



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE DE METZ
FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

Hélène Weishard

THOMAS BERNHARD ET L'AUTRICHE
ANALYSE D'UNE RELATION PROBLEMATIQUE

- TOME II -

Thèse de doctorat de l'Université de Metz
préparée sous la direction de
Monsieur le Professeur Michel Grunewald

1997

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE DE METZ



022 420134 2

UNIVERSITE DE METZ
FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

Hélène Weishard

THOMAS BERNHARD ET L'AUTRICHE
ANALYSE D'UNE RELATION PROBLEMATIQUE

- TOME II -

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE	
LETTRES - METZ -	
No inv.	1997039L
Cote	L1M3 97/7
Loc.	Magasin

Thèse de doctorat de l'Université de Metz
préparée sous la direction de
Monsieur le Professeur Michel Grunewald

1997

TABLE DES MATIERES

Introduction	1
Point sur la recherche	12
I LE CONTEXTE DE LA CRITIQUE DE BERNHARD	32
Introduction de la Ière partie	33
Chapitre I: Pour une lecture imagologique de Bernhard	34
1. L'imagologie: quelques définitions	35
2. Application à Thomas Bernhard	39
3. Identité/ altérité: deux perspectives de la critique bernhardienne	43
4. Bernhard et les stéréotypes	57
Chapitre II: Bernhard et sa patrie « réelle »	64
1. La notion de patrie chez Bernhard: quelques repères biographiques	65
2. La rebellion de Bernhard contre la patrie	81
Chapitre III: L'auto-représentation de Bernhard	92
1. Les thèmes existentiels de l'auto-représentation de Bernhard: vie, mort, maladie	93
2. Le misanthrope et ses préjugés	101
II LES DISCOURS DE BERNHARD SUR L'AUTRICHE	115
Introduction de la IIe partie	116
Chapitre I: « Cartes postales » de l'Autriche	118
1. Des paysages et une nature hostiles	118
2. Des villes inhospitalières	138

Chapitre II: Le traumatisme du national-socialisme	149
1. Le devoir de mémoire face à l'amnésie collective	149
2. Les différentes faces de la permanence du mal national-socialiste	158
Chapitre III: Le procès des institutions	177
1. Contre le culte de la famille	177
2. Contre l'alliance du glaive et du goupillon	192
Chapitre IV: Bernhard et l'<i>homo austriacus</i>	208
1. La classe politique autrichienne	208
2. Le peuple	221
Chapitre V: Bernhard et ses pairs	231
1. Remarques générales	231
2. La culture et ses institutions	239
Chapitre VI: L'originalité de Bernhard	256
1. L' <i>homo austriacus</i> : essai de mise en perspective	257
2. Face à l'Etat: un anarchiste conservateur?	271
III LA RECEPTION DE BERNHARD	291
Introduction de la IIIe partie	292
Chapitre I: Les différents scandales et les réactions qu'ils suscitent	293
1. Les stratégies offensives	294
2. Les replis défensifs	323
Chapitre II: La réception de Bernhard par les sphères littéraires	331
1. La critique littéraire: une réception problématique	331
2. Les prises de position des écrivains	349
3. Les plagiats	356

IV PAR-DELA LA CRITIQUE DE L'AUTRICHE	370
Introduction de la IV ^e partie	371
Chapitre I: L'Autriche, seule cible de la polémique de Bernhard?	372
1. L'Autriche comme paradigme d'une critique globale	372
2. Le procès de l'histoire	380
Chapitre II: Une critique destructrice de l'art?	390
1. Art et corruption	390
2. Une remise en question fondamentale de l'art?	399
3. Essai de mise en perspective	408
Chapitre III: Art et construction d'une patrie imaginaire	412
1. Le rôle de l'art dans la vie de Bernhard	412
2. Genèse et objectif de l'écriture de Bernhard	429
3. Le ludisme comme principe esthétique et moral	435
Conclusion	446
Liste des abréviations	454
Indications bibliographiques	458
Index des noms cités	477

TROISIEME PARTIE

LA RECEPTION DE BERNHARD

Pendant plus de deux décennies, la critique caustique de Bernhard n'a cessé de piquer au vif ses compatriotes, et notre auteur s'est littéralement servi de l'Autriche comme d'une scène de théâtre pour orchestrer des *happening* dont les acteurs furent l'opinion publique, la classe politique, l'*intelligentsia* autrichiennes, mais aussi lui-même. Le procédé typiquement bernhardien qui consiste à se situer « au-dessus de la mêlée » en pointant sur ses compatriotes un doigt accusateur a en effet suscité de violentes réactions, émanant aussi bien de l'opinion publique que de l'*establishment*. L'analyse des scandales qu'il a suscités et des commentaires qu'il a inspirés à la critique et à ses pairs est à cet égard révélatrice. L'objectif de cette troisième partie est de montrer *comment*, mais aussi *pourquoi* les cibles de Bernhard se sont défendues contre les attaques qu'il a formulées contre elles.

Chapitre I

Les différents scandales et les réactions qu'ils suscitent

La manière essentiellement négative dont Bernhard représente l'Autriche et ses habitants ainsi que son auto-représentation provocante ont irrité et exaspéré la plupart de ses compatriotes. La violence des réactions que Bernhard a suscitées révèle qu'il a très certainement atteint des points névralgiques de la société autrichienne, et en tout cas, su entretenir grâce au venin de sa polémique les plaies de la conscience collective qui tendaient à se cicatriser. L'étude des différents scandales qui ont marqué sa carrière nous en apprend long sur le public auquel notre auteur destine sa critique. En nous appuyant sur deux axes qui sont successivement les stratégies offensives de Bernhard et les replis défensifs auxquels il est forcé, notre objectif est de montrer ici comment l'auteur a su mettre en scène ses compatriotes comme autant d'acteurs des faits qu'il dénonce. On peut à cet égard faire remarquer que Bernhard a été plus offensif que sur la défensive, ce qui justifie l'économie de nos chapitres. Nous ne ferons pas ici un compte-rendu exhaustif de *tous* les scandales qui ont marqué sa carrière,¹ mais nous nous contenterons d'un florilège des éclats les plus révélateurs dans la perspective qui est la nôtre. Afin de disposer d'une base empirique qui donne à notre analyse une assise scientifique, nous prendrons l'étude de Ernst Bruckmüller, *Nation Österreich*,² comme point de repère.

¹ On se référera à cet effet à l'ouvrage de Jens Dittmar: Jens Dittmar (Hrsg): *Sehr geschätzte Redaktion. Leserbriefe von und über Thomas Bernhard*. Wien, Edition S, 1991.

² Ernst Bruckmüller: *Nation Österreich. Kulturelles Bewußtsein und gesellschaftlich-politische Prozesse*. Wien, Köln, Graz, 1984. 2. ergänzte und erweiterte Auflage: 1996.

1. Les stratégies offensives

La carrière de Bernhard a été marquée dès ses débuts par les nombreux éclats et scandales provoqués aussi bien par les sorties de l'écrivain que par ses oeuvres. Les nombreux détracteurs de notre auteur pensent qu'il s'agit là de coups de publicité spectaculaires que Bernhard aurait mis en scène afin d'augmenter les ventes de ses ouvrages.³ A leurs yeux, Bernhard est certes célèbre, mais intellectuellement stérile, et ces scandales sont uniquement orchestrés pour camoufler la source tarie de sa productivité. Nombreux sont ceux qui sont persuadés que Bernhard a attendu la célébrité pour s'exprimer négativement sur l'Autriche, afin de ne pas nuire à sa carrière littéraire aussi longtemps qu'il n'était pas un écrivain reconnu. Or, ces accusations sont infondées, puisque Bernhard se livrait déjà à de violentes diatribes contre la nature et l'Etat autrichiens dès son premier roman, *Gel*, publié en 1963. Ses premières prises de position publiques sont également antérieures à cette date. A travers quelques exemples choisis au fil de sa carrière, nous analyserons ici les tactiques offensives auxquelles il a recours, afin de faire émerger les constantes de sa polémique et de montrer les réactions qu'elle suscite.

Le premier éclat occasionné par Bernhard s'est produit en 1955, donc bien avant qu'il n'ait publié une première œuvre et ne soit connu du grand public. Depuis 1952, Bernhard était journaliste au *Demokratisches Volksblatt*, un quotidien de Salzbourg qui est aussi l'organe du parti socialiste. Dans une interview accordée à Karin Kathrein, il raconte cette expérience qui a duré

³ Le critique Hans Haider se fait le défenseur de cette thèse dans un article particulièrement féroce publié lors du scandale provoqué par *Des arbres à abattre*. Cf. Hans Haider: *Die Stigmatisierten steigen auf. In Österreichs literarischer Szene gibt es mehr prominente als gelesene Autoren*. In: *Die Presse*, 23.8.1985. Cf.: DITTMAR II, p. 146.

deux ans.⁴ Le 4 décembre 1955, un article signé de sa main intitulé *Salzbourg attend une pièce de théâtre* paraît dans l'hebdomadaire *Die Furche*. Dans ce texte, Bernhard attaque non seulement l'hebdomadaire en question qu'il qualifie de « quadrature de l'abrutissement pervers catholico-nazi », ⁵ mais aussi le théâtre de Salzbourg, dont il juge les pièces et les mises en scène « stupides, provinciales, préhistoriques et déprimantes ». ⁶ Sa critique touche ici un point particulièrement sensible de l'auto-représentation des Autrichiens, car depuis 1945, l'Autriche a fortement mis l'accent sur sa spécificité culturelle en s'arrogeant le titre de *Kulturland*. En 1947, le sociologue August Maria Knoll répandait ainsi le cliché selon lequel :

Nulle part au monde comme à Vienne, comme en Autriche, l'acteur n'est investi d'une telle autorité publique, voire sacrée. Le théâtre est ici un événement public et un culte!⁷

Dans *Le monde d'hier* publié en 1944, Stefan Zweig fait lui aussi état du véritable enthousiasme, voire de l'idolâtrie, dont le public viennois gratifiait ses comédiens.⁸

⁴ Thomas Bernhard: *Es ist eh alles positiv*, interview avec Karin Kathrein. In: DREISSINGER, p. 187-190.

⁵ Cf. DITTMAR II, p. 10.

« [...] Quadratur des perversen katholisch-nazistischen Stumpfsinns »

⁶ Ibid., p. 11.

« Eine Operette jagt die andere, eine Geschmacklosigkeit übertrifft die andere. Ja, bei allem Verständnis, was ist denn Theater? Besteht es nur aus billigem, ausgeleiertem Amusement? Wenn ja, dann soll man es morgen schon zusperren! »

⁷ August Maria Knoll, cité par BRUCKMÜLLER, p. 121.

« Nirgends auf der Welt besitzt der Schauspieler diese öffentliche, ja sakrale Geltung wie in Wien, in Österreich. Theater ist hier Staatsaktion und Kult! »

⁸ Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt/ Main, Fischer, 1982, p. 54-55.

« An und für sich war diese Begeisterung für Theater, Literatur und Kunst eine ganz natürliche in Wien; die Zeitung gab in Wien allen kulturellen Geschehnissen besonderen Raum, rechts und links hörte man, wo immer man ging, bei den Erwachsenen Diskussionen über die Oper oder das Burgtheater, in allen Papiergeschäften standen in den Auslagen die Bilder der großen Schauspieler. »

La notion de « culture » en Autriche - fait remarquer Bruckmüller - est toutefois liée à des modèles conservateurs, et fortement fixée aux traditions du passé.⁹ De ce fait, l'*establishment* culturel accorde peu d'espace à la culture contemporaine, et privilégie au contraire des formes somme toute stéréotypées de l'expression artistique. Aussi n'est-il guère surprenant que lorsque Thomas Bernhard s'en prend au prestigieux théâtre de Salzbourg, il s'attaque à un véritable symbole national, qui est une source de fierté chez ses compatriotes. Les reproches qu'il adresse au théâtre de Salzbourg ne sont d'ailleurs pas restés sans effet, car aussitôt, le directeur du théâtre a porté plainte pour « atteinte à l'honneur » de son établissement. La formule même employée pour justifier cette plainte peut prêter à sourire, mais elle est loin d'être anodine, car elle révèle bien que l'enjeu de la critique de Bernhard est la « dignité morale » du théâtre de Salzbourg, qui, selon son directeur, mérite considération et estime. Le 28 mars 1956, Bernhard est tout d'abord relaxé, mais le théâtre fait appel, et le 11 mars 1957, notre auteur est condamné à une amende de 300 schillings ou à un emprisonnement de 5 jours. C'est au tour de l'écrivain de faire appel, et le 8 juillet 1959 (près de 4 ans après le début du scandale) la plainte est retirée.

Mais les tribulations de Bernhard avec le théâtre de Salzbourg ne s'arrêtent pas là. Dans les années 1970, notre auteur, qui jouissait déjà d'une certaine notoriété à cette époque, a de nouveau maille à partir avec cette institution. Cette fois, c'est lui qui devient la cible de ses détracteurs, car le scandale a été provoqué par des controverses concernant la mise en scène de l'une de ses pièces. Soulignons au passage que Bernhard ne recule pas devant la contradiction ici: car lui, qui avait jadis tant dénigré le théâtre de Salzbourg, y fait représenter ses propres pièces 20 ans plus tard. Est-ce là une revanche sur le passé, un désir de réformer les structures existantes ou tout simplement de

⁹ Cf. BRUCKMÜLLER, p. 121.

« Freilich heißt Kultur hier immer wieder: die Traditionen der « Wiener Klassik », die Traditionen des Barock, des Biedermeier, allenfalls von « Wien um 1900 », die Traditionen des Wiener Walzers. [...] Natürlich ist dieses Kulturbild stark vergangenheitsfixiert. »

l'opportunisme guidé par l'aspiration à être admis au sein d'une institution aussi prestigieuse que le festival de Salzbourg? En tout état de cause, le scandale était né cette fois-ci de deux minutes d'obscurité totale que Bernhard et Peymann avaient exigées à la fin de la pièce *L'ignorant et le fou*, représentée en août 1972. Lors de la première, le président du festival, Josef Kaut, et les pompiers de la ville avaient refusé d'éteindre l'éclairage de sécurité; il s'ensuivit un véritable pugilat dans les coulisses, au cours duquel un décorateur de la troupe fut assommé. La pièce connut ce soir là un vif succès auprès du public, mais le lendemain, la troupe refusa de jouer si elle n'obtenait pas gain de cause pour ce qui concerne l'obscurité qui devait régner au cours de la scène finale. La direction du festival se montra inflexible: la pièce disparut du programme; Kaut annula également tous les contrats qui le liaient à Peymann et à sa troupe en lui réclamant par dessus le marché 70.000 marks de dommages et intérêts pour les pertes subies par le théâtre. Dans une lettre ouverte à Kaut publiée le 9 août 1972 dans les *Oberösterreichische Nachrichten*, Bernhard accuse le président du festival d'avoir dupé Peymann en lui garantissant le respect de ses consignes de mise en scène, à seule fin d'assurer la première. Il décline en revanche toute responsabilité de la troupe dans l'incident regrettable relaté plus haut. La réaction du public ne se fait pas attendre, et les adversaires de l'auteur montent au créneau dans le courrier des lecteurs des *Salzburger Nachrichten*, où un certain Dr. Leopold Voller, habitant Salzbourg, s'insurge contre les procédés de Peymann et Bernhard: il taxe ce dernier « d'écrivillon », et affirme que le contribuable autrichien peut aisément refuser de continuer à financer des manifestations qu'il qualifie « d'effronteries ». ¹⁰

¹⁰ Dr. Leopold Voller, in: *Salzburger Nachrichten*, 23.8.1972. Cf. DITTMAR II, p. 54.

« Dafür zahlen wir Österreicher nicht Steuern, um solche Frechheiten noch zu finanzieren. Wir können nicht nur 2 Minuten, sondern für immer auf solche « Dichter » und « Regisseure » verzichten. »

Mais les différends qui opposent Bernhard à la direction du festival de Salzbourg ne s'arrêtent pas là. Certes, en 1974 *La force de l'habitude* est représentée avec succès au festival, mais en 1975, la rupture entre Bernhard et Kaut est consommée. Kaut avait en effet accordé au *Münchner Merkur* une interview dans laquelle il affirmait qu'il ne pouvait décemment mettre Bernhard au programme une année sur deux. L'écrivain réagit vivement dans une lettre du 29 août 1975, où il déclarait:

L'histoire du théâtre a décidé depuis longtemps lequel est le plus important pour l'autre: Bernhard pour le festival, ou le festival pour Bernhard.¹¹

Et il refusa désormais toute collaboration avec le théâtre de Salzbourg.

Les scandales relatifs au festival de Salzbourg évoquée ici sont tout à fait révélateurs: ils confirment d'une part la susceptibilité extrême de notre auteur, qui est capable à tout moment de rompre brutalement des relations lucratives au nom de son indépendance et de sa conception de l'art.¹² Mais ils révèlent également que dès le début de sa carrière, Bernhard a su trouver les points sensibles de ses compatriotes en remettant en question les clichés positifs sur l'Autriche en tant qu'emblème d'une culture de prestige. Il a ainsi divisé l'opinion, comme l'attestent les avis divergents sur son œuvre. Il est également frappant de constater que les détracteurs de l'écrivain se qualifient toujours de « contribuables » lorsque Bernhard blesse leur susceptibilité, ceci afin de souligner la dette financière que celui-ci aurait contractée à leur égard. Dans un article qui rappelle l'altercation en 1985 entre Bernhard et le ministre Franz Vranitzky,¹³ Franz Schuh souligne à cet égard « l'infamie populiste » d'un tel

¹¹ Thomas Bernhard, in: *Die Zeit*, 29.8.1975. Cf. DITTMAR II, p. 56.

« Die Theatergeschichte hat längst entschieden, wer für wen wichtiger ist, der Bernhard für die Festspiele oder die Festspiele für den Bernhard. »

¹² Dans l'interview avec Kathrein (op. cit.), Bernhard confirme ce trait de caractère:

« Meine Beziehungen gehen immer jäh zu Ende, auch wenn sie jahrzehnte gedauert haben. »

¹³ Cf. II, chapitre IV, 1, p. 213-215.

argument, et défend l'idée selon laquelle il est plus facile aux auteurs de cet argument de taxer Bernhard d'écrivain qui se libère de ses propres frustrations en mettant l'Autriche à mal, que de remettre en question un consensus national sujet à caution.¹⁴ Schuh fait également remarquer que ce type d'argument est rarement réfuté, car il correspondrait à l'opinion du plus grand nombre. En se faisant l'avocat de Bernhard, cet auteur démonte le mécanisme des polémiques qui opposent l'écrivain à l'opinion publique. Sa position révèle également que Bernhard devient l'enjeu de vives controverses qui divisent le pays et font apparaître que les courants de pensée les plus conservateurs coexistent avec un « contre-pouvoir » progressiste, en accord avec la critique de notre auteur.

Il est utile de rappeler que dès ses débuts, la carrière littéraire de Bernhard fut marquée par le scandale. Ainsi, son discours de remerciement lors de la remise du Prix National Autrichien de Littérature en 1968 fut jugé à ce point choquant, que le ministre chargé de lui remettre le prix répondit d'une phrase aux constatations de Bernhard et quitta la salle sous les applaudissements d'une partie du public.¹⁵ Dans son ouvrage consacré à Bernhard, Claude Porcell précise à cet égard que:

Les conversations entendues pendant la réception qui suivit la remise témoignaient de la grande irritation qu'avait produite le discours et l'incident.¹⁶

¹⁴ Franz Schuh: *Vranitzky, Bernhard und ich*. In: *Statt Bernhard*, p. 186.

« Der Appel an die «*Steuerschillinge*», die ein Festspiieldichter einstreich, ist nichts als eingebürgerte, populistische Infamie, hundertmal bedenkenlos dahingequatscht, und zwar stets erfolgreich, weil am Horizont dieses Landes selten ein Widerspruch zu sehen war [...]. Deshalb greift man auch ruhig in die glitschige Kiste der Bürgerästhetik, holt daraus den Knüppel «*Verklemmung*» hervor, die ein Dichter, falls er mit seinem Lande nicht fertig wird, sich «*vom Leibe*» schreibt, und fügt [...] noch hinzu, im Lager einer solchen verschwindenden «*Minorität*» wäre Österreich nicht... »

¹⁵ Cf. I, chapitre I, p. 53.

¹⁶ Claude Porcell: *Ténèbres*. Paris, Nadeau, 1986, p. 33.

Conforté dans ses intentions polémiques par la réaction du ministre et d'une partie du public, Bernhard rédigea un texte plus virulent encore, destiné à être le discours de remerciements pour le prix Anton Wildgans qui devait lui être décerné quinze jours plus tard. La cérémonie fut cependant annulée sans motif officiel, probablement à cause de l'incident que le premier discours avait provoqué. Nous reproduisons ici un extrait révélateur du texte rédigé par Bernhard, qui montre à quel point l'auteur pouvait se montrer ostensiblement provocateur en faisant précisément appel à la notion de « deniers publics » que ses détracteurs lui reprochent de dépenser:

Mais je crois que j'ai assez dit, ou parlé, croyez-vous, indiqué, croyez-vous, *passé sous silence* des thèmes, comme vous voyez vous-mêmes, passé presque tout sous silence, comme vous pouvez vous en convaincre, et il ne me reste qu'à dire ma gratitude pour les quelques milliers de schillings que vous m'avez déjà envoyés il y a quelque temps par la poste à mon adresse de Haute-Autriche, pour les magnifiques vacances du même montant que je vais pouvoir m'offrir, je vais me payer une période de prodigalité, quelques semaines au bord de la Méditerranée, ou quelques folies à Bruxelles, à Paris ou à Londres, je ne sais pas encore... en tout cas loin d'ici, loin de Vienne, loin de l'Autriche, de la patrie que j'aime...¹⁷

Nul doute que si ce discours avait été prononcé, il aurait suscité un tollé général. Car Bernhard nargue ici délibérément son public en se montrant d'un cynisme sans bornes. Dans son argumentation, il démontre en effet que son insolence peut se révéler doublement « payante »: elle lui permet d'accéder non seulement à la célébrité, mais aussi à la fortune, et ses diatribes contre

¹⁷ WAHR-TOD, Traduction: Claude Porcell, *ibid.*, p. 40-41.

« Aber ich glaube, ich habe jetzt schon genug gesagt, oder gesprochen, wie Sie glauben, *angedeutet*, wie Sie glauben, Themen *verschwiegen*, wie Sie selbst sehen, beinahe alles verschwiegen, wie Sie sich überzeugen können, und ich sage jetzt nur mehr noch meinen Dank für die paartausend Schillinge, die Sie mir schon vor einiger Zeit per Post an meine Adresse in Oberösterreich überwiesen haben, für die herrliche Urlaubszeit, die ich mir für diesen Betrag arrangieren werde, eine Verschwendungszeit will ich mir leisten, ein paar Wochen am Mittelmeer oder ein paar Verrücktheiten in Brüssel oder in Paris oder in London, ich weiß das noch nicht...jedenfalls weit von hier, weit von Wien, weit von Österreich, dem Vaterland, das ich liebe... »

l'Autriche et les Autrichiens vont, en fin de compte, lui permettre de dilapider « l'argent du contribuable » à l'étranger, loin de cette patrie qu'il « aime ». Cette dernière litote aurait choqué même les esprits les moins subtils et ravivé la polémique. En fin de compte, lorsque Bernhard décide de *passer sous silence* les thèmes qui lui sont chers, il se montre plus brutal encore qu'à son habitude.

Dans son analyse du scandale occasionné par le premier discours, Claude Porcell formule ainsi la problématique inhérente à la critique à laquelle procède Bernhard:

Deux questions restent ouvertes: celle de l'opportunité des circonstances, et, plus importante encore, celle de savoir quelle société peut se passer d'une telle irritation.¹⁸

En effet, l'irritation qu'engendrent les discours de notre auteur montre qu'il connaissait bien ses compatriotes et qu'il a su les toucher à un point très sensible: l'image positive qu'ils ont d'eux-mêmes et de leur pays. Le scandale suivant confirme ce diagnostic.

En 1975, le prêtre salzbourgeois Franz Wesenauer croit se reconnaître dans le personnage de « l'oncle Franz », qui est l'un des protagonistes de *L'origine*, le premier volume de l'autobiographie de Bernhard. Qu'est-ce qui, dans ce récit, a choqué l'ecclésiastique au point de l'inciter à porter plainte pour atteinte à l'honneur? Hormis « le visage rose de paysan »¹⁹ que lui attribue Bernhard, Wesenauer prétend que c'est surtout l'image que notre auteur donne du

¹⁸ Claude Porcell, op. cit., p. 33.

¹⁹ Martin Huber se livre à une analyse très détaillée de ce scandale dans son article: *Romanfigur klagt Autor. Zur Rezeption von Thomas Bernhards « Die Ursache. Eine Andeutung. »*. In: *Statt Bernhard*, p.64.

« Zum Ausdruck « rosiges Bauerngesicht », durch den sich Franz Wesenauer unter anderem beleidigt gefühlt habe, habe Bernhard gemeint: « Mir sind Bauern sehr sympathisch - es sollte nur eine Charakterisierung sein. » »

« christianisme et de l'Eglise, de la ville de Salzbourg et de ses habitants ». ²⁰

Il convient de souligner ici qu'en attaquant Bernhard, le prêtre salzbourgeois a réussi à fédérer une partie de l'opinion publique hostile à l'écrivain. La presse de boulevard a encore renforcé ce succès médiatique en reprenant certains arguments de Wesenauer pour discréditer Bernhard; un article signé du pseudonyme de Togger publié dans la *Neue Kronen Zeitung* est plus qu'explicite à ce sujet:

Cette ville, de laquelle tous les Autrichiens peuvent à raison se montrer fiers, Thomas Bernhard la caractérise tout simplement comme la « plus grande prostituée du monde ». [...]. Nous ne savons pas s'il était justifié que Bernhard désigne son ancien directeur d'école comme un être répugnant, mais son assertion au sujet de Salzbourg rend Thomas Bernhard répugnant aux yeux des Autrichiens. ²¹

Le reproche formulé ici par le journaliste concerne indirectement l'absence de pudeur et de discrétion dont Bernhard ferait preuve à l'égard de son ancien directeur, mais avant tout, son discours « politiquement incorrect » sur Salzbourg, que l'ensemble de la population autrichienne s'accorde à définir comme un véritable joyau de l'art baroque et de la culture de prestige. ²² Une fois encore, Bernhard a su piquer au vif la fierté des Salzbourgeois en soulignant dans *L'origine* le conservatisme petit-bourgeois, le cléricanisme

²⁰ Franz Wesenauer, cité par Martin Huber, *ibid.*, p. 63.

« Diese Empfindungen vor 30 Jahren entschuldigen nicht seine « künstlerische Darstellungen » von heute. Sie halten vor dem Gesetz nicht stand. Was in seinem Buch « Die Ursache » nicht nur für mich, sondern für das Christentum und die Kirche herauskommt - nebenbei auch für die Stadt Salzburg und seine (!) Bevölkerung - entspricht auch dieser künstlerischen Anwendung. »

²¹ Togger, in: *Neue Kronen Zeitung*, 11.4.1976. Cité par Huber, *ibid.*, p. 65.

« Diese Stadt, auf die alle Österreicher mit Recht stolz sein können, bezeichnet Thomas Bernhard kurz und bündig als « die größte Prostituierte der Welt ». [...]. Wir wissen nicht, ob es berechtigt war, daß Bernhard seinen damaligen Schuldirektor als widerlichen Menschen bezeichnet hat, aber sein Ausspruch über Salzburg macht Thomas Bernhard in den Augen der Österreicher widerlich. »

²² Un sondage qui avait pour objet la manière dont les Autrichiens conçoivent leur rôle, révèle que la fonction de « porte-flambeau d'un grand héritage culturel » arrive en troisième position, avec 47% des voix en 1980, et 45% en 1987, ce qui montre la constance de cette auto-image. Cf. BRUCKMÜLLER, p. 126.

étriqué et l'adhésion selon lui massive à l'idéologie nazie des habitants de la ville de Mozart. Les accusations proférées par Bernhard ont provoqué une véritable levée de boucliers contre lui, et entraîné aussitôt la constitution d'un « groupe de travail destiné à assurer la sauvegarde et la défense du prestige international de la ville de Salzburg ». ²³ Il s'agit là d'un acte de la plus haute importance, car la mission déclarée des fondateurs de cette association consistait non seulement à réhabiliter l'auto-image de leur ville que Bernhard avait égratignée, mais aussi à défendre et à assurer la survivance de l'hétéro-image positive de Salzburg à l'étranger. ²⁴ Bernhard apparaît donc à ses détracteurs comme l'ennemi déclaré de l'Autriche, qui nuit autant à la cohésion intérieure du pays qu'à sa renommée internationale. Le scandale déclenché par Franz Wesenauer dépasse en fin de compte sa propre personne, ²⁵ et entraîne le pays entier dans une effervescence qui témoigne indubitablement de son profond trouble identitaire.

Un autre esclandre qui mérite d'être relaté ici en raison même de ses cibles est celui occasionné par le roman *Des arbres à abattre*, qui fit scandale en Autriche avant même sa parution, et tint littéralement l'opinion publique en haleine d'août 1984 à février 1985. Quelques uns des épisodes du « scandale » soulevé par ce livre méritent d'être évoqués ici en détail, car ils sont de très bons révélateurs des relations qui existent entre Bernhard et l'*establishment* autrichien. Dans son roman, Bernhard se montrait particulièrement féroce à

²³ Cf. Huber, op. cit. p. 62.

« Darüber hinaus habe sich ein « Arbeitskreis zum Schutz und zur Wahrung des internationalen Ansehens der Stadt Salzburg » gebildet [...] »

²⁴ En se référant à l'étude de Günter Schweiger sur l'image de l'Autriche dans le monde, Bruckmüller rappelle que:

« Soweit Österreich überhaupt bekannt ist, erscheint es als Land, dessen Bekanntheit in erster Linie mit gewissen kulturellen Äußerungen zusammenhängt [...] » Cf. BRUCKMÜLLER, p. 115.

²⁵ Le procès que Franz Wesenauer intente à Bernhard va durer deux ans et s'achève sur un compromis entre les deux parties, selon lequel les passages séditieux du récit sont supprimés dans toutes les publications du récit à partir de 1977.

l'égard de ses personnages - les époux Auersberger - qu'il décrit comme de riches mécènes oisifs et frivoles. Le 8 août, les éditions Suhrkamp firent parvenir un exemplaire du roman à Hans Haider, critique littéraire au quotidien autrichien *Die Presse*. Lorsqu'il prit connaissance du manuscrit, Haider identifia le personnage d'Auersberger avec le compositeur Gerhard Lampersberg et se hâta d'avertir les époux Lampersberg des similitudes qui existaient entre eux et les personnages de Bernhard. Le 20 août, l'avocat des Lampersberg, fit parvenir à Siegfried Unseld, directeur des éditions Suhrkamp, une lettre dans laquelle il lui demandait de différer la parution du livre afin d'éviter une plainte de ses clients. Or, le roman devait être distribué dans les librairies le 21 août, ce qui fut fait, puisque Unseld ignorait encore à cette date les menaces qui pesaient sur le livre. Le 28 août, Gerhard Lampersberg porta plainte contre Bernhard pour diffamation, et dès le lendemain, l'oeuvre fut confisquée par la police dans toutes les librairies autrichiennes. Pour Lampersberg, la similitude entre le personnage d'Auersberger et lui même ne faisait pas de doute, car à l'instar de son presque-homonyme, il organisait depuis des années des rencontres d'artistes à Maria Saal, baptisé Maria Zaal dans le récit.²⁶ Siegfried Unseld se défendit aussitôt et reprocha à Haider d'avoir commis une faute professionnelle en divulguant des informations sur le livre avant même sa parution. Bernhard réagit à son tour en publiant le 9 novembre un article dans *Die Presse*, par lequel il interdisait à Unseld de distribuer ses écrits en Autriche à dater de ce jour, et pendant 75 ans à partir de son décès. Il incriminait en même temps l'Etat autrichien en affirmant qu'un

²⁶ Bernhard connaissait bien le couple Lampersberg, car il avait séjourné dans leur propriété de Maria-Saal de 1957 et 1960. Les Lampersberg accueillèrent dans leur domaine de Carinthie toute l'avant-garde littéraire viennoise, qui était constituée d'écrivains comme Peter Turrini, H.C. Artmann, Gerhard Rühm, Konrad Bayer. C'est là que Bernhard a écrit l'un de ses premiers textes intitulé *Les têtes*, qui était un opéra mis en musique par Lampersberg. La description caricaturale qu'il fait du couple Auersberger dans son roman a provoqué l'indignation de ses confrères, qui le taxèrent d'ingratitude.

tel procès serait tout à fait inconcevable dans un autre Etat d'Europe.²⁷ Une polémique par voie de presse s'enflamma entre Bernhard et Haider, suscitant l'émoi de l'opinion. Mais Lampersberg n'obtint pas gain de cause dans le procès qu'il avait intenté à Bernhard, car le 21 décembre, la saisie du roman fut levée et le livre remis en circulation.

Les péripéties tumultueuses qui viennent d'être relatées ont eu le même effet qu'une campagne publicitaire, car elles provoquèrent un véritable record d'affluence dans les librairies bavaroises, où les Autrichiens pouvaient se procurer sans problème le roman convoité. Suhrkamp a finalement vendu 30.000 exemplaires de *Des arbres à abattre* en 15 jours. Mais tout le bruit causé par ce scandale a fait quelque peu oublier que le roman était aussi, et avant tout, une oeuvre littéraire régie par les lois du genre.²⁸

Une fois encore, on le voit, Bernhard a - volontairement ou non - provoqué l'émoi de l'opinion, et surtout l'indignation des sphères culturelles viennoises. Son texte ne pouvait au demeurant les laisser indifférentes, car il incriminait l'ensemble de l'*intelligentsia* autrichienne. *Des Arbres à abattre* relate en effet sur près de trois cents pages les sentiments ambivalents que le narrateur nourrit

²⁷ Bernhard fait part de son indignation dans un article, où il s'exprime en ces termes: «Ich stehe zum vierten - und nicht zum erstenmal vor einem österreichischen Gericht unter einer Anklage, die in keinem mitteleuropäischen Land, schon gar nicht in einer *Kulturnation*, zu einem Prozeß geführt hätte [...] und es scheint tatsächlich so, als hätte dieser Staat seit Jahrzehnten an mir kein anderes Interesse, als mich von Zeit zu Zeit vor Gericht zu stellen.» Cf. Thomas Bernhard, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.11.1984. Il est tout à fait révélateur que Bernhard attaque (dans un journal allemand) l'Autriche sur le plan de l'auto-image par le biais du cliché de *Kulturnation* qu'elle aime à donner d'elle-même. Il met d'ailleurs ce terme en exergue, ce qui souligne bien son intention polémique. Son but est de montrer ici les contradictions qui existent entre la rhétorique du discours public et la réalité de son pays.

²⁸ Cf. Eva Schindlechter: *Thomas Bernhard: Holzfällen. Eine Erregung. Dokumentation eines österreichischen Literaturskandals*. In: *Statt Bernhard*, p. 13-37. Dans son article consacré à l'analyse du scandale provoqué par le roman, Eva Schindlechter attire l'attention sur ce point, et révèle que les différentes prises de position de la presse viennoise démontrent qu'aucun des critiques qu'elle cite n'analyse l'oeuvre pour ses qualités littéraires. L'argumentation des prétendus spécialistes de littérature était fondée exclusivement sur des ragots ou des jugements moraux favorables ou hostiles à Bernhard. Les critiques Allemands ou Suisses en revanche se plaisaient à souligner les difficultés que rencontraient leurs confrères autrichiens pour rendre justice à l'oeuvre, et avaient affirmé qu'en lisant l'oeuvre comme un roman à clefs, on se serait privé de tout plaisir esthétique.

à l'égard du couple Auersberger, de riches mécènes qu'il a connus trente ans plus tôt et qui ont favorisé sa carrière littéraire. Le narrateur rencontre par hasard les Auersberger à Vienne, et ceux-ci l'invitent le soir même à l'un de leurs fameux « dîners artistiques ». Le narrateur, qui est assis toute la soirée dans un fauteuil de leur appartement cosu, s'adonne avec sadisme à l'observation du milieu intellectuel viennois, et la chose provoque chez lui une agitation intense. Les motifs de sa colère sont multiples et se bousculent de façon obsessionnelle dans son esprit: tandis qu'il pense au suicide de son amie Joana qu'on a inhumée le jour même, il s'adresse d'amers reproches pour avoir accepté cette invitation absurde, car le comportement et les conversations des autres invités sont loin d'être de son goût.

A travers son narrateur, Bernhard se livre dans ce roman à une critique caustique de l'*intelligentsia* viennoise qui porte sur trois points précis.

Il s'en prend tout d'abord à l'incorrigible snobisme qu'il estime percevoir dans le milieu intellectuel. Ainsi, lorsque le narrateur rencontre les Auersberger, ceux-ci viennent tout juste de faire l'acquisition des oeuvres complètes de Wittgenstein, qu'ils évoquent en terme de discours mondain très superficiel.²⁹ Le narrateur reproche également à ses personnages le manque de sincérité de leurs propos et tourne en dérision le vernis pseudo-culturel qu'ils donnent à tous leurs faits et gestes. En effet, le soir même, les Auersberger ont invité un acteur du *Burgtheater*, qui est à leurs yeux l'incarnation même du talent et du bon goût, alors que le narrateur considère le comédien en question comme un cuistre petit-bourgeois, dépourvu de tout talent:

Mais dans ce pays [...] un acteur du Théâtre National est vraiment ce qu'il y a de mieux, [...] et inviter l'un de ces acteurs à la maison

²⁹ HOLZ, p. 19.

« Alles hätten sie erwartet von der Joana, nur nicht, daß sie Selbstmord machen wird, sagten die Eheleute Auersberger auf dem Graben und bevor sie weiterliefen mit ihren Paketen, meinten sie, daß sie sich *alles von Ludwig Wittgenstein gekauft hätten*, um sich *die nächste Zeit mit Wittgenstein zu befassen.* »

et l'avoir à dîner est pour l'Autrichien, et particulièrement pour le Viennois, un fait extraordinaire et hors du commun [...].³⁰

Le narrateur reproche naturellement à ses hôtes de manquer de discernement. A ses yeux, ils sont à ce point aveuglés par le snobisme que leur imposent les conventions sociales qu'ils sont devenus incapables de formuler un jugement personnel. Il leur reproche également de ne pas considérer l'art comme une passion véritable, mais bien au contraire comme un jeu qui symbolise le moyen d'expression de la caste sociale à laquelle ils pensent appartenir. Or, Bernhard est farouchement hostile à tout discours qui « récupère » la culture pour en faire la marque de l'appartenance à la classe dirigeante.

Le deuxième point de sa critique concerne le manque de sincérité de ce milieu, qui est la conséquence de l'attitude que nous venons de décrire. En effet, le narrateur reproche aux Auersberger de vivre selon les diktats de la mode, en ignorant tout de la vérité d'une oeuvre et de la souffrance inhérente au processus de création:

[...] tous ces gens dans le salon de musique vivaient seulement selon les apparences, [...] ils n'ont pas vécu un seul instant de réalité, pensais-je. Aucun d'entre eux n'aurait jamais le courage, ni la force, ni l'amour de la vérité nécessaires pour ce faire, pensais-je.³¹

Bernhard s'en prend ici à une attitude qui consiste à utiliser l'art comme moyen de valorisation de sa propre existence, au détriment de celle de l'artiste. Au nom de la gratuité de l'art, le narrateur du récit s'en prend au couple Auersberger, qui tente d'imiter le mode de vie de l'aristocratie et de la grande

³⁰ HOLZ, p. 30-31.

« Aber hier in diesem Land, [...] ist tatsächlich der Burgschauspieler das Höchste und [...] einen solchen Burgschauspieler im Hause und zum Nachtmahl zu haben, empfindet der Österreicher, insbesondere der Wiener, als eine Außerordentlichkeit ohnegleichen [...]. »

³¹ Ibid., p. 166-167.

« [...] alle diese Leute im Musikzimmer lebten immer nur dem Anschein nach, [...], nicht einen Augenblick Wirklichkeit haben sie gelebt, dachte ich. Dazu hatten alle diese Leute niemals den Mut und niemals die Wahrheitsliebe, die dazu notwendig ist, dachte ich. »

bourgeoisie du siècle dernier en jouant un rôle de mécène pour les jeunes artistes autrichiens.

Aux yeux du narrateur, les Auersberger ne méritent pas l'estime, car ils ne font que satisfaire leurs propres penchants mégalomanes en favorisant les carrières de leurs protégés: il prétend en effet que leur générosité est seulement justifiée par le désir égoïste d'affirmer une image positive de soi. L'artiste serait ainsi pour ces « mécènes » un moyen de s'acheter une identité sociale, et dans ce contexte, le narrateur emploie le terme très fort « d'exploitation » des artistes. Bernhard ne s'en prend cependant pas seulement aux amateurs d'art. Il dénonce également la faiblesse des artistes qui se laissent séduire et corrompre par la facilité, et il se montre ici d'autant plus virulent, qu'il a lui-même commis cette erreur par le passé.

Enfin, Bernhard aborde le troisième sujet qui lui tient à coeur: celui de la soumission de l'artiste à l'Etat. Pour concrétiser son idée, il prend pour exemple deux personnages qu'il nomme Jeannie Billroth et Anna Schrecker. A l'instar du narrateur de *Des arbres à abattre*, ces deux femmes-écrivains dénonçaient elles aussi dans les années 1950 la mainmise de l'Etat sur le peuple. Mais le narrateur leur reproche d'être aujourd'hui devenues les comparses de ces politiciens « qui manipulent des sacs de billets de banque qu'ils distribuent aux artistes ». A ses yeux, les deux femmes en question renient tout simplement la déontologie dont elles s'étaient réclamées dans leur jeunesse pour faire aujourd'hui cause commune avec l'Etat. Et Bernhard se livre ici à une critique au vitriol:

En Autriche, être artiste signifie pour la plupart se soumettre à l'Etat - peu importe lequel - et se laisser entretenir par lui à vie. Le génie artistique autrichien est une voie vulgaire et hypocrite de l'opportunisme à l'égard de l'Etat, une voie pavée de bourses et de prix, tapissée de décorations et d'insignes honorifiques et qui mène tout droit à une sépulture d'honneur au cimetière central.³²

³² Ibid., p. 259.

Ce thème que nous connaissons déjà s'adapte ici à la personnalité des artistes que Bernhard nomme et décrie. Pourtant, malgré sa critique impitoyable du milieu artistique viennois, c'est aussi sa propre ambivalence que Bernhard manifeste dans tout le roman. En effet, s'il prétend haïr le Théâtre National, il ne peut pourtant s'empêcher en même temps de l'aimer. En outre, malgré tout le mal qu'il en dit, il trouve au couple Auersberger un charme typiquement autrichien qui le séduit. La diffamation ne lui sert donc que de paravent pour masquer une reconnaissance maladroite mêlée de haine à leur égard. Bernhard dévoile ici sa fragilité propre et les blessures qu'il a lui-même subies, en affirmant que le sentiment d'avoir été exploité, puis repoussé, l'emporte chez lui sur la gratitude :

Nous croyons être déjà mort, nous les rencontrons et ils nous sauvent, mais nous ne leur sommes pas reconnaissant de nous avoir sauvé, au contraire, nous les maudissons, nous les haïssons, nous les poursuivons pendant toute notre vie de notre haine parce qu'ils nous ont sauvé.³³

Le critique Marcel Reich-Ranicki, qui s'était jusque-là montré assez réservé envers l'œuvre de Bernhard, découvre en lui à la faveur de *Des arbres à abattre* un héritier de la grandeur tragique d'un Hölderlin ou d'un Trakl. Il croit déceler dans la rébellion de Bernhard contre la société et le monde la nostalgie pudique de quelqu'un qui chercherait en fait la sympathie et l'affection de ses congénères. Mais comme la gratitude est un devoir pesant,

« Künstlertum heißt in Österreich für die meisten, sich dem Staat, gleich welchem, gefügig zu machen und sich von ihm aushalten zu lassen lebenslänglich. Das österreichische Künstlertum ist ein gemeiner und verlogener Weg des Staatsopportunismus, der mit Stipendien und Preisen gepflastert und mit Orden und Ehrenzeichen tapeziert ist und der in einem Ehrengrab auf dem Zentralfriedhof endet. »

³³ HOLZ, p. 162.

« Wir glauben, wir sind schon tot und begegnen ihnen und sie retten uns, aber wir sind ihnen nicht dankbar dafür, daß sie uns gerettet haben, im Gegenteil, wir verfluchen sie, wir hassen sie dafür, daß sie uns gerettet haben. »

Bernhard préférerait s'y soustraire en affichant une haine ostensible, qui ne serait en fait que le corollaire de l'amour-haine.³⁴ L'interprétation de Reich-Ranicki semble pertinente à certains égards, mais elle néglige certainement un aspect important du texte: son caractère ludique. En effet, pendant plus de trois cents pages, Bernhard nous entraîne dans une rhétorique étourdissante, qui regorge d'une haine indifférenciée dont les cibles sont les Auersberger, les artistes, l'Etat, la presse autrichienne, etc... Mais soudain, par un revirement qui lui est coutumier, il déclare à la dernière page du récit:

[...] et je me disais que ces hommes que j'ai toujours haïs et que je hais et que je haïrai toujours sont les meilleurs des hommes, que je les hais, mais qu'ils sont touchants, que je hais Vienne mais que la ville est touchante, que je maudis ces hommes mais que je dois les aimer malgré tout, et que je déteste Vienne et que je dois l'aimer malgré tout [...].³⁵

L'oeuvre s'achève donc sur une sorte de pirouette, sur une contradiction qui est tellement manifeste qu'elle indique que le roman ne doit pas être pris à la lettre, mais bien comme une preuve « d'irritation », conformément à son sous-titre. Cette impression est confirmée à la fin du récit, quand le narrateur quitte le domicile des Auersberger pour rentrer chez lui en courant, afin d'écrire « tout de suite », « immédiatement », quelque chose à propos de ce « dîner artistique ». Ceci nous renvoie évidemment à la fonction cathartique de l'oeuvre, créée ici pour délivrer son auteur du cauchemar qu'il vient de vivre. Ce clin d'œil ironique rappelle l'artifice auquel le roman est soumis, et en

³⁴ Marcel Reich-Ranicki, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1984. Cf. DITTMAR I, p. 274.

« Die lebenslängliche Pflicht der Dankbarkeit kann eine Last sein, der zumal schwache Individuen nicht gewachsen sind. Sie fliehen in den Haß und landen, wie könnte es anders sein, bei der Haßliebe. »

³⁵ HOLZ, p. 321.

« [...] und sagte mir, [...] daß diese Menschen, die ich immer gehaßt habe und die ich immer hassen werde, doch die besten Menschen sind, daß ich sie hasse, aber daß sie rührend sind, daß ich Wien hasse und daß es doch rührend ist, daß ich diese Menschen verfluche und doch lieben muß und daß ich dieses Wien hasse und doch lieben muß [...]. »

même temps il renvoie à la parodie de l'artifice qu'il met en scène. Pour Wolfgang Schreiber:

A aucun moment le lecteur ne doit croire qu'il existe un monde [...] autonome qui serait indépendant de cet esprit qui observe et raconte tout. C'est là l'irréfutable réalisme de Bernhard - tout est langage, le texte est tout. Le reste est fiction, ou selon le cas, malentendu inhérent à la vie.³⁶

La fiction de l'œuvre, qui permet à Bernhard d'aborder des sujets graves tout en pouvant se retrancher derrière la notion de liberté de l'art, est un principe à la fois esthétique et éthique auquel notre auteur a constamment recours. C'est ce même principe qui rend Bernhard intouchable sur le plan juridique: car selon quelles lois peut-on engager un procès contre les *personnages* d'un roman? Les procès intentés par Gerhard Lampersberg pour *Des arbres à abattre* et par Franz Wesenauer pour *L'origine* révèlent le paradoxe inhérent à cette situation: s'il est ridicule de vouloir prouver publiquement qu'on est le personnage d'un roman, il est quasiment impossible de s'en prendre à la subjectivité d'un artiste sans remettre en question la liberté d'expression de l'individu, qui est le fondement de toute démocratie. Les chefs d'accusation qui pèsent contre Bernhard dans les deux cas (« atteinte à l'honneur » pour Wesenauer et « diffamation » pour Lampersberg) montrent qu'aux yeux des plaignants, Bernhard se rend coupable d'un crime « moral ». Ce n'est d'ailleurs qu'en faisant appel à l'arbitrage public, ainsi qu'aux clichés partagés par le plus grand nombre et véhiculés par la conscience collective (la reconnaissance due au mécène, la défense du patrimoine moral et artistique autrichien) que les « victimes » de Bernhard ont réussi à influencer l'opinion publique en leur faveur.

³⁶ Wolfgang Schreiber, in: *Süddeutsche Zeitung*, 3.1.1984. Cf. DITTMAR I, p. 276.

« Niemals soll der Leser glauben, daß es überhaupt eine [...] autonome Welt unabhängig von diesem beobachtenden, erzählenden Kopf gebe. Es ist das der unwiderlegbare Bernhardsche Realismus - alles ist Sprache, der Text ist alles. Der Rest ist Fiktion beziehungsweise das Mißverständnis des Lebens. »

Les éclats que nous venons d'évoquer ne donnent pourtant qu'un avant-goût du scandale ultime causé par Bernhard, car c'est en 1988 que la provocation bernhardienne atteint son apogée avec *Place des Héros*. En effet, cette année là, l'Autriche commémorait le cinquantenaire de l'*Anschluss*, et dès le début de l'été, les journaux rendirent compte d'un véritable psychodrame à l'autrichienne: l'affaire Hrdlicka. Le sculpteur Alfred Hrdlicka, communiste repentant mais provocateur impénitent, s'était vu confier par la municipalité socialiste de la capitale la réalisation d'un monument « contre la guerre et le fascisme » qui devait être édifié sur l'*Albertina Platz*, une place à l'architecture classique située au coeur de Vienne et très fréquentée par les touristes. Le parti conservateur Ö.V.P. mène alors une violente campagne contre ce projet de sculpture, qui montre un Juif agenouillé lavant le pavé (comme des centaines de Juifs ont été contraints de le faire sous les quolibets des Autrichiens en mars 1938, après l'annexion au IIIème Reich).³⁷ Une campagne de presse, orchestrée par la presse de boulevard, est alors menée contre le sculpteur. Cette presse à grand tirage manipule l'opinion en qualifiant Hrdlicka d'adepte de Staline, qui chercherait tout simplement à enlaidir Vienne. Elle attaque également la municipalité socialiste, qui tolère qu'un tel « crime » soit commis contre la volonté du peuple autrichien.³⁸ C'est donc dans un climat survolté que la pièce de Bernhard *Place des Héros* devait être représentée le 14 octobre 1988.

Nous allons suivre l'évolution du scandale au jour le jour jusqu'à la première de la pièce, afin de montrer que tous les milieux sociaux, politiques et

³⁷ Félix Kreissler fait à cet égard remarquer que le martyre des Juifs autrichiens fut beaucoup plus brutal que celui des Juifs allemands, parce que l'antisémitisme en Autriche était davantage marqué par « la jalousie, l'envie et la rapacité ». Cf. KREISSLER, p. 196-199.

³⁸ Staberl, in: *Neue Kronen Zeitung*, 18.10.1988. Cf. Burgtheater Wien (Hrsg.): *Heldenplatz. Eine Dokumentation*. Wien, 1989, p. 118.

« Von der « Freiheit der Kunst » ist neuerdings gar viel die Rede, wenn ein auf mancherlei Umwege zum österreichischen Quasi-Staatskünstler aufgestiegener Stalin-Fan gegen den erklärten Willen der Bevölkerung einen der markantesten Plätze der Bundeshauptstadt zerschandeln darf. »

culturels autrichiens se sont impliqués dans cette campagne, qui devint le prétexte à de véritables règlements de comptes entre partis politiques.

Le texte de Bernhard devait être tenu secret jusqu'au soir de la première, mais à la suite d'indiscrétions, les premiers extraits furent publiés dès le 19 septembre dans les hebdomadaires *Basta* et *Profil*. Le 7 octobre, les quotidiens *Neue Kronen Zeitung* et *Wochenpresse* parlent d'une « pièce à scandale » et font connaître un passage du texte où il est question de « six millions et demi d'Autrichiens débiles ». Le 9 octobre, sans doute sous la pression des médias, le vice-chancelier Alois Mock exige que la représentation de *Place des Héros* soit tout simplement annulée. Quant au maire de Vienne, Helmut Zilk, il qualifie la pièce sans l'avoir vue d'« auto-représentation paranoïaque d'un homme, qui, sa vie durant, n'a pas réussi à venir à bout de ses problèmes ».³⁹

Le 10 octobre, le ministre de la culture Hilde Hawlicek prend le contre-pied de ses homologues, et déclare dans le journal de midi diffusé par O.R.F. qu'elle considère que la liberté de l'art est le premier commandement de toute démocratie. Le lendemain, l'association des écrivains autrichiens proclame sa solidarité avec Bernhard. Mais le 12 octobre, on assiste à un véritable « dérapage politique » lorsque Alois Mock, membre du conservateur Ö.V.P s'associe à Jörg Haider, le dirigeant du F.P.Ö. (le parti d'extrême droite) pour demander à la municipalité de Vienne d'annuler avant terme le contrat de travail qui lie Peymann au Théâtre National. Ursula Pasterk, responsable des affaires culturelles, refuse de se laisser influencer par les différentes pressions politiques qu'on exerce sur elle, et maintient la pièce au programme, par peur d'alarmer l'opinion internationale, qui s'indignerait à juste titre contre l'interdiction d'une pièce consacrée à l'attitude de l'Autriche à l'égard des émigrés juifs. Le 13 octobre, Erhard Busek, le dirigeant du Ö.V.P., lance un appel au boycott et exige la démission du ministre de la culture Mme

³⁹ Helmut Zilk, cité in: DITTMAR II, p. 187.

« [...] die paranoïsche Darstellung eines Menschen, der ein Leben lang nicht mit sich selbst fertig geworden ist. »

Hawlicek. Bref, une pièce qui n'avait pas encore été représentée devenait une pomme de discorde entre la droite et la gauche autrichiennes. L'ironie du sort veut justement que Bernhard qualifie les uns de « porcs noirs » et les autres de « porcs rouges » dans sa pièce,⁴⁰ chose que ni les uns ni les autres ne savaient encore à ce moment là. Un malentendu révélateur était né:

Les uns croyaient devoir défendre leur patrie et la culture contre un noyautage extérieur (Peymann et sa « SA de théâtre allemand ») et contre la trahison interne (Bernhard comme diffamateur de l'Autriche) et vivaient le scandale comme une deuxième édition de l'affaire Waldheim deux ans plus tôt; les autres étaient fermement décidés à représenter le droit fondamental démocratique et à défendre Bernhard et Peymann contre l'engeance fasciste et cléricale, majoritaire de surcroît.⁴¹

Parallèlement au pugilat que se livrent les partis politiques, la campagne de presse contre Bernhard et Peymann fait rage. Les lecteurs de la *Neuen Kronen Zeitung* - qui se qualifient tous de « contribuables » en la circonstance, comme le révèle le courrier des lecteurs des 18 et 20 octobre - exigent que les hommes politiques prennent leurs responsabilités, en empêchant la représentation et en limogeant Peymann.⁴² De nombreux lecteurs sont particulièrement indignés par la réplique dans laquelle Bernhard assimile les Autrichiens à « six millions et demi de débiles ». Ils contre-attaquent en taxant l'écrivain de « littérateur

⁴⁰ HELD, p. 164.

« In diesem fürchterlichsten aller Staaten/ haben Sie ja nur die Wahl/ zwischen schwarzen und roten Schweinen. »

⁴¹ Wolfram Bayer: *So viele Feinde wie Einwohner*. Inédit, 1991.

« Die einen glaubten, ihr Vaterland und die Kultur vor Unterwanderung von außen (Peymann und seine « deutsche Theater SA ») und von innen (Bernhard als Österreich-Besudler) verteidigen zu müssen und erlebten den Skandal als zweite Ausgabe der Affäre Waldheim zwei Jahre zuvor; die anderen waren fest entschlossen, für ein demokratisches Grundrecht einzutreten und Bernhard und Peymann gegen die faschistoïd-klerikale Brut, die noch dazu in der Mehrheit sei, in Schutz zu nehmen. »

⁴² Dans l'édition de la *Neuen Kronen Zeitung* du 18.10.1988, un lecteur, J. Danziger, fait part de son indignation en ces termes:

« [...] daß man als Theaterdirektor einen Ausländer heranzieht, als ob es in Österreich keine tüchtigen Leute gäbe. »

malpropre » et les futurs spectateurs « d'élite austro-masochiste ». ⁴³ C'est donc la représentation même de l'élite intellectuelle autrichienne qui est mise en question dans ces attaques. En revanche, certaines lettres publiées notamment dans la *Arbeiter Zeitung* ou la *Wochenpresse* soulignent le danger latent de tendances antidémocratiques en Autriche, mais il convient de souligner ici que ces voix restent minoritaires. ⁴⁴ Dans l'unique interview qu'il a accordée à cette époque, Bernhard relate qu'il a même été victime d'une tentative d'agression physique. ⁴⁵ Un matin, le bureau de Peymann au *Burgtheater* est maculé de croix gammées peintes sur les murs, et des lettres de menaces parviennent quotidiennement aux deux hommes, formulées le plus souvent en termes scatologiques. ⁴⁶ Bref, à partir d'extraits de la pièce de Bernhard cités hors de tout contexte, une polémique explosive, qui n'avait plus rien à voir avec la littérature, avait vu le jour. Avant même d'être représentée,

⁴³ Dr. Kurt Köck, in: *Neue Kronen Zeitung*, 20.10.1988. Cf. *Heldenplatz. Eine Dokumentation*, op.cit., p. 119.

« [...] denn dort, im lieben Wien sitzen scheinbar Freud'sche Masochisten, die noch applaudieren, wenn man ihnen ins Gesicht spuckt! »

⁴⁴ Kurt Hochmayer, in: *Arbeiter Zeitung*, 20.10.1988. Cf. DITTMAR II, p. 195.

« Latent zieht sich ein « schwarz-brauner Faden » aus Antisemitismus, Minderheiten-und-Kulturfeinlichkeit durch die Reaktion und Agitation derer, die ein Aufführungsverbot befürworten! »

⁴⁵ Conny Bischofberger et Heinz Sichrovsky: *Bernhard bricht sein Schweigen*. In: *Basta*, 26.10.1988.

Basta: « Man hört, Sie wären mit einem Stock attackiert worden? »

T.B.: « Das stimmt. Es war am Montag in der Billrothstraße. Ich bin grad noch in den Bus hineingehüpft. « Umbringen sollt' man Ihnen. » »

⁴⁶ *Heldenplatz. Eine Dokumentation*, op. cit., p.56, 57, 74, 75, 161, ou DITTMAR II, ou encore P. Randák-Hein, in: *profil*, 24.10.1988. Nous reproduisons ici les extraits d'une lettre anonyme particulièrement violente, citée dans *Heldenplatz. Eine Dokumentation*, p. 74.

« Ich habe bereits das Sicherheitsbuero davon verstaendigt, dass ich Ihnen, Sie Drecksau, den Schaedel friedhofsreif schlagen werde, wenn Sie nicht in kurzer Zeit verschwinden. Das gilt auch fuer Ihren warmen Bruder Bernhard. [...]. Aber Ihnen drehe ich irgendwo in der Dunkelheit das Genick um, Sie Dreckarsch. Das gleiche richten Sie dem feinen Österreicher Bernhard aus, denn das hat mit Kunst nichts zu tun. Das ist meine kuenstlerische Freiheit, wenn ich Euch zum Krueppel mache. » Ein bisher unbescholtener Steuerzahler!

la pièce divisait à la fois la classe politique, l'opinion publique mais aussi la critique littéraire.⁴⁷

Dans un article du 17 octobre publié dans *profil*, donc au moment des faits que nous relatons, Sigrid Löffler déplore que les Autrichiens se comportent conformément au portrait qu'en fait Bernhard, et elle note que le manque de dignité dont ils font à son avis preuve en la circonstance les rend ridicules aux yeux du monde entier. Parallèlement, elle qualifie la pièce de coup de génie, car Bernhard a réussi à démasquer ses compatriotes non pas dans sa pièce, mais grâce au scandale qui a précédé la première.⁴⁸ Dans un article intitulé *La crise du paraître*, Peter Sichrovsky déclare quant à lui que ce théâtre qui veut dénoncer le passé dénonce en fait le présent. Il est cependant loin d'approuver Bernhard, et conjure les écrivains à ne pas jouer aux « dieux en blouse blanche » en proposant comme Bernhard des pièces dont la finalité serait une thérapie collective.⁴⁹

Dans le scandale que nous relatons, la critique internationale s'est montrée en revanche plus indulgente à l'égard de Bernhard que la critique autochtone. Pour Benjamin Henrichs de *Die Zeit*, Bernhard se laisse certes aller à des

⁴⁷ Cf. BRUCKMÜLLER, p. 122. L'auteur de *Nation Österreich* révèle à ce sujet les chiffres d'un sondage réalisé auprès de 500 personnes entre décembre 1988 et janvier 1989, selon lequel : « Die Aufführungen des Stückes unterstützten 60% der regelmäßigen Theaterbesucher, aber nur 46% der Nichttheaterbesucher, 13% hätten es gerne verboten gesehen. » Ces chiffres montrent que Bernhard est tout de même victime pour une large part du préjugé négatif de ses compatriotes à son égard.

⁴⁸ Sigrid Löffler: *Farce, Tobsuchtsanfall, Weltblamage*, in: *profil*, 17.10.1988. Cf. *Heldenplatz. Eine Dokumentation*, op. cit., p. 95.

« Mehr ist auf Österreichs Kosten selten gelacht worden. Tobsüchtiger und debiler hat sich der öffentliche Diskurs selten aufgeführt. Ganz Österreich hat sich aufs Stichwort in eine Thomas-Bernhard-Komödie verwandelt - die hinterhältigste, abgefäimste, entlarvendste, die Bernhard sich je ausgedacht hat. Ja, Thomas Bernhard ist wirklich der Staatsdichter Österreichs. Der negative Staatsdichter, naturgemäß. »

⁴⁹ Peter Sichrovsky: *Die Krise des Scheins*, in: *Der Standart*, 19.10.1988. Ibid., p.115.

« Die Kritik und die Empörung über ein Theaterstück ist wie ein Therapievorschlag von einem Kranken. Aber die Künstler sollen sich um Gottes willen nicht als die « Götter im weißen Mantel » sehen. »

exagérations, mais il ne ferait que forcer le trait d'une situation existant réellement. Henrichs pense que Bernhard est diabolique pour avoir représenté les Juifs non pas sous les traits de l'altérité en victimes cultivées et décentes de la barbarie nazie, mais sous le masque de l'identité, en Autrichiens qui incarnent eux-mêmes tous les défauts qu'ils exècrent.⁵⁰ *Libération* titre pour sa part: *L'Autriche de Waldheim mise en pièces* et souligne la « disponibilité inquiétante de la jeunesse [autrichienne] aux thèses d'extrême droite ». ⁵¹ Andreas Razumovsky de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* relate les différents épisodes du scandale, mais évoque aussi les menaces de mort qui pèsent sur Bernhard; puis il affirme qu'après avoir constaté quel émoi sa pièce suscitait dans l'opinion publique, l'auteur en aurait réécrit certaines répliques pour les rendre plus virulentes encore.⁵²

La première de *Place des Héros* a finalement lieu le 4 novembre dans un *Burgtheater* placé sous étroite surveillance policière, et le seul esclandre de la soirée fut provoqué par un activiste de droite qui déversa du fumier devant le théâtre, afin de protester contre l'une des répliques finales selon laquelle « Ce petit Etat est un gros tas de fumier ». ⁵³ A l'intérieur du théâtre, le spectacle

⁵⁰ Benjamin Henrichs: *Heldenplatz*, in: *Die Zeit*, 21.10.1988. Ibid., p. 134.

« Es ist Bernhards kühne, gewiß auch diabolische Konstruktion, daß er die Juden nicht in einer Rolle zeigt, in der sie auch dem hartgesottenen Antisemiten die Tränen der Rührung in die Augen treiben. Nicht als dezente, kultivierte, gutaussehende Opfer der Barbarei. Sondern, oh Schreck: als Österreicher. Die alles, was sie hassen, auch selber sind, bis ans Ende ihrer Tage. »

⁵¹ Joelle Stolz: *L'Autriche de Waldheim mise en pièces*, in: *Libération*, 18.10.1988. Ibid., p. 108-109. La journaliste fait allusion à un sondage publié à cette époque par le magazine *profil*, selon lequel:

« 28% [des jeunes Autrichiens] pensent que « l'assassinat de millions de gens représente une exception dans le IIIe Reich » et que celui-ci reste « jusqu'à ce jour un modèle d'organisation sociale ». [...] plus de la moitié d'entre eux croient qu'il faudrait « un homme fort qui mette de l'ordre en Autriche ».

⁵² Thomas Bernhard, cité d'après Andreas Razumovski: *Ausländische Infektion*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.10.1988.

« Ja, mein Stück ist scheußlich. Aber das Stück, das jetzt drumherum aufgeführt wird, ist genauso scheußlich. Der Unterschied ist nur, daß das eine Kunst sein soll und das andere ist Wirklichkeit. »

⁵³ HELD, p. 164.

« Dieser kleine Staat ist ein großer Misthaufen. »

suscita en revanche une ovation d'une demi-heure, et le lendemain, tous les journaux s'appliquèrent à minimiser le scandale. *Beaucoup de bruit pour rien* titra le *Kurier*, et la *Neue Kronen Zeitung* rendit hommage à l'excellent travail des comédiens.⁵⁴

A l'époque même où il était sous les feux de l'actualité en raison de *Place des Héros*, Bernhard obtint en France le prix Medicis du meilleur livre étranger pour *Maîtres anciens*, et le président de la République François Mitterrand lui adressa à cette occasion un message de félicitations dans lequel il déclarait:

avec talent et exigence vous dites ce qui dérange. La littérature qui n'est pas un art de confort y trouve son compte et le public français aussi qui peut en ce moment apprécier votre œuvre théâtrale.⁵⁵

Ce jugement contraste singulièrement avec les discours rageurs des hommes politiques autrichiens.⁵⁶ Il contient en outre une prise de position politique sous-jacente contre l'Autriche de Waldheim, et situe Bernhard dans un contexte littéraire européen qui transcende les frontières alpines. Cet éloge émanant du président de la République française et l'attribution du prix Medicis représentent indubitablement une consécration internationale pour Bernhard, qui, à cette époque, a dû affronter pendant plus de trois mois l'hostilité rageuse de ses compatriotes. La prise de position de Mitterrand est

⁵⁴ *Der Maulheldenplatz oder: viel Lärm um Nichts*, in: *Kurier*, 6.11.1988, et *Zaubergarten der Vorurteile*, in: *Neue Kronen Zeitung*, 6.11.1988. La presse allemande et autrichienne publia différents échos et prises de position jusqu'en décembre 1988.

⁵⁵ François Mitterrand, télégramme adressé à Bernhard le 6.12.1988 à l'occasion de la remise du prix Medicis.

⁵⁶ Il faut à cet égard souligner que Bernhard fut dès le début de sa carrière distingué par des prix littéraires allemands: en 1964, c'est le prix Julius Campe de Hambourg, en 1965 le prix de littérature de la Ville Libre de Brême, en 1967 la Distinction littéraire de Cercle culturel de la Fédération allemande de l'Industrie, en 1970 le prix Georg-Büchner de l'Académie de littérature allemande de Darmstadt, en 1974 le prix des Dramaturges de Hanovre et en France le prix Séguier. L'Autriche essaie de rattraper l'Allemagne avec quelque retard avec la remise du Prix National Autrichien de Littérature et le prix Anton Wildgans en 1968, puis en 1971 le prix Grillparzer et le prix Theodor-Csokor; enfin en 1976 le prix littéraire de la Chambre Economique Fédérale de l'Autriche. Bien que son oeuvre soit traduite en 18 langues, l'Autriche n'a jamais revendiqué Bernhard comme « poète national », et sa popularité reste ambivalente.

certes quelque peu sommaire, mais elle révèle d'une certaine façon - si besoin en était - toutes les difficultés que soulève l'œuvre de Bernhard.

On peut se demander si le scandale causé par *Place des Héros* ne confirmerait pas de manière presque caricaturale que les clichés négatifs auxquels Bernhard a recours contre son pays seraient fondés, tout au moins en partie. Mais cet esclandre a encore une autre signification: il révèle également l'esprit facétieux et machiavélique de Bernhard, qui a su en quelque sorte « dédoubler » le drame dont il est l'auteur. En effet, par une singulière mise en abyme, *Place des Héros* se déroule à la fois sur la scène réelle de la vie publique autrichienne, et sur celle du Théâtre National, et l'œuvre d'art recoupe le réel en lui faisant écho. D'une certaine manière, Bernhard a réussi à faire de *Place des Héros* une « œuvre d'art totale » (*Gesamtkunstwerk*), dans laquelle les comédiens du Théâtre National ne sont que de pâles doublures des hommes politiques et d'une partie des Autrichiens; toutes ces péripéties semblent à leur façon confirmer le bien-fondé des accusations de notre auteur, et souligner la réalité du mythe négatif de l'Autriche dont il est l'un des artisans. C'est ce que pense Schmidt-Dengler, qui s'exprime ainsi:

[Bernhard] a délié la langue à tout le monde, il les a tous fait parler! Et sa motivation n'était pas celle d'un Turrini avec sa critique débonnaire, gloutonne et social-démocrate. Ce n'est pas le pamphlet des écrivains autrichiens qui provoqua le scandale Waldheim, mais bien l'art de l'exagération de *Place des Héros*, qui soudain mettait en scène un pays tout entier.⁵⁷

Schmidt-Dengler souligne ici que la critique de Bernhard n'est pas motivée par ses propres opinions politiques par lesquelles il s'inscrirait en faux contre

⁵⁷ Wendelin Schmidt-Dengler, cité d'après Alexander Gorkow: *Wien - das ist wie eine fatale Konserve*, in: *Die Tageszeitung*, 7.4.1992.

« Er hat ihnen ja alle an der Zunge gezogen, hat sie reden machen, alle! Und da steckte nicht die verfressene, sozialdemokratische Kritikergemütlichkeit hinter wie bei Turrini. Nicht durch das Pamphlet der österreichischen Schriftsteller kam der Waldheim-Skandal ins Rollen, sondern durch den Übertreibungsgriff *Heldenplatz*, mit dem ja plötzlich ein ganzes Land inszeniert wurde.»

l'Etat, comme c'est le cas pour Turrini, mais qu'elle correspond à un parti-pris qui consiste à mettre en scène ceux que l'on veut atteindre pour montrer toutes leurs turpitudes. Ainsi, sa critique n'est pas partisane au sens où il prenait fait et cause pour une tendance politique, mais elle est tout simplement hostile à tous les partis et à leurs représentants. On peut sans conteste souscrire à cette hypothèse, qui atteste que les textes de Bernhard ont été capables de débusquer les idéologies malsaines qui existent en Autriche, et de pousser les Autrichiens, ou tout au moins une partie d'entre eux, hors de leurs retranchements en révélant leur véritable visage. Par ailleurs, en endossant le rôle de bouc émissaire, Bernhard montre également comment une « chasse à l'homme » s'organise dans la vie publique par le biais du pouvoir et de la manipulation de l'opinion par les médias. D'une certaine manière, notre auteur joue ici le rôle du Juif autrichien de 1938, et révèle l'existence de parallèles entre 1938 et 1988 en montrant que la démocratie dans son pays est encore bien fragile, puisqu'il suffit des récriminations émanant non pas d'un adversaire politique jugé comme potentiellement dangereux, mais du texte d'un artiste isolé et sans programme pour provoquer des prises de position qui, si on les prend à la lettre, peuvent faire peur.

Ce n'est donc pas tant la pièce de Bernhard qui est importante, mais l'émotion qu'elle a suscitée. Certes, en Autriche la liberté d'expression est un droit fondamental garanti par la constitution, mais les diverses réactions des hommes politiques de droite et d'extrême droite qui proposent tout simplement de résoudre la crise en censurant la pièce et en renvoyant Peymann en Allemagne montrent à l'évidence que de Bregenz à Eisenstadt, une partie du consensus national repose toujours sur le refoulement du passé national-socialiste de l'Autriche. Il convient également de souligner que dans ce scandale, la classe politique autrichienne ne s'en tire pas avec les honneurs, car les méthodes que ses représentants se proposaient d'employer étaient assez proches de celles d'un système totalitaire. Certes, Bernhard dit souvent des

choses qui ne sont pas bonnes à dire, mais il est frappant dans le cas de *Place des Héros*, qu'on ait voulu le réduire au silence avant même qu'il ne s'exprime. Comment expliquer la violence des réactions que l'écrivain suscite ici? Bernhard s'était servi pour mettre en scène *Place des Héros* du *Burgtheater*, qui est un symbole fort de la *Kulturnation* Autriche. Bruckmüller fait à cet égard remarquer que depuis toujours, le *Burgtheater* entend imposer son rayonnement dans l'aire linguistique allemande, et que ses défenseurs n'acceptent pas la situation inverse. Or, dans le cas de *Place des Héros*, les Autrichiens auraient difficilement accepté que Peymann, un metteur en scène allemand, les mette à mal, et qui plus est, en se servant d'un symbole de l'identité nationale autrichienne.⁵⁸ La violence avec laquelle les adversaires de Bernhard ont opéré est elle aussi saisissante, car elle révèle que l'*establishment*, tout comme la *vox populi*, tentent bel et bien d'étouffer toutes les voix dissidentes et rebelles au discours officiel par lequel la IIe République se met en scène. Dans ce contexte, il est frappant de constater qu'à deux reprises, Bernhard a été taxé de « fou » par des représentants de la classe politique: tout d'abord par le ministre de l'Éducation Herbert Moritz en 1985,⁵⁹ puis, par le maire de Vienne, Helmut Zilk, lors du scandale suscité par *Place des Héros*.⁶⁰ Ce reproche est loin d'être anodin, car faire état de la « folie » de quelqu'un signifie explicitement le mettre au ban de la société. Michel Foucault a analysé ce phénomène et fait à cet égard remarquer que lorsqu'un discours transgresse l'interdit ou véhicule des notions comme le

⁵⁸ Cf. BRUCKMÜLLER, p. 123.

« « Burgtheater » bedeutet daher die höchste Ausformung jenes « Österreichischen », das zugleich von enormer Bedeutung für den gesamten « deutschen » Kulturraum sei. Das bedeutet natürlich, [...] daß von diesem Zentrum Verbindlichkeit nach außen strahlt - und nicht aus Bochum in jenes hineingetragen wird. Auf das letztere reagiert daher auch der österreichische Bildungsbürger empfindlich, vor allem dann, wenn ein « deutscher » Direktor über « seine » Stücke den Österreichern ihre angebliche notorische kollektive Niedertracht vor Augen hält. »

⁵⁹ Cf. II, chapitre IV, note 15. Il s'agit de l'assertion de Herbert Moritz, selon laquelle:

« [der Dichter werde] zunehmend zu einem Thema der Wissenschaft, wobei ich nicht allein die Literaturwissenschaft meine. »

⁶⁰ Cf. note 39 de ce chapitre, p. 113.

rejet ou la volonté de vérité, il est toujours frappé par des procédures d'exclusion:

Dans toute société la production du discours est contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité.⁶¹

Le discours de Bernhard sur l'Autriche véhicule précisément les trois notions évoquées par Foucault: il transgresse le tabou du silence en rappelant la responsabilité des Autrichiens dans les exactions nazies, tente de rétablir la vérité historique, et rejette en bloc tous les domaines de la vie publique de son pays. On conçoit aisément que l'*establishment* ne puisse tolérer ces propos qui remettent en question son existence même; sa réplique à Bernhard souligne à la fois le caractère « anormal » des sorties de l'auteur et sa propre cohésion, qui repose sur l'adhésion du plus grand nombre à la rhétorique du discours public. Bernhard « tire sa révérence » sur ce dernier scandale qui vient « couronner » sa carrière littéraire et sa vie d'homme public, puisqu'il décède trois mois plus tard, en février 1989. La mort de l'écrivain confère à *Place des Héros* une dimension emblématique: la pièce est en effet un condensé de la polémique antiautrichienne omniprésente dans l'œuvre intégrale de Bernhard, et on peut admettre que le scandale qu'elle a causé justifie en quelque sorte la critique antiautrichienne de notre auteur. Si la pièce a fini tout de même par être représentée malgré les pressions diverses exercées par certains hommes politiques, l'équité veut qu'on souligne ce signe encourageant pour l'idée républicaine et l'avenir de la démocratie en Autriche.

Bernhard n'est cependant pas toujours le « méchant agresseur » de la société autrichienne que le public aime à voir en lui, il a également été l'objet

⁶¹ Michel Foucault: *L'Ordre du discours*. Paris, Gallimard, 1971, p. 10.

d'agressions émanant de différentes sphères. Ces agressions révèlent à quel point notre auteur a su générer des réactions épidermiques, mais elles montrent également qu'il était lui-même très sensible à la critique. L'étude des replis défensifs auxquels il a procédé en pareil cas devrait nous en fournir la preuve.

2. Les replis défensifs

La polémique antiautrichienne de Bernhard est un modèle de rhétorique tantôt railleuse, tantôt amère, mais toujours capable de pulvériser ses adversaires grâce aux images fortes et aux formules à l'emporte-pièce qu'elle véhicule. Si dans la majorité des cas, c'est Bernhard qui agresse ses adversaires, il lui arrive aussi de devoir se défendre contre les agressions de ses détracteurs. L'un d'entre eux est incontestablement Wolf In der Maur, car l'inimitié entre les deux hommes remonte à 1960. Trois courtes pièces de Bernhard ainsi que l'opéra de Gerhard Lampersberg intitulé *Les têtes* d'après le livret de Bernhard furent représentés au théâtre du *Tonhof*, la propriété des Lampersberg à Maria-Saal en Carinthie. Une critique très virulente signée IdM (Wolf In der Maur) est alors publiée dans la *Wochenpresse*. L'auteur de ce pamphlet affirme que l'art qui se dit contemporain ne serait, en fin de compte, qu'un plagiat d'expériences faites depuis 1920, et il conteste à cette forme d'expression toute valeur durable. In der Maur réproouve en outre les pièces de Bernhard, dont il ne comprend pas la prétendue modernité. Ce reproche semble avoir blessé notre auteur assez profondément, car il éprouve le besoin de se défendre aussitôt dans un article publié le 13 août 1960. Tout au long de ce texte, Bernhard ne fait que souligner le dilettantisme du critique qui l'a attaqué: celui-ci lui a attribué des publications dans des maisons d'édition fantaisistes et ne fait usage que de son prénom pour le désigner, sans doute parce qu'il a été incapable d'obtenir des renseignements précis sur celui qu'il

prétendait juger. A la fin de sa réplique, Bernhard affirme toutefois pour sa défense qu'il n'a perçu aucun honoraire pour avoir mis ses pièces à la disposition du *Tonhof*, et il avoue avoir été surpris par leur mise en scène qu'il jugeait sans relation avec ses textes. Par ces derniers arguments, c'est manifeste, Bernhard procède à un véritable repli stratégique devant la critique de In der Maur et, chose rare, tente ici de se justifier sans attaquer violemment son adversaire. Mais l'animosité de Wolf In der Maur à l'égard de l'écrivain persiste néanmoins.

Le 11 février 1981, Bernhard fêtait ses cinquante ans, et une diffusion télévisée de deux de ses pièces avait été prévue sur FS.1, l'une des deux chaînes de la télévision publique autrichienne. In der Maur, qui était alors directeur de cette chaîne, s'opposa à cette diffusion, sous prétexte que Bernhard avait insulté le chancelier Kreisky et tout le peuple autrichien dans son article intitulé *Le socialiste de salon retraité*, publié le 26 janvier précédent.⁶² La presse autrichienne s'empara aussitôt de l'événement et accusa In der Maur d'avoir recours à la « censure », à « l'interdiction d'exercer sa profession », et lui reprocha de porter ainsi gravement atteinte à la démocratie. In der Maur contre-attaqua en indiquant que des raisons financières l'auraient contraint à retirer du programme les pièces de Bernhard. Ces justifications lui valurent un très abondant courrier qui lui reprocha sa flagornerie à l'égard de Kreisky et ses pratiques anti-démocratiques, et cela le contraignit à se justifier à trois reprises par voie de presse.⁶³

⁶² Wolf In der Maur, cité par Werner Urbanek, in: *Neue Kronen Zeitung*, 31.1.1981. Cf. DITTMAR II, p. 122.

« In diesem Artikel beschimpft Bernhard in ungehöriger Art nicht nur den Bundeskanzler, sondern das gesamte österreichische Volk. Deshalb will ich keinen Bernhard mehr in meinem Programm und dazu stehe ich. »

⁶³ Wolf In der Maur, in: *Die Presse*, 14/15.3.1981. Egalement in: *Wochenpresse*, 25.2.1981 et *Nachrichten*, 4.3.1981. Cf. DITTMAR II, p. 123-130.

Quant à Bernhard, il ne prit pas position dans le débat, mais son silence était certainement encore plus éloquent qu'une réplique, car il soulignait ainsi implicitement sa position de « victime » du système autrichien.

Les péripéties que nous relatons ici révèlent une situation paradoxale: Bernhard, qui avait été traîné dans la boue en janvier 1981 pour son article sur Kreisky, est réhabilité un mois plus tard par la même presse, lorsque *In der Maur* porte atteinte à sa liberté d'expression. Hier, ennemi public numéro un, aujourd'hui, presque enfant chéri de la presse, Bernhard est aussi un enjeu médiatique important, par le biais duquel se livrent des batailles idéologiques et politiques. Ici, il convient cependant comme le fait à juste titre Schmidt-Dengler de souligner qu'en raison de ses prises de position qui ébranlent toutes les institutions autrichiennes, Bernhard ne court pas le danger d'être « récupéré » par un quelconque parti.⁶⁴

Les différents épisodes que nous venons d'évoquer sont révélateurs de « l'austriacité » paradoxale de Bernhard. C'est en effet en tant qu'Autrichien que Bernhard juge son pays et ses compatriotes, mais son « austriacité » ne signifie pas pour lui une identification avec son pays. Elle est au contraire une manière pour lui de se distancier de l'objet de sa critique, de ne pas *vouloir* être assimilé à ce qu'il est convenu d'appeler « l'autrichien ».

Pour Sorg, on ne peut dissocier Bernhard de ses textes: par son comportement comme par son oeuvre, Bernhard met en scène un personnage unique, destiné à jouer un rôle public qui consiste à provoquer autrui.⁶⁵

⁶⁴ Schmidt-Dengler: *Bernhard en Autriche, une figure de l'isolement*. In: Hervé Lenormand, Werner Wögerbauer (Ed.): *Thomas Bernhard*. Nantes, *Arcane 17*, 1987, p. 51.

« On peut dire de lui, sans risque de se tromper, qu'il est l'auteur le moins susceptible d'être récupéré par quelque institution que ce soit. »

⁶⁵ B. Sorg, op. cit., p. 149.

« Thomas Bernhard entwirft gleichsam einen imaginären Protagonisten namens Thomas Bernhard, dessen Person aus seinen Texten besteht und dessen Texte seine Person konstituieren. Darum eröffnen die vielen scheinbar privaten Äußerungen innerhalb der letzten Lebensjahre keinen neuen oder anderen Zugang zu Person und Werk, vielmehr konstituieren sie eine Figur, von der der

Nous avons également pu constater tout au long de cette étude qu'une partie de la critique considérait Bernhard comme un personnage égocentrique, narcissique, qui chercherait à attirer l'attention sur lui afin d'être accepté et admiré de son entourage. Cette façon de voir ne nous paraît toutefois pas correcte, dans la mesure où les provocations auxquelles s'est livré Bernhard n'ont pas suscité l'admiration, mais bien au contraire le rejet. Par ailleurs, il semble que Bernhard n'a jamais été en quête d'honneurs. Certes, il a accepté des prix littéraires - sans doute pour l'intérêt financier et la légitimation artistique qu'ils représentaient - mais il a toujours été soucieux de prouver son extrême indépendance à l'égard de toutes les institutions.⁶⁶ Si certains considèrent les scandales qu'il a suscités comme autant d'éclats publicitaires qui auraient permis à Bernhard de se distinguer, on peut aussi penser au contraire qu'il s'agit là de la réaction d'un anarchiste qui se sert de son renom et de son argent, à seule fin de déstabiliser le pouvoir en place, qu'il exècre par principe.

Il convient également de souligner que paradoxalement, Bernhard était très sensible aux marques d'attention que le pouvoir et ses représentants lui portaient, même si son attitude envers l'*homo austriacus* et les institutions de son pays est volontiers irrévérencieuse. Ainsi, lorsqu'en 1968, le prix Anton Wildgans lui parvint dans un « rouleau de carton minable » parce que la cérémonie fut annulée sans motif officiel, il semble à la fois étonné et blessé par ce procédé cavalier dont le Ministère de la Culture faisait preuve à son égard.⁶⁷ On retrouve un étonnement similaire dans sa réaction face à ce que

empirische Bernhard gehofft haben mag, sie erfülle ihre öffentliche Funktion in der von ihm intendierenden Weise. »

⁶⁶ Rappelons-nous qu'en 1979, il n'a pas hésité à quitter l'Académie de Darmstadt lorsque Walter Scheel y a été élu. Il a également refusé le titre de professeur *honoris causa* que le Ministre de la Culture s'appêtait à lui décerner en 1986.

⁶⁷ Thomas Bernhard: *Brief an das Organisationskomitee des Ersten Schriftstellerkongresses*, 16.2.1980. In: *Problemkatalog. Bedingungen der Literaturproduktion in Österreich*. Wien, 1981, p. 246.

Jens Dittmar appelle « Les événements de Lisbonne », ⁶⁸ qui se sont produits en 1976. Curt Meyer-Clason, alors directeur de l'Institut Goethe de Lisbonne, narre cette aventure dans ses « carnets portugais ». ⁶⁹ Bernhard avait été invité par l'Institut Goethe à donner une série de conférences, et par l'entremise de Christiane Meyer-Clason, il fut convié à un dîner chez les Lenz, un couple autrichien qu'il ne connaissait pas. Mais entre temps, l'ambassadeur d'Autriche à Lisbonne s'était exprimé en termes négatifs sur Bernhard en le qualifiant lors d'une réception de « type horrible, très négatif », ⁷⁰ et Traudl Lenz avait aussitôt annulé son invitation. Curt Meyer-Clason fut chargé d'annoncer cette nouvelle à Bernhard, et il se rappelle que:

Pendant une fraction de seconde - je l'ai vu venir - Bernhard fait la grimace et se force à esquisser un sourire qui se fige. ⁷¹

La réaction de notre auteur ne se limita toutefois pas à esquisser un sourire crispé: dès son retour en Autriche, il publia dans le quotidien *Die Presse* une « lettre ouverte au Chancelier », dans laquelle il narrait cet affront. A l'en croire, l'ambassadeur aurait tenté de le discréditer dans tout le Portugal. De plus, transformant son nom en « Bernfeld », il aurait déchaîné l'hilarité de tous les Allemands présents à la réception. Bernhard insiste à trois reprises sur le qualificatif de « type horrible et destructeur » dont l'ambassadeur l'aurait

« Den Wildganspreis, den ich in der Zwischenzeit « verliehen » bekommen hatte, schickte man mir in einer schäbigen Papprolle zu, weil man, nachdem der Minister seine Anwesenheit verweigert hatte (« Zu einem Herrn Bernhard gehe ich nicht! ») den Festakt abgesagt hatte. »

⁶⁸ *Lissabonner Erlebnisse*. In: DITTMAR II, p. 71-80.

⁶⁹ Curt Meyer-Clason: *Portugiesische Tagebücher (1969-1976)*. Cf. DITTMAR II, p. 71-72.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 71.

« ein so negativer, schrecklicher Kerl. »

⁷¹ *Ibid.*, p. 72.

« Während des Bruchteils einer Sekunde - ich habe es kommen sehen - verschiebt Bernhard die Lippen und erzwingt ein Lächeln, das erstarrt. »

gratifié (on note au passage qu'il a transformé « négatif » en « destructeur » pour les besoins de sa cause) et sa lettre s'achève par la remarque suivante:

En toute modestie [...] je demande si c'est bien le devoir d'un ambassadeur d'Autriche à l'étranger de rendre les Autrichiens [...] méprisables *en public* et de tourner l'Autriche en ridicule [...] en la transformant en une source inépuisable de dérision, mais qui s'avère déprimante à la longue.⁷²

Cette assertion de Bernhard n'est pas dénuée d'humour: dans un singulier élan de patriotisme, il accuse ici l'ambassadeur de discréditer son pays à l'étranger. Ce reproche adressé à un représentant de l'Etat autrichien paraît d'autant plus comique, que Bernhard se plaît ici à inverser les rôles: en effet, c'est lui qui habituellement est jugé pour les accusations qu'il profère contre sa patrie. Il est néanmoins difficile de faire la part du jeu et de la sincérité dans ses propos. Si l'amour-propre blessé transparaît dans sa lettre, c'est pourtant avec une assurance surprenante que Bernhard transforme une affaire personnelle en cause nationale.⁷³

Bien que la mauvaise foi des arguments employés par Bernhard soit évidente, la lettre qui vient d'être citée a néanmoins fonctionné comme un piège pour ceux à qui Bernhard avait des reproches à adresser. En effet, Traudl Lenz, l'hôtesse du dîner manqué, s'est sentie dans l'obligation de se justifier et a aussitôt répliqué à Bernhard par un courrier publié dans *Die Presse*⁷⁴ dans

⁷² Thomas Bernhard, in: *Die Presse*, 2.6.1976. Cf. DITTMAR II, p. 74.

« In aller Bescheidenheit [...] frage ich, ob es die Aufgabe eines österreichischen Botschafters im Ausland [...] sein kann, Österreicher [...] öffentlich verächtlich und Österreich im Ausland lächerlich und zu einer unerschöpflichen, auf die Dauer aber doch deprimierende Quelle des Spots zu machen. »

⁷³ Une lettre publiée à cet égard dans le courrier des lecteurs de *Die Presse* souligne, non sans ironie, la susceptibilité de Bernhard. Cf. Ernst Köhler, in: *Die Presse*, 5.6.1976.

« Es ist überraschend, wie empfindlich Herr Bernhard ist. Es hat ihm zwar gar nichts ausgemacht, hochhoffiziell bei einer Preisverleihung über sein Heimatland herzufallen oder der Stadt Salzburg in einem Buch die übelsten Qualifikationen zu verleihen - aber siehe da, wenn es um die eigene Person geht, ist man höchst empfindlich und reklamiert Schutz und Ehrung seitens eines Staates, den man eigentlich negiert. »

⁷⁴ Traudl Lenz, in: *Die Presse*, 5.6.1976. Cf. DITTMAR II, p. 75-76.

lequel elle regrette d'avoir blessé la susceptibilité de l'auteur, mais déplore surtout le comportement « infantile » de celui-ci. L'incident aurait ainsi pu être clos. Mais le jour même de la publication de la lettre de Madame Lenz, *Die Presse* publie également un article écrit par Bernhard, qui reproche à la rédaction du journal d'avoir mutilé son texte initial en le détournant de la vérité, et notre auteur réclame la publication exhaustive de la lettre originale.⁷⁵

Il insiste du reste lourdement sur l'« amour de la vérité » et le « fanatisme de la rigueur » qui guident sa démarche, afin de mieux souligner la désinvolture « criminelle » de la rédaction du journal. Cette mésaventure et ses prolongements épistolaires dévoilent la vulnérabilité de l'écrivain, qui réagit violemment à la critique et au rejet lorsqu'il en est la victime .

En réalité, qu'est-ce qui explique la violence de sa réaction? Celle-ci ne révèle-t-elle pas que Bernhard souffre d'un réel problème d'intégration dans la société autrichienne? Son « assimilation » est en effet rendue impossible de part et d'autre: car si Bernhard dénigre sa patrie, la société autrichienne refuse à son tour d'intégrer l'écrivain à cause de ses prises de position radicales à son endroit. Cette mésaventure montre également que notre auteur est très sensible à son image, surtout lorsque celle-ci est mise à mal par ses compatriotes - et qui plus est, à l'étranger. Lui-même s'octroie pourtant le droit à l'intolérance et à la critique destructrice, mais il réclame le monopole de la méchanceté tout en refusant d'être jugé. Ces incidents révèlent également que l'*establishment* - représenté ici en la personne de l'ambassadeur - redoute la verve polémique de Bernhard et devance tout scandale en évitant le contact avec l'écrivain. Mais cette « mise en quarantaine » semble précisément exacerber la verve polémique de notre auteur, et le conduit à rendre publics les

⁷⁵ Thomas Bernhard, in: *Die Presse*, 5.6.1976. Cf. DITTMAR II, p. 76-77.

« In aller Höflichkeit und in aller Wahrheitsliebe und mit dem höchstmöglichen Fanatismus zur Klarheit muß ich Sie auffordern, umgehend meinen ersten Brief an Sie vom 30. Mai sowie den mit gleicher Post an Sie abgeschickten « Offenen Brief an den Herrn Bundeskanzler » in vollem Wortlaut und ohne jeden Eingriff von seiten Ihrer Redaktion sowie diesen heutigen Brief an Sie, zu veröffentlichen, und zwar in der Chronologie, die den Tatbestand wieder deutlich macht. »

affronts qui lui ont été faits. Par les scandales qu'il occasionne, Bernhard montre qu'il préfère être haï plutôt qu'ignoré. Dans *Béton*, son narrateur affirme toutefois:

Je ne suis pas l'homme insensible pour lequel certains me prennent parce qu'ils veulent me voir ainsi, et aussi parce que je me montre souvent sous ce jour, car très souvent, je n'ose pas me montrer tel que je suis. Mais qui suis-je ?⁷⁶

Cette assertion insiste à la fois sur la pudeur de l'auteur et sur sa peur de se dévoiler. Elle pose également la question de l'identité véritable de Bernhard, qui, dans la vie publique, joue tantôt le rôle de la victime persécutée, tantôt celui de l'agresseur impitoyable.

L'Autriche est donc pour Bernhard le lieu où se définit son identité d'homme et d'écrivain, le champ de bataille où il s'affirme ostensiblement *contre* ses compatriotes, et les réactions violentes qu'il a suscitées dans toutes les sphères de la société autrichienne révèlent qu'il joue dans son pays un rôle éminemment politique.

⁷⁶ B, p. 145.

« Ich bin ja nicht der gefühllose Mensch, als der mich so mancher sieht, weil er mich so sehen will, weil ich mich selbst oft auch so zeige, weil ich mich sehr oft nicht so zu zeigen getraue, wie ich bin. Aber wer bin ich? »

Chapitre II

La réception de Bernhard par les sphères littéraires

Le trouble que Bernhard a savamment créé et entretenu parmi ses compatriotes a tout naturellement agité également les sphères littéraires. La prose bernhardienne a ainsi fait l'objet d'une réception problématique en raison de son caractère polysémique. Les textes de Bernhard invitent en effet à une lecture plurielle qui a souvent dérouté la critique, et cette dernière n'a pas toujours su selon quels critères elle devait interpréter la polémique antiautrichienne de l'auteur. L'objectif du présent chapitre est de montrer à travers les errances de la critique et les jugements formulés par certains de ses pairs comment Bernhard a été perçu en tant qu'écrivain autrichien. Nous montrerons enfin quelles réactions fécondes l'écriture de Bernhard a su inspirer à d'autres auteurs, qui n'ont pas hésité à le plagier. Ce chapitre s'articule autour des trois axes de la réception que nous venons de citer. Notre objectif ici est aussi de montrer la nature et l'ampleur de l'empreinte que notre auteur a laissée dans la littérature de langue allemande.

1. La critique littéraire: une réception problématique

Si l'œuvre de Bernhard est en soi abondante, sa réception par la critique l'est plus encore et justifierait à elle seule une étude autonome. Nous allons nous limiter ici à rendre compte des grandes tendances de la critique relative à la perception de l'Autriche dans l'œuvre de Bernhard, en commençant par un article de Josef Görtz, qui structure son propos à partir d'une définition des

rôles respectifs de la littérature et de la critique.¹ Selon Görtz, la littérature doit être investie d'une fonction émancipatrice: en montrant l'affrontement entre les désirs de l'individu et leur limitation par la société, elle doit mettre en question le mode de fonctionnement politique d'une société donnée, et peut ainsi amener le lecteur à se forger une opinion critique. Quant à la critique littéraire, elle doit être l'instrument qui permet de comprendre les rapports entre la littérature et les conditions politiques, économiques et sociales qui président à sa création. Qu'elle prenne position ou non, la littérature reflète toujours l'état de la société. Görtz déplore cependant qu'il n'en soit pas de même pour la critique littéraire qui concerne Bernhard, car celle-ci réduit son œuvre à une signification exclusivement existentielle, en négligeant totalement sa dimension sociale et politique. Il cite à cet effet Günter Blöcker, qui commente Bernhard en mettant l'accent sur l'autonomie de l'œuvre d'art et sur son caractère subjectif. Blöcker considère ces valeurs comme positives, tandis qu'il nie tout message social émanant des textes de notre auteur. Un engagement social est pour lui synonyme de vulgarité, et par conséquent, indigne d'un écrivain véritable.² A ses yeux, l'espace littéraire doit être l'expression de la subjectivité individuelle et ne doit pas tolérer une intervention directe dans la vie quotidienne.

Görtz souligne également la propension à l'exégèse comparative à laquelle cède une partie de la critique, qui cherche compulsivement à trouver une filiation littéraire à Bernhard, de Trakl à Musil en passant par Ehrenstein et Kafka.³ Pour Görtz, il ne s'agit là que de manœuvres dilatoires qui permettent

¹ Josef Görtz: *Hier spuckt natürlich Beckett. Thomas Bernhard und die Kritik*. In: H. L. Arnold (Hrsg.): *Thomas Bernhard. text+kritik*, n°13. München, 1974, p. 36-44.

² Günter Blöcker: *Wie Existenznot durch Sprachnot glaubwürdig wird*. In: H. L. Arnold (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden*. Frankfurt/Main, 1972. Cf. Görtz, *ibid.*, p. 38.
« [Literatur ist] Umstrukturierung des Vorbewußten, Neuordnung menschlicher Erfahrung auf dem Umwege der Imagination, Überprüfung der Seinsmöglichkeiten im Material einer vom Diktat des Augenblicks unabhängigen Zeichenwelt, Entwurf neuer Inhalte durch kompromißlosen Rückgriff auf die eigene Subjektivität.

³ Humbert Fink: *Dämon und Muse*, in: *Der Monat*, février 1965. Cf. Görtz, p. 39.

à leurs auteurs d'éviter habilement d'avoir à se prononcer sur les textes de Bernhard. Ceci prouverait de leur part une extrême arrogance, qui les amènerait à se gargariser de leur propre culture littéraire, tout en ignorant délibérément les besoins des lecteurs.

Görtz montre en outre que la critique disqualifie Bernhard dès lors que celui-ci cherche à comprendre l'origine psychique, sociale et historique du malaise qui règne en Autriche. Et il cite à l'appui de son opinion Marcel Reich-Ranicki, pour qui les descriptions de Bernhard sont talentueuses là où il se contente d'observer lucidement le monde, mais:

Quand il cherche à explorer les origines psychiques des crimes et maladies qu'il décrit, il développe des motifs qui donnent en règle générale l'impression d'être superficiels et stéréotypés et qui montrent que la psychologie est manifestement sa passion, mais pas vraiment son point fort.⁴

Joachim Kaiser abonde dans le même sens que Reich-Ranicki, en déplorant que les subtilités que Bernhard rajoute à ses personnages gâchent sa prose et la rendent artificielle.⁵ Humbert Fink est plus sévère encore, car selon lui:

Au moment où Bernhard fait dégénérer délibérément la narration en sténogramme intellectuel, il suscite contradiction et critique.⁶

« [...] von Trakls nachtdunkler Biographie über Musils erbarmungswürdiges Sterben bis zum Freitod einer Hertha Kräftner, vom genialischen Hochmut Ehrensteins über Kafkas herzerreißende Auseinandersetzung mit seinem Vater bis zum schlecht verhehlten Wahnsinn des vielleicht letzten echten Nachfahren François Villons, Theodor Kramer. »

⁴ Marcel Reich-Ranicki: *Konfessionen eines Besessenen*, in: *Die Zeit*, 28.4.1964. Cf. Görtz, p. 39.
« Wo er nach seelischen Ursachen der beschriebenen Verbrechen und Krankheitsfälle zu forschen versucht, wartet er mit Motiven auf, die in der Regel oberflächlich und schablonenhaft anmuten und zeigen, daß die Psychologie offenbar seine Leidenschaft, doch nicht unbedingt seine starke Seite ist. »

⁵ Joachim Kaiser: *Thomas Bernhards Schriftstellernovellen*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17/ 18.5.1969. Cf. Görtz, p. 39-40.
« Ähnliche Passagen [...] schädigen immer dann die Prosa, wenn Bernhard erklären, in der Erklärung die Simplizität seiner Figuren tiefsinnig machen und zugleich selbst scharfsinnig sein will. »

⁶ Humbert Fink: *Beckett in Tirol?* in: *Allgemeines deutsches Sonntagsblatt*, 20.9.1964. Cf. Görtz, p. 40.

On le voit: les critiques mentionnés jusqu'ici contestent unanimement les qualités d'analyste de Bernhard, et lui conseillent de s'en tenir simplement à la narration d'une histoire. Cela signifie-t-il qu'ils réduisent la littérature au talent de conteur d'un écrivain, et qu'ils rejettent toute analyse critique de la société comme ne faisant pas partie de l'espace littéraire? Pour Görtz, c'est incontestablement le cas:

La critique de l'époque qui apparaît dans le roman est réduite à un phénomène de mode qui dure une saison, dénigrée comme autant de subtilités superficielles et stéréotypées, et diffamée comme jeu de prostitution intellectuelle qui [...] triche avec la prétendue réalité.⁷

Et Görtz défend la thèse selon laquelle la critique a connu un véritable revirement lorsqu'elle a constaté que l'œuvre de Bernhard n'était pas réductible aux clichés certes esthétiques, mais quelque peu simplistes de « visions profondes et irrationnelles » ou de « cauchemar de souffrance et de passion ». ⁸ Si la critique a salué favorablement les débuts littéraires de Bernhard en rendant hommage à l'œuvre lyrique et à *Gel* en 1963, des dissensions se sont cependant fait jour dès 1967 avec *Perturbation*. Görtz évoque à ce sujet Herbert Eisenreich, dont il cite le commentaire du roman publié dans l'hebdomadaire *Der Spiegel*:

Et ce qui nous est alors proposé dans ce monologue n'est rien d'autre qu'une [...] diffamation de l'homme réel, dans laquelle se manifeste - soit dit en passant - une passion antirationnelle,

« Im Augenblick aber, wo Bernhard das Erzählen bewußt zum intellektuellen Stenogramm verkümmern läßt, erweckt er Widerspruch und Kritik. »

⁷ Cf. Görtz, op. cit., p. 40.

« Zeitkritik im Roman wird hier zur Mode einer Saison heruntergespielt, zu oberflächlichen und schablonierten Gescheitheiten abgewertet und als eine intellektuelle Spielart von Prostitution diffamiert, die sich [...] an der sogenannten Wirklichkeit vorbeimogelt. »

⁸ Urs Jenny: *Die Krankheit zum Tode*, in: *Die Weltwoche*, Zürich, 20.8.1963. Cf. Görtz, p. 40.
« [...] Visionen irrationaler Abgründigkeit. », « Alpträume von Leid und Leidenschaft. »

anticivilisatrice, antiurbaine, qui représente sur le plan politique la racine de tout totalitarisme (qu'il soit vert, brun, rouge ou autre). En vérité: ce livre regorge d'invectives (au demeurant complètement injustifiées) contre l'idée et la réalité de l'Etat démocratique [...]. Avec Thomas Bernhard, la jungle a une fois de plus fait irruption au milieu de la littérature résolument bienséante de l'Autriche.⁹

Une fois Bernhard défini comme l'ennemi public numéro un, l'adversaire de la démocratie et des rapports humains courtois, il devenait facile de s'attaquer également à son style. Les critiques s'érigent alors non seulement en parangons de la vertu publique, mais aussi en juges impitoyables de la grammaire et de la prose de celui dont ils font la cible de leur discours négatif. Ainsi, K.H. Kramberg reproche à Bernhard de franchir « les limites des conventions grammaticales et les règles de ponctuation », ¹⁰ tandis que Reich-Ranicki lui fait grief de son « manque d'auto-discipline dans l'écriture ». ¹¹ Certes, de nombreux critiques s'accordent à trouver la prose bernhardienne « authentique », mais ils le font seulement dans la mesure où cette authenticité concerne l'être humain dans sa définition métaphysique. En revanche, à leur yeux, la qualité qu'ils reconnaissent ici à Bernhard est incompatible avec une approche politique et sociale de l'homme.

Mais revenons encore à Görtz, qui souligne la multiplicité des interprétations contradictoires qu'a suscitées l'œuvre de Bernhard: ainsi, à l'en croire, le repli sur soi des personnages et leur fuite dans le monde fictif de l'art correspondent

⁹ Herbert Eisenreich: *Irrsinn im Alpenland*, in: *Der Spiegel*, 16.5.1967. Cf. Görtz, p. 41.
« Was uns da in diesem Selbstgespräch geboten wird, ist weiter nichts, als eine [...] Diffamierung des konkreten Menschen, in der, nebenbei bemerkt, ein antirationaler, antizivilisatorischer, ein antiurbaner Affekt offenbar wird, der im politischen Bereich die Wurzel jedes (grünen, braunen, roten oder sonstigen) Totalitarismus ist. Und in der Tat: es wimmelt in diesem Buch von (noch dazu völlig unmotivierten) Invektiven gegen Idee und Realität des demokratisch organisierten Staates [...]. Mit Thomas Bernhard ist inmitten der dezidiert urbanen Literatur Österreichs wieder einmal der Urwald ausgebrochen. »

¹⁰ K.H. Kramberg: *Ein Wesen ganz aus Sprache*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 6/ 7.5.1967. Cf. Görtz, p.41.
« [...] die Schranken der grammatikalischen Konventionen und die Regeln der Interpunktion. »

¹¹ Reich-Ranicki: *Leichen im Ausverkauf*, in: *Die Zeit*, 19.12.1969. Cf. Görtz, p. 42.
« [es mangelt ihm] an schrifstellerischer Selbstdisziplin. »

au manque d'intérêt politique de certains lecteurs, qui voient dans la prose de Bernhard la confirmation de leur propre vision pessimiste du monde, tandis que d'autres aspects de l'oeuvre plaisent à des critiques conservateurs, qui apprécient en elle un idéal humaniste adapté aux conditions de vie du XXème siècle. Görtz cite à cet égard Wolfgang Maier, qui considère Bernhard comme:

[...] un critique de l'existence ancré dans l'humanisme, qui met certes en question les valeurs humanistes et l'image globale de l'homme, mais qui, par là-même, affirme ex negativo la représentation de valeurs apparemment intactes et l'image de la probité de l'homme.¹²

Il existe donc des interprétations diamétralement opposées de l'oeuvre, car celle-ci est tantôt qualifiée d'hymne existentialiste, tantôt d'incarnation de l'idéal humaniste, selon la sensibilité littéraire ou politique de ses exégètes.

L'intérêt que présente l'article de Görtz est de montrer l'évolution de la critique et la position problématique de celle-ci face aux textes de Bernhard. En effet, elle a commencé par exalter les qualités littéraires des textes de notre auteur: style, construction, nouveauté des images et du langage. Mais au fur et à mesure que la prose de Bernhard évoluait vers une critique socio-politique de l'Autriche, elle a rencontré la désapprobation des professionnels, qui en vinrent jusqu'à contester à l'auteur les qualités littéraires qu'ils lui avait initialement reconnues.

Görtz se montre très sévère quant à la manière dont la critique littéraire assume sa fonction à l'égard de notre auteur. A ses yeux, elle a trahi sa vocation initiale: attirer l'attention du lecteur sur les conditions sociales de la production littéraire. Toujours selon Görtz - dont on notera au passage que la conception de la critique est assez réductrice - elle se limiterait aujourd'hui à

¹² Wolfgang Maier: *Die Abstraktion vor ihrem Hintergrund gesehen*. In: Anneliese Botond (Hrsg.): *Über Thomas Bernhard*. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1970, p. 12.

« [Thomas Bernhard als] humanistisch verankerter Daseinskritiker [...], der zwar die humanistische Werte, das geschlossene Menschenbild in Frage stellt, aber gerade dadurch die intakt scheinende Wertvorstellungen, das Menschenbild ex negativo hochhält. »

manipuler les clichés vides d'une idéologie qui renie la fonction émancipatrice de la littérature et réduit celle-ci à une signification métaphysique difficile à percevoir clairement, mais inoffensive sur le plan social.

Certes, Görtz ne peut renier une certaine influence marxiste dans ses définitions. Mais malgré les réserves que peut susciter son analyse, elle a le mérite de mettre en lumière le problème de fond posé par la prose de Bernhard dans la perspective qui nous occupe ici: l'œuvre littéraire doit-elle être jugée pour son originalité narrative ou pour la réflexion critique qu'elle véhicule? Est-ce sa qualité littéraire ou son engagement social qui déterminent sa valeur? Et selon quels critères faut-il juger Bernhard? Les critères strictement « littéraires » sont-ils suffisants pour révéler la dimension socio-politique de ses textes? Les critères « sociologiques » sont-ils adéquats, compte tenu du fait que Bernhard écrit des romans et non des essais, et qu'il accuse au lieu d'argumenter?

Le mélange des genres et des thèmes pratiqué par notre auteur plonge assurément la critique dans le désarroi et la contradiction. En même temps, ce mélange fait de Bernhard un écrivain proprement inclassable, auquel il est impossible d'appliquer une étiquette et une grille de lecture restrictive. Eckhard Henscheid est l'un des rares à avoir perçu toutes ces contradictions, c'est ce qui le conduit tout simplement à proférer une mise en garde contre Bernhard, qui est à ses yeux:

Un auteur qui attire des hordes entières de critiques professionnels sur des chemins qui ne mènent nulle part, et qui ne sait peut-être pas lui-même quels ravages il commet ainsi.¹³

¹³ Eckhard Henscheid, in: *Pardon*, 1973. Cf. DITTMAR I, p. 55.

« Ein Autor, der ganze Scharen Berufskritiker auf den Holzweg führt und vielleicht selber nicht weiß, was er da Verheerendes anrichtet. »

On peut regretter ici que Henscheid, malgré le caractère judicieux de ses commentaires, sous-estime le caractère proprement malicieux de Bernhard, qui tend volontairement des pièges à ses lecteurs, surtout dans son œuvre tardive. Pour avancer dans notre examen, attardons-nous à présent sur un article de Martin Huber consacré à la réception de *L'origine*, et qui énumère un certain nombre de clichés récurrents dans la critique.¹⁴ Nous nous appuyerons sur les résultats de Huber, et nous attacherons à les compléter par l'analyse des critiques suscitées par *Des arbres à abattre* et *Place des Héros*, afin de mettre en lumière le caractère contradictoire des jugements provoqués par Bernhard. Car on peut voir dans les comptes rendus qu'il a suscités un véritable recueil de clichés.

L'un de ces clichés consiste précisément pour certains critiques à rechercher compulsivement une concordance entre les attaques de Bernhard et la réalité. Pour Huber, cette démarche est fondée sur un malentendu, car elle se focalise sur l'un des thèmes évoqués par Bernhard, tout en ignorant la spécificité littéraire de ses œuvres. Ce fut le cas pour *L'origine*, où Bernhard s'en prenait violemment à Salzbourg et à ses habitants. Ulrich Greiner par exemple s'est laissé prendre à ce piège, car il considère *L'origine* comme une diatribe violente et peu convaincante contre Salzbourg et reproche à Bernhard de manquer son effet lorsqu'il cherche à décrire l'horreur de la guerre:

L'horreur se dérobe à la représentation. Quand il cherche exceptionnellement à la représenter comme dans *L'origine*, sa prose est ratée malgré toute sa maîtrise du détail, et elle se transforme assez souvent en crise de rage aiguë qui ne peut que manquer son but.¹⁵

¹⁴ Martin Huber: *Romanfigur klagt Autor. Zur Rezeption von Thomas Bernhard « Die Ursache. Eine Andeutung »*. In: *Statt Bernhard*, p. 59-110.

¹⁵ Ulrich Greiner: *Die Tortur, die Thomas Bernhard heißt*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.9.1975. Cf. Huber, p. 75.

Et Greiner précise encore qu'il ne trouve « d'authenticité absolue » que dans l'artifice total du roman *Correction*. Le jugement qu'il porte ici vient corroborer la thèse de Görtz, selon laquelle la critique privilégie la dimension existentielle des personnages de Bernhard plutôt que leur dimension sociale.

Aux antipodes des remarques de Greiner se situe la position de Kurt Wessely, pour qui les exagérations de Bernhard sont justifiées, dans la mesure où un écrivain a naturellement le droit de transformer la réalité. Pour Wessely, les attaques de Bernhard prouvent au contraire leur efficacité:

Et lorsque Thomas Bernhard se sert de la contre-vérité sous forme d'exagérations excessives, c'est pour la bonne cause, afin de montrer sous son vrai jour le grand mensonge qu'est Salzbourg, cette fausse image de conte de fées, divulguée par d'affreux combinards.¹⁶

Il s'agit là de deux positions absolument antinomiques, puisque Greiner reproche à Bernhard son réalisme qui serait indigne d'une œuvre littéraire, tandis que la lecture de Wessely prend la défense de l'auteur en insistant sur le bien-fondé de ses attaques contre l'Autriche. Ces deux critiques soumettent le récit de Bernhard à deux grilles de lecture fondamentalement différentes: en effet, si Greiner met l'accent de façon absolue sur l'aspect « littéraire » de l'œuvre, Wessely semble le négliger complètement. Une troisième position est celle d'Erika Weinzierl, qui pose elle aussi le problème du rapport de l'œuvre avec la réalité. Elle confesse qu'en tant qu'historienne, elle a été frappée par

« Das Grauen läßt sich nicht abbilden. Wo er es dennoch ausnahmsweise versucht, wie in der Ursache, da mißrät seine Prosa, ungeachtet aller Meisterschaft im Detail, nicht selten zum rüden Wutanfall, der seine Wirkung verfehlen muß. »

¹⁶ Kurt Wessely: *Kein Trost für die Gekränkten*, in: *Salzburger Tagblatt*, 31.10.1975. Cf. Huber, p. 79.

« Und wenn sich Thomas Bernhard der Unwahrheit bedient, der Unwahrheit in Form maßloser Übertreibungen, dann um der guten Sache Willen, die große Lüge Salzburg, dieses schiefe Märchenbild mieser Geschäftemacher, ins rechte Licht zu rücken. »

les chiffres tantôt exacts, tantôt erronés que citait Bernhard. Et elle avoue n'avoir compris qu'à la seconde lecture qu'il ne fallait pas considérer *L'origine* comme une représentation réaliste, mais comme le récit d'une enfance, avec toutes les distorsions subjectives que cela comporte:

L'origine, est vraie dans chaque détail, si on la considère pour ce qu'elle est: l'histoire de l'enfance et de l'adolescence d'un écrivain dans une ville [...] qui l'a « perturbé » et qui a marqué l'homme et l'œuvre jusqu'à ce jour.¹⁷

Erika Weinzierl estime que la critique de Bernhard à l'égard de Salzbourg provient de son expérience personnelle et du souvenir qu'il en conserve: elle est par conséquent fortement marquée par l'élément affectif (au sens négatif du terme) qui lie l'écrivain à la ville.

Les trois points de vue différents qui viennent d'être cités montrent, s'il fallait encore le démontrer, qu'il n'existe pas de critique « objective » et que tout jugement reflète la subjectivité propre à celui qui la formule, et ses attentes face à l'œuvre: ainsi, les objectifs littéraires de Greiner excluent la position de Wessely, qui voit dans *L'origine* la confirmation de sa propre opinion, tandis que Erika Weinzierl est quant à elle sensible aux motivations psychologiques de Bernhard.

Le cliché qui consiste à rechercher une concordance entre l'œuvre et la réalité est également omniprésent dans les commentaires, en particulier dans les exégèses inspirées par *Des arbres à abattre*, que certains critiques considèrent comme un roman à clefs dans lequel Bernhard aurait cherché à se venger de son passé, alors que d'autres y voient une autobiographie mêlée d'éléments de fiction. Dans un article consacré à la réception de ce roman, Eva Schindlecker

¹⁷ Erika Weinzierl: *Thomas Bernhard: Die Ursache*, in: *Kleine Zeitung*, 7.2.1976. Cf. Huber, p. 84. « *Die Ursache* ist in jedem Detail wahr, wenn man sie als das erkennt, was sie ist: Die Geschichte der Kindheit und Jugend eines Dichters in einer Stadt, [...] die ihn « verstört » und damit ihn und sein Werk geprägt hat bis zum heutigen Tag. »

montre que le scandale qui a précédé la parution du livre n'a pas laissé les critiques autrichiens indifférents.¹⁸ Elle souligne à juste titre que leur jugement a été largement influencé par les ragots colportés dans la presse et dans le monde littéraire, si bien qu'il devint impossible de lire l'œuvre sans avoir de préjugés. La recension de Sigrid Löffler parue dans *Der Spiegel* est révélatrice de ce travers:

Le fait même que nous reconnaissons soudain Madame E., Madame M. ou Monsieur L. dans les protagonistes dont l'existence est uniquement fondée sur le langage, provoque l'intrusion de force de ces messieurs-dames dans la perspective du lecteur, et leur représentation charnelle réelle finit par s'imposer à son imagination et à ses pensées. Pendant la lecture, on n'arrive plus à se débarrasser de ces occupants de l'imagination issus de la réalité viennoise, et le plaisir de lire en est gâché.¹⁹

Karin Kathrein en revanche met moins l'accent sur la spécificité viennoise du roman que sur son aspect émotionnel. A ses yeux, il ne faut pas accorder trop d'importance aux attaques de Bernhard contre l'*establishment* culturel viennois, car l'œuvre serait davantage:

[...] une grande réflexion critique sur les relations humaines, les imbrications complexes, l'amour, l'exploitation, la trahison, la haine.²⁰

¹⁸ Eva Schindlechter: *Thomas Bernhard: Hozfällen. Eine Erregung*. In: *Statt Bernhard*, op. cit., p. 33.

« Auf diese Weise gerieten die meisten Rezensionen entweder zu Bernhard-Verteidigungs- oder zu Bernhard-Verteufelungsschriften, indem man den Text [...] hinsichtlich seiner außerliterarischen Wirkung (= Tratsch um die Beschlagnahme), mit einem außerliterarischen Ziel (= moralische Verteidigung bzw. Verurteilung des Autors) untersuchte. »

¹⁹ Sigrid Löffler, in: *Der Spiegel*, 10.9.1984. Cf. DITTMAR I, p. 275.

« Indem wir in rein sprachlichen Kunstfiguren plötzlich Frau E., Frau M. oder Herrn L. erkennen müssen, zwingen sich diese Herrschaften in ihrer penetranten realen Leibhaftigkeit in die Sehweise des Lesers hinein und besetzen seine Vorstellungs- und Gedankenbilder. Man kriegt sie nicht mehr los, während man sie liest, diese Phantasie-Okkupanten aus der Wiener Wirklichkeit, und die Lektüre ist einem schon verdorben. »

²⁰ Karin Kathrein: *Eine Erregung für Wien?* in: *Die Presse*, 29.8.1984. Cf. Schindlechter, op. cit., p. 33.

« [...] eine große Auseinandersetzung mit menschlichen Beziehungen, mit Verstrickungen, Liebe, Ausbeutung, Verrat, Haß. »

Wolfgang Schreiber conteste quant à lui le reproche qu'on a fait à Bernhard d'avoir écrit un roman à clefs:

L'affirmation « roman à clefs » donne finalement l'impression d'être absurde. Ceux qui sont ici impitoyablement jugés et condamnés sont des êtres issus de l'imagination et du langage, des constructions artificielles constituées de mots, et qu'on ne peut saisir que schématiquement.²¹

W. Martin Lüdke, un collaborateur de la *Frankfurter Rundschau*, met également l'accent sur l'artifice du roman, non pas du point de vue du langage mais de celui de la méthode. Selon cet auteur, Bernhard ne procède pas à une critique idéologique qui consisterait à confronter les institutions autrichiennes à la réalité. Au contraire, sa critique sociale fait:

[...] partie intégrante de ce « moulin de l'art » qui « anéantit » tout - « totalement ».²²

Bernhard avait en effet affirmé dans *Des arbres à abattre* que les milieux intellectuels viennois étaient semblables à un « moulin de l'art », qui réduit à néant tout artiste qui s'y engage. Pour Lüdke, la critique négative de Bernhard contribue pourtant elle aussi à la désintégration de l'art autrichien que dénonce notre auteur.

Les quatre auteurs évoqués ici posent un regard fondamentalement différent sur le roman en question. Tandis que la lecture de Löffler est néo-réaliste, celle de Kathrein est fondée sur des considérations d'ordre psychologique.

²¹ Wolfgang Schreiber, in: *Süddeutsche Zeitung*, 3.10.1984. Cf. DITTMAR I, p. 276.
« Die Behauptung « Schlüsselroman » wirkt da doch nachgerade absurd. Es sind Kopfmenschen, Sprachpersonen, nur schemenhaft greifbare, aus Wörtern zusammengestezte Kunstlebewesen, die da erbarmungslos taxiert und gerichtet werden. »

²² W. Martin Lüdke, in: *Frankfurter Rundschau*, 17.11.1984. Cf. DITTMAR I, p. 278.
« [...] integraler Bestandteil dieser « Kunstmühle », die alles - « total » - « zermalmt ». »

Schreiber se consacre quant à lui à l'analyse de la langue et de ses artifices, tandis que Lüdke insiste sur le caractère corrosif de la méthode de Bernhard. Ces points de vue, qui tantôt se complètent, tantôt s'excluent, montrent à l'évidence la difficulté d'interprétation que pose l'œuvre de notre auteur. Il faut néanmoins souligner ici que les critiques autrichiens comme Löffler se montrent plus sévères à l'égard de la dimension socio-critique des textes de Bernhard que leurs homologues allemands. Si ces derniers manifestent plus de distance dans leur jugement, c'est sans doute en partie parce qu'ils ne se sentent pas directement visés par la polémique bernhardienne.

Nous l'avions déjà vu pour *L'origine*: la critique autrichienne réagit de manière épidermique aux assertions de Bernhard, soit pour les refuter, soit pour les confirmer. Il semblerait que tous les journalistes autrichiens qui écrivent à son sujet se sentent réellement concernés par les textes de Bernhard. Cela est-il dû au caractère provocateur de l'œuvre, ou à la sensibilité particulièrement exacerbée des différents critiques? Peut-être peut-on avancer l'hypothèse selon laquelle les écrits de Bernhard sont à la fois assez vagues et assez précis pour permettre à une majorité d'Autrichiens de s'identifier à eux, soit pour y adhérer, soit pour s'en démarquer avec plus ou moins de violence. Et la critique elle-même n'est en aucune manière exempte du travers auquel nous faisons allusion ici.

Un autre cliché dont la critique use avec prédilection est celui d'une interprétation morale et souvent pseudo-psychologique de l'œuvre de Bernhard. Ainsi, un certain nombre d'auteurs considèrent *L'origine* comme « un record national de l'auto-destruction autrichienne », un « acte de vengeance envers la ville natale »²³ ou encore comme l'expression d'une

²³ Ernst Wendt: *Trauer über eine unglückliche Jugend*, in: *Die Zeit*, 29.8.1975. Cf. Huber, op.cit., p. 96.

« ein() neue(r) Landesrekord an österreichischer Selbsterfleischung, ein Racheakt an der Heimatstadt. »

« haine envers Salzburg qui présente des caractères infantiles ». ²⁴ Heinz Beckmann est persuadé que *L'origine* peut être lue « comme explication pour certaines « ténèbres » dans l'œuvre littéraire de Bernhard ». ²⁵ Reich-Ranicki a lui aussi recours à la méthode psychologique pour interpréter *Des arbres à abattre* lorsqu'il soupçonne Bernhard d'être incapable de sublimer son propre passé. ²⁶ Martin Huber fait toutefois remarquer que la vulgarisation des théories freudiennes n'apporte pas de contribution satisfaisante à la compréhension de l'œuvre, et que cette méthode se révèle en outre totalement inefficace pour appréhender la valeur littéraire d'un texte. Il faut souligner ici que Huber reproche avant tout à la critique de manquer complètement d'une véritable grille de lecture fondée sur une théorie de la littérature, en particulier pour ce qui concerne les interprétations de tendance autobiographique. Cette absence de réflexion théorique entraînerait selon Huber des erreurs grossières dans l'interprétation des textes, et conduirait en outre les critiques à formuler des jugements moraux à l'emporte-pièce. On parle volontiers de la « sincérité opiniâtre » ²⁷ de Bernhard, ou encore de son « intégrité morale obsessionnelle », ²⁸ mais on se garde d'aller jusqu'à la substance de ses textes. Pour éviter les clichés qu'il dénonce, Huber préconise une analyse linguistique rigoureuse des textes de Bernhard. Ce terrain est cependant peu fréquenté par

²⁴ Lothar Sträter, in: *Südost Tagespost*, 20.9.1975. Cf. Huber, p. 96.
« Salzburghaß mit infantilen Zügen. »

²⁵ Heinz Beckmann: *Zweimal Bernhard. Haß nicht nur auf Salzburg*, in: *Rheinischer Merkur*, 13.2.1976. Cf. Huber, p. 94-95.
« [...] als eine Erklärung für die mancherlei « Finsternisse » in Bernhards literarischem Werk. »

²⁶ Reich-Ranicki, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1984. Cf. DITTMAR I, p. 174.
« Doch je mehr Bernhard seinen Ich-Erzähler gegen diese Auersberger wettern läßt, desto stärker drängt sich der Verdacht auf, daß hier einer mit seiner eigenen Vergangenheit nicht fertig wird. »

²⁷ Wilhelm Bortenschläger: *Salzburg- die Stadt der Selbstmorde*, in: *Welscher Zeitung*, 23.10.1975. Cf. Huber, op.cit., p. 98.
« [die] geradezu verbissene Ehrlichkeit [...] »

²⁸ Josef Lassl: *Tödliche Korrektur*, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 23.12.1975. Cf. Huber, p. 98. « [die] zwanghafte() moralische() Ehrlichkeit [...] »

ceux qui se sont exprimés sur Bernhard, car on constate que les auteurs de recensions se contentent le plus souvent de formules lapidaires plus ou moins originales sur le style de Bernhard. Ainsi, Frankfurter évoque les « phrases serpentes s'agitant convulsivement », ²⁹ et Schweikert les « opéras de mots, pleins de sombre fascination ». ³⁰ Dans le cas de *Place des Héros*, la critique met surtout l'accent sur l'exagération propre aux invectives proférées par Bernhard. Tous les auteurs qui ont jugé la pièce s'accordent à voir là un moyen stylistique destiné à attirer l'attention du public, mais leurs interprétations divergent quant au fait de savoir si ce projet a été couronné de succès. Ferry Radax est d'avis que:

[...] c'est précisément à partir de nombreux lieux communs que Bernhard a créé des œuvres d'art. ³¹

tandis que Sigrid Löffler prête à Bernhard une attitude calculatrice, qui évalue au millimètre près l'effet produit par ses provocations sur un public choisi:

Son succès fatal de virtuose de l'invective a corrompu Bernhard pendant toutes ces années à tel point, qu'il sait servir le goût du préjugé de sa clientèle avec une routine quasi mécanique. Et il peut continuer à compter sur l'intérêt sans relâche que lui accorde son public. ³²

²⁹ Johannes Frankfurter: *Thomas Bernhards Jugend*, in: *Neue Zeit*, 29.11.1975. Cf. Huber, p. 99.
« [seine] konvulsivisch zuckenden Satzschlangen [...] »

³⁰ Uwe Schweikert: *Absterbensverwicklungen. Thomas Bernhards neuer Roman und seine autobiographische Andeutung*, in: *Frankfurter Rundschau*, 15.11.1975. Cf. Huber, p. 99.
« Wortopern voll düsterer Faszination [...] »

³¹ Ferry Radax, in: *Wochenpresse*, 1988. Cf. DITTMAR I, p. 332.
« [...] aber Bernhard hat ja gerade aus vielen Gemeinplätzen Kunstwerke geschaffen. »

³² Sigrid Löffler, in: *profil*, 1988. Cf. DITTMAR I, p. 332.
« Sein fataler Erfolg als Beschimpfungsvirtuose hat Bernhard über all die Jahre hin so korrumpiert, daß er die Vorurteilslust seiner Klientel schon mit mechanischer Routine bedienen kann und doch auf ihr nicht nachlassendes Interesse nach wie vor bauen kann. »

Pour Löffler, *Place des Héros* véhicule bon nombre de préjugés qui correspondent au goût du public de Bernhard. Elle reproche même à notre auteur une certaine forme d'opportunisme à l'égard des spectateurs qui ont une sensibilité proche de la sienne, et elle pense que tout compte fait, Bernhard n'a pas pris de grands risques en traitant les thèmes qui lui sont familiers. Michael Merschmeier rejoint Sigrid Löffler sur ce terrain et taxe Bernhard d'opportuniste certes doué pour la violence verbale, mais inapte à l'analyse politique:

Depuis qu'il ne tourne plus le dos avec fierté à l'*establishment* culturel mais accepte les applaudissements sur la scène du Burgtheater, le talentueux misanthrope devient trop aimable pour rester fidèle à lui-même.³³

Quant à Bernd Sucher, il dénonce les méthodes polémiques de Bernhard, mais son jugement est plus nuancé et moins empreint de ressentiment que celui de Löffler et Merschmeier:

Cette méthode de l'exagération ne convient pas à un sujet d'actualité politique et social extrêmement explosif. [...]. Elle se révèle en revanche plutôt dévastatrice.³⁴

Une fois de plus, il semble que la critique s'engouffre ici presque aveuglément dans les pièges tendus par Bernhard. L'article de Benjamin Henrichs publié dans *Die Zeit*³⁵ est l'un des rares à souligner l'ironie inhérente à

³³ Michael Merschmeier, in: *Theater heute*, 1988. Cf. DITTMAR I, p. 335.

« Seit er dem Kulturbetrieb nicht mehr so stolz den Rücken kehrt, sondern auf der Burgbühne Applaus entgegennimmt, wird der begnadete Misanthrop zu freundlich, um sich treu zu bleiben. »

³⁴ C. Bernd Sucher, in: *Süddeutsche Zeitung*, 1988. Cf. DITTMAR I, p. 334.

« Diese Übertreibungsmethode eignet sich nicht für einen aktuellen, politisch wie gesellschaftlich höchst brisanten Stoff. [...] Viel eher richtet sie Übles an. »

³⁵ Benjamin Henrichs, in: *Die Zeit*, 1989. Cf. DITTMAR I, p. 332-333.

« Bis zu einem gewissen, schwer zu bestimmenden Punkt verschärft die Übertreibung die schlimme Realität. Ist der Punkt überschritten, ist die Übertreibung nur noch Entschärfung. Selbstgefälliges Spiel, Kraft- und Wortmeierei. [...]. Wer alles ausspricht, hat plötzlich alles zurückgenommen. »

l'exagération: car à tout dire, on ne dit rien, et les phrases s'annulent dans une gaieté lourde, tandis que le personnage bernhardien, qui se veut le descendant de la race des seigneurs, finit par n'être qu'un réactionnaire récriminatoire. Bref, comme on pouvait s'y attendre, Bernhard est loin de faire l'unanimité parmi la critique. Mais on peut faire remarquer aussi que celle-ci est loin de traiter de façon approfondie les sujets « politiques » qu'aborde Bernhard dans son évocation de l'Autriche: tantôt elle souligne l'insuffisance de sa méthode de l'exagération, tantôt elle réagit à son tour violemment en se répandant en invectives contre l'auteur. Elle est ainsi victime de la stratégie bernhardienne qui consiste à écrire des pièces violentes pour faire surgir la violence, et les réactions mêmes de ceux qui écrivent recensions et essais sur Bernhard révèlent à leur manière l'efficacité tant politique que littéraire du « discours » de celui qu'ils évoquent. Les articles de Löffler et Merschmeier prouvent en effet que le piège tendu par notre auteur est efficace, car leurs prises de positions ne sont pas fondées sur des critères littéraires ou esthétiques, mais sur une condamnation *morale* de l'écrivain.

En fin de compte, on peut dire que Bernhard dérange et irrite la critique, qui se trouve désarmée face à lui, car elle ne sait pas selon quels critères il convient de juger son oeuvre. Certes, elle s'accorde à lui concéder un certain talent dans l'art d'écrire, souligne la musicalité de sa prose, s'extasie même parfois sur ses jeux de mots et son sens du rythme. Mais elle éprouve un malaise évident à rendre compte du fond de l'oeuvre, et cette séparation dans les recensions évoquées à titre d'exemple du « fond » de la « forme » ne fait qu'entretenir le malentendu suscité par les thèmes bernhardiens. En polémiste caustique dont la cible est l'actualité politique et culturelle, Bernhard a réussi à atteindre les points névralgiques de l'Autriche, et la critique autrichienne en particulier se transforme presque en un miroir qui reflète les coups qu'il porte à son pays. En effet, Bernhard a su mettre tout un pays en émoi grâce à ses textes, et il semblerait que seuls des observateurs étrangers soient capables de juger son

oeuvre de manière qui laisse relativement peu transparâître la passion. Il faut remarquer au demeurant que l'*intelligentsia*, les sphères politiques et même le peuple autrichien sont trop vivement attaqués par son discours pour pouvoir réagir avec sérénité.

A l'instar des hommes politiques, de l'*intelligentsia* et d'une partie des Autrichiens, les critiques se débattent eux aussi contre le malaise que Bernhard a provoqué en eux par la remise en question permanente de l'image de soi positive sur laquelle repose tout consensus national. En effet, avec sa critique de l'Autriche, Bernhard ne s'adresse pas en priorité à la raison et à l'intelligence du public: il joue avec ses émotions, provoque sa colère, sa révolte ou encore son approbation. Et même la critique semble incapable de s'affranchir des sentences partisanses qui lui sont dictées par l'émotion.

Les remous que Bernhard a suscités parmi la critique montrent qu'il a certainement su trouver le talon d'Achille de ses juges littéraires, dont il démystifie les attitudes pompeuses tout en les mystifiant par son écriture même. Ici aussi, ses efforts littéraires s'accompagnent d'un appel implicite à la vigilance et à l'esprit critique. Car en renvoyant à la critique une image dérangeante d'elle-même, Bernhard sous-entend une fois encore que nul ne doit se contenter d'ingurgiter sans réfléchir les diktats de la mode, sous peine d'y perdre sa liberté et son indépendance d'esprit. Ces errances de lecteurs pourtant avisés révèlent à quel point il est facile de se laisser induire en erreur par la prose de Bernhard. Le tableau que nous venons de donner trouve son pendant dans les réactions que des écrivains de langue allemande ont formulées au sujet de Bernhard, et que nous allons évoquer à partir de quelques exemples représentatifs.

2. Les prises de position des écrivains

Les prises de position des écrivains de langue allemande à l'égard de Bernhard concernent un autre aspect important, qui révèle la place qu'occupe Bernhard dans la vie littéraire de son pays. Ce qui frappe d'emblée, c'est qu'à l'instar de la critique, ses collègues autrichiens réagissent le plus souvent de façon épidermique aux écrits de Bernhard, tandis que les écrivains de nationalité allemande jugent son oeuvre avec plus de distance. Nous allons évoquer quelques unes de ces prises de position, afin de montrer les différences qui les séparent.

Dans un article intitulé *Bernhard en Autriche, une figure de l'isolement*,³⁶ Wendelin Schmidt-Dengler fait état de la singularité de Bernhard dans le contexte littéraire de son pays, et évoque la réaction des écrivains autrichiens à son égard. Selon Schmidt-Dengler, le premier roman de Bernhard, *Gel*, s'inscrivait encore dans une tendance littéraire qui n'était pas propre à notre auteur, puisque Hans Lebert et Gerhard Fritsch tentaient eux-aussi dans les années soixante de mettre fin au cliché opposant une nature idéalisée à la ville, conçue comme source de tous les maux. Aux yeux de Schmidt-Dengler, la prose de Bernhard était alors déjà plus qu'une satire de la vie campagnarde autrichienne, et Bernhard se serait dès cette époque distingué de ses collègues par la radicalité sans concessions de ses prises de position. Schmidt-Dengler affirme à cet égard:

Pour Bernhard, l'Autriche [...] laisse symboliquement transparaître la situation de l'homme tout court: l'Autriche, un modèle du monde, mais un modèle négatif.³⁷

³⁶ Schmidt-Dengler: *Bernhard en Autriche, une figure de l'isolement*. In: Hervé Lenormand, Werner Wögerbauer (Ed.): *Thomas Bernhard*. Nantes, Arcane 17, 1987.

³⁷ *Ibid.*, p. 50.

Comment les écrivains autrichiens ont-ils réagi aux textes de Bernhard? Schmidt-Dengler rappelle dans l'article évoqué plus haut qu'au début des années 60, l'avant-garde autrichienne était regroupée autour du *Forum Stadtpark* de Graz. L'interrogation qui présidait alors à l'élaboration d'une œuvre concernait le langage et se traduisait par le concept clef de *Sprachskepsis*. On trouve quelques échos des discussions autour de ce thème dans les réactions suscitées par le succès de Bernhard chez ses pairs autrichiens. Ainsi, Peter Handke avait d'emblée manifesté son enthousiasme pour *Perturbation* et affirmé sa communauté de vue avec Bernhard.³⁸ Dans un texte publié seulement après sa mort, Ingeborg Bachmann avait elle aussi rendu hommage à Bernhard, en soulignant la nouveauté de son langage:

Revoir écrit en allemand la beauté suprême, l'exactitude, la distinction, l'esprit, la profondeur et la vérité, des configurations faites de ce malheur profond qui est le bonheur des grands esprits. Par la manière dont Bernhard les assemble, les mots acquièrent à nouveau quelque chose de catégorique [...]. Ce sont des livres sur les choses ultimes, sur la misère de l'homme, pas sur ce qui est misérable, mais sur l'état de perturbation où chacun se trouve.³⁹

Schmidt-Dengler souligne cependant avec vigueur que de tels éloges émanant d'écrivains autrichiens demeurent sporadiques, et concernent surtout l'œuvre

³⁸ Peter Handke: *Als ich Verstörung von Thomas Bernhard las*. In: Anneliese Botond (Hrsg.): *Über Thomas Bernhard*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1970, p. 100-106. L'article s'achève sur ces mots: « Ich las und las und las... »

³⁹ Ingeborg Bachmann: *Thomas Bernhard: Ein Versuch*. In: *Werke IV*. München, Piper und Co. Verlag, 1978. Traduit de l'allemand par Jean-Paul Barbe. In: Hervé Lenormand, Werner Wögerbauer (Ed.): *Thomas Bernhard*. Nantes, Arcane 17, 1987, p. 217-219.
« Daß in der deutschen Sprache wieder die größte Schönheit, Genauigkeit, Art, Geist, Tiefe und Wahrheit geschrieben wird, Konstellationen aus tiefem Unglück, die das Glück des Bedeutenden ausmachen. Die Worte, wie Bernhard sie setzt, gewinnen etwas Unmißverständliches wieder zurück, er sagt furchtbar, Unzucht, an Stellen die es wirklich verdienen, belästigen, die Kenntnisse werden beinahe unterdrückt, um die einfachen Furchtbarkeiten um so deutlicher hervortreten zu lassen, es sind Bücher über die letzten Dinge, über die Misere des Menschen, nicht über das Miserable, sondern die Verstörung, in der sich jeder befindet. »

des années 1960 à 1970. Mais comme les écrits de Bernhard ont rapidement évolué vers une critique générale de l'*establishment* et de ses homologues autrichiens - rappelons-nous ses prises de position sur les artistes dans *Des arbres à abattre* - ⁴⁰ ceux-ci se sont montrés assez vite réservés à l'égard de ses livres, et peu enclins à s'engager en faveur d'un auteur aussi provocateur qu'imprévisible. Schmidt-Dengler souligne cette vigilance:

Ainsi, Michael Scharang a très tôt pris ses distances avec les critiques formulées dans les diatribes de Bernhard. Franz Schuh a retourné contre Bernhard le terme de « petit bourgeois » que ce dernier avait utilisé pour qualifier Kreisky. Par ailleurs la fascination de la mort, omniprésente chez Bernhard, expression d'une résignation à l'immuabilité de la condition humaine, a fourni un point d'appui idéal aux arguments de la critique marxiste. ⁴¹

Bref, les avis au sujet de Bernhard sont partagés, mais en règle générale, notre auteur fait plutôt figure de *persona non grata* parmi la majorité des écrivains autrichiens, quelle que soit leur option idéologique. Tandis que les uns lui reprochent sa radicalité, ⁴² d'autres le considèrent comme le fils d'une tradition littéraire autrichienne critique à l'égard des institutions. ⁴³ Il faut

⁴⁰ Cf. III, chapitre I, 1.

⁴¹ Schmidt-Dengler: *Bernhard en Autriche, une figure de l'isolement*, op. cit., p. 53-54.

⁴² On peut à cet égard citer Herbert Eisenreich, qui est l'auteur d'une recension virulente au sujet de *Perturbation*. Cf. note 9 de ce chapitre, Herbert Eisenreich: *Irrsinn im Alpenland*, in: *Der Spiegel*, 16.5.1967. Erich Fried a lui aussi pris position contre Bernhard par voie de presse dans un article intitulé *Spinnt Thomas Bernhard?*, dans lequel il reproche à Bernhard ses prises de position contre le chancelier Kreisky. Cf. Erich Fried: *Spinnt Thomas Bernhard? Schriftsteller, Lyriker, und Auslandsösterreicher Erich Fried über ein « kleines österreichisches Ärgernis »*. In: *Wochenpresse*, 13.12.1983. Lors du scandale occasionné par *Des arbres à abattre*, des écrivains tels que Peter Turrini et H.C. Artmann ont à leur tour été indignés par la description caricaturale que Bernhard faisait du couple Auersberger dans son roman. Cf. DITTMAR I, p. 135-139.

⁴³ C'est le cas de Friedrich Heer, qui, dans sa recension du discours de Bernhard intitulé *A la recherche de la vérité et de la mort* rapproche la critique anti-autrichienne de notre auteur des propos d'Anton Wildgans. Celui-ci s'était exprimé dans une lettre du 8.2.1918 adressée à Karl Wolff en des termes extrêmement négatifs au sujet du climat intellectuel étouffant qui aurait, selon lui, régné en Autriche, et Heer justifie l'hostilité de Bernhard à l'égard de son pays en faisant référence à Wildgans. Cf. Friedrich Heer, *Programmheft « Der Präsident »* 1975. Cf. DITTMAR I, p. 99.

néanmoins souligner que tous ses collègues l'ont soutenu dans ses démêlés juridiques et politiques lors des scandales occasionnés par *Des arbres à abattre* et *Place des Héros* au moyen d'une déclaration commune qui fait appel à la liberté de l'art.⁴⁴

Dans ce climat d'hostilité, d'indifférence ou de sympathie sporadique, il faut toutefois signaler quelques auteurs qui sortent du lot. Ainsi Hilde Spiel, la « grande dame » de la littérature autrichienne a toujours suivi avec intérêt l'évolution de la carrière de Bernhard. Elle a pris son parti lors du litige occasionné par *Les célèbres* au Festival de Salzbourg en 1975, défendant la susceptibilité légitime de l'écrivain qui a vu son œuvre trahie par la direction du Festival.⁴⁵ C'est encore elle qui prend la défense de Bernhard en 1990 (après sa mort), lorsqu'un journaliste découvre son adhésion au parti conservateur Ö.V.P.⁴⁶ Mais elle a également su se montrer critique à l'égard de son confrère.⁴⁷ Ainsi, tout en vantant le jeu des acteurs dans *Au but*, elle n'en considère pas moins la pièce comme un échec.⁴⁸

« In diesem Brief, der wesentliche Motive von Thomas Bernhards Leben und Werk anspricht, steht dann noch, unter anderem, der Satz: « Diese Landschaft ist Zweck genug [...] um den Zauber und den Fluch dieses Landes zu verstehen! » ».

⁴⁴ Cf. DITTMAR II, p. 188.

⁴⁵ Hilde Spiel: *Bernhard und Salzburg*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.8.1975.

« Wenn die Einsicht, daß einem ebenso bedeutenden wie schwierigen Autor ein größeres Maß an Erregbarkeit als üblich zugestanden werden muß, nicht doch noch die Oberhand behält, kann die Zusammenarbeit Thomas Bernhards mit den Salzburger Festspielen als beendet angesehen werden. »

⁴⁶ Hilde Spiel. In: *Falter*, 19.10.1990.

« Das kann ich mir nicht vorstellen. Es kommt mir völlig grotesk vor. Thomas Bernhard ist sein ganzes Leben keine Verbindung eingegangen. [...] Ich glaube es erst, wenn ich eine eigenhändige Beitrittserklärung sehe. »

⁴⁷ Cet appui discret mais constant est aussi le reflet d'une longue amitié qui lie les deux écrivains. Il existe d'ailleurs une photographie datant de 1988, qui les représente au Café Landtmann: tous deux riant, et Bernhard - déjà très marqué par la maladie - pose sa main sur celle de Hilde Spiel, ce qui correspond chez lui à une manifestation d'affection tout à fait exceptionnelle. Photographie de Gerhard Sokol. In: DREISSINGER, p. 185.

⁴⁸ Hilde Spiel, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1981. Cf. DITTMAR I, p. 233.

« Die Schauspieler haben gefallen - die Schauspieler waren großartig - aber das Stück! »

Pas plus que Hilde Spiel, Friedrich Heer ne se montre hostile à Bernhard. Il le qualifie au contraire de « patriote autrichien » dans un texte où il commente la pièce *Le Président*. Son objectif est de mettre en lumière la filiation de Bernhard par rapport à des écrivains comme Anton Wildgans, Robert Musil et Karl Kraus. Selon Heer:

Le poète Thomas Bernhard est un patriote autrichien, qui regarde l'Autriche du haut des expériences de son enfance, [...] sa perspective est celle d'un conservateur, d'un traditionaliste dans la tradition des êtres solitaires et complexes entre Grillparzer et aujourd'hui. Ces êtres ne parviennent pas à se consoler du déclin de ce pays en tant que *scène du monde*, ce pays tellement déchu qu'il est incapable de gérer son prestigieux patrimoine et à plus forte raison, de l'incarner.⁴⁹

Pour Heer, le patriotisme de Bernhard consiste à montrer aux Autrichiens une image négative d'eux-mêmes et de leur patrie, afin de les dissuader de ressembler à cette image. Il n'est pas nécessaire de souligner longuement qu'une telle prise de position légitime la critique de Bernhard à l'égard de son pays.

Contrairement à la majorité de leurs collègues autrichiens, qui, lorsqu'ils n'ignorent pas Bernhard sont surtout critiques à son égard, les écrivains allemands qui s'expriment à son sujet le font plutôt en des termes positifs. Remarquons parmi eux tout d'abord Botho Strauß, qui, dans son commentaire de *Une fête pour Boris*, porte un jugement global positif sur l'oeuvre de Bernhard.⁵⁰ Rolf Hochhuth et Heiner Müller, qui se sont fait les exégètes

⁴⁹ Friedrich Heer: *Ein österreichischer Patriot*. In: DREISSINGER, op. cit., p. 48.

« Der Dichter Thomas Bernhard ist ein österreichischer Patriot, der auf Österreich sieht aus den Erfahrungen seiner Kindheit, [...] als ein Konservativer, ein Traditionalist in den Traditionen der Einsamen und Schwierigen zwischen Grillparzer und heute, die nicht darüber hinwegkommen, daß dieses Land, als *Welt-Bühne*, so herabgekommen ist, unfähig, sein großes Erbe zu Betreuen, geschweige denn, es darzuleben. »

⁵⁰ Botho Strauß: *Komödie aus Todesangst*. « *Ein Fest für Boris* » in Hamburg. In: DREISSINGER, *ibid.*, p. 237.

attentifs de *Place des Héros* en 1988, réservent tous deux à cette oeuvre un accueil élogieux . Grâce au recul que leur permet leur nationalité allemande, tous deux considèrent en effet que la pièce de Bernhard est nécessaire dans une Autriche marquée par Waldheim. Pour Rolf Hochhut, Bernhard est passé maître dans l'art de la clownerie, car il se moque de tous et de lui-même, tandis que les hommes politiques se sentent exclusivement visés par lui et éprouvent le besoin de lui répondre par des contre-attaques. Hochhut s'interroge à ce sujet en ces termes:

Les hommes politiques [...] sont-ils incapables d'accepter que Bernhard représente aujourd'hui l'Autriche dans le monde d'une manière qui ne cause certainement pas de préjudice au prestige de la nation, mais qui lui est bien plus utile que la représentation de la belle Autriche par un certain autre Monsieur? ⁵¹

Hochhut cautionne et salue ici l'esprit critique de Bernhard en l'opposant à la représentation mensongère de l'Autriche à laquelle se livrerait un « certain Monsieur », en qui tout le monde aura reconnu Kurt Waldheim.

Heiner Müller se montre encore plus explicite que Hochhut dans son approbation de *Place des Héros*. Pour lui, la neutralité de l'Autriche est bien la cause de son immobilisme social. Ne pouvant plus se trouver d'adversaires à l'extérieur de ses frontières, elle les cherche à l'intérieur de celles-ci, ce qui explique la lente implosion de la société autrichienne et le taux de criminalité

« Diese Bücher handeln genau so wenig vom Tod wie Stifters Bücher von der Natur handeln. Sie dokumentieren vielmehr eine bestimmte *Betrachtungsweise*, eine schmerzhaft *mentale Disposition*, in der, wie bei Novalis und den frühen Romantikern auch, dem Vor-Empfinden von Irrsinn und Krankheit eine Sensibilisierung der Wahrnehmung oder eine erkenntniskritische Methode abgewonnen wurde. Verkrüppelung, Schizophrenie, langausgehaltenes Sterben - diese Zustände bilden eine cartesianische Herausforderung: das Denken versichert sich gerade der reduzierten, entwindenden Existenz in den vollendetsten Halluzinationen, in den scharfsinnigsten Theorien über die Beendigung des allgemeinen Elends. »

⁵¹ Rolf Hochhut, in: *Welt am Sonntag*, 1988. Cf. DITTMAR I, p. 337.

« Können denn die Politiker [...] nicht endlich akzeptieren [...], daß Bernhard heute Österreich in der Welt auf eine Weise repräsentiert, die dem Ansehen seiner Nation gewiß nicht abträglicher ist, sondern nützlicher als die Repräsentation dieses schönen Landes Österreich durch einen gewissen anderen Herrn? »

très élevé qu'on relève dans le pays. Selon Müller, l'Etat autrichien a besoin de scandales, notamment celui de *Place des Héros*, car ceux-ci représentent une sorte de soupape de sécurité qui détourne l'attention des gens des véritables problèmes sociaux qui se posent, et sont, à l'en croire, insolubles. Müller inscrit la critique bernhardienne dans une dialectique qui unit Bernhard et l'Autriche pour le meilleur et pour le pire: il défend en effet la thèse selon laquelle l'intérêt de Bernhard à combattre l'Autriche se compléterait harmonieusement avec l'intérêt de l'Etat autrichien à être combattu. Müller constate également - non sans ironie - que les scandales suscités par Bernhard ont permis à l'Autriche de se faire de la publicité en Europe, et il développe cet argument dans les termes suivants:

L'Autriche sans Thomas Bernhard ne serait plus mentionnée dans aucun journal ouest-allemand. [...]. Il n'y a pas de meilleure publicité pour l'Autriche que Thomas Bernhard. Il n'y aurait même plus d'Autriche en occident sans Thomas Bernhard.⁵²

Heiner Müller fait-il ici allusion à la faiblesse culturelle de l'Autriche contemporaine, ou au « cordon sanitaire » instauré par les Etats occidentaux après l'élection de Kurt Waldheim? En tout état de cause, il souligne la fonction sociale de la critique à laquelle Bernhard procède et le rôle exclusif de notre auteur, qui consiste à rappeler aux autres nations européennes l'existence de l'Autriche. Dans cet article, Müller propose d'ailleurs malicieusement que l'Etat verse à Bernhard une retraite pour « services rendus à la nation ». Mais il reste pessimiste quant à l'impact réel de la critique bernhardienne, et il estime enfin que seule l'entrée de l'Autriche au sein de la Communauté Européenne lui permettra de résoudre ses conflits sociaux.

⁵² Heiner Müller: *Thomas Bernhard ist auch nur ein Beamter*. In: *Der Standard*, 15.12.1988. « Österreich ohne Bernhard würde in keiner westdeutschen Zeitung mehr vorkommen. [...]. Es gibt keine bessere Österreichwerbung als Thomas Bernhard. Österreich gäbe es gar nicht im Westen ohne Thomas Bernhard. »

La virulence avec laquelle Bernhard traite l'Autriche dans son oeuvre a déclenché des réactions ambivalentes chez ses pairs autrichiens, qui réagissent plus ou moins sensiblement à ses textes. Comme ce fut le cas pour l'opinion publique, la classe politique et la critique littéraire, Bernhard réussit ici à diviser le monde littéraire en deux camps antagonistes, qui opposent adversaires farouches et adeptes fervents. Pour donner une idée exacte de la réception de Bernhard par ses pairs, il convient de ne pas oublier la masse silencieuse de ceux qui ne s'expriment pas à son sujet, ou ne se prononcent que collectivement lorsqu'il s'agit de défendre l'auteur contre la censure de l'Etat. Ce silence relatif peut être interprété comme un acte de méfiance ou de prudence envers Bernhard, ou encore comme un signe de dépit causé par l'incontestable célébrité médiatique dont celui-ci jouit. Mais ce silence est tout de même inquiétant et pourrait apporter de l'eau au moulin de ceux qui soutiennent la thèse de Bernhard, selon laquelle ses collègues autrichiens seraient des clercs à la solde de l'Etat.⁵³ La polémique antiautrichienne de Bernhard et son auto-représentation contestataire semblent en tout cas lui avoir attiré d'irréductibles inimitiés, et contribué à sa marginalisation dans la société autrichienne.

Si les propos de Bernhard lui ont attiré alliés et adversaires, son style lui a également procuré des plagiaires, dont les textes révèlent tantôt le charme et les faiblesses de celui qu'ils imitent, tantôt dénoncent ce que leurs auteurs considèrent comme une imposture littéraire et idéologique.

3. Les plagiat

Les plagiat inspirés par Bernhard constituent un aspect intéressant, quoique quelque peu méconnu de la réception. S'approprier le style et les thèmes d'un

⁵³ Cf. II, chapitre IV, 1-2.

auteur - que ce soit pour les approuver ou les dénigrer - est loin d'être anodin. Ce procédé révèle au contraire la place qu'occupe Bernhard dans l'imaginaire collectif de ceux qui l'imitent et de ceux à qui s'adressent ces plagiats. Ces parodies tendres ou grinçantes dévoilent en outre que notre auteur a profondément marqué la littérature autrichienne contemporaine, car ces textes nés sous la plume d'auteurs souvent peu connus prolongent et propagent en quelque sorte l'oeuvre bernhardienne. Nous nous limitons ici à rendre compte des plagiats les plus typiques.

Bernhard est-il un phénomène de mode? En tout cas, il est l'instigateur d'une façon d'écrire qui a séduit ou irrité ses pairs, au point que ceux-ci répliquent de diverses manières. Dès la publication de ses premières œuvres, Bernhard a incontestablement attiré l'attention de certains écrivains de langue allemande et les a peut-être même influencés. Dans un ouvrage malicieusement intitulé: *Le Saint-Bernhard, un chien enragé. Tomates, Satires et Parodies à propos de Thomas Bernhard*,⁵⁴ Jens Dittmar a recueilli une série de textes émanant d'auteurs autrichiens et allemands, qui, comme Gert Jonke, Peter Rosei ou Hermann Burger reprennent occasionnellement à leur compte le ton bernhardien, mais se contentent d'imiter seulement quelques aspects de son écriture. Dittmar souligne à cet égard que:

C'est en particulier la perspective narrative démultipliée par le discours indirect et les phrases compliquées qui contribuent [à rappeler le ton de Bernhard. N.d.T.] - plus rarement, la musicalité de la langue. La vision du monde pessimiste devient une pose, et le potentiel humoristique est souvent négligé.⁵⁵

⁵⁴ Jens Dittmar (Hrsg.): *Der Bernhardiner. Ein wilder Hund. Tomaten, Satiren und Parodien über Thomas Bernhard*. Wien, Edition S, 1990. (= DITTMAR III)

⁵⁵ *Ibid.*, p. 10.

« Dazu trug insbesondere die durch indirekte Rede und Schachtelsätze mehrfach gebrochene Erzählperspektive bei - seltener die Musikalität der Sprache. Die pessimistische Weltsicht wurde zur Pose, und das humoristische Potential blieb meist auf der Strecke. »

C'est donc en premier lieu le style de Bernhard qui fascine ses homologues, tout comme il séduit les journalistes, à tel point que les uns et les autres prennent un plaisir évident à le plagier. On peut en gros distinguer deux sortes de plagiats: la parodie, qui imite de façon burlesque le style ou les thèmes bernhardiens, et la satire, qui, en revanche, attaque Bernhard au moyen d'une critique sarcastique.

Les auteurs des parodies ne dissimulent pas en règle générale la sympathie que Bernhard leur inspire, et leurs textes procèdent d'une sorte d'identification positive avec l'auteur.⁵⁶ Ces auteurs ne dénigrent pas Bernhard: ils se moquent plutôt avec indulgence de certains de ses travers stylistiques par exemple. Le texte bernhardien joue pour eux le rôle d'un élément fédérateur, générateur de connivence et de complicité intellectuelle avec leur lecteur. Il en est ainsi de Hans Weigel, qui, dans un court article intitulé *Furioso*, imite les façons de procéder de son modèle en multipliant à l'excès les perspectives narratives, et perturbe complètement le lecteur en mettant en scène deux écrivains: Thomas et Bernhard, deux critiques: Bayr et Reich-Ranicki et deux éditeurs: Schaffler et Unseld (Schaffler était le directeur des éditions Residenz à Salzbourg où Bernhard a publié son autobiographie, tandis que Unseld dirige les éditions Suhrkamp où notre auteur publie habituellement). Voici un court extrait de *Furioso*:

[...] mais on en resterait là: Thomas resterait chez Schaffler et Bernhard chez Unseld, aurait dit Reich-Ranicki, aurait dit Unseld,

⁵⁶ Cf. Henri Benac: *Guide des idées littéraires*. Paris, Hachette, 1988, p. 368.

« La parodie est l'imitation d'une personne ou d'une oeuvre d'art, célèbre ou sérieuse, dans le but d'obtenir un effet plaisant ou burlesque. [...] l'imitation parodique s'accompagne de charge, voire de caricature. Elle prend une oeuvre à contre-pied. Son intérêt: amuse le lecteur et sollicite sa connivence, elle inverse les valeurs en dénigrant ce qui est sérieux, elle dénonce les fausses élévations, les impostures: révolte du bon sens et de l'esprit critique contre le faux. »

aurait dit Bayr, dit Thomas Bernhard et distribua des gifles dans toutes les directions, en épargnant seulement ses éditeurs.⁵⁷

L'allusion ici aux démêlés juridiques de Bernhard liés à la publication de *L'origine* et de *Des arbres à abattre* est transparente, mais Weigel évoque également non sans arrière-pensée l'opportunisme que notre auteur se voit reprocher par ses détracteurs.⁵⁸

D'autres auteurs ont parodié des textes de Bernhard qu'on peut aisément identifier. Ainsi, sa pièce *La force de l'habitude* a-t-elle été exploitée dans cette perspective à deux reprises. Bernhard y met en scène Caribaldi, un vieux directeur de théâtre qui torture son entourage en lui faisant répéter inlassablement *La truite* de Schubert. Joseph Berlinger reprend l'argument de la pièce dans un court drame dont les protagonistes sont deux comédiens, Thomas et Bernhard, qui se disputent à propos d'un trou de mémoire dont Thomas a été victime à Trèves et dont Bernhard sera victime à Augsbourg. Berlinger y joue sur les assonances: mir-dir-Trier, sur le jeu de mot « hier Trèves, demain Augsbourg » et ses personnages finissent par s'étrangler mutuellement.⁵⁹

Moritz Dürr quant à lui transforme le violoncelle de Caribaldi en violon, et met son virtuose en scène aux côtés d'une pédicure qui lui inspire une théorie pseudo-philosophique (comme il en existe au demeurant chez Bernhard) sur

⁵⁷ Hans Weigel: *Furioso*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.10.1982. Cf. DITTMAR III, p. 76.
« [...] aber es bleibe dabei, daß Thomas bei Schaffler und Bernhard bei Unseld bleibe, hätte Reich-Ranicki gesagt, hätte Unseld gesagt, hätte Bayer gesagt, sagte Thomas Bernhard und teilte Watschen aus nach allen Richtungen, außer an seine Verleger. »

⁵⁸ Cf. l'article de Michael Merschmeier, note 33 de ce chapitre.

⁵⁹ Joseph Berlinger: *Vor dem Auftritt*, in: *F.C. Delius gegen H.C. Artmann. Verbal(l)hornungen*. Cf. DITTMAR III, p. 38-42.

Bernhard: « Ein Hänger von mir/ in Trier »

Thomas : « Jawohl von dir »

Bernhard: « Nicht in Trier/ nein/ nicht in Trier/ nicht von mir/ Du lenkst nur ab von deinem eigenen Hänger. »

les rapports entre le violon et les soins podologiques.⁶⁰ Si Berlinger, à l'instar de Bernhard joue avec les mots, Dürr, quant à lui, joue avec des concepts triviaux, et tente ainsi de démystifier un Bernhard aux théories quelquefois obscures.

Le roman *Des arbres à abattre*, dans lequel Bernhard prend notamment pour cible le manque d'indépendance des artistes viennois, a également fait l'objet de parodies. Dans un texte intitulé *Faire du théâtre et attraper des mouches. Une irritation*, Michael Stadler suit la trame du roman en y mêlant certains éléments de la critique qu'exerce Bernhard dans son oeuvre. Il s'adonne ainsi à une diatribe contre la presse et les médecins, feint de condamner le festival de Salzbourg, qu'il nomme Maria-Zalzburg (pour parodier le Maria Zaal qui figure dans *Des arbres à abattre*), et rappelle ainsi les démêlés de Bernhard avec la direction du Festival de Salzbourg. Comme le roman, le texte de Stadler s'achève par la fuite du narrateur dans la nuit et la déclaration de ses sentiments ambivalents à l'égard de Maria-Zalzburg. Cette parodie concerne donc à la fois les thèmes et le style de Bernhard, et va jusqu'à reprendre le sous-titre du roman dont elle est inspirée: *Une irritation*.⁶¹ Comme Weigel, Stadler est attiré par les scandales causés par Bernhard. Il n'est pas anodin ici que ce soient précisément les esclandres provoqués par l'auteur qui fassent l'objet d'une réception parodique, car ils représentent en quelque sorte une « spécialité » bernhardienne, constitutive à la fois de son personnage et de son oeuvre.

Gerhard Amanshauser fait lui aussi allusion à *Des arbres à abattre*, mais c'est pour décrire le déchirement intérieur de son narrateur, qui a accepté de lire des

⁶⁰ Moritz Dürr: *Der Aufhörer. Ein Hörstück von Thomas Bernhard*. Mis en scène le 8.1.1988 au théâtre Castrop- Rauxel de Westphalie, avec Moritz Dürr dans le rôle du virtuose. Cf. DITTMAR III, p. 131-135.

« Die Hornhaut ist/ der Talentpanzer des Violinkünstlers/ Je dicker die Hornhaut/ desto dünner das Talent/ was außer mir/ naturgemäß noch niemand bemerkt hat. »

⁶¹ Michael Stadler: *Theatermachen und Fliegenfangen. Eine Erregung*, in: *Salzburger Nachrichten*, 17.8.1985. Cf. DITTMAR III, p. 99-101.

morceaux choisis de son œuvre dans un café viennois nommé « l'Ange rouge », mais regrette amèrement ce choix avant même que la lecture n'ait commencée (tout comme le narrateur de *Des arbres à abattre* regrettait d'avoir accepté l'invitation des Auersberg à leur « dîner artistique »).⁶² Chez Amanshauser, le narrateur pense avoir trahi son intégrité intellectuelle et craint de ressembler à ses collègues écrivains, tous plus ou moins à la solde de l'Etat. On retrouve ici un thème développé par Bernhard dans son roman, à cette différence près toutefois que son narrateur restait intègre et préférait la solitude à la sollicitude de ses pairs. La parodie de Amanshauser constitue donc à la fois un clin d'oeil allusif à la misanthropie de Bernhard, ainsi qu'un rappel du thème de la solitude existentielle qui est au cœur de son oeuvre.

Une autre parodie suscitée par Bernhard est due à Herbert Vorbach, et elle est inspirée par *Extinction*. Comme le héros de Bernhard, le personnage de Herbert Vorbach se prénomme Franz-Josef, et il se livre à une violente diatribe contre les « restaurants d'excursion de Linz » (*die Linzer Ausflugsgasthäuser*). L'emploi de ce néologisme quasi-bernhardien permet à Vorbach de traiter avec virtuosité les thèmes du kitsch, de la sentimentalité mensongère et de la médiocrité des établissements en question. Notons également que Vorbach mêle habilement le vocabulaire de Bernhard à des développements historico-philosophico-sociologiques, souvent sous-entendus sans jamais être explicités dans les oeuvres originales qu'il parodie. Outre le provincialisme de l'Autriche dû, selon lui, à la défaite de 1918, Vorbach évoque aussi le caractère primitif qui serait celui des Autrichiens, ainsi que le national-socialisme et l'américanisation fatale dont l'Autriche serait victime, et ses vitupérations culminent dans l'auto-représentation narcissique de son narrateur. Il est clair que Vorbach reprend ici des thèmes chers à Bernhard, mais on notera que chez notre auteur, l'enchaînement d'idées n'est jamais aussi cohérent que dans le

⁶² Gerhard Amanshauser: *Lesen. Eine Selbstbeziehung*, in: *Fahrt zur verbotenen Stadt*. Cf. DITTMAR III, p. 83-88.

texte de Vorbach. Ce pastiche dû à Vorbach est assez réussi, surtout lorsqu'il évoque son protagoniste, qui reflète en partie l'auto-représentation réelle de Bernhard. Ici, la cible déclarée de Vorbach est bien entendu Bernhard, dont il parodie le style compulsif et les thèmes de la manière suivante:

Nous pensons être intelligents et sublimes et nous croyons être intelligents et sublimes, mais nous savons aussi que notre intelligence n'est qu'un réflexe vital et notre sublimité une marotte. En vérité, nous ne nous sommes pas pliés à l'autorité qui nous est supérieure et nous avons donné une forme intellectuelle à cet échec, que nous avons fini par reconnaître comme notre véritable patrie.⁶³

A l'instar de Bernhard - on le voit - Vorbach joue sur la répétition et la variation des mots, et son imitation s'accompagne d'une réflexion sur la notion de patrie. Il pousse la parodie plus loin que ses confrères, dans la mesure où il cherche à comprendre les motivations psychologiques de Bernhard lorsque celui-ci critique l'Autriche. Mais soulignons à nouveau que Bernhard ne se livrait jamais explicitement à ce type d'analyse.

Comme nous pouvons le constater, les auteurs des parodies consacrées à Bernhard ne donnent pas l'impression de chercher à ridiculiser leur modèle: tout au plus se montrent-ils ironiques à l'égard de certains aspects de sa personnalité et de son oeuvre. Tout compte fait, leurs textes apparaissent bienveillants. Il ne fait pas de doute que la verve polémique de Bernhard critiquant ouvertement son pays a pour une large part inspiré leurs textes, qui, à leur manière, font écho à la polémique bernhardienne en la prolongeant dans le champ littéraire.

⁶³ Herbert Vorbach: *Abspeisung. Ein Erbrechen. Eine Thomas Bernhard Denkübung*, in: *Facetten 87. Literarisches Jahrbuch der Stadt Linz*. Cf. DITTMAR III, p. 120-130.

« Wir denken, wir sind klug und über alles erhaben, und wir glauben, wir sind klug und über alles erhaben, doch wir wissen auch, daß unsere Klugheit nur ein vitaler Reflex ist und unsere Erhabenheit nur eine Marotte. In Wahrheit haben wir uns nicht zurechtgefunden in dem uns vorgesetzten, und dieses Scheitern haben wir geistig formiert und mit der Zeit als unsere eigentliche Heimat erkannt. »

Si les parodistes de Bernhard semblent acquis à sa cause, il n'en est pas de même pour les auteurs des satires qu'il a inspirées. Ceux-ci se montrent généralement féroces à son égard, dans le but de tourner en ridicule tantôt l'homme, tantôt les thèmes typiquement bernhardiens. Ainsi, Vitus Fux (il s'agit là d'un pseudonyme, l'identité réelle de la personne n'a jamais été découverte) se moque-t-il d'un des aspects de l'auto-représentation de notre auteur, à savoir ses relations avec la presse. Fux met en scène un Bernhard prétentieux et narcissique, irrité par le retard du journaliste auquel il a accordé une interview:

C'est la première fois en sept ans/ que je donne une interview à la presse/ On voulait/ m'interviewer dans ma propre maison/ devant mes propres tableaux/ et devant la couverture de mes propres livres/ [...] ils voulaient me démythifier/ me démystifier/ me réduire à une ambiance banale/ à des habitudes banales [...].⁶⁴

Le persiflage auquel se livre ici Vitus Fux est assez ambigu. Peut-être fait-il allusion aux interviews les plus connues de Bernhard, accordées à Krista Fleischmann, et qui furent filmées et photographiées à l'étranger (tantôt à Majorque, tantôt à Madrid, une seule fois à Vienne).⁶⁵ Si tel est le cas, Fux fait état des relations problématiques entre Bernhard et sa patrie, et dénonce peut-être ce qu'il considère comme l'absence de patriotisme de Bernhard (son attitude qui revient à dire du mal de son pays à l'étranger). Mais Fux souligne peut-être aussi tout simplement la banalité de l'auto-représentation de Bernhard, car il existe réellement des photos de lui qui le montrent dans le

⁶⁴ Vitus Fux (pseudonyme): *Bernhard. Zauberposse mit Gesang*. Cf. DITTMAR III, p. 136-144.

« Zum ersten Mal seit vielen Jahren/ gebe ich ein Interview/ Man wollte mich/ in meinem eigenen Haus interviewen/ vor meinen eigenen Bildern/ und vor den Rücken meiner eigenen Bücher/ [...] entmythisieren wollten sie mich/ entmystifizieren/ mich auf eine banale Umgebung reduzieren/ auf banale Gewohnheiten. »

⁶⁵ Cf. Krista Fleischmann: *Thomas Bernhard. Eine Begegnung*. Wien, Edition S, 1991.

cadre évoqué ci-dessus.⁶⁶ En tout état de cause, la satire dont il est question ici porte bel et bien un jugement moral sur Bernhard. Vitus Fux va encore plus loin dans le persiflage quand il prête à son personnage une pièce censée mettre en scène Elisabeth d'Autriche, la célèbre Sissi, et qui réunirait en un seul et même texte tous les clichés traditionnels sur l'Autriche et sur les Habsbourg. Bref, Fux attaque Bernhard sur tous les fronts, et plus particulièrement sur les points sensibles de l'auto-représentation à laquelle il a toujours procédé. Mentionnons ici encore que le drame en un acte dû à Fux a été représenté en mai 1988 au théâtre de Salzbourg, avec un succès d'autant plus vif que son auteur restait anonyme, encourageant ainsi les spéculations les plus diverses. Le propos de la satire que l'on doit à Michael von Poser diffère sensiblement de celui de Vitus Fux. Poser raille lui aussi l'auto-représentation de Bernhard, mais s'en prend plus particulièrement à l'image d'iconoclaste de la littérature que Bernhard aimait à donner de lui-même. Il contrefait également les personnages d'artistes géniaux et fous, typiques de l'univers bernhardien:

Le moindre bruit/ peut rendre l'écriture impossible/ mais sans bruit/
l'écriture est tout à fait impossible/ absolument impossible/ j'ai
besoin de calme pour écrire/ mais le calme absolu/ transforme
l'écriture/ en une impossibilité absolue [...].⁶⁷

La satire écrite par Poser n'est pas sans rappeler certaines interviews de Bernhard; sa cible est double, car il tourne en dérision à la fois l'auteur et ses personnages épris d'absolu, qui ne peuvent créer que dans des conditions ultimes, impossibles à réaliser. Poser propose ici une caricature

⁶⁶ Cf. le recueil de photographies de DREISSINGER.

⁶⁷ Michael von Poser: *Thomas Bernhard in Travemünde*, in: *Wiesbadener Literatur Zeitung*, n° 10, mai/ juin 1991. Cf. DITTMAR III, p. 49-54.

« das kleinste Geräusch/ kann das Schreiben unmöglich machen/ aber ohne Geräusch ist das Schreiben ganz unmöglich/ absolut unmöglich/ ich brauche zum Schreiben Ruhe/ aber bei absoluter Ruhe/ wird das Schreiben/ eine absolute Unmöglichkeit. »

particulièrement caustique des thèmes et du style bernhardiens en les poussant à l'extrême, afin de révéler ce qu'ils peuvent avoir de ridicule et de démesuré. Le différent qui a opposé Bernhard à l'ambassadeur d'Autriche à Lisbonne a donné également lieu à une satire qu'on doit à Karl Woisetschläger. Rappelons-nous que lors d'une réception officielle, le diplomate autrichien avait ouvertement taxé l'écrivain de type « négatif et horrible ». Bernhard avait quant à lui réagi à cet affront par une lettre ouverte adressée au Président de la République, publiée dans *Die Presse* le 2 juin 1976.⁶⁸ Woisetschläger reprend la citation évoquée ici en la transférant dans une auberge du Pinzgau, province reculée du pays de Salzbourg, et son texte évoque la susceptibilité de Bernhard, tout en montrant comment il se laisse littéralement déstabiliser par le serveur et l'aubergiste du cru. La narration est ponctuée par la reprise anaphorique de « ce type tout à fait effroyable et effrayant » qu'il transforme en « existence effroyable et malade »,⁶⁹ et rappelle qu'à Lisbonne, c'était ces mots prononcés par l'ambassadeur qui avaient provoqué la réaction de Bernhard. La parodie évoquée ici fut publiée dans le feuilleton de *Die Presse* du 31 août 1979, et était signée Thomas Bernhard. Les lecteurs comme la rédaction étaient persuadés qu'il s'agissait là d'un texte authentique de Bernhard, jusqu'à ce que celui-ci dénonce l'imposture et offre aux journalistes de la rédaction un copieux petit déjeuner financé par les honoraires qu'il avait perçus. Ce n'est que quelque mois plus tard que Woisetschläger revendiqua la paternité du texte en question.

Les contributions satiriques de Fux, Poser et Woisetschläger rappellent chacune à leur manière une facette de Bernhard révélée par son auto-représentation ou par les éclats qu'il a provoqués.

⁶⁸ Cf. III, chapitre I, 2.

⁶⁹ Karl Woisetschläger: *Einkehr in einem Pinzgauer Dorfgasthof*, in: *Die Zeit*, 31.8.1979. Cf. DITTMAR III, p. 57-62.

« [diesem] ganz schrecklichen, ja erschreckenden Kerl, [diese] schreckliche, krankhafte Existenz. »

Gerald Schmickl en revanche s'attaque à l'écrivain en persiflant *Place des Héros*. Dans un drame très court - qui, par sa distribution rappelle les pièces de Bernhard - il met en scène un homme de lettres, sa domestique et un directeur de théâtre.⁷⁰ La scène se déroule dans l'appartement mal éclairé de l'écrivain, plongé dans la lecture de ses œuvres complètes, tandis que dans un coin de la pièce, un petit robot esquisse régulièrement le salut hitlérien d'un bras et agite le drapeau autrichien de l'autre.⁷¹ Le directeur de théâtre - en qui on reconnaît Peymann - surgit en annonçant à l'auteur que la première de sa pièce est reportée au mois de novembre (il en fut ainsi pour *Place des Héros*). Celui-ci lui révèle alors l'argument de sa dernière oeuvre: deux vieillards, l'un sourd, l'autre paralysé⁷² vont au *Burgtheater* et critiquent violemment la pièce qu'ils viennent de voir. A la fin de la représentation, ils quittent le théâtre, traversent la *Place des Héros* où ont lieu des festivités commémoratives de l'*Anschluß*, et tous deux se font écraser par une hampe de drapeau. Comme on le constate, la satire de Schmickl concerne à la fois les thèmes développés par Bernhard et les personnages qu'il a créés. Le national-socialisme et l'identité autrichienne sont représentés par le robot, dont le geste symbolise une répétition automatique vidée de toute signification, alors que les deux vieillards sourds et paralytiques rappellent les infirmes en tous genres qui peuplent l'univers bernhardien. Par le biais de la satire, Schmickl met en relief un autre aspect plus important encore: il fait apparaître les récriminations de Bernhard au sujet de l'Autriche et des Autrichiens comme autant de « réflexes » chez un auteur qui ne sait plus renouveler les motifs de son oeuvre. Si on suit son raisonnement, cet automatisme finirait par priver les

⁷⁰ Gerald Schmickl: *Geripans Dramolett*, in: *Wiener Zeitung*, 6.11.1988. Cf. DITTMAR III, p. 145-149.

⁷¹ Sans doute est-ce là une allusion à une interview de Bernhard où il déclarait: « Wenn mir fad ist, oder es ist irgendwie eine tragische Periode, schlag' ich ein eigenes Buch von mir auf, das bringt mich noch am ehesten zum lachen. » Cf. FLEISCHMANN, p. 43.

⁷² Schmickl fait sans doute ici allusion à la distribution de *Ein Fest für Boris*, dont les personnages sont des handicapés. Cf. *Ein Fest für Boris*, in: *Stücke* I, p. 11-76.

textes de Bernhard de toute portée polémique et les réduirait à la plus plate des banalités. Mentionnons encore que Schmickl tourne également en dérision le côté obséquieux du directeur de théâtre, qui baise la main de l'auteur et se montre béat d'admiration devant ses inventions les plus stupides. Il attaque donc Bernhard sur tous les fronts, car sa satire cherche à la fois à démystifier l'œuvre de notre auteur (il la taxe de banale et répétitive), et la personnalité de l'écrivain (il le juge stérile et égocentrique) ainsi que ses admirateurs (il les considère comme des imbéciles béats en arrêt devant le « maître »).

Pour clore ce bref tableau des satires inspirées par Bernhard, évoquons encore celle qu'on doit à Bernd Weber,⁷³ et qui reprend des arguments partiellement analogues à ceux de la précédente dans un court drame qui a pour protagonistes l'ignorant et le fou,⁷⁴ Marcel Reich-Ranicki, Claus Peymann et Kurt Waldheim. Cette pléiade d'invités de marque est censée commémorer la mémoire de l'écrivain, mort d'une crise cardiaque. Un foyer pour handicapés sert de décor à la scène, et la voix de Bernhard, enregistrée sur magnétophone, profère de temps à autre d'obscures théories sur la littérature, la critique littéraire et l'identité autrichienne, qui sont aussitôt commentées avec le plus grand sérieux par les cinq personnages. La scène s'achève par l'irruption d'un inspecteur de police secondé de ses deux assistants. Les forces de l'ordre arrêtent les personnalités présentes pour avoir conspiré contre le testament de Bernhard qui interdit la représentation de ses pièces pour une durée de 70 ans, et à ce moment précis, un rire frénétique fuse de la bande magnétique. Par ce clin d'œil, Weber fait en quelque sorte d'une pierre non pas deux, mais trois coups: car il ridiculise à la fois les admirateurs inconditionnels de Bernhard, ses détracteurs (Waldheim), et enfin Bernhard lui-même.

⁷³ Bernd Weber: *Alles ist grauslich oder Thomas Bernhard stirbt an Herzversagen und Claus Peymann inszeniert in einem Wiener Krüppelheim einen Nekrolog unter Mitwirkung eines All-Star-Teams aus der Waldheimat*, in: *midnachrichten*, 43/ 1989. Cf. DITTMAR III, p. 164-169.

⁷⁴ Bernd Weber reprend ici le titre d'une pièce de Bernhard: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, in: *Stücke* 1, p. 81-169.

Toutes les satires qui viennent d'être évoquées prennent pour cibles tantôt les défauts moraux prêtés à Bernhard, tantôt les défauts littéraires qui lui sont attribués. Les reproches qu'elles adressent implicitement à notre auteur visent surtout deux aspects de son oeuvre et de sa personne: son auto-représentation anticonformiste, mais surtout son parti-pris qui consiste à « politiser » la littérature. On peut donc relever ici que les auteurs des satires suscitées par Bernhard tombent dans le même travers que les critiques, auxquels Josef Görtz avait reproché de juger Bernhard selon des critères moraux plutôt que littéraires.⁷⁵ L'apport de ces satires ne saurait toutefois être réduit à un simple prolongement des critiques suscitées par l'oeuvre de Bernhard. Elles constituent aussi une sorte de prolongement littéraire des batailles médiatiques déclenchées par les oeuvres de Bernhard, et ces batailles ont eu pour protagonistes l'opinion publique, les politiciens et les milieux intellectuels autrichiens.

Au terme de cette partie de notre étude, nous constatons que les réactions souvent violentes qu'ont inspirées la personne de Bernhard et son discours sont bien la preuve que ses propos n'ont pas été sans une certaine efficacité. En tous cas, si on se place dans une perspective imagologique, elles démontrent bien que les représentations produites par un auteur sont aussi intéressantes sous une multitude d'angles. Que se passe-t-il en effet lorsque Bernhard élève la voix pour critiquer l'Autriche et revendiquer une identité qui lui serait propre, et par conséquent différente de celle de ses compatriotes? L'opinion publique rétorque violemment à sa polémique au moyen de campagnes de presse diffamatoires et non moins caustiques que les méthodes mises en oeuvre par Bernhard lui-même. La classe politique réagit à la critique dont elle est l'objet en taxant Bernhard de fou et en essayant de le mettre au

⁷⁵ Cf. Josef Görtz: *Hier spuckt natürlich Beckett. Thomas Bernhard und die Kritik*. In: H. L. Arnold (Hrsg.): *Thomas Bernhard. text+kritik*, n°13. München, 1974, p. 36-44.

ban de la société. Enfin, l'*intelligentsia*, cette autre cible de choix de Bernhard, exprime son désarroi tantôt sous la forme d'une critique ambivalente, tantôt en gardant un silence désapprobateur. Il convient de souligner que presque toutes les réactions que Bernhard a provoquées sont des réactions de rejet. Cela tendrait à prouver que l'auteur a bel et bien su trouver et exploiter les faiblesses de ses compatriotes et menacer l'équilibre fragile sur lequel repose le consensus social, politique et culturel de son pays. Certes, la société autrichienne a quant à elle toujours tenté de conjurer le pouvoir destructeur émanant des propos de Bernhard, mais par ses répliques maladroitement, elle n'a fait que souligner ses propres paradoxes et les blessures qui sont les siennes. Et ces blessures, si on s'en réfère à certains prédécesseurs illustres de notre auteur, sont bien antérieures à la critique bernhardienne. En tendant à ses compatriotes le miroir déformant de sa propre interprétation de l'histoire et de « l'âme » autrichiennes, Bernhard a éveillé chez nombre d'Autrichiens une profonde inquiétude. C'est ainsi que les réactions suscitées par son discours sont révélatrices du trouble identitaire dans lequel, à en croire plus d'un auteur, est plongée l'Autriche contemporaine.

QUATRIEME PARTIE

PAR-DELA LA CRITIQUE DE L'AUTRICHE

Dans la représentation qu'il donne de l'Autriche, Bernhard réduit la réalité de son pays à quelques clichés simplistes et formules lapidaires. Et ces « images » montrent qu'il abomine à la fois l'esprit de clocher et la vie publique étriquée qui sont, selon lui, de mise de Bregenz à Eisenstadt. Pourtant, les vitupérations auxquelles il a accoutumé ses lecteurs ne sont pas exclusivement destinées à sa patrie. Car, de même qu'il attaque l'Autriche, il attaque de manière tout aussi virulente l'ensemble du monde capitaliste et de la société occidentale. Sa critique sans concession fait de lui le parangon d'un rigorisme moral, qui condamne purement et simplement le pouvoir et refuse de s'adonner à l'illusion d'une politique nouvelle qui créerait des conditions de vie nouvelles. Que reste-t-il, en fin de compte, qui trouve grâce à ses yeux? L'art? Condamnant tout, le misanthrope dogmatique se condamne finalement lui-même, et sa critique destructrice de l'art menace jusqu'aux racines de sa propre écriture. Pourtant, par un mécanisme qui lui est familier, Bernhard arrive à nous convaincre que l'écriture peut devenir une patrie imaginaire acceptable, un succédané gratifiant pour qui rejette sa patrie et en est rejeté. L'objectif de cette quatrième partie est de montrer que l'Autriche n'est en dernière analyse pour Bernhard qu'un microcosme à l'image du macrocosme, et que dans sa conception, l'art lui-même ne fait que révéler la profonde impuissance de l'homme face au monde. L'écriture de Bernhard apparaît alors comme l'amorce d'un dépassement qui débouche sur un grand éclat de rire, mais s'avère aussi une « solution » qui ne peut être qu'individuelle.



Chapitre I

L'Autriche, seule cible de la polémique de Bernhard?

La polémique antiautrichienne de Bernhard n'est pas seulement l'expression d'un mal de vivre personnel ou le résultat d'une *Weltanschauung* négative. Elle est aussi le fruit d'une analyse des institutions et des mentalités qui sont, selon notre auteur, conditionnées par l'histoire. Pour Bernhard, les racines du mal qui ronge le monde occidental sont à chercher dans notre passé - plus précisément du côté de la Seconde Guerre mondiale - et son interprétation de l'histoire éclaire sa polémique antiautrichienne d'une lumière nouvelle. Les images qu'émet Bernhard sont en effet placées au service d'une stratégie qui souligne certains aspects négatifs de l'Autriche, mais qui caractérise également d'autres pays que le sien. Cela signifie-t-il que l'Autriche n'est pas la seule cible de sa polémique et qu'en fin de compte, sa critique a un caractère bien plus général? C'est la question à laquelle nous allons tenter de répondre après avoir essayé de caractériser tout d'abord les sentiments que Bernhard porte à l'Autriche.

1. L'Autriche comme paradigme d'une critique globale

Si on essaie de rendre compte de façon synthétique de la représentation de l'Autriche de Bernhard, un fait frappe d'emblée: il gomme le plus souvent tout aspect positif de l'Autriche au profit d'une argumentation qu'on est en droit de qualifier de volontairement partielle. Mais lorsqu'on lit attentivement ses textes, on s'aperçoit que l'amour y transparait quelquefois de façon pudique et voilée. C'est l'ambivalence, l'amour-haine à l'égard de l'Autriche qui

caractérisent le mieux l'écrivain, et qui rendent toute interprétation si difficile. Notre propos ici est de recenser les rares passages où Bernhard rend également hommage à l'Autriche, afin de découvrir sur quelles bases se fonde, en fin de compte, son « amour » pour son pays. Quelques extraits de son oeuvre et des interviews qu'il a accordées sont révélateurs des sentiments positifs qu'il nourrit envers l'Autriche.

Ainsi, lorsque Bernhard évoque par exemple Vienne, il le fait certes avec perfidie, mais si on y regarde de plus près, on constate que cette perfidie apparaît mêlée de tendresse. Dans *Des arbres à abattre* il exprime cette ambiguïté ainsi:

Si tout l'hiver, j'avais pensé que Vienne était responsable de mon déclin mental et corporel, c'était à présent la même Vienne à qui je devais ma résurrection.¹

La phrase qui vient d'être citée montre à l'évidence que ce sont davantage des éléments d'ordre subjectif qui sont responsables du malaise de Bernhard que des faits concrets. Un autre exemple qui souligne l'ambivalence des sentiments de l'auteur se trouve dans *Maîtres anciens*, où Bernhard déclare:

Le génie et l'Autriche sont incompatibles, dis-je. En Autriche, il faut être la médiocrité même pour être entendu et pris au sérieux. [...] Dans ce pays, un génie, ou même un esprit exceptionnel, sont anéantis de façon révoltante à plus ou moins long terme.²

¹ HOLZ, p. 11.

« [...] hatte ich den ganzen Winter Wien die Schuld an meinem geistigen und körperlichen Absterben gegeben, so war es jetzt dasselbe Wien, dem ich meine Wiederbelebung verdankte. »

² AM, p. 21.

« Genie und Österreich vertragen sich nicht, sagte ich. In Österreich muß man die Mittelmäßigkeit sein, um zu Wort zu kommen und ernst genommen zu werden [...]. Ein Genie oder ja schon ein außerordentlicher Geist wird hier auf entwürdigende Weise über kurz oder lang umgebracht. »

Bernhard évoque ici un thème qui lui est cher et qui le concerne personnellement: celui de la liberté d'expression de l'artiste et de la reconnaissance que le public lui voue - ou non. Mais notre auteur est-il réellement convaincu de l'accusation qu'il porte ici? L'interview accordée à Krista Fleischmann en 1981 à Majorque fait naître le doute, car lorsque la journaliste lui demande s'il pense réellement que le climat intellectuel en Autriche est étouffant, il répond:

Je ne crois pas, sinon, j'aurais déjà étouffé. Et on serait incapable de subir une telle pression trop longtemps; ce n'est tolérable qu'un certain laps de temps. Dans ce cas on s'en va, on vient ici par exemple, et alors, la sensation d'oppression disparaît.³

L'Autriche n'est donc pas uniquement pour Bernhard « l'étau » qu'il décrit dans son oeuvre narrative. Elle est plutôt un pôle magnétique, qui tantôt l'attire, tantôt le repousse, et qu'il absout ou condamne selon son humeur. Mais à ce stade, on peut aussi se demander *quelle* Autriche il évoque. S'agit-il du pays réel, ou de celui, mythique et idéalisé, qui hante son imagination et ses souvenirs? En effet, Bernhard prend souvent son propre passé comme référence, et la comparaison avec le présent se fait alors au détriment de celui-ci:

Ma Vienne a été complètement minée par des politiciens sans goût et avides d'argent, elle est méconnaissable. Certains jours, l'air d'antan y souffle encore, mais ce n'est que pour un instant; puis, la lie de l'humanité qui s'est répandue dans cette ville ces dernières années submerge à nouveau tout.⁴

³ Thomas Bernhard. In: FLEISCHMANN, p. 13.

« Ich glaub' nicht, weil sonst wär' ich ja schon erstickt. Und zu lang könnte man's ja nicht als erstickend empfinden. Das geht nur immer eine gewisse Zeit. Und dann geht man halt weg, beispielsweise da her, und da löst sich das Gefühl der Erstickung. »

⁴ B, p. 100.

« Mein Wien wurde von geschmacklosen und geldgierigen Politikern von Grund auf ruiniert, es ist nicht wiederzuerkennen. An manchen Tagen weht noch die frühere Luft, aber nur kurze Zeit, dann deckt der Abschaum, der sich in dieser Stadt in den letzten Jahren breitgemacht hat, wieder alles zu. »

Le passage que nous venons d'évoquer pose un certain nombre de problèmes. Si Bernhard se pose ici en défenseur du passé, ce n'est peut-être que pour mieux souligner la corruption qui caractérise à ses yeux les hommes politiques autrichiens actuels, qu'il juge avec la plus grande sévérité. Dans *Extinction*, il reprend les mêmes arguments pour les développer de façon similaire: à l'en croire, ce sont bien les hommes politiques qui ont dénaturé et défiguré l'Autriche à cause de leur manque de goût et leur esprit corrompu. Ainsi, il affirme:

Vienne est déjà presque détruite, Salzbourg, toutes ces villes sublimes [...] qui comptent réellement parmi les plus belles du monde.⁵

Notons ici que Bernhard ne recule pas devant la contradiction en vantant les charmes incomparables de Salzbourg et Vienne, qu'il avait pourtant violemment décriées dans d'autres récits.⁶ Mais son objectif dans le texte en question est de présenter ces villes comme victimes des spéculations des hommes politiques et de leur avidité sans scrupules. C'est également l'Etat autrichien que Bernhard fustige ici en s'attaquant à la classe politique de son pays. Cette polémique culmine dans la déclaration de Reger, qui, dans *Maîtres anciens*, exprime toutes les contradictions bernhardiennes:

Vous ne pouvez pas imaginer à quel point j'aime notre pays, dit Reger, mais j'éprouve pour l'Etat actuel la plus profonde des haines [...].⁷

⁵ AUSL, p. 113.

« Wien ist schon beinahe umgebracht, Salzburg, alle diese herrlichen Städte, [...] aber die tatsächlich zu den schönsten der Welt zählen. »

⁶ Cf. II, chapitre I, 2, p. 139-146.

⁷ AM, p. 308.

« Sie können nicht wissen, wie ich unser Land liebe, sagte Reger, aber ich hasse diesen gegenwärtigen Staat zutiefst. »

Reger apparaît ici incontestablement comme le porte-parole de Bernhard, qui, par son intermédiaire, exprime l'amour qu'il voue à son pays tout en dénigrant le système politique de l'Autriche contemporaine. A ce stade de notre réflexion, nous pouvons nous demander *en quoi* consiste réellement le pays auquel Bernhard rend ici un hommage si vibrant, alors qu'il ne cesse généralement de mettre à mal *tous* les aspects de la vie de son pays.⁸ L'Autriche qu'il aime n'est-elle pas un pur produit de son imagination? En tout état de cause, ce n'est pas l'*homo austriacus* qui connaît les faveurs de notre auteur, car dans *Extinction*, quelques lignes avant de qualifier Vienne de « sublime »,⁹ il s'exprime ainsi au sujet de ses compatriotes:

Un peuple aussi bête, dis-je, et un pays aussi magnifique, dont la beauté est d'ailleurs inégalée. Une nature incomparable, et des individus aussi peu intéressés par cette nature.¹⁰

Ici, lorsqu'il vante la beauté des paysages autrichiens dénigrés par lui de façon résolue dans *Gel* et *Perturbation* par exemple, Bernhard apparaît une nouvelle fois en totale contradiction avec lui-même.¹¹ Ici, notre auteur procède de la même manière que dans l'exemple cité précédemment: il oppose le « pays » magnifié à un élément qu'il dénigre, et qui, pourtant, est véritablement « constitutif » de l'Autriche si on se réfère notamment aux études de Bruckmüller.¹²

Doit-on conclure de ces aspects contradictoires que pour Bernhard, l'Autriche idéale serait un pays privé de ses habitants? On peut être tenté de le croire, car

⁸ Cf. I et II.

⁹ Cf. note 5 de ce chapitre.

¹⁰ AUSL, p. 112.

« Ein so dummes Volk, sagte ich, und ein so herrliches Land, dessen Schönheit andererseits unübertroffen ist. Eine Natur wie keine zweite und so an dieser Natur desinteressierte Menschen. »

¹¹ Cf. II, chapitre I, 1.

¹² Cf. BRUCKMÜLLER, cité en partie II, chapitre I, 1, note 21.

il est finalement frappant de constater que les seuls élans de tendresse que Bernhard manifeste à l'égard de son pays lui sont inspirés par Vienne, Salzbourg et les paysages autrichiens - ce qui ne l'empêche pas de critiquer âprement l'objet de son inclination. Il convient donc de souligner ici une nouvelle fois l'interchangeabilité des objets de la critique de Bernhard, qui peuvent tantôt bénéficier de ses faveurs, tantôt devenir victimes de sa part du plus féroce des persiflages.

L'Autriche à laquelle Bernhard voue son amour est donc surtout un *décor*, un paysage idéal (et idéalisé) qu'il croit menacé par les décisions des hommes politiques, élus par un peuple trop faible pour comprendre ses propres intérêts. Un passage de l'allocution prononcée par notre auteur lors de la remise du Prix National Autrichien de Littérature est particulièrement révélateur à cet égard:

Les siècles sont pauvres d'esprit, le démonique en nous est la perpétuelle prison du pays des pères où les composantes de la bêtise et de la brutalité la plus intransigeante se sont faites quotidiennement nécessité. L'Etat est une structure condamnée en permanence à l'échec, le peuple une structure condamnée sans cesse à l'infamie et à la faiblesse d'esprit. La vie est désespoir auquel *s'appuient* les philosophies, dans lesquelles tout, finalement, est *promis* à la démence.¹³

Bernhard prend ici clairement ses distances par rapport au « pays des pères » qu'il considère à la fois comme une prison et comme un terrain favorable à l'ignominie. Le caractère « démonique » qu'il prête au peuple autrichien est une allusion transparente à l'adhésion de ses compatriotes aux thèses nazies, et il dénonce la bêtise et la brutalité qui ont conduit à un tel consentement. Sans doute le passé de l'Autriche de 1938 à 1945 est-il la raison principale qui conduit Bernhard à se méfier de *tout* ce qui est politique, car quelle qu'elle

¹³ *Rede*. Traduction: Claude Porcell. In: *Ténèbres*. Paris, Nadeau, 1986, p.43-44.

« Die Zeitalter sind schwachsinnig, das Dämonische in uns ein immerwährender vaterländischer Kerker, in dem die Elemente der Dummheit und der Rücksichtslosigkeit zur täglichen Notdurft geworden sind. Der Staat ist ein Gebilde, das fortwährend zum Scheitern, das Volk ein solches, das ununterbrochen zur Infamie und zur Geistesschwäche verurteilt ist. Das Leben Hoffnungslosigkeit, an die sich die Philosophien *anlehnen*, in welcher alles letztenende verrückt werden *muß*. »

soit, toute idéologie politique ne peut, à ses yeux, qu'être pernicieuse. C'est bien cette idée qui lui fait dénoncer le communisme et le socialisme comme autant d'illusions dangereuses,¹⁴ et décrier la forme actuelle du socialisme à l'autrichienne:

Dans aucun autre pays on n'a pris autant au sérieux les stupides mots d'ordre du progrès, dis-je, et ainsi, on a tout ruiné.¹⁵

On peut même se demander si, à travers les différents thèmes de sa critique, ce n'est pas beaucoup plus que certaines idéologies que Bernhard rejette. Car il semblerait que c'est purement et simplement le procès de la modernité qu'il instruit. Après les hommes politiques et le peuple, il choisit en effet une troisième cible: les architectes, auxquels il reproche non seulement d'enlaidir l'Autriche, mais aussi de dénaturer le monde. Cette idée est exprimée avec force dans *Extinction*, où Bernhard déclare:

Les architectes ont défiguré la surface de notre terre, dis-je, les architectes, qui ont été aiguillonnés par des politiciens sans scrupules afin de provoquer cet enlaidissement.¹⁶

Les arguments que notre auteur avance pour critiquer les hommes politiques, et les architectes sont frappants par leur caractère radical et finalement résolument hostile au monde moderne. Cette impression est due à la qualité

¹⁴ Cf. Pol. Mo., p. 13.

« Hierher gehört, daß die republikanische Idee überhaupt [...] insbesondere Kommunismus und Sozialismus von jeher vage und völlig unrealisierbare Begriffe, poetische Wunschträume einzelner, nicht begreifender Unbegriffener, im 19. Jahrhundert unglücklich in die Welt und in ihre hochkultivierte Struktur verliebter Schizophrenieerkrankter mit Starkstromgehirnen sind, die durch katastrophal-nationale Kurzschlüsse die ganze Welt [...] unter Strom setzten und in Brand steckten. »

¹⁵ Ibid., p. 118.

« In keinem anderen Land haben sie die stumpfsinnigen Parolen vom Fortschritt so bitter ernst genommen, sagte ich, und damit alles ruiniert. »

¹⁶ AUSL., p. 115.

« Die Architekten haben unsere Erdoberfläche verunstaltet, sagte ich, die Architekten, die von den rücksichtslosen Politikern zu dieser Verunstaltung aufgestachelt und angezettelt worden sind. »

des cibles choisies par Bernhard: des hommes qui, sous toutes les latitudes, jouent un rôle tout à fait précis, celui de façonner la société au niveau des relations entre les individus ainsi que de créer le cadre de vie de leurs contemporains.¹⁷ Cela amène à se demander si Bernhard n'est pas tout simplement un adversaire de la modernité au nom de l'esthétique et de la morale publique, et s'il ne se fait pas le défenseur du patrimoine au nom d'un passé qu'il jugerait meilleur. Déjouant toute tentative de récupération idéologique qui le classerait dans le camp des réactionnaires, Bernhard se défend toutefois d'idéaliser le passé. Dans *Place des Héros*, le personnage principal affirme au contraire que:

La monarchie n'était pas non plus un état idéal.¹⁸

Cette affirmation nous permet de relativiser la position de Bernhard. S'il existe bien chez lui une certaine nostalgie du passé habsbourgeois de l'Autriche, ce qui prédomine avant tout dans son discours est bel et bien la peur de l'avenir. Bernhard se montre en effet très pessimiste quant à l'avenir de l'humanité, et l'Autriche n'est pour lui, en fin de compte, qu'un « laboratoire » où il observe des phénomènes qui s'étendent à la planète entière. Il exprime cette angoisse dans *Place des Héros*:

Tous, nous voulons vivre uniquement dans le passé/ nous avons remanié ce passé à notre guise/ personne ne veut de l'avenir/ mais tous doivent y entrer, dans cet avenir/ où tout est froid et hostile.¹⁹

¹⁷ Il est significatif que pour Bernhard, le seul moyen de réagir contre la violence que les Etats imposent à leurs citoyens consiste à protester. Cf. HELD, p. 85.

« Da müßte man ja ununterbrochen/ Tag und Nacht protestieren/ denn überall wird alles vernichtet/ überall wird die Natur vernichtet/ die Natur und die Architektur alles/ Bald wird alles vernichtet sein/ die ganze Welt wird bald nicht mehr wiederzuerkennen sein. »

¹⁸ HELD, p. 139.

« Die Monarchie war auch kein Idealzustand. »

¹⁹ Ibid., p. 144.

« wir wollen alle nur in der Vergangenheit leben/ die haben wir uns so schön eingerichtet die Vergangenheit wie wir wollen/ kein Mensch will die Zukunft/ aber alle müssen sie in die Zukunft hineingehen/ dahinein wo es nur kalt und unfreundlich ist. »

Les analyses qui précèdent nous indiquent, si besoin en était encore, que les griefs que Bernhard adresse à l'Autriche ont un caractère tout à fait global. Ceci va finalement dans le sens de l'hypothèse formulée plus haut: la polémique dans laquelle Bernhard se lance contre l'Autriche est loin d'avoir pour seule cible ce pays; elle concerne en fait l'univers entier.

2. Le procès de l'histoire

Dans l'oeuvre de Bernhard, l'Autriche aurait donc la valeur d'un paradigme représentatif qui lui permet de démontrer que la destruction qu'il évoque s'opère au niveau universel et n'épargne aucun pays. Ici, il faut cependant encore se demander ce qui explique *réellement* la haine féroce que notre auteur voue au pouvoir et sa méfiance à l'égard du monde contemporain. La seule réponse explicite à cette question, il la fournit, nous semble-t-il, dans une allocution intitulée *Le froid augmente avec la clarté*, prononcée lors de la remise du Prix de Littérature de la Ville Libre de Brême en 1965. Il déclare en effet:

Il y a cinquante ans encore l'Europe était un vrai conte de fées. Beaucoup aujourd'hui vivent dans ce monde de conte de fées, mais ceux-là vivent dans un monde mort et il s'agit d'ailleurs de morts. [...] j'ai dû vivre dans une longue guerre et j'ai vu mourir des centaines de milliers de gens, et j'en ai vu d'autres, qui ont marché sur leurs cadavres, et ont continué; tout a continué, dans la réalité; tout a changé en vérité [...].²⁰

²⁰ *Kla.* Traduction: Claude Porcell, op. cit., p. 29-30.

« Vor fünfzig Jahren noch ist Europa ein einziges Märchen gewesen, die ganze Welt eine Märchenwelt. Heute gibt es viele, die in dieser Märchenwelt leben, aber die leben in einer toten Welt und es handelt sich auch um Tote. [...] ich habe in einem langen Krieg leben müssen und ich habe Hunderttausende sterben gesehen und andere, die über sie hinweggegangen sind, weiter; alles ist weitergegangen, in der Wirklichkeit; alles hat sich verändert, in Wahrheit [...].

L'allusion ici à l'avènement du national-socialisme qui s'est soldé par la Seconde Guerre mondiale est transparente, et dans aucun autre texte, Bernhard ne paraît s'être exprimé de façon aussi peu polémique et « sincère » sur l'effet que les événements politiques du dernier demi-siècle ont produit sur lui-même et sur l'ensemble du monde contemporain. En effet, selon lui, cette période de l'histoire est le résultat d'un processus monstrueux, qui a éradiqué à tout jamais de l'Europe la notion de « conte de fées », et certainement entend-il par « conte de fées » la foi en l'être humain prônée par les Lumières. L'importance capitale qu'il accorde à cette période transparaît dans le passage suivant:

Nous avons écrit le chapitre le plus audacieux de l'histoire du monde; et cela chacun de nous *pour soi* dans la terreur et la peur mortelle et aucun selon sa volonté, ni selon son goût, mais selon les lois de la nature, et nous avons écrit ce chapitre derrière le dos de nos aveugles de pères et de nos idiots de professeurs; derrière notre propre dos; après tant de chapitres infiniment longs et fades, le plus court, le plus important.²¹

Nul doute qu'au lendemain d'Auschwitz, l'idéal des Lumières ne peut qu'être irrémédiablement détruit par l'histoire, puisque même les « pères » et les « professeurs » étaient, selon Bernhard, trop aveugles ou idiots pour comprendre l'ampleur des dégâts causés par l'idéologie nationale-socialiste. Bernhard dénonce explicitement « ceux qui ont marché sur les cadavres », et cette allusion aux bourreaux volontaires de Hitler vise aussi ceux de ses compatriotes qui ont connu cette époque, et qui, selon notre auteur, se sont rendus responsables de crimes contre l'humanité, soit en y contribuant activement, soit en les cautionnant par leur silence. Mais le propos de

²¹ Ibid, p. 31.

« Wir haben das kühnste Kapitel des Weltgeschichtsbuchs geschrieben; und zwar jeder von uns *für sich* unter Schrecken und in der Todesfurcht und keiner nach seinem Willen, noch nach seinem Geschmack, sondern nach dem Gesetz der Natur und wir haben dieses Kapitel hinter den Rücken unserer blinden Väter und blöden Lehrer geschrieben, hinter unseren eigenen Rücken; nach so vielen unendlichen langen und faden, das kürzeste, wichtigste. »

Bernhard ici ne concerne pas uniquement le passé. Car il dénonce implicitement également la classe politique d'après-guerre qui a « continué », à l'en croire, sur la lancée de ses prédécesseurs. Cette fuite en avant est à ses yeux pour le moins aussi monstrueuse que le nazisme et la guerre elle-même. Plus que tout, Bernhard déplore ici que l'homme ne satisfasse pas au devoir de mémoire. Il considère que cet « oubli » est proprement monstrueux et qu'il a transformé l'essence même de l'humain. La souffrance dans laquelle est plongé l'homme contemporain en est la juste conséquence:

Nous sommes terrifiés, et *terrifiés en tant que matériau à ce point monstrueux de l'homme nouveau* et de la connaissance nouvelle de la nature, du *renouvellement* de la nature; tous ensemble nous n'avons rien été d'autre pendant ce demi-siècle qu'une grande douleur; cette douleur aujourd'hui c'est *nous*; cette douleur est maintenant notre état d'esprit.²²

Si Bernhard ne se montre pas explicite quant à ce qu'il désigne exactement sous le vocable « matériau monstrueux de l'homme nouveau », on peut néanmoins imaginer qu'il évoque ici l'homme qui a survécu à la guerre. Dans son esprit, cet homme là s'est rendu coupable, par action ou par omission, de l'extermination massive de six millions de Juifs. Jamais auparavant, un génocide n'avait été organisé avec cette froide détermination et pareille mise en oeuvre de moyens « industriels » et « scientifiques » pour exterminer des innocents. Nul doute pour Bernhard que le mal absolu qui a régné sur l'Europe a profondément modifié l'homme - soit parce qu'il l'a transformé en bourreau, soit parce qu'il lui a révélé sa lâcheté. C'est très certainement pour cette raison qu'il ne peut pardonner à ses compatriotes d'avoir flirté avec le national-socialisme; et à ses yeux, *tous* les Autrichiens ont cédé à cet attrait coupable

²² Ibid. p. 20.

« Wir sind erschrocken, und zwar erschrocken als ein so ungeheueres Material der neuen Menschen - und der neuen Naturerkenntnis und der Naturerneuerung; alle zusammen sind wir in dem letzten halben Jahrhundert nichts als ein einziger Schmerz gewesen; dieser Schmerz heute, das sind wir; dieser Schmerz ist jetzt unser Geisteszustand. »

pour le mal. Bernhard fait ici état d'une position plus radicale encore que celle de Jankélévitch pour lequel « le pardon est mort dans les camps de la mort »,²³ car il ne pardonne pas à l'être humain la mutation qu'il a subie et *acceptée*, et il estime que la souffrance éprouvée par ses contemporains n'est que le résultat d'un processus qu'ils ont eux-mêmes engagé :

Nous sommes terrifiés par la clarté qui constitue soudain notre univers, notre univers scientifique; nous gelons dans cette clarté; mais nous avons voulu ce froid, nous l'avons suscité, nous ne devons pas nous plaindre du froid qui règne maintenant. [...]. La science de la nature sera pour nous une clarté plus haute et un froid bien plus hostile que nous ne pouvons l'imaginer.²⁴

La *Weltanschauung* pessimiste de Bernhard n'est donc pas le résultat d'un mal de vivre plus ou moins vague, mais bien le fruit d'une réflexion fondée sur une interprétation de l'histoire qui lui est propre. Par conséquent, lorsque notre auteur se lance dans la polémique, celle-ci contient certes des éléments purement subjectifs, mais ce serait en méconnaître le contenu exact que de n'y voir que ces éléments. Car ce que Bernhard écrit autorise à affirmer que finalement, ses attaques dépassent le cadre de ses propres impressions subjectives. C'est en fait tout le consensus sur lequel se fonde la bonne conscience européenne d'après-guerre qu'il met en accusation :

²³ Vladimir Jankélévitch: *L'Imprescriptible*. Cité in: *Le nouvel Observateur*, 23-29 avril 1992, p. 15 « C'est la détresse et la déréliction du coupable qui seules donneraient un sens et une raison d'être au pardon. Quand le coupable est gras, bien nourri, prospère, enrichi par le miracle économique, le pardon est une sinistre plaisanterie. Non, le pardon n'est pas fait pour des porcs et pour leurs truies. Le pardon est mort dans le camp de la mort. »

²⁴ *Klar.*, op.cit., p.31.

« Wir sind von der Klarheit, aus welcher uns unsere Welt plötzlich ist, unsere Wissenschaftswelt, erschrocken; wie frieren in dieser Klarheit; aber wir haben es so haben wollen, heraufbeschworen, wir dürfen uns also über die Kälte, die jetzt herrscht, nicht beklagen. [...] Die Wissenschaft von der Natur wird uns eine höhere Klarheit und eine viel grimmigere Kälte sein, als wir uns vorstellen können. »

Celui qui pense dissout, annule, annihile, démolit, désagrège, car penser est logiquement la dissolution consécutive de tous les concepts.²⁵

Cette spécificité de la pensée bernhardienne place naturellement sous un jour tout à fait spécifique les procédés polémiques auxquels l'auteur a recours.

C'est ce que montre de façon précise un autre texte, révélateur de la vision de l'histoire propre à Bernhard: l'allocution qu'il ne prononça jamais,²⁶ et qui est intitulée *A la recherche de la vérité et de la mort*. Bernhard n'évoque certes ici pas de manière aussi explicite que dans *Le froid augmente avec la clarté* l'origine du mal de vivre qui caractérise l'homme contemporain, c'est-à-dire la Seconde Guerre mondiale, qui a, selon notre auteur, modifié l'essence même de l'être humain.²⁷ Mais *A la recherche de la vérité et de la mort* rappelle par certains passages à la fois le ton et l'esprit de l'allocution intitulée *Le froid augmente avec la clarté*. Ainsi, dans le discours destiné à la remise du prix Anton Wildgans, Bernhard déclare que l'homme moderne est un « orphelin de l'histoire » (*Vollwaise der Geschichte*), et fait également allusion à la métamorphose de l'humain, provoquée par la guerre et le national-socialisme:

[...] ce que nous fuyons, comme nous le savons, est en nous, ce que nous craignons est en nous, ce que nous sommes est en nous...²⁸

²⁵ *Nie.*, p. 84.

»Wer denkt löst auf, hebt auf, katastrophiert, demoliert, zersetzt, denn Denken ist folgerichtig die konsequente Auflösung aller Begriffe.«

²⁶ Il s'agit d'une allocution que Bernhard aurait dû prononcer lors de la remise du prix Anton Wildgans, intitulée: *Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu*. In: *Jahresring* 65/66. Stuttgart, DVA 1965, p.243-244. La cérémonie officielle de la remise du prix fut néanmoins annulée en raison du scandale causé par l'allocution précédente de notre auteur. Cf. III, chapitre I, 1.

²⁷ Cf. notes 20 et 21 de ce chapitre, p. 380-381.

²⁸ *Wahr-Tod*, Traduction: Claude Porcell, op. cit., p. 34.

« [...] was wir fliehen ist, wie wir wissen, in uns, was wir fürchten, ist in uns, was wir sind, ist in uns... »

Cela signifie-t-il que pour Bernhard, tout homme porte en lui à l'état latent l'idéologie raciste, la lâcheté et la cruauté qui ont permis l'avènement du national-socialisme et conduit à Auschwitz? On peut être tenté de le croire à la lumière spécifique du texte évoqué ici. En effet, l'habituelle polémique bernhardienne y est certes présente, mais seulement de manière allusive, car sous prétexte de parler de la mort, Bernhard y évoque la vie sous tous ses aspects: désespoir de l'homme moderne condamné au naufrage, échec de la littérature, de la politique et de l'Etat - quel qu'il soit. Jamais dans ce texte, Bernhard ne choisit une cible précise qu'il dénigrerait au moyen d'une polémique virulente. Il se limite à juxtaposer ses allusions critiques au thème central de son allocution qui est la mort, afin de montrer que toute activité humaine, qu'elle soit politique, intellectuelle ou expérience subjective débouche inéluctablement sur l'anéantissement:

[...] *j'indique la vie et parle de la mort.*²⁹

Tel est l'objectif qu'il poursuit dans *A la recherche de la vérité et de la mort*. Sans nul doute, la notion de « mort » revêt-elle différents sens dans l'oeuvre de Bernhard, mais il est remarquable que nombre d'exégètes se soient contentés de faire de lui le ténor des ténèbres métaphysiques, sans toutefois s'interroger véritablement sur le sens spécifiquement bernhardien de ce concept.³⁰ Or, lorsque Bernhard évoque la mort dans son oeuvre, n'est-ce pas à partir de la définition qu'il en élabore dans l'allocution prononcée lors de la remise du Prix National Autrichien de Littérature et des deux discours intitulés *Le froid augmente avec la clarté* et *A la recherche de la vérité et de la mort*? Si on procède à une lecture attentive, la correspondance entre ces trois textes est à ce point frappante qu'elle permet d'énoncer l'hypothèse suivante: lorsque

²⁹ Ibid, p. 36.

« [...] *ich deute das Leben an und spreche vom Tode.* »

³⁰ Cf. notre partie consacrée à la recherche sur Bernhard, p. 21-26.

Bernhard parle de la mort, il ne renvoie pas à de quelconques « ténèbres » métaphysiques, mais se fait au contraire le pourfendeur du monde moderne et de l'homme contemporain, qui ont, à ses yeux, cessé de vivre authentiquement. Ne déclare-t-il pas à ce sujet dans *Le froid augmente avec la clarté*:

Nous ne vivons pas, nous ne faisons plus qu'*exister*; nous ne vivons pas, personne ne vit plus.³¹

A l'appui de la thèse défendue à propos des trois textes dont il est question ici, il convient encore de souligner d'autres faits qui les rapprochent. Ainsi, ils sont tous de la même époque, le début de la carrière littéraire de Bernhard. *Le froid augmente avec la clarté* a été écrit en 1965, tandis que l'allocution sans titre et *A la recherche de la vérité et de la mort* datent de 1968. Tous trois sont également des discours, c'est-à-dire un exercice de style différent d'un roman et qui appelle des formulations synthétiques. Les trois textes évoqués ici représentent bien un condensé de la pensée bernhardienne; car par le biais de ces discours, l'auteur s'explique - fût-ce de manière allusive - sur sa propre vision du monde et nous en fournit une interprétation qui, pour être fragmentaire, n'en est pas moins d'une grande densité. Il est frappant également de constater qu'il existe entre ces trois allocutions une parenté et une cohérence qui renvoient à l'expérience empirique que Bernhard a faite du national-socialisme et de cette partie de l'histoire de l'Autriche qui coïncide avec sa propre enfance (n'oublions pas qu'il fut le témoin oculaire de la montée du nazisme en Autriche et du bombardement de Salzbourg par les Américains).³² Il est donc tout à fait probable que Bernhard ait élaboré sa conception de l'être humain et son rapport à la mort en se fondant sur

³¹ Cf. *Klar*. Traduction: Claude Porcell, op. cit., p. 30.

« *Wir existieren auch nurmehr noch; wir leben nicht, keiner lebt mehr.* »

³² Cf. II, chapitre I, 2.

l'expérience qu'il a cristallisée dans *Le froid augmente avec la clarté*, *A la recherche de la vérité et de la mort* et dans le discours sans titre prononcé lors de la remise du Prix National Autrichien de Littérature. Ainsi, ces trois textes apparaissent comme une clef qui nous autorise à une lecture différente de l'oeuvre de notre auteur. En tout état de cause, ils éclairent la polémique antiautrichienne de Bernhard d'une lumière nouvelle, car en définitive, ils font apparaître l'Autriche telle qu'il la représente comme un microcosme à l'image du macrocosme. De ce fait, on peut dire que ce n'est pas seulement l'Autriche et l'Europe qu'il condamne de façon catégorique, mais l'ensemble des pays qui constituent la planète. N'évoque-t-il pas dans *A la recherche de la vérité et de la mort* un univers dont la configuration est la suivante:

[...] l'Angleterre qui crie au secours, l'Allemagne hypocrite, l'Amérique schizophrène, la Russie dilettante, la Chine redoutée, la minuscule Autriche...³³

En fait, Bernhard considère *toute* l'espèce humaine comme cynique et corrompue, et il étend son pessimisme à la totalité des catégories sociales, non sans distribuer au passage quelques coups de griffes en direction des artistes:

un monde cynique/ le monde entier n'est que cynisme/ des acteurs mégalomanes/ exploitent le Sahel/ de pervers directeurs de la Caritas/ prennent l'avion en première classe pour se rendre en Erythrée/ et se font photographier pour la presse mondiale/ avec ceux qui crèvent de faim/ [...]/ les dirigeants de syndicats jonglent/ avec des milliards dans leurs villas du *Salzkammergut*/ et considèrent que leur principal devoir consiste à faire des affaires bancaires malhonnêtes/ Des écrivains repus/ vont dans les prisons/ et lisent aux prisonniers/ leur saleté de mensonges qu'ils font passer pour des oeuvres d'art.³⁴

³³ *Wahr-Tod*.

« [...] das hilferufende England, das verlogene Deutschland, das schizophrene Amerika, das dilettantische Rußland, das gefürchtete China, das winzige Österreich... »

³⁴ *Ibid.*, p. 102-103.

« Eine zynische Welt/ die ganze Welt ist ein einziger Zynismus/ großenwahnsinnige Schauspieler/ mißbrauchen die Sahelzone/ perverse Caritasdirektoren/ reisen mit dem Flugzeug erster Klasse nach Eritrea/ und lassen sich für die Weltpresse/ mit den Verhungerten fotografieren/ [...]/ die

Bernhard dénonce ici la corruption et l'orgueil des classes dirigeantes qui représentent à ses yeux l'incarnation même de ce nouveau « monstre humain » fabriqué par la guerre et le national-socialisme et qu'il évoque dans ses allocutions.³⁵ En dépit de toute logique et en contradiction avec lui-même, Bernhard ne peut toutefois s'empêcher de défendre les plus démunis contre le cynisme qu'il prête au pouvoir. Par conséquent, et bien qu'il s'en soit toujours défendu, ses propos sont investis d'une certaine fonction morale que son métier d'écrivain lui permet d'exprimer, mais dont il ne cesse de se défendre. Il se veut au contraire réfractaire à toute forme de pouvoir, et il déclare dans une interview accordée en 1980 à l'hebdomadaire *Der Spiegel*:

Je n'aime pas du tout le pouvoir, ni l'individu seul, ni plusieurs individus qui l'exercent.[...]. Les artistes ont quelquefois autant de pouvoir que les hommes politiques.[...]. Mais cette forme de pouvoir me dérangerait elle aussi si je devais lui être confronté.³⁶

L'extrait que nous venons de citer appelle une question: lorsque Bernhard déclare ne pas aimer être confronté au pouvoir, n'est-ce pas la forme traditionnelle du pouvoir qu'il désigne? Il se montre en effet résolument réfractaire à toute hiérarchie, à tout discours intégrateur qu'il considère par principe comme mensonger. Il semble en revanche impossible qu'il n'ait pas été conscient du pouvoir subversif de son propre discours. Si celui-ci est tout d'abord destiné à provoquer ses compatriotes en les confrontant à une image négative d'eux-mêmes et de leur pays, il vise également à démythifier

Gewerkschaftsführer jonglieren in ihren Salzkammergutvillen mit Milliarden/ und sehen ihre Hauptaufgabe in skrupellosen Bankgeschäften/ Ausgefressene Schriftsteller gehen in die Gefängnisse/ und lesen den Gefangenen/ ihren verlogenen Dreck als Kunstwerk vor.»

³⁵ Cf. *Klar*.

³⁶ Thomas Bernhard, in *Der Spiegel*, 1980. Cf. DITTMAR I, p. 157.

« Ich mag Macht überhaupt nicht, ich mag weder einen Einzigen, der die Macht ausübt, noch mehrere die die Macht ausüben.[...]. Künstler haben manchmal genausoviel Macht wie Politiker.[...]. Auch diese Macht würde mich stören, wenn ich mit ihr konfrontiert wäre. »

l'homme moderne, ce monstre sans mémoire auquel Bernhard reproche d'avoir pu survivre *moralelement* à la machine à exterminer mise en oeuvre par l'idéologie nationale-socialiste. L'écriture de Bernhard est à cet égard l'expression d'un désarroi profond qui se mue en colère, mais elle est aussi un désaveu total du monde moderne.

Chapitre II

Une critique destructrice de l'art?

Si Bernhard récusé en définitive toute solution politique aux maux de l'univers, il est important de savoir comment il juge l'art, cet autre domaine de l'activité humaine qui tente de donner un sens à l'existence et au monde. Son observation des pratiques autrichiennes lui fait tout d'abord placer la notion de corruption au coeur de sa réflexion sur l'art. Par ailleurs, il est convaincu que toute oeuvre est, par essence, imparfaite. On est donc en droit de se demander dans quelle mesure ses textes, par-delà la mise en cause de ses pairs, ne participent pas tout simplement d'une remise en question fondamentale de l'art.

L'objectif de ce chapitre est aussi d'insister sur la finalité de l'image ambivalente donnée par Bernhard de ses pairs et de l'art. Car en même temps qu'il décrie l'activité à laquelle lui aussi se voue - c'est-à-dire l'écriture - il fait de celle-ci l'unique référence dans un monde en quête de repères.

1. Art et corruption

Le problème de l'art et de la corruption est central, et presque obsessionnel pour Bernhard quand il évoque ses pairs, et les développements qu'on trouve sous sa plume à ce sujet dépassent en fait la simple mise en cause d'une institution autrichienne. Il attaque ainsi nommément certains écrivains qu'il juge corrompus, comme Peter Handke et Elias Canetti. Mais il se fait également le défenseur d'artistes méconnus ou décriés en Autriche et auxquels il rend un vibrant hommage. Les reproches qu'il adresse aux uns et l'éloge

qu'il fait des autres nous permettent, tout compte fait, de mieux appréhender sa conception de l'art.

Les reproches de corruption que Bernhard adresse à Handke et Canetti concernent aussi bien l'oeuvre que la personne de ces auteurs. A Peter Handke, il fait grief avant tout d'avoir les travers d'un enfant gâté qui aurait mal tourné. Dans une interview accordée à André Müller, Bernhard attaque en effet Handke pour le manque de sincérité qui serait caractéristique de son oeuvre, et l'accuse en particulier de beaucoup parler de solitude sans toutefois être capable de la supporter:

Prenez Handke et gardez-le ici trois jours, il s'enfuirait en courant et en hurlant chez sa fille. C'est un fils de bonne famille, très sensible et faible, mais il parle constamment de solitude.¹

Il s'en prend également à l'attitude mondaine de Handke qui, selon lui, fait du ski à Saint Moritz, accepte les invitations aux Etats-Unis et cherche à publier le moindre de ses articles. On le voit, les reproches sont ici à la fois d'ordre esthétique et éthique: prôner un discours qui ne correspond pas aux attitudes qu'on a dans la vie réelle est pour Bernhard ni plus ni moins qu'une trahison des valeurs esthétiques qu'on affiche. Par ailleurs, il considère la recherche de la gloire et des mondanités comme une trahison de l'idéal éthique qui doit être celui de l'écrivain. Il est frappant de constater ici que Bernhard juge Handke à l'aune de ses propres critères, et que ceux-ci font pour lui tout simplement figure de valeurs absolues et de références indiscutables. Il se fait ainsi le parangon d'un certain rigorisme moral qui, même si on peut trouver son propos outrancier, témoigne par ailleurs de l'importance capitale qu'il attache

¹ Thomas Bernhard. In: MÜLLER, p. 84.

« Setzen Sie den Handke einmal drei Tage hierher, der würde Ihnen schreiend davonrennen zu seiner Tochter. Der ist doch ein ganz weiches, schwaches Familienkinderl, spricht aber dauernd vom Alleinsein. »

à la mission de l'écrivain. Pour Bernhard, un homme de lettres se doit tout simplement d'être un modèle de probité intellectuelle.²

Si Bernhard s'est attaqué à Canetti et l'a taxé lui aussi d'artiste corrompu, c'est à la suite d'une allocution que celui-ci a prononcée à Munich, et dans laquelle il discutait la notion même d'écrivain. Il faut dire que dès la première phrase qu'il prononça dans le texte incriminé par Bernhard, Canetti faisait allusion à notre auteur en évoquant ces plumitifs qui proclament la fin de la littérature et font scandale par leurs méthodes. Car « au lieu de se taire, ils écrivent sans cesse le même livre »;³ d'où son appréciation selon laquelle il faut voir en ces personnages non pas des « écrivains », mais simplement des gens qui « écrivent ».

Comme on peut l'imaginer, Bernhard a réagi violemment à l'attaque proférée par Canetti, et sa réplique fut publiée le 27 février 1976 dans *Die Zeit*. Dans ce texte, qui n'est pas un modèle de modération, il taxe Canetti de prophète intérimaire et lui reproche de s'autoproclamer poète dans un accès de sénilité. Si on en croit Bernhard, l'auteur d'*Autodafé* aurait perdu à jamais son talent de jadis, et ne serait qu'un pâle succédané de Kant et de Schopenhauer.⁴ Ici, à nouveau, Bernhard se montre particulièrement agressif, et ses allusions sont quelquefois d'un goût pour le moins douteux. La sortie à laquelle il se livre prouve également qu'il supporte mal la critique, et il ne fait pas de doute que la violence de sa réaction est liée à son orgueil blessé. Canetti avait en effet

² Il est frappant aussi de constater que son jugement sans compromis et d'une intolérance manifeste ne concerne ni l'œuvre de Handke, ni ses qualités littéraires, mais tout simplement sa façon de vivre.

³ Elias Canetti, cité d'après DITTMAR II, p. 67.
« [...] statt zu verstummen schreiben sie dasselbe Buch immer wieder. »

⁴ Thomas Bernhard, in: *Die Zeit*, 27.2.1976. Cf. DITTMAR II, p. 68.
« Senilität ist rührend, die Arroganz eines Greises, Spätlingvaters und skurrilen Torschlußphilosophen, der, wie gesagt, vor vierzig Jahren eine begabte Talentprobe abgelegt hat und in der Zwischenzeit als eine Art Schmalkant und Kleinschopenhauer durch Inkonsequenz konsequent an Niveau verloren [...] hat, ist peinlich. Oder auch nur grotesk. »

mis en doute la qualité d'écrivain de Bernhard - c'est-à-dire sa raison même de vivre.

Mais Bernhard ne juge pas utile de se justifier pour répliquer à Canetti, et il contre-attaque avec des arguments qui soulignent prétendument la faiblesse de son adversaire (la sénilité, la paternité tardive, le talent perdu). Là encore, sa stratégie est semblable à celle qu'il emploie contre Handke: il affirme explicitement ou implicitement sa propre force, pour faire en quelque sorte pâlir ses adversaires à la lumière de son propre talent. Est-ce là de la vanité démesurée ou la réaction épidermique d'un être poussé dans ses derniers retranchements? Ou encore le réflexe d'un écrivain qui méprise chez les autres le besoin de reconnaissance? Les arguments utilisés par Bernhard contre Handke et Canetti convergent: il reproche au premier sa flagornerie à l'égard des éditeurs, et au second sa compromission avec le milieu universitaire.⁵ C'est donc toujours, par-delà toutes les outrances du discours, la dépendance de l'écrivain qui le préoccupe et qu'il fustige dans les attaques qu'il lance contre ses collègues.

Si l'image que Bernhard nous donne des écrivains et artistes autrichiens est en général très négative, il existe pourtant des exceptions qui, pour lui, dérogent à la « règle ». Bien que pudique, l'éloge qu'il fait de certains d'entre eux est bien réel. On apprend ainsi avec étonnement que Bernhard - ce chantre de l'individualisme - a publié l'œuvre lyrique de la poétesse autrichienne Christine Lavant.⁶ Dans une édition précédée d'une préface, il évoque l'existence déchirée et la foi bafouée de cette femme qu'il admire visiblement.

⁵ Ibid., p. 68.

« Der jetzt schon seit Jahren emsig in allen deutschsprachigen Winkel in Dichtertum reisende Aushilfsprophet machte halt ·sozusagen auf akademischem Boden seinem schlechten Gewissen Luft. »

⁶ Thomas Bernhard (Hrsg.): *Christine Lavant, Gedichte*. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1987.

Il évoque également à plusieurs reprises Ingeborg Bachmann. Ainsi dans *Maîtres anciens*, il parle d'une amie qui a consacré sa thèse à Heidegger, comme le fit Bachmann, et dans *Extinction* il consacre de nombreuses pages à la poétesse autrichienne. Dans ce roman, elle porte le nom de Maria et apparaît au narrateur dans un rêve. Il est pourtant facile de reconnaître Bachmann sous les traits de Maria, car à l'instar de son modèle, celle-ci vit à Rome et porte des vêtements excentriques: un tailleur court à pantalon de velours noir, une veste rouge cardinal au col bleu turquoise. Or, il existe une photographie qui représente Bachmann dans cette tenue.⁷ Dans une monographie consacrée à Bernhard, on apprend également que Bachmann était très attirée par le mode de vie solitaire de notre auteur, et aurait cherché au début des années 70 à acquérir une maison non loin de la sienne.⁸ Elle a néanmoins fini par renoncer à ce projet, car elle ne voulait plus quitter Rome qu'elle considérait comme sa seconde patrie. Bernhard, quant à lui, aurait été effrayé par la proximité de Bachmann qu'il ne fréquentait que de façon épisodique. Mais dans *Extinction*, il va jusqu'à imaginer cette proximité qu'il a refusée dans la vie réelle, puisque Murau et Maria vivent tous deux à Rome:

Qu'est-ce que Rome représenterait réellement pour moi sans elle, pensais-je. Une chance, que je n'aie qu'à faire quelques pas pour être vivifié par sa présence, une chance qu'elle existe.⁹

Murau évoque ses conversations animées avec Maria, vers qui il se sent attiré autant à cause de son intégrité intellectuelle qu'à cause de son authenticité.¹⁰

⁷ Hans Höller: *Thomas Bernhard*. Hamburg, Rowohlt, 1993, p. 93.

⁸ *Ibid.* p. 94.

⁹ AUSL, p. 237.

« Was wäre mir Rom wirklich ohne sie, dachte ich. Ein Glück, daß ich nur ein paar Schritte zu machen habe, um mich an ihrer Gegenwart zu erfrischen, ein Glück, daß es sie gibt. »

¹⁰ *Ibid.*, p. 237.

« Sie scheut in ihren Gedanken nichts, dachte ich. In ihren Gedichten ist sie hundertprozentig [...]. »

Il reconnaît également sa dette envers elle, car c'est elle qui lui a appris à *écouter*. Au-delà de la relation imaginaire entre ces deux personnages, il y a aussi - chose plus importante ici - l'admiration sincère que Bernhard éprouve pour l'œuvre d'Ingeborg Bachmann:

J'ai toujours aimé les poèmes de Maria, parce qu'ils sont si autrichiens et en même temps imprégnés du monde entier et de l'atmosphère de ce monde, ils sont vraiment incomparables. En outre, c'est la plus intelligente des poétesses que nous ayons eu dans notre histoire qui les a écrits. Les poèmes de Maria sont complètement anti-sentimentaux, [...] complètement différents de ceux des autres qui ne font que traiter de la sentimentalité autrichienne, [...] les poèmes de Maria sont *anti-sentimentaux et limpides*, et ils ont autant de valeur que les poèmes de Goethe. [...] Il avait fallu que Maria s'installe à Rome pour pouvoir écrire ces poèmes [...].¹¹

Ce que Bernhard admire le plus dans l'œuvre de Bachmann est ce qu'il nomme l'«austriacité» authentique de sa poésie. Cette «austriacité» consisterait certes en un rapport affectif étroit avec la patrie, mais, plus que d'une qualité «nationale», elle tirerait sa véritable grandeur avant tout de l'ouverture cosmopolite sur le monde. N'est-ce pas ici la nostalgie de la monarchie austro-hongroise qui transparaît dans les propos de Bernhard? Car l'ouverture sur l'étranger est en effet l'une des composantes du mythe habsbourgeois tel que le décrit Claudio Magris.¹² Si Bernhard rend hommage à Bachmann, c'est parce qu'elle a su, selon lui, intégrer cette dimension à son

¹¹ Ibid., p. 511-512.

« Ich habe die Gedichte Marias immer geliebt, weil sie so österreichisch, gleichzeitig aber so von der ganzen Welt und von der Umwelt dieser Welt durchdrungen sind, wie keine zweite. Und weil sie die intelligenteste Dichterin geschrieben hat, die wir jemals gehabt haben, alle anderen in der Geschichte eingeschlossen. Völlig antisentimental [...] sind Marias Gedichte, völlig anders, als die der anderen, die alle von nichts anderem, als von der österreichischen Sentimentalität handeln [...]. Marias Gedichte sind *antisentimental und klar* und haben den Wert der Goetheschen Gedichte [...], Maria mußte nach Rom ziehen, um diese Gedichte schreiben zu können [...]. »

¹² Claudio Magris: *Le mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*. Paris, Gallimard, 1991, p. 29.

« L'idéal supranational [...] avait été le fondement idéologique de la monarchie danubienne, son soutien spirituel dans la lutte contre le réveil moderne des forces nationales. »

oeuvre. Mais il souligne également que les poèmes de Bachmann sont le fruit de l'exil, car en Autriche même, un certain nombre d'obstacles, dont la jalousie des confrères, aurait empêché qu'ils voient le jour.¹³

Le troisième artiste dont Bernhard se sent proche n'est pas un poète, c'est Claus Peymann, son metteur en scène favori qui est aussi directeur du *Burgtheater*. Les deux hommes se connaissent depuis 1969, et Peymann a mis en scène dix pièces de l'auteur. Bernhard a quant à lui consacré à Peymann trois petites pièces très ludiques et divertissantes, qui le font certes intervenir dans sa fonction de directeur de théâtre, mais qui ont surtout pour objectif de le présenter sous les traits d'un intellectuel intègre.

La première de ces pièces montre Peymann qui quitte Bochum pour venir s'installer à Vienne. Mais loin de se réjouir, il appréhende ce changement, car:

Vienne, c'est l'enfer [...] / le *Burgtheater* est un hachoir à viande tragi-comique / Je préférerais ramper à quatre pattes pour retourner à Bochum / pour continuer à tirer ma révérence / à la débilité allemande / Mais nous sommes maintenant dans cette épouvantable Autriche / dans cette ville la plus effroyable de toutes / [...] / notre mise à mort est annoncée / [...] / je suis curieux de voir comment cela va continuer.¹⁴

et le rideau tombe sur ces propos pessimistes. Dans les deux pièces suivantes, Peymann trouvera réponse à sa question. En effet, dans la deuxième pièce, il déjeune avec Bernhard dans un restaurant fréquenté par le gratin politique. Pour Bernhard, toutes les personnes présentes dans la salle sont soit des nazis, soit des idiots, et la serveuse, qui est catholique, ignore tout de l'identité réelle

¹³ Ibid., p. 237.

« [die] gegen sie, wie ich weiß, ununterbrochen intrigierenden Rivalimen. »

¹⁴ CP I, p. 24-25.

« Wien ist die Hölle [...] / das Burgtheater ist ein tragikomischer Fleischwolf / Am liebsten würde ich auf allen vieren nach Bochum zurückkriechen / und dem deutschen Schwachsinn / weiterhin meine Reverenz erweisen / Nun sind wir aber in diesem entsetzlichen Österreich / und in der fürchterlichsten aller fürchterlichen Städten / [...] / unser Todesurteil wird vollstreckt / ich bin gespannt wie es weitergeht. »

des gens qui l'entourent. Cela n'étonne pas Peymann qui, la serviette nouée autour du cou, commande un menu typiquement autrichien en s'exclamant:

Super ville, Bernhard/ Super pays, Bernhard/ [...] / Ici, plus rien ne m'étonne, Bernhard/ plus rien, plus rien.¹⁵

Mais cet enthousiasme est tempéré dans le troisième volet de la trilogie où Peymann raconte à Hermann Beil un rêve qui le hante depuis un an: les Viennois veulent l'assassiner, et seuls le président en uniforme de l'armée nazie et les critiques déguisés en fossoyeurs assistent à son inhumation.

On perçoit ici sans peine l'intention polémique de Bernhard. Il exploite dans sa pièce les difficultés que Peymann a rencontrées à Vienne, à la fois en tant que metteur en scène novateur et anticonformiste, et en tant qu'Allemand car, faisant preuve d'une incontestable xénophobie,¹⁶ la critique et l'opinion publique lui ont souvent reproché de s'immiscer dans les affaires autrichiennes.

Sans doute la controverse suscitée par *Place des Héros* a-t-elle contribué à rapprocher Bernhard et Peymann, mais jamais leur collaboration n'a pris une tournure véritablement étroite. Dans une interview, Claus Peymann déclare à ce sujet:

Bien sûr, au fil des années on finit par se rapprocher d'un homme avec lequel on a eu souvent la chance de travailler, et de mon point de vue c'était une grande amitié, mais cela ne crée pas de pactes scellés à vie, ou des engagements, ou quelque chose de ce genre.¹⁷

¹⁵ CP 2, p. 51-52.

« Tolle Stadt Bernhard/ tolles Land Bernhard/ [...] / Hier wundert mich bald gar nichts Bernhard/ rein gar nichts rein gar nichts. »

¹⁶ La critique Sigrid Löffler a à cet égard publié un article dans le magazine *profil* du 9.2.1981, où elle affirme : « Nicht nur ist Peymann der erste Burgtheaterdirektor, der nicht lokal gewachsen, sondern aus Deutschland herbeiengagierte ist. ». Cf. DITTMAR II, p. 133-134.

¹⁷ Claus Peymann: *Thomas Bernhard auf der Bühne. Mündliches Statement zum Thema*. In: DREISSINGER, p. 217.

La fameuse pudeur de Bernhard, que certains considèrent comme de la misanthropie, est sans aucun doute à l'origine de sa discrétion sur la nature réelle de ce qui le liait à Peymann, mais elle n'a pas empêché l'auteur d'avoir pour le metteur en scène une véritable estime, qui tranche avec les sentiments hostiles que lui inspirent le plus souvent ses pairs et les humains en général.¹⁸ Lorsqu'on cherche ce qui pouvait être pour Bernhard un dénominateur commun entre Christine Lavant, Ingeborg Bachmann et Claus Peymann, on s'aperçoit en fin de compte qu'il ne peut s'agir que de leur mode de vie solitaire et de cette indépendance farouche, réfractaire aux diktats de la mode et aux règles de l'*establishment* qui les caractérisent tous les trois. Tout comme Bernhard, les trois artistes dont il est question ici ont eu à souffrir de l'hostilité ambiante en Autriche, mais aucun d'eux n'a cédé aux pressions extérieures. Les affinités électives qui existent entre Bernhard et eux sont fondées à la fois sur une sorte de communauté de souffrance, et sur l'entêtement à faire triompher leur vérité propre. Ce dernier aspect de leur personnalité a sans aucun doute contribué à donner d'eux une image de personnages misanthropes et quelques peu marginaux, que Bernhard pour sa part réclame avec vigueur pour lui-même.

Ainsi, dans une interview accordée à Krista Fleischmann, Bernhard évoque rapidement sa situation en tant qu'artiste en Autriche, et affirme non sans ironie que la plupart de ses collègues l'évitent et fuient en le voyant.¹⁹ Il

« Natürlich nähert man sich über die Jahre dann doch, von mir aus gesehen, in einer großen Freundschaft einem Menschen an, mit dem man so oft hat zusammenarbeiten können, aber daraus entwickeln sich weder Lebenspakte noch Verpflichtungen oder so. »

¹⁸ Dans une interview de 1984, Bernhard fait l'éloge de Peymann (qui n'est pas encore directeur du *Burgtheater* à l'époque). Cf. Thomas Bernhard. In: FLEISCHMANN, p. 185.

« Er ist ein toller Bursch [...]. Im richtigen Alter, mit den besten Ideen, mit der besten G'sundheit und hat einen Kopf mit Hirn [...]. »

¹⁹ Thomas Bernhard. In: FLEISCHMANN, p. 246-247.

« So habe ich mit der Zeit eine Art Rückenanschauung bekommen, ich kenn' die Rücken viel besser als die Vorderseite der Menschen. »

revendique du reste le droit à la méchanceté, car celle-ci est censée décupler la qualité de son œuvre :

Comme je suis curieux et méchant et qu'au fond, je tends des pièges, j'espère vivre le plus longtemps possible et devenir le plus méchant possible, afin d'écrire le mieux possible.²⁰

Bernhard affirme qu'il n'éprouve aucun remords à blesser autrui, car à ses yeux, la mauvaise conscience n'a aucun sens dans le monde effroyable qu'il estime être celui de notre époque. Il élève la perfidie au rang de principe créateur et laisse présager ainsi, au-delà des cibles ponctuelles qu'il choisit pour ses attaques au vitriol, une critique de fond qui met en cause l'existence même de l'art.

Nous avons constaté dans le chapitre précédent que l'une des fonctions de l'Autriche telle que Bernhard la présente réside dans sa valeur de paradigme d'une critique globale à l'égard du monde. Est-il possible de transposer cette hypothèse dans le domaine culturel qui nous intéresse ici ?

2. Une remise en question fondamentale de l'art ?

Le parti-pris affiché par Bernhard contre l'art peut sembler contradictoire. Car, à plus d'une reprise, il affirme aussi que l'art lui est indispensable dans son existence. C'est pourquoi il nous faut ici bien discerner les cibles réelles de sa critique à l'encontre de l'art, afin d'apprécier de façon exacte la portée de sa démarche.

²⁰ Ibid., p. 180.

« Da ich neugierig bin und boshaft und ein Fallensteller im Grund, kann ich nur danach trachten, möglichst alt zu werden und möglichst boshaft, um möglichst gut zu schreiben. »

Bernhard se montre très critique à l'égard de certains de ses confrères autrichiens qu'il taxe d'écrivains opportunistes et sans talent. Ses déclarations visent-elles en priorité les artistes qu'il choisit ou bien sont-elles plutôt pour lui un moyen de poursuivre sur un autre front la polémique qu'il mène contre l'Autriche?

Il semble en effet que Bernhard s'en prend moins à l'art même, qu'à certaines expressions de l'art qu'il croit observer en Autriche. Ainsi, dans *Maîtres anciens*, il simule un processus de destruction de l'art en général, et de l'art autrichien en particulier. Ce roman porte le sous-titre de « comédie », révélateur de ses intentions polémiques, que l'auteur marque ici par le recours à la raillerie gouailleuse. *Maîtres anciens* est un véritable chant funèbre sur l'Autriche, et en particulier sur les toiles entassées sous l'égide des Habsbourg au musée d'Histoire de l'Art à Vienne. Reger, le personnage central du récit se livre à une diatribe qui n'épargne rien ni personne. Cet éminent musicologue vient s'installer depuis des années tous les matins devant le portrait de *L'Homme à la barbe blanche* du Tintoret, et c'est là qu'il s'adonne à ses ratiocinations philosophico-polémiques sur l'art. Il s'en prend notamment à Adalbert Stifter, qu'il taxe d'écrivain incapable et de philistin crispé. A ses yeux, la prose de Stifter est un ensemble confus d'images et de pensées erronées. Cette critique est d'autant plus imméritée que Stifter avait jadis représenté un modèle littéraire pour Bernhard, et il l'est resté pour des auteurs tels que Peter Handke ou Peter Rosei. Notre auteur prend donc ses distances ici à la fois à l'égard des modèles littéraires de sa jeunesse et de ceux de ses collègues qui n'ont pas exercé leur esprit critique à l'égard de Stifter.

Reger - en qui on reconnaît aisément Bernhard - dénonce les phénomènes de mode qui transforment certains artistes en véritables idoles. Il rappelle que le jugement critique est indispensable en toute chose, en particulier dans le

domaine de l'art, et il préconise la mise en oeuvre de la méthode suivante, qui ne manque pas d'être expéditive:

[...] c'est alors qu'une tête incorruptible pique soudain une aiguille dans cette monstruosité qui met le monde en émoi, et celle-ci éclate et retourne au néant [...].²¹

Par l'incitation à une vigilance quasiment destructrice dont Reger est ici le porte-parole, Bernhard montre qu'il ne se laisse pas aveugler par les discours dithyrambiques, mais qu'il reste critique en toute circonstance. Il est révélateur qu'il emploie ici le mot « incorruptible », qui rappelle au lecteur qu'il considère ses collègues autrichiens comme de vils flagorneurs, qui dépendent entièrement des subsides de l'Etat dans leur activité.²² S'estimant différent des flagorneurs qu'il dénonce, Bernhard s'arroge une sorte de droit absolu de juger et de condamner autrui, et une autre de ses victimes est Anton Bruckner. Il reproche au compositeur non seulement sa « piété perverse », mais surtout la soumission aveugle dont il fit preuve à l'égard de François-Joseph. Reger ne comprend pas comment les Autrichiens ont pu transformer Stifter et Bruckner en génies nationaux, car à ses yeux, ceux-ci n'ont produit que des « immondices littéraires et musicales ». Dans sa rage de critique, il s'insurge également contre le culte voué à Mahler et Klimt, qu'il juge tous deux totalement dépourvus de talent. Ici, sa polémique est double, puisque par le biais des artistes qu'il critique, il vise également le prétendu mauvais goût et le jugement défaillant de ses compatriotes.

Il serait faux de voir en *Maîtres anciens* une charge qui viserait tout simplement l'art contemporain. Malgré son admiration pour le Tintoret, Reger se montre en effet aussi d'une extrême sévérité à l'égard des artistes peintres

²¹ AM, p. 72.

« [...] dann sticht plötzlich ein unbestechlicher Kopf in diese welterregende Ungeheuerlichkeit hinein und diese welterregende Ungeheuerlichkeit zerplatzt und ist nichts [...]. »

²² Cf. *Des arbres à abattre*.

qu'on nomme les « Maîtres anciens », blâmés par lui pour leur enthousiasme hypocrite et leur corruption résultant du soutien financier de leurs commanditaires catholiques.²³ Mais, comme on le voit ici, les reproches adressés aux maîtres anciens rejoignent finalement ceux que Bernhard adresse aux artistes autrichiens de son époque.²⁴

Maîtres anciens apparaît à première vue comme une oeuvre destinée à récuser toute la tradition autrichienne en littérature, en peinture et en musique. Il ne faudrait cependant pas limiter à cet aspect le propos de l'oeuvre, et c'est finalement là qu'elle revêt tout son intérêt pour nous. Parmi les autres cibles de Bernhard dans ce livre, il y a en effet aussi bien Heidegger²⁵ que Goethe et toute la littérature allemande contemporaine.

Mais si on y regarde de plus près, on constate que *Maîtres anciens* est en fait, par-delà tous les aspects ponctuels du livre dont on ne peut nier la validité, l'occasion pour Bernhard d'une réflexion beaucoup plus vaste et globale. C'est en effet une véritable méditation d'ensemble sur l'art à laquelle Reger procède, et les conclusions qu'il nous livre sont plutôt pessimistes:

Dans son ensemble, l'art n'est rien d'autre qu'un art de survivre, [...] une tentative de maîtriser le monde et ses bassesses, ce qui, nous le savons, [...] n'est possible que par l'usage du mensonge et

²³ AM, p. 65.

« Religionsverlogene Dekorationsgehilfen der europäischen katholischen Herrschaften, nichts anderes sind die Alten Meister. »

²⁴ La polémique de Bernhard n'est toutefois pas exclusivement négative ici: elle s'accompagne également d'un appel à l'esprit critique et à la vigilance constante du public et de l'intellectuel. Cf. AM, p. 82.

« [...] wir müssen alle Künstler immer wieder auf die Probe stellen [...]. »

²⁵ Bernhard fustige ainsi Martin Heidegger dans une diatribe aussi divertissante que cynique. Cf. AM, p. 87-88.

« Heidegger kann ich nicht anders sehen, als auf der Hausbank seines Schwarzwaldhauses, neben sich seine Frau, die ihn zeitlebens beherrscht hat und die ihm alle Strümpfe gestrickt und alle Hauben gehäkelt hat und die ihm das Brot gebacken und das Bettzeug gewebt und die ihm selbst seine Sandalen geschustert hat. »

du goût du mensonge, de l'hypocrisie et de l'auto-mystification [...].²⁶

Le sens du propos prêté ici à Reger ne peut pas faire de doute: il démystifie l'art comme n'étant qu'un mensonge supplémentaire des hommes pour tenter de masquer leur désarroi devant l'absurdité de la vie. Selon Reger, les maîtres anciens sont morts, et leurs œuvres exprimaient déjà la profonde impuissance de l'homme à maîtriser son destin, puisque toute production humaine est imparfaite. Mais l'art contemporain est plus que tout autre imparfait, et dans *Les célèbres*, Bernhard souligne sa spécificité dans les termes suivants:

Dans son ensemble, l'art n'est aujourd'hui/ rien d'autre/ qu'une exploitation gigantesque de la société/[...]/ Les opéras réputés et les théâtres célèbres/ ne sont aujourd'hui que de grandes banques/ où les prétendus artistes/ amassent quotidiennement des fortunes colossales.²⁷

Bernhard dénonce ici explicitement l'art lorsqu'il devient un produit de consommation, une valeur marchande cotée en bourse, qui ne fait que flatter la vanité de la classe dirigeante capable de se l'offrir, et exacerber la cupidité des artistes. Certes, notre auteur ne définit pas explicitement ici ce que l'art devrait être, mais il dénonce tout ce qui l'a transformé en produit mercantile.

Bernhard ne se fait pas d'illusions non plus en ce qui concerne le rôle et la fonction de l'écriture. Il déclare en effet que par sa nature même, celle-ci est impuissante à révéler le réel:

²⁶ AM, p. 302.

« Die Kunst insgesamt ist ja nichts anderes als eine Überlebenskunst, [...] ein Versuch, mit dieser Welt und ihren Widerwärtigkeiten fertig zu werden, was ja, wie wir wissen, [...] nur durch den Gebrauch von Lüge und Verlogenheit, von Heuchelei und Selbstbetrug möglich ist [...]. »

²⁷ *Die Berühmten*, in: Stücke 2, p. 126.

« Die Kunst insgesamt ist heute/ nichts anderes/ als eine gigantische Gesellschaftsausbeutung / [...] / Die großen Opernhäuser wie die großen Theater/ sind heute nur große Bankhäuser/ auf welchen die sogenannten Künstler tagtäglich/ gigantische Vermögen anhäufen. »

La réalité est si effroyable/ qu'elle ne peut être décrite/ aucun écrivain n'a/ jamais décrit la réalité/ telle qu'elle est/ voilà ce qui est effroyable.²⁸

Pour Bernhard, l'écriture ne peut être considérée comme un miroir du réel, car selon lui, la réalité est trop effroyable pour être saisie dans toute son horreur par la représentation littéraire. La vision qu'a notre auteur de l'art est ici extrêmement pessimiste: en effet, à ses yeux, l'existence même de l'art est menacée d'une part par la cupidité des artistes, et d'autre part par l'impuissance même de l'oeuvre à exprimer la réalité. L'écrivain d'aujourd'hui ne peut donc que se méfier à la fois de tout système idéologique et de lui-même, et il n'a le choix qu'entre le repli dans le champ étroit de son art ou le silence.

À ce stade, la question suivante s'impose: si Bernhard considère que l'art est dénué de sens, pourquoi ne renonce-t-il pas à écrire? Car en annonçant la fin de l'art, n'est-ce pas sa propre raison d'être que Bernhard menace?

Pour comprendre la position réelle de Bernhard et les ressorts de son attitude, il convient de nuancer son discours dans *Maîtres anciens* en le confrontant aux propos qu'il tient dans les interviews qu'il a accordées. Et en scrutant ces textes, on constate que si Bernhard ne préconise pas une destruction totale de l'art, c'est tout d'abord parce qu'une telle destruction menacerait les racines mêmes de sa propre écriture. Or, écrire est pour lui une manière de survivre dans un monde qu'il méprise, et son objectif premier est de:

[...] me divertir, et de ne pas m'ennuyer en ce bas monde. C'est là la raison principale, n'est-ce pas.²⁹

²⁸ HELD, p. 115.

« Die Wirklichkeit ist so schlimm/ daß sie nicht beschrieben werden kann/ noch kein Schriftsteller hat die Wirklichkeit so beschrieben/ wie sie wirklich ist/ das ist das Fürchterliche. »

²⁹ Thomas Bernhard. In: FLEICHMANN, p. 223.

«[...] mich selber unterhalten und verhindern, daß mir langweilig ist auf der Welt. Das ist eigentlich der Hauptgrund, nicht. »

Bernhard ne recule pas non plus devant la contradiction quand il évoque sa propre production et ses objectifs. Lui qui décriait l'aspect financier que comporte toute production artistique ³⁰ reconnaît également que des considérations d'ordre matériel ne sont pas étrangères à ses propres motivations, et il reconnaît qu'écrire est aussi son gagne-pain:

Tant mieux si pour ce faire, on me paie de surcroît. Si on ne me donnait rien, je ne le ferais sans doute pas, parce qu'il me faudrait alors faire autre chose, et je n'aurais pas l'énergie nécessaire à de telles envolées. ³¹

Par ailleurs, malgré le panache avec lequel Reger annonce la mort de l'art dans *Maîtres anciens*, il note qu'une destruction totale de l'art est impossible:

[...] car il n'y a personne au monde qui puisse tout détruire, ni personne qui veuille tout détruire, parce que ce faisant, il se détruirait lui-même [...]. Tout détruire est une bêtise que je n'ai jamais commise. ³²

Pour Bernhard, la polémique est donc avant tout un moyen d'exprimer sa colère face au monde tel qu'il le perçoit. Dans les propos qu'il tient lorsqu'il accorde des interviews, force est de constater qu'il se montre plus nuancé que dans ses textes. Alors que ces derniers prônent en général la destruction totale du monde par un individu, Bernhard, lorsqu'il s'exprime devant un journaliste,

³⁰ Cf. II, chapitre IV, 1 et 2.

³¹ Ibid., p. 233.

« Und wenn ich dafür noch etwas bezahlt kriege, umso besser. Wenn ich nichts kriegen würde, würde ich es vielleicht gar nicht machen, weil da müßte ich etwas anderes tun, dann hätte ich die Kraft für solche Höhenflüge nicht. »

³² Ibid., p. 183.

« [...] weil es gibt auf der Welt niemanden, der alles vernichten kann, auch niemanden, der alles vernichten will, dann wär' er damit selbst vernichtet [...] . Aber alles vernichten ist ein Unsinn, hab' ich nie gemacht. »

considère que le monde se désintègre de lui-même.³³ Cette formule lui permet de se livrer à une critique globale de l'homme contemporain et de contribuer ainsi à la désagrégation annoncée.

La globalité du propos de Bernhard que nous constatons à nouveau ici nous renvoie, par-delà sa remise en question de l'art, à une question encore plus vaste: quelle place l'être humain occupe-t-il pour Bernhard dans le monde contemporain? C'est là l'une des préoccupations fondamentales de notre auteur, et les réponses qu'il fournit sont franchement pessimistes. Selon lui, les gens les plus simples sombrent dans la brutalité et la folie, tandis les artistes et ceux qu'il considère comme des êtres d'élite doivent se résigner à la solitude s'ils ne veulent pas s'exposer à la malveillance d'autrui. Tout cela prouve aux yeux de Bernhard que les idéaux des Lumières ne sont plus de mise dans le monde contemporain.

En effet, qu'est-il advenu de l'humanisme du XVIIIe siècle, ce siècle des « Lumières » dont la métaphore suggère que seule la raison peut guider les hommes vers le progrès?³⁴ Pour Bernhard, l'idéal des Lumières a été foulé aux pieds par les grands fléaux modernes que sont l'argent et le pouvoir, et il considère que ses contemporains sont incapables de s'affranchir de la domination imposée par ces deux fléaux.³⁵ Dans une pièce de 1978 intitulée *Emmanuel Kant*, il met en scène le célèbre philosophe allemand dans un décor

³³ Ibid., p. 252.

« Einer löscht alles aus, und drum herum zerfällt sowieso alles, also ist es eigentlich ein Blödsinn, daß er es auslöscht, weil eh alles zerfällt. »

³⁴ Cf. Kant: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* In: *Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen*. Ehrhard Bahr (Hrsg.). Stuttgart, Reclam, 1974, p. 8.

« *Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliebung und des Mutes liegt, sich ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!* ist also der Wahlspruch der Aufklärung.

³⁵ Cf. II, chapitre IV, 2.

contemporain. Kant, presque aveugle, traverse l'Atlantique en paquebot afin de rejoindre l'Université de Columbia qui l'a invité à se rendre aux Etats-Unis. Dans son périple, il est accompagné de sa femme, de son disciple et de Friedrich, le perroquet savant capable de citer les oeuvres du maître *in extenso*. Toutefois, lorsque Kant arrive à New-York, ce n'est pas une délégation de l'Université de Columbia qui l'accueille au son des fanfares, mais bien les médecins et infirmiers d'un asile psychiatrique. Sur le mode de l'ironie acerbe, Bernhard montre dans cette pièce que l'idéal de Kant et des Lumières, qui consistait à émanciper l'homme de son impuissance politique et de toutes les entraves qui nuisent à l'exercice critique de la raison représente au XXe siècle une « folie » que la société réprime durement. Bernhard songe sans doute ici à sa propre position problématique au sein de la société autrichienne et aux déboires que ses appels subversifs lui ont causés.

Mais la vision négative du monde que prône Bernhard n'est pas uniquement fondée sur une réflexion intellectuelle, elle s'appuie également sur l'intuition de l'auteur confiée à Fleischmann en 1986:

K.F.: Mais *Extinction* est également un concept imagé. Croyez-vous que maintenant tout sera radié?

T.B.: Je ne pense pas à l'univers, ni même au monde. Je pense à mon entourage proche, et à partir de là, on englobe toujours le monde. Si vous croyez qu'en écrivant un livre vous ne l'écrivez que pour vous-même, et que c'est votre grand-mère ou votre grand-père ou un idiot de germaniste qui le lit, et bien, ce serait trop peu. [Il faut] *rayonner*, et pas seulement sur le plan mondial, mais universel. Chaque mot est un coup qui porte, chaque chapitre une incrimination du monde, et le tout est une révolution totale du monde jusqu'à *l'extinction totale*.³⁶

³⁶ Cf. FLEISCHMANN, p. 257.

K.F.: « Aber *Auslöschung* ist ja ein bildlicher Begriff auch. Glauben Sie, daß jetzt alles ausgelöscht wird? »

T.B.: « Ich meine ja nicht das Universum, nicht einmal die Welt. Ich meine meine engere Umgebung, und von der schließt man immer auf die Welt. [...] Wenn Sie glauben, Sie schreiben ein Buch, Sie schreiben's nur für sich, und das liest die Omi und der Opa und irgendein blöder Germanist, na das wäre zu wenig. *Ausstrahlen*, und zwar nicht nur weltweit, sondern *universell*. Jedes Wort ein Treffer, jedes Kapitel eine Weltanklage, und alles zusammen eine totale Weltrevolution bis zur *totalen Auslöschung*. »

Par les paroles qui viennent d'être citées, Bernhard revendique la portée universelle de son œuvre ainsi que son caractère destructeur. Cette prise de position radicale est fondée sur l'observation de la place occupée par l'individu au sein de la réalité du monde contemporain. Elle découle aussi en toute logique de l'hostilité marquée par Bernhard à toutes les formes du pouvoir. A ses yeux, l'écrivain doit démystifier les mensonges de l'Etat moderne, et entraîner ainsi son éradication totale. De cette manière, l'écrit remplace l'attentat anarchiste, et le mot devient le substitut de la bombe. On notera néanmoins, et cela est important pour la suite de notre propos, que, par-delà l'outrance qui lui est propre, Bernhard ne déclare pas explicitement que l'art déboucherait sur un néant irrémédiable.

3. Essai de mise en perspective

Si on y regarde de près, on peut en effet défendre le point de vue selon lequel Bernhard se fait de l'écrivain une idée qui, tout compte fait, n'est pas si éloignée qu'on pourrait le penser de certaines conceptions classiques. C'est notamment ce que suggère Jacques Le Rider qui fait remarquer que:

L'auteur de *Place des héros* est un réaliste: un des observateurs les plus sensibles et les plus véridiques de la culture des mentalités autrichiennes contemporaines.³⁷

Cela nous conduit à envisager notre auteur comme Pascal Ory et Jean-François Sirinelli envisagent l'intellectuel.

³⁷ Jacques Le Rider, *Crise de l'identité et mysticisme*. In: Dieter Hornig / Jean-Louis Poitevin (Ed.): *Vienne. Théâtre de l'oubli et de l'éternité*. Paris, Autrement, 1991, p. 128.

Dans leur histoire des *Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Ory et Sirinelli proposent en effet de l'intellectuel la définition suivante:

L'intellectuel est un homme du culturel, créateur ou médiateur, mis en situation d'homme du politique, producteur ou consommateur d'idéologie. [...] Il s'agira d'un statut, comme dans la définition sociologique, mais transcendé par une volonté individuelle, comme dans la définition éthique et tourné vers un usage collectif.³⁸

Selon cette définition, l'intellectuel se situe à la jonction de deux domaines *a priori* disjoints: celui de la réflexion et de l'action, celui des idées et de la politique - le concept de « politique » ne pouvant être entendu ici qu'au sens le plus large possible.

Peut-on appliquer à Bernhard la définition évoquée ci-dessus? Il n'y a pas, à proprement parler, de pensée politique cohérente chez notre auteur. Il ne se réclame d'aucun parti, d'aucune tendance, et lutte bien au contraire contre toute tentative de classification ou de récupération émanant d'un parti quelconque. En revanche, ses textes témoignent d'un véritable parti-pris contre l'Autriche qui exprime tantôt sur le mode sarcastique, tantôt sur celui de la plus caustique des polémiques le malaise de l'auteur face au mensonge institutionnel. De ce fait, on est tout à fait fondé à qualifier son propos de « politique », au sens large du terme.

En une formule célèbre, Sartre avait défini dans son *Plaidoyer pour les intellectuels* l'intellectuel comme « celui qui se mêle de ce qui ne le regarde pas ». ³⁹ Sortant du champ strict de sa compétence, l'intellectuel porte sur la société un jugement global. Cette définition de Sartre peut sans conteste être appliquée à Bernhard, qui, pour reprendre les termes du philosophe

³⁸ Pascal Ory, Jean-François Sirinelli: *Les Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*. Paris, Armand Colin, 1986. Cité in: Philippe Forest: *50 mots clés de la culture contemporaine*. Alleur, Marabout, 1991, p., 156.

³⁹ Jean-Paul Sartre: *Plaidoyer pour les intellectuels*. In: *Situations philosophiques*. Paris, Tel, Gallimard, 1972. Cité in: *ibid.*, p. 157.

existentialiste, se mêle de tous les aspects de la vie de son pays. Qu'il s'agisse de la vie politique et de ses acteurs ou des institutions autrichiennes, de la vie culturelle ou de l'*homo austriacus*, Bernhard soumet tous les domaines de la vie autrichienne et de « l'austriacité » à une critique sans complaisance. Certes, notre auteur se défend de vouloir changer le monde, mais tous ses textes posent la possibilité, au moins esquissée, de se soustraire au mensonge idéologique caractéristique à ses yeux de son époque. Vivant en lui-même les contradictions de la société dans laquelle il s'inscrit, Bernhard donne à celle-ci la possibilité de prendre vis-à-vis d'elle-même la distance salutaire d'un regard critique. Dans la définition qu'il donne de l'intellectuel, Barthes souligne les difficultés inhérentes à une telle position:

La situation historique de l'intellectuel n'est pas confortable: non à cause des procès dérisoires qu'on lui fait, mais parce que c'est une situation dialectique: la fonction de l'intellectuel est de critiquer le langage bourgeois sous le règne même de la bourgeoisie; il doit être à la fois un analyste et un utopiste, figurer en même temps les difficultés et les désirs fous du monde: il veut être un contemporain historique et philosophique du présent: que vaudrait et que deviendrait une société qui renoncerait à se distancer? Et comment se regarder autrement qu'en se parlant?⁴⁰

A nos yeux, Bernhard représente le type de l'intellectuel tel que Sartre et Barthes l'ont défini, et qui incarne en lui toutes les contradictions et les souffrances inhérentes à sa condition. En raison même de son caractère indifférencié et des termes interchangeables utilisés à son service, la critique à laquelle Bernhard procède, loin de témoigner uniquement qu'on a affaire à un misanthrope ou à un provocateur démontre à notre avis un aspect capital de la vision de l'Autriche telle qu'elle ressort de son oeuvre: l'Autriche n'est pas l'unique cible de notre auteur, mais bien le paradigme d'une critique globale, dont le but est de démythifier l'homme moderne et la société contemporaine.

⁴⁰ Roland Barthes: *Le bruissement de la langue*. Paris, Gallimard, 1974. Cité in: *ibid.*, p. 162.

Car si ses textes mettent en scène un peuple faible, des artistes corrompus et des hommes politiques sans scrupules, plus que pour dénoncer ses compatriotes, c'est pour dénoncer, preuve à l'appui, le caractère dévastateur du pouvoir et de l'argent sous toutes les latitudes. Bernhard s'attache en effet à démontrer que ce n'est plus l'homme qui est au centre des préoccupations de notre époque, mais l'argent et le pouvoir. Cédant à leur cupidité, les artistes se laissent corrompre et se dérobent à la mission émancipatrice qui devrait être la leur. Quant au pouvoir, il est pour notre auteur le symbole même de cette répression quotidienne et brutale que l'Etat impose à ses citoyens. D'ailleurs, qu'est-ce que l'homme pour Bernhard, si ce n'est cet être déchiré en raison de ses propres contradictions, transformé par l'histoire en un monstre abject et impuissant face au chaos du monde?

L'oeuvre de Bernhard révèle non seulement les failles qu'il perçoit dans un système politique, social et culturel particulier, celui de l'Autriche, mais aussi les défauts de l'homme et du monde contemporains. Et malgré la critique plus que violente à laquelle il soumet l'art, il considère en fin de compte celui-ci comme seul lieu possible d'une transcendance dans un monde à la recherche d'une signification pour lui-même.

Chapitre III

Art et construction d'une patrie imaginaire

Dans l'oeuvre de Bernhard, celui qui pose la question du sens n'est ni le prêtre ni le politique, mais bien l'artiste. En suivant les méandres de la pensée bernhardienne, nous nous apercevons que le domaine de l'art représente pour notre auteur véritablement une patrie « imaginaire », qui le dédommage en quelque sorte des frustrations et vexations subies dans le monde réel et plus spécialement en Autriche. Cela doit nous inciter au terme de notre étude à nous interroger sur les rapports que Bernhard entretient avec l'écriture et sur les objectifs qu'il poursuit dans ce domaine. Les nombreuses contradictions qui se font jour dans ses propos révèlent toutefois qu'il n'est pas de vérité absolue pour Bernhard, et que seul le ludisme érigé en principe esthétique et moral peut apporter une réponse à la question du sens. Mais c'est là une réponse fragmentaire, et qui, semble-t-il, n'a de valeur que pour Bernhard lui-même.

1. Le rôle de l'art dans la vie de Bernhard

L'ambivalence des sentiments de Bernhard à l'égard de l'Autriche ainsi que le désespoir que lui inspire le monde moderne ont souvent généré chez lui le désir de se soustraire à la réalité. Pourtant, par leur sujet même, ses efforts d'écriture peuvent être considérés au sens propre du terme comme une tentative de reconstitution d'une « patrie perdue ».

Bernhard n'est d'ailleurs pas le seul écrivain autrichien contemporain à se livrer à une telle recherche. Un article de Peter Handke publié dans *Die Presse* de juillet 1978 exprime des sentiments identiques:

Et j'ai envie d'inventer un autre pays, une Autriche qui existe certainement, mais pas dans les journaux ni dans les statistiques, ni dans la philosophie ou la sociologie. Je ressens le besoin de réinventer ma patrie de manière non réaliste; avec des détails réalistes, mais surtout avec une vision que j'espère atteindre par l'écriture. Cette vision [...] se réalisera dans le langage trouvé dans le processus de l'écriture. Ceci pourrait mener à un mythe.¹

On peut incontestablement établir un parallèle entre le désir exprimé ici par Handke et les textes de Bernhard, qui témoignent d'une quête similaire par le biais de l'écriture. Car si la représentation de l'Autriche de Bernhard s'appuie sur un substrat réel, elle est aussi et se veut avant tout une construction rhétorique qui revendique pleinement son caractère « fictif ». Il semblerait que seul le recours à cet artifice permette à l'auteur de supporter sa propre vision du monde. Si Bernhard est, rappelons-le, un homme à la sensibilité exacerbée, blessé par une existence qu'il juge absurde, il admet toutefois que certaines illusions sont nécessaires pour vivre:

Tout homme a besoin d'utopies. De quelque-chose à quoi se raccrocher dans le carroussel de la vie.²

¹ Peter Handke, in: *Die Presse*, 18.7.1978. Cité par HÄLLER, p. 139.

« Und ich habe Lust ein anderes Land zu erfinden, ein Österreich, das sicher existiert, aber das weder in den Zeitungen noch in den Statistiken ist, nicht in der Philosophie und nicht in der Soziologie. Ich fühle die Notwendigkeit, meine Heimat neu zu erfinden auf eine Weise, die nicht realistisch wäre; mit realistischen Details, aber mit einer Vision, die ich durch die Schrift zu erreichen hoffe. Diese Vision [...] wird in der Sprache realisiert sein, die im Prozeß des Schreibens gefunden wird. Das könnte zu einem Mythos führen. »

² Thomas Bernhard, interview avec Karin Kathrein, in: *Die Presse*, 22/23.9.1984. Cité par Josef Donnenberg: *Thomas Bernhard. Der Künstler als Kritiker oder « Weltverbessern ist ein Wahnsinn »*. In: *Zeitgeschichte*, Novembre 1988, cahier 2.

« Die Utopien braucht jeder Mensch. Etwas, woran man sich hängen kann, im Lebenskarusell. »

L'utopie personnelle de Bernhard est l'écriture, qui a pour lui valeur de catharsis et lui sert à construire un monde qui lui est propre. Comme ses relations avec le monde et avec son pays d'origine sont complexes et souvent conflictuelles, l'écriture prend en quelque sorte le relais de la réalité et permet à Bernhard de se constituer une patrie imaginaire qui sert d'exutoire à ses déceptions. Ecrire devient alors synonyme de bonheur. Dans le récit *Trois jours*, il décrit le caractère jubilatoire du processus créateur en ces termes:

On retourne à la campagne, on se retire dans une ferme, on ferme les portes [...], on reste cloîtré, et le travail devient alors l'unique envie qu'on a et un plaisir toujours croissant. Voici les phrases, les mots que l'on construit. Au fond, c'est comme un jeu de construction qu'on empile, c'est un processus musical. Lorsqu'après quatre ou cinq étages que l'on construit on atteint un certain niveau, on démystifie le tout et on démolit l'ensemble comme un enfant.³

En accord avec la dialectique qui est la sienne, Bernhard ne peut toutefois s'empêcher de démystifier sa propre création pour la détruire aussitôt. Est-ce là instinct ludique ou pure soif de destruction? Pour Gerald A. Fetz:

Le langage comme lieu commun, comme cliché est mortel chez Bernhard, tout comme l'est l'existence en tant que poncif. [...]. Il joue en effet constamment avec le langage de façon presque impitoyable [...] Mais même ce jeu-là est sérieux, car il finit par détruire et disséquer ce qu'il a construit.⁴

³ *Drei Tage*. In: It, p. 80.

« Man geht zurück aufs Land, man zieht sich auf einen Hof zurück, man macht die Tür zu [...] bleibt abgeschlossen und die einzige Lust und das immer größere Vergnügen andererseits ist dann die Arbeit. Das sind die Sätze, Wörter, die man aufbaut. Im Grunde ist es wie ein Spielzeug, man setzt es übereinander, es ist ein musikalischer Vorgang. Ist eine bestimmte Stufe erreicht nach vier, fünf Stockwerken - man baut das auf - durchschaut man das Ganze und haut alles wie ein Kind wieder zusammen. »

⁴ Gerald A. Fetz: *Thomas Bernhard*. In: Wolfgang Paulsen (Hrsg.): *Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*. Bern, Francke, 1980, p. 202.

« Die Sprache als Gemeinplatz, als Klischee, genau wie die Existenz als Gemeinplatz, ist bei Bernhard tödlich. [...]. Er spielt tatsächlich fortwährend mit der Sprache auf fast unbarmherzige Weise. [...]. Aber auch dieses Spiel ist ernst, denn das Aufgebaute wird doch letzten Endes zerstört und sezirt. »

Il semble pourtant que le plaisir toujours renouvelé de l'écriture l'emporte chez Bernhard sur le caractère destructif de ce processus. C'est ce que suggèrent en tout cas les propos qu'il a tenus à André Müller au sujet de son activité littéraire:

Mais je n'ai pas encore envie d'abandonner ça, l'écriture et les états dans lesquels elle me met, parce que cela me procure un grand plaisir et parce que je n'ai absolument besoin de rien d'autre, j'ai également le sentiment de faire quelque chose d'inimitable, non seulement chez nous mais dans le monde entier.⁵

Bernhard est à la fois conscient de céder à une nécessité et de faire preuve d'originalité quand il écrit; et cela est pour lui source d'orgueil. Notons au passage l'emploi de l'expression « chez nous » qui désigne ici l'Autriche, expression qui constitue la preuve qu'il s'inclut activement au sein d'une communauté autrichienne tout en s'opposant au reste du monde, pris à la fois comme espace géographique et culturel. Finalement, son écriture est marquée par la même ambivalence que sa personne: en même temps qu'elle le démarque de son milieu, elle l'y intègre.⁶

Affirmer que l'écriture d'un Autrichien est une écriture typiquement autrichienne semble être une tautologie, et pourtant, Bernhard lui-même explique que sa vision négative du monde est inhérente à son « austriacité » lorsqu'il s'écrie:

⁵ Thomas Bernhard. In: MÜLLER, p.83.

« Aber ich hab' halt noch keine Lust, das aufzugeben, das Schreiben und die Zustände, in die ich da komme, weil es mir einen großen Spaß macht und weil ich ja absolut nichts anderes brauche und, weil ich auch das Gefühl hab, etwas zu machen, was mir keiner nachmacht, nicht nur bei uns, sondern auf der ganzen Welt nicht. »

⁶ L'écriture pour Bernhard a de l'importance aussi en ce qu'elle est le reflet de sa vie intérieure. Cf. Kurt Hofmann: *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*. Wien, Löcker, 1988, p. 29.

« Der dumme Schriftsteller, der dumme Maler sucht immer nach Motiven, dabei braucht er nur sich selbst, braucht nur seinem Leben folgen. »

Tout est de ta faute, lopin de terre, base perverse de l'existence! ⁷

Pourtant, s'il est une chose qui lui permet de dépasser cette fatalité qu'il attribue à son identité autrichienne, c'est bien l'écriture, car:

Tout ce que l'on écrit est aussi une histoire d'amour. ⁸

Nous sommes bien confrontés ici une fois encore aux multiples contradictions propres à Bernhard. Ces contradictions sont en fait la preuve que l'écriture joue plusieurs rôles pour Bernhard. Salvatrice, refuge contre le monde réel, elle est aussi un moyen de dénoncer celui-ci. Espace imaginaire autorisant d'audacieux jeux du langage, elle est le moyen d'expression le plus personnel de la subjectivité de l'auteur, en même temps qu'un fil ténu qui rattache Bernhard à ses propres racines et au monde extérieur. Mais elle est aussi le médiateur qui exprime son « histoire d'amour » avec l'Autriche, elle constitue le cordon ombilical qui le lie à sa patrie, qu'il le veuille ou non.

Dans une étude consacrée à Thomas Bernhard, Jens Tismar remarque que l'oeuvre de l'écrivain exprime le vieil antagonisme social qui existe entre l'individu sensible et cultivé et la masse vulgaire. La préférence de Bernhard va bien entendu à l'individu cultivé:

[...] lorsque le narrateur parle de lui-même, le plaisir qu'il retire de son isolement devient manifeste. La disposition intellectuelle est

⁷ Thomas Bernhard: *Unsterblichkeit ist unmöglich*. In: *Neues Forum*, vol. XV, Cahier 173, 1968, p.96.

« Du bist die Ursache, Landstrich, perverse Daseinsgrundlage! »

⁸ Thomas Bernhard, cité par Karin Kathrein: *Hilferuf und Verweigerung*. In: *Die Presse*, 18.10.1978.

« Alles, was man schreibt, ist auch eine Liebesgeschichte. »

décisive, c'est elle qui rend les individus concernés capables de trouver une solution, et qui les y condamne.⁹

Pour Bernhard, seul l'individu sensible, qui a développé ses facultés intellectuelles jusqu'à la limite de la déraison, est capable de percevoir et d'accepter la souffrance quand elle atteint une exceptionnelle intensité, et il y voit un signe de noblesse de l'âme.¹⁰ Qu'il s'exprime par le biais de la musique, de l'écriture, des mathématiques ou de la science, l'art est pour Bernhard l'unique moyen de comprendre réellement le monde qui l'entoure. Ses personnages ont du reste recours à l'art comme à une méthode qui leur permet de percevoir à la fois les lois de la nature et celles de la psychologie humaine. Le monde de l'art et de l'artifice, opposé à la vie concrète et à la nature menaçante devient la véritable patrie des personnages bernhardiens, et ceux-ci semblent se sentir plus à l'aise dans l'oeuvre de Schopenhauer que dans le monde réel. Ce monde imaginaire représente pour eux une patrie d'élection, un univers protégé au sein duquel ils peuvent développer librement leurs facultés intellectuelles, sans crainte du jugement d'autrui. A l'instar de ses personnages, Bernhard incarne cet idéal élitiste, et s'emploie du reste à souligner contamment cet aspect de sa position. Afin de mettre cela en relief, il n'hésite pas à parsemer son oeuvre de manière parfois un peu arbitraire de noms d'écrivains illustres. Ainsi Voltaire, Pascal, Montaigne, Kant, Schopenhauer, Dostoïevski sont cités sans que le lecteur comprenne toujours la nécessité au recours à leurs noms dans un contexte où ils se trouvent

⁹ Jens Tismar: *Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der gestörten Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*. München, Hanser, 1973, p. 108.

« [...] spricht der Erzähler von sich, wird auch deutlich welchen Genuß er aus seiner Isolation zu ziehen vermag. Die intellektuelle Disposition ist entscheidend, sie befähigt und verurteilt die Betroffenen, einen Ausweg zu finden. »

¹⁰ Les livres de Bernhard sont d'ailleurs peuplés de personnages qui consacrent leur vie à l'art. Qu'il s'agisse de peintres (*Gel*), de musiciens (*Le naufragé*), d'écrivains (*Extinction*, *Des arbres à abattre*), de savants (*La plâtrière*, *Perturbation*) ou de critiques d'art (*Maîtres anciens*, *Le neveu de Wittgenstein*): tous entretiennent une relation étroite avec l'art, qui constitue souvent le seul lien qui les rattache à la vie et les sauve du suicide.

évoqués.¹¹ La liste des écrivains en question est intéressante d'un autre point de vue: elle permet à Bernhard de proclamer son amour pour les littératures russe et française, et de professer en revanche son mépris pour certains écrivains et philosophes allemands (par exemple Heidegger dans *Maîtres anciens* et Goethe dans *Extinction*). De nombreuses citations d'écrivains français figurent ainsi en exergue à ses oeuvres: Diderot introduit *La force de l'habitude*, Antonin Artaud *La force de l'habitude* et Emmanuel Kant, quelques mots de Voltaire précèdent *Le président*, *Des arbres à abattre* et *Le réformateur*. Pascal figure en exergue à *Perturbation* et à *Au but*, tandis qu'une citation de Montaigne constitue le préambule d'*Extinction*. Bernhard se plaît-il à souligner ainsi une parenté spirituelle entre ces auteurs et lui-même, ou cherche-t-il une légitimation philosophique à ses propos?

On peut constater que le choix des modèles littéraires et philosophiques de Bernhard est extrêmement sélectif et fondé sur la méfiance à l'égard de toute autorité morale qui indiquerait à une génération la voie philosophique ou politique dans laquelle s'engager, sinon se fourvoyer (ce qui explique par exemple son rejet de Heidegger). Si la « patrie imaginaire » des affinités électives de Bernhard semble essentiellement dominée par une ouverture cosmopolite, elle n'en exclut pas moins une composante « nationale », ce qui peut sembler contradictoire lorsqu'on considère la virulence de ses propos antiautrichiens. Pourtant, le roman *Extinction* commence par une liste d'ouvrages triés sur le volet dont Murau recommande la lecture à son élève

¹¹ Ainsi Murau affirme-t-il dans *Extinction*, cf. AUSL, p. 208.

« Wenn mein Vater die Wahl hätte zwischen der Gesellschaft Kants und eines in Ried im Innkreis, einem berühmten Viehmarkt, prämierten Mastschweines, [...] er entschiede sich augenblicklich für das letztere. » Cf. également VER, p. 148-149.

« Wahrscheinlich, habe ich gedacht, sind [die Menschen] alle unter dem plötzlich auf sie hereingebrochene Baumpulver erstickt. Gestern, sagte der Fürst, haben mich die Memoiren des Kardinal de Retz, die ich schon so lange studiere [...] irritiert. »

italien Gambetti, afin que celui-ci se familiarise avec la littérature de langue allemande. De quels romans s'agit-il?

Siebenkäs de Jean Paul, *Le procès* de Franz Kafka, *Amras* de Thomas Bernhard, *La Portugaise* de Musil, *Esch ou l'anarchie* de Broch.¹²

Il est frappant de constater qu'à l'exception de Jean Paul, le choix de Bernhard se fixe uniquement sur des écrivains autrichiens en ignorant délibérément les auteurs célèbres de la littérature allemande. Peut-être cette sélection exprime-t-elle une sorte de patriotisme intellectuel, et représente-t-elle pour Bernhard une manière de s'intégrer à un patrimoine littéraire autrichien qu'il admire et dont il se réclame: notons aussi au passage le clin d'oeil humoristique de Bernhard, qui recommande la lecture d'un de ses propres récits. Le choix de Kafka, Musil et Broch en tant que modèles littéraires est également loin d'être anodin. En effet, tous trois font figure d'écrivains « sulfureux », en porte à faux avec leur société, et tout comme Bernhard, ils ont été les pourfendeurs féroces de leur patrie et de leurs contemporains. Les conseils que Murau prodigue à Gambetti sont par conséquent mûrement pesés, puisqu'il se propose de lui faire découvrir la civilisation autrichienne à travers les voix de ses représentants littéraires les plus critiques.

Il convient toutefois de souligner que cette composante « nationale » des modèles littéraires de Bernhard est loin d'être majoritaire et que sa réflexion sur l'écriture s'inscrit dans un cadre beaucoup plus général. Ainsi dans *Amras*, le narrateur se souvient de la soirée qui a précédé le suicide collectif de sa famille et se rappelle que son frère lisait Stifter, Jean Paul et Lermontov,¹³

¹² AUSL, p. 7-8.

« *Siebenkäs* von Jean Paul, *Der Prozeß* von Franz Kafka, *Amras* von Thomas Bernhard, *Die Portugiesin* von Musil, *Esch oder die Anarchie* von Broch. »

¹³ Am, p. 17

« drei, vier, fünf Bücher hatte mein Bruder vor sich auf dem Tisch liegen gehabt...Stifter, Jean Paul, Lermontov... »

tandis que dans *Ungenach*, une inscription intitulée *Discussion à propos de Robert Walser*¹⁴ figure dans le journal intime de l'un des protagonistes.

Pour Jens Tismar, l'évocation de ces auteurs n'est pas le fruit du hasard mais le résultat d'une affinité profonde entre Bernhard et eux:

En relation avec la prose de Bernhard, ces noms ont une résonance particulière. Ils s'inscrivent dans la tradition d'une littérature réputée difficile, qui a révélé de manière irritante la pensée de la mort et des possibilités de troubles psychiques. Jean Paul, Stifter, Robert Walser apparaissent dans la perspective de Bernhard comme les modèles historiques de ses propres efforts d'écriture problématiques.¹⁵

Sans doute Bernhard reconnaît-il chez ces écrivains une vision du monde analogue à la sienne et voit-il en eux des auteurs, qui, comme lui, s'interrogent sur la place de l'homme au sein de la société. Leur évocation n'est pas fortuite: l'oeuvre de ces écrivains, le « réseau » que ceux-ci forment constituent pour Bernhard la substance d'une patrie imaginaire dont les dimensions dépassent largement celles de l'Autriche.

Il faut cependant se garder ici de limiter les contours de la « patrie » de Bernhard à la littérature dans un sens large. La musique apparaît aussi comme un élément de la « patrie » en question. Certes, Bernhard avait décrié dans *Extinction* l'expression musicale en raison de son caractère politiquement

¹⁴ UNG, p. 90.

« Gespräch über Robert Walser. »

¹⁵ Jens Tismar, op. cit., p. 106.

« Im Zusammenhang Bernhardscher Prosa haben diese Namen einen besonderen Klang. Sie stehen hier für die Tradition einer heiklen Literatur, in der die Gedanken an den Tod und an die Möglichkeiten einer psychischen Verwirrung auf irritierende Weise manifest werden; Jean Paul, Stifter, Robert Walser erscheinen im Blickwinkel Bernhards als die historischen Vorbilder seiner eigenen problematischen Schreibanstrengung. »

inoffensif.¹⁶ Dans une interview accordée à Fleischmann il rectifie cependant le propos et assimile la musique à la forme d'art la plus parfaite:

L'art véritable est celui des chanteurs, et non celui des poètes [...].¹⁷

Notons par ailleurs que Bernhard voit dans la musique, comme dans toute forme d'art, le reflet de la société à un moment donné de son histoire; d'où l'affirmation qui le conduit à considérer le *Concerto Brandebourgeois N°2* de Bach comme l'aboutissement de toute une époque:

[Qu'est-ce que cela représente?] Tout ce qui s'est accompli jusque là, dans sa totalité. Pourquoi ne peut-on pas l'expliquer aux gens? Précisément parce que c'est du grand art, parce que *tout* ce que les gens font maintenant inclut toujours *tout*. Seulement, la plupart du temps, ils ne s'en aperçoivent pas, et par conséquent, ils ne le respectent pas.¹⁸

Pour Bernhard - et ce qu'il écrit sur Bach le prouve - l'oeuvre d'art est le produit d'une pensée et de recherches séculaires qui s'incarnent dans le moment présent. Faut-il aller jusqu'à estimer qu'il considère l'art comme l'antithèse du monde réel ou bien qu'il y voit un médiateur entre tous les humains?

¹⁶ AUSL, p. 144-145.

« Wir sind ein durch und durch musikalisches Volk geworden, weil wir ein durch und durch ungeistiges geworden sind in den katholischen Jahrhunderten, [...] in dem Maße, in welchem uns durch den Katholizismus der Geist ausgetrieben worden ist, haben wir die Musik aufkommen lassen, immerhin verdanken wir diesem Umstand Mozart, Haydn, Schubert, sagte ich. »

¹⁷ Thomas Bernhard. In: FLEISCHMANN, p. 260.

« Wahre Kunst ist in den Sängern, nicht einmal in den Dichtern [...]. »

¹⁸ Ibid.

« [was da dranhängt?] Alles, was bis dorthin geschehen ist, komplett. Wieso man das den Leuten nicht begreiflich machen kann? Darum ist es ja hohe Kunst, weil in allem, was die Leute im Moment machen, immer alles drinnen ist, nur wird's meistens nicht gesehen und dadurch wenig geachtet. »

Il est indispensable de s'interroger très attentivement sur le rôle que joue l'art dans l'esprit de Bernhard, car ses assertions dans ce domaine sont extrêmement contradictoires. Malgré ces contradictions, on peut cependant déceler dans sa pensée trois lignes directrices:

La *première* est que Bernhard reste toujours critique à l'égard de l'art en raison de ses possibles dérives. Ainsi, il abhorre littéralement le pseudo-intellectualisme des petits-bourgeois, tout comme l'hypocrisie qui domine à ses yeux le monde des intellectuels et les milieux de l'art.¹⁹ Dans sa pièce intitulée *Sur toutes les cimes règne la paix*, il tourne ainsi en dérision un écrivain médiocre qui se prend pour Goethe et qu'il affuble symboliquement du patronyme de Moritz Meister. Au passage, il distribue des coups de griffes en direction des germanistes dont il trouve les interprétations littéraires scabreuses, il égratigne les hommes politiques qui se targuent de connaissances en littérature et critique les éditeurs qui savent très bien concilier l'enthousiasme qu'ils manifestent pour les choses de l'esprit avec un solide sens des affaires. Dans *Des arbres à abattre*, sa critique des « dîners artistiques » est plus impitoyable encore. Il y dénonce le snobisme culturel de l'*intelligentsia* autrichienne et l'engouement hypocrite que celle-ci marque à son avis pour l'art à travers un discours mondain tout à fait creux.

La *seconde* ligne directrice propre à la conception bernhardienne de l'art peut s'énoncer ainsi: l'amour authentique pour l'art est le privilège d'une élite « d'êtres pensants ». Mais dans *Maîtres anciens*, Bernhard dévoile cependant toutes les limites et contradictions inhérentes à cet amour exclusif. Pour Reger, l'art représente indubitablement un univers privilégié qui lui permet de survivre dans un monde qu'il juge effroyable:

¹⁹ Cf. II, chapitre IV, 1-2.

Chaque jour, la musique me sauve à nouveau de toutes les abominations et ignominies, oui, chaque jour, au matin, la musique refait de moi un être capable de penser et de s'émouvoir.²⁰

Cependant, l'aspect « négatif » de l'art - dans la conception de Bernhard - est qu'il constitue également un prolongement du monde réel, et contient de ce fait toutes les caractéristiques exécrables de celui-ci. La conclusion à laquelle arrive le protagoniste est d'un pessimisme absolu, puisque finalement, il en vient à dénigrer les « Maîtres anciens » auxquels il a voué toute son existence:

*Tous ces prétendus Maîtres anciens sont en réalité des ratés, tous sans exception, ils étaient condamnés à l'échec, et le spectateur peut constater cet échec à chaque détail de leurs travaux [...].*²¹

La mise en valeur de ces lignes par le recours dans le texte à l'italique témoigne de l'importance capitale accordée à cette idée par Bernhard. Reger, son personnage, est en proie à la désillusion totale. En dénigrant ce qu'il aime le plus, c'est le contenu même de sa propre vie qu'il discrédite. Celle-ci se vide ainsi de son sens et s'annihile dans une attitude paradoxale, où l'amour et la haine de l'art coexistent et débouchent sur une impasse aporétique. Tout ce qui subsiste de Reger est son discours, fait de ratiocinations subtiles sur l'art associées à des imprécations violentes contre l'Autriche. Pourtant, prendre ce discours au pied de la lettre serait une erreur: car si Reger reflète les préoccupations esthétiques de Bernhard, son discours polémique contre tous les domaines de la société autrichienne est également destiné à attiser la passion du lecteur autrichien.

²⁰ AM, p. 243.

« Durch die Musik aus allen Scheußlichkeiten und Widerwärtigkeiten jeden Tag aufs neue herausgerettet, sagte er, das ist es, durch die Musik jeden Tag in der Früh doch wieder zu einem denkenden und fühlenden Menschen gemacht. »

²¹ Ibid., p. 303.

« Alle diese sogenannten Alten Meister sind ja Gescheiterte, ohne Ausnahme sind sie alle zum Scheitern verurteilt gewesen und in jeder Einzelheit ihrer Arbeiten kann der Betrachter dieses Scheitern feststellen [...] . »

Le *troisième* aspect de la conception de Bernhard est que l'art n'a pas pour fonction de cloîtrer les êtres humains dans des tours d'ivoire, mais de les mettre en contact les uns avec les autres. Bernhard a déjà développé cette idée dans l'interview avec Krista Fleischmann cité plus haut où il désignait Bach comme médiateur entre le passé et le présent. On trouve une idée analogue dans un entretien accordé à Kurt Hoffmann, où Bernhard commente ses études au *Mozarteum* de Salzbourg en ces termes:

Au fond, je ne suis allé au *Mozarteum* que pour éviter de m'isoler et de déperir complètement [...] C'était tout simplement une fuite vers l'être humain.²²

C'est en faisant appel à son expérience personnelle que Bernhard concède ici à l'art une fonction médiatrice. Certes, il s'est toujours défendu d'écrire pour un public, mais son attitude à l'égard de l'art n'a cessé d'évoluer au fil du temps, transformant l'ermite de Haute-Autriche en organisateur de grands spectacles médiatiques tels que *Place des Héros. Extinction*, le dernier roman de Bernhard, témoigne lui aussi de cette évolution. Même si Murau est fermement décidé à effacer par l'écriture ses propres racines, c'est aussi un personnage résolument positif, car à Rome, il joue le rôle de « guide spirituel » pour Gambetti, son étudiant le plus brillant.

Le rôle de l'art, et plus précisément celui de la littérature tel qu'il est défini dans *Extinction*, est aussi de créer des liens entre des personnages de cultures et d'époques différentes. Murau, symbole de l'attitude critique d'un Autrichien d'aujourd'hui, est aussi le fils spirituel de son oncle Georg qui l'a initié à une certaine tradition littéraire et familiarisé avec l'attitude intellectuelle d'un Musil ou d'un Broch. Or, à Rome, Murau devient à son tour le père spirituel

²² Kurt Hoffmann, op. cit., p. 47.

« Im Grunde bin ich ja nur ins Mozarteum gegangen, damit ich mich nicht ganz isolier' und nicht vollkommen vor die Hunde geh' [...]. Das war reine Flucht zum Menschen. »

du jeune Gambetti en lui transmettant ce patrimoine. Murau est sans doute le plus achevé et le plus harmonieux des personnages bernhardiens: d'une part, il contribue à réparer les torts que son pays a causés par le passé en faisant don de Wolfsegg à la communauté juive de Vienne - ce qui, dans la perspective de l'auteur, est un symbole fort d'expiation du passé national-socialiste de l'Autriche - d'autre part, en devenant l'ambassadeur de la littérature autrichienne à Rome, il transmet ce que sa patrie a produit de meilleur en matière de littérature critique à l'égard du pouvoir. C'est donc un véritable appel à l'exercice de la raison critique et au dépassement des limites d'une communauté restreinte que Bernhard lance par le biais de Murau.

A propos de Murau - et cela est important dans la perspective qui est la nôtre - il convient encore de souligner un aspect qui ne semble en aucune manière fortuit: car Murau (Bernhard?) ne réussit à exalter les meilleurs facettes de son « austriacité » qu'à l'étranger, lorsqu'il est question de confronter sa propre identité à une identité culturelle différente. C'est à l'étranger qu'il découvre la richesse de ses propres racines, car l'éloignement contribue à atténuer la souffrance et les vexations auxquels il est constamment exposé dans sa patrie. Murau n'ignore pas, cependant, que tout retour en arrière est impossible:

Quiconque a vécu aussi longtemps que moi à Rome s'est tout simplement condamné l'accès à un endroit comme Wolfsegg, il ne peut absolument plus revenir en arrière, cela lui est devenu impossible.²³

Contrairement à Wertheimer dans *Le naufragé*, et à Wittgenstein dans *Le neveu de Wittgenstein* qui, tous deux, connaissent une fin pitoyable, Murau

²³ AUSL, p. 111.

« Wer so lange wie ich in Rom ist, hat sich den Zugang zu einem Ort wie Wolfsegg ganz einfach vermauert, er kann gar nicht mehr zurück, es ist ihm unmöglich geworden. »

trouve une solution acceptable au conflit qui l'oppose à sa patrie réelle, une solution positive à la fois sur le plan social, ainsi qu'au niveau moral et individuel.

Murau est important encore à un autre titre: il représente un aboutissement de la réflexion que mène Bernhard au sujet de sa patrie. Si l'oeuvre de notre auteur nous montre de façon dominante l'Autriche comme le symbole de la négativité absolue, sa vision évolue toutefois au fil du temps. On peut distinguer trois périodes de cette évolution. Initialement, ses personnages sombrent dans la folie ou se suicident pour échapper à la pression sociale à laquelle ils sont soumis dans leur pays. Dans une seconde phase ils fondent leur existence sur l'activité créatrice, et l'art devient alors une forme de catharsis qui leur permet de supporter le monde. Mais Bernhard distingue aussi les limites d'une vie consacrée exclusivement à l'art, car celui-ci est régi par les mêmes lois que l'univers réel et inflige par conséquent les mêmes déceptions que celui-ci. Enfin, dans la troisième période à laquelle nous faisons allusion, c'est-à-dire les dernières oeuvres de notre auteur, les personnages bernhardiens choisissent comme Murau une patrie d'élection, ou bien, comme le professeur Robert dans *Place des Héros*, ils se retirent à la campagne en ignorant la société qui les entoure et font leur un *credo* de la résignation:

Je n'existe même plus, la plupart du temps, et j'observe tout pour ainsi dire dans l'optique de la mort [...] je n'attends plus que la mort définitive et totale, je n'ai pas la tête au suicide.²⁴

L'ultime pièce de Bernhard, représentée quatre mois avant sa mort, est aussi la conclusion de son oeuvre en ce qui concerne la réflexion sur l'Autriche.

²⁴ HELD, p. 125.

« Ich existiere die längste Zeit gar nicht mehr und beobachte alles sozusagen aus dem Tod heraus [...] ich warte nurmehr noch darauf endgültig und ganz tot zu sein ich habe nicht den Kopf zum Selbstmord. »

Certes, la polémique y est plus virulente que jamais, le désir de provoquer toujours aussi grand, mais le professeur Robert (Thomas Bernhard?) est marqué par la mort - ici non pas par la mort comme « construction intellectuelle », mais bien comme réalité imminente. Celle-ci ne l'empêche toutefois pas de se montrer toujours aussi caustique envers l'Autriche. Faut-il en conclure que Bernhard n'est toujours pas réconcilié avec son pays? Sans aucun doute cela semble-t-il être le cas lorsqu'on considère l'ambivalence de ce personnage, qui, jusqu'au bout, sera en quête de son identité:

Je me demande toujours/ « l'autrichien » qu'est-ce donc?/ c'est l'absurdité en puissance/ cela nous attire et nous repousse à la fois.²⁵

L'ambivalence de ce personnage est aussi celle de Bernhard, et la définition qu'il donne ici de ses compatriotes renvoie finalement à sa façon paradoxale d'envisager son identité.

Car la vie et l'oeuvre de Bernhard illustrent bien l'ambivalence évoquée ci-dessus, elle est fondée sur les pôles magnétiques de l'attraction et de la répulsion à l'égard de son pays. L'Autriche est devenue le centre des préoccupations de l'auteur dans les dix dernières années de sa vie. Son testament est au demeurant très révélateur de l'amour-haine qu'il éprouve pour son pays, puisque même ses dernières volontés constituent une ultime provocation. En effet, Bernhard décède le 12 février 1989 à Gmunden, et il est inhumé le 16 dans la plus grande discrétion dans un cimetière de la capitale. Or, le jour même de son inhumation, son testament est publié dans toute la presse autrichienne. Au moyen de cette mise en scène macabre, Bernhard adresse au pays entier son message d'outre-tombe. Il interdit toute publication de ses oeuvres en Autriche pour une période de soixante-dix ans, et cette

²⁵ HELD, p. 118.

« Das Österreichische frage ich mich immer/ was ist es/ die Absurdität zur Potenz/ es zieht uns an und stößt uns ab »

interdiction concerne aussi bien les textes inédits que ceux publiés chez Suhrkamp. En outre, il interdit la mise en scène de ses pièces en Autriche, exception faite de celles qui y sont déjà représentées. Or, il s'agit là principalement de *Place des Héros* et du *Déjeuner Allemand*, qui stigmatisent la résurgence du national-socialisme en Autriche. Ce testament est un chant du cygne récalcitrant, qui montre que Bernhard reste fidèle à lui-même, et que même à l'article de la mort, il ne cède pas au sentimentalisme. On notera enfin que son testament contient un passage où l'auteur prend une dernière fois ses distances avec l'Etat autrichien:

Je déclare formellement que je ne veux rien avoir à faire avec l'Etat autrichien, et je me défends à l'avenir non seulement contre toute ingérence, mais encore contre toute tentative que cet Etat autrichien pourrait faire pour se rapprocher de ma personne et mon travail. ²⁶

Ce testament suscita naturellement beaucoup d'émotion en Autriche comme à l'étranger, puisque ses enjeux étaient à la fois culturels et financiers. ²⁷ Mais il constituait également le dernier camouflet infligé par Bernhard à son pays.

Bernhard s'est montré rebelle et provocateur jusqu'à la fin. Ni la maladie qui l'a rongé toute sa vie et qui a fini par l'emporter, ni l'incontestable succès de

²⁶ TEST. In: DITTMAR II, p. 216.

« Ausdrücklich betone ich, daß ich mit dem österreichischen Staat nichts zu tun haben will, und ich verwahre mich nicht nur gegen jede Einmischung, sondern auch gegen jede Annäherung dieses österreichischen Staates meine Person und meine Arbeit betreffend in aller Zukunft. »

²⁷ En effet, pour Peter Fabjan, le demi-frère et héritier de Bernhard, cela signifiait qu'il était désormais impossible de rééditer les œuvres et de réaliser de nouvelles mises en scène des pièces de Bernhard en Autriche. Siegfried Unseld, directeur des éditions Suhrkamp, affirmait quant à lui que seuls les textes inédits étaient concernés par cette interdiction et non l'œuvre publiée, car un testament ne peut rendre caducs les contrats signés. L'enjeu financier était de taille, et une procédure juridique s'engagea entre les deux parties, sur fond d'indignation populaire orchestrée par les médias. A cet égard, quelques extraits de la presse de boulevard sont révélateurs: Karla Liegler, de Vienne, in: *Kurier*, 22.2.1989. Cf. DITTMAR II, p. 218. « Zum Verhalten der Medien und der Öffentlichkeit anlässlich des Todes von Thomas Bernhard kann ich nur sagen: « Toter Indianer, guter Indianer! », ou encore Pauline Knotz, de Graz, in: *Kleine Zeitung*, 22.2.1989, *ibid.*, « Wenn Thomas Bernhard mit uns Österreichern oder mit Österreich nichts zu tun haben will, dann wollen wir, daß man über ihn nicht so viel redet und schreibt. So ein Mensch gehört ignoriert. »

ses oeuvres ne l'ont rendu plus indulgent envers ses compatriotes, et c'est d'outre-tombe qu'il jette son ultime anathème contre l'Autriche. Son testament est saisissant: certes, il montre que Bernhard refuse toute récupération politique et idéologique qui n'aurait pas manqué survenir après sa mort, mais il révèle également que ses dernières pensées concernaient encore sa patrie. L'orgueil blessé et l'amour malheureux qui se conjuguent dans ce dernier message montrent qu'à travers la protestation indocile, la critique désenchantée et l'ironie acerbe se manifeste également une sorte d'adhésion par la voie négative, et la charge démystificatrice de sa polémique est également un chant d'amour.

2. Genèse et objectif de l'écriture de Bernhard

L'écriture fait certes partie intégrante d'un processus cathartique par le biais duquel Bernhard exprime sa souffrance personnelle,²⁸ mais elle lui permet aussi de mettre en place les contours d'une « patrie imaginaire » qui dépasse le cadre étroit de l'Autriche. Afin de poursuivre la présentation de la « patrie imaginaire » de Bernhard, il est important de souligner un autre aspect capital: que signifie l'écriture sur le plan *existentiel* pour lui?

Avant de devenir écrivain, Bernhard a été successivement apprenti vendeur (*La cave*), élève au *Mozarteum* de Salzbourg, chauffeur de poids lourds pour la brasserie Gösser; ensuite, il aspira à transporter des médicaments au Ghana pour une association caritative lorsque survint le décès brutal de l'organisateur de cette oeuvre, réduisant ainsi ce projet à néant.²⁹ Puis il fut pendant deux ans rédacteur dans un quotidien Salzbourgeois. En 1964, il obtient le prix Julius Campe pour *Gel* et commence à pouvoir vivre de sa plume. Pourtant,

²⁸ Cf. IV, chapitre III, 1.

²⁹ Bernhard confie son itinéraire éclectique à Karin Kathrein dans un article intitulé: *Es ist eh alles positiv*. In: DREISSINGER, p. 187-191.

malgré son importante production littéraire, l'acte créateur n'a jamais été chose aisée pour lui. Il s'explique à ce sujet dans un entretien accordé à Karin Kathrein, et précise à quel prix se fait chez lui la création littéraire:

Cela fonctionne seulement lorsque l'horreur et le dégoût de ne pouvoir écrire ont atteint leur apogée.³⁰

Bernhard explique également à la journaliste que lorsque l'inspiration est là, peu lui importe l'endroit où il se trouve. Il sent alors le besoin irrésistible de céder à cet impératif catégorique, et il souligne que les thèmes qu'il aborde dépendent des préoccupations qui l'habitent à certaines périodes de sa vie.³¹ Puis il affirme solennellement (et non sans malice semble-t-il) ne vouloir blesser personne dans ses romans, tout en avouant qu'il ne peut s'empêcher d'exagérer sa polémique antiautrichienne, et se rendre ainsi coupable de jugements hâtifs et souvent injustes. Pour sa défense, il ajoute toutefois qu'étant à la recherche de sa propre vérité, il est de ce fait fondé à revendiquer un droit absolu à la subjectivité. Toujours dans cette interview, il déclare que l'état idéal pour écrire est un équilibre entre tension extrême et réflexion sereine:

Mais la raison devrait dominer, même si elle est constamment rattrapée par le sentiment. On finit toujours par aboutir au sentiment. Aussi longtemps que l'on vit, on tombe en chute libre de la raison dans le sentiment. Mais pour des raisons de sécurité, on porte un parachute.³²

³⁰ Thomas Bernhard, cité par Kathrein. *Ibid.*, p. 190.

« Es geht immer erst, wenn das Grausen und der Ekel vor dem Nicht-Schreiben-Können am Höhepunkt sind. »

³¹ *Ibid.*, p. 188.

« Plötzlich will man einen bestimmten Zeitabschnitt herausnehmen, der entscheidend war für einen selbst, und will auch ein Bild von dieser Zeit geben. Eines von Hunderten, Tausenden, unendlich vielen, das eigene eben. Es sind ja nur Skizzierungen, nie Ölgemälde. Leichte Bleistiftskizzen, um die Menschen zu schonen. »

³² *Ibid.*, p. 191.

L'évocation de ces sentiments contradictoires nous en apprend long sur l'état d'esprit dans lequel se trouve Bernhard lorsqu'il se livre à sa polémique anti-autrichienne. C'est bien l'ambivalence - synthétisée par l'opposition de la raison aux sentiments - qui prédomine ici.

Dans une autre interview accordée à Müller, Bernhard revient d'une autre façon sur le sujet en question. Cette fois, en effet, il prétend être indifférent à ses lecteurs potentiels ³³ : il refuse de répondre à leur courrier à cause de la perte de temps et d'énergie que cela représenterait pour lui. Puis, conformément à cette affirmation, il déclare que le seul plaisir d'écrire lui suffit, ³⁴ et sans plus de précision, il se dit fier de la publication de ses livres qu'il range soigneusement dans sa bibliothèque. ³⁵ A Krista Fleischmann, toujours sur le même sujet, il avoue lire ses propres oeuvres lorsqu'il s'ennuie ou souffre, parce qu'elles sont les seules susceptibles de le divertir. ³⁶ Et il précise encore que l'écriture constitue pour lui le résultat de processus intérieurs que personne ne devine et correspond à une chaîne formée par des millions de chocs dont il est lui-même victime. ³⁷ De telles affirmations, même

« Aber der Verstand sollte schon dominieren, er wird vom Gefühl ohnehin immer eingeholt. Man landet immer wieder im Gefühl. So lang man lebt, saust man im freien Fall vom Verstand ins Gefühl. Nur hat man zur Sicherheit einen Fallschirm. »

³³ Thomas Bernhard. In: MÜLLER, op. cit., p. 80.

« Ich denk' an niemanden, der das einmal lesen soll, weil mich gar nicht interessiert, wer das liest. »

³⁴ Ibid. p. 80.

« Ich hab' meinen Spaß am Schreiben, das reicht mir. Man will es halt immer besser und überlegter machen, das ist alles, so wie ein Tänzer immer besser tanzen will, aber das passiert ja von selber, weil jeder, ganz egal, was er macht, durch die Wiederholung zwangsweise zu einer Perfektion kommt [...]. »

³⁵ Ibid., p.81.

« Ich will, daß meine Arbeit gedruckt wird, daß ein Buch kommt und daß das für mich dann erledigt ist. Das stell' ich dann in den Kasten, damit es nicht verloren geht und schaut außerdem sehr gut aus. »

³⁶ Thomas Bernhard. In: FLEISCHMANN, p. 43.

« Wenn mir fad ist, oder es ist irgendwie eine tragische Periode, schlag' ich ein eigenes Buch von mir auf, das bringt mich noch am ehesten zum Lachen. »

³⁷ Ibid. , p. 250.

si elles n'y invitent pas de façon absolue, justifient de la part de ceux qui s'intéressent à lui une interrogation: veut-il provoquer ou changer quelque chose par l'écriture? A Fleischmann qui l'interrogea à ce sujet, il formula la réponse suivante:

Au fond, non. Vous ne pouvez absolument rien provoquer ni changer, parce que le monde suit son cours, toute chose naît puis disparaît, va et vient. Alors, que voulez-vous changer? ³⁸

Cette remarque, qui, au fond, est très moderne et marque une rupture avec les conceptions de l'art et des écrivains situées dans le droit fil des années 20 ou 30 notamment, nous place bien au cœur même de la contradiction qui préside à l'œuvre de Bernhard. Certes, notre auteur affirme ne rien vouloir changer, mais sa critique de l'Autriche et du monde n'en est pas moins impitoyable. Toujours dans l'entretien accordé à Fleischmann en 1984 à la suite du scandale créé par la publication du roman *Des arbres à abattre*, il prétend n'attaquer personne alors que son livre est une critique au vitriol de l'*establishment* et tout particulièrement de l'*intelligentsia* viennoise:

Je n'attaque pas du tout, je ne fais qu'écrire [...]. Et j'écris à la machine, pas à la mitrailleuse. ³⁹

Pourtant, quelques phrases plus loin il abandonne cette position quelque peu hypocrite pour se mettre en scène sous les traits d'un écrivain qui aime

« Ich bin doch ständig schockiert. Lesen'S meine Bücher, das ist doch immer eine Ansammlung von Millionen von Schocks. »

³⁸ Ibid., p. 233.

« Eigentlich nein. Sie können gar nichts bewirken und verändern, weil die Welt geht ihren Weg, alles entsteht, vergeht, alles kommt und geht, alles wird weggeputzt, also was wollen Sie verändern wollen. »

³⁹ Ibid., p. 164.

« Ich greif' ja gar nicht an, ich schreib' ja nur [...]. Ich schreib' ja mit der Maschine und nicht mit dem Geschütz. »

provoquer un effet « boule de neige »: il avoue que sa critique grossit les faits jusqu'à provoquer une avalanche gigantesque, et que son objectif est ainsi de détruire Vienne. Il prétend également démystifier les rouages de l'institution culturelle, qu'il décrit comme un moulin qui broie les talents et les réduit à néant.⁴⁰ Lorsque la journaliste lui demande pourquoi c'est précisément Vienne qui détruit les artistes, il répond:

Eh bien, c'est parce que c'est ici, à Vienne, qu'il y a les gens les plus méchants qui soient au monde.⁴¹

Une fois encore, Bernhard a recours à l'hyperbole pour se mettre en scène dans un rôle qui est bien celui d'un démystificateur, donc, malgré toutes ses dénégations, de quelqu'un qui, à sa manière, recherche à agir par le Verbe. Il se veut littéralement poseur de pièges, son œuvre doit, par certains aspects « réalistes », provoquer le lecteur et susciter son indignation, en même temps qu'elle peut se retrancher derrière les notions d'artifice et de liberté de l'art. Cette façon de se masquer ne change rien à la nature de l'objectif de Bernhard; elle lui permet de ne pas avancer à visage découvert et de toujours se réserver une porte de sortie contre les agressions de ses détracteurs. Il est révélateur à cet égard qu'il considère chacun de ses livres comme une grille de mots croisés,⁴² qui ne révèle que progressivement sa construction et ses solutions.

⁴⁰ Ibid., p. 171.

« Na, Wien ist, wie da drinnen steht, eben eine *Kunstmühle* der Welt, in die alle freiwillig hineinspringen, und der *Müller* ist jeweils der *Bundeskanzler*, der da regiert, die *Minister* sind die *Müllergehilfen*, und die schmeißen alle Sänger, Schauspieler, Theaterdirektoren in die Mühle hinein, und unten kommt das Mehl heraus. Nur dauert dieser Vorgang immer so lang, daß das Mehl, wenn's herauskommt, schon muffig und stinkert is' . »

⁴¹ Ibid., p. 172.

« Na, weil hier in Wien die böartigsten Leut' sind, die auf der Welt existieren. »

⁴² Ibid., p. 277.

« Und ein Buch soll ja sein wie ein Kreuzworträtsel. »

Une autre facette de Bernhard relative à son métier d'écrivain ne peut pas être occultée si on veut rendre compte de sa conception de l'écriture - et particulièrement quand il évoque l'Autriche: son sens solide des réalités financières, qui, ajouté aux contradictions déjà évoquées, place sous un jour spécifique ses provocations. Interrogé par Fleischmann sur le rôle que l'argent joue dans sa vie, il répond en effet:

Un grand rôle. Qui plus est, j'ai fait des études de commerce - et je serais fou [de ne pas lui accorder d'importance (N.d.T.)] - l'argent fait plaisir à tout le monde. Ou éprouvez-vous du plaisir à ne *pas* avoir d'argent [...] ?⁴³

Ensuite, dans le droit fil de ce propos, il déclare ne permettre la représentation de ses pièces qu'aux conditions financières qu'il a fixées,⁴⁴ mais insiste lourdement sur son indépendance d'esprit en l'opposant à l'opportunisme de ses collègues, qui, selon ses dires, ont recours à la flagornerie pour obtenir des subventions de l'Etat. Pour lui, toute dépendance, qu'elle soit financière ou sentimentale, est un obstacle au talent et un frein à la liberté, et il est convaincu qu'il faudrait supprimer radicalement tous les systèmes de bourses et de subventions si on désire voir éclore des talents authentiques. Ajoutons encore qu'il tourne cruellement en dérision un genre d'artistes qu'il caricature: selon lui, ils vivraient en H.L.M. aux frais de l'Etat, entre leur rente mensuelle et leurs pantoufles. Pour créer le contraste entre lui et ceux de ses pairs qu'il méprise, il fait de lui-même le portrait suivant:

J'ai toujours été un homme libre, je n'ai pas de rente et j'écris mes livres d'une façon tout à fait naturelle, qui correspond à ma

⁴³ Ibid., p. 184-185.

« Eine große Rolle. Außerdem bin ich g'lernter Kaufmann - da wär ich ja irrsinnig - das macht ja jedem Menschen Spaß. Oder haben Sie Spaß, *kein* Geld zu haben [...] ? »

⁴⁴ Ibid., p. 200.

« Ich bin ein Kaufmann und verlang' halt, was es wert ist. [...] ich will halt so viel haben, daß es mir *entspricht*, für die Zeit, die ich daran gearbeitet hab. »

conduite, et qui est certainement différente de la conduite de tous ces gens. Seul l'homme vraiment *indépendant* peut au fond vraiment *bien écrire*.⁴⁵

Ici, Bernhard élimine tout simplement la concurrence en soulignant son originalité propre, la singularité de sa création et de sa personne et il met l'accent sur ses conceptions idéologiques et esthétiques qui le distinguent de ses collègues. On est toutefois en droit de se demander si lors des différents entretiens accordés, Bernhard dit la vérité dans le portrait qu'il brosse de lui-même. On peut le juger hypocrite lorsqu'il prétend ne vouloir blesser personne dans ses livres, complaisant envers lui-même lorsqu'il juge son succès littéraire, péremptoire à l'égard de ses pairs, spéculateur quand il évoque l'aspect financier de sa carrière. C'est sous forme d'un kaléidoscope à visages multiples et contradictoires que Bernhard se met en scène dans son rôle d'écrivain. Le seul moment où on a *l'impression* qu'il est « authentique » est lorsqu'il avoue que l'écriture est pour lui une nécessité vitale, un impératif catégorique. Les contradictions constantes entre un Bernhard élitiste et non élitiste, « réaliste » et non réaliste, fabulateur et authentique: toutes ces contradictions inhérentes en premier lieu à ce qu'il écrit sur l'Autriche révèlent en fin de compte un écrivain, voire un homme qui ne cesse de jouer avec lui-même et avec autrui, et qui a érigé ce jeu en principe esthétique et éthique.

3. Le ludisme comme principe esthétique et moral

Bernhard est en effet non seulement conscient de la dualité qui existe entre la vérité et le mensonge, entre ce qui est négatif et positif, mais il a exploité

⁴⁵ Ibid., p. 194-195.

« Ich war immer ein freier Mensch, ich hab' keine Rente und schreib' meine Bücher auf völlig natürliche Weise, entsprechend meinem Lebenswandel, der garantiert anders ist, als der Lebenswandel aller dieser Leute. Nur wer wirklich *unabhängig* ist, kann im Grund wirklich *gut schreiben*. »

celle-ci en tant que principe esthétique et l'a érigée en quelque sorte en vérité existentielle. Cette dualité explique pour une large part sa conception du monde.

Dans une interview accordée à Fleischmann en 1986, Bernhard se fait le défenseur de la vérité essentielle de l'art. Il se défend en effet contre le reproche de la journaliste qui regrette que la beauté ne soit pas décrite dans son œuvre, en énonçant le *credo* esthétique suivant:

Ce qui est beau dans mes livres, c'est que le beau n'y soit absolument pas décrit; de cette manière, il naît de lui-même.⁴⁶

Puis il affirme qu'un écrivain n'a pas à se préoccuper de décrire un monde beau, mais doit parler de ce qui lui semble être important.⁴⁷

Cette quête d'une authenticité, d'une vérité qui lui est propre est certainement chez Bernhard une motivation très profonde, car il avait déjà évoqué cet aspect dans l'entretien accordée à Karin Kathrein.⁴⁸ Néanmoins - et cet aspect est aussi important dans tout ce qu'il dit - la « vérité » semble constamment se dérober à lui, ou tout au moins montrer son ambiguïté, car il ne la dissocie pas du mensonge. Ce dualisme présent en toutes choses nous renvoie certes en premier lieu à la relativité absolue de tout ce qui est humain. Mais dans le cas de Bernhard, il peut être interprété soit comme une nouvelle dérobade, soit comme une révélation philosophique profonde. En tout état de cause, la

⁴⁶ Ibid., p. 222.

« Das ist ja das Schöne an meinen Büchern, daß das Schöne überhaupt nicht beschrieben ist, dadurch entsteht es von selbst. »

⁴⁷ Ibid., p. 223.

« Wenn er sich um das kümmert [das Schöne aufzuzeigen], ist er ein schlechter Schriftsteller, weil wenn er ein guter Schriftsteller ist, schreibt er eh das, was notwendig ist für ihn und die anderen auch. »

⁴⁸ Cf. Karin Kathrein: *Es ist eh alles positiv*. In: DREISSINGER, p. 187-191.

réflexion à laquelle nous nous intéressons à présent est une constante de l'œuvre bernhardienne. Ainsi, dans *La cave*, il affirme que:

La vérité, pensais-je, n'est connue que de l'intéressé, dès qu'il veut la communiquer elle se transforme aussitôt en mensonge. [...]. La volonté de vérité est comme toute autre vérité, le chemin le plus rapide vers la falsification et la dénaturation des faits. [...]. En fin de compte, ce qui est important, c'est le pourcentage de vérité contenu dans le mensonge.⁴⁹

Pour Bernhard, c'est non seulement la communication orale et le mot écrit qui falsifient la vérité: C'est de par sa nature même que celle-ci est ambivalente:

K.F.: Vous avez écrit un jour : « toute phrase pensée, dite ou écrite, est à la fois vraie et non vraie »

T.B.: C'est vrai en toute chose, c'est le revers de la médaille. Vous voyez un beau tableau, vous le retournez, et derrière il est taché par une crotte de mouche, ou quelqu'un y a caché un billet de banque - ou n'importe quoi d'autre.⁵⁰

Cet exemple permet à Bernhard à la fois d'exprimer concrètement sa pensée et en même temps de la dédramatiser, car vue sous cet aspect, cette réalité douloureuse renvoie au domaine du jeu; et cet aspect ludique est une composante essentielle de l'écriture bernhardienne. Le recours à la métaphore du dualisme lui permet d'exprimer à la fois une souffrance et en même temps de l'annuler:

⁴⁹ KE, p. 32-33.

« Die Wahrheit, denke ich, kennt nur der Betroffene, will er sie mitteilen, wird er automatisch zum Lügner. [...]. Der Wille zur Wahrheit ist, wie jeder andere, der rascheste Weg zur Fälschung und Verfälschung eines Sachverhalts. [...]. Letzten Endes kommt es nur auf den Wahrheitsgehalt der Lüge an. »

⁵⁰ Cf. FLEISCHMANN, p. 223.

K.F. : « Sie haben einmal geschrieben: « Jeder Satz, den man denkt, den man spricht oder den man aufschreibt, ist zur gleichen Zeit wahr, aber auch nicht wahr. » »

T.B. : « Das ist ja bei allem, das ist die Kehrseite. Da haben Sie ein schönes Gemälde, dann drehen Sie es um, ist hinten ein Fliegenschiss d'rauf, oder es hat jemand eine Banknote versteckt - oder ganz was anderes. »

Ce que je pense est mortifiant, destructeur, dit-il, par ailleurs, cela me mortifie et me détruit depuis si longtemps que je n'ai plus besoin d'en avoir peur.⁵¹

Certes le procédé auquel Bernhard a recours peut sembler absurde, mais il constitue une sorte d'opération magique qui permet à l'écrivain de maîtriser sa peur et de jouer avec la dualité victime/bourreau. Car, victime de ses propres blessures, il va se transformer en « bourreau » de l'Autriche par ses tentatives répétées visant à déstabiliser le pouvoir, les institutions et tout ce qui *représente* à un titre divers son pays:

Ma situation ne peut être que celle d'un oiseau grotesque - pas même celle d'un perroquet, car ce serait déjà bien trop beau - non, celle d'un petit oiseau qui se rebiffe. Il émet un petit bruit quelconque, puis il disparaît, et il n'est plus là. La forêt est grande, les ténèbres aussi. Parfois, il s'y trouve un de ces drôles d'oiseaux qui ne vous fiche pas la paix. Je ne suis pas davantage. Je ne demande pas à être davantage.⁵²

Bernhard se décrit sous les traits d'un « petit oiseau » rebelle: c'est bien là un euphémisme lorsqu'on songe aux lames de fond que sa polémique a soulevées dans son pays. Mais cette métaphore peut s'expliquer par la date de l'interview: en effet, celle-ci a été réalisée en 1979, et précède ainsi les véritables tempêtes que ses œuvres ont déclenchées.

Par la juxtaposition des deux extraits que nous venons de citer, nous voulons suggérer qu'il y a bien deux Bernhard: l'être privé et l'homme public, celui qui

⁵¹ AM, p. 189.

« Was ich denke ist aufreibend, zugrunderichtend, sagte er, andererseits reibt es mich schon so lange auf, richtet es mich schon so lange zugrunde, daß ich davor keine Angst mehr zu haben brauche. »

⁵² Thomas Bernhard. In: MÜLLER, p. 85-86.

« Meine Situation kann nur die eines skurrilen... ich möcht' nicht einmal sagen Papageis, weil das schon viel zu großartig wäre, sondern eines kleinen, aufmucksenden Vogerls sein. Das macht halt irgendein Geräusch und dann verschwindet es wieder und ist weg. Der Wald ist groß, die Finsternis auch. Manchmal ist halt so ein Käuzchen drin, das keine Ruhe gibt. Mehr bin ich nicht. Mehr verlang ich auch gar nicht. »

souffre profondément et celui qui agresse les autres de façon outrancière. Mais, et cela fait toute la complexité du « cas Bernhard », il est impossible de définir clairement la part d'authenticité et d'artifice inhérente à l'identité de chacun des deux personnages évoqués ici. Dans *Extinction*, Bernhard a d'ailleurs très bien exprimé cette dichotomie :

C'est la pensée tenue secrète qui est la seule décisive, [...] non pas la pensée exprimée, publiée, dont les points communs avec la pensée secrète sont très fragiles et le plus souvent inexistantes [...]. Celle-ci représente tout, tandis que la pensée publiée n'est que sommaire, comme nous le savons.⁵³

Malgré une certaine inflation de la parole écrite face à laquelle il n'hésite pas, Bernhard privilégie finalement, nous le voyons ici, son jardin secret, qui seul représente une valeur pour lui. Dans *Maîtres anciens* il a déjà exprimé une idée analogue, en se définissant alternativement comme artiste de la parole et du silence. C'est la tension entre ces deux extrêmes qui rend la vie intéressante, nous dit-il.⁵⁴

L'image publique de Bernhard est donc fondée sur un système d'auto-représentation qui privilégie un schéma binaire. En jouant sur la bivalence de toute chose et sur le rapport entre le dit et le non-dit, il rend caduque toute tentative d'interprétation, renvoyant ainsi ses exégètes à la vanité de leur démarche.

Un autre aspect de son auto-représentation en tant qu'écrivain, solidaire du précédent, repose sur l'image « d'artiste de l'exagération »

⁵³ AUSL, p. 161.

« Das geheimhaltene Denken ist das entscheidende, [...], nicht das ausgesprochene, nicht das veröffentlichte, das mit dem geheimgehaltenen sehr wenig, meistens überhaupt nichts gemeinsam hat, [...] das Geheimhaltene, welches doch immer Alles ist, während das veröffentlichte, wie wir wissen, nur das notdürftige ist. »

⁵⁴ AM, p. 187.

« Einmal sind wir Redekünstler, einmal Schweigekünstler und wir perfektionieren diese Kunst bis zum Äußersten, sagte er, unser Leben ist genau in dem Grad interessant, in dem wir unsere Redekunst wie unsere Schweigekunst haben entwickeln können. »

(*Übertreibungskünstler*) qu'il emploie pour se définir. Cet aspect, qui est aussi l'un de ceux que la critique littéraire a souligné à son sujet,⁵⁵ Bernhard le développe lui-même avec brio dans *Extinction*:

Si nous n'avions pas notre art de l'exagération, [...] nous serions condamnés à une vie terriblement ennuyeuse, à une existence indigne d'elle-même. [...]. Pour faciliter la compréhension d'une chose, il faut exagérer [...], seule l'exagération révèle l'évidence. Le danger d'être pris pour un fou ne nous gêne plus à partir d'un certain âge.⁵⁶

Il est intéressant ici de noter que Bernhard justifie sa polémique en se réclamant du principe didactique inhérent à « l'art de l'exagération ». Mais par ailleurs - et cela nous ramène à la dualité déjà repérée - tout en soulignant le caractère éminemment moral de ses écrits, Bernhard s'attache constamment à démystifier le caractère sérieux de son objectif en se déclarant bouffon. Est-il semblable à Don Quichotte qui part en guerre contre les moulins à vent des institutions tout en restant lucide sur la portée limitée de ses raids, ou refuse-t-il d'assumer la responsabilité qu'engagent ses paroles en se retranchant derrière la notion commode de « liberté de l'art »? Dans ce domaine, il est impossible de savoir si Bernhard est désabusé ou tout simplement cynique. Mais le jeu auquel il se livre l'amuse manifestement, et, à n'en pas douter, c'est notamment pour cette raison qu'il le pratique. En outre, il est incontestable que son fanatisme de l'exagération joue pour lui un rôle cathartique:

Il est quelquefois la seule possibilité que j'ai [...] de me sauver de la misère de ma condition, de mon ennui moral [...]. J'ai affiné mon art

⁵⁵ Cf. Schmidt-Dengler: *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. Wien, Sonderzahl, 1986.

⁵⁶ AUSL, p. 128-129.

« Wenn wir unsere Übertreibungskunst nicht hätten, [...] wären wir zu einem entsetzlich langweiligen Leben verurteilt, zu einer gar nicht mehr existierenden Existenz. [...]. Um etwas begreiflich zu machen, müssen wir übertreiben, [...] nur die Übertreibung macht anschaulich, auch die Gefahr, daß wir zum Narren erklärt werden, stört uns in höherem Alter nicht mehr. »

de l'exagération de telle sorte que je peux tout simplement me désigner comme le plus grand artiste de l'exagération que je connaisse. Je n'en connais aucun autre.⁵⁷

Pour juger Bernhard, il ne faut cependant pas oublier, ici non plus,⁵⁸ qu'il pratique également l'art de l'exagération dans un but qu'on peut qualifier de « lucratif ». C'est ce qu'il confesse à Fleischmann quand il évoque son expérience journalistique dans les années 50, et rappelle que l'exagération est un atout commercial qui permet d'augmenter le tirage d'un journal.⁵⁹ Fort de son expérience comme journaliste, Bernhard a mis cette technique à profit plus tard pour favoriser le lancement de ses propres œuvres (il suffit de songer à nouveau ici aux scandales qui ont précédé la publication de *Des arbres à abattre* et la première de *Place des Héros*). A sa manière, il contribue activement à ce qu'il considère comme une escroquerie universelle⁶⁰ et dans laquelle il englobe aussi bien la psychanalyse, la religion que les restaurateurs indéliçats.

Bernhard est finalement convaincu que dans ce monde où tout n'est qu'imposture et duperie, seul le rire provoqué par l'art de l'exagération est libérateur:

Enfin, nous réussissons uniquement à maîtriser ce que nous trouvons ridicule; c'est seulement en considérant le monde et la vie

⁵⁷ Ibid., p. 611.

« Es ist manchmal die einzige Möglichkeit, [...] mich aus der Armseligkeit meiner Verfassung zu retten, aus meinem Geistesüberdruß [...]. Meine Übertreibungskunst habe ich so weit geschult, daß ich mich ohne weiteres den größten Übertreibungskünstler, der mir bekannt ist, nennen kann. Ich kenne keinen anderen. »

⁵⁸ Cf. note 43-44 de ce chapitre, p. 434.

⁵⁹ Thomas Bernhard. In: FLEISCHMANN, p. 268-270.

« Ich hab' der Zeitung immer zu einem gewissen Erfolg verholfen, durch Falschmeldungen und Übertreibungen, die ich beibehalten habe. Ich übertreibe ja in allem und jedem. »

⁶⁰ Ibid., p. 22.

« [...] im Grund ist alles ein Betrug und ein Selbstbetrug, aber eigentlich großartig. Ohne den Betrug würde ja alles zusammenfallen und wär' nix mehr. Die Welt ist ja als Ganzes ein Betrug, nicht. »

ici-bas comme ridicules que nous pouvons avancer; il n'y a pas de méthode meilleure que celle-ci.⁶¹

Comme il le confie à Fleischmann dans les *Monologues à Majorque*, Bernhard considère son œuvre comme un « programme de rire *philosophique* ». ⁶² Il pense que le rire est à la fois un geste cathartique qui lui permet de dominer ses propres souffrances, ainsi qu'une méthode qui lui sert à démythifier les idoles autrichiennes, et, partant de là, à révéler l'absurdité même de la vie. Grâce au rire, il se fait l'iconoclaste des idées reçues dans une société donnée, et dénonce en même temps les illusions que l'homme entretient sur le monde et sur lui-même.

C'est donc le jeu et son corollaire le rire qui marquent en particulier dans sa dernière décennie l'œuvre de Bernhard et lui confèrent son caractère extrêmement provocateur. Le jeu est érigé en principe esthétique qui se reflète dans l'écriture par le recours à l'hyperbole, aux jeux de mots et autres calembours, mais il a également une fonction morale: par l'exagération, Bernhard vise à dénoncer tous les consensus qui cimentent la vie en société. Gerald Fetz fait remarquer que c'est précisément cette logique de l'intransigeance et de la radicalité qui confère à l'œuvre son caractère moral.⁶³ Le jeu ne serait en fin de compte pour Bernhard qu'un moyen de faire triompher ce qu'il estime être la vérité et une stratégie pour amener son lecteur à une prise de conscience. C'est ce qui conduit Fetz à considérer notre auteur comme « un moraliste de l'apocalypse », au même titre que Kraus ou Kafka:

⁶¹ AM, p. 122.

« Nur was wir am Ende lächerlich finden, beherrschen wir auch, nur wenn wir die Welt und das Leben auf ihr lächerlich finden, kommen wir weiter, es gibt keine andere, bessere Methode. »

⁶² Thomas Bernhard. In: FLEISCHMANN, p. 45.

« [...] es ist ein *philosophisches* Lachprogramm, das ich irgendwie aufgemacht hab' vor zwanzig Jahren, wie ich zum schreiben angefangen hab'. »

⁶³ Gerald A. Fetz: *Thomas Bernhard*. In: Wolfgang Paulsen (Hrsg.): *Österreichische Gegenwart. Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*. Bern, Francke, 1980, p. 202-203.

Bernhard est un moraliste impitoyable, sa tâche consiste à confronter son public aux faits désagréables et perturbateurs de la vie autrichienne, de la vie tout court, et à détruire ses illusions mensongères.⁶⁴

Malgré les raisons qui plaident en faveur de l'opinion émise ici par Fetz, nous ne voudrions toutefois pas aller aussi loin que lui. Bernhard reste en effet aussi un personnage énigmatique, car dans son auto-représentation, il s'empêtre souvent dans ses propres contradictions et cherche à résoudre ce problème en affirmant que tout est à la fois vrai et faux. Ses contradictions se manifestent du reste dans tous les domaines: il se déclare ainsi ouvertement hostile à l'Autriche, alors qu'il n'a jamais envisagé d'en partir. Bien au contraire: l'acquisition de nouvelles terres ou propriétés motive fortement sa production littéraire, comme le soulignent les souvenirs de son ami Karl Hennetmair.⁶⁵ Bernhard était ainsi propriétaire de trois domaines que Helmut Schödel, journaliste à *Die Zeit*, qualifie d'idylliques et d'une beauté presque irréelle, typique des films les plus sentimentaux sur l'Autriche (*Heimatfilme*).⁶⁶ Et cela conduit Schödel à exprimer la conviction suivante:

Lui, le grand maître des imprécations contre l'Autriche, dont le testament même était une nouvelle malédiction, n'avait peut-être

⁶⁴ Ibid., p. 195.

« Bernhard ist ein rücksichtsloser Moralist, der seine Aufgabe darin sieht, sein Publikum mit den unangenehmen Tatsachen des österreichischen Lebens, des Lebens überhaupt zu konfrontieren, ihm seine wahrheitsfeindlichen Illusionen zu zerstören. »

⁶⁵ Karl Hennetmair, cité d'après Helmut Schödel. *Wenn ihr nicht brav seid, kommt der Bernhard. Ohlsdorf nach dem Tod des Dichters*. In: *Die Zeit*, 4.8.1989.

« 15.2.1972. Außerdem soll ich ihm dringend ein Stück Grund oder Wald... auftreiben. Ich soll die Nachbarn aushorchen, er muß etwas kaufen, er braucht einen gewissen Zwang zum Schreiben. Solange er nicht weiß, daß wieder eine größere Summe erforderlich ist, kann er nicht gut arbeiten. »

⁶⁶ Helmut Schödel. Ibid., p. 36.

« Der Weg endet in einem Almidyll mit einem Bauernhaus, gebaut um 1700 [...]. Auf der Krucka ist es fast unwirklich schön. Wie in einem Heimatfilm. [...] Hennetmair vermittelt Bernhard ein weiteres Haus [...] bei Otnang [...]. Am Eingang blüht ein Rosenstrauch. Auch dieses Haus ist im Grunde ein Märchenschloß. Das Märchen erzählt von einer Heimat für Bernhard. »

rien désiré aussi ardemment que d'avoir l'Autriche pour patrie. C'est en amoureux éconduit qu'il jetait ses anathèmes.⁶⁷

A ce stade, nous pouvons risquer l'hypothèse suivante: toutes les contradictions que Bernhard affiche sont peut-être seulement une stratégie à laquelle il a recours pour se dérober à son public et conserver intact son jardin secret, tout comme ses livres ne doivent révéler leurs secrets que progressivement. Bernhard s'entoure de mystère, et ce qu'il consent à « révéler » dans les entretiens qu'il a accordés n'est pas toujours digne d'intérêt. Sans cesse, il fuit les questions embarrassantes et trop personnelles en ayant recours à l'ironie, et refuse de se laisser réduire à quelques clichés simplistes en se dérobant par diverses pirouettes. C'est ainsi qu'il a su entretenir habilement la légende dont il fait l'objet sur le plan littéraire aussi bien que sur le plan humain. En jouant sur les zones d'ombres et les non-dits, il laisse supposer l'existence en lui d'une profondeur qui est le plus souvent démentie par les platitudes qu'il profère dans ses interviews. Il manipule tour à tour poncifs et vérités philosophiques dans un vertige étourdissant d'images et de mots. C'est peut-être le titre de sa pièce *Simplement compliqué* qui cerne le mieux sa personnalité, dont on ne peut rien affirmer avec certitude, si ce n'est qu'elle est extrêmement vulnérable. Les titres de ses romans et récits forment eux-aussi une sorte de mosaïque de sa personnalité et de ses préoccupations, et nous permettent de suivre son itinéraire. En voici quelques morceaux choisis : *Gel* (1963), le roman de la folie et du froid; *Perturbation* (1967) ou la rhétorique de la démence et du malaise existentiel; *Le souffle et Oui* (1978) où l'adhésion à la vie; *Le réformateur* (1979), ou l'impuissance à déchiffrer le mystère du monde. Mais ses romans et pièces sont également porteurs d'une dimension politique marquée: c'est le cas de *L'origine* (1975), *Avant la*

⁶⁷ Ibid., p. 36.

« Er, der Großmeister der Österreich-Beschimpfung, dessen Testament noch eine Verfluchung war, hatte sich vielleicht nichts sehnlicher gewünscht, als Österreich zur Heimat zu haben. Als gescheiterter Liebhaber sprach er seine Flüche aus. »

retraite (1979), *Le déjeuner allemand* (1988), *Place des Héros* (1988), qui développent avec insistance le thème de la culpabilité de l'Autriche dans l'histoire du nazisme. Quant à *Des arbres à abattre* (1984) et *Maîtres anciens* (1985), ils remettent en question l'art en général, et les artistes autrichiens en particulier. Bernhard s'interroge successivement sur le sens de la vie et de la mort, sur les conditions de la production artistique, et à partir de *L'origine*, il évolue vers la critique de la société autrichienne. Dire le désordre du monde et tenter de lui donner forme par l'écriture sans se contenter de l'alibi d'un pseudo-réalisme: tel est le projet de Bernhard, qui ne cesse de mettre en scène des individus déchirés. Ceux-ci tentent de recoller les morceaux épars de leur conscience tout en dénonçant les certitudes précaires du monde qui les entoure, et ils s'attachent à fixer leurs impressions par l'écriture ou la pensée. L'objectif que poursuit notre auteur est l'*Extinction* (1986) pure et simple de la tradition habsbourgeoise et des relents du « catholicisme national-socialiste » qu'il croit déceler dans l'Autriche contemporaine.

Mais comme le souligne à juste titre Jean-Louis de Rambures, les diverses interprétations de l'œuvre, si elles lèvent le voile sur certains aspects, ne parviennent cependant pas à en résoudre l'énigme fondamentale.⁶⁸ Il en est de même pour l'écrivain, dont les textes sinueux et l'auto-représentation contradictoire révèlent qu'il était sans aucun doute aussi homme à savourer les interrogations qu'il a suscitées.

⁶⁸ Jean-Louis de Rambures: *Romans et récits: la perturbation des genres*. In: Claude Porcell: *Ténèbres*. Paris, Nadeau, 1986, p. 129-136.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, on peut constater que Bernhard a su effectivement créer un véritable « mythe négatif » de l'Autriche contemporaine, une série d'images qui frappent par leur radicalité sans concession et dont les couleurs dominantes sont le brun du national-socialisme jamais vraiment éradiqué et le noir de la mort imminente de l'homme et de la civilisation.

Nous ne pouvons améliorer le monde/ qu'en l'abolissant.¹

C'est là le *credo* existentiel et politique de Bernhard, qui dénonce des situations qu'il observe en Autriche, mais qui, en digne héritier de la tradition littéraire autrichienne, se cantonne dans son « nihilisme thérapeutique » sans proposer de solutions. Au fil de son oeuvre, Bernhard répète et varie toujours les mêmes thèmes avec une obsession rageuse, comme s'il ne décolerait pas dans sa quête de vérité, ou comme s'il cherchait une nouvelle fois à convaincre son lecteur du bien-fondé de sa polémique.

Son écriture foisonnante est aussi la chronique d'une mort annoncée: la mort de l'Autriche des cartes postales et des clichés éculés, la mort d'une certaine représentation d'un pays qui parle de douceur de vivre alors qu'il a activement contribué à la barbarie nazie. Le message de Bernhard est ici sans équivoque: l'homme contemporain a basculé dans la post-modernité, où son destin consiste à être aux prises avec la mémoire, l'histoire, et l'obsession de la mort.

¹ *Der Weltverbesserer*, in: *Stücke 3*, p. 949. « Wir können die Welt nur verbessern / wenn wir sie abschaffen. »

L'Autriche de Bernhard dont il a été question tout au long de notre étude correspond bien à une vision personnelle de l'auteur, qui entretient avec l'Autriche réelle des liens plus ou moins faciles à identifier, mais restructurés par le travail littéraire. L'analyse des images qu'il emploie pour désigner son pays a fait émerger deux grands axes de sa critique: l'Autriche en tant qu'objet d'une critique « sociologique » au sens large du terme, et l'Autriche comme lieu de définition de sa propre identité. A l'intérieur même de ces deux axes, l'auteur défend à chaque fois deux positions: une position résolument anti-autrichienne, et une critique globale du monde contemporain. Ceci permet d'affirmer que sa critique remplit trois fonctions différentes:

1) La représentation de l'Autriche proposée par Bernhard a tout d'abord une fonction de critique politique: en prenant le contre-pied systématique des clichés qui sous-tendent le consensus national, l'auteur dévoile les mensonges inhérents aux discours intégrateurs qui sont le propre de la société autrichienne telle qu'il la voit. Son premier objectif ici est de démythifier les idoles autrichiennes et d'amener ses compatriotes à se soustraire à la rhétorique jugée par lui aliénante du discours public. Cet aspect de sa critique fait apparaître Bernhard en quelque sorte comme un artiste « engagé ». Car contrairement à l'avis très souvent formulé, nous pensons que sa polémique vise *réellement* certains aspects de la société autrichienne, son but ici étant notamment d'amener ses compatriotes à prendre conscience de leur responsabilité historique dans l'avènement du national-socialisme en Autriche, et de se révolter de façon générale contre tout pouvoir politique qu'il considère comme une aliénation de la liberté individuelle.

2) Mais l'Autriche est également pour notre auteur le paradigme d'une critique globale, et son pays est pour lui une sorte de laboratoire où il a pu

observer à échelle réduite la marche du temps et en tirer des conclusions sur l'état du monde. En observateur qui se refuse à toute concession si on en croit son discours, il a constaté un certain nombre de phénomènes, qu'il a dénoncés dans une polémique aux allures militantes: montée des nationalismes, corruption du monde politique, indigence morale de l'*intelligentsia* européenne, pouvoir délétère de l'argent. Que l'on applique au monde une grille de lecture sociologique ou philosophique, Bernhard semble avoir trouvé le mot juste pour dénoncer certaines situations et attirer l'attention sur la fragilité de l'individu au sein de la société.

3) L'Autriche est également pour Bernhard l'espace où se joue sa propre quête identitaire. En affichant ostensiblement son hostilité à tout ce qui est autrichien, l'auteur définit sa propre « austriacité » comme une identité du refus, qui s'inscrit en faux contre la légendaire *Gemütlichkeit* de ses compatriotes. La conjonction des images négatives qu'il émet et son auto-représentation sous les traits d'un agitateur ont suscité nombre de scandales retentissants, et dont le déroulement corrobore partiellement ses assertions.

Si on se fonde sur les réactions que Bernhard a suscitées, cela révélerait qu'il a certainement réussi à dévoiler des failles de la société en général, et de la société autrichienne en particulier. Sa vision de l'Autriche lui a attiré l'inimitié d'une majorité d'Autrichiens qui n'ont pas su ou voulu s'identifier à l'image que l'écrivain donnait d'eux. Et il est remarquable aussi de constater que toutes les sphères représentatives de la société de la IIe République ont protesté d'une seule voix contre la polémique à laquelle s'est livré Bernhard: si le spectateur moyen se sentait dupé par lui en sa qualité de contribuable, les hommes politiques se livraient quant à eux à une véritable surenchère pour savoir s'il fallait ou non accepter la critique de l'auteur, tandis que la plupart des écrivains autrichiens gardaient un silence aussi réprobateur que

significatif. Les scandales que l'oeuvre de Bernhard a suscités ont pour ainsi dire « dédoublé » l'action fictive des textes en la transposant sur la scène réelle de la vie publique, où les différents acteurs sociaux intervenaient alors. De l'avis de certains spécialistes, les méthodes provocatrices de Bernhard auraient réussi à prouver qu'un débat de fond s'imposait dans l'Autriche contemporaine.²

Mais Bernhard joue également un rôle qui est loin d'être négligeable dans le monde littéraire européen³ : si son idéalisme intransigeant transforme parfois l'écrivain en défenseur des faibles et des opprimés, il refuse toutefois d'assumer le rôle trouble d'un « maître-à-penser » qui indiquerait à ses contemporains la voie à suivre. Son oeuvre est au contraire la recherche d'un nouveau mode de présence au monde, d'une nouvelle manière de vivre son rôle d'intellectuel par une insertion *ex negativo* dans la Cité. La dénégation, la polémique caustique et l'ironie douce-amère ne sont que des méthodes qui prouvent qu'à une époque qui a vu la révision et la réévaluation du rôle de l'écrivain dans la Cité, Bernhard ne se condamne pas au silence sur l'essentiel.

Qu'est-il advenu de l'Autriche après que la voix contestataire de Bernhard se soit tue? La disparition de Bernhard a certes été pour elle une perte en raison des qualités littéraires incontestables de l'auteur, mais aussi à cause de ses qualités d'agitateur. Il semblerait en effet que çà et là, ses prophéties les plus sombres se réalisent. Ainsi, de l'avis de certains observateurs,⁴ on assisterait

² Félix Kreissler fait remarquer qu'en 1976, les principaux points du déficit d'éducation politique qu'il fallait encore combler dans l'enseignement public concernaient 1) la maîtrise du passé national-socialiste, 2) l'examen de la conscience démocratique, 3) l'explication des rapports sociaux, politiques et économiques en Autriche et dans le monde. Kreissler met également en garde contre la tentation du pangermanisme qu'il considère comme l'obstacle majeur à la *Nationswerdung* de l'Autriche. In: KREISSLER, p. 695 et 714.

³ Cf. Wolfram Bayer (Hrsg.): *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 1995.

⁴ Cf. Roland Koberg: *Stillstand in Erregung*. In: *Die Zeit*, 24.11.1995.

aujourd'hui de Bregenz à Eisenstadt à une recrudescence spectaculaire des théories d'extrême droite, attestée par les succès de Jörg Haider. Aussi achèverons-nous notre étude par la relation d'une anecdote révélatrice d'un aspect de ce phénomène, qui, à sa manière, corrobore la vision pessimiste que Bernhard avait de l'Autriche - notamment en ce qui concerne le nationalisme selon lui exacerbé de ses compatriotes.

Un bref rappel historique s'impose ici pour éclairer certains aspects de la montée de Haider et de ses idées. A l'issue de la Seconde Guerre mondiale, identifié avec le délire racial et destructeur du nazisme, le nationalisme fut largement discrédité. L'horizon historique semblait dès lors être celui du dépassement du cadre national. Dépassant leurs conflits, les nations européennes s'engagèrent sur la voie de l'unité économique et politique. Sur le plan mondial, une culture planétaire se mit en place et diffusa les mêmes valeurs standardisée du Japon aux Etats-Unis, de l'Europe à l'Union soviétique.⁵ Est-ce à dire que le nationalisme appartenait désormais au passé de l'humanité? Conclure à sa mort serait tout à fait inexact, comme le prouve l'exemple suivant. Il met en jeu certains aspects de la stratégie électorale du F.P.Ö. qui, dans le cadre qui nous préoccupe, ne sont pas dénués d'intérêt.

En prévision des élections législatives de 1995, Jörg Haider avait en effet fondé sa campagne électorale sur un discours non pas politique, mais au contraire culturel.⁶ La campagne d'affichage de son parti présentait une affiche proclamant le slogan suivant: « Aimez-vous Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk...ou l'art et la culture? » et réclamait « La liberté de l'art à la place des artistes socialistes à la solde de l'Etat ». ⁷ L'extrême-droite

⁵ Cf. à ce sujet Jean-Luc Chabot: *Le nationalisme*. Paris, P.U.F., 1986.

⁶ Cf. Koberg, op. cit.

« In Wien hängt seit Anfang Oktober ein F.P.Ö. Plakat, das in gewisser Hinsicht ein Novum darstellt: Künstler-Schlechtmake als Parteiwerbung. »

⁷ L'affiche du F.P.Ö. proclamait: « Lieben Sie Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk...oder Kunst und Kultur? Freiheit der Kunst statt sozialistischer Staatskünstler. ». Cité in: *ibid*.

autrichienne s'en prenait ici ouvertement à la fois à des hommes politiques sociaux-démocrates,⁸ et à des artistes tels que Elfriede Jelinek ou Claus Peymann, dont les prises de position critiques envers l'Autriche sont de notoriété publique. C'est donc en dénigrant l'*intelligentsia* autrichienne et la politique culturelle menée par ses adversaires politiques que Haider espérait conquérir son électorat, et il n'est pas anodin que pour ce faire, il ait précisément choisi le champ culturel, car tout ce qui touche à la culture constitue en Autriche un élément fédérateur non négligeable.⁹

Lorsque le 16 octobre 1995, des lettres piégées émanant de milieux ultra-nationalistes et visant des personnalités connues pour leur engagement humanitaire firent de nouvelles victimes, la campagne électorale de Haider prit une dimension franchement menaçante. Comment les principaux intéressés - c'est-à-dire les artistes autrichiens - réagirent-ils à ces événements? Si on en croit Roland Koberg, journaliste à *Die Zeit*, l'émotion au sujet de l'inflexion de la campagne de Haider ne s'exprima pas spontanément en Autriche: il avait fallu en effet que la presse et la télévision allemande s'emparent de l'événement pour que la discussion au sujet de la campagne de Haider s'engage également en Autriche. Par ailleurs, toujours selon Koberg, parmi les écrivains, seul Peter Turrini s'indigna publiquement contre les méthodes de l'extrême-droite.¹⁰ Tous les autres écrivains et artistes connus gardèrent le silence, parce qu'ils jugeaient « inadéquat » de répondre systématiquement à

⁸ Scholten, Häupl et Pasterk sont respectivement ministre de la Culture, maire de Vienne et attachée aux Affaires Culturelles.

⁹ Cf. BRUCKMÜLLER, p. 126. Un sondage au sujet de l'auto-image des Autrichiens et plus précisément sur la façon dont ils conçoivent leur rôle au niveau international révèle que la fonction de « porte-flambeau d'un grand héritage culturel » arrive en troisième position des réponses données, avec 47% des voix en 1980, et 45% en 1987, ce qui tend à prouver la constance de cette auto-image.

¹⁰ Cf. Koberg, *op. cit.*

« Peymann, als er vor dem Plakat stand, hatte ein « Zielscheibengefühl », und Elfriede Jelinek lief es kalt über den Rücken. Aber da war noch etwas: « Schweigen » (Jelinek). Kaum einer außer dem allzeit tapferen Turrini « solidarisierte » sich. »

chacune des provocations de Haider.¹¹ Pourtant, la campagne électorale de celui-ci faisait d'eux une fois encore les cibles toutes désignées de l'extrême-droite autrichienne.^{12'}

Par l'anecdote que nous venons de relater, nous voulons suggérer que la réalité socio-politique semble ici presque dépasser la fiction de l'oeuvre de Bernhard, qui, dans nombre de ses textes, dénonçait à la fois les sympathies nationalistes de ses compatriotes,¹³ et la passivité de ses collègues écrivains face au pouvoir politique.¹⁴ Bernhard était certes réputé pour son art de l'exagération, mais dans le cas qui nous occupe ici, force est de constater que les accusations qu'il profère sembleraient pour une large part justifiées.¹⁵ On ne peut donc que regretter que la voix contestataire de Bernhard ne s'élève plus aujourd'hui pour dénoncer de tels agissements.

¹¹ Ibid.

« In der Tat hat es den Umweg über die deutsche Presse, das deutsche Fernsehen gebraucht, bis das Plakat [...] auch in Österreich diskutiert wurde. Weil das Plakat nicht abscheulich gefunden wäre? Weil Jelinek und Peymann keine Freunde haben? Nein, sondern weil viele es inzwischen für verkehrt halten, jede dumme Haider-Provokation postwendend zurückzuschicken. »

¹² Ibid.

« Die Angriffe der F.P.Ö. gegen Künstler haben eine Chronik und eine Methode. Jörg Haider paraphrasiert 1988 Karl Kraus, auf Peymann gemünzt: « Hinaus mit diesem Schuft aus Wien! » In Kärnten wird 1991 gegen den Preisträger beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb, Urs Allemann, mobil gemacht [...]. In Krems sammelt 1994 die F.P.Ö. Unterschriften gegen eine Ausstellung des Aktionisten Hermann Nitsch (« Nicht jeder Mist darf automatisch zur Kunst erhoben werden! »). Und weil dem Dichter H.C. Artmann die Steuernachforderung für eine ursprünglich steuerfreie Ehrenpension ausbezahlt wurde (in DM: 45000), spricht Jörg Haider 1995 von einem « unfaßbaren Privilegienskandal ». Die Liste ließe sich lange ausdehnen. »

¹³ Cf. II, chapitre II, 2, également III, chapitre I, 1.

¹⁴ Cf. III, chapitre II, 2.

¹⁵ Robert Menasse confirme ce point de vue à la lumière de la campagne de Haider. Cf. Koberg, op. cit.

« Österreich, meint Menasse, erlebe - auch kraft der Oppositionsstärke der F.P.Ö. - eine « ungeliebte Normalisierung ». Diese sei aber von der kritischen Intelligenz nicht als Chance begriffen worden, sondern habe sie vielmehr verschreckt und hysterisiert. « Heute wird man in Österreich von Freunden angerufen, die einem nahelegen, sich mit kritischen Aussagen im Moment zurückzuhalten, weil sie nur Wasser auf Haiders Mühlen wären ». »

Bernhard a su poser sur l'Autriche et sur le monde, sur ses contemporains et sur lui-même le regard lucide et sans complaisance de celui qui ne saurait fermer les yeux sur l'indéniable faiblesse de l'homme qui ne sait assumer au moyen de sa raison sa propre liberté, et qui s'en remet aux politiques pour diriger sa vie. Plus qu'une aspiration arbitraire à la négativité, plus qu'une construction idéologique, l'oeuvre de Bernhard incarne une véritable idée-force. A l'*Austria felix* de ses prédécesseurs qui hante peut-être encore l'imaginaire collectif autrichien, Bernhard oppose un pays incapable de tirer profit des leçons du passé et qui reproduit sans cesse les mêmes erreurs, une Autriche toujours semblable à elle-même: *Austria perennis*.

Il n'est pas de société qui puisse faire l'économie d'intellectuels qui se soustraient aux mensonges idéologiques de leur époque. Bernhard, plus qu'aucun autre écrivain, s'est efforcé de remplir cette fonction au sein de la société autrichienne.

LISTES DES ABREVIATION UTILISEES

1. Concernant l'oeuvre de Thomas Bernhard:

Am: *Amras*. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1979.

AM: *Alte Meister*. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1985.

An: *Antwort*. In: *Die Presse*, 25.9.1985 (Réplique aux attaques du ministre de l'Education Moritz).

Ate: *Der Atem. Eine Entscheidung*. München, dtv-TB N°1610.

AUSL: *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1986.

B: *Béton*. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1982.

CP 1: *Claus Peymann verläßt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien*. In: *Die Zeit*, 9.5.1986.

CP 2: *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*. In: *Theater 1986. Jahrbuch des Zeitschrift Theater Heute*.

CP 3: *Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese*. In: *Die Zeit*, 11.9.1987.

DEU MI: *Der Deutsche Mittagstisch. Dramolette*. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1988. Egalement in: *Programmbuch n° 22, Burgtheater Wien, 1987. Recueil de sept pièces: A Doda, Maiandacht, Match, Freispruch, Eis, Der deutsche Mittagstisch, Alles oder nichts*.

Erz: *Die Erzählungen*. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1979.

F: *Frost*. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1972

GEH: *Gehen*. In: *Erz*, p. 405-494.

Gl. Ö.: *Mein glückliches Österreich*. In: *Die Zeit*, 11.3.1988. Egalement in: *DITTMAR I*, p. 319- 320.

HOLZ: *Holzfällen. Eine Erregung*. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1984.

It: *Der Italiener*. Salzburg, Residenz, 1971.

JA: *Ja*. In: *Erz*, p. 495-601.

KA: *Das Kalkwerk*. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1973.

KÄ: *Die Kälte. Eine Isolation*. Salzburg, Residenz, 1981.

KE: *Der Keller. Eine Entziehung*. München, dtv-TB N° 1426.

KIND: *Ein Kind*. Salzburg, Residenz, 1982.

Kl: *Die Kleinbürger auf der Heuchelleiter*. In: DITTMAR I, p. 188-189.

Kla.: *Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu*. In: *Jahresring 65/66*. Stuttgart, DVA 1965, p.243-244.

Nie. : *Nie und mit nichts fertig werden*. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt, Jahrbuch 1970. Heidelberg/ Darmstadt: Lambert Schneider 1971, p.83-84.

Pol. Mo.: *Politische Morgenandacht*. In: *Wort in der Zeit*, 1966, p. 11-13.

Rede: In: Anneliese Botond (Hrsg.): *Über Thomas Bernhard*. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1970. Egalement in: *Neues Forum*, 1968, cahier 173, p. 347-349.

Sal.So.: *Der pensionierte Salonsozialist*. In: *profil*, 26.1.1981.

Stücke 1: Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1988. *Ein Fest für Boris, Der Ignorant und der Wahnsinnige, Die Jagdgesellschaft, Die Macht der Gewohnheit*.

Stücke 2: Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1988. *Der Präsident, Die Berühmten, Minetti, Immanuel Kant*.

Stücke 3: Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1988. *Vor dem Ruhestand, Der Weltverbesserer, Über allen Gipfeln ist Ruh, Am Ziel, Der Schein trügt*.

Stücke 4: Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1988. *Der Theatermacher, Ritter, Dene, Voss, Einfach kompliziert, Elisabeth II*.

TEST: *Testament*. In: DITTMAR II, p. 216.

UNG: *Ungenach*. In: *Erz*, p. 185-251.

UNT: *Der Untergeher*. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1983.

URS: *Die Ursache. Eine Andeutung*. München, dtv-TB N° 1299.

VER: *Verstörung*. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1967.

Vr. : *Vranitzky. Eine Erwiderung.* In: *Die Presse*, 13.9.1985. Egalement in: DITTMAR I, p. 296.

Wahr-Tod: *Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur.* In: *Neues Forum* 1968, cahier 173, p. 347-349.

WI: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft.* Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1983.

2. Concernant les ouvrages et articles cités:

BRUCKMÜLLER: Ernst Bruckmüller: *Nation Österreich. Kulturelles Bewußtsein und gesellschaftlich-politische Prozesse.* Wien, Köln, Graz, 1984. Edition utilisée: 2. ergänzte und erweiterte Auflage: 1996.

DITTMAR I: Jens Dittmar (Hrsg): *Thomas Bernhard. Werkgeschichte.* Frankfurt/ Main, Suhrkamp TB N° 2002, 1990.

DITTMAR II: Jens Dittmar (Hrsg): *Sehr geschätzte Redaktion. Leserbriefe von und über Thomas Bernhard.* Wien, Edition S, 1991.

DITTMAR III: Jens Dittmar (Hrsg): *Der Bernhardiner. Ein wilder Hund. Tomaten, Satiren und Parodien über Thomas Bernhard.* Wien, Edition S, 1990.

DREISSINGER: *Thomas Bernhard. Portraits.* Weitra, Bibliothek des Provinz, 1991.

FLEISCHMANN: Krista Fleischmann: *Thomas Bernhard. Eine Begegnung.* Wien, Edition S, 1991.

HÄLLER: Heinz Häller: *Österreich. Eine Herausforderung.* In: Wendelin Schmidt-Dengler, Martin Huber (Hrsg): *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards.* Wien, Edition S, 1987, p. 111-151.

KREISSLER: Félix Kreissler: *La prise de conscience de la nation autrichienne.* Paris, P.U.F., 1980.

MÜLLER: André Müller: *Im Gespräch mit Thomas Bernhard.* Weitra, Bibliothek des Provinz, 1992.

Statt Bernhard: Wendelin Schmidt-Dengler, Martin Huber (Hrsg): *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*. Wien, Edition S, 1987.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie ne vise pas à être exhaustive, mais se propose de citer les ouvrages essentiels qui ont servi à l'élaboration de ce travail en fonction de l'objectif qui est le nôtre.

I BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

1. Oeuvres de Thomas Bernhard

Pour une bibliographie générale détaillée, on se rapportera à l'ouvrage de Jens Dittmar: Jens Dittmar (Hrsg): *Thomas Bernhard. Werkgeschichte*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1990.

Nous citons ici, dans l'édition que nous avons utilisée, les oeuvres étudiées dans le cadre de notre travail.

Romans et récits

Amras. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1979.

Alte Meister. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1985.

Auslöschung. Ein Zerfall. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1986.

Béton. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1982.

Das Kalkwerk. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1973.

Der Atem. Eine Entscheidung. Salzburg, Residenz, 1978. Edition utilisée: München, dtv 1610, 1981.

Der Italiener. Salzburg, Residenz, 1971.

Der Keller. Eine Entziehung. Salzburg, Residenz, 1976. Edition utilisée: München, dtv 1426, 1979.

Der Untergeher. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1983.

Die Erzählungen. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1979.

Die Kälte. Eine Isolation. Salzburg, Residenz, 1981. Edition utilisée: München, dtv 10307, 1984.

Die Ursache. Eine Andeutung. Salzburg, Residenz, 1975. Edition utilisée: München, dtv 1299, 1977.

Ein Kind. Salzburg, Residenz, 1982. Edition utilisée: München, dtv 10385, 1985.

Frost. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1972

Gehen. In: *Die Erzählungen.* Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1979, p. 405-494.

Holzfällen. Eine Erregung. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1984.

Ja. In: *Die Erzählungen.* Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1979, p. 495-601.

Ungenach. In: *Die Erzählungen.* Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1979, p.185-251.

Verstörung. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1967.

Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1983.

Théâtre

Claus Peymann verläßt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien. In: *Die Zeit*, 9.5.1986. Edition utilisée: Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1990, p.7-25.

Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. In: *Theater 1986. Jahrbuch des Zeitschrift Theater Heute.* Edition utilisée: Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1990, p. 29-52.

Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese. In: *Die Zeit*, 11.9.1987. Edition utilisée: Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1990, p. 55-80.

Der Deutsche Mittagstisch. Dramolette. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1988. Edition utilisée: Programmbuch n° 22, Burgtheater Wien, 1987. Recueil de sept pièces: *A Doda, Maiandacht, Match, Freispruch, Eis, Der deutsche Mittagstisch, Alles oder nichts.*

Stücke 1. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1988. *Ein Fest für Boris, Der Ignorant und der Wahnsinnige, Die Jagdgesellschaft, Die Macht der Gewohnheit.*

Stücke 2. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1988. *Der Präsident, Die Berühmten, Minetti, Immanuel Kant.*

Stücke 3. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1988. *Vor dem Ruhestand, Der Weltverbesserer, Über allen Gipfeln ist Ruh, Am Ziel, Der Schein trägt.*

Stücke 4. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1988. *Der Theatermacher, Ritter, Dene, Voss, Einfach kompliziert, Elisabeth II.*

Articles

Antwort. In: *Die Presse*, 25.9.1985 (Réplique aux attaques du ministre de l'Education Moritz).

Der pensionierte Salonsozialist. In: *profil*, 26.1.1981.

Die Kleinbürger auf der Heuchelleiter. In: Jens Dittmar (Hrsg): *Thomas Bernhard. Werkgeschichte.* Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1990, p. 188-189.

In Österreich hat sich nichts geändert. In: *Theater Heute 1969*, p. 144.

Mein glückliches Österreich. In: *Die Zeit*, 11.3.1988. Egalement in: Jens Dittmar (Hrsg): *Thomas Bernhard. Werkgeschichte.* Frankfurt/ Main, Suhrkamp 1990, p. 319- 320.

Politische Morgenandacht. In: *Wort in der Zeit*, 1966, p. 11-13.

Unsterblichkeit ist unmöglich. Landschaft der Kindheit. In: *Neues Forum* 1968, H. 169-170, p. 95-97.

Vranitzky. Eine Erwiderung. In: *Die Presse*, 13.9.1985. Egalement in: Jens Dittmar (Hrsg): *Thomas Bernhard. Werkgeschichte.* Frankfurt/ Main, Suhrkamp TB N° 2002, 1990, p. 296.

Allocutions

Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur. In: *Neues Forum* 1968, H. 173, p. 347-349.

Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu. In: *Jahresring 65/66.* Stuttgart, DVA 1965, p.243-244.

Nie und mit nichts fertig werden. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt, Jahrbuch 1970. Heidelberg/ Darmstadt: Lambert Schneider 1971, p. 83-84.

Rede: In: Anneliese Botond (Hrsg.): *Über Thomas Bernhard.* Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1970. Egalement in: *Neues Forum*, 1968, cahier 173, p. 347-349.

Divers

Thomas Bernhard (Hrsg.): *Christine Lavant, Gedichte.* Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1987.

Testament

Testament. In: Jens Dittmar (Hrsg): *Sehr geschätzte Redaktion. Leserbriefe von und über Thomas Bernhard.* Wien, Edition S, 1991, p. 216.

2. Autres auteurs

Barthes, Roland: *Le bruissement de la langue.* Paris, Gallimard, 1974.

Chabot, Jean-Luc: *Le nationalisme.* Paris, P.U.F., 1986.

Ecco, Umberto: *Apostille au nom de la rose.* Paris, Biblio/ Essais, Le Livre de Poche, 1987.

Foucault, Michel: *L'Ordre du discours.* Paris, Gallimard, 1971.

Fritsch, Gerhard: *Fasching*. Reinbeck bei Hamburg, Rowolt, 1967.

Lebert, Hans: *Die Wolfshaut*. Wien, Buchgemeinschaft Donauland, 1960..

Lyotard, Jean-François: *La condition post-moderne*. Paris, Minuit, 1979.

Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg, Rowohlt, 1952.
Edition utilisée: Hamburg, Rowohlt, 1970.

Ory, Pascal, Jean-François Sirinelli: *Les Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*. Paris, Armand Colin, 1986.

Sartre, Jean-Paul: *Plaidoyer pour les intellectuels*. In: *Situations philosophiques*. Paris, Tel, Gallimard, 1972.

Werfel, Franz: *Aus der Dämmerung einer Welt*. 1936. Cité in: Claudio Magris: *Le mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*. Paris, Gallimard, 1991, p. 369.

Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*.
Première édition: Stockholm, Bermann-Fischer Verlag, 1944. Edition citée:
Frankfurt/ Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.

II BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

1. Ouvrages généraux:

Greiner, Ulrich: *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. München, Hanser, 1979. (Concernant Thomas Bernhard: p. 63-81.)

Paulsen, Wolfgang: *Österreichische Gegenwart. Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*. Bern, München, Francke, 1980.

Seibert, Ingrid/ Sepp Dreissinger: *Die Schwierigen. Portraits zur österreichischen Gegenwartskunst*. Wien, Edition S, 1986.

Schmidt-Déngler, Wendelin: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. Salzburg, Residenz, 1995. (Concernant Thomas Bernhard: p. 306-316.)

Tismar, Jens: *Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard.* München, Hanser, 1973.

Weber, Norbert: *Das gesellschaftlich vermittelte der Romane österreichischer Schriftsteller seit 1970.* Universität Wien, 1979.

2. Ouvrages sur Thomas Bernhard:

Arnold, Heinz-Ludwig (Hrsg.): *Thomas Bernhard.* text+kritik, n° 13, München, 1974.

Arnold, Heinz-Ludwig (Hrsg.): *Thomas Bernhard.* text+kritik, n° 43, München, 1982.

Arnold, Heinz-Ludwig (Hrsg.): *Thomas Bernhard.* text+kritik, n°43. München, 1991.

Bartsch, Kurt/ Dietmar Goltschnigg, Gerhard Melzer (Hrsg.): *In Sachen Thomas Bernhard.* Königstein/ TS., Athenäum, 1983.

Bayer, Wolfram (Hrsg.): *Kontinent Bernhard. Zur Bernhard Rezeption in Europa.* Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 1995.

Burgtheater Wien (Hrsg.): *Heldenplatz. Eine Dokumentation.* Wien, Janvier 1989.

Botond, Anneliese (Hrsg.): *Über Thomas Bernhard.* Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1970.

Dittmar, Jens (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Werkgeschichte.* Frankfurt/ Main, Suhrkamp TB N° 2002, 1990.

Dittmar, Jens (Hrsg.): *Der Bernhardiner. Ein wilder Hund. Tomaten, Satiren und Parodien über Thomas Bernhard.* Wien, Edition S, 1990.

Dittmar, Jens (Hrsg.): *Sehr geschätzte Redaktion. Leserbriefe von und über Thomas Bernhard.* Wien, Edition S, 1991.

Dittmar, Jens (Hrsg.): *Aus dem Gerichtssaal. Thomas Bernhards Salzburg in den 50er Jahren*. Wien, Edition S, 1992.

Dreissinger, Sepp: *Thomas Bernhard. Portraits*. Weitra, Bibliothek der Provinz, 1991.

Fleischmann, Krista: *Thomas Bernhard. Eine Begegnung*. Wien, Edition S, 1991.

Fleischmann, Krista: *Thomas Bernhard. Eine Erinnerung. Interviews zur Person*. Wien, Edition S, 1992.

Hoffmann, Kurt: *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*. Wien, Löcker, 1988.

Höller, Heinz: *Thomas Bernhard*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1993.

Hervé Lenormand/ Werner Wögerbauer (Ed.): *Thomas Bernhard*. Nantes, Arcane 17, 1987.

Meyerhofer, Nicholas: *Thomas Bernhard*. Berlin, actes du colloque, 1985.

Mittermayer, Manfred: *Thomas Bernhard*. Stuttgart, Weimar, Metzler, 1995.

Müller, André: *Im Gespräch mit Thomas Bernhard*. Weitra, Bibliothek der Provinz, 1992.

Pitterschatscher, Alfred/ Johann Lachinger (Hrsg.): *Literarisches Kolloquium Linz 1984: Thomas Bernhard*. Linz, Adalbert-Stifter-Institut 1985.

Porcell, Claude (Ed.): *Ténèbres*. Paris, Nadeau, 1986.

Salem, Gemma: *Lettre à l'Hermitte autrichien*. Paris, La Table Ronde, 1989.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*. Wien, Sonderzahl, 1989.

Schmidt-Dengler, Wendelin/ Martin Huber (Hrsg.): *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*. Wien, Edition S, 1987.

Sorg, Bernhard: *Thomas Bernhard*. München, Beck, 1977.

Thomas, Chantal: *Thomas Bernhard*. Paris, Seuil, 1990, p. 86.

3. Articles:

Bachmann, Ingeborg: *Thomas Bernhard: Ein Versuch*. In: *Werke IV*. München, Piper und Co., 1978.

Donnenberg, Josef: *Thomas Bernhard und Österreich. Dokumentation mit Kommentar*. In: *Österreich in Geschichte und Literatur*, 1970, p. 237-251.

Donnenberg, Josef: *Zeitkritik bei Thomas Bernhard*. In: *Zeit- und Gesellschaftskritik in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Institut für Österreichkunde (Hrsg.), Wien, 1973, p. 115-143.

Donnenberg, Josef: *Thomas Bernhards Zeitkritik und Österreich*. In: Alfred Pittertschatscher/ Johann Lachinger (Hrsg.): *Literarisches Kolloquium Linz 1984: Thomas Bernhard*. Linz, Adalbert-Stifter-Institut 1985, p. 53-71.

Fetz, Gerald A.: *Thomas Bernhard und die österreichische Tradition*. In: Wolfgang Paulsen: *Österreichische Gegenwart. Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*. Bern, München, Francke, 1980, p. 185-205.

Gamper, Herbert: *Eine durchinstrumentierte Partitur Wahnsinn*. In: Anneliese Botond (Hrsg.): *Über Thomas Bernhard*. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1970, p. 131-136.

Gorkow, Alexander: *Wien - das ist wie eine fatale Konserve. Zu einigen neuen Büchern über den österreichischen Autor Thomas Bernhard*. In: *Die Tageszeitung*, 7.4.1992.

Görtz, Josef: *Hier spuckt natürlich Beckett. Thomas Bernhard und die Kritik*. In: H. L. Arnold (Hrsg.): *Thomas Bernhard. text+kritik*, n°13. München, 1974, p. 36-44.

Häller, Heinz: *Österreich. Eine Herausforderung*. In: Wendelin Schmid-Dengler, Martin Huber (Hrsg.): *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*. Wien, Edition S, 1987, p. 111-151.

Handke, Peter: *Als ich « Verstörung » von Thomas Bernhard las*. In: Anneliese Botond (Hrsg.): *Über Thomas Bernhard*. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1970, p. 100-110.

Hornig, Dieter: *La dixième identité. Quelques remarques sur les conditions de la production littéraire en Autriche*. In: Claude Porcell (Ed.): *Ténèbres*. Paris, Nadeau, 1986, p.147-164.

Huber, Martin: « *Romanfigur klagt den Autor* ». Zur Rezeption von Thomas Bernhards « *Die Ursache. Eine Andeutung* ». In: Wendelin Schmidt-Dengler / Martin Huber (Hrsg.): *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*. Wien, Edition S, 1987, p. 59-110.

Jurgensen, Manfred: *Das Bild Österreichs in den Werken Ingeborg Bachmanns, Thomas Bernhards und Peter Handkes*. In: Kurt Bartsch/ Dietmar Goltschnigg, Gerhard Melzer (Hrsg.): *In Sachen Thomas Bernhard*. Königstein/ TS., Athenäum, 1983, p.152-174.

Lartichaux, Jean-Yves: *Thomas Bernhard est-il pessimiste?* In: Claude Porcell (Ed.): *Ténèbres*. Paris, Nadeau, 1986, p. 203-245.

Leser, Norbert: *Warum Bernhard (noch) kein Moralist ist. Ein Versuch der Konfrontation von Anspruch und Wirklichkeit*. In: *profil*, n° 43, 21.10.1985.

Le Rider, Jacques: *Bernhard in Frankreich*. In: Alfred Pittertschatscher/ Johann Lachinger (Hrsg.): *Literarisches Kolloquium Linz 1984: Thomas Bernhard*. Linz, Adalbert-Stifter-Institut 1985.

Liessmann, Konrad Paul: *Die Poesie der Urteilskraft. Zu Thomas Bernhards « Alte Meister »*. In: *Falter*, 1985, p. 24.

Löwengrein, Lutz: *Thomas Bernhards Seelenschaum*. In: *Forum*, mars 1988.

Maier, Wolfgang: *Die Abstraktion vor ihrem Hintergrund*. In: Anneliese Botond (Hrsg.): *Über Thomas Bernhard*. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1970, p. 11-22.

Michelides, Christian/ Marcus Oswald: *Thomas Bernhard und die Ö.V.P.* In: *Falter*, octobre-novembre 1990.

Navis, Garold N.: *Die Idee « Heimat » und ihr Fortleben in der österreichischen Literatur*. In: Wolfgang Paulsen: *Österreichische Gegenwart. Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*. Bern, München, Francke, 1980, p. 171-188.

Prießnitz, Reinhard: *Thomas Bernhard*. In: Anneliese Botond (Hrsg.): *Über Thomas Bernhard*. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1970, p.126-129.

Rambures, Jean-Louis de: *Romans et récits: la perturbation des genres*. In: Claude Porcell (Ed.): *Ténèbres*. Paris, Nadeau, 1986, p. 129-143.

Schindlecker, Eva: « *Holzfällen. eine Erregung* ». *Dokumentation eines österreichischen Literaturskandals*. In: Wendelin Schmidt-Dengler / Martin Huber (Hrsg.): *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*. Wien, Edition S, 1987, p. 13-39.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Thomas Bernhard en Autriche, une figure de l'isolement*. In: Hervé Lenormand, Werner Wögerbauer (Ed.): *Thomas Bernhard*. Nantes, Arcane 17, 1987.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Von der unbegründeten Angst mit Thomas Bernhard verwechselt zu werden*. In: Wendelin Schmidt-Dengler / Martin Huber (Hrsg.): *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*. Wien, Edition S, 1987, p.7-11.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Bernhards Scheltreden. Um-und Abwege der Bernhard-Rezeption*. In: *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*. Wien, Sonderzahl, 1989, p. 93-106.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards*. In: *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*. Wien, Sonderzahl, 1989, p.107-112.

Schödel, Helmut: *Wenn ihr nicht brav seid, kommt der Bernhard. Ohlsdorf nach dem Tod des Dichters*. In: *Die Zeit*, 4.8.1989.

Schuh, Franz: *Vranitzky, Bernhard und ich*. In: Wendelin Schmidt-Dengler / Martin Huber (Hrsg.): *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*. Wien, Edition S, 1987, p. 13-39.

Schweikert, Uwe: *Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert. Zum Problem von identification und Distanz in der Rollenprosa Thomas Bernhards*. In: H. L. Arnold (Hrsg.): *Thomas Bernhard. text+kritik*, n°13. München, 1974, p.1-8.

Tunner, Erika: *Une autre lecture. Perturbation: une bouffonnerie brutale*. In: Claude Porcell (Ed.): *Ténèbres*. Paris, Nadeau, 1986, p.165-177.

Vogel, Juliane: *Die Ordnung des Hasses. Zur Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*. In: Wendelin Schmidt-Dengler/ Martin Huber (Hrsg.): *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*. Wien, Edition S, 1987, 153-170.

Zuckmayer, Carl: *Ein Sinnbild der großen Kälte*. In: Anneliese Botond (Hrsg.): *Über Thomas Bernhard*. Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1970, p. 11-22.

III OUVRAGES GENERAUX ET TRAVAUX UNIVERSITAIRES

1. Ouvrages et travaux:

Benzenhöfer, Udo: *Heilkunde und Krankheitserfahrung in der frühen Neuzeit: Studien am Grenzraum von Literaturgeschichte und Medizingeschichte*. Tübingen, Niemeyer, 1992.

Bugmann, Urs: *Bewältigungsversuch. Thomas Bernhards autobiographische Schriften*. Frankfurt/ Main, Las Vegas, Peter Lang, 1981.

Critchfield, Anne Louise: *Austria unmasked: the problem of identity. Prose of Bernhard, Handke, Innerhofer and Roth*. University of Washington, 1984.

Endres, Ria: *Am Ende angekommen. Dargestellt am wahrhaften Dunkel der Männerportraits des Thomas Bernhard*. Frankfurt/ Main, Fischer Verlag, 1980.

Feng, Guoqing: *Kreisel für Erwachsene. Kürzestprosa in der Gegenwartsliteratur in Österreich: Thomas Bernhard, Elias Canetti, Erich Fried*. Universität Wien, 1992.

Finnern, Volker: *Der Mythos des Alleinseins. Die Texte Thomas Bernhards*. Frankfurt/ Main, Bern, New York, Paris, Peter Lang, 1987.

Fischer, Bernhard: *« Gehen » von Thomas Bernhard. Studien zum Problem der Moderne*. Bonn, Bouvier, 1985.

Fraund, Thomas: *Bewegung - Korrektur - Utopie. Studien zum Verhältnis von Melancholie und Ästhetik im Erzählwerk Thomas Bernhards*. Frankfurt/ Main, Bern, New York, Peter Lang, 1986.

Holdenried, Michaela: *Im Spiegel ein anderer. Erfahrungskrise und Subjektdiskurs im modernen autobiographischen Roman*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1991.

Hölzel, Susanne: *Thomas Bernhard. Künstler und Gesellschaft*. Universität Wien, 1992.

Huber, Martin: *Thomas Bernhard philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*. Wien, W.U.V., 1992.

Huguet, Louis: *Thomas Bernhard ou le silence du sphinx*. Cahiers de l'université de Perpignan, 1992.

Jahraus, Oliver: *Das « monomanische » Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard*. Frankfurt/ Main, Berlin, Bonn, New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1992.

Jang, Eun-Soo: *Die Ohnmachtspiele des Altersnarren: inhaltliche und formale Untersuchung des dramatischen Schaffens von Thomas Bernhard*. Universität Wien, 1992.

Jooß, Erich: *Aspekte der Beziehungslosigkeit. Zum Werk von Thomas Bernhard*. München, 1976.

Jurdsinski, Gerald: *Leiden an der Natur. Thomas Bernhards methaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers*. Frankfurt/ Main, Bern, New York, Nancy, Peter Lang, 1984.

Kohlhage, Monika: *Das Phänomen der Krankheit im Werk Thomas Bernhards*. Herzogenrath, Verlag Murken-Altrogge, 1987.

König, Josef: *« Nichts als ein Totenmaskenball » Studien zum Verständnis der ästhetischen Intentionen im Werk Thomas Bernhards*. Frankfurt/ Main, Bern, New York, Peter Lang, 1983.

Kornexl, Franz: *Literatur und Politik. Eine Untersuchung an drei ausgewählten Beispielen aus der österreichischen Literatur*. Universität Salzburg, 1984.

Lackenburger, Günter: *Der Schein trügt: Anmerkungen zum dramatischen Werk Thomas Bernhards*. Universität Wien, 1988.

Lecerf, Christine: *Une autobiographie simplement compliquée. Ouvertures sur une esthétique de la limite chez Bernhard*. Université de Rouen, 1992.

Liechti, Ronald: *« Ich lebe, absurd! Alle leben, absurd! » Versuch über Thomas Bernhard*. Universität Zürich, 1987.

Luksan, Martin: *Gedanken zum Verständnis zweier sprachkritischen Stücke*. Universität Wien, 1977.

Mittermayer, Manfred: *Ich werden. Versuch einer Thomas-Bernhard-Lektüre*. Stuttgart, Hans Dieter Heinz, 1988.

Moser, Marc: *Etude psychocritique sur l'œuvre romanesque et théâtrale de Thomas Bernhard. La vie au cœur de la mort, la mort au cœur de la vie*. Université de Lyon, 1986.

Multer, Raingard: *Künstler und Kunstproblematik im Werk von Thomas Bernhard: Gegen Aura-Verlust und Warencharakter der Kunst*. University of California, Los Angeles, 1991.

Netsch, Norbert: *Finsternis als Chiffre im Werk von Thomas Bernhard*. Universität Wien, 1988.

Petrasch, Ingrid: *Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards*. Frankfurt/ Main, Bern, New York, Peter Lang, 1987.

Schiefer, Bettina: *Studien zur Entwicklung und Funktion des Geniebegriffs bei Thomas Bernhard*, Universität Wien, 1995.

Schmidt-Dengler, Wendelin, Martin Huber (Hrsg): *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*. Wien, Edition S, 1987.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*. Wien, Sonderzahl, 1989.

Schörgenhumer, Elisabeth: *Ludwig Wittgenstein in der Prosa Thomas Bernhards*. Universität Wien, 1992.

Struck, Volker: *« Menschenlos ». Die Notwendigkeit der Katastrophe. Der utopische Schein im Werk Thomas Bernhards*. Frankfurt/ Main, Bern, New York, Peter Lang, 1985.

Summer, Jacqueline: *Gesellschaftskritik und Selbstmord im Werk Thomas Bernhards mit besondere Bezugnahme auf «Heldenplatz» und «Beton»*. Montréal, Bibliothèque nationale du Canada, 1994.

Tismar, Jens: *Gestörte Idyllen. Über Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*. München, Hanser, 1973.

Weber, Norbert: *Das gesellschaftlich Vermittelte der Romane österreichischer Schriftsteller seit 1970*. Universität Wien, 1979.

Weiß, Gernot: *Auslöschung der Philosophie: Philosophiekritik bei Thomas Bernhard*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 1993.

Wille, Franz: *Abduktive Erklärungsnetze: zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse*. Universität Wien, 1991.

Winkler, Jean-Marie: *L'attente et la fête. Recherches sur le théâtre de Thomas Bernhard*. Bern, Frankfurt/ Main, New York, Paris, Peter Lang, 1989.

2. Articles:

Donnenberg, Josef: *Thomas Bernhard und Österreich. Dokumentation mit Kommentar*. In: *Österreich in Geschichte und Literatur*, 1970, p. 237-251.

Donnenberg, Josef: *Zeitkritik bei Thomas Bernhard*. In: *Zeit- und Gesellschaftskritik in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Institut für Österreichkunde (Hrsg.), Wien, 1973, p. 115-143.

Häller, Heinz: *Österreich. Eine Herausforderung*. In: Wendelin Schmidt-Dengler, Martin Huber (Hrsg.): *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*. Wien, Edition S, 1987, p. 111-151.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Thomas Bernhard en Autriche, une figure de l'isolement*. In: Hervé Lenormand, Werner Wögerbauer (Ed): *Thomas Bernhard*. Nantes, Arcane 17, 1987.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Bernhards Scheltreden. Um- und Abwege der Bernhard-Rezeption*. In: *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*. Wien, Sonderzahl, 1989, p. 93-106.

IV LITTERATURE SUR L'AUTRICHE

1. Ouvrages:

Bodenza, Erich (Hrsg.): *Die österreichische Gesellschaft*. Wien, New York, Springer, 1972.

Bruck, Peter A. (Hrsg.): *Das österreichische Format. Kulturkritische Beiträge zur Analyse des Medienerfolges « Neue Kronenzeitung »*. Wien, Edition Atelier, 1991.

Bruckmüller, Ernst: *Nation Österreich. Kulturelles Bewußtsein und gesellschaftlich-politische Prozesse*. Wien, Köln, Graz, 1984. Edition utilisée: 2. ergänzte und erweiterte Auflage: 1996.

Fink, Humbert/ Gerhard Zerling (Hrsg.): *Der häßliche Österreicher, et Ist Österreich deutsch?* In: *Wort in der Zeit*, 5. 1966. p. 5-20.

Fischer, Heinz (Hrsg.): *Das politische System Österreichs*. Wien, München, Zürich, Europaverlag, 1982.

Fried, Erich: *Nicht verdrängen, nicht gewöhnen. Texte zum Thema Österreich*. Wien, Europaverlag, 1987.

Haslinger, Josef: *Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich*. Darmstadt, Luchterhand, 1987.

Häny, Arthur: *Die Dichter und ihre Heimat. Studien zum Heimatverhalten deutschsprachiger Autoren im achtzehnten, neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*. Bern, München, Francke, 1978.

Hornig, Dieter/ Jean-Louis Poitevin (Ed.): *Vienne. Théâtre de l'oubli et de l'éternité*. Paris, Autrement, 1991.

Janik, Allan/ Stephen Toulmin: *Wittgensteins Wien*. München, Zürich, Piper, 1987. Edition utilisée: 1989. Titre original: *Wittgenstein's Vienna*. New York, Simon and Schuster, 1973.

Johnston, William M.: *L'esprit viennois. Une histoire intellectuelle et sociale 1848-1938*. Paris, P.U.F., 1re édition 1985. Edition utilisée: 1re édition « Quadrige » 1991. Titre original: *The austrian mind. An intellectual and social history, 1848-1938*. The Regents of the University of California, 1972.

Kreissler, Félix: *Histoire de l'Autriche*. Paris, P.U.F., 1977.

Kreissler, Félix: *La prise de conscience de la nation autrichienne*. Paris, P.U.F., 1980.

Le Rider, Jacques: *Modernité viennoise et crises de l'identité*. Paris, P.U.F., 1990.

Magris, Claudio: *Le mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*. Paris, Gallimard, 1991. Titre original: *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*. Einaudi, 1963 et 1988.

Menasse, Robert: *Das Land ohne Eigenschaften. Essay zur österreichischen Identität*. Wien, Sonderzahl, 1992.

Pelinka, Anton: *Winstille. Klagen über Österreich*. Wien, Medusa, 1985.

Pelinka, Anton: *Zur österreichischen Identität. Zwischen deutscher Vereinigung und Mitteleuropa*. Wien, Ueberreuter, 1990.

Pelinka, Anton/ Erika Weinzierl (Hrsg.): *Das Große Tabu. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit*. Wien, Edition S, 1987.

Pollak, Michael: *Vienne 1900. Une identité blessée*. Gallimard 1984. Edition utilisée: Gallimard 1992.

Ringel, Erwin: *Die österreichische Seele. 10 Reden über Medizin, Politik, Kunst und Religion*. Wien, Köln, Graz, Böhlau, 1986.

Roth, Gerhard: *Eine Reise in das Innere von Wien*. Frankfurt/ Main, Fischer, 1991.

Scharang, Michael: *Das Wunder Österreich. Essays, Polemiken, Glossen*. Frankfurt/ Main, Luchterhand, 1989.

Spiel, Hilde: *Die Dämonie der Gemütlichkeit. Glossen zur Zeit und andere Prosa*. München, List, 1991.

2. Articles:

Bretschneider, Rudolf: *Der Homo austriacus*. In: *Wiener Journal*, 3.12.1980.

Cullin, Michel: *Les deux Vienne de Bruno Kreisky*. In: Dieter Hornig / Jean-Louis Poitevin (Ed.): *Vienne. Théâtre de l'oubli et de l'éternité*. Paris, Autrement, 1991, p. 132-139.

Fleck, Robert: *Laboratoire d'une postmodernité*. In: Dieter Hornig / Jean-Louis Poitevin (Ed.): *Vienne. Théâtre de l'oubli et de l'éternité*. Paris, Autrement, 1991, p. 205-214.

Guérin, Michel: *Extram Austriam non est vita*. In: Dieter Hornig / Jean-Louis Poitevin (Ed.): *Vienne. Théâtre de l'oubli et de l'éternité*. Paris, Autrement, 1991, p. 110-121.

Hofmannsthal, Hugo von: *Preusse und Österreicher*. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II 1914-1924*. Frankfurt/ Main, Fischer, 1945 à 1955. Edition utilisée: 1979, p. 454-461.

Kreissler, Félix: *Nationswerdung und Trauerarbeit*. In: Anton Pelinka/ Erika Weinzierl (Hrsg.): *Das Große Tabu. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit*. Wien, Edition S, 1987, p.127-141.

Kreissler, Félix: *L'éternel Viennois*. In: Dieter Hornig / Jean-Louis Poitevin (Ed.): *Vienne. Théâtre de l'oubli et de l'éternité*. Paris, Autrement, 1991, p. 80-93.

Langbein, Hermann: *Darf man vergessen?* In: Anton Pelinka/ Erika Weinzierl (Hrsg.): *Das Große Tabu. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit*. Wien, Edition S, 1987, p. 8-16.

Le Rider, Jacques: *Crise de l'identité et mysticisme*. In: Dieter Hornig / Jean-Louis Poitevin (Ed.): *Vienne. Théâtre de l'oubli et de l'éternité*. Paris, Autrement, 1991, p. 122-131.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Was ist das österreichische an der österreichischen Literatur?* In: *Die Presse*, 29.30.31 mai, 1982.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Gelerntes Verdrängen*. In: *Zukunft*, avril 1987.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Skriptum zur Vorlesung 1991/92*. Universität Wien, 1991.

Weinzierl, Erika: *Schuld durch Gleichgültigkeit*. In: Anton Pelinka/ Erika Weinzierl (Hrsg.): *Das Große Tabu. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit*. Wien, Edition S, 1987, p.174-195.

V LITTERATURE SUR L'IMAGOLOGIE

1. Ouvrages:

Brunel, Pierre/ Claude Pichois, A.M. Rousseau (Ed.): *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris, 1983.

Brunel, Pierre/ Yves Chevrel: *Précis de littérature comparée*. Paris, P.U.F., 1989.

Brunel, Pierre: *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris, P.U.F., 1992.

Cadot, Michel: *La Russie dans la vie intellectuelle française (1839-1856)*. Paris, Fayard, 1967.

Carré, Jean-Marie: *Voyageurs et écrivains français en Egypte, Le Caire*, 1932 (réédité en 1990).

Carré, Jean-Marie: *Connaissance de l'étranger*. Paris, Didier Erudition, 1964.

Chevrel, Yves: *La littérature comparée*, P.U.F. Que sais-je?, 1989.

Digeon, C.: *La crise allemande de la pensée française, 1871-1914*. Paris, P.U.F., 1959.

Dyserinck, Hugo/ Karl Ulrich Syndram (Hrsg.): *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bonn, Bouvier, 1988.

Fischer, Manfred S.: *Nationales Image als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte*. Bonn, Bouvier, 1981.

Guyard, M.F.: *L'image de la Grande-Bretagne dans le roman français, 1914-1940*. Paris, Didier, 1954.

Jost, F.: *La Suisse dans les lettres française au cours des âges*. Fribourg, 1956.

Lortholary, Albert: *Le mirage russe en France au XVIIIe siècle*. Paris, 1951.

Maurron, Charles: *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris, Corti, 1988.

Morita-Clément, Marie-Agnès.: *L'image de l'Allemagne dans le roman français de 1945 à nos jours*. Université d'Aix-Marseille, 1981.

Moura, Jean-Marc: *L'image du tiers monde dans le roman français, de 1968 à 1980*. Université de Paris III, 1987.

Pageaux, Daniel-Henri: *L'Espagne devant la conscience française au XVIIIe siècle*. (Thèse d'Etat) Paris, 1975.

Pichois, Claude: *L'image de la Belgique dans les lettres françaises de 1830 à 1870*. Paris, 1957.

Ricoeur, Paul: *Du texte à l'action*. Paris, Seuil, 1986.

Segard, Georges: *L'image de l'Extrême-Orient dans les relations de voyage en Allemagne, dans le premier quart du XXe siècle*. Université de Lille III, 1981.

2. Articles:

Brunel, Pierre: *Images et psychologie des peuples*. In: Pierre Brunel/ Claude Pichois, A. M. Rousseau (Ed.): *Qu'est ce que la littérature comparée?* Paris, 1983.

Madelénat, Daniel: *Littérature et société*. in: Brunel, Pierre/ Yves Chevrel: *Précis de littérature comparée*. Paris, P.U.F., 1989.

Moura, Jean-Marc: *L'imagologie littéraire: essai de mise au point historique et critique*. In: *Revue de Littérature comparée*, N° 3, Juillet-Septembre 1992. Paris, Didier Erudition, 1992.

Pageaux, Daniel-Henri: *De l'imagerie culturelle à l'imaginaire*. In: Pierre Brunel, Yves Chevrel: *Précis de littérature comparée*. Paris, P.U.F., 1989.

Riesz, Janos: *Zur omniprésenz nationaler und ethnischer Stereotype*. In: *Komparatistische Hefte*, Universität Bayreuth, 2, 1980.

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

Seuls ont été retenus ici les noms qui figurent dans le texte (à l'exclusion par conséquent de ceux qui n'apparaissent que dans les notes).

- Adler, Alfred 237
 Adorno, Theodor 20, 106
 Amanshauser, Gerhard 360, 361
 Améry, Jean 94
 Artaud, Antonin 418
- Bach, Johann Sebastian 422, 424
 Bachelard, Gaston 48
 Bachmann, Ingeborg 350, 394, 395, 396, 398
 Barthes, Roland 22, 410
 Beckmann, Heinz 344
 Beil, Hermann 254, 397
 Benjamin, Walter 20
 Benzenhofer, Udo 24
 Berlinger, Joseph 359, 360
 Bernhard, Hertha 69
 Bloch, Ernst 20
 Blöcker, Günther 332
 Bonald 35, 41
 Brandstetter, Alois 160, 161
 Broch, Hermann 5, 233, 420, 425
 Bruck, Peter A. 244, 245, 246, 248
 Bruckmüller, Ernst 38, 263, 264, 293, 296, 321, 376
 Bruckner, Anton 401
 Brunel, Pierre 35
 Bugmann, Urs 14
 Burger, Hermann 357
 Busek, Erhard 214, 313
- Canetti, Elias 242, 390, 391, 392, 393
 Carré, Jean-Marie 35, 175
 Carstens, Karl 164
 Cato (pseudonyme) 247, 248
 Critchfield, Anne Louise 26
 Csokor, Franz Theodor 235
- David, Claude 158

- Deix, Manfred 213
 Derrida, Jacques 16
 Détienne, Marcel 62
 Diderot, Denis 418
 Dittmar, Jens 327, 357
 Doderer, Heimito von 258
 Donnenberg, Josef 27, 131
 Dostoïevski, Fiodor Mikhaïlovitch 418
 Dürr, Moritz 350, 360
 Dyserink, Hugo 35
- Ebner, Ferdinand 237
 Eisenreich, Herbert 334
 Endres, Ria 25
- Fabjan, Peter 89
 Fetz, Gerald A. 415, 443
 Fialik, Maria 286
 Fink, Humbert 333
 Finnern, Volker 22
 Fischer, Manfred S. 35, 36
 Fleischmann, Krista 88, 93, 98, 99, 104, 109, 110, 119, 190, 194, 204, 240,
 242, 363, 374, 398, 407, 421, 424, 432, 433, 434, 436, 442
 Foucault, Michel 321, 322
 François-Joseph, empereur d'Autriche 7, 8, 252, 401
 Frankfurter, Johannes 345
 Fraund, Thomas 24, 25
 Freud, Sigmund 5, 7, 270
 Freumbichler, Johannes 183, 184
 Friedell, Egon 5
 Fritsch, Gerhard 6, 349
 Fux, Vitus (pseudonyme) 363, 364, 365
- Genscher, Hans-Dietrich 164
 Gide, André 177
 Goethe, Johann Wolfgang 402, 418, 422
 Görtz, Josef 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 339
 Graf, Hansjörg 79
 Greiner, Ulrich 235, 258, 259, 260, 264, 276, 277, 338, 339, 340
 Grillparzer, Franz 5, 235, 258, 259, 267
- Habsbourg, famille 1, 149, 196, 197, 376, 277, 364, 400
 Haider, Franz 304, 305
 Haider, Jörg 313, 451, 452

- Häller, Heinz 28, 68, 119, 133, 272
 Handke, Peter 120, 235, 350, 390, 391, 393, 400, 413
 Haslinger, Josef 155, 169, 177, 178
 Hawlicek, Hilde 313, 314
 Heer, Friedrich 237, 353
 Heidegger, Martin 394, 402, 418, 419
 Heller, André 219
 Hennesmair, Karl 103, 444
 Henrichs, Benjamin 316, 346
 Henscheid, Eckhard 337, 338
 Hitler, Adolf 5, 71, 78, 167, 214, 219
 Hochhut, Rolf 353, 354
 Hofmann, Kurt 424
 Holdenried, Michaela 15
 Hölderlin, Friedrich 309
 Hölzel, Susanne 20
 Hörbiger, Attila 156
 Hornig, Dieter 232, 233, 234, 235, 238, 240, 244
 Horvath, odon von 235
 Hrdlicka, Alfred 312
 Huber, Martin 19, 338, 344
 Huguet, Louis 14
- In der Maur, Wolf 323, 324, 325
 Innerhofer, Franz 179
 Innitzer, Josef, cardinal 201
- Jandl, Ernst 242
 Jang, Eun-Soo 15
 Jean Paul 419, 420
 Jelinek, Elfriede 155, 156, 157, 451, 452
 Johnston, William M. 3
 Jooß, Erich 23
 Jurdsinski, Gerald 18
 Jurgensen, Manfred 57
- Kafka, Franz 7, 179, 332, 420, 443
 Kaiser, Joachim 333
 Kant, Immanuel 392, 406, 407, 418
 Kathrein, Karin 112, 294, 341, 342, 430, 437
 Kaut, Josef 55, 297, 298
 Klimt, Gustav 237, 401
 Knoll, August Maria 295
 Koberg, Roland 452

- Kohlhage, Monika 24
 Kornexl, Franz 27
 Kramberg, K.H. 335
 Kraus, Karl 3, 4, 272, 353, 443
 Kreisky, Bruno 49, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 220, 263, 270, 279, 324,
 325, 351
 Kreissler, Félix 159, 257, 264, 279, 280
 Kundera, Milan 155, 191
- Lackenburger, Günther 16
 Lampersberg, Gerhard 304, 305, 311, 321
 Lavant, Christine 393, 398
 Le Rider, Jacques 167, 235, 236, 238, 408
 Le Tintoret 400, 401
 Lebert, Hans 6, 349
 Lecerf, Christine 12
 Lenau, Nikolaus 270
 Lenz, Traudl 327, 328
 Léon XIII 193
 Lermontov, Michaïl Iourievitch 420
 Liechti, Ronald 17
 Löffler, Sigrid 316, 340, 342, 343, 345, 346, 347
 Loos, Adolf 237
 Lüdke, W. Martin 342, 343
- Magris, Claudio 1, 3, 4, 258, 259, 260, 262, 264
 Mahler, Gustav 237, 401
 Maier, Wolfgang 336
 Mann, Thomas 13
 Mannheim, Karl 54
 Menasse, Robert 155
 Merschmeir, Michael 346, 347
 Metternich, Klemens 214, 240, 255
 Meyer-Clason, Kurt 327
 Mittermayer, Manfred 24
 Mitterrand, François 318
 Mock, Alois 219, 313
 Molière 24
 Montaigne, Michel de 197, 418, 419
 Moritz, Herbert 213, 214, 215, 217, 270, 321
 Moura, Jean-Marc 35, 36, 37, 38, 42, 43, 44, 45
 Mozart, Wolfgang Amadeus 138
 Müller, André 92, 95, 98, 102, 111, 188, 242, 287, 391, 415, 431
 Müller, Heiner 353, 354, 355

- Multer, Raingard 19
 Musil, Robert 4, 5, 209, 223, 235, 257, 272, 332, 353, 420, 425

 Netsch, Norbert 21

 Ory, Pascal 408, 409

 Pageaux, Daniel-Henri 35, 38, 59, 60, 61, 62, 63, 119, 121
 Pascal, Blaise 418, 419
 Pasterk, Ursula 313, 451
 Paul IV 160
 Pelinka, Anton 155, 201, 249
 Petrasch, Ingrid 21
 Peymann, Claus 217, 218, 219, 247, 253, 254, 297, 313, 314, 315, 320, 321,
 366, 367, 396, 397, 398, 451, 452
 Piffel-Percevic 53, 82
 Porcell, Claude 299, 301
 Poser, Michael von 364, 365

 Radax, Ferry 345
 Rambures, Jean-Louis de 446
 Rathkolb, Oliver 153
 Razumovsky, Andreas 317
 Reich-Ranicki, Marcel 80, 94, 309, 310, 333, 335, 344, 358, 367
 Ricoeur, Paul 35, 43, 44, 45, 47, 52, 54, 116, 175, 216, 221, 289
 Rilke, Rainer Maria 235
 Ringel, Erwin 156, 161, 179, 269, 270
 Rosei, Peter 357, 400
 Roth, Gerhard 210, 212, 213
 Roth, Josef 5, 7, 8, 233, 272
 Ruiss, Gerhard 82, 86

 Sartre, Jean-Paul 409, 410
 Schaffler, Wolfgang 358
 Scharang, Michael 155

 Scheel, Walter 242, 243
 Schmickl, Gerald 366, 367
 Schmidt, Helmut 164
 Schmidt-Dengler, Wendelin 28, 54, 98, 102, 120, 122, 258, 260, 261, 271,
 319, 325, 349, 350, 351
 Schneider, Werner 213, 214
 Schödel, Helmut 103, 444
 Schönberg, Arnold 237

- Schopenhauer, Arthur 392, 418
Schörghener, Elisabeth 17
Schreiber, Wolfgang 311, 342, 343
Schuh, Franz 298
Schweikert, Uwe 345
Sichrovsky, Peter 316
Sirinelli, Jean-François 408, 409
Sorg, Bernhard 80, 81, 106, 162, 170, 171, 325
Spiel, Hilde 155, 352
Stadler, Michael 360
Staline 214, 312
Stavianicek, Hedwig 108
Steckel, Wilhelm 5
Stifter, Adalbert 400, 401, 420
Strauß, Botho 353
Struck, Volker 22, 23
Sucher, Bernd 346
Summer, Jacqueline 26
- Thomas, Chantal 48, 58, 78, 141, 143
Tismar, Jens 417, 420
Trakl, Georg 270, 309, 332
Tunner, Erika 123
Turrini, Peter 210, 211, 212, 213, 319, 452
- Unseld, Siegfried 304, 358
- Voltaire 197, 418, 419
Vorbach, Herbert 361, 362
Vranitzky, Franz 213, 214, 215, 217, 220, 270, 298
- Waldheim, Kurt 155, 164, 169, 178, 216, 217, 218, 314, 317, 318, 319, 354,
355, 367
Walser, Robert 420
Weber, Bernd 367
Weber, Max 272, 273
Weber, Norbert 27
Weigel, Hans 358, 359, 360
Weininger, Otto 3
Weinzierl, Erika 155, 339, 340
Weinzierl, Ulrich 215, 216
Weiß, Ernst 5
Weiß, Gernot 16
Werfel, Franz 3, 5, 8

Wesenauer, Franz 301, 302, 303, 311
Wessely, Kurt 339, 340
Wessely, Paula 156
Wildgans, Anton 94, 300, 326, 353, 384
Wille, Franz 15
Winkler, Jean-Marie 15
Wittgenstein, Ludwig 3, 237, 306, 426
Woisetschläger, Karl 365

Zilk, Helmut 254, 313, 321
Zweig, Stefan 3, 5, 8, 295