

# **M i n e t t i**

*de*

**Thomas Bernhard**

*mise en scène*

**Claudia Stavisky**

**19 - 23 mars 2003**

---

## **Contact Scolaires**

Marie-Françoise PALLUY – tél : 04 72 77 40 40 / fax : 04 78 42 81 57

# Minetti

de

**Thomas Bernhard**

texte français	<b>Claude Porcell</b> – Editions L'Arche
mise en scène	<b>Claudia Stavisky</b>
assistante	<b>Marjorie Evesque</b>
décor	<b>Christian Fenouillat</b>
lumière	<b>Marie Nicolas</b>
son	<b>Michel Maurer</b>
costumes	<b>Claire Risterucci</b>
masques	<b>Cécile Kretschmar</b>

avec,

<i>Minetti</i>	<b>Michel Bouquet</b>
<i>une dame</i>	<b>Juliette Carré</b>
<i>le portier</i>	<b>Christian Taponard</b>
<i>l'extra, l'amoureux de la jeune fille</i>	<b>Paul Predki</b>
<i>la jeune fille</i>	<b>Erica Letailleur</b>
<i>un personnage masqué, la vieille dame</i>	<b>Joyce Merkle</b>
<i>l'homme qui boîte</i>	<b>Bruno Torres</b>
<i>un nain</i>	<b>Yvon Bernard</b>
<i>un personnage masqué, l'homme ivre</i>	<b>Aimé Descotes</b>
<i>un personnage masqué, le vieux monsieur</i>	<b>Michel Frémont</b>

Durée du spectacle : 1 h 20

---

**19 — 23 mars 2003**

mardi, mercredi, vendredi, samedi à 20h30 jeudi à 19h30 dimanche à 15h

# Sommaire

---

Thomas Bernhard

Entretien avec Claudia Stavisky

Bernhard Minetti : un monstre sacré du théâtre allemand

Les deux *Minetti*

Minetti face à Lear

Michel Bouquet

---

Le vieil homme a sorti son complet noir et son impeccable pardessus de la naphthaline. Il est revenu dans cet hôtel d'Ostende où il n'a pas remis les pieds depuis trente ans. A la vieille dame qui hante le hall, à une jeune fille, au personnel de l'hôtel, il ressasse son histoire jusqu'à l'épuisement. Il est un grand acteur. Ou plutôt il fut un grand acteur, devenu directeur de théâtre, puis chassé par le public et les notables. "Parce qu'il refusait de jouer les classiques" fulmine-t-il sans cesse... A son tour il attend un directeur de théâtre qui lui propose de jouer Lear. Après trente ans d'exil et de silence, jouer Lear, une fois, rien qu'une, et puis plus... Fidèle à sa passion pour le théâtre de Thomas Bernhard, Claudia Stavisky met en scène un texte qui est autant une profession de foi qu'un questionnement sur la vocation théâtrale : l'acteur, le public, le directeur de théâtre occupent toutes les pensées du vieux Minetti. Comme chez Lear qu'il évoque sans cesse, sa folie et sa lucidité sont inextricables. Autour des tribulations de Minetti, les arches qui structurent l'espace évoquent un grand hôtel au luxe déclassé. Les mouvements du décor changent les perspectives de la vision du spectateur, comme pour l'inviter au doute. Les personnages masqués qui traversent cette nuit de la St-Sylvestre sont à l'image des propos de Minetti : errants, peut-être vrais, peut-être pas...

La rencontre inoubliable entre Michel Bouquet et le personnage de Minetti a eu lieu la saison dernière sur la scène des Célestins. Lequel s'est emparé de l'autre ?...

Ensemble, ils sont partis au Festival d'Avignon, au Théâtre de la Ville à Paris, et actuellement ils parcourent la France...

Au cours de cette longue tournée, ils s'arrêtent à Lyon, sur ce même plateau des Célestins, Théâtre de Lyon, pour 5 représentations exceptionnelles.



# Thomas Bernhard

Heerlen, Pays-Bas, 1931 - Vienne 1989

Une enfance sans père mais marquée par un grand-père écrivain. La maladie, une pleurésie qui devient tuberculose par contagion dans la maison de repos, fut l'épreuve capitale d'une jeunesse marquée aussi par la musique.

Il sortira diplômé du Mozarteum de Salzbourg avec une dissertation sur Brecht et Artaud. D'Artaud, il affectionne une phrase « *La race des prophètes s'est éteinte* ». Bernhard prouve que la race des râleurs ne l'est pas. Toute sa biographie tiendrait dans ses rapports difficiles avec l'Autriche, dans la difficulté d'être Autrichien. Dès 1955, un article dénigrant le théâtre à Salzbourg lui vaut un procès.

En 1989, il meurt en plein dans le scandale de sa dernière pièce, *Heldenplatz*, du nom de la place (littéralement la place des Héros !) où 250 000 Viennois firent une ovation à Hitler au lendemain de l'Anschluss. Il écrivit dans une de ses dernières *Dramolettes* : « *La plus formidable comédie de tous les temps, c'est l'Autriche* », l'Autriche est le plus grand théâtre du monde ; c'est le théâtre même. Pour ce Timon d'Autriche, le théâtre sera l'instrument pour dénoncer la comédie et le mensonge du monde ; que le théâtre montre que le monde (l'Autriche) est une scène. Et les hommes, des marionnettes. Un de ses premiers textes pour le théâtre, écrit vers 1956 mais publié en 1970, avait pour titre : *La Montagne, spectacle pour marionnettes sous forme d'êtres humains ou d'êtres humains sous forme de marionnettes*.

Dès *Une fête pour Doris* (*Ein Fest für Doris*, 1970) et surtout *L'Ignorant et le Fou* (*Der Ignorant und der Wahnsinnige*, 1972), Bernhard montre son goût pour les personnages les moins « naturels » : estropiés, gnomes, alcooliques, artistes, fous, philosophes, philosophes fous, ce qui fait que des êtres humains sont devenus des « *créatures parfaitement artistiques* », c'est à dire artificielles. « *Les acteurs ne sont pas ici des êtres humains / des marionnettes / Ici tout bouge contre la nature* ». Le théâtre de Bernhard déploie sa critique sur deux registres différents. D'abord la politique, avec ces estropiés qui nous gouvernent : *La Société de chasse* (*Die Jagdgessellschaft*, 1974), *Le Président* (*Der Präsident*, 1975), *Les Célèbres* (*Die Berühmten*, 1976), *Le Déjeuner allemand* (*Der Deutsche Mittagstisch*, 1978) et *Avant la retraite* (*Vor dem Ruhestand*, 1979), texte sur l'irrésistible théâtralité du nazisme dans lequel un respectable président de tribunal de République fédérale d'Allemagne, ci-devant officier SS, revêt son uniforme pour fêter avec ses sœurs l'anniversaire d'Himmler. C'est la théâtralité du fascisme version Bernhard et qui mène à une assez simple constatation : « *Tous nazis !* »

L'autre registre est celui du théâtre lui-même ; Bernhard entretient une relation de fascination répulsion pour le théâtre, pour ceux qui l'écrivent : l'auteur dramatique de *Au but* (*Am Ziel*, 1981) ; ceux qui le font : *Le Faiseur de théâtre* (*Der Theatermacher*, 1984) ; fasciné surtout par les portraits d'acteurs en vieux cabotins, figures obsédantes de vieux acteurs shakespeariens : *Les apparences sont trompeuses* (*Der Schein trügt*, 1983) ; *Simplement compliqué*

(*Einfach kompliziert*, 1986), tous nostalgiques d'un grand théâtre perdu (Ah! ce Shakespeare intraduisible), théâtre adoré et haï, *Minetti* (1976), acteurs sans théâtre, entre imprécation et désespoir.

Au « *Tous nazis !* » précédent correspond maintenant un : « *Tous cabots !* » Et l'égalitarisme règne dans le cabotinage : un artiste shakespearien égale un artiste de cirque, un vrai philosophe, un philosophe fou (*Emmanuel Kant*), le faux Wittgenstein du *Déjeuner chez Wittgenstein* (*Ritter, Dene, Voss*, 1984) vaut bien son oncle. Le cabotinage est la forme que prend, chez Thomas Bernhard, la haine du théâtre qui est indispensable et répugnant, un tas de fumier, comme toute la culture.

Les pauvres marionnettes de *La Force de l'habitude* (*Die Macht der Gewohnheit*, 1974) le disent à leur manière : « *Nous haïssons le quintette La Truite mais il faut le jouer.* »

## **In *Encyclopédie du Théâtre* de Michel Corvin**

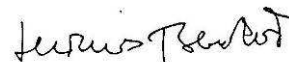
### **Lettre au Ministère - 1986**

A l'initiative de la Grazer Autorenversammlung, qui regroupe de nombreux écrivains d'avant-garde autrichiens, le Ministère de la Culture propose à Bernhard de lui décerner le titre honorifique de "professeur".

"Depuis plus de dix ans, je n'accepte plus ni prix littéraires ni titres, et naturellement, je n'accepterai pas non plus votre ridicule titre de professeur.

*La Grazer Autorenversammlung est une association de connards sans talents.*

*Très cordialement vôtre,  
Thomas Bernhard."*



# Entretien avec Claudia Stavisky

---

**Joëlle Gayot — En écrivant *Minetti*, Thomas Bernhard rendait hommage au fameux comédien du même nom. Créer sa pièce aujourd’hui, avec Michel Bouquet, est-ce une façon de rendre hommage, à votre tour, à ce grand acteur du théâtre français ?**

Claudia Stavisky — J’ai une très grande admiration pour Michel Bouquet. Au-delà de l’hommage, personne d’autre que lui ne pouvait jouer *Minetti* et s’il n’avait pas pu, je n’aurais pas poursuivi le projet.

**Pourquoi ?**

A cause de ce qu’il porte, de ce qu’il est comme acteur, de ce qu’il représente sur un plateau et de sa propre quête personnelle. Nous partageons tous deux une passion commune pour Thomas Bernhard qui a été l’objet de ma première mise en scène, en 1989, à La Colline, où j’ai monté *Avant la retraite*. Nous nous retrouvons aussi parce que nous avons en commun un regard très fort sur cette langue et cette écriture. *Minetti* n’est pas le genre de pièce dont on se dit : je vais la monter, qui pourrait la jouer ? Elle suscite plutôt un raisonnement contraire. On la crée parce qu’on sait qui va la jouer et Michel était le seul.

**Cela suppose une complicité particulière entre l’acteur et le metteur en scène, une complicité plus intense que pour d’autres pièces ?**

Effectivement. Ce spectacle représente une sorte d’introspection pour un artiste de théâtre, quel qu’il soit. Un voyage au cœur d’un questionnement qui remue très profondément l’engagement de celui qui joue comme celui du metteur en scène. Michel affirme que c’est quelque chose qu’il n’avait jamais vécu jusque-là. Il a toujours été très obsessionnel, très rigoureux dans son travail. Mais en l’occurrence cela va plus loin encore, parce que cette pièce met pour nous tous en mouvement des interrogations très intimes. Thomas Bernhard était un être d’une grande sensibilité, d’une incroyable intelligence, qui connaissait parfaitement le processus théâtral. Il en avait une connaissance si aiguë que chaque phrase et chaque mot de son texte ouvrent sur des harmoniques essentielles. Il nous fallait donc, à Michel et moi-même et l’ensemble de la distribution, avoir une complicité, et une réelle symbiose, pour travailler ensemble.

**Avez-vous travaillé la pièce comme une partition dont vous seriez, en quelque sorte, vous le chef d’orchestre et lui le musicien ?**

C’est une partition ! Je crois que le travail s’apparente plus à une approche musicale, effectivement qu’à toute autre expérience de type psychologique, et ce, en dépit du fait qu’il est bel et bien question d’un personnage. Au cœur de notre processus de travail, la psychologie n’a pas une place importante, même s’il y a une composante réaliste très forte dans la mise en scène. Mais elle n’est pas d’ordre psychologique, elle est plutôt d’ordre opératique. Elle passe par l’espace, un espace qui se transforme en permanence. Nous sommes dans le hall d’un hôtel, à Ostende. La pièce commence par un espace fermé qui s’ouvre peu à peu car *Minetti* est, pour moi, l’histoire d’une délivrance, et non l’histoire d’un suicide. C’est l’histoire de quelqu’un qui est enfin délivré de l’art dramatique, aussi étrange que cela puisse paraître. Or ce personnage qui arrive dans un état de repli extrême à l’intérieur de lui-même va petit à petit s’ouvrir et comprendre à travers la réflexion et la rencontre avec les autres, et surtout à travers sa propre parole et sa propre réflexion, ce qui s’est réellement passé pendant ces 30 ans où il s’est refusé à la littérature classique, comme il le rappelle. En fait nous sommes face à l’histoire d’un artiste si exigeant, tellement pur et dur qu’il s’est trompé. Ainsi, à un moment donné de sa vie, il a fini par

trahir ce qu'il considérait jusque-là comme l'essentiel de son existence : l'art dramatique, le théâtre, le fait de transmettre, le fait que le plateau soit un endroit de passage entre un être humain qui est sur la scène et un être humain qui est dans une salle, et ce, grâce à une langue. Jouer devant son propre reflet, dans un miroir, pendant 30 ans, ce n'est pas faire du théâtre ni entretenir son art, mais le tuer. Minetti va se rendre compte de cela pendant cette nuit étrange qui est la nuit de la Saint Sylvestre, ce qui n'est pas un hasard. Les gens déguisés, masqués, qui ne cessent de passer et repasser, sont les gens normaux, car il s'agit d'une fête costumée. Je rappelle d'ailleurs que cette fête est totalement inventée par Thomas Bernhard car, en fait le carnaval se déroule normalement en février. Mais peu importe cette précision... Les clients de l'hôtel, masqués, sont les personnes normales et c'est Minetti qui est l'être bizarre, l'espèce de bête étrange.

### **A cet égard, Thomas Bernhard sème le doute dans la pièce en laissant entendre que l'histoire de Minetti pourrait être totalement inventée ?**

L'acteur est peut-être bien un masque lui aussi, le masque de Minetti... Il s'agit peut-être du pharmacien d'Ostende qui s'est déguisé en Minetti, comme les autres se déguisent en autre chose, on ne le saura jamais... Il est peut-être déjà mort, aussi !

### **Soulevez-vous ces possibles dans la mise en scène ?**

Je l'espère mais il est difficile de savoir ce que les gens comprennent exactement. Je peux deviner ce que perçoivent les gens du théâtre. Mais les autres ? Ce qui est sûr, c'est que le public entend quelque chose. Il y a un silence magique pendant la représentation, une émotion très intense. Quelque chose passe qui est raconté très fort, à ceux qui ne sont pas initiés au métier.

### **Ca tourne sans doute autour de l'idée de l'intransigeance, de l'absolu, du don de soi, de la solitude et de l'échec, tous ces thèmes brassés par Thomas Bernhard ?**

L'histoire de Minetti est une fable, une métaphore du comportement humain et du monde en général, avec cet ingrédient supplémentaire par rapport aux autres pièces de Thomas Bernhard qui est que là, en plus de tout ce que nous savons de lui, de son goût de l'imprécation, de sa grande lucidité et de sa sensibilité extrême, il y a un amour intense du théâtre, de l'homme et de l'acteur. C'est cet amour qui bouleverse le public.

### **Comment s'est passé le travail de mise en scène ?**

Nous avons répété à Lyon, loin de tout, dans un cocon très protecteur mais aussi très sensible car, comme je le disais, la pièce remue des choses extrêmement violentes en chacun de nous. Il était difficile de trouver, ne serait-ce que du point de vue technique, pour les acteurs comme pour moi, le mode juste de représentation, sans que ça soit grotesque, caricatural, sans que ça s'apparente à une « private joke » ou un pléonasme. Cela exige une grande humilité que de tenter toutes les voies possibles et imaginables, que de savoir s'effacer devant le texte et la pensée. Cela peut paraître un paradoxe lorsqu'on voit la taille et la qualité de la performance. Mais c'était nécessaire pour trouver le niveau d'engagement juste, la ligne, le trait. Cette exigence vaut d'ailleurs pour tous les comédiens car nous ne sommes pas face à un monologue. Les acteurs sont neuf sur le plateau et Michel Bouquet aime à dire que, même si ses partenaires ont peu de texte, voire pas du tout, il s'agit néanmoins de scènes, avec des dialogues. Cet équilibre, d'un point de vue dramaturgique et technique, était très complexe à ajuster.



### **Comment avez-vous travaillé ces présences quasi muettes ? Comment leur avez-vous donné un corps face à celui de Minetti ?**

J'ai voulu qu'ils aient la même corporalité et le même niveau d'engagement physique que Minetti qui est investi de manière très intense. J'ai cherché à dégager le même niveau d'existence pour tous, afin que, tout nous situant dans un réel, le hall, l'hôtel, cela ne soit pas seulement illustratif ou anecdotique. Il fallait trouver le juste rapport entre ce que voit Minetti et ce que nous voyons, nous. En réalité, la pièce est racontée de son point de vue à lui, l'espace également, c'est d'ailleurs pour cette raison qu'il bouge souvent et qu'il va finir, comme Minetti, par implorer. L'espace évolue du fermé à l'ouverture, du noir à la couleur, de l'ombre à la lumière, de la mort à la vie, aussi étonnant que cela puisse paraître, étant donné la fin du spectacle. A cet égard, la scène avec la jeune fille est magnifique. C'est une des plus belles scènes d'amour que Thomas Bernhard ait écrite.

Sur les trois scènes, Minetti raconte exactement les mêmes choses. Le fonctionnement rappelle les Fugues de Bach : au bout de dix mesures, toutes les notes sont utilisées et, par la suite, les sonorités se trouveront dans les combinaisons. La pièce de Thomas Bernhard n'est pas autre chose qu'une fugue de Bach ! En dix pages, tous les thèmes sont exposés et la suite dépend de leur entrecroisement et de l'effet qu'ils produisent. Dans les trois scènes, la musique est d'un caractère totalement différent. La première est très métaphysique. Minetti arrive, renfermé, avec ses problèmes et ses questions. Il ne trouve pas sa place dans cet hôtel. Il déambule en attendant le directeur. Il ressent violemment la situation.

Lors de la seconde scène, non seulement il a trouvé sa place mais il a rencontré deux camarades. La dame en rouge et le portier qui, de temps en temps, l'écoutent. Le voilà donc chez lui.

### **En fait, il vient de trouver son public ?**

Bien sûr ! Il s'installe dans ce hall et continue à pester contre le monde entier, mais ce qu'il raconte devient essentiel quant au travail de l'artiste.

La troisième scène, écrite différemment, de façon plus classique, est bouleversante. Minetti est dans le bar, avec la quasi certitude que le directeur du théâtre ne viendra plus, devant une gamine de 15 ou 16 ans qui, en outre, est amoureuse. Il a face à lui une jeune femme pleine de vie. Rien n'est plus fort comme représentation de la vie que la sensualité que cette jeune fille dégage, elle qui est comblée d'amour et d'espoir, qui a l'avenir devant elle. Avec elle, il se comporte autrement et, malgré lui, presque inconsciemment il réussit à transmettre : un enseignement sur la vie. Après ça, il peut partir vite, et en paix. Le dernier espace est une image très forte, avec la mer, une plage.

### **Au fond cette pièce n'a, selon vous, rien à voir avec le désespoir ?**

C'est un destin et un parcours de délivrance. Je ne parviens pas à l'appeler autrement. Un homme, enfin, va comprendre quelque chose sur sa vie, au cours d'une nuit insensée. Ce n'est en aucun cas l'histoire d'un ratage. Minetti a vécu trente ans un échec et il faut constamment se rappeler qu'il a quitté Dinkelsbühl pour Ostende. Son exil est enfin fini. Il s'est libéré. La pièce est lumineuse, à la manière de Thomas Bernhard, c'est-à-dire en faisant confiance à l'intelligence humaine.

Entretien réalisé par **Joëlle Gayot**  
pour le Festival d'Avignon 2002

# Bernhard Minetti : un monstre sacré du théâtre allemand

---

« *Le comédien du siècle, Bernhard Minetti, a quitté la scène. Le roi de l'art théâtral est mort* » déclarait, le 13 octobre 1998, Claus Peymann, directeur du Burgtheater de Vienne. Le monstre sacré du théâtre allemand venait de s'éteindre après 70 ans de théâtre et plus de 300 rôles.

Son credo était : « *Ma volonté de jeu est totale* ». Il n'allait jamais en dessous. C'était un roi. Le pays sur lequel il régnait était son corps. Ce qui allait au-delà lui était certes soumis et vibrait lorsqu'il le jouait, mais lui restait étranger.

Avec Strindberg, Genet, Shakespeare, Beckett mais aussi Pinter et, bien entendu, Bernhard, les types de rôles joués par Minetti se sont transformés. Il a beaucoup joué de vieux méchants, encroûtés, isolés, mais aussi des gens entêtés, des existences déclinantes en marge de la vie et de la société, pourtant ses personnages ont l'humour du jeu et toujours une grande profondeur humaine... le papier se transformait en expérience de vie, les jeunes générations de comédiens allemands le vénéraient.

Sa carrière d'homme âgé, qui a commencé au début des années soixante-dix, avec le rôle d'Edgar, dans *La danse des morts* de Strindberg passe en règle générale pour la grande époque du comédien allemand. Il a atteint son apogée avec ses rôles dans les pièces de Bernhard voici une trentaine d'années. La dernière prestation de Bernhard Minetti remonte à 1996, où il jouait dans *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* ultime mise en scène de Brecht par Heiner Müller au Berliner Ensemble. Bernhard Minetti travailla dans la plupart des grands théâtres allemands et aussi entre 1939 et 1945, ce qui suscita beaucoup de questionnement.

En France, il joua dans *Faust* en 1981 à l'Odéon et dans un mémorable *Lear* à Chaillot en 1985 sous la direction de Grüber.

**Minetti**

de Thomas Bernhard - mise en scène : Claudia Stavisky

*Michel Bouquet*

# Les deux *Minetti*

---

Dans un article du magazine *Theater heute* Thomas Bernhard dit : « Il faut que je profite, tant qu'il en est encore temps, de ce comédien immense, sans doute le plus grand de nos comédiens, du pouvoir d'envoûtement incroyable qu'il a sur le public tout simplement parce qu'il est un « homme de l'esprit ». On trouve peu de comédiens comme lui qui nous triture si profondément l'esprit ! J'ai toujours écrit pour des comédiens, jamais pour un public car je n'écris pas pour des idiots, seulement pour des comédiens comme Minetti c'est à dire des « hommes de l'esprit », même si des idiots ont joué dans mes pièces. Le public est l'ennemi de l'esprit, c'est la raison pour laquelle je me contrefiche de lui ... Il est et doit rester mon ennemi ».

Thomas Bernhard est fasciné par l'état du corps de Minetti opéré à maintes reprises qui laisse une impression de cassure et d'usure lorsqu'il évolue sur le plateau. Il dit de Minetti : « Avec lui, c'est comme si je m'étais trouvé moi-même ».

L'attribution « homme de l'esprit » est restée collée à la peau de Minetti durant toute sa vie et aujourd'hui, les historiens du théâtre ne sauraient dire lequel des deux entre Bernhard et Minetti a été le plus important dans la vie de l'autre.

*Minetti* est une œuvre dont la problématique essentielle est celle de l'artiste (*Künstlerdrama*), un portrait de l'artiste en vieil homme comme le sous-titre l'indique. Bien sûr, Minetti a honoré cet hommage avec beaucoup de fierté et c'est, cependant, en toute simplicité qu'il a interprété le personnage de *Minetti*, même si la pièce a été écrite pour lui et porte même son nom. Ses déclarations dans la presse quelques jours avant la première nous montrent qu'il s'est refusé à toute analogie biographique. Minetti était un comédien dont la carrière a été brillante même si son succès a commencé tardivement, tandis que le personnage de la pièce est perdu au-delà de tout, il s'enfonce dans la solitude en vivant dans le grenier de sa sœur à Dinkesbühl. Cependant, il faut reconnaître que Thomas Bernhard a inscrit des éléments biographiques dans la pièce relatant des périodes plutôt noires pour le comédien.

La pièce se déroule dans un hôtel d'Ostende où le comédien attend le directeur du théâtre de Flensburg qui lui a apparemment proposé de rejouer le roi Lear à l'occasion du deux centième anniversaire de son théâtre. Lear est le personnage préféré de *Minetti*, il l'a joué dès dix-huit ans et aussi longtemps qu'il a été le directeur du théâtre de Flensburg, sa ville natale, c'est à dire jusqu'à il y a 30 ans. Ensuite, il a dû quitter la ville suite à un procès, il est devenu un « comédien errant ».

Thomas Bernhard a touché le point le plus sensible de la vie de Minetti. En effet, il était engagé au théâtre prussien Hermann Göring à Berlin sous la direction de Jessner et de Gründgens. Après la guerre, sa carrière fût brisée. Il est d'abord allé en 1946 à Kiel, sa ville natale, où il a été directeur du théâtre pendant un an, bel et bien comme dans la pièce de Bernhard. Il s'est alors lui-même attribué le rôle d'Hamlet à l'âge de 40 ans. Par la suite, il est allé dans de nombreux théâtres en Allemagne pour finalement arriver au Schiller Theater à Berlin.

Le fait d'avoir l'audace de se donner lui-même le rôle d'Hamlet à 40 ans et le comportement opportuniste sous le régime Nazi dont Minetti a fait preuve, n'ont pas laissé Bernhard insensible. Le personnage de *Minetti* dans la pièce a quelque chose d'un fou. D'abord parce qu'il a joué Lear à dix-huit ans mais aussi parce qu'il est convaincu d'avoir été licencié de son théâtre parce qu'il se refusait à la littérature classique, un mensonge à lui-même qu'il s'est fait toute sa vie durant. Par ailleurs, Minetti a réellement interprété le rôle du roi Lear sous la direction de Peymann à Wuppertal, autre détail qui prouve l'intention diabolique de Bernhard de mélanger des éléments de la vie réelle au théâtre. Encore un détail frappant : en 1976 le Burgtheater de Vienne fêtait ses 200 ans. On sait que cette même année, Thomas Bernhard devait prendre la direction du théâtre. Il n'a finalement pas été choisi, ce qu'il a pu interpréter comme une sorte de renvoi.

Les nombreuses allusions qui renvoient à la vie de Minetti ne remettent cependant en cause ni l'admiration que Thomas Bernhard portait au comédien ni la haute valeur poétique de la pièce. Elle démontre simplement que Bernhard savait exactement à qui il dédiait cette pièce. Il y a toujours eu dans ses pièces des recoins cachés et détournés où le passé remonte (...). Les paradoxes que les individus portent en eux l'inspiraient beaucoup.

**Texte extrait du livre de Hans Peter Doll sur Claus Peymann,**  
traduit de l'allemand par Marjorie Evesque.

# Minetti face à Lear

---

Dans *Minetti* de Thomas Bernhard, le nom de *Lear*, réitéré soixante-quinze fois, sous forme d'allusions directes au personnage ou à la tragédie de Shakespeare, est un motif récurrent qui confine à l'obsédant, voire à l'hallucinatoire. On trouve, en outre, dans la pièce, trois références explicites au texte original de *Lear*, qui sont littéralement tissées dans la trame intérieure du récit au point de devenir indissociables du drame personnel qui se joue.

En quoi le *Roi Lear* est-il déterminant dans la caractérisation du personnage de Minetti ? Y-a-t-il corrélation thématique ou identité de vision entre la pièce de Shakespeare et celle de Thomas Bernhard ?

En 1976, « l'artiste dramatique » allemand Minetti est invité à Ostende pour y jouer le *Roi Lear*, à l'occasion du bicentenaire du théâtre de Flensburg. Acteur de renom, directeur d'un théâtre à Lübeck, Minetti a dû renoncer à son poste, il y a quarante ans, à la suite d'un procès intenté contre lui sur la foi « de calomnies dictées par la haine », par les Sénateurs de cette même ville de Lübeck. Pour avoir refusé « la littérature classique », parce que dans la littérature classique « rien ne vient troubler la quiétude » d'une société, pour avoir été « conséquent », fidèle au principe iconoclastique de l'artiste rebelle, il a vécu trente ans dans une mansarde à Dinkelsbühl : trente ans de clausturation avec le masque de Lear conçu pour lui par James Ensor<sup>1</sup>. Trente ans durant, il a joué *Lear* avec le masque, tous les treize du mois à huit heures du soir devant son miroir, et les jours ordinaires (...) des répliques de Lear par peur « de perdre son texte », de ne plus pouvoir jouer Lear, « l'œuvre la plus importante de toute la littérature universelle ».

(...) *Lear* est condamné à l'errance dans la nuit de la lande primitive, une nuit d'épouvante et de démence, livré au déchaînement des forces élémentaires de la tempête.

Dans la première scène, Minetti les évoque en citant les vers de Shakespeare :

« Tu crois que c'est beaucoup  
que cette tempête chamailleuse  
nous pénètre jusqu'aux os  
c'est tout ce que tu sens  
mais où un plus grand mal s'est installé  
on sent à peine le moindre  
(il lève les yeux au ciel) »  
(*Lear* III, 4 / *Minetti* 1<sup>e</sup> scène)

Dérèglement universel de la nature, la tempête traduit symboliquement l'idée d'un monde en proie au chaos, où toutes normes éthiques ont disparu et où l'homme impuissant est le jouet de forces hostiles et aveugles qui échappent à son entendement. Seule subsiste la tentation du néant, l'évacuation du réel par le sommeil de l'oubli ou la mort.

**« Tu serais mieux dans une tombe  
que ton corps découvert »**  
(*Lear* III,4 - *Minetti* 3<sup>e</sup> scène)

Puisque les forces du mal sont dès lors souveraines, l'univers devient réductible à l'absurde. A l'image de l'aveugle qui par sa souffrance se trouve doué de vision (« *je trébuchais quand je voyais* » dit Gloucester aveugle – *Lear* IV,1), le fou, parce qu'il a été chassé de la société, devient clairvoyant.

Le conflit des forces du Bien et du Mal, l'antinomie vérité-apparence, la symbolique cosmique de la tempête, la chute, l'injustice, la révolte, l'ambivalence de la folie, la tentation du néant sont autant de thèmes signifiants à l'œuvre dans *Minetti* de Thomas Bernhard.

Comme Lear, Minetti a été victime de l'Histoire, il est « *The natural fool of fortune* » (Le jouet du sort) (*Lear* IV, 6), il est « *moins coupable que victime* » (*Lear* III, 2).

(...) Lorsque s'ouvre le drame, Minetti a traversé la tempête. Il a littéralement traversé le cauchemar de l'Histoire, l'atroce confusion du monde et la « tempête de son âme ». C'est le stoïcisme du « *ripeness is all* » (*le tout est d'attendre l'heure*) (*Lear* V, 2). Il est parvenu au terme de sa quête.

#### « Le billet

*de Dinkelsbühl à Ostende  
m'a coûté toute ma fortune »  
(Minetti 3<sup>e</sup> scène)*

Pour lui, il n'est point de retour. Comme Lear, il est prêt à « *se détacher de la roue de feu* » (*Lear* IV, 7). A Dinkelsbühl dans sa mansarde « *il a mis le masque à perpétuité* ». Avec le masque de Lear, « *le masque le plus monstrueux qui ait jamais été fait* », il s'est laissé prendre aux sortilèges du miroir, il est devenu son propre double, il est Lear.

*« et je me suis caché  
j'ai planté des légumes  
mis des plants à l'abri pour l'hiver  
tressé des oignons  
Lear s'est caché  
Et maintenant je vais jouer Lear »  
(Minetti 2<sup>e</sup> scène)*

La dernière citation de *Lear*, restée d'ailleurs inachevée et sans traduction dans le texte de Thomas Bernhard, exprime l'enfermement ultime de Minetti en proie aux tourments de ses démons intérieurs.

Comme le choc émotif provoqué par la révélation de l'avidité de cœur de ses filles a précipité Lear dans la démence, la révocation des Sénateurs de Lübeck et la rupture avec sa ville natale ont été pour Minetti une amputation douloureuse, la cause de sa dérive. « *La ville de Lübeck a rompu son contrat* ». Minetti suggère en des termes affectifs son attachement à la ville de Lübeck :

*« La ville de Lübeck m'a sur la conscience  
La ville natale a ses enfants sur la conscience  
Son lieu de naissance est l'assassin de l'homme »  
(Minetti, 3<sup>e</sup> scène)*

Face à l'inéluctabilité du mal, sa raison s'est disloquée. Il est tombé dans « *L'assombrissement / l'obscurcissement / de l'âme / La dérision / la déconsidération* »  
(Minetti, 1<sup>e</sup> scène)

Comme Lear, avec Lear, il est passé outre à la société des hommes. Par le dépouillement matériel et spirituel absolu, il a progressé à travers la douleur et la folie, vers une nouvelle connaissance, vers la lucidité de l'esprit, la clairvoyance. Il a lutté contre « *l'ordure de l'esprit* », le fanatisme, l'intolérance, la cruauté, la stupidité et toutes les turpitudes humaines. Cette lutte est par elle-même sa propre récompense.

*« La société a retiré le sol sous mes pieds  
en me retirant la scène  
et les Sénateurs m'ont fait ce procès  
et ruiné mon existence  
mais ma qualité d'artiste n'a pas souffert  
de cette infamie  
au contraire »*  
(Minetti, 3<sup>e</sup> scène)

Danièle Dodeman-Arnaud  
Décembre 1982

### **1. ENSOR**

ENSOR, peintre, dessinateur et graveur belge (Ostende 1860 - 1949) débuta par des portraits, des natures mortes et des représentations d'intérieur. Dès ses premières œuvres, il introduit dans des thèmes encore naturalistes des détails insolites révélant une imagination profondément originale tournée vers le fantastique et le grotesque à tendance mystique et symbolique. Il traite souvent le thème de l'autoportrait, **du carnaval, du masque**, du squelette et du Christ. Se montrant un observateur impitoyable à l'ironie amère il manifesta un sens original du burlesque. Son



# Michel Bouquet

Minetti

---

C'est en 1943, à l'âge de seize ans, que Michel Bouquet rencontre Maurice Escande, dont il devient l'élève. Très vite, il est engagé et en 1944 il joue dans la première pièce de Claude Géraudy *Première Etape*.

Il suit également les cours de Béatrice Dussane et poursuit sa formation d'acteur au Conservatoire. En 1946, il joue *Scipion* aux côtés de Gérard Philipe dans *Caligula* d'Albert Camus et, grâce à André Barsacq, reprend un rôle dans *Le rendez-vous de Senlis* de Jean Anouilh, alors au summum de sa notoriété. Sans doute frappé par ses points communs avec cet inconnu de vingt-et-un an, Jean Anouilh dit : « *Nous allons peut-être penser à quelque chose pour vous* ».

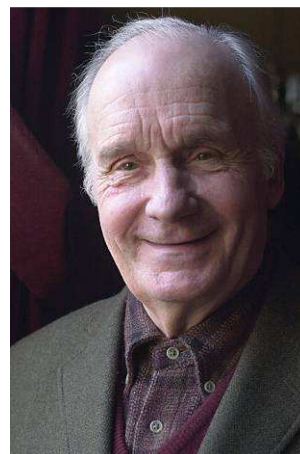
Ce quelque chose se traduit par cinq pièces, dont : *Roméo et Juliette* (1953) ; *Pauvre Bitos* (1956) ; *Le Boulanger, la Boulangère et le petit mitron* (1968). Au dialoguiste Anouilh, Michel Bouquet doit son premier film : *Monsieur Vincent* de Maurice Cloche (1947) ; puis *Pattes Blanches* de Jean Grémillon (1948).

Entre temps, Michel Bouquet entre au TNP et crée avec Jean Vilar, lors du Premier Festival d'Avignon, *La Terrasse de Midi* de Maurice Clavel. Puis ce sera *Henri IV* de William Shakespeare, *La mort de Danton* de Georg Büchner, *Don Juan* de Molière, *Meurtre dans la Cathédrale* de T. S. Eliot et enfin *L'Avare* de Molière. Au théâtre, Michel Bouquet crée également *Les Jouets* de Georges Michel, dans une mise en scène d'Arlette Reinerg, puis *Témoignage irrecevable* de John Osborne, dans une mise en scène de Claude Régy, *Alice dans les jardins du Luxembourg*, de et mise en scène par Romain Weingarten et *L'Accusateur public* de Hock Walder, dans une mise en scène de Claude Régy.

En 1976, il marquera particulièrement la scène dans *Monsieur Klebs et Rosalie* de René de Obaldia, dans une mise en scène de Jacques Rosny et recevra le Prix du Meilleur Acteur décerné par le Syndicat de la Critique Dramatique.

A partir de 1977, on peut citer : *Gilles de Rais* écrit et mis en scène par Roger Planchon (1977) ; *Almira* de P.-J. de San Bartholomé, dans une mise en scène de Jean-Louis Thamin (1977) ; *La Nuit des Trivades* de P. Denquints, dans une mise en scène de Raymond Rouleau (1978) ; *En attendant Godot* de Samuel Beckett, mise en scène Otomar Krejca (1978) ; *No man's land* de Harold Pinter, dans une mise en scène de Roger Planchon (1979) ; *Macbeth* de William Shakespeare, dans une mise en scène de Jacques Rosner (1980) ; *Les Côtelettes* de Bertrand Blier, dans une mise en scène de Bernard Murat, Molière du Meilleur Comédien, 1998.

Et depuis 1983 au Théâtre de l'Atelier, on peut citer : *Le neveu de Rameau* de Diderot, dans une mise en scène de Georges Werler (1983) ; *La danse de mort* de Strindberg, dans une mise en scène de Claude Chabrol (1984) ; *Hot House* de Harold Pinter, dans une mise en scène de Robert Dhéry (1986) ; *Le Malade Imaginaire* de Molière, dans une mise en scène de Pierre Boutron (1987) ; *L'Avare* de Molière, dans une mise en scène de Pierre Franck (1989) ; *Le*



*Maître de Go* de Kawabata, dans une mise en scène de Jean-Paul Lucet (1991) ; *Le Roi se meurt* d'Eugène Ionesco, dans une mise en scène de Georges Werler (1994) ; *Fin de Partie* de Samuel Beckett, dans une mise en scène de Armand Delcampe (1995) ; *Avant la Retraite* de Thomas Bernhard, dans une mise en scène de Armand Delcampe (1998).

*A torts et à raisons* de Ronald Harwood, dans une mise en scène de Marcel Bluwal créé au Théâtre Montparnasse (1999).

Au cours de sa foisonnante carrière théâtrale, Michel Bouquet s'est laissé séduire par le cinéma. Il est l'un des acteurs préférés de Claude Chabrol. Il a tourné plus d'une cinquantaine de films avec des réalisateurs aussi divers que Henri-Georges Clouzot, Jean Delannoy, François Truffaut, Yves Boisset, Francis Veber et dernièrement avec Anne Fontaine dans *Comment j'ai tué mon père*.

Michel Bouquet tourne également beaucoup pour la télévision, notamment avec Marcel Cravenne, Claude Santelli, Lazare Iglésis, Gabriel Axel, Marcel Bluwal, Charles Brabant, Pierre Boutron, Nelly Kaplan, Armand Delcampe.