



HAL
open science

Magie blanche ou magie noire? Elias Canetti et Thomas Bernhard

Christine Meyer

► **To cite this version:**

Christine Meyer. Magie blanche ou magie noire? Elias Canetti et Thomas Bernhard. Ute Weinmann (dir.). Regards sur Thomas Bernhard, Presses de la Sorbonne Nouvelle - Institut d'Allemand d'Asnières, pp.51-76, 2002. hal-03500021

HAL Id: hal-03500021

<https://u-picardie.hal.science/hal-03500021>

Submitted on 21 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MAGIE BLANCHE OU MAGIE NOIRE ? ELIAS CANETTI ET THOMAS BERNHARD

La relation entre Elias Canetti et Thomas Bernhard est marquée par une forte polarisation. La tentation est grande, pour le critique, de reprendre à son compte le système d'oppositions binaires en quelque sorte imposé par les deux auteurs eux-mêmes : refus de la mort *vs* obsession du suicide, humanisme *vs* nihilisme, tradition *vs* avant-garde, espérance *vs* scepticisme, ordre *vs* chaos, clarté *vs* ténèbres. Etant donné que ces couples de contraires relèvent autant de la philosophie que de l'esthétique littéraire, tout débat sur le sujet semble devoir conduire inévitablement à la polémique. Le radicalisme provocateur qui caractérise aussi bien la position de Canetti que celle de Bernhard (ils peuvent *tous deux* être considérés à cet égard comme des « virtuoses de l'exagération »¹) place le lecteur devant une alternative apparemment irréductible. Selon que l'on adopte le point de vue de l'éthique humaniste ou celui de la poétique moderne, on est amené pour ainsi dire « naturellement », comme dirait Bernhard, à conclure soit à la supériorité morale de Canetti (qui, en tant que « génie de l'humanité »², se situerait aux antipodes de la négativité bernhardienne), soit à la supériorité historique de l'écriture de Thomas Bernhard, dans la mesure où son esthétique de la négativité et son scepticisme linguistique radical sont généralement jugées plus « modernes », plus « originales », et donc, en définitive, plus « honnêtes » que la position de Canetti, laquelle paraît de ce point de vue d'un anachronisme désarmant, pour ne pas dire naïf. Pour parvenir à une vision plus nuancée des choses, il est nécessaire de prendre en compte les deux aspects, non pas séparément mais conjointement, dans la mesure où ils se conditionnent mutuellement.

*

Rappelons pour commencer que l'opposition entre Canetti et Bernhard repose sur une querelle qui défraya la chronique en 1976. Canetti, qui venait de recevoir le titre de docteur *honoris causa* de l'Université de Munich, prononça à cette occasion un discours qui fut reproduit quelques jours plus tard dans l'hebdomadaire *Die Zeit* et dans lequel l'écrivain exposait sa définition du poète comme « gardien des métamorphoses »³. Il

¹ Voir ce titre d'un ouvrage de Wendelin SCHMIDT-DENGLER consacré à Thomas Bernhard: *Der Übertreibungskünstler*, Wien 1986.

² „Genie der Menschlichkeit“, cf. *Ansprachen und Dokumente zur Verleihung des Kulturpreises der Stadt Dortmund* (Nelly-Sachs-Preis), 1975.

³ Ce texte a été publié sous le titre „Der Beruf des Dichters“ dans le recueil d'essais *Das Gewissen der Worte*. CANETTI, Elias: *Das Gewissen der Worte. Essays*. Frankfurt a. M.: Fischer 1981, S. 279-290. Traduction de Roger Lewinter: *La conscience des mots*, Albin Michel, 1984, p. 319-331.

prend pour point de départ de son argumentation la crise littéraire des années 60-70. Le texte commence ainsi :

Parmi les mots qui, durant quelque temps, gisaient là, exténués et impuissants, qu'on évitait et qu'on dissimulait, par l'usage desquels on se rendait ridicule, qu'on a vidés jusqu'à ce que, ratatinés et hideux, ils fussent devenus une mise en garde, il y a le mot *poète*. Celui qui se livrait, malgré tout, à cette activité, laquelle subsistait comme par le passé, s'intitulait *quelqu'un qui écrit*.⁴

Canetti adopte ici, pour persifler l'avant-garde, le ton supérieur et pour ainsi dire intemporel de celui qui ne remet pas en cause sa position d'héritier. Des mots d'ordre tels que la « mort de la littérature » sont impitoyablement démasqués comme des formules creuses, tandis que se trouve niée jusqu'à l'existence même d'une crise (« l'activité qui subsistait comme par le passé »). C'est à partir de cette présentation fortement polémique que Canetti entreprend de réhabiliter la figure contestée du « poète » (*Dichter*), se démarquant clairement de diverses tendances de la littérature contemporaine qui, pour ne pas être nommément citées, n'en sont pas moins faciles à identifier. Hormis les auteurs ayant collaboré à la revue *Kursbuch* éditée par H.-M. Enzensberger (« La littérature est morte »), c'est surtout Thomas Bernhard qui est mis en cause. La formule « quelqu'un qui écrit » fait référence à une déclaration célèbre de Bernhard, tirée de l'interview télévisée *Trois jours* ⁵:

Je ne sais pas comment les gens se représentent un poète, mais tout ce qu'ils peuvent imaginer à ce sujet est sûrement faux... En ce qui me concerne, je ne suis pas un écrivain, mais quelqu'un qui écrit [...]; pas un conteur d'histoires [...], un démolisseur d'histoires.⁶

Il est vrai que l'expression « quelqu'un qui écrit » avait été choisie comme titre d'une anthologie réunissant les déclarations de 57 auteurs contemporains à propos de leur statut et du sens de leur travail⁷. Toutefois, les allusions à Bernhard se multiplient dans le courant de l'article. Canetti fustige particulièrement les auteurs qui, comme il dit, « n'étaient pas assez stériles pour s'épuiser dans une proclamation », mais « composaient des livres amers et doués » - et qui, jouissant bientôt de la considération en tant que « quelqu'un qui écrit », se remirent ensuite tranquillement à faire « ce qu'auparavant les poètes avaient coutume de faire », à savoir :

⁴ „Zu den Worten, die während einiger Zeit in hilfloser Ermattung darniederlagen, die man mied und verheimlichte, durch deren Gebrauch man sich zum Gespött machte, die man solange entleerte, bis sie verschrumpft und häßlich zur Warnung wurden, gehört *Dichter*. Wer sich auf die Tätigkeit, die wie immer weiterbestand, dennoch einließ, nannte sich *Jemand, der schreibt*.“ Op. cit., p. 279. Trad. fr. p. 319.

⁵ BERNHARD, Thomas: *Drei Tage*. In: T.B., *Der Italiener*, Salzburg 1971, p. 151 et suivantes. Trad. fr. : cf. *Thomas Bernhard. Ténèbres*, Maurice Nadeau, 1986.

⁶ „Ich weiß nicht, was sich Leute unter einem Dichter vorstellen, aber jede Vorstellung in der Beziehung ist sicher falsch... Was mich betrifft, ich bin kein Schriftsteller, ich bin jemand, der schreibt [...], kein Geschichtenerzähler [...] ein Geschichtenerstörer.“ Op. cit. Trad. de C.M.

⁷ Cf. DITTMAR, Jens: *Sehr geschätzte Redaktion. Leserbriefe von und über Thomas Bernhard*, Vienne 1991, p. 67 et suivantes.

Au lieu de se taire, ils récrivirent sans cesse le même livre. Quelque incorrigible et digne de mort que leur parût être l'humanité, cette fonction lui était restée : de les applaudir. Celui qui n'en ressentait nulle envie, qui était saturé de ces épanchements, toujours les mêmes, était doublement réprouvé : comme être humain d'abord – voilà qui était une cause entendue – et comme quelqu'un, ensuite, qui se refusait à reconnaître dans l'interminable rage mortuaire de celui qui écrivait l'ultime chose qui fût encore de prix.⁸

À la fin de son discours, au cours duquel il a exposé sa propre conception de l'écrivain, Canetti revient une dernière fois sur la position attaquée, pour déclarer solennellement la guerre à ceux qu'il qualifie de « messagers du néant » :

Ce ne saurait être l'affaire du poète que de livrer l'humanité à la mort. [...] Ce sera son orgueil de résister aux messagers du néant, qui deviennent toujours plus nombreux dans la littérature, et de les combattre avec d'autres moyens que les leurs.⁹

On ne s'étonnera guère que Thomas Bernhard ait pris comme une offense personnelle cet appel emphatique à la résistance du *Dichter* contre le nihilisme et l'obsession mortuaire. Sa réplique fut cinglante :

Le nouveau docteur *honoris causa* Canetti, cet agent ès aphorismes spécialisé dans le temps présent, qui semble donc né pour être docteur *honoris causa* et qui a fait voici quarante ans la preuve de son talent en publiant le formidable roman *Auto-da-fé*, s'autoproclame maintenant, en tant que metteur en scène de sa propre comédie des vanités, et par un accès de sénilité aiguë et néanmoins galopante, non seulement poète mais encore le *seul* poète de son temps ! La sénilité en soi est touchante, mais l'arrogance d'un vieillard, père tardif et philosophe de la dernière heure [...] est ridicule.¹⁰

Bernhard ne s'arrête pas là. Il qualifie Canetti de « sous-Kant » et de « mini-Schopenhauer » (« *Schmalkant und Kleinschopenhauer* ») qui aurait « perdu son niveau à force d'inconséquence », finissant par jouer les « apprentis prophètes et les marchands de poésie ambulants dans les coins les plus reculés des pays de langue allemande »¹¹. Cette riposte insultante suscita, comme on pouvait s'y attendre, l'indignation massive des lecteurs de *Die Zeit*, qui prirent majoritairement fait et cause pour le « poète » incriminé

⁸ „Statt zu verstummen schrieben sie dasselbe Buch immer wieder. So verbesserungswürdig und todeswürdig die Menschheit ihnen erschien, eine Funktion war ihr geblieben: ihnen zu applaudieren. Wer dazu keine Lust verspürte, wer die immergleichen Ergüsse satt hatte, war doppelt verdammt: einmal als Mensch, damit war es schon nichts, und dann als einer, der sich weigerte, die endlose Sterbesucht dessen, der schrieb, als das Einzige anzuerkennen, das überhaupt von Wert war.“ E.C.: „Der Beruf des Dichters“, op. cit., S. 279. Trad. fr. p. 319-320.

⁹ Ibid., p. 290. Trad. p. 331.

¹⁰ „Der neue Ehrendoktor Canetti, der Aphorismusagent der Jetztzeit, der also zum Ehrendoktor geboren ist, der vor rund vierzig Jahren eine begabte Talentprobe als phantastische *Blendung* abgelegt hat, ruft sich, sozusagen als selbstinszenierte *Komödie der Eitelkeit*, in einem Anfall von akuter, aber doch galoppierender Senilität auch noch zum (einzigem) Dichter aus! Senilität ist rührend, die Arroganz eines Greises, Spätlingvaters und skurrilen Torschlußphilosophen [...] ist peinlich.“ *Die Zeit*, 27.02.1976. Cité par DITTMAR, Jens: *Sehr geschätzte Redaktion*, op. cit., p. 68.

¹¹ „Der seit Jahren emsig in alle deutschsprechenden Winkel in Dichtertum reisende Aushilfsprophet...“ DITTMAR, Jens: *Sehr geschätzte Redaktion*, op. cit., p. 68.

(Canetti) en invoquant l'humanité et la morale – négligeant bien sûr d'aborder la question essentielle du débat, à savoir le statut et le rôle de l'écrivain dans la société. Si la tirade d'insultes bernhardienne constitue indéniablement une réaction déplacée¹² au discours de Canetti, la défense inconditionnelle de ce dernier par les lecteurs du journal n'en reflète pas moins les valeurs globalement conservatrices de l'opinion publique.

Il n'est que logique, dans ces conditions, que la réaction de la critique littéraire de gauche ait été, en règle générale, diamétralement opposée à cette position moralisatrice. L'anachronisme manifeste du point de vue défendu par Canetti ne pouvait que susciter, dans le contexte des années 70, un certain malaise dans les milieux intellectuels progressistes. Les notions idéologiquement chargées d'auteur, d'œuvre et de récit étant en passe d'être liquidées par l'avant-garde au nom de la théorie littéraire, il était en effet difficile de ne pas être choqué par le discours de Canetti, dont tant le contenu, la réhabilitation du concept humaniste désuet de *Dichter*, que le ton, apodictique et impératif, apparaissaient à beaucoup comme une provocation pure et simple. La suspicion d'autotrahison et de démagogie fut encore renforcée par la parution, à peine un an après cette polémique, du premier volume de la trilogie autobiographique de Canetti, *La langue sauvée*¹³. La souveraineté de ton et l'écriture « complaisante » de l'autobiographie canettienne, qui valurent à son auteur un succès tardif mais retentissant, furent accueillies avec beaucoup plus de réserve par la critique. Claudio Magris lui-même, pourtant un admirateur déclaré de Canetti, juge ce texte très inférieur, « malgré son charme », au roman satirique *Auto-da-fé*, dont il préfère « l'indigeste grandeur » à un « équilibre qui arrondit les angles »¹⁴. Du côté de la recherche bernhardienne, on ne prend pas tant de précautions et on l'on reproche à Canetti d'avoir cédé à la facilité en produisant une littérature populaire de consommation, d'un passéisme sentimental (« *nostalgische Buchclubbelletristik* »¹⁵). En somme, la critique littéraire dans son ensemble s'est plus ou moins ralliée au jugement de Bernhard, selon lequel Canetti, dans son œuvre tardive, serait retombé nettement en-deçà du niveau (i.e. de la « modernité ») de ses écrits de jeunesse. Si les termes employés sont moins crus, les reproches sont les mêmes : inconséquence, régression qualitative, conformisme, kitsch.

¹² SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: „Bernhards Scheltreden. Um- und Abwege der Bernhard-Rezeption“. In: W. S-D.: *Der Übertreibungskünstler*, Vienne 1986, p. 97.

¹³ E.C.: *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. Munich (Hanser) 1977 (éd. de poche: Fischer 1989); *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931* (Munich 1980, Frankfurt s/ Main 1982); *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937* (Munich 1985, Frankfurt s/ Main 1988).

¹⁴ MAGRIS, Claudio: „Der Schriftsteller, der sich versteckt. Canetti als unerreichbarer Autor und als konzilianter Interpret der *Blindung*“. In: KASZYNSKI, S. (éd.): *Die Lesbarkeit der Welt. Elias Canettis Anthropologie und Poetik*. Poznan 1984, p. 21-33. Cf. aussi : « L'écrivain qui se cache » (trad. de M.-N. et J. Pastureau). In: GEOFFROY, Catherine / STIEG, Gerald (éd.): *Elias Canetti*. Paris (Editions du Centre Pompidou) 1995, p. 59-62.

¹⁵ OBERVOBBECK, Rainer: *Die Angst des einsamen Künstlers. Untersuchungen zu den autobiographischen Texten von Thomas Bernhard*, Aix-la-Chapelle 1997, p. 8.

Dans un tel contexte, il importait de démontrer, ainsi que l'a fait Marek Przybecki dans un article consacré au discours de Munich¹⁶, que la position de Canetti constitue non pas une réhabilitation naïve de conceptions traditionnelles, mais un « dépassement éthique de la modernité ». Przybecki rappelle que Canetti a vécu la crise littéraire comme une remise en cause directe de son activité créatrice et que son discours de 1976 est le résultat d'une longue réflexion menée à ce sujet. Parti du constat que l'avant-garde elle-même n'est plus à l'ordre de jour car elle est en décalage par rapport au monde contemporain, l'ancien « chaoticien » Canetti serait finalement parvenu à une conception « thérapeutique » de la littérature : le poète en tant que « gardien des métamorphoses ». La question qui se pose alors, et à laquelle l'article de Przybecki ne donne pas de réponse satisfaisante, est de savoir dans quelle mesure cette vision « thérapeutique » de la littérature implique aussi un modèle esthétique propre. Après tout, le seul exemple concret par lequel Canetti illustre sa haute exigence à l'égard du poète est précisément celui d'un auteur anonyme, tombé dans l'oubli après avoir renoncé à écrire en voyant qu'il n'avait pas pu empêcher la guerre. Canetti cite les derniers mots notés par celui-ci dans son journal, en date du 23 août 1939 : « Mais tout est fini. Si j'étais vraiment un poète, je devrais être capable d'empêcher la guerre. »¹⁷ L'anonymat de ce poète ne doit donc rien au hasard : la haute idée que Canetti se fait de la responsabilité de l'écrivain culmine dans un « constat d'échec complet » qui ne peut conduire qu'au *silence*. Non seulement cette définition du « poète » est d'ordre purement éthique (au lieu d'être élaborée à partir des textes), mais elle est, de surcroît, formulée comme une aporie : le vrai poète est celui que personne ne connaît puisqu'il n'a plus rien écrit. C'est à cet acte de renoncement héroïque que pense Canetti lorsqu'il condamne ceux qui, tel Bernhard, « au lieu de se taire, récrivirent toujours le même livre ».

Pourtant, Canetti non plus ne s'est pas tu, ni à ce moment-là ni plus tard. Et, s'il est vrai que l'écriture des *Réflexions* paraît déterminée dans une certaine mesure par un idéal de mutisme (on pense à leur caractère fragmentaire et minimaliste, à leur laconisme, au renoncement de l'auteur à « fermer » le récit) ; ce n'est pas le cas, en revanche, pour les trois volumes de l'autobiographie. Ces textes sont effectivement caractérisés par une maîtrise narrative, une intelligibilité immédiate et une clôture formelle presque désuètes. Pourtant, on ne peut pas douter que Canetti ait conçu précisément cette œuvre-là comme la réalisation pratique du programme qu'il s'était fixé dans le discours de Munich : le titre même du premier volume, *La langue sauvée*, atteste assez clairement cette intention. Faut-il en conclure que le « dépassement éthique de la modernité » ne débouche finalement sur rien d'autre qu'une écriture d'épigone, fade et pleine de bons sentiments ? La question demande à être reconsidérée aujourd'hui, compte tenu de l'évolution de la théorie

¹⁶ PRZYBECKI, Marek : „Chaos, Sprache und Hoffnung : Elias Canettis Überwindung der Moderne“. In: STIEG, G. / VALENTIN, J.-M. (éd.) : *Canetti und die europäische Tradition*, Berne (Peter Lang) 1997, p. 23-35.

¹⁷ „Es ist aber alles vorüber. Wäre ich wirklich ein Dichter, ich müßte den Krieg verhindern können.“ CANETTI: „Der Beruf des Dichters“, op. cit., p. 281. Éd. fr. p. 321 (traduction modifiée).

littéraire depuis la fin des années 80, marquée par un « retour au récit »¹⁸ qui peut se définir comme une réhabilitation de l'histoire ou de l'intrigue (*muthos*¹⁹) au détriment de la *mimésis* (représentation ou imitation du monde, i.e. « référentialité » du récit). Inversement, la question se pose de savoir jusqu'à quel point Bernhard ne dément pas lui-même, dans son autobiographie, son esthétique de la négativité et de la rébellion, et ne « dépasse » pas ainsi à sa manière la crise du récit. La comparaison entre les deux œuvres se justifie d'autant plus qu'elles furent écrites à la même époque, fin des années 70 / début des années 80 (à la suite de la vague autobiographique des années 70). *L'origine* (1975) était même déjà parue au moment de la polémique, et Canetti en avait eu connaissance auparavant par Bernhard lui-même. Il y a donc tout lieu de supposer que les deux textes furent écrits au moins partiellement l'un par rapport à l'autre.

Aussi radicale soit-elle, l'opposition entre les positions de Bernhard et de Canetti ne devrait pas nous cacher le fait qu'il existe bien une base commune entre ces deux auteurs : leur vision satirique du monde. Le « négativisme » si caractéristique de l'univers bernhardien est le même que l'on retrouve dans l'œuvre de jeunesse de Canetti (roman²⁰ et pièces de théâtre²¹). Il est d'ailleurs significatif que Bernhard trouve encore le moyen, dans le texte même par lequel il se démarque de Canetti, d'exprimer l'admiration sans bornes qu'il voue au premier roman de son aîné (« phantastische *Blendung* »), même si c'est pour le ravalier avec condescendance au rang d'expérimentation, de début prometteur dans le métier (« begabte Talentprobe »). Il suffit de comparer les romans qui valurent la célébrité à Bernhard dans les années soixante – *Gel* (1963), *Perturbation* (1967), *La Plâtrière* (1970) – avec le roman écrit par Canetti en 1928, pour s'apercevoir que la plupart des constantes thématiques de l'œuvre bernhardienne – solipsisme, misanthropie, paranoïa, misogynie, dégénérescence physique et morale, etc. – sont déjà présentes dans le roman de Canetti. Les héros de Bernhard peuvent tous être considérés, à plusieurs égards, comme des descendants directs du sinologue taciturne, aristocratique et paranoïaque Peter Kien : comme lui, ils mènent une vie oisive et retirée, en général dans la solitude des bibliothèques où ils s'adonnent à d'obscures et stériles recherches qui finissent par les rendre fous, dilapident la fortune familiale, se suicident, etc. Il n'est pas jusqu'au motif du testament (compris comme moyen de révolte et de destruction), motif dont il n'est pas besoin de rappeler l'importance capitale, et pas seulement littéraire, chez Thomas Bernhard, qui ne soit préfiguré dans *Auto-da-fé*. A tel point que l'on en vient à se demander si Bernhard n'a pas voulu réaliser, en le poussant à l'extrême, l'ambitieux projet de « Comédie humaine de la folie » que Canetti avait entrepris dans les années vingt, mais qu'il avait laissé tomber après *Auto-da-fé*. Les grands romans bernhardiens des années

¹⁸ Cf. FÖRSTER, Nikolaus: *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1999.

¹⁹ Aristote définissait le *muthos* comme « le système des faits » ou « l'agencement des faits en système ». Voir *La Poétique*, Seuil, 1980 (1450a 14 et 15).

²⁰ *Die Blendung*, Vienne, 1935. Réédition : Munich, Hanser, 1963; éd. de poche : Francfort /M., Fischer, 1985.

²¹ *Hochzeit et Komödie der Eitelkeit*, in: E.C.: *Dramen*, Munich, Hanser, 1976.

soixante constituent en tout état de cause un prolongement radical de l'entreprise canettienne – par des moyens linguistiques certes différents.

Le fait que Canetti ait renoncé à poursuivre dans cette voie après la guerre (ce que lui reprochera Bernhard) s'explique précisément par sa conscience aiguë de la crise littéraire de ces années-là : il ne sait que trop bien qu'après cette guerre, rien ne peut plus être comme avant, et moins que tout les catégories traditionnelles d'œuvre et d'auteur, puisqu'elles n'ont pas pu empêcher les intellectuels de capituler sous la pression du régime hitlérien. « Toute œuvre est un acte de violence »²², écrit-il en une formule qui pourrait servir d'exergue à la crise littéraire de l'après-guerre. C'est précisément par son côté satirique – l'exagération et la déformation, l'image du monde comme asile de fous – que son monumental projet de jadis lui paraît désormais indéfendable, eu égard à l'évolution historique : le rire satirique lui est pour ainsi dire resté coincé dans la gorge, depuis que la réalité a impitoyablement rattrapé, puis dépassé l'univers apocalyptique qu'il avait imaginé dans *Auto-da-fé*. D'autre part, Canetti n'est que trop conscient – là encore en accord avec la crise contemporaine – que « c'est par des mots, des mots sciemment et constamment usés et abusés, qu'on en est arrivé à cette situation » où la guerre devint inévitable²³. Si bien qu'il lui est impossible de douter, ainsi que le fait Bernhard, de l'efficacité ne serait-ce que négative de la langue. C'est la raison pour laquelle il se sent en partie responsable de la catastrophe qu'il a invoquée de façon prémonitoire dans son roman. « Comment oublier une œuvre pareille ? », se demande-t-il dans une réflexion de 1960. « Comment effacer les traces ? C'est comme un véritable crime. »²⁴ Effrayé par la puissance destructrice des mots, il se distancie de la représentation satirique du monde et va même jusqu'à renoncer, pour un temps du moins, à toute forme de travail littéraire, préférant se consacrer à l'analyse des causes en écrivant *Masse et puissance*²⁵, une étude anthropologique du fascisme ; activité par laquelle il semble s'être rendu ridicule aux yeux de Thomas Bernhard, comme l'indique une allusion à cet ouvrage dans le roman *Perturbation*²⁶. Même lorsque Canetti s'autorisera à nouveau l'écriture littéraire, il

²² L'expression est tirée d'une réflexion de 1945: „Jedes Werk ist eine Vergewaltigung, schon durch seine bloße Masse. Man muß auch andere und reinere Mittel finden sich auszudrücken.“ E.C.: *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*, Fischer, 1988, p. 79. Trad. fr.: *Le territoire de l'homme*, Albin Michel 1978, p. 100.

²³ „Es wäre dazu auch zu sagen, dass es durch Worte, bewusst und immer wieder eingesetzte, missbrauchte Worte zu dieser Situation gekommen ist.“ E.C.: „Der Beruf des Dichters“, op. cit., S. 282. Trad. modifiée. (original p. 322).

²⁴ „Wie vergißt man ein solches Werk? Wie verwischt man die Spuren? Es ist wie eine schreckliche Tat.“ *Nachträge aus Hampstead* (1960), München (Hanser) 1994, S. 33. Trad. de C.M.

²⁵ E.C.: *Masse und Macht*. Düsseldorf (Claassen) 1960; édition de poche : Francfort s/ Main (Fischer) 1980. Trad. fr. de Robin Rovini : *Masse et puissance*, Gallimard 1966.

²⁶ Il s'agit du fils du comte Saurau, qui s'est expatrié à Londres et que le narrateur évoque en ces termes : „ein verwildeter Gelehrter, der etwas erforscht, was längst erforscht ist, die Massen zum Beispiel, die heute schon keinen Menschen mehr interessieren. Die Masse interessiert niemand mehr, weil die Masse schon an der Macht ist.“ BERNHARD, Thomas: *Verstörung*, Francfort s/M. 1967, p. 171.

s'interdira de céder au négativisme de la satire. « Ecrire sans dents : tente-le ! », se rappelle-t-il à l'ordre dans une réflexion datée de 1968²⁷.

Par « dépassement éthique de la modernité », il faut donc entendre d'abord et avant tout, chez Canetti, un dépassement de son propre « tempérament satirique »²⁸ au nom de la *responsabilité*. Or, cette notion de responsabilité est difficilement compatible avec le peu de confiance que Canetti place *a priori* dans l'efficacité de l'art. Le refus de la satire entraîne par conséquent la nécessité pour l'écrivain de redéfinir sa position par rapport au réel. Le clivage entre le monde et l'art doit être surmonté, mais comment ? L'enjeu de cette question n'apparaît clairement que si elle est replacé dans le contexte du débat des années 70 sur la littérature engagée. Après l'échec de la révolte étudiante, les tenants d'une conception politique de la littérature, qui avaient entrepris de remettre en cause le statut de l'auteur et de l'œuvre, étaient eux-mêmes entrés en crise. Le noble concept d'*engagement* avait perdu son innocence et évoquait moins, désormais, la prise de risque, désintéressée et courageuse, d'un homme libre, que la suspicion de dépendance (matérielle et/ou idéologique) de l'écrivain « engagé » par rapport à une organisation ou un parti comme l'est un employé par rapport à son entreprise²⁹. Aussi bon nombre d'écrivains de la nouvelle génération, parmi lesquels Bernhard, prirent-ils leurs distances par rapport à une telle instrumentalisation de la littérature, abdiquant toute responsabilité sociale de l'écrivain et creusant plus que jamais le fossé entre l'art et la vie ; tandis que d'autres, tels B. Strauß et P. Handke, revenaient à une sacralisation de la figure mythique du poète. Dans son discours de Munich, Canetti renvoie dos à dos les partisans des deux camps et propose une troisième voie en repensant les relations entre la littérature et le monde à partir du concept central d'une « prétention *irrationnelle* à une responsabilité »³⁰. Ses réflexions à ce sujet sont assez proches de l'argumentation de Roland Barthes, qui dès le début des années soixante, avait proposé de faire la distinction entre « écrivain » et « écrivant ».

« En s'identifiant à une parole, l'écrivain perd tout droit de reprise sur la vérité. [...] C'est pourquoi il est dérisoire de demander à un écrivain d'*engager* son œuvre. [...] Ce qu'on peut demander à l'écrivain, en revanche, c'est d'être responsable. [...] Pour l'écrivain, la responsabilité véritable, c'est de supporter la littérature comme un engagement manqué, comme un regard moïseën sur la Terre Promise du réel. »³¹

L'exemple par excellence de cette attitude, pour Barthes, c'est Kafka : un exemple que Canetti n'aurait certes pas récusé, mais dont il donne une version encore plus extrême en parlant de l'écrivain anonyme souffrant de n'avoir pu empêcher la guerre. Lui aussi définit

²⁷ „Ohne Zähne schreiben. Versuch's!“ In: E.C.: *Die Provinz des Menschen*, op. cit., p. 265.

²⁸ SEBALD, W.G.: „Summa scientiae. System und Systemkritik bei Elias Canetti“. In: W.G.S.: *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Francfort s/ M. 1994, p. 91-102.

²⁹ Canetti emploie à ce propos le terme *Angestelltenverhältnis*. Cf. „Karl Kraus, Schule des Widerstands“ (1965), *Das Gewissen der Worte*, op. cit., p. 42-53.

³⁰ E.C.: „Der Beruf des Dichters“, op. cit., p. 282. Trad. fr. p. 322. (Passage souligné par C.M.)

³¹ BARTHES, Roland: « Écrivains et écrivants » (1960), in : *Essais critiques*, Paris (Seuil) 1964, p. 147-155 (p. 149).

le « poète », c'est-à-dire en somme le véritable écrivain, comme celui qui *s'identifie à une parole* : « Un poète serait donc quelqu'un qui accorde un crédit particulier aux mots. »³² C'est la raison pour laquelle Canetti persiste malgré tout à « monter sur les grands chevaux de cette prérogative de poète » qu'il juge pourtant hautement suspecte³³. Le volontarisme quasiment quichottesque qui s'exprime dans cette métaphore montre bien qu'il s'agit d'une sorte de *pari* ; de même, Roland Barthes définit le métier d'écrivain comme une adhésion délibérée à la parole, un acte de volonté : « Est écrivain, celui qui veut l'être. »³⁴ C'est d'un tel pari que dérive le projet utopique proposé par Canetti en alternative à la destructivité de la satire, programme qui consiste à exploiter l'énorme potentiel du langage à des fins positives, c'est-à-dire à remplacer la *magie noire* par une *magie blanche*. En effet : « Si, par des mots, on peut provoquer tant de choses, pourquoi ne pourrait-on pas les empêcher par des mots ? »³⁵

C'est pour relever un défi de cet ordre que Canetti aurait, à l'en croire, entrepris son projet autobiographique : il voulait empêcher *concrètement* son frère Georges de mourir en racontant l'histoire de leur enfance³⁶. Si l'on a peine à accepter cette assertion, c'est bien parce que l'idée que les mots puissent influencer de manière directe sur le réel (il ne s'agit de rien moins, en l'occurrence, que d'abolir la mort) présuppose en fait une conception magique du monde. C'est pourtant bien ainsi que Canetti l'entend : le recours provocateur à des positions pré-modernes fait partie intégrante de son programme de réhabilitation éthique du récit. Sa conception « thérapeutique » de la littérature repose sur une utilisation performative du langage, telle qu'elle est illustrée par des « actes de langage » tels que la promesse, la bénédiction, la formule magique, etc. Cette intention se manifeste à plusieurs niveaux dans l'autobiographie, aussi bien sur le plan formel que sur le plan thématique. *La langue sauvée*, surtout, peut presque se lire comme un catalogue d'exemples illustrant, tantôt en bien tantôt en mal, le pouvoir des mots à transformer le monde : pensons à la *malédiction* du grand-père Canetti, dont le narrateur semble penser sérieusement qu'elle ait pu être à l'origine de la mort de son père (à moins que celle-ci n'ait été causée par le choc éprouvé à la nouvelle de la *déclaration de guerre* du Montenegro à la Turquie). Pensons encore au *tabou* sexuel imposé par sa mère et auquel Canetti attribue, après coup, un effet salutaire sur le développement de sa personnalité. Ou bien à l'importance de certains *noms propres* et à l'influence, positive ou négative, qu'ils exercent selon lui sur ceux qui les portent et sur leur entourage (p. ex. *Segenreich*), de même que les *insultes* qu'il a eu à subir à l'école ne pouvaient pas l'atteindre, assure-t-il, dans la mesure où elles reposaient sur une « déformation de son nom » (idée qui implique une perspective

³² „Ein Dichter wäre also [...] einer, der von den Worten besonders viel hält.“ E.C.: „Der Beruf des Dichters“, op. cit., p. 282. Trad. fr. p. 322.

³³ „Ich habe es satt, auf dem hohen Roß dieses Dichtersanspruchs zu reiten.“ E.C.: *Die Provinz des Menschen*, op. cit. (1967), p. 251. Trad. fr. p. 292.

³⁴ R. B.: « Écrivains et écrivains », op. cit., p. 150.

³⁵ „Wenn durch Worte soviel auszurichten ist, warum läßt es sich nicht durch Worte verhindern?“ E.C.: „Der Beruf des Dichters“, op. cit., p. 282. Trad. fr. p. 322.

³⁶ Voir « Questions à Elias Canetti », propos recueillis par G. Stieg, *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche* n° 11, nov. 1980, p. 17-30.

quasi cabalistique). Pensons aussi, bien sûr, au *dialogue amoureux* des parents de Canetti, dont le narrateur se considère en quelque sorte comme le produit ; ou enfin, mais la liste n'est pas exhaustive, aux *compliments* dont son grand-père était prodigue avec les femmes, et qui les séduisaient parce qu'ils « faisaient mouche et agissaient longtemps »³⁷. C'est sur une telle « action à long terme » de ses propres paroles que mise Canetti en écrivant son autobiographie, au sens où cela lui permet non seulement d'immortaliser ses amis et ses proches en les portraiturant de la manière la plus vivante possible, mais aussi de transmettre un peu de sa propre vie à ses lecteurs, comme l'ont fait avant lui Stendhal et Tolstoï, dans des autobiographies dont la qualité principale est, selon Canetti, d'être *stimulantes* pour le lecteur.

L'aspect le plus démodé de l'autobiographie de Canetti, à savoir son caractère « mythique », s'explique donc par cette intime conviction que toute vie racontée est « contagieuse », qu'elle agit comme un stimulant sur le lecteur. Par cette attente minimaliste, la démarche canettienne se distingue de façon radicale à la fois des conceptions emphatiques héritées de l'esthétique romantique du génie, et de la tradition réaliste. L'autobiographie n'est pas, pour Canetti, le lieu d'expression d'une vérité, pas plus qu'elle n'est la reproduction mimétique de la vie vécue ; il s'agirait plutôt d'un projet de *reconstruction du monde par le langage*. C'est pour cela qu'il raconte sa vie selon le modèle du roman d'éducation, comme l'histoire exemplaire d'un homme qui a mûri parce qu'il a su mettre à profit ses expériences souvent douloureuses, ses erreurs, ses rencontres, et surtout, ses lectures. En adoptant l'attitude souveraine de l'auteur hégémonique qui attribue aux moindres événements de son existence, après coup, une fonction formatrice (et bien souvent aussi une valeur symbolique), Canetti crée une impression d'unité et de cohérence qui peut tout aussi bien fasciner qu'irriter le lecteur. Cette impression est encore renforcée par le caractère « fermé » du récit, allié à sa grande richesse thématique : l'autobiographie de Canetti forme un édifice complexe, composé avec le plus grand soin, dans lequel chaque détail se trouve exactement à sa place. *Les fragments* dont la vie est composée en réalité sont réunis d'une main sûre, à la manière d'un puzzle, par le narrateur souverain.

Le caractère provocateur de cette démarche ne réside pas tant dans l'édification d'un mythe de la personnalité (c'est un trait commun à toutes les autobiographies), mais dans l'unité et la souveraineté d'une attitude narrative qui ne laisse aucune place au doute, c'est-à-dire dans le renoncement tacite du narrateur à recourir à la « sémiotique de l'immédiateté »³⁸ qui garantit traditionnellement l'authenticité de sa démarche. Mais il ne saurait s'agir de cela pour Canetti : « Je dois à Stendhal la conviction que tout homme, s'il parvenait à se décrire complètement, deviendrait émouvant, surprenant, voire

³⁷ „Sie blieben haften und wirkten weiter“ (GZ, S. 103). Trad. fr. p. 128.

³⁸ Voir SCHNEIDER, Manfred: *Die erkaltete Herzensschrift*, München/Wien 1986.

irremplaçable. »³⁹ Cette conviction implique deux choses. D'une part, que l'identité et l'unicité du narrateur autobiographique sont le produit de l'acte d'écriture lui-même, et non une condition préalable au récit, comprise en termes de « passé du texte » ; ce qui signifie que le moi autobiographique est, jusqu'à un certain point, un personnage *inventé*. D'autre part, cela veut dire que le « mythe » ainsi élaboré (au sens étymologique d'intrigue) peut avoir des répercussions positives sur la réalité *via* sa réception par le lecteur : c'est en cela que réside la valeur « thérapeutique » de l'autobiographie selon Canetti.

La crise narrative débouche donc, chez Canetti, sur le rejet d'une conception mimétique de la littérature. En dépit de l'adéquation qu'elle présente avec la réalité factuelle de son existence, son autobiographie n'est nullement conçue comme un document authentique ou une confession (c'est-à-dire par rapport à une vérité), mais plutôt comme un mythe ou un conte (c'est-à-dire par rapport à un effet escompté). « Pour paraître crédible, le récit doit avant tout susciter la surprise ; on ne croit qu'à ce qui est surprenant ».⁴⁰ Aussi Canetti nous « raconte-t-il des histoires » (en l'occurrence la sienne propre) comme on raconterait une fable ou un conte, c'est-à-dire sans dissimuler le caractère éminemment artificiel de sa démarche. Il suit en cela l'exemple archaïque de ces conteurs rencontrés sur les places publiques de Marrakech, qui l'avaient impressionné par leur capacité à créer autour d'eux un « cercle enchanté » (*Zauberkreis*)⁴¹. La notion de *falsification* perd tout son sens selon cette perspective. Le reproche d'idéalisation ou d'enjolivement, que l'on a maintes fois élevé contre l'autobiographie de Canetti, repose après tout sur un postulat selon lequel le texte autobiographique serait la transcription d'une réalité, i.e. d'une identité, préexistante (tradition du « cœur mis à nu »⁴²), et non, ainsi que le veut Canetti, un acte de *reconstruction*.

L'évolution traversée à la génération suivante par Thomas Bernhard est exactement à l'opposé du parcours de Canetti. Tandis que ce dernier tournait le dos à la satire et parvenait, au nom de la responsabilité, à une conception utopique ou « magique » de la littérature, le jeune Thomas Bernhard s'appropriait, après des débuts lyriques englués

³⁹ „Stendhal verdanke ich die Überzeugung, dass jeder Mensch – wenn es ihm gelänge, sich vollständig aufzuschreiben -, erregend und staunenswert und auch unersetzlich wäre.“ E.C.: *Die Provinz des Menschen* (1971), op. cit., S. 293. Trad. fr. p. 345.

⁴⁰ „Um Glauben zu finden, muss die Erzählung zuallererst Staunen wecken, nur das Staunenswerte wird geglaubt.“ *Nachträge aus Hampstead* (1971), p. 198 (trad. de C.M.) La même relation paradoxale entre croyance et illusion s'exprime dans le jugement que porte Canetti sur l'autobiographie de Tolstoï: „Was mich an seinem Werk oft stört, eine gewissen Nüchternheit und Verständigkeit, kommt der Selbstdarstellung seines Lebens zugute. Es hat *einen* Ton, es ist glaubhaft, man überschaut es und erliegt tatsächlich der Täuschung, dass ein Leben sich überschauen lässt.“ E.C.: „Tolstoï, der letzte Ahne“ (1971). In: *Das Gewissen der Worte*, op. cit., S. 212-219.

⁴¹ „Für ihn [= *den Erzähler, C.M.*] war ich ein Fremder in seinem Zauberkreis. [...] Ich war stolz auf die Macht des Erzählens, die sie über ihre Sprachgenossen ausübten. Sie erschienen mir wie ältere und bessere Brüder von mir. In glücklichen Augenblicken sagte ich mir: Auch ich kann Menschen um mich versammeln, denen ich erzähle; auch mir hören sie zu. [...] Hier fand ich mich plötzlich unter Dichtern, zu denen ich aufsehen konnte, weil es nie ein Wort von ihnen zu *lesen* gab.“ E.C.: *Die Stimmen von Marrakesch* (1967), Frankfurt a. M. 1980, S. 90-91. Trad. fr. p. 119-120.

⁴² Cf. SCHNEIDER, Manfred: *Die erkaltete Herzensschrift*, op. cit..

dans les poncifs néo-romantiques de la *Heimatlichtung*⁴³, une conception inflexiblement satirique du monde. Par méfiance envers le langage et la société, il se résout à abdiquer toute responsabilité, théâtralisant cette attitude antisociale jusqu'à en faire son image de marque, poussant la négativité de la satire jusqu'à la limite du supportable, tant au niveau formel qu'au niveau thématique. Son principal souci est d'échapper à la pression du « fil rouge » symbolisant l'ordre artificiel du récit, car il est convaincu, en accord avec les théories mises au point par Adorno dans les années 50-60, de l'anachronisme des techniques narratives traditionnelles et proclame bien fort son intention paradoxale d'« abattre des histoires », de « tuer des phrases entières » par l'écriture⁴⁴. Il se situe ainsi dans le prolongement d'une « tradition de la rupture » qui est aussi ancienne que la modernité elle-même : l'idéal de destruction complète trouve finalement sa justification dans l'exigence de véracité. La causalité, la linéarité et la clôture du récit sont récusées parce qu'elles constituent une « falsification » du réel – c'est-à-dire au nom de l'authenticité.

Il y a donc une différence fondamentale entre la poétique canettienne du conte et la poétique bernhardienne de l'« approche » (*Annäherung*) progressive de la vérité – laquelle demeure, même lorsqu'elle est refusée ou niée, une catégorie déterminante de l'écriture de Thomas Bernhard. Ce paradoxe est particulièrement flagrant dans l'autobiographie, où Bernhard a beau répéter que tout ce qu'il écrit « n'est que mensonge »⁴⁵, mais qui n'en est pas moins, malgré ou plutôt à cause de cela, plus crédible que par exemple *La langue sauvée*⁴⁶. Certes, cette impression d'authenticité repose sur une illusion : l'autobiographie de Bernhard n'est nullement moins « artificielle » que celle de Canetti⁴⁷ – et pas seulement parce que Bernhard s'y écarte, parfois considérablement, de la vérité biographique.⁴⁸

Son autobiographie ne donne pas non plus une image moins « mythique » du narrateur-écrivain que beaucoup d'autres textes autobiographiques (y compris ceux de Canetti) ; seulement, cet aspect est camouflé par une négativité constamment mise en avant par la polémique, les accusations à outrance, la dramatisation du malheur. Sur ce point également, l'attitude de Bernhard est paradoxale : la stylisation du héros selon le modèle du génie hors-catégorie se déploie de façon inversement proportionnelle aux conditions initialement défavorables de sa biographie. On retrouve ici le schéma classique

⁴³ Cf. TÖTEBERG, Michael: „Höhenflüge im Flachgau. Drei Anläufe, dreimal abgestürzt: die Vorgeschichte des Autors Thomas Bernhard“, in: *Text + Kritik* Nr. 43, München 1991, p. 3-10. Lire aussi: DITTBERNER, Hugo: „Der Dichter wird Kolorist. Thomas Bernhards Epochensprung“, *ibid.*, p. 11-21.

⁴⁴ „In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab. Es ist auch mit den Sätzen so, ich hätte fast Lust, ganze Sätze, die sich *möglicherweise* bilden könnten, schon im vorhinein abzutöten.“ T.B.: „Drei Tage“, *op. cit.*, p. 152.

⁴⁵ T.B.: *Der Keller. Eine Entziehung*. Vienne (Residenz) 1975, p. 45.

⁴⁶ Sur ce « paradoxe de la crédibilité », se reporter à l'ouvrage de R. Obervoßbeck, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁷ Cf. W. SCHMIDT-DENGLER („Bernhards Scheltreden“, in: W. S.-D.: *Der Übertreibungskünstler*, Vienne 1986, p. 93-106): „In meinen Büchern ist alles künstlich“, lautet der Fundamentalsatz der Bernhardschen Ästhetik.“

⁴⁸ Les « arrangements » de Bernhard avec l'histoire concernent essentiellement la première période de sa biographie à Rotterdam ainsi que l'histoire familiale de sa mère. Cf. OBERVOßBECK: *op. cit.*, p. 15.

de l'autobiographie « critique »⁴⁹ : moins le héros a été favorisé par la chance au départ, plus éclatante et plus convaincante sera sa revanche finale (sur ses éducateurs, son entourage catholique et fasciste, la maladie, les médecins, la mort). Bernhard ne se lasse pas de répéter combien il est satisfait du cours des choses, dans la mesure où il a pu le déterminer lui-même, dans une lutte acharnée et solitaire contre le reste du monde. Il ne laisse échapper aucune occasion d'observer qu'il a eu « de la chance » de s'en être tiré, soit parce qu'il est tombé « au bon moment sur les gens qu'il fallait », soit parce qu'il « n'a pas faibli au moment décisif ».⁵⁰

Cette mythification de la biographie repose chez Bernhard, nonobstant l'attitude de rébellion qui domine son discours, sur une idéologie foncièrement conservatrice. Le grand-père est présenté comme un patriarche de l'Ancien Testament, la relation maître/élève fournit le modèle de toutes les autres relations humaines, l'idéologie et la religion ne sont évacuées que pour faire place à une véritable religion de la culture. Le passéisme culturel de Bernhard, qui s'exprime entre autres par le choix de ses modèles littéraires. Sa « galerie des ancêtres » concorde à quelques différences près (notables il est vrai : Schopenhauer, Nietzsche) avec celle de Canetti : tous deux ont une vénération particulière pour les « grands Russes » (Dostoïevski, Tolstoï, Gogol) et les moralistes français. Tous deux choisissent pour modèle de leur autobiographie un classique français : Stendhal (Canetti) ou Montaigne (Bernhard).

Sur le plan formel aussi, l'autobiographie de Bernhard est beaucoup moins subversive qu'il n'y paraît de prime abord. Par comparaison avec ses autres textes, elle est même remarquablement conventionnelle. La chronologie a beau y être « renversée », dans la mesure où le récit d'enfance proprement dit n'est raconté que dans le quatrième et dernier volume, mais elle n'est pas évacuée pour autant ; il y a bien une histoire, et celle-ci est racontée de manière à ce que tout lecteur non averti, aux attentes « normales », puisse parfaitement la suivre – ce qui explique d'ailleurs son grand succès auprès du public. Cela tient en partie aux conditions intrinsèques du genre autobiographique : historicité des événements, objet concret du récit. Reste que le cycle autobiographique constitue manifestement un tournant de l'œuvre bernhardienne : en replaçant l'objet du récit dans la responsabilité d'un narrateur unique, Bernhard abandonne l'hermétisme auquel avait conduit l'extrême complexité narrative de ses romans et parvient à trouver

⁴⁹ L'opposition entre autobiographie « mythique » et autobiographie « critique » est empruntée à Christoph MIETHING : « La grammaire de l'ego. Phénoménologie de la subjectivité et théorie autobiographique », in : M. CALLE-GRUBER et A. GROTHE (éd.) : *Autobiographie et biographie*. Colloque franco-allemand de Heidelberg (mai 1988), Nizet, 1989.

⁵⁰ „Mein Davonrennen hätte die totale Selbsterstörung und Selbstvernichtung sein können, aber ich hatte Glück. Ich war im richtigen Augenblick zu den richtigen Menschen gekommen. [...] Alle diese zerstörten Menschen, die wir kennen, sind im entscheidenden Augenblick schwach geworden, haben nachgegeben, aber man darf im entscheidenden Augenblick nicht nachgeben. [...] Ich hatte das große Los gezogen. In diesem Bewußtsein bin ich, überrascht von meinen körperlichen und geistigen Fähigkeiten, mit dem größten Schwung in die Lehre hineingegangen. Es hat sich bezahlt gemacht.“ T.B.: *Der Keller*, op. cit., p. 79-81.

un second souffle.⁵¹ A tel point que l'on peut dire que l'autobiographie bernhardienne constitue elle aussi, à deux égards, un « sauvetage » : sur le plan du contenu, elle est le récit (merveilleux) d'un sauvetage improbable ; sur le plan esthétique et formel, elle fournit une issue pratique à la crise narrative de l'auteur.

Or, si l'attitude rebelle doit être considérée dans une certaine mesure comme une pose du narrateur-protagoniste, pose que le texte dément par un retour à des modalités plus traditionnelles du récit, cela veut dire que Bernhard parie lui aussi, jusqu'à un certain point, sur le pouvoir de la parole. L'écriture autobiographique révèle clairement cette confiance dans le pouvoir, négatif en l'occurrence, des mots : conçue comme un règlement de compte avec le passé, l'autobiographie bernhardienne fait naître le sujet d'un geste de condamnation et de rejet. Il s'agit là d'un usage *destructeur* de la parole, c'est-à-dire, pour parler avec Canetti, d'un emploi abusif et irresponsable du pouvoir de l'écrivain, autrement dit d'une forme de magie noire. En effet, non seulement la stylisation du narrateur en rebelle et martyr s'élabore, chez Bernhard, à partir d'un discours triomphateur et agressif à l'égard d'autrui, mais elle s'accompagne également d'une attitude de dénégation flagrante par rapport à son propre passé. A cet égard, la « magie » bernhardienne se prolonge bien au-delà de l'écriture autobiographique au sens strict, comme le montre l'exemple des *Arbres à abattre (Holzfällen)*, où l'écrivain désavoue les tendances de son œuvre de jeunesse et renie son ancien ami et bienfaiteur Lampersberg.⁵²

*

L'exemple de l'autobiographie bernhardienne semble bien démontrer que le rejet radical de la linéarité, de la chronologie et de la causalité du récit, tel qu'il fut proclamé dans les années 60-70, entre autres par Bernhard lui-même, constitue finalement une impasse. Conscients de l'impossibilité d'échapper à une forme ou une autre de « fil rouge », bon nombre d'écrivains se sont remis, à partir de la fin des années 80, à recourir à des techniques narratives traditionnelles, donnant naissance à un phénomène d'abord peu remarqué : la renaissance du récit.⁵³

Autant l'autobiographie de Canetti pouvait paraître démodée, voire réactionnaire, au moment de sa publication, autant ce jugement demande à être révisé aujourd'hui, compte tenu de l'évolution récente de la théorie littéraire. En élaborant sa conception « thérapeutique » de l'écriture, qui devait apparaître comme une provocation à beaucoup de ses lecteurs contemporains, Canetti était peut-être tout simplement en avance sur son temps. Depuis les années 90, on assiste en tout cas à une réhabilitation générale du récit sous des prémisses éthiques, anthropologiques ou philosophiques. Les théories les plus intéressantes partent du constat que c'est précisément grâce à l'histoire ou la fable (*muthos*, ou *plot* en anglais) que le récit remplit une fonction éthico-thérapeutique. Paul Ricœur, dès le début des années 80, définissait la fable comme un moyen spécifique d'ordonner

⁵¹ Cf. Obervoßbeck, op. cit., p. 13.

⁵² Cf. Les articles déjà cités de TÖTEBERG et Hugo DITTBERNER (note 43).

⁵³ FÖRSTER: *Die Wiederkehr des Erzählers*, op. cit., p. 145.

les événements de manière à permettre au lecteur d'inscrire la discontinuité, la temporalité et la diversité de ses expériences dans la « continuité du temps » et de réaliser ainsi une « synthèse de l'hétérogénéité »⁵⁴. Cette conception est assurément très proche de la position défendue par Canetti lorsqu'il définit le poète comme « gardien des métamorphoses ».

⁵⁴ RICOEUR, Paul: *Temps et récit*, Seuil, 1983-1985 (3 vol.) ; *Du texte à l'action*, Seuil, 1986. Voir aussi GIBSON, Andrew: *Postmodernity, Ethics and the Novel. From Leavis to Levinas*, London 1999.