

**« Aber die Ordnung ist, wo die Unordnung ist »**

*Verstörung, S. 152*

**L'ordre du discours chez THOMAS BERNHARD**

*Pour une invitation à la lecture de Bernhard*

Valéry PRATT

[valery.pratt@club-internet.fr](mailto:valery.pratt@club-internet.fr)

« Mais qu’y a-t-il donc de si périlleux dans le fait que les gens parlent,  
et que leurs discours indéfiniment prolifèrent ? Où donc est le danger ? »  
« Il faut concevoir le discours comme une violence que nous faisons aux choses,  
en tout cas comme une pratique que nous leur imposons ; et c’est dans cette  
pratique que les événements du discours trouvent le principe de leur régularité. »

Michel Foucault<sup>1</sup>

« les rideaux que j’avais, une fois, brusquement tirés, avaient fait sursauter  
mon Walter, assis près de la *fenêtre*, plongé dans ses livres, *comme en train  
d’étudier*, et il avait levé les yeux vers moi, pendant que *j’observais* dans la *rue*  
déjà presque entièrement assombrie par les montagnes quelques personnes qui  
allaient au théâtre...J’ai *observé*, coup sur coup, deux jeunes sœurs, un couple  
de frères, deux professeurs en *manteaux* noirs, habitués à leurs cannes,  
portant des *chapeaux* gris à rubans noirs ; »

Thomas Bernhard<sup>2</sup>

« ...si par hasard je ne regardais d’une *fenêtre* des hommes qui passent dans  
la *rue*, à la vue desquels je ne manque pas de *dire* que je vois des hommes,  
tout de même que je *dis* que je vois de la cire ; et cependant que vois-je  
de cette *fenêtre*, sinon des *chapeaux* et des *manteaux*, qui peuvent couvrir  
des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts ?  
Mais je juge que ce sont de vrais hommes, et ainsi je comprends, par la seule  
puissance de juger qui réside en mon *esprit*, ce que je croyais voir de mes  
yeux. »

Descartes<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> In *L’ordre du discours*, Leçon inaugurale au Collège de France (02/12/1970), Paris, Gallimard, 1971, p. 10 et p. 55.

<sup>2</sup> *Amras et autres récits*, Paris, Gallimard, 1987, trad. J.-C. Hémerly, p. 16, Bernhard souligne « comme en train d’étudier », je souligne le reste ; « ...die von mir einmal rasch zurückgezogenen Vorhänge hatten meinen am *Fenster* sitzenden, mit seinen Büchern beschäftigten, *wie studierenden* Walter erschrocken zu mir aufschauen lassen, während ich auf der durch die Berge schon beinahe völlig verfinsterten *Straße* ein paar Menschen *beobachtete*, die ins Theater gingen...Ich *beobachtete* zwei Geschwisternädchen, ein Brüderpaar, zwei Professoren in schwarzen *Mänteln*, an ihre Stöcke gewöhnt, mit grauen schwarzbebanderten *Hüten* » (*Amras*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1988, p. 17. Bernhard souligne « wie studierenden » ; je souligne le reste).

<sup>3</sup> *Méditations métaphysiques*, II, in *Œuvres philosophiques complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1996, p. 426-427 (je souligne).

Pour justifier la place et le rôle de ces trois citations en exergue et afin de clarifier ce que nous entendons par « ordre du discours », partons de ce que Bernhard lui-même écrit en exergue du roman que l'on peut considérer comme la clef de voûte de son œuvre : *Corrections*<sup>4</sup>. Nous y lisons une phrase attribuée au personnage principal, Roithamer : « Pour donner un appui stable à un corps, il est nécessaire que celui-ci ait au moins trois points d'assise qui ne soient pas en ligne droite. »<sup>5</sup>

Appuyons nous dès lors sur ces trois citations pour comprendre l'enjeu de l'ordre du discours chez Bernhard. La référence à Foucault n'est pas une manière de placer notre sujet sous son patronage, mais plus humblement de retenir ce qu'il dit ici lorsqu'il parle du danger, de la « violence » et de la prolifération du discours qui engendrent une « régularité » : c'est là un trait constant de l'œuvre de Bernhard qui construit par sa langue l'ordre d'un monde qu'il oppose<sup>6</sup> au triste chaos de notre réalité. Bernhard a beau estimer que « nous ne *sommes* rien et nous ne méritons que le chaos »<sup>7</sup>, il relève le défi de l'ordre afin de faire quelque chose de nous, de l'homme : il n'est pas misanthrope<sup>8</sup>, il n'est pas nihiliste.

Pour s'élever à une telle exigence, Bernhard a besoin d'un point de vue sur le monde ; celui que veut indiquer le passage de Bernhard mis en exergue, emblématique de son style et de son regard sur le monde à partir d'une fenêtre<sup>9</sup>. La fenêtre est le seuil d'où il est possible de juger le monde, de l'examiner

---

<sup>4</sup> *Korrektur*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1975. Traduction par A. Kohn, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>5</sup> *Id.*, p. 5 ; « Zur stabilen Stützung eines Körpers ist es notwendig, daß er mindestens drei Auflagepunkte hat, die nicht in einer Gerade liegen, so Roithamer » p. 7.

<sup>6</sup> Foucault montre par ailleurs dans *Les mots et les choses*, que la littérature de l'âge moderne est un « contre-discours » (éd. Gallimard, Paris, 1966, p. 59).

<sup>7</sup> Dans son *Discours prononcé le 22 mars 1968 à l'occasion de la remise du Prix National Autrichien*, in *Ténèbres (textes, discours, entretiens)*, Paris, Maurice Nadeau, 1990, p. 44.

<sup>8</sup> « Je me suis toujours préoccupé exclusivement des hommes, à vrai dire la nature ne m'a jamais intéressé, tout, en moi, s'est toujours rapporté aux hommes, je suis pour ainsi dire un fanatique des hommes, a-t-il dit, naturellement pas un fanatique de l'humanité, mais un fanatique des hommes. (...) Je déteste les hommes mais ils sont en même temps mon unique raison de vivre. » *Maîtres anciens*, trad. Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, 1990, p. 84-85.

<sup>9</sup> Le choix d'*Amras* n'est pas innocent car c'est une des toutes premières œuvres en prose de Bernhard, une œuvre qu'il a toujours appréciée et citée par la suite.

(*sichten* : terme clé de *Corrections*), d'en affronter la « résistance »<sup>10</sup> pour y introduire l'« événement » (Foucault) du discours.

Le troisième point d'appui d'où nous partons, l'appui cartésien, n'est pas qu'un simple écho troublant au texte de Bernhard, mais un rappel renouvelé à « l'ordre des raisons », si cher à Descartes et si présent chez Bernhard. Descartes est une référence pour Bernhard, avec Pascal, Montaigne ou encore Hegel et Goethe. Il s'agit de se nourrir de l'écriture et de la pensée des *maîtres anciens* pour élaborer un discours qui deviendra le point d'Archimède, ce point d'où l'on pourra soulever le monde lui-même.

Tel le narrateur de *Corrections*, il s'agit pour Bernhard de *trier et mettre en ordre*<sup>11</sup> tout ce que l'humanité est, et nous a légué. Claude Porcell voit juste lorsqu'il ouvre sa recension de *Corrections*<sup>12</sup> et qu'il nous place « devant une œuvre qui aspire constamment à une « mise en ordre », mais que l'on ne sait paradoxalement comment aborder. » Pour aborder l'œuvre de Bernhard, il faut partir de cette notion d'ordre, et montrer comment l'ordre est celui du discours. Pourquoi faut-il ordonner le discours ? Comment ? Sera-t-il alors ordonnateur ? Poser ces questions c'est aborder l'œuvre de Bernhard à la façon dont Bernhard abordait la réalité et construisait le monde. Nous devons nous mettre ainsi dans la peau du narrateur de *Corrections* et être très attentif à ce qu'il dit et fait d'entrée de jeu. Car le dernier mot de la première phrase (elle occupe les 3/4 de la page) de ce roman, mot que l'on retrouve à la dernière ligne de la première page, mot qui rythme l'ouvrage en sa totalité, est bien *ordnen* : *ordonner, mettre en ordre*. Hélas, le lecteur français passe à côté de cette exigence du texte, et ce pour deux raisons : en français le verbe est naturellement renvoyé dans le corps

---

<sup>10</sup> Cette notion est capitale chez Bernhard que l'on peut qualifier de résistant : elle est la raison même de son écriture, voir notamment *Ténèbres*, *op. cit.*, p. 61 s.

<sup>11</sup> C'est le titre de la deuxième moitié de ce roman qui comporte deux parties. Cette expression, en allemand *sichten und ordnen*, est toutefois omniprésente dès la première partie. Le traducteur, A. Kohn, hésite pour *sichten* entre « examiner » et « trier », ce qui ne va pas sans problème de cohérence, nous le verrons.

<sup>12</sup> In *Universalis*, 1979, p. 524. Dans la recension qu'il fait des « romans autobiographiques », il parle du « matériau même que le « héros » de *Corrections*, Roithamer, s'attach(e) à mettre en ordre : la biographie, la vie directement vécue. » (*Universalis* 1985, p. 478)

de la phrase, mais en outre on peut regretter qu'Albert Kohn l'ait traduit ici par « trier », ce qui n'est pas faux, mais faible et incohérent, car dès la phrase suivante il opte pour « mettre en ordre » qu'il conservera pour le reste de l'ouvrage. Ce qu'il s'agit en l'occurrence de mettre en ordre ce sont les papiers de Roithamer, ses écrits et son « volumineux manuscrit » sur Altensam. Et l'écrivain nous signifie d'emblée la difficulté et la nécessité de ce travail en nous plongeant immédiatement après, dans la deuxième phrase, dans un exercice brillant de mise en ordre par la littérature : le rythme de cette phrase, performative en ce qu'elle réalise l'acte de discours demandé par la première phrase, est scandé, relancé, équilibré et rééquilibré sans relâche pendant trois pages. Ce prodigieux effort de mise en ordre fourni par l'écrivain qui fait penser le narrateur, par le narrateur avec « les papiers laissés après son suicide par Roithamer », Bernhard le fournit avec la pensée laissée par les hommes, engendrée par leur perpétuelle folie ; et nous devons le fournir pour rendre raison de l'ordre du discours chez *l'hermite autrichien*<sup>13</sup>.

Cette demande de raison face à une telle œuvre littéraire n'est pas un vœu pieux de rationalité pour expliquer une œuvre mais une démarche calquée sur le désir de raison de cet auteur pour interpréter un regard sur le monde en demande de vérité. Car, exiger avec Bernhard une mise en ordre, c'est parer à toute tentation nihiliste et chercher avec lui à rendre l'homme meilleur, plus honnête, plus juste avec soi et les autres. Le pessimisme et le nihilisme ne cherchent pas une mise en ordre, leur discours nie gratuitement. Ici, il s'agit de nier pour affirmer, pour fournir un point de vue normatif sur le monde qui repose sur une conception de la valeur opposée aux simples faits. Ce n'est qu'en surface et en apparence que l'on trouvera un Bernhard pessimiste et nihiliste. Il faut sonder les profondeurs du texte et cette quête permanente chez Bernhard de ce qui est le plus haut (*das Höchste*) en l'homme pour montrer que la littérature en son ordre

---

<sup>13</sup> Expression empruntée à Gemma Salem qui a écrit une *Lettre à l'hermite autrichien*, La Table Ronde, 1989. Thomas Bernhard l'a lue juste avant de mourir.

« suprême » peut relever le défi de la valeur de l'homme, contre sa dévalorisation par les discours ambiants, éculés, et déboussolés.

« ...car en un temps où l'on édite et publie tout, sauf des choses remarquables, sauf des choses effectivement d'une originalité absolue et aussi par surcroît scientifiquement géniales *au plus haut point*, en un temps où tous les ans des centaines et des millions de tonnes de stupidité couchée sur le papier sont lancées sur le marché, toutes les ordures de l'avilissement de cette société européenne ou, pour dire toute ma pensée, de cette société mondiale tombée dans l'avilissement, un temps qui toujours et sans cesse ne produit que des ordures intellectuelles et où l'on fait passer de la façon la plus répugnante pour des produits de l'esprit ces ordures intellectuelles qui ne cessent d'empester et de tout obstruer alors qu'il s'agit seulement de sous-produits de l'esprit, en un temps pareil je pense *qu'on a carrément le devoir* de publier une œuvre d'art... »<sup>14</sup>

La puissance normative de l'art est ici manifeste, comme elle peut l'être en bien des points de toute l'œuvre : la littérature doit mettre en ordre un discours qui mette en ordre le monde - et c'est pourquoi il faut entendre l'expression « ordre du discours » tant au sens du génitif objectif que subjectif. Bernhard parle alors « de la joie croissante de l'œuvre. Ce sont les mots que j'aligne, les phrases que je construis. Je les mets en bonne place comme on le fait de jouets et selon un déroulement musical - il s'agit bien d'une construction. »<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> *Corrections, op. cit.*, p. 75-76, je souligne ; « ...denn in einer Zeit, in welcher alles, nur nicht etwas bemerkenswertes, herausgegeben und veröffentlicht wird, nur nicht etwas tatsächlich Ureigenes und dazu auch noch *höchst* Wissenschaftlich-genialisches und jedes Jahr hunderte und Tausende Tonnen Stumpsinn auf dem Papier auf den Markt geworfen werden, der ganze Verlotterungsmüll dieser durch und durch verlotterten europäischen oder, nur nicht zurückhalten, verlotterten Weltgesellschaft, in einer Zeit, in welcher immer und immer wieder nur Geistesmüll produziert und dieser fortwährend stinkende und fortwährend alles verstopfende Geistesmüll auf das widerwärtigste immerfort als Geistesprodukte ausgegeben wird, wo es sich doch nur um Abfallprodukte des Geistes handelt, in einer solchen Zeit sei es geradezu die *Pflicht*, eine solche (...)Kunst (...)herauszugeben...“ (p. 84-85)

<sup>15</sup> *Trois jours in Ténèbres, op. cit.*, p. 60.

Ainsi, vouloir traiter de *l'ordre du discours* chez Thomas Bernhard c'est chercher d'emblée à signifier la mise en ordre et en œuvre d'une langue comme fenêtre ouverte sur le monde. Derrière l'apparent désordre du discours<sup>16</sup> (les monologues interminables et saccadés de son théâtre, la logorrhée systématique et le verbiage névrotiques de ses personnages de roman, les spirales incantatoires, la logomachie musicale etc...), et au-delà d'un simple ordre du non-discours, c'est-à-dire un discours qui nie, qui nie toujours, tout, et sans cesse, il faut lire le discours de Bernhard comme une exigence nouvelle de raison mise pratique. Il s'agit d'apprécier chez lui la langue en actes, de prendre la mesure des réalisations de sa langue, de comprendre comment il oppose au danger du monde le danger de ses paroles<sup>17</sup>. Bernhard ne crée pas des personnages pour leur donner un contenu psychologique ; le flux de conscience de ses personnages ne vise pas à nous apprendre ce qu'ils sont en eux-mêmes, mais nous ouvre les yeux sur le monde, grâce à un monologue qui masque un dialogue permanent avec tous les hommes. Ce discours aux allures monologiques est aussi essentiellement indirect<sup>18</sup> ; mais il nous touche directement, car ce sont les yeux de notre esprit qu'il ouvre, afin de juger le monde. Son texte est une action sur le destinataire à qui il ose tout dire. Il s'agit de dire, de se donner les moyens de dire, et de savoir ce que l'on a dit<sup>19</sup>. La langue de l'écrivain construit, déconstruit, reconstruit la réalité par une critique

---

<sup>16</sup> Qui rendrait le texte illisible pour certains lecteurs, et on le voit déjà chez l'enfant Bernhard qui ne sait pas écrire correctement : « ich war kein Schönschreiber, es war nicht zu lesen, was ich abliefern sollte. » et : « Ich schrieb eine Schrift, die jedesmal, wenn die Schulaufgaben abgegeben worden waren, als ein Musterbeispiel grenzenloser Zerstreutheit und Fahrlässigkeit angeprangert wurde. » (*Ein Kind*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1998, p. 63 et 79) « je n'étais pas un calligraphe, on ne pouvait pas lire ce que je remettais » et : « J'écrivais une écriture qui toutes les fois qu'on remettait les devoirs était stigmatisée comme un exemple parfait de distraction et de négligences sans limites. » (*Un enfant*, trad. par A. Kohn, Gallimard, Paris, 1984, p. 88 et 110)

<sup>17</sup> « Vous avez la force de transformer le monde en caricature. » (*Maîtres anciens*, op. cit., p. 100)

<sup>18</sup> « La manière indirecte me convient, tout simplement. » (*Extinction. Un effondrement*, Paris, Gallimard, 1990, trad. Gilberte Lambrichs p. 13) ; « Ganz einfach das Indirekte ist mir angemessen. » (*Auslöschung. Ein Zerfall*, Francfort, Suhrkamp, 1986, p. 333)

<sup>19</sup> On songe au *leitmotiv* des « ai-je dit » (« habe ich gesagt »), « disais-je » (« sagte ich »), dans *Extinction* ; mais aussi aux non moins innombrables (il faudrait les compter !) « Reger a dit » ou encore « a dit Reger » de *Maîtres anciens*.

lucide du monde moderne, critique qui, aussi violente et radicale soit elle, n'a rien d'odieux car cette langue, dans sa négation constitutive, affirme qu'il faut penser le monde et donner forme à notre univers. Il se constitue en un discours qui, loin d'être un courant d'air qui atiserait un feu pour consumer ce dont il parle, est un véritable souffle. Par la « fascination extraordinaire »<sup>20</sup> qu'il exerce, ce discours insuffle une énergie toujours renouvelée pour nous amener à dire et à penser l'ordre de ce monde. Pour citer encore Foucault, c'est « un discours qui *renaît* en chacun de ses points absolument nouveau et innocent, et qui *reparaît sans cesse*, en toute fraîcheur, à partir des choses, des sentiments ou des pensées. »<sup>21</sup> (je souligne) Derrière la « logorrhée musicologique »<sup>22</sup>, il ne faut pas voir *s'écouler* le *logos* en fuite, mais écouter ce *logos*, tout à la fois ordre et discours, ordre parce que discours.

C'est pourquoi le style de Bernhard, par son rythme et sa musicalité foudroyants, est suffocant (*atemberaubend* : à couper le souffle)<sup>23</sup>. On voudrait s'arrêter, on voudrait pouvoir l'arrêter. Nous cherchons de l'air, nous sommes dans son texte toujours en retard d'une inspiration, en avance d'une expiration<sup>24</sup>. La fenêtre du langage n'est jamais assez ouverte, la projection à laquelle nous invite Bernhard frise toujours la défenestration, tel le narrateur d'*Amras* derrière la fenêtre de sa tour (*Turmfenster*)<sup>25</sup> vers où son frère, Walter, se projette à

---

<sup>20</sup> G. Stieg in *Universalialia* 1990, p. 564.

<sup>21</sup> Foucault, *L'ordre du discours*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>22</sup> « Chacun a sa propre logorrhée, sa logorrhée absolument originale, et la mienne est musicologique. » (*Maîtres anciens*, *op. cit.*, p. 132 ?)

<sup>23</sup> « Savez-vous que je crois souvent que l'air même va m'étouffer. » (*Watten*, in *Amras et autres récits*, *op. cit.*, p. 267)

<sup>24</sup> Claude Porcell dans sa recension de *Corrections* parle à cet égard de « prose lancinante » et de « tourbillon minutieux. » (in *Universalialia* 1979, p. 525).

<sup>25</sup> *Amras*, *op. cit.*, p. 17 et 54 (trad. p. 16 et 43). Notons en outre que Bernhard est un fervent admirateur de Montaigne qui écrit ses *Essais* au dernier étage de la tour de son château, d'où les trois fenêtres lui permettaient d'observer tout à la fois la cour intérieure du château, le jardin et le domaine, et aussi l'entrée du château, et donc l'arrivée des visiteurs, triés dès lors sur le volet. « Chez moi, je me détourne un peu plus souvent à ma librairie, d'où tout d'une main je commande à mon ménage. Je suis sur l'entrée et vois sous moi mon jardin, ma basse-cour, ma cour, et dans la plupart des membres de ma maison. (...) Elle est au troisième étage d'une tour. » (Montaigne, *Essais*, III, 3, éd. présentée, établie et annotée par Pierre Michel, Gallimard, 1965, coll. Folio, p. 71)

plusieurs reprises<sup>26</sup>, avant de chuter à côté<sup>27</sup>, puis passer à travers pour mourir la « tête éclatée <sup>28</sup>»; tel l'enfant-narrateur Bernhard lui-même qui ose à peine sortir la tête de la lucarne du grenier, car la sortir c'est commencer à se suicider<sup>29</sup>; le narrateur d'*Extinction*, Murau, qui passe environ trois-cent pages<sup>30</sup> dans son appartement, à la fenêtre de son « cabinet de travail » qui donne sur la Piazza Minerva avant de rejoindre le château de ses parents morts, où il passera aussi un certain nombre de pages<sup>31</sup> à la fenêtre de sa chambre; ou encore Herrenstein, le personnage principal de la pièce *Elisabeth II*, dont l'appartement à Vienne donne sur le Ring, où passera en fin de matinée la Reine d'Angleterre que viennent voir ses hôtes détestables pour trouver leur mort sur le balcon qui s'effondre, telle une punition à l'égard de ceux qui ne se sont pas contentés du regard engagé et discret de derrière la fenêtre<sup>32</sup>.

Mettre en ordre le discours c'est donc, à partir de là, trouver le point de vue exact d'où regarder (*schauen*), observer (*beobachten*), examiner (*sichten*) afin de penser et dire. Ce point de vue dont il ne faut être ni en avant, ni en arrière, pour bien se projeter, qu'il faut avoir le courage d'adopter<sup>33</sup>, est physiquement la fenêtre creusée dans la pierre, et symboliquement, le discours

<sup>26</sup> *Ibid.*, trad. p. 25 : « mais chaque fois, le même « Ce n'est rien »...cela se répétait chaque jour à intervalles plus rapprochés, qu'il saute de sa paillasse et se précipite à la fenêtre...puis son silence comme affreusement résigné » ; p. 28 : « ...jedesmal aber das gleiche 'Es ist nichts'..., es wiederholte sich täglich in immer kürzerem Abstand, daß er vom Strohsack aufsprang und an das Fenster stürzte...dann sein Schweigen wie in fürchterlicher Ergebnisheit... »

<sup>27</sup> *Ibid.*, trad. p. 56 : « La veille, près de la fenêtre de la tour, il était tombé de son fauteuil la tête la première et il était resté deux heures sans connaissance... » ; p. 70 : « Am Vortage war er von seinem Sessel am Turmfenster kopfüber heruntergestürzt und zwei Stunden bewußtlos geblieben.. »

<sup>28</sup> *Idem.*, trad. : Au bout d'une heure je suis rentré, et, après l'avoir cherché partout pendant un bon moment, j'ai retrouvé Walter, la tête fracassée, *au-dessous de moi, gisant juste sous la fenêtre de la tour grande ouverte* » ; p. 71 : « Nach einer Stunde kam ich zurück und fand Walter, nachdem ich ihn längere Zeit nicht gefunden hatte, mit zerschmettertem Kopf *unter mir, gerade unter dem offenen Turmfenster liegend.* »

<sup>29</sup> « Ich ging auf den Dachboden und schaute auf den Taubenmarkt hinunter, senkrecht. Zum erstenmal hatte ich den Gedanken, mich umzubringen. Immer wieder steckte ich den Kopf durch die Dachbodenluke, aber ich zog ihn immer wieder ein, ich war ein Feigling. » (*Ein Kind, op. cit.*, p. 76) « Je montais au grenier et j'abaissais les yeux sur le Marché aux pigeons au-dessous de moi, verticalement. Pour la première fois j'eus l'idée de me tuer. Sans cesse, je passais la tête par la lucarne du grenier, mais toujours je la rentrais, j'étais un lâche. » (trad. p. 106)

<sup>30</sup> 310 dans l'édition allemande; 292 dans l'édition française.

<sup>31</sup> Voir notamment *Auslöschung, op. cit.*, p. 433 s.

<sup>32</sup> *Stücke*, IV, Francfort, Suhrkamp, 1988, p. 356 pour la chute, et la fin de la pièce.

<sup>33</sup> « Nur selten getrauten wir uns an die Fenster und drängten die Läden zurück... » (*Amras, op. cit.*, p. 14) ; « Nous osions rarement aller jusqu'aux fenêtres et pousser les volets. » (*Amras et autres récits, op. cit.*, p. 15)

creusé dans le langage pour constituer une langue. Il faut tailler et travailler ce point de vue car son absence signifie, pour la fenêtre (*fensterlos, sans fenêtres*<sup>34</sup>), l'étouffement, la pénombre, l'impossibilité d'aérer (*ohne Lüftungsmöglichkeit, sans possibilité d'aération*<sup>35</sup>), la torture, à terme, la mort<sup>36</sup> ; pour le langage, l'impossibilité de penser, de constituer un discours, donc la confusion et la faiblesse, l'indicible et le silence mortel. Car il s'agit de renforcer l'ordre du discours face au monde, pour le tenir dans les mots. Dire le monde c'est vaincre dans le combat qui nous y oppose et en lequel nous devons le soutenir (si l'on se souvient du conseil de Kafka), afin de le transformer, le faire nôtre. L'exigence normative est très forte chez Bernhard, ainsi dans cette phrase exemplaire de *Corrections* : « Nous entrons dans un monde qui nous a été donné mais qui n'a pas été préparé à notre venue et il nous faut venir à bout de ce monde ; si nous ne venons pas à bout de ce monde nous périssons, mais si nous ne périssons pas, pour quelque condition de notre Nature que ce soit, nous devons prendre soin de faire de ce monde qui nous est donné et qui n'a pas été préparé pour nous et à nous, et qui, parce qu'il a été fait par nos prédécesseurs est un monde qui veut, dans tous les cas, nous attaquer, nous détruire et en fin de compte nous anéantir - telles sont uniquement les intentions de ce monde à notre égard - nous devons prendre soin de faire de ce monde un monde selon nos idées et de tenter sans cesse de changer ce monde selon nos idées (je souligne, V.P.),

---

<sup>34</sup> *Amras, op. cit.*, p. 49 ; *Amras et autres récits, op. cit.*, p. 40. Notons que ce qualificatif fait écho dans cette phrase à *elternlos* (sans parents): tout se passe comme si, sans fenêtre, on était orphelin, ce que Bernhard était de père (voir notamment *Die Kälte*, p. 47 et s. : « *wer war mein Vater ?* » ; *Le froid*, trad. A. Kohn, Gallimard, Paris, 84, p. 67 s. : « *qui était mon père ?* »). Ne pas écrire, ne pas se placer derrière la fenêtre du langage, c'est rester orphelin.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 49-50 ; trad. p. 40.

<sup>36</sup> *Der Atem*, Residenz Verlag, Salzburg et Vienne, 1998, p. 30 : « Wegen der grossen Jännerkälte war das einzige Fenster im Sterbezimmer die ganze Nacht und dann bis in den späteren Vormittag nicht und erst knapp vor der Visite aufgemacht worden, und war der Sauerstoff schon in der Nacht längst verbraucht und die Luft stinkend und schwer. Das Fenster war mit dickem Dunst beschlagen, und der Geruch von den vielen Körpern und von den Mauern und den Medikamenten machte in der Frühe das Ein- und Ausatmen zur Qual » ; *Le souffle*, trad. A. Kohn, Gallimard, Paris, 1983, p. 40-41 : « À cause du grand froid de janvier l'unique fenêtre du mouiroir était restée fermée durant toute la nuit, puis jusqu'aux dernières heures de la matinée, et n'avait été parcimonieusement ouverte que seulement avant la visite si bien que, déjà dans la nuit, l'oxygène était consommée depuis longtemps et l'atmosphère était lourde et fétide. La fenêtre était couverte d'une buée épaisse et l'odeur des nombreux corps, des murs et des médicaments faisait, au petit matin, une torture de l'action d'inspirer et d'expirer. »

tout d'abord en coulisse, de façon peu apparente, mais ensuite avec toute la puissance possible et d'une façon très marquée, afin de pouvoir dire après quelque temps que nous vivons *dans notre monde à nous, non dans celui qui nous a été donné*, et qui est toujours un monde ne nous concernant pas, nous détruisant et voulant nous anéantir. »<sup>37</sup>

En ce sens, dire non à la réalité en son entier, c'est dire oui à la possibilité même de dire quelque chose de cette réalité. On retrouve là une idée de Nietzsche : « L'affirmation a pour condition la négation *et la destruction* »<sup>38</sup>, complétée par celle de Lukàcs : « Il faut, par conséquent, que tout soit nié, car toute affirmation met fin au précaire équilibre des forces : dire oui au monde, ce serait justifier une attitude philistine, privée de toute idée, la terne possibilité d'un accommodement quelconque avec la réalité ; ce serait déboucher sur une satire facile et plate. »<sup>39</sup> Ici, nul accommodement avec la réalité : l'ordre du discours combat le désordre du monde, dans un perpétuel déséquilibre des forces qui vise, comme un idéal régulateur, à rendre un ordre au monde. Donc, il faut injecter des idées dans ce monde par une critique difficile et profonde dont l'emblème est l'Autriche catholique-nazie<sup>40</sup>. Et cette critique existe à travers les mots que choisit scrupuleusement, et dans une démarche réflexive toujours

---

<sup>37</sup> p. 210-211 ; « Wir kommen in eine uns vorgegebene, aber nicht auf uns vorbereitete Welt und müssen mit dieser Welt fertig werden, werden wir mit dieser Welt nicht fertig, gehen wir zugrunde, aber gehen wir nicht zugrunde, aus was für einer Natur heraus immer, haben wir Vorsorge zu treffen, daß wir diese uns vorgegebene und nicht für uns und auf uns vorbereitete Welt, die eine Welt ist, die uns in jedem Fall, weil von unseren Vorgängern gemacht, angreifen und zerstören und letztenendes vernichten will, nichts anderes hat diese Welt mit uns im Sinn, *zu einer Welt machen nach unseren Vorstellungen und immer wieder und wieder den Versuch machen, diese Welt nach unseren Vorstellungen zu verändern*, zuerst im Hintergrund unscheinbar, dann aber mit aller Gewalt und ganz deutlich, so daß wir nach einiger Zeit sagen können, *wir leben in unserer Welt, nicht in der uns vorgegebenen*, die immer eine uns nicht angehende und zerstörende und vernichten wollende Welt ist. » (p. 237)

<sup>38</sup> *Ecce homo*, trad. E. Blondel, Paris, Flammarion, 1992, p. 154. Nietzsche est pour Bernhard une référence constante.

<sup>39</sup> *La théorie du roman*, trad. J. Clairevoye, Gonthier, coll. « médiations », 1963, p. 117.

<sup>40</sup> On peut dire avec Claude Porcell (*Universalis* 1985, p. 478) que chez Bernhard, « le catholicisme et le nazisme ne font qu'un, ce sont deux piliers interchangeable ». Voir dans *L'origine*, le parallèle extraordinaire entre le portrait de Hitler et le crucifix : « Toute la salle n'avait même pas été repeinte complètement, pour le faire l'argent manquait manifestement car à l'endroit où à présent la croix était accrochée, on pouvait voir encore la surface grise du mur l'emplacement, qui frappait par la blancheur qu'il avait conservée où durant des années le portrait de Hitler avait été accroché. » (trad. A. Kohn, Paris, Gallimard, 1981, p. 96-97) ; « Der ganze Raum war nicht einmal ausgemalt worden, dafür fehlte es offensichtlich an Geld, denn wo jetzt das Kreuz hing, war noch

répétée, l'écrivain. Il faut trouver le mot authentique pour se faire entendre. L'ordre de ce discours n'est donc pas simplement l'auto-référentialité d'une partition symphonique où tout se tient dans une musicalité et un rythme parfaits<sup>41</sup> chez cet écrivain mélomane et musicien, mais le renvoi et la demande à l'autre dont l'écoute est constitutive du discours<sup>42</sup>. Bernhard n'écrit pas pour écrire, il écrit pour s'adresser au monde : « m'adressant en quelque sorte au monde entier »<sup>43</sup>. Car si son écriture se tient en elle-même, elle n'accède à son sens que lors de la lecture et de la réflexion qu'elle éveille chez celui qui accède au point de vue qui lui est ainsi offert dans une œuvre. Tout comme l'air que nous respirons ne vaut rien en soi, mais existe dans la vie qu'il réalise, les mots et le texte de Bernhard sont là pour être respirés à pleins poumons, jusqu'à l'étouffement. Il faut continuer à respirer pour continuer à vivre, pour affirmer la volonté de vivre grâce à l'écriture. L'ordre du discours est donc l'ordre de la vie ; son désordre signifie la mort. L'enjeu de l'écriture, et par là même de la lecture, est donc vital, pour ne pas être fatal<sup>44</sup>. La totalité et la tonalité du discours de Bernhard sont traversées par la maladie des poumons<sup>45</sup>, la pleurésie d'abord, « purulente », qui a failli l'emporter à 17 ans, suivie d'une « tuberculose pulmonaire à cavernes », qui a été mal soignée<sup>46</sup>, et qu'il a traînée

---

der auf der grauen Wandfläche auffallend weiß gebliebene Fleck zu sehen, auf welchem jahrelang das Hitlerbild hing. » (*Die Ursache*, p.67)

<sup>41</sup> Claude Porcell parlant de l'univers de Bernhard souligne « les notes de cette musique répétitive et fuguée », et quant aux « formes, elles se rattachent à la musique sérielle et aux recherches des années 50, dans une orchestration bien entendu tout à fait personnelle. » (*op. cit.*)

<sup>42</sup> « L'homme qui, dans la salle de bains, avait devant moi cessé de respirer, je l'avais *entendu*, je ne l'avais pas *vu* mourir. » (*Le souffle*, *op. cit.*, p. 25) « Den Mann, der im Badezimmer vor mir plötzlich zu atmen aufgehört hatte, hatte ich sterben *gehört*, nicht sterben *gesehen*. » (*Der Atem*, *op. cit.*, p. 17) Les deux modalités constitutives de l'écriture de Bernhard, la vue et l'écoute, sont soulignées par Bernhard lui-même.

<sup>43</sup> *Extinction*, p. 13, cette adresse figure au tout début du roman où l'auteur-narrateur signifie donc le statut de son discours. « ...und legte sie sozusagen für alle Welt. » (*Auslöschung*, p. 9)

<sup>44</sup> Voir à ce sujet *Le souffle*, *op. cit.*, p. 22 : « Je n'avais pas voulu cesser de respirer, comme l'autre devant moi, j'avais voulu continuer à respirer et continuer à vivre. » *Der Atem*, *op. cit.*, p. 15 : « Ich hatte nicht, wie der andere vor mir, aufhören wollen zu atmen, ich hatte weiteratmen und weiterleben wollen ».

<sup>45</sup> « Avec ce qu'on avait appelé l'ombre sur mon poumon, une ombre était retombée sur mon existence. » (*Le froid*, *op. cit.*, *incipit*, p. 11) ; « Mit dem sogenannten Schatten auf meiner Lunge war auch wieder ein Schatten auf meine Existenz gefallen. » (*Die Kälte*, *op. cit.*, *incipit*, p. 7)

<sup>46</sup> La haine de Bernhard pour les médecins et l'institution médicale, n'a rien de celle d'un malade imaginaire. Il a connu la maladie, les hôpitaux, les cures et retient que « le nuisible était le médical » (*Le froid*, *op. cit.*, p. 125, trad. modifiée) ; « Das Schädliche war das Ärztliche. » (*Die Kälte*, *op. cit.*, p. 89)

toute sa vie<sup>47</sup>, habité par la conscience aigüe de sa fin imminente<sup>48</sup> qui le poussa toujours dans l'urgence, néanmoins réfléchie, de l'écriture. L'écriture est l'instrument principal de la survie tout comme la cage thoracique est « l'instrument principal » (*mein Hauptinstrument*<sup>49</sup>) de la vie. Fragile, chétif, et maladif<sup>50</sup> comme un Descartes, un Proust ou encore un Kafka<sup>51</sup> qu'il admirait, il n'en restait pas moins vaillant et debout autant que possible. C'est ainsi qu'il a fui « l'univers médico-carcéral »<sup>52</sup> pour construire ses fermes et ses textes, pour s'enfermer dans la possibilité de s'ouvrir au monde. Construire une telle ouverture dans la roche, et dans le texte, signifiait pour lui choisir la bonne pierre et le bon mot<sup>53</sup>. Ce thème du choix du mot pour dire la vérité est omniprésent dans son écriture, bien que cela reste un choix incertain par nature car il est impossible de dire la vérité. Non pas que Bernhard soit sceptique mais il se garde de penser que l'on puisse détenir en tant que telle la vérité : « Nous sommes dans l'erreur quand nous croyons être dans la vérité et inversement », « Le langage est inutilisable quand il s'agit de dire la vérité »<sup>54</sup>. Il faut travailler

---

<sup>47</sup> « Vraisemblablement, je le pense aujourd'hui, j'ai attrapé là-bas, à l'hôpital Vötterl à Grossgmain, la tuberculose et ma propre maladie pulmonaire, grave en définitive, car dans l'état d'affaiblissement atteignant la dernière extrémité dans lequel j'étais arrivé à Grossgmain je n'avais naturellement pas pu avoir aucune espèce d'immunité et aujourd'hui j'ai effectivement idée que je suis venu à Grossgmain pour attraper ma grave maladie pulmonaire ultérieure, *la maladie de ma vie*, et non pour achever de me guérir et de recouvrer la santé, ce que m'avaient promis les médecins, mais ce n'est pas le moment de parler de cela à présent. » (*Le souffle*, *op. cit.*, p. 116, je souligne) ; « Wahrscheinlich, so denke ich heute, habe ich mir die Tuberkulose und die letzten Endes schwere eigene Lungenkrankheit dort im Vötterl, in Großgmain geholt, denn in dem damals bis auf das Äußerste geschwächten Zustand, in welchem ich nach Großgmain gekommen war, hatte ich naturgemäß keinerlei Immunität haben können, und mein Gedanke ist heute tatsächlich, daß ich nach Großgmain gekommen bin, um mir meine spätere schwere Lungenkrankheit, meine *Lebenskrankheit*, zu holen, nicht um mich auszukurieren und gesund zu werden, was mir die Ärzte versprochen hatten, aber davon nicht jetzt. » (*Der Atem*, *op. cit.*, p. 87-88, je souligne)

<sup>48</sup> La vie n'est qu'un processus mortifère : « Nous mourons dès l'instant où nous naissons (...) Nous qualifions de trépas la phase finale, la dernière phase de notre processus de trépas qui dure toute notre vie. » (*Le souffle*, *op. cit.*, p. 71) ; « Wir sterben von dem Augenblick an, in welchem wir geboren werden (...) Wir bezeichnen als Sterben die Endphase unseres lebenslänglichen Sterbeprozesses ». (*Der Atem*, *op. cit.*, p. 53)

<sup>49</sup> *Idem*, p. 77 ; *Der Atem*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>50</sup> « *toi*, tu as la tête lucide, même si autrement tu es physiquement un infirme » (*Un enfant*, p. 34) ; « *du* hast einen klaren Kopf, wenn du auch sonst ein körperlicher Krüppel bist. » (*Ein Kind*, p. 24)

<sup>51</sup> Tous trois morts prématurément d'une maladie pulmonaire, tuberculose ou pneumonie.

<sup>52</sup> Claude Porcell, art. Thomas Bernhard in *Encyclopédie Universalis*.

<sup>53</sup> « Le mot était cent fois plus puissant que le bâton. » (*Un enfant*, p. 48, trad. modifiée) ; « Das Wort war hundertmal mächtiger als der Stock. » (*Ein Kind*, p. 34)

<sup>54</sup> *Le froid*, *op. cit.*, p. 66-67 et p. 83 ; *Die Kälte*, p. 46 et 59 : « Wir sind im Irrtum wenn wir glauben, in Wahrheit zu sein, und umgekehrt. » et : « Die Sprache ist unbrauchbar, wenn es darum geht, die Wahrheit zu sagen. »

à la construire en construisant le point de vue langagier d'où l'on pourrait tenter de la signifier pour les autres. Pour cela, il faut tenter de maîtriser la relativité des concepts<sup>55</sup> en travaillant en permanence les mêmes concepts, et en étant toujours en excès sur eux grâce au procédé de l'exagération, de l'emploi des superlatifs, et du mensonge, en lesquels l'écrivain, faisant usage des concepts<sup>56</sup>, exprime au maximum ses ressources langagières :

« Je jouissais moi-même de mon récit comme si c'était quelqu'un de tout autre qui le racontait et je m'exaltais à mesure que les mots se succédaient, en donnant à l'ensemble, échauffé moi-même par la passion suscitée par mon récit, une série d'accentuations qui étaient soit des exagérations destinées à pimenter tout le récit ou même des inventions supplémentaires, pour ne pas avoir à dire : des mensonges. Assis sur l'escabeau à côté de la fenêtre (...), j'avais donné une relation de bout en bout dramatique, relation dont j'étais persuadé qu'on devait la considérer comme une œuvre d'art bien réussie, encore qu'il ne pût exister aucun doute sur le fait qu'il s'agissait d'évènements et de faits véridiques. »<sup>57</sup>

Ce passage qui appuie ce que nous venons d'affirmer est très emblématique de l'écriture de Bernhard : il se décrit ici faisant un récit à un de ses camarades, mais en fait il nous dit, à nous lecteurs, comment il écrit tous ses textes, par une gradation permanente de *mot* en *mot* qui mène jusqu'au *mensonge* pour culminer dans la seule *vérité* possible, celle de *l'œuvre d'art*. C'est ainsi que le texte bernhardien est un réseau de sens où s'agencent des mots que l'on retrouve dans les différentes œuvres, précisément à l'œuvre pour constituer l'unité d'un discours où l'on retrouve, sans exhaustivité : fenêtre,

---

<sup>55</sup> « ...mais la propreté est comme tous les autres concept un concept relatif. » (*Le froid*, op. cit., p. 22, trad. modifiée) ; « ...aber Sauberkeit ist, wie alle anderen, ein relativer Begriff. » (*Die Kälte*, p. 15)

<sup>56</sup> « C'est à travers le monde des notions d'usage ou des notions auxiliaires que nous avançons, pas à travers le monde des concepts. » (*Watten in Amras et autres récits*, op. cit., p. 429) **texte allemand**

<sup>57</sup> *Un enfant*, p. 36 ; « Ich selbst genoß meinen Bericht so, als würde er von einem ganz andern erzählt, und ich steigerte mich von Wort zu Wort und gab dem Ganzen, von meiner Leidenschaft über das Berichtete selbst angefeuert, eine Reihe von akzenten, die entweder den ganzen Bericht würzende Übertreibungen oder sogar zusätzliche Erfindungen waren, um nicht sagen zu müssen : Lügen. Ich hatte, auf dem Schemel neben dem Fenster sitzend (...), einen durch und durch dramatischen Bericht gegeben, von dem ich überzeugt war, daß man ihn als ein wohl gelungenes Kunstwerk auffassen mußte, obwohl kein Zweifel darüber bestehen konnte, daß es sich um wahre Begebenheiten und Tatsachen handelte. » *Ein Kind*, p. 25.

musique, catholique, nazi, Autriche<sup>58</sup>, tout le champ lexical de la respiration, du souffle, des poumons<sup>59</sup>, haine, volonté, vie, mort, maladie, idiotie, bêtise, cause, explication, question<sup>60</sup>, se demander, dire, penser, esprit, âme, corps<sup>61</sup>, Montaigne, Pascal, Dostoïevski, prison, hôpital<sup>62</sup>, chambre<sup>63</sup>, œuvre d'art, mot, suicide<sup>64</sup>, écriture<sup>65</sup>, désespoir, insensé, mère, sœur, grand-père, dégueulasse, perversité...

Tout de même que le grand-père de Bernhard assène le mot « dehors » (« das Wort *hinaus* »<sup>66</sup>) au prêtre qui vient lui administrer l'ultime bénédiction, pour mourir sur ce mot, Bernhard assène chaque mot qu'il écrit comme si cela était son dernier et de telle sorte qu'il nous permette toujours de regarder précisément « dehors ». L'injonction finale du grand-père est constitutive du

<sup>58</sup> « Man merkte überall, daB ich zugereist war, und gab mir von Anfang an den Spitznamen *Der Österreicher*, genauer gesagt *Der Esterreicher*, es war durchaus abschätzig gemeint, denn Österreich war, von Deutschland aus gesehen, ein Nichts. Ich war also aus dem Nichts gekommen. » (*Ein Kind*, p. 74) « On remarqua partout que j'étais un nouvel arrivant et dès le début on me donna pour sobriquet *l'Autrichien* ou plus exactement *l'Étrichien*, c'était avec une intention tout à fait méprisante car, vue de l'Allemagne, l'Autriche était un néant. J'arrivais donc du néant. » (trad. p. 103, trad. modifiée)

<sup>59</sup> « Le terme seul de *poitrinaire* m'avait toujours épouvanté. » (*Le souffle*, op. cit., p. 114) ; « Allein das Wort *lungenkrank* hatte mich immer schon entsetzt gehabt. » (*Der Atem*, op. cit., p. 86.)

<sup>60</sup> « Lebenslänglich schieben wir die großen Fragen hinaus, bis sie zu einem Fragegebirge geworden sind und uns verdüstern. Aber dann ist es zu spät. » (*Die Kälte*, p. 76) ; « Notre vie durant, nous remettons à plus tard les grandes questions jusqu'à ce qu'elles soient devenues une montagne de questions et nous assombrissent. Mais alors il est trop tard. » (*Le froid*, p. 106-107). « Les questions s'accumulaient, les réponses étaient de plus en plus des pièces de la mosaïque formant la grande image du monde. Et si toute la vie nous recevions sans interruption les réponses à des questions et si nous avions finalement trouvé les réponses de toutes les questions, en fin de compte, nous n'aurions quand même pas beaucoup avancé, ainsi parlait mon grand-père. » (*Un enfant*, p. 68) ; « Die Fragen häufen sich, die Antworten waren immer mehr Mosaiksteine des großen Weltbilds. Und wenn wir in ganzem Leben ununterbrochen Fragen beantwortet bekämen und hätten schließlich alle Fragen gelöst, wir wären am Ende doch nicht viel weiter gekommen, so mein Großvater. » (*Ein Kind*, p. 48)

<sup>61</sup> La maxime que T.B. a hérité de son grand père est que « c'est l'esprit qui détermine le corps et non l'inverse ».

<sup>62</sup> « dès que je serai de nouveau sorti de l'hôpital, cette affreuse machine d'antiguérison et même cette machine pour anéantir l'homme... » (*Le souffle*, p. 86) ; « wenn ich nur wieder aus dem Krankenhaus, aus dieser entsetzlichen Antieilungs-, ja Menschenvernichtungsmaschine, herausgekommen sei... » (*Der Atem*, p. 64)

<sup>63</sup> Voir le passage de la chambre mortuaire « *dans une chambre plus chaleureuse* » (*Le souffle*, trad. modifiée, p. 96-97, l'expression est soulignée et répétée six fois) ; « *in ein anderes, freundlicheres Zimmer* », *Der Atem*, p. 73.

<sup>64</sup> « Nichts habe ich zeitlebens mehr bewundert als die Selbstmörder » (*Die Kälte*, p. 43-44) ; « Toute ma vie je n'ai rien admiré davantage que ceux qui se suicident. » (*Le froid*, p. 62). Voir aussi *Un enfant*, p. 31 : « le mot *suicide* était l'un de ses mots les plus naturels, il m'est familier depuis ma toute première enfance, avant tout dans la bouche de mon grand-père. J'ai l'expérience de la façon d'utiliser ce mot » ; *Ein Kind* : « Das Wort *Selbstmord* war eines seiner selbstverständlichen Wörter, es ist mir seit der frühesten Kindheit vor allem aus dem Mund meines Großvaters vertraut. Ich habe Erfahrung im Umgang mit diesem Wort. » (p. 21 et suivantes)

<sup>65</sup> « De la paresse pour écrire ? Je détestais cette expression quand elle me venait à l'esprit. » (*Le froid*, p. 56) ; « Schreibfaulheit ? Ich haßte dieses Wort, wenn es mir einfiel. » (*Die Kälte*, p. 39)

<sup>66</sup> *Der Atem*, p. 67 ; *Le souffle*, p. 89, trad. modifiée. Bernhard souligne lui-même le mot crucial et répète cette expression trois fois en quatre lignes.

discours de Bernhard qui a voulu mener à bien l'œuvre face à laquelle son grand-père avait échoué. Le mot d'ordre est bel et bien « dehors », tous dehors, allez voir ce qui s'y passe, ouvrez vos fenêtres, respirez, observez, cherchez le point de vue juste d'où parler du monde afin de le saisir. Ne vous enfermez pas chez vous pour vous assombrir et vous isoler dans une solitude mortifère, ne vous imaginez pas vous ouvrir au monde en vous posant devant le petit écran ou en vous plongeant dans la lecture des journaux<sup>67</sup>, mais sachez vous tenir à distance des hommes pour pouvoir les considérer, vous adresser à eux, de telle sorte qu'ils vous entendent. Contre la fuite hors de soi dans le divertissement, et contre l'enfermement obtus et obscur chez et en soi, Bernhard a parfaitement compris la pensée de Pascal : « tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre »<sup>68</sup>. Le paradigme du narrateur bernhardien est là : l'homme en repos dans une chambre d'où il peut observer et chercher à comprendre le monde<sup>69</sup> tel qu'il court à sa perte. Ce qui ne veut pas dire qu'un Bernhard soit immobile ou fixé à un point de vue, non, car il parcourt quelques grandes villes européennes<sup>70</sup>, Rome

---

<sup>67</sup> Ce qui n'empêchait pas Bernhard de dévorer la presse pour finalement n'en faire qu'une bouchée. Il est notamment très sévère avec la presse autrichienne, mais la presse allemande et suisse ne sont pas en reste. Voir *Heldenplatz*, Suhrkamp, 1988, p. 121 et suivantes, entre autres : « die Zeitungsredaktionen in Österreich/ sind ja nichts als skrupellose parteiorientierte/ Schweineställe. » Et *Le souffle*, p. 119 : « déjà alors j'étais complètement tombé au pouvoir de ce mécanisme qui se répète continuellement, fonctionne à perpétuité, comme je le sais à présent, et qui consiste à se procurer des journaux, à les lire et à sans cesse être dégoûté par leur lecture. (...) j'étais tombé au pouvoir de cette maladie des journaux qui est incurable. » ; *Der Atem*, p. 90 : «...schon damals war ich ganz und gar diesem alltäglichen sich wiederholenden, jetzt, wie ich weiß, lebenslänglichen Mechanismus verfallen gewesen, Zeitungen zu besorgen und zu lesen und von ihnen immer abgestoßen zu sein. (...) war auch ich jener Zeitungskrankheit verfallen, die unheilbar ist. » Pour une autre analyse du discours journalistique : *Auslöschung*, p. 405. Dans *Amras*, *op. cit.*, p. 60, le narrateur se remémore les coups de pieds qu'il vient de donner à des pages du « TIMES ! » ; et au sanatorium à Großgmain il lit le Times pour apprendre l'anglais et se tenir au courant du monde (*Die Kälte*, p. 93 ; *Le froid*, p. 130)

<sup>68</sup> *Pensées*, L 136, Seuil, Paris, 1962, p. 76-77.

<sup>69</sup> « Je ne comprenais pas le monde, je ne comprenais rien à rien, je ne saisisais absolument plus rien. » (*Un enfant*, p. 112) ; « Ich verstand die Welt nicht, nichts verstand ich, ich begriff überhaupt nichts mehr. » (*Ein Kind*, p. 80) On retrouve cette idée chez le récent prix nobel de littérature, Gao Xingjiang, en conclusion de *La montagne de l'âme*, éd. de l'Aube, 2000, trad. N. et L. Dutrait, p. 670 : « Le mieux, c'est de faire semblant de comprendre./ Faire semblant de comprendre, mais en fait ne rien comprendre. / En réalité je ne comprends rien, strictement rien. / C'est comme ça. »

<sup>70</sup> À partir des années 60, écrit Claude Porcell (*op. cit.*) au sujet de Bernhard, « sa vie se partage entre l'hermitage d'Ohlsdorf, Vienne et l'étranger, où il effectue de nombreux séjours, Bruxelles, Londres, Lisbonne, Madrid, Majorque, Rome... »

notamment<sup>71</sup>, ou encore en bord de mer en Espagne, bref là où le soleil brille, loin de la grisaille autrichienne<sup>72</sup>. Cette mobilité, ce changement de points de vue témoignent que l'ordre du discours n'est pas un ordre figé qui pontifie. Il ne s'agit pas de discourir une fois pour toute, ni de croire que tout tiendrait à un discours, mais de se donner les moyens d'œuvrer à un *ordre* du discours qui ne soit pas la mise au pas du discours mais l'ouverture du discours au monde, en un mot : la littérature mondiale, *die Weltliteratur*.

Celle-ci, Bernhard l'a découverte lors de sa maladie et de sa convalescence, car jusque-là il détestait les livres et lire, d'où son choix de suivre une formation de commerçant. Mais à Großmain, au Sanatorium il se plonge avec fureur dans le discours dont il vient de trouver l'ordre : « Dans les premiers temps encore sans lecture d'aucune sorte, puis, après, les premiers jours, avec de la lecture désirée, par moi, apportée de Salzbourg, comme je m'en souviens, j'ai commencé à Großmain à m'ouvrir l'accès de ce qu'on nomme la littérature mondiale qui jusqu'alors m'avait été fermée ; dans cette décision qui, tout à coup, avait mûri en moi à Großmain, pour ainsi dire en l'espace d'une nuit, j'avais procédé sans suivre une recette d'aucune sorte et je m'étais contenté de formuler auprès des miens le désir qu'ils m'apportent à Großmain ces livres de la bibliothèque de mon grand-père dont je savais qu'ils avaient été de toute première importance dans la vie de mon grand-père et dont je supposais que je

---

<sup>71</sup> Voici un extrait de l'incipit très parlant d'*Extinction* où le narrateur monologue : « de plus en plus joyeux à l'idée que déjà depuis longtemps, je n'étais plus chez moi en Autriche mais à Rome » (p. 11, trad. mod.) ; « ja in einer derart erfrischenden Weise begeistert gewesen bin (...) auch in dem Gedanken, tatsächlich schon lange in Rom und nicht mehr in Österreich zuhause zu sein » (p. 7)

<sup>72</sup> Cela dit, la place du village à Wolfsegg offre un point de vue unique sur toute l'Autriche, un jour sans nuages qui invite à respirer à pleins poumons : « mit einem einzigen Blick die ganze, an die zweihundert Kilometer weite Landschaft von Westen nach Osten erfasst, was nur von hier aus möglich ist, von keinem anderen österreichischen Punkt aus. Genau an jener Stelle, an welcher ich immer schon stehengeblieben bin, weil es die beste ist, hatte ich auf einmal wieder die ganze Landschaft gesehen an diesem wolkenlosen Tag und ich hatte tief eingeatmet. » *Auslöschung*, *op. cit.*, p. 316 ; « j'ai embrassé d'un seul regard, d'ouest en est, toute la contrée sur une largeur d'environ deux cents kilomètres, ce qui n'est possible que d'ici, d'aucun autre point de l'Autriche. À l'endroit précis où je me suis toujours arrêté, parce que c'est le meilleur, j'ai revu tout d'un coup toute la contrée par cette journée sans nuages, et j'ai respiré profondément. » *Extinction*, *op. cit.*, p. 297. Cependant tout a l'air mort, car le village est en deuil : les parents et le frère du narrateur ont succombé à un accident de voiture. Autant dire que ce point de vue lumineux sur l'Autriche est tout de suite assombri par une autre réalité. Cela est symptomatique du rapport d'amour-haine qu'entretient Bernhard avec son pays.

pourrais les comprendre à présent. »<sup>73</sup> Le narrateur nomme dans la foulée ses découvertes : Shakespeare, Stifter, Lenau, Cervantès, Montaigne, Pascal, Péguy, Schopenhauer, et plus loin, Hamsun, Dostoïevski, Goethe. Bernhard comprend alors soudainement que la littérature est « *l'art mathématique suprême* »<sup>74</sup>, c'est-à-dire le discours le mieux ordonné (les mathématiques sont la science de l'ordre par excellence), et le plus ordonnant, sans être donneur d'ordres pour autant. Il le comprend si bien qu'il va s'y ouvrir au point de s'y inclure, car la littérature est ce qui sauve<sup>75</sup>. *L'incipit* d'*Extinction* mentionne les cinq ouvrages que le narrateur a donnés pour lecture à son élève car ils sont nécessaires et il en aura besoin dans les semaines à venir : *Amras* de Thomas Bernhard est cité après *Siebenkäs* de Jean Paul, *Le procès* de Kafka, et avant *Les portugais* de Musil et *Esch ou l'anarchie* de Broch. Bernhard s'insère donc lui-même dans la littérature mondiale, mais il faut être attentif à la manière dont il qualifie cette dernière dans le passage précédemment cité : elle est à la fois celle qui lui était « fermée », et donc à laquelle il s'est ouvert, et celle qui est « soit disant » LA littérature mondiale. À quoi nous pouvons ajouter que la relativité des systèmes mathématiques contemporains tempère fortement l'idée d'une science exacte de l'ordre : la littérature en tant qu'art mathématique est donc toujours livrée à elle-même dans la nécessité d'instituer toujours à nouveau un ordre. À la manière dont les mathématiques du chaos cherchent à reconstituer un ordre dynamique, et non plus linéaire, l'artiste écrivain, face au chaos<sup>76</sup> que nous méritons et au

---

<sup>73</sup> *Le souffle*, p. 118 ; *Der Atem*, op. cit., p. 89 : « In der ersten Zeit noch mit keinerlei, dann nach den ersten Tagen mit aus Salzburg mitgebrachter, gewünschter Lektüre, wie ich mich erinnere, habe ich in Großmain angefangen, mir die mir bis dahin verschlossene sogenannte Weltliteratur zu öffnen, ich war in diesem in Großmain auf einmal in mir gleichsam über Nacht reif gewordenen Entschluß nach keinerlei Rezept vorgegangen und hatte von den Meinigen nur gewünscht, daß sie mir jene Bücher aus dem Bücherkasten meines Großvaters nach Großmain herausbringen sollten, von welchen ich wußte, das sie im Leben meines Großvaters von allererster Bedeutung gewesen waren, und von welchen ich annahm, daß ich sie jetzt verstehen könnte. »

<sup>74</sup> *Le souffle*, p. 128 ; « die höchste mathematische Kunst » (*Der Atem*, p. 97)

<sup>75</sup> Voir *Die Kälte*, p. 92 ; *Le froid*, p. 128.

<sup>76</sup> « Mon grand-père aimait le chaos... » (*Un enfant*, p. 42) ; « Mein Großvater liebte das Chaos... » (*Ein Kind*, p. 30). Rappelons ce que nous citions en note 6 : « nous ne sommes rien non plus, et ne méritons que le chaos ». Voir encore ce passage de *Corrections* : « le chaos universel qui est apparu dans le monde et qui est apparu avant tout ces dernières années dans le monde, repose principalement sur la hâte excessive de tous les actes qui eussent dû être réfléchis avant d'avoir été entrepris, la précipitation et la hâte excessive sont les caractères les plus effrayants de ce monde d'aujourd'hui, c'est ce que disait Roithamer et, pour cette raison, tout est un monde

« cloaque »<sup>77</sup> du monde contemporain, tente de produire l'ordre comme une œuvre du discours. Bernhard prend donc la littérature pour ce qu'elle est, un ordre premier du discours et non une entité à mettre sur un piédestal. C'est ainsi qu'il peut s'y insérer, et sur le modèle des grands écrivains, devenir un grand écrivain lui-même. Sa propre « histoire » n'est-elle pas « déjà une histoire mondiale »<sup>78</sup> comme il le souligne dans son autobiographie ? La critique n'a-t-elle pas salué dans le roman *Extinction* « le cadeau inconditionnel de Thomas Bernhard à la littérature mondiale »<sup>79</sup> ? En se citant lui-même dans ce roman comme faisant partie d'une certaine manière de cette littérature mondiale, Bernhard signifie qu'il assume pleinement cette appartenance et fait comprendre qu'il a quelque chose à dire, qu'il construit, lui aussi, cet ordre du discours qu'est la littérature. Mieux, il construit *ex nihilo* et à neuf la littérature allemande dont il affirme qu'elle n'arrive pas à la cheville des littératures russe, française, espagnole et italienne car la langue allemande est lourde<sup>80</sup>, est « laide » et « antimusicale »<sup>81</sup>. Ironie suprême sous la plume d'un Bernhard, qui en disant

---

chaotique. Dans tous les domaines nous sommes en présence d'un monde chaotique. Un monde chaotique, partout où nous portons le regard... » (p. 144) ; *Korrektur*, p. 162 : « Dieses allgemeine Chaos, das entstanden ist auf der Welt und vor allem in den letzten Jahren auf der Welt entstanden ist, beruht hauptsächlich auf der Übereilung alles dessen, was hätte überlegt sein sollen, bevor es in Angriff angenommen worden ist, Überstützung und Übereilung sind die fürchterlichsten Eigenschaften dieser heutigen Welt, so Roithamer, und aus diesem Grunde ist alles ein Chaotisches. Auf allen Gebieten haben wir nur ein Chaotisches vor uns. Wohin wir schauen, ein Chaotisches... »

<sup>77</sup> « ...die Welt ist zum größten Teil ekelregend, in eine Kloake schauen wir hinein, wenn wir in sie hineinschauen. » (*Die Kälte*, p. 45) « Le monde est en majorité nauséabond, quand nous y plongeons nos regards, nous les plongeons dans un cloaque. » (*Le froid*, p. 65)

<sup>78</sup> *Die Kälte*, p. 46 ; *Le froid*, p. 66.

<sup>79</sup> *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

<sup>80</sup> « Les mots allemands sont suspendus comme des poids de plomb à la langue allemande (...) et maintiennent à chaque fois l'esprit à un niveau nuisible pour cet esprit. La pensée allemande ainsi que la parole allemande sont très vite paralysées sous le poids humainement indigne de cette langue qui opprime toute pensée avant même qu'elle se soit exprimée. » (*Extinction*, p. 12 et suivante) ; « Die deutschen Wörter hängen wie Bleigewichte an der deutschen Sprache (...) und drücken in jedem Fall den Geist auf eine diesem Geist schädliche Ebene. Das deutsche Denken wie das deutsche Sprechen erlahmen sehr schnell unter der menschenunwürdigen Last seiner Sprache, die alles Gedachte, noch bevor es überhaupt ausgesprochen wird, unterdrückt. » (*Auslöschung*, p. 8 et suivante)

<sup>81</sup> *Auslöschung*, *op. cit.*, p. 238-239 ; *Extinction*, *op. cit.*, p. 225. Cette expression est sans doute inspirée de sa lecture de Nietzsche. Voir *Par-delà le bien et le mal*, §247 : « A quel point le style allemand est indifférent au timbre et mal fait pour l'oreille, on le remarquera dans le fait que nos meilleurs musiciens, justement, écrivent mal. L'Allemand ne lit pas à haute voix, il ne lit pas pour l'oreille, mais uniquement par les yeux ; pour lire, il fourre ses oreilles dans son tiroir. » *Inseits von Gut und Böse* : « Wie wenig der deutsche Stil mit dem Klange und mit den Ohren zu thun hat, zeigt die Thatsache, dass gerade unsere guten Musiker schlecht schreiben. Der Deutsche liest nicht laut, nicht für's Ohr, sondern blos mit den Augen : er hat seine Ohren dabei in's Schubfach gelegt. »

cela en allemand, et dans l'allemand le plus musical qui soit, et dans le roman qui passe pour son œuvre maîtresse, hausse la littérature allemande au niveau de la littérature mondiale et s'en pose implicitement comme le maître. Donc il se donne les moyens d'ordonner le discours en langue allemande aux exigences de la littérature. Bref, il se donne les moyens de dire ce qu'il veut dire, et de répéter ce qu'il est nécessaire de dire, sur l'homme et le monde.

La puissance du discours littéraire est aussi affirmée dans cette autre découverte de la littérature, celle faite par le narrateur, Murau, dans *Extinction*<sup>82</sup>. Enfant il est tombé dans l'une des cinq bibliothèques du château à Wolfsegg, bibliothèques que personne dans la famille ne fréquentait, sur le *Siebenkäs* de Jean Paul. Il s'y est plongé pendant des heures, entrant dans un nouvel ordre du discours, oubliant tout le reste, jusqu'au rendez-vous hebdomadaire avec sa mère pour classer son courrier, autre ordre du discours complètement inepte, tout en discutant, unique discussion de la semaine avec la mère. L'enfant passe cinq heures dans ce livre et dans cette bibliothèque où il n'a pas le droit d'aller, il ne loupe pas seulement le rendez-vous avec sa mère, mais aussi le dîner en famille. Soudain, il s'en rend compte et descend auprès de sa famille. Après un long silence (« Sie empfangen mich wortlos », p. 266 ; « Ils m'ont accueilli sans un mot », p. 250), sa mère le réprimande et lâche : « *tu es notre inhumain* » (« *du bist unser Unmensch* », p. 267<sup>83</sup>), et lorsque l'enfant de neuf ou dix ans alors se justifie et explique qu'il lisait *Siebenkäs*, sa mère le gifle et l'envoie au lit, l'enferme dans sa chambre pendant trois jours sans nourriture. Autant dire que la littérature est un discours difficile à entendre, un ordre du discours qui fait peur et qui suscite les réactions les plus violentes, car nous ne savons pas lire : nous entrons dans les livres comme dans des moulins<sup>84</sup>. C'est donc l'ordre du discours le plus puissant et c'est avec celui-ci qu'il faut agir, voilà ce que

---

<sup>82</sup> *Idem*, p. 264 s. ; trad. p. 248s.

<sup>83</sup> p. 251, trad. modifiée.

<sup>84</sup> « Wir gehen in Bücher hinein wie in Gasthäuser / das ist unser Unglück » affirme Voss dans *Ritter, Dene, Voss*, in *Stücke*, IV, p. 197.

comprend l'auteur-narrateur, et ce qu'il veut nous dire en distinguant bien la littérature comme art d'une littérature seconde qui n'est pas l'ordre du discours. Cette mauvaise littérature est pétrie de petitesse et de néant, telle la littérature qu'il trouve dans la bibliothèque du sanatorium, qui regorge de mauvais goût, d'idiotie, de catholicisme, et de nazisme<sup>85</sup>. Contre cette littérature lénifiante, il faut prendre le risque d'écrire.

Écrire, encore une fois, c'est vivre. L'enfant de l'autobiographie, contrairement au narrateur d'*Extinction*, partage avec sa mère la littérature qu'il produit, ses poèmes. Thomas Bernhard a 18 ans, il est gravement malade, et sa mère est en train de mourir d'un cancer. Il la quitte pour aller se soigner et ne trouve rien de mieux, pour la quitter, que de lui lire ses poèmes. L'ordre poétique fait pleurer la mère et son fils qui ici est tout le contraire de l'inhumain, mais bien l'humain même. Bernhard analyse alors ainsi cette force de l'écriture : « Dès cette époque je m'étais réfugié dans l'écriture, j'écrivais et j'écrivais, je ne sais plus, des centaines et des centaines de poèmes, je n'existais que lorsque j'écrivais, mon grand-père, le poète était mort, maintenant *moi*, j'avais le droit d'écrire, maintenant *moi*, j'avais la possibilité d'écrire moi-même des poèmes, maintenant je me risquais, maintenant, pour arriver à mes fins, j'avais ce moyen dans lequel je me précipitais de toutes mes forces, j'utilisais abusivement le monde entier en le transformant en poèmes ; même si ces poèmes étaient sans valeur, ils signifiaient tout pour moi, rien au monde ne signifiait pour moi davantage, je n'avais plus rien, je n'avais que la possibilité d'écrire des poèmes. »<sup>86</sup> Le jeune écrivain abuse du monde pour le transformer

---

<sup>85</sup> *Die Kälte*, p. 92-93 ; *Le froid*, p. 129.

<sup>86</sup> *Le froid*, p. 37 ; « Ich hatte mich schon zu dieser Zeit in das Schreiben geflüchtet, ich schrieb und schrieb, ich weiß nicht mehr, Hunderte, Aberhunderte Gedichte, ich existierte nur, wenn ich schrieb, mein Großvater, der Dichter, war tot, jetzt durfte *ich* schreiben, jetzt hatte *ich* die Möglichkeit, selbst zu dichten, jetzt getraute ich mich, jetzt hatte ich dieses Mittel zum Zweck, in das ich mich mit allen meinen Kräften hineinstürzte, ich mißbrauchte die ganze Welt, indem ich sie zu Gedichten machte, auch wenn diese Gedichte wertlos waren, sie bedeuteten mir alles, nichts bedeutete mir mehr auf der Welt, ich hatte nichts mehr, nur die Möglichkeit, Gedichte zu schreiben. » (*Die Kälte*, p. 25.)

en discours poétique, donc pour le créer comme monde. Il lui donne signification (*Bedeutung*) par ce qui seul fait sens : l'écriture.

Il faut absolument prendre le risque de l'écriture car c'est le risque qui sauve pour ceux qui l'entendent, même si c'est un risque mortel et limité car la réalité sera toujours plus terrible que ce qu'écrivent les écrivains. Bernhard fait dire au Professeur Robert dans sa pièce *Heldenplatz*, que « ce qu'écrivent les écrivains / n'est vraiment rien contre la réalité (...) qui est si terrible »<sup>87</sup>. Le défi est donc là, que l'ordre du discours soit aussi terrible que celui de la réalité ! Et la littérature sera véritablement mondiale, et non plus soit-disant mondiale, lorsqu'elle saura hisser son discours au niveau de l'ordre du monde. Bref, lorsqu'elle sera discursive. Il faut qu'elle soit ce qu'il y a de plus élevé (*das Höchste*) pour effacer, éteindre<sup>88</sup> ce que le monde a de « pitoyable et de ridicule »<sup>89</sup>.

Bernhard avait compris ce que parler veut dire : écrire. L'ordre du discours sera littéraire ou ne sera pas.

---

<sup>87</sup> « Was die Schriftsteller schreiben / ist ja nichts gegen die Wirklichkeit / jaja sie schreiben ja daß alles fürchterlich ist / daß alles verdorben und verkommen ist / daß alles katastrophal ist / und daß alles ausweglos ist / aber alles daß sie schreiben / ist nichts gegen die Wirklichkeit / die Wirklichkeit ist so schlimm / das sie nicht beschrieben werden kann / noch kein Schriftsteller hat die Wirklichkeit so / beschrieben / wie sie wirklich ist / das ist das Fürchterliche ». *Heldenplatz*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>88</sup> *Auslöschung*, p. 199 et 542 ; *Extinction*, p. 187s. et 506s.

<sup>89</sup> *Ein Kind*, p. 55 (*Un enfant*, p. 77), où l'exigence du « plus élevé » est répétée six fois.