

Mécanique du langage et confession poétique

Mes prix littéraires de Thomas Bernhard, Traduit de l'allemand par Daniel Mirsky, Gallimard, « Folio », 144 p.

René Lemieux

Number 241, Summer 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67237ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lemieux, R. (2012). Review of [Mécanique du langage et confession poétique / *Mes prix littéraires* de Thomas Bernhard, Traduit de l'allemand par Daniel Mirsky, Gallimard, « Folio », 144 p.] *Spirale*, (241), 61–63.

Mécanique du langage et confession poétique : les prix littéraires de Thomas Bernhard

PAR RENÉ LEMIEUX

MES PRIX LITTÉRAIRES de Thomas Bernhard

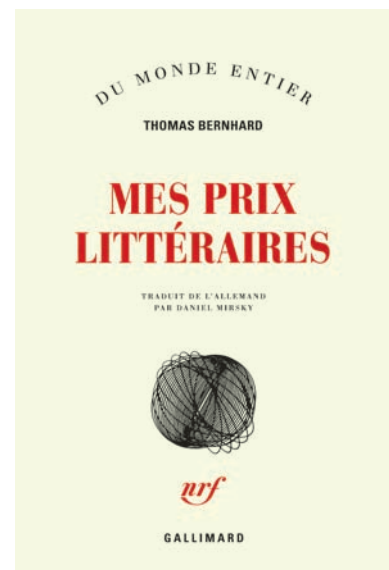
Traduit de l'allemand par Daniel Mirsky
Gallimard, « Folio », 144 p.

Thomas Bernhard avait indiqué à son éditeur, six mois avant sa mort en 1989, qu'il travaillait à un nouvel ouvrage en prose — on découvre après sa mort plusieurs projets d'écriture, dont un tapuscrit de cinquante pages sur lequel figure, à la page titre, *Meine Preise*. Ce livre sera publié pour la première fois aux éditions Suhrkamp en 2009 et traduit chez Gallimard par Daniel Mirsky en 2010 sous le titre, *Mes prix littéraires*. Selon Raimund Fellinger qui signe la « notice éditoriale » de l'édition allemande, traduite en français, on peut soupçonner que le texte, qui réunit neuf descriptions de prix littéraires reçus par l'auteur, trois discours et une lettre de démission de l'Académie de langue et de littérature de Darmstadt, fut écrit bien avant sa mort. En effet, on estime, avec les indications dans le texte, que le livre aurait été écrit aux alentours de 1980. Était-ce la pudeur qui empêcha Bernhard de publier plus tôt son livre ? Si la question semble impertinente, il importe néanmoins de voir dans ce livre quelque chose comme un legs, un dernier testament, pour le moins qu'on puisse dire, scandaleux.

Pour employer une image deleuzienne, on pourrait qualifier *Mes prix littéraires* de « violemment comique ». Composé principalement de neuf courtes miniatures, Bernhard raconte avec un humour noir les prix qu'il a reçus au cours de sa carrière, n'hésitant pas au passage à écorcher tout le système littéraire — et on notera que le titre français révèle acoustiquement comme un sentiment bien présent chez

Bernhard au regard de ce système et de ses agents. Car si le livre se présente d'abord comme de petites historiottes sur la réception de ces prix, c'est pour mieux en montrer la profonde nullité.

Chaque miniature est donc l'occasion de tourner en dérision le système des prix et bourses attribués aux poètes et aux artistes. Dans une ironie tout autrichienne — pensons notamment à sa compatriote Elfriede Jelinek —, Bernhard tournera en ridicule la plupart des prix reçus à partir d'une anecdote de sa vie personnelle, du complet prêt-à-porter acheté (et retourné ensuite) pour remplacer son pantalon et son vieux pull jugés inadéquats, jusqu'au récit d'un accident en Yougoslavie après l'achat de sa première voiture (une Triumph Herald blanche aux sièges de cuir rouge), en passant par le meilleur conseil reçu par un homme de lettres (à savoir : toujours acheter ses chaussures après quatre heures de l'après-midi, car c'est à ce moment que le pied a la consistance appropriée à cet achat — un conseil à retenir pour nous tous), à des moments plus sérieux sur la maladie pulmonaire dont il a souffert (les médecins ne lui avaient donné aucune chance de survie) ou à des réflexions plus existentielles. L'argent — les difficultés qui y sont reliées tout comme les projets devenus possibles grâce aux bourses — sert de fil rouge pour rendre le plus pragmatiques, autant que faire se peut, les aléas du petit monde littéraire. C'est-à-dire, à la lettre, faire du monde de la métaphore ou des figures de styles, des « choses mondaines ».



MACHINE DE GUERRE, MACHINE DE THÉÂTRE

Outre la description de la vie littéraire en Autriche, se dessine alors chez Thomas Bernhard une véritable pensée composée de personnages conceptuels tragico-comiques : les médecins qui condamnent à mort, l'avocat qui négociera le remboursement de la voiture accidentée, l'agent immobilier qui lui vendra sa première maison « *aux excellentes proportions* », les récipiendaires des prix (comme le petit prix d'État que reçoit « *n'importe quel trou du cul ayant publié quelque chose* »), les ministres de la culture qui tantôt ronfle en pleine cérémonie, tantôt claque la porte après avoir entendu un discours de

Bernhard particulièrement méchant (reproduit à la fin du livre), ou encore cette fameuse « vieille tante », toujours à ses côtés (qui serait sa compagne, Hedwig Stavianicek) qui servira comme un tiers nécessaire (donc un témoin) et une médiation essentielle (donc un intercesseur) entre le monde et la pensée. À propos du petit prix d'État attribué par le Sénat des Arts (où « ne siègent que des trous du cul, à savoir des trous du cul catholiques et nationaux-socialistes, flanqués de quelques Juifs-alibis »), cette tante en personnage conceptuel lui permettra de formuler une « autocritique » de son rapport avec l'État, à travers une critique de l'État : « *Je ne suis pas disposé à refuser vingt-cinq mille schillings, disais-je, je suis cupide, je suis faible, je suis moi-même un salaud. [...] Ma tante était déçue de moi, elle s'était fait une trop haute idée de moi jusque-là. Si vraiment je pensais ce que je disais, m'objectait-elle, je ne devrais pas accepter ce prix. Absolument, lui disais-je, je pense ce que je dis et j'accepte quand même le prix. J'accepte l'argent car il faut accepter tout argent provenant de l'État, qui chaque année jette, de façon tout à fait absurde, des millions et même des milliards par la fenêtre, le citoyen avait parfaitement ce droit et je n'étais pas fou non plus.* »

Cette pensée a certes quelque chose de la critique politique, et ce, à partir d'une critique de l'esthétisation du pouvoir qui, sous prétexte de « récompenser » les créateurs, s'investit dans une représentation théâtrale où le pouvoir est plus souvent qu'autrement à l'avant-scène. À cet égard, on découvrira que Bernhard n'a apprécié qu'un seul de ses prix, celui décerné par la Chambre fédérale de commerce. Un hommage particulièrement intéressant, d'abord parce que recevoir ce prix lui a donné « l'impression [de ne pas] appartenir au monde littéraire, mais à celui du commerce », ce qui lui permettra de revenir à ses souvenirs de jeunesse, lorsqu'il était apprenti de commerce, « à seize ou dix-sept ans », ensuite parce que, lors d'une visite dans un commerce, Bernhard remarquera que les thèses développées dans *La Cave* sont reproduites chez les marchands sans signature, comme s'il découvrait avec eux la possibilité d'avoir fait œuvre (« utile », il le notera) une fois que l'œuvre est détachée de la subjectivité créatrice, une fois coupée de son signataire responsable. C'est exactement là où Jacques Derrida voyait la possibilité d'une confession véritable.

Si c'est auprès des marchands que Bernhard se sent si bien, c'est que leur parole reste plus « authentique », et c'est, paradoxalement, le langage qui circule parmi les poètes lauréats qui est le plus machinal ou mécanique, c'est-à-dire de l'ordre du calcul et de l'économique. Les discours qu'on demande de prononcer lors de ces cérémonies deviennent des épreuves, justement parce qu'ils sont de l'ordre de l'automatique — un simple « merci » ne suffirait-il pas ? Comment revenir à une possibilité de l'« authenticité » de la parole poétique, si elle est constamment parasitée par les pouvoirs en place ?

En ces temps où l'indignation est en vogue — qu'on y voie un regain de l'engagement citoyen ou un effet de mode —, Bernhard montre qu'en étant complètement submergé dans le « monde » (être « faible », être un « salaud »), c'est aussi un moyen d'en montrer l'impertinence. Car Bernhard dénonce, mais jamais au nom d'un intérêt supérieur de la littérature. Celui qui participe au cérémonial des prix pour ensuite s'en moquer avec des miniatures n'agit pas à la manière de Sartre refusant le prix Nobel de littérature en 1964, mais comme Jelinek demandant à l'Académie suédoise de lui envoyer le chèque par la poste. Ce n'est pas, à proprement parler, une dénonciation. C'est, dans un pur esprit humoristique, présenter un miroir au réel pour lui montrer de quoi il est composé. Si le réel est à ce point singularisé, c'est au prix d'une dépersonnalisation qu'il sera possible de le mettre au jour, et cette dépersonnalisation passera par une forme de confession du « je », de son expérience (anecdotique) qui constitue comme une machine de guerre contre le mécanisme de la machine théâtrale du politique — de l'État ou de la nation. Comme il le dira dans son « Discours lors de la remise du prix d'État autrichien » : « *Il n'y a rien à célébrer, rien à condamner, rien à dénoncer, mais il y a beaucoup de choses dérisoires [...]. L'État est une structure condamnée à l'échec permanent, le peuple une structure perpétuellement condamnée à l'infamie et à l'indigence d'esprit. La vie est désespérance, à laquelle s'adossent les philosophies, mais qui en fin de compte condamne tout à la folie. Nous sommes autrichiens, nous sommes apathiques; nous sommes la vie en tant que désintérêt généralisé pour la vie [...]. Nous n'avons rien à dire, si ce n'est que nous sommes pitoyables, adonnés par imagination à une monotonie philosophico-économico-mécanique.* »

CONFESSION, ABJURATION, ACCUSATION

Qu'il y ait machine contre machine à l'intérieur même de l'opposition entre machine et événement, on ne devra pas s'en étonner — c'est en tout cas le cœur même de ce qui fait qu'une confession est confession selon Jacques Derrida, dans sa conférence « L'avant-dernier mot, archives de l'aveu » prononcée le 22 janvier 2001 à la Bibliothèque nationale de France. Réexaminant les confessions de saint Augustin et de Jean-Jacques Rousseau, Derrida passe en revue les chaînes lexicales à la fois de l'événement (la singularité, l'esthétique, l'organique, l'expérience — *ce qui n'arrive qu'une fois*) et de la machine (la répétition sans affect, l'automatique et l'inorganique, l'inanimé, l'absence de désir ou de spontanéité — *la mort*). La confession, en répétant les expériences antérieures — dans l'aveu comme dans l'excuse, dans l'abjuration comme dans l'accusation —, a quelque chose à la fois de l'événement et de la machine : quelque chose du monstrueux. En bref, la confession procède toujours par le déplacement des bords, des frontières, des limites textuelles.

L'événement Rousseau est sur ce point exemplaire, car sa vie a tout de ce déplacement, en particulier en ce qui a trait à son abjuration de la foi protestante, plus intimiste, et sa conversion au catholicisme, qui demande la soumission, donc plus machinal, plus mécanique, plus littéraliste. Cette ligne de partage entre protestantisme et catholicisme est une des caractéristiques de l'Allemagne, elle qui vit depuis la Seconde Guerre mondiale dans la confession infinie de sa dette envers les Juifs, les aveux de ses torts, les excuses, la mémoire de ses fautes; alors que l'Autriche, pays de la « bordure » (*Österreich* désigne bien l'« empire de l'est », à la limite orientale), elle qui est entièrement catholique (donc machinale et ritualiste), vit par l'absence de tout sentiment de faute ou de remords — c'est l'acte d'accusation notamment de Jelinek contre l'Autriche —, bref, sans désir de confession. Voilà peut-être une piste de réflexion pour comprendre ce qui ressemble fort à un procès intenté par Bernhard contre l'Autriche tout entière, lui qui vit ce partage entre machine et événement, et le performe en se confessant, contre un pays qui renvoie ce partage, donc déplace les limites, à sa frontière occidentale. Avec ces avant-derniers mots (mais *posthumes...*) à l'allure testamentaire, ces

avant-derniers mots survivant à ses derniers mots, Bernhard ne réglerait peut-être pas ses comptes (pour employer un lexique du calcul) avec l'Autriche; au contraire, il *incarne* (par delà la mort, donc *spectralement*) ce partage. Le testament est ici *crucifixion*. Bernhard, c'est donc l'Autriche — peut-être pas dans son aspect esthétique (ce qui se voit, ce qui s'entend, ce qui se *sent*), mais dans son affection intime, intérieure, douloureuse, cénesthésique. Bernhard exprime la part de l'ombre,

cachée et cryptée, « refoulée », du monde dans lequel il a vécu, de ce monde qui refusait de se voir tel qu'il était : « *Ce que nous sommes [Autrichiens] reste obscur.* »

Bernhard aura contribué, pour paraphraser une dernière fois une formule derridienne, à la chaîne des écrits des immaculés, lui, le coupable à force de ne pas sentir la culpabilité, adressés aux hommes, pécheurs, « qui ne savent pas ce qu'ils font ». Il répète donc lui-même, en lui-même, par lui-même,

l'Autriche qu'il semblait dénoncer. Ses « avant-derniers mots », actuel par leur charge critique contre le pouvoir de l'État autrichien, participent eux aussi à la longue suite des confessions de ceux qui, par l'usage de l'écriture, se mettent en croix à la vue de tous, c'est-à-dire la succession — répétition et héritage — des avant-derniers mots eschatologiques comme *le* genre littéraire de la Chrétienté. †

Sismographie de l'histoire

PAR GUYLAINE MASSOUTRE

MIROIR BRISÉ de Mercè Rodoreda

Autrement, 2011, 343 p.

ATLAS OU LE GAI SAVOIR INQUIET. L'ŒIL DE L'HISTOIRE, 3 de Georges Didi-Huberman

Minuit, 382 p.

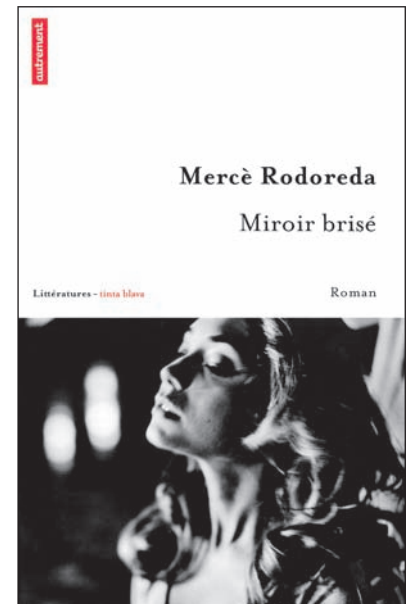
À vingt ans, Rodoreda épousait son oncle. Quatre romans suivirent, dont elle renia plus tard la maladresse et dont elle récrivit l'un au complet. Elle s'engage au Commissariat de propagande de la Généralité de Catalogne (république catalane qui se forme à partir de 1931), où elle fonde des amitiés durables. La guerre civile éclate; séparée de son mari, elle part en France, où elle doit encore affronter la guerre. Installée en Suisse en 1954, elle y écrit sur les mœurs et la société barcelonaises, avant d'y retourner. Outre le roman, elle pratique la nouvelle et le théâtre; aux décors naturels luxuriants, elle associe un onirisme volontiers fantastique. Honorée du prix des Lettres catalanes en 1981, son œuvre peut se comparer à celle de Gabrielle Roy, tant pour la finesse de ses portraits, hautement symboliques, que pour le témoignage humain.

*

Qui déambule à travers les quartiers de Barcelone fera halte au quartier populaire de Gràcia. Vous voici place du Diamant : on y vend de l'horchata, un lait végétal sucré à base de souchet, délicieux, refroidi tel un granité; les gamins jouent au football comme leurs idoles du Barca; les petits

sautent dans les agrès et des femmes de tous âges s'y taillent une bavette, comme partout au pays. Vous remarquez une statue de bronze, originale : une jeune femme entourée de pigeons. C'est l'hommage à Colometa, l'héroïne du roman *La Place du Diamant* (1962), de la Catalane Mercè Rodoreda (1908-1983), qui l'a écrit à Genève, après vingt-trois ans d'exil d'une république vaincue.

Si *La Place du Diamant* raconte la vie brisée, pathétique, de Colometa et la pauvreté du quartier, avant et pendant la guerre civile, ce roman captivant n'a été traduit chez Gallimard qu'en 1971; en 2006, il paraît chez le même éditeur dans la collection « L'Imaginaire ». *Rue des Camélias* (1966) se retrouve chez l'éditeur Chemin vert en 1986, et les nouvelles de Rodoreda, ensuite, chez Actes Sud. Il faut attendre 2011 pour qu'aux éditions Autrement on traduise son plus ambitieux roman, *Miroir brisé* (*Mirall Trencat*, 1974). Commencé à Genève puis abandonné aux difficultés de l'exil, il marque son retour en Catalogne, en 1972. Ces résurgences sont significatives du travail latent de la culture catalane et de sa réception, ainsi que des affects traversant cette écriture.



Miroir brisé est bâti autour de Teresa, fille d'une poissonnière, qui, après une aventure malheureuse dont elle a un fils, épouse un riche vieillard, qui lui lègue un héritage, puis un riche propriétaire terrien qu'elle n'aimera pas davantage. Autour gravitent quantité de relations, des enfants malveillants, une famille élargie et