

Ingeborg Bachmann

De la poésie

traduit de l'allemand par Elfie Poulain

Mesdames, Messieurs,

Le premier pas est fait et avec lui sont posées les pierres de fondation qui ouvrent l'accès aux premiers malentendus. Au départ, c'est le premier pas qui nous semble le plus difficile — mais une fois qu'on a commencé, qu'on s'est mis à parler, il s'avère encore plus difficile de continuer son chemin. C'est pourquoi j'aimerais que nous nous mettions en route ensemble pour faire une sorte de battue plutôt que de soutenir, moi, quelque chose ; j'aimerais qu'en battant la contrée de part et d'autre nous essayions de nous pencher sur tel ou tel mot, puis d'en ramasser tel autre que nous avons laissé tomber au départ.

Pour celui qui a écrit lui-même des poèmes, il n'y a rien qui intimide davantage que d'expliquer le lyrisme contemporain. La connaissance en est la plupart du temps moindre qu'on ne le suppose. De plus, ce qui se fait de nouveau dans d'autres pays nous reste longtemps caché. La plupart du temps nous l'apprenons avec un retard d'une ou de deux générations ; peut-être connaissons-nous déjà Eliot, Auden ou Dylan Thomas tout simplement parce qu'ils sont morts : légende de buveurs. Les Apollinaire, Eluard, Aragon, René Char nous sont presque connus comme les plus jeunes poètes français. Des Italiens nous ne connaissons pratiquement pas encore Ungaretti et Montale, des Russes nous connaissons Blok et Maïakovsky et, en dernier, Pasternak, à la suite d'un douteux tourbillon de poussière politique, et il en va ainsi non pas seulement parce que les poèmes sont traduits plus rarement ; car même lorsque nous possédons une ou plusieurs autres langues et que nous nous efforçons de scruter l'horizon au-delà de nos frontières, notre regard s'embrouille, ces temps-ci, dès qu'il s'agit de poèmes. Là où ils sont pourvus d'une nouvelle force de compréhension, celle-ci est intimement liée à la langue utilisée, aussi ne se manifeste-t-elle pas à l'extérieur de cette langue, comme elle le fait dans les romans et les pièces de théâtre. Il n'existe guère de nouveau roman, de nouvelle pièce de théâtre à Paris, à New York ou à Rome dont nous ne prenions pas bientôt connaissance, que nous ne lisions pas bien vite ou que

N.D.L.R. Ce texte, deuxième des cinq leçons prononcées par Ingeborg Bachmann à l'Université de Francfort et publiées in Ingeborg Bachmann, *Leçons de Francfort — Problèmes de poésie contemporaine*, Munich, R. Piper & Co., 1980, fait suite à la traduction du premier chapitre, parue dans le n° 32 de *Po&sie*.

nous ne soyons pas bientôt obligés de voir. Les poèmes, en outre, ne se vendent pas bien et l'effet qu'ils produisent à l'intérieur de leur propre langue demeure encore des moindres, même si l'on affirme, comme on le fait aujourd'hui dans certains pays et, parmi eux, en Allemagne, que les talents les plus forts se trouvent chez les poètes lyriques. Ne décidons pas de la justesse de cette affirmation : il n'en existe pas moins un revers déplaisant à cette médaille. Car nulle part le dilettantisme ne monte mieux en graine que dans le lyrisme et nulle part il n'est plus difficile, pour la plupart des lecteurs, de reconnaître si tel ou tel auteur vaut bien « quelque chose » ou non. Et la présomption la plus insidieuse qu'émettent certaines gens consiste à penser qu'aucun recueil de poèmes ne produit en fait un effet quelconque chez nous, hormis celui d'encourager à nouveau vingt jeunes gens à écrire, eux aussi, des poèmes.

La question de savoir si le fait que nous nous limitons ces derniers temps à nommer des poètes allemands n'est le signe que d'une pénurie, me cause davantage de soucis. Je ne le crois pas, pas dans notre cas, car ces poètes réclament bien sûr d'être entendus d'abord chez nous et par nous ; leurs paroles étrangères, leurs corps étrangers, désirent en premier lieu être acceptés par leur propre langue.

Il va de soi que je ne vais pas vous faire connaître ici tous les nouveaux poètes qu'il y a. A quoi cela mènerait-il ? Il existe suffisamment d'écrits où on les énumère, l'un après l'autre, et où on les classe : en poètes lyriques de la nature, en poètes lyriques de la conscience et en Dieu sait quoi encore, avec des exemples. Il y a des anthologies et on en publie, tous les mois, dans chaque journal. Il y a aussi des recueils de poèmes disponibles dans les bibliothèques : vous pouvez y trouver toutes les informations désirées. Car je ne suis pas capable, moi, de vous présenter chacun d'eux, individuellement, d'y coller une étiquette, ni d'y ajouter un aphorisme.

Entamons donc la battue...

REGARDEZ-VOUS LE BOUT DES DOIGTS

Regardez-vous le bout des doigts pour savoir s'ils ne se sont pas déjà décolorés !

Un jour, elle revient, la peste dont on s'était débarrassée.
Le facteur la jette comme lettre dans la boîte cliquetante,
comme des harengs qu'on distribue, elle est dans ton assiette,
la mère l'offre à son enfant en guise de sein.

Qu'allons-nous faire, puisque personne ne vit plus de ceux qui savaient la traiter ?
Celui qui, de l'effroyable, est l'ami
peut attendre sa visite en toute tranquillité.
Nous nous préparons toujours de nouveau au bonheur,
mais il n'aime guère siéger sur nos fauteuils.

Regardez-vous le bout des doigts ! Lorsqu'ils se colorent de noir,
il est trop tard¹.

1. « Betrachtet die Fingerspitzen », in Günter Eich, *Botschaften des Regens*, Suhrkamp, Francfort/M., 1955, p. 46.

Ce poème est de Günter Eich. J'espère que personne, si possible, ne désirerait lever la main pour poser comme question qui le trouble : Qu'est-ce que le poète veut nous dire ici ? Mais de quelles observations sommes-nous réellement capables ? Que pourrait-on dégager de ce poème ? J'aimerais, pour ma part, présumer que ce poète s'est conçu, lui-même et son projet, autrement que ne l'ont fait les poètes d'il y a une ou deux générations avant lui. Il est difficile de se le représenter prophète, artiste ou magicien : il n'y a rien de souverain, de présomptueux, dans la conception qu'il a de lui-même, car une conception perce toujours à travers l'œuvre, une prétention, une position, s'y révèle. Ici, s'est déjà produite une transformation qui attire l'attention ; ici, il s'est déjà passé quelque chose : un changement de position du producteur lui-même. Et pourtant, bien qu'il ait renoncé à tant, il n'y a ni démission, ni retrait. Et cela, bien que le lieu d'où il parle ait été transféré dans une solitude fatale qu'il ne s'est pas choisie lui-même, qui n'est pas altière, mais qui lui a été dictée par une société interne à la société ; c'est un lieu qui n'inspire pas confiance, un lieu où la veille est rendue difficile à celui qui doit, peut et veut veiller. Un veilleur parle, un abandonné sans sommeil qui habite parmi nous...

Lorsque la fenêtre est ouverte
et que s'y engouffrent les horreurs de la terre —

L'enfant aux deux têtes,
— tandis que l'une dort, l'autre crie —
lance ses cris à la face du monde
et remplit d'effroi les oreilles de mon amour².

Dans ce poème de Günter Eich, les mots qui expriment la réalité sont simples. Y entrent en scène : la fenêtre, les décharges, les ordures, le train de marchandises, la pluie, les taches de rouille et d'huile, la cafetière, la boulangerie, l'usine, le métro ; on questionne le monde, mais on ne lui demande pas trop. On ne demande trop qu'au Moi, à ce Moi qu'on poursuit, qu'on met en garde et que l'on prie de transmettre ces mises en garde.

C'est que de nos jours, on ne peut vraiment plus parler d'un chant sacré, d'un envoi en mission ou d'une communauté élue d'artistes. En renvoyant intentionnellement à un extrême, je me permets de vous citer un aveu, venu du cercle de George ; on y disait alors : « nous sommes fiers de croire que nous avons collectionné ces années-ci non seulement le bien le plus sublime que puisse produire toute l'association des lignées humaines compétentes, mais nous espérons également avoir aplani, pour ceux qui naîtront et qui viendront, les sentiers sur lesquels ils pourront continuer à s'avancer pour découvrir les cieux de plus en plus purs de l'art³ ».

2. Günter Eich, extrait du poème : « Augenblick im Juni », in *Botschaften des Regens*, p. 52 sq.

3. *Blätter für die Kunst*, 3 numéros, 5 tomes, sélection des années 1892 à 1898, Georg Bondi, Berlin, 1899. Ce texte est extrait de l'introduction, p. 24.

Mais aussi importantes qu'étaient leurs fondations, ces « cieux purs de l'art » ne purent se maintenir : ces esprits qui s'étaient révoltés, on les comprend, contre la platitude naturaliste et dont nous n'oublierons pas les performances, vécurent eux-mêmes l'effondrement de leurs cieux, la ruine des cieux de l'art. L'expressionnisme apporta déjà le premier contrecoup ; impressionnées par la Première Guerre mondiale, des voix humaines isolées se levèrent, puis elles défailirent à nouveau, et de nouveau, elles se tarirent. Et de nouvelles révoltes esthétiques s'ensuivirent : il nous faudra également en parler, car s'il est vrai qu'elles aient conduit à des découvertes de la langue et de la réalité dont les effets se font sentir, il est vrai aussi que nous ayons dû les désarmer, et cela, pour les raisons les plus graves.

En disant cela, je pense aussi au surréalisme et à son idée de la beauté : on exigera que la beauté soit terroriste, qu'elle nous coupe le souffle et qu'elle nous plonge dans le désarroi des possessions démoniaques ; on attendait du surréalisme qu'il nous mène à la mort et, dans son deuxième manifeste, André Breton écrit que le porte-parole de la nouvelle poésie, le surréalisme, n'était pas une école artistique, mais qu'il recherchait bien plutôt la révolte totale, un sabotage en règle, et qu'il fallait tout faire pour que les idées de famille, de patrie et de religion soient détruites. Jusqu'ici tout va bien, c'est impressionnant : mais vient ensuite la postface, disant que le surréalisme visait essentiellement à la violence et à rien d'autre. « L'acte surréaliste le plus simple consiste à descendre, revolver au poing, dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule⁴. » Ce ne fut certes pas, par la suite, pratiqué par les surréalistes, oh non, vous vous rappelez sans doute encore que tous les écrivains et peintres furent décriés, bannis et menacés de mort sous la dictature allemande ; et pourtant il reste quelque chose qui n'est pas éclairci : c'est qu'on soupçonne les victimes d'avoir permis à leur propre langue — sans savoir ce qu'ils faisaient — de toucher, à son extrémité, à la langue de la violence. Il va sans dire que le surréalisme avait de l'esprit, qu'il était antibourgeois, qu'il voulait choquer sérieusement et qu'il n'avait rien en commun avec la pratique réelle du meurtre qui fut introduite plus tard d'un tout autre côté.

Plus douteuses encore étaient les proclamations des futuristes concernant la beauté. L'enjeu y est — c'est compréhensible lorsqu'on fait une percée, sous le coup d'un désir violent — d'accepter le monde technique et de le reconnaître dans sa beauté, rien que dans la beauté. Ce fut Marinetti qui proclama le premier avec toute la force de l'enthousiasme juvénile : « Nous déclarons que la magnificence du monde s'est enrichie d'une nouvelle beauté : de la beauté de la vitesse. Une voiture de course dont les grands tuyaux qui ornent la carrosserie ressemblent à des serpents au souffle explosif... une voiture qui se met à rugir et qui semble rouler sur une

4. André Breton, *Deuxième manifeste surréaliste* ; première publication : Paris, Kra, 1930. Cité d'après l'édition complète, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1972, p. 135 sq.

boîte à mitraille est plus belle que la *Victoire de Samothrace*⁵. » Dans le manifeste futuriste ultérieur, paru lors du déclenchement de la guerre coloniale éthiopienne, on lit déjà :

Depuis vingt-sept ans, nous les futuristes, nous protestons contre ceux qui décrivent la guerre comme antiesthétique... Nous constatons : ... La guerre est belle parce que, grâce à ses masques à gaz, grâce à ses mégaphones provoquant l'épouvante, grâce à ses lance-flammes et à ses petits chars, elle a fondé la domination des hommes sur les machines subjuguées... La guerre est belle parce qu'elle enrichit une prairie fleurie avec ces orchidées flamboyantes que sont les mitrailleuses. La guerre est belle parce qu'elle unifie le feu d'infanterie, les canonnades, les trêves de feu, les parfums et les odeurs de pourriture en une seule symphonie. La guerre est belle parce qu'elle crée de nouvelles architectures comme celle des grands chars, celle des escadres d'avions en formes géométriques, celle des spirales de fumée qui s'élèvent des villages en flammes et bien d'autres choses... Poètes et artistes du futurisme... souvenez-vous de ces principes d'une esthétique de la guerre afin que votre lutte pour une nouvelle poésie et pour une nouvelle sculpture... soit illuminée de l'intérieur⁶ !

On peut bien avoir l'air d'y réaliser l'art pour l'art, mais le renversement de la formule y apparaît assez clairement. Ne me considérez pas comme trop étroite d'esprit, si j'insiste sur les questions de culpabilité en art et si je les mets tellement au premier plan. Faisons tranquillement un pas de plus. J'estime qu'il ne s'agit nullement d'un hasard si Gottfried Benn et Ezra Pound, dont certains de nos jeunes poètes doivent justement faire la découverte — un poète américain qui a eu des idées les plus confuses pour ce qui est de la revitalisation et de la renaissance-renaissance — ; je pense donc qu'il ne s'agit pas d'un hasard si ces deux poètes (et ce sont des poètes, cela ne fait aucun doute) n'avaient plus qu'un pas à faire pour sortir du ciel pur de l'art et pour flirter avec la barbarie.

Pourtant, il existe une parole dont Karl Kraus ne sut jamais se détacher, et une parole qu'on ne pourrait se fatiguer de souligner : « Toutes les qualités d'une langue prennent racine dans la morale. » On n'entend par là rien de ce qu'on pense communément sous ce terme, rien de ce qui est à liquider, comme la morale bourgeoise ou chrétienne ; ce n'est pas un code, mais un front avancé, le front où les critères de vérité et de mensonge doivent continuellement être réévalués par chaque nouvel écrivain. Tout à l'heure une parole a été lâchée : « La guerre est belle parce que, grâce aux masques à gaz, grâce aux lance-flammes... » et ainsi de suite...

5. Filippo Tommaso Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, 1909 ; Citation du point 4 du manifeste, publiée in Umbro Apollonio, *Der Futurismus, Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution, 1909-1918* ; trad. par Christa Baumgarth et Helly Hohenemser, M. Du Mont Schauberg, Cologne, 1972, p. 33.

6. Filippo Tommaso Marinetti. — 1. Bachmann extrait la citation de la postface rédigée par Walter Benjamin pour la deuxième version de son essai : *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*. Cette citation fut vérifiée dans l'édition : Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt/M., tome I, p. 507. Le texte de F. T. Marinetti intitulé par Walter Benjamin de « *Manifest zum äthiopischen Kolonialkrieg* » ne se trouve dans aucune des éditions italiennes de la bibliographie de Marinetti. D'après les renseignements de Mme Vittoria Marinetti, la fille de F. T. Marinetti, ce texte n'est pas non plus compris dans les archives dont elle a la garde. (N.d.T.)

Eh bien, voici maintenant un poème d'aujourd'hui et dans lequel se trouve également un masque à gaz. Il figure dans un recueil de poèmes d'amour paru ces dernières années, et voyez combien les objets sont illuminés différemment, voyez combien cette illumination signale la destruction de toute une esthétique délirante :

LE FIANCÉ ROI DES GRENOUILLES

Qu'il est laid
Ton fiancé
Mademoiselle la vie

Un masque à trompe sur la face
Une cartouchière comme ceinture
Un lance-flammes
Sa main

Ton fiancé, le roi des grenouilles
Voyage avec toi
(Une roue volant par-ci, une autre par-là)
Au-dessus des maisons des morts

Entre deux
Fins du monde
Il se serre
Dans ton giron

Dans l'obscurité uniquement
Tu découvres à tâtons
Sa moite chevelure

A l'aube
Seulement à
L'aube
Seulement

Tu aperçois ses
Tristes, ses
Beaux
Yeux⁷.

Seuls sont ici appelés beaux les yeux, les yeux tristes. « Triste » ici précède le mot « beau ». Et au début, il est dit de cet homme au lance-flammes et à la cartouchière, il est dit de cet homme qui cherche à dominer : « Qu'il est laid, ton fiancé... »

On choisit là des destinations nouvelles, on y adopte des définitions nouvelles, à même le poème.

7. « Bräutigam Froschkönig », in Marie Luise Kaschnitz, *Neue Gedichte*, Claasen, Hambourg, 1957, p. 55.

Au même moment, en Suède, l'ainée des poétesses allemandes vivantes écrit un message acceptable par les jeunes et où elle indique aussi bien ce qu'ils font que ce qu'ils ont à faire : Nelly Sachs. Il y est question d'un jeune homme, qui n'a plus de boussole et qui lutte avec toutes les lumières du ciel :

Des fauteuils à bascules
propres aux générations qui en ont fait leur demeure
il prend son élan

sorti de ses gonds, exaspéré,
avec son casque de feu
il blesse la nuit⁸.

(Nous rappelant « A vous qui construisez la nouvelle maison », nous rappelant sur quel sol nous construisons, sur combien de tombes, sur combien de lieux souillés, elle nous exhorte en même temps à ne pas gémir, à ne pas tuer le temps en pleurant ; de façon à ce que nos murs et nos outils soient aussi sensibles que des harpes éoliennes.)

Mais ce que ces paroles ont de prophétique et de psalmodique n'est pas à confondre ici avec une prophétie artistique ; ce n'est pas un geste, mais un mouvement né de l'expérience de la souffrance. Et pourrait-on accepter qu'elle soit autre chose ? Ne sommes-nous pas devenus très susceptibles, très sobres, et ne rejetons-nous par excessivement l'ivresse verbale d'une part et le flirt conservateur d'autre part, cette préciosité de malade ou cette préciosité de bien-portant ? Ne sommes-nous pas sur le point d'échapper à la fascination des deux ? Ne réclamerions-nous peut-être plus rien d'autre qu'une nouvelle relation juridique entre le langage et l'homme ?

Et n'allons-nous pas faire usage de ce droit, ou d'aucun droit, et n'allons-nous pas désirer prendre un chemin, ou aucun chemin, à travers les erreurs et les vérités que nous avons recueillies ?

La littérature qui est derrière nous, qu'est-ce ? Ce sont des mots tranchés dans les parois du cœur, c'est un mutisme tragique, ce sont des jachères de mots, de mots usés à force de les dire, et ce sont les mares d'un mutisme puant et lâche ; toujours on y trouve de tout, du langage et du mutisme, toujours il y a des deux. Et les deux nous font toujours des signes, et les deux nous tentent toujours ; notre participation à l'erreur est certainement assurée, mais notre participation à une nouvelle vérité, où commence-t-elle ?

Et puisque nous désirons parler des nouveaux poèmes, une question se pose : comment un poème commence-t-il à participer à une nouvelle vérité ?

8. Extrait de « Ohne Kompaß », in Nelly Sachs, *Flucht und Verwandlung*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1959, p. 47.

DÉFENSE DES LOUPS CONTRE LES AGNEAUX

Le vautour devrait-il manger des myosotis ?
Qu'exigez-vous du chacal,
qu'il se dépouille ? Du loup ? Devrait-il
lui-même s'extraire les dents ?
Qu'est-ce qui ne vous plaît pas
chez les politrucs et chez les papes ?
Pourquoi regardez-vous comme des cruches
l'écran aux mensonges ?

Qui donc va coudre l'ourlet de sang
au pantalon du général ? Qui
découpera le chapon devant l'usurier ?
qui va accrocher fièrement la croix de tôle
au nombril lorsqu'il gargouille ? Qui
acceptera le pourboire, la monnaie,
le sou du silence ? Il y a
beaucoup de gens volés, peu de voleurs ; Qui
les applaudira, qui
s'attachera les insignes, qui
sera assoiffé de mensonge ?

Regardez-vous dans le miroir : lâches,
renâclant au labeur de vérité,
répugnant à l'apprentissage, abandonnant
la pensée aux loups,
l'anneau que vous portez au nez est votre bijou le plus cher,
aucune duperie, aucune consolation
n'est trop modique, tout chantage
est pour vous encore trop doux.

Vous, les agneaux, vos sœurs sont,
comparées à vous, les corneilles :
vous vous aveuglez les uns les autres.
La fraternité règne
parmi les loups :
c'est par hordes qu'ils vont.

Loués soient les brigands : et vous,
qui invitez au viol,
jetez-vous sur le lit de la paresse,
sur le lit de l'obéissance. même lorsque vous gémissiez,
vous mentez. Déchirés,
voilà ce que vous voulez être. Vous
ne transformez pas le monde⁹.

« Vous ne transformez pas le monde. » Oui. Mais qu'en est-il du poème
lui-même ? Quel est son effet ? Ne se passerait-il pas la chose suivante : que
le poème nous rende malheureux, parce que c'est ce à quoi il parvient et
parce qu'il existe de nouveaux poètes qui sont à même de nous rendre mal-
heureux ? Qu'à cause de tout cela, le poème nous fasse faire intérieurement

9. « Verteidigung der wölfe gegen die lämmer », in Hans Magnus Enzensberger, *Verteidigung der Wölfe*, Suhrkamp, Francfort/M., 1959, p. 90 sq.

un bond, un bond dans la connaissance, sous l'impulsion duquel nous réexécutons celui qui a déjà lieu ? Il y a une lettre absolument merveilleuse de Kafka où il exprime ce qu'il exige d'un livre :

Si le livre que nous lisons ne nous assène un coup de poing en plein crâne et ne nous réveille, à quoi bon lisons-nous alors ce livre ? Pour qu'il nous rende heureux ?... Par Dieu, nous serions tout simplement aussi heureux, si nous n'avions pas de livres et ces livres qui nous rendent heureux, nous pourrions en écrire à la rigueur nous-mêmes... Un livre doit être une cognée pour la mer qui est gelée en nous. Voilà ce que je crois¹⁰.

Peut-être aurez-vous regretté depuis un certain temps déjà que je ne dise rien à propos des nouvelles formes et que je ne parle guère du nouveau langage qu'il y a dans les nouveaux poèmes. C'est ce que j'aimerais quand même tenter maintenant face à ce poème, en faisant un détour. Il y a quelques temps, sont parus deux livres qui ne sont pas vraiment d'un historien de la littérature, mais d'un marginal. Je pense aux deux études « Le monde comme labyrinthe » (« *Die Welt als Labyrinth* ») et « Le maniérisme dans la littérature » (« *Manierismus in der Literatur* ») de Gustave René Hocke. Les auteurs que je mentionne aujourd'hui y figurent également, à côté de nombreux autres, exemples à l'appui, et l'argumentation est à peu près la suivante : les phénomènes de provocation, tant formels que thématiques, que nous observons depuis 1850 environ dans la littérature, et aussi dans d'autres arts, ne sont pas nouveaux, ils n'entrent pas en scène pour la première fois, mais il en existe une tradition cachée et celle-ci a déjà eu cours dans la modernité. Les audaces verbales et les « vices de pensée », comme on les appelle, ont en effet une origine gréco-orientale. La deuxième révolution eut lieu au milieu du XVI^e siècle et elle s'acheva au milieu du XVII^e siècle. La dernière, elle, est datée de l'apparition de Baudelaire en ce qui a trait à la littérature. Ces trois époques sont rapportées au concept général de « maniérisme » pour marquer la constante anticlassique repérable dans l'histoire des idées européenne. Les poètes de ces époques veulent être « modernes ». On les caractérise de la façon suivante : ils évitent l'immédiateté et aiment l'obscurité, ils ne laissent valoir l'imaginaire de la sensibilité que sous forme masquée dans des métaphores abstruses, ils ont recours à un système intellectuel de signes pour capter le réel et le surréel. Leurs œuvres sont énigmatiques, hiéroglyphiques et elles se dérobent de ce fait à un contrôle esthétique et aux critères classiques. Je ne veux pas tracer davantage qu'une esquisse de cette ombre et je ne peux que vous recommander de lire ces deux études, fût-ce au risque de vous voir flairer du « maniérisme » en toute chose un certain temps durant et de vous voir oublier de porter un jugement tant votre étonnement sera grand. Ces livres, qui donnent beaucoup à penser et qui contiennent des trouvailles importantes, ont toutefois déclenché des réactions extrêmement curieuses. Car les nouveaux terrains d'exercices langagiers, les nouveaux laboratoires de

10. Franz Kafka, lettre à Oskar Pollack du 27 janvier 1904, in Franz Kafka, *Briefe 1903-1924*, S. Fischer, Francfort/M., 1958, p. 27 sq.

métaphores et la nouvelle atomisation des mots n'échappent pas, bien entendu, à quelques gouttes d'amertume : on s'y voit en effet toujours précédé par quelqu'un, que ce soit autour de l'an 1600 ou en l'an 1910. On apprend qu'un homme du nom d'Athanasius Kirchner a construit, il y a quelques siècles, une machine à métaphores, destinée à créer l'image parfaite à partir du néant. L'écriture abstraite existe au moins pour la troisième fois. Le lettrisme qui a été inauguré à Paris il y a quelques années, par Isidore Isou, comme sa dernière conséquence, pour éventrer l'alphabet et pour conjurer l'être avec quelques nouvelles lettres ajoutées ou avec des rythmes sonores, a un précurseur au III^e siècle. Il y a en outre Hugo Ball qui écrivit des poèmes lettristes durant la première année Dada à Zurich dans une intention pourtant différente, à savoir dans une intention polémique. Pour beaucoup, cela aura l'air un peu triste : pour tous ceux qui pensent que les révolutions et les conquêtes de terres nouvelles en littérature seraient à chercher avant tout dans l'expérimentation formelle. Ils ne s'aperçoivent pas que ces choses ne peuvent se produire qu'à la suite d'une nouvelle pensée.

Mais d'un côté la découverte du « maniérisme » était du miel pour de nombreux critiques, parce qu'on était ainsi enfin parvenu à avoir quelques critères sous la main permettant de juger la nouvelle littérature, permettant de juger la salade verbale aussi bien que la véritable maîtrise de la parole. Dieu merci, tout ceci a déjà existé, rien n'est nouveau, on n'a plus besoin de s'effrayer lorsqu'on bute sur des métaphores comme le « lait noir », il y a déjà chez Marino au XVI^e siècle la « neige rouge » : tout ceci a toujours déjà existé, on parvient enfin à le comprendre et tout comprendre signifie : tout pardonner. Ou bien, lorsqu'on appartient à un autre tempérament, lorsqu'on s'emporte facilement, on entend ceci : cela a déjà existé, ce n'est donc plus intéressant, il y a déjà eu mieux, c'est de la mauvaise imitation, de la copie ; cela les surréalistes le savaient déjà, et bien mieux ! les *Poètes maudits** également et bien mieux ! Les Anciens aussi, bien entendu, et bien mieux encore ! Souvenez-vous de Marino, de Góngora, souvenez-vous..., souvenez-vous...

Mais, de qui devons-nous alors nous décider de nous souvenir, si nous nous rappelons à nouveau ce poème : « Défense des loups contre les agneaux » ? L'auteur est-il un maniériste ? On trouve chez lui des poèmes où il y a des expressions comme « manytupiste » et « sténocure », oui, c'est vrai : mais dans quelle intention s'y trouvent-elles ? Voilà la question. Et si nous examinions une anthologie d'auteurs plus jeunes, nous nous rendrions facilement compte de la chose suivante » : si nous ne recherchons que des caractères formels, si nous fixons notre regard uniquement sur les métaphores, sur les ressemblances, sur la participation à un stock de mots anonymes et sur le fait d'être initié à certaines recettes de cocktail modernes, nous croirons nous rendre compte facilement de tout ce qui se cache derrière ces expressions. Et en même temps le plus important nous

* En français dans le texte. (N.d.T.)

resterait caché, à savoir : de reconnaître les cas où nous n'avons affaire qu'aux bricolages, aux préciosités, aux exercices de doigté ou à des prémisses qui provisoirement seulement auraient mal tourné. Nous resteraient cachés également les cas où quelqu'un part véritablement chercher sa proie, où il est en proie au langage et à la vérité et où l'inimitable engloutit l'imitable. Car tous, ou presque tous, participent à la mode, je crois, et lorsque nous examinons des œuvres plus anciennes, des œuvres dont la qualité est confirmée depuis longtemps, nous ressentons très bien que les termes et les figures de l'époque concernée ne s'y tiennent qu'insérés dans un contexte plus solide et plus puissant.

Mais pourquoi en suis-je venue à ces poèmes (cela vous laisse encore peut-être incertains) et qu'y avait-il à y démontrer ? Peut-être les bonnes « dispositions d'esprit » de leurs auteurs ? Vos suppositions seraient proches de la vérité, mais que signifie « dispositions d'esprit » ? Et combien de personnes ne réclament-elles pas en avoir de bonnes ? Avoir une disposition d'esprit libérale et pacifique et avoir de bonnes dispositions d'esprit n'en sont pas bien loin non plus, mais à l'égard de quoi a-t-on ces bonnes dispositions ? Et si le radicalisme de chacun des esthéticismes nous a légué une certitude contraignante, alors c'est celle qu'on ne fait pas un bon poème avec de bonnes dispositions d'esprit ; loin de là. Je ne sais pas s'il est vraiment aussi nécessaire de penser ce que certains, dont Benn, ont dit des Allemands : à savoir qu'on doit continuellement leur dire et leur redire ceci, parce qu'ils ne l'auraient toujours pas compris et parce qu'ils seraient si réceptifs à une poésie qui vit « d'intentions » et d'un imaginaire « d'ambiance ». Redisons-le donc encore une fois bien qu'on se prenne à penser, en songeant aux jeunes gens qui ont publié des poèmes dans les dix à quinze dernières années qu'il n'y a guère plus personne qui aurait donné suite à ce désir national (---) Plus fâcheux encore est le désir qu'ont certains d'utiliser l'art pour surmonter des « crises ». Les critiques, avec leurs diagnostics et leurs pronostics, ont l'art de mettre tout perpétuellement en crise. C'est alors qu'on exhorte le monde à surmonter les crises et c'était récemment précisément le maniérisme qui devait être surmonté. Ajoutez à cela la crise du roman, la crise du théâtre : tout doit être surmonté ou d'une certaine façon intégré. Seulement, lorsqu'on commence à réfléchir à ces phrases, on se prend à devenir entêté : qui doit-on en effet y surmonter et qui doit le surmonter ? Vous pouvez vaincre un adversaire ou une douleur ou une faiblesse et les surmonter ainsi, mais une crise, celle du roman ou celle de la culture ou celle de l'un de ces monstres conceptuels usés, une telle crise ne peut être surmontée par personne. Les constatations qu'on fait au départ sont bonnes, elles ont souvent du mérite, mais les questions qui s'y greffent, elles, sont mal posées, elles n'ont pratiquement aucun poids et elles ne font que nous refouler hors du petit cercle des questions qui se posent effectivement. La pointe de ces questions dont j'ai voulu vous donner une idée la dernière fois, chacun la ressent pour lui-même, bien entendu, ainsi que celui qui se laisse davantage émouvoir par quelques paroles venues de loin que par tout un assortiment de problèmes ; et l'une de ces paroles qui, elles non plus, ne cherchent pas à se faire surmonter, est le mot suivant, par exemple, de Bertolt Brecht : « Qu'est-ce donc que ces

temps où il est presque criminel de parler des arbres, dès lors que cela implique qu'on fasse silence sur tant de méfaits ? » Ceux qui sont nés peu après éprouvent probablement aussi, pour cette même raison, une certaine timidité à étaler les soucis qu'ils ont à propos de la forme, de l'expression et de leur capacité de compréhension, quelle que soit la torture que ces soucis leur infligent, comme ils l'ont d'ailleurs fait en tout temps.

A certains endroits, on parle chez Günter Eich de malaise à l'égard de la beauté et de malaise à l'égard du bonheur ; toute cette tension entre l'horreur et la beauté qui se conditionnent l'une l'autre, toute cette tension entre le culte de la beauté et le culte de l'horreur a fait place à une autre tension. Ces poèmes, si différents les uns des autres, ne procurent aucune jouissance, mais ils font connaître quelque chose tout comme si à l'époque d'une pénurie extrême de la parole, d'une pénurie née d'un manque de contact extrême, ils devaient accomplir quelque chose afin d'assumer ce manque. Cette performance leur confère une nouvelle dignité, une dignité qu'ils n'osent même pas ambitionner.

Hors d'eux-mêmes, nantis d'un casque de feu, ils infligent à la nuit des blessures.

Ceci vaut aussi en grande partie du poète dont je voudrais parler en dernier lieu : de Paul Celan. Il s'est avancé d'abord parmi nous avec une inscription mortuaire, « La fugue de la mort » (« *Todesfuge* ») ainsi qu'avec des paroles obscures, mais lumineuses, qui faisaient voyager jusqu'au bout de la nuit. Le *Je*, dans ces poésies, renonce aussi à tout projet violent, il renonce à extorquer son autorité du chantage et il gagne son autorité en ne sollicitant pour lui-même que ceci : « Rends-moi amer, compte-moi parmi les amandes, compte-moi parmi tout... ce qui fut amer et qui t'a gardé éveillé¹¹. »

Mais j'ai amené ici son dernier recueil de poèmes, « La grille du langage » (« *Sprachgitter* »), parce qu'il s'avance sur un terrain nouveau, qui ne nous est pas encore familier. Les métaphores y ont complètement disparu, les paroles se sont dépouillées de tout déguisement, de tout voile ; aucun mot ne s'envole plus vers un autre, aucun mot n'en charme plus un autre. Après un tournant douloureux, après un examen extrêmement dur des rapports du mot au monde, on en vient à des définitions nouvelles. Les poèmes s'appellent « Matière de Bretagne »* ou « Remblais » (« *Bahndämme* »), « Bords de route » (« *Wegränder* »), « Terrains déserts » (« *Ödplätze* »), « Ordures » (« *Schutt* ») ou « Esquisse d'un paysage » (« *Entwurf einer Landschaft* ») ou « Péniche d'ordures » (« *Schuttkahn* »). Ils ne sont pas commodes, ils tâtent le terrain, mais ils sont fiables, si fiables dans leurs appellations qu'on est obligé de dire : jusqu'ici et pas un pas de plus.

11. Extrait du poème : « Zähle die Mandeln », in Paul Celan, *Mohn und Gedächtnis*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1952, p. 76. Dans cette citation, deux vers de la première strophe font suite à la dernière strophe dans un ordre inversé.

* En français dans le texte. (N.d.T.)

Or, soudainement, à cause de la limitation sévère, il redevient possible de dire quelque chose, sans détour, directement, sans chiffrer le message. C'est possible pour celui qui dit de lui-même qu'il va au langage de tout son être, meurtri par la réalité, assoiffé de réalité. A la fin du grand poème « L'étroite rampe » (« *Engführung* »), une phrase se détache de l'ensemble, et c'est avec elle que j'aimerais conclure, en précisant auparavant que les étoiles sont pour Paul Celan une « œuvre d'homme » et que c'est une « œuvre d'homme » qui est signifiée par elles, afin que vous compreniez le terme « étoile » comme il faut.

..... Une
étoile
a sans doute encore de la lumière.
Rien,
rien n'est perdu¹³.

12. La référence du poème lu manque dans le typoscrit.

13. Extrait tiré de « *Engführung* », in Paul Celan, *Sprachgitter*, S. Fischer, Francfort/M., 1959, p. 64.