

Durs Grünbein

Briser le corps

Discours de réception du Prix Georg-Büchner 1995,
prononcé le 21 octobre 1995 au *Staatstheater* de Darmstadt

traduit de l'allemand par Éric David

Né à Dresde (R.D.A.) en 1962, Durs Grünbein vit depuis 1985 à Berlin où il se signale par sa participation à l'édition de livres d'art et des performances réalisées dans le milieu « parallèle » de la *Szene*. Son premier recueil de poèmes paraît en 1988 en R.F.A. et suscite d'emblée, comme les suivants du reste, un intérêt considérable par la richesse et l'originalité d'une langue superbe où se mêlent le quotidien le plus familier et un souci de la métaphore extrêmement sophistiqué. Il obtient en 1995 le Prix Georg-Büchner dont il est à ce jour l'un des plus jeunes récipiendaires et qui fait de lui un membre de la *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* de Darmstadt. Ses œuvres sont publiées aux éditions Suhrkamp.

E. D.

Qu'est-ce que les nerfs crâniens des vertébrés ont à voir avec la poésie ? Que cherche l'anatomie comparée dans le monologue du héros dramatique ? Quel chemin mène-t-il de la cavité branchiale des poissons à la comédie humaine, de la prose rythmée à l'involution du cerveau dans le nerf facial ? Questions étranges, mais qui seules indiquent où devaient mener une littérature s'engageant dans le réel, l'imprégnation du style par l'étude de la nature, l'entrée du fait zoologique et de l'expertise médicale dans la nouvelle et le théâtre... jusqu'à ce que le genre gise en morceaux, pour conséquence : des fragments, des notations fiévreuses, de la poésie somatique. L'un des rares qui eussent pu répondre à ces questions est mort, mort jeune, du typhus, infecté, suppose-t-on, en disséquant des poissons préparés, un poète, unique, son nom : Georg Büchner. J'avoue que mes genoux ont tremblé à la pensée de devoir parler de lui en de telles circonstances ; maintenant nous y voilà, et j'essaie de conserver mon sang-froid.

Car ce qui est en jeu ici, de mon point de vue du moins, c'est davantage que la visite de politesse annuelle chez un classique non classique. Il s'agit, si l'on pense Büchner jusqu'au bout, d'un toumant dans la littérature, d'une torsion des perspectives à l'instant précis où un philosophe allemand tentait le diable. Et ce diable s'appelait *la mort de l'art*.

Si le verdict est exact, alors Büchner fut l'un des premiers sur le bord de la tombe, alors son œuvre est le premier commentaire après l'ouverture du testament. Büchner a - et cela se pourrait démontrer, je ne veux ici que l'affirmer - tenté une sortie, un coup de main libérateur au moment de plus grande détresse. Par un saut périlleux, il a libéré la poésie de l'impudent exigence de se jouer également du réel misérable et de la misère réelle. Ce à quoi il parvint n'était rien de moins qu'une complète transformation : dissolution de la physiologie dans la poésie. Et ce ne fut nullement un cul-de-sac ; ainsi qu'il s'est avéré, ce fut le début d'une série d'expériences qui s'est poursuivie jusqu'à

ce jour. Si l'on conçoit la poésie comme une langue en soi en marge de toutes les autres langues, alors c'est une bonne part de toutes ses flexions qui fut modifiée là, une grammaire plus rigoureuse qui vit le jour, un ton plus froid : l'outil approprié pour une intelligence amputée du cœur.

Ce fut un long chemin jusque-là ; il l'a parcouru à pas de géant, se renforçant sous la pression des circonstances, parant les coups plus vite à chaque pièce, touchant plus loin à chaque nouvelle ébauche. *La mort de Danton*, ce chant d'adieu grandiose, réparti sur plusieurs voix, son phrasé transpercé d'un profond soupir, la soif de vivre et l'impatience de mourir incarnées dans deux, trois figures immortelles. Ou *Lenz*, compte-rendu à bout de souffle d'une auto-dissolution, un ego qui se pulvérise comme une vapeur dans la montagne. *Woyzeck*, l'affaire criminelle comme anamnèse, avec un symptôme aussi vaste que toute l'Allemagne morcelée de l'époque. Comme il est humiliant pour ceux qui lui succédèrent, le train dont il parcourut les formes. C'est comme s'il avait voulu en finir vite avec tous les genres littéraires, afin de se consacrer entièrement à l'étude de la nature... comme s'il n'y avait eu qu'ici que l'on pût attendre des éclaircissements sur les véritables impulsions, l'énergie à l'intérieur du corps : les affects, substance dont l'Histoire est faite. Chacun connaît ces lignes célèbres ainsi que leur écho. « Nous devrions nous ouvrir la boîte crânienne et extraire les pensées une à une des fibres de notre cervelle », dit Danton dans le premier acte ; et se contredisant lui-même dans le second acte : « une faute a été commise quand nous avons été créés, il nous manque quelque chose, je n'ai pas de nom pour cela, nous ne le trouverons pas en nous fouillant les entrailles les uns des autres, alors à quoi bon nous ouvrir le ventre ? » Entre l'une et l'autre déclaration s'ouvre un abîme. C'est l'abîme dans lequel les corps disparaissent. Dans la nouvelle et cruelle lumière qui rayonne d'ici-bas, l'Histoire apparaît comme cet intervalle dans lequel le Dernier Animal rencontre le Dernier Homme : il est lui-même ce Dernier Animal. Büchner l'a vu entrer en scène dans les ténèbres des Lumières, enfoui dans le sommeil de la raison, dans la nuit de la conscience qui tombe sans cesse. Et quelquefois son effroi se retournait en rire, en fureur monologique.

Le Caravage a éternisé la scène. L'une de ses hâtives esquisses montre une autopsie nocturne : deux personnages à demi-masqués s'affairent sur le corps sans vie, à la lueur d'une bougie qui émerge du ventre ouvert. C'est un dessin à la manière des histoires à faire frémir que l'Homme se raconte au sujet de sa propre fin. Par son caractère fiévreux, il rappelle la concision de l'action dans les fragments de Büchner.

Je voudrais marquer ici une pause... pour indiquer l'un des centres de cette œuvre qui a tant de passages centraux, l'histoire des lettres allemandes peut nous en dire long sur le sujet. La scène est un cabinet de travail à Strasbourg ; y est assis un jeune homme au front très haut, penché sur des livres, des loupes et des poissons morts. De tout un trimestre il ne sort pas de ses quatre murs étroits. Il passe l'avant-dernier hiver, l'avant-dernier printemps de sa vie sur une thèse, à disséquer et à dessiner, à demi-mort de travail, poussé par la perspective d'un poste de professeur sans chaire qui promettait au réfugié politique la sécurité de l'exil en Suisse. De l'opuscule qui naît au cours de ces semaines-là, une étude sur le système nerveux central des barbeaux, sortira plus tard la leçon inaugurale de Zurich sobrement intitulée *Sur les nerfs crâniens*. Je l'ai toujours lue comme fragment d'une confession, comme une sorte de manifeste littéraire. Si on

laisse de côté toutes les hypothèses conditionnées par l'époque, dont quelques-unes furent vite dépassées, ce qui saute immédiatement aux yeux c'est la minutie avec laquelle il isole et prend en considération un nerf particulier. N'y a-t-il pas là, chez un poète de sa dimension, davantage qu'une simple coïncidence : une trace importante peut-être, l'ébauche d'une ramification s'étendant à l'œuvre tout entière ? Sans vouloir dissimuler la rupture entre poésie et sciences de la nature chez Büchner, sans réduire sa vision de l'Homme à deux ou trois hypothèses zoologiques : son sujet même parle en faveur du fait que c'est là, et justement là, qu'il cherchait des éclaircissements au sujet de quelque chose qui donnait son sens à l'existence terrestre tout entière. Il n'y a guère qu'ainsi qu'on peut comprendre son insistance sur l'appareil sensoriel. Büchner s'enquiert d'un point de vue biologique de ce qui, d'un point de vue littéraire, avait depuis longtemps développé en lui, secrètement, des *racines sensibles*.

Qu'est-ce qu'un nerf, se demande-t-il. Où passe-t-il, et où converge-t-il ? Dans quel sens a-t-il évolué d'un point de vue phylogénétique ? Y a-t-il des archétypes nerveux qui réapparaissent constamment, de classe zoologique en classe zoologique, dans des configurations différentes mais d'origine identique ? Que signifie cette organisation pour la sensation animale, la douleur et les affres de la mort... dont il dit quelque part : « Sans doute, on dit que ce n'est qu'un clin d'œil, mais la douleur a une mesure temporelle plus fine, elle fractionne une tierce ». Et enfin : qu'est-ce que le corps, le pense-t-on à partir du nerf ? Qu'est-ce que l'Histoire, la pense-t-on à partir du corps objectivé de la sorte ? Telles sont les questions auxquelles a pu le mener l'autopsie. Et telles sont aussi les questions par lesquelles on peut, aujourd'hui encore, protester contre toutes sortes, quelles qu'elles soient, de contrat social, de réforme sociale, révolution ou utopie. Ce n'est qu'à partir de là que la question peut-être la plus désespérée de Büchner acquiert son sens radical. « Mais ne sommes-nous donc pas dans un perpétuel état de violence ? »

Bien entendu, ce n'est pas le fait qu'il s'engage par ses recherches dans la voie de la philosophie de la nature de son temps qui rend ce processus significatif, mais le fait qu'il accorde la primauté au nerf, qu'il proclame le corps instance ultime. Voilà un poète qui tire ses principes de la physiologie comme d'autres avant lui de la religion ou de l'éthique. Il libère de la pure zootomie l'opinion que la vie se suffit à elle-même et n'obéit à aucun dessein extérieur ni supérieur.

« Tout ce qui est, est là uniquement en soi. »

Dans le corps ouvert, le crâne (de vive force) fracturé, il lit, est-ce assez absurde, les principes d'une possible et libre convivialité... ainsi que leur négation toujours menaçante : l'échec, radical et à partir des entrailles. Car l'autopsie est la voie la plus sûre pour perdre la foi ou, pour qui cela ne suffit pas, conforter l'incroyance. La dissection des corps est la voie royale menant à l'absurde tout comme à la plus extrême humilité pragmatique. Où, sinon à l'intérieur des corps mortels, pourrait-on toucher plus directement du doigt l'égalité, le dessein commun ? Et ne résulte-t-il pas aussi en dernier ressort d'une telle exposition des entrailles quelque chose d'aussi inouï et concluant que l'invention, la proclamation des droits universels de l'Homme ? C'est à partir de là que Büchner, le fils de médecin, a tenté d'amender la société. Peut-être sa passion politique n'a-t-elle rien été, après tout, qu'un fatalisme revivifié, une auto-excitation, comparable aux expériences de Galvani qui soumettait à des décharges électriques les cuisses de grenouilles arrachées. Sa grande question, à savoir si nos sens sont trop grossiers ou suffisamment subtils, reste ouverte. C'est à son aune que se décide si, au sein de la créa-

tion, seuls sont visibles les défauts de tissage, ou également les beautés organiques... s'il y a une existence individuelle libre au milieu des autres, ou seulement le désir opaque, la violence et la solitude sous l'épaisseur de la peau. Francis Bacon parvint, un siècle plus tard, avec d'autres yeux au même point de vue. Au cours d'un entretien, il l'a, lui le peintre, brièvement résumé en une phrase qu'on dirait de Büchner : « Au bout du compte, on est par nature sans espoir, et pourtant le système nerveux est probablement constitué d'une matière optimiste. »

Georg Büchner a étudié cette matière, sans cesse il en a retourné la doublure nerveuse intérieure et en a fait jaillir une lueur dans la parole prononcée, à l'instant figé du choc. Les nouvelles forces motrices du drame apparaissent à la lumière de la microscopie médicale, ce sont des moyens d'investigation du végétatif, des études de cas sur l'objet vivant et *en détail*¹. Sous l'écriture travaille le nerf, derrière le jeu des physionomies règnent les affects, et ce n'est que là, dans le corps des protagonistes ballottés en tous sens et en ballottant d'autres, que se peuvent localiser les forces motrices selon lesquelles l'Histoire et les histoires paraissent plausibles. Büchner a enregistré de bonne heure et point du tout froidement les fêlures qui traversaient l'individu. Le premier, il a examiné avec un intérêt diagnostique cet individu menteur, voleur, meurtrier, cent ans avant les grandes catastrophes bourgeoises et bien avant qu'il ne se voie congédié par des soupirs chez Kafka, sur un air d'opérette et en pure perte : « Sonde la nature de l'Homme ! »

Déjà, l'élève de première avait regardé son père pratiquer la dissection à l'hôpital. A dix-huit ans, il est étudiant en anatomie comparée et psychopathologie à Gießen, habitué au commerce quotidien avec les cadavres. De bonne heure, il se défoule par des formules sarcastiques. Dans le cercle de ses amis, dans ses lettres, il salue de cadavre à cadavre. *La mort de Danton*, écrit cinquante ans après la Révolution française, écume des documents, prend corps dans le voisinage immédiat des livres de zoologie et des atlas anatomiques. C'est le relevé de conclusions d'une maladie mortelle. Les citations originales à partir des ouvrages de référence sur la révolution sont incorporées tels des transplants au texte de son propre drame. Sur les lèvres des tissus, le sang ne veut pas coaguler. Dans la poussière de la scène, les grandes phrases des héros morts continuent à tressaillir comme des membres coupés. Ainsi naît son jargon formé à l'école de Shakespeare, frappé au coin de la médecine, suave à force de juvénile *vanitas*. Gutzkow l'assure d'un *besoin d'autopsie* qu'il constate à la lecture du tout.

L'esprit d'ordre actif et compilateur avait touché le fond, l'accélération avait commencé. Ce que Goethe appelait l'*euphémisme bienséant* fait totalement défaut chez lui. La langue n'enjolie plus rien, elle est tout aussi déchirée et nerveusement tendue que la situation d'où elle surgit en titubant. Le psychomotorisme détermine désormais le déroulement de l'action : la baraque foraine en tant qu'institution morale est fermée, ouvert est le théâtre de l'anatomie.

Goethe, l'humaniste, pouvait encore ramasser des os en traversant le champ de bataille, matériaux pour ses études ostéologiques. Son récit de voyage sur la *Campagne de France* le passe délibérément sous silence. Des décennies plus tard, il tenait entre ses mains le crâne de Schiller, ainsi finissent les rêves humanistes, sur des tercets, dans la contemplation des restes mortels de l'ami, en une époque cannibale. Büchner les a écoutés jusque dans leurs bruits parasites involontaires, le grattement qui perçait sous la régu-

1. En français dans le texte (N.d.T.).

larité de la versification. On dit de David, le peintre de scènes historiques, qu'il aurait étudié les spasmes des mourants dans l'intérêt du réalisme graphique. Le bourreau Sanson décrit dans son journal comment la charrette, en route vers la guillotine, passe devant un café dans lequel le citoyen David était assis sur l'appui d'une fenêtre et dessinait les condamnés. Büchner se tient, et pas seulement en raison de ses recherches, au seul nerf. On sent qu'une secousse a traversé les métaphores. Une fois pour toutes, elles sont délogées de leurs supports artificiels : fin des simulacres et du cliquetis d'automate. Au *labeur gigantesque de l'idéalisation* que Schiller croyait encore devoir accomplir, Büchner oppose son réalisme anthropologique. Dorénavant ne compte plus que ce qui se déroule dans le *monde des corps*, dans ce monde qui, pour St-Just, se gouverne de façon brachiale, c'est-à-dire avec les bras, par la terreur et le meurtre de masse. En lui, Büchner voit amoncelées les souffrances nouvelles, les futures lois de la nature dissimulées derrière ses violences. Ses paysages sont dès le début ces *Golgothas de l'esprit* dont Hegel parlait depuis la perspective aérienne du philosophe. Même là où, en bon hégélien, il reprend à son compte le mot de l'Esprit universel se frayant un chemin à travers la société, il s'attarde d'abord devant les monceaux de cadavres restés sur le bord du chemin. Point de démocratie sans ses épisodes barbares, on ne peut plus imaginer aucune Constitution sans corps démembrés. « Suivez vos paroles, dit Mercier, jusqu'au point où elles s'incarneront. » Et Danton d'abonder dans son sens : « De nos jours, on transforme tout en chair humaine. C'est la malédiction de notre temps. Mon corps aussi va maintenant être consommé. » Qu'elles entaillent profondément la chair, qu'elles laissent sur le bord du chemin les corps broyés, c'est ce qui éloigne tant l'Histoire et la Révolution de toute rédemption. Et c'est pourquoi tout projet de société est dénué de valeur s'il n'inclut pas aussi la conscience de la fragilité de ces corps tristes. Peut-être est-ce par l'âme qu'on recherche les utopies, mais c'est sur les os de corps écorchés qu'on les mène à leur terme, avec les biographies de ceux qu'on traîne à chaque fois jusqu'au prochain Paradis de laideur qu'on les paie.

Brecht, dans le *Déclin de l'égoïste Fatzer*, a consigné la fin provisoire de l'évolution, exactement avant que la mise à mort en série ne parvienne à maturité industrielle : la réduction du corps au simple matériau à débiter. Pendant la Première Guerre mondiale, alors que les Woyzeck crevaient dans les tranchées par millions, un déserteur en inscrit la nouvelle addition sur le mur de sa cellule à Mühlheim. Qu'est-ce qu'un mort ? « ... 85 kilos de viande froide, 4 seaux d'eau, 1 sac rempli de sel. »

De retour dans le présent, je termine vite et simplement, sur une dernière scène. Lorsqu'au soir du sept octobre 1989, à Berlin, au premier jour d'une vague de manifestations qui balaya l'autre Allemagne, je m'éveillai de la première euphorie, je me retrouvai avec étonnement face à une machine monstrueuse. Sur la voie centrale de l'une des artères colossales typiques du centre-ville (percées sur le modèle de la planification urbaine post-révolutionnaire, comme les boulevards parisiens ou les perspectives moscovites, en tant que simples axes de pénétration pour l'armée ou la police) se dressait, surgi du néant ou de l'un des bunkers souterrains pour véhicules, un char russe. Sa tourelle, peinte aux couleurs de la Nationale Volksarmee, était tournée vers l'arrière, le canon pointé par-dessus la chaussée en direction de l'Alexanderplatz. Je ne sais plus si c'était la lourdeur se chiffant en tonnes de son aspect, si c'était la distance (asiatique) dont il semblait disposer si légèrement : j'eus soudain, flâneur de champs de bataille resté à la traîne et rentrant au pays, le désir de m'installer là, à l'ombre du char, adossé

à ses chenilles et roues en acier, les yeux clos, pour quelques minutes. L'engin menaçant, la machine des guerres civiles, avait éveillé en moi un immémorial besoin de sommeil. Ce corps était venu jusqu'ici, il cherchait maintenant le repos, une pause en cours de route. Il en avait assez de tout cela, assez des rues larges comme des pistes d'atterrissage, des places de la Paix et des corridors de la mort, assez de l'appel du matin et des immeubles préfabriqués tout de guingois, de l'obsession de la sécurité et de la monotonie urbaine, assez des élans conditionnés et des langues de bois, assez enfin de ce long crépuscule socialiste, de la léthargie de tout un paysage dans lequel il était tombé comme en un gigantesque piège. Se reposer, voilà ce qu'il voulait, se déconnecter de l'Est *et* de l'Ouest, de la funeste fixation sur le dédoublement de toutes les situations et de tous les cerveaux, se coucher pour dormir au milieu du champ de mines, oublier l'impuissance, la dictature physiologique et l'avitissement collectif de toutes ces années... s'endormir, afin d'oublier les offenses à l'intellect, trouver un instant la paix, adossé à ce lourd engin à chenilles qui se dressait là comme privé d'équipage. C'était le corps qui voulait ici, *avant* toute parole, comme avec la velléité du petit enfant, s'abandonner à son épuisement : quelque chose qui s'était si longtemps obstiné, plus étroitement contraint que les pensées constamment prêtes à s'évader. C'était comme si j'avais voulu, le dos au char, m'endormir pour cette fois sur l'Histoire, quelques minutes, avant que tout ne se mette en mouvement, oubliant le corps en un sommeil sans rêves.

Je remercie l'Académie de Darmstadt pour un prix qu'il m'était difficile de décliner et que je préférerais pourtant (tant de choses me restent à accomplir) savoir entre d'autres mains, décerné pour une œuvre entière, l'œuvre de toute une vie. L'âge où Büchner est mort ne saurait m'être un réconfort, et encore bien moins un alibi. Pensant à lui, je ne vois aucun de mes autres aïeux, je vois cette apparition unique, météorique : le jeune poète en sphinx.