

Université de Montréal

**Vanités et résistances de la pensée critique
Du kitsch philosophique dans *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard**

par
Catherine Lemieux

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des arts et des sciences en vue de
l'obtention du grade de Maîtrise en littérature comparée

août 2012

© Catherine Lemieux 2012

Résumé

Ce mémoire interroge le rapport développé dans *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard entre l'écriture littéraire, la pensée philosophique et le kitsch. Au-delà de la supposition surprenante que la philosophie puisse être affaire de goût, de séduction et de sentiments, l'analyse de la notion de kitsch philosophique permet d'envisager le discours critique comme une arme à double tranchant qui promet autant l'émancipation que l'autoaliénation du *Kitschmensch* pensant. C'est à travers la figure de Reger, protagoniste de la comédie orchestrée par Bernhard, que s'incarne cette perspective critique paradoxale qui témoigne de problèmes de légitimation et d'un scepticisme croissant face aux promesses des grands récits émancipateurs.

À l'examen de cette mise en scène de la philosophie, apparaît une manière proprement littéraire de « penser la pensée ». Ce mémoire veut rendre compte de ce en quoi la pensée littéraire se distingue de l'essai philosophique mais aussi de tout autre métadiscours. La littérature, car elle montre plus qu'elle n'affirme, conséquemment permet de comprendre les points de contact et de tension entre la philosophie et le kitsch, entre la culture et la barbarie, d'une manière toute particulière. C'est cette particularité qui fait l'objet de cette étude et qui est considérée comme une forme de résistance à la commodification, la vanité, la domestication, bref la kitschification de la pensée critique.

Mots-clés : Kitsch, Thomas Bernhard, Maîtres anciens, philosophie, critique, résistance, vanité, pensée littéraire

Abstract

In critically examining Thomas Bernhard's *Old Masters*, this essay questions the relations between literary writing, philosophical thought and kitsch. Beyond the surprising assumption that philosophy might also be a matter of taste, seduction and sentiments, analyzing the notion of philosophical kitsch allows for consideration of critical discourse as a double-edged sword that promises not only the emancipation but also the autoalienation of the thinking *Kitschmensch*. The figure of Reger, the principal character in Bernhard's orchestrated comedy, embodies this paradoxical critical perspective. This paradox of kitsch critical thought attests to problems of legitimation that arise alongside a growing scepticism towards the claims of grand emancipatory narratives.

This examination of philosophy's *mise en scène* in the novel allows for perceiving a specifically literary mode of thinking. This essay suggests that literary thinking differs from philosophical exposition as well as from metadiscourse generally. Literature, because it shows more than it affirms, therefore allows for understanding in a very specific manner the similarities and tensions between philosophy and kitsch, culture and barbarism. In sum, this study focuses in this literary specificity that comes to appear as a form of resistance to commodification, vanity, domestication – in short, to the kitschification of critical thought.

Keywords : Kitsch, Thomas Bernhard, *Old Masters*, philosophy, critic, resistance, vanity, literary thinking

Table des matières

| | |
|---|---------|
| Résumé | 1 |
| Liste des abbréviations | 4 |
| Dédicace | 5 |
| Introduction : Un monde esthétisé, un monde kitsch | 7 |
| Chapitre 1. La faute : la vanité de la critique | 18 |
| Une méthode de destruction, un dispositif de survie | 18 |
| Les maîtres déçus, leur profondeur vide | 34 |
| Se jouer du philosophique : transgression et barbarie | 48 |
| Chapitre 2 : Le châtement : ce qui sauve est fatal | 57 |
| Le piège du langage | 57 |
| Croire ou savoir : tentatives et tentations de la philosophie | 67 |
| Pas de consolation, pas de salut | 77 |
| Chapitre 3 : L'extase impossible : la résistance de la pensée | 85 |
| La jouissance à contre-plaisir. Pour une philosophie sublime | 85 |
| La fidélité au <i>Gefühl</i> | 94 |
| La rhétorique de l'amoureux trahi | 103 |
| Conclusion : Le kitsch philosophique et les promesses du littéraire | 111 |
| Bibliographie : | 125 |

Liste des abréviations

Les citations des romans de Thomas Bernhard sont tirées de ces éditions :

- BERNHARD, T., *Maitres anciens*, Paris, Gallimard, 1988.
- BERNHARD, T., *Alte Meister*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985.

Les abréviations utilisées sont les suivantes :

MA *Maitres anciens*

AM *Alte Meister*

À Mathieu,

La vanité est si ancrée dans le cœur de l'homme, qu'un soldat, un goujat, un cuisinier, un crocheteur se vante et veut avoir ses admirateurs; et les philosophes même en veulent; et ceux qui écrivent contre veulent avoir la gloire d'avoir bien écrit; et ceux qui les lisent veulent avoir la gloire de les avoir lus; et moi, qui écris ceci, ai peut-être cette envie; et peut-être que ceux qui le liront...

- Pascal

La philosophie est la chose la plus sérieuse, mais elle n'est pas si sérieuse que ça.

- T.W. Adorno

Introduction

Le monde esthétisé, le monde kitsch

It is only shallow people who do not judge by appearances. The mystery of the world is the visible, not the invisible.

– Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*

Le monde est à penser, avec les Modernes, comme un phénomène esthétique. Un patient processus de sécularisation, allant de pair avec une révision en philosophie de l'ontologie platonicienne et de la métaphysique traditionnelle, a relégué l'arrière-monde au rang des chimères. Une chimère de plus, en fait, car le monde est à comprendre comme un ensemble d'apparences, d'illusions, de façades, dont la suprématie de la Raison, suivant Adorno et Horkheimer, s'avèrerait être le dernier mythe¹. Loin de confiner au relativisme, cette perspective esthétisante, qui trouve son expression la plus populaire chez Nietzsche², permet plutôt d'approfondir notre compréhension du rôle que tiennent la sensibilité, le goût, l'imagination et l'affect dans notre rapport au monde. Autrement dit, considérant que tout est représentation, nous acceptons que l'illusion soit nécessaire et inévitable. Pourtant l'homme qui

¹ ADORNO, T. W. et HORKHEIMER, M., *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974.

² « Le monde n'est justifiable que comme phénomène esthétique. » - NIETZSCHE, F., *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1989.

aspire à la liberté ne peut complètement s'abandonner à l'illusion, par peur d'être floué ou exploité. L'apparence, on le sait, est trompeuse. Ce que j'appelle donc le monde esthétisé appelle forcément le soupçon et l'inquiétude.

Le monde est à penser, avec Thomas Bernhard, comme un phénomène esthétique raté : « Le monde entier est aujourd'hui un monde ridicule et, de plus, profondément pénible et kitsch, voilà la vérité³. » Le monde est kitsch et c'est bien parce que : « Tout ce qui est humain est kitsch [...] il n'y a pas de doute là-dessus. Même le grand art et le sublime l'est⁴. » On peut d'abord comprendre ces allégations radicales comme une variation sur le thème de la faillibilité de l'homme. Toute création et toute créature humaine s'avèrent après un examen méticuleux sentimental, empesé, maladroit, d'un goût douteux, d'une beauté facile ou artificielle. Cela implique généralement que chaque entreprise humaine est assimilable à sa simulation puisque chaque production humaine est foncièrement artificielle. Être mortel et imparfait, l'homme est un comédien maladroit qui s'abîme dans des leurre de bas étage pour mieux survivre. Ses discours, surtout les plus admirés, participent d'une comédie générale et d'un vaste camouflage de sa perfidie et de son impuissance.

En somme, si tout ce qui est humain est kitsch, c'est que rien n'est absolument original ou libre. Suivant ce raisonnement, même la philosophie, interrogation fondamentale sur le vrai et le bon, serait inauthentique et vaniteuse. Le monde kitsch, tel que nous le présente Bernhard dans son roman *Maîtres anciens*, appelle ainsi non seulement la méfiance, mais la paranoïa du penseur critique qui veut se libérer de ses illusions toutes considérées vulgaires.

³ MA, 104.

⁴ MA, 158.

Le terme « kitsch » est d'abord péjoratif. Il sert la dénonciation violente d'une commodification de l'œuvre d'art concomitante de sa dégradation au rang de produit de consommation. D'abord servant la religion, puis l'aristocratie, et enfin des profits marchands, l'œuvre d'art se désacralise et s'autonomise tout au long des 19^{ième} et 20^{ième} siècles. Les grands courants de l'art moderne, avec en tête les Avant-gardes, contribuent à « libérer » les œuvres de leur assujettissement traditionnel à d'autres fonctions (culturelles, mercantiles, idéologiques, etc.). Le kitsch minerait ce mouvement émancipatoire, ramenant une certaine béatitude niaise devant le beau et incitant à l'agenouillement contrit devant un sacré plastifié. Kitsch, l'art et le monde deviennent suspects, puisque l'attrait de l'apparence nue est présumé servir des intérêts autres. L'œuvre d'art autonome moderne, jouant d'une esthétique du sublime plus que d'une esthétique du beau (j'y reviendrai plus tard) force une certaine distance et ne se prête pas, pour ainsi dire, *immédiatement* à la soif de beauté apaisante du spectateur. Cette distance est aussi une distance critique, qui est liquidée dans l'esthétique kitsch en ce qu'elle est par définition dépendante des intérêts du marché. Le kitsch apparaît alors comme ce voile envoûtant qui participerait d'une stratégie d'instrumentalisation de l'œuvre d'art par des gourous spirituels ou des régimes politiques autoritaires.

Sous l'éclairage de la plupart des théoriciens de la culture le kitsch est une forme de décadence culturelle coïncidant avec la montée en force de l'industrie culturelle, ainsi que de l'apparition de nouvelles formes d'art techniquement reproductibles entraînant l'avènement du star-système. Regardé d'un mauvais œil par les penseurs matérialistes ou romantiques, le kitsch est ce qui montre l'art comme

l'adjuvant d'un système d'aliénation généralisé qui confine à un espace idyllique apolitique engraisé au sentimentalisme le plus populiste. Le kitsch est démagogique. Il est l'arme d'une beauté simple et efficace qui subjugué les foules et les condamne à une fascination anesthésiante.

Suivant d'autres théoriciens, le kitsch ne désigne pas simplement qu'une catégorie esthétique, mais aussi une attitude existentielle. Le *Kitschmensch*, l'expression est de Hermann Broch⁵, entérine la figure de l'esthète immature. Entendu ainsi, le goût du kitsch est celui du philistin et de l'adolescent. Cette « phase » ou cet échelon de l'éducation esthétique est considéré dès lors un passage obligé. Le *Kitschmensch* est cet amateur qui apprécie la copie domestiquée du grand art ou de la philosophie pour s'y accoutumer. Sans proposer à proprement parler une pédagogie du goût, des penseurs comme Calinescu ou Moles⁶ ont aussi identifié le kitsch comme le goût des parvenus qui ne savent pas *encore* distinguer l'apparence flatteuse de l'apparence qui questionne son propre mode d'apparition, ce qui en revient à distinguer la copie inauthentique de l'art véritable, de l'art « comme tel ». Il apparaît alors pour le moins problématique de considérer le kitsch comme le goût d'individus d'une classe sociale inférieure n'ayant pas les moyens matériels, les aptitudes critiques ou la maturité intellectuelle nécessaires à l'appréciation « adéquate » du grand art. C'est que justement cette « adéquation » du comportement de l'esthète aguerri peut être aussi perçue comme une autre servilité fade, une autre appréciation pompeuse et affectée de l'art. La conduite attendue et convenable devant une œuvre

⁵ BROCH, H., *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Allia, 2001.

⁶ CALINESCU, M., «Kitsch», dans *Five Faces of Modernity - Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 225-262. et MOLES, A., *Psychologie du kitsch. L'art du bonheur*, Paris, Gonthier, 1977.

est si codée, qu'elle paraît alors une autre forme de conformisme social qui confine aussi à une certaine comédie. Ceci surtout, si l'on considère, à la suite des personnages de Thomas Bernhard, que les historiens de l'art s'abîment en péroraisons sur le grand art autant que les néophytes.

Or c'est justement cette adéquation aux conventions prescrites par le monde de l'art que les Avant-gardes ont problématisée. Prolongeant en quelque sorte cette dénonciation, Thomas Bernhard nous montre dans *Maîtres anciens* que, en réalité, la relation « adéquate » à l'art est elle-même kitsch. C'est-à-dire que l'arsenal des historiens de l'art, sorte de détenteurs privilégiés des codes de l'expertise en art, est composé d'un jargon du goût le plus douteux, le plus arriviste, le plus philistin. Au cœur de ce roman se dessine ce problème majeur : la ligne tracée entre le béotien et l'expert se trouve définitivement brouillée.

Ne sachant reconnaître le toc de l'authentique, ou plutôt ne distinguant plus le toc de l'authentique parce que tout est toc, nous, humains donc irrémédiablement *Kitschmenschen*, nous adonnons au spectaculaire le plus vulgaire avec un sourire béant. S'abandonner ainsi à l'émerveillement inspiré par le kitsch est également la marque de l'innocence. Cette dimension du kitsch lui vaut parfois un regard attendrissant. En ce sens, le goût du kitsch participe d'une vague nostalgie des illusions perdues, perdues parce qu'on les a reconnues comme illusions. On peut s'expliquer ainsi le fait que, relativement récemment, entre autres avec la culture « *Camp* », le kitsch a pris une tournure méliorative. Le postmodernisme en a fait ses choux gras. Compromettant les distinctions entre art et non-art, entre le sentimental et le sentiment, entre les cultures populaires et élitistes, des artistes comme Jeff Koons,

Pierre et Gilles ainsi que les membres du mouvement Néo-Kitsch remettent sur la table les déchets culturels honnis par la tradition bien-pensante. Le kitsch est récupéré ironiquement ou cyniquement par certains, au « premier degré » par d'autres. Toujours s'y mêle un brin de subversion jouissive. Car le plaisir coupable a tôt fait de se transformer en jouissance. On y trouve à la fois une sensualité et un charme tape-à-l'œil qu'on a longtemps interdits à l'art dans une conception esthétique moderne résonnant avec les principes de l'esthétique kantienne. Le kitsch, qu'on croyait d'abord allié des grandes idéologies, trouve sa fonction renversée au moment où il agit, contre toute attente, de manière subversive. L'esthétique du mélodrame et de la pop bonbon apparaît alors une arme détournée contre une rigidité puritaine « bourgeoise » dont il faudrait s'émanciper.

Le personnage de Reger, protagoniste de *Maîtres anciens*, est peut-être alors réactionnaire en ce qu'il refuse de reconnaître un quelconque plaisir à patauger dans le kitsch. Il n'y trouve pour ainsi dire aucun potentiel subversif. Reger est un penseur critique acharné ou plutôt, dans les mots de son fidèle ami Atzbacher : « Reger est, en fait, un philosophe, ai-je dit à Irrsigler, un philosophe dans le sens le plus clair de ce terme [...] *Reger est un philosophe personnel*⁷. » Un philosophe privé, de petite envergure, mais aux grandes ambitions, qui résiste aux séductions du kitsch tant bien que mal. Reger défend encore les principes d'un art autonome, désintéressé, intransitif et complètement indépendant de toute soif de gloire et des intérêts du marché. Reger est résolument inactuel, il est un spécimen rare. Il appartient en quelque sorte à une époque révolue où la révolte contre le kitsch était impérative. Le personnage apparaît

⁷ MA, 19. « Ich könnte auch sagen, Reger ist ein *Privatphilosoph*, sagte ich zu Irrsigler. » AM, 20.

lui-même une pièce d'anthologie, une curiosité. Il appartient au *Kunsthistorischesmuseum* comme ces œuvres d'art passées qu'il condamne tout en faisant l'apologie. Sa mauvaise conscience, doublée d'une certaine mauvaise foi, font de Reger l'ultime trouble-fête qui mine le plaisir hédoniste encourageant la récupération contemporaine du kitsch. Au-delà du comique qu'implique le caractère *déplacé*, décontextualisé et grotesque, de la tirade haineuse de Reger, je souhaite interroger dans ce mémoire en quoi sa résistance obstinée à la réhabilitation du kitsch participe d'un plaidoyer pour une certaine pensée critique philosophique.

Dans *Maîtres anciens*, même la pensée du vrai et du bon se confond avec sa simulation. On peut en déduire que la philosophie est en ce sens, au même titre que toute activité humaine chez Bernhard, une charlatanerie. La pensée critique, prenant corps et parole dans la figure de Reger, finirait donc par se rendre inévitablement au spectacle total et à la tromperie qu'elle dénonce. Autrement dit, si la philosophie comprise comme le moyen ultime de s'émanciper de l'illusion joue de l'illusion elle-même, comment alors ne pas comprendre l'entreprise philosophique comme une épopée aussi risible qu'impossible, bref une pose tragi-comique? C'est cette question que je me propose d'explorer dans ce mémoire interrogeant la philosophie dans son rapport à ses illusions, son pouvoir de séduction et sa folie des grandeurs.

La « comédie⁸ » de Bernhard est une mise en spectacle de la pensée philosophique. Le protagoniste Reger y offre bel et bien une performance. Il imite et surjoue le rôle du philosophe critique outré du kitsch ambiant. Chez Bernhard, la représentation est vue d'un mauvais œil. Qui dit représentation, dit singerie. Il est

⁸ C'est l'indication générique sous le titre de *Maîtres anciens*.

l'héritier de l'esthétique platonicienne sur ce point. L'art est mimétique et implique nécessairement une altération de l'original à copier. D'ailleurs, même l'original « est une falsification en soi⁹. » L'original est toujours déjà une contrefaçon. Au travers le roman de Bernhard, c'est la notion d'originalité qui est évacuée et, avec elle, toute possibilité d'échapper au subterfuge généralisé et à la dégradation admise par l'image. Tout est représentation, *donc* tout est faux-semblant, tout est inauthentique.

Autrement dit tout est différé et tout est citation. Le discours de Reger, qui par ailleurs nous parvient cité par Atzbacher et Irrsigler, est à lire comme un ramassis exubérant de multiples théories esthétiques traditionnelles, souvent contradictoires. C'est ainsi que je comprends *Maîtres anciens* comme une longue suite de citations incorrectes, reprenant les principales problématiques du questionnement esthétique. Je ne me propose pas ici de rendre compte du tissu intertextuel complexe de ce roman. Cela s'avérerait dans ce contexte complètement futile, puisque la source « originale » de ces citations est selon la logique même du récit pervertie et illocalisable. Reger reprend certaines idées et les théâtralise de manière aussi cabotine qu'emportée, son discours mettant en scène les risques de la pensée critique elle-même. Reger est certainement un philosophe kitsch, en ce qu'il est sentimental et lourdeau. Cela apparaît rapidement au lecteur. Reste que ce qui me semble plus intéressant et, surtout, plus subtil, réside en ceci : *Maîtres anciens* permet de concevoir l'activité philosophique comme inéluctablement kitsch.

L'activité philosophique est kitsch puisqu'il y a toujours inadéquation entre l'intention du philosophe et son résultat. On souhaite se libérer par la critique et on

⁹ MA, 97. « Jedes Original ist ja eigentlich an sich schon eine Fälschung. » AM, 118.

finit par s'y emprisonner. Où l'on voulait se distinguer, on se ridiculise. La philosophie serait une mégalomanie, une sérieuse ambition qui faillit¹⁰. Aussi, plus généralement, le roman de Bernhard permet de penser que toute entreprise humaine est condamnable comme étant de mauvais goût, mais aussi - et c'est ce qui empêche de sombrer dans un pessimisme crasse - que cette même entreprise est rendue possible grâce à ce manque de jugement initial. Au commencement était la faute...

Prenant pour fil conducteur l'exergue du roman qui se lit comme suit, et qu'on doit à Kierkegaard : « Le châtement correspond à la faute : Être privé de tout plaisir de vivre, être porté au plus haut degré de dégoût de la vie¹¹ », il m'est apparu impératif de comprendre en quoi la résistance acharnée de Reger face au kitsch peut être appréhendée comme une faute et un châtement de la pensée philosophique qui, voulant obstinément s'arracher aux charmes viceux d'une culture édulcorée, finit inévitablement par se rendre à son pouvoir de séduction. Ce fil conducteur est aussi celui du paradoxe de la pensée critique elle-même. Je considérerai ici cette pensée, à l'instar du personnage de Bernhard, comme un *durchdenken* : un « penser-au-travers » qui, s'il vise à faire éclater la surface lisse du kitsch de l'art pour en atténuer les charmes subterfuges, se contamine effectivement de ce kitsch en le traversant. Ainsi je me propose dans cette étude de réactualiser ce constat de Theodor W. Adorno, selon

¹⁰ Ainsi la philosophie peut être envisagée selon une sensibilité Camp, vue comme une entreprise sérieuse, mais aussi surprenamment naïve : « In naïve, or pure, Camp, the essential element is seriousness, a seriousness that fails. » SONTAG, S., « Notes on Camp », dans *Against Interpretation and other Essays*, New York, Picador, 1996.

¹¹ MA, 9.

lequel la ligne de tension, qui est aussi une ligne de résistance, entre culture et kitsch s'estompe graduellement¹².

Si le kitsch et ses charmes ostentatoires sont le propre de notre ère dite postmoderne¹³, pourquoi paraît-il encore nécessaire d'y échapper aux moyens d'une philosophie imprécatrice, surtout si cette critique du kitsch mène irrémédiablement au désespoir et apparaît inefficace sinon contreproductive? La conception décadentiste de la culture et de sa critique élaborée dans *Maîtres anciens* fait état d'un malaise bien contemporain, celui de l'étiollement de la foi en les pouvoirs de l'art et de la philosophie ou, pour le dire avec Lyotard, le doute hyperbolique entretenu face aux grands récits légitimant la connaissance ou le savoir¹⁴. Au-delà de ce scepticisme qui plane à présent sur tout projet révolutionnaire, le roman de Bernhard questionne la possibilité et la nécessité de trouver un quelconque salut par la pensée.

Une autre forme de résistance se dessine dans la représentation de la pensée philosophique qu'offre *Maîtres anciens*. Ce roman se distingue de l'essai philosophique, puisque le texte littéraire ne propose pas une suite d'assertions vérifiables ou critiquables. La conscience critique y est *mise en scène* plutôt qu'explicitée ou analysée. Je propose d'interroger ce que ce processus de représentation de la critique nous dit sur cette critique, et comment cette représentation est aussi une pensée en elle-même. Il s'agira alors plus généralement de comprendre ce que le constat, proprement littéraire, d'un kitsch généralisé nous dit sur

¹² « De nos jours, où la conscience des dirigeants commence à coïncider avec les tendances d'ensemble de la société, la tension entre culture et *kitsch* est en train de disparaître. » 199. Adorno parle alors d'une « incorporation de la barbarie » ADORNO, T. W., *Jargon de l'authenticité. De l'idéologie allemande.*, Paris, Payot, 2009, p. 200.

¹³ Valérie Arrault nous dit : « le kitsch est l'essence de cette postmodernité. Rien de moins. » ARRAULT, V., *L'empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, 2010, p.17.

¹⁴ LYOTARD, J.-F., *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

les pouvoirs et les manques de la pensée critique, ainsi que sur les pouvoirs des manques de cette pensée.

Chapitre 1

La faute : la vanité de la critique

Une méthode de destruction, un dispositif de survie

Tous les peintres qui figurent dans nos musées sont des ratés de la peinture; on ne parle jamais que de ratés ; le monde se divise en deux catégories d'hommes : les ratés et les inconnus.

*- Francis Picabia,
Jésus-Christ Rastaquouère*

La peur d'abîmer est pire que l'angoisse de perdre.

*- Roland Barthes,
Fragments d'un discours amoureux*

À une époque où le kitsch prévaut, où la culture est essaimée aux quatre vents et est conséquemment rendue de plus en plus disponible et attrayante, il faut s'armer de retenue et, qui sait, de courage, pour ne pas « tout » lire. Car en matière de culture la tendance est à l'anthropophagie. On lit, le plus naturellement du monde nous dit Reger, voracement « comme le bâfreur de viande¹⁵ ». On avale tout rond et dans l'empressement les chefs-d'œuvre consacrés. Dans ce contexte il est malséant pour un intellectuel qui se respecte de ne lire qu'en partie un ouvrage célèbre ou pire de refuser

¹⁵ MA, 35. « der lesende Mensch ist wie der fleischfressende auf die widerwärtigste Weise gefräßig und verdirbt sich wie der fleischfressende den Magen und die gesamte Gesundheit, den Kopf une die ganze geistige Existenz. » AM, 40-41.

carrément de lire les Classiques. C'est pourtant d'une telle manière que Reger aborde les géants culturels. Quand il les lit c'est patiemment, un passage à la fois, en évitant consciencieusement de parcourir l'ouvrage en entier. Car l'entièreté est à bannir, celle du texte et celle que présuppose la notion d'œuvre. Contre une forme d'érudition périmée, Reger préconise une lecture à la fois pénétrante et superficielle des textes fondamentaux. Par zèle, le personnage fait du feuilletage une profession¹⁶. Il précise que, de toute manière, ceux qui lisent tout, n'y connaissent rien¹⁷. À la littérature, s'entend. Ce que l'on en déduit plus sérieusement c'est que, submergés par des signes et des références de tout acabit, les lecteurs avides en arriveraient à confondre information et compréhension. Cochant au fur et à mesure les auteurs à lire sur une liste prédéterminée, ils ne les auraient pour ainsi dire jamais lu profondément ou *véritablement*. Le cas échéant, ils auraient sans l'ombre d'un doute relevé les impardonnables fautes de goûts qui parsèment les ouvrages les plus prisés. Selon Reger, ce serait faute de probité que les gens ne relèvent pas le kitsch sommeillant dans toute œuvre.

Critique méticuleux, Reger décortique la partie pour mieux s'appropriier le tout, dans le but avoué de le détruire. Décortiquer, fragmenter, assimiler, anéantir : cette posture herméneutique insolite mais surtout radicale est, toujours selon Reger, réclamée par l'insupportabilité de notre époque : « Il y a déjà longtemps que notre époque, prise comme un tout, est devenue intenable, a-t-il dit, ce n'est que là où nous

¹⁶ Reger est « un feuilletteur supérieurement doué » MA, 34. « Ich habe niemals in meinem Leben ein einziges Buch *ausgelesen*, meine Art zu lesen ist die eines hochgradig talentierten Umblätters. » AM, 39. Bernhard souligne.

¹⁷ MA, 35. « *Sie lesen alles und kennen nichts* » AM, 40. Bernhard souligne.

voyons le fragment qu'elle nous est supportable, a-t-il dit. Le tout et le parfait nous sont insupportables¹⁸.»

La totalité et la complétude sont lourdes, impossibles à porter, *unerträglich*. Le processus de fragmentation qui gouverne l'esthétique de Reger est lié à une nécessité de s'alléger, de se décharger aussi d'une responsabilité devant le legs de la tradition artistique et philosophique. C'est pourquoi, afin de survivre, mais aussi afin de *soutenir* et donc défendre ces œuvres en les sauvant de l'anthropophagie rampante, Reger se doit à tout prix de débusquer en chacune son « *défaut rédhibitoire*¹⁹ ». Il s'agit donc de trouver cette faute accablante, non pas pour l'excuser, mais pour dépeindre les grands maîtres comme des ratés.

En exhibant le manque constitutif de chaque production soi-disant parfaite, Reger s'en libère et sauve cette œuvre d'une appréciation flagorneuse. Car si la perfection est pesante, c'est qu'elle implique l'admiration dont Reger se méfie comme de la peste. C'est une pathologie dont il faut se délivrer, car elle rend aveugle et confine à une sorte d'abrutissement²⁰. Reger en appelle ainsi à une clairvoyance essentielle à la survie et à l'émancipation de ses propres tendances à la vénération. Reger cherche à se désenvoûter et, volontairement, se défait des *Maîtres anciens* aux charmes redoutables. Ainsi il provoque ce que Barthes, parlant de l'amoureux, nomme un processus d'altération : « Sur la figure parfaite et comme embaumée de l'autre

¹⁸ MA, 36. « Unser Zeitalter ist als Ganzes ja schon lange Zeit nicht mehr auszuhalten, sagte er, nur da, wo wir das Fragment sehen, ist es uns erträglich. Das Ganze und das Vollkommene ist uns unerträglich, sagte er. » AM, 41.

¹⁹ MA, 36. « Um sie ertragen zu können, suche ich in und an jedem einzelnen einen sogenannten *gravierenden Fehler* » AM, 41. Bernhard souligne.

²⁰ Reger parle de ces gens « atteints d'une admiration quelconque » MA, 100, puis statue que « L'admiration rend aveugle. » MA, 101. « Bewunderung macht blind, sie macht den Bewunderer stumpfsinnig. » AM, 123.

(tant elle me fascine), j'aperçois tout à coup un point de corruption. Ce point est menu : un geste, un mot, un objet, un vêtement, quelque chose d'insolite qui surgit (qui se pointe) d'une région que je n'avais jamais soupçonnée, et rattache brusquement l'objet aimé à un monde *plat*. L'autre serait-il vulgaire, lui dont j'encensais dévotement l'élégance et l'originalité²¹? » Ce monde plat, auquel l'être d'exception est brutalement renvoyé une fois son défaut rébiditoire découvert est le monde du kitsch, de l'apparence lisse, aussi insignifiante que froide, vulgaire.

Cette entreprise apparaît aux premiers abords purement égoïste. Mais cette semblante hérésie participe au contraire d'un hommage détourné fait aux œuvres. Reger distingue l'admiration, vulgaire et facile, du respect²², qui est noble et qui est le propre d'un esprit fort. Décomposer les œuvres et les rendre supportables pour Reger, c'est donc aussi s'en porter le défenseur et le transmetteur. Se libérer de la fascination permet en quelque sorte de porter les œuvres en soi, cela dit, en miettes.

L'aberration propre de chaque œuvre est à localiser dans une faute technique. Par exemple, Reger trouvera qu'aucun des peintres, pourtant adulés, n'est capable de représenter convenablement une main. C'est donc suivant des critères mimétiques que Reger discrédite les œuvres. Il est plutôt dépassé de penser l'art ainsi alors qu'il est depuis longtemps apprécié en dehors de critères de virtuosité et de fidélité au réel. Il apparaît particulièrement curieux, voire contradictoire, que Reger, pour qui tout est représentation et pour qui, je l'ai mentionné dans l'introduction, même l'original est

²¹ BARTHES, R., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 33.

²² « Parce que le respect et l'estime sont trop difficiles pour les gens, ils admirent, cela leur coûte moins cher, a dit Reger. L'admiration est plus facile que le respect, que l'estime, l'admiration est le propre de l'imbécile, a dit Reger. » MA, 101. « Bewunderung ist leichter als Respektierung, als Achtung, Bewunderung ist Eigenschaft des Dummkopfs, sagte Reger. » AM, 123.

une copie, qu'il conçoit l'art selon des critères figuratifs. Le modèle, le réel, est justement ce qui s'effondre sous l'esthétisation du monde dont rend compte le protagoniste. L'original rendu indistinct de sa copie, il ne reste plus de critère discriminant mimétique. L'art devrait conséquemment être jugé selon d'autres critères, comme ceux d'expressivité, d'autoréférence, etc... Pourtant, et c'est ce qui apparaît mystérieux au lecteur attentif, Reger s'entête à montrer que le processus de représentation qui est celui de l'art est faillible; que l'art est pourri, pour ainsi dire, à la moelle.

Un critique autrichien a voulu démonter l'argument de Reger en composant une collection de mains, selon son jugement, parfaitement exécutées :

Si donc je réussissais à établir grâce aux documents et aux preuves que j'avais préparés la capacité des Maîtres à très bien peindre des mains, voire, à mettre souvent justement dans la configuration des mains une expression dans laquelle se manifestait la singularité, le caractère, voire la nature intime de la personne à qui appartenaient ces mains, alors je devais réussir aussi, pensais-je, à faire vaciller l'édifice de pensée entier de Reger, et, en mettant en évidence l'aptitude des Maîtres anciens à peindre des mains, je serais à même de renouveler aussi la question du sens de l'art et du même coup toutes les autres questions, de les poser autrement que ne le faisait Reger dans le *Kunsthistorisches Museum*.²³

Ce qui échappe à l'historien de l'art, peut-être ironiquement, c'est que Reger disqualifie *toute* représentation comme une falsification et comme une imitation caricaturale. C'est la représentation *comme telle* qui est critiquée totalement par Reger. En ce sens, il est impossible de prouver qu'il a tort en suivant sa conception mimétique de l'art comme le fait Schmied. L'édifice de pensée de Reger est monolithique et inébranlable. Tout est falsification, *donc* tout est caricature ou, du moins, caricaturable. La particularité de la pensée de Reger est qu'elle n'appelle pas

²³ SCHMIED, W., « Sur la perfection - Expériences avec des « Maîtres anciens » », ds *Europe*, no 959, mars 2009, p.185.

au débat, ni à la vérification. Il apparaît pour tout dire assez surprenant qu'un historien de l'art l'ait pris au mot.

Reger coupe tout réflexe déférent devant l'art à la racine, en disqualifiant d'emblée la possibilité d'une représentation ou d'une interprétation réussie ou fidèle. L'art est foncièrement inadéquat. Et c'est dans le *processus de reproduction* que réside son point de corruptibilité. D'ailleurs, il est inévitable de mentionner que Reger considère que seule la musique, un art difficilement concevable comme mimétique, peut échapper au kitsch. Or sa retransmission ou sa réinterprétation (bref, sa reproduction) restent cependant à proscrire. Cette musique, aussi « parfaite » soit-elle, Reger se refuse néanmoins à en subir les interprétations ou la diffusion effrénée²⁴.

C'est la radicalité de la position de Reger qui le pose au dehors de la sphère de discussion. Ses assertions sont catégoriques et inquestionnables. Reger ne cherche pas à dissenter sur l'art, mais à s'en décharger. La fin de son esthétique n'est pas la communication ou l'échange d'idée, mais la *survie*. Montrer la faille, montrer les traits comme grossiers, bref, kitschifier, permet à Reger d'avancer et d'aller plus loin, *weiterleben*. En élaborant cette pensée critique qui passe au travers les œuvres (*durchdenken*), Reger se libère, momentanément s'entend, de la barbarie du kitsch global ou de « l'idylle » de l'art ancien. En *pensant au travers*, il y crée une éclaircie. Les œuvres soi-disant parfaites sont autant d'obstacles à la démarche de Reger. En détruisant cette totalité qui est celle de la perfection, Reger se desembourbe, se permet

²⁴ Reger nous dit qu'il est « *un fanatique de musique, oui, mais plus un fanatique de concerts* » MA, 225. « *Konzert fanatiker, der ich einmal gewesen bin, bin ich schon lange Zeit nicht mehr, sagte er, ein Musikfanatiker ja, aber kein Konzertfanatiker mehr, es ist mich auch immer mühseliger...* » AM, 276. Bernhard souligne.

le mouvement et une certaine forme d'intervention sur sa vie et sur le monde. On pourrait dire alors que son entreprise critique est pragmatique: elle vise à l'action et à l'ébranlement des bonnes consciences fossilisées. La tirade de Reger vise à secouer l'édifice de pensée dominant.

Ce projet d'excavation des défauts réussit. Reger démasque la plupart des génies comme des apprentis. Un seul tableau contrecarre cette minutieuse mise à l'épreuve : *L'homme à la barbe blanche* de Tintoret. Cette véritable pièce de résistance est à proprement parler insoluble. Et il n'est pas anodin que ce soit ce tableau qui précisément fasse l'objet du privilège de l'élection de Reger. Cette œuvre mineure est pratiquement inconnue. Reger s'en empare avant que d'autres ne la gâchent, car il dédaigne ce qui est communément adulé. Cette toile échappe au kitsch en ce qu'elle échappe à la médiocrité du discours adorateur des historiens de l'art. Reger redoute la souillure du regard populaire vulgarisant l'exception, autant que la contamination de la culture érudite. Son élimination de toute trace d'utilisation participe d'une obsession hygiénique : laver l'art de ce qui le pervertit. Reger est un « penseur possessif²⁵ » de cette œuvre dont il se fait le propriétaire cupide. Aussi s'emploie-t-il à préserver l'exclusivité de ses goûts, car cette exclusivité est signe de *distinction*. Reger est un dandy qui consacre sa vie à la sophistication de son goût. Mais c'est aussi un anti-dandy en ce qu'il se scandalise de l'artificialité du monde au lieu d'y voir un signe d'élévation ou d'élégance.

²⁵ MA, 208. « Ich bin ein Besitzdenker. » AM, 256.

Le tableau de Tintoret est le point d'appui et la fin de cette opération de destruction des idoles. Chaque deux jours, Reger s'installe sur la banquette du *Kunsthistorische Museum* de Vienne pour contempler la toile, mais aussi afin de penser, lire et discourir. Il met en branle sa machine à penser dont cette œuvre est le détonateur et le régulateur. Ce tableau incarne la possibilité de trouver la perfection, ainsi que la faillite de sa propre ambition d'anéantir le génie. Bref, cette œuvre le reconforte non pas *malgré qu'*elle le frustre, mais bien *parce qu'*elle le frustre dans sa démarche d'abolissement de toute perfection. Devant cet objet qui lui renvoie en quelque sorte son image réflétée (Reger a quatre-vingt-deux ans et, je le suppose, ressemble en quelque sorte au sage stéréotypique dont Tintoret fit le portrait), Reger sait que la kitschification connaît une limite. Il trouve une sorte de calme dans l'agacement et la stimulation constante que lui procure cet ultime œuvre qui lui résiste en lui reflétant sa propre image.

L'entreprise de destruction de la perfection répond, chez Reger, à une recherche d'orientation. L'époque où la culture et le kitsch se confondent est celle où le renversement axiologique dont parlait le Nietzsche du *Crépuscule des idoles* est accompli. Reger nous le rappelle : « Les soi-disant impuissants sont bien aujourd'hui les puissants [...] *aujourd'hui tout est à l'inverse*²⁶ ». Dans une société sur le déclin, le transcendant et le matériel ne font qu'un, la culture d'élite et celle de pacotille sont interchangeable et le spirituel est offert en format réduit en plastique. Le paradis et l'enfer sont sur terre, entrelacés dans le paroxysme kitsch d'« une idylle profondément

²⁶ MA, 243. « Die sogenannten Ohnmächtigen sind ja heute die Mächtigen [...] *heute alles ist umgekehrt.* » AM, 298. L'auteur souligne.

idyllique²⁷». Ainsi l'espace kitsch est aussi celui de la tautologie et de la surenchère vide de sens. Tout au long de *Maîtres anciens*, les antagonistes se rejoignent. Le tragique est comique, alors que le grave est insignifiant. Reger erre dans un espace moins carnavalesque que parfaitement nivelé. C'est à dire qu'il y a constat dans *Maîtres anciens* d'un kitsch qui condamne, possiblement même au-delà de l'inversion, à la *confusion* de toutes les valeurs. Reger se scandalise à grand coup de pléonasmes de cet état des choses, car la fusion du haut et du bas résultant du chaos ambiant est le résultat d'une uniformisation. Or cette uniformisation ne permet plus la transgression et ce qu'elle admet de décharge ou de plaisir. Il n'y a plus de limite.

Si Nietzsche invitait à philosopher à coups de marteau, je dirais que Reger le fait à coups de ciseau. La survie nécessite un découpage du monde et des idoles en types. Ainsi stéréotypées, rendues à des catégories aussi injustes que communes, les idoles tombent en disgrâce. Reger s'adonne à une catégorisation péremptoire qui permet la reconnaissance en chaque personne ou chaque objet d'un *paradigme*. Cela lui permet en fait d'évaluer tout et chacun selon sa seule valeur d'exemplarité. Chaque œuvre est un exemplaire de l'impuissance radicale de l'homme à créer le sublime. Chaque personne est le représentant d'un type précis et circonscrit. Chaque homme est une représentation de l'homme, il tient un rôle. Ce qui apparaît alors caricaturé dans *Maîtres anciens* est la manie identificatrice du penseur critique qui, pour se rendre le monde compréhensible, le simplifie à outrance. Pris devant la perfection et la totalité de l'art qui excèdent son entendement, Reger saute sur le premier jugement arbitraire et en fait une vérité générale irrévocable. Le but de sa critique de la culture est d'en

²⁷ MA, 171.

arriver à un verdict qui rompe la démarche emportée de la pensée critique, démarche qu'on sent bien astreignante chez Reger. Ses jugements catégoriques ne permettent ni révision ni contestation : « Tout Vienne *n'est qu'un scandale des toilettes*²⁸ ». Ainsi *Maîtres anciens* se lit comme une suite de disruptions et de digressions qui font obstacle au bon *déroulement* de la pensée. Reger reste résolument opiniâtre, afin de signifier le plus clairement du monde son écoeurement et son inadéquation à la bonne conscience réconciliante qui est le fait du kitsch. Reger se veut donc l'ultime non-coopérant. Cela se manifeste ultimement dans son obstinée résistance au débat et à la discussion, qui, si elle se révolte devant le kitsch, finit bien par confiner à la même stagnance et à une sorte d'hébétude.

Reger découpe, décortique, dissèque. Surtout, il coupe en deux : il dichotomise. D'un côté sa femme, de l'autre lui, elle, l'avenir, lui, le passé, elle, la santé, lui, la maladie²⁹. D'un côté l'État et le malheur, de l'autre la nature et le bonheur³⁰. D'un côté Atzbacher le « non-publicateur-né », de l'autre lui, le « publicateur-né³¹. » D'un côté la musique parfaite, de l'autre la littérature et la philosophie kitsch³². La liste est longue. Reger est en proie à une manie typologisante. Scinder le monde en deux, c'est le réduire au manichéisme. Et c'est bien ce réductionnisme qui permet la survie, qui permet en fait peut-être d'arrêter de penser³³, de discuter et qui permet peut-être enfin d'agir. La pensée est une épuisante suite de tergiversations. Qui tombe dans

²⁸ MA, 133. Je souligne.

²⁹ MA, 25.

³⁰ MA, 49.

³¹ MA, 144.

³² MA, 228.

³³ Reger est bel et bien excédé quand il confie : « *Je pense tout le temps.* » MA, 117. « *Denke ich die ganze zeit.* » AM 142. Bernhard souligne.

l'hyperbole généralisante vise simplement à l'arrêt subit de la pensée, pour tomber du côté de la simple irritation qui culmine dans le blasphème le plus puéril : « Même Bach, ce *gros puant*, à l'orgue de Saint-Thomas, n'a été qu'un personnage ridicule et profondément pénible, *tout de même cela ne se discute pas*. Non non, les artistes, et même si ce sont les plus importants et pour ainsi dire les plus grands, ne sont que kitsch et pénibles et ridicules³⁴. » En appeler ainsi à l'indiscutable, c'est se soulager du poids obsédant de l'indécidabilité propre au jugement esthétique.

Ce qu'exprime Reger avant tout, c'est sa *mauvaise humeur*. Tout lui paraît kitsch et vain, car il se sent abstrait du monde. Le monde kitsch est un monde *déréalisé*, où le rêveur ou, selon Barthes, l'amoureux, ne voit que du superfétatoire :

Toute conversation générale à laquelle je suis obligé d'assister (sinon de participer) m'écorce, me transite. Il m'apparaît que le langage des autres, dont je suis exclu, ces autres le surinvestissent dérisoirement [...] Je vis le monde – l'autre monde – comme une hystérie généralisée [...] Pour me sauver de la déréalité – pour en retarder la venue -, j'essaie de me relier au monde par la mauvaise humeur. Je *tiens discours* contre quelque chose³⁵.

C'est dans cette mauvaise humeur que, paradoxalement, réside le dernier lien à ce qui se donne dans le monde kitschifié comme artificiel, vide et étranger. J'en déduis que la critique éhontée de Reger intervient dans une recherche de *rattachement* au monde et non pas, comme on pourrait le supposer facilement, dans le but de se dissocier de ce dernier. Devant l'apparente perfection des grandes œuvres adulées, Reger se sent irrité, écarté et égaré. Et c'est peut-être parce qu'il est, à la base, profondément amoureux d'autre chose que ce monde. Sa mauvaise humeur m'apparaît dès lors, suivant l'éclairage de Barthes, comme répondant d'un sentiment de déréalité qui rend

³⁴ MA, 104. C'est moi qui souligne dans le deuxième cas. « Selbst der *dicke stickende* Bach an der Thomasorgel ist nur eine lächerliche und zutiefst peinliche Erscheinung gewesen... » AM, 127

³⁵ Barthes, *op. cit.*, p. 104.

compte d'une certaine fidélité à un idéal utopique. Cet acharnement ne peut être le fait que d'une défense amoureuse et passionnée *d'autre chose*.

Le but du *durchdenken* comme « mécanisme de décomposition et de désagrégation³⁶ » est de démonter les œuvres et ainsi en miner l'intégrité, ceci dans le but de les com-prendre (les prendre ensemble, tous à la fois, sous une même bannière), les assujettir et les dompter. Par ailleurs, juger quelque chose comme de mauvais goût permet, sortant d'une déférence commandant la distance, aussi d'aimer :

Nous n'aimons d'ailleurs la philosophie et les sciences humaines dans leur ensemble que parce qu'elles sont absolument impuissantes. En vérité nous n'aimons que les livres qui ne forment pas un tout, qui sont chaotiques, qui sont impuissants. C'est la même chose pour tout, a dit Reger, de même nous ne nous attachons tout particulièrement à un être que parce qu'il est impuissant et incomplet, parce qu'il est chaotique et imparfait³⁷.

Montrer kitsch, c'est rendre aimable. Dans cette conscience de la corruptibilité de l'œuvre d'art aimée, Reger n'échappe pas à la peur d'être trahi par une beauté qui fascine et laisse impuissant. La destruction de toutes les idoles, leur confinement au kitsch par la pensée critique, est évidemment une stratégie défensive. Reger a besoin de prouver que ce qu'il aime est non seulement faillible, mais aussi *complètement* faillible, dans le but de se délivrer de l'emprise de l'admiration et de la possibilité d'être complètement pris de court par la déception que suppose le réveil de l'envoûtement. Tout perdre s'avère moins risqué que la possibilité de voir tranquillement s'effriter le piédestal érigé pour nos idoles. Autant les sacrifier, les condamner d'un seul grand coup de faux au kitsch. Reger performe une volontaire *défascination* des œuvres qui l'ont, au départ, ravi. On peut alors comprendre que

³⁶ MA, 184. « Zerlegungs- und Zersetzungmechanismus » AM, 226.

³⁷ MA, 58. « Vergrausungsmethode » AM, 69.

deux formes « d'amour » de l'art s'opposent et se mêlent dans *Maîtres anciens*. Il y a un amour-ravissement, qui conquiert l'aimant et le laisse ébahi. Puis il y a un amour de la faillibilité et de ce qui se donne comme vain et impuissant.

C'est au nom de cet amour de l'art, mais aussi contre sa propension à l'émerveillement, que Reger critique de manière véhémement les maîtres. Sa « méthode de gâchage³⁸ » ne s'applique pas simplement à l'objet de sa critique, mais à sa méthode même. Sa méthode *est* un gâchis déroutant, un galvaudage effronté des théories de la critique culturelle. Reger performe maladroitement ce constat d'Adorno et Horkheimer : « La méfiance à l'égard de la culture traditionnelle comme idéologie se mêle à la méfiance à l'égard de la culture industrialisée comme escroquerie³⁹. » La méfiance devenue paranoïde, Reger rejette *toute* culture comme kitsch, la traditionnelle comme l'industrialisée. Or, je l'ai évoqué plus tôt, Reger condamne au kitsch la littérature et la philosophie, mais pas nécessairement la musique. Cette dernière reste garante d'une certaine « pureté ». La musique n'est pas fautive, mais sa diffusion constante, l'ubiquité que permet l'enregistrement, bref la technicisation de la musique est vue d'un mauvais œil. Prenons par exemple ce passage où Reger peste contre l'omniprésence de la musique dans les espaces publics :

Les gens sont quotidiennement gavés de musique, depuis si longtemps déjà qu'ils ont déjà perdu depuis longtemps tout sentiment pour la musique. Naturellement, cette situation épouvantable a aussi une répercussion sur les concerts que vous entendez aujourd'hui, il n'y a plus rien d'extraordinaire car toute la musique dans le monde entier est extraordinaire et lorsque tout est extraordinaire il n'y a naturellement plus rien d'extraordinaire, alors c'est franchement touchant, voilà ce qu'a dit Reger, lorsque quelques virtuoses ridicules se donnent encore la peine d'être extraordinaires, ils ne

³⁹ T.W. Adorno et M. Horkheimer, *Dialectique de la raison*, *op. cit.*, p. 169.

le sont plus, car ils ne peuvent plus l'être. Le monde est entièrement *imprégné de musique totale*, a dit Reger, c'est là le malheur, à chaque coin de rue vous entendez de la musique extraordinaire et parfaite [...] Les hommes, parce qu'ils n'ont plus rien d'autre, souffrent d'une consommation musicale morbide⁴⁰.

Suivant ce passage, j'en déduis que Reger, remisant tout au médiocre ou tout au parfait se chagrine du développement d'une culture nivelée où tout se confond. Rien ne fait différence, donc rien ne signifie. La vanité du recours à l'art comme refuge est l'expression de la vanité de la vie elle-même, d'une absence de sens général. La méthode de survie de Reger, qui passe par la critique de tout art de réconfort, est une remise en question de la conception thérapeutique de l'art. L'empressement avec lequel les gens, et Reger lui-même, se jettent sur l'art, au-delà de son manque de délicatesse, est le symptôme d'une détresse intime. Car on se réfugie dans l'art pour échapper à la vie. Ce que Reger souhaite ultimement et, peut-être utopiquement, c'est un retournement de cette logique. Que la vie soit suffisamment pleine et signifiante pour que l'on n'ait pas à s'engouffrer dans l'art comme dans un dernier effort désespéré. Le besoin irrépressible de l'illusion est la trace d'un manque et de la souffrance concrète des individus.

C'est visant cette survie, un surcroît de vie ou une vie plus intense, que Reger s'échappe dans l'art et s'en revêt en quelque sorte pour se protéger des intempéries de la vie : « Je me suis faufilé dans l'art pour échapper à la vie⁴¹. » C'est aussi visant cette survie que Reger, infiltrant ce en quoi il voit son salut, finit par démolir les

⁴⁰ MA, 226-227. « Die Menschen werden tagtäglich mit Musik vollgestopft schon so lange, daß sie länscht jedes Gefühl für Musik verloren haben... » AM, 278. Bernhard souligne. Je reviendrai sur l'importance du terme « Gefühl » traduit par « sentiment » dans la version française.

⁴¹ MA, 154. « Ich bin in die Kunst hineingeschlüpft, um dem Leben zu entkommen. » AM, 190. Reger se faufile dans l'art, il l'enfile (hineinschlüpfen) comme un vêtement. Ainsi *penser au travers* de l'art, s'est aussi s'en vêtir.

maîtres et les montrer comme surfaits. Il est contre le recueillement devant l'œuvre irréproductible, mais aussi contre la dilapidation de toute richesse culturelle. Il se réclame aussi d'une certaine préservation des sentiments, qui ne doivent pas être exposés à tout moment, sous peine que les nerfs s'éreintent et que la saturation esthétique mène à une sorte de neurasthénie. C'est donc une forme d'*épanchement* qui est critiquée tout au long du roman. Je reviendrai sur ce point au chapitre trois de ce mémoire, où sera exposé en quoi le discours de Reger est participe d'une esthétique du sublime.

Reger est, à l'instar de Walter Benjamin, inquiet, voire paniqué, devant le double potentiel, émancipateur et aliénant, de la liquidation de l'aura de l'œuvre d'art à laquelle il participe⁴². L'aura est ce qui recommande une certaine distance face à l'œuvre d'art, rendue auratique de par son unicité. L'aura réside dans la matérialité non-reproductible de l'œuvre d'art traditionnelle. L'aura serait « liquidée » au moment où une œuvre devient reproductible (comme en photographie), autrement dit lorsque le critère d'originalité devient caduc quant à l'évaluation d'une œuvre. Je considère que le texte de Bernhard, dilapidant cette notion d'originalité, concourt à ce processus de liquidation de l'aura. Ce désenchantement de l'œuvre d'art est d'abord vu sous un jour favorable, parce que, à la fois dans la culture de masse et dans la culture d'élite, on redoute l'envoûtement devant le chatoiement de la belle apparence kitsch, dont le charme subjuguant ne permet ni la critique, ni l'intervention du spectateur.

⁴² Je réfère ici à ce texte de Benjamin : « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003.

Benjamin déjà mettait en garde contre toute attitude pieuse devant l'image fétichisante qui connaît deux extrêmes : l'enivrement du slogan publicitaire ou politique (le kitsch de l'esthétisation du politique du fascisme par exemple), ainsi que la forme sclérosée de l'art bourgeois, la religion de « L'art pour l'art » (le kitsch de la *Mona Lisa*). En révélant le kitsch comme kitsch, en le pensant au travers, Reger se fait un liquidateur d'aura qui s'inquiète, par ailleurs, de l'aboutissement funeste d'une telle entreprise de désenchantement de l'image. Sorte de réplique malade et maniaque des penseurs modernes des maux de la culture, Reger est bien l'incarnation d'une méfiance pathologique face à l'apparence séductrice de certains discours ou certaines images qui pourraient servir un profit idéologique ou marchand. On ne peut le voir, ce kitsch, qu'en pensant profondément (en allemand, Bernhard écrit *durchdenken* mais aussi *eindringen* : s'introduire, pénétrer, mais aussi harceler). La pensée critique est donc ce qui suppose une violence faite à l'œuvre, qu'on la viole, qu'on la dévide, qu'on la saigne.

Cependant en arriver à une critique aussi unidirectionnelle et violente, c'est aussi se ranger du côté de l'évidence, bref, d'un autre dogme. Il semble alors que Reger en appelle à la clairvoyance, mais aussi à l'autoaveuglement pour continuer à vivre et à avancer. Autre forme du paradoxe de la pensée dont Reger est l'incarnation : c'est justement en cette prétention à la clairvoyance que réside une forme d'aveuglement. Devant la critique philosophique de Reger qui caricature et typologise

tout, l'on est autorisé à penser, ou plutôt, l'on se doit de penser qu'elle n'est pas qu'une « force de survie », comme il le prétend, mais aussi une faiblesse⁴³.

Les maîtres déchus, leur profondeur vide.

L'apparence de savoir intégral a été à la mode de tout temps, comme je le pense, et si elle est un peu passée de mode durant les deux dernières décennies, elle est de nouveau très à la mode à l'heure actuelle.

*- Thomas Bernhard,
Des arbres à abattre*

Quoi? Tous les Grands Sages ne seraient que des décadents, ils ne seraient même pas sages?

*- Friedrich Nietzsche,
Le crépuscule des idoles*

La distinction entre contenu et forme, qui constitue une grille d'analyse importante de l'esthétique traditionnelle, est radicalement remise en question par plusieurs penseurs modernes, dont Nietzsche, Heidegger, Adorno. Le regard inquisiteur du philosophe ne suppose plus d'alternative entre l'étude de l'apparition manifeste et une « essence » intemporelle des choses. Il ne reste que des phénomènes, des apparences et des représentations à connaître ou à comprendre. Cela entraîne

⁴³MA, 100. « Sie haben die ganze Welt auf einmal zur Karikatur zu machen. Sie haben die Kraft, die Welt zur Karikatur zu machen, die Höchstkraft des Geistes, die dazu notwendig ist, diese einzige Überlebenskraft. » AM, 121-122.

l'assomption que la « vérité » est affaire de perspective. Cette position herméneutique permet de rediriger l'attention du philosophe sur les choses telle qu'elles apparaissent, de porter d'autant plus attention à la manière avec laquelle les choses et les gens nous *affectent*, quel est notre rapport « intuitif » au monde. En ce sens, sommairement, le regard philosophique recoupe le regard de l'esthète pour qui l'habit fait le moine, autant que le médium fait le message⁴⁴. Reger, qui veut percer les œuvres artistiques et philosophiques à jour, s'attarde donc à juger tout discours selon son ton, ses nuances, sa prononciation, son élocution. Chose étrange, du moins à première vue, le *durchdenken* ne s'attache en vérité qu'à la superficie des choses.

De la première conversation qu'il eut avec sa femme, Reger dira : « ce n'est pas son contenu qui m'a intéressé, *mais la façon dont elle était menée*⁴⁵. » Sophiste approximatif, Reger s'intéresse à ce qui enrobe le discours. Conséquemment, ce qui fait la valeur d'un discours se calcule en terme d'efficacité, bref selon des critères rhétoriques. Reger aborde de telle manière la philosophie. Autrement dit, il considère cette dernière esthétiquement, selon ses apparences et leurs effets. C'est pourquoi la catégorie esthétique de « kitsch » convient pour qualifier non seulement des objets, mais aussi des comportements et des manières de penser. Le philosophe kitsch, pourvoyeur d'une sagesse de pacotille m'apparaît alors la figure par excellence pour rendre compte du croisement entre culture et kitsch dont parle Adorno et qui forme un noyau problématique du roman de Bernhard.

⁴⁴ Je paraphrase ici la fameuse assertion de Marshall McLuhan : « The Medium is the Message » dans *Understanding Media : The Extensions of Man*, New York, MIT Press, 1994.

⁴⁵ MA, 161. « mich interessierte während des ganzen Gesprächs nicht sein Inhalt, sondern *wie es geführt worden war.* » AM, 197. Bernhard souligne.

Le paradigme du kitsch philosophique, Reger le trouve en la personne de Heidegger : « Heidegger était une *tête kitsch* ⁴⁶. » Le projet de destruction massive de toutes les idoles implique une ridiculisation de ce qui se donne pour grand et intouchable. Or cet effort de dégradation ne s'applique qu'à quelques élus, puisque la plupart des hommes se présentent, avant toute critique, comme déjà comiques. C'est le cas de Heidegger qui, à l'instar de Stifter, a parachevé lui-même son grotesque sans même que Reger ait à mettre la main à la pâte :

Ceux qu'on appelle les grands, nous les décomposons, nous les désagrégons à la longue, nous les supprimons, a-t-il dit, les grands peintres, les grands écrivains, parce que nous ne pouvons pas vivre avec leur grandeur, parce que nous pensons, et que nous pensons tout jusqu'au bout, a-t-il dit. Mais Stifter n'était même pas et n'est tout de même pas un grand et il n'est donc pas un exemple de ce processus⁴⁷.

Pas de démolition de Stifter, ni de Heidegger, on ne leur fera pas cet honneur de les penser au travers. Ils sont d'emblée pervertis. Pourtant Reger prend un malin plaisir à renfoncer le clou de leur cercueil. Subsiste un certain désir de rendre compte de la piètre qualité de la comédie heideggérienne. J'en déduis que Reger assume que l'auréole du grand philosophe n'est pas encore tout à fait dissipée, que la génuflexion est partout condamnable et que la bassesse du mélodramatique se cache dans son contraire, dans la pensée philosophique, suprême activité de l'esprit. Car avec Heidegger, les extrêmes se touchent⁴⁸ : la bouffonnerie nourrit le solennel, le rustique rencontre l'élitisme, le splendide émane d'une simplicité pure. En cette figure se

⁴⁶ MA, 73. « Heidegger war ein *Kitschkopf*. » AM, 88. Bernhard souligne.

⁴⁷ MA, 68. « Die sogenannten Großen lösen wir auf, zersetzen sie mit der Zeit, heben sie auf, sagte er, die großen Maler, die großen Musiker, die großen Schriftsteller, weil wir mit ihrer Größe nicht leben können, weil wir denken und alles zu Ende denken, sagte er. Aber Stifter war und ist ja kein Großer und er ist also für diesen Vorgang kein Beispiel. » AM, 81.

⁴⁸ Pour reprendre l'expression de Walter Benjamin, qu'il a lui-même emprunté à André Gide.

conjuguent l'aura du vedettariat⁴⁹, le charme naïf du bucolique et la pompe de la culture d'élite. Autant dire que Heidegger est un trésor du kitsch intellectuel, car se rassemblent en lui le paysan photogénique et le philosophe du terroir.

Il est intéressant de rappeler qu'Adorno voyait lui aussi en Heidegger l'incarnation de cette « incorporation de la barbarie » par le discours philosophique. Il a écrit une critique sans appel de la rhétorique heideggerienne dans l'ouvrage intitulé « Le jargon de l'authenticité. » Je considérerai ce texte en parallèle avec celui de Bernhard, non seulement parce qu'ils procèdent tous deux d'une dénonciation du kitsch philosophique, mais aussi parce que cette comparaison permet de saisir les différences fondamentales entre les discours littéraires et philosophiques dans leur effort critique de répudiation du kitsch intellectuel.

Heidegger devient, à considérer ces deux textes, le porte-étendard d'un discours d'une profondeur d'apparat: une philosophie kitsch du « bel effet ». Ce qui frappe dans la tirade de Reger sur le philosophe, c'est que partant de photographies, donc d'images ou d'apparences, Reger en vient à discréditer la philosophie-même de Heidegger. L'emballage devient garant du contenu sémantique, se confond avec ce contenu. C'est en ce sens que le jugement esthétique, apposé à prime abord de manière tout à fait gratuite sur le philosophique, s'attache au *parergon* de l'œuvre pour mieux saisir le cœur de celle-ci. Ou plutôt pour montrer que celle-ci n'a pas de cœur, ou encore que son cœur est son entour. Le *parergon* est une notion que j'emprunte au grec en passant par Jacques Derrida. Limite brouillée entre l'extérieur

⁴⁹ Dans un passage du roman, Heidegger est assailli par les paparazzi. MA, 77-78. AM, 89.

et l'intérieur d'une œuvre, le *parergon* est un point limite de la représentation, c'est le contour qui définit, soutient et autorise une œuvre d'art. C'est son socle, ainsi que son sceau d'authentification⁵⁰. Plus généralement, c'est le cadre qui guide le regard du spectateur. Or si ce faire-valoir est de mauvais goût, plutôt que de surélever l'œuvre, il la gâche. Jouant de trop d'ornementation, le *parergon* devient parure et ainsi relègue l'œuvre qu'il devait servir au kitsch. Dans le cas de Heidegger, le *parergon* de son œuvre, en d'autres mots son paratexte (ses photographies sans subtilités, sa *persona* médiatique ou les masses de textes commentant son œuvre, les racontars et faits entourant le sujet historique qu'est Heidegger, son implication au sein des troupes nationales-socialistes, etc.), révèle cette œuvre comme indigente. Le *parergon* a d'abord une valeur indicielle. Il n'est pas une preuve en tant que telle, mais il est l'enclencheur d'une manie suspicieuse du spectateur. Lorsque cette suspicion se fait paranoïde comme chez Reger, elle promet d'en arriver aux conclusions les plus loufoques : « il est naturel de conclure à partir de la saleté extérieure des Viennois, à leur saleté intérieure, voilà ce qu'a dit Reger⁵¹. »

Le *parergon*, pour le dire autrement, permet de déduire de l'extérieur d'une œuvre, sa valeur intrinsèque. Suivant cette logique, la philosophie de Heidegger est lue par Reger comme une extension de son image, de ses manières et de son mode de vie : « tout ce qui touche à Heidegger m'a toujours rebuté, non seulement le bonnet de nuit sur la tête et le caleçon d'hiver tissé à la maison sur le poêle chauffé par lui-même à Todtnauberg, non seulement son bâton de Forêt-Noire taillé par lui-même,

⁵⁰ DERRIDA, J., « Parergon », ds *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

⁵¹ MA, 137.

mais justement sa philosophie de Forêt-Noire taillée par lui-même⁵². » Sa philosophie est un prolongement de son enrobage kitsch. Elle n'est pas simplement teintée, mais carrément tissée de cet univers du terroir fantasmé. Heidegger projetterait ainsi sans scrupule et avec maladresse ses propres investissements pathético-idéologiques sur sa conception de l'être et de l'existence.

Le philosophique aura toujours été « contre le *parergon*⁵³ », car c'est ce qui à proprement parler excède le philosophique, c'est son reste. Aussi est-il rarement mis de l'avant, parce que les affects et penchants qui participent du philosophique ne sont pas gérables, raisonnables d'un point de vue logique. Juger esthétiquement du philosophique, dénoncer le mauvais goût de l'univers heideggerien met à jour d'abord l'occultation en philosophie d'un jugement sur la sensibilité et le goût philosophique, mais aussi les répercussions de ce goût sur les thèses avancées. Pour Reger comme pour Adorno, il n'y a rien d'anecdotique dans cette parenté entre l'univers du philosophe et l'imagerie qui a nourri le national-socialisme liée à la pauvreté stylistique du *Heimatfilm*⁵⁴. Chaque contenu est responsable de sa forme qui peut s'avérer coupable. En fait, un *parergon* est un *incriminant*, qui, ostentatoire, laisse toujours présager un manque constitutif. Or pour Reger, tout est kitsch, tout est un *parergon* raté, une dissimulation niaise et empesée d'un crime fondamental. C'est donc par souci de *dévoilement* d'une vérité souterraine, qu'il assume pourtant ne pas exister, que Reger s'en prend de manière si acharnée à la belle apparence qui abrite les

⁵² MA, 77.

⁵³ DERRIDA J., *op. cit.*, p. 63.

⁵⁴ Le *Heimatfilm* est un genre cinématographique vaguement patriotique, populaire en Allemagne, en Suisse et en Autriche entre 1940 et 1970. Ces films étaient habituellement tournés dans la Forêt-Noire ou dans les Alpes, et sont reconnus pour leur ton sentimental, leur idéalisation romantisée de la campagne bucolique et une valorisation des valeurs « simples » de la paysannerie.

bons sentiments. Le kitsch est le règne de l'artifice qui se donne à voir comme artifice. En ce sens, le kitsch ne cache rien, il est la parure pure et il est parfaitement vide. Il ne cache aucune vérité, sauf celle du paradoxe qui parcourt *Maîtres anciens* voulant que la profondeur ou la vérité soit à trouver dans la superficie. C'est bien cette vérité qui est à l'œuvre dans le roman et qui est à découvrir : il n'y a *que* de la représentation, pas d'arrière-scène. La prétention à la profondeur est le subterfuge à débusquer. Cette profondeur peut-être entendue de plusieurs manières : comme la profondeur du sentiment, ou la profondeur existentielle vaguement mystique dont le sens serait nécessairement caché, ou encore la profondeur d'une réalité enfouie sous les apparences. Car là où le kitsch est dissimulateur et mensonger, c'est en ce qu'il *représente* une certaine profondeur. Il donne l'*impression* d'une vérité souterraine. Il y laisse croire. Le kitsch est également le substitut plat, l'icône, de la grandeur du sentiment et du *pathos*.

En photographie, le kitsch est décelé dans le « trop photogénique pour être vrai. » L'hyperphotogénie est suspecte. Une mise en scène pétaradante dont on ne voit pas les ficelles, autant qu'elle nous happe et nous fascine, laisse dubitatif. C'est justement cette hyperphotogénie qui, aux yeux de Reger, discrédite complètement Heidegger : « Heidegger dans sa culotte de golf feutrée, devant l'hypocrite blockhaus de Todtnauberg, ne reste plus pour moi *qu'une photo qui le démasque*, petit-bourgeois de la pensée avec le bonnet noir de la Forêt-Noire sur sa tête dans laquelle n'a jamais cessé de bouillonner l'imbécillité allemande, voilà ce qu'a dit Reger⁵⁵. » La

⁵⁵ MA, 74. « Entlarvungsfoto » AM, 89.

philosophie, qui devait chercher le vrai, n'est finalement qu'une autre entreprise de séduction et d'escroquerie à laquelle on s'adonne par coquetterie.

Si pour Reger, le *parergon* dévoilant la « vraie nature » inauthentique de Heidegger est la photographie, chez Adorno, ce *parergon* devient le langage lui-même. Le philosophe kitsch considère les mots selon leurs qualités décoratives. Voilà en quoi la philosophie kitsch est une anti-philosophie qui n'aurait de la pensée critique que l'apparence. Non seulement la langue philosophique kitsch cherche à provoquer un certain effet d'authenticité ou de vérité, mais se résumerait à cet effet. Ainsi le jargon, parce qu'il accumule les formules alambiquées dans le but de jeter de la poudre aux yeux, est l'arme d'une philosophie « qui n'a d'autre teneur que son emballage⁵⁶.»

L'effet kitsch est aussi compensatoire d'un vide de sens. De là la méfiance que manifeste Adorno devant une langue aussi sybilline que surannée qui fait miroiter les « mots-vedettes⁵⁷ » et invite ainsi plus à la béatitude de la vénération qu'à la réflexion critique. La profondeur vide du kitsch et du jargon a, si l'on suit Adorno, des conséquences ontologiques. Le jargon heideggérien serait une machine à fabriquer du positif avec du négatif, du plein avec du vide, de l'être avec du néant. Le jargon invite au fétichisme de « mots-vedettes » qui signifieraient « en eux-mêmes », comme débarrassés de leur lien à l'empirie et à leurs conditions historiques d'émergence. En ce sens, les mots-vedettes résultent d'une isolation du mot de son réseau de sens. Cet isolement d'une forme dans le but de lui donner une fonction strictement décorative et

⁵⁶ ADORNO, *Le jargon de l'authenticité*, op. cit., p. 130.

⁵⁷ Adorno emploie le mot *Stichwort* en allemand, dans *Le jargon de l'authenticité*, op. cit.

dépourvue de sa fonction d'usage (dans le cas du langage, la dénotation) répond de la logique du kitsch. Les mots détachés de ce à quoi ils réfèrent, devenus vaguement charmants comme des mots étrangers répétés pour leurs sonorité ou parce qu'ils évoquent un certain hermétisme séducteur, deviennent aussi des existentiels détachés de leur historicité.

Autrement dit, la coupure supposée dans le jargon entre un mot et la chose concrète qu'il désigne est concomitant d'un retournement du contingent en fatalité. Somme toute, c'est cette déconnection de la parure et de ce qu'elle encadre qui mène à un certain à-plat-ventrisme, cette fois-ci existentiel. Autrement dit, charmé par l'angoisse devenue un existentiel émouvant, ému de son émoi, le *Kitschmensch* philosophique oublie de questionner les possibilités de sortir de cette angoisse ou de trouver les causes concrètes de cette dernière. L'angoisse est acceptée comme telle, dans sa forme kitschifiée, garante d'une profondeur simulée. D'après Adorno donc, le pouvoir aliénant du kitsch philosophique se joue donc autant sur le plan langagier que sur les plans ontologique et historique. Ainsi le texte d'Adorno, extrêmement vindicatif, vise à la reconnaissance du subterfuge heideggérien dans un effort d'émancipation de son pouvoir envoûtant. Ceci car ce pouvoir est présenté comme l'instrument d'une répression générale mais aussi comme l'allié des pouvoirs bien concrets du national-socialisme.

Reger tente de se débarrasser de cette philosophie de spectacle pour des raisons qu'on soupçonne un peu moins nobles, ou du moins qui n'apparaissent à prime abord pas aussi « sérieuses ». Les philosophes devenus des jargonneurs, on peut les écarter du revers de la main sans avoir à les lire. Au-delà d'une paresse ou d'une

incompétence que l'on soupçonne motiver secrètement la posture critique radicale de Reger, je vois représenté dans *Alte Meister* une volonté noble de préserver la philosophie de toute consommation hâtive et complaisante. On détruit la philosophie, on ne veut plus y toucher, parce qu'elle est sale et vaniteuse, mais aussi parce qu'elle peut être dangereusement consolatrice. Reger se méfie particulièrement de ce potentiel consolateur de la philosophie kitsch. Adorno aussi considère comme inopérante une philosophie qui n'est pas violente à elle-même et à son lecteur. C'est justement dans cette violence faite à ses penchants séducteurs vaniteux que la culture peut espérer échapper au règne du kitsch. C'est pourquoi, au-delà du simple désintéressement que l'on attend des grands penseurs, Adorno et Reger semblent prôner une philosophie qui irait *contre* ses intérêts et *contre* sa tendance à enjoler des disciples avides de vérités sur l'être et autres mystères de l'existence.

La langue philosophique, qui crée des concepts qui, en subsumant l'individuel, risquent à tout moment de le nier ou de l'oublier, se retourne « naturellement » en jargon. C'est-à-dire en discours ahistorique, apolitique, enjoleur de par son côté cryptique. Cette tendance de la philosophie, pour être contrée, implique que cette dernière doive marcher contre son cours normal. Tous les philosophes peuvent tomber sous le joug de ce verdict impardonnable : celui de s'adonner à l'activité philosophique par vanité, par besoin de plaire et par avidité de reconnaissance sociale. Et ce serait particulièrement vrai à notre époque où l'industrie culturelle a aussi absorbé la production discursive philosophique, puisque cette étiquette s'applique maintenant à des « produits » des plus divers allant de l'ésotérisme aux appropriations faciles d'une spiritualité à la mode.

La philosophie risque le kitsch lorsqu'elle se fait le paravent d'intentions viles, ou quand elle sert un simple intérêt de reconnaissance. Ces facteurs que je dirais « externes » au philosophique comme tel, risquent de le contaminer. Mais la philosophie risque aussi le kitsch, pour ainsi dire, de manière intrinsèque. Admettant même qu'on puisse philosopher de manière absolument désintéressée (ce qui est d'abord, en soi, impossible car toute activité est volontaire donc, quelque part intéressée), la langue philosophique se trouve néanmoins devant une impasse formulée ainsi par Adorno : « L'impossibilité qui commence à menacer la langue elle-même. Soit que celle-ci se voue au marché, au verbiage, à la vulgarité dominante. Soit qu'elle se presse vers la chaise du juge, s'enveloppe dans la robe et renforce par là son privilège⁵⁸. » La langue philosophique serait, par définition, tentée de tomber dans l'insignifiance ou dans l'autoritarisme, ou dans les deux à la fois. Reger exemplifie bien ces tendances funestes, lui qui choisit à la fois la chaise du juge et le verbiage.

Il dénonce vivement le kitsch ambiant, afin de survivre, mais aussi de se distinguer de la masse et d'atteindre à l'autorité du « génie ». De surcroît, son discours emporté et composé de jugements catégoriques des plus péremptaires est en fait un exemple probant du bavardage et de la profondeur vide qu'il dénonce si passionnément. Encore ici, ce qui est représenté dans *Maîtres anciens*, c'est l'entrelacement paradoxal, mais inévitable, de la culture et du kitsch, en ceci que la condamnation du kitsch de Reger est elle-même d'une outrecuidance si emportée qu'elle s'abandonne en toute connaissance de cause à son propre geste dominateur

⁵⁸ ADORNO, T.W., *Le jargon de l'authenticité*, op. cit., p. 43-44.

ainsi qu'à sa propre insignifiance. Car Reger est consterné de constater qu'il a lui aussi besoin de « victimes » à son discours⁵⁹.

Comment alors comprendre cette bévue? Reger fonce menton levé vers les deux écueils pointés par Hegel comme gages de la profondeur vide en philosophie : le positivisme et l'irrationalisme. Le positivisme a l'attrait du résultat nu, vide de *Gefühl*, donc de ressenti, de sentiment, d'intuitions sensibles et d'affect. C'est le règne des vérités aussi évidentes qu'inquestionnables. Parent de ce positivisme est le bon goût policier de Reger, qui pousse presque à la censure. Autre profondeur vide, celle du romantisme et du *Gefühl* vide de concept. L'intuition toute-puissante gouverne le jugement et la philosophie devient affaire de sensibilités partagées, d'indicibles adules. Reger aussi, s'abandonnant à ses poussées pathétiques, personnifie à merveille ce deuxième égarement. Il performe la déclamation de vérités nues et éternelles les plus cocasses: « Les femmes de ménage sont, sans exception, des mangeuses de porc⁶⁰ » et de raisonnements « logiques » douteux : « D'abord les conduits auditifs des hommes seront détruits par l'industrie musicale, et ensuite, *en conséquence logique*, les hommes eux-mêmes, voilà la vérité⁶¹. » Insolites et déplacées, ces jugements intempestifs n'ont d'autres conséquences que l'expression maladroite d'un ras-le-bol général et d'un désir de choquer les consciences tranquilles.

Reger jargonne en ce qu'il jacasse avec sensiblerie. C'est ce qu'Adorno conçoit comme dangereux dans le jargon qui postule un appel *immédiat* au sentiment : « C'est

⁵⁹ « J'ai besoin d'un auditeur, d'une victime en quelque sorte, pour ma logorrhée musicologique. » MA, 151.

⁶⁰ MA, 239-240.

⁶¹ MA, 227. Je souligne.

comme si la langue disait toujours plus que ce qu'elle dit effectivement et comme si ce plus était accessible *immédiatement* aux sentiments, sans la médiation du concept et de la réflexion⁶².» C'est cette immédiateté qui pose problème. Car elle suppose une dévalorisation du concept, essentiel à la pensée critique. Ainsi Adorno se pose contre le « culte de l'intériorité⁶³ » qui empêche l'autoréflexion et la reconnaissance du sujet, si absorbé en lui-même et ébahi devant ses propres affections qu'il ne se reconnaît plus comme une partie du monde qu'il tente pourtant de saisir. En ce sens, cette prévalence de l'affect sur le concept débouche sur une sorte de soliloque s'incarnant dans le jargon. Or Reger ne s'abîme pas complètement dans ce « culte de l'intériorité » décrit et décrié par Adorno. Car il ne fait pas de sa sensibilité ou de son désarroi un état d'exception. Ceux-ci sont ressentis comme banals, pour le plus grand malheur du protagoniste.

« Heidegger n'est nullement incompréhensible [...]; mais il s'entoure du tabou selon lequel toute compréhension le concernant serait en même temps une falsification⁶⁴.» Reger aussi se présente comme un génie incompris en son pays. D'ailleurs l'Autriche est, du fait même qu'elle ne reconnaît pas ce génie, « prouvée » vicieuse et hypocrite. Le génie est le fait d'un don, quelque chose qui excède l'explication ou l'interprétation, bref, quelque chose qui ne peut être que ressenti. Ce qui est sous-tendu par le culte du langage hypostasié et aimé en lui-même, c'est que ce que l'on tente de dire est trop fondamental pour qu'on ne le profane par le langage.

⁶² ADORNO, T.W., *Le jargon de l'authenticité*, op. cit., p. 18. Je souligne.

⁶³ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 131.

Mais cet usage du langage, parce qu'il connote un culte de l'affect comme indicible, empêche l'approfondissement critique et l'action en général.

Devant le kitsch ambiant l'empêchant, lui, de s'activer, Reger a le diable au corps. Ce feu au corps l'amène aussi au sentimentalisme et à l'irrationalité qu'il répudie chez les pense-petits. Reger rappelle constamment avec emphase et empâtement comment il aimait sa femme, comme il se sent tragiquement trompé par les maîtres, comme il a besoin de l'art et de sa destruction pour survivre, etc. Pour résumer, Reger nous joue du violon pour cracher de manière définitive sur les violons des autres. C'est pourquoi sa rhétorique est doublement enflée, doublement vide, doublement comique, doublement kitsch.

On s'attendrait à ce que Reger caricature tous les artistes et philosophes afin d'atteindre à une gaieté libératrice. La faillite des grands provoque la déception et même l'amertume, mais leur confinement au kitsch généralement invite au rire et donc à une certaine légèreté. Or ce qui m'apparaît intéressant, c'est que Reger n'arrive pas exactement au rire. Son irritation n'a pas de fin. Et on ne saisit pas exactement au nom de quoi cette irritation est soutenue et pourquoi Reger ne finit pas, finalement, par se libérer par le ridicule au lieu de s'en désoler interminablement. C'est, je le suppose ici, parce qu'il pressent que la décharge complète qui vient avec le rire n'est possible qu'avec le détachement. Or Reger est aussi dans un rapport d'identification avec le kitsch qu'il abhorre. Il se considère lui-même un pauvre philosophe épris de sa gloire, en proie à l'excitation devant la reconnaissance des autres, lui qui « brûle » de publier. Reger ne surplombe pas tout à fait la scène kitsch qu'il élabore. En ce sens, il emprunte la chaise du juge que mentionne Adorno, mais pour la repousser aussitôt.

Se jouer du philosophique : transgression et barbarie

Si la philosophie passait, de la base du travail et de l'interdit (qui s'accordent et se complètent), à celle de la transgression, la philosophie ne serait plus ce qu'elle est mais sa dérision. La transgression par rapport au travail est un jeu.

- Georges Bataille, *L'érotisme*

Dans la plupart des romans de Bernhard, c'est la vie entière qui est envisagée comme un jeu de rôles, une vaste mascarade. Tout y est théâtre. Dans *Maîtres anciens*, le jugement esthétique et la pensée critique sont dramatisés et deviennent affaires de jeu et de performance. Ce procédé de mise en représentation, appliqué à la philosophie, permet de la réduire à une imitation balourde, ceci car, je le rappelle : « La représentation n'est qu'une singerie⁶⁵. » Ainsi jouer au philosophe, s'en immanquablement s'en jouer et se payer sa tête. En cela la dramatisation de la pensée participe de la stratégie de délestement de Reger. Mettre sur scène c'est aussi surélever, donner à voir, mettre à portée de vue et d'attaques. En ce sens, la mise en scène est aussi une mise à mal. À ce niveau de représentation s'ajoute celui de ses épigones Irrsigler et Atzbacher, qui répètent patiemment les paroles de Reger, imitant jusqu'à son ton. Ils jouent eux aussi à Reger, qui joue au philosophe.

⁶⁵ MA, 33.

Le texte de Bernhard met en scène une parole télescopée où les personnages se citent les uns les autres. On assiste alors à un jeu de miroir qui invite à considérer la pensée critique comme un processus de réflexion, de dérision et de méprise à l'infini. La méprise sur les dires et les intentions des autres est, dans *Maîtres anciens*, vertigineuse. Peut-être est-ce alors en ce sens que nous ne nous entretenons avec les maîtres « jamais que dans un rapport de mépris⁶⁶. » Nous nous méprenons sur les maîtres et nous les méprisons comme ceux-ci nous méprisent en se méprenant. Nous nous méprenons en cœur sur notre méprise. Reger se représente Heidegger, singé, caricaturé, kitschifié. Reger est ensuite lui-même kitschifié par les reprises et interprétations qu'en donnent ses acolytes. L'arroseur est arrosé. On peut penser alors le processus de kitschification comme un mécanisme global de la pensée critique. Penser est interpréter et en quelque sorte profiter d'une œuvre, la kitschifier, puis la montrer faillible et ridicule. Cela va de pair avec la conception de l'interprétation donnée dans *Maîtres anciens* où celle-ci est simplement synonyme d'abus.

Plus exactement, l'interprétation est une exploitation. Lire un texte suppose de le pervertir à ses propres fins de survie : « Schopenhauer m'a aidé, *parce que j'ai tout bonnement abusé de lui dans le but de survivre*⁶⁷. » L'exercice de la philosophie se présente alors comme un vaste processus de manufacture quasi industrielle, où l'on pompe la substance des œuvres jusqu'à les épuiser. Heidegger, par exemple, est une vache à lait dont les apôtres tirent impunément la substance jusqu'à l'épuisement. Sans scrupules, les textes sont mis à mal par la raison instrumentale. La pulsion

⁶⁶ MA, 238.

⁶⁷ MA, 234. Bernhard souligne.

consommatrice, jointe à une volonté catastrophée de survivre, mène à la transgression des tabous que suppose l'exigence de fidélité herméneutique. Cette fidélité est présentée dans *Maîtres anciens* comme un leurre. De toute manière, comme il n'y a pas à proprement parler d'originalité ou d'authenticité, la notion de fidélité est jetée avec l'eau du bain. Pour lire un texte, il faut le plier à nos exigences, le forcer à dire ce qu'il ne dit pas. Autrement dit, interpréter ou philosopher, c'est *désobéir* et contourner l'autorité de l'original. Reger et ses épigones se scandalisent de cette transgression aussi nécessaire que banale. Banale car être complètement fidèle à un texte, c'est le répéter mot pour mot, ce que feront justement Irrsigler et Atzbacher par espèce de manie anxieuse. Tous les personnages de *Maîtres anciens* sont précautionneux jusqu'à l'obsession dans leur manière d'aborder les discours des autres et n'aboutissent, paradoxalement, qu'à un anonnement dévalorisant le texte « original ». Ici c'est le réflexe interprétatif lui-même qui est montré comme l'allié de la confusion entre culture et kitsch.

En ce qui concerne Reger, l'impossibilité de rendre justice aux textes le rend carrément malade. Ce n'est pas malgré mais bien *à cause* d'un absolu dévouement devant les œuvres qu'il finira par les détruire une à une en les galvaudant. Si interpréter est toujours altérer, aussi bien aller jusqu'au bout et abandonner toute précaution face à ses jugements. Si la justesse d'interprétation est inatteignable, alors autant basculer dans l'injustice souveraine et la sérénité des vérités aussi nues qu'injustes et les raisonnements poussés *ad absurdum*. Reger *accomplit* l'injustice, comme pour prouver sa théorie. Et c'est ici que Reger commet une faute irréparable et qu'il gâche, par zèle autant que par excitation de la transgression, tout ce qui pouvait

encore échapper au gâchis général qu'il suppose être la culture contemporaine kitschifiée.

Reger veut sauvegarder la philosophie et l'art, les préserver pour ainsi dire sous vide. Il veut les garder des béotiens, mais il veut aussi les rendre faillibles pour les supporter. Funeste sort que celui de l'esthète qui veut à la fois rendre hommage à ce qui le sauve, s'en rapprocher afin de trouver bénédiction et le détruire de peur d'être irréversiblement conquis. D'un côté, Reger se rapproche de la philosophie et il se la rend assimilable. Il en veut à ceux qui prennent la philosophie avec des pincettes et à ceux qui l'avalent en une bouchée. Rendre kitsch ou dénoncer comme kitsch, c'est, je l'ai évoqué plus tôt, rendre aimable. Mais c'est aussi rendre chair à ce qui était d'abord émasculé : « ce que nous appelions l'art ne commence qu'à deux mètres du corps. Mais voilà qu'avec le kitsch, le monde des objets se rapproche de l'homme; il se laisse toucher, et dessine finalement ses figures dans l'intériorité humaine⁶⁸. » C'est cette proximité profanatoire que recherche Reger, mais qui lui cause paradoxalement un tel dégoût pour le philosophique. Le goût kitsch nourrit une attitude blasphématoire, parce que tactile, à l'endroit de la sacro-sainte philosophie.

C'est bien cette liquidation de la distance dans le « tripotage » philosophique que dénonce Reger dans ce passage où le plaisir de l'esthète fait place au goût culinaire : « Ce Heidegger, ils l'ont tous avalé gloutonnement pendant des décennies, plus que tout autre, et ils en ont bourré leur estomac allemand de germanistes et de philosophes⁶⁹. » Reger n'avale pas tout cru, mais il manque, lui aussi dans l'allégresse,

⁶⁸ BENJAMIN, W., « Kitsch onirique », ds *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 12.

⁶⁹ MA, 73.

foncièrement de classe ou de retenue devant les philosophes. Reger veut tout toucher et tout pénétrer de sa pensée intrusive, mais il refuse à quiconque ce privilège ou cette impulsion.

Ce qui est rendu apparent dans le monologue médiatisé de Reger, c'est le non-sérieux de la pensée, sa théâtralité, sa perversion. On nous montre la pensée accomplissant sa folie propre, s'abandonnant à ses obsessions et à ses investissements pathético-idéologico-affectifs. Reger répète des termes tels « kitsch » ou « vache » comme un enfant ses premiers gros mots. Ce qui trahit d'abord une espèce d'obsessivité, mais aussi une excitation du personnage face au potentiel blasphématoire de son propre langage. Le recours à des comparaisons qui frôlent le scatologique est bien l'arme d'une critique du kitsch qui, dans les mots de Milan Kundera se conçoit ainsi : « L'accord catégorique avec l'être a pour idéal esthétique un monde où la merde est niée et où chacun se comporte comme si elle n'existait pas. Cet idéal esthétique s'appelle le kitsch⁷⁰. » Ramenant à jour la merde enfouie, Reger performe de manière extravagante l'exigence critique devant l'idéalisation du monde.

Reger est outré de son outrance, ému de son émoi. Tellement allumé par son audace ou son courage (en allemand *Mut*), Reger en rajoute et bascule du côté de l'*Übermut*, de l'outrecuidance et de la pétulance. Il joue du philosophique sans réaliser que sa transgression emportée est une arme à double-tranchant. De même que

⁷⁰ KUNDERA, M., *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1989, p. 356-357.

le kitsch puise son lustre à même son indigence constitutive, Reger puise son enthousiasme à même sa confusion et son ignorance.

La violence des propos de Reger n'est gratuite qu'en apparence. En fait cette violence est tout à fait conséquente de son affairément affolé à survivre. La catastrophe guette, ou en fait a déjà eu lieu dans *Maîtres anciens*. Dans ce climat de fin du monde « cultivé » s'enracine l'extrême inquiétude de Reger devant la dégénérescence du goût. Et c'est ce qui le pousse à formuler sa tyrannie du bon goût. La rigidité de ses paroles vise à la domination et à la remise sur pied d'un monde en décrépitude. Montrer comme kitsch, c'est dominer et assujettir : « Nous ne maîtrisons [*beherrschen*] que ce que nous trouvons finalement ridicule⁷¹. » Reger impose ses goûts et opinions à Irrsigler comme l'industrie culturelle domine ceux qu'elle divertit, comme le kitsch berce et ensorcelle ses adorateurs. La répétitivité de la logorrhée de Reger, retransmise via Irrsigler et Atzbacher je le rappelle, a tout de la scansion de slogans publicitaires. On compte sur la répétition pour épuiser le sens critique des spectateurs ou des récepteurs. Après plusieurs assauts, convenablement affaiblis, ils sont plus dociles et gobent ce qui, à première vue, leur apparaissait abracadabrant. La répétition participe donc d'un certain envoûtement de la parole propagande de l'insurgé.

Reger finit bel et bien par tout se gâcher en pensant tout *trop loin*, en épuisant par la pensée ce qu'il voulait en fait cerner et sauvegarder. La faute de la critique alors semble être sa vanité, sa prétention à l'indépendance et à l'émancipation de toute

⁷¹ MA, 101. « Nur was wir am Ende lächerlich finden, beherrschen wir auch. » AM, 122.

autorité. Elle échappe alors à sa propre autorité et oublie de freiner ses propres moments de dérive. Sous prétexte de miner le kitsch, de le chercher pour mieux le déloger, Reger finit par tout assimiler au kitsch. Procédure d'assimilation, procédure d'extinction et de domination. L'arrogance de l'entreprise de Reger n'a d'égal que l'ampleur de son erreur. Cette audace est en fait bien vaine, et nous ramène à Nietzsche : « De la part de philosophes et de moralistes, c'est s'abuser que croire échapper à la *décadence* du seul fait que l'on prend parti contre elle. Il n'est pas en leur pouvoir d'y échapper : ce qu'ils choisissent comme moyen, comme planche de salut, n'est en fin de compte également qu'une manifestation de *décadence* – ils en *altèrent* l'expression, ils ne la suppriment pas⁷². »

Or Reger n'est pas complètement dupe de sa faute. Il a su discerner, dès le départ, qu'il était piégé d'avance et qu'il était condamné lui aussi à périr par sa pensée. Au final, son jeu ne berne personne, pas même lui-même. La faute de Reger, et je dirai par extension de la philosophie, ne réside donc pas nécessairement dans son autoaveuglement. Je repère plutôt la faute annoncée en exergue⁷³ dans la vanité et l'audace de la critique, qui aboutit, si on ne la freine pas, à détruire ce qui est pensé totalement dans un but de domination. Ainsi cette mise à mort de toute grandeur et de tout sérieux se présente comme une dangereuse stratégie de contrôle.

« Penser-au-travers », *durchdenken*, c'est épuiser. Vouloir déchiffrer complètement l'art, c'est l'annihiler. C'est pourquoi Reger est coupable. Et sa faute ne

⁷² NIETZSCHE, F., *Le crépuscule des idoles, ou comment philosopher à coups de marteau*, Paris, Gallimard, 1974, p. 33.

⁷³ Rappelons l'exergue de *Maîtres anciens* empruntée à Kierkegaard : « Le châtimeur correspond à la faute : être privé de tout plaisir de vivre, être porté au plus haut degré de dégoût de la vie. »

dépend pas d'une négligence ou d'une imprudence. Au contraire, Reger faillit à se sauver par excès de précaution. Sa rigueur est sa maladresse. J'en déduis que c'est son réflexe de survie même qui est corrompu. Son instinct de conservation est en fait détraqué, au point où il se détruit quand il croit se sauver. Là où il se croit le plus émancipé, Reger se porte représentant de l'ordre qu'il croit subvertir. Reger est un produit dérivé des tendances philosophiques modernes en matière de critique de la culture. Condamné à la ventriloquie donc, Reger apparaît complètement désarmé et assujéti à son propre discours émancipateur. Il est, autant que Irrsigler et Atzbacher, victime de sa logorrhée. Mais cette violence faite à lui-même est volontaire. Il sait qu'il travaille à son aliénation et qu'il doit trouver un équilibre dans cet espace paradoxal où la critique est à la fois ce qui émancipe et ce qui condamne au désespoir :

Pendant des années, a-t-il dit, je n'ai pu exister que dans et par cette méthode de gachâge. Mais maintenant je sais que je ne dois pas lire totalement et que je ne dois pas écouter totalement et pas regarder et contempler totalement, si je veux continuer à vivre. C'est un art que de ne pas lire totalement et de ne pas écouter totalement et pas regarder et contempler totalement, a-t-il dit⁷⁴.

Ainsi Reger n'est pas un cultivé-barbare qui s'ignore, mais un cultivé-barbare qui s'assume, et ce jusque dans le tort qu'il se fait à lui-même. En ce sens, la pensée critique de Reger est un *pharmakon*, à la fois poison et antidote à la détresse qu'il éprouve quotidiennement devant la déréalisation du monde kitsch. Reger tient un double discours par ailleurs moins schizophrénique qu'il n'y paraît. Il redoute la liquidation de l'aura (qui va de pair avec une liquidation de la distance à l'œuvre) qui

⁷⁴ MA, 58. « Jahrelang, sagte er, habe ich nur in und durch diese Vergrausungsmethode existieren können. Jetzt weiss ich aber, dass ich nicht total lesen und dass ich nicht total hören und nicht total betrachten und anschauen darf, will ich weiter leben. » AM, 69.

renvoit tout à l'assimilable, au pré-mâché, au kitsch. En revanche, Reger liquide lui-même dans un enthousiasme effréné l'aura des derniers tenants de la grandeur sacralisante de l'art et les condamne au kitsch. Il détruit ses supérieurs et ses inférieurs pour vivre mieux. Simultanément, il en appelle à la fois à la démolition et à la restitution de l'auréole des grands. Plutôt, la destruction participe de la préservation de l'auréole des grands. Le sacrilège du rapport de Reger aux grands maîtres à penser participe d'une sorte de pensée sacrificielle qui affirme le caractère sacré d'un objet en le mettant à mort. Annihilés, l'art et la philosophie restent complets, totaux, intouchables et, peut-être, parfaits. Sorte de roue perversément bien huilée, la mécanique de pensée de Reger aboutit, lorsqu'elle s'emballe, à son point de commencement. Ainsi la critique de la « pensée au travers » ou du « penser jusqu'au bout » n'accomplit que sa propre vanité.

Chapitre 2

Le châtement : ce qui sauve est fatal

Le piège du langage

Je vais vous divulguer un terrible secret : le langage c'est le châtement. C'est par lui que toutes choses doivent passer et c'est en lui qu'elles doivent ensuite trépasser selon l'étendue de leur faute.

– Ingeborg Bachmann, *Malina*

Ces langages que j'entends [...] sont – comment dire? – des langages préaliénés (est-ce bien dit ainsi?) transmis d'avance? Fous de naissance? Idéologiques ou idéofoliques?) c'est-à-dire des langages qui sont déjà là, non seulement ils me précèdent, moi qui ne suis encore né, mais ils précèdent ceux qui les prononcent, ce sont des langages qui se précèdent eux-mêmes et leur énoncé (c'est pourquoi leur énoncé est toujours un acte de répétition) : ce sont des idiomes officiels.

- Carlos Fuentes, *Christophe et son œuf*

J'ai montré dans ce premier chapitre que la faute de la pensée critique repose dans sa vanité, c'est-à-dire sa profondeur vide et ses penchants prétentieux, séducteurs et finalement dominateurs. Elle qui juge et piège les contrevenances de l'art et des artistes s'enfarge dans le filet qu'elle a elle-même tendu. Alors on pourrait en déduire que la critique suppose un moment de cécité à sa propre vanité. Mais ce qui à mon

sens apparaît dans *Maîtres anciens* et qui s'avère plus intéressant et peut-être plus juste, c'est que la critique de Reger est pleinement consciente de sa vanité. Ce que permet de supposer le roman de Bernhard, c'est que penser et philosopher voudrait dire *accomplir* la vanité de cette philosophie, assumer cette faute et non l'ignorer.

La révolte contre les dogmes et le sassage simultané de ce mouvement révolutionnaire semblent aller de pair. Qui dit révolution, dit circularité et retour du boomerang. Ainsi Reger, voulant révolutionner son monde, le mettre sens dessus dessous, saccage sa propre crédibilité. Visant obsessivement le vrai, il finit par sonner faux. Et cette damnation de la critique résulte en fait d'un mauvais sort qui frappe le langage lui-même. Chez Bernhard, le langage est un instrument de falsification et de dissimulation⁷⁵. À mon sens, ses écrits ont pour fonction de dénoncer, ou plutôt de montrer cette falsification au moyen même de cet outil falsificateur. Ainsi peut-on envisager sous cet angle langagier la fatalité de la pensée à se fourvoyer elle-même. Je vois aussi dans ce mouvement d'autosabotage une force commandant le renversement général qui m'intéresse, c'est-à-dire la propension de la culture à se transformer en kitsch.

Adorno fait état, dans *Le jargon de l'authenticité* mais aussi dans *Dialectique négative*, d'une certaine impossibilité constitutive de la langue philosophique, à la fois objet et moteur de la critique. On ne peut sortir du langage pour le critiquer objectivement ou pour le comprendre, le saisir pour ainsi dire de l'extérieur. Cette

⁷⁵ GARGANI, A. G., *La phrase infinie de Thomas Bernhard*, Paris, Tiré à part, 1990, p. 24.

position est aussi celle du Wittgenstein du *Tractatus-logico-philosophicus*⁷⁶. Sortir du langage, ce serait sortir du monde. Je comprends alors aussi, poussant plus loin ce raisonnement, que, semblablement, on ne peut s'abstraire complètement du kitsch pour le considérer purement, objectivement, de l'extérieur. On ne peut le circonscrire pour mieux l'expulser ou l'exterminer, et ainsi sauver la « vraie » culture. La pensée critique s'établirait par définition *contre* le kitsch (« contre », c'est-à-dire au plus près de ce dernier et en opposition à ce dernier). On ne peut se libérer « complètement » du kitsch par la science ou la connaissance ou l'art. Ainsi ces discours critiques voulus fondamentalement émancipateurs se trouvent délégitimés.

La pensée critique de Reger paraît alors de ce fait empreinte d'un pessimisme qu'on pourrait dire typiquement ou traditionnellement viennois. Lyotard nous dit que : « Ce pessimisme est celui qui a nourri la génération début-de-siècle à Vienne : les artistes, Musil, Kraus, Hofmannsthal, Loos, Schönberg, mais aussi les philosophes Mach et Wittgenstein. Ils ont sans doute porté aussi loin que possible la conscience et la responsabilité théorique et artistique de la délégitimation. On peut dire aujourd'hui que ce travail de deuil a été accompli⁷⁷. » Or pour Reger ce deuil des pouvoirs salvateurs de la culture n'est clairement pas accompli. Reger est mélancolique.

Le langage est cet infranchissable dont Reger est prisonnier. Critiquer le langage par le langage, la philosophie par la philosophie, la ruse par la ruse, le kitsch par le kitsch : voilà l'espace miné dans lequel patauge Reger. Il n'y a pas moyen d'expier la

⁷⁶ « Les limites de mon langage signifient les limites de mon propre monde. » (proposition 5.6) WITTGENSTEIN, L., *Tractatus-logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 2001.

⁷⁷ LYOTARD, J.-F., *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986, p. 68.

faute par la faute. C'est en ce sens que je considère que la faute de la critique est fatale : ni pardonnable, ni contournable. Une fois engagé dans le *double-bind* de la critique, Reger doit en assumer la vanité. Ceci considérant que la langue est irrémédiablement coupable, mais pas criminelle pour autant :

Tout ce qu'on dit est absurde, *mais nous disons quand même ces absurdités de façon persuasive*, a dit Reger. Tout ce qu'on dit se révèle tôt ou tard absurde, mais si nous le disons de façon persuasive, avec la plus incroyable véhémence dont nous sommes capables, ce n'est tout de même pas un crime, a-t-il dit. Ce que nous pensons, nous voulons aussi le dire, a dit Reger, et, au fond, nous n'avons point de cesse que nous ne l'ayons dit, si nous le taisons, cela nous étouffe⁷⁸.

Reger se refuse au silence philosophique imposé par Wittgenstein⁷⁹, et a recours au langage donc par nécessité et par compulsion, toujours, afin de survivre, de respirer. Mais la charge persuasive de ses paroles, elle, n'est pas à proprement parler nécessaire. Car on peut parler pour parler, sans absolument chercher à dire quelque chose. Mais Reger n'est pas cynique, il ne croit pas que la vanité de la parole suffise à l'écartier. Il reste ce besoin de dire avec véhémence et obstination. Ce qui m'apparaît important ici, c'est qu'on n'a donc pas complètement renoncé au *pouvoir* de la parole. Chez Bernhard, ce qui est questionné vastement, et pas seulement dans *Maîtres anciens*, c'est la possibilité de communiquer, mais aussi la *nécessité* de communiquer. En fait, la communication paraît impossible, ne reste que la péroration, la répétition,

⁷⁸ MA, 152. « alles Unsinn ist, was gesagt wird, *aber wir sagen diesen Unsinn doch überzeugend*. Alles Gesagte stellt sich über kurz oder lang als Unsinn heraus, aber wenn wir es überzeugend sagen, mit der unglaublichsten Vehemenz, die uns möglich ist, ist es ja kein Verbrechen, sagte er. Was wir denken, wollen wir auch sagen, sagte Reger, und wir geben im Grunde so lange keine Ruhe, bis wir es gesagt haben, wenn wir es verschweigen, ersticken wir daran. » AM, 186. L'auteur souligne.

⁷⁹ Je renvoie à la célèbre dernière proposition du *Tractatus* : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence. » (prop. 7) WITTGENSTEIN, L., *op. cit.*

l'enchevêtrement de citations, bref le pullulement des logorrhées personnelles⁸⁰ ou, autrement dit, des jargons. La seule originalité persistante est celle des jargons qui confinent enfin l'individu au soliloque. Bref, dans *Maîtres anciens*, la seule authenticité qui reste est la folie. Mais il subsiste une efficacité et un pouvoir de la parole qui excèdent sa fonction communicative.

Comment alors exactement comprendre cette loquacité et cet entêtement à parler de Reger? Pour être conséquent de sa propre conception du langage et de la philosophie, Reger ne devrait-il pas se taire? Tant d'énergie mise dans la conspuation de sa propre entreprise est louche et, encore ici, ridicule. Ce que je conçois, c'est que l'inépuisable tentation de parler naît justement de cette impossibilité de communiquer ou de comprendre véritablement qui ou quoi que ce soit. On ne parle pas *malgré* qu'on ne puisse communiquer, mais *parce que* la communication est constamment remise en cause. Être éternellement incompris est la condition de la parole prolixe. Être complètement compris, c'est être complètement épuisé, donc être annihilé. La répétition apparaît alors comme l'expression de cette absence de confiance dans le langage. Répéter reconforte le sujet qui s'assure d'avoir tout fait pour être compris.

Ce constant rappel de la faillite de sa parole le reconforte aussi dans son sentiment d'élection. En répétant, Reger signifie aussi que le comprendre n'est pas si évident. S'avouer prisonnier de son soliloque c'est aussi, de manière détournée,

⁸⁰ « Chacun a sa logorrhée, sa logorrhée absolument originale, et la mienne est musicologique » MA, 152. « Jeder hat seinen eigenen, seinen ureigenen Redezwang, und ich habe den musikschaftlichen. » AM, 186.

flatteur, car être incompris ou difficile à comprendre est aussi la marque du génie⁸¹. L'hermétisme est excusable lorsqu'on le considère comme la promesse d'un sens supérieur incommunicable.

On a vu plus tôt que le jargon est en fait une rhétorique de l'indicible-roi, qui joue de l'évocation d'un ordre ineffable pour mieux excuser l'impuissance même du langage et, en fait, retourner le manque du langage en une richesse. Reger joue de cet indicible, mais ne s'en gargarise pas. Jamais il ne se montre satisfait ou résigné face à l'incapacité de communiquer ou face à la vanité de la pensée. Il n'adore pas cet indicible comme le signe d'un divin imprononçable, il s'en révolte. C'est en ce sens que Reger ne jargonne pas tout à fait. Il se maintient dans la négativité d'une absence de sens, dans le sentiment de *déréel* admis par le kitsch total. C'est aussi en ce sens que Reger ne sombre pas complètement dans le kitsch, qui est l'espace idyllique de l'absence de sens et d'éthique.

Autrement dit, la pensée critique, pour se distinguer du kitsch qu'elle accule au pied du mur, doit se tenir avec résolution dans un espace proprement négatif. Ainsi je vois un rapport entre cette posture langagière rendue dans les romans de Bernhard et le projet de la dialectique négative tel qu'élaboré par Adorno, qui se propose de délivrer la démarche philosophique de toute « sursomption », *Aufhebung*, ou

⁸¹ « Ici, un génie comme Reger est détesté, ai-je dit à Irrsigler, sans me soucier du fait qu'Irrsigler n'avait rien compris à ce que je voulais dire en lui disant ici un génie comme Reger est détesté, et sans me soucier de savoir s'il est vraiment juste de parler de Reger comme d'un génie, *un génie scientifique, oui, et même un génie humain*, ai-je pensé. » MA, 20. « Ein Genie wie Reger wird hier gehasst und ohne Rücksicht darauf, ob es tatsächlich richtig ist, von Reger als von einem Genie zu sprechen, *ein wissenschaftliches Genie, ja sogar ein menschliches Genie*, dachte ich, ist Reger sicher. » AM, 21.

résolution positive⁸². Les personnages de *Maîtres anciens* performant l'impossibilité de communiquer. Jamais cette impossibilité n'est résolue dans un terme positif, mais pourtant jamais non plus ils ne capitulent en se taisant.

Reger répète, ou plutôt Irrsigler et Atzbacher répètent inlassablement les paroles de Reger, pour s'assurer qu'un message passe ou plutôt que l'absence de message passe. Quand on a perdu toute foi en le langage, ne reste que la répétition pour se faire entendre, presque de force. La seule fonction du langage paraît alors phatique. Elle n'est qu'une adresse ou qu'un appel pur, sans message. Il est une pure imprécation au sens. Ainsi le langage n'est efficace que lorsqu'il subjugué et assaille les récepteurs. Le pouvoir de dénotation du langage est radicalement remis en question chez Bernhard. C'est pourquoi ce qui y est déployé s'avère être en fait un langage *subliminal*, plus près de l'affiche publicitaire ou de la rengaine de la chanson que du texte critique ou littéraire traditionnel. En ce sens, la langue de *Maîtres anciens* flirte avec la langue kitsch, qui est la langue du slogan envoûtant, d'une profondeur vide, langue enjoleuse de par sa surenchère, quasi vide de sens mais diablement efficace, qui appelle à l'affect plus qu'à la raison.

D'un autre côté, la parole compulsive et convulsive de Reger postule une intransmissibilité radicale qui comporte des similarités avec ce que Walter Benjamin a décrit comme une « esthétique du choc » chez Baudelaire et les Dadaïstes⁸³. C'est à dire que le faiseur de trouble qu'est Reger conçoit sa langue comme une cognée qui

⁸² « La pensée dialectique veut, dès Platon, que par le moyen de la négation se produise un positif ; plus tard la figure d'une négation de la négation désigna cela de façon frappante. Ce livre voudrait délivrer la dialectique d'une telle essence affirmative, sans rien perdre en détermination. » ADORNO, T. W., *Dialectique négative*, Paris, Payot, 2003, p. 68.

⁸³ BENJAMIN, W., « Sur Baudelaire », ds *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003.

cherche une résonance, plutôt que comme le véhicule d'un sens aussi tabou que mystérieux. Sa langue, son intonation imprécatoire, rappellent les codes du manifeste. Cette esthétique du choc est diamétralement opposée au recueillement qu'admet l'art traditionnel ou religieux. Non seulement il s'établit à l'écart de ce mode d'appréhension de l'œuvre, mais il l'empêche radicalement. Ainsi on peut comprendre le discours paradoxal de Reger à l'intersection de la parole kitsch de la réclame publicitaire et de l'esthétique du choc des Avant-gardes, encore ici sur la ligne de tension entre culture et kitsch.

La parole est un exutoire aux pensées débordantes, pensées qui doivent être publicisées et exprimées afin de contrer une asphyxie du sujet. Mais cette parole est aussi limitée et inadéquate à l'expression complète de la pensée. En fait, pour Reger comme pour Wittgenstein, le langage cache plus qu'il ne dévoile la pensée : « La langue déguise la pensée. Et de telle manière que l'on ne peut, d'après la forme extérieure du vêtement, découvrir la pensée qu'il habille; car la forme extérieure du vêtement est modelée à de tout autres fins qu'à celle de faire connaître la forme du corps⁸⁴. »

On sent Reger, surtout vers la fin du roman, embourbé dans ses élucubrations comme dans des vêtements trop grands. Il n'arrive pas à communiquer son expérience du monde, de l'art et de la philosophie. La langue est donc aussi étouffante que libératrice. Elle pousse le sujet à la désarticulation. La pensée de Reger n'est, au bout du compte, exprimée que par bribes et par irrptions. La langue elle-même s'essouffle

⁸⁴ WITTGENSTEIN, L., *op. cit.*, proposition 4.002

en se radicalisant : « *haine de l'art, au fond, manie de l'art, irréparable*⁸⁵. » Les phrases nominales se succèdent et accomplissent la dislocation et la désagrégation que vise Reger. Le monologue tombe dans une espèce de sénilité. Le chaos que Reger décrit est aussi celui de sa langue empêchée et fondamentalement impuissante et coupable. Encore ici, c'est par rigueur que Reger travaille à son autosabotage. C'est son zèle qui le pousse à la répétition et qui finit par décharger ses dires de toute valeur autre que leur obstination même. Une parole répétée devient vite quelconque et, par un certain phénomène d'entropie, se vide de sens, se kitschifie en même temps qu'elle se rigidifie. La réitération est complice de la réification. Crier trop fort mène à ne plus être entendu. La parole scandée s'apparente, dans la durée, au silence. Reger crie au scandale comme Pierre crie au loup. Tôt ou tard, plus personne ne l'écoute ni ne l'entend. Reger est possédé par l'angoisse de ne pas signifier, de là le recours paniqué au superlatif, qui finit par rendre, justement, son discours insignifiant.

Comme la parole, par souci obsessionnel de communiquer, finit par ressembler au silence, ainsi la pensée critique, par souci obsessionnel de résister à l'idéologie, finit par se retourner contre elle-même en devenant pré-critique. Je considère alors la pensée critique capable d'une sorte de *dénégation*. À nier répétitivement son appartenance au monde kitsch, Reger s'avoue kitsch de manière détournée. Cette dénégation est typique du jargon nous dit Adorno : « La perpétuelle admonestation contre la chosification, que le jargon présente, est elle-même chosifiée⁸⁶. » Le discours critique de Reger contre la kitschification et la commodification de la culture, est lui-même

⁸⁵ MA, 251. L'auteur souligne.

⁸⁶ ADORNO, T.W., *Le jargon de l'authenticité, op. cit.*, p. 51-52.

rigide, dépassé, stéréotypé. Bref, ce discours fossile est aussi la trace de l'idéologie culturelle, la citation affectée et intéressée, qu'il combat. Elle s'avère en fait une langue administrée selon des critères de production à la chaîne, une pensée mécanique : « Le musée d'art ancien est son *lieu de production de l'esprit*, voilà ce qu'il dit, l'Ambassador est en quelque sorte ma *machine à traiter les pensées*⁸⁷. »

Gargani nous dit : « Pour Bernhard, les pratiques, les exercices, les expériences de pensée et de langage accomplissent la dissolution de l'objet [*die Auflösung des Gegenstandes*], de la réalité, aussi bien que des concepts et des mots qui leur correspondent⁸⁸. » Pour cette raison, à trop « penser-au-travers » l'art et la philosophie, le monde de *Maîtres anciens* apparaît déréalisé, désolé et aride. Dans *Maîtres anciens*, à mesure que les discours interlopes s'entremêlent, il s'opère un recul du référent qui entraîne une dissolution des noyaux durs de l'identité ou du concept. Les œuvres qu'on voulait saisir par le *durchdenken*, pour finir, se dérobent complètement à la pensée. Ainsi la critique finit par se vider de substance et recrée la profondeur vide qui lui répugne. Piégée par le langage, la critique semble alors vaine, c'est-à-dire oiseuse et stérile.

⁸⁷ MA, 24. « *Das Kunsthistorische Museum ist sein Geistesproduktionsstätte, so er, das Ambassador ist sozusagen meine Gedankenaufbereitungsmaschine.* » AM, 25-26. L'auteur souligne.

⁸⁸ GARGANI, A., *op. cit.*, p. 26.

Croire ou savoir : tentatives et tentations de la philosophie

L'abstraction peut offrir des écueils aux intelligences bizarres.

– *Gustave Flaubert,
Bouvard et Pécuchet*

Si toute production humaine participe d'une vaste comédie de mauvais goût, un phénomène esthétique raté ai-je assumé plus tôt, l'art qui permet à Reger de survivre ne peut avoir l'ambition d'être plus qu'une illusion supérieure. Et la supériorité de l'envoûtement de l'art réside dans le fait qu'il se montre comme envoûtement. L'art ne se prétend pas vrai, il se pose à l'écart de la connaissance positive. Suivant Adorno, on dira : « L'art est la magie libérée du mensonge d'être vrai⁸⁹. » Pour Reger, cette illusion est aussi supérieure, en ce sens qu'elle est inquestionnablement nécessaire : « Nous devons nous persuader que le grand art, l'art sublime existe, a-t-il dit, sinon nous désespérons [...] nous devons, *avec une assurance parfaite*, croire au grand art et à l'art sublime, a-t-il dit. Nous savons ce qu'il est, un art mal fichu, raté, mais nous ne pouvons pas toujours admettre que nous le savons, parce qu'alors nous sombrons inéluctablement, a-t-il dit⁹⁰. »

Avec ce passage s'instaure une tension évidente entre croyance et savoir. On *sait* l'art faillible, mais on doit y *croire* et se laisser bercer par l'illusion pour survivre. Mais on ne peut se laisser sereinement *croire* à l'art que si l'on le *sait* envoûtant. Conscient de ce paradoxe, Reger se refuse au final à toute forme de consolation par l'art, car il y voit potentiellement, toujours, une magie qui tente de le berner de

⁸⁹ ADORNO, T. W., *Minima Moralia - Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 2003, p. 147.

⁹⁰ MA, 66.

l'endoctriner, de le confiner à l'émerveillement, à l'admiration, donc à l'aveuglement. Pour Reger, l'art est réduit à sa dimension spectaculaire et manipulatrice. Il est toujours mensonger, malgré qu'il montre la représentation comme représentation.

Ainsi la survie comporte deux mouvements émancipatoires en tension : s'esquiver dans l'art et ses illusions pour échapper à la vie, mais aussi détruire cet art, s'émanciper de l'illusion nécessaire pour échapper à l'émerveillement funeste. On l'a vu dans le premier chapitre, la faute de Reger est d'entreprendre, pris de panique et de désespoir, de réduire à néant ce qui le sauve. On aurait pu supposer que le kitsch, par définition compensatoire, réconfortant, flatteur et enivrant, représenterait pour Reger un refuge idéal. Mais ce refuge est trop beau pour être vrai, il est trop lisse et sa beauté est mortifère. Ainsi par vanité mais aussi simplement afin de survivre à cette beauté calamiteuse, Reger entreprend de se libérer des illusions qui enjolivent pernicieusement la vie. Entreprise audacieuse certes, mais aussi commandée par une sorte de couardise. Reger est terrorisé à l'idée d'être dupé. Reger veut être mené en bateau, mais ne peut se résoudre à faire confiance à quelque illusionniste. Autrement dit, il veut simultanément la foi et la liberté, la croyance et le savoir, la magie et la monstration du trucage. Il est tenté par deux ravissements : celui de la critique totale, celui de l'illusion totale.

Nous avons besoin de l'idée du sublime pour vivre, mais aussi, de l'idée de la liberté pour agir. Déchiré entre ces deux idées (le sublime et son ravissement ramenant à l'humilité sinon à la soumission, ainsi que la liberté promettant en quelque sorte de se délivrer du ravissement), Reger se croit dans l'obligation de *choisir* entre la contemplation béate et la vie philosophique active. Encore ici, Reger manque de

nuance. Il ne conçoit pas en quoi l'esthétique puisse se révéler l'adjuvant de l'exercice de la liberté. En ceci, sa conscience est accordée au désenchantement postmoderne. Il ne croit plus en un quelconque potentiel libérateur de l'art, encore moins à son pouvoir messianique. C'est pourquoi Reger est absolument convaincu de son impuissance devant le spectacle pénible du monde kitschifié : « Ce qui est terrible, c'est seulement qu'on ne puisse être ici qu'un spectateur abasourdi de cette catastrophe et qu'on ne puisse rien y faire, voilà ce qu'a dit Reger⁹¹. »

Reger veut s'établir au-delà du spectacle et le surplomber. Il faut être sorti du kitsch pour le dénoncer. La critique se présente alors comme une sortie d'un état d'innocence. On ne se complait dans le kitsch que lorsque l'on ne le détecte pas. Sauf si on le goûte par ironisation, alors on tombe dans un goût plus « *camp* » que kitsch, qui est l'appréciation de la faillite du sérieux, du grotesque et de l'artificialité ostentatoire⁹². Le *camp* est une ouverture à la bonté compensatrice de l'illusion, au trépidant du sentimental, que l'on ressent toujours même sorti de la fascination morbide dont parle Reger. Ce goût qui s'allie à un certain attendrissement résulte d'une résignation à la faillibilité de l'homme, ainsi exprimée chez Kundera : « À l'instant où le kitsch est reconnu comme mensonge, il se situe dans le contexte du non-kitsch. Ayant perdu son pouvoir autoritaire, il est émouvant comme n'importe quelle faiblesse humaine. Car nul d'entre nous n'est un surhomme et ne peut échapper

⁹¹ MA, 215.

⁹² Lorsque j'utilise le terme « *camp* », je me réfère d'abord au texte de Susan Sontag, « Notes on Camp », dans *Against Interpretation and other Essays*, New York, Picador, 1996.

entièrement au kitsch. Quel que soit le mépris qu'il nous inspire, le kitsch fait partie de la condition humaine⁹³. »

Sorti de l'hypnose, Reger ne s'attendrit pas. Il considère plutôt, lui, qu'il ne peut adhérer sans perversion ou hypocrisie au Beau ou au Vrai. Il refuse la conscience ironisante qui s'entiche du sentimental dans un geste nostalgique de l'innocence perdue. Ainsi il se pose en faux du courant contemporain de « réhabilitation » du kitsch. C'est en partie parce que Reger n'a ni humour, ni ironie. Aussi Reger veut en quelque sorte échapper à une autre forme de kitsch, c'est-à-dire à une autre forme de divertissement ostentatoire et léger, où une culture bien-pensante et condescendante s'amuse avec afféterie du kitsch en voulant « faire populaire » : « Il s'agit bien ici de kitsch, non pas comme goût populaire qui ferait du simili riche, mais inversement comme goût bourgeois qui s'amuse du simili peuple⁹⁴. »

À un certain moment, Reger regrette d'avoir, avec la connaissance, perdu ses illusions. Il devient sentimental et considère tout à coup Irrsigler « mieux loti que lui. » Il envie l'imbécillité heureuse et l'immaturité qui conforte dans l'erreur, mais aussi, je le suppose, qui permet l'action. Rester kitsch, c'est rester dans la nonchalance qui seule permet les grandes et folles entreprises, la foudroyance heureuse de l'*hybris*. Autrement dit, si Reger se considère complètement au-dessus du kitsch et désillusionné, sa lucidité acerbe ne s'avère pas seulement un obstacle à son bonheur, mais aussi à sa créativité. Ce n'est que dans une certaine forme de confort qui vient avec l'adhérence au monde d'apparences que l'on se risque à quelque chose et que

⁹³ KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1989, p. 372.

⁹⁴ GÉNIN, C., *Kitsch dans l'âme*, Paris, Vrin, 2010, p. 70.

l'on agit. Autrement dit, la croyance et la suspension du doute hyperbolique de Reger lui sont aussi nécessaires pour vivre. Or la naïveté et l'obéissance du croyant à laquelle confine le kitsch ont toujours été vus comme les armes du *statu quo* et comme asservissant le spectateur et le réduisant à une passivité tranquille.

Ce qui est évoqué dans *Maîtres anciens*, c'est que le kitsch est aussi la conscience immature de celui qui n'entreprend quoi que ce soit que grâce à une erreur de jugement initiale, ou peut-être par l'entremise d'un suspens de la faculté de juger : un certain état de grâce. La foi en l'illusion est aussi un empêchement de tourner en rond. C'est pourquoi Reger, malgré tout, résiste à la force dévastatrice de la critique : « Oui oui, a-t-il dit, cela devrait toujours conduire logiquement à désespérer *de tout*. Mais je me défends de désespérer totalement *de tout*. J'ai quatre-vingt-deux ans aujourd'hui et je me défends avec bec et ongles de désespérer totalement *de tout*, voilà ce qu'a dit Reger⁹⁵. » J'en conclus que, si Reger désespérait de tout, il se dissuaderait conséquemment de la nécessité de philosopher à sa manière bien particulière. Il a donc besoin de s'accrocher à certains espoirs pour continuer non seulement à vivre, mais à critiquer et à déconstruire vaillamment ses illusions.

Dans certains passages, Reger souhaite en quelque sorte retourner au pubertaire, mais ce retour lui est impossible une fois franchie la barrière d'une soi-disant maturité. On ne peut forcer l'immaturité, comme on ne peut s'engouffrer dans le kitsch reconnu comme kitsch que dans une espèce de putasserie, du moins un plaisir coupable. Reger ne trouve aucun plaisir dans sa culpabilité. Reger est un dadaïste

⁹⁵ MA, 182.

sérieux qui refuse la gravité du mélodramatique gravement. De ce fait, Reger rejette la légèreté postmoderniste du même élan qu'il se scandalise de l'idéalisation de l'innocence et de la naïveté enfantine. Après tout, l'enfance est un enfer, elle « est le trou noir où l'on a été précipité par ses parents et d'où l'on doit sortir sans aucune aide⁹⁶. » Ce qui est frappant dans ce passage, c'est que la dénonciation de la bonne conscience maniérée ou de l'innocence feinte est si obstinée qu'elle semble le fait d'un enfant gâté aveugle à sa propre mauvaise foi. Encore ici, j'y vois l'entrelacement du critique et du pré-critique. Reger incarne le courage de la mauvaise conscience, le maintien résolu dans une négativité inhumaine dont parle Adorno, mais d'une manière à vrai dire immature et empotée.

Avec la connaissance, Reger se refuse au salut. Il rejoue avec affectation la scène du jardin d'Eden et, de ce fait, se confond en banalités mais aussi en paradoxes tels : « L'homme pensant est par nature un homme malheureux [...] Cette conscience me rend heureux⁹⁷. » La connaissance est le mal, la naïveté est répugnante : il n'y a pas d'issue. Reger se révolte qu'on lui ait donné la pensée critique pour châtement *et* pour promesse de bonheur. Peut-être est-ce parce que Reger ne cherche pas exactement la bonne chose en l'art? Il est avide d'un idéal d'incorruptibilité, une pureté qu'il ne trouve naturellement en rien. Plutôt que d'accepter le monde comme faillite esthétique, un monde altéré certes, mais aimable, Reger préfère le sacrifier, donc le sacraliser en le supprimant. C'est pourquoi l'endurance du désespoir du personnage se révèle en fait un devoir de pénitence. Provoqué par lui-même, son

⁹⁶ MA, 89.

⁹⁷ MA, 89.

dégoût naît de ses attentes exagérées envers l'art, érigées en principe ontologique, en inéluctable. Ou bien l'on croit au sublime, ou bien l'on meurt. C'est aussi en ce sens que l'univers de Bernhard est paradoxal : croyance et savoir, qui dans ce texte s'excluent, sont également incontournables.

Le kitsch n'est par ailleurs charmant et comique que lorsqu'il est reconnu rétrospectivement, comme une affectation candide du temps de la jeunesse. Les faillites passées, celles de l'enfance ou les déroutes idéologico-philosophiques de la tradition, sont presque attendrissantes car elles permettent de se convaincre d'une souveraineté acquise sur ses illusions. Or le kitsch à venir et qu'appréhende Reger dans sa conscience catastrophiste est terrorisant : « Que ne pensons-nous pas et que ne disons-nous pas, et nous croyons être compétents et ne le sommes tout de même pas, *c'est là la comédie*, et quand nous demandons, comment cela va-t-il continuer, *c'est la tragédie*, mon cher Atzbacher⁹⁸. » Le kitsch ne peut être relevé dans l'amusement qu'à rebours. Le kitsch ambiant est par définition immersif, tissé de nos illusions contemporaines qui continuent d'orienter pernicieusement nos actions et de nous éberluer de nos propres déroutes. Nous sommes imbibés du kitsch contemporain et nous ne pouvons complètement le décrypter, ni s'en défaire complètement. Un état d'alarme constant résulte de cette sensation d'être cerné d'un kitsch aussi englobant qu'indécélable. Espèce de désillusion illusionnée, le kitsch serait la vérité du postmodernisme, où les grands récits sont évacués au profit d'illusions de rechange, des illusions temporaires.

⁹⁸ MA, 252, l'auteur souligne dans le premier cas, je souligne ensuite.

Le pessimisme mou qui va de pair avec la réhabilitation ironique du kitsch amène une déculpabilisation de ne pas participer à la révolution du monde. Débarrassé de la foi en un art qui serait aussi bon que beau, on s'en remet à l'apparence pure. En parfaite adhérence avec une beauté qui ne suppose aucune visée éthique, le *Kitschmensch* est aussi débarrassé de la responsabilité devant l'avenir. Le premier mouvement d'abandon de la croyance est galvanisant. Mais ce que cela implique pour le futur, c'est à dire une absence totale d'espoir de changement ou de transformation de la vie, cela ne peut être envisagé sans angoisse ni tristesse. On peut trouver satisfaction dans l'autodérision qui requiert nécessairement un regard rétrospectif, mais pas dans l'appréhension future de l'absurdité de notre pensée et de nos entreprises diverses. Le kitsch *vintage* est mignon. On peut en jouir de manière ironique. Le kitsch à venir est épouvantable pour qui ne s'est pas encore abandonné au cynisme et à la froideur commandée par un désenchantement complet.

C'est pourquoi la critique de Reger est castrante. Elle brise le climat de pseudo enthousiasme et de plaisir pris à notre propre faillite, ainsi que la bonne humeur nécessaire à l'élaboration de nouveaux projets de vie. Reger est paralysé par sa mauvaise conscience hypertrophiée et risque de tomber dans l'envers d'un bonheur kitsch⁹⁹, donc un *malheur kitsch*, c'est-à-dire un pessimisme affecté qui le confine aussi à l'acceptation tacite de l'ordre du monde. En ce sens Reger le « détestateur de festivités » philosophe et se refuse à tout bonheur de substitution : celui de l'éberlué candide, celui de l'avisé désabusé. C'est en ceci qu'il reste, malgré tout, un penseur au

⁹⁹ « Ce bonheur kitsch est ainsi profondément *réactionnaire* : il veut nous faire accroire que le monde est beau, et donc que toute entreprise de le changer est vaine. » GÉNIN, *op. cit.*, p. 101.

sens où l'entend Adorno : « La position de la pensée envers le bonheur serait la négation de tout faux bonheur¹⁰⁰. » La tranquillité de l'hédoniste athée répugne donc à Reger tout comme celle du cynique désabusé. Ces bonheurs ou malheurs monolithiques apparaissent comme des quiétudes faciles et organisées.

Le risque de la critique n'est pas ressenti au moment de son énonciation, moment en quelque sorte heureux, mais après le désastre, lorsque le regard se repose vers l'avant, vers la nécessité d'agir et de continuer à vivre dans cette absolue mauvaise conscience dévoilée d'abord dans une sorte d'enthousiasme simplet. Pour être opérante, la critique se doit de s'occulter momentanément les conséquences dévastatrices de la révélation du faux comme faux. Reger se plaint de ce désespoir gagné durement par la critique de manière affectée. Il ressasse ce malheur qui est le signe de son élection comme martyr et comme génie incompris de la société. Pourtant, il ne semble pas tout à fait s'y complaire. Il est difficile de trancher où Reger est lucide et où il ne fait que *simuler* cette lucidité, où il est malheureux et où il se regarde être malheureux. Bref, c'est en ce sens aussi que dans *Mâitres anciens*, le sentiment et le sentimental, le senti et le surjoué, la culture et le kitsch sont indissociables. Même la clairvoyance paraît d'un excès fâcheux.

Reger incarne l'ambivalence chronique de la société contemporaine de manière parodique. Il s'insurge contre la croyance et la réclame d'un même mouvement. Même chose avec le savoir. Reger ne croit plus au savoir tout-puissant et ne sait plus rien de la croyance. Reger se maintient obstinément dans cette conscience paradoxale

¹⁰⁰ ADORNO, T.W., *Dialectique négative*, op. cit., p. 458.

dans laquelle s'enracine la recherche d'une voie étroite entre la confiance naïve et un nihilisme stérile. Il ne peut réprimer les désirs antagonistes qui le tyrannisent, celui de croire et celui de savoir. Reger constate que sa *faculté* de juger est malade en ce qu'elle le mène au désespoir et au cul-de-sac. Or même dans la conscience de ce qui l'afflige, il n'arrive pas à mettre un frein à sa *volonté* de juger ou, plutôt à son *désir* de juger. Reger désire la vérité de manière inconséquente et contre-productive, comme un romantique épris de sa perte dans un amour torturant. C'est ce désir de vérité qui est disproportionné et bouffon chez Reger, mais aussi, en un certain sens, noble. D'une noblesse qui est à présent dépassée et décontextualisée, passée de mode, peut-être kitsch.

Le désespoir de Reger est sans borne. Il est illimité car il est sans œillères ni appui. Le désespoir dernier apparaît alors comme le vide de ce désespoir même, aussi débordant qu'informe, qui ne repose sur rien, qui est profondément vain et en devient par conséquent presque illégitime. Même le sentiment de déception diffuse qui met Reger dans un état d'irritation extrême est en ce sens inauthentique, sans substance ni objet défini, d'une profondeur vide, kitsch. C'est pourquoi même la dernière révolte contre l'inauthentique du monde, le suicide, peut aussi s'avérer de mauvais goût¹⁰¹. Le personnage de Bernhard est condamné à l'absurdité de sa manie condamnatrice et de sa prétention à la haute culture. Sa révolte constante est elle-même considérée bénigne, une sorte de mauvaise habitude. Même sa gravité est dissonante. Dans *Maîtres anciens*, il ne reste plus de refuge à la grandeur de la vertu ou de la sagesse, ne serait-ce que le refuge du désespoir du savant. Tout paraît éculé et surjoué.

¹⁰¹ Reger évoque, à titre d'exemple, Stifter et son « suicide kitsch », MA, 72.

Pas de consolation, pas de salut

De toute ma vie je ne me suis jamais libéré par l'écriture. Si tel avait été le cas, il ne resterait rien. Et que ferais-je de la liberté que j'aurais obtenue? Je ne suis pas du tout partisan de la délivrance. Du cimetière, peut-être. Mais non, je ne crois pas à cela non plus, parce qu'alors il n'y aurait rien.

- Thomas Bernhard, Entrevue

Reger se refuse à l'apaisement qu'il pourrait trouver dans la bonne conscience kitsch. Cet apaisement est *pré-critique* et l'assujettit aux intérêts des orchestrateurs du spectacle généralisé. Reger rejette aussi obstinément la tranquillité suffisante, peut-être moins évidente, de la mauvaise conscience cynique, qui est elle *hyper-critique*. Devant sa faute (la vanité et la profondeur vide de la pensée critique) et son châtiment (le désespoir et l'autosabotage de ses entreprises), Reger se pose contre la satisfaction en général et se promet à une vie d'intranquillité. Son nom évoque d'ailleurs en allemand l'intensité, la vivacité, l'absence de repos¹⁰². Reger s'échauffe vaillamment contre la froideur qui règne dans les musées et dans la ville de Vienne, cimetières de l'art et de la philosophie. Il se voue à l'affect et au ressentiment, à des sentiments aussi confus que puissants pour ce qui, au final, importe. Au nom de cet amour de l'art qui s'exprime par l'intermédiaire de propos haineux, Reger se refuse donc absolument au *Wohlgefallen*, le plaisir esthétique qui laisse repu et rasséréiné. C'est-à-dire la satisfaction à laquelle invite le kitsch, et qui reste problématique d'un point de vue

¹⁰² L'adjectif *rege* en allemand est traduit ainsi : intense, grand, débordant, vif, actif, alerte.

social ou politique. C'est cette satisfaction allant de pair avec un hédonisme facile qui est redoutée par Lyotard qui considère que, les grands discours émancipateurs philosophiques se trouvant délégitimés, la pensée ou la culture ne sont plus justifiables comme une recherches de liberté mais plutôt comme recherche de satisfaction. Suivant donc ce constat de Lyotard : « On n'exercerait plus la terreur au nom de la liberté, mais de « notre » satisfaction, de la satisfaction d'un nous définitivement borné à sa particularité. Suis-je encore trop moderne si je juge cette perspective intolérable¹⁰³? » Reger, lui, est certainement trop moderne pour s'accommoder de cette forme d'hédonisme qui a partie liée avec une sorte de domination douceuse.

Par ailleurs, l'obstination de Reger à se montrer insatisfait est le fait d'un sentiment amoureux : « Sentiment *raisonnable* : tout s'arrange – mais rien ne dure. Sentiment amoureux : rien ne s'arrange – et pourtant cela dure¹⁰⁴. » Reger est un endurant. Il ne déserte pas l'art ou la philosophie, aussi insupportables soient-elles. Comme je l'ai évoqué plus tôt, il les aime *parce qu'ils* sont insupportables et insatisfaisants. Il peut sembler insolite que je ramène le sentiment de Reger au sentiment amoureux, mais cela permet de comprendre la différence entre kitsch et culture comme la distinction entre ce qui plaît et ce qui est digne d'amour. Reger en appelle à un art et à une sagesse qu'il puisse aimer (c'est-à-dire toujours aussi, en termes bernhardiens, haïr) et qui ne cherchent pas simplement à plaire (c'est-à-dire, en termes bernhardiens, envoûter en vue de dominer). C'est d'ailleurs ce désir de plaire qu'il reproche avant tout aux philosophes et littéraires : « Depuis des décennies, ces

¹⁰³ LYOTARD, J.-F., *Le postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p.50.

¹⁰⁴ BARTHES, R., op.cit., p. 167.

gens n'écrivent qu'une littérature sans pensée, écrite uniquement par désir de plaire et publiée aussi uniquement par désir de plaire, voilà ce qu'a dit Reger¹⁰⁵. » Ce désir de plaire, en allemand *Gefallsucht*, est aussi un désir d'enrôler et a partie prise avec ce que Reger considère une putasserie qui non seulement n'est pas noble et désintéressée, mais qui s'avère au final proprement immorale.

Autrement dit, devant le désastre qu'il contemple chaque jour, Reger se défend bec et ongles contre la consolation et les flatteries du *Gefallsucht*. Il est la quintessence du trouble-fête. Le ressenti de sa culpabilité lui est précieuse et il la met à jour constamment, paraît-il afin d'exciter l'hostilité ou le malaise de ses interlocuteurs, mais aussi leur sympathie. Il se voue au désagréable et rejette obsessivement le règne kitsch de l'agréable et du confort de la *Gemütlichkeit*. Reger refuse l'agréabilité comme l'instrument d'une stratégie douce de manipulation globale, mais aussi comme une délivrance qui serait aussi sa fin. L'endurance dans la souffrance s'établit en opposition directe avec le plaisir. Car ce dernier est l'arme du complot et de la soumission détournée. Agréable rime avec agréer ou, comme nous dit Adorno : « S'amuser signifie être d'accord¹⁰⁶. » C'est pourquoi la résistance au kitsch se présente dans *Maîtres anciens* comme une résistance à un quelconque salut.

La faute de la pensée critique redouble la faute de l'art. Philosophie et art, dans leur accomplissement dernier, s'autosabotent et se prouvent faillibles. La vanité de la critique philosophique et celle de l'art impliquent qu'ils ne restent qu'une « promesse

¹⁰⁵ MA, 179. « eine gedankenlose Literatur, die nur der Gefallsucht zuliebe geschrieben wird und die auch nur aus Gefallsucht veröffentlicht wird, so Reger. » AM, 220-221.

¹⁰⁶ HORCKHEIMER, M. et ADORNO, T.W., *Dialectique de la raison, op. cit.*, p. 152.

de bonheur¹⁰⁷. » Cette promesse peut être lue comme un appât à idéalistes, un attrape-nigaud. C'est-à-dire que cette promesse doit être endurée comme promesse et n'être jamais satisfaite. Car tout bonheur « accompli » est présenté chez Bernhard comme un faux bonheur, un salut factice, un mirage kitsch.

Ainsi échapper au kitsch c'est endurer la pensée critique autant comme une promesse d'émancipation que comme une promesse de désespoir. Ayant voulu par vanité se démarquer des promesses surannées du kitsch, la philosophie et l'art doivent, dans *Maîtres anciens*, assumer leur prétention et leur audace risibles. Reger, qui se considère lui-aussi coupable de cette faute, pleure avec afféterie sa mégalomanie qui s'établit en parallèle à celle des grandes épopées artistiques et des grandes croisades philosophiques. C'est-à-dire que Reger s'élève au rang des plus grands ratages artistiques en se martyrisant lui-même. Reger se positionne en fait comme l'un des Grands, mis à découvert et incompris dans ce monde truqué et médiocre de bout en bout. Le personnage s'emploie à se désoler de tout afin de se tirer du borbier général, pour faire de sa souffrance le signe de sa *distinction* de la masse commune kitschifiée, mais aussi en quelque sorte pour rappeler son *appartenance* à l'humanité kitsch, de bout en bout fautive, perfide, ratée, impuissante.

La culpabilité de l'art, sa promesse de bonheur n'étant jamais accomplie, est par conséquent toujours endurée comme une promesse « comme telle », comme un à-venir incertain et sans fin. L'art est le seul salut et rend tout salut « véritable » impossible. Ce paradoxe distingue l'art des autres stratégies de propagandes

¹⁰⁷ ADORNO, T.W., *Théorie esthétique*, op. cit.

hédonistes et du kitsch. Endurer l'art comme promesse serait donc un moyen de se prémunir contre le kitsch d'un art instrumentalisable qui permet un espace de plaisance ou de loisir, une échappée des soucis de la vie. Ce sont ces charmes et ce pouvoir consolateur dont le philosophe se méfie, de Platon à Adorno. L'art ne doit pas laisser serein, ne doit pas chanter trop harmonieusement. Cette exigence s'est renforcée depuis les atrocités d'Auschwitz¹⁰⁸. L'harmonie de l'art jure avec la discorde et l'inhospitalité du monde réel.

Je spécifie que pour Reger, si l'art est coupable et totalement kitsch, ce n'est pas seulement parce qu'il console, mais bien plutôt parce qu'il trahit toujours les attentes d'une consolation « authentique » ou d'une réconciliation définitive. En fait, parce qu'il ne propose qu'une consolation simulée, une « parodie de la catharsis¹⁰⁹. » Il se révèle finalement inopérant et inutile, sans aide (*hilflos*) lors des moments décisifs. Le rêve reconnu comme rêve, l'illusion reconnue comme illusion, n'apaisent pas comme Reger le souhaite. Tant qu'à être consolé à moitié, aussi bien ne pas l'être du tout. Reger s'assujetti, au moyen d'une discipline détraquée, à la logique du « tout ou rien ». Il semble se faire un devoir d'être désagréable et de se dégoûter de tout, par fidélité vaguement amoureuse à un bonheur « vrai » qui n'arrive pour ainsi dire jamais *effectivement*, mais qui est le seul repère, négatif, qui lui reste.

Reger s'autonomise, se libère de tout salut qui serait aussi une capitulation, jusqu'au point de rupture : celui du soliloque ou de la folie. Reger ne sera dupé par

¹⁰⁸ Je pense ici, entre autres, à la répudiation intempestive de la poésie par Adorno : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare. » ADORNO, T. W., *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 2003.

¹⁰⁹ ADORNO, T.W., *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 15.

personne d'autre que lui-même, c'est son privilège d'homme éclairé. La duperie généralisée est quelconque, Reger veut un piège fabriqué de ses mains nues et souillées du sang des charlatans qu'il a tué dans une sorte de meurtre passionnel. Cette extrême indocilité mène le personnage à une affirmation de soi empesée et ridicule. Chercher incessamment le salut, ne pas s'y rendre. Voilà la devise de Reger. Dans le kitsch, Reger refuse « une sorte de salut profane, ni par les œuvres ni par le repentir, mais par des fétiches, ou des objets à valeur sentimentale¹¹⁰. » Pas de substitut, pas d'*ersatz*, Reger cherche un salut authentique, qu'il sait ne pas exister. Il se promet donc consciemment à l'enfermement psychique.

Reger est un explorateur qui va trop loin, qui scrute de trop près et qui déforme le monde de son strabisme critique. Il s'obstine à l'obstination. Surobstiné donc, Reger a trouvé son dernier retrait dans la négativité pleine. En refusant toute consolation fausse ou incomplète, Reger se garde en perpétuel mouvement, en constant état de panique. *Maîtres anciens* met en scène la perpétuelle catastrophe d'une conscience critique hypertrophiée qui fait de chaque soupçon une preuve de la perversité et de la platitude d'un monde où toute action et toute parole participent d'un complot qui sert des intérêts aussi vastes qu'indéfinis. L'intellectuel devient donc un fugitif de ce monde artificiel, condamné pourtant toujours à se confondre avec cet artifice. L'authenticité du penser libre ou critique est radicalement écartée par Reger. La philosophe est ostracisée de son propre ordre idéal d'authenticité. C'est ce que laisse supposer ce passage où Reger s'adresse à Atzbacher :

¹¹⁰ GÉNIN, *Kitsch dans l'âme, op. cit.*, p. 101.

Vous vous êtes esquivé dans la philosophie et dans l'écriture, a dit Reger, mais vous n'êtes ni philosophe ni écrivain, c'est bien là ce qu'il y a à la fois d'intéressant et de fatal *chez vous et en vous*, car philosophe, vous ne l'êtes tout de même pas, en fait, et écrivain, en fait pas non plus, car pour être philosophe il vous manque tout ce qui caractérise le philosophe et pour être écrivain tout autant, bien que vous soyiez tout de même exactement ce que j'appelle un écrivain philosophique, votre philosophie n'en est pas vraiment une et votre écriture n'en est pas vraiment une non plus, a-t-il répété¹¹¹.

Dans la version originale, le terme *eigentlich* signifiant « authentiquement », « vraiment » ou « réellement » est celui employé pour rendre compte de ce que Atzbacher, qui pourtant écrit et pense, n'est pas un authentique penseur, ni un authentique écrivain. Dans *Maîtres anciens*, il n'y a plus de vrais philosophes ou artistes. On a affaire qu'à des *représentants* de cette authenticité tant prisée, donc des porte-paroles plus ou moins habiles.

La philosophie est condamnée à être inauthentique, sinon presque illégale, donc à être en cavale et à ne jamais trouver refuge, à ne jamais se réaliser authentiquement ou véritablement. Sans abri, la pensée critique de Reger mène, poussée à bout, à l'élimination de la profondeur qu'elle voulait mettre à jour. La critique qui veut tout découvrir, la vérité comme *aléthéia* vulgarisée et débridée, est en fait une pulvérisation de toute couverture et de toute épaisseur. La signification est un trou, tous les trous ont été bouchés, le monde kitsch est un monde plat et désert. Plus rien ne fait différence, plus rien ne signifie. Tout revient au même, on peut alors dire que le kitsch est le trou total.

¹¹¹ MA, 155. « aber Sie sind weder Philosoph, noch Schriftsteller, das ist ja gleichzeitig Interessante wie Fatale *an und in* Ihnen, denn Philosoph sind Sie eigentlich doch nicht und Schriftsteller eigentlich auch nicht, denn zum Philosophen fehlt Ihnen alles, das das Kennzeichen des Philosophen ist, und zum Schriftsteller genauso alles, obwohl Sie doch das genau sind, was ich den philosophischen Schriftsteller nenne, Ihre Philosophie ist keine eigentliche und Ihre Schriftstellerei ist auch keine eigentliche, wiederholte er. » AM, 190-191. Bernhard souligne.

L'évasion, dans l'art, dans la philosophie est dorénavant impossible : « Cela veut dire qu'aujourd'hui, il n'y a plus aucune possibilité de fuite, aujourd'hui, partout, où qu'ils soient, les hommes sont traqués et tracassés et ils fuient et ils se sauvent et ils ne trouvent plus un trou où se réfugier, à moins de se jeter dans la mort, c'est un fait, voilà ce qu'à dit Reger, c'est cela qui est inquiétant, car le monde n'est plus un monde familier, ce n'est plus qu'un monde inquiétant¹¹². » La pensée critique, entendue toujours comme un « penser-au-travers », procède de cette progressive *défamiliarisation* du monde (je réfère au terme *unheimlich* de la version allemande). Ce qui est à mon sens si paradoxal et si intéressant dans le texte de Bernhard, c'est que cet *unheimlich* est l'absence de refuge ou d'aspérité du kitsch, qui est par définition le familier et le domestique même. Ainsi, au bout du compte, c'est le « trop familier » qui est défamiliarisant dans *Maîtres anciens*. Le kitsch et la culture défamiliarisante sont une seule et même chose. La kitschification de l'art et du monde livre à un monde étranger et inquiétant, sans trou, sans sous-sol, sans fondement, sans creux, ni pli, ni relief. Rien ne subsiste à quoi l'on pourrait s'accrocher.

¹¹² MA, 244-245. « keine Fluchtmöglichkeit mehr gibt [...die Leute] finden kein Loch mehr, in das sie entkommen können, es sei denn, sie gehen in den Tod, das ist die Tatsache, so Reger, das ist das Unheimliche, denn die Welt ist keine heimliche mehr, nurmehr eine unheimliche. » AM, 299-300.

Chapitre 3

L'extase impossible : la résistance de la pensée

La jouissance à contre-plaisir : pour une philosophie sublime

Première addition. Elle consiste, chaque fois que l'on tombe dans le péché ou défaut de l'examen particulier, à porter la main sur la poitrine en s'excitant intérieurement à la douleur: ce que l'on peut faire, même en présence de plusieurs, sans être remarqué.

*- Ignace de Loyola,
Exercices spirituels*

Le goût de penser philosophiquement le monde peut être considéré comme une dépendance masochiste à l'autodestruction. La pensée comme *durchdenken* est une percée, une désobstruction du champ de vision. Elle implique une blessure et une altération de l'objet à penser. Elle implique également une contamination par cet objet qui, étant pensé, est traversé de part en part. Reger pense-au-travers les grandes œuvres dans une espèce d'ivresse théorique. Excité par la débandade et l'offense faite aux adules pénétrés, le critique tombe dans un état d'ivresse et de jubilation. Dans la personne de Reger, la philosophie ne se possède plus, elle est envoûtée d'elle-même et devient l'accomplissement d'une pensée vaniteuse qui vise à l'œuvre d'art totale :

Je suis un artiste critique [...] C'est ma plus grande jouissance que de savoir qu'en tant qu'auteur de ces réalisations artistiques pour le Times, je suis peintre et

musicien et écrivain tout en un, c'est là ma *haute jouissance*. Je ne suis donc pas, comme les peintres, seulement peintre, et je ne suis pas, comme les musiciens, seulement musicien, et je ne suis pas, comme les écrivain, seulement écrivain, sachez-le, *je suis peintre et musicien et écrivain tout en un*¹¹³.

La philosophie devenue art critique vise la jouissance plutôt que le plaisir. La philosophie entichée d'elle-même paraît dès lors une sorte de philosophie de l'emportement où la jouissance se gagne par une activité qui va contre l'instinct de conservation. Je l'ai montré dans les deux premiers chapitres de ce mémoire, l'entreprise philosophique résulte d'une faute, celle de vouloir avec orgueil se désillusionner et se poser à l'extérieur du kitsch global, et un châtement, se retrouver dépouillé de ses illusions, dégoûté de la vie et imprégné de cette substance kitsch dont on a voulu se libérer. On prend plaisir à la philosophie comme à une drogue. Elle est un vice. Et c'est justement parce que la philosophie va contre l'intérêt immédiat et le règne de l'agréable que celle-ci est un acte de création, un acte de gaspillage.

Reger se pose contre toute satisfaction, contre l'économie du beau, car le beau menace toujours de tromper et de domestiquer la conscience rebelle et aussi parce que le beau ne procure qu'un plaisir qui engourdit les sens. Ainsi Reger, d'abord par une espèce de pudibonderie ou de manie hygiénique, lave le jugement esthétique philosophique de toute implication des sens. Ainsi Reger, à première vue, s'adonne à un espèce d'ascétisme buté, redoute toute absorption facile, tout rapport érotisé ou concupiscent à l'art ou au philosophique.

¹¹³ MA, 88, « Das ist mein höchster Genuß, zu wissen, daß ich als Verfasser dieser Kunststücke an die Times, Maler und Musiker und Schriftsteller in einem bin, das ist mein *Hochgenuß*. Ich bin also nicht, wie die Maler, nur Maler und ich bin nicht, wie die Musiker, nur Musiker und ich bin nicht, wie die Schriftsteller, nur Schriftsteller, müssen Sie wissen, *ich bin Maler und Musiker und Schriftsteller in einem*. » AM, 107. L'auteur souligne. Dans la version allemande, le terme traduit par « jouissance » est en fait « Genuß », c'est-à-dire un délice, plus haut que le plaisir, mais toujours relié aux sens.

Reger conçoit ainsi que la sensibilité esthétique ne va pas de soi et que, en quelque sorte, elle se cultive, s'entraîne. Selon moi le personnage, contre la neurasthénie et la froideur de ses parents et du monde en général, s'emploie à une discipline sensorielle afin d'élever son goût et sa sensibilité. Il a recours à l'ascétisme. Ce comportement n'est pas sans rappeler celui de l'amoureux qui, sentant qu'il a trahi l'être aimé, s'autopunit : « Ascèse : Soit qu'il se sente coupable à l'égard de l'être aimé, soit qu'il veuille l'impressionner en lui représentant son malheur, le sujet amoureux esquisse une conduite ascétique d'autopunition (régime de vie, vêtement, etc)¹¹⁴. » Par fidélité à l'art qu'il adore et abhorre, Reger se fait violence à lui-même. Le beau est au-delà des plaisirs des sens, mais ce n'est pas suffisant pour Reger. Il cherche le sublime, qui s'établit non pas simplement à l'écart mais *contre* ce plaisir des sens.

On devine une sorte de moralité prude sous-tendant cette première violence faite aux sens. Cette violence fait écho à celle de l'esthétique kantienne visant à l'appréciation complètement désintéressée d'un art émasculé. Mais ce recours acharné à l'ascétisme vise aussi à une sorte de galvanisation des sens. Et c'est ainsi que le penser-au-travers s'avère, après un examen plus poussé, un désir de pénétration sensuelle des œuvres. À mon sens, et je rejoins ici le propos de Fatima Natvi, le rapport de Reger à l'art et à la philosophie comme art est complètement érotisé, envoûté, pervers¹¹⁵. En quelque sorte, les privations de Reger, qui répugne à toute festivité, aux cadeaux, aux plaisirs de la chair, participent parallèlement d'un effort de sensualisation de l'art. Il faudrait aller contre les plaisirs simples des sens pour

¹¹⁴ BARTHES, R., *op. cit.*, p. 41.

¹¹⁵ NATVI, F., *Of Dilettantes and Men of Taste, op. cit.*, p. 255.

aiguiser ceux-ci, qui sont saturés par le kitsch ambiant et le culte fat du beau. La dépravation sensorielle témoigne d'une recherche d'hypersensibilisation plutôt que d'engourdissement. Reger semble à la base hypersensible. Ses nerfs sont ébréchés, comme endommagés par la moindre stimulation, vécue sous le mode de l'assaut. Or il tire jouissance de cet assaut.

Contre le plaisir sage du beau, l'artiste critique en appelle au débordement d'un plaisir négatif qui s'apparente au sentiment du sublime. Ce plaisir résulte d'une attitude de résistance aux plaisirs simples. Cette résistance s'exerce dans une logique d'alternance entre rétention et déversement des affects. Plus les sens et les affects sont pour ainsi dire endigués, plus leur expression épanchée soulage. Le sublime terrorise et subjugue, tout comme la critique philosophique, dans *Maîtres anciens*, qui va à *contre-plaisir*. La vanité de la critique apparaît dès lors vertigineuse, mais ce vertige est aussi celui d'une peur transfigurée en extase.

La jouissance de la logorrhée hallucinée de Reger réside dans sa parenté avec l'esthétique du sublime où la « surabondance ouvre un abîme¹¹⁶.» Le colossal du ton régérien, sa profondeur vide donc gonflée, est aussi ce qui dilate le discours et le pourvoit d'un *pathos* tragique. On comprend mieux alors en quoi la critique philosophique, qui est un art dans *Maîtres anciens*, est embrassée de manière aussi enflammée. Suivant Nietzsche, je dirai que Reger voit dans l'ivresse une condition à l'exercice de son « art critique ». Il s'excite à l'ivresse pour se faire à proprement parler artiste :

Pour qu'il y ait de l'art, pour qu'il y ait un acte et un regard esthétiques, une condition physiologique est indispensable : l'ivresse. Il faut d'abord que

¹¹⁶ DERRIDA, J., *La vérité en peinture, op. cit.*, p. 148.

l'excitabilité de toute la machine ait été rendue plus intense par l'ivresse. Toutes sortes d'ivresses, quelle qu'en soit l'origine, ont ce pouvoir, mais surtout l'ivresse de l'excitation *sexuelle*, cette forme la plus ancienne et la plus primitive de l'ivresse. Ensuite, l'ivresse qu'entraîne toutes les grandes convoitises, toutes les émotions fortes. L'ivresse de la fête, de la joute, de la prouesse, de la victoire, de toute extrême agitation : l'ivresse de la cruauté, l'ivresse de la destruction¹¹⁷.

S'autoproclamant artiste critique, Reger cherche l'échauffement et l'irritation, la démangeaison perpétuelle, mais aussi l'escalade dans la douleur de l'ascétique. Sa sévérité extrême face à la satisfaction banale devant le kitsch vise en fait à une autre sensibilité, supérieure. La résistance au plaisir paraît réactionnaire, mais vise en fait à une excitation plus grande, peut-être aussi plus vicieuse, née de l'ivresse de la destruction même. Encore ici, c'est au nom de la sauvegarde des sens que l'on prive ceux-ci d'abord. La castration de tout rapport consumériste à l'art répond aussi d'un désir. L'autoflagellation participe d'une ambition détournée de la pensée philosophique, qui n'est pas évitée parce qu'elle va contre le confort immédiat du kitsch, mais qui est plutôt convoitée parce qu'elle est menaçante et parsemée de frustrations et d'apories.

Reger jouit de ses remords et prend pour ainsi dire l'espace de tension de ses assertions paradoxales pour refuge. Le but semble de se maintenir dans l'insoutenable du paradoxe pour se forcer à l'irritation, au dégoût et au mouvement. La dynamique constante de ce qui se présente presque comme un rituel purgatif est celle de la pensée, incessante, obsédante. Le discours de Reger tourne sur lui-même dans une ritournelle qui n'a rien d'enfantin ou de joyeux. Son dessein est grave : ne jamais s'arrêter, Reger tend vers une sorte de transe par la répétition, la révulsion du vide en plénitude dans l'extase. Jean Baudrillard nous dit que : « L'extase est cette qualité

¹¹⁷ NIETZSCHE, F., *Le crépuscule des idoles*, op. cit., p. 91-92. L'auteur souligne.

propre à tout corps qui tournoie sur lui-même jusqu'à la perte de sens et qui respalndit alors dans sa forme pure et vide¹¹⁸. » La philosophie est bel et bien extatique en ce qu'elle présuppose un moment d'autoréflexion, où le sujet philosopant est à la fois en lui et à l'extérieur de lui, à se regarder discourir et à se regarder souffrir. Lorsqu'il s'émeut de sa propre révolte, comme on le sens dans le discours rapporté de Reger, le philosophique devient kitsch, romantisé et sentimental. Il devient un chant des sirènes qui risque d'envoûter même, ou surtout, celui qui chante.

La forme extatique de la critique jouissive est donc une hyper-critique, plus critique que la critique, une simulation de la critique. Ainsi il y aurait une autre jouissance à trouver dans le philosophique : celle d'une réalisation dans l'annihilation. En s'autosabotant, la pensée critique de Reger cherche son accomplissement dans sa dissolution en mots en soi, en idiome pur. C'est d'ailleurs le cas dans la plupart des romans de Bernhard, où les personnages se réalisent en se supprimant, en se sublimant.

Ce qui est le plus important ici de rappeler, c'est que Reger n'arrive *jamais* à compléter cette jouissance. Ce serait alors trouver un salut, ce à quoi il se refuse sciemment. Il se maintient *dans* l'irritation, la révolte, l'interdit et le blasphème. Le dépassement final n'arrive jamais, il ne s'extasie pas complètement, refuse de sortir complètement de lui-même. Reger se refuse en fait à l'épiphanie de ce que Baudrillard décrit comme le « *dead point* » : « le point mort où tout système franchit cette limite subtile de réversibilité, de contradiction, de remise en cause pour entrer vivant dans la

¹¹⁸ BAUDRILLARD, J., *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983, p. 12.

non-contradiction, dans sa propre contemplation éperdue, dans l'extase¹¹⁹. » C'est justement par obstination à survivre, que Reger s'acharne à résister à ce *dead point* et à ressentir le tragique du dépouillement auquel le confine le monde. Car l'extase dans la profondeur vide participerait évidemment d'un accord au kitsch généralisé.

Deux mouvements antagonistes condamnent Reger au tiraillement. Ces mouvements sont ceux de sa pensée critique. Celui de la montée vers l'extase, vers le relativisme, la ridiculisation de tout et la plénitude du vide cynique, puis celui de la descente aux enfers, l'accablement devant la perte de foi et l'irrésolution à s'abandonner aux illusions nécessaires ou à la contemplation béate de sa propre inanité. L'extase est le dernier refuge d'un monde « hyperréalisé » ou toute chose se confond avec sa simulation, y compris la philosophie, en quelque sorte, le dernier discours qui se veut résistant à la simulation. D'un côté Reger s'enfonce dans un *ersatz* de la critique, dans sa représentation caricaturale. D'un autre côté, il n'est pas vraiment berné par son jeu; il est un comédien qui n'atteint jamais à l'extase de la perte de soi.

En ce qu'il résiste à la froideur de l'extase, Reger reste encore ici, dans les mots de Roland Barthes, amoureux. Il continue de pleurer pour que sa douleur ne devienne pas une douleur complètement kitsch, c'est-à-dire un simulacre de douleur : « Je me fais pleurer, pour me prouver que ma douleur n'est pas une illusion : les larmes sont des signes, non des expressions. Par mes larmes, je raconte une histoire, je produis un mythe de la douleur, et dès lors je m'en accommode : je puis vivre avec elle, parce

¹¹⁹ BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 19.

que, en pleurant, je me donne un interlocuteur empathique qui recueille le plus « vrai » des messages, celui de mon corps, non celui de ma langue¹²⁰. » Ainsi aussi, Reger en amoureux contrit, qui ne pleure pas effectivement mais qui très certainement se lamente, s'échappe du châtement de la langue par le pathétisme et le sentimental de sa tirade. Il y a quelque chose de très corporel dans l'aspect répétitif du texte de Bernhard, on y sent la résistance du corps aux mots toujours inappropriés, l'essoufflement, le tressaillement.

Artiste critique, Reger refuse le cynisme et l'absolue dissolution dans l'extase et dans le négatif devenu plénitude. Ce serait retourner ce négatif en positif. Au-delà de la négativité et de son caractère buté, Reger ne peut pas simplement être montré comme un pessimiste. Car il *prend* tout, même s'il n'accepte rien. Il est un artiste tragique au sens nietzschéen : « L'artiste tragique *n'est pas* un pessimiste, il dit « oui » précisément à tout ce qui est problématique et terrible, il est *dionysien*¹²¹. » Autodestructeur, ivre de savoir, éperdu dans une espèce de transe, Reger est un fauteur de trouble dionysien. Au lieu de résoudre les contradictions par une relève du sens, Reger piétine, tourne en rond, s'élève mais ne se rend pas à la vanité découverte de ses raisonnements, ne s'abandonne pas à la culminance du néant. Reger dit « oui » à la nécessité de destruction de toutes les idoles, il dit aussi « oui » au sublime, à son besoin inextinguible, il dit « oui » à l'art de survie, mais aussi à sa condamnation comme preuve de l'impuissance de l'homme. Il dit « oui » à la critique moderne du kitsch comme arme de propagande, mais aussi dit « oui » à la dérision et à la

¹²⁰ BARTHES, R., *op. cit.*, p. 215.

¹²¹ NIETZSCHE, F., *Le crépuscule des idoles*, *op. cit.*, p. 42.

simulation postmoderne, ainsi qu'à la critique éhontée des principes fondateurs de l'humanisme et du classicisme. Il ne reste, au bout du compte, que l'extase qui puisse sauver Reger, qu'une propulsion hors du monde de la vérité et de l'interdit, le calme du silence complet.

Cependant Reger a besoin de l'interdit pour jouir de ses transgressions autant que pour philosopher. Les interdits restent ses balises et ses repères. Le personnage se tient juste aux abords de cette extase du « pour rien », mais ne capitule pas. Il s'entête à rester sur la cime de son discours, au paroxysme de tout. Il ne fait pas le grand saut dans le désespoir complet, qui serait aussi la liberté complète face à ses espoirs. Reger s'est libéré, n'a plus peur de la mort depuis celle de sa femme. Cependant, Reger ne s'est pas libéré de la peur du non-sens et de la peur de la non-liberté. On sent que sous sa lamentation acharnée s'exprime ce que Michel Surya diagnostique chez l'intellectuel : cette « honte de ne plus vouloir être libre¹²². » Reger s'obstine à endurer et à ressentir cette honte. Il ne se laisse pas aller à la satisfaction d'une culture ayant renoncé à son pouvoir émancipateur. En ce sens, Reger n'est pas tout à fait domestiqué, ni kitschifié.

¹²² SURYA, M., *Portrait de l'intellectuel en animal de compagnie*, p. 11.

La fidélité au Gefühl

*Enfonce-toi dans l'inconnu qui creuse.
Oblige-toi à tourner.*

- René Char, Feuillettes d'Hypnos

*Les pensées sont les ombres de nos
sentiments.*

- Friedrich Nietzsche, Le gai savoir

L'échappée dans l'extase dont je viens de faire état est impossible au penser philosophique. C'est le piège de la profondeur vide dont nous parle Hegel qui mène à une « réflexion sans substance de soi en soi-même¹²³ » et qui a la rigidité du cadavre. Reger tend vers la légèreté gagnée dans une « hyper-critique » simulée. Mais il est conscient que cette critique est d'une intensité sans teneur (*gehaltlose Intensität*). Ainsi Reger résiste à sa propre vanité, ne peut se résoudre à son sort. C'est pourquoi il ne tombe pas complètement dans l'enivrement d'un salut factice. Autrement dit, il n'est pas complètement fou, n'a pas encore accompli la folie de la pensée visant à s'autoanéantir. Il la voit venir. De loin. Au nom de quoi Reger résiste-t-il à l'extase promise par le kitsch global, engourdissant la pensée philosophique même? Au nom de la préservation d'une capacité à sentir et à ressentir, au nom du *Gefühl*.

Le *Gefühl*, j'utilise ce terme, non pas pour orner mon texte d'un terme savant, aussi enjolant que cryptique, y donnant une crédibilité accrue, mais parce qu'il

¹²³ - HEGEL, G. W. F., *Préface de la phénoménologie de l'esprit*, Paris, GF - Flammarion, 1996, p. 43.

recoupe plusieurs mots en français : la sensation, le sentiment, l'intuition et le pressentiment. J'emploie ce mot ayant toujours en tête la philosophie de Hegel, qui se méfie d'une philosophie qui userait d'une profondeur conceptuelle vide de *Gefühl*, mais aussi de l'appel immédiat au *Gefühl*, vide de concept. *Maîtres anciens* fait état d'un déclin général de la capacité à ressentir, ce déclin étant commandé par le kitsch général compris comme l'adjuvant de l'industrie culturelle qui éparpille ses produits et sature l'environnement de stimuli dont le miroitement est suspect et entraînerait une dégradation de la sensibilité. J'ai déjà évoqué ce kitsch dans le rapport à l'accessibilité et la diffusion incessante de musique, qui mènerait à la perte pure et simple du *Gefühl*.

L'art n'est pas que la promesse insidieuse d'un salut factice, mais aussi le catalyseur d'une pensée révoltée. La musique, par exemple, sauve Reger chaque jour d'une incapacité à penser, mais aussi, et c'est ce qui m'intéresse plus particulièrement ici, à ressentir : « Par la musique sauvé chaque jour à nouveau de toutes ces abominations et de ces choses odieuses, a-t-il dit, c'est cela, par la musique redevenir tout de même, tous les matins, un être qui pense et *qui sent*, comprenez-vous! a-t-il dit¹²⁴. » Ainsi Reger vise à se distinguer de ses parents qui, victimes d'une sorte de dégénérescence sensorielle, ne sentent plus rien : « Mes parents avaient des oreilles mais ils n'entendaient rien, ils avaient des yeux mais ils ne voyaient rien, ils avaient bien un cœur mais ils ne sentaient rien¹²⁵. » J'ai envie d'étendre la citation de

¹²⁴ MA, 197, « Durch die Musik aus allen Scheußlichkeiten und Widerwärtigkeiten jeden Tag aufs neue herausgerettet, sagte er, das is es, durch die Musik jeden Tag in der Frühe doch wieder zu einem denkenden und *fühlenden Menschen* gemacht, verstehen Sie! » AM, 243. Je souligne.

¹²⁵ MA, 87. « Meine Eltern hatten Ohren, aber sie hörten nichts, sie hatten Augen, aber sie sahen nichts, sie hatten wohl ein Herz, aber sie fühlten nichts. » AM, 105.

Bernhard ici, en ajoutant : « Ils avaient bien une tête, mais ils ne pensaient rien. » Car dans *Maîtres anciens*, sentir et penser vont de pair.

Autre manifestation de ce défaut de sensibilité, l'extase *cool* du critique désabusé ressemble à ce que Hegel distingue comme la « pensée raisonneuse (*räsonnirenden Verhalten*) » qui mène en fait à « la réflexion dans le Je vide, la vanité de son savoir¹²⁶. » Cette vanité est en fait une coquetterie de la critique pour la critique. Le négatif n'y est pas récupéré ou pensé, il est repoussé. Reger résiste à la tentation de l'extase complète, parce qu'il se maintient dans sa position d'insurgé, mais aussi d'écorché. Il refuse l'aboutissement d'une pensée mollement raisonneuse où justement, « c'est l'extase qui est cherchée, non le concept¹²⁷. » Reger veut le mouvement qui mène à l'extase, mais ne veut pas, rendu au bout de son raisonnement, s'abandonner à la vanité totale. Il tend asymptotiquement à son échappée finale dans le non-sens et dans l'hébétude sereine d'une absolue non-croyance, mais il s'y refuse au dernier instant. Il résiste donc au désespoir.

C'est alors en ce sens que *Maîtres anciens* propose une représentation sublime de la pensée critique, qui se maintient délibérément dans le ressenti de la peine et de la peur, dans une fidélité au *Gefühl* de la perte du potentiel émancipateur de l'art. Suivant les propos de Jean-François Lyotard, je suis alors tentée de dire que ce roman de Bernhard est résolument postmoderne, puisqu'il ne laisse aucune porte ouverte à la consolation. Reger se cantonne au sentiment du sublime, c'est-à-dire au ressenti d'un manque de la pensée critique et de la représentation en général :

¹²⁶ HEGEL, *op. cit.*, p. 127.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 162.

Voici donc le différend : l'esthétique moderne est une esthétique du sublime, mais nostalgique; elle permet que l'imprésentable soit allégué seulement comme un contenu absent, mais la forme continue à offrir au lecteur ou au regardeur, grâce à sa consistance reconnaissable, matière à consolation et à plaisir. Or ces sentiments ne forment pas le véritable sentiment sublime, qui est une combinaison intrinsèque de plaisir et de peine : le plaisir que la raison excède toute représentation, la douleur que l'imagination ou la sensibilité ne soient pas à la mesure du concept¹²⁸.

Se faisant fidèle à ce sentiment d'impuissance devant l'imprésentable, mais aussi à ses pressentiments (*Gefühl* en allemand, est, je le rappelle, aussi un terme qui désigne l'intuition) Reger se refuse à tout ce qui le rassurerait ou le sauverait, à la belle apparence qui console, donc au kitsch. Je lis alors l'acharnement de Reger à ressentir sa déception comme parent de cette allégation d'Adorno : « Une fois supprimée la dernière trace d'émotion il ne restera plus de la pensée que la tautologie absolue¹²⁹. » L'émotion, la peine de Reger, participe alors d'une résistance à la paresse de penser qui mène au truisme.

Reger pense tout le temps parce qu'il se tient dans la sensation de son irritation. Le nihilisme permet d'arrêter la machine infernale, de retomber dans l'apathie et dans le confort de l'indifférence. Or Reger « brûle » de publier, de risquer ses idées, de savoir ce que les autres en pensent. Il est conscient de la perversion des mobiles qui le poussent à son « art de la critique », mais, origineraient-ils d'un manque de goût, il produit bel et bien ces articles constituant sa logorrhée musicologique. Il s'acharne donc à produire quelque chose, à rajouter une merde à l'empilement général et à renfoncer le clou de son cercueil. C'est bien pour atteindre à une certaine profondeur

¹²⁸ LYOTARD, J.-F., *Le postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 32.

¹²⁹ ADORNO, T.W., *Minima Moralia*, op. cit., p. 166.

qui ne serait pas vide, celle du sentiment ou de la sensibilité à la douleur, que Reger se pousse à l'extrême et continue à penser.

Reger est contre le confort anesthésié qui engraisse le philistinisme ambiant. Il résiste donc lui-même à ce dernier par la force de son ressentiment. Ce ressentiment (*Gefühl* encore ici en allemand) est peut-être la seule substance qui reste au discours de Reger. Encore ici, pour résister au kitsch il faudrait se tenir dans une nécessaire proximité avec celui-ci, accepter que le sentimentalisme infiltre le discours qui lui résiste. Autrement dit, pour s'émanciper du faux sentiment, il faut s'y être mouillé et avoir senti ses séductions tentantes : « Pour tourner le dos à la corruption générale de la culture à laquelle on assiste, il faut y avoir suffisamment part soi-même, au point qu'on se sent la démangeaison d'y céder, et tirer par là même de cette tentation les forces qui permettent de s'en libérer¹³⁰. » Le roman de Bernhard est une remarquable représentation de cette démangeaison, qui est jouée de manière si exagérée qu'elle culmine dans le rire. Et ce sentiment d'intranquilité est contagieux. Le lecteur de *Maîtres anciens* est porté à traquer en lui-même ses moments de dérive sentimentale, son propre ridicule, ainsi que sa participation détournée au monde du kitsch intellectuel.

Le comique de *Maîtres anciens*, sur lequel je ne me suis pas attardée dans ce mémoire, permet aussi de montrer les déboires du *durchdenken* dans toute sa charge pathétique. Le recours à la bouffonnerie se présente aussi comme une décharge à ce *Gefühl* engrangé par Reger depuis des années. On comprend la force du sentiment de

¹³⁰ ADORNO, T. W., *Minima Moralia*, op. cit., p. 31-32.

trahison qui l'anime à la mesure du caractère déplacé de ses imprécations. La force du *Gefühl*, incommunicable, est ressentie au contact de la surcharge gratuite de l'expression de Reger. Car Reger s'exprime, certes, mais son discours ne signifie, en fin de compte, que l'incapacité à dire complètement son sentiment de dégoût.

Le recours à l'hyperbole répond de l'impossibilité de communiquer le *Gefühl*. Cette agitation irrépressible, qui naît de la friction entre l'affect et sa mise en mots, n'admet qu'un discours exutoire, qui ne signifie *rien que* le ras-le-bol : « Heidegger avait une figure ordinaire, pas une figure marquée par l'esprit, a dit Reger, c'était un homme tout à fait dépourvu d'esprit, dénué de toute imagination, dénué de toute sensibilité, un ruminant philosophique foncièrement allemand, une vache philosophique continuellement pleine, a dit Reger, qui paissait sur la philosophie allemande et qui, pendant des décennies, a lâché sur elle ses bouses coquettes dans la Forêt-Noire¹³¹. »

C'est bien dans cette gratuité du sentiment haineux, dans l'acharnement, et la libération du blasphème flirtant avec le scatologique, que Reger fait du *Gefühl* le point de résistance de sa pensée. C'est-à-dire que sa pensée résiste à toute récupération consolante; c'est une pensée clairement inassimilable, irrécupérable. Le ressentiment qui jaillit partout dans *Maîtres anciens* est ce à quoi la philosophie se refuse de céder complètement, car alors elle s'abandonne à son moment irrationnel. Ce qui m'apparaît à la lecture de *Maîtres anciens*, c'est que ce sentiment d'intranquillité et de déception conditionne nécessairement le philosophique. C'est son point de départ, mais c'est

¹³¹ MA, 74.

aussi ce qui, si le penseur s'y abandonne, finit par discréditer complètement son discours. En ce sens, le roman de Bernhard met à découvert, pour ne pas dire met à nu, les fondements du philosophique : l'agacement, la souffrance, l'insatisfaction.

Au-delà du roman de Bernhard, je vois cette fidélité à cette irritation, ainsi qu'une tendance à succomber au *Gefühl* chez Adorno. Dans *Le jargon de l'authenticité*, plus particulièrement, les qualificatifs et les métaphores employées pour dénoncer la rhétorique de Heidegger trahissent aussi un énervement patent. Adorno est bien excédé, hors de lui, laisse percer de ce sentiment normalement mal venue en philosophie, lorsqu'il emploie ces expressions aussi expressives que populaires : « leur croque-mitaine d'élection¹³² », « bourrer le crâne », ou « détestable¹³³ », parlant aussi d'une « langue barbouillée¹³⁴ ». Il tombe aussi dans l'exagération dramatique : « Assurément, le monde est assez semblable aux enfers, immergé qu'il est dans le déluge trouble de verbiages, en tant que forme décadente de la langue¹³⁵. » Alors que, dans d'autres passages, il nargue avec contentement Heidegger, son ennemi juré : « Il est bien rare que des paroles de Heidegger contiennent autant de vérité que ces dernières¹³⁶. »

Adorno, par son ton suffisant et sentencieux, autant que par sa rhétorique martelante et répétitive, finit lui aussi par rendre apparent cette irritation et ce sentiment haineux si malséant dans le philosophique. *Le jargon de l'authenticité* sous cet angle peut paraître comme un réglage de compte de cour d'école. La pensée

¹³² ADORNO, T. W., *Le jargon de l'authenticité*, op. cit., p. 87.

¹³³ *Ibid.*, p. 115.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 116.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 137.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 190.

critique semble en fait découler, dans ce texte d'Adorno, d'une disqualification anticipée. Avant même d'avoir analysé Heidegger, Adorno s'empresse de le répudier de la manière la plus péremptoire. Ce qui transparaît alors dans son propre langage, c'est la tendance du philosophique à céder à ses inclinations immatures. De manière on ne peut plus caricaturale, Reger performe ce risque de la pensée que je repère chez Adorno. Je considère que chez Adorno, bien qu'il se garde une certaine retenue dans ses admonestations contre le kitsch du jargon, s'entend en sourdine le cri du cœur, puérile et pré-critique de Reger : « Bach, *ce gros puant*¹³⁷! »

Je suppose alors que procéder d'une réhabilitation d'un certain *Gefühl* en philosophie, entendu comme un *mauvais* sentiment (celui de la peine, du ressentiment et de la déception) est en fait un outil stratégique permettant de contrer le kitsch philosophique qui, lui, confine pour ainsi dire au « faux sentiment » réconfortant, c'est-à-dire au sentimental. On résiste à la philosophie mielleuse par la force du sentiment de peine et de trahison. On pourrait dire que Reger, comme Adorno dans une moindre mesure, sont eux aussi kitsch, en ce qu'ils se laissent aller à leurs investissements pathético-idéologiques. Je considère plutôt que le sentiment dans lequel ils puisent l'impulsion philosophique est, par définition, anti-kitsch, car il se pose contre le règne de la *Gemütlichkeit*. Leur *Gefühl* est pour ainsi dire acéré, c'est ainsi que je le conçois comme une arme de résistance contre la kitschification de la pensée critique. Cet accord au sentiment discrédite d'emblée toute critique qui ne

¹³⁷ MA, 104. Bernhard souligne.

serait pas, au départ, pétrie de ce sentiment que ressasse Reger : « la douleur brutale de celui qu'on a trompé¹³⁸. »

Aussi, cette fidélité au *Gefühl* est une fidélité à ce qui ne s'explique pas plus qu'elle ne se prouve, mais cette fidélité *s'exprime et se montre* dans *Maîtres anciens*. La fidélité au *Gefühl* se révèle au final une fidélité à l'imprésentable. Le *Gefühl* ne peut s'exprimer que dans la disruption, la démesure et l'exagération. Il est alors une résistance contre une représentation simplificatrice, unifiance, réconfortante et contre le kitsch de l'apparence reine. Le mauvais sentiment ou mauvais pressentiment, qui verse bien entendu dans la paranoïa dans *Maîtres anciens*, permet néanmoins de questionner la pensée identifiante tranquille, qui postule une adéquation entre le réel et le concept qui la cerne. Le langage devenu suspect, comme toute représentation, la quiétude de l'esprit non-critique est tout simplement impossible à atteindre.

Je constate alors que le sentiment, contaminé toujours par le sentimental, est la tare occultée de la philosophie. Mais ce sentiment qui contraint et détermine la pensée et ses objets est aussi un nœud de résistance aux dérives de cette même pensée qui, tentée de se faire « objective » verse dans la profondeur vide du positivisme. Ainsi la pensée philosophique, pour résister à ses propres tendances au sentimental ou au déni du sentiment (qui sont les deux faces d'une même médaille) doit rester fidèle à ce *Gefühl*, qui est son risque. Je comprends alors autrement ce qu'Adorno exige de la

¹³⁸ MA, 68.

pensée philosophique : « Sa propre contrainte [ici j'entends le *Gefühl*] est le médium de son émancipation¹³⁹. »

La rhétorique de l'amoureux trahi

Quand je souhaite quelque chose d'impossible, je le veux en entier.

- Kafka, *Lettres à Felice*

C'est donc un des mécanismes habituels de l'amour qui fit de moi un salaud.

- Jean Genet, *Miracle de la rose*

L'expression de la déception de Reger face au kitsch du monde est exagérée. La rhétorique régérienne joue du superlatif, de la répétition et de pléonasmes à outrance. L'exagération est une nécessité et non un accident chez Bernhard, elle participe d'une expression de l'incommunicabilité du *Gefühl*. Or ce sentiment, que j'ai nommé d'abord un douloureux sentiment de trahison, est l'autre face, il me semble, d'un sentiment amoureux. C'est ce que j'ai supposé tout le long de ce mémoire en citant Roland Barthes et ses *Fragments d'un discours amoureux*. Sorte d'amoureux déçu donc, Reger nous fait une scène, c'est-à-dire une scène qui « n'est ni pratique, ni dialectique; elle est luxueuse, oisive : aussi inconséquente qu'un orgasme pervers [...] Par l'insignifiance de son tumulte, la scène rappelle un vomissement à la romaine : je

¹³⁹ ADORNO, T. W., *Dialectique négative*, op. cit., p. 65.

me chatouille la lnette (je m'excite à la contestation), je vomis (un flot d'arguments blessants) et puis, tranquillement, je me remets à manger¹⁴⁰. » Reger, profondément trahi par l'art et la philosophie qui lui avaient promis l'émancipation, leur fait en quelque sorte du chantage.

C'est bien au nom d'un amour pour les maîtres anciens, et même pour l'Autriche et les Autrichiens, que Reger s'adonne à sa loquèle destructive. Encore une fois, ce sentiment qui motive les propos haineux du protagoniste, reste mystérieux, sinon indéfinissable. Il confie, encore une fois excédé : « Vous ne pouvez savoir à quel point j'aime notre pays¹⁴¹. » On ne peut savoir comment, de quelle manière (qu'on assume fanatique et perverse, à la limite maniaque) Reger aime. Le paradoxe de *Maîtres anciens*, et je suis tentée de dire de toute l'œuvre de Bernhard, réside aussi dans ce complexe, indéfinissable et imprésentable amour qui s'exprime la majorité du temps à travers la haine, c'est-à-dire selon les codes de la « scène » amoureuse énoncés par Barthes.

J'assume que Reger, au bout du compte, ne réagit aussi vivement à la trahison des maîtres anciens que parce qu'il les aime éperdument. C'est ce que j'en déduis lorsque sont placés en comparaison ces maîtres et le seul et unique être aimé (la femme de Reger, décédée et regrettée) : « J'ai toujours cru, c'est la musique qui représente tout pour moi, et parfois aussi, c'est la philosophie, la grande et la très grande et la toute grande littérature, tout comme j'ai cru que c'était l'art, tout simplement, mais tout cela, tout l'art, quel qu'il soit, n'est rien comparé à ce seul et

¹⁴⁰ BARTHES, R., *op. cit.*, p. 246.

¹⁴¹ MA, 252, l'auteur souligne. « Sie können nicht wissen, wie ich unser Land liebe. » AM, 308.

unique être aimé¹⁴². » Ce que cherche Reger en l'art et dans la pensée critique, il le retrouve dans l'amour d'une personne singulière. Ainsi l'art ou la philosophie se présentent comme des amours substitués insuffisants. En tant qu'*ersatz* de l'amour recherché, ils ne peuvent que se montrer au final kitsch.

Autrement dit, c'est restant fidèle à cet idéal amoureux que Reger se déçoit à répétition, mais aussi se plaît au *durchdenken*. Le penser-au-travers mime en quelque sorte le procès amoureux : on endure l'éblouissement de la rencontre, puis la révélation du grand comme kitsch par l'altération (processus que j'ai mentionné dans le chapitre 1 où le « défaut rhédibitoire » révèle le parfait comme vulgaire), s'ensuivant une scène, puis des réconciliations. Car Reger se réconcilie bien avec l'art au terme de sa loquèle¹⁴³, puisqu'il invite Atzbacher à le rejoindre pour assister à une représentation d'une pièce de Kleist.

Je comprends alors le texte de Bernhard comme un texte amoureux : « Le texte amoureux (à peine un texte) est fait de petits narcissismes, de mesquineries psychologiques; il est sans grandeur : ou sa grandeur est de ne pouvoir rejoindre aucune grandeur, pas même celle du « matérialisme bas ». C'est donc le moment *impossible* où l'obscène peut vraiment coïncider avec l'affirmation, l'*amen*, la limite de la langue¹⁴⁴. » C'est donc par amour (haine) des grands et par attachement aux idéaux d'émancipation de l'art et de la philosophie, que Reger tombe dans l'obscénité, dans un discours limite qui, aussi grotesque puisse-t-il être, témoigne d'une fidélité à l'imprésentable ou à l'incommunicable de son sentiment.

¹⁴² MA, 232.

¹⁴³ « Loquèle. Ce mot, emprunté à Ignace de Loyola, désigne le flux de parole à travers lequel le sujet argumente inlassablement dans sa tête les effets d'une blessure ou les conséquences d'une conduite : forme emphatique du discours amoureux. » BARTHES, R., *op. cit.*, p. 191.

¹⁴⁴ BARTHES, R., *op. cit.*, p. 211.

De plus, je le rappelle, Reger est un amoureux foncièrement jaloux, c'est un « penseur possessif » qui ne veut pas que son sentiment noble soit entaché des désirs communs de la plèbe. Ainsi le discours amoureux de Reger témoigne d'une dernière résistance au kitsch de l'idylle commune et de la philosophie de plaisance, parce que justement il postule un dernier attachement acharné à une « singularité innommable¹⁴⁵ ». La pensée critique alors s'établit en parallèle à la résistance de l'amoureux contre la transformation de son sentiment en commodité. Son sentiment se refusant au règne de l'échangeable et du communicable.

C'est aussi un amour des hommes qui inspire la tirade de Reger :

Je me suis toujours préoccupé exclusivement des hommes, à vrai dire, la nature ne m'a jamais intéressé, tout, en moi, s'est toujours rapporté aux hommes, je suis pour ainsi dire un fanatique des hommes, a-t-il dit, naturellement pas un fanatique de l'humanité, mais un fanatique des hommes. Seuls les hommes m'ont toujours intéressé, a-t-il dit, parce que, par nature, ils me repoussaient, rien ne m'attire plus intensément que les hommes et, en même temps, rien ne me repousse plus radicalement que les hommes. Je déteste les hommes mais ils sont en même temps mon unique raison de vivre¹⁴⁶.

Cet amour des hommes est fanatique, obsessionnel. Il frise la folie et c'est pourquoi, justement, il s'exprime dans cette rhétorique paroxytique qui rend d'abord compte de l'état limite d'excitabilité où se tient le personnage. Rechercher le paroxysme, c'est rechercher le point limite avant la relâche de tension ou l'assouvissement, c'est aussi arriver au point limite où la raison verse dans l'absurdité. C'est aussi à mon sens arriver à « l'*amen* de la langue » qu'évoque Barthes. Dans *Maîtres anciens*, la logique de l'entonnoir prévaut. Par effort de concentration et d'aiguillage de sa sensibilité, Reger se tient sur le bout du langage. Sa pensée critique procède par circonvolutions,

¹⁴⁵ Sur ce point, Jean-François Lyotard voit une parenté entre le sentiment amoureux et le travail de l'écriture : « parce que l'amour et l'écriture osent découvrir, et que seuls ils peuvent trahir, la singularité innommable. » dans *Le postmoderne expliqué aux enfants, op. cit.*, p. 146.

¹⁴⁶ MA, 85.

encerclant l'objet à juger, jusqu'à ce que celui-ci devienne étranger à ce mouvement même.

L'escalade du ton est la fin du discours qui ne signifie, à la fin, que l'insistance pure. Car l'escalade sémantique amène, paradoxalement, à une sorte d'évidement sémantique. Ayant tant répété son dégoût et sa peine, la complainte de Reger devient insignifiante, absurde, drôle. Mais, même grotesque, cet amour devenu fanatisme participe d'une défense ultime de ce désespoir et de cet excès essentiels à la raison, selon Adorno : « La raison ne peut résister que dans le désespoir et l'excès ; il faut de l'absurde pour ne pas être victime de la folie objective¹⁴⁷. » Le désespoir et l'excès de l'amoureux transi, de l'endeuillé mélancolique, s'avèrent finalement des catalyseurs de la pensée critique et non un obstacle.

Il est intéressant de mettre en parallèle cet amour torturant du singulier (de l'homme, pas de l'humanité, et par dessus tout du « seul et unique être aimé ») avec l'amour « *Camp* » de la nature humaine, s'accommodant du mauvais goût et de la vanité de certaines entreprises passionnées : « *Camp* is a kind of love, love for human nature. It relishes, rather than judges, the little triumphs and awkward intensities of « character »... *Camp* taste identifies with what it is enjoying. People who share this sensibility are not laughing at the thing they label as « a camp », they're enjoying it. *Camp* is a tender feeling¹⁴⁸. »

À première vue, on ne discerne rien de tendre chez Reger qui certainement ne s'abstient pas de juger mais plutôt juge à outrance, juge pour juger. Pourtant il fléchit aussi par moment : « l'expression de l'impuissance absolue de l'homme à se

¹⁴⁷ ADORNO, T. W., *Minima Moralia*, *op. cit.*, p. 268.

¹⁴⁸ SONTAG, S., « Notes on *Camp* », *op. cit.*, p. 291.

débrouiller avec lui-même et avec ce qui l'entoure durant toute sa vie. C'est bien là ce qu'expriment tous ces tableaux, cette impuissance, d'une part humiliante pour l'esprit, d'autre part troublante aussi pour l'esprit et mortellement touchante, voilà ce qu'a dit Reger¹⁴⁹. » Je remarque que cette impuissance n'est pas simplement attendrissante, mais « mortellement touchante ». Il y a quelque chose de funeste dans cette résignation de l'homme à sa propre inaptitude. C'est aussi en ceci que *Maîtres anciens* est un discours résistant à la bonne conscience kitsch. Car même lorsque Reger est touché, c'est mortellement. Il reste, comme l'amoureux, résolument inconsolable, et ce, dans une espèce d'hommage à l'amour perdu.

Phénomène intéressant, quoiqu'il s'enferme dans une sévérité tout à fait démesurée, Reger est attendrissant. Le regard *Camp* que Reger s'obstine à refuser arrive pour ainsi dire « de soi » chez le lecteur de Bernhard, malgré tout ce que le protagoniste peut avoir d'irritant. Peut-être cela découle-t-il simplement du fait que le texte de Bernhard est un texte littéraire, qui invite à une identification avec le kitsch philosophique de Reger, alors que la pensée critique veut, et j'ai envie de dire doit, obstinément y résister. Le lecteur s'identifie à Reger et ne le juge pas. Or s'il était devant un essai philosophique en bonne et due forme, il ne manquerait pas de réagir à l'injustesse et l'injustice de ses propos. Ainsi j'en déduis que l'attendrissement devant le kitsch ne peut naître que devant une représentation qui se montre comme représentation. Bref, devant un discours qui ne tente pas de *dire* vrai.

Je considère que le texte littéraire témoigne de ce qu'il y a de l'imprésentable (ici, le *Gefühl* trouble de Reger, entre amour et haine), mais n'essaie pas d'expliquer

¹⁴⁹ MA, 247.

en quoi il est imprésentable. Cela est particulièrement vrai dans le texte amoureux, puisque le sentiment sous-tendant et déchirant le langage s'accorche précisément à l'irremplaçable, à l'idiomatique en quelque sorte, de ce qui lie à l'être aimé : « Vouloir écrire l'amour, c'est affronter le *gâchis* du langage : cette région d'affolement où le langage est à la fois *trop* et *trop peu*, excessif (par l'expansion illimitée du *moi*, par la submersion émotive) et pauvre (par les codes sur quoi l'amour le rabat et l'aplatit)¹⁵⁰. » Comme devant l'amoureux éperdu, le lecteur, même profondément agacé par son attitude, ne peut s'empêcher d'éprouver de la sympathie.

En ceci, ce qui m'apparaît essentiel de souligner, c'est que l'art et la philosophie, comme pauvres substituts de l'être aimé ou de l'individu (car les maîtres anciens « *ils ne remplacent pas une seule personne*¹⁵¹ ») sont aussi aimés dans le tourment. C'est-à-dire que l'être aimé, bien qu'il soit le seul qui ait aidé Reger à survivre, ne l'a pas fait de manière caressante et douce. Car au final cet être aimé est aussi, de l'aveu de Reger, celui que l'on torture. Et quand enfin il nous quitte, il « nous laisse avec une terrible mauvaise conscience [...] qui, un beau jour, nous étouffera¹⁵². » Si ce qui sauve est fatal, c'est aussi, d'un point de vue humain, parce que ce l'amour vient avec le suffoquement.

Reger est sentimental. Le sentiment amoureux est toujours, et c'est bien son drame, teinté de sentimental, comme la culture est toujours infusée de kitsch. Mais Reger n'est pas tout à fait kitsch, en ce qu'il résiste à s'abandonner à un être aimé de substitution. En ceci, il pense, au sens où Adorno comprends la pensée : « La position

¹⁵⁰ BARTHES, R., *op. cit.*, p. 115-116.

¹⁵¹ MA, 238. Bernhard souligne.

¹⁵² MA, 232-233.

de la pensée envers le bonheur serait la négation de tout faux bonheur¹⁵³. » Je dirai, dans le cadre de ce chapitre, une négation de tout faux amour. Ce faux amour est, par exemple, l'amour fou que les historiens nourrissent pour Stifter : « Les historiens de la littérature ne sont pas seulement amoureux de Stifter, ils sont fous de Stifter¹⁵⁴. » En allemand, les historiens sont *vernarrt*, entichés de l'écrivain.

Reger se refuse à un surplus de sensibilité qui transforme l'amour en sensiblerie, où on n'aime pas véritablement, mais on s'amourache ridiculement de quelque chose ou de quelqu'un. Or il apparaît que, à la lecture de *Maîtres anciens*, on ne s'entiche pas de Reger, et ceci justement parce qu'il n'est pas particulièrement aimable. Comme lectrice, je m'attendris devant Reger et ceci non pas *malgré*, mais bien *parce qu'il* est détestable, et, de surcroît, détestable *par* amour. Ici le paradoxe bernhardien de l'amour-haine trouve son écho au sein même de la réception de son roman. Il m'apparaît que ce paradoxe est une clé de la résistance contre le kitsch qui n'attire qu'un pseudo amour caressant. Ainsi je comprends cet amour du détestable de la mauvaise conscience, qui s'établit d'emblée à l'écart de tout entichement, comme un incitant, et peut-être un véritable pré-requis, à la pensée critique « authentique » qui empêcherait la culture de s'assimiler complètement au kitsch ambiant.

¹⁵³ ADORNO, T. W., *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 428.

¹⁵⁴ MA, 70. « Die Literaturwissenschaftler sind in Stifter nicht nur verliebt, sie sind in Stifter vernarrt. » AM, 84.

Conclusion :

Le kitsch philosophique et les promesses du littéraire

Il est pourtant clair que la littérature sans la philosophie et inversement, et la philosophie sans la musique et la littérature sans la musique et inversement ne sont pas concevables.

- *Thomas Bernhard, Maîtres anciens*

J'ai mené dans ce mémoire une réflexion sur la légitimité et les pouvoirs de la pensée critique. Le philosophe kitsch est une figure critiquée mais aussi incarnée par Reger. C'est l'examen de cette figure qui m'a permis de mieux témoigner de ce que culture et kitsch, critique et barbarie, sont entrelacés. Bref, j'ai voulu montrer en quoi les extrêmes se touchent ; en quoi Heidegger et l'univers du *Heimatfilm*, la critique humble et la vanité crasse, l'amour et la haine de l'art, les promesses et les faillites de la pensée se conditionnent réciproquement. La conscience et l'endurance de ces paradoxes mis à jour dans *Maîtres anciens* m'apparaissent à présent comme des moyens de résistance à la kitschification définitive de la pensée, c'est-à-dire une résistance face à ce qui la rendrait finalement inopérante et inoffensive à force de domestication et d'enjolivement.

Le déni de ce caractère fondamentalement paradoxal de la critique mène en fait à une aporie, qui est celle de l'intellectuel kitsch voulant se réfugier dans une théorie consolatrice, à l'abri de la contradiction. Cette aporie est présentée ainsi par Adorno :

« La conscience subjective à qui la contradiction est insupportable, est confrontée à un choix désespéré. Ou bien elle doit styliser de façon harmonieuse le train du monde qui lui est contraire et, hétéronome, lui obéir contre une meilleure compréhension ; ou bien avec une fidélité opiniâtre envers sa propre détermination, elle doit se conduire comme s'il n'y avait pas de train du monde, et périr par son fait¹⁵⁵. » Reger incarne une conscience déchirée par ses contradictions, mais ne les rejetant jamais. C'est-à-dire que le protagoniste ne se rend jamais ni à l'adhérence ni à la dénégation complète au train du monde. Ainsi je considère que Reger, malgré son immaturité, incarne bel et bien une conscience critique qui est dangereusement tentée par un relâchement dans le kitsch, mais qui ne s'y rend jamais.

L'endurance de la contradiction, comme résistance de la pensée, implique de se refuser au salut et à l'extase. J'ai compris cette extase comme double; il y a celle du pré-critique (celle de l'hédoniste se délectant du kitsch), puis celle de l'hyper-critique (celle du critique nihiliste désabusé jouissant du kitsch ironiquement). Ainsi je comprends en quoi le pré- et l'hyper-critique, le béotien et l'expert, se rejoignent et se posent en fait comme les alliés d'une conscience satisfaite. Et c'est bien cette satisfaction qui pose problème en ce que, malgré qu'elle n'empêche pas la pensée critique, certainement elle ne l'inspire pas.

C'est le sentiment de désespoir (qui est le revers d'un sentiment d'amour), un sentiment de discorde et de tension donc qui incite l'impulsion philosophique. C'est par fidélité à ce *Gefühl* que Reger s'obstine à rester en terrain miné mais aussi en terrain philosophique. En définitive c'est la distinction entre sentiment et sentimental,

¹⁵⁵ ADORNO, T. W., *Dialectique négative*, op. cit., p. 188.

ainsi qu'entre désir amoureux et désir de plaire, qui m'amène à concevoir la pensée critique résistante à l'aliénation généralisée comme une pensée amoureuse. Distinguer la culture du kitsch en reviendrait, dans le champ philosophique, à distinguer la critique sentie de la critique sentimentale. Ce qui est loin d'être évident, car cela repose sur un jugement de goût qui, lui-même, se fonde dans le ressenti. Aussi, comme j'ai montré tout le long de ce mémoire, le sentiment « passe par » le sentimental et s'en revêt, comme la critique intrusive de Reger, son *durchdenken*, est contaminée par le kitsch qu'elle traverse.

Aussi la critique apparaît dans *Maîtres anciens* comme une promesse d'émancipation trahie. Le savoir et l'inspection maniaque qu'appellent les grandes œuvres d'art ou les grands discours philosophiques ne confinent, au final, qu'au désespoir : « Finalement nous ne prenons plus aucun plaisir à l'art, tout comme à la vie, et même si c'est naturel, parce qu'à la longue nous avons perdu la naïveté et, avec elle, la bêtise. Mais à la place, nous ne nous sommes approprié que le malheur, a dit Reger¹⁵⁶. »

Au-delà de la bêtise, il n'y a que le malheur. Par-delà le pessimisme profond que trahissent ces allégations, ce que permet de penser le texte pourtant, si l'on va plus loin, c'est que c'est aussi ce désespoir et cette faillite fatale de la pensée qui rendent celle-ci nécessaire et attrayante. Ce n'est pas parce que Reger est masochiste, mais parce que la critique ne peut s'enraciner que dans l'insatisfaction et la contrariété. Dans *Maîtres anciens*, on passe de l'enfer de l'enfance au désespoir du sage. La boucle est bouclée, dans le paradoxe le plus complet, insatisfaisant, mais permettant le

¹⁵⁶ MA, 184.

mouvement incessant de la critique se tournant et se retournant sur elle-même. Cette manie autoréflexive est aussi un réflexe d'autoaffection où le sujet philosopant se plaît à se plaire à la philosophie qui n'est pourtant, par définition, jamais réconfortante, jamais plaisante. C'est ainsi que je comprends que ce qui invite au philosophique, où se lient jouissance et peine, participe d'une esthétique du sublime, de la dépense souveraine et de l'attrait du péril. C'est ainsi que les tergiversations dans lesquelles s'abîme Reger participent d'une forme d'ascétisme. Reger, allant contre le plaisir des sens, travaille en fait à l'obtention d'un niveau extrême d'excitabilité, à l'ivresse de la dépense pure et à la décharge trouvée ultimement dans l'autosabotage. Le *durchdenken* ainsi apparaît comme une mécanique détraquée trouvant son aboutissement (la pensée-au-travers de toute chose) dans la ruine de ce qui, au départ, devait sauver.

Ce qui sauve est fatal dans *Maîtres anciens*. Reger attend le salut de deux choses : L'art et la philosophie. Or l'art, sauvant de l'insupportabilité du monde, est fatal car il est tromperie. Alors que la philosophie, qui promet l'émancipation de l'illusion envoûtante de la représentation, finit par annihiler les promesses de l'art et s'enferme dans ses propres préceptes, se rendant lui aussi complice de la charlatanerie universelle décrite dans *Maîtres anciens*. Ainsi art et philosophie semblent s'entretuer et, se succombant l'un à l'autre, aussi se béatifier. Ainsi la tirade de Reger, se voulant un art philosophique, oscillant entre soifs d'illusion et d'émancipation, illustre avant tout cette tension et ce conflit. Au bout du compte, on comprend aussi que ces deux « faux » saluts sont appréhendés faute de reconnaître ce qui « vraiment » sauve et a sauvé Reger : « Et vous reconnaissez que ce ne sont pas ces grands esprits et pas ces

grands maîtres anciens qui vont ont maintenu en vie pendant des décennies, mais que ce n'a été que ce seul être que vous avez aimé plus que tout autre¹⁵⁷. » La faute de Reger n'aura alors peut-être pas été de philosopher ou de penser de près l'art. Sa faute aura plutôt été d'avoir voulu trouver en eux le salut, alors que ce n'est que par et pour les hommes que Reger finira par se sauver de sa folie propre.

Par ailleurs je remarque, à la suite de Lyotard, que le texte de Bernhard se présente comme une écriture résistante, c'est-à-dire qui est résistante à elle-même : « Il faut que la combinaison de la résistance et de la défaillance ait lieu à même l'écriture. Il faut que l'écriture fasse sur elle-même, dans son détail, dans l'inquiétude des mots qui arrivent et qui n'arrivent pas, dans son accueil à la contingence du verbe, ce travail d'exploration de sa propre faiblesse et de sa propre énergie¹⁵⁸. » C'est exactement selon moi ce qu'accomplit le texte de Bernhard, où la lamentation est inquiète d'elle-même et où l'écriture veille à sa propre désintégration en jargon, en mots-en-soi. Comme il *performe* l'intransmissibilité du *Gefühl*, les sentiments d'amour et de révolte qui animent Reger, le texte littéraire permet véritablement de rester fidèle à ce sentiment qui, à la fois contre le sentimental et contre la froideur positiviste, permet à la pensée philosophique de se déployer. En ceci, la lecture de *Maîtres anciens* se révèle comme « une expérience authentique : l'impulsion philosophique d'exprimer l'inexprimable¹⁵⁹. »

¹⁵⁷ MA, 235.

¹⁵⁸ LYOTARD, J.-F., *Le postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 139.

¹⁵⁹ ADORNO, T. W., *Dialectique négative*, op. cit., p. 136-137.

Plus généralement, je constate alors que le texte de Bernhard est parent de la *Dialectique négative* d'Adorno, en ce qu'il se retourne violemment contre lui-même : « La dialectique négative réclame l'autoréflexion du penser, ceci implique manifestement que, pour être vrai du moins aujourd'hui, ce penser doit aussi être penser contre soi-même¹⁶⁰. » Est-ce à dire que Reger se pose comme un « philosophe authentique » car il court à sa propre perte ainsi qu'à sa propre kitschification en philosophant? Philosophant ainsi contre lui-même et la philosophie? Non. Ce que j'insinue plutôt, c'est que le texte littéraire *Maîtres anciens*, qui met en scène cette énonciation trouble où les voix sont enboîtées dans une manœuvre habile de télescopage, est un texte proprement philosophique pensant contre lui-même ; et ceci précisément parce qu'il échappe justement au genre de l'essai philosophique traditionnel.

En fait, Reger n'échappe pas au kitsch, mais le texte littéraire oui. Bernhard élabore un texte métissé qui, parce qu'il joue de dédoublements et de multiples niveaux de représentation, échappe en fait « au mensonge d'être vrai » qui est la tare nécessaire de la philosophie. Car cette comédie *montre* et *témoigne* de cet entrelacement de la culture et du kitsch. Il ne *dit* ou ne *prescrit* rien, voire il ne *juge* rien. Comme le texte littéraire reste pour ainsi dire *dans* la représentation, qu'il ne vise ni le vrai ni le bon, il échappe à la kitschification qu'admet toute entreprise de légitimation, c'est-à-dire toute entreprise philosophique voulant s'établir *à part* des illusions et pouvoirs de la représentation, pour mieux cerner les dangers de cette représentation.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 442.

Pour mieux éclaircir ce que j'avance, je ferai référence à Lyotard qui, dans l'une des lettres composant *Le postmoderne expliqué aux enfants*, fait référence au 1984 de Georges Orwell afin de rendre compte de la spécificité du texte littéraire et, en quelque sorte, de sa souveraineté :

En écrivant une œuvre littéraire, Orwell suggère que la critique n'est pas un genre capable de résister à l'emprise bureaucratique. Il y a plutôt entre elles une affinité ou une complicité. L'une et l'autre cherchent à exercer un contrôle complet sur le domaine auquel chacune se rapporte. L'écriture littéraire au contraire, parce qu'elle exige un dénuement, l'écriture artistique, ne peut pas coopérer, même involontairement, à un projet de domination ou de transparence intégrale¹⁶¹.

Seul le texte littéraire pourrait donc être résistant à lui-même, c'est-à-dire inscrire à même le langage, les doutes entretenus face à ses pouvoirs et face à sa rectitude. Ce dont j'ai parlé plus tôt, ce châtement du langage participant d'une vaste falsification du monde peut être *expliqué* philosophiquement, mais on ne peut en faire véritablement l'*expérience* qu'à travers le littéraire qui *performe* cette indigence et cette inquiétude langagière. C'est aussi en ce sens que je vois le baragouinage de Reger, qui peine à exprimer son désarroi, comme un discours envoûté par ses propres limites près du discours amoureux. C'est un discours qui *veut* éprouver ces limites, car c'est une manière détournée de toucher de plus près au sentiment inexprimable auquel l'amoureux veut rester fidèle. Car le discours ou la lettre amoureuse dit bien toujours la même chose : « je ne trouve pas les mots pour dire ce qui me lie à toi. » Lyotard d'ailleurs met en rapport avec le texte littéraire résistant avec : « le bafouillage des amants, un essai d'idiome commun, pourtant intransmissible, né du bouche à bouche de deux voix dénuées¹⁶². »

¹⁶¹ LYOTARD, J.-F., *Le postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 137-138.

¹⁶² *Ibid.*, p. 144.

Ainsi je comprends que le texte littéraire se révèle un terrain non pas privilégié, mais essentiel, à l'expérience d'une pensée résolument critique et résistante qui non seulement postule, mais *montre* qu'il y a de l'imprésentable et de l'insaisissable. J'ai assumé, dans le chapitre 3, que la résistance passe par une fidélité au *Gefühl* imprésentable, c'est-à-dire ce désespoir et cet excès qui inspirent et modulent la parole critique. Cette dernière voulant résister au kitsch veut bel et bien résister à cette « transparence » de l'apparence nue qu'évoque Lyotard et qui prépare le terrain au geste autoritaire. C'est contre cette transparence que Reger s'indigne : « tout est devenu totalement transparent et, dès lors, totalement dépourvu de protection¹⁶³. »

Cette citation ramène à mon sens au paradoxe principal du kitsch philosophique dont témoigne *Maîtres anciens* : dans le monde « éclairé » au point de devenir étincelant et kitsch, tout est transparent, il ne reste que l'apparence réconfortante et rien derrière, pas de vérité, pas d'éthique. Libéré de ce qui se cachait dangereusement derrière le rideau, on s'attendrait à ce que tous dansent en rond dans la joie. Pourtant, ce monde laisse complètement à découvert. Sans abri, on s'y retrouve grelottant. Soudainement, l'absence de fondement à découvrir (qui est aussi une absence de mystère) fait que cette apparence reine est endurée comme un mensonge inquiétant, un mensonge qui se montre sans pudeur. De là la panique de Reger lorsqu'il ressent qu'il baigne dans l'hypocrisie la plus innocente et une fausseté qui n'est même plus coupable.

Ce que le texte littéraire rétablit n'est peut-être pas une profondeur, mais plutôt une certaine épaisseur. Il perce ces fameux trous que Reger cherche avidement. Ces

¹⁶³ MA, 244. « alles ist total durchschaubar und damit total schutzlos geworden » AM, 299.

trous, ce sont ceux du paradoxe, celui voulant que le critique flirte « naturellement » avec son contraire, que l'accomplissement final d'une entreprise d'émancipation intellectuelle soit une nouvelle forme d'enfermement. Dans *Maîtres anciens* : « La puissance de la conscience va jusqu'à saisir sa propre illusion¹⁶⁴. » Tout est illusoire, on ne peut faire confiance à rien ni personne, même pas à la philosophie. Ce que ce verdict a de désolant est aussi libérateur, car il contrecarre tout recours à l'autorité de l'intellectuel. Or cette posture suspicieuse, qui doit être sans cesse recommandée en philosophie (car on souhaite toujours, qu'on l'avoue ou non, y trouver quelque vérité) est tout à fait naturelle devant l'art et la littérature.

Devant le texte littéraire, d'emblée, le lecteur ne fait pas confiance à l'auteur. Il sait qu'il ne dit pas « vrai », qu'il est suspect. En fait, la question ne se pose même pas (malgré que certains établissent des liens entre le biographique et la fiction, mais ceci est un autre problème). On peut se laisser bercer sans crainte dans l'illusion du littéraire, car justement l'un de ses bienfaits est de désamorcer ce réflexe paranoïde dont souffre le pauvre Reger. Hors de la crainte d'être trompé « réellement » peuvent enfin être ressentis les risques et manigances de la représentation en général. Ce qui me semble vraiment intéressant de considérer ici, c'est l'hypothèse que la conscience ait besoin de la « détente » du littéraire pour que se mette en branle vraiment librement la pensée critique. Autrement, dehors dans ce monde hostile et défamiliarisé, bref dans la peur et la détresse réelles, la pensée critique est aussi entravée par ses réflexes paranoïdes. C'est ainsi que je comprends en quoi Reger a

¹⁶⁴ ADORNO, T. W., *Dialectique négative*, op. cit., p. 183.

besoin de se vêtir de l'art pour mieux se protéger de la froideur ambiante, bref pour mieux survivre et mieux penser¹⁶⁵.

C'est probablement la plus grande valeur du texte littéraire, qu'il se montre comme illusion et qu'il laisse dubitatif mais aussi rêveur, non pas confortable mais momentanément à l'abri. De même je me retrouve, devant Reger et ce roman de Bernhard, perplexe et songeuse. Reger est-il kitsch ou non? Joue-t-il d'ironie ou est-il sérieux? Est-il tendre ou dominant avec ses acolytes? Est-il aimable ou détestable? Est-il conscient ou aveugle à son propre kitsch? Il m'apparaît important de laisser ces questions ouvertes, évidemment.

Ce faisant, je ne fais confiance ni à Reger ni à Bernhard, je leur laisse le privilège de rester encore suspects et insaisissables, comme l'être aimé. Reger met en garde son auditoire sur ce point, lorsqu'il confie : « mais vous savez aussi bien que moi que personne n'est plus menteur que les gens qui écrivent, le monde, depuis qu'il existe, ne connaît pas plus menteur que celui qui écrit, pas de plus vaniteux et pas de plus menteur, a dit Reger¹⁶⁶. » Aussi, de l'aveu de Reger, l'Autrichien est le plus grand fabulateur, le plus grand comédien, perdu dans ses illusions de grandeur. Il est de notre essor de ne pas le croire, mais aussi de le laisser jouer son numéro afin d'intriguer et d'inspirer cette méfiance qui, bien dosée, est le propre du regard critique. Reger rajoute plus loin que l'Autrichien est non seulement le plus grand simulateur (*Vormacher*) mais aussi le plus dangereux (*auch der Gefährlichste*¹⁶⁷).

¹⁶⁵ Je rappelle ce passage déjà cité plus haut : « Je me suis faufilé dans l'art pour échapper à la vie. » MA, 154. « Ich bin in die Kunst hineingeschlüpft (enfiler, comme un vêtement), um den Leben zu entkommen (s'échapper). » AM, 190.

¹⁶⁶ MA, 146.

¹⁶⁷ MA, 98. AM, 245

Laissant *Maîtres anciens* à cet espace d'opacité ou rien n'est à prendre à la lettre et qui incite la méfiance, je lui laisse aussi son danger, c'est-à-dire sa force de résistance.

Je considère maintenant que le kitsch est une peste qui frappe, à différents degrés, toute entreprise philosophique. C'est parce qu'elle naît d'un désir d'explication et qu'elle implique un procès de clarification. On l'a vu, même Adorno, qui veut faire de sa dialectique négative appliquée (c'est ainsi qu'il présente *Le jargon de l'authenticité*) une pensée radicalement consciente de ses dérives n'y échappe pas. La philosophie cherche à dire vrai, à découvrir le vrai. En ce sens, elle se mouille consciemment et prend part au « mensonge d'être vrai. »

Or la philosophie n'est pas seulement fautive mais courageuse de s'enfoncer dans son propre péril. Car il faut bien viser le vrai pour se désencombrer du faux, avancer et vivre, ceci bien pragmatiquement. La pensée comme creusée ou *durchdenken* menace de ramener la complexité à la transparence (*durchaubar*), autant celle positiviste de la vérité nue que celle du sentiment nu du génie. Ces formes de transparence sont toutes deux alliées de la domination par endoctrinement. Or le vrai que cherche le philosophique peut aussi être repéré dans le négatif, dans la non-identité, dans le trou laissé par le paradoxe. À mon sens, il importe alors, pour ne pas tomber dans le kitsch qui ramène tout au premier plan et qui nivelle tout, de ne pas remplir ce trou ou aplanir ces dépressions. C'est ce que j'ai tenté de faire au cours de ce mémoire. J'ai voulu témoigner des paradoxes et des zones d'opacité structurant *Maîtres anciens*. J'ai cédé, je le réalise, inévitablement, à la tentation d'y mettre du mien, dans ces trous toujours. J'y ai mis de mes propres investissements pathético-idéologiques. En ceci, je constate sans surprise que je n'échappe pas au kitsch

philosophique que j'ai tenté de circonscrire. Car tenter de circonscrire, donc d'encercler le kitsch philosophique, c'est répéter la faute du critique et me poser comme observatrice extérieure à la sentimentalité insufflée au cœur de la pensée critique. Mais reproduisant ce kitsch que je suppose inscrit à même toute production philosophique, ma pensée fait une boucle et, bien entendu, confirme ses propres allégations.

En se mordant la queue, me reste cette impression que ma pensée s'accomplit. Il serait tentant d'y trouver satisfaction, mais ce serait alors encore basculer du côté du kitsch de la conscience tranquille, accommodée de ses propres manques et les adorant en secret. Je ne suis pas tranquille car je ne ressens pas que l'exercice de ce mouvement d'autosabotage m'absout du jugement critique de ceux qui me liront, au contraire. Ce serait mentir que de prétendre que je n'ai pas tenté de séduire par mon discours en en cachant les indigences propres, mais ce serait aussi mentir que d'assumer que j'ai écrit ces pages dans le simple but de me flatter la fibre philosophique. Comment alors légitimer ou évaluer ce discours critique que j'ai produit?

J'ai voulu étudier *Maîtres anciens* par amour de ce texte de Bernhard. S'ensuivent mes balbutiements, mes répétitions trahissant autant mon inquiétude d'être mal comprise que ma prétention à dire quelque chose « de complexe et d'important », des passages un peu trop emportés, limite sentimentaux, etc. Pour finir, j'aurai le culot de citer la phrase la plus kitschifiée de Nietzsche : « Ce qui se fait par amour se fait toujours par-delà le bien et le mal¹⁶⁸. » Cette phrase n'excuse rien,

¹⁶⁸ NIETZSCHE, F., *Par-delà le bien et le mal*, Paris, GF-Flammarion, 2000, par. 153.

certainement pas mes propres dérives kitsch. Au contraire, elle engage à une plus grande exigence critique. Par-delà bien et mal se trouve le royaume du kitsch, le beau séparé du bien. Mais, et c'est ce qui m'importe bien entendu, cet au-delà de la morale est aussi le royaume de la critique philosophique qui se refuse au geste dominateur qui vient avec la détermination de ce qui est bien ou mal, d'une vérité pleine et positive.

Cette critique philosophique « authentique » (l'authentique ne se trouve qu'entre guillemets en philosophie comme ailleurs) qui se tient dans le paradoxe et dans une fidélité au *Gefühl* c'est-à-dire au ressenti, à l'endurance et à l'expérience de ces paradoxes, je la repère surtout, mon lecteur l'aura compris bien vite, chez Adorno. J'ai voulu moi-même me tenir dans cet espace incertain et décalé. Ce qui n'est pas si simple, car le texte de Bernhard invite à tout moment à sauter sur une conclusion aberrante, le personnage de Reger lui-même si prompt à recourir au verdict final, qui est toujours par ailleurs un verdict fatal. Ainsi cet exercice me permet à présent de réaliser que mon propre texte critique ne peut être évalué en termes de justesse, voire de justice ou de fidélité à l'original. En ceci, je conçois comme Reger qu'interpréter est toujours abuser d'un texte à ses propres fins de survie. Pourtant, je sens que le critère critique d'évaluation subsiste. Il y a une fidélité au texte littéraire, mais ce n'est pas une fidélité mimétique.

La fidélité critique m'apparaît comme la fidélité de l'amoureux à l'idiomatique et à l'imprésentable de ce qui le lie à l'être aimé. Ainsi cette loyauté est encore ici à comprendre comme un lien ou une ligne de tension et de résistance. La fidélité amoureuse du critique s'affirme en ne trahissant pas « la singularité innommable » de l'objet aimé en en parlant en des termes stéréotypés et kitsch. En ce sens, je conçois

ma propre tentative critique aussi comme un texte amoureux voulant laisser paraître, et peut-être aussi célébrer, la complexité singulière de cet objet littéraire atypique qui gagne et garde sa valeur en ce qu'il ne se laisse jamais complètement cerner, irréductiblement suspect et dangereux.

Bibliographie

Œuvres de Thomas Bernhard :

- BERNHARD, T., *Maîtres anciens*, Paris, Gallimard, 1988.
- BERNHARD, T., *Alte Meister*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985.
- BERNHARD, T., *Des arbres à abattre : irritations*, Paris, Gallimard, 1984.

Ouvrages de littérature secondaire sur Thomas Bernhard :

- GARGANI, A. G., *La phrase infinie de Thomas Bernhard*, Paris, Tiré à part, 1990.
- NAGVI, F., « Of Dilettantes and Men of Taste : Thomas Bernhard's Pedagogical Project in "Alte Meister" », ds *Monatshefte*, Vol. 96, été 2004, p. 252-272.
- PFABIGAN, A., « Regers böser Blick », ds *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*, Sonderzahl, 2009.
- SCHMIED, W., « Sur la perfection - Expériences avec des « Maîtres anciens » », ds *Europe*, no 959, mars 2009, p. 179-199.

Théorie générale :

- ADORNO, T. W., *Dialectique négative*, Paris, Payot, 2003.
- ADORNO, T. W., *Jargon de l'authenticité. De l'idéologie allemande.*, Paris, Payot, 2009.
- ADORNO, T. W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 2003.
- ADORNO, T. W., *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 2003.
- ADORNO, T. W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.

- ADORNO, T. W. et HORKHEIMER, M., *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974.
- ARRAULT, V., *L'empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, 2010.
- BARTHES, R., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- BATAILLE, G., *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- BAUDRILLARD, J., *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983.
- BENJAMIN, W., *Oeuvres I, II et III*, Paris, Gallimard, «Folio/Essais», 2000.
- BENJAMIN, W., *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003.
- BROCH, H., *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Allia, 2001.
- CALINESCU, M., «Kitsch», dans *Five Faces of Modernity - Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 225-262.
- DERRIDA, J., *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- DORFLES, G., *Le kitsch. Un catalogue raisonné du mauvais goût.*, Paris, Complexe, 1978.
- GÉNIN, C., *Kitsch dans l'âme*, Paris, Vrin, 2010.
- GREENBERG, C., «Avant-Garde and Kitsch», ds *Art and Culture : Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961, p. 3-22.
- HEGEL, G. W. F., *Préface de la phénoménologie de l'esprit*, Paris, GF - Flammarion, 1996.
- KANT, I., *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF-Flammarion, 1995.
- LE GRAND, E., *Séductions du kitsch - Roman, art et culture*, Montréal, XYZ éditeur, «Documents», 1996.
- LYOTARD, J.-F., *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- LYOTARD, J.-F., *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986.
- MCLUHAN, M., *Understanding Media : The Extensions of Man*, New York, MIT

Press, 1994.

- MOLES, A., *Psychologie du kitsch. L'art du bonheur*, Paris, Gonthier, 1977.
- NIETZSCHE, F., *Le crépuscule des idoles, ou comment philosopher à coups de marteau*, Paris, Gallimard, 1974.
- NIETZSCHE, F., *Le gai savoir*, Paris, GF-Flammarion, 2007.
- NIETZSCHE, F., *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1989.
- NIETZSCHE, F., *Par-delà le bien et le mal*, Paris, GF-Flammarion, 2000.
- SONTAG, S., « Notes on Camp », dans *Against Interpretation and other Essays*, New York, Picador, 1996.
- SURYA, M., *Portrait de l'intellectuel en animal de compagnie. De la domination. Tome 3*, Paris, Farrago, 2000.
- VARGAS LLOSA, M., *L'orgie perpétuelle : Flaubert et Madame Bovary*, Paris Gallimard, 1975.
- WITTGENSTEIN, L., *Tractatus-logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 2001.

Littérature générale :

- BACHMANN, Ingeborg, *Malina*, Paris, Seuil, 2008.
- CHAR, René, *Feuillets d'Hypnos*, Paris, Gallimard, 2007.
- FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1999.
- FUENTES, C., *Christophe et son oeuf*, Paris, Gallimard, 1990.
- KAFKA, Franz, *Lettres à Felice*, tome 1, Paris, Gallimard, 1972.
- KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1989.
- LOYOLA, Ignace de, *Exercices spirituels – texte définitif 1548*, Paris, Seuil, 2004.
- PASCAL, *Pensées*, Paris, Le livre de poche, 1974.
- PICABIA, Francis, *Jésus-Christ Rastaquouère*, Paris, Allia, 1998.
- WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, New York, Modern Library, 1998.