

AU BUT

texte

Thomas Bernhard

mise en scène

Guillaume Lévêque

Théâtre National de la Colline

15, rue Malte-Brun 75020 Paris

location 01 44 62 52 52

www.colline.fr

Petit Théâtre

du 18 avril au 17 mai 2007

du mercredi au samedi 21h

mardi 19h - dimanche 16h

relâche le lundi et les mardis 1^{er} et 8 mai

production Théâtre National de la Colline

Service pédagogique

Armelle Stépien 01 44 62 52 10 – a.stepien@colline.fr

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr

Gaëlle Collot 01 44 62 52 53 – g.collot@colline.fr

AU BUT (1981)

texte français
Claude Porcell

dramaturgie
Michel Vittoz

décor
Claire Sternberg

lumière
Christian Pinaud

costumes
Isabelle Flosi

création sonore
Sylvère Caton

avec

Valérie de Dietrich
La fille

Pierre-Félix Gravière
Un auteur dramatique

Évelyne Istria
La mère

Christine Seghezzi-Katz
Une bonne

Le texte de la pièce, dans le texte français de Claude Porcell,
est paru à L'Arche Éditeur, Paris, 1987.

Sommaire

Thomas Bernhard , brève présentation	4
AU BUT , quatre extraits de la pièce	5
Notice sur la pièce , par Hélène Francoual	7
AU BUT, une rencontre avec Thomas Bernhard , par Michel Vittoz	12
AU BUT, une réflexion sur l'artiste , par Manfred Mittermayer et Jean-Marie Winkler	16
Une dramaturgie de la parole et du mutisme , par Manfred Mittermayer et Jean-Marie Winkler	19
AU BUT et LE PRÉSIDENT : éléments pour une analyse comparée , par Manfred Mittermayer et Jean-Marie Winkler	23
Thomas Bernhard : une écriture de la hargne , parcours dans l'autobiographie, par Claude Amey	24
L'unique. Et nous, sa propriété , Thomas Bernhard vu par Elfriede Jelinek	34
Bibliographie de Thomas Bernhard	39

Iconographie

page 4 : *Thomas Bernhard, Nathal*. In *Thomas Bernhard et ses compagnons de vie. Les archives*, L'Arche Éditeur, Paris, 2002, page 118.

page 7 : *Au but*, mise en scène Claus Peymann, scénographie et costumes Karl-Ernst Herrmann, août 1981, Archiv der Salzburger Festspiele / Photo NAME.

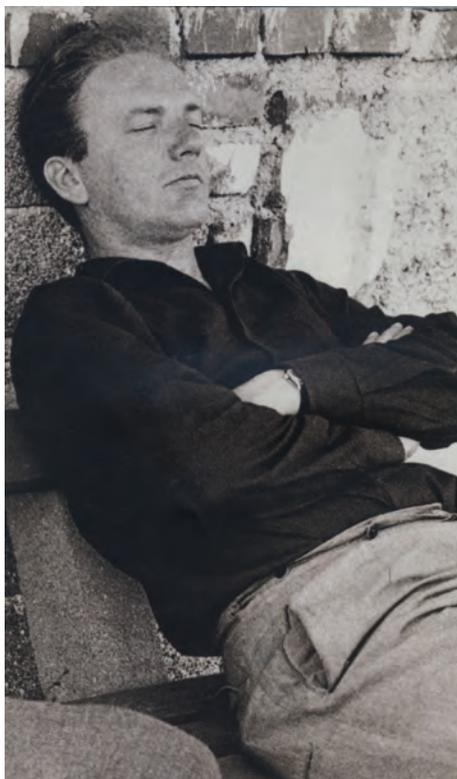
page 11 : Alfred Stieglitz, *Rentrer vite à la maison*, 1894. Photographie prise à Katwijk aan Zee, Pays-Bas. In Graham Clark, *Alfred Stieglitz*, Éditions Phaidon, Paris, 2006.

page 22 : Thomas Bernhard, *Une fête pour Boris* (tapuscrit). In *Thomas Bernhard et ses compagnons de vie. Les archives*, op.cit., page 123.

page 38 : *Thomas Bernhard au bord de la Mer du Nord*, 1956. In *Thomas Bernhard et ses compagnons de vie. Les archives*, op.cit., page 91.

Responsables de la publication, *Thomas Bernhard et ses compagnons de vie. Les archives* : Martin Huber, Manfred Mittermayer, Peter Karlhuber.

THOMAS BERNHARD (1931-1989)



Thomas Bernhard, Nathal.

Écrivain et dramaturge autrichien, né en 1931 aux Pays-Bas, Thomas Bernhard grandit en Autriche, dans la famille de sa mère. Sa jeunesse, éclairée par l'influence d'un grand-père écrivain qui lui donne le goût de la littérature et de la musique, est aussi très marquée par la tuberculose dont il est atteint. Après avoir étudié au Conservatoire de musique et d'art dramatique de Vienne et au Mozarteum de Salzbourg, il commence à écrire. Son œuvre sulfureuse est imprégnée de ses rapports complexes et violents avec l'Autriche et de sa difficulté à être autrichien. Sa pièce *Place des Héros* (*Heldenplatz*, nom de la place où 250 000 Viennois firent une ovation à Hitler au lendemain de l'Anschluss) fit scandale en 1988, quelques mois avant sa mort. Dans son testament, il interdit la diffusion et la représentation de ses œuvres en Autriche pendant soixante dix années.

Bibliographie complète, voir page 39 de ce dossier.

AU BUT, quatre extraits de la pièce

Texte français Claude Porcell, L'Arche Éditeur, Paris, 1987.

LA MÈRE

Ce sont ces pièces
qui démolissent tout
qui rabaissent tout jusqu'à ce que tout soit démoli
L'homme entre et dès le premier mot
qu'il prononce il se condamne à mort
et la femme à qui il parle
il l'entraîne avec lui
tout est si impitoyable
tous ils entrent et sont condamnés à mort
et justement il appelle sa pièce *Sauve qui peut*
parce qu'il est clair que personne ne se sauve
c'est ridicule de penser à un salut
tout converge vers la catastrophe
tous causent leur propre perte
en mettant tout en jeu pour se sauver
ils parlent et courent à leur perte
ils sont là assis et causent leur propre perte
ils s'aiment ils se haïssent et ils courent à leur perte
il n'y a pas d'issue

Au but, page 55.

LA MÈRE

Toute l'année je ne pense qu'à l'instant
où nous partons d'ici
mais quand nous sommes arrivées au but
tout se renverse

Au but, page 65.

L'AUTEUR

regarde autour de lui

Une belle maison une architecture réussie

LA MÈRE

Étudier l'architecture

ç'aurait été aussi quelque chose pour vous

L'AUTEUR

Sans aucun doute

d'une certaine manière c'est quelque chose de

semblable l'art de la dramaturgie

LA MÈRE

Peut-être seriez-vous aujourd'hui un architecte connu

Au but, page 101.

LA MÈRE

Vous êtes au but cher Monsieur

elle lui prend la main

Vous n'entendez donc pas les ovations

elle lui serre plus fort la main et le ramène à la table

Vous êtes le plus heureux des hommes

Vous devez simplement le comprendre

Vous devez l'avouer

elle s'assied, l'Auteur reste debout

Vous devez vous en débrouiller

Il faut le supporter

Vous devez supporter votre triomphe

et vous en débrouiller

Sauve qui peut

Au but, page 119.

Notice sur la pièce par Hélène Francoual

Contexte

Au but est écrite à la suite d'une commande des Salzburger Festspiele (Festival de Salzbourg). Elle est créée le 18 août 1981 dans une mise en scène de Claus Peymann, avec : Marianne Hoppe, La mère, Kirsten Dene, La fille, Branko Samarovski, L'auteur dramatique. Elle fait partie des quelques pièces de Thomas Bernhard à dominante de personnages féminins.



Au but, mise en scène Claus Peymann, Festival de Salzbourg, août 1981.

La pièce

Depuis trente-trois ans, à date fixe, une mère et sa fille obéissent à un rituel immuable : elles partent pour leur maison au bord de mer à **Katwijk**. Or, cette année, elles dérogent aux habitudes puisqu'un auteur dramatique, dont elles ont vu il y a peu la pièce, est invité à les accompagner.

Le premier tableau montre la mère et sa fille plongées dans les préparatifs du départ pour Katwijk. Elles attendent l'arrivée de l'auteur dramatique (qui apparaîtra en toute fin de scène). Le second tableau reproduit la même

activité, à la différence qu'il s'agit des préparatifs d'installation à Katwijk. Elles défont leurs valises en présence de l'auteur dramatique. Dans la première scène (tandis qu'elles préparent leurs bagages, emportant bien plus qu'il n'est nécessaire), la mère s'arroge le monopole de la parole et ne laisse à sa fille que l'espace de quelques répliques laconiques. Elle évoque, entre autres considérations sur les réalités économiques, la personne de l'auteur dramatique, exprime des considérations générales sur le théâtre, et retrace l'histoire familiale.

Sortie de rien, elle s'est élevée par le mariage avec un homme qu'elle méprisait, épousant en se mariant un milieu social : en l'occurrence une fonderie. Le premier enfant issu de cette union improbable, un fils, en portera les stigmates, puisque né infirme : nourrisson-vieillard, atteint du syndrome de Matusalem. L'enfant monstrueux, qu'elle a souvent pensé à faire disparaître de ses propres mains, à brûler dans le poêle ou à étouffer, finira par mourir accomplissant le vœu formulé par sa génitrice. Le deuxième enfant, la fille, ne connaît pas non plus un sort très favorable. Depuis la mort du père et mari, il y a vingt ans, la mère soumet sa fille aux pratiques d'humiliation et de domination qu'elle exerçait autrefois sur son époux.

Dans le deuxième acte, la présence de l'auteur dramatique met provisoirement un terme à cette situation d'emprise de la mère, dans la mesure où se met en place un semblant de dialogue. Si, dans un premier temps, l'auteur dramatique existe face à la mère par sa parole, la situation s'inverse à nouveau en faveur de la mère qui reprend le monopole du Verbe. Son monologue n'est interrompu que par les brèves répliques de l'auteur dramatique, rappelant les manifestations laconiques de la fille dans le premier tableau. L'auteur opère un rapprochement avec la fille, laissant peut-être espérer la naissance d'une conjuration muette contre la mère, avec à l'horizon l'hypothétique sauvetage de la fille.

Éléments de réflexion

a) Variation de la relation maître/esclave.

Schéma récurrent de la dramaturgie de Thomas Bernhard, la configuration mère-fille mise en scène dans *Au but* révèle un assassinat psychique, un travail de destruction et d'anéantissement perpétré par la mère contre sa fille. La mère toute-puissante entretient avec son enfant un type de relation proprement pathologique, fusionnelle, proche d'un inceste psychique et fondée sur l'exclusion d'un tiers. Elle « l'enchaîne » à elle et ne la lâche plus, et si cette dernière s'arrache à elle, alors elle est « punie de mort ». L'attentat est

conduit de main de maître. La fille est sans cesse exposée aux paroles destructrices de la mère qui, jamais ne lui reconnaît quelque qualité, mais lui reproche par exemple sa laideur et critique systématiquement ce qu'elle fait ou est. Elle n'hésite pas à convoquer la figure du père défunt, rapportant les commentaires défavorables que ce dernier aurait émis à son sujet. Sa perversité va jusqu'à faire reproche à sa fille de cette situation de dépendance et d'isolement social et affectif qu'elle a elle-même contribué à créer.

b) Infériorisation et culpabilisation.

La souveraineté de la mère se nourrit de l'anéantissement psychique de la fille. L'esclavage n'est cependant pas à sens unique. La mère est aussi dépendante de sa fille car incapable de vivre seule sans ce soutien de son existence. Gardant son enfant éternellement mineure, elle s'assure ainsi que celle-ci ne la quittera jamais, «son enfant qui la protège et inversement», qu'elle a enchaîné à elle et inversement, les deux «tirant sur leurs chaînes pour toujours jusqu'à la fin des temps».

c) L'intrusion d'un tiers.

L'auteur dramatique invité par la mère et la fille, pourrait venir rompre cette relation d'aliénation réciproque. Contrairement à la fille, aveugle à son sort, la mère a perçu le danger et craint que l'auteur ne «se faufile» auprès d'elles pour «faire exploser quelque chose». Redoutant d'avoir «commis une idiotie», c'est-à-dire d'avoir elle-même introduit dans l'autre familial celui qui pourrait détourner d'elle sa fille et mettre fin au vœu mortifère de ne jamais se séparer, elle appréhende, comme le Général dans *La Société de chasse*, que l'auteur qui a «flairé le sang» n'en fasse le matériau d'une prochaine pièce.

d) Ouverture sur le théâtre de Thomas Bernhard.

La mise en abîme entre théâtre représenté et théâtre évoqué s'étend à l'activité de Thomas Bernhard dramaturge. L'auteur livre ironiquement des réflexions sur son propre théâtre, notamment sur la structure récurrente de l'opposition entre rôle muet et personnage logorrhéique, à travers les commentaires de la mère sur la pièce de l'auteur dramatique intitulée *Sauve qui peut*. De même est évoquée la mission de l'auteur dramatique, qui, s'il ne peut changer la société et «faire sauter le monde», doit tout de même essayer. C'est la tentative qui compte (même si cela ne donne rien) de «renouer la misère et de jeter à la tête des gens leur propre saleté du haut de la scène». C'est ce que fera Bernhard avec des pièces comme *Avant la retraite* ou *Place des héros*. La pièce interroge également le phénomène du succès, parfois incompréhensible et qui repose sur un malentendu. En effet comment

expliquer que le public applaudisse « à toutes les gifles qu'il reçoit » ? Le succès n'est-il finalement dû qu'au hasard, et l'auteur ne rencontre-t-il pas plus souvent la chance que la compréhension ? Cette dimension autoréflexive poursuit la réflexion de Thomas Bernhard sur la nature de l'art et de l'artiste, point de cristallisation de sa création.

Hélène Francoual

Docteur es lettres. Elle a soutenu une thèse sur Thomas Bernhard intitulée *Le spectre de Physis. L'écriture du corps chez Thomas Bernhard (1931-1989). Entre chair souffrante et raisons de l'esprit: des figures de l'incarnation à une écriture incarnée*. Auteur de divers articles sur Thomas Bernhard.

Katwijk aan Zee



Alfred Stieglitz, *Rentrer vite à la maison*, 1894.
Photographie prise à Katwijk aan Zee, Pays-Bas.

AU BUT, une rencontre avec Thomas Bernhard

par Michel Vittoz, dramaturge

*mais quand nous sommes arrivés au but
tout se renverse*

Je n'avais jamais eu une grande attirance pour Thomas Bernhard. Dans les années 80, il avait eu le terrible défaut d'être à la mode. À l'époque, non sans une certaine mauvaise foi, je m'étais fait une opinion très arrêtée sur son écriture. Un formaliste m'étais-je dit, l'un de ces écrivains dont l'activité littéraire consiste essentiellement à contaminer la littérature par le désir mégalomane de la transcendance musicale, quelque chose comme Maeterlinck, mais en pire.

Et puis ses personnages de théâtre ressemblaient à des marionnettes, à de grotesques marionnettes. Tout cela me paraissait grimacer et ricaner contre la possibilité du sens, propager le cynisme, me disais-je, pour finalement s'inscrire dans une entreprise de démolition du théâtre et de la littérature à laquelle je ne pouvais certainement pas souscrire. Entreprise d'autant plus dangereuse et dévastatrice que ce Thomas Bernhard semblait bien avoir un certain talent.

Et puis, il y a quelques mois, *brusquement*, comme l'écrit si volontiers Thomas Bernhard (*plötzlich* est chez lui un mot récurrent), Guillaume Lévêque est venu me demander si je voulais bien travailler avec lui sur *Au but* de Thomas Bernhard.

Je dis *brusquement* parce que ce n'était pas du tout la pièce sur laquelle je devais travailler avec lui mais bien une autre pièce qui n'avait rien à voir avec Thomas Bernhard, et dont la production, livrée à des hasards toujours catastrophiques, était devenue *tout à coup* définitivement impossible (*auf einmal* est un autre mot récurrent dans les pièces de Thomas Bernhard).

Donc j'ai lu rapidement *Au but* de Thomas Bernhard, et *tout à coup*, je me suis dit oui dans ma tête, tout simplement parce que la pièce commençait comme ça :

LA MÈRE

C'était mon idée

c'était mon désir

c'était mon idée

Pourquoi y sommes-nous allées
Nous avons pris cet abonnement
et maintenant voilà les conséquences
Nous n'aurions pas dû traîner
Mais pourquoi donc l'ai-je invité
Une grave erreur
Sauve qui peut pas un mauvais titre
Un talent ai-je dit
Vous êtes un grand talent
alors que je n'en suis pas si convaincue
Les succès ne sont finalement dus qu'au hasard
quelque chose fait le succès
personne ne sait quoi
même si toutes les conditions sont réunies
personne ne sait quoi
Ça aurait pu mal tourner
Je me disais déjà ça ne donnera rien
Cette insistance cette inflexibilité
Sont-ce là des êtres humains me suis-je demandée
Puis brusquement ils ont applaudi comme des sauvages
Tant mieux pour lui naturellement
D'abord je me suis dit ça ne donnera rien
de remuer la misère
de jeter à la tête des gens leur propre saleté
du haut de la scène
Je me suis dit ça ne donnera rien
Toujours plus de saleté sur la scène
jusqu'à ce que la scène soit couverte de saleté
puis le rideau se ferme
quand la scène est couverte de saleté
Qu'est-ce d'autre que de la saleté ¹

et que je ne pouvais évidemment pas m'empêcher d'entendre dans la bouche de ce personnage l'écho très exact de toutes les critiques et de tous les doutes que j'aurais pu moi-même afficher en sortant d'une pièce de Thomas Bernhard, et plus précisément encore, de la pièce *Au but* que je venais de lire. Et donc, j'ai dit oui à Guillaume Lévêque parce que, *brusquement*, comme le roi Claudius dans *Hamlet*, ma conscience s'est vue prise au piège d'une pièce dont j'ai immédiatement senti que je ne pourrais plus sortir qu'en essayant de la comprendre: «Qu'on fasse donner la lumière!» s'écrie Claudius en plein milieu de *La Souricière*. «Lumière! Lumière! Lumière!» répond Polonius en

¹ Traduction de Claude Porcell

écho. C'est à peu près dans le même trouble, en tout cas avec la même volonté de sortir de l'obscurité, que je me suis rendu compte que les trente-quatre premières lignes de la pièce *Au but* venaient de provoquer ma première véritable rencontre avec Thomas Bernhard.

En premier lieu, je me suis dit, tout cela n'est peut-être qu'une supercherie. Ce n'est jamais qu'un auteur prenant la liberté d'autoriser l'un de ses personnages à dire ce qu'il pense d'une pièce dont le titre est *Sauve qui peut*, que personne n'a jamais lue ni vue, et donc la possibilité pour lui d'entreprendre la démolition d'un certain type de théâtre, de certains auteurs qui ne lui conviendraient pas. Cependant quand on poursuit la lecture de la pièce *Au but*, on est très vite obligé de reconnaître que c'est bien de son propre théâtre qu'il parle.

Dans la première partie de la pièce, on voit une mère et sa fille qui, *brusquement*, sont sorties de leurs habitudes et de leurs rituels parce qu'elles ont vu cette fameuse pièce *Sauve qui peut* et que, semble-t-il, elle les a profondément touchées. Touchées l'une et l'autre et d'une telle façon qu'il devient nécessaire de réexaminer l'histoire et l'actualité de ce sur quoi reposent les habitudes et les rituels qui leur ont permis de vivre (survivre ?) jusqu'ici, réexamen de toutes les habitudes y compris celle d'aller au théâtre. C'est un examen si implacable et si désastreux qu'il ne semble pouvoir s'achever qu'après que tout a été détruit. En ce sens, la première partie de *Au but* forme à elle seule une première pièce qu'il ne serait pas illégitime d'appeler *Sauve qui peut* ou, à la rigueur, *Tout est bien qui finit bien*, mais comme on peut le dire à la fin du comte d'Andersen, *La Petite Fille aux allumettes*, quand on convient que la mort devient la seule fin heureuse possible.

Le procédé théâtral utilisé par Thomas Bernhard est très troublant. En effet, le spectateur après avoir vu la première partie de *Au but* se retrouve pratiquement dans la même situation que les personnages au début de la pièce, ce qui pourrait bien produire chez lui une tendance à réexaminer sa raison d'être là où il est, à cet instant, en train de regarder ou de subir, contrairement à toute attente dans un tel théâtre qui n'arrête pas de se citer et de se décliner dans l'outrance de toutes ses formes, un effet de réalité qui serait bien l'envers exact du théâtre dans le théâtre.

C'est un effet très surprenant et si fort que n'importe quel dramaturge s'en contenterait et ne jugerait pas nécessaire de donner une suite à une telle première partie. Mais c'est précisément à ce point, peut-être quand il touche *au but*, que Thomas Bernhard choisit de faire que *tout se renverse*

pour devenir l'auteur dramatique qu'il est, unique et terriblement conséquent, qui écrit la deuxième partie de *Au but*, celle qui éclaire enfin la première partie mais, faut-il le dire, avec la seule lumière qui reste quand on se tient au cœur des ténèbres.

Michel Vittoz, artiste associé au Théâtre National de la Colline

Pour le théâtre, il a écrit : *Doublages*, *Trace* et *La Belle et la Bête* (Actes Sud-Papiers), également des romans : *Œdipe à Paname* (U.G.E), *Le Rire de l'employé* (Olympio), *L'Institut Giuliani* (Buchet-Chastel), premier tome d'un projet de roman en sept volumes intitulé *La Conversation des morts*. Il a traduit Edward Bond (dernièrement *Si ce n'est toi*, *Chaise*, *Existence* et *Naître*, L'Arche Éditeur), August Strindberg (*La Danse de mort*, Actes Sud-Papiers), Henrik Ibsen (*Le Pélican*, *Hedda Gabler*, *Petit Eyolf*, Actes Sud-Papiers) et William Shakespeare (*Hamlet*).

AU BUT : une réflexion sur l'artiste

par **Manfred Mittermayer** et **Jean-Marie Winkler**

Pour tout lecteur de Thomas Bernhard, il est évident que *Au but* s'inscrit dans la réflexion sur l'artiste, ainsi que sur les relations de domination entre les êtres, substitut de relation sociale ou symptôme de l'absence d'amour. La mère exerce sa tyrannie sur sa fille, à moins qu'elle ne dirige sa haine possessive contre elle-même, dans ce qu'elle appelle son « amour maternel » et qui, chez Thomas Bernhard, veut dire autre chose. On connaît bien ce genre de personnage, énième avatar de la « Toute-Bonne » dans *Une fête pour Boris*, qui, sous des dehors charitables, exerce son pouvoir sans pitié à travers ce qu'elle nomme son amour. La différence entre l'être aimé et la victime y est souvent mince, ce qui rappelle d'ailleurs les considérations philanthropiques du Président et de son épouse, qui participent de la même forme d'hypocrisie de la domination, qu'elle fût publique ou privée.

Dans le titre, en allemand, on entend surtout le datif : *Am Ziel*, signifiant littéralement : « arrivé au but ». Atteindre ce but qu'aucun des protagonistes bernhardiens n'arrive à atteindre, est le privilège de ce personnage, qui sait que le but ultime de l'art est la mer, signe traditionnel de l'infini et de la mort. L'auteur dramatique énonce aussi une vérité générale qui veut que tout auteur échoue, même celui qui réussit : en ce sens, l'artiste véritable échoue toujours, à l'image des protagonistes bernhardiens, même si le public croit qu'il réussit. Les propos sur l'art, qu'énonce l'auteur dramatique mis en scène, sonnent comme un mode d'emploi de l'écriture bernhardienne.

Toutefois, la structure de communication entre le spectacle et le public, mise en scène dans *Au but*, est infiniment plus subtile et trompeuse qu'il n'y paraît. Car, derrière l'auteur dramatique mis en abîme, se profile toujours Thomas Bernhard dramaturge, qui utilise le métalangage dramatique pour faire passer sa vision des choses, tout en l'ironisant. Comment ne pas sourire à l'admiration béate des deux femmes devant une pièce de théâtre qui devient, en filigrane, l'objet d'une envie dont on ne peut s'empêcher de penser qu'elle relève, consciemment ou non, d'une rivalité amoureuse ? À moins que la présence de l'auteur dramatique ne soit, pour la fille, le moyen choisi pour se soustraire, l'espace d'une visite, à la domination de sa mère ? Et que dire de cet auteur dramatique dont les propos éthérés sur l'art, l'infini et la mort lui assurent le gîte et le couvert, peut-être une aventure amoureuse, dans une attitude pragmatique qui relève davantage du parasitisme social que de l'art spéculatif ? Ultime objet de l'irritation et du malaise

qui finit par s'installer chez le spectateur bernhardien : *Au but* est une des dernières pièces, elle thématise à cet égard le succès d'un auteur dramatique (rappelant le succès de Thomas Bernhard à l'époque), en indiquant, pour qui saura le voir, que toute reconnaissance d'un auteur par le public n'est qu'idolâtrie et malentendu, même si l'auteur se complait, à sa manière, dans ce statut que les baroques appelaient celui du «*poeta laureatus*». [...]

Dans un spectacle dont on sait qu'il n'est pas de nature biographique, encore moins autobiographique, puisqu'il repose sur des personnages et des constellations librement inspirés de l'œuvre littéraire et reconnaissables à ce titre, Thomas Bernhard a glissé des éléments de vérité biographique, reconnaissables ou non, dans une sorte de jeu autoréférentiel relevant, non de la communication avec le public, mais du *private game*, voire du *private joke*. Ainsi trouve-t-on, y compris dans *Au but*, de nombreux passages où un personnage salue son grand-père maternel comme initiateur à la pensée et à la littérature. Ces mots, prononcés derrière le masque du personnage et de l'acteur, sont un hommage personnel de Thomas Bernhard à son grand-père, Johannes Freumbichler. Et le fait que l'auteur dramatique à succès, mis en scène, avoue que tout véritable auteur a toujours échoué, est une affirmation de fidélité de Thomas Bernhard, lui-même auteur dramatique reconnu, à son grand-père, auteur méconnu de son temps et très largement oublié depuis. Le jeu de miroirs dépasse de loin la complexité d'une simple mise en abîme, du théâtre dans le théâtre. [...] D'une certaine façon, seul l'auteur est à même de comprendre la portée privée, voire intime de sa pièce, écrite non pour les autres, mais pour lui-même, en liaison avec son histoire intime, dont le spectacle théâtral est à la fois une expression cryptée et un prolongement par l'écriture. Ce qui, sur le fond, rapproche paradoxalement ce spectacle de l'altérité et de la démarche de création autobiographique, sans jamais imposer une grille de lecture inspirée d'un quelconque pacte autobiographique, constamment transgressé par le jeu de l'illusion et de la fiction.

[...] On sait, par la lecture de l'autobiographie, que Thomas Bernhard, a souffert de sa naissance illégitime, cachée à son entourage par sa mère, partie accoucher... aux Pays-Bas. Indépendamment de la symbolique universelle de la mer, omniprésente dans une pièce mettant en scène le personnage de «*la mère*» (en français, le jeu de mot est possible, tandis que l'allemand en est réduit à la dimension fusionnelle commune aux deux termes), la constellation représentée sur scène est troublante. Un auteur dramatique, visiblement étranger au lieu, trouve précisément aux Pays-Bas la maison d'une «*mère*», qui l'accueille au double sens du terme. Il est évident que la scène

montre autre chose : la mère n'est pas la mère de l'auteur, mais celle d'une fille, avec laquelle elle entretient les relations conflictuelles que l'on sait. Mais il n'empêche que la pièce montre aussi comment le succès d'un auteur dramatique conduit à sa reconnaissance sociale, en dépit de son altérité et de sa solitude. Et cette reconnaissance engendre, par un mécanisme privé assez mystérieux qui est tout l'objet de la pièce, la reconnaissance de cet étranger par une figure maternelle, qui finit par accepter sa valeur (ici : sa valeur littéraire, opposée à celle, dans l'autobiographie, de l'enfant de la honte). Pour ainsi dire, celle qui s'appelle « la mère » accueille (adopte ?) celui qui s'appelle « l'auteur dramatique ». En ce sens, derrière un jeu de multiples illusions, de fausses pistes et de dissimulations, c'est un certain Thomas Bernhard qui, allégoriquement ou symboliquement, serait arrivé « au but »... L'art de Thomas Bernhard est, au théâtre plus encore que dans la prose, un art de l'irritation virtuose. C'est pourquoi, même si on croit les avoir déjà vues ou déjà comprises, il faut sans cesse (re)jouer les pièces de Thomas Bernhard, dont la complexité se dévoile progressivement à nous.

Extrait de *Notes sur le théâtre de Thomas Bernhard, Considérations philologiques et spéculatives*, 2006.

Jean-Marie Winkler

Professeur en langues et littératures germaniques à l'université de Rouen, il est spécialiste de l'œuvre de Thomas Bernhard. Il dirige avec Manfred Mittermayer l'édition des volumes *Dramen I et II* des *Œuvres* de Thomas Bernhard en langue allemande (Suhrkamp Verlag, 2004-2005).

Manfred Mittermayer

Auteur de nombreuses études sur Thomas Bernhard, il est membre de l'Institut de recherche Ludwig Boltzmann pour l'histoire et la théorie de la biographie (créé à Vienne en 2005), où il prépare notamment une biographie de l'auteur ; également membre de l'équipe de chercheurs chargée de la publication des *Œuvres complètes* de Thomas Bernhard (22 vol., Suhrkamp Verlag). Il prépare pour la Cinémathèque de Vienne (Filmmuseum) un cycle consacré aux relations entre cinéma et biographie.

Une dramaturgie de la parole et du mutisme

par **Manfred Mittermayer** et **Jean-Marie Winkler**

Dans *Au but*, le discours dramatique consécutif à la présence sur scène d'un auteur dramatique (personnage mis en abîme ou habile trompe-l'œil) salue explicitement la difficulté des rôles muets, bien plus périlleux pour les acteurs que les rôles à texte.

Tout spectateur de Thomas Bernhard sait combien ses pièces vivent précisément de cette présence brute, aux côtés d'un (ou d'une) virtuose de la parole et de l'esprit, d'un personnage silencieux, souvent réduit au degré zéro de sa présence, parce que le personnage parlant ne lui donne pas la parole, ou le cantonne dans sa fonctionnalité primaire de serviteur et/ou d'auditeur.

Le théâtre bernhardien ne repose pas sur les dialogues, qui impliquent une égalité de dignité entre les personnages parlants, mais sur la présence concomitante d'un personnage parlant et d'un personnage muet : soit parce qu'il ne dispose pas du verbe, soit parce qu'il en est privé par un personnage utilisant la parole pour asseoir son pouvoir sur l'autre, sans tolérer de réplique, au sens propre du terme. Les actes de parole du théâtre bernhardien sont, eux aussi, bien connus. Le verbe autoritaire appartient à celui – parfois celle – qui commande en disant, tandis que le personnage auquel s'adresse ses ordres doit se contenter de les exécuter en silence, ou de les accepter par un monosyllabe ou une brève formule de politesse.

Le théâtre de Thomas Bernhard est ainsi peuplé de maîtres autoritaires s'adressant, à longueur de temps, à des serviteurs d'autant plus zélés, semble-t-il, qu'ils ne se permettent pas d'empiéter sur la parole, attribut et instrument de la domination. Cette relation peut également être de nature privée, entre membres d'une même famille, où un personnage, virtuose des mots, s'ingénie à exercer un pouvoir sans concession sur des proches silencieux ou réduits au silence. Le philosophe, le médecin ou le maître de maison, le dictateur, voire le tyran domestique, sont des personnages qui vivent de cette dualité de la parole et du silence, de l'irréversibilité du pouvoir de la parole utilisée comme instrument de puissance et de domination sur l'autre.

Il est rapidement apparu que la présentation formelle du théâtre de Thomas Bernhard souffrait d'incohérences, inexplicables de prime abord. Tandis que la plupart des pièces publiées adoptaient une présentation uniforme, traditionnelle (consignant les textes muets dans des didascalies mises en italiques au sein des monologues en caractères romains), l'édition originale

de la première pièce, *Une fête pour Boris*, divergeait : accordant aux personnages muets le même statut, dans le texte, qu'aux personnages parlants.

Un autre indice, plus subtil, venait de l'impression laissée par la lecture des tapuscrits. Alors que le texte y était, le plus souvent, identique à celui des textes publiés, les tapuscrits des pièces de théâtre se lisaient plus facilement : les nuances dans les relations entre les figures y étaient évidentes, les personnages muets y semblaient plus présents que dans les textes imprimés, un peu comme ils le sont au théâtre, lorsque le metteur en scène leur donne corps. Thomas Bernhard avait développé une écriture dramatique originale. Par la simple présentation formelle, il parlait de ce qui est l'essence du théâtre : le visuel. On retrouve dans les manuscrits des schémas indiquant, par exemple pour *Le Président*, où se trouvent les différents personnages, ou, pour d'autres pièces, quels sont leurs mouvements sur scène. Homme de théâtre et acteur passionné, écrivant pour ce qui allait devenir son œuvre dramatique, Thomas Bernhard poussait sa logique à son terme, jusque dans la facture de ses textes.

Tout metteur en scène sait bien qu'au théâtre la matérialité est souvent plus déterminante que le verbe, et qu'un personnage muet, par sa simple présence, existe au même titre qu'un personnage parlant, peut-être davantage même, selon les circonstances. Dans les tapuscrits de Thomas Bernhard, le nom des personnages muets est systématiquement écrit à gauche sur la page. Le texte des personnages muets est à la première tabulation. Mais l'originalité de la présentation bernhardienne réside dans le fait que, lorsqu'une didascalie est insérée dans un passage parlé, le nom du personnage parlant est systématiquement répété ensuite, lorsqu'il reprend la parole. Ainsi le personnage parlant n'est-il pas interrompu par un personnage muet, comme le suggère la disposition conventionnelle ; le personnage muet « fait » son texte, avant que le personnage parlant ne reprenne la parole, comme si l'on était non pas dans un monologue interrompu par un corps étranger, mais dans une sorte de dialogue entre parole et mutisme. La didascalie devient un texte à part entière, dont la présentation formelle respecte le personnage muet, le mettant sur un pied d'égalité avec le personnage parlant. La conséquence la plus visible pour le lecteur est l'impression d'ensemble : le théâtre de Thomas Bernhard repose sur la savante juxtaposition de la parole et du mutisme, ce qui engendre non pas un rôle typiquement bernhardien, celui du raisonneur, mais deux rôles bernhardiens, toujours placés côte à côte : le raisonneur virtuose devant le personnage silencieux.

En ce sens, les véritables monologues sont rares dans le théâtre de Thomas

Bernhard, même s'ils existent bel et bien. La plupart du temps, un personnage parlant essaie, par l'acte de parole, d'imposer sa toute-puissance sur un autre personnage, dénué de parole ou privé de cette dernière par le jeu de contraintes sociales et/ou privées. À chaque acte de parole, qui vaut tentative de domination, le personnage muet répond comme il le peut, par un acte silencieux, une réaction physique, un geste, d'autant plus irritant pour le locuteur qu'il manifeste précisément la résistance du personnage muet. Si bien que le personnage parlant n'a pas le choix : s'il veut anéantir définitivement celui qui est déjà réduit au silence, il faut qu'il le noie davantage encore sous le flux des mots.

Cependant les protagonistes bernhardiens ont beau remplir des pages entières de leur prose interminable, ils sont pourtant, pour la plupart, voués à l'échec, noyés devant une tâche qu'il n'arriveront pas à remplir. L'ironie est le fait même de l'auteur, « artiste de l'exagération » selon la définition même de Bernhard, et sa propension à l'hypertrophie de toute chose est, en soi, une incitation à la distance critique ou au rire libérateur. Les phrases interminables qui recouvrent des pages entières sont peut-être là aussi pour éviter de donner l'impression de cet échec consubstantiel à la tentative d'écrire, inéluctable – échec retardé, du moins, tant que l'on parle et tant que l'on écrit...

Extrait de *Notes sur le théâtre de Thomas Bernhard*,
Considérations philologiques et spéculatives, 2006.

AU BUT et LE PRÉSIDENT : éléments pour une analyse comparée par Manfred Mittermayer et Jean-Marie Winkler

Si les deux pièces semblent, de prime abord, fort différentes, l'une privilégiant la sphère publique, l'autre étant une sorte de huis clos intime, *Le Président* et *Au but* ont néanmoins en commun une réflexion sur les structures du pouvoir et de la domination. Il apparaît que le protagoniste du *Président* et sa femme sont avant tout montrés dans leur sphère privée, où ils exercent leur réelle activité de domination l'un sur l'autre, tandis que les actes politiques (dont on notera qu'ils tiennent de la représentation ou du symbolique, comme pour l'oraison funèbre, à l'exception d'une demande de grâce présidentielle refusée afin de donner à l'opinion publique un signe de fermeté en des temps troublés) sont délibérément placés hors champ, en dehors de la scène.

Dans *Au but*, c'est la représentation théâtrale mise en abîme, omniprésente dans les propos des divers personnages et référence obligée de l'auteur dramatique mis en scène, qui est systématiquement exclue de la pièce bernhardienne. On retrouve là une constante du théâtre de Thomas Bernhard, qui s'ingénie à utiliser des ellipses pour ne pas montrer l'essentiel, en ne conservant sur scène que ce qui, pour une dramaturgie traditionnelle, serait accessoire, voire inutile. De même que, dans la version définitive, la mort du Président restera mystérieuse (on ignore les circonstances de ce décès, ainsi que le nom de l'assassin, à moins qu'il s'agisse d'une mort naturelle ?), nul spectateur de Thomas Bernhard ne verra la pièce mise en abîme dans *Au but*, dont tous parlent et qui sert de prétexte à la rencontre de personnages venus d'horizons différents, qui n'auraient pas dû se retrouver sous le même toit.

On retrouve des procédés semblables dans *La Force de l'habitude*, où la réalisation parfaite de *La Truite* de Schubert n'aura jamais lieu, ou dans *Le Faiseur de théâtre*, où la représentation de la pièce mise en abîme, *La Roue de l'histoire*, est annulée au dernier moment en raison de l'inquiétant incendie du presbytère. La dramaturgie bernhardienne se nourrit de ces instants creux, du vide événementiel et existentiel, que seuls les mots permettent de couvrir ou de surmonter, l'espace d'un moment, par un fragile acte de parole, là où, de toute façon, les personnages ne sont plus sur scène pour agir. La pièce se situe soit avant, soit après, mais jamais pendant : tout est dans ce décalage, dans ce vide structurel qui offre un loisir paradoxal à l'accessoire, au banal, à l'image du motif omniprésent de l'attente.

Extrait de *Notes sur le théâtre de Thomas Bernhard, Considérations philologiques et spéculatives*, 2006.

Thomas Bernhard : une écriture de la hargne, parcours dans l'autobiographie par Claude Amey

L'écriture et l'histoire

Thomas Bernhard écrit en même temps romans et pièces de théâtre, et sans interrompre ce travail il rédige, entre 1972 et 1982, une « autobiographie » en cinq volumes¹. [Elle] constitue dans l'œuvre de Thomas Bernhard un moment particulier où se construit son écriture dans une cohésion esthétique nouvelle entre l'acteur-narrateur et son objet (d'abord le monde autrichien), et entre ces deux instances et le texte lui-même.

Jusque-là la thématique : suicide, mort, échec et leur univers phantasmagique (qui marquera toute l'œuvre de l'auteur, et à divers degrés des auteurs autrichiens) semblait absorber le narrateur dans une démultiplication de voix, et diluer le monde dans le flux débridé de sa prose (notamment *Gel, Perturbation*) ; expérience fondamentale de l'écriture bernhardienne, mais dont on comprend qu'elle devait assez rapidement marquer ses propres limites. C'est l'« autobiographie » qui ouvrira leur dépassement, après quoi l'auteur produira une suite de romans (*Le Neveu de Wittgenstein, Béton, Le Naufragé...*) d'une richesse de style et de sens exceptionnels. Il faut remarquer que, tout en ayant une place particulière dans l'œuvre de Thomas Bernhard, l'« autobiographie » ne se signale pas par une coupure dans le registre de son écriture ; elle n'est pas une expérience différente de celle des romans et du théâtre. L'auteur ne change pas de genre (d'où les guillemets à : autobiographie). Des genres à proprement parler il s'en fout : « *Je n'ai jamais écrit de romans, mais simplement des textes plus ou moins longs en prose que je me garderai bien de qualifier de roman, car j'ignore ce que signifie ce mot*² », et il ignore aussi le mot autobiographie. Simple, à un moment donné, son écriture a pris la forme d'un resserrement, d'un rééquilibrage autour d'un éclaircissement de la relation entre toutes les instances du texte (moi-narrateur, acteurs, monde). Mais que le monde traversé par l'acteur soit celui du sujet-narrateur et que ce dernier soit le « je » du texte n'autorise pas à aborder l'« autobiographie » comme l'histoire de sa vie racontée par l'auteur. Cette convention événementielle et le contrat de lecture qu'elle implique conventionnellement avec le lecteur dans ce genre littéraire en terme de « ce que je garde secret / ce que je révèle », ici n'existent pas. Thomas Bernhard se veut un grand « *démolisseur d'histoires... si une anecdote se présente je l'abat*³ » et cela passe par l'« autobiographie » aussi. C'est ce qui fait en grande partie l'intérêt de son œuvre.

L'«autobiographie» intègre une tranche de l'histoire qui s'étend pour l'essentiel de 1931 à 1950; elle couvre en même temps les dix-neuf premières années du narrateur-auteur, et la pleine période du séisme historique provoqué par le fascisme et la guerre: une confrontation particulière, on le verra, de l'acteur-narrateur et du monde en jeu. À noter que ce vécu historique et personnel, Thomas Bernhard ne le relate pas sur le vif; il l'écrit vingt-cinq ans plus tard, le temps d'«*écarter les décombres sous lesquels ses procréateurs... l'avaient hermétiquement recouverts*» (*L'Origine*, p. 102), soit entre 1972 et 1982, une tout autre période. Or ce décalage doit entrer pour une part importante dans le sens de l'«autobiographie». À commencer par ceci de notable que vingt-cinq ans plus tard l'auteur n'écrit pourtant pas à froid, malgré le calme conquis, mais à chaud. Certes il a fallu tout ce temps pour qu'il puisse «*mettre de l'ordre*» en lui, prenne une distance heuristique quant à son rapport à cette tranche de son histoire. Mais il pioche et tranche à chaud au corps à corps avec son écriture, dans toute la chaleur de sa haine, de sa hargne indéfectible.

De là vient sans doute l'extrême originalité de la littérature bernhardienne. Mais elle est en même temps inséparable de son creuset autrichien – et d'un espace infiniment plus large – qu'il ne faut pas ignorer. L'écrivain – l'artiste et l'intellectuel – autrichien contemporain ne peut pas ne pas sentir sous ses pieds le sol traditionnellement absolutiste, réactionnaire et immobiliste d'où il est issu. L'absence d'un espace public et d'une vie culturelle a fissuré en profondeur le sujet de la monarchie habsbourgeoise et l'a exilé dans une vie privée souvent névrotique. Quant à la période qui fait le tournant du siècle où se croisaient l'Empire bicéphale en décomposition et une bourgeoisie tardive mais rapidement enrichie et qui n'avait de cesse de se rallier à l'esthétisme fastueux de l'aristocratie – tension qui a donné lieu à la métaphore de fin de monde –, elle avait certes engendré une poussée moderniste impressionnante, mais un peu à la façon d'une flambée qui ne laisse qu'un trou noir. Au lendemain de la Première Guerre, l'essor économique et culturel de l'Autriche réduite à sa plus simple expression se dégonflait comme une baudruche. La République vite percluse de fascisme renaissait après 1945 en réhabilitant les mœurs conservatrices et pompeuses du passé. La société autrichienne n'a été depuis qu'un désert culturel, dans le souvenir d'un moment chimique qui n'a fait qu'alimenter l'agressivité des créateurs sur un sol qui étouffe toute émulation. Notamment aux écrivains de l'après-guerre s'est posée la question comment trouver son identité dans une langue – l'allemand est la langue officielle et littéraire – tellement compromise dans le génocide? Le rapport au langage semble tenir lieu de rapport au réel⁴, et dans le contexte européen de recherches formelles en

littérature, il n'est pas étonnant de voir naître ce qu'on a appelé le « Groupe de Vienne » (K. Bayer, O. Wiener, G. Rühm, etc.), qui mène un travail de déconstruction de la langue, auquel Thomas Bernhard n'a pu être étranger même s'il ne s'est jamais réclamé d'une littérature avant-gardiste ; de même qu'est né un courant littéraire anti-régionaliste. Il faut ajouter que l'« autobiographie » de Thomas Bernhard coïncide également avec un courant autobiographique de langue allemande.

Rendre présent

Il convient certes de rapporter la littérature de Thomas Bernhard à ces conditions, notamment à l'interrogation autour de la langue mais, en ce sens justement, elle attire surtout l'attention par ce qui la distingue. Quand on aborde *L'Origine* (premier volume), on entre dans un texte qui semble dire tout, tout de suite, qui n'introduit pas un sens à construire peu à peu et qui devrait être livré entièrement au bout du texte. Le narrateur profère ouvertement et d'emblée ce qu'il veut dire, à la fois comme s'il n'avait que quelques lignes pour ce faire, ou aucune limite. En outre, il ne commence pas par l'origine chronologique ; l'origine c'est Salzbourg, la ville de la scolarité du narrateur à l'internat national-socialiste de la Schranngasse, cette ville avec laquelle il contracte à treize ans une relation destructrice qui le réduit à un « *état maladif* » et d'esclavage (p. 72). C'est cette relation traumatique, et tout ce qui va se passer de désastreux et de définitif par la suite, qui va l'amener, quand il aura « *effectivement le calme nécessaire* » (*Le Froid*, p. 60) à vouloir « *obtenir des éclaircissements* » (*Le Souffle*, p. 62). Cependant, cette période, à laquelle sont consacrés les quatre premiers volumes de l'« autobiographie », ne constitue jamais que le dernier tiers de la tranche de vie abordée, tandis que les deux premiers tiers font l'objet du dernier volume, *Un enfant*, dont l'écriture est plus classique, parce que le contenu est plus serein peut-être, et qui paraît avoir été conçu comme pour couvrir un ensemble biographique. Or cette nécessité impérieuse de planter ses dents à un endroit et de dévorer le morceau sans pause ou presque a, avec d'autres aspects s'entend, un caractère très compulsif. Et c'est précisément cette démarche qui va donner au style bernhardien sa prégnance.

Ainsi l'« autobiographie » entre de front dans Salzbourg et tranche : « *Ville peuplée de deux catégories de gens : les faiseurs d'affaires et leurs victimes* » (p. 9) ; la ville « *dérange, disloque, détruit toute nature* » (p. 9), elle est « *en réalité une maladie mortelle sous le joug de laquelle ses habitants tombent à leur naissance ou vers laquelle ils sont entraînés* » (p. 14). Et le texte une fois lancé va, selon un déferlement continu – sans même le point d'arrêt des habituels paragraphes –, poursuivre sa diatribe obsédée, passant d'une séquence de vie à l'autre sur

le mode – mis en œuvre par Proust – des associations involontaires, et toujours en scellant sans appel ses accusations, comme par ex. : « *Continuellement dans les villes où la stupidité est d'une taille aussi effrayante qu'à Salzbourg, on tiraille et secoue en tous sens les êtres, on les travaille continuellement au marteau et on rectifie leurs défauts à la lime jusqu'à qu'il ne reste plus des êtres humains qu'un être fade et répugnant...* » (*La Cave*, p. 105). Et on pourrait multiplier les exemples.

Ce qu'il est capital de saisir de cet ordre compulsif de l'écriture, c'est qu'il ne peut faire de part à l'analyse dialectique, introspective du moi-narrateur et socio-historique du monde ; la vérité n'est pas le propos. Tout ce qu'il décrit doit rester « *simple indication* » (sous-titre de *L'Origine*) : « *Ce n'est pas à présent le moment d'une analyse concernant toute cette ville d'alors et d'aujourd'hui...* » (p. 124) ; « *la difficulté étant de faire des notes et des indications qui correspondent à mon expérience d'autrefois* » (p. 117). Pas plus il ne s'agit de communiquer, le langage n'est pas utilisable pour cela, car il ne peut rien sinon, au mieux, approcher quelque peu son objet. Axiome usé, certes. Mais qu'importe, chez Thomas Bernhard cela prend un sens particulier : l'expérience anéantissante du monde et la conviction intime qu'il a de sa « *bassesse* » sont tellement présents, et pourtant si peu dicibles, que paradoxalement c'est ce qui va faire de l'écriture une « *nécessité vitale* » pour lui (*La Cave*, p. 40). Il est dans une circulation à double sens : la vérité ne peut être dite, mais il faut à tout prix la dire, et même c'est urgent : « *Il faut que ces notes soient consignées maintenant, pas plus tard, plus précisément à cet instant où j'ai la possibilité de me transporter sans réticence dans la situation de mon enfance* » ; « *Il faut le faire avec l'esprit incorruptible nécessaire et le sentiment sincère d'une obligation qui m'incombe* » (*L'Origine*, p. 69) : il faut que soit dit ce qui doit être dit. Indiquer devient un devoir impérieux, parce que c'est l'instant où il est en condition pour « *éclaircir l'existence* », la percer à jour jusqu'au « *suprême degré possible* », c'est « *la seule possibilité* » (*La Cave*, p. 129). C'est là ce besoin ultime et obsessionnel du narrateur de rendre présent – plus que de connaître ou faire savoir la vérité intellectuelle –, de rendre en quelque sorte physiquement visible la réalité, par ex., « *l'appareil de la société bourgeoise qui est un appareil dévastateur pour les êtres humains* » (p. 104), et ses espèces, les médecins, les parents, les enseignants, etc.

C'est dans ce sens que l'écriture se met compulsivement en marche, se traquant textuellement par la répétition, l'incessant ressassement des mêmes thèmes, syntagmes et formules, et forme ce style également tendu par son besoin de trouver sa propre efficacité. Mais il ne s'agit pas du tout d'une expérimentation de déconstruction littéraire, comme celle du « groupe de

Vienne», ou en France celle du Nouveau roman (ce qui n'enlève rien d'ailleurs à cette forme littéraire). Le langage n'est pas pour le narrateur un jeu (une manipulation du signifiant), pas plus qu'il n'a de sérieux «réaliste». Il est une machine excavatrice⁵. À cet effet il n'est pas grammatical non plus, au sens où il n'exploite pas les ressources de la syntaxe – par ex., il utilise peu les anaphores (pronoms relatifs, démonstratifs...) ⁶, comme s'il préférerait, dans sa course en avant, se répéter plutôt que revenir en arrière pour composer ; il utilise également peu les métaphores, comme s'il ne fallait pas dérouter l'outil ; de même son lexique n'est pas inventif, il ne cherche pas le terme irremplaçable qui pourrait faire mouche ; le langage est simple, voire pauvre (quasi au sens de l'*arte povera*), il ne « fait pas de phrases », pourrait-on dire ; Thomas Bernhard dit qu'écrire ce n'est jamais que citer ; en effet, très souvent il a cette incise : «*comme on dit*», «*comme on appelle*» («*elle contracta ce qu'on appelle un catarrhe*»), comme s'il se méfiait des dénominations communes tout en reprenant leur sens à son compte. Bref le discours du narrateur n'est pas celui d'un littéraire, il est davantage dans l'impulsion celui d'un rabâcheur, d'un radoteur même qui, faute de parvenir à l'explication et pour se faire entendre, martelle avec ses «*simples indications*». Autre effet de ce style : il n'a pas non plus les inflexions du langage parlé, mais plutôt le rythme obsessionnel et gravitationnel d'une machine musicale, et ce n'est pas sa moindre force. En ce sens il y a un paradoxe du texte bernhardien : d'une part il est tout entier transitif, un instrument à rendre présent le réel, et d'autre part, dans l'impossibilité même du projet, il reste une substance littéraire extrêmement dense comme une sorte d'équivalent d'un vécu blessé et féroce. C'est encore une des richesses de cette littérature.

Les bretelles et le violon

On a compris, le texte ne s'efface pas derrière ce qu'il a à dire, il devient au contraire cela ; entre autres cette meurtrissure nationale-socialiste et catholique dans ce type de dénonciation : «*L'internat est pour le nouvel arrivant un cachot conçu avec raffinement contre lui, donc contre son existence, construit d'une manière infâme contre son esprit...*» (*L'Origine*, p. 13). Meurtrissure de l'enfant déjà fort éprouvé par la criminalité ordinaire et qui, vivant ses relations de façon absolue, est dans ce contexte de détresse rapidement envahi par l'idée du suicide. Il n'est pas le seul, c'est monnaie courante autour de lui en ce temps-là. Quand il est enfermé dans la petite pièce aux chaussures vermoulues où il joue du violon, chaque fois qu'il se met à jouer l'idée du suicide lui vient, et plus il joue plus il s'abîme dans cette idée-là. Un jour il essaie de se pendre avec ses bretelles et c'est un échec, alors il se remet au violon (p. 17) ; un certain temps lui et le texte entretiendront cette tension

entre les extrêmes vie/mort, musiquant la mort et se suicidant au violon, jusqu'à ce que l'alternative s'estompe. C'est là probablement l'origine : l'origine symbolique d'une exclusion définitive quelle que soit l'alternative : il n'a jamais trouvé la fermeté pour passer à l'acte, trop curieux qu'il était, dit l'auteur. Mais le choix de la vie est encore une exclusion : le violon (l'art) est une aberration dans un monde qui passe son temps à anéantir tout souffle de vie. C'est cependant pour lui l'unique solution. L'écriture prendra le relais du violon, et comme une opposition permanente ; ce que Thomas Bernhard dit lorsqu'on lui demande pourquoi il écrit : « *Par opposition à un état de fait, parce que résister... exprime à mes yeux TOUT. Je désirais vivre en état de permanente opposition. Voilà pourquoi j'écris de la prose* »⁷.

La vie par la mort

Résister, être en perpétuelle opposition, cela a pris un sens fort par rapport au monde tel qu'il se présentait à l'adolescent, c'est-à-dire par la mort. Dès octobre 1944 (il a donc treize ans) commence sur Salzbourg l'« *expérience effective* » des bombardements qui font de cette ville honnie une tombe vivante. La vieille ville est détruite, des cadavres jonchent à profusion les rues, des gens crèvent de faim ; des proches, leurs maisons, sont détruits ; les bombardements devaient mettre un terme à sa carrière de violoniste en détruisant son violon (*La Cave*, p. 74). Il avait pourtant l'impression qu'anéantie, sa ville natale avait enfin des traits humains (p. 82). Il parcourt la ville de long en large seul, s'asseyant sur des tas de gravats, observant la détresse humaine (p. 90) qui ne l'épargne pas.

Un peu plus tard il refuse de poursuivre sa scolarité, et entre comme apprenti dans un magasin de comestibles de la cité de Scherzhauserfeld, « *quartier de terreur absolue de la ville* » (p. 9). C'est le thème de *La Cave*, un retrait. Un retrait parce qu'il échappait au dispositif oppressant de la société ; et puis il voulait vivre et « *être actif de manière utile* » (p. 10). C'est une période de bien-être, mais on ne le laissera pas tranquille. Il y contracte une grippe sévère qui ne guérit pas. Dans le même temps son grand-père (anarchiste, écrivain, l'être que Thomas Bernhard a le plus aimé au monde, qui lui a fait une éducation hors institution, riche et diverse), est hospitalisé ; le lendemain l'état de Thomas empire, et indésiré dans le logement de ses grands-parents où il vit avec sa mère, il suivait son grand-père. Il était atteint d'une pleurésie purulente, et il revient à lui dans la « *salle des vieux* », là où on mettait uniquement les patients dont on attendait la mort, et où il a été soigné par des ponctions qui l'affaiblissaient au dernier degré. Cette proximité à la mort c'est le thème du *Souffle*, une décision. La mort prend dans ce texte une forme institutionnelle, et le souffle est ce qui lui reste pour décider de

vivre, alors qu'il était laissé pour compte; il voulait choisir sa mort, non la subir (p. 22) de la part de ce « *centre de production de mort* » (p. 34). Il voulait vivre alors que les médecins étaient pourris et avaient laissé mourir son grand-père par négligence, alors qu'ils ne montraient aucune volonté de le guérir lui, alors que personne n'avait quitté la salle des vieux vivant depuis qu'il y était...

Après de longs mois il était envoyé dans une maison de convalescence à la discipline draconienne, bondée de poitrinaires, où il contractait, tout à fait normalement dans cette atmosphère contagieuse, une tuberculose très grave qui allait le replonger dans l'enfer d'où il venait, mais cette fois au sanatorium de Grafenhof, le plus terrifiant de tous, disait-on. C'est *Le Froid*, une mise en quarantaine, durant laquelle il acquiert la compétence d'un vrai malade, capable d'expectorer comme tout un chacun, de haïr les bien-portants, et même de les contaminer. Une forme d'opposition. En bref il se retrouvait dans l'antichambre de la mort, acceptant finalement l'éventualité extrême (p. 19); cependant que sa mère était en train de mourir d'un cancer, et dont il allait lire la mort dans le journal, les siens ayant oublié de l'en informer; on l'oubliait. Livré aux médecins iniques, méprisants, incompetents, ce jeune homme de dix-neuf ans avait l'impression qu'il était détenu en attendant de disparaître comme une victime naturelle de la guerre, et pensait que « *la vie était un établissement pénitentiaire avec très peu de liberté de mouvement* » (p. 41). En n'osant pas se suicider il avait conclu avec la vie « *les compromis les plus répugnants* » (p. 63), maintenant c'est elle qui se retirait.

Mais il avait des questions à poser à l'existence sur son origine, son père qu'il n'avait pas connu et sur lequel tous faisaient silence, sur cette démolition systématique dont il était victime, etc. Tirer au clair, rendre présent s'annonçait à ce moment-là comme nécessité, ce que le narrateur appelle son « *dévergondage spéculatif* » (p. 75). Il s'était mis à écrire, et ne se sentait exister que par là. Dès que son état s'était amélioré il avait voulu ardemment retrouver la santé. C'est lui qui a décidé de sa sortie de Grafenhof. L'« *autobiographie* », quant à elle, est une décision de plus, celle d'excaver et de défaire « *le paquet et en plus devant des témoins, comme à présent, en déballant ces phrases grossières et brutales et, souvent aussi, sentimentales et banales...* » (*Le Froid*, p. 60).

Le sens opposé

L'homicide historique, puis la maladie ont traumatisé l'existence du narrateur comme une énorme béance où était suspendue sa vie embryonnaire. Entre les deux, déjà déterminé sur ce qu'il ne voulait pas du monde, il avait

décidé d'aller « *dans le sens opposé* » (c'est ainsi que commence *La Cave*). Un jour, au lieu d'aller à l'internat, il a pris le chemin de l'exact opposé, celui de la « Haute école » des marginaux, des pauvres, des fous, la cité de Scherzhauserfeld. Chronologiquement il ne pouvait pas savoir qu'il contracterait dans son magasin en sous-sol une maladie qui lui ferait toucher le fond pendant quatre ans. Mais l'auteur en rédigeant le sait et le texte prend en charge la maladie au fond comme une longue métaphore. Aller dans le sens opposé – *La Cave* ne cesse de réitérer cette indication simple d'une opposition radicale et qui allait de soi –, prend le sens d'un interdit symbolique. Et dans *Le Froid* le jeune homme se demande ce qu'il a tiré de sa volte-face spontanée : « *Mon évasion du lycée, ma place d'apprenti, mes études musicales, je voyais ces signes de ma désobéissance lentement amplifiés jusqu'à la folie et la mégalomanie grotesque* » (p. 101). Autrement dit l'écart dans ce monde générateur de mort est nécessairement sanctionné, et compte tenu de son expérience vécue, il lui paraît s'opposer aux hommes avec la puissance arbitraire de la nature ; il y a plusieurs acceptions de « nature » dans l'œuvre de Thomas Bernhard, et l'une est ce mécanisme aveugle qui perpétue le laminage de l'individu sensible. C'est là la signification de la métaphore de la maladie : la désespérante puissance de ce monde stupide.

Vision anhistorique ? Mais d'une certaine façon c'est un fait de l'histoire ; faute d'alternative, dans la période proche des années quatre-vingts, l'histoire semble retomber sur elle-même, comme si elle était indéplaçable finalement, ce que Thomas Bernhard traduit ainsi vers la fin de l'« autobiographie » « *Les temps et les méthodes ne changent pas* » (*Un enfant*, p. 130). Qu'il ait tort ou raison ici est secondaire, l'essentiel étant l'existence d'un sentiment qui est partagé et n'est pas sans fondement : une certaine dynamique de transformation sociale est fortement en crise, alors que par ailleurs s'installe une société – parfois appelée postmoderne – pétrifiée dans le formatage des individus. Il n'y a évidemment pas de comparaison immédiate possible entre la période dont parle le texte et celle d'où il est écrit. Mais il y a néanmoins, dans l'une et dans l'autre (et ce n'est pas seulement le fait de l'Autriche, Thomas Bernhard voyage et s'informe), le même sentiment d'oppression, l'impression que le fluide de l'inventivité et de la communication ne passe pas l'opacité de la machine sociale prompte à pétrifier le différent. C'est pourquoi il ne se situe pas dans ce monde comme un agent, mais en dehors comme un proscrit. Il n'est pas confronté à une matière à transformer, il est une existence en péril qui doit sauver sa vie face à un monstre anthropophage.

Et cela se traduit sur le plan littéraire par la dénonciation sans appel, amplifiée

et généralisée, au lieu de l'explication dialectique, quitte à ce qu'à l'examen ce ne soit pas vraiment crédible faute de nuances; par ex.: «... *les jeunes gens qu'on fait rentrer dans ce système d'enseignement sont contaminés par la maladie de ce système et tombent malades par millions sans qu'on puisse envisager de guérison*» (*L'Origine*, p. 155), et on pourrait multiplier les exemples⁸. Mais ici encore ce qui importe n'est pas la dialectique sociale; le sens est ailleurs. Comme le dit le narrateur, le langage est impuissant à dire le vrai, et pourtant il en va de sa survie de l'essayer. Il peut et doit faire ne serait-ce qu'un pas dans le perfectionnement de l'expression de son syndrome. Et le seul moyen d'y parvenir c'est la *mimesis* (au sens d'Adorno): produire l'équivalent littéraire de l'opposition définitive poussée à l'extrême et sans concession. Pour cela il doit ramasser les effets du monde dans des monolithes totalement intelligibles, en ramasser les contours, de même que ce faisant, du même mouvement, il reconduit sa haine, sa hargne du monde. Et un tel sentiment ça se nourrit si on veut qu'il vive et fasse vivre.

Il reste que nous ne sommes pas pour autant dans l'arbitraire; les contacts que le narrateur décrit entre son moi et le monde sont des points extrêmement névralgiques, produisant des moments sensibles qui, tout en n'ayant rien à voir avec une argumentation communicationnelle (au sens de J. Habermas), éclairent une intuition vécue dans laquelle beaucoup sont susceptibles de se reconnaître. Nous ne sommes pas dans l'ordre de la démonstration, mais de l'affinité (du « *effectivement, c'est bien ça* »). C'est là probablement le sens littéraire du style de Thomas Bernhard, qui fait appel à l'intuition profonde du mal être. Enfin son œuvre est peut-être symptomatique de ce que peut être une œuvre esthétique dans une société qui, à bien des égards, tend à dissoudre dans un climat consensuel les conditions de possibilité collective de son rejet et la radicalité d'une alternative. Dans ce contexte d'étouffement il est salutaire qu'une résistance demeure, car « *l'expérience nous enseigne que l'homme de bonne foi qui poursuit ses pensées avec conséquence et persévérance tout en laissant complètement tranquille ceux qui sont d'autre opinion est confronté à la haine et au mépris, que vis-à-vis d'un homme de cet espèce on ne pratique que l'anéantissement* » (*Le Froid*, p. 111). Et que cette résistance s'exprime dans la hargne désespérée est une santé lorsqu'elle prend la forme d'une œuvre individuelle esthétiquement aussi forte que celle de Thomas Bernhard.

Notes

1. Par ordre chronologique de rédaction, *L'Origine, simple indication (Die Ursache, ein Andeutung)*, *La Cave, un retrait (Der Keller, eine Entziehung)*, *Le Souffle, une décision (Der Atem, eine Entscheidung)*, *Le Froid, une mise en quarantaine (Die Kalte, eine Isolation)*, *Un enfant (Ein Kind)*.
2. Dans Thomas Bernhard, *Ténèbres*, Maurice Nadeau, 1986, p. 136.
3. Thomas Bernhard, *Trois jours, ibid.*, p. 63 ; *Trois jours* est un court essai autobiographique qui précède l'« autobiographie ».
4. Voir le texte de Dieter Hornig sur les conditions de la production littéraire en Autriche, *ibid.*
5. Comme le suggère J. M. Hémion, dans *Thomas Bernhard, Arcane 17*, 1987, 71.
6. Par ex. : «... nous n'avons pas le droit de falsifier ainsi toute l'histoire de la nature considérée comme histoire de l'homme, de transmettre toute cette histoire comme une histoire toujours falsifiée par nous parce qu'on a l'habitude de falsifier l'histoire et de la transmettre sous forme d'une histoire falsifiée, tout en sachant que l'histoire entière est une histoire falsifiée qui n'a jamais été transmise que sous la forme d'une histoire falsifiée», *L'Origine*, p. 29.
7. *Trois jours, op. cit.*, p. 65.
8. Entre cent autres : «... les médecins désarmés, la stupidité des médecins, qui ont de la médecine une conception complètement dégradée, entrant dans la catégorie des opérations commerciales», *Le Souffle*, p. 63 : «Les samedis sont de véritables tueurs d'hommes qui existent dans le monde, les dimanches donnent conscience de ce fait de la façon la plus insupportable et les lundis poussent une nouvelle fois l'insatisfaction et le malheur tout au long de la semaine jusqu'au samedi prochain, jusqu'à la prochaine aggravation de l'état mental de chacun», *La Cave*, p. 80.

Claude Amey

Écrivain et maître de conférences à l'université de Paris VIII. Il a notamment publié : *Tadeusz Kantor, Theatrum Litteralis : Art, pensée, théâtralité*, Éditions L'Harmattan, 2002, *Mémoire archaïque de l'art contemporain : littéralité et rituel*, Éditions L'Harmattan, 2003, et participé à des ouvrages collectifs dont : *Art et mutations : Les nouvelles relations esthétiques*, Éditions Klincksieck, 2005.

L'unique. Et nous, sa propriété,

Thomas Bernhard vu par **Elfriede Jelinek**

Le géant est mort. Le roc de l'achoppement que personne ne pouvait contourner. Il écrivait son corps malade et il s'y inscrivait, comme s'il devait produire, quotidiennement, dans l'usine son corps, ce souffle pour lequel le malade depuis toujours se battait. Ce n'est pas un hasard si ce poète était un poète de la parole (et non de l'écrit). C'est l'expérience de souffrir des poumons dès la prime jeunesse qui lui a arraché les grandes tirades de son œuvre : je parle, donc je suis. Et tant que je parlerai, je ne serai pas mort. Ses amis racontent qu'il pouvait parler sans discontinuer pendant des heures, souvent plus de dix d'affilée, et que lorsqu'on lui demandait d'arrêter enfin, parce qu'on ne pouvait plus écouter, il suppliait qu'on lui accorde encore deux heures de plus. Et pour ne pas avoir à penser le cauchemar jusqu'au bout, ce musicien de formation a inventé sa propre technique de la répétition, mais avec une scansion rythmique, semblable à un mouvement sinusoidal, dont l'implacable musicalité s'imposait à tous, et ce, même si tout avait déjà été dit cent fois. Ainsi, l'expérience de manquer d'air a créé le souffle sauvage et enflammé de celui qui parle pour rester en vie. L'air renfermé de l'Autriche, cet air vicié, toute sa vie durant ce brin d'air lui aura suffi pour s'enflammer. Depuis les crises d'étouffements au pavillon Hermann (ou quelque nom qu'on ait donné à ces galetas d'internement où « les malades, du point de vue des bien-portants, n'ont plus aucun droit ») jusqu'à cette littérature du verbe sans fin. Depuis les bouches inutiles des patients sous tutelle, qui « n'ont qu'à manger les miettes laissées par les bien-portants », jusqu'à la bouche de l'Autriche, qui dit la vérité sur ce pays, ce qui « de la part des bien-portants a toujours été ressenti comme une inconvenance absolue ». Place pour les malades ! Et place aux poètes, mais malheur aussi à eux, quand ils font comme ceux qui ont été ostracisés par la société en raison de leur maladie et qu'ils tentent d'entrer dans un domaine, où ils n'ont rien à faire : la réalité politique du pays, où seuls les hommes politiques ont quelque chose à faire, s'arranger avec les impôts et s'imposer comme les seuls maîtres à bord. Et hop, on ramène le poète à l'hôpital, mais pas au service de pneumologie cette fois, non, tout droit à la psychiatrie ! Là-bas, on saura s'occuper de lui, afin qu'il ne retourne pas trop vite au corps social sain.

Je crois, que c'est l'expérience précoce de la maladie par laquelle est passé le malade à vie Thomas Bernhard qui lui a aiguisé le regard et l'a poussé à occuper obstinément sa place afin que personne d'autre ne puisse s'y mettre.

«Le procédé est connu, dans le monde entier: le malade s'en va, il n'est plus là, et aussitôt les bien-portants prennent sa place et s'approprient concrètement cette place, et soudain le malade, qui n'est pas mort, comme on l'avait cru, revient et veut reprendre sa place, il veut se la réapproprier, et alors il dresse les bien-portants contre lui.» C'est avec la plus grande brutalité que l'homme sans souffle, le poète doit à chaque fois se réapproprier la réalité. Il s'en gave, goulument, comme un enfant de son gâteau, il repousse les bien-portants, il les écarte, il pourrait même les tuer rien que pour reprendre sa place et Dire La Vérité.

C'est le malade qui est lucide, et ce ci-devant malade et actuellement défunt était un agneau de Dieu qui a pris sur lui les péchés du monde, non pas nécessairement pour délivrer quelqu'un, mais pour que beaucoup de non appelés (croisons les doigts, le principal c'est la santé) puissent enfin se sentir appelés à se répandre sur la littérature comme ils sortent leur chien, pour qu'il se répande sur le trottoir. Ainsi leur langue les tire à hue et à dia par la laisse de leurs pensées, et le plus souvent entraîne les pensées dans son sillage. Et si tout le monde faisait pareil ! Car ce que tout le monde croit avoir compris, il n'a pas le droit de le taire ! Tout le monde pourrait en parler aussi bien que le poète et bien mieux encore ! Et pourtant, d'une façon retorse, la critique façon Bernhard était aussi la critique de tout le monde envers tout le monde, la critique du raisonneur qui, précisément, dans ce rôle, usurpe la critique pour lui seul. La société doit sans cesse se convaincre qu'elle est la seule possible entre toutes, elle doit carrément exclure toute possibilité de son éventuelle transformation, une autre société qu'elle-même ne doit même pouvoir être pensée, car sinon sur quoi d'autre écrirait alors le poète ? C'est la raison pour laquelle elle n'a de la place que pour un seul critique, le prototype du critique pour ainsi dire : l'observateur en colère, qui devient sa propriété, la propriété de cette société et dont elle-même, à son tour, devient l'otage. Et le voilà qui nous exclut durablement de son testament. Plus de pitié possible devant cette unique et ultime décision !

Tout ce courrier haineux des lecteurs contre un artiste isolé, toute cette lie de conformisme bien pensant, tout cela a souvent donné l'impression que nous étions tous dans la main de Bernhard. Et combien il était dans la nôtre, lui, qu'on traînait, même malade, devant le rideau du Burgtheater, afin que nous puissions le voir en chair et en os ! Cet homme en colère a cru comme aucun autre en cette société autrichienne, tout comme le malade, avec la rage du désespoir, cherche à rejoindre les bien-portants, parce qu'ils lui font en permanence ressentir qu'il n'a plus sa place parmi eux et qu'ils cherchent à l'évincer, lui, cette terrifiante possibilité de leur propre

être. Ainsi, Bernhard, dans son rôle de critique, comme critique par excellence, renforce-t-il cette société précisément en la critiquant, elle, qui est depuis longtemps devenue sa raison de vivre. Pour le poète Reinhard Priefnitz, défunt lui aussi, Bernhard était un « Monsieur », un « Seigneur », et tel aurait été son rôle. Jeune déjà, Thomas Bernhard avait étudié avec passion ce qu'on appelle la bonne société, afin de pouvoir en être, et plus il en était, plus elle aussi lui appartenait, et s'il a pu la bousculer et la mettre en pièces, ce ne fut finalement que pour se faire lui-même mettre en pièces par ses griffes. Car celui qui cherche trop désespérément à en être, sera aussi le premier à se faire éjecter par elle. Ces fils et filles de la province profonde, grandis sous le fouet de la terreur catholique romaine et des tables de vieux nazis dans les auberges, ont depuis toujours étudié soigneusement les rituels complexes de la classe dominante viennoise : faire son shopping chez Knize ou chez les joailliers du Graben et se promener sur le Kohlmarkt ! Comme s'il suffisait de suffisamment bien connaître les règles pour pouvoir exister sans encombre à l'endroit de son choix.

Mais lors de la cérémonie de remise des prix, le poète est assis incognito dans le public, et Monsieur l'Académicien a du mal à se frayer un chemin dans la salle comble. Et puisqu'ils sont tous confortablement assis, ils doivent se lever pour laisser passer le lauréat, et ce faisant, ils lui lancent des regards empoisonnés et pénétrants, justement à cause du fait qu'ils doivent se lever pour le laisser passer. « Je m'étais enfermé moi-même dans la cage. » Qui ne songerait ici à l'autre grande poétesse de la province, Ingeborg Bachmann, à laquelle Thomas Bernhard a rendu un bel hommage dans *Extinction*. Seulement Bachmann, une femme, a parlé de la société comme de la plus grande des scènes de crime, une scène sur laquelle les « façons de mourir » pouvaient varier, mais à laquelle personne ne pouvait échapper. Une femme ne peut pas voir les choses autrement. Thomas Bernhard, lui, était condamné à devoir considérer comme son chez soi ce qu'il ne pouvait que mépriser sans fin.

Bachmann, à la fin, avec sa main brûlée, n'aurait même pas pu imaginer l'endroit où elle aurait pu vivre. Thomas Bernhard a rempli le sien avec des choses sans vie, avec des machines célibataires, et aussi avec les éclats de vieilles tasses qui, vidées depuis longtemps de leur substance philosophique originelle, ne recelaient plus que des resucées de philosophes et de philosophies, jusqu'à l'ultime fétiche, la pensée elle-même. Il est question des choses, mais ce n'est jamais la chose en soi ! À l'instar des célèbres Mac-Guffins¹ hitchcockiens, ces éléments (et aussi modèles de pensées), qui ne sont jamais vraiment développés, alors qu'ils forment pourtant le nœud de

l'intrigue de ses films, des cônes géants peuplent la sombre folie des univers littéraires de Bernhard, des biographies de compositeurs jamais écrites, des traités aux digressions multiples, qui maintiennent leur auteur en vie aussi longtemps qu'il écrit. Même si personne ne sait de quoi ils traitent, d'histoires alambiquées de malades ou seulement du jeu virtuose et inégalable d'un grand maître du piano, il y a toujours là ce fétiche masculin par excellence : la performance magistrale, la grandeur, l'ultime, l'unique, l'indépassable. Et pourtant : l'Académie qui a décerné son prix au poète ne l'a pas reconnu au milieu du public où il était assis. Madame le Ministre a fortement ronflé pendant toute la cérémonie. Ensuite, elle s'est subitement écriée : où est-il, l'écrivain ? Bachmann est morte brûlée. Bernhard s'est étouffé sa vie durant.

Traduction Dieter Hornig

Texte paru dans l'hebdomadaire autrichien *Profil*, le 20 février 1989, après la mort de Thomas Bernhard.

1. Concept fondamental du cinéma d'Hitchcock, le MacGuffin est un élément de l'histoire qui sert à l'initialiser, voire à la justifier, mais qui s'avère sans grande importance au cours du déroulement du film. Dans *Psychose*, par exemple, le MacGuffin est l'argent dérobé par Marion à son patron au début du film.

Elfriede Jelinek

Romancière et dramaturge née en 1946 à Mürzzuschlag (Autriche), elle obtient le prix Nobel de littérature en 2004. Ont dernièrement été publiés en français les romans *Avidité* (trad. Claire de Oliveira, Seuil, 2003) et *Bambiland* (trad. Patrick Démerin, préface Dieter Hornig, J. Chambon, 2006) ainsi que les pièces *Désir & permis de conduire* (recueil, trad. Marie-Luce Bonfanti, Y. Hoffmann, Maryvonne Litaize, Crista Mittelsteiner et Louis-Charles Sirjacq, L'Arche, 1998) et *Maladies ou Femmes modernes* (trad. Patrick Démerin et D. Hornig, L'Arche, 2001).



Thomas Bernhard au bord de la Mer du Nord, 1956.

Thomas Bernhard

Bibliographie

Théâtre

L'Arche Éditeur, Paris

Les Célèbres (1976); *Elisabeth II. Pas comédie* (1987), texte français Claude Porcell, 1999 / *Dramuscules* (1978-1990, réunis en 1988): *Un mort* (1988); *Le Mois de Marie* (1988); *Match* (1988); *Acquittement* (1988); *Glaces* (1988); *Le Déjeuner allemand* (1988); *Tout ou rien* (1988); *Claus Peymann quitte Bochum et va à Vienne comme directeur du Burgtheater* (1990); *Claus Peymann s'achète un pantalon et va déjeuner avec moi* (1990), texte français C. Porcell, 1991 / *Une fête pour Boris* (1970), texte français C. Porcell, 1996 / *L'Ignorant et le Fou* (1972), texte français, Michel-François Demet, 1984 / *La Force de l'habitude* (1974), texte français C. Porcell, 1983 / *La Société de chasse* (1974), texte français C. Porcell, 1988 / *Le Président* (1975), texte français C. Porcell, 1992 / *Minetti. Portrait de l'artiste en vieil homme* (1977), texte français et postface C. Porcell, 1983 / *Emmanuel Kant* (1978), texte français M.-F. Demet et C. Porcell, 1989 / *Avant la retraite. Comédie de l'âme allemande* (1979), texte français C. Porcell, 1987 / *Le Réformateur* (1979), texte français Michel Nebenzahl, 1988 / *Au but* (1981), texte français C. Porcell, 1987 / *Maître* (1981), texte français C. Porcell, 1994 / *Les apparences sont trompeuses* (1983), texte français Édith Darnaud, 1985 / *Déjeuner chez Wittgenstein* (1984), texte français M. Nebenzahl, 1990 / *Le Faiseur de théâtre* (1984), texte français É. Darnaud, 1986 / *Simplement compliqué* (1986), texte français M. Nebenzahl, 1988 / *Place des héros* (1988), texte français C. Porcell, 1991.

Romans et récits

Éditions Gallimard, Paris

Amras et autres récits (1964-1971), texte français Jean-Claude Hémerly et Éliane Kaufholz, coll. «Du monde entier», 1987 / *Gel* (1963), texte français Boris Simon et Josée Türk-Meyer, coll. «Du monde entier», 1967 / *Perturbation* (1967), texte français Guy Fritsch-Estrangin, coll. «Du monde entier», 1971 ; texte français Bernard Kreiss, coll. «L'Imaginaire», 1989 / *La Plâtrière* (1970), texte français Louise Servicen, coll. «Du monde entier», 1974 (1989) / *Corrections* (1975), texte français Albert Kohn, coll. «Du monde entier», 1978 (coll. «L'Imaginaire», 2005) / *Oui* (1978), texte français J.-C. Hémerly, coll. «Du monde entier», 1980 (coll. «Folio», 1997) / *L'Imitateur* (1978), texte français J.-C. Hémerly, coll. «Du monde entier», 1981 ; sous le titre *L'Imitateur (choix)*; *Der Stimmenimitator (Auswahl)*, coll.

«Folio bilingue», n° 66, 1997 / *Les Mange-pas-cher* (1980), texte français C. Porcell, coll. «Du monde entier», 2005 / *Le Neveu de Wittgenstein. Une amitié* (1982) texte français J.-C. Hémerly, coll. «Du monde entier», 1985 (coll. «Folio», 1992) / *Béton* (1982), texte français Gilberte Lambrichs, Éditions Gallimard, coll. «Du monde entier», 1985 (coll. «L'Imaginaire», 2004) / *Le Naufragé* (1983), texte français B. Kreiss, coll. «Du monde entier», 1986 (coll. «Folio», 1993) / *Des arbres à abattre. Une irritation* (1984), texte français B. Kreiss, coll. «Du monde entier», 1991 (coll. «Folio»), 1988 / *Maîtres anciens. Comédie* (1985), texte français G. Lambrichs, coll. «Du monde entier», 1988 (coll. «Folio», 1991) / *Extinction. Un effondrement* (1986), texte français G. Lambrichs, coll. «Du monde entier», 1990 (coll. «Folio», 1999) / *Dans les hauteurs. Tentative de sauvetage, non-sens* (1989) texte français C. Porcell, coll. «Du monde entier», 1991.

Récits autobiographiques

L'Origine (1975) / *La Cave* (1976) / *Le Souffle* (1978) / *Le Froid* (1981) / *Un enfant* (1982), texte français Albert Kohn, préface B. Lotholary, Éditions Gallimard, coll. «Biblos», 1990.

Poésie

Poèmes (Sur la terre comme en enfer, 1957 / In hora mortis, 1958), texte français R. Hofer-Bury, Éditions Ségquier, Paris, 1987 / «Poème de nouvel an : Manie de persécution» (1982), texte français C. Porcell, in *Théâtre/Public*, n° 50, Gennevilliers, 1983 / *Je te salue Virgile*, texte français Kza Han et Herbert Holl, Éditions Gallimard, série «Littérature», 1988.

Scénarii

L'Italien (récit et scénario, 1971), texte français C. Porcell, Éditions Arcane 17, Saint-Nazaire, 1987 / *Kulterer* (1974), texte français C. Porcell, Éditions Arcane 17, 2003.

Entretiens

Je n'insulte vraiment personne (1988), entretiens avec Kurt Hofmann, texte français J.-L. A. Moreau, Éditions de la Table Ronde, Paris, 1990 / *Entretiens avec Krista Fleischmann* (1991), texte français C. Porcell, L'Arche Éditeur, Paris, 1993.

Textes divers (recueils)

Thomas Bernard. Ténèbres (discours, récit, entretien, auto-interview), Claude Porcell éd., texte français C. Porcell et Jean de Meur, Éditions Maurice Nadeau, 1986 / «Cahier Thomas Bernhard» (entretiens, récits, poèmes),

Hervé Lenormand et Werner Wögerbauer éd., texte français É. Kaufholz, K. Han et H. Holl, in *L'Envers du miroir*, n° 1, Éditions Arcane 17, Saint-Nazaire, 1987 / *Événements* (récits, entretien, théâtre, article, 1965-1988), C. Porcell et Erika Tunner éd, texte français Jeanne Étoré, Bernard Lortholary, C. Porcell, Dominique Petit, L'Arche Éditeur, 1988 / *Thomas Bernhard* (poèmes, lettre, argument de ballet), Pierre Chabert et Barbara Hutt éd., texte français Suzanne Hommel (coll. Joseph Attié, Jean-Michel Maulpoix), Olivier Mannoni, Olivia Stephan, Éditions Minerve, Paris, 2002.