

Bernhard n'a jamais cessé d'explorer, durant toute son œuvre, l'idée du sauvetage. Est-ce qu'on peut se sauver les uns les autres ?

- Cécile Pauthé -

Oui

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 23-24

Entretien avec **Claude Duparfait** et **Célie Pauthe**

Vous êtes deux grands amoureux de l'écriture de Thomas Bernhard, que vous fréquentez depuis des années. Comment l'avez-vous découverte et comment vous accompagne-t-elle depuis ?

Célie Pauthe. J'avais entre 20 et 25 ans quand j'ai découvert l'écriture de Bernhard. J'ai d'abord lu des pièces de théâtre mais, étrangement, c'est par la découverte des romans que tout m'est parvenu, comme si l'écriture théâtrale était une pointe d'iceberg et que l'ampleur se révélait à travers la dimension romanesque. C'est très vite devenu addictif ; pendant quelques années, j'ai tout lu de manière obsessionnelle. Il y a une « phrase » bernhardienne, on pourrait même se dire qu'une seule phrase se déploie de livre en livre, par le souffle. Chez Bernhard, les ténèbres sont tellement profondes et viennent de tellement loin dans l'âme humaine que les éclats de vitalité, de beauté et d'intensité sont proportionnels. On peut

se reconnaître dans le plus douloureux de nous-mêmes, dans le rapport très profond à la solitude fondamentale qui peut nous étreindre. C'est une littérature qui prend à la racine une mélancolie mais qui, au fond, la dépasse ou, en tout cas, la transforme en pulsion de vie.

Tu as créé *L'Ignorant et le Fou* en 2006, au TNS [pièce créée en Allemagne en 1972, publiée chez L'Arche Éditeur en 1984]. C'était donc peu de temps après l'avoir découvert ?

Célie. Oui, j'avais commencé à le lire à la fin des années 90. J'ai pu aborder le théâtre de Bernhard parce que j'avais eu accès, via ses romans, à cette humanité déployée. Alors seulement j'ai pu la restituer dans son théâtre – qui la contient aussi évidemment. Avec les actrices et acteurs – Daniel Affolter, Pierre Baux, Karen Rencurel, Violaine Schwartz et Fred Ulysse –, nous avons énormément rêvé sur l'au-deçà et l'au-delà de ces fragments émergés que sont les personnages de théâtre.

Une autre rencontre fondamentale a été la découverte du travail de Krystian Lupa. J'avais vu sa mise en scène de *Déjeuner chez Wittgenstein* [le titre polonais du spectacle était *Rodzeństwo : Ritter, Dene, Voss*] aux Ateliers Berthier [salle de l'Odéon-Théâtre de l'Europe] en 2004. La manière

dont Lupa s'emparait du théâtre de Bernhard – avec toute la profondeur, la complexité humaine – a été un choc. Il n'y avait pas de surplomb, pas de virtuosité d'acteur, comme cela pouvait parfois être le cas dans des mises en scène plus classiques que j'avais vues. Tout venait de l'intérieur, d'une manière saisissante, bouleversante ; j'avais l'impression que les romans étaient là, en-dessous, comme une terre nourricière. Cela m'avait donné des clés.

Et toi, Claude, quand et comment as-tu découvert son écriture ?

Claude Duparfait. C'était à la fin des années 90 aussi. Le premier roman que j'ai lu de Bernhard a été *Des arbres à abattre* [paru en Allemagne en 1984, publié aux éditions Gallimard en 1987]. Dès les premières pages, cela m'a fait l'effet d'un choc. J'ai été immédiatement happé par le souffle et la musicalité de l'écriture d'abord, puis c'est comme si Bernhard se mettait à me parler dans la pièce où je le lisais, il était là avec moi, avec son hyper exigence en tout, son humour hallucinant, son degré insensé d'intensité, au point peut-être d'en devenir impossible pour lui-même. C'est comme s'il me demandait soudain d'être exclusif avec lui, pour lui. De faire place nette de tout ce qui m'entourait en tournant les pages. C'est ce point

de folie qui continue de m'exciter, et de m'épuiser aussi parfois, qui me donne à chaque fois envie d'y retourner. Je suis happé par cette humanité blessée, colérique, et par sa vitalité. Lire Bernhard, pour moi c'est une addiction à la vitalité.

Le choix de travailler ensemble sur *Des arbres à abattre* était lié au choc de cette première lecture ?

Claude. On s'était rencontrés à Toulouse en 1999, quand Jacques Nichet dirigeait le Théâtre de la Cité [Centre dramatique national Toulouse Occitanie. Jacques Nichet a dirigé le lieu qui s'appelait alors le Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées (TNT) de 1998 à 2007]. Célie était collaboratrice artistique de Jacques, je jouais avec Jacques et j'étais en même temps responsable à L'Atelier volant [troupe de huit jeunes acteurs engagés au TNT] et rapidement, nous avons eu des échanges sur Thomas Bernhard.

Célie. Oui, on se retrouvait dans l'exaltation de la découverte à ce moment-là.

Claude. Puis les choses se sont concrétisées grâce à Stéphane Braunschweig et à Anne-Françoise Benhamou, [conseillère artistique et dramaturge auprès de Stéphane Braunschweig]. Célie avait déjà mis en scène *L'Ignorant et le Fou* au TNS, et moi j'avais évoqué ce désir de faire quelque chose sur

Des arbres à abattre, sans savoir quoi véritablement. À tel point qu'en 2011, Anne-Françoise et Stéphane nous ont dit : bon, il faudrait que vous vous voyiez, que vous vous parliez. Célie et moi nous connaissions évidemment, mais on s'est vus et on a parlé du roman. Dès notre première discussion, je pourrais dire qu'on est entrés, ensemble, en « Bernhardie ». Avant, il y avait des affinités entre nous ; là, il y a eu une évidence.

Nous étions, je crois, l'un comme l'autre fascinés par le destin de cette Elfriede Slukal [artiste peintre autrichienne, 1922-1976] qui est évoquée sous les traits de « la Joana » dans le roman. Elle est l'absente, celle qui n'est plus mais qui est pourtant au cœur de tout. Le point focal, comme l'écrivait Bernhard. Elle est l'être qui fait naître l'écriture, le besoin de raconter, de revenir sur ces années de jeunesse de Bernhard, et sur tous ces gens qu'il a fréquentés et qu'il a aimés, avec qui il s'est construit aussi... Mais la Joana est aussi la figure de l'échec. L'artiste qui a échoué. C'est un point absolument bouleversant dans le roman.

Célie. Dans *Des arbres à abattre*, il y a un tel imbroglio de passions, d'amour-haine, il fallait descendre dans les sous-sols et essayer de comprendre ce qui s'était joué émotionnellement, artistiquement entre ces êtres.

Claude. Ce «requiem pour la Joana», comme l'écrit Bernhard, il nous fascinait parce que cette artiste déchue interroge comment on se projette dans une vie artistique, mais aussi dans le vieillissement, dans une forme de désillusion, comment on parle ou on nomme l'échec.

Cette figure féminine ouvre le champ de toutes les réminiscences possibles. Mais aussi celui de l'introspection la plus impitoyable. Dans *Oui*, c'est aussi une figure féminine disparue, «la Persane», qui est à la naissance du récit. Une fois encore, on entre là sur un terrain brûlant...

L'idée de «requiem» vous semble-t-elle juste également pour la Persane dans *Oui* ?

Célie. Il y a, en tout cas, l'idée de l'hommage, sous la forme poétique du Tombeau. Avoir écrit pour des morts est un mouvement récurrent dans l'œuvre de Bernhard. Des mortes ou des morts dont l'absence l'emplit au point de se demander comment continuer à vivre sans eux, malgré eux, avec eux. Ce sont des êtres qui ont été des déclencheurs de vie extrêmement puissants – on pense bien sûr à Paul Wittgenstein [1907-1979, neveu du philosophe Ludwig Wittgenstein]. J'ai l'impression que *Le Neveu de Wittgenstein* [écrit en 1982 et publié en français aux éditions Gallimard

« C'est pour cela que Bernhard nous tient : le geste d'écriture est enraciné dans une faille intime tellement profonde et sincère ! C'est de l'humanité en bloc et on ne peut qu'y puiser une forme d'enseignement. »

en 1992] est la suite directe de *Oui* [écrit en 1978 et publié chez Gallimard en 1980]. Ce n'est pas la même personne, mais c'est le même tourment.

Bernhard n'a jamais cessé d'explorer, durant toute son œuvre, l'idée du sauvetage. Est-ce qu'on peut se sauver les uns les autres ? C'est une question sans fin, qui nous habite toutes et tous, à différents stades de la vie, en amitié, en amour, d'une manière tellement profonde.

Oui est l'histoire d'un homme qui rend hommage à une femme sans qui il n'aurait pas survécu, mais à qui il n'a pas su lui-même sauver la vie. Il y a là un puits philosophique, humain, émotionnel absolument extraordinaire. C'est pour cela que Bernhard nous tient : le geste d'écriture est enraciné dans une faille intime tellement profonde et sincère ! C'est de l'humanité en bloc et on ne peut qu'y puiser une forme d'enseignement.

Tu viens de parler de Paul Wittgenstein, Célie, dont on sait que Thomas Bernhard l'a réellement connu. Qu'en est-il du personnage de la Persane ? Savez-vous si elle a existé ?

Claude. Absolument. *Oui* part d'un fait réel. Ce couple – «les Suisses» comme les appelle l'agent immobilier Moritz – qui débarque en Haute-Autriche, à la recherche d'un terrain improbable pour y bâtir

une maison, a réellement existé. Peter Fabjan, le demi-frère de Thomas Bernhard, nous l'a confirmé. C'est le point commun avec *Des arbres à abattre* : la Joana du roman est directement inspirée d'Elfriede Slukal, les « vrais » Auersberger sont Maja et le compositeur Gerhard Lampersberg... Quand je suis allé à Ottnang, Anny Fabjan m'a emmené voir le fameux terrain dont il est question dans le récit. Depuis, il a été revendu et une maison a été reconstruite sur les fondations mêmes de celle que le Suisse avait commencé à faire bâtir... Cela a provoqué chez moi une forme d'effroi, je dois dire... Je reviens juste sur la notion de requiem. Dans *Des arbres à abattre*, il y a toute une mise en scène organisée par le couple Auersberger, avec l'arrivée du comédien du Burg qui les rejoint après sa première du *Canard sauvage* d'Ibsen, etc. C'est un dîner qui devient un requiem – ils finissent par parler de Joana. Dans *Oui*, ce serait comme un requiem qui arriverait *par accident*. Tout à coup, le narrateur est comme « rattrapé » par l'absente, par la disparue, il se trouve obligé de faire une incroyable introspection, une mise au point avec lui-même. Et il va se faire cueillir par le souvenir de cette histoire qu'il n'a pas réglée. Il va avouer en direct l'importance qu'a eu pour lui cette relation, comment elle a bougé les lignes, et comment il doit replacer tous ses propres curseurs : comment me

suis-je comporté réellement avec elle? Qu'est-ce que cela a provoqué chez moi? Comment je continue de vivre avec cela?

Célie. C'est ce qui me bouleverse tant dans ce roman. Je dois le dire : c'est Claude qui, il y a deux ans environ, est revenu vers moi avec *Oui*. J'avoue que j'ai commencé par pâlir. *Oui* est un roman qui m'avait poursuivie. C'est un court récit, comme un uppercut – d'une brièveté saisissante. Le souvenir de la fin était ultra prégnant. L'image de cette femme dans cette maison m'était restée. Parfois, on oublie des choses d'une lecture; reste une sorte de caillot, une image inoubliable. C'est ce qui est très beau dans la manière dont on peut partager ce retour en Bernhardie Claude et moi : avoir l'occasion de revenir sur une impression vivace, ne pas en rester là – avec cet effroi, ce roman « dans la cave » –, retourner à l'intérieur du texte, le déplier... Donc, je suis très heureuse du travail commencé ensemble, qui m'a permis de rouvrir ce roman en particulier.

Comment avez-vous construit l'adaptation ensemble?

Célie. Le premier grand choix était de déterminer la structure. Ici, nous voulons partir de la situation présente du narrateur. Sa parole est *post-mortem* – la Persane dont il parle n'est plus

en vie, comment cette personne demeure-t-elle ? Nous concentrons le roman essentiellement autour de la parole du narrateur car nous voulons rester en prise directe avec la langue de Bernhard. Nous avons choisi de tout recentrer autour de la relation Narrateur-Persane. Donc, très vite la question s'est posée : comment la faire apparaître, elle ?

Claude. Au début, je m'interrogeais : fallait-il représenter les autres figures présentes dans le roman – le Suisse, Moritz, la patronne de l'hôtel... – ou bien être plus restrictifs ? Célie a opté pour une position plus radicale, cela m'a convaincu.

Célie. J'étais tentée par une forme d'épure. J'ai fait cette proposition à Claude : prendre au pied de la lettre les deux titres apocryphes de Bernhard avant d'arriver à *Oui*, à savoir *La Persane* et *Promenades*. Les promenades en forêt du narrateur et de la Persane sont des scènes d'une intensité émotionnelle et artistique incroyable ; c'est un point d'échange, de fusion entre deux êtres comme j'en ai rarement lu. À partir de là, l'idée m'est venue de faire exister les points d'acmé des trois promenades décrites dans le roman, via des films dialogués. Faire entrer le personnage de la Persane crée forcément une subjectivité nouvelle. Qu'est-ce qui est dit ou tu ? Dans le roman, il y a des précipités saisissants dont il faut qu'on s'empare

et pour lesquels il faut trouver des réponses – ce qui, pour le coup, demande une vraie réécriture. Donc, la structure s’est tissée autour de deux axes. D’une part, la parole d’un narrateur – Claude – qui s’adresse très directement au public et, d’autre part, les courtes séquences filmées.

En ce qui concerne la parole du narrateur, quelle est sa provenance ? Qu’est-ce qui la motive et où se situe-t-il ?

Célie. Nous situons la prise de la parole dans un temps qui serait « juste avant l’écriture », avec un personnage qui, ici et maintenant, dans une salle de théâtre, a besoin de convoquer un auditoire, des humains, pour partager avec eux un tourment, une question sans réponse, une obsession. Que s’est-il passé avec cette femme, la Persane ? Qu’est-ce qui a été déposé en lui ? Comment peut-il continuer à vivre, reprendre ses études scientifiques, musicales, philosophiques, continuer son chemin après ce deuil ?

Il y a vraiment l’idée d’une « convocation » d’un auditoire. Dans *Des arbres à abattre*, il y avait une forme d’adresse au public, mais là, nous voulons aller plus loin, c’est-à-dire faire tomber toute idée de fiction, que la situation théâtrale à sa racine soit celle qui nous emporte dans le roman. L’homme

qui parle a besoin des gens car, comme il le dit : « Il est possible que l'on soit sauvé par le simple fait de comprendre clairement un moment décisif et de faire une analyse de tout ce qu'implique ce moment. » Alors, c'est comme une expérience de remémoration et de recomposition, qui se vit en direct avec chaque personne présente ce soir-là.

Claude. Il y a ce dilemme impossible à résoudre chez Bernhard : quand bien même on crève parfois de l'envie d'être seul, on ne peut pourtant pas vivre seul. Dans grand nombre de ses livres, Bernhard pose ce paradoxe douloureux, je dois le dire : il a tenté de s'isoler au plus profond de lui-même pour être au plus près de son travail d'écriture – Peter Fabjan raconte que, quand Bernhard écrivait, il disparaissait totalement, ne voyait plus personne. Mais il connaissait aussi l'impossibilité d'être seul. Il y a toujours comme cette nécessité de retourner au contact de l'autre, pour être sauvé, peut-être... C'est exactement ce qui arrive au narrateur qui, au début, sort de longs mois d'isolement total au point de se retrouver au bord de la folie, de l'anéantissement. Pour le personnage qui va venir parler aux spectatrices et aux spectateurs, il y a quelque chose de cet ordre-là. Cette parole va lui permettre de retrouver une forme de vie, la possibilité de vivre. C'est énorme.

Comme tu le dis, le narrateur de *Oui* est, au début du roman, dans un état de mort sociale, mais aussi dans une forme de mort intellectuelle car cet isolement n'est pas propice au travail, au contraire : il est dans l'impasse...

Claude. Totalement, il a désiré la solitude dans le souhait de se consacrer uniquement à ses travaux scientifiques, mais aussi à ses « fétiches artistiques », Schumann, Schopenhauer, et il en résulte un échec absolu. Et, Bernhard le dit, tout est mort en lui en ce qui concerne la musique et la philosophie. Et c'est par cette rencontre avec la Persane que le sauvetage va avoir lieu. On comprendra que le sauvetage sera aussi l'écriture du roman. *A posteriori*, c'est le besoin de raconter cette rencontre qui l'a remis dans un mouvement de travail de l'esprit, qui chez Bernhard est toujours profondément associé à un pur mouvement de vie. C'est fou : en perdant quelqu'un on se sent soudain cruellement extrêmement vivant, au-delà de la perte, et du chagrin...

La Persane arrive en Haute-Autriche dans ce qui est, en quelque sorte, son dernier chemin de vie. Elle le sait, sans doute... En tout cas, elle arrive avec cette intensité-là, cette intensité de folie aussi, celle de savoir qu'il n'y aura plus de retour possible. Le narrateur la rencontre à un moment où il commence à sombrer aussi dans la folie, au bord

«*Oui* est la tragédie
d'un être déraciné.
C'est un destin
de femme violent.»

de « faire la culbute », comme l'écrit Bernhard. Il sort de chez lui, court chez Moritz, et là, il va rencontrer cet être humain, cette femme – à un moment, il dira même « ce partenaire », un mot rare chez Bernhard – avec laquelle il va y avoir une fusion. Il y a une fusion, mais aussi « vampirisation », comme s'il aspirait quelque chose d'elle, pour se remettre en mouvement. C'est terrifiant, mais oui, nous rencontrons des êtres humains qu'on pille, qu'on « dilapide », sans forcément le savoir, ou bien nous ne voulons pas le savoir. Et inversement. Des gens qui ont disparu, et qui sont encore en nous. On se dit : j'aurais peut-être dû faire ci ou ça. Dire ci ou ça. En vieillissant, on est de plus en plus confrontés à ces superpositions, c'est comme un Pompéi en nous, il y a des couches souterraines d'êtres humains, d'expériences humaines traversées... Bernhard fait un focus sur une relation éclair qui pour lui a été aussi essentielle qu'une relation au long cours. Ce n'est pas une relation comme celle vécue avec Hedwig Stavianicek qu'il appelle son « être vital » – il a dix-neuf ans et elle cinquante-six ans quand ils se rencontrent, et ils seront amis pour la vie. Sa relation avec la Persane, elle, s'étend sur quatre mois. Il y a quelque chose de glaçant car il ne reste rien d'autre d'elle que ce surnom « la Persane » et, en même temps, c'est un hommage magnifique à cette femme.

Pouvez-vous parler de cette Persane – que l'on verra donc à l'écran mais pas sur le plateau – et de l'actrice qui l'interprète ?

Célie. Oui, il s'agit de Mina Kavani [le public strasbourgeois a pu la voir dans *Neige* de Orhan Pamuk, mis en scène par Blandine Savetier, créé au TNS en 2017]. Il était très important pour nous de rencontrer une actrice iranienne. Mina nous a nourris, conseillé des lectures – nous avons découvert une magnifique poétesse iranienne : Forough Farrokhzâd. Le rapport à la langue, à l'exil, est central dans le roman. *Oui* est la tragédie d'un être déraciné. C'est un destin de femme violent. Le Suisse, son mari, ne lui a jamais pardonné d'être si fine et intelligente, d'avoir fait de lui ce qu'il est devenu : un constructeur de centrales reconnu dans le monde entier. Sans elle, il ne serait jamais parvenu à cela. Et, au sommet de leur réussite, il se venge, il achète un terrain épouvantable et fait bâtir une maison immonde en vue d'y abandonner sa femme – c'est une forme de féminicide par maison interposée. La rencontre avec le narrateur crée un espoir, mais ne la sauvera pas. La Persane ne sortira pas de la toxicité de ce couple, ni de cette maison. Et le narrateur sait – comme Bernhard le savait – ce que signifie la laisser dans cet endroit d'une xénophobie et d'une haine féroces envers

les étrangers. J'aimerais qu'on puisse entendre cette langue étrangère, cette langue iranienne, peut-être en sous-titrant certains passages.

Claude. La langue maternelle est peut-être encore pour elle un point de fuite. Un point d'attache fragile, presque dérisoire en apparence, une sorte de radeau. Dans *Des arbres à abattre*, la Joana avait aussi été terriblement malmenée par son Fritz, qui l'avait plaquée pour partir à Mexico avec sa meilleure amie. Bernhard n'hésite pas à pointer la brutalité misogyne, de manière crue et franche. Il parle de la cruauté du Suisse, tout en disant que la Persane a participé à sa mégalomanie. Il y a une grande ambigüité dans leur relation...

Célie. Le destin de cette femme à l'intérieur du couple semble avoir beaucoup marqué Bernhard. C'est assez rare dans son œuvre, ce thème d'une misogynie telle qu'elle en devient criminelle. Il est important de le souligner.

Pouvez-vous parler du tournage et de la forêt qui a un rôle très important dans le roman ?

Célie. Le tournage des séquences en forêt, avec la cheffe opératrice Irina Lubtchansky, est un gros travail en amont car le film est un objet en soi. Ce sont de courtes séquences, mais c'est une partie

importante du spectacle. Et la forêt a bien sûr un rôle capital, elle est, comme le dit le narrateur, leur refuge à tous deux. Lui et la Persane ne se voient que pour aller dans cette forêt. C'est là qu'ils ont des discussions extraordinaires sur Schopenhauer, sur Schumann, sur le sens de la vie, sur l'anarchie... Et par tous les temps, qu'il fasse beau ou qu'il tombe des cordes! C'est comme si cette forêt devenait pour eux l'endroit qui les protège de la société, qui unit leurs deux solitudes de « parias ».

Claude. C'est très troublant car Bernhard disait « Je n'écris que sur des paysages intérieurs ». C'est vrai qu'il ne décrit jamais l'environnement. Mais on peut imaginer ce que symbolise cette forêt pour le narrateur qui travaille sur les anticorps dans la nature, travail qui est au centre de sa vie. Il a besoin de s'y réfugier avec la Persane comme s'ils étaient eux-mêmes deux anticorps, ou un anticorps l'un pour l'autre, comme s'ils trouvaient, entre eux, cette capacité de survivre dans cette forêt – et de survivre au monde extérieur. Bernhard nous donne deux « paysages intérieurs » mais dans un cadre qui est la forêt, la nature brute. Cette friction fait de cette forêt un personnage à part entière.

Célie. Nous n'aurons pas les mélèzes d'Autriche. Nous allons filmer au nord de Besançon [Célie

Pauthe dirige le Centre dramatique national Besançon Franche-Comté], dans la très belle forêt du Mont Poupet, que je connais bien et dans laquelle nous avons fait de nombreux repérages. C'est très beau de chercher comment cette forêt évoquée devient un lit. Elle offre les espaces d'une consolation, d'une reviviscence.

Claude. La forêt est aussi cet endroit sauvage où la Persane va pouvoir révéler au narrateur pourquoi elle est arrivée là, où elle va exprimer « la débâcle de ses sentiments et de ses pensées »... Avec Cécile, nous parlions de Dante, les premiers mots de *La Divine Comédie*, « Au milieu du chemin de notre vie, ayant quitté le chemin droit, je me trouvai dans une forêt obscure ». Plus loin, il est question d'une forêt « profonde ».

Ce roman, dans sa structure et sa brièveté, nous met au défi. Bernhard met la barre tellement haut avec cette rencontre, qui est d'une incroyable exigence ! La Persane a toutes les raisons d'être ultra exigeante, elle est assoiffée, assoiffée de lui, démunie, elle attend du narrateur qu'il soit à la mesure de cet endroit d'exigence et de perfection qu'ils partagent. J'ai l'impression que lui la rejoint dans ce degré d'attente, mais absolument pas de la même manière – et pas dans la durée...

Diriez-vous qu'il s'agit d'une histoire d'amour – même si ces mots peuvent paraître « anti-bernhardiens » ?

Claude. En tout cas, ils se rejoignent, « ils », ou « ça » se rejoint. Véritablement. Et on se demande toujours ce qu'il va se passer. Le narrateur dit : « Quand deux êtres qui ne se connaissent pas et qui ne se sont encore vus qu'une seule fois font une promenade ensemble, ils commencent par rester longtemps silencieux, surtout s'il s'agit d'un homme et d'une femme... » Cette phrase, chez Thomas Bernhard, est hallucinante. Quand on aime Bernhard, quand on le connaît un peu, on est estomaqués en tombant sur cette phrase. On se dit : mais qu'est-ce qu'il s'est passé, qu'est-ce qu'il va se passer ? Il y a un suspense du sentiment, un suspense d'affect qui est vertigineux.

Célie. En redécouvrant ce récit, j'ai été frappée par sa résonance avec *La Bête dans la jungle* d'Henry James – un livre que j'aime et que j'ai mis en scène [créé en 2015 au CDN Besançon Franche-Comté, dans l'adaptation de Marguerite Duras et suivi de son livre *La Maladie de la mort*]. Ce sont ces immenses histoires d'amour, ratées – on est passé si près, si près ! Et c'est peut-être seulement à l'épreuve de la mort que quelque chose revient. Depuis le début, Claude et moi n'avons pas eu

peur de nommer le continent amoureux qui irrigue ce roman. Mais ce mot « amour » peut prendre tellement de figures...

Claude. Je trouve essentiel de le nommer. Cela signifie que l'on se retrouve sur Thomas Bernhard à un endroit où ensemble, ni toi ni moi, Célié, ne mettons une forme d'*a priori*. Certes, on connaît l'oiseau – rare –, son rapport si compliqué aux femmes, à l'affect, etc. Mais on aborde *Oui* en se disant : cet homme qui parle est un être aimant, aimable. Oui, il y a un moment où un amour est possible.

Célié. Au fond, on s'est toujours retrouvés autour de ce qu'on peut appeler les « points chauds » de Bernhard. Comme je le disais, ils sont d'autant plus intenses qu'ils sont rares et viennent de très loin. C'est pour cela qu'ils embrasent, et embrasent tous les sens, quand ils arrivent, comme c'est le cas dans les séquences en forêt.

C'est comme si sa misanthropie, sa réclusion, sa manière de fuir le monde, n'étaient que la doublure du manteau, n'étaient là que pour dire à quel point on n'est rien les uns sans les autres. Bernhard va tellement loin dans ses mouvements de fuite sociale, affective ; il va au bout de l'expérience, et particulièrement dans *Oui*. Pourquoi aller au bout de l'expérience à ce point ? C'est justement pour

dire combien la relation, ce qui peut se nouer entre deux êtres, redonne sens à notre humanité. Sans quoi, elle n'existe pas.

Bernhard semble jouer avec le titre : ce « oui » qui est comme une réponse à une demande en mariage... Même si l'on apprend à la fin que la question n'était pas « voulez-vous m'épouser ? » mais une autre, tout aussi intime...

Célie. Absolument, c'est toute l'ironie tragique de Bernhard, qui culmine dans ce titre. C'est une forme de provocation, dont il a le secret. On a l'impression que Bernhard l'a trouvé en allant à la racine. Ce « oui » est aussi celui que le narrateur ne dit pas. Et on peut penser qu'il salue une forme de courage chez la Persane, le courage de dire « oui » à la mort. Mais on peut aussi penser que c'est un « oui » qu'il s'adresse à lui-même, comme un coup de pied au fond de la piscine, vivre, écrire, envers et contre tout.

Claude. Ce narrateur, durant une promenade en forêt, parle du suicide à une femme dont il ressent toute la fragilité, la vulnérabilité. C'est totalement troublant. Et cette question est, en plus, posée « avec brutalité ». Évidemment, on ne peut pas faire abstraction de la manière dont Bernhard s'empare de tout pour écrire un roman. Mais penser que ça

« Bernhard manie
l'art du microscope
et du macroscopie.
Ce qu'il dépeint,
c'est nous en pire,
nous en "trop". »

part de la réalité fait froid dans le dos. Il paraît que Bernhard s'est sauvé quand la Persane s'est trop rapprochée de lui, il est parti à Vienne, je crois. Il a fui. Dans le roman, il est question d'une relation qui s'étirole, il louvoie. En contournant, il sait que la lectrice ou le lecteur aura l'acuité de sentir les zones d'ombre. Les non-dits. La part cachée, celle d'entre les lignes. En général, Bernhard ne se fait pas de cadeaux, jamais. Même quand il essaie de se passer un peu de pommade, on peut être assuré que deux ou trois pages après, il va se doucher sévèrement et être absolument impitoyable avec lui-même. Il a beau dire que cette relation, de toute façon, n'aurait pas pu continuer, parler de fatigue mutuelle, on voit bien, à la fin du roman, qu'il ne lui tend pas du tout la main. Le «sauvetage» n'a pas lieu. Et, comme dans *Le Neveu de Wittgenstein*, c'est quelque chose qu'il se traîne, qu'il va se manger jusqu'au bout. Il va continuer, parce que la vitalité qui l'habite est la plus forte, mais le constat est là...

Est-ce qu'on peut dire, même, qu'il puise cette vitalité dans la mort de l'autre, de celle qui représente une part de lui? Par endroits, le narrateur souligne que la Persane agit exactement comme il agissait lui-même, avec Moritz, en se livrant sans retenue. Il y a ce sentiment que ce

sont des « doubles » qu'ils sont en miroir, avant de basculer chacun d'un côté...

Célie. Absolument. Il se voit en elle. Il voit la Gorgone aussi. On pourrait penser que c'est à partir de là qu'il va se détacher, être en rejet, comme il pourrait être en rejet d'une part de lui. Mais la distance s'opère en décalage...

Claude. Il voit en elle quelqu'un qui formule clairement ce que lui n'a pas été capable de dire : « vous m'avez sauvée ». Ce qu'elle a formulé, il n'a pas été capable de le dire, ni à Moritz ni à elle. Il aura besoin de l'écriture pour le dire...

Célie. On pourrait dire que tout le roman est une réponse, une manière de lui dire « vous m'avez sauvé ».

Célie, tu as parlé d'un rapport très direct avec le public. Quel sera le dispositif scénique envisagé avec Guillaume Delaveau, scénographe ?

Célie. Nous allons tenter l'expérience d'une grande nudité de plateau pour reconvoquer l'essence même de la prise de parole. Qu'est-ce que s'adresser à un auditoire avec l'idée de dire : merci d'être là, j'ai besoin de vous aujourd'hui, d'être très près de vous, presque trop près – comme si le rapport de distance de focale était brouillé tant la solitude

a été intense? Il y a ce besoin de communauté. C'est le point de départ. Ensuite, il y a l'arrivée de la forêt, des films, qui seront un décor en soi.

Claude. Il y a l'ultra proximité dont parle Célie, cette possibilité d'être « trop près ». Comme dans le texte de Schopenhauer sur les porcs-épics : quand on est trop proches, on se pique, quand on est trop loin, on a froid [Parerga et Paralipomena, dans *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*]. Quelle est la bonne distance entre nous autres, êtres humains? D'une certaine manière, l'espace nu en arrière-plan est peut-être l'espace d'une respiration nécessaire, pour le public ou pour le narrateur. Les images y sont convoquées, comme des réminiscences, comme si la Persane émergeait de lui, malgré lui...

Célie. Nous avons évoqué Dante tout à l'heure. C'est une référence qui a été éclairante pour nous. Au fond, le narrateur est un guide, un peu comme un Virgile qui accompagne la Persane et qui est totalement fasciné par cette femme. Donc, il s'agit de son regard sur elle.

Comme dans *La Divine Comédie*, il la conduit de cercle en cercle. On pourrait dire que la première promenade est une sorte de purgatoire, on frôle l'enfer dans la deuxième mais, ensuite, on arrive au paradis. On le voit l'accompagner, aussi effrayé parfois qu'émerveillé.

Nous n'avons pas abordé la question de l'humour. Comme vous l'avez dit, il est question d'un destin tragique, mais dans la manière dont Bernhard surdimensionne l'état du narrateur, son désespoir même, son caractère à vif, n'y a-t-il pas matière à rire ? Et « les Suisses » sont aussi des figures décalées au début : que font-ils ici ? Pourquoi chercher un terrain abominable ?

Claude. La Persane est, au début, une figure très énigmatique. Bernhard la décrit constamment silencieuse, se tenant toujours à distance de tout, enveloppée dans son manteau de fourrure noir. Et, effectivement, on peut se demander quelle sorte de « projet » le Suisse a dans la tête avec l'achat de ce terrain. Il porte dans sa poche le plan de sa maison qu'il a dessiné lui-même, il a tout planifié... C'est intrigant et à la fois très drôle pour le public, cet acharnement du Suisse à trouver le terrain le plus « pourri » pour y construire sa maison... Il y a un humour terrible là-dedans. Bernhard écrit que Moritz n'en revient pas de voir un acheteur heureux par un achat incontestablement malheureux... Oui, c'est du Bernhard pur jus, il faut réussir à faire entendre cette dimension-là aussi. Ce sont comme des soupapes de respiration nécessaires pour contrecarrer le tragique qui sous-tend le tout. Et tu as raison, le personnage est pathologiquement

démessuré dans son état d'anxiété. Il y a la zone dépressive profonde chez lui, mais quand il arrive chez Moritz en hurlant : « Ni Schopenhauer, ni Schumann », ce que Moritz ne peut absolument pas comprendre, cela est presque à hurler de rire...

Célie. C'est pourquoi l'écriture de Bernhard est si vitale. Dans *Extinction* [dernier roman de l'écrivain, paru en 1986 en Allemagne et en 1989 en France, l'année de sa mort, aux éditions Gallimard], il parle de son « art de l'exagération », qui est un poumon absolu. Comme tu le dis, il pousse tous les curseurs jusqu'à amener au rire par endroits. Il n'y a que comme ça que c'est respirable. L'humour de Bernhard vient du fait que ses personnages sont sans distance. Ils cherchent la distance mais ne la trouvent pas - on rejoint la parabole des porcs-épics dont tu parlais, Claude. Évidemment, c'est jubilatoire de voir un individu totalement empêtré en lui-même, qui ne trouve aucune focale pour faire le point, mais qui cherche, qui cherche... Bernhard manie l'art du microscope et du microscope. Ce qu'il dépeint, c'est nous en pire, nous en « trop ». Même les promenades en forêt : imaginer les deux personnages en train de dire du Schopenhauer au milieu des arbres, il y a quelque chose de « trop ». Tout est toujours « trop ».

Claude. Sans parler de cette première promenade incroyable où ils marchent en silence, trempés jusqu'aux os...

Oui, ce pourrait être un tableau cauchemardesque, deux personnes marchant sous un déluge, sans doute embourbés, et en même temps, il y a de la beauté dans cet absolu...

Claude. C'est tout à fait ça. Il crée sans cesse des frictions qui sont tellement émouvantes, en fin de compte. Bernhard nous place à un point d'exigence de la représentation : ces moments de vie à la fois absurdes et magnifiques, c'est ce qui nous concerne toutes et tous.

Célie, tu parlais d'une expérience de remémoration : c'est comme Marcel Proust qui, quand il écrit *À la recherche du temps perdu*, ne cesse de remplir les pages de « paperolles » et autres notes, pour faire enfler l'œuvre de l'intérieur, pour toucher au plus près son rapport au passé... Bernhard, avec cette prose vertigineuse, dingue, essaye de forer au plus profond de nous. On revient toujours à la notion d'intensité. Quand on connaît Bernhard, sa fragilité de santé [Il était atteint d'une maladie pulmonaire], on en est d'autant plus estomaqué. J'y pense très souvent, à cette intensité qui devait se dégager du bonhomme. Quand je parle avec Peter Fabjan,

je vois à quel point il rit en l'évoquant et, en même temps, il est presque effrayé, parfois. Ce mélange de rire et de frayeur, c'est l'endroit si troublant de son écriture. C'est pour cela qu'en fonction de notre propre sensibilité, notre propre rapport au monde, il y a une adhésion immense – ça nous percute, on a envie de faire corps avec lui – ou, parfois, un rejet. Hervé Guibert parlait du « virus » Bernhard, le « virus T. B. » comme il l'écrivait [dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Gallimard, 1990].

Célie. Son legs à la littérature est immense. Je pense que tout auteur contemporain aujourd'hui écrit avec Bernhard sur l'épaule. Pour nombre d'auteurs, il est même difficile de s'en affranchir. Bernhard est allé très très très loin dans la langue. Ils ne sont pas tant à avoir creusé un tel sillon. Avec Proust, Duras... ce sont des écrivains où il y a un avant et un après. Il est de ce Panthéon. Thomas Bernhard, on peut ne pas l'aimer, mais on ne peut pas faire sans lui.

Claude. Je veux ajouter ceci... : aujourd'hui il m'était impossible de retrouver Bernhard sans avoir un œil extérieur en tant qu'acteur, et il fallait que ce soit l'œil de Célie. Il m'apparaît très important de le dire. Parce qu'avec cette écriture, il faut une interlocutrice qui me permette d'explorer les limites, les zones « au bord de ». Je vois bien dans

quel état cet auteur me met, il faut le cadrer. Je ne veux pas être comme ce narrateur, en vase clos dans sa maison pendant des mois, et qui devient dingue! Je le suis déjà assez suffisamment, alors il faut peut-être se ménager, parfois...! J'ai toute confiance en Célie, pour ouvrir toutes les fenêtres...

Célie. J'ai monté *L'Ignorant et le Fou* il y a longtemps maintenant, ensuite, la continuité du chemin en Bernhardie s'est faite avec toi, Claude. Par moments, il y a presque une sorte de confusion entre Claude lui-même – à la vie et à la scène – et ces personnages bernhardiens, de grands obsessionnels. Du fait de ce que nous avons traversé ensemble, Claude incarne pour moi une forme de Bernhard, les deux sont associés. Dès ma première relecture de *Oui*, je voyais Claude.

Claude Duparfait et Célie Pauthe

Entretien réalisé par Fanny Mentré,
collaboratrice littéraire et artistique au TNS,
le 10 avril 2023











Production Centre dramatique national Besançon Franche-Comté

Coproduction Théâtre populaire roman – Centre neuchâtelois des arts vivants

Remerciements à Anne-Françoise Benhamou, Anny Fabjan, Peter Fabjan, Denis Loubaton et Anne Segal

Pour le film, remerciements à la mairie de Salins-les-Bains, aux Sapeurs-Pompiers de Salins-les-Bains et à Arche production pour le prêt du matériel de tournage

Spectacle créé le 17 octobre 2023 au Centre dramatique national Besançon Franche-Comté.

Tournée Paris, Odéon - Théâtre de l'Europe, du 24 mai au 15 juin 2024

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184
67005 Strasbourg cedex | tns.fr | 03 88 24 88 00

Directrice de la publication : Caroline Guiela Nguyen | Entretien : Fanny Mentré
Réalisation du programme : Cédric Baudu, Suzy Boulmedais et Antoine Vieillard
Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : L-R-21-012171 | Imprimé par Ott Imprimeurs, Wasselonne, octobre 2023



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Oui* sur les réseaux sociaux :

#Oui

Oui

24 | 28 octobre

Salle Gignoux

D'après
Thomas Bernhard

Traduction
Jean-Claude Hémerly

Adaptation et conception
Claude Duparfait
Célie Pauthe

Mise en scène
Célie Pauthe

Avec
Claude Duparfait
et à l'image
Mina Kavani

Accompagnement scénographique
Guillaume Delaveau

Lumière
Sébastien Michaud

Son
Aline Loustalot

Vidéo
François Weber

Costumes
Anaïs Romand

Assistanat à la mise en scène
Antoine Girard

Thomas Bernhard est représenté par L'Arche, agence théâtrale.
www.arche-editeur.com

Équipe du film : Avec Claude Duparfait, Mina Kavani | Réalisation Célie Pauthe
Cheffe opératrice Irina Lubtchansky assistée de Camille Clément | Montage
image/étalonnage François Weber | Chefs opérateurs du son Noé Michaud (Arche
Production), Jérémie Vernerey assistés de Chloé Truchon | Montage son Aline
Loustalot avec l'aide de Benoît Gargonne | Maquillage Faustina De Sousa, Natasha
Garnier-Frossard | Costumes Anaïs Romand, Pauline Kocher | Décor et accessoires
Florence Bruchon | Habilleuse France Chevassut | Régie technique David Chazelet,
Jérémy Kouzmine, Mathieu Lontananza | Régie logistique Christian Beaud, Armelle
Lopez | Technicien logistique Aurélien Deque

Équipe technique de la compagnie : Régies son et vidéo Chloé Barbe | Régie
lumière Elias Farkli | Régie plateau David Chazelet

Équipe technique du TNS : Régie générale Charles Ganzer | Régie plateau Abdelkarim
Rochdi | Régie lumière Jean-Laurent Napiwocka | Régie son Sébastien Lefèvre | Régie
vidéo Morad Ammar | Habilleuse Bénédicte Foki | Lingère Hélène Wisse

spectacles à venir

Radio live – La relève

Amélie Bonnin, Aurélie Charon
.....

7 | 18 nov | Espace Grüber

Le Voyage dans l'Est

CRÉATION AU TNS

Christine Angot | Stanislas Nordey
.....

28 nov | 8 déc | Salle Koltès

Il Tartufo

EN ITALIEN SURTITRÉ

Molière | Jean Bellorini
.....

12 | 16 déc | Salle Koltès

Évangile de la nature

CRÉATION AU TNS

Lucrèce | Christophe Perton
.....

13 | 21 déc | Salle Gignoux

TNS Théâtre National de Strasbourg
03 88 24 88 00 | tns.fr | #tns2324