trace (...) ». <sup>(2)</sup>

L'écriture n'habite nulle part – si ce n'est dans cette salle de musée semblable à une forêt Shakespearienne – elle est absolument de trop, dévoilant tout le « pour rien » de l'homme : sa perversion, sa dépense.

Je pense à Dada, à l'année 1916, à Hugo Ball et Richard Huelsenbeck sur la scène du Cabaret Voltaire. Je pense à l'année 1977, au rire de Johnny Rotten à la première seconde du morceau *Anarchy in the UK* des Sex Pistols. Je pense au mois d'avril 1950 et à l'invasion de la cathédrale Notre Dame de Paris par des artistes du mouvement « Lettriste » : « Nous accusons l'église catholique d'infecter le monde de sa morale mortuaire... ». Je pense que parfois le scandale est réjouissant.

Je pense à l'acteur, je pense au bouffon, à la couleur, à l'amour de Bernhard pour le cirque, je pense à Max von Sydow et à sa troupe d'acteurs humiliée par les bourgeois de province dans *Le Visage* de Ingmar Bergman. Je pense à la dépense. Je pense à ce qui ne rapporte rien. On se tromperait, je crois, à ne voir dans *Maîtres anciens* qu'une diatribe roborative contre l'art ou l'État autrichien. Au fil de cette digression infinie où le texte passe d'un sujet à l'autre, on entend les

# L'ART, LE GESTE, LE DEUIL ET LA FAMILLE

voix des personnages dévoiler des pans de leurs vies. À ces biographies fictives, Bernhard ajoute quelques moments de la sienne. *Maîtres anciens* est un texte très peuplé, hanté par les voix des vivants et des morts. Je crois que, comme Paul Celan, Bernhard n'oublie jamais de regarder la direction ultime de nos paroles.

Peu à peu la satire fait place à un roman familial dans lequel s'intercalent quelques pages arrachées d'un journal de deuil. L'évocation grandissante par Reger de la mort de sa femme fait directement écho à la disparition de la compagne de Bernhard : « Une ouvreuse d'horizons » comme il le dit lui-même dans un entretien. Dans tous ses romans Bernhard parle de la famille, à chaque fois qu'il veut la détruire, elle ressurgit en lui.

Ces *Maîtres anciens* ne sont donc pas seulement les grands artistes et philosophes de notre patrimoine culturel, ce sont aussi ceux de notre propre descendance, de notre patrimoine familial. Reger, au beau milieu de la salle du musée, clame sa haine des artistes et de la famille et en même temps l'impossibilité de vivre sans eux. Cette apparente contradiction n'est pas une aporie. C'est une tension entre deux énoncés contraires qui allume la mèche. Ce que Bernhard interroge avec l'énergie d'un combattant, c'est la notion d'héritage. Et le défi qu'il nous lance, c'est de chercher une issue pour sortir du chemin tracé et balisé de notre histoire officielle.

C'est autour de ces mots d'« héritage » et de « transmission » que nous chercherons une expérience, un geste singulier à partager avec les spectateurs.

En songeant peut-être à cet aphorisme tiré des *Feuillets d'Hypnos* que René Char écrit pendant la Seconde Guerre mondiale au moment où il s'est engagé dans la Résistance : « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament ».

Commentant cet aphorisme, Hannah Arendt relie ce moment de la Résistance au surgissement des périodes révolutionnaires dans notre Histoire, à l'apparition imprévisible de ces événements. Rien dans le passé ne nous a préparé à de tels

bouleversements et rien ne nous dit comment les transmettre. « Sans testament ou pour élucider la métaphore sans tradition, il semble qu'aucune continuité dans le temps ne soit assignée et qu'il n'y ait par conséquent humainement parlant ni passé ni futur (...) <sup>(3)</sup> ».

Ces événements ouvrent une brèche dans notre présent. Cette brèche entre le passé et le futur, Arendt en fait la condition même de la pensée. Penser librement, c'est tenter de former son propre jugement en s'affranchissant de la tradition qui choisit, nomme et conserve. S'il y a une éthique dans l'écriture de Bernhard, je crois qu'elle est dans le prolongement de cette brèche. À l'instar de Reger, Bernhard crée des paysages de pensées où il n'existe aucune transition psychologique entre deux énoncés opposés. Le cours de nos pensées a son autonomie propre souvent indépendante de nous et cela lui donne une forme irrationnelle et radicale qui obéit aux impératifs de l'instant. L'indécence et la provocation de certains passages sont la conséquence de cet enchaînement radicalement impudent de pensées. S'affranchir de la tradition, penser de manière critique en sapant ce qu'il y a de règles rigides et de convictions générales. Je crois que c'est à cela que Bernhard nous invite. C'est ce chemin en tout cas que nous aimerions emprunter avec lui. Ou pour le dire autrement avec Kafka : « Sauter en dehors du rang des assassins ». Thomas Bernhard donne de la joie parce qu'il nous libère. C'est un grand destructeur mais comme tous les grands destructeurs, il est aussi un grand constructeur. Il fait droit à la protestation contre une souffrance radicalement inutile.

**Nicolas Bouchaud**

mars 2017

<sup>(1)</sup> Thomas Bernhard : *Minetti*

<sup>(2)</sup> Roland Barthes : *Cy Twombly*

<sup>(3)</sup> Hannah Arendt : *La Crise de la culture*

# ENTRETIEN

*Dans vos précédents spectacles, vous avez travaillé à partir de textes de Serge Daney, Paul Celan, John Berger... Est-ce que ce sont vos maîtres anciens ? Est-ce qu'il y a un parallèle à faire entre le propos de Thomas Bernhard dans *Maîtres anciens* et votre intérêt pour ces figures tutélaires ?*

**Nicolas Bouchaud** : Je n'ai jamais aspiré à travailler sous l'égide de figures tutélaires. Et je crois qu'aucun de ces auteurs ne pourraient revendiquer ni encore moins souhaiter ce titre de « maître ». Leur œuvre va justement à rebours de cette appellation. Je m'intéresse à des textes qui viennent plutôt mettre à mal ou réinterroger une vision canonique, traditionnelle de l'art car c'est cette conception-là qu'il faut entendre sous l'expression « maîtres anciens ». Comment l'histoire nationale et culturelle d'un pays transforme ses artistes du passé en « maîtres anciens ». Comment aussi, parfois, certains de ces artistes ont travaillé eux-mêmes à leur propre muséification. À travers un dialogue d'amour-haine avec ces « maîtres anciens », Bernhard interroge notre rapport à la tradition. Il me semble que parlant des grands peintres, écrivains et musiciens de notre culture européenne, Thomas Bernhard, dans son roman, pose la question de l'héritage et de sa transmission. Lorsqu'ils commencent à écrire, Paul Celan comme Thomas Bernhard, au sortir de la guerre et des atrocités nazies, se situent en rupture avec l'art officiel. Ils ne font pas table rase du passé mais restent dans un dialogue mouvementé, acharné, furieux avec leur héritage culturel. Paul Celan refonde la poésie de langue allemande à partir de la Shoah. Il dit lui-même qu'il veut « enjuiver » la langue allemande. Ce geste d'écriture, comme celui de Thomas Bernhard qui s'appuie sur sa haine de l'état catholique autrichien, est forcément en rupture avec une conception identitaire et patrimoniale de l'art. Une des questions que nous voyons à l'œuvre dans *Maîtres anciens* serait la suivante : comment transmettre un héritage en se dégageant du chemin de la tradition ? Comment utiliser librement ce que le passé nous a légué ?

L'héritage, en matière d'art et de culture, ne serait donc pas la transmission du bon goût imposé mais au contraire, celui qui n'impose pas à l'autre ce qu'il faut penser. Pour le dire autrement : comment appréhender le passé comme une force et non comme un fardeau, fruit d'un héritage figé et statufié. Comme dit Faulkner : « Le passé n'est jamais mort il n'est même pas passé ».

Ces questions rejoignent pour moi le geste même de l'interprétation. Lorsque je joue des œuvres du passé, c'est toujours avec le désir de jouer contre une vision patrimoniale ou muséale d'une pièce. Lorsqu'on interprète un « maître ancien » comme Molière, on se pose forcément la question de la transmission d'un savoir, d'une écriture. Cette transmission on désire qu'elle ne passe pas par le classico-centrisme dans lequel l'histoire littéraire a enfermé Molière et qui identifie la littérature de la deuxième moitié du 17<sup>e</sup> siècle à la monarchie de Louis XVI. Molière n'a rien d'un auteur « classique », encore moins d'un auteur national et surtout pas d'un auteur typiquement français. Son écriture est le résultat d'une délirante hybridation de formes, de langues, de jargons et d'italianismes provenant, en partie, de la tradition orale et des canevas de la commedia dell'arte. On joue donc à la fois, avec et contre les « maîtres anciens », dans un mouvement de construction et de destruction. Sur ce point, je rejoins le geste de Thomas Bernhard dans son roman.

*La langue de Bernhard est déjà très orale, dans un flot, et on se dit qu'elle se prête naturellement au théâtre. Mais est-ce que ce n'est pas aussi un piège ?*

**Nicolas Bouchaud** : L'oralité pose la question de l'adresse. J'ai toujours été plus attiré par les romans de Bernhard que par son théâtre, même s'il y a des pièces que j'aime beaucoup. Il y a dans ses romans une adresse au lecteur très puissante. Cette prise à partie du lecteur, je la vois d'abord comme la promesse d'une expérience que Bernhard nous invite à partager avec lui. On sait, bien sûr, que cette expérience va nous secouer, Bernhard se voit lui-même comme

# ENTRETIEN

« un poseur de pièges », « un perturbateur universel ». Mais c'est dans ce mouvement généreux de l'adresse qui vient contrarier le pessimisme de certains de ses propos que je ressens toute l'énergie vitale de l'écriture de Bernhard. L'oralité chez lui est le résultat d'une construction romanesque très savante. Ce qu'il met en scène dans son écriture c'est une pluralité de voix. À l'intérieur d'un seul personnage il y a déjà plusieurs registres de paroles au sein desquels différentes temporalités se superposent. On peut dire de Bernhard qu'il est un satiriste et un génial imprécateur mais c'est surtout un grand poète. Par des enchaînements soudains, sans aucune transition psychologique, il crée des paysages de pensées. Dans *Maîtres anciens*, il y a un narrateur, Atzbacher, qui nous rapporte les paroles du protagoniste principal, le vieux Reger, critique musical de son état qui vient s'asseoir tous les deux jours au musée d'histoire de l'art de Vienne devant un tableau du Tintoret : *L'homme à la barbe blanche*. Il y a un troisième personnage, Irsigler, le gardien du musée qui ne parle jamais mais qui est présent dans le discours des deux autres. Le texte lui-même propose du jeu. Chaque personnage fictionne sur l'autre. Comme je serai seul sur scène pour dire le texte, je chercherai, à mon tour, comment engager un dialogue avec ces trois personnages, comment entrer dans leurs fictions. Comment me mettre dans leurs pas.

***C'est une langue connue pour son registre d'invective. Comment est-ce que l'on fait varier ce ton, comment est-ce qu'on introduit des nuances ?***

**Nicolas Bouchaud** : Dans l'invective il y a déjà des variations, des temps forts et des temps faibles. L'écriture chez Bernhard est très musicale. Parfois c'est même le rythme de la phrase qui transmet le message le plus important. L'invective produit un discours circulaire, obsessionnel, insatiable, caricatural et parfois franchement comique. Les phrases s'irritent les unes les autres. Mais l'écriture de Bernhard est d'une grande amplitude et on ne peut pas la

réduire à la seule forme de l'invective. Il y a, par exemple, un motif récurrent dans ses textes qui est cette tension continue entre deux énoncés contraires. Reger le personnage central du roman clame sa haine des artistes et de la famille et en même temps l'impossibilité de vivre sans eux. Ces contradictions sont permanentes chez Bernhard, portées à incandescence. Comme s'il cherchait toujours la limite, comme s'il voulait faire sortir la pensée de ses gonds, la pousser hors de la phrase, hors du livre, l'obligeant à penser plus qu'elle ne peut penser, comme si la pensée cherchait toujours un peu plus d'air. Parler en disant ce « plus », ce « surplus » qui précède et suit chaque parole, comme une forme de dépense improductive. Le souffle, le poumon, l'air, l'étouffement sont des éléments essentiels du langage de Bernhard. Ses personnages sont prisonniers de leur nom, de leur conscience, de leur naissance, de leur pays, de leur identité mais ils sont toujours en quête, toujours en chemin.

***Comment avez-vous travaillé pour adapter ce texte qui est très long ? Qu'est-ce qui vous semblait essentiel de conserver ?***

**Nicolas Bouchaud** : À la première lecture, ce qu'on entend, c'est une démolition en règle des « maîtres anciens » : Beethoven, Stifter, Heidegger, Klimt ou Veronese... Même si la plupart de ces artistes restent circonscrits à l'Allemagne et à l'Autriche, il s'agit d'une partie de notre patrimoine culturel européen. Il y a dans cette démolition des morceaux de choix : les pages consacrées à Heidegger qui sont carrément burlesques, mais aussi d'autres passages sur la famille d'Irsigler ou la saleté des toilettes viennoises que nous garderons sans doute. Avec Éric Didry et Véronique Timsit, nous nous disions qu'aujourd'hui nous ne pouvions pas lire ce texte de la même façon que nous l'avions lu dans les années 80. À l'époque, le second degré et la distance comique de certains passages nous semblaient évidents. Le texte est d'ailleurs clairement sous-titré « *comédie* ». Aujourd'hui, malheureusement, on est forcé de se

# ENTRETIEN

demander si certaines charges de Bernhard contre l'art ne pourraient pas être prises pour argent comptant et venir nourrir un discours populiste. C'est pourquoi j'insiste, dans la construction et l'adaptation du spectacle, sur l'idée de l'héritage et de sa transmission.

« Notre héritage n'est précédé d'aucun testament » écrit René Char en parlant de son expérience dans la Résistance pendant l'occupation allemande. Comme le dit Hannah Arendt dans sa préface à *La Crise de la culture*, à propos de cet aphorisme de Char, « un héritage sans testament » est un héritage avec lequel on est libre d'agir, libre de penser, un héritage dans lequel le passé ne nous assigne pas à un avenir tout tracé. Je pense que le geste de Bernhard va dans ce sens-là. Sa plus forte charge critique se concentre sur l'État catholique autrichien et sur la façon dont il instrumentalise le discours sur l'art pour écrire son « roman national ». Mais il y a aussi chez Bernhard beaucoup de provocation, beaucoup d'ambiguïté et il est le premier à ne pas vouloir se laisser enfermer dans un discours. Une phrase de l'artiste Robert Filliou s'applique bien, je crois, à *Maîtres anciens* : « L'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ».

## *Le thème du deuil apparaît aussi progressivement.*

**Nicolas Bouchaud** : C'est peut-être le thème principal du roman. On apprend brièvement au début que Reger vient de perdre sa femme et cet événement va prendre de plus en plus d'importance. Ce sont comme des pages arrachées d'un journal de deuil qui viennent s'insérer dans le roman. Cet état de deuil chez Reger vient se superposer à son discours sur l'art. Lorsque Bernhard écrit *Maîtres anciens*, il vient lui-même de perdre sa compagne Hedwig Stavianicek, de trente-cinq ans son aînée : « L'être humain de (sa) vie » à laquelle il devait « plus ou moins tout ». Dans un entretien très émouvant en 1987, il décrit la catastrophe de cette disparition : « Une fois par jour on se réjouit d'être vivant, de ne pas encore être mort, c'est

un capital inouï ». À travers cette disparition mais aussi à travers les différents récits des personnages sur leur propre famille, c'est d'un autre héritage dont il est question ici. Ce qu'il faut comprendre à présent, c'est que ces « maîtres anciens » ne sont pas seulement les grands artistes du passé mais aussi ceux de notre propre descendance. À la question de notre héritage culturel vient s'ajouter celle de notre héritage familial.

## *Un autre thème très présent dans le roman est celui de l'enfance, de l'école, des origines. Comment l'avez-vous abordé ?*

**Nicolas Bouchaud** : L'exploration de sa propre origine est un thème central chez Bernhard. On la retrouve dans tous ses livres, malgré la peur, dit Reger dans *Maîtres anciens*, de « déterrer peut-être avec le temps encore plus d'épouvantables terreurs ». Dans *La Cave*, son deuxième roman autobiographique, Bernhard raconte un moment décisif de son existence.

À quinze ans sur le chemin du collège, il décide brusquement de changer de direction pour aller dans le « sens opposé » et devenir apprenti dans un magasin d'alimentation, situé dans une cave d'une banlieue surnommée « l'enfer ». Prenant acte, au sortir de la guerre, du lien qui unit l'État national-socialiste à l'État catholique qui lui succède, Bernhard décide de tourner le dos à l'enseignement que l'État autrichien réserve à sa jeunesse. « Il faudrait sortir de tout, non pas fermer la porte derrière soi, mais la claquer d'un coup et partir » dit-il dans *Trois jours*.

Il choisit donc « la cave » et de vivre un temps parmi les gens les plus marginalisés. On a souvent qualifié Bernhard de misanthrope, retiré dans sa ferme à la campagne, et pourtant dans toute son œuvre chaque personnage ne se connaît lui-même que par rapport aux autres « sinon on n'existerait pas du tout et on ne pourrait pas se regarder » explique-t-il dans un entretien.



# ENTRETIEN

**Même si rien n'est fixé à ce stade du travail, pouvez-vous nous en dire plus sur la mise en jeu du texte ?**

**Nicolas Bouchaud** : En réfléchissant au geste d'écriture de Bernhard, je pensais au mouvement Dada, au mouvement Lettriste et j'avais aussi en tête le ricanement du chanteur Johnny Rotten au début du morceau *Anarchy in the UK* des Sex Pistols. Des mouvements, des groupes qui, comme Bernhard, ont une certaine appétence pour le scandale, qui se définissent par un geste de rupture. Nous verrons avec Éric Didry, Véronique Timsit et toute l'équipe si ces références peuvent alimenter quelques-unes de nos recherches. L'écriture de Bernhard est aussi, comme je l'ai dit, très joueuse. Je crois qu'à partir de sa pièce *Minetti* écrite en 1976 qui met en scène un vieil acteur dans le hall d'un hôtel attendant un rendez-vous qui ne viendra jamais avec un directeur de théâtre, je crois qu'à partir de là, la figure de l'acteur devient très importante pour Bernhard. Car l'acteur est celui qui peut incarner toutes les figures de l'humanité ordinaire. Comme bon nombre d'autres personnages de ses romans, Reger le critique musical de *Maîtres anciens* est avant tout un acteur, un bouffon. On sait aussi que Bernhard voue un grand amour au cirque. Dans son premier roman, *Gel*, il y a un personnage extraordinaire que le narrateur rencontre dans la forêt. On ne sait pas s'il est acteur, bateleur, vagabond ou saltimbanque mais il passe son temps à faire des tours, à jouer des tours. Comme Bernhard lui-même. L'art de l'acteur consiste par principe à être un autre, plusieurs autres, à affronter en permanence la prise en charge de l'homme par lui-même. Claude Porcell, traducteur de *Minetti* écrit très justement dans sa postface à la pièce : « Non content de vivre l'illusion permanente et ordinaire qu'est la réalité, le comédien se charge d'illusions supplémentaires. Il fait des illusions que sont ses personnages une réalité et nous montre que nos seules réalités sont en fin de compte ces illusions qui ont nom Hamlet, Lear, Krapp et les autres... ».

Cette dernière phrase décrit très bien la raison d'être de tous les grands imprécateurs qui peuplent les romans de Bernhard. Cette évocation poétique de la figure de l'acteur rejoint pour nous un fil important de notre travail depuis notre première création *La Loi du marcheur* en 2010.

**Vous évoquez aussi, à partir d'un texte de Hannah Arendt, une résonance avec le contexte politique, l'idée de crise et le désir de faire rupture.**

**Nicolas Bouchaud** : L'écriture de Bernhard a toujours à voir avec la crise, l'état de crise. Cet état de crise je le ressens chez lui à travers son utilisation du temps présent. Il arrive par son style à une dilatation de l'instant présent, à un présent augmenté, densifié. Le roman se passe en deux heures et nous avons pourtant la sensation, à la fin, d'avoir vécu une immense traversée comme si le temps s'était démesurément étiré. Dans ce présent, différentes temporalités interviennent. Mais même lorsque nous sommes dans une évocation du passé à travers le récit d'un des personnages, le retour au présent agit toujours comme un événement, une surprise. Un « ici et maintenant » qui nous fait sursauter. Le temps présent chez Bernhard nous requiert, exige toute notre attention. Il fait le bruit d'une porte qu'on claque car il est toujours le temps d'une crise. D'une rupture. Je continue mon analogie avec le texte d'Hannah Arendt tiré de *La Crise de la culture* et de sa réflexion sur l'aphorisme de Char. Considérant quelques moments « révolutionnaires » de notre histoire - la Résistance, les Révolutions françaises et américaines, la Commune - Arendt y voit le surgissement d'événements qui n'étaient pas prévus, que le passé n'avait pas prévu et qui sont comme des énigmes posées à notre avenir. Le fil de la tradition qui nous reliait au passé et guidait notre futur s'est rompu et rien ne nous dit maintenant comment transmettre de tels événements. Ces événements créent une rupture, une brèche dans le présent, une brèche entre le passé et le futur. Cette brèche est un intervalle

---

# ENTRETIEN

---

dans le temps « entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore ». Cet étrange entre-deux qui s'insère dans le temps historique, Arendt en fait l'image même de la pensée ; cette brèche est le chemin frayé par la pensée. Comment alors se saisir de ce moment, profiter de cette brèche et s'y mouvoir pour penser librement, sans renouer avec le fil rompu de la tradition. Cette brèche dans le présent je la retrouve dans le geste d'écriture de Bernhard. Comment penser notre présent de façon intempestive contre les règles rigides et contre les convictions générales.

*Propos recueillis par* Barbara Turquier  
avril 2017

# PARCOURS

## Nicolas Bouchaud

Comédien depuis 1991, Nicolas Bouchaud travaille d'abord sous les directions d'Étienne Pommeret, Philippe Honoré... Il rencontre Didier-Georges Gabily qui l'engage pour les spectacles *Des cercueils de zinc* (Théâtre de la Bastille, 1992), *Enfonçures* (Théâtre de la Bastille, 1993), *Gibiers du temps*, *Dom Juan/Chimères et autres bestioles*. Il joue sous la direction de Yann-Joël Collin dans *Homme pour homme* et *L'Enfant d'éléphant* de Bertolt Brecht, *Henri IV* (1ère et 2ème parties) de Shakespeare ; de Claudine Hunault dans *Trois Nôs Irlandais* de William Butler Yeats ; de Hubert Colas dans *Dans la jungle des villes* de Bertolt Brecht ; de Bernard Sobel dans *L'Otage* de Paul Claudel ; de Rodrigo Garcia dans *Roi Lear, Borges + Goya* ; avec le Théâtre Dromesko dans *L'utopie fatigue les escargots* ; de Christophe Perton dans *Le Belvédère* d'Odön von Horváth. Jean-François Sivadier le dirige dans *L'Impromptu Noli me tangere*, *La Folle Journée* ou *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht, *Italienne scène et orchestre*, *La Mort de Danton* de Georg Büchner, *Le Roi Lear* de Shakespeare (Avignon Cour d'honneur), *La Dame de chez Maxim* de Georges Feydeau, *Le Misanthrope* (Prix du Syndicat de la Critique). En 2012, il joue dans *Projet Luciole* mise en scène de Nicolas Truong au Festival d'Avignon dans le cadre de « Sujets à vif ».

Il joue et co-met en scène *Partage de Midi* de Paul Claudel, en compagnie de Gaël Baron, Valérie Dréville, Jean-François Sivadier et Charlotte Clamens à la Carrière de Boulbon pour le Festival d'Avignon en 2008. En 2011, il joue au Festival d'Avignon *Mademoiselle Julie* de Strindberg mis en scène par Frédéric Fisbach avec Juliette Binoche. Il adapte et joue *La Loi du marcheur* (entretien avec Serge Daney) mis en scène par Éric Didry en 2010 ; il met en scène *Deux Labiche de moins* pour le Festival d'Automne en 2012. En 2013, il joue dans *Un métier idéal*, mise en scène d'Éric Didry. En 2014 et 2015, il reprend *La Vie de Galilée* dans la mise

en scène de Jean-François Sivadier. Au cinéma, il tourne avec Jacques Rivette *Ne touchez pas à la hache* ; avec Édouard Niermans, *La Marquise des ombres* ; avec Pierre Salvadori *Dans la cour* ; avec Jean Denizot *La Belle Vie* et avec Mario Fanfani *Les Nuits d'été* en 2015.

Depuis 2015, il est artiste associé au Théâtre national de Strasbourg dirigé par Stanislas Nordey.

## Éric Didry

Éric Didry se forme auprès de Claude Régy comme assistant à la mise en scène et comme lecteur pour les Ateliers Contemporains. Il a été collaborateur artistique de Pascal Rambert. À partir de 1993, il crée ses propres spectacles : *Boltanski/Interview* (1993) d'après *Le Bon Plaisir de Christian Boltanski* par Jean Daive, *Récits/Reconstitutions*, spectacle de récits d'expériences personnelles (1998), *Non ora, non qui* d'Erri de Luca (2002), *Compositions*, spectacle de récits (2009). En 2010, il met en scène *La Loi du marcheur* (entretien avec Serge Daney) avec Nicolas Bouchaud. En 2012, il crée *Qui-Vive*, spectacle conçu avec le magicien Thierry Collet. En 2013, avec Nicolas Bouchaud, il met en scène *Un métier idéal* adapté du livre de John Berger. En 2015, à nouveau avec Nicolas Bouchaud, il crée *Le Méridien* d'après Paul Celan. En 2017, il met en scène *Dans la peau d'un magicien*, spectacle conçu avec Thierry Collet. Il collabore avec d'autres artistes comme les chorégraphes Sylvain Prunenec et Loïc Touzé, le créateur son Manuel Coursin.

La pédagogie tient une place importante dans son activité. Il intervient régulièrement à l'école du Théâtre National de Bretagne dont il est membre du conseil pédagogique. Depuis de nombreuses années, il anime régulièrement en France et à l'étranger des ateliers de récits où il réunit acteurs et danseurs.

## Véronique Timsit

Depuis 1991, Véronique Timsit est assistante à la mise en scène de Philippe Honoré (*Les Imparfaits* d'après André Gide et Marcel Proust, 1991) ; de Luc Bondy (*L'Heure où nous ne savions rien...* de Peter Handke à la Schaubühne de Berlin, 1993) ; de Klaus-Michael Grüber (*Splendid's* de Jean Genet à la Schaubühne, 1994) ; de Didier-Georges Gabily (*Gibiers du temps I et II* 1994-1995) ; de Claudine Hunault (*Trois Nôs irlandais* de William Butler Yeats) ; de Serge Tranvouez (*Recouvrance*) (1995-1996) ; de Klaus-Michael Grüber, *Le Pôle* de Vladimir Nabokov (1996-1997) ; de Jean Bouchaud (*Amants et vieux ménages* d'Octave Mirbeau) (1999).

Elle adapte et met en scène *Le Livre des bêtes* d'après Raymond Lulle, ainsi que *Zoo* d'après Viktor Chklovski. Collaboratrice artistique de Jean-François Sivadier, elle l'assiste pour toutes ses mises en scène de théâtre et d'opéra depuis 1998 : *Noli me tangere*, *La Folle Journée* ou *Le Mariage de Figaro*, *La Vie de Galilée*, *Italienne scène et orchestre* (dans lequel elle est également comédienne), *La Mort de Danton*, *Le Roi Lear*, *La Dame de chez Maxim*, *Le Misanthrope*, *Don Juan*, et à l'opéra *Madame Butterfly* de Puccini (2004), *Wozzeck* d'Alban Berg (2007), *Les Noces de Figaro* de W.A. Mozart (2008), *Carmen* de Georges Bizet (2010), *La Traviata* de Verdi (Festival d'Aix-en-Provence, 2011), *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi (2012), *Le Barbier de Séville* (2013) et *Don Giovanni* pour le Festival d'Aix-en-Provence (2017).

Elle est la collaboratrice artistique de Nicolas Bouchaud (*La Loi du marcheur* (entretien avec Serge Daney), *Un métier idéal* d'après John Berger, *Le Méridien* d'après Paul Celan).

Elle collabore également à la création du spectacle *El Baile* auprès de Mathilde Monnier et Alan Pauls.