

Tanguy Wuillème
Université Nancy 2

Haine de la ville, haine de soi. L'écriture irritée de Thomas Bernhard

Résumé – La ville contemporaine n'est pas celle des rêves d'épanouissement mais celle de la catastrophe. Destructrice des talents et pourvoyeuse de corruption, elle contribue à désoler les individus, à les priver d'un sol ferme, et nombreux sont ceux qui tombent dans ses crevasses. L'écriture de Thomas Bernhard (*L'origine, Des arbres à abattre*), oppose la ville devenue organisme vivant, agglomérant tout sur son passage, aux hommes privés d'un développement harmonieux au sein d'un temps homogène et continu. Cette contribution tentera d'analyser ce double mouvement de la catastrophe urbaine, que l'écriture propose de thématiser, mais aussi de dépasser, en vue de ce qui serait un optimisme dans la littérature.

En 1910, dans un livre consacré à Émile Verhaeren, Stefan Zweig louait celui-ci d'être le premier véritable poète de la ville moderne, d'avoir « transvalué » l'élément poétique en traduisant les forces nouvelles. La ville devenait un objet esthétique digne de pensée et d'écriture. Un siècle plus tard, on ne peut que constater la postérité de cet intérêt pour la ville chez les écrivains : nombreux sont ceux qui saluent « leur » ville : Pessoa, Lisbonne; Joyce, Dublin; Mendoza, Barcelone, etc. La ville comme décor, comme figurante, comme scène, voire même comme actrice principale, semble le plus souvent favoriser les personnages qui y évoluent. Même quand elle est synonyme de contraintes et de corruption, on en cherche toujours la poésie, du moins une certaine chanson censée apaiser la douleur de ceux qu'elle offense. Nous voudrions ici, au contact de l'œuvre de Thomas Bernhard (1931-1989), trouver une exception à cette règle d'enjolivement poli de la ville. Écrire la ville prend chez Bernhard la forme d'un acte d'accusation à son

Tanguy Wuillème, « Haine de la ville, haine de soi. L'écriture irritée de Thomas Bernhard », Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Écrire la ville*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 14, 2005, p. 27-43.

HAINES DE LA VILLE, HAINES DE SOI

encontre : quant à son climat et à son architecture, quant à ceux qui la peuplent et à leurs idéologies, toutes choses qui font de la ville un processus d'éternel retour du même ennui.

Écrire la ville confirme également un moyen de lutte contre les falsifications qui y sont à l'œuvre : l'oubli de l'Histoire, la destruction de toute créativité, l'annihilation des individus et la marginalisation de certains. Il s'agit de repérer une haine de la ville, de son espace-temps qui aboutit à un mépris de soi chez les individus qui consentent à y demeurer. Écrire la ville consiste, en second lieu, à décrire les réactions possibles à son égard. Si les rêves de destruction s'avèrent au fond utopiques, si le recours aux forêts (E. Jünger) ou à l'amour de la campagne apparaissent tout autant indésirables, restent le voyage, la découverte d'autres villes, l'exil en soi-même ou encore la musique ou l'écriture. La ville devient la condition, en tant que pôle d'une répulsion lucide, qui permet à l'individu de s'affirmer et de coïncider plus intensément avec lui-même. En refusant d'expérimenter la seule surface urbaine, mais à l'inverse choisissant d'entamer une conversation avec ses profondeurs, avec ceux que la ville relègue à la lisière ou à la marge, Thomas Bernhard propose un défoulement cynique qui déjoue les crevasses de la ville et nous désillusionne des émotions factices qu'elle suscite.

L'écriture irritée de la ville

Si l'on peut rapprocher la majeure partie des ouvrages de Thomas Bernhard au genre du « roman autobiographique », c'est qu'ils comportent assez de critères (narratif, fictionnel, littéraire) et de signaux qui rattachent l'œuvre et les protagonistes à leur auteur. Parmi ceux-ci, le lieu, ou l'espace, où se situe l'action décrite et où se posent les divers personnages est en mesure de rappeler l'écrivain. Si Thomas Bernhard n'est pas né en Autriche (mais au Pays-Bas), il a pourtant étroitement mêlé ses principales villes, notamment Vienne et Salzbourg, à son propre travail. Cependant, l'évocation de ces villes ne fait l'objet ni d'une élégie admiratrice, ni d'une nostalgie propre à l'exil et au déracinement. Écrire la ville permet plutôt une mise en accusation de ce qu'elle est et représente.

TANGUY WUILLÈME

La ville prend la configuration d'un vaste marécage où pataugent les individus en mal d'identité. Le climat de Salzbourg s'avère extrême, irritant, et il ruine la santé de ceux qui y résident. Sa situation préalpine atteint de façon nocive le corps et l'âme, c'est-à-dire les capacités de l'entendement et de la sensibilité. Dans ses entretiens avec Krista Fleischmann, Bernhard avouera même ne pouvoir travailler que là où le climat lui est supportable. Ce ne sont pas seulement les conditions météorologiques : l'architecture, qui est pourtant une merveille de l'art, se révèle n'être qu'un effet de trompe-l'œil, qu'une surface cachant une mystification. La ville en tant que surface architecturale s'adresse aux touristes et se pare d'habits hypocrites. On a recouvert le passé d'un beau vernis afin d'en faire un cimetière de façades. Thomas Bernhard accuse le devenir-muséal des villes, basées sur une renommée trompeuse. C'est également pourquoi on ne trouve aucune description de paysages dans toute son œuvre. Seul compte le paysage intérieur des individus. Écrire la ville s'applique parfaitement à Thomas Bernhard, à condition que l'on comprenne cette ville comme un concept : Bernhard ne décrit pas telle ou telle ville, mais écrit « la » ou « les » villes.

Le climat, l'architecture mais également les institutions qui donnent consistance à la ville sont objets de réprobation. Les lieux culturels (l'opéra, les théâtres, les cafés, le musée, l'école et plus particulièrement le collège et le lycée) sont des lieux de discipline et d'abrutissement du peuple. La ville participe à un processus de dégénérescence généralisée et facilite la contagion de la médiocrité accrue par la présence de la presse, véhicule de toutes les inepties sociales.

La froideur météorologique se retrouve dans la population de Salzbourg ou de Vienne, dont Bernhard fustige la « logique petite bourgeoise », c'est-à-dire le fait d'être uniquement concentré sur ses possessions et sa réputation. Il vise ainsi toute l'Autriche qui lui semble une vaste forteresse marquée par l'instinct de conservation et repliée sur elle-même, à l'exemple de la Suisse. L'auteur ne se sent aucunement à l'aise dans la capitale d'un pays où il constate qu'il n'y a :

[...] pas un paysage reposant. Pas des gens

HAINES DE LA VILLE, HAINES DE SOI

agréables. Mais des gens qui m'épiaient [...]. Qui m'angoissent. Qui me conduisent de l'autre côté de la lumière. Jamais je ne me suis senti en sécurité dans cette région [...] Constamment atteint de maladies, finalement presque anéanti par l'insomnie¹.

Cette horreur radicale que l'auteur éprouve au contact des villes autrichiennes et de leurs habitants prend aussi sa source dans les idéologies partagées. Occasion est donnée pour de violentes diatribes sur le passé nazi de « cette ville qui, si elle n'a pas glorifié en toutes choses et même admiré avec extase ce totalitarisme, l'a toujours vigoureusement favorisé². » Outre le national-socialisme que l'auteur voit encore très présent, le catholicisme et le socialisme font l'objet d'attaques cinglantes mettant en évidence l'anti-esprit qui y est à l'œuvre. Le socialisme devenu vulgaire, gouvernemental, travaille contre le peuple et fait le jeu de l'État. C'est l'occasion pour Bernhard de s'affirmer anarchiste, suivant en cela le modèle de son grand-père et surtout de son oncle : « je suis et j'aime ce peuple mais je ne veux rien avoir à faire avec cet État ». La ville-institution permet une critique révolutionnaire de ce qui la structure et la fait agir. Thomas Bernhard y repère précisément la monotonie et la routine qui sont à l'œuvre dans la frénésie active d'une ville. Il s'agit de son « esprit » qui impose son rythme à tous les individus. Dans *Des arbres à abattre*, le narrateur, qui revient à Vienne après vingt ans d'absence, constate qu'il ne s'est rien passé, que les milieux mondains, médiatiques et artistiques sont les mêmes. La ville devient état d'apesanteur à l'exemple du Paris de *L'Homme qui dort* de George Perec. L'Histoire semble arrêtée et les êtres sont englués dans un éternel retour des mêmes choses. Rien ne fait événement et le vieux tient lieu du nouveau. Bernhard en profite pour critiquer la mode des antiquaires, de la brocante :

¹ Thomas Bernhard, *Le Naufragé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 145.

² Thomas Bernhard, *L'origine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, p. 30.

TANGUY WUILLÈME

Ils sont si faibles face à leur propre époque qu'ils doivent s'entourer de meubles d'une époque depuis longtemps révolue, passée, trépassée [...]. Ils s'entourent de la mollesse d'un temps révolu dont aucune contradiction ne peut plus surgir³.

L'imposition de l'immonde

La ville n'est pas seulement horrifiante en elle-même, mais également par les effets qu'elle produit sur ceux qui y séjournent ou la côtoient. C'est tout le drame de la ville imposée aux individus. La ville natale, qui incarne pourtant le « chez soi », rejoint plutôt le destin, la fatalité du nouveau-né. Elle rend substantielle la relation à une terre, à l'idée des racines; si tout vient d'elle, l'auteur affirme pourtant n'avoir rien de commun avec elle. Il fait de ce qui est pour les autres une relation affective, une relation impersonnelle et tragique, car l'individu devient l'esclave d'un lieu mortel. Ce qui constitue pour autrui la terre des morts où l'on revient toujours (Jacques Derrida dans *De l'hospitalité* situe là le lieu où est enterrée la famille) est pour Bernhard un lieu écrasant qu'il faut quitter au plus vite car ses institutions de la déchéance (hospices, asiles, cimetières, etc.) sont nos derniers lieux de retraite et s'impatiente de nous.

Une autre ville nécessairement imposée est celle de l'internat ou des études. On connaît l'aspect traumatique des études pour le jeune Bernhard élevé par ses grands-parents à la campagne et qui va subir de plein fouet le sadisme de l'enseignement. Si la petite ville lui est insupportable, Salzbourg devient synonyme de suicide et de maladie mortelle (il ne cesse de rappeler les statistiques qui font d'elle une ville où les jeunes quittent volontairement la vie en se jetant des collines). Vienne est comparée à un moulin broyeur d'individus où l'une de ses amies chères, Joanna, s'est suicidée :

Joanna devait aller à Vienne car elle voulait à tout prix faire carrière [...] Mais Vienne a apporté plus de malheur que de bonheur [...] Les jeunes gens

³ Thomas Bernhard, *Des arbres à abattre*, Gallimard, coll. « Folio », 1984, p. 176.

HAINES DE LA VILLE, HAINES DE SOI

partent pour la grande ville et font proprement parler naufrage là où tous les espoirs étaient permis, à cause de la dépravation de la société, à cause de la brutalité de la société, à cause de leur propre nature qui n'est généralement pas à la hauteur de la grande ville dévoreuse d'hommes qu'est Vienne⁴.

La grande ville entraîne la destruction des individus et notamment des génies, des artistes créateurs qu'elle est incapable de comprendre et qu'elle vomit à ses marges. C'est tout le thème du *Neveu de Wittgenstein* qui symbolise le départ des intelligences autrichiennes à l'étranger pendant l'entre-deux-guerres et l'après-guerre, ou leur relégation en asile et en prison. Vienne est comparée à un cul-de-sac, et malheur à ceux qui ne savent en partir à temps. Car les différents milieux qui peuplent la ville, les « mondanités », pompent l'énergie des plus entreprenants et les rejettent aussi vite. On retrouve là des accents d'Hemingway qui, tout en célébrant la ville passée, lorsque « Paris était une fête », décrit la nouvelle race qui y demeure : les riches et les poissons-pilotes qui investissent dans les artistes afin de les dépouiller ou de les transformer en nouveaux riches méprisables, semblables à eux.

Mais la catastrophe urbaine prend essentiellement les traits de l'Oubli. La ville est puissance de destruction de toutes les offenses et de toutes les souffrances qui s'y sont déroulées.

Dans *La cave*, le narrateur se réjouit de quitter l'école pour l'apprentissage. Il découvre, contrairement au thème dostoïevskien, le bonheur de travailler dans le sous-sol, d'appartenir au monde quotidien de ceux qui peinent. Il devient lui-même dans la banlieue honnie des Salzbourgeois aux rues qui n'ont pas même de noms, au quartier que l'on appelle déjà la « cité » (de Scherzhauserfeld). Il sait que montrer la richesse de cette cité dérange et qu'il apparaît comme un trouble-fête. Puis il voit, trente ans plus tard, que l'on démolit tous ces témoins de briques et d'aggloméré, que l'on essaie d'effacer les traces et les tares de cette « terrible colonie humaine, enfant

⁴ *Ibid.*, p. 47.

TANGUY WUILLÈME

souffre-douleur de la ville⁵. »

Les expériences passées ne ressurgissent qu'avec la mémoire des témoins d'autrefois, mais leur voix irritent les contemporains. On préfère ignorer le terreau sur lequel est bâtie la cité :

[...] ces morts de la taverne de la halle aux grains n'ont jamais été dégagés, mais comme également des centaines d'autres dans la ville, on les a tout simplement poussés et enfoncés profondément dans les décombres et aplanis avec les décombres. Aujourd'hui il y a là un immeuble d'habitation et personne n'est au courant de cette histoire quand je m'en informe⁶.

La ville prend les allures d'un gros organisme qui phagocyte tout ce qui vient à son contact et elle efface les conditions de sa croissance. Elle prive les individus du souvenir et ne laisse voir que des brèches, des interruptions. Seul l'individu capable de s'adapter à cette discontinuité des temps, à cet art d'effacer les traces derrière soi, à cette ruse urbaine, pourra triompher de la ville et lui imposer sa loi. Si les héros d'Eduardo Mendoza parviennent à triompher de Barcelone en se perdant dans le rythme enfiévré des transformations capitalistes⁷, les narrateurs de Bernhard opposent, eux, un refus frontal à toutes les concessions, à toutes les ambiguïtés modernes. Au simulacre des continuités biographiques des « réussisseurs » de tout poil (le mot est d'Albert Cohen), Bernhard cherche à rétablir un soi incorruptible et sincère avec lui-même.

S'opère alors une confrontation entre l'individu et la ville. Tout comme Freud qui, au début de *Malaise dans la civilisation*, tentait l'analogie entre la ville et l'être psychique, l'individu ne doit pas ignorer son passé et le laisser à l'état de

⁵ Thomas Bernhard, *La cave*, Paris, coll. « Folio Gallimard », 1976, p. 41.

⁶ Thomas Bernhard, *L'origine*, *op. cit.* Voir aussi pour ce leitmotiv « décision », in *L'imitateur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue ».

⁷ Voir Alain Brossat, « Mémoire pauvre, miracle », in *La paix barbare, Essais sur la politique contemporaine*, Paris, L'Harmattan - Forum de l'IRTS Lorraine, 2001, p. 27-43.

HAINES DE LA VILLE, HAINES DE SOI

ruine. L'individu a le privilège, heureux ou non, de conserver totalement son passé et il a pour tâche de le connaître pour confirmer son identité. Tout comme la ville joue contre le génie artistique, elle attend à la vie de l'esprit. Il relève de la responsabilité de l'écrivain de continuer une conversation avec ce qui est mort, avec ce qui nous sert de fondation, avec ce que les pouvoirs cherchent à faire disparaître.

Mais la ville n'éponge pas seulement l'ardoise du passé comme si les époques affreuses n'avaient jamais existé, elle contribue également à empoisonner la vie en devenir :

Celui qui est enfermé dans cette ville (Salzbourg), condamné à cette ville possède d'elle [...] un souvenir plutôt triste, plutôt assombrissant et obscurcissant pour son premier et tout premier développement mais dans tous les cas funestes, peu à peu décisif pour toute son existence et les conditions de son existence dans cette ville⁸.

Ce n'est plus une relation harmonieuse qui unit l'individu à sa ville mais une violation perpétuelle avec laquelle l'individu va devoir vivre, sauf à condition d'exorciser, de se guérir ou de reconstruire de la relation autrement et ailleurs.

Écrire la ville, dans le cas de Thomas Bernhard, contribue à apaiser des souffrances passées, à se constituer une identité personnelle capable de résister à toutes les falsifications historiques. La ville incarne cette puissance impersonnelle que les êtres souffrants tentent d'accuser sans pour autant la saisir en justice ou en écriture. Nul responsable sinon un mélange de facteurs et d'acteurs flous. Le ton cynique et parfois violent que Bernhard adopte et le fait de demeurer dans le cadre d'une symbolique affective d'ordre intime, invérifiable dans ses dires, visent cependant à rétablir la vérité ou du moins une certaine vraisemblance sur le caractère propre de ces villes. La ville est l'invention qui discipline, marginalise et détruit l'existence des individus. Elle ne crée pas un monde mais fait plutôt signe vers l'immonde. Le narrateur de ses livres se tient sur la crête d'une dialectique négative qui dénonce ce qui ne lui plaît pas,

⁸ Thomas Bernhard, *L'origine*, *op. cit.*, p. 12-13.

TANGUY WUILLÈME

les ambiances qu'il trouve vulgaires, désagréables. Il prend par moments les aspects d'un stoïcien qui ne peut rapporter qu'à soi ce qui lui convient ou non, qui essaie de définir sa propre sagesse dans un espace-temps de déraison.

Il s'agit d'une écriture salutaire qui va au rebours de la promotion et de la description des villes, de celles qui s'étalent dans les journaux aux pages « tourisme et évasion », dans les émissions vantant les mérites des grandes capitales. Ces écritures-là sombrent dans le kitsch, à la manière de ceux qui prétendent décrire et promouvoir l'amour et qui le transforment en fausseté séduisante.

Rêves de destruction et d'échappée belle

Écrire la ville consiste, en second lieu, à décrire les réactions possibles à son égard. Aux délabrements forcenés que la ville opère sur ses marges sociales ou historiques, Thomas Bernhard oppose un rêve de destruction. Rêve enfantin qui prend naissance durant la guerre : « nous souhaitions donc que notre ville aussi fût bombardée, ce qui arriva le dix-sept octobre, je crois⁹ », et il avouera que ce bombardement de Salzbourg fut pour lui une monstruosité ressentie dans un premier temps comme beauté, comme fascination. Ensuite ce désir de destruction s'est avéré infantile et l'événement (la vue des morts et des chairs brûlées) a laissé en lui une blessure permanente. Cependant, il reconnaît que la ville s'était, un moment, métamorphosée en « une nature vivante bien que désespérée en tant qu'organisme urbain. Le musée de beauté inanimé et mensonger qu'elle avait toujours été s'était rempli d'humanité¹⁰ » à ce moment de désespoir. La compassion envers cette sorte d'être vivant qu'est devenue la ville permet à Bernhard d'y retrouver des traits humains, l'absence de boursouffure orgueilleuse. C'est la beauté d'*Allemagne année zéro* de Rossellini ou celle qu'analyse Sebald dans *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*¹¹. La détresse rend la ville égale à celle de

⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰ *Ibid.*, p. 75.

¹¹ W.-G. Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, Arles, Actes Sud, coll. « Lettres allemandes », 2004.

HAINES DE LA VILLE, HAINES DE SOI

ses habitants. Là encore Bernhard réveille, par l'écriture, cette faiblesse interne qui redonne une majesté à la ville, bientôt recouverte de peinture pour touristes et de reconstructions à l'identique, d'un authentique si faux. À défaut de détruire la ville, l'individu a toujours la possibilité d'user de cette même violence sur lui-même et on sait combien le thème du suicide est omniprésent dans l'œuvre et la vie de Thomas Bernhard. La ville conduit au suicide et inutile de la défier du haut d'une colline comme Rastignac. La ville détestée doit conduire à la fuite.

Moins radical, le départ de la ville, le courage de l'exil ou du moins du voyage apparaît comme une meilleure solution. Thomas Bernhard se flatte d'avoir su partir à temps pour d'autres villes, méditerranéennes pour la plupart, dont il fait l'éloge : Sintra, Taormina, Palma, Madrid « la plus belle d'entre toutes les villes », dira-t-il dans *Le Naufragé*, mais également Londres. Il affirme que ces villes « prennent aussi mais pas beaucoup, et donnent presque tout » et contrairement à Wien, ville étouffante comme un serpent chatoyant, on ne s'y ennue pas jusqu'au « dégoût de soi-même¹² ». S'il s'agit de quitter les « latrines de l'Europe », Bernhard recherche cependant toujours la « grande ville », son atmosphère, la présence des gens, la turbulence. Son lieu préféré (même dans les villes détestées) sont les terrasses de cafés où l'on peut contempler à loisir tout son monde et prendre le pouls des activités. Mais les cafés viennois ne le confrontent qu'à des personnes identiques à lui. C'est pourquoi il affirme y aller pour se fuir, ou éviter les cafés dits littéraires, préférant ceux qui permettent la conversation entre amis.

La grande ville qu'il aime est celle traversée par une langue étrangère, incomprise, mais où l'on s'efforce de tout entendre, de mettre des images de soi-même. Il s'agit plutôt d'une sorte de bain sonore où l'individu en situation d'étrangeté perd ses repères et se repose de son manque d'attention.

Par ailleurs, il ne s'agit pas de départ à la campagne ou de recours aux forêts. Le rêve anarchiste ou écologique lui

¹² Thomas Bernhard, *Béton*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1982, p. 78.

TANGUY WUILLÈME

est strictement étranger. Dans *Des arbres à abattre*, il tourne en ridicule un acteur du Burgtheater qui appelle au retour à la nature, et affirme être un meilleur soi en ayant recours aux forêts. Dans *Le Naufragé*, il attaquera cette posture du moderne :

Celui qui vit à la campagne s'abêtit avec le temps à son insu; il croit pendant un certain temps que c'est original et profitable à sa santé, or il se trouve que ce n'est pas original du tout, et que c'est une absurdité pour celui qui n'est pas né à et pour la campagne [...] Les gens qui vont vivre à la campagne vont se racornissant et mènent là une existence pour le moins grotesque¹³.

La campagne donne pourtant un accès plus réel au monde et l'individu ne s'y sent pas aussi anonyme que dans les grandes villes, mais les divers narrateurs s'avouent des êtres d'artifice et surtout pas des hommes de la nature : « rien ne m'ennuie davantage [...] que d'aller me promener. Je ne suis pas un homme de la nature¹⁴. » La nature est synonyme de finitude, de dégradation irréversible, de mort et de souffrance pour l'humanité. Dans *Le Naufragé*, par la bouche d'un fictif Glenn Gould, Bernhard adopte l'idée que la nature est contre le moi, que notre existence consiste à être continuellement contre la nature et à procéder contre elle. La campagne entraîne l'étiollement de l'inspiration, elle entraîne l'absence de toute stimulation. De plus, la nature n'est plus depuis longtemps un donné initial, elle apparaît totalement humanisée. Faut-il pour autant procéder au va-et-vient entre la ville et la campagne? L'auteur semble le soutenir :

J'ai toujours été un citadin, un homme de la grande ville [...] ce n'est pas pour rien que je commence à respirer quand je suis à Vienne. Inversement quand je suis depuis quelques jours à Vienne, il faut que je me sauve à Nathal, si je ne veux pas étouffer dans l'abominable atmosphère

¹³ Thomas Bernhard, *Le naufragé*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁴ Thomas Bernhard, *Béton*, *op. cit.*, p. 56.

HAINES DE LA VILLE, HAINES DE SOI

de Vienne¹⁵.

Il ajoutera plus loin qu'il n'est même heureux qu'installé en voiture, « entre l'endroit que je viens de quitter et celui vers lequel je roule ». Ce qui l'intéresse est le « entre », tout comme dans la « relation entre » les individus et non pas la « relation à », impersonnelle, inconsistante. Bernhard s'avère un homme du changement, un nomade, rebelle à toutes frontières imposées par les pays et les villes. Sa pensée n'est pas le lieu clos et figé du concept mais le lieu du passage entre les concepts. Il aime la ville comme passage.

La ville contre soi

Le voyage, le passage ne sont pas de moyens de se fuir car il est impossible pour l'auteur de se faufiler hors de soi. La seule échappatoire à la ville est peut-être le soi et l'écriture du soi. Mais il faut se trouver, se raconter et surtout ne pas imiter, ne pas vouloir être un autre. Thomas Bernhard sait combien ce processus de narration de soi est mensonger, falsificateur, que la vérité n'est pas communicable. Tout au plus peut-on accéder à sa vérité, à une part de la vérité dissimulée dans le mensonge. Trouver sa vérité signifie être en mesure de se voir soi-même comme quelqu'un d'unique. « Le mieux, c'est de ne rien vouloir du tout et de faire quelque chose pour « soi », autant que possible » dira-t-il lors d'un entretien radiophonique. Se considérer soi-même comme un phénomène unique offre à tout individu une bouée de sauvetage : « chaque homme est unique et chaque homme, pris isolément, est effectivement la plus grande œuvre d'art de tous les temps¹⁶. » La ville peut alors servir de révélateur, de pôle critique contre lequel un individu peut se définir. La catastrophe qu'elle met sous les yeux de l'individu (et si l'on en croit Simmel, le phénomène urbain a accru et spécifié notre rapport principalement visuel au monde) lui permet de se connaître parmi et contre les autres. L'écriture du soi face à cette ville a les traits chez Bernhard d'une surtension satirique qui

¹⁵ Thomas Bernhard, *Le neveu de Wittgenstein*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, p. 116.

¹⁶ Thomas Bernhard, *Le naufragé*, *op. cit.*, p. 106.

TANGUY WUILLÈME

s'avère au fond une tentative de se calmer et de maintenir une rationalité, une emprise de soi face aux séductions de la folie. Comme le dira Sebald à propos de Bernhard, le satiriste, dans l'œuvre d'art, échappe tout juste à la paranoïa.

La prose de Bernhard ne saurait se réduire à de l'imprécation car il ne prétend pas se situer en surplomb des autres. Il faut s'inclure dans l'ensemble car nous sommes tous autant menteurs que les autres, « nous ne valons absolument pas mieux que ces gens que nous trouvons constamment insupportables et ignobles¹⁷ ». Le mépris devient une méprise sur ce qui constitue le lot commun : la faiblesse, la paresse et la vulgarité. En même temps, la peinture que Bernhard fait de la ville et des êtres qui l'occupent tend à en approfondir les aspects émouvants. Même si Vienne est haïssable, il la trouve touchante et sait qu'elle reste sa ville. Peut être parce que Vienne a deux atouts de taille : la musique et la conversation amicale. Il affirme dans *Béton* : « je dois tout de même à la ville de Vienne d'avoir rencontré la musique, de la manière la plus idéale ». Il lui doit l'accès aux meilleurs compositeurs, Beethoven, Mozart, etc., ainsi qu'à « la musique nouvelle et la plus neuve », Schönberg, Berg, Webern. Toutefois, la capitale de l'Autriche décline dans son rôle d'avant-garde. Au final, la musique sauve de tout. Vienne édite les plus beaux disques, fait et défait les plus belles carrières, elle a eu les meilleurs chefs et maîtres. C'est à Salzbourg que Glenn Gould réinventé vient travailler aux côtés de Horowitz et précisément, parce que cette ville est odieuse, elle permet de se concentrer sur le travail musical, de s'isoler du milieu insupportable qui est le sien.

Mais il ne faut pas sombrer dans la musique et se perdre soi-même comme l'ont fait certains génies. La musique constitue une manière pour se convertir à soi, pour approfondir sa solitude. Tout travail de l'esprit exige la solitude impossible dans les villes. Bernhard qualifie cependant cette solitude nécessaire de marécage noir, destructeur, nauséabond, lui préférant l'amitié. Il spécifie cette amitié comme étant humaine et non animale. « Les hommes aiment les bêtes parce qu'ils ne sont même pas

¹⁷ Thomas Bernhard, *Des arbres à abattre*, op. cit., p. 228.

HAINES DE LA VILLE, HAINES DE SOI

capables de s'aimer eux-mêmes¹⁸. » Il vaut mieux se faire le neveu de soi-même.

Se faire le neveu de soi-même

Se faire le neveu de soi-même est pour nous une expression « ironique » en référence au livre de Bernhard, *Le neveu de Wittgenstein*. Il s'agit d'un personnage fictif qui constitue pour son auteur un interlocuteur de choix, un autre « soi » pour lequel il éprouve de la compassion mais aussi de l'estime. Une sorte de double envié, refoulé mais mis en scène pour exprimer ce que son soi comporte d'incomplet et d'inachevé. Le neveu incarne une sorte d'amitié du soi, de connivence avec soi-même. Il n'est plus, pour le narrateur-auteur, une peluche d'enfant que l'on fait vivre pour se rassurer, mais un soi adulte, avec qui on peut se confronter pour mieux comprendre sa vie. L'auteur-narrateur donne voix à l'autre en soi qui n'est autre que soi.

Il est cette face de soi-même que Bernhard n'a pas réussi à exploiter mais qui le définit peut-être plus profondément que sa façade sociale : le neveu est doué d'une intelligence du fait social, de la comédie de la ville qui l'a rejeté, car son originalité, son ironie et son sens critique faisaient de lui un moi plus authentique, plus conforme à sa volonté. Ce personnage littéraire est saisi par le « sentiment du moi ». Il est une figure de l'énergie personnelle¹⁹.

Se faire le neveu de soi-même suppose une activité d'auto-définition, de réflexivité. L'individu met de l'avant sa consistance personnelle. Il s'autorise de son « je » pour œuvrer dans le monde et entrer en litige contre toutes les formes de domination qui visent à restreindre le « moi ». Il s'agit aussi de mettre en place un dispositif stratégique littéraire qui vise le droit à l'épanouissement et à l'équivalence de ce droit pour tous les « je ». Le narrateur raconte les aventures, les épreuves

¹⁸ Thomas Bernhard, *Béton*, op. cit., p. 58.

¹⁹ On peut la rapprocher de celle du *Neveu de Rameau* de Diderot, voir en ce qui concerne cette figure : Alain Brossat, *Le serviteur et son maître*, Paris, Lignes - Léo Scheer, 2003, 221p.

TANGUY WUILLÈME

que son *alter ego* doit endurer pour développer et affirmer son intelligence, ses connaissances et son génie, etc.

Le neveu de Wittgenstein est comme une maladie que le narrateur-auteur maîtriserait par l'écriture et le dialogue, il est une « rencontre » pathologique que tout « soi » doit accepter pour devenir un nouveau « soi ». C'est pourquoi Paul Wittgenstein est un échec (il sombre dans la folie ou la déchéance sociale), il est un être qui a quitté, fui, déserté son « soi ». Le narrateur a le privilège de se dédoubler sans se perdre, lui, dans la schizophrénie.

Se faire le neveu de soi signifie l'acceptation de son moi pluriel, mais égalitaire, équivalent aux autres moi, en butte au social ou aux conditions politiques et économiques qui l'oppriment. Il fait signe vers une émancipation à l'aide d'une parole de l'ordinaire. Le neveu s'extrait de son patronyme, de son héritage pour devenir « quelqu'un » et réaliser sa vie comme une œuvre à nulle autre pareille. Ce n'est pas le parvenu qui parle, mais l'individu appartenant au commun qui n'est que ce qu'il fait, qui se fait soi-même et fonde sur cette aptitude l'estime de soi. Le soi n'est que la somme de ses actions, il devient soi en les accomplissant.

Le neveu est là pour nous dire que certains, malgré les difficultés existantes, font un meilleur usage de l'égalité et de la liberté que d'autres. La vie est une ligne de front et le moi, par obstination, par enthousiasme et par énergie, revendique le principe égalitaire et libertaire contre l'ordre et l'obéissance. Être soi, ce n'est pas s'anéantir dans un tout englobant comme Rousseau pouvait le faire sur l'île de Saint-Pierre. Ce n'est ni se sacrifier, ni mimer les puissants du moment (dans les entreprises, la mode, le show-business, etc.), ni vouloir devenir le maître ou le vainqueur; c'est être résistant. L'individu devient soi en devenant maître de sa langue et de ses passions, en les assumant comme siennes, en se désignant comme le plus ordinaire (il travaille sur les chantiers et s'enivre avec ses potes), en acceptant la rupture des défenses orgueilleuses de son moi.

Le neveu et son narrateur parlent à la première personne

HAINES DE LA VILLE, HAINES DE SOI

pour s'adresser au « nous ». Ils sont l'essence même de la voix démocratique. Ils partent du « soi » pour parler aux autres. De leur voix propre, ils exposent le litige que subissent les « moi », ils traduisent la scène même et le langage où peut s'exposer ce litige à l'encontre des dominations sociales. Voilà ce que dit Bernhard à propos de cette « conversation » du narrateur et du neveu :

Sans Paul [le neveu de Wittgenstein] il n'y avait pour moi pas de conversation possible en ce monde à propos de musique, pas plus qu'à propos de philosophie, ou de politique, ou de mathématiques. Quand en moi tout était comme mort, il me suffisait de rendre visite à Paul pour, par exemple, rendre vie à ma pensée musicale²⁰.

La conversation devient libératrice, source de vie et de confiance en soi.

Se faire le neveu de soi-même, c'est accepter le soi résistant, parler en tant que témoin des soi offensés, engoncés dans leur carapace sociale. La conversation peut-être généralisée et ouverte sur plus grand que soi. Ceux qui conversent à partir de leur « je », produisent un nouage avec le « nous », ils ne parlent pas « au nom » des autres (ou du peuple, etc.), ils sont les autres « moi ». La conversation qu'ils produisent est identifiable à leur « moi » (et n'a de valeur que par cette singularité) mais elle s'affiche comme conversation commune. Le neveu ne se veut pas un moi édifiant, héroïque; il rend seulement visible le lot de tous, la charge d'être soi.

Un dernier aspect de cette conversation avec soi-même comme un autre réside dans le fait d'indiquer une prise de risque, celui d'être démenti dans ses prétentions et son aplomb. Bernhard dit sur la conversation avec le neveu de Wittgenstein :

Il n'y avait pratiquement pas un point où il avait la moindre difficulté à suivre une pensée ou à la penser plus loin, tout au contraire, c'est souvent

²⁰ Thomas Bernhard, *Le neveu de Wittgenstein, op. cit.*, p. 42.

TANGUY WUILLÈME

lui qui m'avait mis en difficulté justement dans les domaines qui sont précisément les miens et dont j'étais persuadé que j'étais chez moi : souvent il m'a donné une leçon²¹.

Se faire le neveu de soi consiste à accepter ses limites, à les varier au besoin suivant l'altérité critique (s'altérer), à mieux se circonscrire, à rester ouvert et à faire d'une qualité qui malheureusement disparaît, l'attention, un principe du rapport à ce qu'il y a d'autre en soi. Il faut aussi savoir être dé-créatif et faire le vide en soi pour recevoir une réalité autre que soi-même.

Mais « se faire le neveu de soi-même » ne permet pas encore d'atteindre un moi complet et confiant. Il permet tout juste de rendre vivable la ville. Ce dispositif n'est qu'une mise en scène fictive, certes assumée et consciente d'elle-même, qui permet de mieux se connaître, de mieux s'auto-analyser. La conversation avec soi-même s'inscrit dans un espace encore trop langagier, trop intellectuel, trop limité à une (ou deux) personnes. Elle est trop oublieuse d'une pratique, de la rencontre d'une autre vérité, celle de l'amour ou celle de l'action en commun, militante, politique dont on chercherait vainement la trace dans l'œuvre de Thomas Bernhard.

²¹ *Ibid*, p.79.