Document généré le 15 juil. 2025 18:23

Spirale
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

La prose de Thomas Bernhard : la débâcle, est-ce poétique?

Récits (1971-1982) de Thomas Bernhard. Traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Éliane Kaufholz, Albert Kohn et Claude Porcell; préface de Jean-Marie Winckler; introduction de Bernard Lortholary, Gallimard, « Quarto », 952 p.

Normand de Bellefeuille

Numéro 224, janvier–février 2009

Est-ce poétique?

URI : https://id.erudit.org/iderudit/16715ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)
1923-3213 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

de Bellefeuille, N. (2009). La prose de Thomas Bernhard : la débâcle, est-ce poétique? / *Récits (1971-1982)* de Thomas Bernhard. Traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Éliane Kaufholz, Albert Kohn et Claude Porcell; préface de Jean-Marie Winckler; introduction de Bernard Lortholary, Gallimard, « Quarto », 952 p. *Spirale*, (224), 24–25.

Tous droits réservés © Spirale, 2009

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

La prose de Thomas Bernhard : la débâcle, est-ce poétique ?

RÉCITS (1971-1982) de Thomas Bernhard
Traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Éliane Kaufholz, Albert Kohn et Claude Porcell ; préface de Jean-Marie Winckler ; introduction de Bernard Lortholary, Gallimard, « Quarto », 952 p.

par NORMAND DE BELLEFEUILLE

Peu de lecteurs de Thomas Bernhard le savent, mais ce grand prosateur est d'abord venu à l'écriture par la poésie, la musique et le théâtre. Avant même la parution de son premier roman, *Gel*, en 1963 (traduction française en 1967), Bernhard avait commis, de 1957 à 1962, cinq recueils de poèmes. À ma connaissance, n'en sont disponibles en français qu'une traduction de *Ave Virgil* (*Je te salue Virgile*, Gallimard, 1988), ainsi que quelques extraits de ce même recueil dans le remarquable ouvrage d'*Arcane 17* consacré à l'auteur (1987) et deux larges extraits de *Auf der Erde und in der Hölle* (1957), *Neuf psaumes* et *L'Âme de Dieu est dans les pêcheurs*, parus dans la revue *Poésie* n° 36 (mars 1986). De plus, certaines notes biographiques nous apprennent que dès 1938 (à l'âge de sept ans), l'auteur faisait simultanément ses premières approches de la poésie et de la musique, qu'il fut, en 1951, boursier du Conservatoire de Musique et d'Art dramatique de Vienne et que dès 1960 plusieurs de ses petites pièces furent mises en scène à Maria Saal. Poésie, musique, théâtre, voilà qui ne sera pas sans intérêt dans notre évaluation du coefficient de poéticité de la prose de Thomas Bernhard.

La mort de son grand-père, en 1949, fut de son propre aveu déterminante dans le choix définitif de sa totale implication en écriture : « *Mon grand-père, le poète, était mort, maintenant il me fallait écrire, maintenant j'avais cette possibilité d'écrire moi-même.* » Il avait accompagné son grand-père dans la maladie, il se devait de le suivre jusqu'en littérature. Il écrit « *le poète était mort* », alors que « le poète » en question, Johannes Freumbichler, n'a publié que romans et récits autobiographiques… et un cycle de très mauvais poèmes didactiques, dédié au petit-fils aimé et où il recommande à la jeunesse de retourner à la foi chrétienne et à la simplicité du monde paysan… Il est pensable qu'à ce moment (Bernhard a dix-huit ans) l'auteur entend encore par « poésie » toute créativité langagière et qu'il est toujours sous l'emprise du mythe séculaire de la poésie comme origine de toute littérature (ce qui n'est pas tout à fait faux), comme « *genre des genres* », comme « *voie / voix royale de l'écriture* ».

Cette naïveté, comme tant d'autres, ne perdurera pas. Dans un entretien consenti à André Müller (heureusement récemment repris dans la très belle réédition des récits de Bernhard chez Quarto Gallimard), il confiera : « *Après trois volumes de poèmes, je me suis dit : est-ce que ça a un sens ? Dix, vingt volumes de poèmes, où est-ce que ça va s'arrêter ? Ça devient de plus en plus idiot. Et pendant quelque temps je n'ai rien écrit.* » Somme toute, il lui restera avant tout de son grand-père cette vieille machine à écrire dont il a hérité et sur laquelle il écrira son premier… roman. Plus beaucoup de naïvetés, mais tout de même une certaine nostalgie donc que Bernhard aurait à coup sûr pris grand plaisir à réfuter.

Un mauvais poète

On ne doit surtout pas se désoler du fait que Bernhard ait assez tôt mis fin à son incursion plus spécifiquement poétique. Même si pour ma part je ne peux y avoir accès que par l'entremise de la traduction, il me faut admettre que la seule poésie de Bernhard n'aurait jamais réussi ni même contribué à en faire l'un des mes auteurs fétiches. Ses textes dits « poétiques » souffrent à mon avis de « poétisme », pour calquer ce néologisme sur l'étymologie péjorative du mot « lyrisme » (mauvaise poésie lyrique), ce que nous rappelle Mathieu Arseeault dans son essai *Le lyrisme à l'époque de son retour* (« Nouveaux essais Spirale », Éditions Nota Bene, 2007). Les poèmes de Bernhard sont à mon avis à peu près aussi « poétiques » qu'un coucher de soleil, une fleur épanouie ou le sourire d'un jeune enfant.

Et nous y revoilà donc : la voix, le souffle, le rythme, la musique. Ne pataugeons-nous pas décidément en plein territoire « poétique » ?

Pourtant il n'est pas sans intérêt que ce soit précisément par cette poésie, même mauvaise, sans oublier la musique et le théâtre, que Thomas Bernhard se soit engagé en littérature. La musique et la voix. Ce n'est sûrement pas par hasard non plus que plusieurs lecteurs et lectrices n'arrivent encore à apprivoiser ou même à supporter la prose de l'auteur qu'à haute voix. La voix et la musique. Le rythme. Mais si on ne s'en tient qu'au propos et à l'énoncé, strictement rien de proprement poétique non plus dans cette prose, pire encore, un refus systématique de toute image, de toute métaphore, sinon convenue ; il n'y a là croirait-on que des assertions, des faits, que des faits, de la colère, que de la colère — qui n'est pas encore, à ce que je sache, une figure de style… —, une rhétorique qui se limite à peu près à une seule figure : la répétition. La répétition qui n'est en rien simple et stérile « redite », la répétition qui suppose invention, avancée, déploiement, la répétition qui est l'une des manières d'imaginer la marche du texte telle une succession de chutes maîtrisées, telle la plus efficace stratégie pour « *tenir le pas gagné* », la répétition qui n'en est pas moins — surtout quand on sait que l'auteur a failli très jeune succomber à une insuffisance pulmonaire — une autre façon de défier le souffle qui menace à chaque instant de manquer et de ne plus être « suffisant » à sa propre phrase… cette phrase qui, même dans ses radicales différences, n'est pas sans évoquer celle de l'asthmatique de Combray.

Et encore n'avons-nous accès aux textes, pour la plupart d'entre nous, que dans leur traduction, ratant immanquablement ainsi toute une dimension sonore orchestrée, entre autres procédés, par cette multiplication effarante de mots composés allemands. On lira avec intérêt les réflexions de cinq de ses traducteurs dans l'*Arcane 17* qui lui est consacré. L'un deux — est-ce Kohn ou Lambrichs? — a avoué ailleurs que traduire Bernhard est encore plus périlleux que traduire... de la poésie. Et Porcell d'avouer, dans son texte intitulé « L'Imitateur imité? » : *« dans une autre langue, la voix, forcément, est différente » et un peu plus loin : « Bernhard n'écrit pas, je crois, pour des instruments variables, il écrit même parfois pour un seul instrument humain (la voix). »*

Et nous y revoilà donc : la voix, le souffle, le rythme, la musique. Ne pataugeons-nous pas décidément en plein territoire « poétique »? Dans son article intitulé « La vérité est une débâcle » *(Arcane 17)*, Jean-Yves Lartichaux rend bien compte de cette contamination de la prose de Bernhard par le tandem poésie-musique : *« ...quand il passe à la prose, sa production restera fortement marquée par cette origine poétique-musicale, la recherche d'un effet sensible plus que d'une communication proprement descriptive ou même simplement narrative »*. La recherche d'un effet sensible plus que d'une communication... Voilà qui explique à n'en pas douter la réaction fréquente de certains lecteurs qui tentent de s'initier à cette prose, cette impression de « perdre le fil », de « ne plus savoir au juste où j'en suis », de « qu'est-ce que je viens de lire précisément? », cette quasi-occultation de l'énoncé par les raffinements de l'énonciation. Et pourtant, Bernhard « raconte », il raconte bel et bien quelque chose, quelque chose qu'on pourrait effectivement nommer la *débâcle*, la débâcle du pays, la débâcle de l'Histoire, la débâcle de la pensée, la débâcle de la littérature et la débâcle de l'écrivain lui-même qui tente de rendre compte de LA débâcle.

Risquer d'exprimer ce qui ne peut se dire, n'est-ce pas un mandat proprement musical... et poétique? Bien sûr, il y a là un péril, celui d'une négativité autodestructrice, celui de toute pratique des arts limites...

Mais cette débâcle, c'est avant tout la phrase qui en témoignera : *« Le traitement des thèmes emprunte à la forme-sonate. Les phrases, lorsqu'elles ne tombent pas abruptement, se développent par juxtaposition, enchevêtrement, répétition. Et le texte lui-même suit ce mode de progression »* (Lartichaux). Pourtant, le paradoxe fondamental vient du fait qu'en apparence rien de moins musical, rien de moins poétique que cette écriture. Et le psychanalyste-musicologue Michel Schneider *(L'odeur de la musique)* a bien raison de faire un rapprochement avec les musiques répétitives des années 1970. On pensera particulièrement au fameux *Einstein on the Beach* de Philip Glass (1976) ou à certaines œuvres de Steve Reich, *Clapping Music* (1972) et même à son tout récent *Daniel Variations* (2006), dédié à la mémoire du jeune journaliste américain Daniel Pearl exécuté au Pakistan par des islamistes intégristes. En poésie, je dois faire le rapport avec le magnifique et méconnu *Blues des projets* de Michel Butor.

Alors pourtant que ces œuvres, malgré leur caractère provocateur et parfois même subversif pour leur époque, constituaient d'abord et avant tout des propositions nouvelles dans le champ de recherche de leur discipline respective, la démarche de Bernhard, très rapidement, s'inscrit dans une entreprise de déconstruction apparemment « haineuse ». On a l'impression (mais n'est-ce vraiment qu'une impression?) que cette accumulation boulimique de phrases, cet entrelacement de figures, cette répétition des motifs, cette apparente absence de structure témoignent d'une *« haine du développement, de la phrase comme accident, histoire, différence »* (Schneider).

Rien d'ailleurs ne nous empêche de paraphraser Schneider, car là où il affirme : *« Par son écriture anti-musicale, Bernhard atteint la dimension folle de la musique »*, nous pourrions risquer de rétorquer : « Par son écriture anti-poétique, Bernhard atteint la dimension folle de la poésie. »

On n'en est certes pas à un paradoxe près avec Bernhard. Aussi, même sans jamais se l'avouer, semble-t-il parfaitement à l'aise dans cette posture éminemment poétique et inconfortable de l'écrivain placé au centre d'un nœud de tensions entre sa maîtrise du matériau et ce qui inévitablement lui échappe, contrôle et dérapage, retenue et débâcle; n'est-ce pas là, dans ce compromis (sans compromission), dans cette négociation (sans véritable calcul), que se situe l'origine de tout acte poétique? *L'Origine*, premier d'une série de récits autobiographiques (1975, traduction française en 1981), n'inscrit-il pas, dès le départ donc, cette triangulaire dynamique entre la musique, l'écriture et la mort? Ce qui nous permet, une fois de plus, de dire *« La musique était à l'origine »*. N'a-t-on d'ailleurs pas dit de ce récit, comme de bien d'autres, qu'il s'agissait de *« partitions linguistiques »*, de *« livrets d'opéras philosophiques »*?

On l'aura compris, Bernhard n'est pas de ces écrivains qui idolâtrent le langage. Bien au contraire, il ne l'aime pas du tout, le trouve absolument insuffisant, mais est bien obligé de *« passer par lui »*. Voilà pourquoi on peut souvent avoir l'impression d'un langage *« lui-même sans corps, désincarné »* (Michel Schneider). Car il tend, par harcèlement, répétition harassante, résonances multiples, à vider les mots de leur sens, à en faire *« des mots qui seraient des sons »* (Michel Schneider). N'avoue-t-il pas lui-même : *« les mots que j'aligne, les phrases que je construis, je les mets en bonne place... selon un déroulement musical »*? Risquer d'exprimer ce qui ne peut se dire, n'est-ce pas un mandat proprement musical... et poétique? Bien sûr, il y a là un péril, celui d'une négativité autodestructrice, celui de toute pratique des arts-limites... les bafouillements-grognements du langage exploréen de Gauvreau, le *silence* de John Cage... et un certain *Carré blanc sur fond blanc*.

Le *radotage*, le *bavardage* de Bernhard n'étaient pas sans risque non plus. Sans parler, sur un plan plus ontologique, de sa fascination pour la mort. Mais heureusement, le poète, le funambule, sait à peu près où et quand il doit s'interrompre. Il connaît bien sa *maladie*, il l'a si parfaitement apprivoisée qu'il n'est pas nécessaire de la mener à son terme mortifère, il sait en jouer, il sait même parfois en rire, il sait la mener jusqu'au cœur du langage, jusqu'au *trou poétique*.