

Les Leçons de Francfort d'Ingeborg Bachmann

par Ingeborg Habereeder et Bärbel Hacker

Ingeborg Bachmann donna cette série de leçons durant le semestre d'hiver de 1959-1960. Elle fut la première lectrice à occuper cette chaire tout à fait nouvelle en Allemagne. L'idée en venait du vice-recteur Viebrock qui avait réussi à obtenir une aide financière de la maison d'édition S. Fischer.

Si l'on en croit les comptes rendus parus dans les journaux d'alors, cette expérience n'eut pas le succès désiré. Les étudiants voulaient qu'on leur présente des faits et un savoir solide ; or cela, Ingeborg Bachmann ne pouvait ni ne voulait l'offrir.

S'agissait-il ici de poser des questions déjà posées ? Des questions, mais lesquelles ? posées où ? et par qui ? Ou encore, s'agissait-il même de donner des réponses ? Connais-

sez-vous, vous, les autorités, croyez-vous à ces autorités, qui distribuent des questions et fournissent des réponses ?

Tout comme Ingeborg Bachmann pose des panneaux d'orientation avec les titres de ses cinq leçons, le lecteur se voit animé à poser lui-même des questions, à mettre en question, à douter et à trouver pour lui-même une réponse.

On cherchera en vain des petits lieux communs préfabriqués. Les questions sont posées autrement qu'on en a l'habitude ; on n'entend pas : « Qu'est-ce que le poète veut nous dire ici ? », mais : « De quelles observations sommes-nous réellement capables ; qu'est-ce qui pourrait bien sortir d'une réflexion sur un poème ? » Pourquoi poser des questions qui ont perdu la faculté de nous

engager et de nous lier ? Ingeborg Bachmann désigne la question qui touche à la justification de l'existence du poète comme l'une des pires questions qu'un poète puisse se poser.

Au caractère problématique de l'existence poétique correspond ainsi, pour la toute première fois, une insécurité qui affecte l'ensemble des conditions de vie (...), la réalité elle-même est continuellement en attente d'une définition nouvelle car la science a transformé cette réalité en formule³.

D'une part, « le langage n'a pas encore fait ses preuves pour ce que l'écrivain veut, pour ce qu'il veut de lui⁴ », d'autre part, la mission si souvent citée fait justement que l'écrivain doit toujours à nouveau s'efforcer d'accéder à une meilleure « faculté de compréhension ». Comme chez Karl Kraus, l'impulsion qui pousse à continuer à écrire s'enracine chez Ingeborg Bachmann dans la morale : « Les critères de la vérité et du mensonge doivent toujours être érigés à nouveau⁵. »

Puisque l'écrivain s'est lié une bonne fois au langage, il ne peut pas le renier. Même le mutisme d'un poète est conditionné par le langage et par sa relation aux mots. Aucun écrivain ne peut donc refuser de parler, une fois qu'il a reconnu sa responsabilité. Le poète est obligé de continuer son labeur pénible avec la littérature en s'efforçant toujours d'écrire contre le « langage inauthentique » (*Gaunersprache*), comme l'appelle Ingeborg Bachmann. Dans son œuvre également, cet « accord bon marché entre l'objet et le mot, entre le sentiment et le mot, entre l'action et le mot⁶ » est clairement stigmatisé, par exemple dans le langage qui permet au juge Wildermuth et à sa femme Gerda de jouer leurs rôles et qui leur sert à confirmer leur mariage.

A la recherche désespérée de la vérité, Wildermuth doit reconnaître qu'il n'y a que des opinions, des jugements relatifs, mais aucun point fixe qui permette de se relever. C'est ainsi que Wittgenstein le formulait :

Nous sentons que même si toutes les questions scientifiques possibles ont trouvé leur réponse, nos problèmes de vie n'ont même pas encore été abordés. Assurément, il ne subsiste plus alors de questions et cela même constitue la réponse⁷.

Parce qu'il constitue le niveau le plus bas de la compréhension, le « langage inauthentique » ne peut exprimer ce qui se trouve derrière les mots et toutes les tentatives pour le lui faire exprimer mènent nécessairement à des demi-vérités et à des équivocités. La « dimension de l'entre-deux » ne peut même être exprimée : pour la simple raison qu'elle n'implique pas ses propres conséquences. Certaines appellations servent à voiler ces conséquences et cela même consciemment ; on se cache derrière des formulations vides qui, apparemment, sont censées couvrir une situation (cf. « Un Wildermuth »).

Ingeborg Bachmann cite quelques écrivains auxquels la reconnaissance de cet état de chose a fait préférer le mutisme, avec en tête Hofmannsthal dans sa *Lettre du Lord Chandos*. Ingeborg Bachmann exige pourtant de trouver un nouveau langage, le langage qui gouverne nos pressentiments.

Un nouveau langage doit avoir une nouvelle démarche et il n'a cette démarche que lorsqu'il est habité par un nouvel esprit... Avec un nouveau langage on rencontre toujours la réalité là où se produit un saut moral et cognitif, et non là où l'on tente de renouveler le langage en lui-même comme si le langage pouvait faire surgir de lui-même la connaissance et faire connaître de lui-même l'expérience qu'on n'a jamais eue⁸.

« Renouveler le langage en lui-même » — ici Ingeborg Bachmann fait certainement allusion à des auteurs de son temps, par exemple à Gerhard Rühm, Oswald Wiener et autres, à des auteurs pour qui le langage est transformable et pour qui la transformation des règles traditionnelles, voire même la

violation de celles-ci, sert à faire prendre conscience des limites du langage. Se référant au « Maniérisme dans la littérature » de G. René Hocke, Ingeborg Bachmann signale que la littérature qu'on vient de citer et qui a apparemment accompli du nouveau grâce à des expérimentations formelles, a échoué devant le même problème. Ce disant, elle ne veut pourtant pas dévaloriser ces tentatives, mais elle veut montrer que le grand cri poussé par les théoriciens de la littérature : « Tout ceci a déjà existé », cette constatation résignée, devrait encourager l'écrivain à prendre l'orientation qui nous rapproche de la réalité⁹. C'est ici que se trouve justement le royaume où l'écrivain peut se remettre constamment en chemin pour conquérir un nouveau pays.

« Nous devons trouver des phrases vraies qui correspondent à notre propre état de conscience et à ce monde transformé¹⁰. » Ingeborg Bachmann parle ici du contenu cognitif du langage, d'un contenu qui doit sans cesse être recréé, d'un contenu qui n'est pas répétable tel quel, ni par simple apprentissage, ni par imitation. A cet endroit, il s'impose certes de distinguer clairement un langage idéal logique d'un langage idéal poétique. Lorsqu'il s'agit d'un langage idéal logique, on doit considérer deux choses : premièrement, il est conçu logiquement, c'est-à-dire il forme un reflet linguistique de la structure atomique du monde compris comme fait ; deuxièmement, si l'on renonçait à une conception ontologique, l'exigence d'un langage logique et précis perdrait toute base ; la théorie du tableau comme théorie du sens de la phrase, par contre, n'en serait point du tout touchée, elle demeurerait telle quelle.

Ingeborg Bachmann tente toujours de nouveau de s'approcher de l'« indicible » dont parle également Wittgenstein ; elle tente d'approcher de « ce qui se montre¹¹ ». C'est précisément parce que le parler lyrique ne communique pas d'énoncé, au sens logique du terme, qu'il peut, de ce fait surmonter le langage purement logique¹². Dans un poème poétologique, le langage n'est

pas seulement thématisé, mais il est réfléchi dans son propre accomplissement, il peut donc ainsi faire prendre conscience de ses frontières et les dépasser ; un poème poétologique démontre au lieu de traiter quelque chose théoriquement.

La réalité n'est jamais séparée du langage, elle ne devient compréhensible que moyennant le « beau langage ». Le « beau langage » renvoie ici au langage de la poésie qui seul, selon Ingeborg Bachmann, rend un « dire pur » possible. Dès que nous ne faisons que nous servir du langage, nos intentions sont trahies. Notre activité de penser doit s'efforcer d'atteindre la connaissance et chercher à saisir la réalité par le langage¹³.

Pourtant : « Chaque chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même chose, elle a perdu son innocence¹⁴. » Ceci paraît être un avertissement. Cet avertissement implique également un ordre, adressé à l'écrivain : celui d'être « le Je d'écriture¹⁵ » car : « Parler c'est agir¹⁶. »

Le langage inauthentique des sciences littéraires distingue différentes situations narratives (entre autres la situation narrative à la première personne, celle du « Je »), mais ces situations sont comprises à partir du niveau de la réception. Ingeborg Bachmann part, elle, du niveau de la production pour tenter de dégager l'effet que certains « Je » ont sur le récepteur. Le lecteur est sensibilisé à un « Je sans garantie¹⁷ », à un « Je » dont l'engagement est mis en question, et à un « Je » auquel « sourient les " cela ", les " on " et les instances anonymes qui font la sourde oreille à nos " Je ", comme si personne n'y parlait¹⁸ ».

Elle attire l'attention sur la particularité de la conception du « Je » chez Proust ; le livre entier de *Swann* est écrit à la troisième personne et la dissolution du subjectif le fait paraître sous un jour objectif où le subjectif se serait rendu autonome.

Tandis que le propre des journaux intimes et de la littérature épistolaire réside obligatoirement dans une écriture à la première personne qui, d'une part, communique la perception d'une subjectivité intensifiée et qui, d'autre part, permet à l'auteur de se dérober (grâce à l'hypostasiation de cette forme), le roman et le poème, par contre, disposent d'autres possibilités pour exprimer la conception du « Je », voire même pour y renoncer. Ceci, pourtant, entraîne la difficulté d'assurer l'identité du sujet, car dans le cas où la narration se déroule à un degré zéro, il ne ressort à aucun endroit qu'il existe des instances médiatrices. Lorsqu'un texte n'est pas conçu à la première personne, la question suivante s'impose : « Mais qui, au juste, parle ici¹⁹ ? » C'est pour cette raison qu'Ingeborg Bachmann présume « qu'il n'y a aucun roman à la première personne, qu'il n'y a aucun poème à la première personne, qui ne vit de la démonstration : Je parle, donc je suis²⁰ ». (C'est la modification ou, plutôt, l'accentuation — qu'une poétesse apporte, bien entendu — de la proposition cartésienne : « *Cogito ergo sum* ».) Ce « Je sans garantie » est entendu ici comme le « Je » continuellement produit et reproduit par la poésie, comme le « Je » qui est également né du mutisme — et comme le « Je » qui tient la place de la voix humaine²¹. Dans sa quatrième leçon intitulée « Le rapport aux noms », Ingeborg Bachmann parle de notre façon non problématique d'utiliser les noms transmis par la littérature. Même là où nous ne connaissons pas les œuvres en question, il y a des traits d'Ulysse, de Madame Bovary ou de Hans Castorp qui continuent à adhérer à nous-mêmes. Ces noms, marqués au fer dans des êtres fictifs, sont liés plus profondément aux personnages créés qu'aux êtres vivants : « Le rapport à leurs noms n'est pas résiliable²². »

La fidélité par laquelle nous tenons à ces noms est plus constante que nous-mêmes à qui ce nom est donné. Il convient ici de choisir un exemple de son œuvre (dans ce cas, un exemple tiré de « Malina ») au lieu de répéter les siens. Le nom « Altenwyl » éveille sans difficulté des associations avec Hofmannsthal. Les Altenwyl dans

« Malina » représentent une couche sociale qui n'est plus intacte, une couche sociale qui se sert d'un jargon, du « langage inauthentique » comme le font les « *Irrésolus* » chez Hofmannsthal qui représentent la noblesse décadente de Vienne. Hélène parle de mots « qui banalisent tout et qui tranquilisent par le bavardage ». Karl Bühl est un Irrésolu parce qu'il révoque constamment ce qu'il vient de dire. Cette attitude se fonde sur une méfiance généralisée envers les mots. Selon Karl Bühl on ne doit prendre au mot que l'amitié véritable et le sentiment authentique ; mais ceux-ci ne sont possibles que sans le langage, et ce dernier ne fait que créer confusions et malentendus incurables. Le nom devient le précurseur d'un conflit, il devient un synonyme, une allusion, que la pensée ne peut plus écarter.

« La littérature, une utopie » — ce titre de sa cinquième leçon fait en quelque sorte le bilan de sa théorie littéraire ; l'éloignement, implicite à la littérature, est la présupposition qui lui permet de produire son effet et de susciter des transformations dans un « Aujourd'hui » et un « Demain », accompagné de la force du « Hier ». Dans le jeu réciproque de l'impossible et du possible nous élargissons nos possibilités. Que nous le créions, ce rapport de tension qui nous fait croire, c'est cela qui importe selon moi ; que nous nous orientions par rapport à un but qui, lorsque nous approchons de lui, s'éloigne bien entendu de nouveau, c'est cela qui importe²³. Créer ce champ de tension signifie pour l'écrivain se frapper continuellement la tête aux frontières du langage. Pour Ingeborg Bachmann, la littérature est toujours « un royaume qui s'ouvre vers l'avant²⁴ », un royaume dont les frontières sont incon nues. L'espoir fondé sur le langage tient à une certaine conception de la littérature : celle où l'on pense pouvoir opposer au « mauvais » langage une « utopie du langage²⁵ » ; elle le peut parce que les présuppositions utopiques résident précisément dans les œuvres elles-mêmes²⁶.

Ce projet théorique rappelle le concept de l'« utopie concrète » chez

Ernst Bloch ; celle-ci a un *fundamentum in re* et elle peut, pour cette raison, anticiper des contenus réellement possibles. Aucun but n'est avancé, seule une direction est prise : aller de nulle part vers quelque part : « Ne soufflez mot / vous, les mots²⁷ ! » Ces pôles de tension simultanément marquent la fin ouverte et prouvent que la compréhension de l'utopie est chez Ingeborg Bachmann une utopie du langage. Elle comprend la littérature comme une violation continue de l'usage dominant du langage, et c'est justement parce que la tension entre la réalité et la possibilité est désespérément maintenue que l'art, dans notre cas la poésie, est justifié.

L'insuffisance de l'ancien langage est exposée avec insistance ; par là, Ingeborg Bachmann cherche à provoquer la volonté d'une transformation qui s'acheminerait vers le langage qu'elle pressent. Ingeborg Bachmann n'écrit aucune « musique programmée²⁸ », c'est pourquoi on ne trouve que rarement des déterminations positives de ce langage espéré. Pourtant : « L'indicible chemine, dit en douceur, à travers le pays²⁹. »

Le langage comme moyen, comme critère, ne suffit plus au poétique. Il faut qu'il devienne l'élément dans lequel se dit ce qui parle.

Traduit par Elfie Poulain

1. Ingeborg Bachmann, *Werke*, éd. par Ch. Koschel, I. v., Weidenbaum et C. Münster, 4 tomes, Munich, 1982 ; édition spéciale chez R. Piper & Co., ici : tome 4, p. 183.
2. *Ibid.*, tome 4, p. 202.
3. *Ibid.*, tome 4, p. 188.
4. *Ibid.*, tome 4, p. 192.
5. *Ibid.*, tome 4, p. 206.
6. *Ibid.*, tome 2, p. 251.
7. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Francfort/M., 1982, p. 114, proposition 6.52.
8. Ingeborg Bachmann (note 1), tome 4, p. 194.
9. Cf. *Ibid.*, tome 4, pp. 192 sq.
10. Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, éd. par Ch. Koschel et I.V. Weidenbaum, Munich, 1983, p. 19.
11. Ludwig Wittgenstein (note 7), p. 115, proposition 6.522.
12. Theo Mechtenberg, *Utopie als ästhetische Kategorie. Eine Untersuchung der Lyrik der Ingeborg Bachmann*, Stuttgart, 1978 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, n° 74, éd. par U. Müller, F. Hundsnuerscher et C. Sommer), p. 37.
13. Cf. Ingeborg Bachmann (note 1), tome 4, p. 192.
14. Jean-Paul Sartre : *Was ist Literatur?*, éd. all., Hambourg, 1973, p. 17.
15. Ingeborg Bachmann (note 1), tome 4, p. 217.
16. Jean-Paul Sartre (note 25), p. 17.
17. Ingeborg Bachmann (note 1), tome 4, p. 218.
18. *Ibid.*, tome 4, p. 237.
19. *Ibid.*, tome 4, p. 225.
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*, tome 4, p. 237.
22. *Ibid.*, tome 4, p. 241.
23. *Ibid.*, tome 4, p. 276.
24. *Ibid.*, tome 4, p. 258.
25. *Ibid.*, tome 4, p. 268.
26. *Ibid.*, tome 4, p. 260.
27. *Ibid.*
28. Ingeborg Bachmann (note 10), p. 99.
29. Ingeborg Bachmann (note 1), tome 4, p. 186.