

**M I N E T T I**  
*de*  
**Thomas Bernhard**

*mise en scène*  
**Claudia Stavisky**

**26 février — 23 mars 2002**

---

**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,*

Minetti    **Michel Bouquet**

*et par ordre d'entrée en scène,*

une dame	<b>Juliette Carré</b>
le portier	<b>Christian Taponard</b>
l'extra, l'amoureux de la jeune fille	<b>Paul Predki</b>
la jeune fille	<b>Sara Martins</b>

*et*

un personnage masqué, la vieille dame	<b>Joyce Merkle</b>
un nain	<b>Yvon Bernard</b>
un personnage masqué, le vieux monsieur	<b>Michel Frémont</b>

---

**26 février — 23 mars 2002**

**Célestins, Théâtre de Lyon**

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

# Sommaire

---

Thomas Bernhard

Un théâtre des miroirs et des illusions

Minetti face à Lear

Initiation à quelques notions symboliques

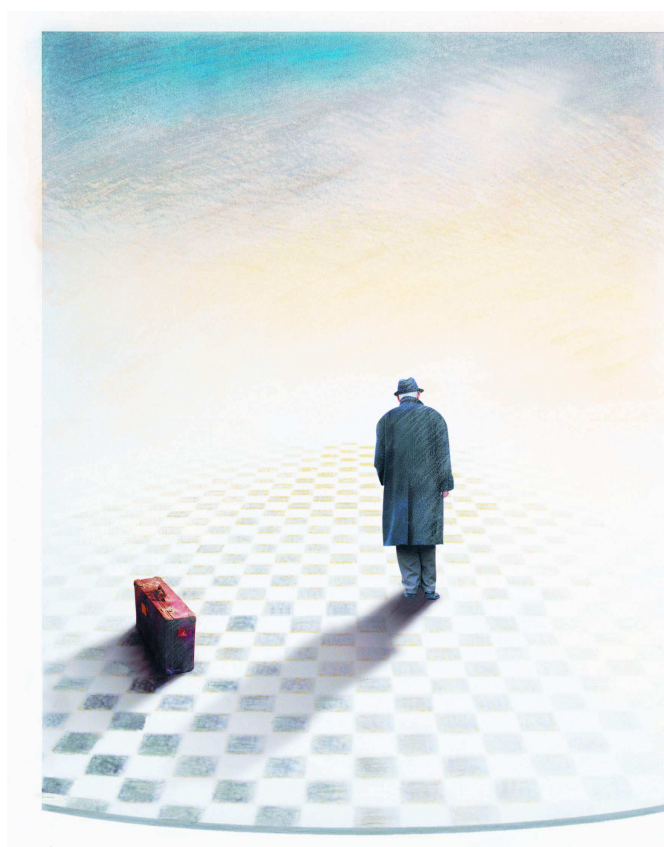
Claudia Stavisky

Michel Bouquet

---

*C'est dans le hall d'un hôtel d'Ostende, le soir de la Saint Sylvestre, que se présente un drôle de monsieur qui prétend s'appeler Minetti, comme le célèbre acteur allemand. Il est venu là pour rencontrer un directeur de théâtre qui lui aurait proposé de jouer le Roi Lear. Il n'est pas monté sur scène depuis trente ans. Et devant tous ceux qu'il croise dans le hall, il retrace ses démêlés avec la vie, dit ses espoirs et ses certitudes, dévoile dans l'illusion qui s'échange entre la scène et la salle, la profonde réalité d'une fascination réciproque.*

*Claudia Stavisky a choisi, pour sa deuxième création aux Célestins, de vous faire partager ce texte fort tragique, émouvant et théâtral, véritable introspection où Bernhard explore le combat qui se joue en chacun de nous à travers l'exemple*



*Seule la présence de Michel Bouquet pouvait restituer toutes les émotions et la musicalité de la langue de Thomas Bernhard. Désarmant d'intelligence et de simplicité, il interprète cette partition avec ses mouvements, ses silences, ses accélérations, nous livrant ainsi les sentiments mis à nu de cet homme oscillant sans cesse entre lucidité et désespoir.*

# 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 soeurs 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

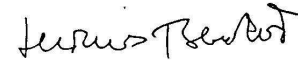
### Lettre au Ministère - 1986

A l'initiative de la Grazer Autorensammlung, 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 Autorensammlung est une association de connards sans talents.*

*Très cordialement vôtre,  
Thomas Bernhard."*



# Un théâtre des miroirs et des illusions

---

***Minetti* est la septième pièce de Thomas Bernhard, écrite en 1976 après la rencontre avec Minetti, acteur immensément connu outre Rhin qui avait tenu le rôle principal dans *La Force de l'habitude* et que l'on connaît en France pour *La Femme gauchère* de Peter Handker ou le *Faust* de K.M.Gruber.**

Après une série de paradigmes, de situations exemplaires et mythiques comme celles de *La société de chasse* ou de *L'ignorant*, Thomas Bernhard semble vouloir à cette époque aborder une réalité plus immédiate, ou s'intéresser au rapport du mythe et du vécu, de l'illusion et de la réalité concrète. C'est ainsi qu'il se lance en 1975 dans une série de volumes autobiographiques. Autobiographie mythique ou romanesque que Thomas Bernhard refuse d'appeler autobiographique, comme il refuse à ses romans le titre de romans, tout aussi autobiographiques. « *Croyez-moi, je n'invente jamais. Si la réalité vous paraît moins frappante qu'une fiction, cela tient uniquement à ce que les faits s'y présentent en ordre dispersé. Le secret consiste à raccourcir impitoyablement la réalité* ».

En cette même année 1976, Bernhard compose une pièce, *Les Célèbres*, où les gloires des différents domaines « artistiques », les grands mythes, de Toscani à Max Reinhardt, sont doublés sur scène par leurs propres marionnettes, leurs propres masques. Aux masques que se donnent l'autobiographie de celui qui a conscience de s'être mis, par son intransigeance vis-à-vis de soi-même et des autres, à l'écart, correspond sur scène le jeu de miroirs et de masques de cette humanité juchée sur le toit du monde. Position qui n'est pas sans grandeur, mais qui ne va pas non plus sans grotesque ni mensonge.

Dans *Minetti* encore les masques jouent avec la réalité. C'est bien à Bernhard Minetti que la pièce est dédiée, c'est pour lui qu'elle est écrite. Mais on aurait tort d'y voir une véritable biographie, d'y chercher les éléments d'une biographie « intérieure » où Minetti peut en effet se reconnaître, comme il l'a dit dans une interview : « *Ce que je ressens là de spécifiquement « minettien », cela reste mon secret d'acteur. Vous voulez des citations ? L'artiste en fureur, l'artiste épouvanté - c'est ce que je suis, à la différence d'autres* ». Mais soyons clairs, la carrière lamentable de ce cabotin qui vient mourir à Ostende sous le prétexte de rencontrer un directeur peut-être inexistant, qui prétend rejouer le rôle de Lear après trente ans d'exil dû à sa brusque décision de « *se refuser à la littérature classique* », n'a pas grand chose à voir avec celle de Bernhard Minetti. Celle-ci commencée en 1927 et loin de s'interrompre, en dehors d'une éclipse au début de la période hitlérienne où il bénéficie ensuite de la protection de Grüdgens, n'a cessé de progresser en Allemagne, où il est aujourd'hui l'un des acteurs les plus brillants.

Le fait que sa brève activité comme directeur de théâtre – à Kiel et non pas à Lübeck – ait été interrompue, juste après la guerre par une querelle sur l'opportunité d'un « classique » est la seule coïncidence biographique entre le personnage et le « modèle ».

Mais... l'auteur, qui n'avait vu Minetti en privé que « trois heures en tout », n'en avait pas connaissance, comme le souligne dans une interview le metteur en scène Claus Peymann, sous la direction de qui Minetti a joué plusieurs pièces de Bernhard.

S'il ne s'agit pas du seul Minetti, il s'agit de l'Acteur, d'un certain type d'acteur, « l'artiste en fureur », qui peut représenter la quintessence de l'humanité dont Thomas Bernhard fait habituellement le « portrait ». De la cantatrice moribonde dans *L'ignorant* au nazi d'*Avant la retraite*, du directeur de cirque et simultanément de quatuor dans *La Force de l'habitude*, les figures de Bernhard sont aussi les variations parfaitement musicales, d'une seule et même hiérarchie des génies artistiques, ironiquement établie dans *Le Président*. Si ces personnalités d'exception, avec leur suprême puissance, leur monstruosité, et leur néant, sont dans la politique, la musique, la littérature ou la science comme le résumé grossissant de l'humanité ordinaire, elles trouvent elles-mêmes leur quintessence dans l'art de celui qui est capable d'assumer tous ces autres masques : l'art dramatique, l'artiste, le penseur et l'homme politique étaient déjà des comédiens. Mais voici le comédien qui peut jouer tous les comédiens. Extrême limite humaine que cet art de l'artifice pur, sans autre matériau, cette fois - ni sons, ni mots à assembler soi-même, ni institutions - que soi-même et le monde, face à face.

Les autres « artistes » avaient face à un public, une « matière » à mettre en forme. L'acteur fait l'économie de cette matière extérieure. L'artifice s'exerce sur lui-même, sur ce qu'il est, et cet intérieur n'est relié que par le pouvoir de l'illusion à un mode extérieur constitué par un public fugitivement rassemblé.

Ce monde n'est ni la Société ni Humanité, il n'existe que le temps de cette illusion. Assurément, un écrivain qui comme Thomas Bernhard, écrit un volume de récits intitulé *L'Imitateur* n'est pas loin de sa créature créatrice, de celui que le vrai Minetti appelle un « marchand d'âmes ». Mais si l'artifice nécessaire aux autres artistes est leur manière d'assumer, en la domptant, une nature de toute façon imposée, quelle n'est pas la folie du comédien, qui joue *l'Homme*, qui s'affronte quotidiennement à cette forme vide de l'homme face au monde, et en assume les diverses attitudes ? Il est un art plus radical que celui de soumettre les mots et les choses, c'est celui qui consiste par principe à être un autre, plusieurs autres, à affronter en permanence la prise en charge de l'homme par lui-même. Si les autres artistes sont fous, celui-là pratique l'art de la folie.

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. Rien d'étonnant qu'il finisse par succomber à ces insoutenables tensions. Aussi, à l'extrémité du cas de figure correspond l'extrémité de la situation, le suicide. Il semble qu'aux fins de partie habituelles du théâtre de Thomas Bernhard, où le personnage central est tué de l'extérieur ou nous laisse dans l'incertitude d'un possible recommencement, se substitue ici la fin réelle d'une partie perdue. L'acteur est tué par son choix, il s'est tué lui-même. Tentation suprême et double tentation - où l'on retrouve l'autobiographie ! - d'une mort en d'autres personnages et d'une mort tout court.

La référence à Shakespeare pourrait n'être pas gratuite, malgré le goût de Thomas Bernhard pour les citations ironiques ou emblématiques. Outre le passage obligé par l'œuvre immense qu'aucun auteur ne récuse, on voit bien ce qui réunit ces théâtres baroques du masque et du mensonge, des miroirs et des illusions de la folie et de la sagesse. Mais y a-t-il encore une sagesse ? Ici, même les fous ne sont pas sages. Car cette Victime, ce Juste qui pourrait bien en être un - puisque c'est pour « perturber » un monde fuyant dans le classicisme qu'il s'est mis au ban de la société - ce Juste n'est-il pas un escroc, dans la vie comme dans son art ?

Il a « perdu les preuves » : qui nous dit qu'un directeur existe, que cette vertueuse retraite est une vérité ? Que ce redresseur de torts n'est pas un faussaire qui nous « la fait au sentiment », et qui nous a bernés une dernière fois ? Et pourtant, il reste sa mort, la mort du cabotin.

Magicien et victime, ce terroriste parent des autres personnages bernhardiens est enfoui sous une double « Tempête ». Il déchaîne la tempête des illusions un peu comme Prospéro déchaînait les Esprits, malins certes, mais bienfaisants encore. La tempête de Prospéro ne suscitait cependant qu'un faux naufrage, les Esprits ne visaient qu'à rétablir l'ordre du monde et Prospéro abandonnait pour finir sa baguette de magicien. Les Esprits de Thomas Bernhard ne rentrent pas aussi facilement dans leur boîte et étouffent leur enchanteur. Prospéro reste, pour Minetti, au royaume des songes, et Ferdinand et Miranda, le jeune homme et la jeune fille qui ont encore « toutes leurs illusions », abandonnent le vieillard à lui-même avant que ne l'engloutisse la tempête de l'aveuglement.

Il ne reste en effet que la tempête de la Victime, celle de Lear - mais de la victime responsable de ses propres déboires, coupable d'avoir cédé à l'illusion dans un monde totalement réductible à « l'art dramatique » *Bitter fool* dont l'amertume n'est que trop justifiée par sa folie qui, en effet, déchaîne les tempêtes par lesquelles il sera écrasé. Mais peut-être y a-t-il de la justice dans cette folie, en ce qu'elle dévoile la vérité du monde, l'oblige à se regarder en face dans le miroir de l'illusion.

**Claude Porcell**

(1<sup>er</sup> avril 1983)

Note du texte édité à l'Arche

# 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 claustration 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 signifians 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 introduisit 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 traita 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 emploi subjectif de la couleur, son sens de l'expression poussé jusqu'à la caricature l'ont fait considérer comme un initiateur de l'expressionnisme. La liberté avec laquelle il transcrivit ses visions en fait un précurseur du surréalisme.

# Claudia Stavisky

metteur en scène

---

Au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, Claudia Stavisky a pour professeur Antoine Vitez. Elle joue au théâtre sous la direction de Peter Brook, Antoine Vitez, René Loyon, Bruce Myers, Jérôme Savary, Brigitte Jaques...

Elle collabore aux mises en scène de René Loyon, *Bons offices* de P. Mertens au Théâtre National de l'Odéon, *Mille francs de récompense* de Victor Hugo et *Vêtir ceux qui sont nus* de Luigi Pirandello au Théâtre National de Chaillot.

En 1988, elle crée *Sarah et le cri de la langouste* de John Murrel au Théâtre de l'Echappée de Laval, repris au Festival d'Avignon 1988 et en tournée en France.



En janvier 1990, elle met en scène *Avant la retraite* de Thomas Bernhard au Théâtre National de la Colline, présenté aussi en France et en Suisse. Denise Gence a obtenu le Molière de la Meilleure Actrice pour ce spectacle.

En janvier 1991, en coproduction avec la Comédie-Française, elle dirige Valérie Dréville dans *La chute de l'ange rebelle* de Roland Fichet à l'Odéon-Théâtre de l'Europe.

Elle crée, au Festival d'Avignon 1993, *Munich-Athènes* de Lars Noren, repris à Paris au Théâtre de la Tempête, puis en tournée.

A l'invitation de Marcel Bozonnet, entre janvier et avril 1994, elle monte avec les élèves du Conservatoire National d'Art Dramatique, *Les Troyennes* de Sénèque dans le texte français de Florence Dupont.

En janvier 1994, elle crée *Nora ou ce qu'il advint quand elle eut quitté son mari et le soutien de la société* d'Elfriede Jelinek (traduction Louis-Charles Sirjacq), au Théâtre National de la Colline.

A l'automne 1995, elle présente au Théâtre National de la Colline puis en tournée en France, *Mardi* d'Edward Bond dans la traduction de Jérôme Hankins.

En mars 1996, elle signe la mise en scène de *Comme tu me veux* de Luigi Pirandello dans la traduction de Jean-Paul Manganaro à La Coursive, Scène Nationale de la Rochelle. Ce spectacle sera présenté au Théâtre de Gennevilliers, puis en tournée en France jusqu'en juin 1997.

Dans le cadre de la série de créations contemporaines « *Une saga de fin de siècle* » organisée par THECIF et la Direction Régionale des Services Pénitentiaires de l'Île de France, elle crée en juin 1997 *Le Monte-Plats* d'Harold Pinter à la Maison d'arrêt de Versailles (présenté dans une dizaine d'établissements pénitentiaires de la région parisienne et au Théâtre de la Cité Internationale à Paris) et *Le Bousier* d'Enzo Cormann. Ce dernier spectacle a notamment été

repris au Théâtre du Nord Lille-Tourcoing, à la Fabrique, Centre Dramatique National de Valence, à la Comédie de Reims et dans les prisons du Nord-Pas de Calais, de Champagne-Ardennes et de Valence.

Elle dirige les élèves de l'ENSATT à Lyon, en juin 1998, dans *Electre* de Sophocle (traduction d'Antoine Vitez) et en juin 2000 dans *Répétition publique* d'Enzo Cormann.

A la demande de Christian Schiaretti, elle devient en septembre 1998 metteur en scène associée à la Comédie de Reims, Centre Dramatique National de Champagne-Ardennes où elle reprend, dans une nouvelle mise en scène, *Electre* de Sophocle.

Au printemps 2000, elle monte *West Side Story* de Léonard Bernstein au Théâtre Musical du Châtelet en partenariat avec le Rectorat de l'Académie de Paris.

L'Opéra National de Lyon l'invite à créer en mai 1999, *Le Chapeau de paille de Florence* (opéra en cinq actes de Nino Rota), *Roméo et Juliette* (opéra en cinq actes de Charles Gounod) en mai 2001 et *Le Barbier de Séville* (opéra en deux actes de Rossini) en juillet 2001.

En mars 2001 elle met en scène *La Locandiera* de Carlo Goldoni dans une nouvelle traduction de Jean-Paul Manganaro en mars 2001. Ce spectacle est repris en France entre septembre et décembre 2001.

Depuis mars 2000, elle dirige les Célestins, Théâtre de Lyon.

# Michel Bouquet

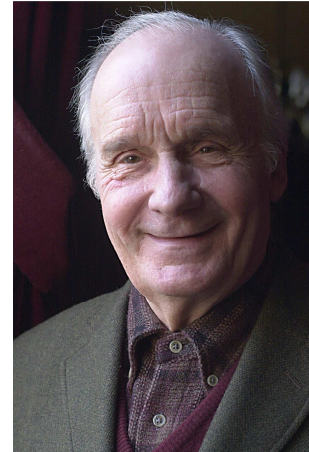
Minetti

---

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 Iglesis, Gabriel Axel, Marcel Bluwal, Charles Brabant, Pierre Boutron, Nelly Kaplan, Armand Delcampe.