



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE DE METZ
FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
DEPARTEMENT D'ALLEMAND

LA SITUATION POETIQUE
DE
PETER RÜHMKORF

Thèse en vue du doctorat
(Arrêté ministériel du 30 mars 1992)

présentée par
Frédérique DIDIER

Volume I

Directeur de recherche:
Monsieur le Professeur
Michel GRUNEWALD

Décembre 1996

Frédérique Didier

LA SITUATION POÉTIQUE DE PETER RÜHMKORF

ERRATA

Volume I

Page	Ligne	Au lieu de	Lire
15	25	Moi	moi
17	notes 18; 19; 21	Moi	moi
27	note 48	Bertold Brecht	Bertolt Brecht
28	10-11	métapho- rique de l'explosion	métaphorique de l'explosion
29	2	per-ceptible	perceptible
38	25	Moi	moi
61	14	Moi	moi
63	note 25	<i>deutsche Philologie</i> , 1984,	<i>deutsche Philologie</i> 103 (1984),
65	10	Moi	moi
	21	Moi	moi
69	n. 36, l. 1-2	Finisme	finisme
	n. 37, l. 5	Finisme	finisme
70	2	Finisme	finisme
99	note 105	interprétation;	interprétation,
100	note 109	se confondaient La langue s'use.	se confondaient. La langue s'use.
101	n. 115, l. 10	si funeste. de ce passé récent.	si funeste de ce passé récent.
102	n. 119, l. 4	(cf. p. 93)	(cf. p. 101)
106	36	p. 447-476, <i>J</i> 88-110 et <i>SL</i> 11-43.	p. 447-476. Publications ultérieu- res: <i>J</i> 88-110 et <i>SL</i> 11-43.
112	9	Moi	moi
113	note 134	Tous ces textes seront étudiés dans la troisième partie.	∅
117	20	im Mulm der Existenz. »	im Mulm der Existenz.
118	5	K aroffelpürree	K artoffelpürree
	20	<i>Selbstportrait 1958</i>	<i>Selbstporträt 1958</i>
	34	ou à un oiseau, n'a pas	ou à un oiseau n'a pas
119	5	<i>Selbstportrait 1958</i>	<i>Selbstporträt 1958</i>
	note 146	<i>Die Zikagen</i>	<i>Die Zikaden</i>
121	14	<i>Programmatischer Rückblick</i>	<i>Programmatisher Rückblick</i>
122	17	déjà observées	déjà observés
125	note 153	cf. p. 70	cf. p. 79
	n. 155, l. 5	une manifestation du diable.	une manifestation du diable.)
126	11	Arnfried Astel	Arnfrid Astel
	note 158	Arnfried Astel	Arnfrid Astel
129	note 170	le Moi	le moi

Page	Ligne	Au lieu de	Lire
131	note 7, l. 7	Un traditionaliste	Un traditionaliste
134	22	la figure du Moi	la figure du moi
137	n. 20, l. 3	le Moi lyrique	le moi lyrique
144	n. 27, l. 2	la principale estocade du siècle à venir	<u>la principale estocade du siècle à venir</u>
	n. 27, l. 4	prises entre idéalisme et matérialisme	<u>prises entre idéalisme et matérialisme</u>
154	note 43	Certes, [...] le poète	« Certes, [...] le poète
157	27	profonde affectation	profonde perturbation
165	32	géocentrique	géocentrisme
167	note 55, l. 3	adaptations	adaptations
184	23	légèreté	légèreté
187	n. 72, l.3-4	perspective de la continuation parodique des formes traditionnelles	<u>perspective de la continuation parodique des formes traditionnelles</u>
192	25	auto-dérision	autodérision
199	note 25	le jeu des contradictions sociales	le jeu des contradictions sociales
212	note 51	par hasard	par hasard
213	note 55, l.5	le revue	la revue
214	10	l'assujettissement	l'assujettissement
216	note 69, l.3	un groupe extra-parlementaire	<u>un groupe extra-parlementaire</u>
224	16	(EzW 119)	(zW 119)
	note 109, l.3	(EzW 120)	(zW 120)
226	8	artistiques	artistiques
228	4	Restauration	restauration
	15	épigonalisme	épigonalité
229	1	Restauration	restauration
	7	Restauration	restauration
233	20	le repli sur soi le retour en arrière	le repli sur soi, le retour en arrière

Volume II

240	note 21	Klaus Schumann	Klaus Schuhmann
248	37	endlich wider	endlich wieder
249	13	de même, que	de même que
251	2	domaines	domaines
	9	discours	discours
255	13	les premiers sont ainsi conçus sur le mode l'apostrophe	les premiers vers sont ainsi conçus sur le mode de l'apostrophe
	25	Jahre lanf	Jahre lang
256	16	leichter Schnäpse	leichtere Schnäpse
	39	« bedeckt », lichtet »	« bedeckt », « lichtet »
258	2	saoûlographiques	soûlographiques
259	23	saoûlographique	soûlographique
260	18	« dirty-old; « Rentnerbank »	« dirty-old »; « Rentnerbank »
	note 4	H.J. Petersen	J.H. Petersen
263	28	<i>Noch weiter Leiden</i>	<i>Noch weitere Leiden</i>
	note 42	Marbach am Neckar	Marbach am Neckar
267	23	die flügel	die Flügel
268	29	assonnances	assonances

Page	Ligne	Au lieu de	Lire
268	note 46, 1.3	Stuttgart	Stuttgart
269	10-11	quelles que soient leur beauté	quelle que soit leur beauté
271	17	« geltenwir »	« gelten wir »
	22	« ich sage, vers 11	« ich sage », vers 11
	26	se présent	se présente
272	3	que que le collectif	que le collectif
273	11	Mitten drin	« Mitten drin
	14	Moi	moi
277	6	observées	observés
288	5	groß Eindrücke	große Eindrücke
291	10	s'accomodant	s'accommodant
292	11	uns das rote Tuch	und das rote Tuch
	12	O wenigen Engel	O wir wenigen Engel
	24	Richtig ich red von mir	Richtig, ich red von mir
296	17	anderes	anderes
299	3	Moi	moi
301	note 97	<i>cf.</i> p. 183, note 75.	<i>cf.</i> p. 188, note 74.
302	8	mußt du un	mußt du nun
	33	wieviel	wieviele
303	25	packen ». Uerlings	packen »), Uerlings
	27	aus den angeln	aus den Angeln
304	12	harmonieuses	harmonieuse
319	5	dabei weißt doch genau	dabei weißt du doch genau
	11; 13; notes	H.J. Petersen	J.H. Petersen
	115 et 116		
342	3	assonnances	assonnances
346	note 152, 1.4	l'ART PUR	l'ECRITURE ARTISTIQUE
	note 154, 1.3	Rühmkorf präsent	Rühmkorf présente
347	12	(A 1287)	(A 128)
354	note 172, 1.3	beucoup	beaucoup
355	10	grammticale	grammaticale
	14	croissant	croissante
357	34	sa disparition	Sa disparition
367	5	troisième	troisième
368	note 183, 1.2	concomittance	concomitance
371	1	gradezu	geradezu
	33	« Um-un-	« Um-und-
372	9	« Sprüchklopfer »	« Schprücheklopfer »
375	15	ausgepsrochener	ausgesprochen
389	note 200	c'est l'art pur	c'est l'écriture artistique
391	note 204	La qualité littéraire	« La qualité littéraire
393	7	incapable	incapable
426	note 36	<i>cf.</i> p. 13.	<i>cf.</i> ci-dessus p. 412.
435	17	différents	différentes
449	10	substitutue	substitutue
	23	mit ihren jahrhundertealten	mit ihrer jahrhundertealten
452	16	élististe	élitiste
	24	anéantissement	anéantissement
453	note 64	lui-même.	lui-même . »

Page	Ligne	Au lieu de	Lire
454	6	Fludium	Fluidium
460	16	s'appuient	s'appuie
468	14	élististe	élitiste

Volume III

477	22	possède	possèdent
478	31	Hannover	Hanover
483	note 14, 1.4	ruputure	rupture
490	2	caractérsie	caractérise
	7	Süsee	Südsee
493	26	juissance	jouissance
497	note 41, 1.6	obligation	obligations
506	note 17	(Traduction Rovini, <i>op. cit.</i> , p. : « L'art pur, c'est une tentative par laquelle l'art, au sein du déclin général des contenus, se prend lui-même pour contenu [...]. »)	
510	9	eingem	einigem
511	1	le poésie	la poésie
516	14	Kombinationen »	« Kombinationen »
547	13	Rühmkorf	Rühmkorf
	25	Rühmkorfs	Rühmkorfs
558	20	aberrations	aberrations
563	note 63	<i>cf.</i> 2° partie, p. 227.	<i>cf.</i> ci-dessus, p. 229.
565	note 77	antitaom-Gedicht	antiatom-Gedicht
	note 83	Ce titre	« Ce titre
574	note 121	<i>cf.</i> 2° partie, p. 297-312.	<i>cf.</i> p. 297-312.
578	4	ragument	argument
	note 141, 1.3	<i>cf.</i> 2° partie, p. 268-272.	<i>cf.</i> p. 268-272.
579	note 146	<i>cf.</i> 2° partie, p. 230.	<i>cf.</i> p. 230.
587	8	politique pour l'art	politique, ni pour l'art
593	note 176	<i>cf.</i> 2° partie, p. 372.	<i>cf.</i> p. 372.
595	24	lockst,	lockst du,
596	note 182, 1.5	<i>cf.</i> ci-dessous, p. 597-698.	<i>cf.</i> ci-dessous, p. 597-598.
	note 183	<i>cf.</i> 2° partie, p. 375.	<i>cf.</i> p. 375.
597	note 188, 1.3	Recalm	Reclam
598	note 191, 1.6	délibères	délibérée
612-		« Lyrik ist niemals bloßer	« La poésie n'est jamais expression
613		Ausdruck. »	pure et simple. »
615	22	« destruction de la réalité	« destruction de la réalité »
616	note 3	nuellement	nullement
623	note 21, 1.2	contracarrent	contrecarrent
624	note 24	<i>cf.</i> 2° partie, p. 395-396.	<i>cf.</i> p. 395-396.
625	note 27	11.	111.
	note 28, 1.4	par les relations qu'il entretient avec la réalité. »	<u>par les relations qu'il entretient avec la réalité. »</u>
626	25	Persönlichkeit	Persönlichkeit
627	note 38	<i>cf.</i> 2° partie, p. 245-2479.	<i>cf.</i> p. 245-249.
633	note 44, 1.2	et	<u>et</u>

Page	Ligne	Au lieu de	Lire
633	note 45 note 46, l.2	raccomode p. 351. «	raccomode p. 351.
634	2; 3; 5	communion	communication
635	note 52	cf. 2° partie, p. 268-220.	cf. p. 268-272.
640	26	en infléchissant de la perspective.	en infléchissant la perspective.
641	32	Zo	Zo
643	4	« l'activité artistique pure »	« l'activité artistique »
644	note 71, l.2	da la façon	de la façon
648	note 78, l.3 note 80	cf. 2° partie, p. 17-18. (D 93-106)	cf. p. 27-28. (D 93-106; première publication sous le titre <i>Freche Kußhände aus der Luftschaukel</i> . Bertolt Brechts 'Gedichte aus dem Nachlaß', dans: <i>FAZ</i> , 26.3.1983; puis comme postface dans Bertolt Brecht, <i>Gedichte</i> , Stuttgart: Deutscher Verlagsanstalt, o.J.)
655	7	qautre	quatre
671	23	zwischen dem Leben	« zwischen dem Leben
679	27 51	<i>Gedanken aus dem Dunkelkammer</i> Rowohlt, 1987.	<i>Gedanken aus der Dunkelkammer</i> Rowohlt, 1987, p. 93-121.
680	23 (ajouter)		<i>Durchgangsverkehr- Über das Verhältnis von Dichtkunst und Drogengenuß</i> . Dans: <i>Marbacher Magazin</i> 72/1995. Marbach am Neckar: Deutsche Schiller- gesellschaft, 1995, p. 1-11.
	31	Winfried Stepahn	Winfried Stephan
681	7	...und das Ich (1975)	...und das Ich (1975). Gespräch mit Jürgen Manthey.
	21	Rühmlkorf	Rühmkorf
683	14	Bartold Hinrich BROCKES: <i>Irdisches Vergnügen in Gott</i> . <i>Gedichte</i> . Auswahl und Nachwort	Barthold Hinrich BROCKES: <i>Irdisches Vergnügen in Gott</i> . <i>Gedichte</i> . Auswahl und Nachwort von Adalbert Elschenbroisch. Stuttgart: Reclam, o.J.
	30	Einzelheietn	Einzelheiten
	42	Helmut HEISSENBÜTTEL: <i>Dilemma im Mittelpunkt aller Erfahrung</i> . Dans: <i>Akzente</i> 8 (1961),	Helmut HEISSENBÜTTEL: <i>Dilemma im Mittelpunkt aller Erfahrung</i> . Dans: <i>Akzente</i> 8 (1961), H.1, p. 17-20.
684	11	Achtleitner	Achleitner
	21	2.2.1. Bibliographies	2.1.1. Bibliographies
685	10	<i>Abendslieds</i>	<i>Abendlieds</i>
687	5	Allgemeines	Allgemeines
688	2	Sonnatgsblatt	Sonntagsblatt
	6 (ajouter)		Heinz Ludwig ARNOLD (Hg.): <i>Franz Mon</i> . München: Text + Kritik 60, 1978.

Page	Ligne	Au lieu de	Lire
688	37	Athnenäum	Athenäum
692	2	naissance de Peter Rühmkorf,	naissance à Dortmund de Peter Rühmkorf,
	3	marionnettiste itinérant.	marionnettiste itinérant. Parrain: Karl Barth.
694	1	« Preis	Preis

UNIVERSITE DE METZ
FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
DEPARTEMENT D'ALLEMAND

LA SITUATION POETIQUE
DE
PETER RÜHMKORF

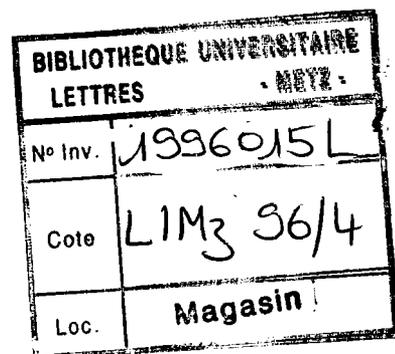
Thèse en vue du doctorat
(Arrêté ministériel du 30 mars 1992)

présentée par
Frédérique DIDIER

Volume I

Directeur de recherche:
Monsieur le Professeur
Michel GRUNEWALD

Décembre 1996



O-I.-Klasse Einsamkeit

...

*Ich reise mit Gedichten umher,
paarmal rundumerneuert
seit Achtzehnhundertichweißnichtmehr
Heinrich Heine die Lore beleiert.*

...

Peter Rühmkorf

Abréviations

Les oeuvres de Peter Rühmkorf sont citées d'après les éditions et sous les abréviations suivantes (références entre parenthèses dans le corps du texte):

A: *agar agar - zauraurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklagsnerven.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985.

B: *Bleib erschütterbar und widersteh. Aufsätze - Reden - Selbstgespräche.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1984.

D: *Dreizehn deutsche Dichter.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.

DL: *Deutschland, ein Lügenmärchen.* Göttingen: Wallstein, 1993.

E: *Einmalig wie wir alle.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.

GG: *Gesammelte Gedichte / Wer Lyrik schreibt ist verrückt!* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976.

H: *Haltbar bis Ende 1999.* Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1987.

HL: *Heiße Lyrik.* Wiesbaden: Limes, 1956.

iVg: *Irdisches Vergnügen in g.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1959.

J: *Die Jahre die Ihr kennt.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986.

K: *Kunststücke. Fünfzig Gedichte nebst einer Anleitung zum Widerspruch.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1962.

KF: *Kleine Fleckenkunde.* Zürich: Haffmans, 1989.

Kr: *Komm raus! Gesänge, Märchen, Kunststücke.* Berlin: Wagenbach, 1992.

L: *Laß leuchten! Memos, Märchen, TaBu, Gedichte, Selbstporträt mit und ohne Hut.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993.

P: *Phönix voran!* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985.

SL: *Strömungslehre I. Poesie.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.

TB: *TABU I. Tagebücher 1989-1991.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.

Ü: *Über das Volksvermögen. Exkurse in den literarischen Hintergrund.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.

W: *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1984.

zW: *Es muß doch einen zweiten Weg ums Gehirn rum geben.* Köln: Bund, 1981.

INTRODUCTION

« Bisher sieht es so aus, als habe Rühmkorf mehr Beiträge zur Germanistik als die Germanistik Beiträge zu Rühmkorf geleistet »¹: depuis 1984, certes, la situation a évolué; la germanistique n'est pas restée inactive, l'oeuvre du poète n'a pas reposé dans l'ombre. Mais les proportions n'ont guère changé, et le constat d'Edith Ihekweazu garde toute sa valeur. Rühmkorf n'est pas étranger à cette situation, s'étant fait lui-même le commentateur inlassable de son oeuvre: la création lyrique et le discours poétologique se développent en parallèle et s'enrichissent mutuellement, de sorte que les contributions de l'auteur à la germanistique sont fréquemment centrées sur sa propre production. Même les objets extérieurs (Walther von der Vogelweide, F.G. Klopstock, Gottfried Benn, Erich Fried, Bertolt Brecht, la poésie populaire, la rime enfantine...) ramènent le poète à sa problématique personnelle: du reste, ne définit-il pas la « poétologie » comme « tentative d'autodétermination de première main »²? Quelles que soient son utilité et sa légitimité, cette pratique systématique de l'auto-commentaire tend à soustraire la production lyrique à l'évaluation extérieure; Rühmkorf n'éprouve que méfiance pour la critique universitaire:

Wie zunächst jedes Gedicht als ein Liebendes, Werbendes unter die Menschen tritt, um dann augenblicklich unter die Pharisäer und Schriftgelehrten zu fallen, kann auch die Poetologie des alsbaldigen Einspruchs sicher ein [*recte*: sein] [...]. (TB 20)³

L'attitude défensive du poète, mais aussi la pertinence de ses gloses, ont de quoi décourager les commentateurs et les inciter à capituler devant une oeuvre qui semble se suffire à elle-même. En 1993, dans sa *laudatio* pour le Prix Büchner, Peter Wapnewski exprimait ce sentiment:

¹ Edith Ihekweazu: *Peter Rühmkorf. Bibliografie. Essay zur Poetik*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1984, p. 9. « Il semble, jusqu'à présent, que Rühmkorf ait plus fait pour la germanistique que la germanistique pour lui. »

² « [...] die Poetologie [...] als Selbstbestimmungsversuch erster Hand [...] », TB 20.

³ « Tout comme chaque poème arrive parmi les hommes avec le désir d'aimer et d'être aimé, pour tomber aussitôt entre les mains des scribes et des pharisiens, la poétologie, elle aussi, peut être assurée de l'objection immédiate. »

Wer sich bemüht, ihm und seinem Werk gerecht zu werden, steht [...] sehr bald entmutigt fest: Er hat schon alles besser gesagt.⁴

Il est vrai qu'on ne peut rivaliser avec l'expression d'un poète dont la prose poétologique est plus métaphorique que discursive, et qui reconnaît avoir « tenté de refaire vraiment de l'essai un art »⁵. Mais le critique ne doit pas faire oeuvre esthétique; sa tâche est d'éclairer, même et surtout là où l'auteur pense dévoiler les dessous de la création. Le rapport entre la poésie et la poétique de Rühmkorf est tel que le méta-discours devient un élément de l'oeuvre à part entière: la teneur essentiellement poétologique des écrits théoriques, la tendance à l'auto-commentaire, la contamination du discours prosaïque par le langage poétique nécessitent une élucidation dont les résultats sont eux-mêmes bénéfiques à la compréhension des poèmes, et complètent ce que l'auteur peut en dire. C'est donc la poésie qui sera au centre de cette étude: malgré la permanence de son activité journalistique et politique, malgré son incursion dans la dramaturgie et son intérêt pour le genre narratif, elle est en effet de toute évidence l'essentiel de son oeuvre. Rühmkorf lui-même nous incite à faire ce choix lorsqu'il avoue:

Vollkommen anwesend bin ich wirklich nur in Gedichten [...]. (L 219)⁶

Au demeurant, l'histoire de sa réception suit la chronologie de la production lyrique. Pendant deux décennies, la critique est exclusivement journalistique. Les deux premiers recueils, *Heiße Lyrik* (1956) et *Irdisches Vergnügen in g* (1959), ne valent guère au jeune poète que les reproches d'élitisme culturel et d'épigonat; en 1962, *Kunststücke* suscite quelques comptes rendus positifs sans toutefois infléchir la tendance. Ce n'est qu'en 1976, à la parution des *Gesammelte Gedichte*, choix de textes composés entre 1953 et 1975, que le poète gagne la majorité des critiques à sa cause. Dès lors, *Haltbar bis Ende 1999* (1979), *Kleine Fleckenkunde* (1982) et *Einmalig wie wir alle* (1989) sont accueillis avec intérêt. Cette reconnaissance tardive doit cependant davantage aux circonstances extérieures qu'à l'évolution de l'oeuvre elle-même; Dieter Lamping fait

⁴ Peter Wapnewski: *Himmlisches Vergnügen in r. Laudatio auf Peter Rühmkorf* (1993), dans: *Büchner-Preis-Reden 1984-1994*, hg. von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Stuttgart: Reclam, 1994, p. 212. « Quiconque s'efforce de lui rendre justice, à lui et son oeuvre, constate [...] très vite avec découragement qu'il a déjà tout dit, et mieux. »

⁵ « Ich habe versucht, die Form des Essays wirklich wieder zu einer Kunstform zu machen [...] », *zW* 111.

⁶ « En vérité, je ne suis totalement présent que dans les poèmes. »

remarquer le décalage de la production lyrique de Rühmkorf par rapport au goût de son temps: jugée trop incisive dans les années cinquante, elle apparaît trop ironique, voire équivoque dix ans plus tard; en revanche, les tendances générales de la poésie dans les années soixante-dix ont probablement été plus favorables à la réception du poète.⁷ La seconde raison de cette évolution est extérieure à la poésie proprement dite: l'activisme politique de l'auteur, ses investigations dans le domaine du patrimoine populaire, la vague poétologique de la décennie 1960-1970, lui valent la sympathie d'un certain public, qui découvre aussi, grâce à ses études sur Wolfgang Borchert, Walther von der Vogelweide, F. G. Klopstock, une autre façon de parler de la littérature. C'est ainsi, paradoxalement, lorsque sa veine poétique se tarit qu'il trouve un auditoire. Sans doute les lectures publiques et les concerts auxquels il s'essaie alors ont-ils également contribué à la diffusion d'une oeuvre que la critique avait peu encouragée.

C'est au moment où la résonance dans la presse littéraire devient positive que l'oeuvre de Rühmkorf commence à susciter quelque intérêt universitaire: la première étude paraît en 1973, mais il faudra encore attendre les années quatre-vingt pour que les investigations connaissent une véritable impulsion. Toutefois, les productions de la recherche sur l'oeuvre poétique de Rühmkorf forment à ce jour un ensemble diffus où les lignes de force sont rares et les ouvrages structurants peu nombreux. Si l'élucidation des textes a marqué des progrès, leur mise en perspective reste défailante et la compréhension globale de l'oeuvre est encore insuffisante. Les apports spécifiques seront présentés et discutés le moment venu au cours de cette étude. On se contentera d'esquisser ici, de façon plus générale, les moments forts et les avancées décisives de la recherche.

En 1984 paraît l'ouvrage d'Edith Ihekweazu⁸, fruit d'une année de recherche en collaboration avec Rühmkorf, qui propose une bibliographie couvrant l'intégralité des publications de l'auteur entre 1951 et 1982. Il s'agit d'un travail positiviste, essentiel pour le chercheur. La postface d'un quarantaine de pages⁹ esquisse une chronologie des positions poétologiques; cet aperçu en douze points se borne toutefois à souligner les

⁷ Dieter Lamping: *Ein Dichter in der Kritik. Anmerkungen zur Rezeption der Lyrik Peter Rühmkorfs in der Literaturkritik*, dans: D. Lamping / Stephan Speicher (Hg.): *Peter Rühmkorf. Seine Lyrik im Urteil der Kritik*. Bonn: Bouvier, 1987, p. 12.

⁸ *Peter Rühmkorf. Bibliografie. Essay zur Poetik*, op. cit.

⁹ *Die Quadratur des Widerspruchs: Peter Rühmkorfs verzwickte Harmonielehre*, *ibid.*, p. 120-158.

« contradictions » de la pensée théorique de Rühmkorf, sans repérer sa cohérence. En outre, le parti pris méthodologique, qui est d'envisager la poétique sans se référer aux poèmes, ne permet pas d'expliquer l'oeuvre.

La monographie de Peter Bekes et Michael Bielefeld¹⁰ marque en 1982 le véritable départ de la recherche. Le volume dresse un portrait complet de l'auteur en six chapitres qui traitent successivement de l'oeuvre lyrique et dramaturgique, des investigations sur le patrimoine populaire et la tradition poétique, de la prose essayistique et narrative. On y trouve également une table chronologique et quelques indications bibliographiques. Ce volume constitue une introduction bienvenue à la lecture de l'oeuvre dans son ensemble: on y perçoit les tendances générales de l'évolution, les infléchissements successifs des intérêts en relation avec les événements historiques, et les différentes facettes de la production. Cependant, le schématisme inhérent à cette approche synthétique entraîne parfois des analyses erronées¹¹, voire des jugements hâtifs et contestables: on verra par exemple que l'étude de l'influence de Benn, entachée d'idéologie, est insuffisante. Bekes et Bielefeld s'attachent eux aussi aux « contradictions »¹², privant ainsi le lecteur de la perception nuancée d'un auteur qu'on ne peut assurément réduire à quelques antagonismes. D'une manière générale, ils font preuve de partialité en mettant l'accent sur l'aspect subversif de l'oeuvre et l'« engagement » de Rühmkorf, au détriment d'autres aspects. Leur étude n'en est pas moins indispensable pour une première approche de la production du poète.

En réaction à la présentation de Bekes / Bielefeld, Sabine Brunner publie en 1985 un ouvrage significativement intitulé *Rühmkorfs Engagement für die Kunst*¹³, qui entend valoriser les composantes artistiques de l'oeuvre. Partant à son tour du syndrome de la dissociation subjective entre le prosateur, aux visées éducatives, et le poète, elle entreprend de montrer le primat de la réflexion esthétique sur les intentions politiques. Le souci légitime de nuancer le portrait fourni par Bekes / Bielefeld souffre cependant d'une démarche qui manque de rigueur; le corpus n'est pas défini, l'analyse des textes reste

¹⁰ *Peter Rühmkorf*. München: Beck, 1982 (Autorenbücher 32).

¹¹ Abordant les poèmes à partir de la réédition de 1976, ils se livrent par exemple au commentaire philologique d'une erreur d'impression (« Hølelied » dans *Gesammelte Gedichte*, p. 16, « Hohelied » dans *Irdisches Vergnügen in g*, p. 23, version originale): *ibid.*, p. 36.

¹² cf. par exemple l'introduction: *Statt einer Einleitung: Widersprüche*, *ibid.*, p. 7-18.

¹³ Essen: die blaue eule, 1985.

fragmentaire: en s'abstenant de problématiser les déclarations théoriques de l'auteur par la confrontation avec les textes poétiques ou avec la pratique contemporaine, S. Brunner se prive de critères précis pour circonscrire la position de Rühmkorf sur une question pourtant déterminante pour un poète de cette génération. Portée par une intention polémique, l'étude manque donc de nuance et n'offre pas une vue d'ensemble structurée et cohérente. Son mérite reste toutefois d'avoir attiré l'attention sur un aspect primordial de la pensée et de la production de Rühmkorf.

Si la recherche en RFA ne prend son essor que dans les années quatre-vingt, la réception universitaire de Rühmkorf en RDA date déjà de la fin des années soixante; elle est essentiellement liée au nom de Klaus Werner¹⁴, qui soutient en 1969 une thèse intitulée *Zur sozialistischen und bürgerlichen deutschen Lyrik nach 1945. Die jüngere Generation: Kunert und Berger - Enzensberger und Rühmkorf*¹⁵, et publie deux ans plus tard l'article *Zum Beispiel: Peter Rühmkorf. Progressive bürgerliche Lyrik und ihr Verhältnis zur gesellschaftlichen Realität der Bundesrepublik*¹⁶: l'étude thématique, qui s'attache aux trois premiers recueils, est centrée sur le rapport du poète à la société dans la perspective normative du socialisme. Werner voit dans l'évolution de l'oeuvre une adaptation progressive au système capitaliste¹⁷; la contestation sociale, dévoyée par les tendances épicuriennes du discours, se transformerait en une « idylle anarchiste »¹⁸ au lieu de se montrer constructive: Werner fustige ainsi l'attitude régressive de même que le divorce entre poésie et politique.¹⁹ L'intérêt de cette lecture, qui représente un état déjà ancien de la recherche, ne réside pas dans le contenu de la critique, mais dans sa représentativité: comme en témoigne cette étude, la poésie de Rühmkorf est jugée trop individualiste, trop « artistique » et trop peu militante pour susciter l'adhésion en RDA.

En 1987, Dieter Lamping et Stephan Speicher entreprennent de retracer la réception journalistique du poète, qui couvre déjà trois décennies;²⁰ l'ouvrage comprend un bilan

¹⁴ Dans l'ouvrage de Klaus Schuhmann (*Weltbild und Poetik*, Berlin/Weimar: Aufbau, 1970), Rühmkorf est évoqué de façon trop succincte (p. 130-132 et 155-158) pour qu'on puisse en tirer quelque enseignement sur la perception du poète à l'Est.

¹⁵ Université de Leipzig, 1969. cf. notamment p. 1-22; 167-246; 266-272.

¹⁶ Dans: *Weimarer Beiträge* 17 (1971), H. 11, p. 95-118. L'article résume, en les rapportant à Rühmkorf, les positions que Werner avait défendues dans sa thèse.

¹⁷ *ibid.*, p. 102-104.

¹⁸ « anarchische Idylle », *ibid.*, p. 104.

¹⁹ cf. *Zur sozialistischen und bürgerlichen Lyrik...*, op. cit., chapitre IV (« Zukunft » im Gedicht), p. 246-267.

²⁰ *Peter Rühmkorf - Seine Lyrik im Urteil der Kritik*, op. cit.

introduction d'une dizaine de pages, puis reproduit les articles les plus marquants avant de proposer un entretien avec l'auteur. L'initiative témoigne de la place qu'occupe désormais Rühmkorf dans la vie littéraire.

Ainsi s'explique également la publication, à la fin des années quatre-vingt, de deux recueils d'études.²¹ La diversité des sujets traités nous empêche d'évoquer ces essais par le menu. Les articles s'intéressent à la production lyrique, dramaturgique, théorique et narrative de l'auteur, abordant parfois la question du flottement des genres;²² l'oeuvre poétique suscite en général une réflexion sur le rapport à la tradition²³, sur le langage²⁴, sur les thèmes du discours²⁵ ou encore sur un recueil ou un poème précis.²⁶ Les articles, de qualité inégale, rendent certes compte de la richesse de l'oeuvre et de l'intérêt qu'on lui porte, mais ils en donnent une image kaléidoscopique et fragmentée.

Il en va de même pour les études portant sur des points précis de la production poétique. L'influence de Gottfried Benn et sa problématisation dans le discours lyrique et poétologique ont donné lieu à de nombreuses exégèses qui n'ont toutefois pas su mettre en valeur la complexité d'un problème qui demande encore à être examiné.²⁷ En revanche, la question de la parodie, qui représente l'axe majeur de la recherche, est un domaine maintenant bien étudié; c'est Theodor Verweyen qui s'y intéresse le premier, en 1973.²⁸ Comme l'indique le sous-titre, Rühmkorf lui-même ne fait pas l'objet de l'étude. T. Verweyen entend réhabiliter la parodie comme indicateur de la fonction communicative de la littérature: Rühmkorf, en transférant le champ d'action parodique

²¹ Heinz-Ludwig Arnold (Hg.): *Peter Rühmkorf. Text + Kritik* 97 (1988), München. Manfred Durzak / Harmut Steinecke (Hg.): *Zwischen Freund Hein und Freund Heine: Peter Rühmkorf - Studien zu seinem Werk*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.

²² cf. par exemple Ulrike Rainer: « *Aber diese Treue zu sich selbst...* »: *Die Auflösung von Grenzen im Werk Peter Rühmkorfs*. Dans: *Zwischen Freund Hein und Freund Heine...*, *ibid.*, p. 34-54.

²³ J.H. Petersen: *Anspielung und Variation. Zu den ästhetischen Prinzipien Peter Rühmkorfs*, dans: *Text + Kritik*, *op. cit.*, p. 28-35. Volker Neuhaus: « *Vorgängerschaft und Vorsängerschaft im Geiste* ». *Peter Rühmkorf und die Tradition*, dans: *Zwischen Freund Hein und Freund Heine...*, *op. cit.*, p. 66-87. Alexander von Bormann: *Peter Rühmkorfs Kritik des Traditionalismus*, *ibid.*, p. 88-118.

²⁴ J.H. Petersen: « *... ich rühme Korff* ». *Sprachspiele in Peter Rühmkorfs Gedichten*, *ibid.*, p. 220-234.

²⁵ Peter Bekes: « *Weltuntergang - verschwindibus -* ». *Zur Rezeption von Apokalyptik und Prophetie in der Lyrik Peter Rühmkorfs*, *ibid.*, p. 194-219.

²⁶ Klaus Schuhmann: « *Fundament* » und « *Gewölbezone* » - zur Architektur von Peter Rühmkorfs poetologischem Weltbild (am Beispiel des Buches « *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich* »), *ibid.*, p. 235-254. Dieter Lamping: *Das Gedicht in der Zeit, die Zeit im Gedicht. Peter Rühmkorfs « Zum Jahreswechsel » als modernes Zeit-Gedicht*, *ibid.*, p. 256-295. Hartmut Steinecke: « *Arbeit ist des Artisten Schmuck* ». *Peter Rühmkorfs Porträt « Selbst III/88 »*, *ibid.*, p. 296-320.

²⁷ On trouvera une analyse précise des apports de la recherche sur ce point dans la 2e partie, p. 404-408.

²⁸ *Eine Theorie der Parodie. Am Beispiel Peter Rühmkorfs*. München: Fink, 1973.

de la tradition littéraire à la réalité sociale et politique, lui semble fournir un paradigme nouveau. Toutefois, sur l'ensemble de l'ouvrage, dont la lecture est alourdie par un appareil méthodologique surabondant, il ne lui consacre que quelques dizaines de pages, davantage centrées sur la théorie que sur les textes poétiques.²⁹ Le mérite de ce travail est néanmoins de fournir des indications précieuses sur les conditions de production du poème évoqué, et plus généralement d'ouvrir la voie à l'étude universitaire de l'oeuvre. Sur la question de la parodie, le détracteur de Verweyen sera, onze ans plus tard, Herbert Uerlings.³⁰ Son apport décisif sera de montrer, à partir des textes, que la dimension critique des parodies de Rühmkorf vise certes la réalité présente, conformément à la définition de l'auteur, mais qu'elle s'applique aussi à la tradition littéraire, selon des degrés variables. Bénéficiant des investigations de Verweyen et d'Uerlings, les interprétations ultérieures des parodies mettent ainsi en avant, selon la spécificité du poème, le rapport au réel ou le rapport au passé littéraire.³¹ Sur la base de ces acquis, une réflexion sur la parodie dans l'oeuvre de Rühmkorf pourra s'intéresser à ses conditions historiques d'apparition, ainsi qu'à la façon dont se concilient les deux visées critiques.

Mais le mérite d'Uerlings ne se limite pas à cette question précise. Cet ouvrage fondamental constitue à ce jour l'unique analyse de l'oeuvre lyrique de 1956 à 1979. Soutenue par le recours systématique aux textes poétiques et théoriques, l'approche chronologique met en lumière l'évolution des thèmes et des techniques et donne une image de la production qui ne prétend pas résoudre les paradoxes. Cette démarche explicative respectueuse du phénomène poétique donne accès à l'oeuvre en l'élucidant véritablement. Uerlings met bien en valeur la teneur subjective du discours et le fonctionnement de la parodie, dont il montre le rôle constitutif dans l'élaboration du texte esthétique. De même, en identifiant les éléments de la réalité sociale et politique dans les images poétiques, il établit le lien du lyrisme au monde. Toutefois, il ne réalise

²⁹ La parodie (*Variation auf 'Abendlied' von Matthias Claudius*) dont il évoque le contexte de production et la fonction n'est même pas citée.

³⁰ *Die Gedichte Peter Rühmkorfs. Subjektivität und Wirklichkeitserfahrung in der Lyrik*. Bonn: Bouvier, 1984.

³¹ cf. par exemple J.H. Petersen: *Peter Rühmkorfs Spiel mit der literarischen Tradition*, dans: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 103 (1984), p. 244-263, et Winfried Freund: « *Der Mond ist eingefangen* » - *Zeitgenössische Parodien des « Abendlieds » von Matthias Claudius*, dans: *Der Deutschunterricht* 37 (1985), H. 5, p. 74-79.

que partiellement le programme défini par le sous-titre: la « subjectivité » et « l'expérience de la réalité » ne sont traitées que sous l'angle thématique; ainsi, ni les différentes formes d'expression du moi, ni les modalités du discours sur le réel ou ses présupposés ne peuvent être envisagés. Sur quelques points précis, comme le rapport à Benn et l'interprétation du recueil *Kunststücke*, le travail d'Uerlings offre matière à discussion. Finalement, la perspective immanente adoptée dans l'ensemble prive la présentation d'un éclairage contrastif pourtant indispensable pour aborder l'oeuvre de Rühmkorf dans toute sa richesse et sa complexité: sa situation particulière dans la modernité poétique et le lyrisme contemporain n'apparaît pas³², et on ne perçoit pas l'interaction des pôles subjectif et extra-poétique dans l'élaboration du discours. Ce patient travail resté cependant essentiel, car il permet l'accès à des textes qui, le plus souvent, se dérobent à l'appréhension immédiate, et constitue la base de toute lecture de Rühmkorf. Plus généralement bien sûr, les mises en perspective et les essais de systématisation entrepris ici n'auraient pu se faire sans les repères et les appuis fournis par les élucidations antérieures.

Pour compléter, en fonction de ces constatations, la connaissance de l'oeuvre de Rühmkorf, la présente étude se propose de circonscrire sa situation poétique, c'est-à-dire d'évaluer globalement sa position dans l'histoire de la poésie et dans le lyrisme contemporain. Cette lecture contextuelle, tenant compte des conditions de production littéraires et extra-littéraires, devrait permettre de mesurer les emprunts et les apports de Rühmkorf à la modernité.

Pour cela, il conviendra d'effectuer tout d'abord un bilan de la production lyrique susceptible de remédier aux lacunes de la recherche: on y trouvera par exemple la première étude d'ensemble des poèmes de jeunesse, et les premières lectures globales de *Kleine Fleckenkunde* et *Einmalig wie wir alle*. Cette première étape, plus analytique, répond au souci de clarifier des textes souvent complexes et rarement expliqués, et surtout de démontrer leur intégration dans le contexte des recueils; en effet, l'écriture de Rühmkorf est telle que l'originalité et le sens de ses textes n'apparaissent vraiment qu'à l'intérieur de l'ensemble fonctionnel pour lequel ils ont été conçus. Les *Gesammelte Gedichte*, par exemple, en isolant des morceaux choisis, suggèrent une continuité de

³² Le nom de Brecht est curieusement absent de l'étude. De même, on s'étonne que le recueil *Kleine Fleckenkunde*, paru deux ans avant la publication de l'ouvrage, soit totalement ignoré.

surface qui neutralise les relations transversales structurantes, et empêche de percevoir la progression heurtée du discours.

A partir de cette élucidation contextuelle, on tentera ensuite de cerner avec précision la situation poétique de Rühmkorf dans son aspect diachronique, puis dans son aspect synchronique. La deuxième partie cherchera donc à établir le rapport à l'héritage littéraire: le traitement de l'oeuvre de Benn servira ici de paradigme. Parmi toutes les filiations que traduit et revendique le lyrisme de Rühmkorf, elle occupe en effet une place de choix, et peut à ce titre témoigner de la relation productive à la tradition en général, et de sa position sur la modernité poétique.

La troisième partie sera consacrée à la situation de l'oeuvre dans le lyrisme contemporain. On prendra pour guides les contributions de Rühmkorf aux débats théoriques qui marquent l'évolution poétique sur les thèmes de l'expérimentation, de l'engagement politique et de la relation au monde empirique. Il apparaîtra que la référence au réel reste, pour le poète, un critère déterminant. Sur cette base, on essaiera, en tenant compte du subjectivisme extrême de la revendication « artistique », et des conditions nouvelles du traitement littéraire du réel, de définir les formes et les limites du réalisme de l'auteur.

Par ces différentes mises en perspective, on espère ainsi faire apparaître que l'oeuvre lyrique de Rühmkorf s'élabore dans une confrontation incessante avec la réalité sociale et la tradition littéraire, et que le poète, face à un dilemme formulé sans relâche, se montre l'héritier d'une modernité finissante.

PREMIERE PARTIE

LES ETAPES DE LA PRODUCTION LYRIQUE

Le bilan de la production lyrique suivra une orientation chronologique destinée en premier lieu à rendre compte du cheminement de l'auteur. Par ailleurs, cette organisation se justifie par les rapports qu'entretient la littérature avec l'évolution socio-historique en général: l'oeuvre de Rühmkorf, en particulier, se lit comme une réponse faite sur le mode lyrique aux sollicitations de l'histoire allemande de 1945 à nos jours. La perspective chronologique permettra ainsi de mettre en lumière la perméabilité de l'oeuvre littéraire.

Dans cette partition historique, on accordera un intérêt particulier aux ~~tout premiers~~ poèmes écrits de 1946 à 1956, dans le souci de faire pièce à l'indifférence de la recherche envers cette décennie. En effet, celle-ci a produit des textes qui, pour être de qualité inégale, n'en portent pas moins les germes de l'évolution ultérieure. Une lecture attentive de ces textes ouvre des perspectives sur la genèse de l'oeuvre et permet d'appréhender le discours lyrique de Rühmkorf dans toutes ses implications.

CHAPITRE I

LES BALBUTIEMENTS (1946-1956)

1. L'intérêt de la décennie 1946-1956

La décennie qui s'ouvre à la Reconstruction précède la publication du premier recueil de poèmes de Peter Rühmkorf¹. Il peut paraître surprenant d'élargir ainsi, pour la première fois, le champ des investigations vers l'amont, en intégrant au corpus les poèmes de qualité inégale produits par un Rühmkorf encore adolescent, puis jeune adulte. En effet, le bilan de la recherche fait apparaître que les textes antérieurs à 1956 n'ont jamais fait l'objet d'un examen; la qualité esthétique mineure de ces textes explique sans doute cette lacune, sans toutefois la justifier. Même H. Uerlings, dans l'unique étude minutieuse du lyrisme de Rühmkorf², les écarte d'emblée en faisant débiter son corpus à *Heiße Lyrik* alors qu'il consacre une première partie au lyrisme de jeunesse:

Die in dieser Sammlung³ enthaltenen Gedichte Rühmkorfs stehen zunächst im Mittelpunkt der Interpretation seiner « frühen Lyrik ». Die vorher geschriebenen, und zum Teil in kleinen, selbst verlegten Zeitschriften « veröffentlichten » Gedichte sind nur im Kontext der Interpretation eines ersten Selbstverständigungsprozesses von Bedeutung.⁴

Or, la raison invoquée constitue précisément un argument capable de justifier l'étude des poèmes de jeunesse dans la perspective qui est la nôtre. Uerlings tiendra cependant compte de cet aspect évolutif⁵, mais en faisant porter sa réflexion sur la biographie de l'auteur, non sur sa production lyrique:

¹ Il s'agit d'une publication commune avec son ami Werner Riegel, sous le titre *Heiße Lyrik*. (Wiesbaden: Limes, 1956. *Dichtung unserer Zeit*, H. 6)

² Herbert Uerlings: *Die Gedichte Peter Rühmkorfs*, *op. cit.*

³ Il s'agit de *Heiße Lyrik*.

⁴ *op. cit.*, p. 9. C'est moi qui souligne. « L'interprétation de la 'poésie de jeunesse' de Rühmkorf s'attache tout d'abord à ceux de ses poèmes contenus dans ce recueil. Ceux qui ont été écrits auparavant, et 'publiés' en partie dans de petites revues éditées par l'auteur, n'ont de sens que dans la mesure où ils éclairent un premier état de la réflexion du poète sur lui-même. »

⁵ *cf.* la partie intitulée « Poetologie », *ibid.*, p. 36-48.

[...] Rühmkorfs Biographie bis zum Erscheinen der *Heißen Lyrik* [wird] daraufhin befragt, welche Funktionsbestimmungen von Kunst bzw. Lyrik in ihr sich finden.⁶

C'est l'autobiographie rédigée par Peter Rühmkorf, *Die Jahre die Ihr kennt*⁷, qui servira à Uerlings de corpus pour éclairer la période 1946-1956, parce que, selon lui, elle rend bien compte du « rapport qui existe entre biographie et conception de l'art »⁸. Son intention est de montrer, à partir des faits relatés dans l'autobiographie, « que, dès le début et avec constance, la création esthétique remplit pour Rühmkorf des fonctions bien précises. »⁹ La démarche de H. Uerlings est légitime, et on ne peut que souscrire aux conclusions auxquelles il aboutit, mais une lecture attentive des poèmes datant de la décennie 1946-1956 permet de compléter et d'affiner le bilan du lyrisme de jeunesse, en mettant au jour certains fonctionnements du discours poétique. En effet, dix ans de jalons précèdent le premier recueil de poèmes: ils méritent à ce titre d'être identifiés, et ils témoignent en outre du contexte historique caractérisé par le règlement de la seconde guerre mondiale, la reconstruction, la restauration adenauerienne puis le miracle économique, et enfin la guerre froide.

2. Variété des formes d'expression

2.1. Publications

Rühmkorf écartera de la publication ultérieure en recueils la majorité des quelque quatre-vingt-dix textes composés durant cette période. Seuls quatorze poèmes dont un seul est antérieur à 1954 trouveront leur place dans *Heiße Lyrik* en 1956, et neuf dans *Irdisches Vergnügen in g* en 1959. Toute cette production a cependant été publiée entre 1952 et 1958 dans les revues éphémères dont Rühmkorf a été le collaborateur assidu, voire le cofondateur.

⁶ *ibid.* « [...] on étudiera la biographie de Rühmkorf jusqu'à la parution de *Heiße Lyrik* pour mettre en lumière les fonctions qu'il attribue à l'art ou à la poésie. »

⁷ *Die Jahre die Ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1972.

⁸ « Zusammenhang von Biographie und Kunstverständnis ». *op. cit.*, p. 36.

⁹ « wie früh und kontinuierlich die Produktion ästhetischer Texte bestimmte Funktionen für Rühmkorf erfüllt. » *ibid.*

Jusqu'en 1956, soixante-et-onze poèmes ont paru dans *Zwischen den Kriegen*¹⁰, revue dirigée par l'ami Werner Riegel, signés du nom de Peter Rühmkorf ou d'un de ses nombreux pseudonymes: Leo Doletzki (16), Leslie Meier (27). Ce fut ensuite la revue de Klaus Rainer Röhl, *Das Plädoyer/ Studentenkurier/ Konkret*¹¹, qui accueillit, de 1955 à 1958, onze poèmes déjà publiés dans *Zwischen den Kriegen* ainsi que six nouveaux textes, signés Peter Rühmkorf (10), Leslie Meier (1), Leo Doletzki (3) et Harry Flieder (3). le reste de la production lyrique antérieure à 1956¹² ne fut publié qu'en 1972 dans l'autobiographie *Die Jahre die Ihr kennt*.

2.2. Tour d'horizon

Il ne saurait être question de procéder à un inventaire exhaustif et fastidieux des poèmes concernés. Un rapide tour d'horizon de la production lyrique de cette décennie permet de noter la variété des formes d'expression: aux pamphlets anti-militaristes et

¹⁰ La revue hectographiée, qui s'intitulait d'abord *Zwischen den Kriegen. Blätter in die Zeit*, fut dirigée par Albert Thomsen et Werner Riegel. Le premier numéro vit le jour en 1952. Dès le numéro 3, en février 1953, son titre devint *Zwischen den Kriegen. Blätter gegen die Zeit*, et Riegel en assumait la direction et la gestion financière avec l'assistance de Rühmkorf. On trouve le témoignage de la modicité des moyens dans l'article de Werner Riegel intitulé *Proklamation des Hektographismus* (Nr.2, Januar 1953), conçu comme une éthique de l'indépendance financière et, partant, intellectuelle: « Wir gehören nicht zu den Literaturkaninchen, die sich fressen lassen, weil sie zu Lebzeiten als Handelsobjekt gut gefüttert werden. Wir akzeptieren die Armut, die nach der Meinung des Spießers dem Künstler so gut steht. Wir proklamieren den Hektographismus! » (Cité d'après: Peter Rühmkorf: *Werner Riegel. ... beladen mit Sendung/ Dichter und armes Schwein* ». Zürich: Haffmans Verlag, 1988. p.44)

« Nous ne sommes pas de ces lapins de la littérature, qui se font manger parce qu'on les a engraisés leur vie durant pour en tirer profit. Nous acceptons la pauvreté qui, aux yeux du bourgeois, va si bien à l'artiste. Nous proclamons l'hectographisme! »

Parmi les abonnés, on trouve les noms de H. Böll, M. Brod, A. Döblin, K. Hiller, H.H. Jahn, K. Krolow, D. Wellershoff. L'objectif assigné à la revue était de satisfaire « das gemeinsame Verlangen nach einer eigenständigen und durch keine weltliche Macht genierte Zeitschrift. Sie sollte der Publikation von Gedichten dienen, zumal unserer eigenen [...], aber auch der Verbreitung von politischem Widerstandsgeist. Sie war als Tribüne für junge unerhörte Talente gedacht, aber auch als poetologisches Leitorgan [...]. Sie formulierte sich aktivistisch und verbesserungsbesessen [...]. » (Peter Rühmkorf, *ibid.*, p.9-10). « le désir commun de posséder une revue indépendante qui ne soit entravée par aucun pouvoir séculier. Celle-ci devait servir à publier des poèmes, notamment les nôtres [...], mais aussi à diffuser un esprit de résistance politique. Elle était conçue comme une tribune pour de jeunes talents inconnus, mais aussi comme la revue poétologique de référence [...]. Elle se présentait comme activiste et obsédée par l'idée d'un monde meilleur [...]. »

¹¹ Le premier numéro de *Das Plädoyer* parut en février 1955. Son titre devint en mai 1955 *Studentenkurier. Unabhängiges Nachrichtenmagazin für deutsche Studenten*, hrsg. von den Mitgliedern des Arbeitskreises Publizistik im Arbeitskreis progressive Kunst an der Universität Hamburg. En janvier 1957, la revue fut rebaptisée sous le nom de *Konkret. Die unabhängige deutsche Studentenzeitung*.

¹² Il s'agit de textes datés de 1946 à 1953.

anti-bellicistes de l'immédiat après-guerre¹³ succèdent quelques poèmes de style néo-expressionniste¹⁴. La fin des années quarante voit alterner poésie « subjective »¹⁵ et poésie « engagée »¹⁶, traduisant l'impossible intégration sociale et les difficultés psychiques du poète. Le début des années cinquante est marqué par un lyrisme « apocalyptico-hédoniste »¹⁷.

Du lyrisme de la décennie 1946-1956 se dégagent, quel qu'en soit le mode d'expression, des tendances générales qu'il convient à présent d'étudier.

3. Une poésie égocentrée

Ce que ces poèmes traduisent en premier lieu, dans la forme comme dans le fond, c'est l'obsession du moi. Ils thématissent en majorité la situation du sujet lyrique sous forme de descriptions ou de mises en scène.

La forme d'expression la plus fréquente est la première personne du singulier:

Ich habe keine Lust
Als Frühvollendeter schon zu krepieren
(*Annonce*, J 27)

Ich teile mit dir das Brot und das Brett
Auf das man uns endlich legt
(*Ich teile mit dir*, J 37)

Ist meine Seele unsterblich oder verrott ich,
Was ist dran gelegen?
(*Ist meine Seele*, J 51)

La subjectivité, comme thème du poème, trouve également d'autres formes d'expression que la voie directe de la première personne. L'autoportrait *Wenn ich also* commence par cette image du double malaise subjectif et universel que donne de lui-même le Moi cacochyme dans un monde désolé:

¹³ Par exemple: *Mit Herz und Hand*, 1946 (J 25); *Der Feldherr* (Leo Doletzki, *ZdK* 1, 1952; J 26).

¹⁴ Par exemple: *Es lenzt* (J 27); *Allesfresser Auge* (J 28).

¹⁵ Par exemple: *Annonce* (J 27); *Ich teile mit dir* (Leo Doletzki, *ZdK* 3, 1953; J 37-38).

¹⁶ Par exemple: *Homo Sapiens* (Leo Doletzki, *ZdK* 1, 1952); *Variation* (J 30); *Rudel und Galland* (J 33); *Und ich war da* (J 37; aussi sous le titre *Und keiner von uns sagte nein* dans *Konkret*, Jg. 4, Nr. 3, März 1958 (Peter Rühmkorf), et sous le nom de Leo Doletzki en première page de *Informationen. Monatsschrift für Wehrdienstverweigerer*, 3. Jg., Nr. 6, Köln 1958).

¹⁷ « Reprivatisierung der Lyrik ins Apokalyptisch-Hedonistische » (J 49): c'est, selon Rühmkorf, la caractéristique de ces trois poèmes: *Ich künde heute* (Leslie Meier, *ZdK* 5, 1953), *Wenn ich also* (PR, *ZdK* 11, 1953), *Ist meine Seele* (Leslie Meier, *ZdK* 12, 1954).

Wenn ich also durch dies triste Arkadien hinke,
[...] (J 50)

Mais le vingt-et-unième vers, pivot du poème qui en compte quarante, opère un brusque changement de la première à la troisième personne du singulier. Cette perspective pseudo-objective se maintiendra dans toute la seconde moitié du texte, marque de la mise en scène du moi comme de la confession subjective devenue impossible, pour culminer, aux trois derniers vers, dans une image saisissante de dédoublement:

Dem die Götter den Schluß noch stundeten,
Er kocht seinen Brei,
[...]
Der im Sommer die rostigen Stiere trieb,
Fällt darnieder, dunkler und unbewußter,
Vor jenem Mann, der seine Satire schrieb.

Cette chute finale du sujet divisé illustre en fait une situation de désarroi subjectif.

La subjectivité se trouve également problématisée dans les poèmes où le moi s'adresse à lui-même à la deuxième personne du singulier, comme par exemple dans *Allesfresser Auge* au quatrième vers:

Allesfresser Auge aufgerissen
Schleuse Tag und Nacht durch die Pupille
Worte bersten und es birst die Stille
Birg nicht deinen Mund in feigen Küssen
Dieser Welt darf nicht der Schoß vernarben
Spannt die Brauen
Über Augenkratern bis sie schauen
Lachend
Eine Explosion der Farben (J 28)

Ce poème écrit en 1947-1948 présente le moi lyrique dans une relation purement visuelle au monde. Les termes « Allesfresser Auge », « aufgerissen », « Augenkratern » dénotent un état de grande réceptivité. Les deux pôles (le moi et le monde) qui sous-tendent le poème se rejoignent au deuxième vers dans l'image du monde absorbé par le sujet voyant. Le vers le plus long, le vers central qui fonctionne comme pilier du poème, est consacré à l'état du monde: l'emploi du verbe « vernarben » qui culmine en position finale souligne qu'il s'agit d'un état de maladie, de souffrance. Au mouvement d'absorption succède, dans la seconde partie, une dynamique centrifuge; cette dynamique de l'extériorité est en fait celle de l'expression (« Worte bersten »). Le poème offre donc en filigrane une image de la fonction du poète, caractérisée par une intense

réceptivité, et l'assimilation du monde dans toutes ses monstruosité. Le vers central souligne par ailleurs que l'acte poétique ne lui restitue pas son intégrité.

Cette béance de la subjectivité, par où s'engouffre la misère du monde, caractérise la production lyrique de Peter Rühmkorf. Elle se trouve par exemple à l'opposé de la conception des rapports du moi et du monde chez Gottfried Benn, pour qui l'oeil suggère une cloison hermétique entre le sujet et le monde:

Erloschenes Auge, Pupille steht nach innen, nirgends mehr Personen,
sondern immer nur das Ich; Ohren verwachsen, lauschend in die Schnecke,
doch kein Geschehnis, immer nur das Sein [...] ¹⁸

Benn utilisera la même image pour caractériser Rönne, le héros médecin de la série de nouvelles expressionnistes *Gehirne*:

[...] der Flagellant der Einzeldinge, [...] der keine Wirklichkeit ertragen
konnte, aber auch keine mehr erfassen, der nur das rhythmische Sichöffnen
und Sichverschließen des Ich und der Persönlichkeit kannte [...] ¹⁹

Le verrouillage de la subjectivité va de pair chez Benn avec la négation de la réalité:

Es gibt keine Wirklichkeit, es gibt das menschliche Bewußtsein, das
unaufhörlich aus seinem Schöpfungsbesitz Welten bildet, umbildet,
erarbeitet, erleidet, geistig prägt. ²⁰

Voici finalement la définition du subjectivisme selon Benn:

[...] das Ich [bildet] Zug für Zug jenen Gedanken des Subjektivismus in sich,
daß die ganze äußere Welt als ein inneres Erlebnis ihm gegeben ist. ²¹

Le recours à la conception de la subjectivité chez Benn, dont l'oeuvre entière illustre le problème du sujet lyrique, permet d'apprécier, à titre contrastif, toute la réceptivité du moi, toute la perméabilité qui existe entre lui et le monde chez Peter Rühmkorf. C'est justement cette perméabilité qui, par imprégnation ou osmose, cause en partie le malaise subjectif.

¹⁸ Les oeuvres de Benn sont citées, pour les poèmes, d'après: *Gedichte. In der Fassung der Ersdrucke*. Hg. B. Hillebrand, Frankfurt/M.: Fischer 1987 (en abrégé: *Gedichte* suivi de la page concernée); pour la prose: *Gesammelte Werke in 4 Bänden*. Hg. D. Wellershoff. Stuttgart: Klett/Cotta, 1986 (en abrégé: *Werke*). Ici: *Das moderne Ich (Werke I* p. 19-20). « Oeil éteint, pupille tournée vers l'intérieur, plus personne nulle part, mais rien que le Moi, toujours; les oreilles difformes, à l'écoute du limaçon, mais rien ne se passe, il n'y a rien que l'Être. »

¹⁹ *Lebensweg eines Intellektualisten. (Werke IV*, p. 30). « [...] le flagellant du monde dispersé, qui ne pouvait supporter ni non plus saisir aucune réalité, ne connaissant que le rythme du Moi et de la personnalité qui s'ouvrent et se ferment tour à tour [...] ».

²⁰ *ibid.*, p. 68. « Il n'y a pas de réalité, il y a la conscience humaine qui ne cesse de puiser dans sa création pour fabriquer des mondes, les transformer, les travailler, les subir, les marquer par l'esprit. »

²¹ *Das moderne Ich, op. cit.*, p.18-19. « [...] Le Moi [forme] en lui-même trait pour cette idée du subjectivisme selon laquelle le monde extérieur tout entier lui est donné comme expérience intérieure. »

La lecture d'un poème de 1952-1953, *Ist meine Seele*, sorte d'autoportrait sur le mode interrogatif, permet de définir l'état subjectif et l'état du monde:

Ist meine Seele unsterblich oder verrott ich,
Was ist dran gelegen?
So trage ich ohne Bestimmung den knöchernen Bottich
Mit leicht verderblichem Brägen.
Ich gehe noch einen Schritt in den verlorenen Oktober,
nicht mehr und nicht minder-
Schütte, ach schütte diese letzte Hand voll Zinnober
Hoch hinter den Binder!

Noch funktioniere ich, ich fühle mein Amulett,
Das sterbliche Herz an der Seite.
Und ich fische im trüben, nicht im See zu Genezareth
Nach Wirklichkeiten.
Trauer und Destruktion
Machen mein Fleisch erst empirisch;
Wind im Gesicht, wie zerblättert der Mohn
So über die Maßen lyrisch.

Schau in die Spiegelscherbe, sieh das Schattenpigment
Auf die Stirne entboten;
Bis ein großer Gedanke das Hirn zertrennt,
Den gordischen Knoten.
Wenn ein Gedanke, zu weit hinter der Schläfe geschürft,
Zu nah der Vernichtung,
Die Pläne zerstreut und die Träume verwirft
In jegliche Himmelsrichtung.

So möge es fallen, so gehe es, so verrott es
Wie es kam und entstand.
War ich ein Scharlatan? War ich ein Schoßhund Gottes
Und fraß ihm aus gnädiger Hand?
Einen Mund voll Glück, das unter der Zunge verglomm,
Wird Er es beweinen? -
Absalom, Absalom,
Mit den baumelnden Beinen- (J 51-52)

L'axe thématique est, ici aussi, le moi lyrique: le sujet circonscrit sa situation dans le monde par des questions rhétoriques qui rendent compte également de son désarroi. L'un des pôles du poème est résumé par la formule du treizième vers: « Trauer und Destruktion ». Le désordre du monde, que le moi assimile sur le mode métonymique, se présente comme l'une des causes du malaise subjectif. Ce dernier est circonscrit par les images de la première et de la troisième strophes: le moi qui pourrit, le corps comme un « tonneau osseux », l'estomac qui, par cette forme de mimétisme chère à Rühmkorf, devient lui-même périssable, la main remplie de cinabre, l'éclatement subjectif figuré par le regard du moi dans les débris du miroir. La troisième strophe évoque le

dysfonctionnement cérébral, en illustrant la façon dont le cerveau consacre la ruine des projets et des rêves.²²

Ainsi, l'état subjectif décrit dans la majorité des poèmes entre 1946 et 1956 est aussi un état de souffrance. Il ne saurait être question, à ce stade de la réflexion, de proposer une étude exhaustive du problème de la subjectivité, mais il convient d'évoquer maintenant les causes du malaise.

4. Les causes du malaise subjectif

4.1. L'explication biographique

La situation subjective de souffrance que circonscrivent les poèmes d'un Rühmkorf adolescent puis jeune adulte a en premier lieu des causes biographiques directes. Accorder de l'attention à l'arrière-plan biographique, aux répercussions du vécu sur l'écrit ne signifie pas pour autant que l'on tombe dans l'écueil du « biographisme » (l'explication de l'oeuvre par la vie de l'auteur), ou de l'amalgame facile entre « moi biographique » et « moi lyrique ». La conscience de la nécessaire part de fiction n'empêche pas que l'on tienne compte d'un phénomène qui, depuis ses premières manifestations en 1948, détermine avec constance l'oeuvre lyrique de Peter Rühmkorf.

4.1.1. Une « névrose monétaire »

1948 est une année charnière dans l'histoire de la poésie allemande contemporaine, ainsi que le souligne Otto Knörrich qui décale volontiers « l'année zéro » de trois ans:

Wie in der Entwicklung des gesellschaftlichen Bewußtseins und des Gesellschaftssystems, so fand auch in der Literatur die Stunde Null zunächst nicht statt [...] ²³.

Il justifie tout d'abord cette conception par les événements de la vie littéraire allemande:

Wenn es in der Lyrik überhaupt eine 'Stunde Null' gab, so fand sie mit Verspätung statt. Mit mehr Recht als 1945 kann man 1948 als lyrisches Umbruchsjahr bezeichnen. [...] In diesem Jahr erschienen [...] die ersten

²² C'est une invective qui doit beaucoup à Gottfried Benn. Le problème du « cerveau » fera l'objet d'un examen ultérieur (p. 414-416).

²³ Otto Knörrich: *Die deutsche Lyrik seit 1945*. Stuttgart: Kröner, 1987. p. 9. « En littérature, comme dans l'évolution des consciences et du système social, l'année zéro se fit tout d'abord attendre [...] ».

Nachkriegsveröffentlichungen von Benn, Eich, Huchel und Krolow sowie der erste Gedichtband des 'Neulings' Paul Celan.²⁴

Le second argument de Knörrich ne peut manquer d'étonner au premier abord:

Vielleicht ist es nicht zufällig das Jahr der Währungsreform.²⁵

Et Knörrich de s'appuyer sur les propos de Karl Krolow:

[Die Währungsreform] schuf andere Verhältnisse, auch auf dem Gebiet der Lyrik.²⁶

La réforme monétaire comme événement décisif dans le lyrisme ou dans la vie des poètes, c'est ce qu'analyse Peter Rühmkorf dans son autobiographie, tout d'abord sous la formulation lapidaire:

47.) Mitte 48: Währungsreform plus erste Anzeichen einer Zwangsneurose (siehe auch unter 49).²⁷ (J 31)

Peter Rühmkorf a en effet souffert, de 1948 à 1951, de troubles psycho-pathologiques dont il fournit au point 49 de l'autobiographie ce qu'il appelle une « analyse matérialiste »²⁸ en identifiant la cause de sa maladie:

Auf den Schlag genau mit Einsetzen der Währungsreform begann bei mir eine Neurose manifest zu werden, [...] deren Ausbruch [...] von mir selbst sofort im Zusammenhang mit [...] wirtschaftlichen Tatsachen gesehen wurde.²⁹ (*ibid.*)

En effet, « la rupture de l'édifice monétaire a compromis de façon toute élémentaire les fondements économiques sur lesquels reposait [son] moi ».³⁰ Le marché noir ainsi que les récitals de violon au coin des rues qui lui assuraient une part de sa subsistance s'avèrent dès lors impossibles ou peu lucratifs:

Die Währungsreform, die uns zunächst wie eine wahrhaftige Verfestigung aller schwankenden Werte erschien, erwies sich also schon bald als fürchterlicher Trick um meinen Hals. [...] für mich und meine geringen

²⁴ *ibid.*, p.17. « Si tant est qu'il y eut une 'année zéro' en poésie, elle fut longue à venir. Plutôt que 1945 c'est 1948 qu'on peut à juste titre qualifier de tournant de la poésie. [...] Paraissent alors les premières publications d'après-guerre de Benn, Eich, Huchel et Krolow ainsi que le premier recueil du 'débutant' Paul Celan. »

²⁵ *ibid.* « Ce n'est sans doute pas par hasard l'année de la réforme monétaire. »

²⁶ Cité par Knörrich, *ibid.* « [La réforme monétaire] a créé une situation nouvelle, y compris dans le domaine de la poésie. »

²⁷ « Milieu de l'année 48: réforme monétaire plus premiers symptômes d'une névrose obsessionnelle (voir également n° 49). »

²⁸ « materialistische Analyse einer Neurose ». (J 34).

²⁹ « Au moment précis où la réforme monétaire entrait en vigueur, se déclara chez moi une névrose [...] que je mis moi-même tout de suite en rapport avec [...] les phénomènes économiques. »

³⁰ « de[r] Bruch im Währungsgefüge [stellte] ganz primitiv die wirtschaftliche Basis [in Frage], die meinem Ich zugrunde lag. » (J 34)

Fertigkeiten bedeutete sie schlicht und einfach: Liquidation. Das heißt, sie machte mich überflüssig. Das heißt, sie entzog meiner einfachen Warenproduktion den Sinn und den Boden. Sie erschütterte [...] das Selbstverständnis überhaupt und ließ mich mit meinen Lücken und Versäumnissen allein.³¹ (*ibid.*)

A cet événement économique s'ajoutent les troubles de la puberté:

Pubertät allein hätte mich nie aus dem Sattel geworfen. Erst im Zusammenwirken mit der Vernichtung meiner materiellen Basis machte sie möglich, daß die vorhandene Produktivkraft [...] pervertierte, ins Unterbewußtsein verschlagen wurde [...].³² (*ibid.*)

Les perturbations se traduisent sur le plan psychosomatique par un dérèglement des fonctions digestives rebelle à tout traitement:

[ich hielt mich] für ein unheilbares Weltwunder.³³ (J 35)

Le jeune Rühmkorf sombre alors dans un état de régression quasi-végétative, caractérisé par une « plongée en soi-même »³⁴, dont il n'émergera que par phases. L'autobiographie retranscrit les diverses étapes de la maladie et de la guérison: un premier sursaut grâce à l'expression poétique³⁵, puis à l'intervention d'Alfred Döblin qui publie quatre poèmes de Rühmkorf dans *Das goldene Tor*³⁶, puis une rechute³⁷, suivie d'une consultation chez H.H. Jahn, enfin d'un séjour dans une clinique de médecine psychosomatique dont le prix

³¹ « En effet, la réforme monétaire que nous vîmes tout d'abord comme une authentique consolidation de toutes les valeurs chancelantes, m'apparut bientôt comme une effroyable corde au cou. [...] pour moi et mes maigres aptitudes elle signifiait tout bonnement: liquidation. C'est-à-dire qu'elle me rendit superflu. C'est-à-dire qu'elle ôta tout sens et tout fondement à mes modestes activités de production. En ébranlant [...] ma relative indépendance économique, elle compromettait l'idée que je me faisais de moi-même et me laissait seul avec mes lacunes et mes échecs. »

³² « La puberté seule ne m'aurait jamais désarçonné. Il fallut qu'elle s'ajoute à l'anéantissement de mon assise matérielle pour pouvoir pervertir [...] la force productive dont je disposais et la repousser dans l'inconscient [...]. »

³³ « [Je me considérais] comme un phénomène incurable. »

³⁴ Il parle de « Selbstversenkung ». (J 36)

³⁵ « Ich [...] betrieb Dichterei entschlossen als Gegenproduktion (das schaffte weiter Luft) [...]. » (J 37)
« Je [...] pratiquai résolument l'écriture poétique comme compensation (cela m'apportait de l'oxygène) [...]. »

³⁶ Il s'agit de: *Ich habe vor, Sie zu bessern; Keim des Kommenden; Was überdauert; Das Geld*, publiés dans : *Das goldene Tor. Zweimonatsschrift für Literatur und Kunst*, hg. von A. Döblin. 6. Jg., H. 2, April 1951, p.148-149.

³⁷ « Ich [...] versank unrettbar in selbstmörderischen Zwangsgedanken, in denen mir das durch keinerlei Bewußtsein getrübt Sein eines Haushuhns, eines Schweines [...] als arkadischer Zustand erschien. » (J 38) « Je [...] sombrai irrémédiablement dans des obsessions suicidaires, dans lesquelles l'existence d'une poule de basse-cour ou d'un cochon [...], que ne vient gêter nulle conscience, m'apparaissait comme une Arcadie bienheureuse. »

exorbitant provoque la « fuite véhémente vers la santé »!³⁸ C'est à ce moment que Rühmkorf commence des études de pédagogie et d'histoire de l'art à l'université de Hambourg. Il conclut le point consacré à une névrose que l'on pourrait qualifier de « monétaire » en évoquant la fonction thérapeutique de l'écriture et la relation (momentanément) restaurée avec la société:

[...] dichtete allerhand Apokalyptisches und spürte kathartische Wirkung
rücksichtsloser Ausdrucksschreiberei. Weg mit den Schuldgefühlen! [...] Womit ich gleichzeitig außer mir und wieder bei der Gesellschaft war.³⁹
(J 40)

Cette incursion dans la biographie permet de situer les poèmes que Rühmkorf a écrits au cours de ces trois années difficiles; la souffrance subjective qui s'y exprime peut être ainsi directement liée à la situation personnelle de l'auteur, à ce que Rühmkorf appelle des « convulsions internes »⁴⁰: prenons l'exemple de *Ich teile mit dir*, composé au début de 1950:

Ich teile mit dir das Brot und das Brett
Auf das man uns endlich legt
Wir stammeln an dem gleichen Gebet
Wenn man uns gemeinsam erschlägt

Ich teile mit dir die Qualen des Alls
Und den Weg zum Kometen des Heils
Zwei Zungen beschneit vom Brudersalz

Es fällt mein Kopf von deinem Hals
Unter dem Schlage des Beils (J 37-38)⁴¹

La date de composition correspond au premier sursaut de Rühmkorf face à la maladie, c'est à dire au refus soudain d'un état régressif et végétatif caractérisé par le repli sur soi. Dans un tel contexte, la fonction de l'expression lyrique est essentiellement d'ordre cathartique. La relation perturbée du sujet avec la société constitue ici, comme dans tous les poèmes de cette période, la toile de fond. Le titre atteste cependant la possibilité, voire l'existence d'une communauté dans la relation amoureuse. Mais le poème repose

³⁸ « [...] die vehemente Flucht in die Gesundheit. All dieses schöne Geld! Das wäre in jedem Puff, Herbert- oder Ulrikusstraße, besser untergebracht. » (J 40) « [...] la fuite véhémente vers la santé. Tout ce bel argent! Il aurait été mieux employé dans n'importe quel bordel de la rue Herbert ou Ulrikus. »

³⁹ « J'écrivis toutes sortes de choses apocalyptiques et je ressentis les vertus cathartiques de l'expression littéraire sans retenue. Au diable le sentiment de culpabilité! [...] Ce qui me permit à la fois de sortir de moi-même et de retrouver la société. »

⁴⁰ « innere Konvulsionen ». (J 52)

⁴¹ Ce poème a été publié dans: *ZdK* 3 (1953), sous le nom de Leo Doletzki.

sur un paradoxe douloureux: la communauté dont il est question ici n'est qu'une communauté de souffrance; le partage évoqué est celui de la mort. Il ne s'agit pas ici de la mort naturelle, de sorte que l'angoisse qui affleure n'est pas existentielle, métaphysique, mais bel et bien psychique. Sujet et objet apparaissent ici comme des victimes face à un bourreau indéfini: délire de persécution, fantasmes morbides, sentiment de la faute définissent l'état pathologique du sujet.

Le poème s'ouvre, dans le prolongement du titre, sur l'image chrétienne du partage du pain, symbole positif d'une communion. Mais la formule binaire qui clôt le premier vers « das Brot und das Brett » introduit un élément perturbateur: la présence incongrue du second terme que seule l'allitération semble justifier. L'enjambement qui suit permet d'élucider l'image de la planche comme l'échafaud, figure récurrente de la poésie de cette période. L'adverbe « endlich » au deuxième vers précise la perspective temporelle et désigne de façon rétrospective la période d'attente qui précède l'exécution. Peut-être s'agit-il en filigrane d'une image de l'existence même, comme attente de la mort symbolisée ici par l'échafaud? La vie apparaît ainsi comme une succession de fautes et la mort comme son châtiment expiatoire. La prière balbutiée souligne le désarroi du sujet, affecté dans son langage. Le dernier vers de la première strophe le transforme en objet (« uns »), victime d'un bourreau impersonnel (« man »), et son schéma métrique illustre l'image exprimée: le temps fort qui conclut la strophe évoque la chute du couperet.

La seconde strophe élargit la perspective: la connotation positive présente dans l'image initiale du partage du pain disparaît au profit d'une intensification de la souffrance qui, bien que partagée et donc peut-être implicitement diminuée, devient désormais universelle et cosmique (« die Qualen des Alls », « den Weg zum Kometen des Heils »). Cette dernière image, qui illustre le voyage post-mortem intersidéral, renverse la signification traditionnelle de la comète, dans l'Antiquité présage de catastrophe. Le terme de « salut », quant à lui, représente peut-être moins un espoir ou une croyance que le passage, dans le poème, de l'attente de la mort à la mort elle-même, comprise comme état. La proposition participiale qui suit constitue le vers supplémentaire de ce faux quatrain, puisque, isolée, elle n'est reliée à aucun autre vers par la rime. La perspective est ici pseudo-objective, les « deux langues » renvoyant probablement aux deux sujets du poème, vus cette fois de l'extérieur. Le procédé déformant de la synecdoque équivaut,

sinon à l'avilissement, du moins à une perturbation de la subjectivité réduite ainsi à une apparence, un symptôme. L'association « Brudersalz » rend compte, sur un mode redondant, de la valeur de communion et de fraternité que possède selon la tradition la consommation du sel en commun. Le sel a par ailleurs un caractère pénitentiel : élément important du rituel chez les Hébreux (toute victime devait être consacrée par le sel), il est également employé chez les Grecs dans les sacrifices, en raison du caractère divin que lui reconnaissait Homère. L'image des deux victimes recouvertes de sel annonce ainsi une scène de sacrifice rituel, une exécution solennelle. Le poème s'achève sur l'image forte de la fusion jusque dans la mort. Le dernier vers qui reprend la figure de l'échafaud ne correspond pas au schéma métrique d'ensemble que caractérise une alternance irrégulière d'iambes et d'anapestes: seul le dernier vers, lapidaire, n'a pas de rythme ascendant, la succession des deux dactyles et le temps fort final produisent un rythme heurté correspondant à la chute du couperet.

La thématique, le choix des images ainsi que la forme du discours font ainsi de *Ich teile mit dir* un poème représentatif du lyrisme pathologique succédant à la réforme monétaire.

4.1.2. Le thème économique

La situation personnelle difficile de l'auteur peut fournir à la production poétique l'argument d'une subjectivité problématisée. Lieu d'interrogation sur le moi, le texte lyrique illustre souvent chez Rühmkorf, et ce dès les premières années, la précarité économique du poète. *Annonce*, composé au sortir de la guerre, en témoigne: dans un langage cru, un poète, constatant le lien qui unit argent et poésie à son époque, propose, dans une perspective d'homme d'affaires, une véritable transaction économique:

Kommt gebt mir was zu fressen
Ich bin der erste große Nachkriegsdichter
Nur fehlt mir Fett und Eiweiß

Ich habe keine Lust
Als Frühvollendeter schon zu krepieren
Und noch ist was zu machen

Hier gibt's was zu verdienen:
Ich gebe Aktien aus auf meine Lyrik
Kommt laßt uns meine Seelenqualen abbaun

Ich werde später Geld
 Aus meinen grausigen Visionen schlagen
 Kommt gebt mir was zu fressen ich hab Hunger
 (J 27)

Ces quatre tercets sans rimes présentent un mètre irrégulier: seule la présentation typographique rappelle au lecteur qu'il s'agit de poésie. Le caractère discursif du langage, le niveau de langue, la limpidité du message, l'imbrication, au plan thématique, de l'argent et de la poésie, et la définition implicite de cette dernière comme marchandise renversent de façon subversive la démarche poétique traditionnelle. Mais l'interpellation abrupte, la collision des référents, les formules empreintes de cynisme, la répétition finale du premier vers qui referme le poème sur lui-même et figure la situation sans issue d'un poète en 1946 sont des procédés qui n'ont pas qu'une fonction iconoclaste: au fond, cette forme d'agressivité est l'expression d'un profond désarroi intellectuel, d'une interrogation sur le statut de la poésie et du poète dans une société soucieuse de survivre, et d'une préoccupation matérielle aux résonances biographiques directes.

Alexander von Bormann souligne bien, dans le paragraphe *Ware oder Zauber?* de l'article consacré aux « contradictions » de Rühmkorf, la signification du titre: le sujet ne réclame pas à manger sur le ton humble de la prière, il propose au contraire une véritable tractation commerciale⁴²:

[...] so wird eine moderne ökonomische Transaktion vorgeschlagen, um dem Tasso-Schicksal, nur sagen zu können, was man leidet, entgehen zu können.⁴³

Si la référence à Tasso montre bien, à titre contrastif, que Rühmkorf entend assigner à la poésie une autre fonction que la seule expression de la souffrance, elle inscrit en revanche le poème dans un contexte trop large qui en atténue l'intérêt et la signification. En effet, le drame de Goethe a pour thème les relations de l'écrivain issu de la bourgeoisie avec le monde de l'aristocratie:

Der bis zum Ende des Dramas nicht gelöste Konflikt resultiert aus der Widersprüchlichkeit, in die sich das poetische Genie angesichts der es

⁴² « Der Titel macht deutlich: Das [=Kommt gebt mir was zu fressen] wird nicht als demütige Bitte vorgetragen, sondern - wie damals üblich - als Tauschgeschäft/Tauschangebot. » Alexander von Bormann: *Peter Rühmkorfs Widersprüche*. In: *Peter Rühmkorf. Text + Kritik* 97. Januar 1988. p. 3-14. Ici: p. 5.

⁴³ *ibid.* « [...] il propose ainsi une transaction économique moderne pour échapper au destin de Tasso qui est de ne pouvoir dire que sa souffrance. »

bedrängenden höfischen Gesellschaft und deren Erwartungen gesetzt sieht.⁴⁴

Il s'agit en fait de l'éternel conflit entre le poète et la société, l'écrivain et la vie. Selon le mot de Goethe lui-même:

Es ist die Disproportion des Talents mit dem Leben.⁴⁵

Ce poème de Rühmkorf, quant à lui, ne renvoie pas expressément au conflit historique de l'esthétisme et de la réalité, du génie et de la convention sociale, mais à la situation de l'Allemagne et des Allemands en 1946-1947. L'arrière-plan socio-historique de l'Allemagne en reconstruction donne au dilemme de Tasso une dimension nouvelle, celle de l'historicité. Le poème remplit avant tout une fonction de critique sociale qui renvoie à une période et à une situation précises, bien au-delà d'un motif a-historique ou plutôt supra-historique. Le statut de la poésie dans la société, ainsi que sa réception à une époque tourmentée sont des questions qui préoccupent le jeune Rühmkorf et qui vont sous-tendre dès lors toute sa production lyrique. *Annonce* témoigne en effet de l'apparition du thème économique dans l'oeuvre poétique et théorique, traduction esthétique des préoccupations financières constantes de l'auteur. On peut en mentionner un des prolongements : le problème exposé ici trouvera une formulation théorique dans un article au titre inspiré de la formule de Benn « *Erkenne die Lage!* »⁴⁶: *Erkenne die Marktlage!*:

Poesie stellt den ungeeignetesten Verkaufsartikel dar.⁴⁷

Telle est l'idée centrale de cet essai, que Rühmkorf développe dans toutes ses conséquences, sociales et privées.

⁴⁴ Joachim Bark, Dietrich Steinbach, Hildegard Wittenberg (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd.2: *Klassik. Romantik*. Stuttgart: Klett, 1983. p.36.

« Le conflit qui reste ouvert jusqu'à la fin du drame résulte du dilemme dans lequel se trouve placé le génie poétique, harcelé qu'il est par la société aristocratique et ses exigences. »

⁴⁵ J. W. von Goethe à propos de *Torquato Tasso*. Cit. *ibid.* « C'est la disproportion du talent et de la vie. »

⁴⁶ Elle se trouve, contrairement aux indications de Rühmkorf, non pas dans le *Roman des Phänotyp*, mais dans *Der Ptolemäer. Berliner Novelle, 1947*. G. Benn: *Werke II*, p. 232.

⁴⁷ *Erkenne die Marktlage!* (J 173-176). Ici: p. 174. (Aussi *SL* 181-185). L'article constitue l'intervention de Rühmkorf au colloque de Berlin (*Berliner Colloquium 1963*), publiée sous le titre *Erkenne die Marktlage! Zur Kritik der Lyrik*, dans: *Sprache im technischen Zeitalter*, Sonderheft: *Maßstäbe und Möglichkeiten der Kritik zur Beurteilung der zeitgenössischen deutschen Literatur (=Berliner Colloquium 1963)*, Nr. 9/10-12, 1964, S.781-784. Diskussion S. 785-794. L'article avait été publié une première fois sous le titre *Alle Welt hat etwas gegen Lyrik. Warum? Wer? Wieso?* In: *Die Welt*, Nr. 279, 30.11.1963.

« La poésie constitue l'article le plus impropre à la vente. »

On ne peut s'empêcher, à la lecture de *Annonce*, de penser à Brecht. Ce n'est pas seulement la parenté formelle de ce poème avec ceux de Brecht (*Annonce* pourrait être un exemple de « gestische Sprache ») qui motive le rapprochement, mais également une étonnante convergence thématique. Brecht avait déjà constaté la difficulté de vivre du poète dans la société et réclamé la juste rétribution de ses services: *Lied der Lyriker*, écrit en 1930 (à l'origine: *Lied der preiswerten Lyriker*), détruit ainsi, par une ironie subversive, toute la conception traditionnelle d'une poésie « désintéressée », en inscrivant celle-ci, au contraire, dans un contexte d'échange économique et de prestation idéologique:

Lied der Lyriker

(als schon im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts für Gedichte nichts mehr gezahlt wurde)

1

Das, was ihr hier lest, ist in Versen geschrieben!
Ich sage das, weil ihr vielleicht nicht mehr wißt
Was ein Gedicht und auch was ein Dichter ist!
Wirklich, ihr habt es mit uns nicht zum besten getrieben!

2

Sagt, habt ihr nichts bemerkt? Habt ihr gar nichts zu fragen?
Fiel's euch nicht auf, daß schon lang kein Gedicht mehr erschien?
Wißt ihr warum? Nun schön, ich will es euch sagen:
Früher las man den Dichter, und man bezahlte ihn.

3

Heute wird nichts mehr bezahlt für Gedichte. Das ist es.
Darum wird heut auch kein Gedicht mehr geschrieben!
Denn der Dichter fragt auch: Wer bezahlt es? Und nicht *nur*:
Wer liest es?
Und wenn er nicht bezahlt wird, dann dichtet er nicht! so
weit habt ihr's getrieben.
[...] ⁴⁸

La convergence ainsi constatée, à quinze ans de distance, entre Rühmkorf et Brecht, souligne une parenté axée à la fois sur la définition de la fonction sociale et sur l'importance de la réception en poésie.

La dimension biographique du malaise subjectif, thème principal des poèmes de jeunesse, est donc particulièrement perceptible dans les répercussions esthétiques d'une névrose, ainsi que dans le traitement lyrique du motif économique.

⁴⁸ Bertold Brecht, *Ausgewählte Gedichte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1964, p. 28.

4.1.3. Les répercussions de l'âge

La production de la décennie 1946-1956 coïncide avec la fin de la puberté du jeune Rühmkorf. Les préoccupations sexuelles de cette période trouvent naturellement leur expression dans le lyrisme.

Ainsi, le poème *Allesfresser Auge*, déjà cité⁴⁹, se caractérise par la confluence de trois champs sémantiques: le premier relève du domaine visuel (« Auge, Pupille, Brauen, Augenkratern, schauen, Farben »), le deuxième concerne plus largement le corps (« Mund, küssen, Schoß, vernarben »), et le troisième est celui de la dynamique explosive (« aufgerissen, Schleuse, bersten, spannen, Kratern, lachend, Explosion »). La métapho-
rique de l'explosion s'explique peut-être par la proximité temporelle de la seconde guerre mondiale. Elle possède surtout des connotations sexuelles qui n'ont rien d'étonnant chez le jeune poète de dix-sept ou dix-huit ans. Le poème exprime en somme une tension, elle-même bien caractéristique de l'âge de l'auteur: au plan du contenu, le refus de la consolation amoureuse et/ou sexuelle qui apparaît au quatrième vers (« Birg nicht deinen Mund in feigen Küssen ») se trouve en totale contradiction avec l'abondance des images corporelles et avec la forme générale du poème qui s'apparente indéniablement à une jubilation éjaculatoire.

4.2. La dimension sociale du malaise subjectif

Les conditions d'apparition de la névrose de l'auteur, ainsi que le traitement du thème économique dans le texte lyrique montrent que le poème, loin de n'être que le lieu de la rencontre entre moi biographique et moi lyrique, naît aussi et surtout de la confrontation du sujet et du monde. En effet, les textes de Rühmkorf sont d'emblée le produit d'une assimilation critique de la situation historique et sociale.

⁴⁹ voir p. 15; 16-17.

4.2.1. La métaphore « politique »

La référence à l'Allemagne de la reconstruction puis de la restauration est perceptible dans certaines images. Le poème *Ist meine Seele*, déjà évoqué⁵⁰, offre l'exemple d'une métaphore dont la signification politique est probable. La première strophe concentre les images d'une situation subjective problématique avant de buter sur ce refus catégorique du moi :

Ich gehe noch einen Schritt in den verlorenen Oktober,
nicht mehr und nicht minder -

Le substantif « Oktober » renvoie ici, par un fonctionnement métonymique, à l'idée de révolution. Or, celle-ci n'a pas eu lieu après la seconde guerre mondiale dans une Allemagne plus soucieuse de restaurer que de réformer. « Der verlorene Oktober » désigne donc à la fois métaphoriquement la réalité présente de la restauration et implicitement la cause du malaise que l'image décrit comme une progression volontairement interrompue à l'intérieur de cette même réalité. Simultanément, la double restriction (« nicht mehr und nicht minder ») dénote l'attachement raisonné du sujet à l'illusion révolutionnaire telle que la suggère aussi la formule « verlorener Oktober »

4.2.2. La veine anti-belliciste et anti-militariste

Certains poèmes, écrits pour la plupart à la fin des années quarante, énoncent directement le rejet de l'idéologie militariste et belliciste.

Voici un extrait de *Der Feldherr*, composé au sortir de la guerre :

Der Feldherr hat sich gewaschen
Die Hände nach der Schlacht
Er säuberte seine Gamaschen
Und hat sich fein gemacht
[...]
Die Damen kamen zu naschen
Der Feldherr hat gelacht
Die in der Verhaue Maschen
Schrien die ganze Nacht (J 26)⁵¹

⁵⁰ cf. p. 15; 18-19.

⁵¹ Aussi dans *ZdK* 1 (1952), sous le nom de Leo Doletzki.

La simplicité formelle (trois quatrains scandés par deux uniques rimes masculine et féminine qui alternent régulièrement) apparente ce poème à un chant populaire. Au centre de la critique se trouve le personnage du maréchal dont le souci est de conserver une apparence soignée après la bataille. La dérision culmine avec la présence féminine et le non-dit sexuel dans la dernière strophe qui dénonce la jouissance matérielle et sensuelle du maréchal. L'invective contre l'autorité qui s'exprime ici, de même que la qualité médiocre du texte, sont bien sûr en relation avec les dix-sept ans du jeune poète.

Deux ans plus tard, la révolte contre l'idéologie nationaliste et militaire, qui puise dans le vécu de Rühmkorf (son service militaire et la présence des forces d'occupation britanniques dans le Nord de l'Allemagne), trouve son expression dans les poèmes suivants:

Verzeihung
 Haben Sie den Menschen gesehn?
 [...]
 Fahn und Sä-
 bel und noch mehr
 Und dann grüßen Sie bitte recht schön!
 Aber vorher Füße abtreten!
 Stiiiiistannnn!
 Wir treten zum Beten -
 Verzeihung
 Haben Sie den Menschen gesehn?
 (J 29)

Ce qui est dénoncé ici, c'est la pratique militaire qui induit la jeune génération à faire preuve de soumission et de passivité: le thème religieux, qui apparaît ici en relation avec l'intégration du sujet dans une collectivité, devient dans ce contexte également la cible de la critique. Les deux derniers vers reprennent les deux premiers dans un mouvement circulaire qui figure le sentiment d'aliénation et d'enfermement qui anime le jeune poète.

Homo Sapiens présente les caractéristiques de l'homme moderne sous forme de persiflage:

Lebt nie allein
 Öfter zu zwein
 Meist in 3er, 6er und 12er-Reihn
 Lernt Sprechen um Kommandieren zu können
 Lernt Laufen um Marschieren zu können
 [...]
 Das Vaterland ruft rasiert in die Schlacht
 Begeisterung:
 Aus Betten gebrüllt
 Ins Feld geschickt auf Flaschen gefüllt
 Hurrah!

I-ah!
 Wauwau!
 Vivat!
 Ein Arm ab made in Stalingrad
 So hat dann jeder Tote
 Seine persönliche Note-
 (J 29-30)⁵²

De même que *Verzeihung ...*, *Homo Sapiens* est un poème anti-militariste. Mais la critique, moins conventionnelle, possède ici davantage de vigueur: la technique de pseudo-description anthropologique, le laconisme de l'expression (le tribut payé à l'enthousiasme guerrier est désigné sommairement par « ein Arm ab »), ainsi que la densité des images, donnent toute sa force à la raillerie. La réduction des divers apprentissages de l'enfant (le langage, la marche) à une finalité militaire, l'avilissement de l'humain dans les cris d'animaux, l'incongruité de la formule commerciale « Made in Stalingrad » appliquée à une mutilation de guerre rendent compte de tout le cynisme qui sous-tend le poème et qui culmine dans la conclusion finale.

4.2.3. L'invective contre les contemporains

La veine anti-belliciste et anti-militariste caractérise la production de l'immédiat après-guerre. La rébellion adolescente, dont elle représente l'une des formes, trouve ensuite ses prolongements dans l'invective contre les contemporains. Le poème *Friede* montre que l'anti-militarisme forcené a fait place à la critique sociale:

Trümmer und Schrott
 Nun danket alle Gott
 So ist's recht:
 Die Idee war gut, nur die Ausführung schlecht
 Nie wieder eine Weltanschauung
 Nur noch Geschlechtsverkehr und Verdauung
 Bald hat man sein altes Gewicht
 Füllt wieder Anzug und Hut
 Vielleicht einen Ärmel nicht
 Doch Prothese steht manchem recht gut
 Morgen ist alles vergessen
 Bomben und Blut
 Komm, und setz dich zum Essen! (J 30)

Tout le poème, construit sur le mode ironique, repose sur une apparente justification du retour au confort matériel et à la consommation dans la société allemande d'après-

⁵² Aussi dans: *ZdK* 1 (1952) (Leo Doletzki).

guerre. Le titre n'est donc pas une indication thématique univoque mais une référence à la situation historique. Ainsi s'explique également le contraste entre la première image du paysage désolé d'après-guerre et l'exhortation à l'action de grâces par l'évocation du choral luthérien au deuxième vers. La citation des lieux communs en vogue (« Die Idee war gut, nur die Ausführung schlecht / Nie wieder eine Weltanschauung ») met en lumière le rejet des idéologies et le refuge dans la jouissance matérielle, qu'elle soit sexuelle ou culinaire, qui caractérisent la société. La vigueur de la critique résulte de la matérialisation d'une attitude idéologique dans des actions concrètes au raccourci saisissant. Résignation et volonté d'optimisme sont dénoncées dans le jugement du dixième vers, dont le cynisme n'a d'égal que la révolte. La référence à l'avenir en relation avec le thème de l'oubli renvoie implicitement au refus d'assumer le passé manifesté généralement dans l'Allemagne de l'après-guerre. L'invite finale à la consommation collective et jubilatoire reprend le thème de la jouissance alimentaire comprise ici comme indice d'une autosatisfaction qui n'est pas de mise. La référence à la société allemande de l'après-guerre est donc indiscutable. Sabine Brunner en résume ainsi la fonction:

[Das Gedicht] handelt in ironischer Form vom Versuch der Nachkriegsgesellschaft, die Schrecken des Krieges zu verdrängen und sich nur noch blind den banalen Alltäglichkeiten zu widmen.⁵³

Contemporain de *Friede*, le poème *Variation*, aux apparences de « poésie expérimentale », dénonce également le retour à la satisfaction matérielle dans la société allemande de l'après-guerre, mais d'une façon beaucoup plus vigoureuse.⁵⁴

fressen trinken schlafen
 scheißen vögeln fressen
 trinken schlafen scheißen

 vögeln fressen trinken
 schlafen scheißen vögeln
 fressen trinken schlafen (J 30)

Le titre fournit déjà une indication méthodologique sur l'agencement formel du poème: les deux tercets, composés de cinq verbes décrivant des fonctions corporelles (alimentaires, défécatoires et sexuelles), circonscrivent en effet la succession des activités

⁵³ Sabine Brunner: *Rühmkorfs Engagement für die Kunst*. Essen: die blaue eule, 1985, p. 68. « Le poème montre avec ironie comment la société d'après-guerre essaie de refouler les terreurs de la guerre pour ne plus se consacrer aveuglément qu'aux banalités quotidiennes. »

⁵⁴ cf. *ibid.*, p. 69.

quotidiennes qui se caractérisent par l'absence du spirituel. Une vision de l'homme réduit à sa simple corporéité sous-tend cette énumération: ce n'est toutefois pas la matérialité qui est fustigée, mais plutôt la limitation délibérée de l'homme à la sphère de jouissance matérielle, la réduction de ses activités à la consommation.

La subtilité de ce poème repose sur la traduction formelle de la critique: la structure même du texte, simple succession de verbes, reflète l'uniformité d'une existence qui s'écoule dans la stricte satisfaction de besoins primaires se répétant à l'infini. L'écoulement des activités humaines ne présente ainsi qu'une apparente « variation ». Il en va de même pour le texte: chaque vers ne comprend que que trois des cinq verbes qui composent le poème, et la partition en tercets interdit, avec l'évidence de l'arithmétique, une organisation symétrique de la seconde strophe. Celle-ci apparaît donc, à la première lecture, comme une « variation » de la première. Cette impression est fallacieuse, puisque l'ordre dans lequel se succèdent les verbes reste inchangé du premier au dernier vers. En revanche, l'interruption de la dernière énumération après le troisième verbe confère au poème une structure cyclique qui figure à la fois le monde clos des contemporains de Rühmkorf et l'impasse historique de l'Allemagne de l'après-guerre.

Ainsi, un texte marqué comme le poème *Variation* par une double réduction quantitative et qualitative du lexique, peut chez un Rühmkorf pourtant apprenti poète, témoigner de son ancrage dans la réalité historique et prendre valeur de critique sociale.

Il apparaît ainsi, à la lumière des textes, que la production lyrique du jeune Rühmkorf, pour égocentrée qu'elle soit, ne s'épuise pas dans l'exposition d'une déréliction subjective étrangère au monde. L'identification des racines biographiques du malaise ne peut en masquer l'évidente dimension sociale, dont l'expression culmine dans les sorties contre la société de l'après-guerre. Cependant, la virulence de la critique n'autorise pas davantage à réduire la production de jeunesse à de violentes diatribes contre les contemporains. La particularité du lyrisme de Rühmkorf est précisément de proposer une voie au sujet personnellement et socialement affecté. Les textes montrent aussi comment ce dernier tente de restaurer son intégrité entamée.

5. La conjuration du malaise

5.1. Le recours à l'ivresse charnelle

Le poème, lieu de l'interrogation du sujet sur lui-même et sur le monde, illustre simultanément la recherche d'un contrepoids. Celle-ci se traduit tout d'abord par un recentrage anthropologique, voire corporel.

En témoigne le poème *Wir wollen den Leib*, antérieur à la réforme monétaire, qui s'ouvre par l'affirmation d'une toute-puissance collective et par des fantasmes de domination de la nature, et qui s'achève par l'image d'un anéantissement progressif:

Wir wollen den Leib des Himmels sprengen
 Daß die Wolken wie Därme auf die Erde hängen
 Wir wollen fremde Gestirne düngen
 Daß sie Früchte bringen
 Wir werden
 Die Steine schmelzen und die Wasser härten
 Wir beten
 Motorunser der du bist auf Erden
 Wir werden
 Geboren gelebt gestorben und zertreten (J 28)

La coexistence, au sein du texte, de ces deux pôles antagonistes, véhicule en creux l'image d'un monde problématique. Les formules « Motorunser », « wir werden zertreten », éléments d'élucidation, montrent que le rationalisme et la technique constituent la cause de l'insatisfaction. Mais la fonction du poème ne se réduit pas à l'illustration d'un « Zivilisationspessimismus » qui correspond bien à l'attitude intellectuelle et morale de la fin des années quarante. Le texte circonscrit simultanément un espace salvateur: en effet, le mouvement général consiste en un renversement intégral, de la nature vers l'homme, du ciel vers la terre. Le premier vers illustre déjà le retournement par l'attribution d'un corps au ciel, lieu traditionnel de la métaphysique: ainsi, la matérialité (de l'immatériel même) est posée d'emblée. Dans les fantasmes du sujet, les « nuages » doivent devenir des « intestins », et les « astres » « donner des fruits »; les « pierres » sont destinées à « fondre », les « eaux » à « se durcir »; « Dieu » est transformé en « moteur », et, du ciel, redescend « sur terre ». En donnant une lourdeur à l'éthéré, le poème, illustration de la loi de l'attraction terrestre, représente l'inverse de la

projection métaphysique. Géocentrisme et anthropocentrisme ont ici une valeur cataphorique, annonçant le thème central des recueils ultérieurs de Rühmkorf.

Par ailleurs, ce double mouvement n'est pas sans rappeler le Ptoléméen de Gottfried Benn. La première partie du cycle de poèmes *Quartär* de 1946 évoque la fin du monde en ces termes:

[...]
 Und die letzten Quartäre versenken
 den ptolemäischen Traum.
 [...]⁵⁵

Benn fournit en note l'explication de la formule dans le typoscript du poème:

1) die Menschheit ist zu Ende, die Erde fertig; [...]
 2) Ptolemäus, ein griechischer Philosoph und Geograph, schuf das erste geographisch-kosmische Weltbild: die Erde im Mittelpunkt. [...] Seelisch blieb bis heute Ptolemäus im Gefühl: Der Mensch nahm sich zentral wichtig.⁵⁶

Rien n'indique que Peter Rühmkorf connaissait en 1947 ce poème de Benn, à plus forte raison le typoscript.⁵⁷ Mais il est intéressant, pour comprendre le poème *Wir wollen den Leib* qui préfigure l'orientation future de Rühmkorf, de noter ce réflexe convergent de ramener toute chose à une dimension terrestre ou humaine.

Cinq ans plus tard, le poème *Ist meine Seele*⁵⁸ témoigne d'un stade ultérieur dans le recours à l'expérience matérielle. La deuxième strophe tente de faire échec à la situation problématique du moi par un inventaire positif:

[...]
 Noch funktioniere ich, ich fühle mein Amulett,
 Das sterbliche Herz an der Seite.
 [...]
 Trauer und Destruktion
 Machen mein Fleisch erst empirisch;
 Wind im Gesicht, [...] (J 51)

Ce dont le sujet est encore capable est circonscrit par les termes suivants: « funktionieren, Herz-Amulett, empirisches Fleisch, Wind im Gesicht ». La strophe

⁵⁵ Gottfried Benn, *Gedichte*, p. 349.

⁵⁶ Benn, cité par Harald Steinhagen: *Die Statischen Gedichte von Gottfried Benn. Die Vollendung seiner expressionistischen Lyrik*. Stuttgart: Klett, 1969. p. 185. C'est moi qui souligne. « 1) l'humanité arrive à son terme, la terre est liquidée [...]. 2) Ptolémée, géographe et philosophe grec, conçut la première vision géographique et cosmique du monde: la terre au centre. [...] L'esprit de Ptolémée est resté jusqu'à ce jour dans notre sentiment: l'homme se voyait au centre, dans toute son importance. »

⁵⁷ *Quartär* a été composé le 1.10.1946, mais publié seulement deux ans plus tard, dans le recueil *Statische Gedichte*.

⁵⁸ Déjà évoqué p. 15; 18-19; 29.

illustre ainsi un sentiment de vitalité physique obstinée: « noch funktioniere ich ». Dans la référence au coeur, centre de toute fonction vitale, le sujet revendique avec une conviction toute fétichiste (« Amulett ») l'expérience corporelle comme preuve et épreuve de l'existence dans toute sa finitude (« sterblich ») et sa matérialité (« empirisch »). L'expérience charnelle est ici mise en corrélation avec le couple « Trauer und Destruktion » qui renvoie de façon exophorique au contexte historique et social qui affecte le sujet. Quelle qu'en soit la forme (simple plaisir de sentir le « vent sur le visage » ou véritable jouissance sexuelle), elle apparaît donc bien comme la tentative de conjurer le malaise.

La dimension érotique qu'elle comporte ne s'exprime pas toujours de façon aussi voilée, comme en témoignent ces quelques vers tirés d'un poème contemporain de *Ist meine Seele*; il s'agit de *Wenn ich also*:

[...]
 Ich hadre mit mir und der Welt und erliege blindlings
 Ihrer süßeren Suggestion.

 Unabsehbarer Ausgang, die Erde fällt schon beträchtlich,
 Und ich glühe im Gift.
 Nachts sind die Wolken schwarz, ich verkehre geschlechtlich,
 Wenn mein Fleisch mich verblüfft.
 [...]
 (J 51)⁵⁹

Toute la problématique subjective est concentrée dans la formule: « Ich hadre mit mir und der Welt ». Mais la situation du sujet est décrite simultanément (« und ») par une attitude de réceptivité sensorielle face au monde: la seconde partie de la proposition qui termine le vers et relie le suivant par un enjambement souligne la passivité du moi subjugué dans une émotion sensuelle totalement irrationnelle.

Le début de la deuxième strophe décrit, dans la perspective de celui qui a succombé à la « douce suggestion » du monde une sensation physique de vertige. La seconde partie du vers se lit comme une apposition à la première: la perte des repères sensoriels est pour le sujet la conséquence imprévisible de son abandon. La solidité, la stabilité de la terre sont battues en brèche dans cette image, qui précède le retour au je, c'est-à-dire au centre, dans le perpétuel va-et-vient entre lui et le monde qui caractérise le poème. Le verbe « glühen » confirme l'hypothèse d'une jouissance sensuelle, dans l'absorption

⁵⁹ Aussi dans *ZdK* 11 (1953) (Peter Rühmkorf).

d'alcool ou de drogue comme l'indique son complément « im Gift ». Par ailleurs, l'image de la consommation suggère aussi une perte de substance, un anéantissement du moi.

Le jeu de mots qui repose sur la transformation du substantif composé « Geschlechtsverkehr » en groupe verbal rendant ainsi son autonomie à chacun des termes, met l'accent sur le verbe, fortement chargé de sens, et en conséquence sur le sujet. L'adverbe « geschlechtlich » définit le seul type de relation que peut établir, de façon momentanée, le moi avec le monde. « Wenn mein Fleisch mich verblüfft »: l'image transforme le sujet en objet, de même qu'au premier vers cité.

Ainsi, l'ivresse (ici alcoolique et érotique) ne masque pas le malaise qui la suscite: elle représente seulement un mode de relation momentanément exempte de souffrance entre le sujet et le monde, et elle s'exprime de façon privilégiée dans des images de dissolution du moi.

5.2. L'utopie poétique

La seconde voie empruntée par le sujet pour tenter de conjurer son malaise est plus spécifiquement poétique.

5.2.1. La subjectivité comme unique fondement de la poésie

Il ne s'agit pas là d'oublier dans l'ivresse, mais de restaurer, dans l'espace même du poème, l'intégrité de la subjectivité en la posant comme l'unique fondement de l'expression lyrique. Cette tentative de conjuration dans et par l'écriture se lit en premier lieu dans les multiples images de la souveraineté subjective qui émaillent la poésie du jeune Rühmkorf.

* Images de la souveraineté subjective

Voici l'exemple de *Ich aber sage*, un des premiers poèmes anti-militaristes:

Ich aber sage euch: es wird Friede auf Erden
Erst wenn aus Stahlhelmen Nachttöpfe werden

Wenn die Soldaten aller Staaten
Wieder Friseur werden, Arbeiter, Bauern und Prälaten
Wenn die Reichen nicht mehr in Macht machen können
Wenn die Kasernen wie gestern die Synagogen brennen
[...] (J 26)

Le poème vaut surtout par la mise en scène emphatique du moi lyrique qui se présente d'emblée dans une position adversative. La proclamation prophétique de la paix au premier vers place le texte dans une perspective réaliste qui s'estompe par la suite: le reste du poème se compose d'images utopiques qui montrent bien la distorsion entre le voeu du sujet et la situation du monde. Cependant, la fonction de l'utopie dans ce poème n'est pas seulement de circonscrire un monde idéal destiné à faire office de contrepoids, mais de dénoncer *a contrario* l'état du monde réel: l'utopie équivaut ici à une sorte de réalisme « en creux ». Et toutes ces images de l'idéal, projection en négatif d'un monde abhorré, sont le produit revendiqué d'une subjectivité qui, au sein du poème, démolit et reconstruit le monde à sa guise.

Composé au début des années cinquante, *Ich künde heute* s'ouvre par une image similaire de souveraineté subjective:

Ich künde heute: alles für die Katz:
 Der Mondenschein, dein schiefer Haaransatz,
 Was Dante sang und was der Kuli schiþ,
 Das Gartenwunder der Semiramis.
 [...]
 (J 50)⁶⁰

Le premier mot du poème est le pronom de la première personne du singulier, désignant le moi lyrique qui n'apparaîtra plus ensuite à la première personne qu'au pluriel. La position souveraine se trouve accentuée par la fonction prophétique du discours, et la vision du monde passé, présent et futur qui sous-tend le poème. Le jugement iconoclaste du sujet sur l'inanité des productions du monde depuis l'Antiquité, telle que l'exprime la première strophe, marque son ubiquité en même temps que la fonction compensatrice de cette toute-puissance née du malaise du Moi dans ce monde.

Le moi au centre du monde, le moi démiurge sont des images salvatrices qui animent quantité de poèmes de la première décennie. *Allesfresser Auge*, déjà évoqué⁶¹, illustre en quelques vers cette position souveraine:

[...]
 Worte bersten und es birst die Stille
 Birg nicht deinen Mund in feigen Küssen
 Dieser Welt darf nicht der Schoþ vernarben
 Spannt die Brauen
 Über Augenkratern bis sie schauen

⁶⁰ Aussi dans *ZdK 5* (1953) (Leslie Meier).

⁶¹ A propos de la réceptivité du sujet (p. 16-17) et de la dynamique explosive (p. 28).

Lachend
Eine Explosion der Farben
(J 28)

Le sujet s'adresse à lui-même dans une exhortation qui allie le devoir d'expression (« Worte bersten und es birst die Stille ») au refus de la consolation amoureuse. Décrire l'état du monde afin que ses plaies restent ouvertes semble être une tâche qui implique un renoncement à l'escapisme érotique: ceci précisément consacre l'héroïsme du sujet.

Une telle problématique rappelle le poème *Hier ist kein Trost* de Gottfried Benn, datant de 1913: le refus du sentiment et la solitude héroïque du sujet se rejoignent dans l'exaltation du « moi stigmatisé »⁶² et de son monde étranger à la vie empirique:

Keiner wird mein Wegrand sein.
[...]
Mein Weg flutet und geht allein.
[...]
Mein einer Arm liegt immer im Feuer.
Mein Blut ist Asche. Ich schluchze immer
vorbei an Brüsten und Gebeinen
den tyrrhenischen Inseln zu:
[...]⁶³

Une glorification similaire du moi lyrique dans son renoncement et son devoir expressif anime le poème de Rühmkorf: les paroles du sujet à lui-même gagnent dès lors en emphase avec l'emploi de la deuxième personne du pluriel: « Spannt die Brauen ». Il s'agit d'un procédé que H. Uerlings qualifie justement de « kollektivierende Selbstanrede des lyrischen Ich »⁶⁴: l'artifice du pluriel vise à donner à l'expression individuelle une légitimité collective qui ne fait que renforcer sa souveraineté.

La perception purement empirique du début fait enfin place, à la fin du poème, à une sorte de vision: le monde apparaît comme « une explosion de couleurs » au sujet pris soudain d'un rire démoniaque. L'adverbe « lachend » exprime toute la méchanceté luciférienne qui anime le moi lyrique dans sa contemplation d'un monde dont il a lui-même décrété qu'il ne guérirait pas. Canalisant les forces centrifuges vers l'hyperbolisation du moi, *Allesfresser Auge* s'achève ainsi sur l'image de sa supériorité.

⁶² « das gezeichnete Ich ». La formule se trouve dans le poème *Nur zwei Dinge* (*Gedichte*, p. 427).

⁶³ *ibid.*, p.70.

⁶⁴ *Die Gedichte P. Rühmkorfs*, op. cit., p. 12.

C'est l'autoportrait *Wenn ich also*⁶⁵ qui illustre le plus clairement le mécanisme proprement poétique par lequel la subjectivité affectée se trouve restaurée. Le troisième vers offre une belle image de supériorité arbitraire, dont on sent bien qu'elle est la compensation fantasmatique du malaise d'être au monde:

[...]
 Ich schütte die Welt von der rechten Hand in die linke
 [...]
 (J 50)

L'image du sujet tenant le monde dans ses mains reprend la tradition iconographique du pouvoir absolu, et l'adjonction d'un mouvement de droite à gauche possède vraisemblablement une signification politique.

La fin de la deuxième strophe évoque le seul point d'ancrage dans un monde désertique et désolé:

[...]
 Immer noch vor des Himmels unendlicher Steppe
 Hält sich mein Selbstportrait.

C'est donc l'élaboration poétique d'un autoportrait qui permet au moi de se reconstituer. Le poème se poursuit ainsi:

Diese Welt ist ein Schmarren, doch klebe ich mein Exlibris
 Auf Müll und Gebrest,
 Wenn beim ersten Hahnenschrei meine Hybris
 Das Dunkel verläßt. [...]

L'auto-thématisation, voire la mise en scène emphatique du moi lui permettent d'apposer sa marque sur un monde problématique; dans ce geste d'une arrogance crânement revendiquée, on lit tout le sursaut salvateur d'une subjectivité ainsi reconstituée dans et par l'écriture.

* Images du moi régénéré

D'autres formes de représentation contribuent à la reconstitution du moi dans l'écriture. En particulier, l'identification à des figures héroïques apparaît comme une façon de conjurer le malaise. En témoigne la fin de la première strophe du poème *Ist meine Seele*⁶⁶:

⁶⁵ cf. p. 15-16; 36-37.

⁶⁶ cf. p. 15; 18-19; 29; 36.

Ich gehe noch einen Schritt in den verlorenen Oktober,
 nicht mehr und nicht minder-
 Schütte, ach schütte diese letzte Hand voll Zinnober
 Hoch hinter den Binder! (J 51)

La détermination déjà évoquée trouve son prolongement typographique dans le tiret, signe de l'irrévocabilité de la décision comme d'un changement de registre. L'injonction désespérée du sujet à lui-même dans les deux derniers vers s'ouvre en effet, dans une tonalité élégiaque, sur une image appelant une élucidation: le cinabre, sulfure rouge de mercure, est « par excellence la drogue de l'immortalité »⁶⁷. On en extrait le mercure:

[...] l'alternance cinabre-mercure est le symbole de la mort et de la renaissance, de la **régénération perpétuelle**, à la manière du phénix renaissant après combustion. Le symbolisme du cinabre s'établit donc sur deux plans: l'opération alchimique, qui réalise symboliquement la régénération; la consommation du produit, qui est censée conférer l'immortalité physique.⁶⁸

Il s'agit donc ici du geste extrême du sujet qui avale, à l'aube de sa mort (« diese letzte Hand ») le cinabre contenu dans sa main, tel le Phénix qui ne se consume que lorsqu'il sent sa mort approcher. Cette absorption suggère l'idée de renaissance et le rapprochement avec la figure du Phénix, désigné par « les Taoïstes sous le nom d'oiseau de cinabre »⁶⁹, et lui-même symbole de résurgence cyclique, de résurrection et d'immortalité:

C'est pourquoi tout le Moyen-Âge fit du phénix le symbole de la résurrection du Christ, et parfois celui de la nature divine [...].⁷⁰

La première strophe est donc animée, dans le traitement de la problématique subjective, par une dynamique d'anéantissement et de renaissance: elle illustre une situation de dérégulation portée à son paroxysme, ainsi qu'une tentative de résolution dans un fantasme de résurrection qui confine à l'identification christique: se conférant dans l'écriture une supériorité quasi-surnaturelle, un destin mythique, le moi se restructure ainsi au sein du poème.

⁶⁷ Jean Chevalier / Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Paris: Editions Robert Laffont, 1982. p. 253.

⁶⁸ *ibid.*, p. 254.

⁶⁹ *ibid.*, p. 747.

⁷⁰ *ibid.*

5.2.2. Une position élitiste

La souveraineté subjective qu'attestent les poèmes dans les fantasmes de toute-puissance ou les images du moi régénéré n'a cependant pas qu'une fonction compensatoire. Elle peut aussi être interprétée comme la traduction d'une position élitiste qui masque une expérience d'exclusion liée à la mauvaise réception.

La ligne de la revue *Zwischen den Kriegen* est en effet mandarinale, comme le souligne Edith Ihekweazu, qui évoque « la position élitiste clairement adoptée dans *Zwischen den Kriegen* ». ⁷¹ Cette position, qui participera ultérieurement de la polémique dirigée contre la restauration adenaurienne, résulte en premier lieu, selon E. Ihekweazu, du choix suivant:

[...] eine notwendige Begrenzung des Adressatenkreises auf Gleichgesinnte, die sich in der Generation der Hiller, Jahn, Döblin und Huelsenbeck finden [...]

En effet, *Zwischen den Kriegen* ne s'adresse pas à la jeune génération dans son ensemble, comme en témoigne son sous-titre *Blätter gegen die Zeit*:

Aus einer tiefen Skepsis gegenüber der Kunstfähigkeit der großen Masse und einem dezidierten Nonkonformismus verbietet sich der Glaube, daß die junge Generation als ganze ansprechbar sei. ⁷³

L'analyse de la position élitiste que fournit E. Ihekweazu repose sur l'étude de la revue et de sa situation dans le panorama journalistique de l'époque. La lecture des textes poétiques permet de dégager cette même tendance élitiste: sa traduction lyrique laisse supposer qu'elle n'est pas que le fruit d'un choix idéologique, mais avant tout un réflexe épidermique face aux réactions négatives du public ou de la critique. La perspective de E. Ihekweazu se trouve considérablement élargie si l'on tient compte des phénomènes de réception que Rühmkorf lui-même évoque de façon constante. La lecture de l'autobiographie permet de noter la succession des confrontations de l'auteur aux réactions de son public ou de ses lecteurs.

⁷¹ « die in *Zwischen den Kriegen* deutlich eingenommene elitäre Position». E. Ihekweazu, *op. cit.*, p. 128.

⁷² *ibid.* « [...] la nécessité de limiter le public à un cercle de sympathisants recrutés dans la génération des Hiller, Jahn, Döblin und Huelsenbeck [...] ».

⁷³ *ibid.* « Animés d'un profond scepticisme quant à la sensibilité artistique du plus grand nombre et d'un anticonformisme résolu, ils ne peuvent croire qu'il soit possible de s'adresser à la jeune génération dans son ensemble. »

Au début des années cinquante, Peter Rühmkorf crée avec son ami Werner Riegel ce qu'ils appellent « die Literatur- und Jazzkeller 'Anarchie' » (J 43). Rühmkorf cite ensuite la réaction de la presse après leur premier spectacle, sous la plume de Ludwig Schubert:

Die erste Kostprobe aus diesem Labor war fürchterlich. Man las ein ausführliches Prosastück, das selbst den ganz gewiß nicht weichlichen [...] Amerikaner Norman Mailer zu unwilligem Erröten veranlaßt hätte. Erschreckt blickten die Zuhörer in einen unappetitlichen Abgrund von wollüstigem Pessimismus, verklemmter Sexualität und seelischer Leere. Jung und revolutionär? Mitnichten: vergreist und verlogen.⁷⁴

Rühmkorf conclut de façon laconique:

Unvergeßliche Lehre: daß politische und Kulturreaktion immer noch zwei Backen eines Arsches sind.⁷⁵ (J 44)

Par ailleurs, il souligne à plusieurs reprises la marginalité, voire la marginalisation dans laquelle se trouvent les directeurs de *Zwischen den Kriegen*:

[...] Riegel und ich [stehen] Schulter an Schulter gegen die ganze Kunstwelt.⁷⁶ (*ibid.*)

La réception des poèmes que Rühmkorf publie dans les diverses revues à partir de 1952 est essentiellement négative. Il évoque le jugement de Kurt Kusenberg, lecteur chez Rowohlt, en ces termes:

Kusenberg, der damals für Rowohlt auch die feineren Sachen lektorierte, hatte befunden: 'R. ist ein Halbdichter, genau wie Celan', aber das war ja noch schmeichelhaft, verglichen mit anderer Leute Urteilsfindungen.⁷⁷ (*ibid.*)

La pointe d'humour présente dans l'analyse lui est possible en 1972, mais l'amertume ainsi qu'une certaine assurance percent sous les mots lorsqu'il est question de ses dons artistiques méconnus:

Nicht einmal auf dem Studentenwerk gelang es mir, meine artistischen Fähigkeiten ins rechte Licht zu bringen.⁷⁸ (J 45)

⁷⁴ Cité par Rühmkorf (J 43). « Le premier échantillon issu de ce laboratoire fut épouvantable. On lut l'intégralité d'un texte en prose qui aurait fait rougir malgré lui jusqu'à l'Américain Norman Mailer [...], qui pourtant n'est pas bégueule. Effrayés, les auditeurs ont vu s'ouvrir un abîme repoussant de pessimisme libidineux, de sexualité rentrée et de vide moral. Jeunes et révolutionnaires? Que non! Séniles et hypocrites. »

⁷⁵ « Leçon inoubliable: la réaction politique et la réaction culturelle sont encore et toujours les deux fesses d'un même cul. »

⁷⁶ « [...] Riegel et moi nous serrons les coudes face à tous les représentants du monde artistique. »

⁷⁷ « Kusenberg, qui avait aussi à juger pour Rowohlt des choses de qualité, avait formulé cet avis: 'R. est un semi-poète, tout comme Celan'; c'était encore flatteur, comparé à l'appréciation d'autres personnes. »

⁷⁸ « Même devant le public étudiant, je ne pus faire la preuve de mon talent artistique. »

Le compte rendu que fit Heinz Schirk, rédacteur de la revue étudiante *Das Nebelhorn*, est en effet un véritable éreintement, argumentant sur le reproche de « Pornosophie » :

Z.B. ist auffallend häufig von 'triefen' und 'lecken' die Rede. Aber was da alles trieft und leckt, mag, wer Spaß daran hat, selbst nachlesen. Ich mag es jedenfalls nicht aufschreiben. Und damit wären wir bei dem Punkt, den viele für ein sicheres Kennzeichen moderner Literatur halten: das ist neben der Freude am Kleinschreiben die Lust am Stinken. Leslie Meier leistet auf diesem Gebiet [...] Unübertreffliches.⁷⁹

Et Schirk de concéder, en guise de conclusion (ce qui n'a pas manqué d'amuser Rühmkorf et Riegel) :

In diesem Wust von wilder Gesticulation, von Gerede und Pornomanie findet man zwei Gedichte, die auf einen begabten Autor schließen lassen. Er nennt sich Leo Doletzki.⁸⁰

Peter Rühmkorf résume la situation en ces mots :

Zuspruch kam selten ins Haus. An positive Resonanz, gar Honorare war nicht zu denken.⁸¹ (J 47)

Ces formules montrent bien que le jeune poète méconnu n'est pas seulement affecté au plan psychologique, mais bel et bien dans sa situation économique-financière.

Deux voix essentiellement, émergeant du paysage littéraire de l'époque, sont venues changer le ton de ce concert de rejets; il s'agit de Kurt Hiller et d'Arno Schmidt. Rühmkorf évoque le soutien du premier :

Lebten über Jahre nur vom Eigenlob *und* (nie sei es ihm vergessen!) von den begeisternden Hifthornklängen, mit denen Kurt Hiller unsere literarischen Treibjagden von London aus begleitete. [...] daß dieser große Mann uns in unseren kritischen Zweiundzwanzigern, Dreiundzwanzigern, Vierundzwanzigern mit Gratulationsadressen am Leben hielt, sei ihm in seinem Siebenundachtzigsten kameradschaftlichst gedankt.⁸² (J 48)

⁷⁹ Cité par Rühmkorf (J 47). « Par exemple, on est frappé de voir qu'il est souvent question de 'couler' et de 'lécher'. Quant à tout ce qu'il y a derrière ces verbes, ceux que cela amuse se reporteront au texte. Pour ma part, je me refuse à le recopier. Cela dit, nous serions donc en présence de ce que beaucoup considèrent comme un signe infaillible de la modernité littéraire. C'est, outre le plaisir d'écrire en minuscules, la volupté de sentir mauvais. Dans ce domaine [...], Leslie Meier est insurpassable. »

⁸⁰ Cité par Rühmkorf (J 48). « Dans ce fatras de gesticulation sauvage, de bavardage et de pornomanie, on trouve deux poèmes qui dénotent un auteur de talent. Il se nomme Leo Doletzki. »

⁸¹ « Les encouragements étaient rares à la maison. Rien à attendre: ni écho favorable, ni surtout rémunération. »

⁸² « Nous n'avons eu pour vivre, pendant des années, que nos propres louanges *et* (que le souvenir en soit à jamais préservé!) que les coups de trompe par lesquels Kurt Hiller, depuis Londres, nous accompagnait et nous galvanisait dans nos battues littéraires. [...] ce grand homme, par ses messages de félicitations, nous a maintenus en vie dans ces temps difficiles que furent notre vingt-deuxième, notre vingt-troisième et notre vingt-quatrième année; que dans sa quatre-vingt-septième, il en soit remercié avec la plus grande camaraderie. »

Arno Schmidt a exprimé lui aussi ses encouragements aux jeunes poètes dans une lettre à Peter Rühmkorf datée du 19.7.1956:

Dank für die Zusendung Ihrer Zeitschrift.-das ist der einzige Trost in der heutigen 'Großen Zeit', daß es noch Männer gibt wie Sie. ⁸³

Les deux personnages sont considérables, mais il ne s'agit là, quantitativement, que de réactions ponctuelles bien incapables d'équilibrer la balance d'une réception presque exclusivement négative.

S'il est intéressant d'évoquer ici le détail des réactions négatives à la poésie de jeunesse, c'est pour mieux identifier les effets de la réception sur la conception du poète et de la poésie. La résonance négative ne fait pas que consolider la position marginale du sujet dans un monde qui ne lui convient pas, elle donne une légitimation à ce sentiment d'exclusion: abandonnant son statut de victime, le sujet peut revendiquer crânement une liberté qu'il pense trouver dans sa misère économique, et une supériorité qui lui semble garantie par le rejet de la critique. La position élitiste ne relève donc pas d'une ligne de conduite délibérée, elle n'est au contraire que le choc en retour d'une réception négative propre à encourager les phénomènes compensatoires. La lucidité de Rühmkorf lui permet d'identifier rétrospectivement ce mécanisme:

Begannen im weiteren Verlaufe unsrer frustrierenden Husarenritte Mittellosigkeit für Autonomie zu halten und Mangel an öffentlichem Erfolg für einen Güteausweis. ⁸⁴ (J 53)

Ainsi, la réception globalement négative de la poésie du jeune Rühmkorf dans les années cinquante est à l'origine d'un sentiment de solitude et d'exclusion attesté dans l'autobiographie, qui ne peut que renforcer l'aliénation du poète incapable de se « percevoir en accord avec la société »⁸⁵. L'absence d'écho favorable contribue en outre, par le mécanisme du cercle vicieux, à alimenter le réservoir des images traduisant la supériorité du sujet. Et c'est bien elle (et non une idéologie mandarinale première) qui induit la position élitiste identifiable dans les poèmes.

⁸³ Il s'agit probablement du *Studentenkurier*. La lettre, en possession de Peter Rühmkorf, est citée d'après E. Ihekwaezu, *op. cit.*, p. 163, note 42. « Merci pour l'envoi de votre revue. C'est la seule consolation que nous ayons, dans cette 'Grande Epoque', de voir qu'il existe encore des hommes tels que vous. »

⁸⁴ « Tout en poursuivant, dans la frustration, nos charges de hussards, nous commençâmes à prendre le manque de moyens pour de l'autonomie et l'absence de succès pour un gage de qualité. »

⁸⁵ « [...] ohne Möglichkeit, sich selbst und die Gesellschaft gemeinsam zu begreifen. » (J 28).

6. Conclusion: le paradoxe du « fétichisme » poétique

La fonction qu'assignaient les jeunes Rühmkorf et Riegel à la poésie dont *Zwischen den Kriegen* et le *Studentenkurier* se sont faits la tribune était littéralement sociale, voire politique. « L'autarcie pour laquelle ils se battaient » était comprise comme « une véritable force politique qui se trouvait ainsi à leur disposition »⁸⁶. Peter Rühmkorf définit ainsi leur espoir:

[...] mit einem Dreh an der Handkurbel den Restaurationsbetrieb persönlich außer Kurs bringen zu können [...].⁸⁷ (J 52)

Avec la foi des « Aufklärer », ils voulaient changer les mentalités grâce à la parole poétique:

[...] wir glaubten doch auch wieder (und nicht unmarxistisch) an die Gewalt des antizipatorisch vorgehenden Bewußtseins, an die Zersetzbarkeit der falschen Ideologien und ihrer Träger, kurz, an die Macht des Gesanges [...]⁸⁸ (*ibid.*)

Mais le manque d'audience les a conduits à revendiquer une position élitiste et une autonomie paradoxales. Rühmkorf poursuit ainsi son analyse rétrospective:

[...] die [= die Macht des Gesanges] war Dreiundfünfzig gleich Null, so daß wir uns folgerichtig in voneinander abhängigen und aufeinander angewiesene Verelendungs- und Elitetheorien verstrickten.⁸⁹ (J 52-53)

Le refuge dans l'utopie poétique s'est manifesté sur deux plans: le « poème d'expression personnelle »⁹⁰ a permis d'asseoir la subjectivité comme le seul fondement de l'expression poétique, traduisant ainsi l'espoir d'échapper à l'aliénation sociale. Par ailleurs, les circonstances ont fait de la poésie le seul espace où « l'activisme »⁹¹, « un souffle de matérialisation »⁹², devenaient possibles aux yeux des deux poètes:

⁸⁶ « die erkämpfte Autarkie », « wirkliche politische Verfügungsgewalt » (J 52).

⁸⁷ La formule est une allusion à la manivelle du duplicateur. « [...] pouvoir faire dérailler soi-même, d'un tour de manivelle, toute l'entreprise de restauration. »

⁸⁸ « [...] mais nous recommencions à croire (non sans un certain marxisme, d'ailleurs) au pouvoir de la conscience anticipatrice, à la fragilité des fausses idéologies et de leurs représentants, bref, à la force du chant [...] ».

⁸⁹ « [...] en cinquante-trois, elle était égale à zéro, de sorte que nous nous sommes logiquement empêtrés dans des théories où misérabilisme et élitisme s'entretenaient l'un l'autre. »

⁹⁰ « persönliche[s] Ausdrucksgedicht » (J 53)

⁹¹ Kurt Hiller parle de position intermédiaire entre « apokalyptischer und aktivistischer Observanz ». Cité par Rühmkorf (J 53).

⁹² « ein Hauch von Materialisation » (J 53).

transformée en succédané d'agitation sociale, la poésie a ainsi revendiqué une fonction subversive.

Mais en réalité, la pratique poétique a ruiné ces objectifs qui lui étaient assignés. En effet, la poésie de jeunesse de Peter Rühmkorf est trop exclusivement centrée sur le moi pour se montrer réellement efficace dans son refus de la société. Certes, son fonctionnement n'est pas autarcique, mais les références au contexte social ou historique n'apparaissent, filtrées par la subjectivité, que sous la forme de l'effet qu'elles produisent sur le moi lyrique.

En outre, l'invective contre les contemporains, trop générale, relève plus de la révolte d'adolescent que d'une véritable critique sociale. Fustigeant dans le contenu l'incapacité d'affronter l'histoire, les poèmes de jeunesse se refusent cependant, eux aussi, à regarder en face le passé allemand: la veine anti-belliciste et anti-militariste semble, en quelque sorte, intemporelle. La critique du retour à la consommation dans la société de l'après-guerre, qui s'exprime dans le poème *Variation*, a certes un arrière-plan historique et biographique, mais elle est totalement dénuée de conscience politique: le passé national-socialiste ne se trouve à aucun moment problématisé, et il s'avère que le traitement poétique d'une situation historique correspond plus à une rébellion d'adolescent qu'à une véritable analyse politique de la situation.

Enfin, puisqu'il structure un espace où le moi se reconstitue, le poème se compose davantage d'images utopiques, fantasmes de régénération ou fantasmes d'identification avec des figures mythiques ou des destins héroïques, qu'il ne renvoie directement à la réalité. En fait, contrairement aux vœux de l'auteur, la poésie du jeune Rühmkorf n'est pas ancrée dans la réalité sociale.

Finalement, une pratique poétique soucieuse de combattre l'aliénation sociale par l'unique recours à la subjectivité n'est pas si contestataire et subversive qu'elle l'affirme en théorie. Pis encore: en excluant du texte toute référence explicite à la réalité, le jeune Rühmkorf a singulièrement produit un lyrisme que l'esprit du temps absorbe avec indifférence: la subjectivation extrême marginalise l'expression, de sorte que la poésie neutralise elle-même toute possibilité de subversion et confirme malgré elle l'idée conservatrice de son inefficacité sociale.

Rétrospectivement, Rühmkorf analyse ainsi ce paradoxe:

Obwohl wir mächtig glaubten, uns in rabiāt individuellen Gedichten der Gesellschaft verweigern zu können, gewannen wir über solchen Umweg doch gerade wieder Anschluß an eine Gesellschaft, die von ihren Dichtern gar nichts anderes erwartete, als daß sie sich in ichbezogenen Gedichten aufgehoben wähnten.⁹³ (J 53)

La lecture des poèmes de la première décennie, loin de justifier le désintérêt que lui a manifesté la recherche, permet au contraire de dégager les axes majeurs d'un lyrisme qui ne commence pas *ex nihilo* avec la publication du premier recueil. L'étude des images et de la forme du discours lyrique laisse apparaître une poésie qui cherche sa voie entre l'impérieuse nécessité de l'expression subjective et les déterminations liées au statut social du poète. On découvre également un lyrisme qui n'est pas exempt de contradictions, dont l'intention subversive est ruinée par une pratique trop autonome: inapte à contrarier l'esprit du temps, il finit par nourrir de façon paradoxale le préjugé conservateur qui déclare la poésie socialement inopérante.

La pratique poétique du jeune Rühmkorf témoigne ainsi de la situation difficile du lyrisme au début des années cinquante. L'étude de la production ultérieure va maintenant permettre de dégager l'évolution des positions initiales.

⁹³ « Bien que puissamment convaincus de pouvoir nous refuser à la société par des poèmes furieusement individualistes, nous retrouvâmes par ce biais l'accès à une société qui n'attendait justement qu'une chose de ses poètes: qu'ils écrivent des poèmes sur eux-mêmes et s'y croient à l'abri. »

CHAPITRE II

LA MATURATION (1956-1959)

1. *Heiße Lyrik* (1956)

La deuxième période que l'on peut distinguer dans la production lyrique de Peter Rühmkorf s'ouvre avec la publication de *Heiße Lyrik* en 1956. Ce recueil de vingt-huit poèmes représente l'aboutissement d'un projet mené en collaboration avec l'ami Werner Riegel, quelques mois avant sa mort: les quatorze textes de Riegel y sont regroupés sous le titre *Feldweg hinter Sodom*, et la première partie du recueil, intitulée *Song deiner Niederlagen*¹, rassemble les quatorze poèmes de Peter Rühmkorf, tous déjà publiés dans *Zwischen den Kriegen* de 1953 à 1955.

L'accueil fait par la critique à *Heiße Lyrik* fut dans l'ensemble négatif, renouvelant les reproches formulés au début des années cinquante. Peu de comptes rendus ont été aussi lucides et précis que celui de Rolf Tiedemann² dont l'argumentation, reposant sur une étude des images et de la forme du discours, visait à mettre en lumière la modernité que presque tous ses confrères avait déniée aux poèmes de ce recueil. Tiedemann note à juste titre la récurrence de thèmes et de motifs qui constituent les attributs du moi lyrique traditionnel:

Es sind die tradierten Bestände des lyrischen Ich, denen das Interesse Rühmkorfs wie Riegels gilt: Hiob und Bacchus, Klage und Rausch. Resignation und Fortschritt verschränken sich zu jener Ambivalenz, die das moderne Gedicht konstituiert [...].³

La « plainte » et l'« ivresse »: ce sont là, en effet, les lignes de force de *Song deiner Niederlagen*. Plus encore: la conjonction de ces deux tendances constitue le fonds commun des quatorze poèmes que Peter Rühmkorf a choisis parmi les quelque cinquante

¹ *Heiße Lyrik*, op. cit., p. 3-16. Seuls les poèmes de Rühmkorf feront l'objet de l'analyse.

² *Heiße Lyrik zwischen den Kriegen*. Dans: *Die andere Zeitung*, 26.7.1956.

³ *ibid.* « C'est aux composantes traditionnelles du moi lyrique que s'intéressent Rühmkorf et Riegel: Job et Bacchus, la plainte et l'ivresse. Résignation et progrès se mêlent pour produire cette ambivalence qui constitue le poème moderne. » Tiedemann reprend les concepts et les images qu'a utilisés Rühmkorf pour définir le finisme dans l'article *Finismus* (*ZdK* 19, 1954, p. 97-102): « [...] Hiob und Bacchus, Klage und Rausch, die tiefen menschlichen Bestände. » (p. 102)

qu'il a composés entre 1953 et 1955⁴. Si la sélection ainsi opérée par l'auteur s'explique sans aucun doute par une appréciation qualitative à laquelle le lecteur ne peut que souscrire, elle se trouve surtout légitimée par l'existence de cette double ligne transversale.

Dégager la particularité de ces poèmes ainsi que leur rôle spécifique dans la constitution du discours lyrique suppose une démarche synthétique. Cette approche encourt le reproche du nivellement. On constatera au contraire que le schéma de classification proposé n'a rien de dogmatique: il ne prétend pas subsumer l'intégralité des textes concernés, dont l'un, possédant également d'autres signes distinctifs, se dérobera peut-être à cette classification, ou l'autre entrera au contraire dans les deux catégories, ni même épuiser les possibilités de lecture et de compréhension. Il se veut une simple commodité de présentation dans la perspective qui est la nôtre et qui se refuse au simple inventaire. Tantôt dissociées, tantôt imbriquées, la « plainte » et l'« ivresse » constituent la trame de ces poèmes. Schématiquement, on distinguera deux catégories: les poèmes du malaise, et les poèmes de l'extase.

1.1. Les poèmes du malaise

Dès 1953, le langage lyrique abandonne nettement le ton rhétorique et discursif qu'il avait dans l'ensemble jusqu'à la fin des années quarante, pour puiser presque exclusivement dans le registre des métaphores. La compréhension des textes en devient malaisée et rend souvent nécessaire une élucidation des images par des recoupements au sein du texte et par l'identification de motifs transversaux. La majorité des métaphores relèvent du champ sémantique de la déréliction et de la souffrance. Une telle fréquence donne à l'expression du malaise une unité qu'on ne trouvait pas dans les poèmes des années quarante, nimbés, dans l'évocation ponctuelle de la douleur subjective, d'une contemplation purement narcissique. En revanche, les poèmes de Rühmkorf publiés dans *Heiße Lyrik* présentent la souffrance non plus seulement comme l'expérience d'un moi lyrique, mais comme la donnée fondamentale de l'existence humaine, voire comme son unique modalité, la façon d'être au monde. La dimension universelle que revêt dès lors le

⁴ Dans *Zwischen den Kriegen*, un seul a été publié en 1953; dix l'ont été en 1954, et trois en 1955.

malaise exprime ainsi une vision cohérente de l'homme qu'il convient maintenant de dégager.

1.1.1. La vision de l'homme

La mise en scène emphatique du moi fait place à une expression plus discrète de la subjectivité, réduite souvent à une seule occurrence du pronom « ich » au milieu du poème. Le sujet semble devenu incapable d'ouvrir crânement le texte lyrique, écrasé qu'il est par les images de l'existence humaine et comme broyé par la souffrance. Le poème *Fromms Gummischwamm* illustre cet état du moi accablé par les données fondamentales de l'existence:

Fromms Gummischwamm, Wasser im Haar,
Der Spiegel neigt sich nach rechts.
Ich fühle, was ist und war
Im Sieb des Sonnengeflechts.

Koffer und Kruzifix
Drängen sich im Geviert,
Wenn der Dotter des Blicks
Gerinnt und härter wird.

Knistern im Fingerglied,
Wenn sich die Hand bewegt,
Die den goldenen Schnitt
Schräg durch die Kehle legt.

Schwere an Bein und Sterz,
Gäas Gastgeschenk.
Die Zeit treibt sternwärts
Durch Stein und Kniegelenk. (HL 11)⁵

Le terme de « section dorée » que l'on trouve au onzième vers et qui deviendra le titre ultérieur du poème, fournit une indication sur la situation du moi. La « section dorée », dite aussi « nombre d'or », correspond à une proportion considérée comme particulièrement esthétique, notamment dans le partage asymétrique d'une composition picturale. La formule symbolise donc la juste proportion, la mesure, l'équilibre, l'harmonie en somme. On peut élargir le champ des significations en tenant compte du contexte dans lequel Rühmkorf utilisera l'expression pour la seconde fois: il s'agit de son

⁵ Déjà publié dans *ZdK 13* (1954), sous le nom de Leslie Meier. On le retrouve sous le titre *Goldener Schnitt* dans le recueil *Irdisches Vergnügen in g* de 1959 (p. 47).

intervention au colloque *Lyrik heute* de 1960⁶, premier débat de la poésie nouvelle à la recherche de son identité: ce dernier voit s'opposer les tenants d'une poésie de l'autonomie du langage (Franz Mon, Helmut Heißenbüttel) et les défenseurs de la fonction communicative du lyrisme (Günter Grass, Peter Rühmkorf, entre autres). *Die regenerierte Unschuld* déplore le manque de réalisme dans la pratique poétique contemporaine et prône d'instaurer « un rapport nouveau avec la réalité de la nature et de la société »⁷:

Was ist da zu raten? [...] daß er [i e. der Dichter] Aug in Aug mit der Wirklichkeit experimentiere; daß er bastardierte, mische, kreuze, Teibetöne [sic] und Interferenzen erzeuge, daß er auf die Relationalität der Sprache setze [...]! Hier die Sprache - dort die Welt, das will doch immer wieder als Bruch erfahren sein, als ständige Unsicherheit akzeptiert, als Problem der Schreibweise vorausgesetzt, und erst nach und nicht neben den Dissoziationen beginnt die Lösung des Gedichtes. Eine Lösung, die sicher nicht in [...] herkömmlichen Harmonien besteht, sondern in der Stiftung ganz neuer Balanceakte: statt des goldenen Schnitts der goldene Bruch!⁸

Le contexte poétologique dans lequel Rühmkorf se réfère à nouveau à la notion de « nombre d'or » montre bien que cette dernière représente une harmonie entre le moi et le monde devenue impossible, et qui n'est donc plus de mise au sein du poème. Toutes les images de *Fromms Gummischwamm* illustrent la caducité de l'harmonie originelle. Simultanément, la métaphore de la troisième strophe, qui décrit la « section dorée » comme l'instrument de la mort, dénote la nostalgie de l'harmonie tout en dénonçant celle-ci comme la cause du malheur de l'homme. L'existence humaine se présente dans la première strophe comme un naufrage: « Wasser im Haar, / der Spiegel neigt sich nach rechts ». L'image du deuxième vers illustre précisément la perte de l'équilibre. Le moi lyrique n'apparaît directement qu'une seule fois, se présentant comme simple réceptacle de sensations liées à la situation passée et présente du monde. L'imminence de la catastrophe constitue son unique expérience du réel, qui ne lui parvient que « filtrée ». La

⁶ *Die regenerierte Unschuld*. Dans: *Lyrik heute. Akzente* 8 (1961), H.1, p. 34-38.

⁷ « [...] ein neues Verhältnis zur naturalen und sozialen Wirklichkeit ». *ibid.*, p. 36.

⁸ *ibid.*, p. 37. C'est moi qui souligne. « Que conseiller? [...] qu'il [i e. le poète] fasse des expériences en regardant la réalité en face; qu'il fasse des hybrides, des mélanges, des croisements, qu'il produise des frottements et des interférences, qu'il mise sur la fonction relationnelle du langage [...]! Ici le langage - là le monde, c'est une fracture qu'il faut sans cesse vivre comme telle, accepter comme une incertitude perpétuelle, comme problème préalable à toute écriture; et c'est seulement après les dissociations et non parallèlement à elles que commence alors la solution du poème. Une solution qui n'est certainement pas faite d'harmonies traditionnelles, mais de la création d'équilibres tout à fait nouveaux: après la section dorée, la fracture dorée! »

deuxième strophe est consacrée à la mort, dont l'illustration culmine avec l'image de la solidification du blanc de l'oeil. Les troisième et quatrième strophes se caractérisent par des métaphores de vieillissement corporel et d'altération du mouvement. La mort causée par le segment qui symbolise l'harmonie est-elle suicide ou meurtre? Quoi qu'il en soit, le poème se poursuit par les images d'une pesanteur présentée comme le lot de l'être humain (« Gäas Gastgeschenk »), et qui contraste avec la légèreté aérienne du temps aux deux derniers vers. Mais cette image finale ne présente qu'une apparence de résolution: c'est sur les termes de « Stein » et « Kniegelenk » que s'achève le texte, posant ainsi la lourdeur et la raideur comme les conséquences du passage du temps.

Fromms Gummischwamm rend compte au plan formel de la réduction de l'humain, de l'harmonie et de l'unité désormais impossibles: l'éclairage se porte successivement sur diverses parties du corps que caractérisent un ralentissement du mouvement, voire une immobilisation progressive. Il se dégage finalement de ce procédé une vision de l'homme cloué au sol dans toute sa pesanteur et sa finitude: cet anti-Icare est en effet présenté comme cacochyme, à l'aube d'une mort qu'il subit et choisit à la fois.

Le poème *Nachts im Güterwaggon*⁹ témoigne d'un nouveau mode d'expression de la subjectivité: comme si le pronom « ich » lui était devenu impossible, le moi lyrique s'adresse à lui-même à la deuxième personne du singulier; ce procédé formel est une façon de relativiser la subjectivité de l'expression. Au plan du contenu, le texte est bel et bien consacré au sujet lyrique, puisqu'il esquisse un portrait du moi dans sa situation existentielle et historique. Ce qui domine ici, c'est une situation subjective de désarroi caractérisée par l'absence de repères et par une atmosphère de fin du monde, qui s'exprime sans référence explicite au réel, mais dans des métaphores à partir desquelles le lecteur peut reconstituer le sentiment subjectif:

Nachts im Güterwaggon
Irgendwohin getragen:
Nun sing den phantastischen Song
Deiner Niederlagen.

Zeit und Luft geschlemmt
In panischen Zügen -
Nicht über den Arsch unterm Hemd
Kannst du verfügen.

⁹ Publié dans *ZdK* 20 (1954) (Leslie Meier). Il sera repris sous le titre *Was du noch auf der Zunge hast* dans *iVg* en 1959 (p. 50) et dans *GG* en 1976 (p. 36).

Untröstlichkeit fließt
 Durch deine rachistischen Knochen.
 Wo du deine Träume beziehst,
 Ist alles zusammengebrochen.

Der Engel, der dich schafft,
 Malt morgen den Himmel kobalten.
 Was du noch auf der Zunge hast,
 Kannst du bei dir behalten. (HL 10)

Le poème décrit d'emblée la situation d'un objet indéfini, caractérisée par la passivité et l'incompréhension. L'apparente objectivation par l'emploi de la deuxième personne du singulier confère à l'expression de la subjectivité une valeur généralisante: d'unique, la situation du moi devient ici celle du genre humain. L'image de l'errance nocturne dans un wagon de marchandises équivaut à un avilissement du moi et de l'homme, assimilés ainsi à des biens, en même temps qu'elle constitue une allusion à la déportation. La fin de la première strophe, où Rühmkorf puisera l'intitulé de ses poèmes, évoque la possibilité d'une sublimation esthétique des « échecs »: peut-être est-ce là la fonction de *Heiße Lyrik*? La première strophe présente ainsi à la fois la misère de l'homme et le remède par l'esthétisation de la situation. Le poème se poursuit par des images d'angoisse et de panique illustrant une sensation d'étouffement dont l'expression vient buter sur la figuration de l'indicible dans le tiret qui clôt le sixième vers. La faillite du langage métaphorique, mode d'expression privilégié du lyrisme, lorsqu'il s'agit de dire la détresse, est avérée dans le passage au registre vulgaire dans les huitième et neuvième vers, qui expriment un constat cynique et désabusé. Le désespoir devient définitif dans la troisième strophe qui va jusqu'à faire de ce dernier une donnée corporelle, définissant ainsi l'état de l'homme comme celui d'un malade incurable. La caducité d'une conception harmonieuse du moi et du monde telle que l'exprime *Fromms Gummischwamm* trouve son prolongement dans l'image du onzième vers qui illustre l'avilissement du rêve dans l'association du substantif « Träume » et du verbe commercial « beziehen »; la troisième strophe s'achève ainsi sur le constat de l'inanité de l'idéal. L'expulsion du paradis par l'ange, qui reprend la connotation de purification du verbe « schlemmen » présent au cinquième vers, exprime le sentiment de culpabilité qui anime le sujet. L'évocation de l'avenir se réduit à l'image d'un ciel inhospitalier et menaçant, couleur de « cobalt », qui figure l'absence définitive de la transcendance. Le

poème se termine sur la réfutation de la solution esthétique pourtant suggérée dans la première strophe: c'est le constat péremptoire de la vanité, sinon de l'expression lyrique, du moins de sa fonction communicative et sociale, qui referme le texte sur lui-même.

La vision de l'homme qui se dégage des poèmes de *Heiße Lyrik* destinés à illustrer la situation existentielle du moi lyrique, se caractérise ainsi par l'absence de repères, le déracinement, la conscience de la faute et l'imminence de la catastrophe. Cette atmosphère de cataclysme universel procède d'une conception de l'histoire attestée dans de nombreux poèmes.

1.1.2. Le pessimisme historique

Le constat désespéré que fait le moi lyrique de sa situation s'intègre dans une représentation métaphorique de l'histoire. Celle-ci apparaît comme la succession irrationnelle et incompréhensible d'événements dont l'homme est le jouet. *Mit unseren geretteten Hälsen* concentre cette vision:

Mit unseren geretteten Hälsen,
Immer noch nicht gelyncht,
Zichn wir von Babel nach Belsen,
Krank und karbolgetüncht.

Fraßen des Daseins Schlempe,
Zelebrierten in gleitender Zeit
Unter des Hutes Krempe
Das Hirn, seine Heiligkeit.

Tätowiert mit des Lebens Lauge,
Doch von erstaunlichem Bestand
Das Weiße in unserm Auge,
Das Warme in unserer Hand.

Wir haben gelärmt und gelitten,
Wir schrieben Pamphlete mit Tau und mit Teer -
Worte schöpfen, Worte verschütten,
In ewiger Wiederkehr. (HL 5)¹⁰

Le poème obéit au schéma dominant de *Heiße Lyrik*: quatre quatrains aux rimes croisées, c'est là une forme qui, dans sa régularité, figure l'enfermement de l'homme dans la structure cyclique d'une histoire conçue comme un éternel recommencement. Par ailleurs, cette apparence lisse et harmonieuse, quasi monotone, dissimule les aspérités et

¹⁰ Déjà publié dans *ZdK* 10 (1953) (Leslie Meier). On le retrouve dans *iVg*, p. 45 et dans *GG*, p. 35.

l'effervescence du sentiment subjectif, ainsi que le rappelle un Rühmkorf frappé par le « respect apparemment intact de la tradition formelle du quatrain »¹¹ chez les poètes expressionnistes :

Allerdings [...], was wie Unterordnung aussieht, knistert bedrohlich von innen her und was sich so brav in konventionelle Vierzeilerkästen fügt, sind gewittrige Wut und hochexplosive Reizbarkeit.¹²

L'apparence d'uniformité est ici battue en brèche par le jeu des allitérations et des assonances dont regorge le poème: elles n'ont pas ici pour fonction de créer une répétition acoustique semblable à celle du chant, mais avant tout de figurer, par l'incongruité de l'association ainsi phoniquement réalisée entre deux mots que la sémantique éloigne, les dissonances de l'existence humaine et de l'histoire: « Babel/Belsen; gleitender/Zeit; Hirn/Heiligkeit; Leben/Lauge; Tau/Teer ». Par ailleurs, elle servent aussi à souligner de façon tautologique le sens d'une métaphore: « krank/karbolgetüncht; Weiße/Warme; Aug/Hand; gelärmt/gelitten; ewiger / Wiederkehr ».

La technique employée par Rühmkorf pour réfuter la conception téléologique de l'histoire fait s'entrechoquer éléments abstraits et concrets dans un style essentiellement nominal qui place le lecteur dans une situation de désarroi analogue à celle du sujet: « des Daseins Schlempe; in gleitender Zeit; [die] Heiligkeit [des] Hirn[s]; des Lebens Lauge ».

L'allusion aux victimes de la déportation dans la référence à « [Bergen-]Belsen » ne constitue pas le point de départ d'une analyse réaliste et historiquement cohérente de la situation décrite; elle ne représente qu'un point isolé dans le tissu du texte, né d'une association d'idées ou de sons, une simple parcelle de réalité qui fonctionne comme le signe d'une expérience de fin du monde. De même, l'évocation de la situation de l'homme dans l'histoire, telle qu'elle apparaît dans le texte, se fait sur le mode de l'énumération réductrice de caractéristiques isolées qui sont autant de symptômes et fonctionnent de façon emblématique. L'effet que produit cette technique descriptive sur le lecteur s'apparente à l'expérience du sujet lyrique face au monde: perception

¹¹ « [...] dieser scheinbar ungebrochene Respekt vor der herkömmlichen Vierzeilerstrophe ». *131 expressionistische Gedichte*, hg. von Peter Rühmkorf. Berlin: Wagenbach, 1976. p. 12.

¹² *ibid.* « Mais à vrai dire [...], ce qui ressemble à de la soumission laisse entendre des craquements menaçants, et ce qui se laisse gentiment enfermer dans de banales boîtes de quatre vers, c'est une colère orageuse et une sensibilité explosive. »

fragmentaire du réel, dislocation du moi, incapacité de distinguer l'unité des choses et le sens de l'histoire. On pense ici à Benn, qui remarque en 1950 dans le discours *Nietzsche. Nach 50 Jahren*:

Es ist überhaupt kein Mensch mehr da, nur noch seine Symptome.¹³

La première strophe, qui concentre en un raccourci saisissant toute l'histoire de l'humanité, est animée par la conscience de la faute. Les deux premiers vers illustrent un double sentiment de culpabilité: celle d'avoir échappé successivement à la catastrophe et au châtement. Dans ce prolongement, le terme de « karbolgetüncht » clôt la strophe sur une connotation analogue, le « phénol » servant à aseptiser.

Le poème effectue un va-et-vient constant entre le passé, le présent et l'avenir; la conception de l'histoire qu'il exprime englobe donc les trois axes du temps dans une même réfutation du sens. L'expérience passée est toute de souffrance (« Wir haben gelärmt und gelitten; Fraßen des Daseins Schlempe »). L'image de la « célébration » passée du « cerveau » dans toute sa « sainteté » perd sa solennité avec la résonance sociale de l'expression « in gleitender Zeit » et la formule « unter des Hutes Krempe », qui introduisent toutes deux la dimension du quotidien. On retrouve là l'invective contre le cerveau et contre le rationalisme, héritée de Benn. L'avenir est caractérisé par l'imminence de l'inévitable catastrophe: « Belsen » constitue le but de l'incompréhensible errance humaine, elle-même déclinée au présent. Même les deux éléments (« Das Weiße in unserm Auge, / das Warme in unserer Hand ») que la troisième strophe définit comme seuls points d'ancrage en soulignant leur pérennité (« doch von erstaunlichem Bestand ») portent le sceau de l'existence (« Tätowiert mit des Lebens Lauge »), c'est-à-dire sont marqués par la souffrance, l'absence d'explication et la finitude. Le poème s'achève sur l'image d'un éternel recommencement figurant une conception cyclique de l'histoire, qui rappelle *Welle der Nacht* de Gottfried Benn, apparenté aux « poèmes statiques » et publié en août 1943 dans le recueil *22 Gedichte*:

Welle der Nacht -, Meerwidder und Delphine
mit Hyacinthos leichtbewegter Last,
die Lorbeerrosen und die Travertine
weh'n um den leeren istrischen Palast,

Welle der Nacht -, zwei Muscheln miterkoren,
die Fluten strömen sie, die Felsen her,

¹³ Gottfried Benn, *Werke I*, p. 492. « Il n'y a plus d'homme du tout, plus rien que ses symptômes. »

dann Diadem und Purpur mitverloren,
die weiße Perle rollt zurück ins Meer.¹⁴

Alors que Benn souligne l'inanité de l'histoire en face de la « forme »¹⁵, le pessimisme historique semble, dans *Mit unseren geretteten Hälsen*, englober l'expression lyrique même: « Worte schöpfen, Worte verschütten / in ewiger Wiederkehr ».

Dans son analyse de *Mit unseren geretteten Hälsen*¹⁶, Ruth E. Lorbe n'identifie pas cette tonalité d'ensemble. Son erreur est de placer le poème dans le contexte de *Irdisches Vergnügen in g* de 1959, où elle l'a trouvé: or, il date de 1953, et à ce titre, il comporte des spécificités que n'aurait pas un texte publié pour la première fois dans *Irdisches Vergnügen in g*. R. E. Lorbe discerne ainsi une orientation optimiste:

Die Vergeßlichkeit, die Gemeinheit, die absolute Herrschaft des 'Hirns' [...] werden angegriffen. Und in allen diesen Polemiken hält sich der 'erstaunliche Bestand': 'Das Weiße in unserm Auge / das Warme in unserer Hand'. Das Lebendige, das blieb, und das sichtbar und spürbar wird, inmitten der Unmenschlichkeit und der Verirrungen [...]. Aus der 'disparaten Position'¹⁷ resultiert kein Gesang gegen den Menschen, sondern für den Menschen, aber mit Einbekennung der menschlichen Fehler und Scheußlichkeiten, die freigelegt und gegeißelt werden.¹⁸

Ruth E. Lorbe identifie ainsi dans le poème une dimension d'optimisme reposant sur une confiance dans la nature humaine, et une volonté de réconciliation que démentent maints éléments, au premier rang desquels on peut citer les métaphores de l'activité humaine: elles traduisent plutôt un désarroi et une remise en cause. De plus, la conception de l'histoire que le texte illustre est foncièrement pessimiste: ce qui sous-tend *Mit unseren geretteten Hälsen*, c'est bien la conscience de la faute, l'inanité de l'évolution historique, le mystère du destin de l'humanité, et l'imminence d'un cataclysme historique.

¹⁴ *Gedichte*, p. 292.

¹⁵ cf. le poème *Leben - niederer Wahn*, de 1936 (*ibid.*, p. 278), dont voici la dernière strophe: « Form nur ist Glaube und Tat, / die erst von Händen berührten, / doch dann den Händen entführten / Statuen bergen die Saat. »

¹⁶ Dans: *Lyrische Standpunkte. Interpretationen moderner Gedichte*. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1969. p. 175-177.

¹⁷ La formule est de Rühmkorf et s'applique à Heine. (K 100).

¹⁸ Ruth E. Lorbe, *op. cit.*, p. 176. « L'oubli, la bassesse, le règne absolu du 'cerveau' [...] se trouvent dénoncés. Et au milieu de toutes ces polémiques subsiste 'l'inventaire étonnant': 'le blanc de notre oeil, / la chaleur de notre paume'. Ce qui est resté vivant, qui se manifeste et se fait sentir au milieu de la barbarie et des égarements [...]. De la 'position disparate' ne résulte pas un chant hostile à l'homme, mais un chant pour l'homme, qui assume pendant les erreurs et les atrocités qu'il dénonce et fustige. »

On aura constaté la portée généralisante de cette vision dont la subjectivité reste discrète. Il s'agit là d'un procédé nouveau qu'attestent la majorité des poèmes de *Heiße Lyrik*.

1.1.3. La phénotypie

Les poèmes que Rühmkorf a rassemblés sous le titre *Song deiner Niederlagen* ne signent pas, malgré les apparences, le renoncement au subjectivisme de l'expression. Celui-ci reste au contraire tout aussi impérieux, même si ses modalités ont changé. Dès la première lecture de *Wildern im Ungewissen*, datant de 1955, on mesure le changement formel en matière d'expression subjective:

Wildern im Ungewissen,
Im Abflußrohr der Zeit,
Etwas Größe unter den Nagel gerissen,
Etwas Vollkommenheit.

Wir haben um neunzehn Uhr Syringen gebrochen
Und brachen Duft und Gram;
Flieder, mein lieber Mann, wir haben Flieder gerochen,
Wenn der Mond über Deutschland kam.

Im wenig Dauerhaften
Von Wind und Schein verführt -
Weiß ich, ob wir die Sterne verkraften
Bis man uns abserviert?

Bis wir abtreten müssen,
Schotter des Schicksals über die Fläche gestreut -
Etwas Größe unter den Nagel gerissen,
Etwas Vollkommenheit. (HL 4)¹⁹

Le pronom « ich » n'apparaît plus qu'une fois, au onzième vers; il a perdu son arrogance et se trouve ici dans un contexte d'interrogation sur les rapports de l'homme et de l'univers: « weiß ich, ob wir die Sterne verkraften / bis man uns abserviert? ». Dans le reste du poème, l'expression subjective s'articule autour de la première personne du pluriel pour illustrer une expérience à la fois existentielle et historique de déracinement, de finitude et de déréliction, qui présente de multiples convergences avec celle du moi lyrique chez Gottfried Benn. Il est prématuré, à ce stade du travail, de se pencher sur la question de l'épigonalité à laquelle est exclusivement vouée l'analyse que font Peter

¹⁹ Déjà publié dans *ZdK 22* (1955) (Leslie Meier). On le retrouve dans *iVg* (p. 12) et dans *GG* (p. 34).

Bekes et Michael Bielefeld de *Wildern im Ungewissen*.²⁰ Ce poème présente en revanche un autre intérêt que Bekes et Bielefeld n'exploitent pas, même s'ils signalent à juste titre qu'« il s'agit d'un problème général, le rapport entre l'homme et le monde, illustré par les expériences existentielles communes à une génération bien particulière. »²¹ L'emploi du pronom « wir » indique en effet la portée collective de l'expérience circonscrite par les métaphores du poème, sans en gommer l'orientation fortement subjective. L'expérience ainsi décrite acquiert de ce fait une valeur de représentativité qui légitime en quelque sorte l'expression subjective. De qui le moi lyrique se fait-il ici le représentant? Il s'agit en premier lieu du genre humain en général, tant les images employées ici illustrent une situation existentielle, supra-historique, de « Geworfensein »²²: conscience de la finitude, de la solitude, du hasard de l'existence humaine. Par ailleurs, la métaphore de la deuxième strophe possède probablement une signification historique: « Flieder, mein lieber Mann, wir haben Flieder gerochen, / wenn der Mond über Deutschland kam ». Le premier vers cité désigne de façon métaphorique la pratique d'une poésie de la nature aussi bien que le goût pour ce genre de poésie ou même pour la nature en général (« Flieder riechen »). L'image de la lune symbolise simplement la « nuit » dans son acception la plus abstraite, historique, c'est-à-dire les temps de la terreur: on pense ici bien sûr aux moments d'oppression, et plus précisément à l'avènement du national-socialisme en Allemagne. En effet, l'incongruité du complément de lieu dans la subordonnée temporelle, qui marque l'inadéquation de l'événement à la réalité physique de l'univers (la lune est visible par tout un hémisphère, non par un seul pays), souligne la spécificité allemande. Les deux vers expriment ainsi une critique de la passivité du peuple allemand qui, à chaque fois que la situation historique/politique de l'Allemagne devenait critique, a choisi l'escapisme. Au plan poétologique, l'image est dirigée de même contre une poésie de la nature qui ignore la situation politique. Le texte est ainsi daté, et le pronom « wir » désigne une génération

²⁰ Peter Bekes / Michael Bielefeld: *Peter Rühmkorf, op. cit.*, p. 25-29 . On envisagera en détail cet aspect de la poésie de jeunesse dans la deuxième partie.

²¹ « Es geht um das globale Problem des Verhältnisses von Mensch und Welt, artikuliert am Beispiel der gemeinsamen Daseins Erfahrungen einer ganz bestimmten Generation. » *ibid.*, p. 26.

²² Il s'agit là d'un des concepts majeurs de la pensée de Heidegger, traduit de la façon la plus fidèle par « l'être-jeté ». C'est pour Heidegger la dimension fondamentale de l'existence de l'homme. Peter Rühmkorf utilisera plus tard l'allusion parodique « Geworfenheit » (*cf. Lied der Naturlyriker*, ci-dessous p. 103-109).

historique, celle de l'après-guerre, dont le moi lyrique se fait le représentant: l'expérience illustrée dans *Wildernd im Ungewissen* est bien celle d'une génération qui ne pouvait comprendre la situation au moment de la montée du national-socialisme, qui se sent flouée et sacrifiée, qui refuse ses pères et ne se reconnaît pas dans la société allemande d'après 1945.

Wildernd im Ungewissen est un poème représentatif de *Heiße Lyrik*: d'une part, les métaphores qui le composent traduisent une vision désespérée de l'homme comme « les galets du destin disséminés à la surface de la terre », et une conception de l'histoire comme « l'égout du temps ». D'autre part, les images servent ici à circonscrire la situation subjective comprise comme représentant une génération entière. Ici comme dans d'autres poèmes, l'alternance « ich / wir » témoigne de cette situation de phénotypie.

Tous les poèmes qui composent *Song deiner Niederlagen* ne sont toutefois pas exclusivement consacrés à la déréliction humaine. On y distingue parfois un sursaut du Moi lyrique, comme dans *Es ist der gleiche Betrug*:

Es ist der gleiche Betrug,
 Ob ich dichte oder pisse,
 Es geht jeder Atemzug
 Ins Ungewisse.
 [...]
 Eine Hand, die dir in die Hose langt,
 Läßt dich alles vergessen. (HL 9)²³

On retrouve là le sentiment qui anime les poèmes de *Heiße Lyrik*: conscience de la duperie que constitue l'existence humaine, et de la situation d'objet qu'occupe l'homme dans le monde. Ici, l'association, dans la même fatalité du leurre, des activités décrites par les verbes « dichten » et « pissen » avilit jusqu'à la pratique poétique dénoncée elle aussi dans sa vanité. Mais l'expérience subjective s'élargit ici par la découverte salvatrice d'un possible point d'ancrage dans l'extase charnelle. C'est là, en effet, la seconde dimension de ces poèmes, présente ici de manière furtive, mais qui, dans certains textes, absorbe même la misère d'être au monde.

1.2. Les poèmes de l'extase

²³ Déjà publié dans *ZdK* 19 (1954) (Peter Rühmkorf).

1.2.1. Idéalisme et matérialisme

Ce qui constitue la nouveauté de *Heiße Lyrik*, ce sont les poèmes qui, partant implicitement de la misère de l'homme, sont exclusivement consacrés à l'illustration de la voie salvatrice qu'est l'ivresse. Dans cette recherche, on peut distinguer une première étape marquée par la tension entre idéalisme et matérialisme, dont témoigne *Ein kleiner Wind*:

Ein kleiner Wind, das wars,
Mehr hielt uns nie,
Und des Mondes goldener Arsch
In der luftleeren Melancholie.

Für heut und allemal,
Wohin unser Herz uns trieb,
Es ist scheißegal,
Woran es hängen blieb.

Und ich berufe mich
Auf das was uns sterblich macht.
Süß und septemberlich -
Es ist eine süffige Nacht.
(HL 3)²⁴

Ce qui frappe à la première lecture, c'est l'opposition entre le registre vulgaire (« Arsch; scheißegal »; dans ce contexte, l'expression « ein kleiner Wind » prend de toute évidence une signification physiologique), et l'éventail d'images issues du Romantisme (« Mond; Herz »; la célébration finale de la « nuit »), voire la forme traditionnelle du poème avec ses trois quatrains, ses rimes croisées et ses allitérations ou assonances (« Wind / wars; Mondes / goldener; wohin / Herz; ich / mich / sterblich / süffig / septemberlich; süß / septemberlich / süffig). De la même façon que les métaphores illustrent, dans *Fromms Gummischwamm* la caducité de l'harmonie originelle, et dans *Nachts im Güterwaggon* l'avilissement du rêve, le jeu formel avec les images de la tradition tourne ici cette dernière en dérision. En effet, la double signification du groupe nominal « ein kleiner Wind », ainsi que l'association des termes « Mond » et « Arsch », « Herz » et « scheißegal », « Nacht » et « süffig », constituent un détournement de la tradition par l'imbrication de l'idéalisme et du matérialisme. Ce renversement montre que la pensée et les images issues de la tradition lyrique ne sont

²⁴ Déjà publié dans *ZdK* 20 (1954) (Leslie Meier).

plus adaptées au temps; il illustre en fait la disparition d'une certaine conscience. On peut penser, comme Jürgen H. Petersen, que le recours à la tradition, même subversif, exprime la nostalgie et donc l'attachement à cette forme de pensée:

Aber auch in [der] Umkehrung kommt das, was in sein Gegenteil verkehrt wird, immerhin als solches zur Darstellung. [...] hier gilt also, daß traditionelles Denken und Empfinden noch durch dessen parodistische Aufhebung hindurchscheint.²⁵

Outre que l'on peut discuter ici la notion de parodie, il n'est pas certain que l'intérêt du texte réside dans l'attachement, même paradoxal, à la tradition: le procédé de renversement utilisé ici signale bien plutôt une rupture, l'aporie du poète qui veut en diluer le tragique dans la subversion. Quoi qu'il en soit, c'est la tradition de l'idéalisme qui, par la manipulation formelle, se trouve dénoncée ici dans son inadéquation au temps.

Au plan des métaphores, le poème repose par ailleurs sur une tension entre les images d'une liberté, voire d'une légèreté quasi immatérielle d'une part, et la référence implicite au corps, aux plaisirs de la chair d'autre part. La limitation des points d'ancrage de l'existence (« Mehr hielt uns nie ») à un phénomène météorologique on ne peut plus éthéré (« Ein kleiner Wind »), la dimension immatérielle de l'association « luftleere Melancholie », ainsi que le dynamisme et la liberté conférés au sujet dans l'image de la deuxième strophe, négation de la lourdeur et de l'attachement, constituent l'un des termes de l'antithèse: par opposition, la mortalité de l'être humain, la connotation de l'adjectif « süß », l'association de « süffig » au terme « Nacht », qui laisse supposer que la nuit sera agréable parce que consacrée aux plaisirs de la chair, se réfèrent de toute évidence au corps. C'est donc l'expérience du corps qui apparaît ici implicitement comme un recours. Ainsi, la tension qui caractérise le poème s'exprime en deuxième lieu par l'opposition métaphorique entre le matériel et l'immatériel.

Cette tension se lit par ailleurs dans le mouvement dialectique du poème: la première strophe signale les deux repères du sujet, le « vent » et la « lune »; ces figures de l'idéalisme sont toutefois investies d'une dimension matérielle. La deuxième strophe se refuse quant à elle à nommer ce qui retient la sensibilité du sujet, mettant ainsi l'accent

²⁵ Jürgen H. Petersen: *Peter Rühmkorfs Spiel mit der literarischen Tradition*. Dans: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 1984, p. 245. « Mais même lors du renversement, l'objet renversé est toujours représenté comme tel. [...] le principe est donc ici que la pensée et la sensibilité traditionnelles apparaissent encore en filigrane dans leur réfutation parodique. »

sur la possibilité d'un recours plus que sur le recours même. La dernière strophe esquisse une résolution sous forme de synthèse, avec une affirmation programmatique illustrée ensuite sur le mode métaphorique. Le couple final « süffige Nacht » concentre la signification de ce poème, qui préfigure l'orientation terrestre ultérieure: il n'exprime pas encore le refus théorique de l'idéalisme, ni l'affirmation programmatique de la corporéité comme seul recours. Cependant, la tradition de l'idéalisme subit un traitement qui en montre la caducité. De plus, le texte repose sur une tension entre l'immatériel et le tangible, dont la résolution reste timide, encore imprécise dans sa formulation discursive (« das, was uns sterblich macht »), très voilée dans sa traduction métaphorique (« süß und septemberlich / Es ist eine süffige Nacht »). *Ein kleiner Wind* correspond ainsi au stade premier du traitement lyrique de l'antagonisme idéalisme / matérialisme.

1.2.2. L'escapisme érotique

Traduisant la recherche d'une voie susceptible d'alléger momentanément le fardeau existentiel du sujet, l'orientation matérialiste amorcée dans *Heiße Lyrik* s'exprime parfois plus nettement que dans *Ein kleiner Wind*. C'est le cas des poèmes qui illustrent une extase dionysiaque, où le désespoir n'est perceptible qu'*a contrario* dans la violence de l'abandon. Ils retrouvent une formulation ostensible de la subjectivité: c'est qu'ils décrivent un moment du présent vécu par le moi dans ce qu'il a de plus intime, et non un bilan de l'humanité s'inscrivant dans une situation de phénotypie. *Sanfte Dämmerung*, par exemple, circonscrit l'expérience subjective de l'oubli dans l'ivresse charnelle:

Sanfte Dämmerung, und mit herabgelassener Hose,
Mit abgelegtem Jackett,
Spür ich noch einmal des Sommers tiefe Narkose
Hinter dem Ektoderm, hinterm Skelett.

Jage noch einmal die Träume, die nichts mehr erfassen,
In das Feld mit dem Klee.
Dies ist die Stunde, sich hemmungslos fallenzulassen,
v = g . t.

Dies ist die Stunde mit gelockerter Sehne,
Schwimmt Hand und Fuß davon,
Schmerzlich hinter der Endmoräne
Tönt das Akkordeon.

Und da ist kein Widerspruch
In allem, was geschieht,

Wenn der seidene Wind den Lupinengeruch
Über die Ebene zieht.
(HL 6)²⁶

L'ensemble des métaphores décrit un état de régression, voire de dissolution atteint par le sujet dans l'accomplissement de l'acte sexuel, et qui culmine dans l'image finale de l'abolition de toute limite. Tout comme *Ein kleiner Wind*, le poème repose sur un procédé de rupture, qui consiste ici à renverser l'attente du lecteur. En effet, le titre, repris dans le premier vers, rappelle des apostrophes connues à la nuit et fait espérer une atmosphère de « Stimmungsslyrik ». Mais l'amorce d'un mouvement ascendant, prélude à la projection de l'état d'âme du Moi sur le monde, est aussitôt battue en brèche par un retour à la condition matérielle du sujet, et par l'orientation géo-corporelle de son abandon (« und mit herabgelassener Hose / Mit abgelegtem Jackett »). Ce dernier se présente comme un état de langueur estivale qui déconnecte la conscience; l'emploi du terme « Ektoderm » en traduit la nature régressive. La première strophe ne repose qu'en apparence sur une invocation à la nuit: en réalité, elle est tout entière centrée sur le sujet et sur l'idiosyncrasie de l'expérience charnelle illustrée ici, puisque le seul verbe conjugué a pour sujet « ich ». En revanche, la deuxième strophe constitue une étape dans le processus d'anéantissement subjectif qui caractérise l'expérience de l'ivresse. En effet, elle est marquée tout d'abord par l'élimination du pronom de la première personne. Ensuite, tout en illustrant la recherche de l'extase et ses modalités, elle rend compte de la distance du Moi lyrique qui la dénonce simultanément comme illusoire (« Träume, die nichts mehr erfassen »). Le septième et le huitième vers consacrent au plan formel le passage de la confession lyrico-subjective à une tonalité impersonnelle (« Dies ist die Stunde, sich hemmungslos fallenzulassen »), qui culmine dans la formule de la loi de l'accélération, traduction physico-mathématique du géocentrisme revendiqué ici. Ces procédés d'objectivation préparent de façon cataphorique les images de la troisième et de la quatrième strophes, qui décrivent la perte de substance du moi. Le dixième vers est polysémique: poétiquement, il s'agit d'une métaphore illustrant la dissolution du corps dans l'extase. Il joue également sur l'expression « weder Hand noch Fuß haben »: par cette connotation, il dénonce, comme au cinquième vers, l'illusion que constitue la recherche de l'ivresse, en même temps qu'il souligne la déconnection du rationnel dans

²⁶ Déjà publié dans *ZdK* 17/18 (1954) (Peter Rühmkorf).

l'union charnelle. La seconde moitié de la troisième strophe appelle une élucidation: en premier lieu, elle souligne les perceptions acoustiques illimitées du moi par l'emploi du terme géologique « Endmoräne ». L'hyperbole « hinter der Endmoräne » désigne en fait la maîtrise illusoire du temps et de l'espace que le sujet peut s'imaginer avoir dans l'ivresse. Par ailleurs, l'association de « schmerzlich » et de « Akkordeon », dont Uerlings explique bien la signification²⁷, peut dénoncer par autodérision la sentimentalité susceptible d'animer le sujet dans ces moments de félicité charnelle. Quoi qu'il en soit, ces deux métaphores qui dénotent le regard critique du moi sur lui-même sont à compter au nombre des techniques d'objectivation mises en oeuvre dans ce poème. La dernière strophe représente l'aboutissement de ce processus d'effritement de la subjectivité. L'harmonie exprimée est simultanément rendue au plan phonique par les assonances en i et en u, par ces voyelles longues qui évoquent la course du vent que rien n'arrête dans la plaine. Ici, l'ivresse est immédiate, le moi lyrique s'identifie avec le contenu, de sorte que l'on trouve à la fin du poème une rare adéquation entre le moi et le monde. C'est exclusivement par des métaphores que la quatrième strophe illustre, avec une certaine pudeur, l'aboutissement de l'extase. Dans ce contexte, l'évocation de « l'odeur des lupins » est à rapprocher de certains poèmes de Benn qui, dans *Nachtcafé* de 1917 par exemple, suggère le rêve érotique avec beaucoup de retenue par l'image du parfum:

[...]
 Die Tür fließt hin: Ein Weib:
 Wüste ausgedörrt. Kanaanitisch braun.
 Keusch. Höhlenreich. Ein Duft kommt mit. Kaum Duft.

Es ist nur eine süße Vorwölbung der Luft
 gegen mein Gehirn.
 [...] ²⁸

Tandis que, chez Benn, une fragrance ténue vient, figuration de l'inaccessible, buter sur le personnage central du moi représenté par la synecdoque du « cerveau », le parfum des lupins investit dans *Sanfte Dämmerung* tout l'espace et va jusqu'à absorber le sujet, cette fois totalement absent de la dernière strophe. Le texte de Rühmkorf consacre ainsi la dissolution du moi dans l'extase dionysiaque.

²⁷ Il qualifie la musique d'accordéon d' « expression sentimentale par excellence de l'amour et du pays natal ». (« Inbegriff sentimentaler Liebes- und Heimatlieder », *op. cit.*, p. 31.)

²⁸ *Gedichte*, 94.

Ce dont témoigne *Sanfte Dämmerung* et qui fait la spécificité de tous les poèmes de l'ivresse, c'est le recours aux images de la nature pour exprimer l'état de félicité atteint par le sujet: « In das Feld mit dem Klee ». *Im spakigen Zimmer allein*, qui est un poème « soûlographique »²⁹, présente cette même caractéristique:

Im spakigen Zimmer allein,
 Oder die Nacht im Raps,
 Um noch einmal glücklich zu sein
 Über dem Pflaumenschnaps.
 Wenn die Welt wie nie
 Über die eigenen Ufer trat,
 Groß ist die Stunde die
 Dich bei der Gurgel hat.
 [...]
 Gib ihn auf, laß ihn untergehn,
 Der ja doch nichts begreift.
 [...]
 (HL 16)

C'est bien la nature qui, en dépit du titre, sert ici de cadre et de modalité d'expression à l'expérience subjective de l'ivresse. La projection sur le monde du débordement du moi, illustrée par des images de la nature, signale une rare harmonie entre ce dernier et l'univers, que seule l'ivresse rend possible. Le jeu avec les pronoms personnels marque un détachement, un dédoublement suggéré par ailleurs dans le vers: « Gib ihn auf, laß ihn untergehen »: ici aussi, c'est l'ivresse qui permet d'objectiver le moi, puis de l'anéantir. C'est ainsi sur le mode de l'escapisme que se fait la conjuration du malaise.

Quelle que soit la nature de l'ivresse, ivresse de l'alcool ou ivresse de la chair, son traitement lyrique est le même: les métaphores qui décrivent cet état de régression et de dissolution subjectives relèvent du champ sémantique de la nature. Les métaphores de la nature comme mode d'expression de l'escapisme, voilà qui rappelle de façon ambiguë le lyrisme de Benn tout comme la cible de la critique formulée par Rühmkorf lui-même dans la deuxième strophe de *Wilderd im Ungewissen*:

Wir haben um neunzehn Uhr Syringen gebrochen
 und brachen Duft und Gram...
 Flieder, mein lieber Mann, wir haben Flieder gerochen,
 wenn der Mond über Deutschland kam.

²⁹ Peter Rühmkorf appelle de tels poèmes des « Trinkergedichte ». La traduction de ce terme par l'expression « poèmes de l'alcool » ne correspond guère à la tonalité générale de ces textes. L'adjectif « soûlographique » rend davantage compte, dans sa connotation triviale, de l'expérience de l'ivresse telle qu'elle est rendue dans ces poèmes. En outre, le suffixe « -graphique » met l'accent sur la traduction poétique de cette expérience.

(HL 4)

Ainsi, *Sanfte Dämmerung*, représentatif du lyrisme de l'ivresse au début des années cinquante, signale l'orientation terrestre et charnelle amorcée dans *Heiße Lyrik* ainsi que les contradictions inhérentes à un lyrisme qui doit beaucoup à Benn et à la tradition littéraire.³⁰

1.3. Conclusion

La plupart des poèmes de Peter Rühmkorf qui composent le recueil *Heiße Lyrik* se caractérisent ainsi par une vision désespérée de l'existence humaine. Ce constat désabusé participe d'un pessimisme historique dont la traduction métaphorique présente non seulement le présent comme déclin mais encore refuse toute notion de progrès. L'expression subjective acquiert ici une dimension phénotypique qui fait de Rühmkorf le porte-parole d'une génération, et du texte le reflet du sentiment d'une époque. Ces poèmes du désespoir côtoient des poèmes de l'ivresse, érotiques ou « soulographiques » : les images de la nature qui composent ces derniers consacrent la dissolution finale du moi dans un mouvement régressif marqué par l'instauration momentanée d'une relation harmonieuse entre le sujet et le monde. Ces multiples aspects, parfois contradictoires, trouvent une formulation discursive dans le programme poétologique que Rühmkorf développe au début des années cinquante en collaboration avec Werner Riegel. A ce stade du travail, il convient d'en présenter les principaux aspects.

³⁰ Herbert Uerlings propose une analyse du poème exclusivement vouée à en montrer l'épigonatité problématique. Cette question sera discutée dans la deuxième partie. Il s'agissait pour notre part, à ce stade du travail, d'analyser les caractéristiques de *Sanfte Dämmerung* comme poème-paradigme dans la perspective de l'évolution lyrique de Peter Rühmkorf.

1.3.1. « Finismus » et « Schizographie »

La théorie du « Finismus » a été élaborée en 1953 par les éditeurs et collaborateurs de *Zwischen den Kriegen*; il s'agissait en effet, à l'origine, de donner une unité à la revue, d'en synthétiser l'orientation et le projet dans un concept:

Was uns bis zu unserer dritten Nummer allerdings fehlte, war ein einprägsamer Name, ein verbindliches Etikett, eine richtungweisende Parole [...] ³¹

Ces quelques lignes sont tirées de l'analyse rétrospective de cette période que fait Rühmkorf dans l'ouvrage consacré à l'ami Riegel. Trente-cinq ans plus tôt, quatre articles fondamentaux exposent la conception du « Finismus »: *Absteckung der poetischen Möglichkeiten*, de Peter Rühmkorf³²; *Vorwort zum Finismus*³³, *Politik und Individuation*³⁴, et *Ende und Erschütterung*³⁵ de Werner Riegel.

La création de ce programme a pour point de départ la conscience qu'une époque est arrivée à son terme. Werner Riegel l'exprime clairement dans *Vorwort zum Finismus*:

Finismus, es liegt im Wort, schreibt das Ende, die Untergangsphase auf seine Fahne, [...] Finismus stellt die Diagnose einer Dekadenz der Zeit. [...] [er] bemüht sich um die Objektivation des intakten Individualismus am Ausgang einer von allen Geistern verlassenen Epoche. ³⁶

Ce sentiment que la fin du mode est imminente imprègne les poèmes de Peter Rühmkorf et de Werner Riegel, et jusqu'au titre de la revue *Zwischen den Kriegen*.³⁷

³¹ Peter Rühmkorf: *Werner Riegel, op. cit.*, p. 20. « A vrai dire, ce qui nous a manqué jusqu'à notre troisième numéro, c'était un nom facile à retenir, une étiquette qui nous engage, un slogan qui indique notre orientation [...] »

³² Dans: *Panorama*, 2. Jg., Nr. 2, p. 9.

³³ Werner Riegel, dans *ZdK* 9, Sept. 1953. Reproduit dans et cité d'après: Peter Rühmkorf, *Werner Riegel, op. cit.*, p. 84-87.

³⁴ Werner Riegel, dans *ZdK* 16, Juli 1954. Reproduit dans et cité d'après: P. R., *Werner Riegel, ibid.*, p. 160-167.

³⁵ Werner Riegel, dans *ZdK* 20, Dezember 1954. Reproduit dans et cité d'après: P. R., *Werner Riegel, ibid.*, p. 181-185.

³⁶ *op. cit.*, p. 84. « Le Finisme, comme son nom l'indique, inscrit les mots fin et phase de déclin sur sa bannière, [...] le Finisme établit pour notre époque un diagnostic de décadence. [...] [il] s'efforce d'objectiver l'individualisme encore intact au terme d'une époque qui a perdu ses esprits. »

³⁷ C'est ce qu'explique rétrospectivement Rühmkorf: « Was wir unter Finismus verstanden, hing aufs bedenklichste mit dem Lebensgefühl einer Generation zusammen, die sich ohnmächtig in ein Zeitalter zwischen die Kriege versetzt sah, einen totalen, den wir aus der persönlichen Anschauung kannten, und einen kaum noch vorstellbaren atomaren [...] » *Werner Riegel, op. cit.*, p. 21. « Ce que nous entendions par le terme de Finisme était lié de la façon la plus critique au mal de vivre d'une génération, qui se retrouvait, impuissante, entre deux guerres: une guerre totale, que nous connaissions pour l'avoir vue personnellement, et une guerre atomique qu'on n'osait encore imaginer [...] »

Loin d'être l'apanage de ces deux auteurs, le pessimisme qui sous-tend la théorie du « Finisme » participe de l'esprit du temps: le miracle économique et la naissance d'une société de consommation, la remilitarisation et l'intégration à l'Ouest de la République Fédérale d'Allemagne dans le contexte de la guerre froide ont suscité de vives critiques de la part des intellectuels allemands, qui ont préparé la véritable politisation de la littérature attestée dix ans plus tard. C'est ce climat de désillusion qu'évoque Ralf Schnell dans son « *Histoire de la littérature de langue allemande depuis 1945* »:

Nach der Konstituierungsphase der BRD, nach der Desillusionierung aller Hoffnungen, die in der Nachkriegszeit auf einen Neuanfang gesetzt worden waren, trat die Literatur in eine prekäre Spannung zur offiziellen politischen Sphäre der Adenauer-Zeit. Das Klima des Antikommunismus und der Restauration, die Verabschiedung eines 'Schund- und Schmutzgesetzes' im Jahre 52 und die Wiederaufrüstung der Bundesrepublik, das Verbot der KPD, der Eintritt in die NATO und die atomare Rüstung - dies waren die beherrschenden Themen der politischen Diskussion in den fünfziger Jahren.³⁸

On retrouve ces thèmes dans les colonnes de *Zwischen den Kriegen* et du *Studentenkurier*³⁹; leur traduction lyrique et poétologique n'est autre que cette atmosphère de fin du monde, ces sombres prophéties, cette vision désespérée de l'homme et de l'évolution historique qu'on perçoit à la lecture des poèmes. Dans l'analyse sociologique qu'il fait de la position de Rühmkorf, Hans-Gerd Winter met le doigt sur cette convergence entre le « finisme » et l'esprit du temps:

Der Begriff 'Finismus' enthält auch eine Weltuntergangsprophetie. Der Titel der Zeitschrift *Zwischen den Kriegen* entspricht dem Lebensgefühl der Autoren, die mit ihrem Pazifismus im Gegensatz zur Remilitarisierung stehen. Die Welt, insbesondere Amerika und Rußland, auch die beiden deutschen Republiken sehen sie einem gefährlichen 'Panfaschismus' unterworfen: Weltuntergangsprophetien sind im Zeitalter der Atombombe bei denjenigen, die die Ohnmacht des 'Geistes' angesichts der Restauration

³⁸ Ralf Schnell: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1993, p. 239. « Après que la République Fédérale eut été mise en place, et après que tous les espoirs de renouveau consécutifs à la fin de la guerre eurent été déçus, la littérature entra dans une phase de tension difficile avec le monde politique officiel de la période adenaurienne. Le climat d'anticommunisme et de restauration, l'adoption en 1952 d'une loi contre les publications malsaines, et le réarmement de la République Fédérale, l'interdiction du Parti Communiste, l'entrée dans l'OTAN et l'armement nucléaire - tels étaient les thèmes dominants de la discussion politique dans les années cinquante. »

³⁹ Voici, à titre d'exemples, quelques articles écrits par Rühmkorf; dans *ZdK: Albert, der die Bomben baut* (*ZdK* 3, 1953); *Panfaschismus* (*ZdK* 11, 1953); *Empörung und Moralität* (*ZdK* 12, 1954). Dans *SK: Nach Ostland geht unsere Fahrt* (signé du nom de John Frieder; *SK*, Jg. 1, Nr. 3/4, Juni 1955); *Dezente Diktatur* (John Frieder, *SK*, Jg. 1, Nr. 5, Juli 1955); *Trotz allem, Realpolitik* (Johannes Fontara, *SK*, Jg. 2, Nr. 7, November 1956); *Lebhafere Ostpolitik* (Johannes Fontara, *SK*, Jg. 3, Nr. 8/9, November 1954).

des Kapitalismus und angesichts des Kalten Krieges empfinden, durchaus verbreitet [...].⁴⁰

C'est donc l'état du monde, l'aboutissement historique auquel ils assistent comme témoins de leur temps, qui dictent aux tenants du « finisme » leur pessimisme foncier. Mais ce dernier n'est autre qu'une désillusion dont la radicalité est proportionnelle à l'espoir qu'ils ont d'un monde meilleur. Rühmkorf reconnaît que l'ambivalence qu'on distingue ici est un caractère constitutif du concept de « Finismus »:

Finismus nennt sich eine Bewegung, die der ganzen Anlage ihrer Träger nach gleichzeitig progressiv und resignativ ist [...]. Es sind junge Leute da, mit aller umwälzlerischer Veranlagung, aber ihr Auftrag ist der Niedergang, und das ist als zweite Grundstimmung in ihnen.⁴¹

En effet, l'étude des poèmes a montré ce que Rühmkorf appelle « das Nebeneinander von konstruktiven und zersetzenden [...] Kräften ».⁴² Ces formules désignent certes la disposition psychique du poète, mais la concomitance de « deux tendances antinomiques »⁴³ se traduit également au plan poétologique:

Was aber hier in jungen Geistern vorgeht, ist eine schmerzhaft, verzweiflungsträchtige **Doppelfaszinierbarkeit**. Formbesessenheit und humanitärer Elan sind in ihnen äquivalent angelegt [...].⁴⁴

On verra plus loin ce que ces affirmations, qui constituent en somme un portrait du poète de *Heiße Lyrik*, comportent de mise en scène et d'auto-justification.

⁴⁰ Hans-Gerd Winter: *Der determinierte « Hochseil »-Artist. Vom Werden des « zerteilten Zeitgenossen » Peter Rühmkorf*. Dans: « *Liebe, die im Abgrund Anker wirft* ». *Autoren und literarisches Feld im Hamburg des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Inge Stephan und Hans-Gerd Winter. Berlin; Hamburg: Argument-Verlag, 1990, p. 330. « Le concept de 'finisme' comporte également une prophétie de fin du monde. Le titre de la revue *Zwischen den Kriegen* correspond à l'état d'âme de ses auteurs dont le pacifisme s'oppose à la remilitarisation. Ils considèrent que le monde, en particulier l'Amérique et la Russie ainsi que les deux républiques allemandes, se trouve sous le joug d'un dangereux 'panfascisme'. Ces prophéties de fin du monde sont, à l'époque de la bombe atomique, tout à fait répandues parmi ceux qui éprouvent l'impuissance de 'l'esprit' face à la restauration du capitalisme et à la guerre froide. »

⁴¹ *Absteckung der poetischen Möglichkeiten, op. cit.* « Le finisme, c'est le nom que se donne un mouvement qui, tout à fait en accord avec la nature de ses représentants, est à la fois progressiste et fataliste [...]. Il y a là de jeunes gens, entièrement acquis à la révolution, mais qui ont pour mission le déclin, et c'est là l'autre sentiment fondamental qui les anime. »

⁴² *ibid.* « la simultanéité des forces constructives et destructrices ».

⁴³ « zwei antimonische (*sic*) Tendenzen »: « das Esoterisch-Ästhetische », « das Sozial-Sittliche ». *ibid.* « les aspirations ésotérico-esthétiques », « la conscience de la morale sociale ».

⁴⁴ *ibid.* « Mais ce qui anime ici ces jeunes esprits, c'est une **double fascination**, douloureuse, porteuse de désespoir. L'obsession de la forme et l'élan humanitaire sont deux tendances égales de leur nature [...] ».

Ce qui caractérise aux yeux des deux théoriciens le poème « finiste », c'est qu'il exprime le sentiment d'une époque: il est le produit d'un individu représentatif de sa génération:

Halten wir uns an das Gedicht [...]. Da soll die Zeit enthalten sein, da sollen die Symbole einer Sendung dauern, darin soll die Seele einer Generation ihren Sinn sehen.⁴⁵

C'est en cela que l'expression subjective prend une valeur significative. On retrouve ici la dimension phénotypique observée dans les textes de Peter Rühmkorf qui composent *Heiße Lyrik*. Rühmkorf lui-même souligne:

Wer zum erstenmal auf finistische Gedichte stößt, [...] wird [...] bemerken, daß da ein Typ [...] vorgeht. [...] Hier setzt sich ein Typ durch Gedichte.⁴⁶

Pour exprimer cette spécificité de la poésie du « Finismus », Rühmkorf forme le néologisme « Lyrotyp » (*ibid.*); cela n'est pas sans rappeler le « phénotype » de Gottfried Benn qui apparaît dans le *Roman des Phänotyp. Landsberger Fragment 1944*⁴⁷. La ressemblance n'est pas seulement terminologique. Dieter Wellershoff définit le phénotype en ces termes:

die zwingendste Realisation der allgemeinen Bewußtseinslage.⁴⁸

La représentativité résulte de la restitution exemplaire des « tensions »⁴⁹ d'une époque par un individu dont l'activité poétique est essentiellement synthétique. Rühmkorf la décrit ainsi:

[...] ein Typ [zieht] zusammen, [sammelt] also nicht an, sondern um[faßt], daß da nicht nur Worte nach allen Richtungen angeschlagen werden, daß es viel mehr um eine Art Integration geht. Herstellung von Beziehungen auf jeden Fall. Selene - Holundergeruch - Präservativ - [...] - Intellekt - [...], wo anders als im Gedicht können diese dissoziierten Einzelheiten noch integriert werden, archaisch verschweißt und tiefschichtig verbunden?⁵⁰

⁴⁵ Werner Riegel, *Ende und Erschütterung*, *op. cit.*, p. 183. « Tenons-nous en au poème [...]. C'est là que notre époque doit être, que doivent perdurer les symboles d'une mission, que l'âme de toute une génération doit trouver son sens. »

⁴⁶ *Absteckung ...*, *op. cit.* « Dès la première lecture, on remarque [...] que les poèmes finistes sont le lieu où se constitue un type. [...] C'est un type qui s'établit à travers les poèmes. »

⁴⁷ Gottfried Benn, *Werke II*, 152-204.

⁴⁸ Dieter Wellershoff: *Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde*. München: dtv, 1976, p. 167. « la réalisation la plus pertinente de l'état général des consciences ».

⁴⁹ Rühmkorf parle de « Spannungen » dans *Absteckung ...*, *op. cit.*

⁵⁰ *Ibid.* « [...] un type a pour fonction d'attirer, non pas de rassembler, mais d'englober, car il ne s'agit pas seulement de placarder des mots en tous sens, mais plutôt d'accomplir une sorte d'intégration. D'établir des relations, en tout cas. Séléné - Odeur du sureau - Préservatif - [...] Intellekt - [...], où ces particules dissociées peuvent-elles encore être intégrées, soudées les unes aux autres comme aux origines et reliées au plus profond d'elles-mêmes, sinon au sein du poème? »

Cette fonction synthétique du poème et du poète « finistes » est également soulignée par Werner Riegel, non au plan de la conception, mais au plan des héritages littéraires et idéologiques:

Einige junge Leute der Literatur, [...] angeekelt von der Wiederkauerwooge und vom Denkfascismus, [...] zwiefach gespeist von den Elektroden des Expressionismus, von der Anode des Aktivismus, von der Kathode der Normenverneinung, beginnen [...] in der Nachfolge Tollers und Trakls, Brechts und Benns die Synthese von Kampf und Trauer, Ja und Verneinung, Bruch und Bindung, Tat und Trauma, Arche und Flut. [...] Was entsteht, erhält den Namen Finismus.⁵¹

Telles sont ainsi les ambitions des deux poètes, telle est l'utopie du poème. Elle trouve toutefois ses limites dans l'affirmation renouvelée que le « finiste » est animé de deux forces contradictoires: la nécessité de la création esthétique (ce que Rühmkorf désigne par les termes de « Formbesessenheit », « das Esoterisch-Ästhetische », *op. cit.*) et, tout aussi impérieuse, la conscience socio-politique (« humanitärer Elan », « das Sozial-Sittliche », *ibid.*). Cette double exigence est vécue par Rühmkorf et Riegel comme un tiraillement qu'ils tentent de résoudre, non par une synthèse, mais par une partition très stricte entre le domaine esthétique et le domaine social. Rühmkorf la suggère déjà en assignant des limites au processus synthétique du poème:

Bezüge allerdings, die nur innerhalb der strophischen Grenzen ihre Gültigkeit haben, die nur für die Dauer und Ausdehnung eines Gedichtes bestehen. Bezüge, die im Außerhalb keinen Anspruch auf Wirklichkeit und Möglichkeit erheben.⁵²

C'est Werner Riegel qui formulera la théorie du partage entre activité poétique et activité politique, à laquelle il donnera le nom de « Schizographie », faisant ainsi de l'esthétique et du social deux domaines bien distincts. C'est au départ la coexistence de ces deux tendances qui fait la richesse de cet homme moderne:

⁵¹ *Vorwort zum Finismus, op. cit.*, p. 87. « Quelques jeunes acteurs de la vie littéraire, [...] révoltés par le flot des ruminants et par le fascisme de la pensée, [...] doublement alimentés par les électrodes de l'expressionnisme, par l'anode de l'activisme, et par la cathode de l'anticonformisme, commencent [...], à la suite de Toller et de Trakl, de Brecht et de Benn, la synthèse du combat et du deuil, de l'approbation et du refus, de la rupture et de l'association, de l'action et du traumatisme, de l'arche et du déluge. [...] Ce qui voit le jour prend le nom de 'finisme'. »

⁵² *Absteckung ..., op. cit.* « Des liens cependant qui n'ont de valeur que dans les limites de la strophe, qui n'existent que dans la durée et l'étendue du poème. Des liens qui ne revendiquent pour l'extérieur ni réalité ni virtualité. »

Er lokalisiert seine geistige Existenz in dem Spannungsverhältnis seiner beiden geistigen Triebe; aus ihm zieht er die Fragestellungen wie die Resultate seiner denkerischen Tätigkeit.⁵³

Riegel présente ainsi les caractéristiques du « finiste » :

[...] seine politischen Anschauungen und Absichten [werden] im Gedicht nicht Gestalt annehmen - als radikaler Künstler lehnt der Dichter die propagandistische Durchdringung des Gedichtes ab [...]. Es kann keinen neuen Majakowskij mehr geben. Daneben bestehen immer noch die zwei Seelen in der Brust unseres Dichter-Politikers [...]. Will er politisch wirken, muß er sich den Spielregeln des politischen Meinungskampfes anpassen, er gründet vielleicht eine Zeitschrift [...].⁵⁴

Ce concept de « Schizographie », qui implique « le refus de l'infiltration intempestive de la strophe par la politique »⁵⁵, n'est pas resté à l'état de théorie, la division politique et poétique des activités des deux hommes, non exempte de souffrances, en témoigne. L'autobiographie de Rühmkorf signale, vingt ans plus tard, ce qui a été vécu comme une véritable dissociation subjective :

Schreiben mit gespaltener Feder: einerseits private Eliteratur, andererseits politische Aufklärartikel.⁵⁶ (J 43)

Il évoque plus loin ce qu'il appelle :

[eine] fortschreitende Entfremdung politischer und poetischer Aktivitäten.⁵⁷ (J 49)

Sans nier la réalité du tiraillement entre conscience politique et projet esthétique, on peut toutefois s'interroger sur la pertinence du programme du « finisme ». Ce qui frappe en premier lieu, c'est que la théorie apparaît comme la justification *a posteriori* d'une pratique poétique non dénuée de contradictions. La modernité posée comme trait fondamental du « Finiste » sert de caution à la séparation des activités politique et poétique, elle-même présentée comme la conséquence inévitable de l'impossible synthèse :

⁵³ Riegel, *Politik und Individuation*, op. cit., p. 163. « Il situe son existence spirituelle dans la tension qui unit les deux impulsions de son esprit; c'est de là qu'il tire les interrogations et les résultats de son activité de penseur. »

⁵⁴ *ibid.*, p. 161-162. « [...] ses opinions et ses intentions politiques ne prendront pas forme dans le poème - artiste radical, le poète refuse que le poème soit pénétré de propagande [...]. Il ne peut plus y avoir de nouveau Maïakowski. En revanche, les deux âmes habitent encore la poitrine de notre politicien-poète. [...] S'il veut exercer une action politique, il lui faudra se prêter aux règles qui régissent le débat politique, il pourra créer une revue [...]. »

⁵⁵ « die Ablehnung der penetranten politischen Infiltration der Strophe ». Werner Riegel, *ibid.*, p. 161.

⁵⁶ « Ecrire avec une double plume: d'une part, une 'élitérature' privée, d'autre part des articles d'éducation politique. »

⁵⁷ « une séparation progressive des activités politiques et poétiques. »

Man verstehe: zwei antimionische [*sic*] Tendenzen [...] können nicht mehr, soweit sind die Dinge gediehen, können nicht mehr zur Synthese finden.⁵⁸

La proclamation de l'incompatibilité entre l'engagement et l'art semble ici pour le moins arbitraire, dénuée qu'elle est de toute justification.⁵⁹ En réalité, tout se passe comme si les deux poètes, conscients de la contradiction entre leur refus de la société allemande des années cinquante et leur pratique poétique plus escapistes que subversive, érigeaient cette ambiguïté en principe incontournable dans l'époque qui était la leur. De ce fait, on ne peut qu'être frappé de la part de mise en scène hyperbolique et d'auto-justification emphatique que comportent ces formulations théoriques, dont la radicalité a été entretenue, elle aussi, par l'absence d'écho favorable. On retrouve ainsi, dans les textes poétologiques, la tentative de restaurer la souveraineté subjective par la grandiloquence et la mise en scène du moi qu'on a observées dans les poèmes. En 1988, Rühmkorf a pris pleinement conscience de la fonction fidéjussive de ce programme du « finisme »:

Wo die Entscheidungsqual, entweder das Grauen vor der gens humana rückhaltlos zu dokumentieren oder verändernd in die Welt hineinzufunken, uns manchmal bis zum Verrücktwerden zugesetzt hatte, verklärte Schizographie den Makel zur Methode und schrieb ihn als Pariazeichen in unseren Identitätspapieren fest.⁶⁰

C'est probablement cette lucidité rétrospective qui a empêché Rühmkorf d'intégrer l'article *Absteckung der poetischen Möglichkeiten* dans l'autobiographie en 1972, ou même dans le recueil *Strömungslehre*⁶¹ de 1978, qui rassemble la plupart des écrits poétologiques. Il n'en reste pas moins que ce programme avait le double mérite d'illustrer, de façon originale, un dilemme entre « poésie » et « politique » qui ne

⁵⁸ Peter Rühmkorf, *Absteckung ...*, *op. cit.*. C'est moi qui souligne. « Entendons-nous bien: les choses en sont arrivées à un point tel que deux tendances antinomiques ne peuvent plus trouver la voie de la synthèse. »

⁵⁹ Uerlings évoque à juste titre ce qui aurait pu fonder, dans le contexte des années cinquante, l'argument du renoncement à une poésie « engagée », c'est-à-dire à une poésie reposant sur la critique sociale dévolue en fait par les théoriciens du « finisme » à la sphère journalistique: « Hier wird der Verzicht auf sozialkritische Lyrik nicht etwa mit deren Wirkungslosigkeit begründet [...]. » *Die Gedichte P. Rs ...*, *op. cit.*, p. 44. « Ils ne justifient pas leur renoncement à une poésie de critique sociale en arguant de son inefficacité, par exemple [...]. »

⁶⁰ Werner Riegel ..., *op. cit.*, p. 22. « Alors que le tourment de choisir entre présenter à l'espèce humaine le tableau impitoyable de l'horreur, et projeter dans le monde des étincelles de réforme, nous avait éprouvés parfois jusqu'à la folie, la 'schizographie' transforma le défaut en méthode, l'inscrivant dans nos papiers comme le signe distinctif de notre identité de parias. »

⁶¹ Rowohl: Reinbek bei Hamburg, 1978.

déchirait pas tous les poètes des années cinquante, et d'y proposer une solution, si artificielle soit-elle. C'est sans doute ce que suggère Rühmkorf lorsqu'il définit le « finisme » en 1972 comme:

der [...] herzerreißende Versuch, politische Wirkungsästhetik und individuelle Ausdrucksästhetik gesammelt zu begreifen. Und: [...] als dialektisches Hochspannungsfeld, auf das sich zeitgenössische Schriftstellerei auf Gedeih und Verderb einzulassen hat. ⁶² (J 44)

1.3.2. La fonction du jeu esthétique

Le recueil *Heiße Lyrik* est tout entier consacré au malaise d'être au monde dans cette Allemagne « entre les guerres », et à l'expérience subjective de l'ivresse, seule capable de restaurer, momentanément, l'harmonie entre le moi et le monde. Les poèmes du malaise se caractérisent, au plan de l'expression, par l'association d'éléments disparates du réel, le choc de l'abstrait et du concret, l'abondance des allitérations et des assonances; leur style essentiellement nominal fixe dans des images morbides une succession de phénomènes qui se veulent les symptômes d'un état du monde et de l'humanité marqué par l'imminence d'un cataclysme universel. Les poèmes de l'ivresse mettent en oeuvre, quant à eux, un escapisme salvateur qui s'exprime de façon privilégiée dans des métaphores de la nature destinées à conjurer l'oubli et la dissolution subjective. Cette fonction des métaphores de la nature n'est pas sans rappeler la poésie de la nature d'inspiration magique, pratiquée dans les années cinquante par Lehmann et les héritiers de Loerke Eich, Huchel et Krolow, cette veine traditionnelle que Rühmkorf lui-même fustigera quelques années plus tard pour son fonctionnement autarcique éloigné du monde. Les poèmes de la lucidité noire⁶³ qui composent *Heiße Lyrik* présentent, eux aussi, un traitement analogue du réel: le codage ou l'arbitraire référentiel rend nécessaire un difficile décryptage qui interdit au lecteur toute identification précise du réel et laisse l'impression que le poète s'est livré à une démonstration gratuite de sa virtuosité lexicale. Seul le sentiment de l'isolement, de l'incertitude, de l'absence de repères, en somme de la déréliction, renvoie indubitablement, pour le lecteur des années

⁶² « la tentative déchirante [...] de concilier une esthétique de l'action politique et une esthétique de l'expression individuelle. Et: [...] comme zone de haute-tension dialectique où l'activité de l'écrivain d'aujourd'hui doit s'aventurer pour le meilleur et pour le pire. »

⁶³ Riegel évoque le poète « finiste » en ces termes: « er sieht schwarz, der lyrische Realist. » (*Politik und Individuation, op. cit.*, p. 165). « il voit les choses en noir, ce réaliste lyrique. »

quatre-vingt-dix, à l'expérience d'une génération bien précise. En fait, le traitement lyrique d'une situation qui est bel et bien historique se fait sur un mode totalement a-historique qui, dans l'inadéquation de la formulation à la situation, rappelle l'attitude d' « émigration intérieure » adoptée par Benn dans le poème *Verlorenes Ich*⁶⁴ de 1943 par exemple.

On remarque, ici encore, la distorsion entre les préoccupations sociales du poète et sa pratique du lyrisme. L'exemple de Hans Magnus Enzensberger bat en brèche l'argument fallacieux et bien commode de l'incompatibilité du combat politique et de l'écriture poétique avancé par les tenants du « finisme »: quasiment contemporain de *Heiße Lyrik*, le recueil *Verteidigung der Wölfe*⁶⁵ propose un traitement du réel qui, pour être marqué lui aussi par le jeu esthétique, n'en est pas moins ancré dans la réalité socio-politique de son temps. Des poèmes regroupés dans la partie *Böse Gedichte*⁶⁶ comme *Ratschlag auf höchster Ebene*⁶⁷, *Bildzeitung*⁶⁸, *Sozialpartner in der Rüstungsindustrie*⁶⁹, *Ins Lesebuch für die Oberstufe*⁷⁰ formulent une critique bien ciblée qui reste identifiable et ne se perd pas dans des imprécations intemporelles. La dimension de critique sociale et politique, vecteur de réalisme, imprègne par exemple le poème-titre *Verteidigung der Wölfe gegen die Lämmer*:

Soll der Geier Vergißmeinnicht fressen?
Was verlangt ihr vom Schakal,
daß er sich häute, vom Wolf? [...]
was guckt ihr blöd aus der Wäsche
auf den verlogenen Bildschirm?
[...]
Seht in den Spiegel: feig,
scheuend die Mühsal der Wahrheit,
dem Lernen abgeneigt, das Denken
überantwortend den Wölfen,
[...]
Gelobt sein die Räuber: ihr,
einladend zur Vergewaltigung,
werft euch aufs faule Bett
des Gehorsams. Winselnd noch
lügt ihr. Zerrissen

⁶⁴ *Gedichte*, p. 309.

⁶⁵ Hans Magnus Enzensberger: *Verteidigung der Wölfe . Gedichte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1957.

⁶⁶ *ibid.*, p. 67-96.

⁶⁷ *ibid.*, p. 77.

⁶⁸ *ibid.*, p. 85.

⁶⁹ *ibid.*, p. 89.

⁷⁰ *ibid.*, p. 90.

wollt ihr werden. Ihr
ändert die Welt nicht.⁷¹

Ces vers permettent de mesurer, à titre contrastif, tout ce que Rühmkorf ne peut pas encore réaliser au début des années cinquante: l'imbrication du raffinement esthétique et de l'éducation politique, l'alliance du langage métaphorique et de la rhétorique subversive.

Le mode d'expression dont témoigne *Heiße Lyrik* permet en revanche à Rühmkorf de résoudre provisoirement les problèmes qui sont liés à la pratique poétique: le jeu esthétique possède une indéniable fonction de compensation, permettant au moi de disposer du réel, dont il entrechoque, dans un geste souverain, les éléments les plus hétéroclites. Le sujet retrouve ainsi, par cette supériorité ludique et esthétique, une certaine substance, voire une consistance que lui refuse la réalité. En somme, même s'il témoigne d'un rapport très ténu à la réalité, ce mode d'expression fondé sur le traitement ludique du réel possède une fonction esthétique et identitaire essentielle.

Par ailleurs, *Heiße Lyrik* tente à nouveau de résoudre la contradiction entre expression subjective et fonction sociale de la poésie d'une façon qui, cette fois, ne se solde plus par l'échec avéré de la seconde. Tout d'abord, le recours à la « schizographie » permet de dispenser le lyrisme de la lourde vocation sociale et politique assignée désormais exclusivement à l'activité journalistique. Ensuite, l'expression subjective trouve au sein du poème une dimension nouvelle: en effet, la vision de l'homme et de l'histoire se caractérise par sa subjectivité totale, dont l'expression, devenue certes plus discrète, reste tout aussi impérieuse dans l'orientation. Or, cette fois, la perspective acquiert une dimension universelle par la représentativité du sujet: la phénotypie, en effet, désamorce la subjectivation la plus extrême. De même, la pseudo-objectivation de l'expression, maintes fois constatée dans les textes, concourt à la neutralisation formelle de la subjectivité. Ainsi, le discours poétique le plus subjectif qui soit acquiert une dimension générale. C'est de cette résolution provisoire comme de la tension d'origine que témoigne le poème de *Heiße Lyrik*, ce poème « finiste » que Riegel définit fort pertinemment comme « cette jouissance poétique aux confins des ténèbres ».⁷²

⁷¹ *ibid.*, p. 95-96.

⁷² « diese lyrische Lust am Rande der Finsternis ». *Ende und Erschütterung*, op. cit., p. 184.

2. *Irdisches Vergnügen in g* (1959)

2.1. Orientation générale du recueil

En 1959, Rühmkorf publie *Irdisches Vergnügen in g* chez Rowohlt, où il est lecteur. L'autobiographie signale la difficulté de concilier cette activité lucrative et l'écriture poétique:

Erst allmähliches Begreifenlernen dieser Art von Brotschreiberei als restlos entfremdete Arbeit. In dialektischem Gegensatz: Schreiben als Wutanfall: Politische Oden, Hymne, Gesänge, Gedichtband 'Irdisches Vergnügen in g'.⁷³ (J 122)

Irdisches Vergnügen in g est donc le fruit des états d'âme suscités par cette situation de contrainte.⁷⁴

Il s'agit de son premier recueil autonome, trois ans après *Heiße Lyrik* et la mort de Werner Riegel. A l'époque, la publication commune avait suscité quelques réserves chez les critiques:

Eine gewisse Gefahr dieser beiden Lyriker schien in der Tatsache verborgen zu sein, daß man sie noch fast gemeinsam behandeln kann, wie es hier geschehen ist. Das Sympoetisieren war eine Sache der Romantik.⁷⁵

La disparition prématurée de Riegel a fait de Rühmkorf, aux yeux des critiques bienveillants, l'héritier du ton de *Heiße Lyrik*:

Von dem siebenundzwanzigjährigen Rühmkorf erwarte ich die Fortentwicklung, Weiterbildung dieses Erbes.⁷⁶ (*ibid.*)

De son côté, Rühmkorf désigne *Irdisches Vergnügen in g* comme « le premier de [ses] recueils de poèmes qui soit à prendre au sérieux »⁷⁷: il ne renie pas là les positions

⁷³ « Tout d'abord, comprendre progressivement cette activité d'écriture alimentaire comme un travail totalement aliéné. Par contrecoup dialectique: la rage d'écrire: des odes politiques, des hymnes, des chants, le recueil 'Irdisches Vergnügen in g'. »

⁷⁴ Rühmkorf considérait son emploi comme « un noeud dans la gorge » (« ein Knoten im Halse », *ibid.*).

⁷⁵ Rolf Tiedemann: *Heiße Lyrik zwischen den Kriegen*, *op. cit.* « Ce qu'il y avait de passablement dangereux chez ces deux poètes semblait tenir au fait qu'on peut encore les considérer comme presque indissociables, comme ce fut le cas ici. La 'sympoésie' fut une affaire romantique. »

⁷⁶ « J'attends de Rühmkorf, qui a vingt-sept ans, qu'il continue de développer et d'accroître ce patrimoine. »

⁷⁷ « mein erstes ernstzunehmendes Gedichtbuch ». *Gespräch mit Matthias Prangel*. Dans: *Deutsche Bücher*. 1980, Heft 1, p.3.

que Riegel et lui avait adoptées de concert, mais souligne simplement, selon toute vraisemblance, la maturation qui a prélué au recueil de 1959.

Irdisches Vergnügen in g rassemble cinquante poèmes écrits entre 1953 et 1959. Treize d'entre eux avaient déjà été publiés dans *Zwischen den Kriegen*⁷⁸, et quatre dans *Heiße Lyrik*⁷⁹. La première partie du recueil, qui porte le titre *Irdisches Vergnügen in g*, comprend trente-sept textes; treize poèmes en composent la seconde, intitulée *Volks- und Monomanenlieder*.

On peut esquisser une typologie des textes et distinguer trois groupes: on retrouve tout d'abord des poèmes de l'ivresse, qui circonscrivent un mouvement régressif dans une tonalité élégiaque. Notons au plan formel la persistance de la structure traditionnelle des quatre ou cinq quatrains aux rimes croisées, chère au jeune Rühmkorf. C'est le cas, par exemple, du poème intitulé *Wo die Götter die Daumen drehen*, déjà publié en février 1957 dans le *Studentenkurier*, sous le pseudonyme de Harry Flieder (Jg. 3, Nr. 2):

Wo die Götter die Daumen drehen,
die Stunde verderblichen Blaus -
halb acht, die Länder vergehen,
die Wolken flocken aus.

Figur in Gras und Garben,
ein Herz, das wie Zunder verglimmt,
wenn der Abend flamingofarben
über die Grenze schwimmt.
[...] (iVg 10)

On retrouve ici le constat sur l'état du monde (absence de la transcendance, négation de la notion d'évolution et de progrès historique), ainsi que la tentative de faire échec à la misère de l'homme dans un abandon qui confine à la dissolution subjective. Le

⁷⁸ Il s'agit de: *Mit der Hand darüber* (iVg 11; =*Dies in meinem Besitze*, ZdK 24, 1955, PR); *Wildernd im Ungewissen* (iVg 12; ZdK 22, 1955, L. Meier); *Unter die Achselbänder* (iVg 22; =*Schwenken die Winde*, ZdK 14, 1954, PR); *Einer der Allergeringsten* (iVg 25; =*Selbstportrait Leslie Meier*, ZdK 5, 1953, L. Meier); *Was seine Freunde sagen* (iVg 26; =*Meine Freunde sagen*, ZdK 16, 1954, L. Meier); *Sauren Angesichts* (iVg 44; =*Haar von unseren Haaren*, ZdK 25, 1955, PR); *Mit unseren geretteten Hälsen* (iVg 45; ZdK 10, 1953, L. Meier); *Der diese Lake soff* (iVg 46; ZdK 17/18, 1954, PR); *Goldener Schnitt* (iVg 47; =*Fromms Gummischwamm*, ZdK 13, 1954, L. Meier); *Hart am Hirn entlang* (iVg 48; ZdK 19, 1954, PR); *Was uns hält* (iVg 49; =*So leben wir*, ZdK 21, 1955, L. Meier); *Was du noch auf der Zunge hast* (iVg 50; =*Nachts im Güterwaggon*, ZdK 20, 1954, L. Meier); *Lied der Naturlyriker* (iVg 59; =*Kalmusduft kommt*, ZdK 26, 1956, PR).

⁷⁹ Il s'agit de: *Wildernd im Ungewissen* (iVg 12; HL 4); *Mit unseren geretteten Hälsen* (iVg 45; HL 5); *Was du noch auf der Zunge hast* (iVg 50; =*Nachts im Güterwaggon*, HL 10); *Goldener Schnitt* (iVg 47; =*Fromms Gummischwamm*, HL 11).

langage nous rappelle aussi les poèmes de l'extase dans *Heiße Lyrik*, et la prédilection pour les métaphores de la nature qui rendent compte de l'abolition de toute limite.

La structure formelle du quatrain sert également de support à des textes que l'on peut, en second lieu, regrouper en vertu de leur nihilisme, voire de leur cynisme communs. Comme dans le recueil précédent, ils expriment une situation phénotypique de déréliction:

Haar von unsern Haaren,
Zeit von unsrer Zeit:
in den Wind gefahren,
in die Wirklichkeit.

Träume abgetragen,
sauren Angesichts;
auf dem Kübelwagen
singen wir vom Nichts.

Wolken hängen locker,
sanft und ungefähr...
im zermahlenden Ocker
läuft die Stunde leer.

Stunde, leicht wie Häcksel,
Flugsand ins Gebiß -
Bis zum Reifenwechsel
steht die Genesis. (*Sauren Angesichts*, iVg 44)

Ce poème illustre le malaise d'être au monde, dans une « réalité » présentée comme intangible et immatérielle. Caducité des rêves, inaccessibilité de l'idéal, inanité de l'existence, souffrance du sujet et de l'humanité, telle est la signification des métaphores qui composent *Sauren Angesichts*.

On ne s'étonnera pas de retrouver ainsi, dans la forme comme dans le fond, les tendances observées dans *Heiße Lyrik*: c'est qu'un certain nombre de ces poèmes a été composé avant 1956. Il y a entre tous les textes lyriques que Rühmkorf a publiés dans *Zwischen den Kriegen* ou le *Studentenkurier* une unité de ton et de thèmes, qui permet de les dater avec une certaine précision.

La parenté formelle et thématique d'un recueil à l'autre ne doit cependant pas laisser croire que *Irdisches Vergnügen in g* soit un calque de *Heiße Lyrik*. Un troisième ensemble de poèmes se distingue d'emblée par le degré d'innovation formelle, les techniques de réfraction, la volonté de rupture, en somme. Le quatrain peut encadrer

cette orientation nouvelle, comme dans *Wiegen- oder Aufkläre lied*: cependant, dès la première lecture, on mesure l'inventivité et la virtuosité qui colorent la tradition:

Schlaf mein Kindchen-ungewollt,
Rubel-Mond durch Wolken rollt;
Silberdollar: dir und mir -
ratzepezatz! zu Altpapier!

[...]

Wie es steigt und kopflos kippt,
Nike blind am Raume nippt -
bald fegt uns das Lämpchen aus
Bundeskriegsminister Strauß.

[...]

(iVg 56)

La forme et une partie du lexique, qui relèvent de la berceuse, contrastent avec les allusions économiques et politiques. En outre, le choix du mètre trochaïque, abrupt, au rythme descendant, correspond sans doute à la volonté de heurter qui anime le poème. Cette technique contrastive donne ici toute sa force à la critique sociale et politique qui sous-tend le texte.

Irdisches Vergnügen in g marque la fin du recours systématique au quatrain. Ce sont en effet les poèmes écrits dans une forme plus libre qui témoignent le mieux du ton nouveau adopté par Rühmkorf. En voici un exemple:

Hymne

Völlig im Einklang mit diesem Satze Hamanns,
dass der purpurne Mantel des Genius
nur den blutigen Buckel ebendesselben bedecke,
(sehr fein beobachtet!)
justiere ich meinen Hintern auf dem Hocker von Riemerschmidt:
Ja!
in meiner Branche ist Blut und Finsternis durchaus der Ausgang!

[...]

(iVg 51)

Le titre renvoie explicitement à une forme lyrique traditionnellement consacrée à célébrer une divinité sur le mode vocatif. Cette fonction subit ici un renversement immédiatement perceptible: en l'absence de destinataire divin, l'élan communicatif qui subsiste néanmoins est détourné vers le lecteur potentiel. La dimension dithyrambique fait place à un bilan de la société et à une interrogation sur le statut du poète et sur les déterminations sociales du discours lyrique. De l'hymne traditionnel, Rühmkorf conserve

en revanche le « rythme libre » pratiqué essentiellement par Klopstock et le jeune Goethe. Ce qui frappe dans cette première strophe, c'est la distance et l'ironie, qui caractérisent la position du moi lyrique, illustrée très concrètement dans le vers: « justiere ich meinen Hintern auf dem Hocker von Riemerschmidt ». Rühmkorf s'ingénie ici à relativiser la référence initiale à Hamann⁸⁰ par l'équation « Genius » - « ebendesselben », par l'incise impudente « sehr fein beobachtet! », et par l'association du concept de « génie » aux termes « Buckel » qui renvoie à un handicap, et « Hintern » qui relève du registre vulgaire. De même, les approbations désinvoltes (« Völlig im Einklang », « Ja! »), et la neutralisation de la charge émotionnelle par l'emploi des substantifs « Branche », « Glut », « Finsternis », concourent à donner à cet « hymne » d'un genre nouveau une dimension polémique.

Sans toutefois posséder la virtuosité de *Hymne*, le poème *Sentimentalisch II* permet de mesurer le changement expressif de *Heiße Lyrik* à *Irdisches Vergnügen in g*:

Mein Ich-und-Alles, nix versteh,
 der Mond geht hoch, da sitz ich baff
 und brenn mir meinen Schnaps aus Schnee,
 the pangs of despised love.
 [...]
 (iVg 30)

L'expérience existentielle circonscrite dans cette première strophe n'est pas différente de celle qui était relatée dans les poèmes de *Heiße Lyrik*: caractère inexplicable de la situation de l'homme dans le monde, recours impossible à la transcendance, limitation de l'homme à sa condition terrestre, conjuration de la souffrance dans l'ivresse. En revanche, le mode d'expression a changé: ce quatrain associe dans la technique du montage divers registres de langage, des néologismes et même un vers en anglais. Il ne s'agit plus seulement de faire s'entrechoquer des parcelles hétéroclites de réalité pour figurer la discontinuité des choses, mais d'intégrer au texte lyrique les types de langage les plus divers: le poème se trouve ainsi transformé en magasin d'accessoires, en bric-à-

⁸⁰ H. Uerlings fournit l'élucidation des trois premiers vers, en signalant que Rühmkorf fait allusion à une lettre de Hamann à Nicolai (3.8.1762): « **Genie** ist eine Dornenkrone und der **Geschmack** ein Purpurnmantel, der einen zerfleischten Rücken deckt. » Cité par Uerlings, *op. cit.*, note 2 p. 361. (« Le génie est une couronne d'épines et le goût un manteau de pourpre qui recouvre un dos lacéré. ») Rühmkorf infléchit la problématique du « génie » dans le sens des rapports entre l'écrivain et la société, voire le pouvoir (*cf.* la signification de la métaphore du « manteau de pourpre »).

brac où l'on trouve aussi des citations, des locutions en langue étrangère, ou du dialecte bas-saxon.

Au plan typographique, la particularité du recueil réside dans l'utilisation de caractères gothiques pour dix poèmes⁸¹. Cette référence à la tradition est par ailleurs inscrite dans le titre, dont il convient maintenant d'évoquer la signification programmatique. Sur ce plan, le lecteur n'est pas démuni, puisque le texte de présentation, sur la jaquette du volume, explicite le titre:

Irdisches Vergnügen in g - schon in dieser Formel, die den Brockes-Titel *Irdisches Vergnügen in Gott* herausfordernd persifliert, spricht sich das eigenartig ambivalente Weltbewußtsein des jungen Dichters aus. Dem Dasein spontan zugewandt, begegnet er dessen modernen Formen doch mit einer wissenschaftlich skeptischen Distanz. « g », das physikalische Symbol der Fallbeschleunigung, bezeichnet ihm die letzte verlässliche Kraft [...].⁸²

On peut ici présenter les caractéristiques du recueil de référence. *Irdisches Vergnügen in Gott* rassemble en neuf volumes parus de 1721 à 1748 les poèmes de Barthold Hinrich Brockes, dans lesquels la nature apparaît comme le domaine de la beauté et des sens en même temps qu'elle contient les signes de la révélation divine. Dans l'histoire de la poésie de la nature, cette oeuvre marque un tournant, sous l'influence conjointe de la philosophie sensualiste et de la religion chrétienne. Jürgen Rathje souligne la rupture avec la poésie baroque:

Diese Sammlung von Gedichten [...] ist in ihrer Diesseitigkeit keine Barockdichtung mehr und doch noch keine reine Naturpoesie, vielmehr Dichtung explizit zur Ehre des Schöpfers, den es in seiner Schöpfung - in der Schönheit und Vollkommenheit der Natur - zu erkennen gilt. Dankbarkeit bestimmt diese Poesie [...].⁸³

⁸¹ Il s'agit de: *Irdisches Vergnügen in g* (7), *Dem Emdlichen* (9), *Daß ihm sein Sparren grüne* (13), *Über heroische Landschaften* (17), *Mit offnem Munde* (21), *Selbstporträt 1958* (23), *Im Vollbesitz seiner Zweifel* (27), *Vorschlag für eine alternde Geliebte* (42), *Hymne* (51), *Das ganz entschiedene Ausweiche-Lied* (55).

⁸² « *Irdisches Vergnügen in g* - rien que la formule, qui persifle de manière provocante le titre de Brockes *Irdisches Vergnügen in Gott*, exprime l'ambivalence singulière de la conscience que le jeune poète a du monde. Spontanément tourné vers la vie, il oppose toutefois à ses formes modernes la distance d'un scepticisme scientifique. ' g ', le symbole physique de l'accélération, désigne à ses yeux la dernière force sur laquelle compter. »

⁸³ Jürgen Rathje: *Barthold Hinrich Brockes*. Dans : Walther Killy (Hg.): *Deutsche Autoren. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Gütersloh / München: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1994. Bd. 1, p. 282. « Dans son orientation terrestre, ce recueil de poèmes [...] n'est plus de la poésie baroque sans être encore une véritable poésie de la nature; cette poésie est bien plutôt explicitement destinée à célébrer le créateur, qu'il s'agit de reconnaître dans sa création - dans la beauté et la perfection de la nature. C'est la gratitude qui détermine cette poésie [...]. »

Un court extrait suffira à rendre compte de la tonalité et de la fonction de cette nouvelle poésie de la nature:

An einem wallenden, kristallgleichen Bach,
 Der allgemach
 Die glatte Flut durch tausend Blumen lenkte
 Und schlanke Binsen, Klee und Gras
 Mit silberreinen Tropfen tränkte,
 Saß ich an einem kleinen Hügel,
 Bewunderte bald in der blauen Flut
 Des Luftsaphirs saphirnen Spiegel,
 [...]
 Da Gott in allem, was wir sehen,
 Uns ein Allgegenwart und wie er alles liebet
 So wunderbarlich zu verstehen,
 So deutlich zu erkennen gibet;
 So deucht mich, hör ich durchs Gesicht,
 Daß in dem saubern Blümchen hier
 Sowohl zu dir als mir
 Der Schöpfer der Vergißmeinnicht selbst spricht:
 Vergiß mein nicht!⁸⁴

On notera en premier lieu la musicalité de la partie descriptive: ce sont en effet les qualités onomatopéiques de ses poèmes qui ont assuré à Brockes l'immense succès qu'il a connu de son vivant, et qui ont valu à ses textes d'être mis en musique par Telemann.⁸⁵ Par ailleurs, la dernière strophe, conçue sur un mode à la fois réflexif et sensuel, permet de mesurer le degré d'innovation par rapport à la poésie baroque: l'explication de l'oeuvre divine, présente auparavant sous une forme purement didactique et édifiante, fait son entrée dans le lyrisme. C'est ainsi que l'oeuvre maîtresse de Brockes constitue un tournant dans l'histoire de la poésie, favorisant finalement le développement ultérieur de la « Gedankenlyrik ».

Rühmkorf lui-même revendique bien sûr la référence contrastive à Brockes:

⁸⁴ *Das Blümlein Vergißmeinnicht*. Dans: B.H. Brockes: *Irdisches Vergnügen in Gott: Gedichte*. Auswahl und Nachwort von Adalbert Elschenbroich. Stuttgart: Reclam o. J., p. 11-12.

⁸⁵ Leif Ludwig Albertsen souligne que bon nombre de poèmes étaient conçus à l'origine comme de véritables cantates précisant les parties récitatives et les arias: « Die Kantaten erschienen auch später separat, so als *Harmonische Himmelslust im Irdischen* 1741, aber im Prinzip funktionierte Brockes vom zweiten Band des *Irdischen Vergnügens* an seine Kantaten immer mehr zu Lesegedichten um, und als solche blieben sie in der Literatur stehen. » L.L. Albertsen: *Erstes Gebot Gottes: Genieße die Wirklichkeit. Eine Beschreibung von Brockes*. Dans: Karl Richter (Hg.): *Aufklärung und Sturm und Drang. Gedichte und Interpretationen, Band 2*. Stuttgart: Reclam, 1983, p. 61. « Par la suite, les cantates furent également publiées séparément, comme en 1741 sous le titre *Harmonische Himmelslust im Irdischen*, mais en général, à partir du deuxième volume de *Irdisches Vergnügen*, Brockes a transformé de plus en plus de cantates en poèmes à lire, et c'est sous cette forme qu'ils sont restés dans la littérature. » Notons également que Brockes a écrit le texte de la *Passion selon Saint-Jean* de J.S. Bach.

Irdisches Vergnügen in g [...], da war das noch ein sehr anspruchsvoller Titel. Er knüpfte an die Literatur, an des alten Barthold Heinrich Brockes *Irdisches Vergnügen in Gott* an. Gott war aber schon geschrumpft auf « g », das physikalische Symbol der Fallbeschleunigung, das heißt, es gab da schon eine Abkehr von den Ewigkeitsfreunden [*sic*], eine Hinwendung zur Erde. [...] der Titel [definierte] damals räumlich, daß man sich auf der Erde vergnügen möchte und die Seligkeit nicht vom Himmel erwarten solle [...].⁸⁶

Irdisches Vergnügen in g affiche ainsi une orientation résolument terrestre, dont les multiples implications englobent la négation de toute transcendance, la conscience de la finitude, la dimension matérialiste, le refus de tout idéalisme, et la jouissance sensuelle. Les diverses tendances géocentriques et sensualistes observées dans les poèmes antérieurs à 1959 se confirment désormais dans ce recueil pour former un véritable programme épicurien. Prenons l'exemple du poème titre *Irdisches Vergnügen in g*:

[...]
 Zum Absturz, Bester, bedarf es keiner Methode:
 Wie dir ein unübersichtliches Glück in den Blick schlug,
 empörter Scharlach herrlich halsaufwärts fährt,
 reißt es dich
 vergleichsweise rohen Tustern zu.

Der du nach Ausdruck japst und dich ins formlose Licht begibst,
 die Welt im eigenen Fall zu erfahren...

[...]
 Auf Sommers Rad geflochten,
 nach Süden, wohin du überhängst,
 die Fahrt: mit Liedern, Fröschen und Rosen zur Neige gehetzt,
 in brüderlicher Ohnmacht, ein Fleisch unter anderem,
 gewuchert - wie weggewischt -
 So magst du getrost aus dem Leim gehn.
 (IVg 7)

On retrouve le mode de discours maintes fois constaté dans les poèmes de Rühmkorf: le moi s'adresse à lui-même à la deuxième personne du singulier. On observe que la situation existentielle du sujet n'a pas changé: finitude, souffrance (« Auf Sommers Rad geflochten ») et absence de repères (« dich ins formlose Licht begibst ») la caractérisent. De même, on retrouve le contrepois de l'expérience charnelle comme un moment d'oubli éphémère qui consacre la dissolution (« So magst du getrost aus dem Leim gehn »), voire l'abolition du sujet (« wie weggewischt », « zur Neige gehetzt »). En

⁸⁶ Peter Rühmkorf, dans : *Gespräch mit Matthias Prangel*, op. cit., p. 3. « *Irdisches Vergnügen in g* [...], c'était, là encore, un titre très ambitieux. Il se référait à la littérature, à *Irdisches Vergnügen in Gott* du vieux B.H. Brockes. Mais Dieu était déjà rétréci en 'g', le symbole physique de l'accélération, autrement dit, c'était déjà se détacher des joies de l'éternité pour se tourner vers la terre. Le titre stipulait alors par une image spatiale que l'on trouve son plaisir sur la terre sans attendre la félicité du ciel. »

revanche, la formulation a gagné en vigueur par le rythme haché, le mode discursif de l'interpellation abrupte (« Zum Absturz, Bester »), ainsi que le choc du langage métaphorique (« empörter Scharlach herrlich halsaufwärts fährt », « Auf Sommers Rad ») et du parler cru (« rohen Lastern », « ein Fleisch unter anderem »). De plus, le poème, libéré du carcan du quatrain, se compose de deux strophes qui, de même que les vers, sont d'une longueur inégale. L'absence de rimes, le mètre irrégulier, la présentation typographique témoignent de la recherche formelle du nouveau recueil. De même, la tonalité d'ensemble a évolué: on a déjà noté, à propos de *Hymne*, l'attitude désinvolte du sujet qui concourt à neutraliser la charge affective du discours lyrique. Le poème *Irdisches Vergnügen in g* laisse apparaître, quant à lui, un sujet lyrique désormais capable d'objectiver l'expérience qui se trouve au centre du poème. En effet, cette dernière est circonscrite par le vers suivant: « die Fahrt: mit Flieder, Fröschen und Rosen zur Neige gehetzt ». Le substantif « Fröschen » semble incongru dans cette association d'images de la nature; l'introduction de cet élément perturbateur, signe d'une distance critique et d'une autodérision, relativise ainsi l'abandon du moi. La relation de l'expérience dionysiaque, telle qu'elle apparaît dans la plupart des poèmes composés après 1956, ne semble donc plus toujours immédiate.

Si le poème *Irdisches Vergnügen in g* permet de mesurer l'évolution du traitement de l'ivresse, *Himmel abgespeckt*, ultérieur lui aussi à *Heiße Lyrik*, résume l'orientation terrestre du recueil:

[...]

Wer hat mir die Faustvoll Fleisch in die Jacke geschoben,
mein rüdes Gorillenherz?

Träume ausgeklinkt - gutso - die gondeln im Blauen,
in den schwimmenden Äther getupft;
mein gepökeltes Herz, mein eingesalzenes Vertrauen,
das die Stellung hält und die Schlagader zupft.

Mit der Erde auf gutem Fuß,
den läufigen Nachtigallen -! -
Ist es nicht schön, bald, bei aufgeblasenem Monde und
[steigendem Fluß
der Schwerkraft anheimzufallen?

Jaaa, Mooond, wenn er kömmt, der siderische Montgolfier,
im Pulk der Sterne die Nacht zu befahren ...
schlürf ich die Welt-an-sich und was ich sonst nicht versteh,
dir aus den Achselhaaren.

Schlürfe vom handwarmen All, der Gaumen zerfließt,
 die Kehle schon -
 Die du hier Luft einziehst,
 mach die Funzel aus, oh-du-Sterbliche,
 häng dich ein in die Gravitation. (iVg 6)

Sans même procéder à une analyse minutieuse du poème, on ne peut qu'être frappé, dès la première lecture, par la vigueur des positions défendues: l'audace des métaphores, le jeu avec le langage, l'association du mode discursif et de la forme lyrique, encadrent avec netteté les revendications du sujet. Deux axes majeurs se dégagent: d'une part, la notion de « pesanteur » et d'attraction terrestre, qui sous-tend le recueil, suscite tout un ensemble d'évocations érotiques illustrant le programme épicurien, voire libertin, du sujet. D'autre part, cette position terrestre est liée à un refus très net de la tradition: toutes les métaphores concourent ici à détourner de leur fonction traditionnelle les catégories idéalistes que sont le « ciel », le « coeur », les « rêves », la « lune », les « étoiles » et la « nuit ». Toutes ces références à la transcendance et à l'idéalisme sont tournées en dérision. Le mouvement général du poème rend compte de cette orientation: à un mouvement ascendant à peine esquissé succède immédiatement une image de chute ou de lourdeur⁸⁷. On voit ici l'aboutissement de l'antagonisme esquissé dans *Heiße Lyrik*: avec une vigueur égale, Rühmkorf tourne l'idéalisme en dérision, tandis qu'il revendique clairement une position matérialiste.

La présentation des grandes lignes du nouveau recueil permet désormais de se pencher plus avant sur les divers aspects de ces cinquante poèmes.

2.2. Le poème « finiste »

La proportion de poèmes déjà publiés antérieurement et de poèmes nouveaux parmi les cinquante qui composent *Irdisches Vergnügen in g* est un baromètre intéressant qui permet d'affiner le diagnostic d'évolution d'un recueil à l'autre. En effet, environ un tiers des textes avaient déjà paru, dans des revues pour l'essentiel, avant d'être intégrés au

⁸⁷ Le mètre est ici irrégulier, comme dans bon nombre de poèmes du recueil. Mais on constate dans les textes qui ont un schéma métrique régulier, une prédilection pour les trochées et les dactyles au rythme descendant.

recueil de 1959⁸⁸. On peut donc affirmer avec certitude qu'une quinzaine de poèmes date de la période comprise entre 1953 et 1957. Bien qu'on n'ait aucune information sur la date de composition des autres textes, publiés pour la première fois dans le recueil de 1959, on peut avancer l'hypothèse, suite à une lecture minutieuse, que sept autres poèmes environ ont probablement été écrits dans le prolongement de *Heiße Lyrik*⁸⁹. Les vingt-sept textes restants, soit un peu plus de la moitié de *Irdisches Vergnügen in g*, sont manifestement ultérieurs et précèdent vraisemblablement de peu la parution du recueil⁹⁰.

Les textes les plus anciens, dont il sera question ici, se distinguent par le maintien de la forme régulière du quatrain aux rimes croisées, ainsi que d'un schéma métrique traditionnel. Au plan du contenu et de la structure du discours, ils présentent les caractéristiques exposées dans le programme du « finisme » au début des années cinquante. *Mit der Hand darüber*⁹¹ en est un exemple, qui esquisse sous forme d'inventaire le bilan d'une situation spirituelle problématique et fournit une justification intellectuelle de l'escapisme:

Dies in meinem Besitze:
Etwas Luft und Zeit;
Lunas silberne Zitze
nackt in der Dunkelheit.

Ein Gefühl an den Backenknochen,
ein Mund voll Wein;
der Abend ist ausgesprochen,
die Dinge rollen sich ein.

Im Unenträtselbaren
Lippe und Tassensprung.
Mit der Hand darübergefahren
und ab in die Dämmerung. (*iVg* 11)

⁸⁸ En plus des treize poèmes publiés entre 1953 et 1956 dans *Zwischen den Kriegen*, et en 1956 dans *Heiße Lyrik* (cf. p. 71, notes 78 et 79), il faut ajouter: *Ich und Pawlows Hund* (*iVg* 39; = *Himmel vor Kriwoi Rog*, *SK* Jg. 2, Nr. 8, Dezember 1956, Harry Flieder); *Wo die Götter die Daumen drehen* (*iVg* 10; = *Wo die Götter die Daumen*, *SK* Jg. 3, Nr. 2, Februar 1957, Harry Flieder); *Einen Genickschuß lang* (*iVg* 38; = *Phänomenal vor die Hunde*, dans: *Aachener Prisma. Studentenzeitung an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen*, 1956. Puis dans: *Junge Lyrik 1958. Eine Auslese*. Hg. v. Hans Bender, München: Carl Hanser Verlag, 1958.)

⁸⁹ On pense notamment à: *Himmel abgespeckt* (6); *Wes Pfeil* (8); *Kaff im Sommergras* (15); *Abends Ginfizz* (16); *Auf Sommers Grill* (20); *Sentimentalisch I* (29); *Sentimentalisch II* (30).

⁹⁰ Il est intéressant de noter que la seconde partie de *Irdisches Vergnügen in g*, intitulée *Volks- und Monomanenlieder*, ne comporte que des poèmes « nouveaux ».

⁹¹ Publié dans *ZdK* 24 (1956) sous le titre *Dies in meinem Besitze*.

Le titre initial du poème, identique au premier vers, signale la fonction de la première strophe: le sujet y fait l'inventaire de ses biens. Il ne s'agit pas de possessions matérielles, mais d'un patrimoine spirituel dans lequel on retrouve les données traditionnelles de la métaphysique (« Luft », « Zeit », « Mond »). L'application du quantificateur modéré « etwas » à des éléments non mesurables, ainsi que la personnification de la lune, renouvellent toutefois ces images en les humanisant. Ce ton légèrement désinvolte ironise quelque peu le mouvement de méditation néo-romantique amorcé ici. En somme, cet inventaire de l'intangible exprime un sentiment d'appartenance cosmique, auquel le sujet n'adhère pas vraiment puisqu'il ne l'affirme pas de façon positive.

Le geste de l'inventaire constitue probablement une allusion au poème *Inventur* de Günter Eich⁹², dans lequel le sujet passe en revue ce dont il dispose: les éléments inventoriés représentent ici le degré zéro de l'existence. Ce que manifeste le poème de G. Eich, c'est la volonté de réduire à néant la dimension métaphysique pour s'en tenir à l'expérience immédiate des choses. Chez Rühmkorf, en revanche, l'inventaire semble éviter les objets les plus proches pour se diriger d'emblée vers l'immatériel, l'inaccessible, l'abstraction en somme. Mais en réalité, les deux poèmes rendent compte, selon des modalités différentes (la distance désinvolte chez Rühmkorf, l'antiphrase chez G. Eich), de la même situation spirituelle, dans laquelle l'orientation métaphysique traditionnelle est devenue problématique.

La deuxième strophe de *Mit der Hand darüber* suggère une expérience du monde qui repose sur les sensations et la jouissance. Dans ce contexte, l'évocation du « soir », ainsi que le pluriel généralisant de « Dinge », soulignent la tendance à l'abstraction observée dans la première strophe. Ce que circonscrivent ces images, c'est la perception subjective du monde: le soir qui tombe, les objets qui s'enveloppent d'obscurité,

⁹² Ecrit en 1944 et publié en 1948 dans le recueil *Abgelegene Gehöfte*. En voici un extrait:

Dies ist meine Mütze,
dies ist mein Mantel,
hier mein Rasierzeug
im Beutel aus Leinen. [...]

Die Bleistiftmine
lieb ich am meisten:
Tags schreibt sie mir Verse,
die nachts ich erdacht.

Dies ist mein Notizbuch,
dies ist meine Zeltbahn,
dies ist mein Handtuch,
dies ist mein Zwirn.

Gesammelte Werke. Hg. Axel Vieregg. Band 1: *Die Gedichte. Die Maulwürfe*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991. p. 35-36.

l'univers qui finit ainsi par perdre ses contours et devenir l'illustration du mystère du monde, « das Unrätselbare ». Le début du troisième quatrain laisse apparaître deux fragments de la réalité qui se détachent de cet arrière-plan: un élément d'un visage (« Lippe »), une partie d'un objet (« Tassensprung »). De façon elliptique, le poème suggère que l'appréhension de ces parcelles du monde concret pose alors un problème au sujet: celui du sens du réel et de l'univers, occulté jusqu'alors. Mais cette interrogation n'est pas maintenue: les deux derniers vers expriment le refus de s'engager dans la question du statut du réel et du sens. De son côté, Uerlings interprète cette dernière strophe comme une parodie de la poésie magique, évoquant « l'amplification parodique des techniques du modèle, par exemple la rupture de l'illusion de la magie de chaque chose. »⁹³ Outre qu'aucun élément ne signale dans le poème la volonté de pasticher et de persifler la poésie de la nature d'inspiration magique, on peut déplorer qu'Uerlings s'en tienne à ces quatre vers sans accorder aucune attention aux deux premières strophes. En effet, la tendance escapistes qui s'exprime dans le mouvement du dernier vers (« und ab in die Dämmerung ») ne peut se comprendre qu'en relation avec ce qui précède: ce refus s'explique ici parce que le sujet s'est abandonné auparavant à une sorte de méditation sur le sens et l'inaccessible; celle-ci lui semble désormais problématique, au moment où apparaît, suscitée par la perception des choses proches, la question du réel. Ce qui est balayé d'un revers de main dans les deux derniers vers, ce n'est ni la réalité ni le pouvoir magique des objets, mais bien ce semblant de dimension métaphysique, restituée dans l'inventaire initial qui ne s'attachait pas aux objets concrets mais exprimait une sorte d'abandon néo-romantique nimbé de rêve et d'abstraction. Ce que le poème manifeste en fin de compte, c'est le refus de l'interrogation sur le sens du monde, dicté par le souci de jouir simplement des manifestations de la nature (la contemplation de la lune) et de ses propres sensations (l'ivresse).

Dans sa forme, *Mit der Hand darüber* se distingue par un style presque exclusivement nominal, qui, allié à la souplesse de l'unité métrique dominante ainsi qu'à la régularité du schéma strophique, lui confère une structure lisse et fermée qui rappelle les « poèmes statiques » de Benn. Il offre peu de brèches par où le réel pourrait s'engouffrer: le mouvement du texte, qui va du général au particulier, ne fait qu'effleurer,

⁹³ « die parodistische Übersteigerung der Techniken der Vorlage, etwa die Desillusionierung der Magie der Einzeldinge. » *op. cit.*, p. 71.

finalement, deux éléments d'une réalité plutôt floue. Ainsi, au plan formel, ce poème relève bien du « finisme » et de sa résistance obstinée au réel, qui procède à l'origine d'une attitude intellectuelle mais finit par imprégner la forme et la fonction du lyrisme.

Mit der Hand darüber est un poème « finiste » également en ceci qu'il représente un stade antérieur à l'abandon de la métaphysique, qui, lui, se manifeste clairement dans les textes les plus récents de *Irdisches Vergnügen in g*. La transformation du titre initial (*Dies in meinem Besitze*) pour l'intégration au recueil de 1959 laisse apparaître le cheminement de l'auteur, de l'inventaire lié à un constat historique au refus d'une interrogation qui empêcherait le sujet de jouir du réel. On voit ici se dessiner l'orientation ultérieure, c'est-à-dire le recentrage matérialiste du mouvement ascendant et la revendication épicurienne qui animent les textes « post-finistes » de *Irdisches Vergnügen in g*. Dans cette optique, les termes « Nacht » et « Zitze » ont probablement une dimension cataphorique, donnant à l'évocation de la lune une orientation quelque peu sensualiste.

Certes, le programme poétologique qu'est le « finisme » ne peut être réduit à l'escapisme. Il se présente en tout cas comme une réflexion sur l'état du monde, qui se trouve au centre de nombreux poèmes parmi les plus anciens qui composent *Irdisches Vergnügen in g*. *Was uns hält*⁹⁴ reflète à la fois les tendances et les contradictions du « finisme » :

So leben wir, so wissen wir
nicht einmal, was uns hält;
und kratzen aus dem Kochgeschirr
unsern Begriff von der Welt.

Und gröhlen was uns schmerzt und schmeckt
in den Tag aus zerlassnem Perlmutter;
Europa, die der Bulle deckt,
so geht dein Sohn kaputt.

So geht er hin, so ungewiß,
grau von Traurigkeit -
Und dann bleibt nur der Snob in der Finsternis,
der in die Asche speit. (*iVg* 49)

Le pronom « wir » qui apparaît dans la première moitié du poème, rend compte de la phénotypie: on distingue ici le « lyrotype » qui, selon Rühmkorf, concentre la situation d'une génération: le sentiment qui l'anime mêle l'incompréhension, la souffrance,

⁹⁴ Déjà publié sous le titre *So leben wir* dans *ZdK* 21 (1955) (Leslie Meier).

l'incertitude et l'errance, à la révolte et au cynisme. L'absence de perspectives laisse apparaître en filigrane la conscience de la fin d'une époque, voire une vision désespérée de l'évolution historique en général. La technique utilisée repose, selon Uerlings, sur le « contraste de champs lexicaux hétérogènes »⁹⁵:

In dichtem Wechsel [...] werden Mythologisches und Obszönes, Militärisches und Philosophie, Umgangssprache und Anglizismus durch Kombination konterkariert.⁹⁶

D'après Uerlings, ces associations antithétiques ont pour fonction d' « adopter et de réfracter les formes dominantes du discours lyrique de l'époque »⁹⁷. Il identifie en effet les allusions contenues dans le poème:

Die Nüchternheit und die Bildlichkeit der ersten Strophe erinnern in ihrer Verbindung mit dem Gestus der Bestandsaufnahme etwa an Eichs *Inventur-Gedicht*, der « Sohn, grau von Traurigkeit » an Borcherts Beckmann und « Europa, dein Sohn » darf als Anspielung auf die von Hans Werner Richter herausgegebene Anthologie deutscher Kriegsgefangenenlyrik, *Deine Söhne, Europa*, verstanden werden. Der « Tag aus zerlassnem Perlmutter » mag präzise aufs Benns *Welle der Nacht* [...] anspielen [...].⁹⁸

Sans contester la pertinence de cette analyse, on peut toutefois en relativiser la conclusion: en effet, la coexistence de ces diverses références au sein du poème est bien plus situationnelle et formellement emblématique que véritablement iconoclaste. C'est le sentiment existentiel d'une génération historique que Rühmkorf illustre ici: évoquer par des métaphores le lyrisme de la guerre, de Benn, de l'immédiat après-guerre, cela sert avant tout à souligner la situation historique du « lyrotype ». Par ailleurs, faire s'entrechoquer ainsi, au sein du texte, des niveaux de langue et des référents variés, relève encore, en 1955, de la volonté formelle du « finisme »: le poème se veut synthétique, intégrant les éléments les plus hétéroclites. Malgré son cynisme, l'attitude du « lyrotype » n'est pas ici de persifler toutes les formes du lyrisme contemporain: la volonté de destruction ne s'applique, dans le milieu des années cinquante, qu'au lyrisme

⁹⁵ « [...] Kontrast heterogener Sprachfelder », *op. cit.*, p. 58.

⁹⁶ *ibid.* « Mythologie et obscénité, vocabulaire militaire et philosophie, langue familière et anglicisme, en alternance serrée, se contrarient par leur combinaison. »

⁹⁷ « Dadurch kann das Gedicht [...] dominierende lyrische Sprechweisen seiner Zeit aufnehmen und brechen. », *ibid.*

⁹⁸ *ibid.* « Par leur association avec le geste du bilan, la sobriété et les images de la première strophe rappellent par exemple le poème *Inventur* de Günter Eich, le 'fils, gris de tristesse' le Beckmann de Borchert, et 'Europe, ton fils' peut être compris comme une allusion à l'anthologie de poèmes de captivité *Deine Söhne, Europa*, publiée par Hans Werner Richter. Le 'jour de nacre fondue' peut être une allusion précise à *Welle der Nacht*, de Benn. »

de Benn et à ses avatars. Le traitement de la mythologie, composante majeure de la poésie de Benn, est à cet égard révélateur: en effet, le septième vers fait référence à Zeus qui, sous la forme d'un taureau, avait séduit Europe; celle-ci lui donna par la suite des fils, dont Minos et Rhadamante, qui devinrent juges des morts. L'alliance de Zeus et d'Europe apparaît ici sous la forme d'un accouplement bestial, qui revêt une double fonction: d'une part, cette image signifie l'avilissement du mythe. D'autre part, elle illustre, dans sa forme crue et sa fonction de renversement, le programme géocentrique et érotique du recueil.

La seconde partie du poème, écrite à la troisième personne du singulier, objective le moi. L'identification avec la descendance du couple mythologique, figure positive symbolisant la justice, confère au sujet une double légitimation: elle permet en premier lieu de restaurer la subjectivité entamée en lui attribuant un destin mythique. Par ailleurs, elle vise à réhabiliter un sujet qui produit une poésie décriée pour ses tendances nihilistes et iconoclastes: les deux derniers vers circonscrivent probablement la situation du poète « finiste » dans la perspective de ses détracteurs⁹⁹, le changement d'optique étant exprimé par le tiret du dixième vers. Si la fin du texte persifle la réception négative de la poésie « finiste », elle comporte également une dimension d'autodérision qui s'accorde bien avec la tonalité générale du recueil *Irdisches Vergnügen in g*.

Poème représentatif de la tendance cynique du « finisme », *Was uns hält* propose un bilan de la situation historique qui refuse la contamination politique. En revanche, il reste bien en-deçà de la théorie en ce qui concerne l'aspect « constructif » revendiqué par les tenants du « finisme ». Sur ce plan, on ne peut que souscrire au jugement de Uerlings:

[...] in Gedichten wie *Was uns hält* [kann] von der behaupteten « konstruktiven » Seite des Finismus nicht die Rede sein. Die Texte erschöpfen sich in der - oft virtuos geübten - Kritik und streifen dabei häufig die Grenze zur « finistischen Pose ».¹⁰⁰

⁹⁹ Le terme de « Finsternis » renvoie sans doute à l'arrière-plan historique défini par le « finisme ». En outre, une lecture transversale permet d'identifier le référent du substantif « Snob », que l'on trouve également dans l'autoportrait *Wir singen zum Eingang*. Leslie Meier y est évoqué ainsi: « sahst ihr keinen ächteren Snob / zwischen Schwanhai und Schangheide. » (*iVg* 54) Le terme désigne donc le poète « finiste » lui-même.

¹⁰⁰ *op. cit.*, p. 59. « [...] dans des poèmes comme *Was uns hält*, on ne peut parler de l'aspect prétendument 'constructif' du finisme. Les textes ne dépassent pas la critique - souvent exercée avec virtuosité -, frisant ainsi fréquemment la 'pose finiste'. »

Les tendances comme les contradictions du programme « finiste » trouvent ainsi leur expression dans les poèmes les plus anciens de *Irdisches Vergnügen in g*. Les autres textes du recueil, qui ont été composés ultérieurement, montrent surtout comment ces théories de jeunesse ont pu être élargies, voire dépassées.

2.3. La poésie de la nature en question

2.3.1. Le refus de la tradition

Les poèmes *Irdisches Vergnügen in g* et *Himmel abgespeckt* ont déjà montré que la représentation de la transcendance et de l'idéalisme subit un traitement critique qui souligne la caducité de ces catégories. Il ne s'agit pas là d'un phénomène ponctuel, mais d'une constante du recueil. De multiples métaphores jouent en effet avec les figurations de la transcendance, de l'idéal ou d'une certaine tradition poétique. Voici un exemple de ce traitement subversif:

- Mimung, mein Messer, das von Früchten träumt -
wenn weiß, wenn violett, von Nymphen angeblasen,
[...]
(*Wes Pfeil, iVg 8*)

Cela demande une élucidation: selon toute évidence, il s'agit d'une image phallique, dont l'intention subversive repose d'une part sur la double signification du terme « Nymphen », l'accent étant mis ici sur le sens physiologique. D'autre part, le néologisme « Mimung », probablement formé sur le verbe « mimen », indique la transformation suggérée par la métaphore. Il renvoie aussi, dans le prolongement de l'évocation des « nymphes », au personnage de Mime, le démon conseiller de Wotan, lui-même dieu de la poésie. Par les renvois à la mythologie, ces vers mêlent l'idée de la tentation, du désir et de l'union sexuelle pour dessiner une métaphore érotique. On voit ici comment les connotations s'entrecroisent pour produire une image finalement cohérente.

Dans de nombreux textes, c'est toute l'imagerie lyrico-sentimentale qui est dévoyée. L'extrait suivant offre une métaphore du ciel et du cœur:

Aber hoch mit dem Blick zum Unendlichkeitskino,
solange das Metronom noch tickt unterm Nessushemd.
(*Um die Bestände zu überprüfen, iVg 34*)

Le mouvement ascendant suggéré ici est aussitôt relativisé par l'assimilation du ciel, lieu traditionnel de la transcendance, à un « cinéma de l'infini ». De même, le coeur, dépouillé de sa signification habituelle, n'apparaît plus comme une allégorie du sentiment, mais prend une dimension purement physiologique en tant qu'organe de la vie.

Pour mesurer l'importance de l'invective, et toute l'inventivité expressive déployée par Rühmkorf, on peut dresser un inventaire des métaphores du coeur telles qu'elles apparaissent dans *Irdisches Vergnügen in g*:

Wer hat mir die Faustvoll Fleisch in die Jacke geschoben,
mein rüdes Gorillenherz?
[...]
mein gepökelttes Herz [...]
(*Himmel abgespeckt*, 6)

Nicht mehr in einem faulen Feuer getwendet
HEIZ HERZ
(*Irdisches Vergnügen in g*, 7)

Wes Pfeil hat dies entzückte Herz gelocht?
daß es mit Mück und Schwalben transzendiert,
(*Wes Pfeil?*, 8)

Mein Herz fällt dem Strom anheim,
die tragische Purpurschnecke.
(*Abends Ginfizz*, 16)

nun, mein Hundeherz, mein wunderbares,
wie's zum Sprung ansetzt!
(*Auf Sommers Grill*, 20)

Mein arges Herz, dem Ätna aufgepfropft
(*Mit offenem Munde*, 21)

schlug meines Hertzens Tamburin
(*Sentimentalisch II*, 30)

nur das verdorbene Herz,
das seine Synkopen hackt;
(*Variationen auf ein Thema von Friedrich Gottlieb Klopstock*, 31)

Leg dich ohne Widerspruch auf deine rechte Seite,
daß dein Herz dem Scheine nach oben treibt,
taub und tortillaleicht, ein vegetarischer Spaß.
(*Das Ei des Kolumbus*, 36)

Ja, es ist gutsein hier - Herz in Aspik
(*Wir singen zum Eingang*, 54)

- springt schon mein Herz aufs Trampolin -
(*Tran- und Abendlied*, 65)

On pourrait faire de même avec les métaphores de la lune, de la nuit et des étoiles: quel que soit le référent de la tradition poétique, le traitement qu'il subit vise à le défaire de sa dimension idéaliste pour l'inscrire dans un contexte matérialiste. C'est très net dans cette comparaison du ciel:

und der Himmel wie ein Präser Gottes
über die entflammte Welt gezogen.
(*Auf Sommers Grill, iVg 20*)

La dimension sexuelle de l'image, qui traduit bien l'orientation épicurienne du recueil, présente, dans ce contexte, un aspect blasphématoire qui rend bien compte de la rupture avec la tradition.

Mais le programme sensuel de *Irdisches Vergnügen in g* ne s'affirme pas qu'en réaction à la tradition lyrico-sentimentale. Il se présente également comme une réponse aux tendances dominantes du lyrisme des années cinquante, dont il convient de présenter les principaux aspects. On pourra ainsi proposer ensuite une lecture historique et contextuelle de la pratique de Rühmkorf.

2.3.2. La pratique dominante

La référence contrastive à Brockes inscrit le recueil de Rühmkorf dans la problématique de la poésie de la nature. Cela n'a rien d'étonnant, si l'on songe au rôle primordial que joue la nature dans la conception de la poésie depuis deux siècles. En effet, elle y est représentée comme l'interlocuteur privilégié du moi, et finalement comme le lieu où se détermine la rencontre du sujet et du monde. Or, cette confrontation constitue un des thèmes de prédilection du poème. On comprend alors aisément que l'image de la nature soit devenue l'un des supports les plus constants de l'expression subjective, et que l'on associe communément nature et subjectivité¹⁰¹. Un lyrisme qui, comme celui de Rühmkorf, est nourri de la problématique subjective, se réfère nécessairement à la poésie de la nature.

¹⁰¹ Le titre que Bernard Asmuth a donné à un chapitre de son ouvrage sur la poésie souligne bien l'association que l'on fait entre nature, lyrisme et subjectivité: *Das romantische Naturgedicht als Inbegriff des vorherrschenden Lyrikverständnisses*. Dans: B. Asmuth: *Aspekte der Lyrik. Mit einer Einführung in die Verslehre*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1984. p. 77.

L'évolution de cette tradition lyrique a donné naissance, à la fin des années vingt, à une poésie de la nature d'inspiration magique, « die naturmagische Lyrik ». Plus que d'une véritable « école », il s'agit d'une tendance aux nombreux avatars, qui couvre une période de l'histoire de la poésie, des années trente au début des années soixante, et dont l'apogée accompagne les premiers recueils de Rühmkorf. Ses deux représentants majeurs sont Oskar Loerke, grande figure de l'émigration intérieure, contemporain de Benn, et son disciple Wilhelm Lehmann. Voici ce que dit Dieter Lamping de la situation historique de cette poésie:

Die naturmagische Lyrik gehört zur modernen nachexpressionistischen Dichtung und stellt, zumindest in ihren Anfängen, die andere, mehr idyllische Richtung der Neuen Sachlichkeit dar.¹⁰²

Elle prolonge en effet les évocations de la totalité cosmique telles qu'on les trouve dans le lyrisme expressionniste, mais libérées du vitalisme et de l'hyperbolisation du moi: autant l'expressionnisme avait été destructeur, expérimental, irréaliste, autant la poésie magique de la nature signe le retour à une langue mesurée, le refus de l'expérimentation, ainsi que la volonté de se réinsérer dans une tradition sécurisante. La forme traditionnelle de cette poésie est le support d'un discours réaliste, dont Lamping définit ainsi la fonction:

Seine Lieblingsmotive sind Bäume, Vögel, Fluß, Meer, Wolken, Nebel und Berge. [...] [Dieser] Realismus [...] ist [...] wesentlich ein deskriptiver Realismus, ein Realismus des Benennens und Beschreibens natürlicher Dinge und Vorgänge.¹⁰³

Cette précision rigoureuse est à la fois un héritage de la « Neue Sachlichkeit » et une réaction à l'hyperbolisation expressionniste.

Cette forme de réalisme est complétée par l'aspect magique: dans les poèmes, la terminologie des sciences de la nature¹⁰⁴ s'associe à la terminologie mythique:

¹⁰² Dieter Lamping: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1989. p. 221. « La poésie magique de la nature est une forme de la poésie moderne post-expressionniste, et elle représente, du moins à ses débuts, l'autre tendance, plus idyllique celle-là, de la Nouvelle Objectivité. »

¹⁰³ *ibid.*, p. 222. « Ses images de prédilection sont les arbres, les oiseaux, le fleuve, la mer, les nuages, la brume et la montagne. [...] [Ce] réalisme [...] est [...] essentiellement descriptif, axé sur la dénomination et la représentation d'objets et de processus naturels [...]. »

¹⁰⁴ A titre anecdotique, et pour mesurer la précision quasi-scientifique de ce discours réaliste, on peut lire la description que fait Horst Bienek du cabinet de travail de Wilhelm Lehmann: » Sein Arbeitszimmer ist klein, ein Schreibtisch, daneben ein Diwan, ein großer Schrank, angefüllt mit Wörterbüchern und enzyklopädischen Werken; ein anderer Schrank enthält nur Bücher über Blumen, Pflanzen und Tiere. »

Durch das mythische Vokabular erhält ihre [i.e. Loerkes und Lehmanns] lyrische Rede neben der beschreibenden eine deutende, neben der zeitgemäß-sachlichen eine poetisch-archaische Seite, die ihren Realismus als einen magischen Realismus kennzeichnet.¹⁰⁵

Alors que l'évocation des valeurs éternelles du mythe et de la nature cache chez Loerke un grand désarroi face à son époque (l'avènement du national-socialisme), Wilhelm Lehmann représente la vivacité imperturbable de la tradition, assurant la continuité du lyrisme des années trente à celui des années cinquante. Il prône en effet le classicisme de la forme, mais aussi une sorte de réalisme scientifique, une observation minutieuse de la nature éloignée de la poésie néo-romantique, ainsi qu'il le déclare à Horst Bienek:

Was mich [...] bei den meisten lyrischen Versuchen der Heutigen verstimmt, ist ihr Mangel an Sinn für die Welt als natürliches Phänomen. [...] Verlust des Instinkts für das Äußere charakterisiert das Heute.¹⁰⁶

En conséquence, le langage poétique doit être le plus proche possible des phénomènes naturels:

Dichterische Sprache vollends ist nur soweit Sprache, als sie den Erscheinungen anliegt wie Haut dem Körper.¹⁰⁷

Contrairement à la poésie classico-romantique, l'expérience première du sujet lyrique n'est pas celle d'une communion parfaite avec la nature, le moi étant avant tout un observateur qui cherche à percer le mystère de la nature, comme le remarque Edgar Marsch:

Die « Dinge der Natur » entziehen sich permanent dem direkten Zugriff durch Sprache und können nur auf « magische Weise » angegangen werden. [...] der moderne Naturlyriker stellt die Möglichkeit, Identität zwischen Wort und Ding herzustellen, permanent in Frage.¹⁰⁸

H. Bienek: *Wilhelm Lehmann*. Dans: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. München: Carl Hanser Verlag, 1962. p. 153. « Son cabinet de travail est petit, un bureau, à côté un divan, une grande armoire remplie de dictionnaires et d'ouvrages encyclopédiques; une autre armoire ne contient que des livres sur les fleurs, les plantes et les animaux. »

¹⁰⁵ D. Lamping, *op. cit.*, p. 223. « Par le vocabulaire mythique, leur discours lyrique acquiert, outre la fonction descriptive, une fonction d'interprétation; outre l'objectivité propre à son temps, un archaïsme poétique, qui donnent à son réalisme un caractère magique. »

¹⁰⁶ W. Lehmann. Dans: Horst Bienek, *op. cit.*, p. 154 et 156. « Ce qui me contrarie quand je regarde ce que font la plupart des poètes d'aujourd'hui, c'est qu'ils n'ont aucun sens du monde comme phénomène naturel. [...] La relation instinctive au monde extérieur s'est perdue: voilà ce qui caractérise notre époque. »

¹⁰⁷ *ibid.* « La langue poétique, de plus, n'est langage que si elle colle aux phénomènes comme la peau colle au corps. »

¹⁰⁸ Edgar Marsch: *Moderne deutsche Naturlyrik. Eine Einführung*. Dans: E. Marsch (Hg.): *Moderne deutsche Naturlyrik*. Stuttgart: Reclam, 1980. p. 278. « Les 'choses de la nature' se soustraient en

En effet, Lehmann souligne également l'unité perdue du mot et de la chose:

Wir sind aus dem Paradies vertrieben. Einst deckten Ding und Wort sich.
Sprache vernutzt sich.¹⁰⁹

Il prône ainsi le recours au langage mythique:

Mythen sind der unwiderstehliche Ausdruck für menschliche Situationen
und Vorgänge. In ihnen berichtet die Erde über sich selbst, über Menschen
und andere Wesen auf ihr.¹¹⁰

L'oeuvre majeure de Lehmann est *Der grüne Gott*, paru en 1942 et dédié à Loerke. Le titre lui-même n'est autre que le personnage central d'un recueil de ce dernier, publié en 1943, *Der Silberdistelwald*. *Der grüne Gott* comporte en exergue une sorte d'hommage introductif de Loerke à Lehmann:

Wo war der Gott? Sein grünes Vließ
War Unterwelt, war Paradies.

Der grüne Gott war dein Gedicht.
Du sahst ihn an, er war Gericht.

Sein Spruch war wie sein Werk so hart:
Gericht war seine Gegenwart.¹¹¹

Ces quelques vers sont un commentaire de l'oeuvre de Lehmann: la nature est ici identifiée à Dieu, et le poème à la nature. C'est devant elle que le poète répond de ses oeuvres. La participation magique à la totalité mystique du monde fait du texte poétique une parcelle d'intemporalité.

Certes, Lehmann a trouvé ainsi un ton nouveau, mais il n'échappe pas au danger de l'inadéquation à l'histoire: c'est un phénomène dont témoignent les oeuvres de tous ces poètes. En effet, le sens que la poésie magique donne à la nature est celui d'une négation de l'histoire: par son mouvement cyclique, la nature est le modèle concret de la permanence. C'est ce que signifie la figure récurrente du « monde préservé »: voici la

permanence à l'approche directe par le langage, elles ne peuvent être abordées que par la 'magie'. [...] aujourd'hui, le poète de la nature conteste en permanence la possibilité d'établir l'identité du mot et de la chose. »

¹⁰⁹ W. Lehmann, dans: H. Bienek, *op. cit.*, p. 158. « Nous avons été chassés du paradis. Jadis, le mot et la chose se confondaient. La langue s'use. »

¹¹⁰ *ibid.*, p. 163. « Les mythes sont l'expression irrésistible des situations et des événements vécus par les hommes. La terre y parle d'elle-même, des hommes et des autres créatures qu'elle porte. »

¹¹¹ Oskar Loerke: *Geleit an Wilhelm Lehmann*. Dans: W. Lehmann, *Der grüne Gott, Gesammelte Werke in acht Bänden*. Band 1: *Sämtliche Gedichte*. Hg. von H.D. Schäfer. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982. p. 57.

dernière strophe du poème *Heile Welt* de Lehmann, composé en 1942 et publié en 1946 dans le volume *Entzückter Staub*:

Das Lieschgras streichelt meine Hände,
Die Ammer singt ihr Lied zu Ende,
Die Welt bleibt heil.¹¹²

On retrouve cette image dans le poème *Die heile Welt* de Werner Bergengruen, publié en 1950 dans le recueil du même nom:

Wisse, wenn in Schmerzensstunden
dir das Blut vom Herzen spritzt:
Niemand kann die Welt verwunden,
nur die Schale wird geritzt.¹¹³

Dans ces vers, l'essentiel est présenté comme immuable, l'histoire n'étant qu'une égratignure superficielle. C'est aussi le thème constant de la poésie de Lehmann. Le recueil *Überlebender Tag* de 1954 se termine ainsi:

Vorrat genug des Daseins. Fortbestand.¹¹⁴

Ce vers fait en quelque sorte écho au titre du recueil pour constituer une affirmation cyclique de la permanence. Dans les années cinquante, la situation historique ne fait bien sûr qu'exacerber cette tendance, ce qui explique le succès de ce type de poésie.¹¹⁵ Wilhelm Lehmann était, dans les années cinquante, couvert d'honneurs, comme en témoigne le jugement de Horst Bienek, qui le présente comme « le grand patriarche de la poésie allemande »¹¹⁶:

Man hat Lehmann einen heidnischen Naturlyriker genannt, einen Naturmagier, weil er entlegene Phänomene der Natur im Gedicht gedeutet hat. [...] Das hat man ihm sehr bald nachgemacht, und es gibt heute kaum

¹¹² W. Lehmann, *ibid.*, p. 134.

¹¹³ Cité d'après: E. Marsch (Hg.): *Moderne deutsche Naturlyrik*, *op. cit.*, p. 49.

¹¹⁴ Valet. W. Lehmann, *Sämtliche Gedichte*, *op. cit.*, p. 242.

¹¹⁵ Wilhelm Heinrich Pott souligne bien le rapport entre la situation historique des années cinquante et le réflexe escapistes: « Eine Poetik der Geschichtsenthobenheit, Antiintellektualismus und Innerlichkeit, Antizivilisatorik und Magie konnte vielen Autoren derart als adäquate, reinigende Reaktion auf jene so verhängnisvolle jüngste Vergangenheit erscheinen. [...] Wo es um die Bewältigung eines historischen Traumas geht, erscheint eine bewußt politikferne Literatur als Palliativ in einer unheilerfahrenen Wirklichkeit. » W. H. Pott: *Die Philosophien der Nachkriegszeit*. Dans: Ludwig Fischer (Hg.): *Die Literatur in der BRD bis 1967*. München: Hanser, 1986. p. 264-265. «Une poétique reposant sur la négation de l'histoire, l'anti-intellektualisme et l'intériorité, le refus de la civilisation et la magie, put ainsi apparaître à beaucoup d'auteurs comme une façon de réagir adéquate, purificatrice, à l'expérience si funeste de ce passé récent.[...] Quand il s'agit de surmonter un traumatisme historique, une littérature qui se tient consciemment à l'écart de la politique apparaît comme un palliatif dans une réalité habituée au malheur. »

¹¹⁶ « den großen alten Mann der deutschen Lyrik ». H. Bienek, *op. cit.*, p. 152.

einen jüngeren Lyriker im deutschen Sprachbereich, der nicht Elemente dieser Lehmannschen Poetik in sich aufgenommen hat.¹¹⁷

Wilhelm Lehmann représente ainsi l'avatar conservateur de cette forme de perception du monde naturel dans laquelle la restitution des qualités sensibles est associée à la recherche et à la suggestion d'un sens global indestructible et étranger à l'histoire. On voit ici ce qui le sépare de Rühmkorf, dont la pratique poétique se heurte au conservatisme des années cinquante. La vocation anti-idéaliste, anti-métaphysique de *Irdisches Vergnügen in g* est essentiellement dirigée contre cette poésie de la nature d'inspiration magique qui représente, aux yeux de Rühmkorf, une dimension ontologique¹¹⁸ à laquelle le poète moderne doit renoncer par souci d'adéquation au temps. On comprendra donc aisément que, dans *Irdisches Vergnügen in g*, les images de la nature soient à la fois le vecteur de la critique et de l'orientation matérialiste. Uerlings en inventorie un bon nombre, soulignant leur dimension ironique, voire parodique:

Eine dezidierte Parodie auf Lehmanns Vogelruf-Metapher enthält das Selbstportrait *Wes Pfeil*?.¹¹⁹

On peut regretter que Uerlings ne tienne pas compte de la date de composition des poèmes¹²⁰, ce qui le conduit à surévaluer la dimension parodique de certaines images. En revanche, une lecture qui s'attache à l'évolution du discours lyrique permet de mesurer la maturation des thèmes: seuls les poèmes les plus récents de *Irdisches Vergnügen in g*, c'est-à-dire ceux qui ont été composés entre 1957 et 1959, expriment avec netteté, vigueur et inventivité l'orientation anti-métaphysique du recueil, qui n'est présente dans les textes antérieurs à 1957 que sous une forme cataphorique. Seuls les poèmes « post-

¹¹⁷ H. Bienek, *ibid.* « On a dit de Lehmann qu'il était un poète païen, un magicien de la nature, sans doute parce qu'il a interprété dans le poème des phénomènes naturels peu familiers. [...] On n'a pas tardé à l'imiter, si bien qu'aujourd'hui, il n'est guère de jeune poète de langue allemande qui n'ait fait siens certains éléments de cette poétique lehmannienne. »

¹¹⁸ Dietmar Wenzelburger qualifie le lyrisme de Benn et Lehmann de « poésie ontologique »: « Benns und Lehmanns Dichtung ist 'Seinsdichtung'. Sie zielt darauf, eine höhere, übergeschichtliche Wahrheit darzustellen. » Dans: Joachim Bark/ Dietrich Steinbach/ Hildegard Wittenberg: *Geschichte der deutschen Literatur*. Band 6: *Von 1945 bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Klett, 1983. p. 66. « La poésie de Benn et de Lehmann est une 'poésie ontologique'. Elle vise à représenter une vérité supérieure, supra-historique. »

¹¹⁹ *op. cit.*, p. 72. « L'autoportrait *Wes Pfeil*? comporte une parodie délibérée de la métaphore du chant d'oiseau chez Lehmann. » Il s'agit des vers suivants: « wes Pfeil hat dies entzückte Herz gelocht? / [...] / daß es beim abgefeimten Drosselruf / auffährt im Scharlachnest... » (*IVg* 8). Uerlings pense sans doute au chant du bruant dans le poème *Heile Welt*, déjà cité (*cf.* p. 93): « Erschrockene Ammer flog vorbei, / Als sähe sie Morgan Le Fay - / Die Welt brach wie ihr Lied entzwei, / Sie sang nicht aus. [...] »

¹²⁰ On peut la supposer sans trop de risques d'erreur en tenant compte des éventuelles publications antérieures des textes de *Irdisches Vergnügen in g*.

finistes » permettent donc de mesurer avec pertinence la valeur parodique des images de la nature dans *Irdisches Vergnügen in g*: c'est à partir de ces textes qu'on va maintenant étudier la polémique de Rühmkorf.

2.3.3. Le persiflage et ses limites

La position résolument matérialiste qu'adopte Rühmkorf à la fin des années cinquante est liée au refus d'une poésie traditionnelle de la nature. Celui-ci s'exprime dans un poème qu'on trouve dans la seconde partie du recueil, intitulée *Volks- und Monomanenlieder*:

Anmut dürftiger Gebilde:
Kraut und Rüben gleich Gedicht,
wenn die Bundes-Schäfergilde
Spargel sticht und Kränze flicht.

Abendland hat eingeladen,
Suppengrün und Fieberklee -
Auf die Quendelbarrikaden:
Engagee! Engagee!

Wenn die Abendglocken läuten,
wenn der weiße Flieder blüht,
Lattich den Geworfenheiten,
Pfefferminze fürs Gemüt.

Grille neckt mich, Molch erschreckt mich,
mürber Apfel fällt so dumpf...
Welche Grund-Lemure leckt mich
nesselscharf am Perlonstrumpf?

Ach, daß erst im durchgepausten
Ahornblatt die Angst verblasse,
und der Gram der Unbehausten
sich in Bütteln pressen lasse.

Daß dem bunten Hühnerhofe
das zerstäubte Nichts entfahre,
und die Stroh-, die Stroh-, die Strophe
ein verschnittenes Glück bewahre.

Heitres Spiel gezinkter Karten:
Preisgewächs aus Wachspapier -
Höchstes Heil im Schrebergarten:
Heu und heute, hiii und hier.
(*Lied der Naturlyriker, iVg 59*)

Ce que Rühmkorf conteste ici avec beaucoup de vigueur et de virtuosité formelle, c'est la poésie de la nature d'inspiration magique, qui représente la forme dominante des années cinquante. Dès la première strophe, le persiflage repose sur l'association incongrue de deux domaines antagonistes: en effet, les termes « Anmut » et « Gebilde », qui renvoient à l'esthétique classique, sont appliqués aux légumes. Dans cette assimilation du poétique et du prosaïque, on lit déjà toute l'intention critique de Rühmkorf. Dans son allusion à la tournure imagée (« wie Kraut und Rüben »), la formule binaire « Kraut und Rüben » laisse apparaître le poème de la nature comme un méli-mélo, un agencement disparate de termes botaniques: ce que Rühmkorf dénonce ici, c'est la prédilection des poètes « magiques » pour la terminologie scientifique: en effet, le réalisme minutieux de Loerke ou de Lehmann repose en grande partie sur l'intrusion, au sein du poème, de mots techniques extrêmement précis désignant les plantes, les fleurs, ou encore les animaux.¹²¹ A la critique du langage poétique fait écho la satire de la corporation des « poètes bucoliques ».

La deuxième strophe démontre la dimension idéologique de cette poésie qui représente le conservatisme et la défense de l'« Occident », les valeurs de la restauration en somme. Le terme de « Quendelbarrikaden » montre que l'engagement qu'elle manifeste se limite au potager, et souligne ainsi l'inadéquation ridicule des moyens.

On retrouve dans la troisième strophe le terme pseudo-existentialiste de « Geworfenheiten »: Rühmkorf rappelle ici les affinités intellectuelles et idéologiques entre la philosophie de Heidegger et la poésie de la nature d'inspiration magique¹²². L'association apparemment incongrue du légume et du sentiment existentiel se justifie par les vertus sédatives communément attribuées à la laitue; l'ironie repose ici sur la

¹²¹ Horst Ohde évoque à propos de Lehmann « le sens du détail réaliste qui participe de sa minutieuse perspective botanique. Cette précision et le caractère inusité des noms et des termes évoqués constituent la nouveauté de ces vers. » (« den realistischen Detaillismus seiner botanisch akribischen Perspektive. Deren Genauigkeit und die Unverbrauchtheit der in ihr aufgerufenen Namen und Bezeichnungen machen den neuen Ton dieser Verse aus. ») H. Ohde: *Die Magie des Heilen. Naturlyrik nach 1945*. Dans: L. Fischer (Hg.): *Literatur in der BRD bis 1967*. op. cit., p. 353.

¹²² cf. Martin Heidegger: *Holzwege*. Frankfurt/Main: 1950. Wilhelm Heinrich Pott suggère cette convergence: « Heideggers Nachdenken über die Geschichte der 'Existentialien' [...] geht in irrationalistisch-eskapistischer Weise in eine Mythologie über, die der Kunst als reiner Form neue Wege zum Sein zuschreibt. » op. cit., p. 267. « La réflexion de Heidegger sur l'histoire des 'existentiels' [...] se transforme de façon irrationnelle et escapistes en une mythologie qui assigne à l'art comme forme pure de nouvelles voies pour atteindre l'Être. » cf. le titre de l'ouvrage rassemblant les écrits poétologiques de Lehmann: *Dichtung als Dasein*. (Hg. von der Mainzer Akademie, 1956).

transformation des référents poétiques dominants en habitudes diététiques de santé par les plantes. Dans l'évocation du rythme traditionnel des journées (l'angélus dans le premier vers) et des saisons (le printemps dans le deuxième vers), qui illustre le cycle de la nature, la troisième strophe est dirigée contre les figures de la récurrence et donc de la négation de l'histoire qui composent les poèmes « magiques ».

La strophe centrale constitue un véritable pastiche de Lehmann: la personnification des substantifs par l'absence d'articles, le ridicule des verbes, ainsi que le comique de répétition tournent en dérision la pratique de ce dernier. L'alliance du mythe et des sciences de la nature prend ici, dans l'interférence des termes « Lemure » et « nesselscharf », une allure grotesque, et dérape vers une collision du pseudo-mythique (« Grund-Lemure ») et de l'actuel (« Perlonstrumpf »): le décalage final de la vision mythique dans la civilisation technique d'aujourd'hui produit un effet comique.

La cinquième strophe ironise, dans une tonalité pseudo-élégiaque, sur le pouvoir magique de l'écriture poétique: l'imitation de la nature apaise l'angoisse, et le malheur du monde se cantonne au papier. Faisant de la basse-cour le remède contre le néant, l'invocation qui suit dénonce comme illusoire le recours à la nature. De même, le calembour associant « Stroh » et « Strophe » dans l'évocation du « bonheur » signale que la fonction hédoniste attribuée à la poésie de la nature est illusoire.

La dernière strophe dénonce le caractère artificiel et frelaté (« gezinkter Karten ») de ce jeu poétique. La formule ironique « Höchstes Heil im Schrebergarten » concentre la cible et le mode de la critique formulée ici par Rühmkorf: le champ lexical de la nature dans sa dimension prosaïque et non scientifique, la formulation lapidaire et le style nominal résumant en un raccourci frappant la polémique dirigée contre la poésie de la nature dans sa dimension compensatoire et escapistes. Ce qui frappe ici, c'est le ton nouveau de l'invective, caractérisé par les jeux de mots, la distorsion des références lexicales, la densité des images, et la technique du pastiche.

Une première version du poème, sensiblement différente, avait déjà paru sous les titres *Kalmusduft kommt* dans *Zwischen den Kriegen* en 1956, puis *Naturlyrik* dans le *Studentenkurier* un an plus tard.¹²³ Ce qui a disparu dans le texte de *Irdisches*

¹²³ *Kalmusduft kommt* (Leslie Meier), *ZdK* 26, 1956. *Naturlyrik* (Hans Hingst), *SK* 5/1957. Voici cette première version:

Vergnügen in g, c'est la mise en cause nominale. Cette modification s'explique peut-être par la lucidité de Rühmkorf: s'il est, en effet, le premier à dénoncer en 1956 l'escapisme de la poésie de la nature pratiquée alors, il se rend compte aussi, deux ou trois ans plus tard, qu'il était un peu expéditif de faire du Groupe 47 le représentant du traditionalisme et du refus de l'engagement; de même, assimiler Wolfgang Weyrauch, Hans Bender et Günter Eich à la poésie de la nature de Josef Weinheber ou Oda Schaeffer, par exemple, procédait d'un nivellement abusif: Weyrauch n'a-t-il pas été le théoricien du « Kahlschlag »? Et même si le lyrisme que pratiquaient Eich et Bender dans les années cinquante¹²⁴ rappelle, par certains aspects, la poésie d'inspiration magique, il ne se réduit pas à cette tendance escapistes. Quoi qu'il en soit, l'ultime version de ce pamphlet vise, de manière générale, la pratique lyrique dominante dans les années cinquante.

Quelques années plus tard, la critique, affinée, solide, constructive, trouvera une formulation discursive dans l'essai pittoresque *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen*¹²⁵. En revanche, on a l'impression, dans *Lied der Naturlyriker*, que la polémique se nourrit d'elle-même, que la virtuosité est inépuisable, et que Rühmkorf aurait pu remanier le texte en ajoutant à sa guise quelques strophes, de la même veine caustique. La fonction du poème est ainsi plus destructrice que programmatique. Peut-être Rühmkorf esquisse-t-il tout de même, sous la forme d'antiphrases, une double orientation: la deuxième strophe annonce peut-être la revendication ultérieure d'une poésie engagée; par ailleurs, l'emploi du participe « verschnitten » au vingt-quatrième vers, marque probablement, par contraste, la position de *Irdisches Vergnügen in g*: face au « bonheur émasculé » procuré par la poésie qu'il

Kalmusduft kommt wild und würzig
Kraut und Rüben gleich Gedicht,
Wenn die Gruppe Siebenundvierzig
Spargel sticht und Kränze flicht.

Wenn die Abendglocken läuten
Wenn die grüne Heide blüht -
Lattich den Geworfenheiten,
Pfefferminze fürs Gemüt.

Abendland hat eingeladen
Suppengrün und Fiebertklee -
Auf die Quendelbarrikaden,
Engagé, engagée!

Weyrauch duftet süß und Bender,
und es dämmt Laich und Eich.
Sachte rutscht der Abendländer
in den sanften Ententeich.

¹²⁴ *Lyrische Biographie* (1957), de Bender, possède une tonalité proche de la poésie magique de la nature. Les textes de *Botschaften des Regens* (1955) de G. Eich laissent apparaître une interrogation sur la fonction significative de la nature. Représentant l'avatar critique de la « Naturmagische Lyrik », Eich est souvent cité comme l'exemple de la continuité critique suivie par l'abandon. cf. la partie *Anknüpfung und Absage. Das Beispiel Günter Eich.* (Horst Ohde, *Die Magie des Heilen, op. cit.*, p. 356).

¹²⁵ 1ère publication dans: H.W. Richter (Hg.): *Bestandsaufnahme. Eine deutsche Bilanz 1962.* München: Desch, 1962, p. 447-476. J 88-110 et SL 11-43.

fustige, Rühmkorf entend bien ancrer sa pratique dans un épicurisme non dénué de sensualité et d'érotisme.

Dans toute sa virulence et sa dimension destructive, *Lied der Naturlyriker* témoigne d'un premier stade dans la réflexion que mène Rühmkorf sur la poésie de la nature, sans toutefois représenter à lui seul l'éventail des positions marquées par le recueil. Sur ce plan, *Lied der Naturlyriker* n'est pas un poème-paradigme, contrairement à ce qu'affirment bon nombre de critiques. Uerlings, par exemple, considère les poèmes de *Irdisches Vergnügen in g* comme des « parodies de la poésie de la nature »¹²⁶. Il inventorie de nombreuses images en leur attribuant une fonction ironique ou parodique qu'elles n'ont pas toujours¹²⁷, et n'identifie pas l'ambivalence des positions de Rühmkorf dans le recueil. Or, *Irdisches Vergnügen in g* comprend beaucoup de véritables « poèmes de la nature ». Voici les deux premières strophes de *Daß ihm sein Sparren grüne*:

September: der homöopathische Tag,
die Luft macht sich dünne;
Sonne trägt auch das Haupt nicht mehr so hoch,
kaum noch wärmt den machtlosen Arm auf der Brüstung
das gepuderte Feuer.

Am auf dich zu kommen und was deiner Belehrung dienlich ist:
Immer wieder sitztest du, wenn die Sonne zugrunde geht,
fahrigen Kopfes auf dem Geranienbalkon,
einen mageren Gedanken über die Grenze zu schieben -
Ach!
mit Grösse ist gar nichts zu wollen,
und was dir beifällt,
ist gleich unnütz wie das Surren der Wassertoilette.
[...]
(iVg 13)

La deuxième strophe circonscrit en quelques vers une situation subjective qui rappelle celle de la poésie traditionnelle: la contemplation vespérale de la nature dans un état d'agitation intérieure et l'aspiration à communiquer les états d'âme par l'expression lyrique (« Immer wieder sitztest du [...] schieben -»).

¹²⁶ « [...] im folgenden [soll] Lehmanns *Heile Welt* exemplarisch untersucht und mit Rühmkorfs kritischem Urteil konfrontiert werden, um dann anschließend seine Gedichte als Parodien der Naturlyrik zu interpretieren. » H. Uerlings, *op. cit.*, p. 64. « [...] on étudiera maintenant à titre d'exemple le poème *Heile Welt* de Lehmann pour le confronter au jugement critique de Rühmkorf et interpréter ensuite les poèmes de ce dernier comme des parodies de la poésie de la nature. »

¹²⁷ cf. son interprétation de la dernière strophe de *Mit der Hand darüber*, déjà évoquée p. 83.

La description de la nature du point de vue du moi constitue la première strophe. Si la perspective est traditionnelle, le traitement des images de la nature se caractérise en revanche par une volonté de renouvellement, perceptible dans les cinq premiers vers. Nulle ironie ni visée parodique dans ces images: la deuxième strophe signale très clairement la pérennité du rapport entre le moi lyrique et la nature (« immer wieder »). Ce qui ressort de cet extrait, c'est l'attachement à cette forme de relation au réel, et le maintien de la nature au sein du lyrisme; on y discerne aussi de nouvelles modalités d'expression, illustrées dans la première strophe, revendiquées dans la deuxième: « Ach!/ mit Größe ist gar nichts zu wollen, / und was dir beifällt / ist gleich unnütz wie das Gurren der Wassertoilette. ». Ces vers expriment la caducité (« Unnütz ») des catégories traditionnelles (« Größe ») et des métaphores consacrées (« was dir beifällt »), quand il s'agit de figurer le rapport du moi à la nature.

La quatrième strophe du poème s'achève ainsi:

Du aber rümpfe, Liebender, misstrauisch dein Praeputium;
ein ungesunder Jubel ist in die Welt gekommen,
planlose Zungen läuten im rosagefütterten Munde
zugleich von Mieder und Ewigkeit.

L'association du « lilas » et de cette catégorie idéaliste qu'est « l'éternité » pour illustrer un moment de plénitude relève d'une pratique traditionnelle: aucune distance ironique n'entache cette évocation de l'harmonie, l'expérience du réel et son expression lyrique sont immédiates. Malgré l'aveu élégiaque de la deuxième strophe, le poème témoigne ici d'un recours aux catégories traditionnelles de la poésie de la nature, qui visent à circonscrire une jouissance proprement érotique.

On mesure ici tout ce qui sépare ces vers de la polémique qui anime *Lied der Naturlyriker*: on ne peut donc réduire la question de la poésie de la nature dans *Irdisches Vergnügen in g* à ce seul pamphlet. Une lecture transversale et attentive du recueil permet de s'inscrire en faux contre les simplifications de H. Uerlings, ou la formule lapidaire de Edith Ihekwaezu, qui évoque, à propos de l'oeuvre de Rühmkorf, « la condamnation sans fin de la poésie de la nature »¹²⁸.

¹²⁸ « die nie endende Verdammung der Naturlyrik ». Edith Ihekwaezu: *Das kontroverse Dreiecksverhältnis von Autor, Kritiker und Literaturwissenschaft. Untersucht am Fall Peter Rühmkorfs*. Dans: *Formen und Formgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit*. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Band 2. Tübingen: Niemeyer, 1986. p. 240.

En fait, *Irdisches Vergnügen in g* pose réellement le problème de la poésie de la nature: le traitement de cette dernière est plus complexe qu'on a voulu le croire, en rapportant trop exclusivement la question au poème *Lied der Naturlyriker*. La position de Rühmkorf dans le recueil de 1959 se caractérise en réalité par l'ambivalence: le persiflage de la pratique dominante qu'est la poésie de la nature dans les années cinquante se prolonge par la fonction parodique et subversive visiblement dévolue à certaines images. Par ailleurs, la pratique de Rühmkorf dénote, tout d'abord, et d'une façon paradoxale, le maintien d'une interrogation sur le statut et la fonction de la nature en poésie. Ensuite, on constate que le poète ne renonce pas à intégrer la nature à son discours. Seulement, les images de la nature qui ne sont pas mises en oeuvre à des fins ironiques se trouvent littéralement instrumentalisées: en effet, elles sont toujours superposées à des images de la nature humaine. On se souvient de la métaphore sexuelle dans *Wes Pfeil?*:

- Mimung, mein Messer, das von Früchten träumt -
wenn weiß, wenn violett, von Nymphen angeblasen,
(iVg 8)

L'image phallique est ici soutenue en partie par l'indication des couleurs violette et blanche: or, ce sont aussi celles du lilas, qui apparaît dans la même strophe:

Klassenfeinds Flieder über den Drahtzaun schäumt.

Ici comme dans tout le recueil, la nature apparaît surtout comme une réserve d'images qui, sous une forme renouvelée, sont destinées à illustrer le vitalisme de la nature humaine. Sensualité et vitalité se présentent ainsi comme une dimension de l'interrogation sur la nature que pose *Irdisches Vergnügen in g*. Plus encore: elles se situent véritablement au confluent du monde naturel et de la nature humaine. C'est pourquoi elles constituent aussi un des aspects de la problématique subjective, qui représente l'autre axe fondamental du recueil. Examiner les conditions d'apparition et le traitement de la subjectivité s'impose donc à la suite de l'étude des diverses implications de la nature dans le lyrisme de Rühmkorf à la fin des années cinquante.

2.4. Le goliardisme

2.4.1. La situation d'aporie

Les poèmes « post-finistes » de *Irdisches Vergnügen in g* témoignent de la situation particulière du sujet dans l'évolution historique du lyrisme: on identifie aisément une position « moderne », c'est-à-dire « post-traditionnelle ». On a déjà noté l'infléchissement de la tradition à propos de *Hymne*¹²⁹; on trouve dans la cinquième strophe l'interrogation suivante:

Ach, wodenn trafen sich Zweie im stillen Anschauun des Mondes, gleich
in Erörterung der kernwaffenfreien Zone?
wooooo,
[...]
(iVg 52)

L'image de la contemplation de la lune à deux rappelle les tableaux et les poèmes du Romantisme¹³⁰: cette évocation, portée par le mode irréel du subjonctif II, traduit la conscience de la caducité d'un lyrisme conçu traditionnellement comme l'expression de l'âme. La dimension sentimentale est remplacée par un élément nouveau: en effet, on voit ici (et c'est là une des innovations du recueil) la politique faire son entrée dans le poème (« in Erörterung der kernwaffenfreien Zone »). Mais cette intégration en reste ici au stade de l'esquisse, puisque la dimension nouvelle ne correspond pas à la réalité; de plus, elle s'exprime sur un mode utopique perceptible dans la tonalité élégiaque et la fonction purement rhétorique de la question. Ce qui apparaît, dans ce contexte de l'affirmation de l'obsolescence d'une tradition, comme la tentative de renouveler ainsi le discours lyrique par l'introduction du politique, est donc pour l'instant étouffé dans l'oeuf. Le ton désinvolte sur lequel est circonscrite cette situation historique ne parvient pas à en masquer la dimension tragique: à la conscience de la caducité d'une certaine poésie fait écho le renoncement à une nouvelle dimension du discours lyrique. Dans cette interrogation apparemment légère, on lit toute l'aporie dans laquelle se trouve Rühmkorf à la fin des années cinquante. La troisième strophe de *Hymne* commençait ainsi:

¹²⁹ cf. p. 82-83.

¹³⁰ Uerlings cite le tableau de Caspar David Friedrich, *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*. On peut penser aussi à Carl Gustav Carus (*Fenster am Oybin bei Mondschein*).

Wer unter solchen Umständen zu singen anhebt,
was bleibt ihm zu preisen?
was wäre, he=denn, eines erhobenen Kopfes noch wert?
[...]

Ces questions n'expriment pas seulement l'abandon de l'ode ou de l'hymne traditionnels et le nécessaire renouvellement de ces formes, dont le poème fournit l'exemple. Elles montrent aussi le désarroi intégral du sujet, qu'illustre l'absence, dans l'ensemble du recueil, d'un pôle de référence: même la matérialité, pourtant revendiquée avec vigueur et insolence, n'apparaît pas toujours fiable dans les textes, dispensatrice d'un bonheur intense mais éphémère, et dont la figuration n'est pas toujours dénuée d'ironie. Le manque de repères, vécu douloureusement par le sujet lyrique, ainsi que le difficile renouvellement des contenus et des formes du discours poétique, provoquent un recentrage sur le moi. C'est qu'expriment les vers suivants, tirés de *Einer der Allergeringsten*:

Reiche mir einer der Herrschaften bitte den Spiegel;
alle andern Gesichter langweilen mich.
(iVg 25)¹³¹

Uerlings identifie bien ce mécanisme qui mène de l'aporie à la mise en scène du moi:

[...] die starke Hervorhebung des lyrischen Ich [...] hängt natürlich unmittelbar mit der Absage an die Gattung [i.e. der Hymne] zusammen: wo odische und hymnische Feier unmöglich werden, wird das Ich zum Thema.¹³²

Ce mouvement centripète ne neutralise pas l'ironie souvent perceptible dans les textes: le thème subjectif aussi peut en devenir la cible, ou témoigner à tout le moins d'une distance. On le voit dans cette apostrophe du sujet à lui-même: « *Тотварисчтсч Мономане* » (*Dem Endlichen*, iVg 9). C'est là une définition fort lucide que fournit le moi lyrique de lui-même, en soulignant les préoccupations politiques croissantes ainsi que l'obsession subjective qui animent son discours.

¹³¹ Ce poème est un autoportrait du moi lyrique. La tendance à l'autoportrait s'accroît très nettement avec *Irdisches Vergnügen in g.*

¹³² *op. cit.*, p. 97. « [...] la forte accentuation du moi lyrique [...] est bien sûr en relation directe avec le renoncement à cette forme: là où la célébration de l'ode et de l'hymne s'avère impossible, le moi devient le thème du poème. »

2.4.2. La mise en scène du moi

La focalisation du lyrisme sur le moi se traduit en premier lieu par de multiples figures d'identification. Celle qui rend le mieux compte de l'orientation de *Irdisches Vergnügen in g* est celle de l'ange, non pas déchu, mais « tombé sur terre »:

Als gefallener Engel - gut! -
sich's wohlsein lassen:
Die Ruhe nach dem Sturz -
(Über heroische Landschaften, *IVg* 17)

On trouve aussi de nombreuses apostrophes du Moi comme « loup »:

Wolf im Schäferkostüm, heiterer Wolf,
woher uns zugelaufen?
(*ibid.*)

Cette figure de prédilection n'a pas qu'une fonction ludique: elle fait également référence à la poésie bucolique, ce qui n'a rien d'étonnant dans un recueil qui pose la question de la poésie de la nature. Le déguisement du loup indique ici probablement le travestissement que subit cette tradition lyrique dans *Irdisches Vergnügen in g*. Toutefois, les poèmes de Rühmkorf présentent maintes similitudes avec les églogues: chez lui comme chez Théocrite par exemple, la tendance escapiste accompagne le motif bucolique. De même, il est intéressant de noter que la confrontation du monde idéal et du monde réel que propose la poésie pastorale de Virgile possède une fonction de critique politique¹³³.

Quelle que soit la signification de chacune des figures d'identification, leur présence au sein du discours lyrique signale que la subjectivité est problématisée. Les poèmes « post-finistes », en effet, mettent ouvertement le moi en scène, soit sous forme

¹³³ cf. Otto Knörrich: *Lexikon lyrischer Formen*. Stuttgart: Kröner, 1992. (article *Ekloge*, p. 50): « [...] das pastorale Motiv [...] [dient] nicht nur dem Maskenspiel, sondern auch, wie schon bei Vergil, der politischen Aussage - etwa durch die Kontrastierung von arkadischer Wunschwelt und geschichtlicher Wirklichkeit. » « [...] le thème pastoral [...] n'est pas seulement au service de la mascarade, mais également, comme il l'était déjà chez Virgile, du message politique - par exemple dans le contraste entre une Arcadie de rêve et la réalité historique. »

d'autoportrait¹³⁴, soit par l'évocation d'un *alter ego*¹³⁵, soit, plus généralement, en circonscrivant sa situation problématique¹³⁶.

De l'ensemble de ces textes se dégage une image cohérente du moi: la verve du discours, le jeu avec le langage et les formes traditionnelles, la prédilection pour le « Lied » rejoignent l'épicurisme et l'érotisme, la désinvolture affichée et le goût de la liberté pour constituer, à la manière d'une mosaïque, un portrait du sujet lyrique qui rappelle le goliard du Moyen-Âge.

Peut-être est-il utile de rappeler ici le modèle historique auquel Rühmkorf se réfère implicitement. En effet, comme le souligne Jean Charles Payen, le Moyen-Âge n'est pas « une longue période d'obscurantisme clérical », et la littérature elle-même est « riche [...] d'oeuvres assez audacieuses »:

On a vu fleurir au douzième et au treizième siècles une poésie latine très singulière par sa verve et sa joyeuse franchise: c'est la poésie des Goliards.¹³⁷

Les Goliards étaient des étudiants ou de jeunes clercs ayant achevé leurs études, sans fortune, vagabonds, vivant du mécénat, « [vendant] leur plume aux plus offrants » (*ibid.*) Ils se réclamaient d'un ancêtre fictif, Goliath, célèbre pour ses bons tours et sa paillardise¹³⁸. Leur production poétique abondante a été en partie perdue: le recueil goliardique le plus connu est le manuscrit *Carmina Burana*, datant du début du treizième siècle, qui se trouve à l'abbaye de Benediktbeuren. En voici une strophe, dans la traduction de Carl Fischer:

Solch ein reiner Rebensaft
leiht zu großen Taten Kraft:
einen Sorgenbrecher
bin ich gerne Zecher.
Bacchus droben
will ich loben,

¹³⁴ *Selbstportrait 1958* (iVg 23); *Einer der Allergeringsten* (25); *Was seine Freunde sagen* (26); *Im Vollbesitz seiner Zweifel* (27); *Wir singen zum Eingang* (54); *Schäfer-Lied* (66). Tous ces textes seront étudiés dans la troisième partie.

¹³⁵ *Guter Freunde Nachtlid* (iVg 61); *Heinrich-Heine-Gedenklid* (62).

¹³⁶ *Himmel abgespeckt* (iVg 6); *Irdisches Vergnügen in g* (7); *Wes Pfeil?* (8); *Dem Endlichen* (9); *Daß ihm sein Sparren grüne* (13); *Über heroische Landschaften* (17); *Mit offnem Munde* (21); *Im Vollbesitz seiner Zweifel* (27); *Sentimentalisch I* (29); *Sentimentalisch II* (30), etc...

¹³⁷ Jean Charles Payen: *Les Goliards*. Dans: *Histoire littéraire de la France*, sous la direction de Pierre Abraham et Roland Desné. Paris: Editions Sociales, 1974. Volume 1, p. 337.

¹³⁸ « Bel exemple de gaillardise pour ses plaisants disciples, les Vagants - car telle était l'autre appellation des Goliards, ces chevaliers errants de la cléricature ... » *ibid.*, p. 338.

ihm erhoben
sei der volle Becher!¹³⁹

Ces quelques vers suffisent à illustrer le thème de prédilection de la poésie goliardique: celle-ci célèbre en effet avant tout le vin et l'ivresse; mais elle exalte aussi l'amour et le jeu. Son indéniable veine satirique s'exprime surtout dans la critique du clergé et de l'Eglise. Toutefois, dans ces chansons apparemment légères, épicurisme et libertinage, badinerie et frivolité cachent en réalité une conscience aiguë de la fragilité des choses.

C'est justement le poète de grand chemin que Rühmkorf perçoit dans la production du compagnon de ses débuts lyriques, Werner Riegel, comme il l'explique dans la postface de l'ouvrage rassemblant les poèmes et les textes en prose de ce dernier:

Riegels literarischer Beginn zeigte unverkennbar vagantische Züge. Ein durchaus schwerfälliger Mensch gab sich so leichtflüglig und vogelfrei, wie er sich gefiel. Eine nach außen hin durch strengen Biedersinn und Penibilität gekennzeichnete Natur lieferte in Songs und Klimperliedern Zeugnisse heimlicher Introvaganz.¹⁴⁰

La description s'applique aussi à Rühmkorf lui-même, comme en témoigne le mécanisme d'identification perceptible dans l'hommage posthume rendu à Riegel, *Guter Freunde Nachtlied*. Ce poème, qui a pour origine et pour thème l'événement biographique qu'est la mort d'un proche, problématise en fait la propre subjectivité:

Der Mond ist aufgegangen,
aus der Tasche rinnt mir die Zeit;
wir gleiten, mylords, wir gleiten
in die Bremsspur der Ewigkeit.

Ach Riegel, mein lieber Riegel,*
und süffeln sonder Bedacht,
zwei biedere Eulenspiegel
von der sternengesalzenen Nacht.

Dich deucht, ich hätt Profundes
in meinem Schädel mitgeführt?
Das Schlaflied eines Hundes
ist, was mein Herze rührt.

¹³⁹ Cité d'après: Otto F. Best: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt/Main: Fischer, 1972. p. 548-549.

¹⁴⁰ *Werner Riegel: Gedichte und Prosa*. Hg. von Peter Rühmkorf. Wiesbaden: Limes, 1961. Cité d'après: J 82. « A ses débuts, Riegel présentait d'évidents traits goliardiques. Un parfait lourdaud se montrait libre comme l'air et léger comme l'oiseau, tel qu'il aimait à se voir. Un tempérament d'apparence maniaque et scrupuleusement honnête témoignait, par des 'songs' et des ritournelles, d'une 'introvagance' cachée. »

Auch such ich keine Künste;
sieh, wie ich bester Zuversicht
meine Bedenken dünste
im ausgelassenen Mondenlicht.

Gezweifelt und gepfiffen -
das ist, wie man den Mund verzieht,
im Wind mit einbegriffen,
der nach uns schnappt, Candide!

* Werner Riegel; Lyriker, Essayist,
Herausgeber der Zeitschrift
Zwischen den Kriegen;
geboren 1925 in Danzig -
gestorben 1956 in Hamburg.
Seine kunstvolle Streit- und Diskussionsprosa
fand im herrschenden Restauratorium
bislang keinen Verleger.

Conçu sur le mode vocatif, le texte rend compte de la relation de fraternité entre les deux poètes. Avec une certaine pudeur, l'émotion subjective s'exprime de façon mesurée dans les images des huitième et dix-huitième vers (« sternengesalzenen Nacht »; « den Mund verziehen »), et dans la plainte du cinquième vers (« Ach, Riegel, mein lieber Riegel »). Cette formulation traditionnelle du regret suscite, dans la troisième strophe, sa propre réfutation: ce qui se manifeste ici, c'est le refus (théorique) de l'émotion (v.11, 12), comme de sa mise en forme dans le psaume 129 *De Profundis* (v.9) et dans l'épigramme (v.5, 13). En revanche, le mode d'expression du sentiment de deuil qui anime le sujet est illustré dans le texte: il consiste à distiller la douleur, de multiples façons. Tout d'abord, le refus de rendre l'émotion subjective sur un mode traditionnel se traduit par un renversement: le premier vers du poème est emprunté à *Abendlied* de Matthias Claudius, mais cette amorce de « Stimmungslirik » est aussitôt battue en brèche par l'introduction de l'anglicisme « mylords », et de la formule « Bremsspur der Ewigkeit » qui associe de manière grotesque, comme dans le deuxième vers, l'abstrait et le concret.

L' image des poches trouées qui laissent échapper le temps rappelle *Ma bohème* de Rimbaud¹⁴¹, sans que le lecteur sache s'il s'agit là d'une véritable réminiscence . Quoi

¹⁴¹ « Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées;
Mon paletot aussi devenait idéal;
[...]
Mon unique culotte avait un large trou.
- Petit Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course

qu'il en soit, il est intéressant de noter les convergences entre les deux poèmes: l'atmosphère nocturne, le cheminement céleste, l'absence d'attaches, la liberté, la fuite devant le réel.

Au refus de la consolation religieuse fait écho le recours à l'oubli dans l'ivresse, échappatoire fréquente dans le lyrisme de Rühmkorf. De même, le psaume pour les défunts est transformé en chant de compagnon (« Guter Freunde Nachtlid »). En somme, le sujet se refuse à formuler de façon immédiate son expérience du réel et le sentiment qu'il éprouve. En revanche, l'attitude illustrée ici témoigne d'une appréhension indirecte du monde, marquée par la distance et la mise en abyme: on voit bien ici comment la subjectivité et le sentiment qui l'anime sont problématisés, mis en scène en quelque sorte. C'est sans doute ce que résume, dans la dernière strophe, la référence à Voltaire: c'est par l'ironie et la distance critique que s'effectue l'appréhension d'une réalité douloureuse. La désinvolture affichée par le sujet masque, au fond, une profonde détresse, une véritable absence de repères: « gezweifelt und gepiffen », telle est la formule paradoxale de cette poésie.

L'aspect insaisissable, la légèreté quasi immatérielle du moi lyrique, qu'on trouve dans ce poème de Rühmkorf comme dans celui de Rimbaud, vont de pair avec l'activité poétique illustrée ici par les termes « dünsten; ausgelaßnen » qui suggèrent, au plan sémantique, une opération de distillation. Cette transformation du réel dans une pirouette correspond bien au personnage d'« Eulenspiegel », auquel Rühmkorf s'identifie ici. On pense aussi à Heine, autre figure de référence. Dans son commentaire de *Heinrich-Heine-Gedeklied*, Rühmkorf évoque le mérite principal de Heine en ces termes:

[...] seine Fähigkeit, das Bittere auf die leichte Vaganten-Zunge zu nehmen, Niederlagen in Witz aufzuwiegen und den Gram über die gesellschaftliche Misere Possen reißen und Verse summen zu machen.¹⁴²

Justement: quelle autre faculté que celle-ci le poème de Rühmkorf *Guter Freunde Nachtlid* illustre-t-il?

Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse.

- Mes étoiles au ciel avait un doux frou-frou

[...] »

Arthur Rimbaud: *Oeuvres complètes*.

Edition établie par Antoine Adam

Paris: Gallimard (La Pléiade), 1972, p. 35

¹⁴² *Paradoxe Existenz*. Dans: Hans Bender (Hg.): *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten*. München: Paul List Verlag, 1961. p. 150-151. « [...] son aptitude à enrober l'amertume dans la langue insouciant du vagant, à effacer les défaites par des mots d'esprit, et à présenter en bouffon fredonnant des vers le chagrin que suscite la misère sociale. »

On voit nettement ici une modalité d'expression du désarroi; la restitution d'une profonde affectation s'effectue par un recentrage sur le moi: bouleversé, le sujet problématise sa propre identité et apparaît alors sous la forme du poète de grand chemin, qui affirme son existence dans une relation ironique au monde et à la tradition.

Bien d'autres images permettent d'affiner ce portrait du goliard: ce qui le caractérise tout d'abord, c'est le refus de toute transcendance, de toute détermination supérieure: « [...] bar jeden höheren Zieles, » (*Selbstportrait 1958, iVg 23*), « [...] ohne Hoffnung zu Pfingsten, » (*Einer der Allergeringsten, iVg 25*). Il se définit comme détaché du passé, insouciant de l'avenir, son unique dimension temporelle étant le présent: « der wackere Sohn des Moments » (*Selbstportrait 1958, iVg 23*). Pour intense qu'en soit l'expérience, cette limitation au présent procède d'un sens aigu de la fragilité des choses humaines et de la propre existence. Même les poèmes les plus « hédonistes » sont sous-tendus par un sentiment de dérélition:

[...]
den Tag, der dich zu Erde kaut,
kapiert du nicht.

Du nicht, du bist nicht auserwählt,
da trittst du leer [...].

Du bleibst, der seine Brocken schnorrt
im Mulm der Existenz. » (*Sentimentalisch I, iVg 29*)

C'est bien la conscience de l'éphémère qui conduit le moi lyrique à jouir de l'instant:

[...]
treiben wir, [...] eine Kinderzitze im Mund, nicht unwürdig unserer
[Verderblichkeit:

Glücklich noch einmal eh
der Himmel uns abtut an Kindes Statt.
(*Variationen auf ein Thema von Friedrich Gottlieb Kopstock, iVg 33*)

Eh du den Hauch nun verlierst,
blas an die Liebes-Flammen!
Ich stinke und du frierst,
und wir tun uns zusammen.
(*Das kleine Ausschweife-Lied, iVg 64*)

Mais l'épicurisme revendiqué dans *Irdisches Vergnügen in g* n'a pas qu'une dimension érotique: le sujet se présente aussi comme un bon vivant, amateur des plaisirs de la table:

Nicht zu predigen, habe ich mich an diesem Holztisch

niedergelassen,
 nicht, mir den Hals nach dem Höheren zu verdrehen,
 sondern mir schmecken zu lassen dies:
 Matjes mit Speckstibbel, Bohnen, Kartoffeln, Fins Sechzig;
 Aal in Gelee, Karoffelpürree, gemischten Salat, Zweiaehzig;
 [...]
 (Im Bollbesitz seiner Zweifel, *iVg* 27)

On voit bien ici comment l'absence de perspectives et de dimension métaphysique se complète par le matérialisme. La dernière strophe synthétise cette orientation:

[...] du findest
 dich durch Schwerkraft genügend belegt, du spürst,
 wie sich dein Auge mächtig ins Endliche kehrt:
 - Oh Lust am Greifbaren! -
 [...]
 (*ibid.* p. 27-28)

La tendance goliardique confine parfois à l'anarchisme:

Das Hohelied des Ungehorsams -
 gebellt oder verkündet -
 aber von keinem bisher so prägnant
 als von ihm. (*Selbstportrait 1958, iVg* 23)

Une situation économique précaire caractérise ce poète vagabond. La mise en scène du moi comme goliard ne va pas sans de nombreuses allusions à la fragilité de son assise financière. Uerlings distingue dans l'image récurrente du sujet « ailé » une allusion à Mercure, dieu du commerce; il commente ainsi ces deux vers de *Hymne* (« Trainiert und gefügelt / nahet der Gauner im Glück: », *iVg* 51):

Das Adjektiv « geflügelt » referiert auf Hermes, den Gott der Diebe und der Kaufleute. Die Konnotation einer « problematischen » Ökonomie wird konkretisiert in der Anspielung auf das Grimmsche Märchen [...] *Hans im Glück*. [...] Rühmkorfs Metapher vom « Gauner im Glück » meint jene, die [...] im Banne des Warenfetischismus verbleiben.¹⁴³

D'autres poèmes que *Hymne* représentent le moi affublé d'ailes: « Gefiederte Seel » (*Tran- und Abendlied, iVg* 65); « Seine Seele ist ein Star mit zerfleddertem Flügel » (*Einer der Allergeringsten, iVg* 25). Comme le montre ce dernier exemple, l'identification du sujet à un personnage ailé ou à un oiseau, n'a pas qu'une signification économique mais s'inscrit aussi dans une réflexion poétologique¹⁴⁴. Il n'empêche que cet

¹⁴³ *op. cit.*, p. 92. « L'adjectif 'ailé' fait référence à Hermès, le dieu des voleurs et des commerçants. La connotation d'une économie 'problématique' se trouve concrétisée dans l'allusion au conte de Grimm [...] *Jean le chanceux*. [...] La métaphore de 'l'escroc chanceux' qu'utilise Rühmkorf désigne ceux qui [...] ne peuvent se défaire du fétichisme de l'objet marchand. »

¹⁴⁴ C'est cette dernière dimension qu'on trouve dans les recueils ultérieurs.

aspect évoqué par Uerlings représente une dimension fondamentale du moi: la dernière strophe de *Einer der Allergeringsten* l'exprime clairement:

[...]
er ist arm [...] (*ibid.*)

De même, *Selbstportrait 1958* aborde ce thème:

[...] mit gar nichts kommt er gefahren, (*iVg* 24)

On y trouve également, sous forme de vérité générale, la maxime suivante:

Zu wahr, um schön zu sein:
auch der Feingeist muß fressen. (*ibid.*)

Le renversement du lieu commun et l'association des termes « Feingeist » et « fressen » confèrent au matérialisme revendiqué dans *Irdisches Vergnügen in g* une dimension véritablement économique.

A son existence matérielle vouée à la précarité et la finitude, le sujet vagant oppose toute la distance qui caractérise son appréhension lyrique du réel: distorsion, ironie, pastiche, parodie constituent les modalités essentielles du discours de Rühmkorf dans ce recueil, de la même façon que les Goliards du Moyen-Âge se distinguaient par une « ironie profanatrice », dont J.C. Payen donne un exemple:

[...] le chant du cygne, symbole antique de la mort du vates (c'est-à-dire du poète inspiré), est désormais la déclamation grotesque d'une volaille rôtie au four.¹⁴⁵

Ce type de travestissement burlesque est fréquent dans *Irdisches Vergnügen in g*; en voici un exemple:

Ich, imübrigen, kaufe das Ei des Kolumbus bei meinem
Milchmann. (*Anti-Ikarus, iVg* 37)

Le détournement de la convention, un des ressorts du recueil, prend des formes variées; la distorsion du langage est la plus fréquente, soit sous forme de calembour: « Marx- und Engelmusik » (*Wir singen zum Eingang, iVg* 54), soit par des effets de monstruosité lexicale: « Andramoiennepemusapolytroponhosmalapolla... » (*Um die Bestände zu überprüfen, iVg* 34).¹⁴⁶ On a déjà observé la métamorphose du pastiche dans *Lied der Naturlyriker*. Cette technique conduit tout naturellement à la parodie, dont on

¹⁴⁵ *op. cit.*, p. 338.

¹⁴⁶ Il s'agit du début de l'Odyssée, paraphrasé dans le 2e vers du poème (« Nennemirmusedenmannenden-vielgewanderten »). cf. « Die Zikagen sangen anders ». Peter Rühmkorf im *Literarischen Colloquium Berlin - Gespräch mit W. Höllerer am 16.3.1983*. Dans: *Sprache im techn. Zeitalter* 25(1985) H.96, 328.

commence à trouver quelques exemples dans *Irdisches Vergnügen in g: Anti-Ikarus* (37), *Lied der Benn-Epigonon* (60), *Variationen auf ein Thema von Friedrich Gottlieb Klopstock* (31). Cette volonté profanatrice n'est pas sans rappeler la poésie des Goliards, ou même de leur héritier François Villon:

Le « goliardisme » de Villon, c'est aussi et surtout le goût de la parodie biblique, la citation irrespectueuse du texte saint, la référence scripturaire déformée par le calembour.¹⁴⁷

Les treize poèmes qui composent la seconde partie de *Irdisches Vergnügen in g* sont rassemblés sous l'appellation *Volks- und Monomanenlieder*. Cette prédilection pour la forme du chant, qui annonce le recueil ultérieur, constitue également un des aspects du goliardisme; en effet, Payen note le lien entre les textes des vagants et la musique:

[...] tous ces textes sont indissociables de leur accompagnement musical. Les *Carmina Burana* sont destinés à être chantés. Leur musique s'inspirait du chant liturgique. (*ibid.*)

La musicalité incontestable des textes de Rühmkorf repose en partie sur l'utilisation systématique de la rime, des allitérations et assonances, en somme sur les capacités sonores du langage. La particularité de la rime dans le lyrisme de Rühmkorf est qu'elle se situe au confluent de la musicalité et de la distorsion: elle permet en effet de combiner deux termes ou deux domaines antagonistes. Le choc ainsi produit, à la manière de l'oxymore, possède une fonction ironique, voire parodique, comme en témoignent les exemples suivants: « Seladone / kernwaffenfreier Zone » (*Das kleine Ausschweife-Lied, iVg* 64); « magischem Blau / alte Sau » (*Kaff im Sommergras*, 15); « Gebiß / Genesis » (*Sauren Angesichts*, 44); « Erde / Merde » (*Programmatischer Rückblick*, 63); « Vaterland / Denkproviand » (*Heinrich-Heine-Gedenk-Lied*, 62); « Saul / Pferdemaul » (*Tran- und Abendlied*, 65); « verführerisch / Dosenfisch » (*Das ganz entschiedene Ausweiche-Lied*, 55); « Verstand / Pockenland » (*Wir singen zum Eingang*, 54); « Bewußtseinsboom / Alterthum » (*Sentimentalisch I*, 29); « Oradour / Müllabfuhr » (*Was seine Freunde sagen*, 26). La liste n'est pas exhaustive! Ces quelques exemples permettent de constater la fonction originale de cet élément traditionnel de l'harmonie qu'est la rime.

¹⁴⁷ J.C. Payen, *ibid.*

Le recours au pouvoir onomatopéique du langage constitue un aspect de la musicalité des textes de *Irdisches Vergnügen in g*. Voici un exemple de l'imitation phonétique propre au discours enfantin:

Lämmlein mäh und Dampfer tut.
(*Programmatischer Rückblick, iVg 63*)

Ce jeu avec le matériau sonore de la langue rappelle les comptines et les chansons enfantines, pour lesquelles Rühmkorf a éprouvé depuis toujours un grand intérêt.¹⁴⁸

Dans ce contexte, on peut noter que le moi apparaît parfois sous les traits du bouffon:

Kinder, seid ihr auch alle da?
Es kommt ein Narr gefahren;
den Schnappsack voll Oxy Mora,
Westen-Wind in den teerichten Haaren;
(*Programmatischer Rückblick, iVg 63*)

Cette mise en scène souligne bien la liberté du sujet lyrique, ainsi que la forme paradoxale de son discours.

Finalement, c'est sans doute aussi le subjectivisme de l'expression qui justifie l'identification du moi au goliard. Payen évoque l'un des apports des vagants à la littérature médiévale française en ces termes:

Au douzième siècle, il n'y a de poésie personnelle que la poésie des Goliards. C'est seulement au début du treizième siècle, avec les touchants *Congés* du lépreux Jean Bodel d'Arras, qu'un auteur ose exprimer sa plainte personnelle dans une oeuvre en vers français. Est-il impensable de supposer que les Goliards aient pu jouer un rôle dans cet essor vers une poésie plus sincère? (*op. cit.*, p. 347)

On comprend que cette figure du poète vagabond, enclin à des bouffonneries qui ont pour fonction de montrer le monde tel qu'il est, désireux de jouir de l'instant dans la conscience de l'éphémère, ait pu servir de cadre à la thématization d'un sujet lyrique dans une situation historique d'aporie. C'est le traitement goliardique de sa position qui permet au discours lyrique de Rühmkorf de sortir provisoirement de l'impasse où il se

¹⁴⁸ L'autobiographie signale dès 1945 : « Gewann Einblicke in die Volkspoese und begann bereits zu sammeln. » (J 22) (« Je m'initiai à la poésie populaire, tout en commençant ma collecte . ») C'est en 1967 qu'est publié le résultat de ses investigations dans la « poésie populaire », *Über das Volksvermögen*: « Sammelte seinerzeit das poetische Kapital für spätere Veröffentlichung *Volksvermögen* [...] » (J 24) (« Je constituai alors un capital poétique en vue de la publication ultérieure du *Patrimoine populaire* [...] »)

trouvait, conscient de l'inadéquation des solutions traditionnelles aux formes nouvelles du réel:

Auf so muntere Art morbid zu sein,
ist nicht jedem gegeben. (*Wir singen zum Eingang*, iVg 54)

Ces vers illustrent bien la nature et la fonction du goliardisme dans le recueil *Irdisches Vergnügen in g*.

2.5. Conclusion

2.5.1. Un recueil-charnière

Le titre *Irdisches Vergnügen in g* inscrit le recueil dans un rapport à la tradition qui se révèle déterminant dans les cinquante poèmes. Dans la référence à Brockes, Rühmkorf indique une volonté de rupture: en effet, l'orientation matérialiste des poèmes publiés en 1959 renverse le mouvement ascendant qui animait la poésie de Brockes. Il faut toutefois se garder de réduire le traitement de cette tradition au retournement: en effet, le renvoi à Brockes n'a pas qu'une dimension contrastive. Rühmkorf ne signale pas ce qui le rapproche de ce dernier. Et pourtant, il s'agit en premier lieu de la musicalité du texte poétique: le jeu avec l'aspect sonore du langage, le maintien de la rime, la prédilection pour le chant déjà observées dans *Irdisches Vergnügen in g* ne sont pas sans points communs avec l'organisation en cantates des premiers volumes de *Irdisches Vergnügen in Gott*, et la peinture acoustique de la nature qui a valu à Brockes sa renommée¹⁴⁹. Par ailleurs, ce qui constitue la nouveauté de ce recueil par rapport au « mondo simbolico » du baroque, c'est le réalisme des descriptions de la nature:

Bahnbrechend ist [...] vor allem der «realistische» Inhalt dieser Beschreibungen. [...] Brockes erobert [...] neue Bereiche der konkreten Wirklichkeit [...]. So besingt er z. B. das Meer, direkt und nicht wie bisher jenes wilde Meer des Lebens, auf dem das Schicksalsboot des Menschen umhergeworfen werde.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Leif Ludwig Albertsen signale que Brockes avait «une grande expérience musicale» («musikalisch sehr erfahren», *op. cit.*, p. 59). Le discours lyrique en témoigne: «Was die Zeitgenossen an Brockes faszinierte [...], war die lautmalende oder jedenfalls suggerierende und scheinbar lautmalende Verwendung eines sehr differenzierten Vokabulars [...]». *ibid.*, p. 58. («Ce qui fascinait les contemporains de Brockes [...], c'était l'utilisation onomatopéique, ou du moins suggestive et apparemment onomatopéique, d'un vocabulaire très nuancé.»)

¹⁵⁰ Leif Ludwig Albertsen, *ibid.*, p. 60. «Ce qui est novateur, c'est [...] avant tout le contenu 'réaliste' de ces descriptions. [...] Brockes conquiert [...] des domaines nouveaux de la réalité concrète [...]. Ainsi,

Ce qui, dans l'histoire de la poésie de la nature, représente une avancée considérable à ce tournant des Lumières, ne retient pas l'intérêt de Rühmkorf¹⁵¹. Pourtant, le souci de « réalisme », c'est bien l'une des motivations du géocentrisme et du matérialisme de *Irdisches Vergnügen in g*. On le voit donc: la référence à Brockes se justifie bien au-delà de la fonction contrastive que lui attribue Rühmkorf.

De diverses manières, le recueil vit du rapport à la tradition. La représentation de la pesanteur et de l'épicurisme qu'il revendique en témoignent:

Sich seiner Zunge zu freun
nach Flut und Ararat!
Die Erde, die uns noch ermöglicht hat,
soll heut nicht ungepriesen sein. (*Schäfer-Lied, iVg 66*)

Si la fonction dévolue à la poésie est toujours de célébrer, son objet et ses modalités d'expression ont changé: c'est ici l'ancrage terrestre (« Die Erde ») et la sensualité (« Zunge ») qui sont honorés. De même, le deuxième vers évoque une situation historique nouvelle, un contexte de « modernité » en quelque sorte. Ce que la strophe indique en filigrane, c'est la nécessité d'adapter le ton lyrique au temps. En effet, les poèmes du recueil montrent la caducité des solutions traditionnelles, le renoncement aux formes classiques de l'ode et de l'hymne, par exemple. Celles-ci sont cependant intégrées au lyrisme de Rühmkorf, mais réinterprétées d'une façon critique. Ces procédés de réfraction, reposant en grande partie sur l'ironie, relèvent soit d'une adaptation du schéma d'origine dans une « variation », soit de son renversement intégral et de sa destruction. On voit déjà comment, à la fin des années cinquante, le recours à la tradition permet au lyrisme de Rühmkorf d'esquisser une voie.¹⁵² Élément-clé du rapport à la tradition, la poésie de la nature occupe une place privilégiée et trop souvent méconnue dans *Irdisches Vergnügen in g*: bien loin de n'illustrer que sa réfutation, comme on l'affirme avec excès, le recueil marque l'ambivalence des positions de Rühmkorf sur le statut et la fonction de la nature en poésie. Cette ambivalence n'est que la première manifestation d'une préoccupation qui s'affirmera tout au long de l'oeuvre.

il chante par exemple la mer telle qu'elle est, et non plus selon l'usage, comme la mer tumultueuse de la vie secouant l'esquif de la destinée humaine. »

¹⁵¹ Il ignore de même le réalisme descriptif et scientifique de la poésie de la nature d'inspiration magique.

¹⁵² Le rapport à la tradition, même paradoxal, est littéralement constitutif du discours lyrique: toutes les positions revendiquées dans *Irdisches Vergnügen in g* s'affirment en opposition aux tendances historiques ou contemporaines.

L'intérêt que le lyrisme de Rühmkorf manifeste de façon croissante pour le « Lied », du milieu des années cinquante au début des années soixante, correspond à son évolution vers une poésie plus « sociale »: en effet, même si le discours reste tout aussi déterminé, dans le fond comme dans la forme, par la question de la subjectivité, il commence à intégrer, de façon sporadique, la dimension humaine de la relation entre les individus. En témoignent les titres suivants: *Zwischenmenschliche Beziehungen* (iVg 40), *Vorschlag für eine alternde Geliebte* (42), *Lied für polnisches Mädchen, zu Quickborn in Stellung* (57), par exemple. Le mouvement narcissique des poèmes exclusivement centrés sur le moi fait parfois place à un intérêt pour les autres. La partie *Volks- und Monomanenlieder*, dont le titre paradoxal exprime bien cette double préoccupation, comprend des poèmes qui mettent en scène le sujet lyrique, et d'autres qui illustrent ses relations à ses semblables: on trouve, réinterprétés, le poème d'amour (*Das ganz entschiedene Ausweiche-Lied*, iVg 55; *Das kleine Ausschweife-Lied*, 64), la berceuse (*Wiegen- oder Aufklärelied*, 56), ou le chant convivial (*Guter Freunde Nachtlid*, 61; *Kommunes Tanzlied*, 58). Que le « Lied » accompagne cette ouverture du lyrisme n'a rien d'étonnant: dans l'histoire de la poésie, il représente tour à tour la dimension subjective (on peut penser à *Mailied* de Goethe) et la dimension sociale du lyrisme (comme par exemple dans le « Volkslied » romantique, qui cristallise l'idée collective). Il constitue donc une forme tout à fait propre à rendre compte de la double aspiration, subjective et sociale, du poète.

Cette seconde dimension se manifeste de façon progressive et de diverses manières dans la production de Rühmkorf. Le poème « post-finiste » de *Irdisches Vergnügen in g*, quant à lui, se distingue par une perméabilité accrue au réel, annonçant en cela l'orientation ultérieure: de façon ténue, la politique fait par exemple son entrée dans le poème, sous forme de parcelles isolées dans le tissu du texte. En voici quelques exemples: « zehn Jahre nach Oradour » (*Was seine Freunde sagen*, 26); « im Wald von Katyn » (*Der diese Lake soff...*, 46); « der kernwaffenfreien Zone » (*Hymne*, 52); « DDR » (*ibid.*); « für den Kardinal Frings » (*Kommunes Tanzlied*, 58); « Bundeskriegsminister Strauß » (*Wiegen- oder Aufklärelied*, 56); « ich habe Pankow anerkannt » (*Schäfer-Lied*, 66). Mais ces références à la réalité historique ou politique n'apparaissent dans le poème que de façon sporadique: elles ne sont pas encore le

support d'une véritable réflexion politique au sein du lyrisme ¹⁵³, mais elles rendent bien compte de la tendance générale de *Irdisches Vergnügen in g*, qui est de penser le sujet lyrique « en relation avec », qu'il s'agisse de ses semblables, de ses prédécesseurs, ou des poètes contemporains.

Cette ouverture accrue sur le monde, qui aurait pu être le facteur d'une réception plus favorable, n'a cependant pas suscité l'engouement de la critique: trop encline à voir une simple pratique épigonale dans la problématisation des héritages, elle a ainsi ignoré, délibérément ou non, le travail de réappropriation critique d'un lyrisme soucieux de se situer dans son contexte de production.

2.5.2. La réception de *Irdisches Vergnügen in g*

Irdisches Vergnügen in g a suscité plus d'intérêt que *Heiße Lyrik*, mais, au plan qualitatif, la réception du deuxième recueil est tout aussi négative. Les positions les moins défavorables sont pour le moins ambivalentes. Tout en reconnaissant avec lucidité l'élitisme de sa pratique poétique, Rühmkorf note avec amertume:

Versuche, wenigstens dem Bewußtsein der eigenen Bildungsschicht auf die Beinc zu helfen. Reaktion der eigenen Bildungsschicht: Reaktion.¹⁵⁴ (J 122)

Certes, à la fin des années cinquante, on n'avance plus le reproche de « pornosophie »¹⁵⁵, et même la critique conservatrice, en la personne de Friedrich Sieburg, n'en fait plus un argument:

¹⁵³ On voit maintenant que le qualificatif de « politique » que Rühmkorf attribue à certains poèmes du recueil n'est pas adapté: « Politische Oden, Hymne, Gesänge, Gedichtband IVg [...] » (J 122). cf. p. 70, note 73 .

¹⁵⁴ « Tentatives d'éveiller au moins la conscience de la classe socio-culturelle à laquelle j'appartiens. Réaction de celle-ci: réaction. »

¹⁵⁵ Voici, à titre d'exemple, quelques jugements formulés au début des années cinquante à l'encontre de *Zwischen den Kriegen*: « Mit Pornosophie gegen die Zeit » (« La pornosophie à l'assaut de notre époque »); « Kein philosophisches oder literarisches Phänomen, sondern ein psychiatrisches » (« Non pas un phénomène philosophique ou littéraire, mais un phénomène psychiatrique »); « Ihre Zeitschrift ist für mich eine Manifestation des Teufels » (« Votre revue est pour moi une manifestation du diable ». (Cité par Rühmkorf: *Werner Riegel, ..., op. cit.*, p. 18). A titre anecdotique, et pour mesurer la réaction de la classe bourgeoise à cette poésie au début des années cinquante, on peut évoquer l'indignation d'un directeur de l'entreprise où Riegel était employé comme coursier, lorsqu'il a découvert un numéro de *Zwischen den Kriegen* dans le tiroir de ce dernier: « Wir haben da, Herr Riegel, ein Heft mit Gedichten in Ihrer Schublade entdeckt, und ich muß gestehen, daß ich entsetzt bin! Wie kommen Sie nur dazu, soch einen Unrat zu Papier zu bringen? Sie haben doch Familie! » (Cité par Rühmkorf: *Nachwort zu Werner Riegel, Gedichte und Prosa*. Dans: J 83-84). « Monsieur Riegel, nous avons trouvé dans votre

Er mag uns hänseln und schockieren, wie er will, wir nicken bejahend mit dem Kopf wie die Esel, für die er uns hält [...]. Es muß ein trostloses Geschäft sein, sich mit der Erzeugung von Provokationen abzuplagen, zu denen alle Welt ja sagt.¹⁵⁶

En revanche, ce que l'on ne pardonne pas à Rühmkorf, c'est l'épigonatité:

Rühmkorf glaubt ein Parodist der Benn'schen Lyrik zu sein, ist aber in Wirklichkeit ihr sorgfältiger Nachahmer, und er kann uns über diese Tatsache nicht im geringsten dadurch hinwegtäuschen, daß er ein *Lied der Benn-Epigonen* anstimmt, denn wir merken gleichwohl, daß er dazugehört.¹⁵⁷

De même, Arnfried Astel désigne certains poèmes par le terme de « poème[s] à la Benn - par commodité, n'hésitons pas à les appeler ainsi [...] »¹⁵⁸, affirmant:

Stilistisch ist Rühmkorf ein Epigone Benns [...].¹⁵⁹

Helmut Heißenbüttel fait également de Rühmkorf un imitateur zélé de Benn:

Wendungen wie: «der Gaumen zerfließt» - «Stunde aus magischem Blau» - «Trauer kat'exochen hinter der Blütenwelle» zeigen nur, daß er Benn auswendig gelernt hat.¹⁶⁰

Le rapport à la tradition, les trouvailles formelles ne sont, sous la plume de Heißenbüttel, que la marque de la formation universitaire de Rühmkorf:

Daß auf Brockes angespielt wird, daß mittelalterliche Zitate und nordgermanische Buchstaben eingemischt werden, das beweist lediglich, daß der Autor Germanistik studiert hat (und Literaturgeschichte).¹⁶¹

tirer une revue avec des poèmes, et je dois avouer que je suis épouvanté! Mais comment pouvez-vous écrire noir sur blanc de telles saletés? Vous avez une famille, tout de même! »

¹⁵⁶ Friedrich Sieburg: *Ein lustiger Gesell*. FAZ, 21.11.1959. « Il a beau nous agacer et nous choquer à sa guise, nous opinons du bonnet comme les ânes que nous sommes à ses yeux [...]. Cela doit être une occupation désolante que de s'échiner à inventer des provocations auxquelles tout le monde acquiesce. »

¹⁵⁷ *ibid.* « Rühmkorf croit qu'il parodie le lyrisme de Benn, mais en réalité il l'imite avec zèle, et ce n'est pas son *Chant des épigones de Benn* qui pourrait nous abuser le moins du monde, car nous voyons bien qu'il en fait partie. »

¹⁵⁸ « Benngedicht[e] - nennen wir sie einfachheitshalber ruhig so - [...]. » Arnfried Astel: *Ich bin kein Adeler geboren. Peter Rühmkorf - ein Anti-Ikarus - und sein sehr irdisches 'Vergnügen in g'*. Dans: *Christ und Welt*, 7.4.1961.

¹⁵⁹ *ibid.* « Du point de vue stylistique, Rühmkorf est un épigone de Benn [...]. »

¹⁶⁰ Helmut Heißenbüttel: *Heiße Lyrik?* dans: *Neue Deutsche Hefte 65*, Dezember 1959, p. 860. L'article porte sur les deux premiers recueils de Rühmkorf. « Des formules comme 'le palais se liquéfie' - Heure de bleu magique' - 'La tristesse même derrière la vague de fleurs' montrent seulement qu'il a appris Benn par coeur. »

¹⁶¹ *ibid.* « L'allusion à Brockes, l'adjonction de citations moyenâgeuses et de caractères gothiques, prouvent tout simplement que l'auteur a fait des études de germanistique (et d'histoire de la littérature). »

Heißenbüttel n'est pas le seul à dénoncer la culture littéraire de Rühmkorf. Ferdinand Killer déplore de son côté la contamination du poète provocateur par l'universitaire:

So habe ich wenig Lust dazu [*i.e.* seinem (gewiß nicht alltäglichen) Gedichtbuch zu applaudieren], tritt doch bei Rühmkorf dem Provokateur der Poet dauernd auf die Hacken, diesem wiederum der Akademiker hinten drauf, so daß das einigermaßen Gute, das die beiden Ersteren trotz Stolperns zustande brächten, zunichte wird durch den Dritten.¹⁶²

Killer interprète le jeu formel avec la tradition comme le signe des propres insuffisances du poète:

[...] aber man kommt nicht davon ab, daß hier Einer mit virtuoser Handhabung nicht nur der Form, sondern auch der Formen, über einen zähneklappernden Mangel an Bildhaftigkeit, an innerer « Vorwelt » und dichterischer Substanz also, hinwegtäuschen will [...]; so aufgetakelt ist mir Gedankenarmut schon lang nicht mehr begegnet.¹⁶³

De même, c'est pour Killer la formation universitaire de Rühmkorf qui induit le réflexe épigonal finissant par neutraliser lui-même l'intention subversive des textes:

Man hatte Engagement erwartet, Gedichte mit politischem Offensiv-Charakter [...]; wir er-blicken: statt Opposition ... nur obligate Späßchen, statt Unruhestiftung... nur archaisierende Spielerischkeit, und statt der angekündigten Originalität überdies: bloß ein kauziges Original, das sich richtungslos im Kreise dreht, das weder unsere politisch-kulturelle Misere aufs Korn nimmt, noch gegen die Halbwelt der bürgerlich Gebildeten angeht, sondern sie im Gegenteil mit seinen ungenauen Anspielungen noch köstlich unterhält. [...] Wo es darauf ankäme, glasklar zu formulieren, weicht er aus ins Allgemeine, flüchtet er sich sprachlich zu [...] Benn'schem Blech, das vor Alter und Unbrauchbarkeit klappert.¹⁶⁴

¹⁶² Ferdinand Killer: *Über Tucholsky, Rühmkorf und die Friedriche unserer Publizistik*. Dans: *Baubudenpoet. Eine literarische Zeitschrift*. 1960, Heft 4. « C'est pourquoi je n'ai guère envie d'acclamer son recueil de poèmes (par ailleurs peu commun): c'est que, chez Rühmkorf, le poète est toujours sur les talons du provocateur, lequel est suivi par l'universitaire, de sorte que ce que les deux premiers pourraient, tout en trébuchant, produire d'à peu près bon, se trouve réduit à néant par le troisième. »

¹⁶³ *Ibid.* « Une chose est sûre: voilà un virtuose dans le maniement, non seulement de la forme, mais aussi des formes, qui cherche à masquer un manque frileux d'imagination visuelle, une absence de 'vie intérieure préalable' et de substance poétique en somme [...]; il y a longtemps que je n'ai pas rencontré une telle pauvreté d'invention dans un tel accoutrement. »

¹⁶⁴ *ibid.* « Ce qu'on attendait: un engagement, des poèmes politiques de caractère offensif [...]. Ce qui se présente: en guise d'opposition... rien que des plaisanteries convenues, en guise de subversion... rien qu'une fantaisie archaisante et, pour couronner le tout, au lieu de l'originalité annoncée, rien qu'un original bizarre, qui tourne en rond, sans but, qui n'attaque pas notre misère politico-culturelle, qui ne s'en prend pas davantage au demi-monde de la bourgeoisie cultivée, mais lui offre, au contraire, par ses allusions approximatives, une délectation supplémentaire. [...] Alors qu'il faudrait formuler les choses avec clarté, il s'échappe dans des généralités, il se réfugie dans un langage à la Benn, fatras discordant de désuétude et d'inutilité. »

Par ailleurs, on reconnaît dans le style de Rühmkorf le ton du journaliste. Sieburg qualifie le poète de « chroniqueur littéraire doué » et ses textes de « journalisme en vers ». ¹⁶⁵ De même, Heißenbüttel voit en Rühmkorf le « journaliste de mode », et refuse de lire dans ses poèmes la « critique d'un jeune homme en colère » ¹⁶⁶. Si le jugement de Sieburg ne surprend guère, celui de Heißenbüttel, en revanche, ne laisse pas d'étonner: située aux antipodes de celle de Sieburg, sa critique éreinte toutefois littéralement une poésie qui procède d'une autre idéologie que l'avant-garde. Le tenant de la poésie expérimentale nivelle ainsi l'audace des images de *Irdisches Vergnügen in g*:

Wen soll was schockieren? [...] sich selbst als Schwein bezeichnen und die eigene Phantasie mit der Vorstellung von Achselhaaren und der Farbe Blau blockieren, kann auch weder schockieren noch bezaubern. ¹⁶⁷

Et Heißenbüttel de poursuivre son argumentation: refusant de voir l'intention qui anime ce mode d'expression, il la neutralise par un argument de mauvaise foi, feignant d'assigner à la poésie le seul objectif d'inconvenance:

Rühmkorf hat eine Begabung für die Effekte der Virtuosität. Er ist ein sprachrhythmischer Imitator von verblüffender Fertigkeit. Was herauskommt, ist jedoch weniger Schönheit durch Schock als vielmehr eine Mode des Shocking. [...] Die Gedichte sind nicht einmal unanständig. ¹⁶⁸

Ainsi, la critique réactionnaire et la critique d'avant-garde se rejoignent pour condamner *Irdisches Vergnügen in g* avec des arguments semblables: on persifle, d'un côté comme de l'autre, l'épigonat, la formation universitaire de Rühmkorf, et les tentatives de subversion dont on prétend désormais qu'elles ne choquent personne.

Seul Gerd Semmer reconnaît des qualités aux textes de Rühmkorf:

Das ist nicht so zwecklos, wie es sich gibt. Es ist modernes Lebensgefühl, modernes Sterbensgefühl, widerborstig, gegen den Strich, wissenschaftlich genau und phantastisch ausschweifend zugleich, skeptisch, aufgebracht, begeistert und nüchtern. ¹⁶⁹

¹⁶⁵ « begabte[r] Feuilletonist »; « Journalismus in Verse gesetzt ». *op. cit.*

¹⁶⁶ « Modejournalist »; « Kritik eines zornigen jungen Mannes ». *op. cit.* (Cette formule est une allusion à Enzensberger.)

¹⁶⁷ *ibid.* « Qu'est-ce qui est censé choquer qui? [...] de même, se qualifier soi-même de porc et obstruer sa propre imagination en représentant les poils des aisselles et la couleur bleue, cela ne peut ni choquer ni enthousiasmer personne. »

¹⁶⁸ *ibid.* « Rühmkorf est doué pour les effets de virtuosité. Il imite les rythmes de la langue avec une habileté époustouflante. Le résultat cependant, c'est moins la beauté du scandale que la mode du scandaleux [...]. Les poèmes ne sont même pas inconvenants. »

¹⁶⁹ Gerd Semmer: *Auf so muntere Art morbid zu sein... Peter Rühmkorfs 'Irdisches Vergnügen in g'*. Dans: *Panorama*. 1960. Heft 3. « Ce n'est pas si gratuit que ça en a l'air. C'est un sens moderne de la vie, un sens moderne de la mort, rebelle, à rebrousse-poil, tout à la fois d'une précision scientifique et d'une démesure fantastique, sceptique, furieux, enthousiaste et sobre. »

Le mérite principal de Rühmkorf selon Semmer, c'est ce qu'il appelle « die Widerstandskraft »:

Die Fähigkeit, sich zu empören, letzter Nachweis von Humanität in der weiterhin gleichgeschalteten, manipulierten, konformistischen Gesellschaft, diese schöne, meist allzusehnlich vom Selbst überwundene Fähigkeit, scheint bisher bewahrt.¹⁷⁰

Sur la question de l'épigonat, Gerd Semmer a un jugement beaucoup plus nuancé que les autres critiques: tout en identifiant les réminiscences, il souligne le travail de réappropriation que fait Rühmkorf:

Kein Epigone, sondern ein Wortbesessener, mit ganz eigenen Prägungen, die einem manchmal erst nach dem dritten, vierten Lesen aufgehen, manchmal auch gar nicht.¹⁷¹

La réserve qu'émet Semmer concerne « l'individualisme », la « subjectivité » du lyrisme de Rühmkorf:

Da liegt eine Schwäche, die sich stark gibt. Subjektivität mag redlich sein, aber sie entzieht sich auch. Individualismus war eine Errungenschaft, man darf sie nicht aufgeben. Aber auf neue Stufen ist sie zu heben, damit die Individuen, die immer massenhafter auftreten, endlich alle beteiligt sind.¹⁷²

La recension que Gerd Semmer a faite de *Irdisches Vergnügen in g* est probablement la seule qui soit honnête et lucide, non entachée d'idéologie et de mauvaise foi. A la fin des années cinquante, le lyrisme de Rühmkorf est encore perçu de façon négative, trop attaché à la tradition aux yeux de l'avant-garde, trop inoffensif pour les tenants d'une poésie engagée, trop épigonal pour la critique réactionnaire. Il faudra attendre 1962 et le recueil *Kunststücke* pour qu'on reconnaisse enfin tant soit peu le ton original de Rühmkorf.

¹⁷⁰ *Ibid.* « La faculté de s'indigner, ultime marque d'humanité dans cette société encore et toujours mise au pas, manipulée, conformiste, cette belle faculté, souvent trop vite maîtrisée par le Moi, semble pour l'instant préservée. »

¹⁷¹ *Ibid.* « Non pas un épigone, mais un obsédé des mots, aux créations toutes personnelles, qui ne s'éclairent parfois qu'à la troisième ou la quatrième lecture, parfois même pas du tout. »

¹⁷² *Ibid.* « Il y a là une faiblesse qui s'affiche comme force. La subjectivité peut être sincère, mais elle se dérobe aussi. L'individualisme était une conquête, il ne faut pas y renoncer. Mais il faut l'élever à un autre niveau afin que les individus, qui sont de plus en plus noyés dans la masse, soient enfin tous concernés. »

CHAPITRE III

UNE ECLOSION CONTRADICTOIRE - *KUNSTSTÜCKE* (1962)

1. La réception de *Kunststücke*

C'est en 1962 que paraît chez Rowohlt le deuxième recueil de Rühmkorf. Comme l'indique le sous-titre, *Kunststücke*¹ rassemble cinquante poèmes écrits entre 1959 et 1962, ainsi qu'une postface théorique, *Abendliche Gedanken über das Schreiben von Mondgedichten. Eine Anleitung zum Widerspruch*.

Rühmkorf n'a gardé du recueil précédent que trois poèmes²: loin de situer *Kunststücke* dans le simple prolongement de *Irdisches Vergnügen in g*, publié trois ans auparavant, cette proportion infime souligne au contraire les tendances nouvelles du discours lyrique. Certes, l'orientation goliardique et épicurienne du recueil de 1959 imprègne encore celui de 1962; mais ce qui sous-tend ce dernier, c'est avant tout la conscience aiguë et douloureuse de l'impossibilité poétique. *Kunststücke* expose ainsi les divers tenants et aboutissants de cette perception désespérée, et tente en partie d'y faire échec en établissant un modèle et une théorie du traitement parodique de la tradition et de la réalité.

C'est cet aspect apparemment structurant du recueil que retiendra la critique journalistique, faisant de la parodie le thème exclusif de *Kunststücke* et l'érigeant même en discriminant. Ainsi, pour Jürgen Wallmann, la postface représente l'essentiel du volume:

Wichtiger noch als die Gedichte des Buches *Kunststücke* ist wohl das ausführliche Nachwort von Rühmkorf, in dem er [...] seine eigene Position, die der Gegengesänge und Parodien, erläutert.³

¹ *Kunststücke. Fünfzig Gedichte nebst einer Anleitung zum Widerspruch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1962.

² Il s'agit de: *Anti-Ikarus* (K 14); *Auf Sommers Grill* (K 40); *Das Ei des Kolumbus* (K 46).

³ Jürgen Wallmann: *Parodie als kategorischer Konjunktiv*. Dans: *Deutsche Zeitung*, 1./2. 12. 1962. « La postface détaillée, dans laquelle Rühmkorf explique sa propre position, celle des 'répliques poétiques' et des parodies, est sans doute plus importante encore que les pièces du recueil *Kunststücke*. »

De part et d'autre, on souligne l'entrée de la théorie dans la poésie de Rühmkorf, pour la saluer ou la déplorer: tandis qu'Arnfrid Astel fustige le recueil pour l'aspect artificiel qu'il discerne dans la parodie⁴, et que Wulf Segebrecht déplore l'excès de théorie qui voue le discours lyrique à la « palinodie »⁵, Rino Sanders reconnaît par exemple la fonction salvatrice de la parodie, en définissant Rühmkorf ainsi:

Kein Mann der *tabula rasa*, vielmehr ein Bewahrer, ein Bewahrer freilich auf die einzig nicht illusionistischer Art: Er bewahrt, indem er verändert. [...] ein heute möglicher Weg ist damit gezeigt, und daß er für Rühmkorf zum Ziel führt, dafür zeugen seine Oden, Sonette, Hymnen und Gesänge, Lieder und Variationen.⁶

C'est Hans Magnus Enzensberger qui a le mieux perçu les conditions d'apparition et la fonction de la parodie chez Rühmkorf; sa recension est un véritable dithyrambe qui met en valeur l'originalité du poète:

Hier sind fünfzig Gedichte, und keines davon ist langweilig. [...] statt verlegener Hochachtung stellt sich die ungewohnte Erkenntnis ein: daß man sich mit Versen unterhalten kann. [...] Rühmkorf nimmt das Alte auf, macht sich's zunutze, beutet es aus, variiert es, stülpt und funktioniert es um. Das ist, mit einem Wort, Parodie, und zwar gerade nicht, was gewöhnlich unter diesem Namen daherkommt, Preisgabe des Alten an den Hohn der Nachgeborenen, sondern im Gegenteil: Hinrichtung des Neuesten, das zum Gespött der alten Formen gemacht wird. [...] Ein Traditionalist, der sich besessen zeigt von der Idee der Revision.⁷

⁴ Arnfrid Astel: *Der Platz auf meinem Seil. Fünfzig Kunststücke eines Wortartisten*. Dans: *Christ und Welt*, 23. 8. 1963. « Nur noch zwei Drittel des Buches werden von Gedichten bestritten, das dritte bringt Theorie, die *Anleitung zum Widerspruch*. [...] der Platz auf seinem Seil ist nicht die einzige 'Möglichkeit des Überlebens'. Dafür ist sein irdisches Vergnügen zu künstlich. » (« Les poèmes n'occupent plus que deux tiers du livre, le dernier tiers, *Introduction à la contestation*, fournit la théorie. [...] la place qu'il occupe sur la corde raide n'est pas la seule façon de survivre. Son plaisir terrestre est trop artificiel pour cela. »)

⁵ Wulf Segebrecht: *Alleingang mit fremden Federn*. Dans: *Vorwärts*, 28. 8. 1963. « Die Theorie verschafft sich zwar auf diese Art Eingang in das Gedicht, aber es bleibt doch fraglich, ob das Gedicht das rechte Podium für eine solche Theorie ist. [...] die bildungsbefrachteten Gedichte dieses Bandes [*i.e.* die *Variationen*] [sind] der schwächere Teil des ganzen. Die Parodie wird in ihnen zur Palinodie, die Umkehrung der Wiederkehr. » (« Certes, la théorie elle-même s'introduit ainsi dans le poème, mais on peut douter que le poème soit la tribune adéquate pour propager une telle théorie. [...] les poèmes surchargés de références culturelles constituent la partie la plus faible du recueil. On y voit la parodie devenir palinodie, renversement de la répétition. »)

⁶ Rino Sanders: *Verse, die sich einnisten. Peter Rühmkorfs muntere Kunststücke*. Dans: *Die Zeit*, 11. 1. 1963. « Il ne fait pas table rase, il préserve plutôt, mais de la seule façon qui ne soit pas illusionniste: il préserve en changeant. [...] il indique ainsi un chemin possible aujourd'hui, qui, pour Rühmkorf, mène au but: en témoignent ses odes, ses sonnets, ses hymnes et ses chants, ses Lieder et ses variations. »

⁷ Hans Magnus Enzensberger: *Peter Rühmkorf, Kunststücke*. Dans: *Der Spiegel*, 9. 1. 1963. « Voici cinquante poèmes, dont aucun n'est ennuyeux. [...] loin d'éprouver un respect gêné, on constate une chose inhabituelle: on peut se divertir avec des vers. [...] Rühmkorf reprend les matériaux anciens, il en tire parti, les exploite, les modifie, les renverse et leur donne une autre fonction. Il s'agit, en un mot, de parodie, mais pas de celle qui se présente habituellement sous ce nom et qui livre l'ancien aux sarcasmes des héritiers. Au contraire, l'exécution frappe les productions d'aujourd'hui qui deviennent la risée des formes anciennes. [...] Un traditionaliste obsédé par l'idée de révision. »

L'hommage que rend Enzensberger à Rühmkorf se concentre donc également sur la question de la parodie. Le second critère déterminant la réception de *Kunststücke* concerne la critique sociale:

Es wäre kaum richtig, Rühmkorfs Gedichte als im eigentlichen Sinne gesellschaftskritisch zu bezeichnen. Zwar fehlt ihm nicht die wütende Aggressivität im Politischen und Sozialen, die sich bei Enzensberger findet, immer ist sie aber mit einem Schuß Selbstironie versetzt, die man bei Enzensberger vermißt.⁸

Enzensberger, de son côté, ne manque pas de souligner l'intention critique des textes de Rühmkorf, et cite même les dernières strophes du poème *A la mode*, qui fustige très clairement l'orientation imprimée au SPD par Herbert Wehner (*op. cit.*).

Enfin, la lecture qu'a faite la critique journalistique de *Kunststücke* s'oriente selon un troisième axe: les trouvailles lexicales, la distorsion du langage, la virtuosité formelle en somme. On souligne de part et d'autre la continuité du discours de Rühmkorf en ce domaine. Ses détracteurs en font l'argument principal du rejet:

Wer sich schon 1959 über Rühmkorfs Buch *Irdisches Vergnügen in g* geärgert hatte, findet jetzt wieder reichlich Gelegenheit, seinen Zorn aufzufrischen. [...] [er] empfindet manches mit Recht als durchaus ordinär und anstößig. [...] so mag man das [*i.e.* die Gedichttitel] für Scherze eines drittrangigen Kabarettisten halten.⁹

Inversement, Andre Müller souligne la fonction défensive d'une telle manipulation du langage:

Auf diese « verkehrte Welt » antwortet Rühmkorf mit einer verkehrten Lyrik. Er liebt es nämlich, die Dinge in ihr Gegenteil zu verdrehen, bekannte Sachen von einem unbekanntem Gesichtspunkt her zu betrachten, an Tabus zu rühren, Freunde zu provozieren und ähnliches mehr. Herrliche Verse entstehen dabei [...].¹⁰

⁸ Jürgen Wallmann: *Peter Rühmkorf: Kunststücke*. Dans: *Neue Deutsche Hefte*. 1963. H.93. « Il ne saurait guère exact d'attribuer aux poèmes de Rühmkorf une fonction de critique sociale au sens propre. Certes, il n'est pas dépourvu, dans les domaines politique et social, de cette agressivité rageuse que l'on trouve chez Enzensberger, mais elle est toujours mâtinée d'un brin d'autodérision dont on constate l'absence chez ce dernier. »

⁹ Jürgen Wallmann: *Parodie als kategorischer Konjunktiv*, *op. cit.* « Quiconque a déjà été agacé, en 1959, par le recueil *Irdisches Vergnügen in g*, trouvera ici plus d'une occasion de raviver son irritation. [...] bien des choses lui sembleront à juste titre tout à fait choquantes et ordinaires. [...] ainsi, les titres des poèmes font l'effet de plaisanteries d'un chansonnier de troisième ordre. »

¹⁰ Andre Müller: « *Mit der Bitte um Widerspruch* ». *Fünfzig Gedichte von Peter Rühmkorf*. Dans: *Deutsche Volkszeitung*, 2. 8. 1963. « Peter Rühmkorf répond à ce 'monde à l'envers' par un lyrisme à l'envers. En effet, il aime renverser les choses, considérer les phénomènes connus sous un angle inconnu, toucher aux tabous, provoquer ses amis et ainsi de suite. Des vers magnifiques voient ainsi le jour [...]. »

C'est l'un des rares critiques à rapprocher Rühmkorf de Enzensberger:

Neben Hans Magnus Enzensberger ist Peter Rühmkorf unzweifelhaft der begabteste Lyriker der Bundesrepublik.¹¹

Il regette néanmoins, en toute lucidité, le goût immodéré de Rühmkorf pour la provocation:

Peter Rühmkorf will die Provokation um jeden Preis. Der Preis sind dann oft schlechte Zeilen, die er schreiben muß, um dort bei der Provokation zu bleiben, wo er eigentlich einmal nicht mehr zu provozieren brauchte.¹²

La seconde réserve que formule Andre Müller concerne la tonalité générale du recueil:

Peter Rühmkorf neigt ein wenig zum Pessimismus. [...] Es stimmt: alles und jedes muß angezweifelt werden. Wer das nicht tut, hat kein Recht mehr Gedichte zu schreiben. Aber nachdem alles angezweifelt worden ist, muß man das Ergebnis mitteilen. Wenn es lautet: alles ist Mist, so scheint mir etwas nicht zu stimmen. Eben den Eindruck machen mir die 50 Gedichte von Rühmkorf, die man allerdings gelesen haben muß, wenn man heute noch über Lyrik mitreden will.¹³

Andre Müller soulève ici le problème inhérent à ce recueil: alors que l'on n'a jamais voulu voir que l'aspect constructif de *Kunststücke* en mettant l'accent sur la solution que représente la parodie, Müller dégage avec justesse la contradiction qui anime des textes et un discours théorique partagés entre la négativité et la recherche d'une voie.

Embourbée ainsi dans les ornières de la réception de *Heiße Lyrik* et *Irdisches Vergnügen in g*, la critique journalistique ne peut qu'inscrire *Kunststücke* dans le prolongement des deux premiers recueils: trop prisonnière d'une lecture mesurant le lyrisme à l'aune de la critique socio-politique d'une part, de la réfection ludique du langage d'autre part, elle nivelle même l'apport de *Kunststücke* (l'esquisse d'une solution parodique), réduisant le recueil à la présentation d'une théorie.

¹¹ *Ibid.* « Avec Enzensberger, Peter Rühmkorf est sans aucun doute le poète le plus doué de la République Fédérale. »

¹² *Ibid.* « Peter Rühmkorf recherche la provocation à tout prix. Il la paie alors par les vers souvent médiocres qu'il est obligé d'écrire pour rester provocateur, alors qu'au fond il n'aurait même plus besoin de provoquer. »

¹³ *Ibid.* « Peter Rühmkorf a une légère propension au pessimisme. [...] C'est vrai: on doit douter de tout et de chaque chose. Si on ne le fait pas, on n'a plus le droit d'écrire des poèmes. Mais après avoir tout mis en doute, il faut communiquer le résultat. S'il revient à dire que tout est nul, il y a là, me semble-t-il, quelque chose qui cloche. C'est justement l'impression que me font les 50 poèmes de Rühmkorf, dont la lecture est tout de même indispensable pour qui veut encore parler de poésie aujourd'hui. »

Les trois axes majeurs de cette lecture (la critique sociale, le traitement du langage et le poème d'un genre nouveau qu'est la parodie) fournissent à parts égales les arguments du dithyrambe comme de l'éreintement. On note au plan quantitatif le nombre accru d'articles positifs, dont certains sont extrêmement élogieux. La constance de la réception négative relativise toutefois cette évolution. Ainsi, de manière générale, *Kunststücke* a été perçu de façon très mitigée. Par ailleurs, la lecture des recensions du recueil de 1962 permet de dégager un second enseignement: en ne retenant que l'aspect constructif de l'option parodique, la critique journalistique a contribué au dévoiement de *Kunststücke*, neutralisant par là-même toutes les contradictions et la dimension cataphorique du recueil.

2. La représentation du moi: une ambivalence problématique

Les cinquante poèmes de *Kunststücke* sont disposés en cinq parties bien distinctes: *Oden* (5), *Sonette* (10), *Hymnen und Gesänge* (9), *Lieder* (18), et *Variationen* (4). Cette partition purement formelle recoupe également les accentuations thématiques respectives: Uerlings souligne à juste titre que les dix sonnets se caractérisent par une problématique essentiellement poétologique, tandis que les poèmes correspondant aux parties *Oden* et *Hymnen und Gesänge* font davantage référence à la réalité du poète, illustrant ainsi de façon plus concrète la question du discours lyrique¹⁴. Les « *Lieder* », plus nombreux, présentent une orientation plus sensualiste, délibérément épicurienne.

Même superposée à la partition schématique des divers motifs du recueil, cette diversité formelle ne peut en masquer l'évidente unité thématique: quel que soit l'éclairage de sa situation, c'est la figure du Moi qui est au centre de *Kunststücke*. Les poèmes illustrent tous, peu ou prou, la position bien particulière du sujet lyrique qui se présente infailliblement comme poète.¹⁵

¹⁴ H. Uerlings: *Die Gedichte ...*, op. cit., p. 129.

¹⁵ Certains critiques eux-mêmes ne s'y sont pas trompés: en dénonçant la contamination réciproque du poète par l'essayiste, Wulf Segebrecht ne fait que mettre le doigt sur la problématique essentiellement subjective de *Kunststücke*: « [...] die eigentliche Problematik des Lyrikers Rühmkorf ist der Essayist Rühmkorf, und dessen einziges Thema der Lyriker Rühmkorf. » (op. cit.) (« [...] la véritable problématique du poète Rühmkorf, c'est l'essayiste Rühmkorf, et l'unique thème de ce dernier, c'est le poète Rühmkorf. »)

En témoigne l'architecture pronominale de l'expression subjective dans le recueil: seuls deux poèmes sont conçus sur le mode de l'apostrophe réelle¹⁶. Ce mode vocatif, que Rühmkorf affectionne de plus en plus, peut également être factice, c'est-à-dire masquer l'identité du locuteur et du destinataire malgré l'emploi de la deuxième personne du singulier: cette perspective, qu'on désignerait en allemand par les termes de « *Selbstanrede des lyrischen Ich* », concerne sept poèmes. Deux textes, écrits à la troisième personne du singulier, mettent toutefois en scène, par un subtil jeu de miroir et/ou de portrait en négatif, le moi lyrique lui-même¹⁷. Un bon nombre de poèmes mêle la première et la deuxième personnes, qui fusionnent parfois en « *wir* »: cela concerne treize poèmes d'amour. Enfin, le groupe principal rassemble les vingt-six textes restants, qui sont conçus comme des monologues à la première personne.

Ainsi, quelle que soit la perspective qu'adopte le discours, l'expression est véritablement subjective en ce sens qu'elle vise toujours à circonscrire le moi et sa situation, même par l'artifice de l'altérité.

Il est intéressant de constater ici que la situation subjective est illustrée par une mise en scène qui prend différentes formes. On remarque en premier lieu la présence de nombreuses figures d'identification. Le sujet aime à se définir ou se représenter comme gredin ou vaurien; ainsi dans les apostrophes suivantes:

Ja, du bist schon ein lustiges Luder,
das humpelt, humpelt und harrt,
[...]
(*Als-ob-Lied*, K 59)

Sieh mich, den alten Flügellump,
die Lungen angeschirrt -
Das dreht dirs Kind im Leibe um,
wenn er zum Vogel wird.
(*Lied des Flügellump*, K 58)

¹⁶ On entend par là le discours adressé à un tiers, par opposition à l'apostrophe simulée, où le moi lyrique s'adresse à lui-même à la deuxième personne du singulier. Il s'agit de *A la mode, für H. W.* (K 9), conçu comme invective à Herbert Wehner. On étudiera ce poème dans le cadre de la poésie politique. Le second texte s'intitule *Witz von meinem Witz* (K 32), où le moi lyrique, s'identifiant implicitement à Gilgamesh, roi semi-légitime d'Ourouk au XXVII^e siècle avant J.C., s'adresse à son compagnon Enkidou en ces termes: « *Komm, Bruder Engidu, mein treuester Kojotte, [...]* ».

¹⁷ Il s'agit de *An Mundes statt* (K 29) qui traite du rapport de la poésie et du réel et concerne ainsi le sujet au premier chef, et de *Der Spaß ist nicht von hier* (K 39), poème d'amour dont l'aboutissement est le retour à « *ich* » dans le dernier vers qui figure ainsi l'identité retrouvée dans l'union sexuelle (« [...] *gehe ich in dich.* »).

Dans ce dernier exemple, les champs sémantiques de l'oiseau (« Flügel », « Vogel ») et du cheval (« angeschirrt ») convergent pour faire naître l'image de Pégase, avec qui le sujet s'identifie.

La deuxième strophe du poème *Alles-für-die-Nix-Lied*, qui constitue un véritable programme géocentrique et épicurien à la première personne du singulier, évoque le personnage d'Antée en ces termes:

Mein lieber, mein lieber, den Himmel verspürt
Freund Antek, solange er die Erde berührt.
(K 76)

La référence au géant de la mythologie s'explique sans peine dans le contexte par son ascendance et les vertus qu'elle lui conférait. Le destin d'Antée est rendu par un paradoxe apparent, qui joue en fait sur la connotation de « Himmel », sème de félicité, allusion à la faculté qu'avait Antée de renouveler sa force à chaque contact avec le sol. L'identification, ici implicite, est double: d'une part, la filiation d'Antée avec Gaia, déesse de la terre, légitime le géocentrisme revendiqué par le moi dans le poème. D'autre part, l'illustration de l'invincibilité d'Antée par l'association de deux termes antagonistes (« Himmel »/« Erde »), renvoie au paradoxe de la situation subjective telle qu'elle apparaît dans ce recueil: on y voit en effet un moi lyrique déchiré entre le « ciel » et la « terre », c'est-à-dire entre ses aspirations idéalistes et matérialistes.¹⁸ En outre, l'identification possède peut-être ici une fonction cataphorique: que le moi lyrique se reconnaisse dans le destin d'Antée, géant longtemps invincible mais finalement vaincu par Hercule, laisse apparaître en filigrane un sujet, frondeur certes, mais peut-être conscient de ses limites¹⁹.

Le lecteur de *Irdisches Vergnügen in g* ne sera pas étonné de trouver, dans *Kunststücke*, le poème *Des fröhlichen Faunen Klagelied*, dans lequel le moi se représente sous les traits d'un joyeux satyre:

Kleine Blumen, grünen Kram
wand ich um die Klauen,
[...]
Aus der Flut in meinen Sinn
stieg die Schaumgebäckne.
(K 60)

¹⁸ On en fournira quelques exemples au cours de l'analyse de *Kunststücke*.

¹⁹ Peut-être n'est-ce pas un hasard si *Alles-für-die-Nix-Lied* clôt l'avant-dernière partie du recueil, précédant ainsi directement les parodies que l'on peut considérer comme plus constructives.

L'évocation de Vénus, ainsi que le calembour que constitue le néologisme « Schaumgebackne » formé sur les termes « Schaumgeborene » et « Schaumgebäck » ne font qu'accentuer, par l'association des plaisirs culinaire et charnel, les connotations épicuriennes et sensuelles suggérées par le titre.

Le poème *Reinkes Lied* repose sur l'identification du moi et de Reineke Fuchs:

Hab ein Lied am Gängelband,
ob es euch verwundert?
[...]
Brüder, hinterm Brustverhau
suchet Maleparten.
(K 65)

Ce que retient Rühmkorf du personnage de Goupil, c'est avant tout, dans le prolongement de l'adaptation de Goethe, la ruse et l'esprit, dont il fait également les composantes du moi lyrique.

Enfin, c'est Johann Peter Hebel qui lui fournit deux figures d'identification dans les personnages de « Zundelfrieder » et de « Kannitverstan », tirés des *Kalendergeschichten*:

[...] die Pfote brennt dem Zundelfrieder -:
(K 30)

Ce vers, tiré de la dernière strophe de *Flügge Flammen*²⁰, poème d'amour à la première personne du singulier, exprime dans un changement de perspective toute l'impatience du sujet. Là encore, ce qui motive l'identification, c'est l'image de « Zundelfrieder » comme gredin rusé; c'est en effet ainsi qu'il apparaît dans les trois histoires de Hebel²¹.

Luft-Lied s'ouvre sur ces vers:

Ich bin der Herr Kannitverstan,
ganz ohne Ernst und Grund. (K 69)

²⁰ Ce poème a d'abord été publié dans *Die Zeit* en 1960 (12. 8. 1960, Nr. 33, p. 5), assorti d'un commentaire des rédacteurs: *Was bedeutet denn dieses Gedicht?* Rühmkorf a fait publier un mois plus tard sa propre interprétation (*Tatsächliche Bedeutung*, *Die Zeit*, 9. 9. 1960, Nr. 27, p. 7): le Moi lyrique essaie ici de séduire une femme réticente; le poème, qui rend compte de la fugacité du sentiment et de l'union sexuelle, mêle une perspective magique et une perspective réaliste.

²¹ « Als der Zundelfrieder bald alle listigen Diebstreiche durchgemacht und fast ein Überleid daran bekommen hatte, denn der Zundelfrieder stiehlt nie aus Not oder aus Gewinnsucht oder aus Liederlichkeit, sondern aus Liebe zur Kunst und zur Schärfung des Verstandes; [...] » *Wie sich der Zundelfrieder hat beritten gemacht*. Johann Peter Hebel: *Kalendergeschichten*. Auswahl und Nachwort von Ernst Bloch. Frankfurt/Main: Insel, 1965. p. 75. (« Une fois que Zundelfrieder eut accompli tous les vols que lui dictait sa nature rusée et qu'il en fut dégoûté, car Zundelfrieder ne vole jamais par nécessité, par appât du gain ou par vice, mais pour l'amour de l'art et pour aiguïser son esprit; [...] ») Le personnage apparaît également dans les histoires suivantes: *Wie der Zundelfrieder und sein Bruder dem roten Dieter abermals einen Streich spielen* (p.54-55); *Wie der Zundelfrieder eines Tages aus dem Zuchthaus entwich und glücklich über die Grenze kam* (p.63-64).

Certes, l'identité endossée ici ne sous-tend pas tout le poème, qui est une justification de la poésie érotique, à laquelle il assigne la seule fonction de fixer l'expérience charnelle²². Toutefois, le moi lyrique se présente comme insaisissable, et l'identification avec le personnage purement fictif, né d'un malentendu, qui donne son titre au récit de Hebel, ne fait que corroborer cette image du moi.

Ainsi, la mise en oeuvre de multiples figures d'identification, dont chacune a une fonction différente, fait du discours lyrique, dans *Kunststücke*, un complexe jeu de miroirs, qui vise à problématiser la subjectivité, dans les deux sens du terme: d'une part, celle-ci se présente donc à la fois comme le thème et le mode d'expression de la poésie; d'autre part, ce traitement signale le noeud du recueil. L'éclatement subjectif qui résulte de ces diverses identifications révèle en effet le malaise du moi. A cet égard, les métaphores qui décrivent la situation subjective sont révélatrices. Tout d'abord, les textes posent l'image d'un sujet belliqueux. En effet, celui-ci se plaît à se représenter sous les traits d'un animal féroce, avec une prédilection pour le lion:

Verwünschener Leu, aus welchem Urgroßwald
zu was gedungen und wohin getrieben?
(*Methode*, K 11)

auch Klau-in-Klaue schon mit dem Holunder,
[...]
(*Kommode*, K 18)

Ce même procédé de réduction par la synecdoque présente le moi comme un requin:

nun in der knappen Brust das Herz des Haien
die Stunde mir skandiert.
(*Freude auf mein Haar*, K 25)

On trouve également l'image du tigre:

Du siehst den Tiger fromm die Zähne falten,
sich an seinem Odem gütlich tun;
(*Verkehrte Welt*, K 27)

Lorsque la métaphore quitte le terrain de l'animal sauvage, c'est pour prendre une dimension sexuelle:

Mit Jux und Jammer beschäftigt,
ein sentimentalischer Stier-:
(*Verliere-Lied*, K 63)

On retrouve, dans la description du moi, toutes les connotations de ces images:

²² cf. p. 180-181.

aber die Wut ist gewaltig,
 [...] (*Marode*, K 16)
 Aufgeblasen unter Geblendeten, bäh,
 (*Nach mancherlei Glanz*, K 35)

Outre la colère, ce sont également la morgue et l'orgueil qui caractérisent le sujet:

Wer mahlt denn dort so zierlich mit den Zähnen, spricht,
 daß ihm in Hunger und Hoffart die leidige Zeit vergeh?!
 (*Anode*, K 7)

Fröhlich bin ich in Hoffart!
 [...]
 seine freischaffende Seele,
 hochfahrend noch und sein herrenlos reisiger Geist,
 [...]
 (*Davon singet sein Mund*, K 42)

Cette superbe qui caractérise le moi lyrique est liée à la présentation du poète comme trouble-fête:

und ich heirat die Venus von Willendorf.
 Du runzelst das Auge: Wie geht das zusamm',
 der spirrige Kerl und die propre Madame?
 (*Alles-für-die-Nix-Lied*, K 76)

Dans le poème *Der Spaß ist nicht von hier* (K 39), il se présente lui-même comme « Unruhestifter » et « Hetzer ».

Mais le moi n'apparaît pas seulement comme arrogant et belliqueux. De multiples images mettent l'accent sur sa lassitude, relativisant ainsi sa combativité. En témoigne le poème *Methode*, dont la troisième strophe, certes, présente d'abord le sujet comme un lion, mais se poursuit ainsi:

Doch stopf das Zungeninlett tief in den Hals,
 daß dich ein heiserer Atem nicht verrate.
 (K 11)

Cette injonction, liée à l'image de l'enrouement, laisse apparaître le problème du discours lyrique. De même, l'identification à l'animal féroce perd toute sa force par la remarque: « Hier sind keine Zähne mehr » (*Marode*, K 16). De multiples expressions ou images suggèrent, dans *Als Fragment*, cette perte de la force vitale du moi lyrique: « wie ohne Kraft », « im hilflosen Midasmund » (K 49).

Ces quelques exemples permettent d'illustrer les contradictions qui animent la représentation du moi dans ce recueil: l'énergie combative cohabite avec la plus grande

lassitude, et c'est cette alternance de mouvement ascendant et descendant qui caractérise *Kunststücke*. L'ambivalence même est posée comme un trait représentatif du sujet:

Komm als Luft- und Feuerbarde,
sing und zehr vom Wankelmut.
(*Das Zeitvertu-Lied*, K 70)

Le poème *Grimm- und Grützlied*, dont le titre est significatif, illustre cette double nature:

Rasch verblasener Gefühle
heute Hoffen, morgen Tief
(K 61)

Au plan stylistique, le mode d'expression des poèmes se caractérise par l'abondance des oxymores, dont on peut donner quelques exemples:

[...] rück
hier ans fröstelnde Feuer
(*Kathode*, K 20)

Süßer Zorn - saurer Scherz
(*Lied, unter dem Messer zu singen*, K 55)

Peter Rühmkorf éprouve une prédilection pour cette figure de style et, plus généralement, pour les formes exprimant l'union des contraires. Il n'est pas rare que la conjonction « und », par exemple, relie deux éléments de manière paradoxale: « Mit Jux und Jammer beschäftigt » (*Verliere-Lied*, K 63); « Lust und Wut » (*Ans Glück verzettelt*, K 24); « im Jubel und im Bösen » (*Schön zuschanden*, K 31). La fréquence des conjonctions à valeur adversative telles que « aber », « doch », « oder » entre aussi dans ce cadre: « Hier sind keine Zähne mehr, / aber die Wut ist gewaltig » (*Marode*, K 16): « Zu singen wenig, aber zu handeln genug » (*Anode*, K 7); « Du bist verloren, doch was ist an dir verloren? » (*Witz von meinem Witz*, K 32). Citons également quelques asyndètes: « des einen Übel, des anderen Nachtigall » (*Kommode*, K 17); « Du hältst um weise Reden an, ich leck an Himmels Spund. » (*Luft-Lied*, K 69): l'absence de liaison grammaticale ne fait ici que souligner la conjonction des contraires. Enfin, la multiplication des chiasmes est aussi l'indice d'une structure paradoxale: « wo nichts dawider singt und alles spricht dafür » (*Anode*, K 7); « Sieh, daß der Kummer leicht und kurz der Kehraus sei. » (*Witz von meinem Witz*, K 32); « Meine Feinde füttert er, / züchtigt meine Schwalbe . » (*Lied, unter dem Messer zu singen*, K 55).

L'ambivalence apparaît donc comme la donnée fondamentale de la situation du moi dans ce recueil. La première strophe du poème *Aussicht auf Wandlung* en offre une image saisissante:

Mein Dasein ist nicht unterkellert;
wer schuf das Herz so quer?
Bei halber Laune trällert
der Mund sein Lied vor mir her.
(K 53)

L'introduction du mode interrogatif dans le déclaratif et l'enjambement des troisième et quatrième vers soulignent les images de la fragilité de l'existence et du dédoublement subjectif. C'est la souffrance qui les anime: on perçoit ici que le sentiment de dissociation va bien au-delà de la coexistence de la dynamique et du frein observée jusqu'alors.

La concomitance de tendances contradictoires traduit ainsi le malaise du sujet, que le recueil ne se contente pas d'illustrer. La particularité des poèmes de *Kunststücke* est précisément de contextualiser la souffrance: ils la situent en effet au point d'intersection de deux axes qui déterminent la position poétique du moi: l'un vertical, historique en somme, et l'autre horizontal, qui représente les déterminations ponctuelles du discours. C'est l'ensemble de ces données diachroniques et synchroniques qu'il convient dès lors d'étudier.

3. Les données diachroniques de la situation du moi

La remise en cause et l'infléchissement de la tradition dans *Irdisches Vergnügen in g* posaient déjà l'historicité comme le trait dominant du sujet lyrique chez Rühmkorf²³. *Kunststücke* fait de la situation historique du moi un des thèmes fondamentaux du discours du poète. En effet, le sujet qui s'exprime dans ces poèmes n'est pas intemporel: sa position historique est clairement définie comme « post-traditionnelle », ainsi qu'on peut le lire dans la première strophe de *Als Fragment*:

So viele Geschlechter schon
.....
und wieder eingefordert,
ernst, mit verummtem Gesicht;
nur selten

²³ cf. 110-112.

einige unverdauliche Zähne gegen die Enkel gebleckt
als wär's
..... oder ein Kripskraps -
ICH ABER ZEUGE FÜR NICHTS!
ICH REFLEKTIERE ALLLÄÄÄSS!
(K 48)

Le sujet se situe ici nettement en aval de toutes les productions lyriques de référence (« So viele Geschlechter schon »). L'intention belliqueuse qu'il attribue à son propre discours (« einige [...] Zähne gegen die Enkel gebleckt ») est immédiatement neutralisée par la restriction temporelle « nur selten » et la qualification de « unverdaulich ». Les ellipses des deuxième, huitième et neuvième vers montrent l'incapacité où se trouve le moi de définir sa production poétique. Les exclamations finales en fournissent une explication: la situation historique du sujet lyrique neutralise son originalité et jusqu'à la consistance qu'avait l'oeuvre des anciens (« Ich aber zeuge für nichts »). Le poète moderne ne peut plus créer, il ne peut qu'absorber et réfléchir, il n'est plus créateur mais médiateur (« Ich reflektiere allläääss »): c'est ce constat douloureux qu'exprime la virulence du dernier vers. Historiquement, le sujet se présente ainsi dans une situation de « Nachgeborener ».²⁴

Cette position relativise toute tentative de création poétique que maintes images dénoncent comme illusoire, voire ridicule. Ainsi, le poème *Methode* assimile le moi lyrique à un coucou qui ne produit rien d'original mais ne peut que dire inlassablement ce que l'on sait déjà: « du streckst den Repetierkopf aus dem Kragen » (K 11). Récitation mécanique, discours vide et répétitif qui ne peut surprendre, ridicule, sont les signifiants de la métaphore. La notion de « répétition » dit clairement la cause du malaise et l'infléchissement de la réflexion menée dans *Irdisches Vergnügen in g*: ce n'est plus l'inadéquation des formes traditionnelles qui est fustigée, mais la propre situation historique du poète qui fait l'objet d'une réflexion désespérée. Le poète du vingtième siècle a-t-il encore quelque chose d'original à dire après ses aînés? Telle est la question formulée en filigrane dans *Kunststücke*.

Aussicht auf Wandlung permet de définir plus précisément la situation historique du sujet lyrique:

²⁴ C'est cette position que Jürgen H. Petersen, brièvement, identifie avant de dégager les réminiscences hölderliniennes et heideggeriennes dans *Als Fragment*. (*Peter Rühmkorfs Spiel mit der literarischen Tradition*, op. cit., p. 259).

Mein Dasein ist nicht unterkellert;
 wer schuf das Herz so quer?
 Bei halber Laune trällert
 der Mund sein Lied vor mir her.

Ach Liebste, könntest du lesen
 und kämst einen Versbreit heran,
 da sähest du Wanst und Wesen
 für immer im Doppelgespann.

Ich halte der Affen zweie
 in den knöchernen Käfig gesperrt;
 und ich teil die Salami der Treue
 mit ihm, der um Liebe plärrt.

O Herz, o Herz, wen verwunderts,
 daß du zerspringen mußt?
 Der tragende Stich des Jahrhunderts
 geht hier durch die holzige Brust.

Hunger und Ruhe vergällt mir
 ein scheckiger Wendemahr!
 Zu jeder Freude fällt mir
 die passende Asche aufs Haar.

Der Abend, der rote Indianer,
 raucht still sein Calumet.
 Was scherts ihn, ob ein vertaner
 Tag in der Pfeife zergeht ...
 [...]
 (K 53)

La première strophe, déjà citée, thématise de façon paradigmatique l'ambivalence subjective qui soutient tout le poème et produit les images suivantes: « Wanst und Wesen »; « Doppelgespann »; « der Affen zweie ». L'élucidation de cette dernière métaphore fournit d'intéressantes précisions quant à la nature de l'ambivalence. En effet, les neuvième et dixième vers représentent une des articulations majeures du poème: « Ich halte der Affen zweie / in den knöchernen Käfig gesperrt ». Le premier vers illustre le dédoublement du moi, puisque la représentation du sujet comme « singe » est une image récurrente des poèmes d'amour²⁵; la « cage osseuse » figure la poitrine. Mais c'est d'abord un indice formel qui favorise la recherche du sens: on pense en effet à la plainte de Faust:

²⁵ cf. par exemple *Schön zuschanden* (K 31), où le sujet s'adresse à la femme aimée en ces termes: « Ist dies dein lieber Aff, an dem du Wohlgefallen hast? »

Zwei Seelen wohnen, ach!, in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen: ²⁶

L'analogie de la formulation autorise à superposer le déchirement du sujet chez Rühmkorf et celui de Faust, dont voici les termes:

Die eine hält, in derber Liebeslust,
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen. (v. 1114-1117)

Faust est ainsi partagé entre l'amour (« Liebeslust ») et l'idéal (« Gefilde hoher Ahnen »). Chez Rühmkorf, le sujet est déchiré de la même manière entre le matérialisme, l'épicurisme d'une part, et la tradition de l'idéalisme d'autre part: c'est cette aspiration contradictoire qu'illustre la formule « Wanst und Wesen », dont le choc est aussi produit par l'allitération. En effet, la deuxième strophe offre une image de la production poétique du sujet lui-même: « könntest du lesen [...] / da sähest du Wanst und Wesen [...] im Doppelgespann », c'est-à-dire une poésie nourrie à la fois d'épicurisme et de tradition. La quatrième strophe corrobore cette interprétation du déchirement; celui-ci apparaît apparaît comme cristallisant la double aspiration, matérialiste et idéaliste, du poète: « Der tragende Stich des Jahrhunderts / geht hier durch die holzige Brust. » On retrouve, dans un contexte analogue, cette localisation temporelle du malaise; dans son explication du poème *Heinrich-Heine-Gedenk-Lied*, Rühmkorf définit la particularité de Heine en ces termes:

Heinrich Heine, meine Damen und Herren, fühlte alle Antinomien seines Saekels und, darüber hinaus, den tragenden Stich des kommenden Jahrhunderts, in seiner Schizographenbrust. Alles, was seine Zeit an unlegierbaren Antithesen aufzichte, alles, was sich zwischen Idealismus und Materialismus, [...] was sich zwischen Spiritualismus und Sensualismus [...] zu Extremen ausgewachsen hatte, alle Zweischneidigkeiten und Widersprüche einer Umwälzungsepoche wurden hier von einem widersprüchlich organisierten Charakter bewußt gemacht, gestaltet, erlitten [...].²⁷

²⁶ Johann Wolfgang von Goethe: *Faust - Eine Tragödie*, v. 1112-1113.

²⁷ *Paradoxe Existenz*, op. cit., p. 151. C'est moi qui souligne. « Heinrich Heine, Mesdames et Messieurs, sentait toutes les antinomies de son siècle ainsi que la principale estocade du siècle à venir dans sa poitrine de 'schizographe'. Tout ce que son époque a proposé comme antithèses irréductibles, toutes les tendances qui, prises entre idéalisme et matérialisme, [...] spiritualisme et sensualisme, se sont transformées en attitudes extrêmes, [...] tous les phénomènes à double tranchant et les contradictions d'une ère révolutionnaire ont été mis en évidence, modelés et subis [...] par ce caractère à l'organisation contradictoire. »

Ainsi, le déchirement évoqué dans *Aussicht auf Wandlung* est bien celui qui oppose le matérialisme à l'idéalisme, le géocentrisme et l'épicurisme à la tradition, les aspirations sociales aux aspirations artistiques.

La fin de la troisième strophe illustre le choix formulé dans *Kunststücke*: « und ich teil die Salami der Treue / mit ihm, der um Liebe plärrt », c'est-à-dire l'option d'une poésie célébrant l'amour sous sa forme la plus matérielle. La voie de l'idéalisme, de la tradition en somme, se trouve par là-même implicitement réfutée.

En supposant la rupture avec le passé, cette orientation ne fait que souligner l'historicité du sujet lyrique dans sa situation post-traditionnelle. De même, la formule poétique appliquée à Heine (« der tragende Stich des kommenden Jahrhunderts ») fait du déchirement un phénomène historiquement situé, caractérisant bien la situation du poète moderne. Du reste, les deux strophes qui suivent sont sous-tendues de façon significative par le problème du temps, et de la relation de la poésie au temps qui passe.

Ainsi, *Aussicht auf Wandlung* pose les données diachroniques de la situation du moi. Même s'il esquisse un semblant de solution dans la définition d'une poésie de l'amour, le poème vaut surtout par l'explication historique de la position difficile du sujet lyrique. Ce sont ces données historiques qui induisent la lassitude, voire le désespoir perceptible dans de nombreux poèmes:

Ich, aber ich, mit eingeschlafenem Arm,
lustlos [...]
zeitig zu Bett,
um unter neuen Gestirnen,
morgen mit frischem Mut zu verzweifeln.
(*Urenkels Ode*, K 13)

La postface de *Kunststücke*, *Abendliche Gedanken über das Schreiben von Mondgedichten. Eine Anleitung zum Widerspruch*, évoque également la situation historique du sujet lyrique, ou du poète. Dans la première partie de l'essai, intitulée *Hier unter dem wechselnden Mond*, Peter Rühmkorf procède à une périodisation de la poésie reposant sur le rapport à son objet de prédilection qu'est la lune. Il commence par circonscrire la situation du poète moderne dans ce contexte:

Abend. Mit dem Mond unter drei Augen. Und doch, wenn einer ansetzt, ihn zu besingen, da stößt er gleich auf eine ganze Fülle von Folien und bereits bebilderten Papieren, die sich von weither zwischen ihn und seinen Korrespondenten geschoben haben. Wieviele Lieder [...] muß einer beiseit

halten, um zwischen sich und seinem nächtlichen Gegenüber noch einmal in Unschuld und Unvoreingenommenheit zu vermitteln. (K 91)²⁸

C'est là, à partir du motif traditionnel qu'est la lune, une illustration de la situation historique du poète telle que la vit Rühmkorf lui-même, et telle que la représente le sujet qu'il met en scène dans les poèmes de *Kunststücke*: le poète comme « Nachgeborener », que la production de ses aînés empêche de s'exprimer. Notons que la question de l'historicité concerne essentiellement la forme, et non l'objet, dont Rühmkorf admet qu'il soit le même. Il poursuit en élargissant le questionnement:

Da hängen sich ihm denn die Zweifel an den Rock, ob man sich mit dem Mond noch bereden könne, als sei es das erste Mal, [...] ob die Metapher noch haftbar sei, die Strophe angemessen, [...] ob der Mondsüchtige überhaupt noch kompetent sei, hier mitzureden oder der Kosmonaut der befugtere Mann - [...]. (*ibid.*)²⁹

Le problème est ainsi posé de l'adéquation de la situation lyrique traditionnelle à l'époque moderne, et de la légitimité d'adopter la même démarche poétique aujourd'hui qu'hier. L'humour ne doit pas masquer la gravité de la question qui concerne en réalité la poésie elle-même. Et Peter Rühmkorf de fournir, dans la deuxième partie, intitulée *Der Platz auf meinem Seile*, un exemple précis de l'expression poétique devenue, sinon impossible, du moins problématique. Il définit tout d'abord la situation présente:

[...] eine Situation [wird] plötzlich kritisch, die alten Übertragungsverfahren [erscheinen] als nicht mehr zureichend und überkommenen Ausdrucksformen als abgetan - Bruchstücke einer großen Konfektion. (K 108)³⁰

La reprise parodique de la formule goethéenne n'est ni gratuite ni purement iconoclaste: elle souligne ici le côté artificiel et frelaté de la transposition des formes traditionnelles dans un contexte moderne. Voici l'exemple que donne Rühmkorf:

[...] seit dem 13. September 1959 [...] [dürfte] der Poet kaum noch in der Lage sein, zwischen sich und dem Monde metaphorisch zu vermitteln. « *An jenem Tag im blauen Mond September* »³¹ brach nämlich das sowjetische

²⁸ « Le soir. Avec la lune entre trois yeux. Et pourtant, si quelqu'un se met à la chanter, il se heurte bien vite à une profusion de feuilles et de papiers déjà illustrés qui se sont glissés depuis une éternité entre lui et sa correspondante. [...] Combien de chants ne doit-il pas mettre à l'écart pour communiquer une fois encore avec son interlocutrice nocturne en toute innocence et sans prévention? »

²⁹ « Voilà que les doutes s'accrochent à ses basques, peut-on encore discuter avec la lune comme si c'était la première fois, [...], la métaphore est-elle encore fiable, la strophe adéquate, [...] le sélénomane lui-même a-t-il encore voix au chapitre ou bien le cosmonaute est-il le plus compétent -[...] »

³⁰ « [...] une situation devient subitement critique, les procédés anciens de la métaphore et de la comparaison ne semblent plus suffire et les modes d'expression traditionnels paraissent dépassés - des fragments d'une grande confection. »

³¹ Rühmkorf cite là le premier vers du poème *Erinnerung an die Marie A.* de Brecht.

Raumschiff Lunik Zwo das Monopol der Dichter, mit IHM sich ins intime
Benehmen zu setzen. (*ibid.*)³²

Les nouvelles données du réel qui entoure le poète conditionnent ses possibilités d'expression. L'évolution historique se présente donc comme un facteur déterminant de la production lyrique. Ainsi, dans les textes poétiques comme dans les textes théoriques, *Kunststücke* pose clairement l'historicité du poète. La situation historique du sujet moderne constitue le fonds de nombreuses images et explique en partie le malaise du moi. Or, la particularité du nouveau recueil est de situer très précisément ce moi: en effet, il ne représente pas seulement l'aboutissement d'un axe vertical, mais il porte également les stigmates d'une situation présente dans sa dimension biographique et géographique. C'est donc l'ici-et-maintenant de sa position qu'il convient désormais d'étudier.

4. Les données synchroniques de la situation du moi

Les poèmes de *Kunststücke* laissent apparaître un moi lyrique déterminé par un ensemble de données liées à la situation présente du poète. Ces données, que l'on peut qualifier de synchroniques, relèvent des domaines biographique, poétique et politique.

4.1. La souffrance biographique

On peut en premier lieu repérer les indices d'une souffrance que l'on appellera biographique, non en raison d'une éventuelle analogie avec la vie de l'auteur, qui serait difficile à établir et présenterait peu d'intérêt, mais parce qu'elle relève du sentiment. On avait déjà noté dans *Irdisches Vergnügen in g* l'apparition du poème d'amour comme produit d'une assimilation critique; *Kunststücke* marque une forte accentuation de cette tendance: en effet, on peut qualifier de poèmes d'amour la moitié des textes du recueil ou presque³³, sans toutefois que le champ thématique ou la fonction des textes concernés se

³² « [...] il semblerait que, depuis le 13 septembre 1959 [...], le poète ne soit plus guère en mesure de communiquer métaphoriquement avec la lune. En effet, 'ce jour-là, dans la lune bleue de septembre', le vaisseau spatial soviétique Lunik II a aboli le privilège qu'avaient les poètes de se mettre en rapport intime avec ELLE. »

³³ On en trouve un dans la partie *Oden*, six dans les sonnets, quatre dans les hymnes et douze dans les *Lieder*. Notons également que Rühmkorf a publié en 1986 une compilation de ses poèmes d'amour; ce

réduise à cette seule problématique³⁴. Cette prépondérance typologique et thématique signale déjà clairement une des articulations de la situation du moi, qu'une lecture attentive permet de confirmer.

En effet, on peut inférer de certaines images cette localisation sentimentale du malaise subjectif. Voici par exemple les trois premières strophes de *Verliere-Lied*:

Mit Jux und Jammer beschäftigt,
ein sentimentalischer Stier -:
beim Dotter des Mondes bekräftigt,
bei dem Gras unterm Baum, vor der Tür;

bei dem Wind, wie er kommt, wie er rückdreht:
Was einer nicht halten kann!
Je-je, wenn die Liebe in Stück geht,
da geht die Liebe erst an.
Da boxt dir das Herz in die Seite,
da schleckst du den widrigen Rest,
da setzest du Leb- und Sterbtag lang
auf was sich verlieren läßt.
(K 63)

Le poème s'ouvre ainsi sur une description du sujet lyrique et de son rapport au monde. Chacune de ces strophes contient une allusion à sa situation sentimentale: « ein sentimentalischer Stier »; « wenn die Liebe in Stück geht, / da geht die Liebe erst an »; « Da boxt dir das Herz in die Seite ». La définition du moi comme animal sentimental trouve son prolongement dans la métaphore du coeur belliqueux qui agresse le sujet; cette double présentation d'un sujet affaibli par sa nature sentimentale encadre l'aphorisme de la deuxième strophe, qui définit l'amour comme malheureux. Telles sont les données de la situation présente du moi, que le poème essaie de circonscrire. Le couple « Jux und Jammer » renvoie d'emblée à cette situation: le pôle constitué par « Jux » se réfère à l'écriture et signale l'activité lyrique du sujet, tandis que « Jammer » résume ici la souffrance amoureuse. Le désarroi sentimental ainsi évoqué constitue par ailleurs le point de départ des tentatives décrites également dans ces strophes: il s'agit pour le sujet de survivre (« halten »), malgré la douleur. Dans ce contexte, la nature

recueil comprend huit textes de *Irdisches Vergnügen in g*, vingt-trois de *Kunststücke*, dix de *Gesammelte Gedichte*, dix-sept de *Haltbar bis Ende 1999*, et sept de *Einmalig wie wir alle*. Ces données mathématiques signalent bien la dominante de *Kunststücke*. (*Außer der Liebe nichts. Liebesgedichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986).

³⁴ En effet, l'amour n'est pas le seul axe de ces textes: il se superpose fréquemment à d'autres problématiques. Le thème poétologique accompagne de façon privilégiée celui de l'amour, comme dans *Zwiegesichtiger Vogel* (K 26), ou encore *Luft-Lied* (K 69), par exemple.

constitue un point d'ancrage privilégié: c'est ce qu'expriment les vers trois à cinq. Le sujet se raccroche en second lieu à tout ce qui est éphémère: les deux derniers vers de la troisième strophe expriment la volonté de jouir de l'instant: on retrouve les revendications épicuriennes du sujet, voilées ici de toute la douleur du sentiment.

Le poème *Grimm- und Grützlied* contient une exclamation désespérée dont la teneur et la tonalité élégiaque signalent cette même souffrance:

Ach, mein Fell und keine Waffen!
 Ach, dein Rock und kein Verlaß!
 (K 61)

L'adéquation de la syntaxe au vers, le parallélisme de la construction, le je et le tu qui se côtoient l'un l'autre, l'oxymore que crée la coordination paradoxale par «und», soulignent la signification de la métaphore: dans le premier vers, l'identification du moi à un animal, réalisée par la synecdoque, est battue en brèche par l'aveu de son impuissance; de même, le recours à la présence féminine est dénoncé comme illusoire dans le second vers. On voit donc ici un sujet affaibli, dont la fragilité est implicitement mise en relation avec l'amour.

Das für Dritte unverständliche Lied présente également le moi dans une situation de faiblesse similaire, mais sur un ton légèrement ironique:

Oh nudeldicke Dirne,
 da mir mein Glück mißriet:
 Ich nestle an der Stirne,
 wo Kummer Fäden zieht.

Wenn Lieb wie Höllenhefe
 den Busen schwellen macht;
 mein Vogel an der Schläfe
 kläfft in die schöne Nacht.

Wer weiß, in welchem Lichte
 du morgen deine Schultern wölbst -
 Ich brenn mir meine Träume selbst
 und red' mein Heil zunichte.

[...]
 (K 71)³⁵

C'est le fiasco d'une étreinte vénale qui déclenche ici une méditation désespérée sur l'amour. La première strophe fait du chagrin l'élément fondamental de l'état subjectif, puisqu'il va jusqu'à imprimer sa marque sur le visage du sujet. Ce dernier raille dans la

³⁵ Déjà publié dans *Die Zeit*, Nr. 22, 26. 5. 1961.

deuxième strophe son propre enthousiasme puis son dépit amoureux: mais les images figurant la démesure et l'élan du coeur, ainsi que la folie du sentiment (« Höllenhefe »; « den Busen schwellen »; « mein Vogel an der Schläfe »), puis le résultat final (« kläfft »), si elles prêtent à sourire par leur incongruité et les trouvailles formelles qui l'accompagnent, sont aussi le signe d'une profonde perturbation. La mise à distance qui s'effectue ici possède ainsi une fonction cathartique. En somme, l'autodérision signale que le sujet est affecté. La troisième strophe commence par élargir les causes de la souffrance sentimentale en évoquant une question du moi: son incongruité dans le contexte d'une relation vénale souligne l'intensité du malaise. Le tiret final, qui semble clore une interrogation brutalement interrompue, s'apparente au sursaut du moi qui s'arrache à ce semblant de dialogue amoureux et douloureux pour ne plus s'en remettre qu'à lui-même: « Ich brenn mir meine Träume selbst / und red' mein Heil zunichte ». L'emploi du verbe « reden » indique le recours à la parole subjective, au discours, qui se solde paradoxalement par l'anéantissement consenti des « rêves » et du « salut » du sujet. Passant par l'autodérision et la mélancolie, la méditation sentimentale s'achève ainsi sur le constat de la solitude et de l'impossible solution poétique.

C'est cette même tendance dépressive qu'on observe dans l'avant-dernière strophe de *Pendel-Lied*:

Das Ende zeigt mich leergeliebt
und ohne Lust, zu hassen;
ich will, wo sich ein Grab ergibt,
mich füglich fallen lassen.
(K 72)

Ici encore, c'est bien la souffrance de l'amour qui induit les fantasmes d'anéantissement du moi.

La localisation sentimentale du malaise subjectif se lit également dans l'abondance des images qui évoquent la poitrine: « Ich [...] / evakuere die Brust von aller der / schwerbewaffneten Hoffnung [...] » (*Urenkels Ode*, K 13); « sorgengetrüffelte Brust » (*Marode*, K 16); « nun in der knappen Brust das Herz des Haien / die Stunde mir skandiert » (*Freude auf mein Haar*, K 25). Le contexte restrictif ou négatif dans lequel est employé le terme de « Brust » fait de la « poitrine » (c'est-à-dire, par un

fonctionnement métonymique, du coeur) le siège de la problématique subjective³⁶. On ne sera donc pas étonné que, par un phénomène de compensation, de nombreuses images illustrent la fortification de la poitrine: « Brustverhau » (*Reinkes Lied*, K 65); « gepanzerte Brust » (*Nach mancherlei Glanz*, K 35); « Aber die Brust ist verrammelt. » (*Klagesang*, K 45). Certes, dans ce dernier exemple, le sujet déplore la forteresse du coeur, mais ce phénomène se présente bien comme une réaction de défense.

Ainsi, la situation problématique du moi s'explique d'abord par les données d'ordre biographico-sentimental qui définissent son état présent. La lecture des textes montre que la souffrance subjective est liée de façon très précise au désarroi sentimental dont témoigne le moi. Cependant, la situation de ce dernier ne relève pas uniquement du domaine biographique, pas plus que les poèmes d'amour ne s'épuisent dans l'exposition du seul thème sentimental: comme on l'a déjà souligné, ces textes combinent fréquemment les problématiques sentimentale et poétologique. De la même manière, le moi est également déterminé par sa qualité de poète: ce sont donc les problèmes liés au genre poétique qui constituent, au plan synchronique, le deuxième axe de la problématique subjective.

4.2. Le problème du genre

La plupart des poèmes de *Kunststücke* thématisent l'activité poétique du moi: on a déjà montré que la perspective historique mettait en lumière la situation post-traditionnelle vécue douloureusement par le sujet. Cette question présente également un aspect supra-historique: *Als Fragment* problématise ce double aspect de l'écriture³⁷; en voici la deuxième strophe:

Über die hohe Kante gebrochen: das Licht!
Sieh nur, dein Witz zieht Weiterungen, du stehst
zellophanen Blicks
und ratlos:
Diese
schmale

³⁶ Notons toutefois que l'occurrence de « Brust » n'est pas toujours liée à un contexte négatif: comme siège de l'organe vital, la poitrine abrite à l'occasion une émotion heureuse, comme en témoignent ces exemples: « [...] du spürst / einen Messerstich tief in der ledernen Brust / DIE FREUDE. » (*Außer der Liebe nichts*, K 41); « wie ihm ein halbes Herz in der Brust explodiert » (*Der Spaß ist nicht von hier*, K 39). Il reste que cette image apparaît essentiellement en relation avec la souffrance.

³⁷ cf. p. 141-142: la première strophe illustre la perspective historique du problème.

Spur auf
 Bütten,
 das
 war's
 und
 diese Fußnotenfährte,
 dies dünne Glück,
 dieses ausgeklügelte Heil, für das du dich prügeln läßt;
 eine fade Suppe issest du würdevoll
 und mit verstelltem Löffel verteilst du Größe
 in wessen Namen?
 (K 48)

Ces lignes posent le moi lyrique face à sa propre production. Les trois premiers vers fixent successivement la perspective (« Sieh nur »), le jugement d'ensemble (« dein Witz zieht Weiterungen »), et l'état d'âme qui anime le moi dans cette contemplation (« zellophanen Blicks »; « ratlos »). Les métaphores qui suivent désignent la production poétique, que tout concourt ici à dénoncer comme dérisoire: en effet, les référents utilisés (« Spur »; « Fußnotenfährte »; « Suppe »), les adjectifs restrictifs (« schmal »; « dünn »; « fade »), et même le schéma réducteur de la présentation typographique s'associent pour produire un jugement dubitatif. La strophe s'achève sur une question rhétorique, qui suggère la vanité de l'écriture poétique même. Cette interrogation finale s'avère d'autant plus désespérée que le dernier terme de l'énumération qui la précède confère à l'écriture une fonction salvatrice (« dieses ausgeklügelte Heil »); par ailleurs, dans son allusion à la réception négative, la relative qui suit (« für das du dich prügeln läßt ») présente le sujet comme l'ardent défenseur d'une production qu'il finira par fustiger, soulignant par là-même son manque d'audience. Les termes du problème sont dès lors posés. Le poème se poursuit ainsi:

Wenn der Morgen sein hungriges Maul auftut,
 und aus Schnäbel und Schnauzen lobt es den Tag hervor,
 also beflügelt macht sich ans Werk Meister Lilienthal
 (orthopädische Stiefel!)

NUR DU,
 den die Erde mürrisch erträgt, du sagst es -:
 Wie ohne Kraft und kunstvoll ...

.....
 Ach, es wäre zurückverwiesen auf Elle und anderes Maß
 doch in schlichter Prose besserer Halt, als zaudernd
 außer die Elemente gesetzt und gold-
 goldene Sprüche kauen im hilflosen Midasmund,

L'image de la nature que contiennent les deux premiers vers prépare le thème de la strophe par l'évocation du chant matinal des oiseaux: le personnage de l'ingénieur allemand Otto Lilienthal, pionnier du vol à voile³⁸, représente l'un des pôles de l'opposition que circonscrit cette strophe. Les vers suivants mesurent en effet la valeur et l'intérêt d'un tel personnage face au poète: tandis que le premier agit (« macht sich ans Werk ») et fait avancer les découvertes, le second ne peut que le dire (« du sagst es-: / Wie ohne Kraft und kunstvoll... »). Ce dernier terme dénie au discours du poète toute qualité artistique. La même comparaison se trouve dans la partie *Der Platz auf meinem Seile* de la postface *Anleitung zum Widerspruch*: il s'agit du problème, déjà évoqué³⁹, de la lune comme objet de la poésie après le premier alunissage réalisé par les Soviétiques. Rappelons la conséquence que Rühmkorf tire de cet événement pour le poète:

[...] jeder Versuch, ihn [*i.e.* den Mond] zu besingen, [wird] ins Licht unfreiwilliger Ironie geraten, wo andere bereits begonnen haben, ihn zu bezwingen. (K 108)⁴⁰

Rühmkorf oppose « der sentimentalisch nachtverbundene Dichtersmann », « der schwärmerische Werber » à ce qu'il appelle « d[ie] Praktiker, Eroberer, Besitzergreifer » (K 108)⁴¹. Il évoque ensuite le sentiment du poète face aux hommes d'action:

[...] am Ende aber wird er selbst dahin gelangen, sich für etwas Antiquiertes, Anachronistisches, Zurückgebliebenes zu halten . Für einen Sitzenbleiber ganz besonderer Sorte, der - hilf- und mittellos und fern der Partie, wo ein Zeitalter abenteuernd über die eigenen Ufer tritt - die Ernsthaftigkeit seines Gewerbes und die Solidität seiner Vermittlungstechniken in Frage stellen muß. (K 109)⁴²

Le poète apparaît donc comme un personnage anachronique qui remet en question son activité même:

Es lag [...] wohl nie in Dichters Rolle, an Taten miterlebend teilzuhaben und in seinen Aktionen erkennbar zu werden - aber: so gänzlich an den Rand

³⁸ Il en eut l'idée en observant les oiseaux.

³⁹ cf. p. 145-146.

⁴⁰ « [...] toute tentative de la célébrer se teintera d'une ironie involontaire alors que d'autres ont déjà commencé à s'en rendre maîtres. »

⁴¹ « le poète lié à la nuit par le sentiment »; « le soupirant exalté »; « les praticiens, les conquérants, les annexionnistes ».

⁴² « [...] mais finalement il en arrivera lui-même à se prendre pour quelque chose de dépassé, d'anachronique, de démodé. Un laissé pour compte d'une espèce bien particulière, qui - sans espoir ni moyens, hors jeu alors qu'une époque sort de son lit et part à l'aventure - doit remettre en question le sérieux de son métier et la solidité de ses formes de communication. »

geschoben, so völlig ausgesperrt und abgewiesen sah man ihn doch wohl nimmer. (*ibid.*)⁴³

La phrase suivante sonne comme une conclusion définitive:

[...] er [muß] erkennen, daß er bereits kraft oder richtiger unkraft seines Geschäftes der Reaktionär ist und daß dem Dichter im Zeitalter restloser Berechnung und direkter Exekutive kein Platz mehr zukommt. (*ibid.*)⁴⁴

Ainsi, la postface de *Kunststücke* développe sur le mode discursif ce que les images de *Als Fragment* dénoncent douloureusement: face aux acteurs de l'histoire et du progrès, le poète se révèle impuissant et inutile. Cette conscience ne procède pas seulement de la reconnaissance d'un anachronisme ponctuel et donc d'une compréhension historique du poète, mais elle touche au premier chef l'essence même de la poésie: Rühmkorf ne souligne-t-il pas, dans cet essai, que la métaphore elle-même, en tant que mode de relation au réel, et outil de l'expression poétique par excellence, devient alors caduque? Il pose donc finalement le problème du sens de la poésie elle-même:

[...] die Skrupel, seine Sach- und Fach- und Standesskrupel beginnen [...] dort, wo ihm mit dem Vertrauen in die Metapher, die wichtigste der poetischen Beziehungsfiguren, das Vertrauen in die Dichtkunst selbst abhanden zu kommen droht. (*ibid.*)⁴⁵

C'est cette remise en cause, voire cette réfutation du genre même qu'illustre la fin de la strophe. En effet, l'évocation contrastive de la prose (« in schlichter Prose besserer Halt ») contribue à reléguer la poésie au rang de l'inutile: les derniers vers la présentent en effet comme décalée (« außer die Elemente gesetzt ») et l'identification finale du poète au roi Midas, qui transformait en or tout ce qu'il touchait, condamné ainsi à ne pouvoir satisfaire ses besoins les plus élémentaires, ne fait que souligner le tragique de cette situation. Ce dernier vers comprend par ailleurs de multiples implications. Tout d'abord, les termes de « gold- / goldene Sprüche », qui désignent la tradition idéaliste, dénoncent sans doute sa survivance dans le discours lyrique: ils renvoient ainsi au

⁴³ Certes, [...] le poète n'a jamais eu pour rôle de s'investir dans des actions, ni de s'identifier à ses actes - mais: jamais sans doute on ne l'a vu à ce point marginalisé, exclu, relégué. »

⁴⁴ « [...] il est forcé de reconnaître qu'en vertu de ses pouvoirs ou plutôt de son impuissance, c'est lui le réactionnaire, et qu'à l'ère du calcul généralisé et de l'exécutif direct, il n'y a plus de place pour le poète. »

⁴⁵ « [...] les scrupules, ses scrupules de fond, ses scrupules techniques, ses scrupules professionnels [...] commencent là où, de même que la confiance dans la métaphore, la plus importante des figures du discours poétique, la confiance du poète dans la poésie même menace de disparaître. »

problème historique de la caducité de cette tradition et de sa persistance paradoxale dans la production du poète moderne. Ensuite, la synecdoque « Midasmund » réduit ce dernier à son activité expressive; cette limitation péjorative est soulignée par l'emploi du verbe « kauen », dont les connotations sémantiques indiquent un mouvement plus centripète que centrifuge, et qui dénie par là-même toute fonction communicative à la poésie. Qu'est-ce qui est suggéré ici, sinon la solitude désespérée du poète?

Il s'agit là d'un thème récurrent de *Kunststücke*. Evoquant les raisons de cette solitude, d'autres poèmes permettent d'affiner cette image du poète. Voici un extrait de *Lied des Flügellump*:

Mein Witz ist nicht von dieser Welt,
mein Kummer ist von hier.

Ich sitz in fremder Laute Gras,
der ich kein Land erobern kann.
(K 58)

On retrouve dans les deux premières lignes la structure contrastive chère à Rühmkorf. Le premier vers se superpose, sur le mode humoristique, à la parole du Christ que rapporte l'Évangile de Jean (18/36: « Mein Reich ist nicht von dieser Welt »). L'identification christique du poète ne possède pas ici de fonction compensatoire: sa dimension humoristique permet simplement de souligner la modestie de sa situation. Le deuxième vers représente l'envers de l'expression familière « nicht von hier sein »: ce travestissement signale que la détresse subjective, loin d'être aberrante ou stupide, a des raisons tout à fait identifiables. Le début de la strophe suivante les suggère: on retrouve tout d'abord l'image du poète décalé qui occupe une position usurpée. Le deuxième vers surtout fournit une indication importante en posant le moi lyrique comme un poète méconnu. C'est une des articulations majeures de la situation subjective: ce qui la rend problématique, c'est le manque d'audience, qui est lui-même directement lié au genre.

En effet, de multiples images circonscrivent la poésie comme un système clos. Il serait faux de lire là une conception poétologique: ce fonctionnement autarcique ne résulte pas du choix du poète, mais il apparaît bien plutôt comme la conséquence douloureuse d'un désintérêt général pour le genre poétique. Ici encore, c'est donc la réception négative qui est à la source des images.

Le poème *Marode* illustre ce problème du genre poétique, même s'il lui attribue une issue; en voici les premiers vers:

Hier sind keine Zähne mehr,
 aber die Wut ist gewaltig,
 kurz der Arm,
 länger die Nase doch!
 (K 16)

La forme adversative sert une fois de plus de support au discours, et l'ellipse du style nominal encadre avec fermeté la formule des deux derniers vers qui joue avec le langage. L'expression imagée du troisième vers fait allusion, en négatif, au pouvoir réduit du poète. La proposition suivante se présente comme une compensation: construite sur la formule familière « jemandem eine lange Nase machen », elle fait de la critique humoristique la fonction de la poésie. On trouve ainsi dans *Marode*, certes associée encore à l'esquisse d'une voie, la problématique majeure de l'activité poétique vouée, par l'indifférence du public, au monologue infructueux.

D'autres métaphores sont plus radicales, car elles sont dénuées de toute dimension constructive. En voici un exemple:

fuhr auf broschiertem Fittich
 ins luftige Niemandsland.
 (*Verliere-Lied*, K 63)

Dans d'autres poèmes, l'adjectif « luftig » se trouve investi d'une qualité plus concrète:

Die ganze Seele gibst du her
 für luftigen Erlös.
 (*Luft-Lied*, K 69)

Le premier vers désigne clairement l'activité du poète et ce qu'elle suppose comme dévoilement. L'enjambement qui suit souligne, par le contraste qu'il produit, la disproportion entre le sacrifice et le résultat. Le substantif « Erlös » confère au manque d'audience déploré ici une dimension économique à la résonnance toute biographique: c'est le poète Rühmkorf, empêtré dans ses difficultés financières, qui s'exprime.

L'aspect économique du problème du genre poétique apparaît également dans *Das für Dritte unverständliche Lied*, déjà cité. En voici la quatrième strophe:

Ob Zoten oder Zeichen,
 ganz gleich, was mir vom Munde geht,
 kann dir das Wasser nicht reichen,
 das mir zum Halse steht.
 (K 71)

Ce texte joue avec deux expressions formées autour du substantif « Wasser », dont il fait l'articulation grammaticale de la phrase, puisque « Wasser » constitue l'antécédent de la relative. Malgré l'élosion du sujet de la proposition principale, on peut élucider le sens de cette strophe: elle mesure la valeur des activités respectives des deux personnages qui apparaissent, le moi lyrique et son interlocutrice, qui est une prostituée. Face à elle, le sujet exprime un sentiment d'infériorité, dont on peut supposer qu'il concerne le domaine humain, social ou plus spécifiquement le domaine économique. Le dernier vers est également polysémique: la misère subjective évoquée peut tout aussi bien s'identifier, grâce à une lecture transversale, comme sentimentale, psychologique, ou bien encore véritablement économique. Rien n'autorise à rejeter l'une ou l'autre interprétation, et l'ambiguïté doit être posée comme telle. Quoi qu'il en soit, le texte en joue pour suggérer que le problème de la poésie est aussi un problème de rentabilité médiocre.

Methode aborde aussi cette question, non sans autodérision:

Blank mit dem Buckel zur Charybde, aber
 ein Recht auf Heimstatt hinterm Panzerschrank,
 so mehrst du furchtlos deine Aktienfladen;
 zwar, manche Tage sind die schlimmsten, doch
 die Hausse wird dich schon bei Laune halten.
 [...]
 (K 11)

Le champ sémantique de la finance fustige le miracle économique et le matérialisme de l'époque. On notera toutefois que la perspective est celle du moi lyrique qui s'adresse à lui-même: cette intégration du moi à l'objet de la critique souligne sur un ton humoristique qu'il n'est pas exempt non plus de préoccupations pécuniaires et qu'il tombe lui-même sous le coup de la critique formulée dans ce poème. Par ailleurs, comme on l'a remarqué, la dérision qui s'applique au sujet masque fréquemment une profonde affectation: ainsi, l'ironie qui sous-tend ces vers met justement en valeur les difficultés économiques du moi lyrique.

Cette strophe signale la double perspective du poème: tout en dénonçant le matérialisme de son temps, elle évoque la situation subjective dans sa dimension économique. Etroitement liée par ailleurs au problème du genre poétique, cette dimension se trouve donc au confluent de la poésie et de la politique, comme en témoigne la critique sociale de *Methode*. On comprendra dès lors que la troisième

composante synchronique de la situation du moi regroupe des données politiques dont il convient à présent de dégager les principaux aspects.

4.3. Le malaise politique

Bien que le recueil ne comprenne qu'un seul poème véritablement politique⁴⁶, il n'est pas exempt d'allusions à la situation de l'Allemagne, qui est présentée comme l'un des facteurs fondamentaux du malaise subjectif. Le moi lyrique qui anime les textes de *Kunststücke* occupe une position tout à fait précise, tant géographiquement qu'historiquement. Le poème *Kommode*, dont le titre ironise l'idéal de confort domestique et idéologique de la société allemande des années cinquante, identifie très nettement le sujet comme allemand:

Jadoch, am sauer erkämpften Saum der Gemütlichkeit,
 wo mir das Sitzfleisch schon aus dem Halse hängt,
 glaube ich nimmermehr, daß sich auf fensternem Flügel,
 Freunde, mein vogelgeschmücktes Haus in die Luft hebt.
 [...]
 Was erhofft ihr euch nun? daß ich die Schnauze stimme, als
[wär's
 die eure?
 Singe, des einen Übel, des anderen Nachtigall?
 Feierlich weist ihr den Weg, doch wo eure Winke sich kreuzen,
 an der Elbe gehn zweierlei Tiger zur Tränke.

Süß durch verzuckerte Zähne gepfiffen:
 SIEG!
 Unter den haltlosen Schuh tätowiert:
 VORWÄRTS!
 als ließe sich hier noch ein Land entwickeln, als wüchs euch
 Arkadien in den Schritt.
 [...] (K 17)

La première strophe établit un lien entre la position géographique du moi et sa qualité de poète. Le terme de « Gemütlichkeit » constitue l'axe de la critique: en effet, il reprend les connotations du titre et se trouve grammaticalement lié au dégoût qu'éprouve le sujet. L'image d'élévation qui apparaît de façon contrastive dans les vers trois et quatre s'oppose au matérialisme suggéré par les termes de « Kommode », « Bequemlichkeit », et « Sitzfleisch ». Elle possède de toute évidence une signification poétologique: plus

⁴⁶ Il s'agit de *A la mode*, qui a pour objet Herbert Wehner et le changement d'orientation du SPD. Ce poème sera étudié ultérieurement.

réfutée qu'évoquée, elle signale que la désillusion du poète est en relation directe avec les priorités matérielles et idéologiques de la société allemande de l'époque.

La deuxième strophe citée tire, sur le mode interrogatif, les conséquences de cette situation sociale et politique pour le poète. Sont ainsi fustigées les attentes d'une telle société, qui appelle de ses vœux une poésie conforme à l'esprit du temps: les questions rhétoriques et le ton discursif des deux premiers vers suggèrent le refus de cette voie. La seconde moitié de la strophe contient une allusion politique: le dernier vers évoque sans doute la partition de l'Allemagne. La signification politique de cette image se double d'une signification poétologique: les deux tigres représentent également, par métonymie, les deux voies empruntées par la poésie allemande contemporaine. Cette interprétation s'appuie sur la distinction qu'effectue Rühmkorf dans la postface du recueil avant de définir sa propre position: il oppose la « poésie de propagande », « l'oeuvre de commande », « le vers publicitaire »⁴⁷, à ce qu'il appelle « l'autre impossibilité », « la solution occidentale »: « une poésie qui vit de ses rentes »⁴⁸. La suite du développement montre bien que ces deux choix poétiques sont directement liés à la situation politique:

[...] in einer Zeit, wo die östliche Welt von Morgen her bis Abend hin ihre Heilsbotschaft fortschreitender Menschheitsentwicklung in die Breite trägt (vom Saurier zum Sozialismus), blieb es uns vorbehalten, eine Atmosphäre zu schaffen, in der [...] der Begriff Veränderung mit apodiktisch verneinender Gebärde unter die Louis-Seize-Kommode gefegt wird.
(K 114)⁴⁹

Quelques formules moins imagées précisent les tendances politiques et idéologiques de la République Fédérale: « politisch[e] Restauration » (K 114); « Bemühen um den Status quo und die vollendete Vergangenheit », « Reaktion », « reaktionäre Verfassung unserer bürgerlichen Intelligenz » (K 115)⁵⁰. Que la partition politique ait des conséquences sur l'orientation poétologique, c'est ce dont rend compte la confession suivante:

Aber hier nun, genau an dieser Stelle war für mich Bewußtseinsschneide.
[...] Ich vernahm, wie mich mein Vaterland rief mit zweierlei Zungen, [...]

⁴⁷ « Propagandapoésie », « Auftragsarbeit », « Werbevers » (K 111).

⁴⁸ « die andere Unmöglichkeit », « die abendländische Lösung », « d[er] Rückzug aufs Altenteil » (K 114).

⁴⁹ « [...] à une époque où le monde oriental répand du matin au soir la nouvelle rédemptrice des progrès de l'humanité (du saurien au socialisme), nous avons gardé l'apanage de faire naître une atmosphère où [...] la notion de changement est repoussée sous la commode Louis XVI d'un geste de refus péremptoire. »

⁵⁰ « restauration politique », « souci du statu quo et volonté de considérer le passé comme révolu », « réaction », « la mentalité réactionnaire de notre bourgeoisie intellectuelle ».

und wie es mich lockte mit zweierlei Absolution, aber es reimte sich mir
alles nur wie Lug und Selbstbetrug. (*ibid.*)⁵¹

Ces phrases se lisent comme le commentaire de la métaphores des deux tigres dans le poème *Kommode*. La strophe suivante reprend de façon lapidaire le thème de la division de l'Allemagne; ses deux derniers vers fournissent, par l'emploi du subjonctif II, l'image en creux de l'Allemagne: un Etat dans l'impasse, tout le contraire d'une Arcadie bienheureuse.

Kommode est ainsi un poème de critique sociale. Sa particularité est d'établir un lien entre une situation politique et une situation poétique. On lit dans cette superposition tant le refus du sujet que l'origine de son malaise.

Le recueil s'ouvre sur le poème *Anode*, qui combine lui aussi l'orientation poétologique et la critique de la société de consommation. En voici la première strophe:

Auf der Höhe des Friedens, aus der Fülle des Fetts,
in den gähnenden Sechzigern dies hier bekundet:
Zu singen wenig, aber zu handeln genug -
nun schick deinen Traum in die Mauser.
(K 7)

Ce quatrain se divise en deux: les deux premiers vers établissent la perspective historique et géographique du moi lyrique, tandis que les deux suivants en formulent la conséquence. Les termes « Höhe » et « Fülle » possèdent sémantiquement une valeur superlative, qui souligne l'aisance matérielle des Allemands fustigée ici. « Frieden », qui se trouve relié à « Fett » par le parallélisme grammatical et l'allitération fricative, acquiert ainsi une tonalité péjorative qui annonce la qualification des années soixante au vers suivant. La localisation géographique, implicite dans cette première strophe, apparaît explicitement dans les strophes suivantes par l'emploi du terme « Deutschland », auquel est apposée significativement la formule suivante: « große Wurstfabrik ». La situation géographique et historique du sujet est présentée ici comme la cause du renoncement exprimé dans les vers trois et quatre. On voit se dessiner, au début même du recueil, la difficulté d'écrire et la nécessaire réorientation du poète; plus encore: cette double question apparaît en relation avec la situation historico-politique de l'Allemagne au début des années soixante.

⁵¹ « Or, c'est ici, juste à cet endroit, que passait pour moi l'arête de la conscience [...]. J'entendais mon pays me tenir un double langage [...] et me faire miroiter deux formes d'absolution, mais tout cela n'était à mes oreilles que mensonge, aux autres et à moi-même. »

Avec une certaine vigueur, *Davon singet sein Mund* thématise également un choix poétique à partir d'une situation politique vécue difficilement. La première strophe rend bien compte de cette problématique:

Wo der Schnee fault, das Feuer schimmelt, die Luft verrottet,
 in Täuschland,
 wo mein Entsetzen zu Haus ist,
 will ich zum ersten, zum zweiten, zum letzten,
 rrrumms!
 will dies unverkieselte Herz und, ehe das Auge trocken steht,
 Lust und Wut und viele gebrechliche Dinge
 lauthals preisen,
 unter, ah!
 Atem halten will ich, daß er uns bleibe:
 Gesang!
 (K 42)

Les premiers vers circonscrivent l'état d'une Allemagne qui n'inspire au moi lyrique qu'effroi et dégoût. Le calembour du deuxième vers exprime le sentiment de duperie qu'éprouve un sujet qui ne voit dans l'Allemagne des années soixante, au lieu du renouveau attendu, que conservatisme et restauration politiques. Certes, cette situation politique apparaît ici sous des dehors constructifs, c'est-à-dire comme le catalyseur d'une orientation poétique. Il n'empêche que la plupart des poèmes thématisent le malaise politique du sujet dans un contexte bien différent: l'effet qu'exerce la situation allemande sur l'expression poétique du moi est plutôt d'ordre castrateur. C'est ce qu'illustrent, par exemple, les vers suivants:

Zieh du die Schnauze à la mode,
 dir läuft kein Lied zusammen!
 (Pendel-Lied, K 72)

Cette seconde occurrence du terme « Schnauze » dans le recueil signale que le contexte est ici analogue à celui de *Kommode*, déjà cité⁵². L'adéquation de la poésie à l'esprit du temps, que le sujet présente ici sur un mode hypothétique, aurait pour conséquence le tarissement de l'inspiration poétique même. La réfutation implicite de cette voie (*i.e.* produire une poésie conforme aux attentes de la société, plus escapistes que subversives) ne représente qu'un axe de signification. Ce qui ressort avant tout de ces deux vers, c'est le schème de l'impossible, la suggestion de l'impasse poétique, qui sont mis en relation avec la situation politique. Car, après tout, la formulation de l'hypothèse par l'élimination de

⁵² « Was erhofft ihr euch nun? daß ich die Schnauze stimme, als wär's / die eure? » (K 17). *cf.* p. 138.

la conjonction ne permet-elle pas de lire le second vers de façon autonome, comme l'exclamation d'une surprise douloureuse signalant une situation sans issue?

Centrés sur le moi, les poèmes de *Kunststücke* établissent les données de sa situation problématique, aux confins d'un axe vertical et d'un axe horizontal. Ils posent ainsi l'historicité comme l'élément fondamental de la situation du sujet. Celle-ci est en outre déterminée au plan synchronique par un ensemble de facteurs où l'on distingue principalement la souffrance biographico-sentimentale, les problèmes spécifiques du genre poétique et le malaise politique. On constate ainsi que le moi lyrique fonctionne comme indicateur de la situation de l'Allemagne au début des années soixante: la conscience de se trouver à un point d'aboutissement historique, celle de cristalliser le biographique, le poétique et le politique, confèrent au sujet cette valeur phénotypique qu'il a pourtant cessé de revendiquer. Ainsi se trouve circonscrite une situation subjective qui, comme le montrent les derniers poèmes cités, semble bien aboutir à une impasse.

5. Le thème de l'aporie

Tout en consacrant l'aboutissement de la poésie de jeunesse par la virtuosité formelle et l'affinement de la problématique subjective, *Kunststücke* en représente également le terme: en effet, les données de la situation du moi se traduisent tout d'abord, au plan poétique, par une réduction de la fonction du lyrisme. Par ailleurs, le discours lyrique emprunte une voie qui dénote de plus en plus nettement la tentation du silence.

5.1. Le rétrécissement du champ poétique

Au rang des répercussions poétiques du malaise subjectif qu'illustrent les poèmes du recueil, il faut citer en premier lieu le renoncement à certaines formes de poésie. *Anode*,

dont on a déjà évoqué la première strophe⁵³, mesure la pertinence de la fonction critique de la poésie à l'aune de la situation politique et idéologique des années soixante:

Auf der Höhe des Friedens, aus der Fülle des Fetts,
in den gähnenden Sechzigern dies hier bekundet:
Zu singen wenig, aber zu handeln genug -
nun schick deinen Traum in die Mauser.

Schreib ab, sack ein, gib deine Drosseln in Kauf,
spiel dein gezinktes Herz, laß Rosen karren...

Wo sich dir, Landsmann, alles zu Golde verkehrt,
pflichte mit Flöten bei, in Deutschland, unter der Sonne.
(K 7)

La première strophe proclame, au regard de l'absence de matière poétique dans une réalité historique fustigée, le choix de l'action politique et la nécessaire transformation des aspirations artistiques du poète. La seconde stipule qu'une voie poétique est encore possible: celle-ci, circonscrite par les termes de « Herz », « Rosen », « Flöten », désigne donc le poème d'amour. L'indication géographique (« Deutschland »), élargie par les connotations de la métaphores du troisième vers (« Wo sich dir, Landsmann, alles zu Golde verkehrt »), signale la cause de cette réorientation: l'abandon d'une poésie critique pour une poésie amoureuse résulte bien du malaise qu'éprouve le sujet face au matérialisme de la société allemande de l'époque. Dans cette évaluation des formes du discours lyrique que propose *Kunststücke*, seul le poème d'amour semble ainsi échapper à la remise en question. Au demeurant, ce n'est pas un hasard si ce type de texte revient fréquemment dans le recueil.

Außer der Liebe nichts, dont le titre est significatif, peut être considéré à cet égard comme un poème-paradigme:

Flüchtig gelagert in dieses mein Gartengeviert,
wo mir der Abend noch nicht aus dem Auge will,
schön ist's,
hier noch sagen zu können: schön,
wie sich der Himmel verzieht und die Liebe zu Kopf steigt,
all nach soviel Unsinn und Irrfahrt
an ein seßhaftes Herz zu schlagen, du spürst
einen Messerstich tief in der ledernen Brust
DIE FREUDE.

Wo nun dieser mein Witz das Land nicht verändert,
mein Mund auf der Stelle spricht,

⁵³ cf. p. 160.

- hebt sich die Hand und senkt sich für garnichts das Lid -
 doch solange ich noch atmund-rauchund-besteh,
 solange mich mein Kummer noch rührt
 und mein Glück mich noch angeht,
 will ich
 was uns die Aura am Glimmen hält,
 mit langer Zunge loben!
 Unnütz in Anmut: Dich,
 wo die Nacht schon ihr Tuch wirft
 über dein ungebildetes Fleisch, es kehren
 alle Dinge sich ihre endliche Seite zu,
 und aus ergiebigem Dunkel rinnt
 finstere Fröhlichkeit...
 Ich aber nenne diesseits und jenseits der Stirn
 außer der Liebe nichts,
 was mich hält und mir beikommt.
 (K 41)

Au centre de ce texte se trouve le sentiment, ici dispensateur de joie. Il apparaît dès la première strophe comme le point d'ancrage succédant aux errances (« all nach soviel Unsinn und Irrfahrt »). La deuxième strophe établit clairement le lien entre l'échec de la poésie critique et l'engagement en faveur d'une poésie de l'amour: le premier vers souligne l'inefficacité sociale et politique du lyrisme, représenté par la métonymie du terme « Witz ». Le deuxième joue sur l'expression « auf der Stelle treten » pour renforcer ce constat et suggérer la stagnation, voire l'aporie du discours poétique. La conjonction « doch » introduit un renversement: cette évaluation ne se solde pas par le choix du silence, mais celui d'une poésie célébrant l'amour. Cette dimension constructive se lit dans le mouvement même du texte: ce qui se présente bien comme un constat d'échec n'émousse pas pour autant la sensibilité du sujet et l'attention qu'il porte à ses sensations; il se caractérise ainsi non par l'impassibilité et l'indifférence, mais par une réceptivité toute vibrante dont on perçoit la marque dans l'exclamation finale. La troisième strophe met cette profession de foi en pratique: c'est la vue de la femme aimée qui déclenche le discours et suscite les métaphores de l'intensité de l'éphémère. C'est le champ sémantique de la nuit qui anime paradoxalement ces images de félicité; « endlich » est à cet égard un terme-clé qui explique la relation oxymorique du vers 6: le sème de l'obscurité, avec ses connotations négatives, rend compte de la fugacité de tels instants. L'opposition des contraires réalisée dans la formule « finstere Fröhlichkeit », ainsi que les points de suspension qui ferment la partie imagée de la strophe, suggèrent que la conscience de la finitude n'est jamais absente des moments de plénitude amoureuse. Le

sujet formule finalement sur un ton emphatique ce qui sous-tend son existence et sa poésie, faisant ainsi du message délivré par le titre le centre du poème. Rien ne compte hors l'amour - cette affirmation constitue un des thèmes récurrents du recueil, tout comme la souffrance sentimentale, qu'elle ne neutralise donc pas. De même, comme le montre *Außer der Liebe nichts*, elle dévoile davantage qu'elle ne masque le renoncement poétique dont elle procède: dans *Kunststücke*, la poésie érotico-amoureuse apparaît comme le résultat d'un rétrécissement du champ poétique, traduisant l'impossibilité de la poésie critique tout autant que la constitution sentimentale du sujet et sa réceptivité.

Le poème d'amour ne représente toutefois qu'un aspect du champ poétique que *Kunststücke* définit comme encore praticable et que l'on peut résumer par le concept de poésie épicurienne. Il s'agit de célébrer les joies terrestres, les plaisirs de la chair et de la table, et la présence du monde naturel: on retrouve là le contenu de la poésie goliardique. Toutefois, ces revendications ont perdu le ton désinvolte qu'elles avaient dans *Irdisches Vergnügen in g* pour laisser nettement transparaître la déréliction dont elles relèvent. Il s'agit désormais d'une orientation formulée au terme de toutes les errances et de tous les échecs poétiques et qui ne masque pas toujours la conscience de sa propre inanité. En voici un exemple:

[...]
 Aus zweieinigen Augen schaue ich
 das ungeteilte Land,
 fühl
 unterm dummen Fuße das Gras
 und im Mund nicht den Widerspruch -
 Ewigwährend Wind - darein
 gebe ich meine eingefleischten Rechte und sing':
 Unten und Oben und Luft und Gebüsch und darinnen
 mich
 mit allem leibeigenen Zeugs und Gedinge.
 Und ich preise die Erde wider mein besseres Wissen!
 (Nach mancherlei Glanz, K 36)

On mesure ici la différence de ton par rapport à *Irdisches Vergnügen in g*: le géocentrisme apparaît clairement comme la conséquence du malaise qu'illustrent en creux les premiers vers. En exprimant par un renversement le refus d'une réalité politique difficile (la division de l'Allemagne), ils montrent en effet avec netteté à quel point le sujet est affecté; de la même façon, les sensations évoquées aux vers 3, 4 et 5 se présentent comme la négation douloureuse des réflexes que suscite en lui cette réalité:

« unter dem dummen Fuß das Gras fühlen » désigne ainsi le contraire de la conscience critique et « im Mund nicht den Widerspruch fühlen » l'étouffement de la velléité discours subversive qui l'anime. La volonté de jouir aveuglément de l'existence naturelle, du « vent », de l' « air », des « buissons » et de la « terre », et de faire cette expérience le thème du poème, résulte bien du malaise politique du moi. L'orientation épicurienne s'affirme ainsi - et c'est le sens du dernier vers - en relation avec la conscience d'une situation problématique, comme une voie « en dépit de ».

Reinikes Lied illustre de façon toute programmatique l'abandon de la poésie de critique sociale, comme le souligne Uerlings, qui voit dans ce poème « la justification poétologique du chant sans souci »⁵⁴. On voit ici le moi lyrique s'identifier au personnage de Reineke Fuchs:

Hab ein Lied am Gängelband,
ob es euch verwundert?
Einen Hahnen auf der Hand
grüß ich mein Jahrhundert.

Möwenzahn und Ehrenklau
blühh in Frau Ermelyns Garten ...
Brüder, hinterm Brustverhau
suchet Maleparten.

Dieses stille Glück, ich zerr's
bangend in die Dauer;
pfeif mir meinen Achillesvers
auf zerbrochenem Hauer.

Ach, lieben Feinde, laßt uns allhier
die Mäuler, groß, entwaffnen;
singen und schlürfen wir
froh vom Hauchgeschaffnen.

Guter Feinde buntkrächziger Chor,
ihr wollt ihm's Herz ausheben -
Besser: werft ihm Flieder vor!
Lieber: laßt ihn leben!
(K 65)

Par les termes de « Reinke », « Ermelyn » et « Maleparten », qui désignent respectivement Goupil, sa compagne et leur tanière, le poème fait référence à l'épopée de Goethe, *Reineke Fuchs*, composée en 1793. Il s'agissait alors d'une adaptation de la

⁵⁴ « die poetologische Rechtfertigung unbeschwerten Gesangs », *op. cit.*, p. 138.

fable médiévale *Reinke de vos*, datant de 1498.⁵⁵ Le renvoi explicite à la version goethéenne de l'histoire de Renard est significatif dans la perspective qui est la nôtre. Il faut rappeler ici brièvement que l'interprétation de la fable qu'ont faite Gottsched d'une part, puis Herder et Goethe de l'autre, était bien différente: le premier, mû par un souci moral et didactique, a joint à sa traduction les gloses de 1498 et du XVIème siècle, dont il écrit:

In diesen Anmerkungen nun wird man einen reichen Schatz politischer und moralischer Einsicht und Gelehrsamkeit antreffen.⁵⁶

En revanche, Herder et Goethe n'ont pas repris les commentaires didactiques de la fable, infléchissant en outre le personnage de Renard dans le sens de la ruse: en témoigne le quatorzième vers du premier chant dans *Reineke Fuchs*:

Reineke Fuchs, der Schelm!
(Goethe, *op. cit.*, p. 285)

Goupil devient ainsi, dans la lecture de Herder et de Goethe, un animal sympathique, dénué de méchanceté mais non d'esprit et d'astuce. Par ailleurs, l'adaptation goethéenne ne formule pas explicitement la critique sociale et politique qu'on trouvait dans la version de 1498.⁵⁷

La référence à Goethe dans le poème de Rühmkorf possède une double signification: d'une part, l'identification du moi au personnage goethéen de Reineke contribue à réhabiliter la figure du sujet lyrique, qui apparaît ainsi comme rusé et sympathique. D'autre part, elle suggère la réorientation du discours: comme dans l'adaptation de Goethe, la dimension polémique, la critique sociale et politique ne constituent plus la fonction première du discours; ce qui domine en revanche, c'est la

⁵⁵ L'histoire de Renard est déjà plus ancienne: la fable d'Esopé a donné naissance, au Moyen-Âge, à des épopées mettant en scène des animaux. *Le Roman de Renard* date de 1300, et sera suivi de nombreuses adaptations, notamment aux Pays-Bas. En 1752, Gottsched publie une traduction de *Reinke de vos*, intitulée *Reineke der Fuchs*. Herder, puis Goethe s'intéressent finalement à l'histoire de Goupil.

⁵⁶ Cité par Erich Trunz: *Nachwort zu « Reineke Fuchs »*. Dans: Johann Wolfgang von Goethe: *Werke*. Hamburger Ausgabe. Band 2: *Gedichte und Epen II*. München: Beck, 1988. p. 720. (« Mais dans ces commentaires, on trouvera des trésors de discernement et de savoir politique et moral. ») Trunz signale aussi que Gottsched a édité cette traduction « pour la poésie et la morale » (« um der Poesie und Sittenlehre halber »).

⁵⁷ cf. l'analyse de Trunz, *op. cit.*, p. 723: « Der Bearbeiter von 1793 denkt nur an das Epos selbst, und zu dessen Stoff hat er Abstand. [...] Er erzählt die Schelmengeschichte mit einer gewissen Lässigkeit, so daß alles handgreiflich Lehrhafte vermieden wird. » (L'adaptateur de 1793 ne pense qu'à l'épopée elle-même, et il ne colle pas à son sujet [...]. Il relate les farces avec une certaine légèreté, de sorte qu'il évite tout didactisme tangible. »)

« fable », l'anecdote, l'épopée et la poésie: l'artistique en somme. C'est ainsi que le poème s'ouvre sur cette affirmation frondeuse du primat du chant: « Hab ein Lied am Gängelband, ob es euch verwundert? ». La dimension artistique se lit notamment dans le jeu formel qu'est le calembour du cinquième vers, formé à partir des termes botaniques suivants: « Löwenzahn », « Ehrenpreis », et « Bärenklau ». De même, la suite du poème esquisse la voie d'une poésie inoffensive, tout comme Goethe a dépeint un renard dépourvu de méchanceté: « Ach, [...] laßt uns allhier / die Mäuler, groß, entwaffnen ». Ce qui la nourrit, c'est le vécu empirique, la joie de l'instant (« dieses stille Glück, ich zerr's [...] in die Dauer »), la félicité amoureuse (« das Herz »), et le sentiment de la nature (« Möwenzahn und Ehrenblau / blühn in Frau Ermelyns Garten »; « Flieder »). L'orientation vitaliste est résumée dans la quatrième strophe: « singen wir und schlürfen wir vom Hauchgeschaffnen », et dans le dernier vers: « Lieber: laßt ihn leben! ». Toutefois, cette ultime exclamation relativise la conception de la poésie défendue dans ce poème: en effet, c'est sur le terme « leben » qu'il s'achève, suggérant par là que le vécu prime sur l'écrit. Ainsi, même la poésie uniquement chargée de dire la jouissance n'échappe pas au doute: c'est ce qu'exprime la strophe centrale, axe du poème. Ses deux premiers vers définissent l'activité poétique comme une façon de fixer l'éphémère: mais l'adverbe « bangend » neutralise les connotations positives de cette fonction dévolue à l'écriture. La « défense brisée » qu' évoque le quatrième vers est une image de la fragilité du poète, déjà suggérée par le terme « Brustverhau ». L'articulation de la troisième strophe repose avant tout sur le calembour « Achillesvers », qui laisse entendre que l'écriture poétique est elle-même problématique. De même, les deux derniers vers de la cinquième strophe, qui font succéder, au mépris de la chronologie, « schlürfen » à « singen », ne mettent-ils pas ainsi en valeur la jouissance elle-même, et non sa transcription lyrique? Le renoncement à une poésie critique ne va pas sans souffrance, comme en témoigne le ton élégiaque qui ouvre la cinquième strophe, et on peut penser que cette souffrance poétique rejaillit sur toute écriture, quelle qu'en soit la fonction. C'est précisément ce problème que ne distingue pas Uerlings: *Reinkes Lied* proclame certes l'abandon d'une poésie critique pour une poésie de la jouissance, mais cette dernière voie elle-même n'échappe pas au doute. Le poème laisse apparaître en filigrane la jouissance seule comme recours, non sa transcription poétique. Il suggère ainsi

beaucoup plus que ce qu'il proclame explicitement, et pousse la logique de l'impossibilité et du renoncement jusqu'à son terme en esquissant finalement l'image du silence poétique même.

Reinkes Lied montre aussi combien l'engagement poétique succédant à un renoncement peut être problématique malgré son apparence constructive. Il en est du recours à la nature comme de la poésie épicurienne: ce qui apparaît à première vue comme une voie encore possible n'échappe pas à la réfutation.

On se rappelle que les images de la nature ouvrent le poème *Außer der Liebe nichts* et qu'elles sous-tendent la dernière strophe de *Nach mancherlei Glanz*⁵⁸. Il ne s'agit pas là d'exemples isolés. En effet, la nature apparaît dans de nombreux poèmes comme un point d'ancrage dans une situation subjective problématique. La troisième strophe de *Lied für den Nu*, par exemple, laisse apparaître le sentiment de la nature dans sa pérennité malgré la souffrance sentimentale:

[...]
Doch der Sommer, er macht mich noch rührig,
wenn Liebe den Busen rigolt.
(K 56)

Rien d'étonnant, dès lors, à ce que la nature elle-même devienne le thème du texte poétique: on trouve en effet bon nombre de véritables poèmes de la nature dans *Kunststücke*, ainsi qu'une multitude d'images du monde naturel⁵⁹. Cette fréquence signale une voie encore possible. Or, la voie de la poésie de la nature se trouve elle-même réfutée dans certains textes. On se souvient de *Kommode* qui évoque les désillusions du poète et les deux voies empruntées par la poésie allemande⁶⁰. Il s'achève sur cette strophe:

Ganz steif vor Ungeduld,
auch Klau-in-Klaue schon mit dem Holunder,
was hoff ich, daß das Laub mich anerkennt?
Und spähe in die zugewachsene Nacht,
ob nicht mein Auge ohne Qual verlande ...
(K 18)

⁵⁸ cf. respectivement p. 163-165, et p. 151.

⁵⁹ On dénombre environ une quinzaine de poèmes de la nature; par ailleurs, rares sont les textes qui ne comportent pas d'images du monde naturel. Cette présence marque ici une orientation dans le contexte de renoncement.

⁶⁰ cf. p. 158-160.

Les images décrivent la situation du moi; le terme de « Klaue » est polysémique: il rappelle d'une part l'identification du sujet à un animal féroce, souvent observée; d'autre part, désignant également l'écriture au sens de « Handschrift », il permet d'esquisser une image du sujet lyrique dans sa relation à la nature, que représente de façon métonymique le sureau. Le lien ainsi suggéré entre l'écriture et la nature se trouve cependant réfuté au vers suivant: « was hoff ich, daß das Laub mich anerkennt? ». La fin de la strophe ne fait que renforcer les connotations négatives de cette interrogation. Le participe « zugewachsen », qui qualifie le substantif « Nacht », fonctionne comme un superlatif sémantique: il augmente ainsi l'intensité de l'obscurité figurant métaphoriquement la situation sans issue du moi. Il est par ailleurs possible de le comprendre dans la seconde acception du verbe, par laquelle il renverrait à la nature (une nuit, non seulement épaissie, mais obstruée par la végétation), ce qui constituerait une réfutation supplémentaire de cette voie poétique, pourtant mentionnée dans le deuxième vers. Les termes de « Ungeduld » et « spähen » laissent apparaître ce renoncement non comme l'aboutissement définitif du doute mais comme l'ultime étape précédant l'issue que suggère l'image finale: le poème s'achève en effet sur le verbe « verlanden », qui reprend les connotations de l'expression « ganz steif » qui ouvre cette strophe. Il s'agit là d'une image de pétrification, telle qu'elle apparaît fréquemment dans *Kunststücke*, et qui figure le silence du poète.

Le thème du silence encadre donc la dernière strophe de *Kommode* et relativise le recours à la nature présenté d'abord comme une solution poétique, sans toutefois le neutraliser complètement. De même, de nombreux textes illustrent la réalité de cette voie, tandis que d'autres la réfutent tout aussi nettement: à cet égard, *Kommode* est bien représentatif de l'ambivalence dont témoigne, de façon générale, le traitement de l'aporie du sujet lyrique dans ce recueil. D'ailleurs, cette incertitude même n'est-elle pas une façon de problématiser l'écriture poétique et ses données historiques?

5.2. La tentation du silence

Le rétrécissement du champ poétique est la première traduction de l'aporie. Comme en témoignent les textes précédemment cités, la question du sens de l'écriture poétique

se manifeste également à l'échelle la plus réduite du discours. En effet, de multiples images thématisent l'impasse du lyrisme jusqu'à la figuration du silence.

C'est l'inspiration qui est problématisée en premier lieu. Le poème *Methode*, qui présente la situation du poète sous un éclairage économique, évoque cette question dans la deuxième strophe:

Mit facts und figures rückt der Tag ins Tal,
 du streckst den Repetierkopf aus dem Kragen
 und äugst zum rotasierten Himmelsrand,
 ob dir vor Abend noch ein Zug gerate -
 Oh, laß bei Abwind dein Papier nicht fahren!
 (K 11)

L'image déjà commentée du coucou et de son chant répétitif ⁶¹ introduit le thème de l'inspiration difficile. La recherche angoissée de l'idée s'avère infructueuse, comme le suggère le tiret qui clôt le quatrième vers. L'exclamation finale souligne, sur un ton pathético-ironique, que l'imagination du poète est rarement productive.

Dans le sonnet poétologique *Zwiegesichtiger Vogel*, c'est le plaisir de l'écriture qui est problématisé en relation avec l'inspiration:

Zwei Zeilen Zähne, eine Handvoll Worte,
 du ziehst den Scheitel, ich bestelle mein Papier:
 Die Lettern steigen vor der Sommerborte
 in den geweißten Himmel über mir.

Du fragst, wer mir den krummen Kurs beschriebe,
 und was an Wollust zu erwarten sei - ? -
 Ein zwiegesichtiger Vogel, meine Liebe,
 leiht mir den Flügel und den Bug von Blei.

Oh Freude, die du nennst...
 Der Blick gerinnt, der Berg erstarrt im Sprunge,
 ich raschle planlos mit der Lorbeerzunge

und saddle mein papierenes Gespenst.
 Zu Flug und Fall, zum Andiewolkenstreifen,
 zum Tiefundschwerhinab - die Doppelschnäbel pfeifen.
 (K 26)

Sans même procéder à une analyse détaillée du poème, on ne peut qu'être frappé par le double champ sémantique de l'aérien (« Flügel »; « Flug »; « Andiewolkenstreifen »; « Vogel ») et de la pesanteur (« Bug von Blei »; « Fall »; « Tiefundschwerhinab »), qui suggère, dans le prolongement du titre, que le texte poétique a deux visages. Nourri à la

⁶¹ cf. p. 142.

fois de l'agressivité (« Zwei Zeilen Zähne ») et du sentiment de la nature (« Die Lettern steigen vor der Sommerborte ») qui animent le sujet, il rend compte de la double aspiration du poète: suggérée par l'emploi du verbe « satteln » à propos d'un oiseau, l'évocation de Pégase, animal mythique à la fois aérien et terrestre, renforce le sens du texte, qui affirme nettement l'ambivalence de la création poétique. En revanche, le seul passage qui relève du mode interrogatif concerne le plaisir de l'écriture: la question formulée au début de la deuxième strophe reste en effet posée, suggérant que la création poétique n'est pas source de jouissance. Elle apparaît ainsi dans *Kunststücke* comme une activité dont le poète ne peut tirer ni profit économique ni satisfaction personnelle.

Rien d'étonnant, dès lors, que soit abordé le thème de l'inutilité de la poésie même. *Schön zuschanden*, où le moi lyrique s'adresse à la femme aimée par des exclamations et des questions où perce son malaise dans ce monde, s'achève sur une image poétologique:

Bestell dein All, wir kommen schön zuschanden,
im Abendäther, zwischen Windgirlanden

den Tag verblasen und die Glut verjuxt.
Verblasen, ach, wen trug der Fittich von Papier?
wozu? in den entflamnten Himmel über mir -?
(K 31)

La fin du poème exprime un fantasme de dissolution. La sensation de mort imminente s'accompagne d'un sentiment d'échec (« die Glut verjuxt ») qui se transmet au domaine poétique par la répétition du participe « verblasen » dans le contexte poétologique. La triple interrogation à la fin du poème concerne successivement l'identité du moi lyrique, le but de la création et son orientation. L'ampleur du champ circonscrit par le doute ainsi que la fonction purement rhétorique de la question suggèrent une réelle remise en cause de l'écriture poétique.

L'inutilité de la poésie prend parfois la forme d'un constat, celui que fait le sujet de sa propre situation:

Ich sitz in fremder Leute Gras,
der ich kein Land erobern kann; [...]
(*Lied des Flügellump*, K 58)

Le moi exprime ici un sentiment d'aliénation lié au statut social de la poésie: le manque d'audience du genre, l'absence de résonance politique d'un discours qui se voulait pourtant polémique et subversif, apparaissent clairement comme responsables de la

position du poète décalé; l'image qui illustre cette position suggère l'imminence de la sortie du poète.

Le sentiment que les jours du poète sont comptés s'exprime sur fond de désarroi dans *Lied, unter dem Messer zu singen*:

Blast die goldenen Hörner leer,
Wind- und Grillenschwäger!
Ach, die Erde hängt sich schwer
an die Hosenträger.

Hinter Wolken teilt der Herr
Lose, halb und halbe:
Meine Feinde füttert er,
züchtigt meine Schwalbe.

Schenkt mir einen schwarzen Brei:
Schlucken! oder scheiden -
Liegt die Katz dem Ketzler bei,
heckt die Not in beiden.

Winter rückt schon hügelan,
Henker schleift die Beile ...
Nur dies Herz aus Pemmikan
hält noch kleine Weile.

Schöner-schöner Sommer du,
leer- und lahmgemolken;
und mich hebt kein Flügelschuh
an die Wechselwolken.

Süßer Zorn - saurer Scherz,
tanz ich oder siege?
oder folge winterwärts
meiner Totemfliege?
(K 55)

Ce texte est imprégné de différents modèles. Le titre rappelle tout d'abord le poème de Friedrich Leopold von Stolberg *Lied auf dem Wasser zu singen - für meine Agnes*, qui thématise, selon les commentateurs, la conscience aiguë et douloureuse de l'éphémère et du temps qui passe ou bien celle que ce dernier ne compte pas hors l'instant heureux qui confère à l'expérience subjective la dimension de l'éternité.⁶² Quoi qu'il en soit, retenons dans notre perspective que la problématique temporelle relie les deux textes, même si son traitement est fort différent: tandis que la devise du *carpe diem* anime le poème de

⁶² cf. le commentaire de Wolfgang Promies, *Worte wie Wellen, Spiegelungen. Zu Stolbergs 'Lied auf dem Wasser zu singen, für meine Agnes'*. Dans: *Gedichte und Interpretationen*. Band 2: *Aufklärung und Sturm und Drang*. Hrsg. von Karl Richter. Stuttgart: Reclam, 1983. p. 308-325.

Stolberg, celui de Rühmkorf obéit à un sentiment d'urgence dont rendent compte le titre et la quatrième strophe. Celle-ci, précisément, comporte d'autre part des réminiscences hölderliniennes: la personnification de la première ligne laisse apparaître l'approche de l'hiver comme un événement menaçant et ultime, ce qui rappelle la question angoissée du moi lyrique dans *Hälfte des Lebens*:

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?

L'hiver semble ici, pour les deux poètes, sceller la fin de toute vie. Chez Rühmkorf, il représente l'ultime étape d'une situation insupportable pour le sujet. Cette image de l'hiver s'inscrit ici dans le contexte de l'interrogation sur le statut du poète et de la poésie. De même, la représentation hölderlinienne du temps présent par la métaphore de l'hiver a des implications poétologiques. On peut penser à l'expression d'un doute analogue dans l'élégie *Brot und Wein*:

So zu harren, und was zu tun indes und zu sagen,
Weiß ich nicht, und wozu Dichter in dürftiger Zeit.

Cette dernière question pourrait s'appliquer au commentaire du poème de Rühmkorf, qui problématise précisément le rôle du poète dans des « temps difficiles »: reposant en partie sur la représentation du moi lyrique comme victime d'une mauvaise réception, voire d'une faible audience (deuxième strophe), l'assimilation du présent aux « temps de détresse » suscite les images de dépression qui animent *Lied, unter dem Messer zu singen*.

Non sans ambivalence, le poème signale et réfute à la fois les points d'ancrage que représentent pour le sujet les plaisirs terrestres (« Ach, die Erde hängt sich schwer / an die Hosenträger ») et l'amour (« Nur dies Herz aus Pemmikan / hält noch kleine Weile »). La pérennité du sentiment de la nature qu'évoquent les deux premiers vers de la cinquième strophe n'aboutit qu'à l'échec d'un fantasme d'envol dont la fonction était sans aucun doute escapiste. La dernière s'ouvre sur des oymores déjà signalés, dans lesquels culminent l'ambiguïté du poème et l'incertitude du sujet. Les métaphores finales suggèrent l'échec du poète: la solution artistique qu'envisage le moi pour surmonter les vicissitudes du présent (« tanz ich ») se présente comme l'envers de la victoire (« oder siege? »). L'ultime interrogation reprend l'image de l'hiver pour figurer le désastre à

venir. Par ailleurs, la signification de cette métaphore se trouve ici considérablement élargie par l'adjonction du terme « Totemfliege »: tout comme les mouches ne survivent pas à l'hiver, le poète qui suit l'animal décrit comme figure emblématique est donc voué à disparaître.⁶³ On peut pousser plus loin l'analyse de cette image⁶⁴: le terme de « Totemfliege » fait de la mouche l'animal protecteur de la poésie, conférant ainsi à cette dernière les connotations négatives que possède l'insecte. Celui-ci, en effet, symbolise « le pseudo-homme d'action, agile, fébrile, inutile et revendicateur »⁶⁵ qu'a fustigé La Fontaine dans la fable *Le coche et la mouche*.⁶⁶ Cette identification implicite du poète à la mouche du coche représente l'image critique de la fonction politico-sociale de la poésie. Plus exactement: cette association relativise le rôle du poète critique et suggère son inutilité en le montrant sous les traits d'un personnage dont l'agitation est inefficace. On se rappelle au demeurant les termes de « Hetzer » et « Unruhestifter » (K 39), par lesquels le sujet se désignait comme agitateur.

Le moi lyrique définit ici son activité par une métaphore qui possède une double dimension: il endosse par là une fois de plus le rôle du poète victime, fustigé pour sa production; par ailleurs, il formule ainsi un jugement sans appel sur la fonction, voire l'utilité de son discours, et suggère que la seule issue possible est le silence. C'est sur cette absence de perspective que se referme *Lied, unter dem Messer zu singen*.

Bien d'autres poèmes illustrent cette issue fatale. L'image du moi qui rentre en lui-même, notamment, est dans *Kunststücke* une métaphore récurrente du silence:

Abend flaggt schon Schwarzrotgold -
Mit verdorbenen Sinnen,
meine Hoden aufgerollt,
kehr ich mich nach innen.
(*Des fröhlichen Faunen Klagelied*, K 60)

⁶³ C'est le sens que donne Uerlings à la métaphore (*op. cit.*, p. 141): « Wie die Fliegen [...] im Winter verschwinden, so könnte auch er [*i.e.* der Lyriker] in 'finsternen Zeiten' sich genötigt sehen, zu verstummen ». (« Tout comme les mouches [...] disparaissent en hiver, le poète pourrait lui aussi dans 'les temps de ténèbres' se voir contraint au silence. »)

⁶⁴ La référence à la « mouche » n'est pas unique: on la retrouve dans *Lied für den Nu*: « Nun unter dem Fliegengefieder / regt es sich wunderbarlich. » (K 56)

⁶⁵ J. Chevalier, A. Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 652.

⁶⁶ « [...] Une Mouche survient, et des chevaux s'approche, / Prétend les animer par son bourdonnement, / Pique l'un, pique l'autre, et pense à tout moment / Qu'elle fait aller la machine, / S'assied sur le timon, sur le nez du cocher. / Aussitôt que le char chemine, / Et qu'elle voit les gens marcher, / Elle s'en attribue uniquement la gloire, / Va, vient, fait l'empressée [...] / Ainsi certaines gens, faisant les empressés, / S'introduisent dans les affaires: / Ils font partout les nécessaires, / Et, partout importuns, devraient être chassés. »

Ces vers soulignent à la fois l'origine politique du malaise et son ultime conséquence en esquissant un mouvement centripète qui figure le renoncement à l'expression poétique.

Le retour du je dans sa coquille anime également ces lignes tirées de *Bocks-Gesang*:

Pflaumblaue Nacht, ich werde mich introvagan
in mein Zwerchfell wickeln.
(K 37)

La signification poétologique de ces images est nettement perceptible lorsque la métaphore s'appuie sur une synecdoque; on se rappelle l'injonction suivante: « Doch stopf das Zungeninlett tief in deinen Hals » (*Methode*, K 11). Le même fonctionnement anime cet extrait de *Verliere-Lied*:

Sing lieber ein kunterbuntes
Lied lauthals in dich hinein.
(K 63)

Ainsi, le repli du sujet sur lui-même est une figuration du silence poétique. De la même façon, les nombreuses images de pétrification suggèrent la mort du moi lyrique. On a déjà évoqué, dans cette perspective, la dernière strophe de *Kommode*⁶⁷. On peut également citer ces vers de *Ode an die Hoffnung*:

[...]
mache ich's mir bequem in meinem vernagelten,
festgefahrenen Kopf und nenne bedenkenlos mein
Teil,
mit den Steinen still um die Wette zu liegen.
(K 19)

Le contexte poétologique de *Zwiegesichtiger Vogel* permet d'identifier la métaphore suivante comme la représentation du poète qui se fige: « Der Blick gerinnt, der Berg erstarrt im Sprunge » (K 26). De même, l'image du « plomb » apparaît comme la négation de l'identification du poète à l'oiseau:

Ein Freund in Gestalt eines Hundes
tanzt dir ums bleierne Bein.
(*Verliere-Lied*, K 63)

So Stein wie Blei [...]
(*Pendel-Lied*, K 73)

⁶⁷ cf. p. 169-170.

Ce sème de pétrification apparaît souvent dans un contexte temporel bien particulier: il sert en effet de support à la formulation de la finitude, comme en témoignent ces exemples:

[...] ehe ich versteiner
(*Bocks-Gesang*, K 37)

[...] ehe das Auge trocken steht
(*Davon singet sein Mund*, K 42)

Le sujet circonscrit ainsi un moment de répit en même temps qu'il suggère une évolution irréversible vers le silence.

Les textes le montrent: *Kunststücke* rassemble non seulement les données synchroniques et diachroniques de la situation difficile du moi, mais il en tire également les conséquences au plan de l'expression lyrique; le recueil de 1962 est ainsi plus animé par la conscience de l'aporie et le renoncement poétique que par une dynamique constructive. Toutefois, l'ambivalence qui le caractérise nous oblige à tenir compte d'un aspect qu'illustrent ponctuellement bon nombre de poèmes ou de strophes. En effet, il serait faux de ne lire dans *Kunststücke* que la formulation d'une impasse poétique. Même s'ils ne la relativisent pas, les pôles positifs existent bel et bien dans ce recueil.

6. Les pôles positifs

On retrouve en effet dans *Kunststücke* les points d'ancrage que le sujet affirme dès le début comme des recours: les thèmes autobiographiques et l'escapisme esthétique.

6.1. L'expérience du réel

Le moi lyrique avoue deux remèdes à la souffrance, la jouissance et l'écriture. En premier lieu, la jouissance des plaisirs terrestres lui permet d'oublier un instant sa situation. Cela s'affirme posément comme un programme dans *Verkehrte Welt*:

[...]
Du siehst den Tiger fromm die Zähne falten,
sich still an seinem Odem gütlich tun;
es dünkt ihn faul, sich einen Feind zu halten
und läßt den Himmel, blau, auf sich beruhn.
[...]
Der Muhzug pfeift, das Tuschaf bellt,

hier will auch ich bei meiner Schlimmsten wohnen,
preisend die beste aller, die verkehrte Welt.
(K 27)

Les sonnets, notamment, célèbrent le géocentrisme que le sujet n'a jamais cessé de revendiquer. En voici un exemple:

Brav zwischen Zitzen, Um- und Umgehetzter,
sprich: eine Blöße sei der andern wert!
Dies ist mein erster Schädel und mein letzter,
und ich besinge, was nicht wiederkehrt.
[...]
(Fundefeuer, K 28)

De même, dans *Das Himmelschluck-Lied*, c'est l'image de la respiration qui donne une certaine amplitude à la profession de foi épicurienne:

Mein Herz beschert mir groben Spaß,
die Lunge kommt mir auch zupaß,
ich preise mein Gewicht.
Zeigt ernst die Nas nach Norden hin,
daß ich aus Lust geworden bin,
vergeß, vergeß ich nicht.

Die Bäume stehen sich durchs Jahr,
das Herz ist wunder- und wandelbar,
ich setz auf Wasnichtbleibt;
[...]
(K 74)

Alles-für-die-Nix-Lied, dont le titre mêle la conscience de l'inanité de toute chose et la défense de l'amour, montre bien à quel point les tendances extrêmes peuvent cohabiter sans se neutraliser l'une l'autre:

[...]
Der hier seinen Witz unter Atem hält,
wenn sein Herz stillsteht, das bewegt keine Welt.
[...]
Ich bin nicht trans, nicht zen, ich bin dental.
[...]
(K 76)

On retrouve ici l'image de la respiration, appliquée à la poésie représentée par l'euphémisme « Witz »; le vers suivant affirme que le discours lyrique perd de son efficacité s'il n'est pas animé par le sentiment, ou plus généralement habité par l'émotion. Enfin, la troisième phrase citée, qui se distingue par sa virtuosité formelle, exprime avec humour le refus de l'idéalisme et le choix du matérialisme. Le même esprit caractérise un

des vers de la dernière strophe: « wende behende mein Weltbild am Spieß ». On le voit ici: l'évocation de la souffrance sentimentale n'empêche pas pour autant, dans *Kunststücke*, la célébration de l'amour. Cette apparente contradiction se présente même, dans *Kommode*, comme l'une des données de la nature humaine:

Gutso, ich führ meine alternden Blitze spazieren, bin
meiner Liebe nicht froh und meiner Lüste nicht ledig,
wer aber, unter Niedergeworfenen, klebte
nicht an seinem Gewicht und hielte den Abfall nicht hoch?
(K 17)

On a déjà souligné que le thème de l'amour s'affirme de plus en plus nettement à partir du recueil de 1962. Il faut noter, à cet égard, que l'amour chez Rühmkorf est envisagé dans sa dimension sexuelle. C'est ainsi que l'expérience érotique s'avère un contrepoids au malaise politique; voici, par exemple, les derniers vers de *Der Spaß ist nicht von hier*:

Unter Ausschluß des zivilisierten Deutschland
gehe ich in dich.
(K 39)

Dans *Gemeines Liebeslied*, ce sont les images de l'amour et de la poésie qui sont imbriquées:

[...]
Wer hält mein Leben kurz?
Fei oder Dschinn?
Leicht wie ein Vogelfurz
fliegt es dahin.

Hagel pickt, Hegel packt
nicht mein Geweid, aber bei
Liebe und Schnickschnack
vergeht mir die Zeit.

Liebste, ich sing: an dich
denk ich bei Tag und Nacht,
weil mich das Ding an sich
trübsinnig macht.

Treib ich meine Dohlen heim,
- you can't be true dear -
wie ein verrückter Reim
leg ich mich zu dir.

[...]
(K 57)

Ce double thème apparaît dans le contexte de la fragilité de la vie humaine. La deuxième strophe citée exprime par une contrepèterie imparfaite le refus de l'idéalisme, auquel se greffe la revendication des deux points d'ancrage que représentent pour le moi l'amour et la poésie (« Liebe und Schnickschnack »). La troisième strophe file la contestation de l'idéalisme en conférant à l'expression « das Ding an sich » une signification sexuelle; de même, elle poursuit par l'apostrophe initiale l'assimilation de la poésie et de l'amour qui referme la dernière strophe citée.

Rien d'étonnant, dès lors, que dans sa situation problématique, le moi ait recours à cet autre mode d'appréhension du réel que constitue pour lui l'écriture. Un vers tiré de *Nach mancherlei Glanz* montre à quel point l'expression poétique représente un recours, même si, par ailleurs, elle est tout aussi ouvertement liée à la souffrance et à l'aporie⁶⁸: « Ehe du noch deine rettenden Späße sortierst » (*K* 35). *Luft-Lied* circonscrit dans ce domaine le champ des possibles:

Mit einem Kebsvogel zeuge ich
ein lustig Feuerlein -
Die Stirn ist schön unleserlich
ich grab auch nichts hinein.

Doch düng ich dann mit Feenkot
ein bleiches Stück Papier,
pickst du von meinem Jambenbrot
als wär es Stoff von mir.

Die ganze Seele gibst du her
für luftigen Erlös.
Und Ein- und Krebsgang segnet ER,
der Wind im Laubgekrös.

Er soll für nichts gepriesen sein,
der kuppelnde Eunuch.
Das rührt an Rock und Hosenbein
und schlägt als Lust zu Buch.
(*K* 69)

Les deux premiers vers évoquent l'union sexuelle et les deux premières strophes démontrent que la poésie a pour fonction de fixer l'expérience charnelle. Comme on l'a déjà vu, les deux vers suivants soulignent que le poète se dévoile sans toutefois tirer profit de sa production.

⁶⁸ Il suffit de se rappeler le calembour « Achillesvers » pour mesurer la dimension douloureuse de la création poétique.

« Und Ein- und Krebsgang segnet ER, / der Wind im Laubgekrös »: si l'on interprète la première expression comme une métaphore de l'acte sexuel, le « vent » apparaît ainsi comme son unique témoin et le seul élément habilité à célébrer cette expérience de la plénitude. Néanmoins, celle-ci se présente également, dans la dernière strophe, comme l'objet de la poésie. L'image paradoxale du poète comme « eunuque fornicant » associe le thème de son improductivité économique à celui de l'expérience érotique. Les deux derniers vers transcrivent la genèse même du texte: l'émotion charnelle devient plaisir, puis poème. Ainsi l'expérience sexuelle du moi lyrique constitue l'objet du texte poétique, sans que son auteur puisse en attendre ni profit matériel, ni changement politique et social, ni même la faveur du public. Finalement, *Luft-Lied* exprime l'auto-justification de la poésie érotique; la formule « Die Stirn ist schön unleserlich » souligne la distance entre moi biographique et moi lyrique, posant ce dernier comme insaisissable. La poésie érotique n'a pas pour fonction d'identifier le moi, elle vaut surtout parce qu'elle relate l'expérience charnelle que le sujet affirme comme sa première façon d'être au monde.

Dans la situation subjective difficile qu'illustre *Kunststücke*, l'expérience empirique constitue un contrepoids; les deux modes privilégiés d'appréhension du réel que sont le géocentrisme et l'activité poétique ne sont pas dissociés l'un de l'autre: finalement, le moi lyrique assigne à cette dernière l'unique rôle de fixer son vécu d'épicurien.

6.2. L'échappatoire esthétique

Les exemples qui précèdent ont montré que les textes de *Kunststücke* posent l'activité poétique comme un point d'ancrage empirique. Par ailleurs, de multiples images signalent, dans ce recueil, que l'écriture constitue une échappatoire pour le poète.

Si l'on quitte ainsi le domaine biographique pour envisager les choses sous l'angle poétologique, on saisira la dimension salvatrice de l'expression lyrique, telle que l'évoquent les vers suivants:

Komm, guter Flederfisch, höre: das was uns töricht macht,
macht uns auch singen.
(*Bocks-Gesang*, K 38)

Cette sorte d'aphorisme sur la création artistique place la souffrance à la source de la création poétique, conférant implicitement à cette dernière une dimension escapistes ou compensatoire. Le traitement de la tradition dans *Kunststücke* est à cet égard un indicateur privilégié. On a déjà souligné l'aporie historique du poète: le recueil de 1962 n'illustre pas seulement cette impasse, mais aussi les échappatoires esthétiques qu'ébauche le poète. En effet, l'infléchissement des formes traditionnelles répond au souci d'esquisser une voie dans un contexte peu favorable à la création poétique originale. C'est ainsi que l'on doit comprendre tout d'abord la réinterprétation du poème d'amour que propose *Kunststücke*: célébrant les plaisirs de l'amour charnel plus que les joies du sentiment, il s'inscrit ainsi, comme poème véritablement érotique, dans le cadre d'un programme épicurien conçu comme la compensation peu efficace d'une situation subjective douloureuse.

Ensuite, il faut noter que le recours aux formes poétiques traditionnelles, l'« ode », l'« hymne », le « chant » et le « sonnet », manifeste aussi la volonté de résoudre leur inadéquation au présent et de remédier au tarissement de l'inspiration que génère la position de « Nachgeborener ». En effet, ces modèles subissent tous, au plan du contenu ou de la forme, une transformation qui n'est pas exempte d'ironie. Pour mesurer la portée de ce travestissement, il suffit de citer les titres des poèmes qui composent la partie *Oden*: *Anode*; *A la mode*; *Methode*; *Urenkels Ode*; *Anti-Ikarus*; *Marode*; *Kommode*; *Ode an die Hoffnung*; *Kathode*. Ce qui justifie l'étiquette commune semble être l'affinité acoustique de chacun des titres avec la dénomination du genre. On mesure ici toute la dérision qui anime ces textes, ainsi que le désarroi dont elle procède, finalement. Car, de l'ode traditionnelle, dont l'oeuvre de Hölderlin marque l'apogée, il ne reste plus rien: l'abandon de la rhétorique du pathos, de la structure dialectique, de la rigueur formelle, ainsi que le recentrage subjectif d'un genre voué à l'objectivité, trivialisent, en somme, le poème noble. Toutefois, l'humour et l'ironie de ce traitement expriment une profonde perturbation, une interrogation réelle et douloureuse sur les possibilités de la poésie au début des années soixante.

C'est également ainsi qu'il faut comprendre la « variation » qui anime les sonnets et les chants dans *Kunststücke*. Uerlings en fournit une analyse formelle très précise. On peut néanmoins regretter qu'il ne voie dans cette virtuosité que le masque artistique

d'une pauvreté thématique⁶⁹, alors qu'elle traduit avant tout la conscience de l'impossibilité poétique.

Ce sont finalement les quatre « variations » composant la dernière partie de *Kunststücke* qui rendent compte le plus clairement du problème historique du poète: elles sont en effet la réponse de Rühmkorf à la situation décrite dans les poèmes précédents. Sans procéder ici à l'analyse des textes, qui entre dans le cadre du développement ultérieur, on peut tenter d'appréhender leur fonctionnement à l'aide de la postface. Comme on l'a déjà vu, Rühmkorf y évoque les raisons historiques de la caducité du lyrisme même, présentant le poète comme impuissant et inutile face aux acteurs de l'histoire et du progrès. C'est le thème qu'illustrent les poèmes. Or, *Abendliche Gedanken beim Schreiben von Mondgedichten* dépasse les poèmes de *Kunststücke* en ceci que Rühmkorf esquisse une solution, préconisant de faire de l'impuissance même du poète le thème du poème:

Wie aber, wenn man ihn, der [...] sich selber schon für entamtet hält, wie, wenn man ihn nun einfach einmal auf eine bislang ausgesparte Möglichkeit verwies? Wenn man ihm riete, [...] statt dem nun verlorenen Arkadien nachzutruern, das Lied der neuen Zeit, sprich der Eroberer und Veränderer, zu singen? (K 110)⁷⁰

Ce nouveau poème, c'est la parodie, qui dira l'aporie tout en la neutralisant. Les formules suivantes montrent à quel point la solution poétique qu'envisage Rühmkorf procède de la conscience d'une impasse historique:

[...] [ich] möchte zu behaupten wagen, daß ein Gedicht nur über solchen Umweg zu sich selbst zurückfinden kann und daß es auch nur dort den Spannungen und Spaltungen der Stunde gerecht wird, wo es zwischen ideologischen Festgefahrenheiten seine eigene Existenz auf der Kippe kalkuliert. [...] Zwischen systembedingten Unmöglichkeiten: Möglichkeitsformen. Zwischen Ungesängen hier wie dort: Gegengesänge, Parodien. (K 116)⁷¹

⁶⁹ *op. cit.*, p. 129-145. En voici la conclusion: « Über die ästhetische Qualität und die Originalität solcher Bilder mag man geteilter Meinung sein; unverkennbar ist jedoch eine - für den Band *Kunststücke* insgesamt repräsentative - Tendenz, eine thematische Beschränkung durch virtuose Artistik aufzufangen. » (« Les opinions concernant la qualité esthétique et l'originalité de telles images peuvent être partagées; toutefois, on ne pourra ignorer la tendance représentative de tout le recueil, qui consiste à masquer la limitation des thèmes par la virtuosité artistique. »)

⁷⁰ « Mais alors, si, une fois pour toutes, on lui signalait simplement, à lui qui se considère déjà comme destitué de ses fonctions, une possibilité qu'il n'avait absolument pas envisagée jusqu'alors? Si on lui conseillait d'entonner le chant de l'ère nouvelle, celui des conquérants et des novateurs, au lieu de porter le deuil de l'Arcadie perdue? »

⁷¹ « [...] je serais tenté de prétendre qu'un poème ne peut se retrouver qu'en empruntant ce détour, et que, de même, il ne sera à la hauteur des tensions et des clivages de l'heure que s'il tient compte de l'équilibre précaire de sa propre existence entre les enlisements idéologiques. [...] Entre les

Cette dernière phrase situe bien la solution parodique entre les deux pratiques est- et ouest-allemandes de la poésie, que Rühmkorf juge toutes deux incapables de résoudre la crise du lyrisme au début des années soixante. Définissant la parodie comme « rejeton de la conscience de la crise et de l'angoisse de la rupture » (« ein Kind des Krisenbewußtseins und der Abbruchspanik », *K* 120), il signale son origine douloureuse, sa situation historique, et sa fonction salvatrice, dépassant ainsi dans la postface théorique la crise qui donne aux poèmes de *Kunststücke* une valeur cataphorique et dramatique.

Telle est ainsi, au plan poétologique, l'échappatoire qu'esquisse Rühmkorf. Si on examine à nouveau le langage lyrique, on constate qu'à son échelle la plus réduite, de nombreuses images tentent de restaurer l'intégrité et l'équilibre du moi entamés par sa position historique. Ces métaphores compensatoires traduisent toutes un fantasme d'envol:

[...]
und mich hebt kein Flügelschuh
an die Wechselwolken.
(*Lied, unter dem Messer zu singen*, *K* 55)

Le même désir, détruit par la réalité, s'exprime dans *Kommode*:

[...]
glaube ich nimmermehr, daß sich auf fensternem Flügel,
Freunde, mein vogelgeschmücktes Haus in die Luft hebt.
(*K* 17)

L'aspiration à la légèreté aérienne s'affirme parfois sans obstacle, comme dans *Bocks-gesang*, où elle semble naître de l'exaltation liée au sentiment de la nature:

Hoppla, wenn Mitte Mai die Kastanie nach oben grüßt
mit tausend Erektionen,
wenn sich im Leder, wenn sich im krummen Gebein
die Flügel entfalten;
[...]
(*K* 37)

L'opposition entre « krummen Gebein » et « die Flügel entfalten » montre bien que cette attirance pour les hauteurs relève de la volonté d'échapper à une condition terrestre non satisfaisante.

impossibilités liées au système: les formes du possible. Entre les non-chants de part et d'autre: les répliques poétiques, les parodies. »

Dans *Lied des Flügellump*, l'identification du moi lyrique à Pégase réfute la lourdeur:

Sieh mich, den alten Flügellump,
die Lungen angeschirrt -
Das dreht dirs Kind im Leibe um,
wenn er zum Vogel wird.

Ich trolle mich, Stirn über Steiß,
ins auserwählte Licht,
und bin nicht, der du glaubst, ich sei's,
und bin der Plumpsack nicht.

[...]
(K 58)

Il n'en reste pas moins que ces aspirations aériennes s'expriment le plus souvent sur le mode de l'irréel, comme en témoignent les exemples suivants:

Zög uns nicht der Wanst zurück,
glaubt nur, was wir steigen könnten!
schön, mit fliegenden Talenten
in das ungestalte Glück!
(*Grimm- und Grützlied*, K 61)

Als reife ein Sinnspruch im Munde,
als käme der Kopf noch vom Fleck,
als stiege zu luftiger Stunde
ein Flügel aus dem Gepäck.
(*Als-ob-Lied*, K 59)

Dans ce dernier quatrain, la comparaison hypothétique confère au thème de l'écriture une dimension utopique qui inscrit le fantasme d'envol dans le cadre de l'aporie. De même, deux vers tirés de *Verliere-Lied* mettent en oeuvre la métaphore aérienne dans un contexte d'échec poétique: « fuhr auf broschiertem Fittich / ins luftige Niemandsland. » (K 63). Le manque d'audience du genre et, partant, les difficultés économiques du poète sont les axes de signification de cette image qui assimile implicitement le destin du moi lyrique à celui d'Icare.

La portée tragique de cette métaphore de l'envol souligne de façon paradigmatique que cette échappatoire esthétique reste infructueuse dans *Kunststücke*. Liée à l'irréel ou vouée à l'échec, elle manifeste avant tout le besoin de neutraliser l'aporie qui menace le poète, annonçant en cela, tant par son origine que par les images qu'elle suscite, le fonctionnement ultérieur du discours lyrique de Rümkef.

7. Conclusion

Kunststücke est un recueil égocentré, animé d'un mouvement centripète qui détermine les thèmes annexes. Un moi lyrique qui se définit clairement comme poète traverse l'ensemble des textes, qui illustrent une situation doublement problématique: en effet, la position du sujet se caractérise par la convergence de données diachroniques et synchroniques. L'ambivalence des états subjectifs est ainsi la forme la plus visible d'un malaise qui prend sa source dans la conscience qu' a le moi lyrique de sa propre historicité et de son statut de **poète allemand**: sa position post-traditionnelle, sa souffrance sentimentale, les problèmes inhérents au genre et jusqu'à la situation politique de l'Allemagne des années soixante suscitent à parts égales le malaise du moi.

Certes, on retrouve ainsi dans *Kunststücke* l'illustration de la déréliction subjective qu'on a rencontrée dans les recueils précédents, mais ces poèmes publiés en 1962, loin d'en faire l'expression d'un inconfort métaphysique, la situent cette fois très précisément à l'intersection d'un axe diachronique et synchronique.

Kunststücke se caractérise donc en premier lieu par l'intégration, au sein du poème, de la situation historique et politique, qui se présente comme la dimension essentielle de la problématisation. Dès lors, le malaise du sujet-poète se traduit simultanément par un rétrécissement du champ poétique et par la progression du discours vers le silence. *Kunststücke* illustre ainsi, en deuxième lieu, l'aporie grandissante du lyrisme.

Dans cette impasse, les poèmes du recueil tentent finalement, sur deux plans, d'esquisser une réaction dont l'efficacité est inégale: si l'échappatoire empirique, perceptible dans les revendications géocentriques et épicuriennes lestées désormais d'un désespoir nouveau, fonctionne bien comme un recours, l'échappatoire esthétique semble en revanche beaucoup plus fragile; la solution parodique qu'envisage Rühmkorf dans la postface théorique ne concerne, concrètement, que quatre poèmes sur cinquante. De ce point de vue, le programme poétologique paraît plus constructif que les textes poétiques eux-mêmes. Par ailleurs, les métaphores escapistes qui tentent de libérer le moi des déterminations liées au présent ne peuvent infléchir le cheminement du discours vers le néant: leur fonction se révèle ainsi, on le verra, plus cataphorique que salvatrice.

Cette dimension négative du recueil a été méconnue ou négligée par les commentateurs. Uerlings, qui fournit l'analyse la plus fouillée, appréhende les textes de *Kunststücke* dans une perspective bien précise, tributaire de la lecture des recueils précédents:

Es geht Rühmkorf in seinen neuen Gedichten weniger um die Gestaltung neuer Themen, denn um die Weiterentwicklung der eigenen Techniken und Inhalte. [...] Unter dieser Perspektive der parodistischen Fortführung tradierter Formen sollen die Gedichte im folgenden auch vorwiegend interpretiert werden.⁷²

Certes, Uerlings fournit là des informations d'un intérêt considérable quant au traitement formel des types de poèmes traditionnels. Il ressort toutefois de son étude une vision réductrice et parfois erronée de *Kunststücke*. En effet, n'envisageant ces textes que dans la continuation des recueils précédents, il surévalue leur dimension constructive. Or, le volume de 1962 est pour le moins complexe: on y perçoit certes les prolongements de *Heiße Lyrik* et de *Irdisches Vergnügen in g*, mais encore l'issue probable de *Kunststücke* même. Les textes qui le composent sont en effet l'aboutissement du discours lyrique parce que, comme le montre Uerlings, les thèmes et les techniques y sont affinés, mais également parce qu'il se distingue par la réduction, voire l'absence de perspectives.

Tout d'abord, comme on l'a montré, la situation d'aporie conditionne le recueil: l'amorce d'une voie dans le traitement parodique n'en est que la conséquence ou la traduction. Par ailleurs, les données politico-historiques qui éclairent la situation du moi représentent les facteurs du malaise et les axes de la critique. On constate ainsi que l'intégration du réel au sein du texte a un effet inhibant, voire castrateur, qui ne laisse pas bien augurer, à ce stade, de l'issue du discours.

Ensuite, l'égoïsme qui anime *Kunststücke* peut apparaître comme une réduction thématique, la marque d'un discours qui se referme sur lui-même dans un système clos. La mise en scène systématique de l'ambivalence du moi, qui se montre dans toute son arrogance et sa lassitude, constitue une forme de problématisation qui laisse entrevoir les obstacles de la création artistique.

⁷² *op. cit.*, p. 129. C'est moi qui souligne. « Il s'agit pour Rühmkorf, dans ses nouveaux poèmes, moins de formuler des thèmes nouveaux que d'améliorer ses propres techniques et de développer des variations sur les formes et les contenus traditionnels. Cette perspective de la continuation parodique des formes traditionnelles déterminera donc pour l'essentiel l'interprétation qui va suivre. »

Enfin, *Kunststücke* procède d'un mouvement rétrospectif dont témoigne l'abondance de jugements sur la production antérieure, dont on peut citer quelques exemples:

ob er ihn billig abtat, der Hetzer den Himmel, [...]

(*Der Spaß ist nicht von hier, K 39*)⁷³

Lange doch war ich bei Einsatz all meiner Fertigkeit

gerade einer von andern, wo meine Zwergenjahrzehnte

ihre Spatzen aufs Streckbett schickten -

(*Ode an die Hoffnung, K 19*)⁷⁴

Das Tischtuch? Ei, das zerschnitt ich,

Bett hinter mir abgebrannt;

fuhr auf broschiertem Fittich

ins luftige Niemandsland.

(*Verliere-Lied, K 63*)

Nur selten

einige unverdauliche Zähne gegen die Enkel gebleckt

[...]

Diese

schmale

Spur auf

Bütten,

[...]

und

diese Fußnotenfährte,

[...]

(*Als Fragment, K 48*)

Als Fragment, déjà évoqué⁷⁵, suggère par la problématique historique et les multiples éliminations de vers que l'issue du discours ne peut être que le silence. C'est dans ce cadre que le moi pose un regard sur l'amont de sa production. En réalité, c'est dans l'ensemble du recueil même que le sujet lyrique fournit un bilan de portée générale: il y évalue en effet sa propre production, son audience et son pouvoir, et, partant, l'influence de la poésie sur la société. De même, il dresse un tableau de la situation de l'Allemagne. Enfin, il mesure les espaces salvateurs que représentent pour lui les joies terrestres et sensuelles

⁷³ La formule désigne le traitement subversif de la tradition idéaliste dont on a donné de nombreux exemples dans l'analyse de *Irdisches Vergnügen in g.*

⁷⁴ On trouve ici une nouvelle allusion à la violence que suppose l'acte poétique: les choses légères (« Spatzen ») que produisait le jeune poète (« Zwergenjahrzehnte ») sont soumises à un traitement de violence intellectuelle (« Streckbett »), pour trouver leur place dans un discours lyrique digne de ce nom.

⁷⁵ cf. p. 141-142 et p. 151-155.

ainsi que l'écriture. En ce sens, il répond parfaitement à l'injonction qu'il s'adresse à lui-même dans *Nach mancherlei Glanz*:

Sing, neurotische Seele, die aufbereitete Unschuld,
sing' dein Glück aus der Büchse, singe Bilanz!
(K 35)

L'association dans le même vers de la perspective du bilan et de l'allusion à Pandore par une antiphrase, montre dans un renversement ironique que ce « bilan » ne peut être que la somme de tous les maux.

A partir de ce constat, qu'illustrent les textes du recueil, le discours poétique de *Kunststücke* ne peut que cheminer, dans la conscience de sa propre inanité, vers le silence.

Kunststücke est donc bien autre chose que le simple prolongement de *Heiße Lyrik* et *Irdisches Vergnügen in g*: proposant une analyse plus concrète de la situation subjective, il ne peut que pousser à son terme la logique de ce qu'il dénonce. L'impasse qui s'y dessine annonce davantage la décennie qui suivra qu'elle ne reprend celle qui précède. Le recueil de 1962 est traversé par le bilan, la dépression, l'aporie, et l'affinement des techniques formelles dans ce contexte consacre sa double dimension: un aboutissement contradictoire, à la fois apogée et impasse. Ni *Heiße Lyrik*, ni *Irdisches Vergnügen in g* ne possédaient cette dimension.

CHAPITRE IV

LE LYRISME DANS L'IMPASSE (1963-1975)

Ainsi que le laissait présager le recueil *Kunststücke*, la décennie qui suit se caractérise par un silence poétique presque total: seuls cinq poèmes, composés entre 1964 et 1968, verront le jour entre le début des années soixante et le milieu des années soixante-dix. Toutefois, le mutisme du poète ne se communique pas aux autres modes d'expression puisque, délaissant provisoirement le lyrisme, la production investit dès lors les domaines politique, esthétique, et même dramaturgique: c'est en effet dans les années soixante-dix que Rühmkorf s'essaie au théâtre.

On s'attachera ici à identifier les modalités et les causes de cet infléchissement de l'écriture. On tentera par ailleurs de dégager une unité dans la réflexion, par-delà le caractère fragmentaire que prend la production pendant cette période. C'est toutefois sur le tarissement progressif du discours poétique qu'on mettra l'accent: le recentrage théorique et dramaturgique du discours ne pouvant faire l'objet d'une étude exhaustive selon l'objectif proposé, on se contentera d'en indiquer les grandes lignes.

1. Poésie et politique

La conscience de la vanité de l'expression lyrique, qui se fait jour progressivement, ne s'applique pas aux productions situées en amont: en effet, malgré le cheminement de son discours vers le silence, Rühmkorf ne soustrait pas les poèmes des recueils précédents à la diffusion publique. Entre 1963 et 1975, il publie chaque année dans des journaux, des revues ou des anthologies, de nombreux textes tirés de *Heiße Lyrik*, *Irdisches Vergnügen in g* ou *Kunststücke*¹. Par ailleurs, il réunit en 1967 huit poèmes de *Kunststücke* dans le volume *Gemischtes Doppel*, à tirage réduit.²

¹ Par exemple: *Variation auf 'Gesang des Deutschen' von Friedrich Hölderlin*; *Anode* dans : *Zeitgedichte. Deutsche politische Lyrik seit 1945*, hrsg. v. Horst Bingel, München: Piper, 1963, p. 30, 61. *Lied der Benn-Epigonon*, dans: *Après Aprèslude. Gedichte auf Gottfried Benn*, hrsg. v. Jürgen P. Wallmann, Zürich: Die Arche, 1967, p. 28. *Lied unterm Messer zu singen*; *Variation auf 'Abendlied' von Matthias Claudius*; *Variation auf 'Gesang des Deutschen' von Friedrich Hölderlin*, dans: *Formen*

Ce n'est que deux ans après la parution de *Kunststücke*, c'est-à-dire durant l'hiver 1964-1965, qu'il composera quatre poèmes³ : ils constituent la seule production lyrique intéressante de cette période. Certes, il écrira en 1968 *Für Heinrich Maria Ledig im alten Ton aber mit neuen Ausblicken*, mais il s'agit là d'un travail de commande, trop peu représentatif pour mériter une attention particulière dans la perspective qui est la nôtre ici.⁴ Les quatre poèmes dont il sera donc question ici s'inscrivent dans un contexte bien particulier qu'il convient tout d'abord d'évoquer.

Même s'il représente une assise financière indispensable⁵, l'emploi de lecteur que Rühmkorf occupe chez Rowohlt depuis 1958 s'apparente à ses yeux à une situation contraignante dont il est heureux de se délivrer en 1964, lorsqu'on lui propose la bourse lui permettant de séjourner un an à la Villa Massimo⁶ :

heutiger Lyrik. Verse am Rande des Verstummens, hrsg. v. Wilhelm Höck, München: Paul List, 1969, p. 33, 82, 98. Ce ne sont là que quelques exemples.

² *Gemischtes Doppel*. Mit acht Lithographien von Wolff Buchholtz, Tangenten, hrsg. v. Walter Aue, Köln: W. Hake Verlag, 1967 (100 exemplaires). Le volume comprend: *Ans Glück verzettelt*, *Freude auf mein Haar*, *Zwiegesichtiger Vogel*, *Verkehrte Welt*, *Fundefeuer*, *An Mundes Statt*, *Schön zuschanden*, *Witz von meinem Witz*.

³ Il s'agit de *Waschzettel*; *De mortuis oder: üble Nachrede*; *Gruß aus Rom*; *Schluß der Audienz*. Les deux premiers ont été publiés dans *konkret*, Mai 1965, p. 37, et les deux derniers dans *Akzente*, 12. Jahrgang, 1965, p. 112-114. Publications ultérieures: *Schluß der Audienz*, dans: *Lyrik aus dieser Zeit*, 4. Folge, hrsg. v. Wolfgang Weyrauch und Johannes Poeten, München, Esslingen: Bechtle, 1967, p. 73. *Waschzettel*, *De mortuis...*, *Gruß aus Rom*, dans: *Ein Gedicht und sein Autor. Lyrik und Essay*, hrsg. v. Walter Höllerer, Berlin: Literarisches Colloquium, 1967, p. 63-65. Les quatre dans *J* 178-180 et 182-183, puis dans *Gesammelte Gedichte* 101- 106.

⁴ Publié dans : *Heinrich Maria Ledig Rowohlt zuliebe, Festschrift zu seinem 60. Geburtstag*, hrsg. v. Siegfried Unseld, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1968, p. 93, puis dans *J* 132-133. Rühmkorf ne l'intégrera plus tard à aucun de ses recueils. En outre, il évoquera implicitement en 1987, dans un dialogue avec Michael Naura, le peu d'intérêt qu'il revêt à ses yeux: car le poème a été composé dans cet « intervalle effroyablement long, sans aucune production poétique sérieuse ». (« eine[m] erschreckend langen Intervall ohne jede ernst zu nehmende poetische Äußerung »: il désigne ici la période 1962-1972). Dans: *Hochseil. Vorschlag an die Künste, sich mit vereinten Kräften in die Luft zu heben, statt sich einen Strick zu kaufen. Ein nächtliches Zwiegespräch zwischen Peter Rühmkorf und Michael Naura*. (P 70).

⁵ Rühmkorf évoque son salaire modeste en ces termes: « Es war [...] nur ein Plätzchen, kein sogenannter 'Lektorensessel' [...], das war eine 650-Mark-Monat-Stellung. » *Die Zikaden sangen anders*. *Peter Rühmkorf im literarischen Colloquium Berlin. Gespräch mit Walter Höllerer am 16.3. 1983*. Dans: *Sprache im technischen Zeitalter* 25 (1985), H. 96, p. 331. (« Ce n'était qu'un petit emploi, non ce qu'on appelle un 'fauteuil de lecteur', c'était une situation à 650 Mark par mois. »)

⁶ Il l'avait déjà refusée à deux reprises, ou à trois, ainsi qu'il le déclare dans deux énoncés contradictoires: « Hatte das Angebot vorher schon dreimal ausgeschlagen, weil ein Schriftsteller, der kein Reiseschriftsteller ist, nur zuhause arbeiten kann. » (*J* 177) (« Auparavant, j'avais déjà refusé cette offre trois fois, parce qu'un écrivain qui n'est pas nomade ne peut travailler que chez lui »). Il dira à Walter Höllerer: « Ich hatte damals das Villa-Massimo-Stipendium gekriegt, das ich übrigens schon zweimal ausgeschlagen hatte, weil: ich dachte, nun bin ich grad' Lektor geworden und hab'n richtigen Beruf, und wenn ich jetzt nach Italien geh, dann ist das Plätzchen auf einmal weg. » (*Die Zikaden sangen anders, op. cit.*) (« J'avais alors obtenu la bourse de la Villa Massimo, que j'avais d'ailleurs déjà

Konnte zuhause nicht mehr arbeiten, weil das Geratter von Rowohlts Papiermühle mich krank machte und meine dichterischen Höhenflüge allein mich nicht über Wasser hielten.⁷ (J 177)

Les difficultés financières, ainsi qu'une lassitude professionnelle grandissante poussent Rühmkorf à accepter la bourse. Dans son entretien avec Höllerer, il évoque plus précisément le paradoxe douloureux et inhibant que représente pour le poète un emploi de lecteur :

[...] ich wollte raus aus dieser Papiermühle, egal, was es kostete. Statt schönen interessanten Büchern las ich nur noch Manuskripte und statt Gedichten oder Aufsätzen schrieb ich nur noch Verlagsgutachten [...]. Es war [...] schließlich völlig unerträglich: die ganzen literarischen Ambitionen landeten in den Rowohlts-Aktenordnern, der Ehrgeiz mitsamt den brilliantesten Ideen und Einfällen mündeten in diese Müllcontainer. Nein, das mußte ich hinter mich bringen mal für eine Weile.⁸

Toutefois, le besoin de quitter la maison d'édition et ses obligations ne s'accompagne d'aucune curiosité pour la destination future :

[...] ich [entschied] mich schließlich doch für Italien, ein Land, dessen Sprache ich nicht kannte, dessen Essen mir nicht schmeckte [...], dessen Kunst und Literatur mir nicht sonderlich zusagte, dessen Geschichte ich nicht verstand, selbst die Grashüpfer sangen hier anders als zu Hause...⁹

Ces aveux rétrospectifs n'ont pas qu'un intérêt anecdotique : ils permettent de circonscrire le cadre existentiel dans lequel s'inscrit la composition des poèmes. Dans l'essai que reproduit l'autobiographie, *Wie ich Volsinii ausgrub* (1969), où il dresse le bilan de son année italienne, Rühmkorf interprète même cette offre de séjour comme un exil, exprimant par des questions voilées d'auto-dérision le sentiment d'aliénation éprouvé alors :

[der] Italiën-Aufenthalt des Verfassers [kam] ihm zunächst wie eine subtile Art von Verbannung vor, ein Versuch, ihn via Stipendium außer Landes zu komplimentieren und in eine Gegend zu versetzen, in die er nichts zu

refusée deux fois, me disant : voilà que je suis devenu lecteur, et que j'ai un vrai métier, si je pars maintenant pour l'Italie, je perdrai ce petit emploi d'un seul coup. »)

⁷ « Je ne pouvais plus travailler chez moi, parce que le bruit de casserole des moulins à papier de Rowohlts me rendait malade et que mes seuls envols poétiques ne suffisaient pas à me maintenir à flot. »

⁸ *Die Zikaden sangen anders*, op. cit., p. 331-332. « [...] je voulais fuir cette usine à papier, quel qu'en fût le prix. Au lieu de beaux livres intéressants, je ne lisais plus que des manuscrits, et en fait de poèmes et d'essais je n'écrivais plus que des rapports [...]. Cela devenait à la longue vraiment insupportable : toutes mes ambitions littéraires atterrissaient dans les classeurs de Rowohlts, l'ambition ainsi que les réflexions et les idées les plus brillantes aboutissaient dans cette poubelle. Non, il me fallait en finir avec ça, au moins provisoirement. »

⁹ *ibid.* « [...] finalement, j'optai quand même pour l'Italie, un pays dont j'ignorais la langue, dont je n'aimais pas la nourriture, [...], dont l'art et la littérature ne me disaient pas grand'chose, dont je ne comprenais pas l'histoire, où même le chant des sauterelles était différent de chez nous... »

suchen hat. Sollte er hier etwa Ansichtskarten malen? Gereimte Reiseprospekte verfassen? Italienische Gesellschaft untersuchen ohne das nötigste Handwerkszeug, eine einigermaßen hinreichende Kenntnis der Sprache? (J 178)¹⁰

Et c'est en ces termes qu'il évoque son état d'âme dans les premiers moments de son séjour à Rome, à l'automne 1964:

Was jeden Autor von einiger Weltläufigkeit wenigstens zu kleinen Stimmungsberichten hätte veranlassen können, hing ihm unartikulierbar und wortlos aus dem Hals. [...] zum Anknüpfen gab es nichts, [...] Eidechsen, Grillen und Geckos boten flüchtige Unterhaltung, aber kein Motiv [...]. (*ibid.*)¹¹

C'est donc un désarroi à la fois psychologique et poétique qui est à la base des trois poèmes dont Rühmkorf présente ainsi les conditions de production:

[...] so lag ich in ziemlich desolater Müßigkeit unter Palmen und versuchte, die eigene Fragwürdigkeit lose in Verse zu fassen. (*ibid.*)¹²

Cette dernière formule nous fournit à la fois le thème et le mode d'expression de *Waschzettel*, *De mortuis oder: üble Nachrede* et *Schluß der Audienz*: une subjectivité devenue problématique rend compte de ses doutes sur le ton de la conversation relâchée. On est bien loin de la réflexion formelle et du détournement de la tradition observés dans *Kunststücke*: plus de sonnet, de chant, d'hymne et d'ode, mais l'adoption de ce « Parlando-Stil » qui caractérisait le vieux Benn.¹³

Avant de s'intéresser au détail des textes, il faut signaler ici que ces trois poèmes ne font pas que refléter la situation présente du poète, mais qu'ils constituent le point d'aboutissement d'une longue évolution. Peter Rühmkorf lui-même l'évoque ainsi:

¹⁰ « Le séjour italien de l'auteur lui apparut tout d'abord comme une forme subtile de bannissement, la tentative de se servir de la bourse pour le mettre poliment dehors, et l'envoyer dans un endroit où il n'avait rien à faire. Que voulait-on qu'il fit ici? peindre des cartes postales, par exemple? rédiger des prospectus en vers? étudier la société italienne sans l'outil le plus indispensable, une connaissance de la langue tant soit peu suffisante? »

¹¹ « Ce qui aurait pu inspirer à tout autre esprit tant soit peu cosmopolite au moins quelques impressions de voyage suscitait en lui un dégoût indicible et inexprimable. [...] il n'y avait rien à quoi il pût se raccrocher [...], les lézards, les grillons et les geckos constituaient une distraction fugace, mais pas de motif [...]. »

¹² « [...] ainsi, allongé sous les palmiers dans une oisiveté assez désolante, j'essayais d'écrire des vers qui disent librement l'incertitude de mon état. »

¹³ Hans Otto Horch qualifie ces textes de « poèmes en prose » (« Prosagedichte »; « *ins süße Benn-Engramm* »? *Peter Rühmkorfs dialektische Rezeption Gottfried Benns*. Dans: Dieter Breuer (Hg.): *Deutsche Lyrik nach 1945*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988. p. 87). Sans doute n'est-ce pas un hasard si la thématisation des difficultés que rencontre l'expression lyrique s'accompagne d'un infléchissement du discours poétique vers la prose.

Was ihnen vorausgegangen war, politisch, das waren runde zehn Jahre Kampf gegen die westdeutsche Restauration gewesen [...], Entmutigungen, bis hin zu jener bodenlosen, daß die Partei, deren linken Flügel man zu kräftigen getrachtet hatte, sich dieses Flügels überhaupt zu entledigen suchte. Inzwischen standen alle Zeichen auf Großkoalition. Inzwischen waren die Weichen unabänderlich auf einen totalen Unternehmerstaat zu verstellt worden [...]. (J 180)¹⁴

Rühmkorf présente les désillusions politiques liées à l'adoption du programme de Godesberg par le SPD en 1959 comme la raison principale du malaise subjectif de ces poèmes. Par ailleurs, l'évolution politique du pays, que Rühmkorf suit avec dégoût, n'est pas sans répercussions sur la fonction du lyrisme:

[...] so daß sich die Dunstglocke einer Restaurationsgesellschaft täglich mehr zu einer eisern unangreiflichen Reaktionswirklichkeit verfestigte, in der sich auch politische Gedichte eher wie Ohnmachtshappen ausnahmen, nicht wie Räder im Getriebe, auch nicht wie Sand. (J 181)¹⁵

On mesure ici toute l'amertume de Rühmkorf dans cette dernière formule, qui se superpose à l'injonction de Günter Eich (« Seid unbequem, seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt! »¹⁶) pour dénoncer, avec plus de lassitude que d'agressivité, l'inefficacité d'une poésie critique dans l'Allemagne des années soixante. On retrouve ici la formulation discursive du constat opéré dans *Kunststücke*:

Vorausgegangen waren ferner grundsätzliche Zweifel an der gesellschaftlichen Relevanz von so vielfach gebrochenen Kunstgebilden, wie Gedichte sie nun einmal darstellen. (*ibid.*)¹⁷

Des désillusions à la fois politiques et esthétiques ont ainsi précédé la composition de ces poèmes. La mise au jour de ces antécédents signale combien les domaines politique et esthétique sont indissociables dans l'oeuvre de Rühmkorf, notamment à cette période. C'est en évoquant ce lien inextricable que Rühmkorf résume rétrospectivement les difficultés d'écrire qui ont entaché la décennie 1964-1974:

¹⁴ « Ce qui les avait précédés au plan politique, ç'avaient été dix bonnes années de combat contre la restauration ouest-allemande [...], de découragement dont le comble fut que le parti tenta de se débarrasser de l'aile gauche qu'on s'était justement efforcé de consolider. Pendant ce temps, tout laissait présager la Grande Coalition. Entre temps, l'Etat avait été aiguillé de manière irréversible vers le capitalisme intégral. »

¹⁵ « [...] si bien que l'atmosphère polluée d'une société en pleine restauration s'épaississait de jour en jour jusqu'à devenir une réalité réactionnaire inflexible et inébranlable dans laquelle même les poèmes politiques n'étaient guère que des bricoles sans effet, ni rouages ni grains de sable. »

¹⁶ *Träume*. Dans: Günter Eich, *Gesammelte Werke*. Band II: *Die Hörspiele 1*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991. p. 384.

¹⁷ « En outre, ce qui les [*i.e.* les poèmes] avait précédés, c'étaient des doutes fondamentaux sur la pertinence sociale de ces constructions artistiques aux multiples fractures que sont les poèmes. »

[...] die Politik [hatte] mir für gut ein Jahrzehnt lang die Poesie verschlagen
(mein persönlicher Beitrag zum viel beratschten « Tod der Literatur ») [...] (DL 12)¹⁸

Ce n'est qu'à partir de ces données contextuelles que l'on peut appréhender les rares poèmes composés durant cette période¹⁹. Ils témoignent en effet à maints égards de leur ancrage dans le présent:

Waschzettel

Leslie Meier
der sensible Hamburger Linksausleger
(enorme Nehmerqualitäten)
aber inzwischen natürlich auch aufs Hochseil übergetreten -
Hier, meine Damen und Herren, bezeugt sich noch einmal aufs Würdigste:
Der Versuch des Individuums, die tragisch verlorene Einheitlichkeit...
na, sehn Sie schon,
Wie es Balance übt zwischen Krisen- und Klassenbewußtsein.

Das ist doch nicht uninteressant
und auf unterhaltsame Art
sogar lehrreich:
Schwankend
und entschieden allein auf den eigenen Kopf gestellt,
mit vergleichsweise reinen Händen,
aber ohne genügende Hilfsmittel,
können Sie hier
einen Mann
In der Luft seinen Mann stehen sehn!
Was aber ließe sich Rühmliches bemerken als
daß hier eine wirkliche Lücke zu füllen gilt.
(J 178-179 ; GG 106)

La tonalité générale du poème se caractérise par ce que Rühmkorf appelle « l'auto-dénonciation cynique » (« zynisch[e] Selbstdenunziation », J 181). En effet, cynisme et distance sont posés dès le début: le titre ôte au poème son statut d'oeuvre d'art pour le définir comme la recommandation publicitaire que l'on trouve sur la jaquette d'un livre.

¹⁸ *Deutschland, ein Lügenmärchen*. Göttingen: Wallstein-Verlag, 1993. (Göttinger Sudelblätter). Il s'agit de son discours de remerciement pour le Prix Büchner 1993, que l'on trouve aussi dans: *Büchner-Preis-Reden 1984-1994*. Hg. v. der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Stuttgart: Reclam, 1994 (citation p. 236). (« [...] la politique m'avait ôté le goût de la poésie pour une bonne décennie (ma contribution personnelle à cette 'mort de la littérature' dont on parlait tant [...]). »).

¹⁹ Vouloir expliquer ces poèmes dans l'ignorance de leur contexte de production condamne à une lecture erronée ou parcellaire. C'est ce dont témoigne l'analyse que fait Harald Weinrich de *De mortuis...* (*Franfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen*. Band 2. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt/Main: Insel, 1977. p. 231-232). N'envisageant pas le poème en relation avec ses conditions de production, il justifie l'attitude du bilan par l'âge de l'auteur, ce qui donne à sa lecture un tour trop psychologique et superficiel. De même, on ne peut se permettre d'expliquer les images par le printemps tardif à Hambourg (Rühmkorf se trouvant à Rome à ce moment!).

Ainsi, le sujet qui s'exprime ici ne se présente pas comme « lyrique », mais endosse le rôle purement commercial du vendeur. Cette perspective soustrait le poème au domaine de la création artistique pour le placer dans la sphère mercantile: il se trouve ainsi implicitement défini comme marchandise. On mesure ici le déplacement de la problématique par rapport à *Kunststücke*. Par ailleurs, l'impression de distance ironique résulte aussi de l'imbrication, dans la forme du discours, du pathétique et du familier: Uerlings signale à juste titre la collision de formules telles que « meine Damen und Herren », « bezeugt sich », « aufs Würdigste », « die tragisch verlorene Einheitlichkeit », avec les apostrophes « na », « sehn Sie ». ²⁰

L'objet de la réclame est nommé au premier vers: Leslie Meier, c'est le pseudonyme sous lequel Rühmkorf publiait poèmes et articles littéraires dans *Zwischen den Kriegen* et *Studentenkurier/ konkret* entre 1952 et 1959. Peut-être peut-on voir là, comme le suggère Uerlings, une allusion à la nature schizographique de l'écriture (poésie et articles polémiques). Quoi qu'il en soit, cette partition se trouve implicitement évoquée au vers suivant par l'association de l'adjectif « sensibel » et du substantif « Linksausleger » dans une parodie du dithyrambe de présentation qui louerait le mélange de la finesse poétique et de l'engagement politique. Le quatrième vers signale le passage de la prose critique à l'écriture poétique, elle-même représentée par la métaphore de la corde raide. Uerlings souligne que la signification de ce vers accentue la perspective commerciale, l'éditeur ne pouvant que se réjouir d'un élargissement du champ d'action d'un écrivain. ²¹ On peut y ajouter que la métaphore de la corde raide possède avant tout une dimension économique: ce vers suggère également la dégradation de la situation financière de l'auteur. Concentrant une double signification poétique et économique, le terme « Hochseil » indique que l'activité poétique et les difficultés financières sont liées, résumant ainsi sur le mode métaphorique les déclarations déjà évoquées de Rühmkorf sur ce point.

La fin de la première strophe définit le but de l'activité sur la corde raide: il s'agit de restituer l'unité perdue de l'individu. La formulation pour le moins elliptique est ici intéressante: le vers qui tourne court et les points de suspension constituent une marque de pudeur ou de douleur qui ne laisse pas bien augurer de la réussite de l'entreprise. Les

²⁰ *Die Gedichte Peter Rühmkorfs, op. cit.*, p. 298.

²¹ *ibid.*, p. 298.

formules déictiques des vers cinq et sept recentrent la signification des métaphores, au-delà du jeu de rôle imposé par le titre, sur le sujet-auteur du poème. C'est finalement sa propre situation que Rühmkorf illustre par l'image du poète funambule cherchant son équilibre: celui-ci s'avère précaire, également menacé par une « conscience de classe » et une « conscience de crise ». Le pôle « Krisenbewußtsein » relativise la certitude de celui qui, possédant une « conscience de classe », défend donc une conception téléologique de l'histoire et fournit une explication sociologique du monde. Cette conscience semble désormais disparue, et le sujet ne peut plus compter, pour neutraliser la dérégulation, sur l'engagement politique qu'elle suppose. Ce qui domine alors, c'est le désarroi et le sentiment de la crise. Réunissant dans le même constat d'échec la recherche de l'unité perdue et de l'équilibre entre deux consciences dont l'une progresse au détriment de l'autre, l'image du poète-funambule se referme sur l'incertitude dans laquelle se trouve dès lors la « conscience de classe ». Cette formule suggère donc, au plan poétologique, l'abandon de la fonction de critique sociale autrefois dévolue à la poésie.

La seconde strophe développe cette conséquence en l'érigeant en enseignement (« sogar lehrreich »). Les vers suivants reprennent tour à tour l'évocation de l'équilibre précaire (« schwankend ») dans sa dimension économique (« ohne genügende Hilfsmittel »): cette image du poète dépourvu d'assise matérielle fait écho à la métaphore de la corde raide), et soulignent la solitude du poète, tout en inscrivant son activité dans un contexte de commerce et d'échange. Cet aspect économique, qui représente une des dimensions fondamentales du poème, devient à cette période le thème central de la réflexion poétologique de Rühmkorf: il est intéressant pour l'interprétation de *Waschzettel* de noter la convergence des images sur ce point. Le treizième vers évoque la situation financière du poète qui ne peut compter que sur sa « tête »: cette image présente bien sûr l'activité poétique comme une production intellectuelle, mais signale en même temps le risque qui lui est inhérent:

Ihr [i.e. der Berufsdichter] oberstes und erstes Produktionsmittel bleibt [...] der eigene Kopf. Dieser Kopf ist ihre Fabrik. Dieser Kopf ist ihr Förderband. Dieser Kopf muß sich pausenlos drehen [...]. Das Risiko als Privateigentum: das Innovationsrisiko, das Neuerungsrisiko, das

Durchsetzungsrisiko, aber auch das Verschleißrisiko und dann alle diese Probleme einer gewiß nicht unerschöpflichen Erfindungskraft. (*W* 125)²²

La question de l'inspiration elle-même replacée dans une perspective mercantile, tel est le nouvel aspect de la problématique poésie/économie. Le dernier vers de *Waschzettel* permet de la compléter: l'image qu'il contient rappelle un passage du discours que Rühmkorf a tenu au Colloque de Berlin de 1963 et publié sous le titre *Erkenne die Marktlage!*; il y dénonce le désintérêt de la critique littéraire pour la poésie, la politique des maisons d'édition et des organisateurs des programmes culturels télévisés et radiodiffusés, qu'il tient pour responsables du manque d'audience du genre:

[...] jen[e] Programmgestalte[r] und Interessenveredle[r] bei Funk und Presse [...] [blenden] die Gedichte nur dann ein, wenn irgendwo eine Lücke zu büßen ist [...]. (*J* 175)²³

L'image de la poésie comme bouche-trou, qui constitue donc la seconde convergence entre le discours théorique et le discours poétique²⁴, vient affiner la perspective économique selon laquelle la poésie est envisagée dans *Waschzettel*. L'évocation du « poète aux mains propres » dans le quatorzième vers reprend la connotation de la formule « Krisen- und Klassenbewußtsein »: c'est le renoncement à l'engagement politique en poésie (« se salir les mains ») et, partant, une conception purement « artistique » du lyrisme qui apparaissent ici en filigrane. La position aérienne du poète (« in der Luft ») ne fait que corroborer, en soulignant la distance par rapport à la réalité terrestre, la limitation de la fonction du poème à un périlleux numéro de cirque qui n'aurait d'autre problématique que lui-même.

C'est sur cette dernière pirouette que s'achève *Waschzettel*: le calembour qui relie « Rühmlisches » à « Rühmkorf » vise en premier lieu à revaloriser un changement d'orientation qui encourt le reproche de lâcheté. Mais il signale également, comme tout indice d'autodérision chez Rühmkorf, que l'abandon de la dimension critique procède d'un renoncement douloureux.

²² « Leur premier et suprême moyen de production reste [...] leur propre tête. Cette tête est leur usine. Cette tête est leur tapis roulant. Cette tête doit tourner sans cesse [...]. Le risque comme propriété privée: le risque d'innover, le risque de renouveler, le risque de s'imposer, mais aussi le risque de s'user et tous les problèmes, alors, d'une imagination certainement loin d'être inépuisable. »

²³ « [...] ces faiseurs de programme, ces affineurs du goût à la radio et dans la presse [...] n'insèrent des poèmes que s'il y a quelque part un blanc à se faire pardonner [...]. »

²⁴ Uerlings signale également ces convergences (*ibid.*, p. 298-299).

Waschzettel est donc bien un poème de la crise: la perspective économique délibérément adoptée ici montre à quel point la critique sociale pratiquée jusqu'alors est restée inopérante dans une Allemagne préoccupée du bien-être matériel et des activités lucratives; dans cette apparente adéquation à l'esprit du temps, Rühmkorf met en fait le doigt sur l'inefficacité du discours critique. Le doute prenant le pas sur les certitudes liées à la conscience de classe, le renoncement à une poésie critique s'impose. C'est le sens que Rühmkorf lui-même donne aux trois poèmes qu'il cite dans l'autobiographie:

Diese Gedichte [...] liquidierten im dialektischen Gegenzug doch gerade den Anspruch des Gedichts, ein ernstzunehmender Austragsort gesellschaftlicher Widersprüche zu sein [...]. (J 181)²⁵

C'est bien par un mouvement dialectique que s'effectue le renoncement: exprimer au moyen de la poésie son impossibilité même, ou du moins, les doutes liés à la fonction du poète, voilà l'antidote provisoire de la force du silence: « Poesie noch einmal im Medium der Poesie anzufechten »²⁶, telle est donc la formule de ce qui s'apparente toutefois davantage à un paradoxe qu'à une heureuse dialectique, comme le montreront *De mortuis oder: üble Nachrede* et *Schluß der Audienz*.

Dans son commentaire, Rühmkorf définit sa démarche métaphorique comme « une mise à l'encan de l'actif du 'moi lyrique' » (« die Konkursmasse des 'lyrischen Ich' metaphorisch unter den Hammer zu nehmen », *ibid.*). Ces trois poèmes sont en effet un bilan qui, non seulement proclame l'inanité socio-politique du message poétique, mais de plus recense les facultés dont peut encore faire preuve le moi lyrique après cet échec. *Waschzettel* récuse également, par une formulation inachevée et dubitative, l'aptitude du sujet à restaurer l'unité perdue (« Der Versuch des Individuums, die tragisch verlorene Einheitlichkeit... »). Quelles vertus reconnaître alors à la poésie? La théorie comme la pratique de Rühmkorf permettent de dégager deux axes: d'une part, elle est définie comme l'expression subjective par excellence:

Wer Lyrik sagt und es entschieden sagt, der sagt zwangsläufig auch Subjektivität, sagt Selbstaussdruck auf Biegen und Zerbrechen [...]. (J 190)²⁷

²⁵ « Ces textes [...] détruisaient justement, par réaction dialectique, la prétention qu'avait le poème d'abriter valablement le jeu des contradictions sociales. »

²⁶ *Ibid.* « Contester la poésie, une fois encore, mais par la poésie. »

²⁷ « Qui dit poésie et le dit résolument, dit fatalement subjectivité, dit expression individuelle quoi qu'il advienne. »

D'autre part, elle assume la révision de la tradition: l'étude des poèmes de *Irdisches Vergnügen in g* et surtout de *Kunststücke*, qui propose une définition de la parodie, l'a montré. Ces deux mérites que Rühmkorf reconnaît de façon générale à la poésie sont-ils toujours à porter à l'actif du moi lyrique après le constat du double échec effectué dans *Waschzettel*? C'est la question à laquelle tentent de répondre *De mortuis oder: üble Nachrede* et *Schluß der Audienz*:

Langsam schließen sich die Wunden der Jugend, und nichts will
an ihre Stelle treten.
Auch das Leiden an der Menschheit
wird ja mal zum bloßen Routinefall;
nun, dann kokelt die alte Seele wohl so allmählich zu Ende,
es geht immer so weiter mit uns,
und wenn es weiter so weitergeht wie bisher,
ist bald Schluß.

Jetzt, zum Beispiel, haben wir auch die Linden schon wieder im Rücken.
(Wer spricht noch vom Flieder?)
Man wagt fast gar nicht mehr *Ich* zu sagen bei soviel Geschäftigkeit.
Bald,
wenn mit unaufhaltsamen Blättern
der Herbst
abwinkt
und auch die Drosseln ihre Lieder einziehen,
heizt du die hohle Brust
-Jetzt Kohlen kaufen!-
mit Nietzschewörtern.

Kein Grund zum Aufgeben, Meister!
Auch das Alter ist noch ein durchaus vollgültiger Lebensabschnitt,
und solange der Stuhlgang gesichert ist,
der Tag noch nicht unerfüllt -
Ah - natürlich,
und dann noch der Trick mit dem Einerseits-andrerseits,
schleimlösende Dialektik:
das lernt man doch auch erst in, sagen wir, vorgeschrittenen Jahren.
Wenn die Spannkraft nachläßt.
Und der Mund sich auftut:
grau
und von Liedern leer.
(*De mortuis oder: üble Nachrede*, J 179 - GG 103)

Le titre inscrit le discours dans une perspective posthume qui, bien que feinte, donne au poème une tonalité de finitude. La première strophe effectue le bilan de la situation passée, présente et future du moi: le pouvoir d'émotion semble révolu et l'avenir inexistant. Même les engagements humanitaires et politiques (« das Leiden an der Menschheit ») ne sont plus un point d'ancrage. Les derniers vers esquissent l'image d'un

proche anéantissement, soutenue par la forme d'une phrase qui s'enroule sur elle-même avant de buter sur la sentence définitive.

La deuxième strophe précise la perspective temporelle du discours: les multiples images servent en premier lieu à évoquer les états d'âme du moi devant la nature qui s'endort; mais on peut également comprendre la venue de l'hiver comme la métaphore de l'hibernation du poète. En effet, on se souvient que l'évocation du lilas était jusqu'alors un recours fréquent dans les poèmes de Rühmkorf. Or, l'interrogation formulée ici (« Wer spricht noch vom Flieder? ») suggère le silence adopté désormais par le poète du lilas. La description de la nature automnale est interrompue par un aveu qui consacre un nouveau renoncement du poète: « Man wagt fast gar nicht mehr *Ich* zu sagen bei soviel Geschäftigkeit »: cette dernière formule désigne l'activisme croissant de l'époque et peut-être la dimension collective qu'il prend. Dans un tel contexte, l'expression individuelle perd son sens. Finalement, c'est aussi par l'absence du pronom de la première personne dans le poème que Rühmkorf soustrait à l'actif du moi lyrique la faculté dont jouissait la poésie: celle d'accueillir et d'exprimer la subjectivité. Comme le dit clairement le onzième vers, ce rétrécissement des aptitudes du lyrisme ne résulte pas d'un interdit arbitraire que formulerait le sujet, mais il est le fruit inéluctable de l'évolution de l'époque. La suite du poème formule donc, dans un premier temps, une réaction subjective qui correspond à une sorte de morale d'inspiration nietzschéenne: Harald Weinrich fait remarquer que la fin de la deuxième strophe rappelle le poème *Ecce homo* de Nietzsche²⁸:

Ja! Ich weiß, woher ich stamme!
 Ungesättigt gleich der Flamme
 Glühe und verzehr' ich mich.
 Licht wird Alles, was ich fasse,
 Kohle Alles, was ich lasse:
 Flamme bin ich sicherlich.²⁹

L'analogie n'est pas seulement d'ordre sémantique: l'image que reprend Rühmkorf signale qu'en réaction au constat précédemment formulé, et dont la gravité est peut-être représentée métaphoriquement par le dépérissement de la nature, le sujet se persuade qu'il est malgré tout le réceptacle d'une petite flamme susceptible de faire échec au

²⁸ *Kuck mal, ein Mensch, op. cit.*, p. 232.

²⁹ « *Scherz, List und Rache.* » *Vorspiel in deutschen Reimen.* Dans: *Die fröhliche Wissenschaft. Werke* // Hg. v. Karl Schlechta. Frankfurt/Main: Ullstein, 1969. p. 306.

néant. C'est cette disposition somme toute dynamique que résume l'injonction: « Kein Grund zum Aufgeben, Meister! ». Les quatre premiers vers de la troisième strophe développent finalement, sur un ton d'autodérision, le concept nietzschéen de « Pessimismus der Stärke »³⁰.

En effet, les affirmations qui ouvrent la strophe sur un ton énergique témoignent de la volonté de continuer malgré tout à dire « oui au monde », qui est en totale contradiction avec la résignation observée au début du poème. En somme, *De mortuis...* illustre une situation de nihilisme³¹, caractérisée par la perte des valeurs (ici: celle de la valeur critique de la poésie) et l'absence de perspective, à laquelle tente de s'opposer, tout d'abord, la réaction du sujet qui maintient néanmoins son adhésion au monde: cette attitude constructive correspond à ce que Nietzsche appelle le « nihilisme actif »³².

Or, le tiret du vingt-troisième vers et l'exclamation du vers suivant marquent un changement de registre; l'objectivation réalisée ensuite n'est pas exempte d'ironie: sa cible est le tour dialectique par lequel le sujet parvient à se préserver en dénonçant, par la voie poétique même, les failles de la poésie. La distance et la formulation péjorative (« der Trick mit dem Einerseits-andrerseits ») laissent supposer que cette solution ne peut être efficace. Etablissant un lien entre cette pseudo-habileté et l'expérience poétique, le sujet feint de réintroduire incidemment ce vers qui cheminait nécessairement le poème: le déclin des forces et le tarissement du discours lyrique sont, en fait, moins les marques de l'âge que les répercussions inéluctables de l'époque sur le sujet.

³⁰ « Gibt es einen Pessimismus der Stärke? ». *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus - Versuch einer Selbstkritik. Werke I.* p. 9. (« Y a-t-il un pessimisme de la force? »). Rühmkorf lui-même ne se réfère à aucun moment à Nietzsche, mais les convergences sont trop frappantes pour ne pas autoriser l'hypothèse d'une influence nietzschéenne. cf. notamment: « Auch dieser Pessimismus der Stärke endet [...] mit einem absoluten Ja-Sagen zu der Welt [...]. » *Aus dem Nachlaß der Achtziger Jahre. Werke IV.* p. 219. (« Ce pessimisme de la force s'achève lui aussi par une adhésion absolue au monde [...]. »)

³¹ Voici la définition de Nietzsche: « Was bedeutet Nihilismus? - Daß die obersten Werte sich entwerten. Es fehlt das Ziel. Es fehlt die Antwort auf das 'Wozu?' » *Ibid.*, p. 149. (« Que signifie le nihilisme? - Que les valeurs suprêmes se dévaluent. Il manque le but. Il manque la réponse à la question 'A quoi bon?' »)

³² « Nihilismus. Er ist zweideutig:

A. Nihilismus als Zeichen der gesteigerten Macht des Geistes: der aktive Nihilismus.

B. Nihilismus als Niedergang und Rückgang der Macht des Geistes: der passive Nihilismus. » *Ibid.*

(« Le nihilisme. Il est double: A. Le nihilisme comme signe du pouvoir accru de l'esprit: le nihilisme actif. B. Le nihilisme comme décadence et recul du pouvoir de l'esprit: le nihilisme passif. »)

De mortuis... s'achève ainsi, en conformité avec la mise en garde de la première strophe, sur l'image du silence poétique, non sans avoir auparavant évalué l'aptitude de la poésie à rester le lieu d'expression de la subjectivité: cette propriété, non plus, ne résiste pas au bilan.

Schluß der Audienz reprend et prolonge ce jugement pour en tirer toutes les conséquences:

Mensch, gehn Sie mir ab mit sich!
 Ich komme Ihnen ja auch nicht mit meinen selbstgemachten
 Patentveilchen.
 Und lassen Sie den Hut bitte gleich oben.
 So ein Schweißband hält nämlich die Gedanken viel besser zusammen;

Was, die Substanzfrage wollen Sie anschneiden, in wessen Auftrag denn?
 Mann! Sie belegen Ihr Brot doch auch nur mit der eigenen Zunge.
 Aber wissen Sie:
 Leute wie Sie hab ich täglich welche Konkurs machen sehn.
 Wenn da nur Ihr Geschäftsfreund mal plötzlich vom Konto zieht,
 und Sie können nicht mithalten,
 wackelt gleich der ganze gemütliche Überbau.

[...]

Nein, auf mich bringen Sie die Rede heute bestimmt nicht mehr.
 Ehrlich gesagt, stilisier ich meinen Preßkopf lieber
 unter Ausschluß der Öffentlichkeit,
 und mit Tränen zur Lage
 kann ich nicht dienen -
 Friedlich
 in meinen Chippendale-Sessel gelehnt
 (das sei überhaupt keine echte Stellungnahme? Es ist die meine!)
 fülle ich meine Person mit der unverbindlichen Abendluft.
 Ja, ich entwickle hier noch meine eigene Klassik.
 Aber auch die riecht,
 zugegebenermaßen,
 schon ein bißchen stark nach der Packung.
 (J 179-180 ; GG 104-105)

Dès la première ligne, on retrouve les apostrophes agressives auxquelles les recueils précédents avaient habitué le lecteur. Le texte se présente ici comme le pseudo-discours du poète de référence, sinon officiel. D'emblée, le sujet récuse la fonction déjà déniée à la poésie dans le poème précédent: celle d'accueillir le discours du moi. Ce dernier se refuse vigoureusement à faire du poème le réservoir de ses souffrances: « Ich komme Ihnen auch ja nicht mit meinen selbstgemachten Patentveilchen ». Le cynisme qui anime cette formulation imagée trahit paradoxalement l'attachement du sujet à la conception traditionnelle du lyrisme comme expression de l'âme. L'image des « cocards patentés », symboles des blessures du moi, et le pronom réfléchi « sich » représentent un contenu

désormais relégué hors du domaine poétique. La suite de la strophe laisse aussi entrevoir la douleur liée à ce renoncement: refusant honneurs et pitié, le sujet signale par là-même qu'il est perturbé, et cherche à neutraliser l'émotion sur le ton de la plaisanterie: « So ein Schweißband hält nämlich die Gedanken viel besser zusammen ».

La deuxième strophe formule la conséquence de la dissociation entre subjectivité et poésie: celle-ci ne peut plus poser la « question de la substance », c'est-à-dire la question fondamentale de l'essence des choses. Ce lien implicitement formulé entre « sujet » et « substance » est également un thème de Nietzsche:

Der Substanz-Begriff eine Folge des Subjekt-Begriffs: nicht umgekehrt!
Geben wir die Seele, 'das Subjekt' preis, so fehlt die Voraussetzung für eine
'Substanz' überhaupt.³³

Rühmkorf avait sans doute ce concept nietzschéen présent à l'esprit lorsqu'il a composé *Schluß der Audienz*: c'est en tout cas l'arrière-plan intellectuel du double renoncement revendiqué ici. Les mises en garde qui suivent ramènent les poètes, à qui le sujet s'adresse, de la question de l'être à la réalité dans son aspect le plus mercantile. La déclaration du septième vers définit le discours poétique non comme le lieu de l'interrogation ontologique, mais comme un simple gagne-pain dont les vers suivants évoquent la précarité.

La dernière strophe fonctionne en quelque sorte comme un résumé. Elle reprend tout d'abord les dénégations initiales sous une forme plus explicite. Le refus du contenu subjectif du discours s'accompagne cette fois de l'annonce du retrait du poète: la souffrance liée à la situation historico-politique est dénoncée comme inutile dès lors qu'elle s'exprime sur le mode poétique. Le devoir de réserve librement consenti et revendiqué par le sujet résulte clairement de l'état problématique du réel. A l'inanité du discours critique, le moi oppose comme une solution idiosyncrasique l'attitude olympienne qu'il adopte et désigne comme telle à la fin du poème: en effet, en refusant de s'engager dans l'arène et en décidant de jouir de tout ce qui n'est pas engagement, il se place délibérément au-dessus de la mêlée, jouant ainsi les « classiques ».³⁴ La pseudo-

³³ Nietzsche, *ibid.*, p. 219. « Le concept de substance: un corollaire du concept de sujet, et non l'inverse! Sacrifions l'âme, le 'sujet', et c'est la condition même de toute substance qui disparaît. »

³⁴ cf. le commentaire de Rühmkorf sur cette image: « In einem Chippendale-Sessel [...] etwas wie einen gutgepolsterten Ruhesitz [sehen], in dem nichts mehr schmerzt und nichts mehr drückt und an dem auch die Widrigkeiten des Lebens dann gar nicht mehr ruckeln können [...]. » *Gespräch mit Manfred Durzak*, dans: *Zwischen Freund Hein und Freund Heine: Peter Rühmkorf. Studien zu seinem Werk*. M.

objection de la parenthèse a une fonction rhétorique: l'exclamation qu'il lui oppose renvoie nettement au libre arbitre en vertu duquel le sujet n'admet plus qu'on puisse désormais lui soutirer des prises de position politiques. Or, cette attitude elle-même ne résiste pas au doute: l'aveu qui clôt le poème ne dénonce-t-il pas cette voie classique comme une solution usée dont l'odeur de renfermé signale l'inadéquation au temps? Dans son commentaire, Rühmkorf définit ainsi le recours à la pose olympienne: « Barrikadenanspruch auf die Altenteilerposition herunter[geschrumpft] » (*J* 181).³⁵ L'amertume de la formule montre aussi qu'il ne pouvait s'agir d'une solution efficace. Le problème que pose le poème reste entier: le texte ne répond à la question des possibilités de la poésie que par des renoncements successifs.

Dans son aspect destructeur, *Schluß der Audienz* annonce les dix années de silence à venir. On constate à la lecture de ces trois poèmes que le terme de « dialectique » qu'emploie Rühmkorf n'est pas approprié, et qu'il conviendrait plutôt de lui substituer celui de « paradoxe »: car, finalement, le mode spécifiquement poétique sur lequel l'auteur exprime les insuffisances de la poésie même, ne suffit pas à neutraliser le problème d'un genre confronté à une situation historique nouvelle.

Le quatrième poème que Rühmkorf a composé lors de son séjour à la Villa Massimo ne s'inscrit pas dans ce cadre politico-poétologique, mais dans celui d'une réflexion générale sur l'histoire. C'est en effet par ce biais que le poète finit par trouver un intérêt à sa présence à Rome:

Im rastlos strebenden Bemühen, doch noch auf das Land mich einzulassen,
dessen Sprache ich nicht beherrschte [...], begann ich dort anzuknüpfen, wo
die Latein- und Geschichtsbücher der Schuljahre mich seinerzeit im Stich
gelassen hatten, einer sozial-geschichtlichen Sondierung der Antike.
(*J* 182)³⁶

Durzak / Hartmut Steinecke (Hg.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989. p. 322. (« Voir dans un fauteuil Chippendale quelque chose comme un siège de repos bien rembourré, où l'on ne sent plus ni douleur ni contrainte, et que même les contrariétés de la vie ne peuvent ébranler. »)

³⁵ « L'ambition des barricades s'est mise à la retraite. »

³⁶ *Wie ich Volsini ausgrub*: « Mû par la volonté inlassable de me rapprocher malgré tout de ce pays dont je ne maîtrisais pas la langue [...], je repartis de là où les manuels scolaires de latin et d'histoire m'avaient, à l'époque, laissé en plan: de l'exploration socio-historique de l'Antiquité. »

Il commence ainsi à ramasser tous les éclats de verre et de poterie qu'il trouve, puis visite force musées et bibliothèques, jusqu'à prendre conscience de ce que représentent ces fragments et de ce que signifie l'histoire:

Wer auf Geschichte gestoßen wird, so unvermittelt wie ich, der neigt dazu, sich ihren Sinn an Hand von anschaulichen Scherben zurechtzubuchstabieren. [...] Und da gaben die hübschen Bildungsvorhänge denn auch ihr erstes Geheimnis preis, das hieß: lebendige Vergangenheit, und die hieß: Mord und Totschlag. (*ibid.*)³⁷

Dans de multiples déclarations sur son expérience italienne, Rühmkorf présente cette prise de conscience comme une révélation:

Das Schlüsselwort hieß dabei Geschichte - Geschichte, die mich noch niemals richtig gefangengenommen hatte, jedenfalls nicht als Kriegs- und Schlachtengeschichte...³⁸

C'est la poésie qui, dans un premier temps, servira de cadre à la relation de cette découverte intellectuelle: *Gruß aus Rom* est en effet la première étape d'une réflexion sur l'histoire:

Auch unter Pinien läßt es sich leben, gewiß doch,
der ganze
unaussprechliche Süden paßt in ein Fliegenfenster
(dein sorgsam gerasterter Lichtblick)
und wie von ferne nur
dringt es in deine Stube mit Schwerter- und Schlachtenlärm.

Von ferne der Mut und der Ruhm.
Drei Jahrtausende, mindestens, rücken sie an, dich zu grüßen,
drei Jahrtausende randvoll!
Ja, hier gibt wirklich ein Heros dem andern die Klinke in die Hand.
Ein Triumph des anderen Huckepack.
Über die Ränder des braunen Lateinbuchs hinweg
ragt es wie goldene Lettern,
und aus den Fußnoten Niebuhrs,
unentwegt,
hörst du den Tritt der Legionen.

Entweder - oder!
Eine erstklassige Klassik schafft man nicht im Sitzen.
Wenn es ein Volk in eine andere Lage drängt,
wackelt der Hausrat.
Oder sehen Sie nur diesen lieblich gebuckelten Landstrich:
von w i e viel Seiten berannt,
w i e v i e l e ausgesuchte Helden mußten sich

³⁷ « Quand on se trouve confronté à l'histoire aussi inopinément que moi, on est tenté d'en anonner le sens à partir de débris suggestifs. [...] Et c'est alors que les gracieux voiles de la culture livrèrent leur premier secret: le passé était vivant, et il avait pour noms: meurtre et assassinat. »

³⁸ *Gespräch mit Walter Höllerer, op. cit., p. 332.* « Ce qui me guidait dans tout cela, c'était l'histoire - laquelle ne m'avait jamais vraiment captivé, du moins pas comme récit des guerres et des batailles... »

nicht aufeinander werfen,
um aus Sumpf einen Hügel zu bilden.

Was, diese Blutsuppe schmeckt ihnen nicht?
Dieser historische Schichtkäse?
Sie denken sich eine Zukunft auch wohl eher als
Zeitenrichter im Selbstverlag?!
Aber der Genuß von Aprikosen widerstrebt Ihnen nicht unbedingt?
Des Pfirsichs, der Kirsche?
Alles ganz legitime Beutestücke im übrigen.
Alles seinerzeit mal auf der Schwertspitze eingeführt.

Zenite!
Fulminanzen!
He - he, Ihr Tieferbleichten, nicht dem Ausgange geht es,
hier geht's den Sternen zu.
Da könnte ja jeder kommen und sagen:
mal eine Weile gar nichts, oder:
wo man nicht mehr den scharfen Zug der Geschichte im Nacken spürt,
der Platz im Garteneck -
Nein, Freundchen,
nein mein Lieber,
nein,
du Dezimalgespenst,
auch vierzehn Stellen hinterm Komma bläst man nicht Waldesruh.
Aber Leute,
die wirklich
ihr Grab noch ausfüllen, rufen dich an;
und es weist in die Zukunft mit handgehämmerten Wunden.
(J 182-183; GG 101)

Ce poème est nourri de l'expérience biographique: on y retrouve les états d'âme liés à la situation géographique (« Ach, unter Pinien läßt es sich leben »; l'image du grillage illustre probablement le sentiment d'aliénation qu'éprouvait Rühmkorf à Rome, tout comme les difficultés de contact avec les autochtones et le pays lui-même), ainsi que le point de départ de l'« intégration » (« Über die Ränder des braunen Lateinbuchs hinweg / ragt es wie goldene Lettern »). Dans les deux premières strophes, le sujet apparaît comme passif, simple réceptacle de l'histoire antique qui l'agresse sous la forme d'une succession de batailles (« Schwerter- und Schlachtenlärm »; « der Mut und der Ruhm »; « Tritt der Legionen »). La perception et la restitution très réalistes de ces manifestations omniprésentes de l'histoire suggèrent leur impact sur le moi: il dénonce ici le bellicisme et le culte des héros.

Ces impressions persistantes suscitent ensuite une méditation sur la culture et la civilisation, dont la valeur est remise en question dès lors qu'elles naissent

d'affrontements successifs. L'évocation du tribut à payer pour leur avènement procède d'une forme de « Zivilisationspessimismus » lié à la conception de l'histoire.

La troisième strophe est conçue sur le mode de l'apostrophe agressive, qui dénote la volonté de choquer et l'intention didactique, en même temps que le dégoût véritable du sujet. Dans des termes crus, ce dernier assimile clairement l'histoire à un éternel bain de sang que rien ne peut justifier.³⁹

La quatrième et dernière strophe, vocative elle aussi, se partage nettement en deux parties égales: après s'être tourné vers les morts (« Ihr Tieferbleichten ») pour les assurer d'une gloire posthume (« Zenite »; « Fulminanzen »; « hier geht's den Sternen zu »), le moi s'adresse à lui-même. Par l'interpellation « du Dezimalgespenst », il se présente comme un infime descendant du peuple antique; filant la métaphore arithmétique, le vers suivant invoque le devoir de mémoire: la distance temporelle (la deuxième strophe la précisait clairement: « drei Jahrtausende ») et la situation présente du moi, héritier insignifiant de ces hommes de l'Antiquité qui ont fait l'histoire (« auch vierzehn Stellen hinterm Komma ») ne justifient pas qu'on laisse les morts en repos (« bläst man nicht Waldesruh »). Toutefois, les trois vers qui suivent apportent une rectification: c'est l'histoire proche (« Leute / die wirklich / ihr Grab noch ausfüllen ») qui, prioritairement, doit être le lieu de la réflexion du sujet. La dernière ligne du poème présente le futur comme tributaire des souffrances passées, car construit sur elles, et conditionné par elles. Le mouvement vers l'avenir qu'esquisse la fin du poème apparaît dans toute sa fatalité: l'homme ne peut échapper à cet élan inéluctable. Mais l'évocation implicite de la crucifixion suggère que cette marche vers le futur doit s'accompagner d'une réflexion sur la tournure sanglante du passé, sur les sacrifices de l'histoire en somme.

³⁹ On trouve aussi, mais beaucoup plus tôt, cette vision de l'histoire chez Hans Magnus Enzensberger. Voici un exemple de sa traduction poétique:

«[...]»

Diadem und Aura. Doch ein Schatten färbt
unter weißem Lid ihr Auge fahl
und in kaiserlichen Händen unter dem Brokat
flattert eine alte Qual.

Denn die Schatten heulen. Blut und Inzest und Verrat
sickern langsam ins beglänzte Ohr:
stinkend schwarze Banner hissen Ruhm und Pracht
weit ins Firmament empor. » (*Ravenna*, dans: *Verteidigung der Wölfe*, op. cit., p. 38)

Reposant tour à tour sur de violentes apostrophes et sur une forme méditative, *Gruß aus Rom* propose une réflexion sur l'histoire qui procède au départ du pessimisme, voire du nihilisme historiques. Malgré l'évocation de l'avenir, on ne peut y lire une conception téléologique de l'histoire: celle-ci apparaît au contraire comme une succession d'affrontements sanglants dénués de sens. Notons également que le passé n'est pas envisagé en termes de lutte des classes: on voit ici clairement que la « conscience de classe » évoquée dans *Waschzettel* n'est plus un attribut subjectif. C'est en ces termes que Rühmkorf lui-même définit l'état de sa réflexion sur l'histoire au moment de son séjour à Rome:

[...] am Anfang der Erkenntnis stand der nackte Geschichtsnihilismus. Ich sah noch keine Fronten, von Klassen ganz zu schweigen [...]. Plausibel also schon der Rückfall in die Lyrik und eine zähneknirschende Abrechnung mit der heroischen Welt. (J 184)⁴⁰

Il s'agit là d'un premier stade dans la réflexion que mène Rühmkorf sur l'histoire au milieu des années soixante. L'évolution que subit peu après sa conception prend également racine dans son séjour italien: en effet, c'est à la Villa Massimo qu'il commence à s'intéresser à l'histoire des Etrusques. Il présente cette découverte comme la conséquence de son pessimisme historique premier:

Des Geschichtspessimismus andere Seite ist [...] der Rückzug auf die geschichtslose Provinz. [...] es [trieb] mich ab [...] einige Jahrhunderte früher [...] [in] den historischen Unschärfbereich vor dem Imperium und seiner selbstgerechten Geschichtsschreibung. (J 186)⁴¹

Il se plonge ainsi dans l'histoire du peuple de Volsinii⁴². Ce qui nourrit son enthousiasme pour cette page de l'histoire étrusque, c'est la parenté qu'elle offre avec le présent:

[...] das alte etruskische Volsinii [war] infolge seiner ungelösten oder schlecht gelösten Klassenspannungen zu Grunde gegangen - [...] Ein historischer Fall, der mich eine Weile interessierte, weil er mir so bloß 'historisch' gar nicht schien. Ich sah die Parallelen zu unserer eigenen Zeit, und die wollte ich herausarbeiten. Ich sah die südamerikanischen Diktaturen, ich sah die politischen und die Handelsbeziehungen zu den

⁴⁰ *Wie ich Volsini ausgrub*: « [...] au commencement de la connaissance était le nihilisme historique pur. Je ne distinguais pas encore de fronts, encore moins de classes [...]. Dès lors, la récurrence du lyrisme et un règlement de comptes grinçant avec le monde héroïque devenaient plausibles. »

⁴¹ *ibid.*: « L'autre face du pessimisme historique [...] est le repli hors de l'histoire. [...] je fus entraîné [...] quelques siècles plus tôt, [...] dans cette zone d'incertitude qui précéda l'empire et son historiographie souveraine. »

⁴² Comme l'explique Rühmkorf à Höllerer, « les Volsiniens étaient l'un des derniers peuples étrusques que les Romains n'avaient pu soumettre ou du moins pacifier. » (« Die Volsinier waren einer der letzten etruskischen Stämme gewesen, den die Römer nicht hatten unterdrücken oder doch zähmen können. ») *Op. cit.*, p. 333.

USA, und ich sah natürlich die ungeheure Bedrohlichkeit des internationalen Interventionswesens. Ein klassischer Fall im ganzen von Revolution, Konterrevolution und Intervention, ein richtig spannendes Lehrstück.⁴³

A la suite de cette découverte, il commence à envisager l'histoire comme un affrontement entre classes sociales:

Dieses Stück klassischer Geschichte, nach eingehendem Studium immer mehr als ein Stück signifikanter Klassengeschichte zutage tretend, weckte in mir nicht nur den Nerv für Geschichte überhaupt. Es schien mir ein Stück aus dem dramatischen Kampf der Unterdrückten [...]. (J 189)⁴⁴

Dès lors, son séjour à Rome prend un sens:

Ich verwandte mein Stipendium, wie mir scheint, adäquat zur Entwicklung von Fähigkeiten, die dem sozialen Kampf dienen sollten. (J 191)⁴⁵

Ce n'est pas un hasard si la prise de conscience d'un rôle politique à jouer en tant qu'écrivain allemand, coïncide avec le renoncement à la poésie:

Ich [...] habe [...] ab 1964/65 vorläufig überhaupt keine Gedichte mehr geschrieben. Weil ich glaubte, daß das Gedicht kein Austragungsort für politische Wahrheiten, kein politisches Hebelinstrument sein könnte, entschied ich mich für die Bühne [...].⁴⁶

Sens de l'histoire, conscience de classe et volonté d'agir s'allient ainsi, au terme du séjour italien fin 1965, pour motiver l'abandon du discours poétique pour le discours dramaturgique⁴⁷. Dans ce contexte, *Gruß aus Rom* représente une première étape dans la réflexion historique: la tribune du nihilisme et du pessimisme ne pouvait être que la poésie. En revanche, la compréhension marxiste de l'histoire qui domine par la suite ne

⁴³ *Ibid.*, p. 333-334. « La vieille Volsinii étrusque avait sombré en raison de tensions de classes non ou mal résolues - [...] un cas historique qui m'intéressa un moment parce qu'il me semblait plus qu' 'historique'. Je voyais les parallèles avec notre époque, et je voulais les dégager. Je voyais les dictatures sud-américaines, les relations politiques et commerciales avec les Etats-Unis, et naturellement l'énorme menace que constituait l'interventionnisme international. Un cas dans l'ensemble classique de révolution, contre-révolution et intervention, une pièce didactique vraiment palpitante. »

⁴⁴ *Wie ich Volsini...*: « Ce morceau d'histoire classique, se révélant à l'examen comme un moment significatif de la lutte des classes, n'éveilla pas seulement mon intérêt pour l'histoire en général. Il m'apparut comme un épisode du combat dramatique des opprimés [...]. »

⁴⁵ *ibid.*: « J'employai ma bourse, judicieusement me semble-t-il, à développer des aptitudes susceptibles de servir à la lutte sociale. »

⁴⁶ *Gespräch mit Matthias Prangel, op. cit.*, p. 10. « A partir de 1964/65, j'ai cessé provisoirement d'écrire des poèmes. Parce que je croyais que le poème ne pourrait être ni le lieu des vérités politiques ni un instrument d'action, j'optai pour le théâtre [...]. »

⁴⁷ Rühmkorf tire ainsi le bilan de son séjour romain: « Insofern war Italien für mich zu einem tiefgreifenden Bildungserlebnis, wo nicht im Sinn der Klassik, so aber sehr wohl im Selbstverständnis meiner Klassenposition. » (*Wie ich Volsini...*, J 191) (« C'est en cela que l'Italie représenta pour moi un facteur essentiel de ma formation, sinon dans l'esprit du classicisme, du moins très certainement dans la prise de conscience de ma position de classe. »)

peut qu'entraîner, par ses répercussions dans le domaine de l'engagement politique, une théâtralisation du thème historique.

On voit ici nettement les liens entre la réflexion historico-politique et la pratique poétique: à ce stade de la production, la première se présente encore comme l'envers de la seconde; la mise en oeuvre du thème historico-politique ne peut donc être que dramaturgique.

Le renoncement poétique que thématisent *Waschzettel*, *De mortuis oder: üble Nachrede*, *Schluß der Audienz* et qu'illustrent les prolongements de *Gruß aus Rom* représente une tendance dont Rühmorf n'a pas l'apanage. Lui-même souligne que les interrogations sur le sens et la fonction de la poésie constituaient les principales tendances de la réflexion littéraire de l'époque⁴⁸. Le jugement qu'il prononce alors sur l'inefficacité de la poésie critique ne s'apparente toutefois pas à une condamnation en bloc du lyrisme protestataire, mais relève d'un inconfort tout à fait personnel issu de l'inadéquation, dans les conditions politiques de l'Allemagne des années soixante, entre l'artistique et le social:

[...] das war kein Ich, das, besservisserisch, andrer Leute Protestgedichte zerfetzte, das wies mit dem Finger, richtete den Pfeil zunächst mal auf die eigne Brust, wo künstlerischer Schein und gesellschaftliches Sein sich nicht mehr reimten. (*Ibid.*)⁴⁹

Mais cette tension interne reste pour l'heure poétiquement stérile et conditionne même le silence du poète; en 1965, il n'est plus question d'évaluer « l'actif du moi lyrique »: ce dernier, en effet, n'existe plus:

Als der Frühling dann ausbrach [...], war die Lage des 'lyrischen Ich' [...] bis zur Tabula rasa geklärt [...]. (*J* 182)⁵⁰

On notera néanmoins que ce renoncement à la poésie, qui dénote paradoxalement une dynamique constructive, ne s'apparente pas à la retraite d'un poète misanthrope. Une note du journal intime datant du 22 avril 1971 résume rétrospectivement l'état d'esprit qui animait Rühmkorf dans le milieu des années soixante:

⁴⁸ cf. *J* 181.

⁴⁹ *Wie ich Volsini...*: « [...] ce n'était pas un moi qui, se croyant plus malin, lacérait les poèmes protestataires des autres, c'était un moi dont le doigt et les flèches visaient tout d'abord son propre coeur qui ne savait plus concilier l'apparence artistique et l'être social. »

⁵⁰ *ibid.*: « Lorsque le printemps éclata [...], la situation du moi lyrique était [...] nette comme une table rase [...]. »

[...] unversehens auf die Bemerkung 'Lebenserinnerungen einer müde gewordenen Schreibkraft' gestoßen (1964). [...] 1964: als mein Pessimismus noch grün war und mein Lebenskel frisch im Kraut stand. (L 211)⁵¹

Le tarissement de la parole poétique ne procède pas d'un épuisement de l'inspiration; il y a en effet toujours un message à transmettre, mais il trouvera d'autres modes d'expression. Le « pessimisme » et le « dégoût » animeront d'autres formes du discours, jugées alors plus efficaces: Rühmkorf va se tourner pour la première fois vers le théâtre, sans pour autant abandonner un combat qui lui est familier depuis 1952, l'activité journalistique:

[...] weil d[as] direkte Ausdrucksbedürfnis bei mir schon immer im Hader gelegen hatte mit kontroversen Neigungen, hatte sich auch mein ganzes Schreiberleben praktisch aufgespalten in diese einsamen Fluoreszenznummern und einfache Aufklärarbeit im tagespolitischen Augiasstall. (J 189-190)⁵²

Parce que l'activité journalistico-politique constitue, depuis les débuts de l'auteur, l'envers de son activité poétique, c'est cet aspect de l'engagement de Rühmkorf qu'on va envisager tout d'abord, avant de s'intéresser à son expérience théâtrale.

2. L'engagement politico-journalistique

Il ne saurait être question, dans le cadre d'une étude de la production lyrique, d'accorder une trop grande attention au travail d'éducation politique réalisé dans les articles. On peut se contenter d'en indiquer les grandes lignes, à l'aide de l'autobiographie et du chapitre que consacre Uerlings à l'engagement politique de Rühmkorf.⁵³

Cet engagement se manifeste dans les articles que Rühmkorf publie dans les revues dont il a été le collaborateur assidu, voire le co-fondateur: *Zwischen den Kriegen* et *Das*

⁵¹ « [...] je suis tombé par hasard sur la note suivante: 'Souvenirs de la vie d'un scribe fatigué' (1964). [...] 1964: alors que mon pessimisme était encore vert et que mon dégoût de vivre prospérait. » (Cet extrait du journal intime intitulé « *Jetzt nur noch dies lasche Adieu* » - *Tagebuchnotizen*. 22. April 1971, se trouve dans le volume *Laß leuchten!*, une compilation réalisée à l'occasion du Prix Büchner).

⁵² « [...] parce que [le] besoin de m'exprimer directement avait toujours été en conflit avec des tendances opposées, toute ma vie d'écrivain s'était partagée en pratique entre ces fluorescences solitaires et le simple travail éducatif dans les écuries d'Augias de la politique quotidienne. »

⁵³ *IV. Politik, op. cit.*, p. 99-128.

Plädoyer/ Studentenkurier/konkret.⁵⁴ Certes, dès le milieu des années soixante, Rühmkorf descend également dans l'arène publique avec des discours, en participant à des manifestations, à des réunions électorales etc..., mais son moyen d'expression privilégié reste avant tout la plume. Notons que Rühmkorf n'a jamais été membre d'aucun parti politique; Klaus Rainer Röhl souligne son indépendance sur ce point:

[...] unbeeinflusst nicht, doch unabhängig. Ein skeptischer Individualist.⁵⁵

Pour Rühmkorf, le journalisme est une forme d'action politique destinée à éduquer les consciences, à façonner l'opinion publique, de façon que celle-ci puisse ensuite constituer un groupe de pression susceptible d'influencer les élus politiques, notamment les parlementaires. Une profonde conviction anime cette intention didactique: Rühmkorf ne doute pas de l'efficacité de la presse critique si elle s'inscrit dans un système garantissant le respect de la liberté de pensée.⁵⁶ Dans son entretien avec Matthias Prangel, Rühmkorf formule ainsi l'espoir qui motivait son engagement journalistique dès le milieu des années cinquante:

Man hatte die Hoffnung, daß man die 100000 oder 200000 Leute, die die Zeitung erreichte, auch in ihrem Kopf bewegen konnte.⁵⁷

Fort de cet objectif, Rühmkorf pousse la rédaction de *konkret* à introduire des photographies érotiques dans la revue, de façon à accroître le nombre des lecteurs, masculins pour l'essentiel. Cette méthode racoleuse porte ses fruits, puisque, en un an, le nombre d'exemplaires vendus en kiosque ou par abonnement fait plus que tripler.⁵⁸

⁵⁴ *Zwischen den Kriegen* comprend surtout des articles littéraires et culturels. Ce n'est qu'à partir de 1955 que Rühmkorf publiera de véritables articles politiques dans le *Studentenkurier*.

⁵⁵ « [...] influencé certes, mais indépendant. Un individualiste sceptique. » *Fünf Finger sind keine Faust*. Mit einem Nachwort von Jochen Steffens, Köln: 1974. p. 94. Cité d'après Uerlings, *op. cit.*, p. 105. En ce qui concerne l'indépendance politique de *konkret*, voir Uerlings p. 100: Rühmkorf n'a appris son financement par la RDA qu'en 1974, à la parution de l'autobiographie de Röhl, qui a toujours affirmé disposer d'une totale liberté pour organiser la revue comme il l'entendait.

⁵⁶ Ces convictions expliqueront la lutte acharnée de Rühmkorf contre Axel Springer dans les années soixante, puis quatre-vingt (*cf. B 207-232*).

⁵⁷ *Gespräch mit M. Prangel, op. cit.*, p. 15. « On espérait faire bouger jusque dans leur tête les cent ou deux cent mille personnes que le journal touchait. »

⁵⁸ *cf. Uerlings, op. cit.*, p. 101: « Diese Mischung von Sexualität und Politik darf als eine der Hauptstützen für den späteren Erfolg von *konkret* betrachtet werden. » (« On peut considérer ce mélange de sexualité et de politique comme l'un des ressorts du succès ultérieur de *konkret*. »)

On peut évoquer brièvement les différentes phases de cette collaboration qui couvre la période 1955-1973, c'est-à-dire toute la durée de vie de la revue.⁵⁹ Dans un premier temps, il se charge avec Werner Riegel de la partie culturelle du *Studentenkurier*, où ils dirigent respectivement les rubriques suivantes: *Leslie Meiers Lyrikschlachthof*⁶⁰ et *Links im Bücherschrank*. Parallèlement, Rühmkorf écrit sous les pseudonymes Johannes Fontara et John Frieder (il partage d'ailleurs ce dernier avec Riegel) des articles politiques dont la cible privilégiée est l'action d'Adenauer: il y dénonce tout d'abord l'orientation à l'ouest de la RFA, qu'il interprète comme une manière d'entériner la division de l'Allemagne⁶¹, la remilitarisation, le lien entre la presse et le pouvoir, qui signifie la perte des libertés démocratiques⁶². Ensuite, l'assujettissement de la RFA aux Etats-Unis, puis l'interventionnisme américain, qu'il considère comme une forme de néo-colonialisme, feront l'objet de la critique.⁶³ Réunification, neutralité et pacifisme, telle était la triade d'objectifs qui animait le discours politique de Rühmkorf dans les années cinquante. Il résume ainsi son combat à J. Manthey:

[...] wir [haben] die ganzen fünfziger Jahre durch mal deutsche Wiedervereinigungspolitik betrieben. In dem alten *konkret* unter sozialistischem Vorzeichen und auch nicht nur mit Wind ins Gesicht. Deutschlandpolitik, Neutralitätspolitik und Friedenspolitik, das wurde ja mal zurecht als eine symbiotische Verbindung angesehen. Als die Einheitschancen schließlich vertan waren und die Abgrenzungsbemühungen [...] tatsächlich zu einer niet- und nagelfesten Grenze durchs Land führten, haben wir mit gleicher Unermüdlichkeit dafür gewirkt-geschrieben, daß aus der Grenze auf keinen Fall eine Front werden dürfe. (*W* 130)⁶⁴

⁵⁹ Même si la collaboration n'a pas toujours été assidue, pour diverses raisons, Rühmkorf n'a quasiment jamais cessé d'écrire pour *konkret*, dont il fut même, en 1969-70, responsable de la rubrique culturelle, puis rédacteur culturel en 1973.

⁶⁰ Voici quelques exemples: *Karl Krolow* (Jg. 2, Nr. 8, Dez. 1956); *Josef Weinheber* (Jg. 3, Nr. 2, Febr. 1957); *Gottfried Benn* (Jg. 3, Nr. 7, Aug. 1957); *Transit*, hg. v. *Walter Höllerer* (Jg. 3, Nr. 7/8, Sept. 1957); *Peter Härtling* (Jg. 4, Nr. 9, Aug. 1958). cf. J 87 sq.

⁶¹ *Nach Ostland geht unsre Fahrt*, op. cit. - Aussi dans J 58-60. *Links liegen gelassen* (J. Fontara), *konkret*, Jg. 4, Nr. 2, Februar 1958. (Aussi dans: *Vaterland, Muttersprache. Deutsche Schriftsteller und ihr Staat seit 1945. Ein Nachlesebuch für die Oberstufe*. Zusammengestellt v. Klaus Wagenbach, Winfried Stephan et Michael Krüger. Mit einem Nachwort v. P. Rühmkorf. Berlin: Wagenbach, 1979. p. 164-166).

⁶² *Dezente Diktatur*, op. cit. Aussi dans J 58-60.

⁶³ *Tendenz lustlos* (J. Fontara), *konkret*, Jg. 4, Nr. 6, Juni 1958 (aussi: J 117-119); et *Oil ins Feuer* (J. Fontara), *konkret*, Jg. 4, Nr. 8, Juli 1958 (aussi: J 119-121).

⁶⁴ « [...] tout au long des années cinquante, nous avons oeuvré en faveur de la réunification. Dans le vieux *konkret* sous des auspices socialistes et pas seulement contre le vent. Politique de réunification, politique de neutralité et politique de paix, était d'ailleurs considéré à juste titre comme une combinaison symbiotique. Lorsque finalement les chances de l'unité furent gâchées et que les efforts de délimitation eurent effectivement abouti à partager le pays par une frontière à toute épreuve, nous avons avec la même obstination oeuvré, écrit, pour que celle-ci ne devienne en aucun cas un front. »

Uerlings fait remarquer que la critique formulée par Rühmkorf à cette époque anticipe les thèmes que développera le mouvement étudiant dix ans plus tard.⁶⁵ Ce n'est pas seulement dans l'analyse de la guerre froide que Rühmkorf témoigne d'une grande lucidité anticipatrice, c'est aussi et surtout à propos de la constellation politique de la RFA. Il note dès 1964: « Inzwischen standen alle Zeichen auf Großkoalition. » (*J* 180; « Entre temps, tout laissait présager la Grande Coalition. »). De même, il rappelle dans son entretien avec W. Höllerer que l'alliance entre le SPD et la CDU ne s'est pas faite en un jour:

[...] dieser Gedanke von einer 'Großen Koalition' war schon viel-viel älter als die später praktische Einlösung [...]. Vorbereitet war er [...] bereits durch das allzu enge Aneinanderrücken von CDU/CSU, SPD und FDP [...].⁶⁶

Dans les années cinquante, il fustige la nouvelle orientation prise par le SPD depuis la mort de Kurt Schumacher, et notamment son infléchissement au centre réalisé sous l'impulsion de Herbert Wehner⁶⁷; l'adoption du Programme de Godesberg en 1959 lui semble non un changement de cap devenu indispensable pour la conquête du pouvoir, mais une étape de plus vers la coalition gauche-centre droit. Dès lors, la réalité de la Grande Coalition ne fait plus aucun doute pour lui, sept ans même avant sa concrétisation politique. Le Programme de Godesberg signifie pour lui la perte d'un partenaire politique, la disparition d'une opposition crédible en Allemagne, voire le déclin de la démocratie.⁶⁸ C'est sur la base de ce raisonnement qu'il en vient, dès la fin des années cinquante, à évoquer la nécessité d'une opposition extra-parlementaire: quasiment

⁶⁵ *op. cit.*, p. 103. cf. aussi *J* 59, par exemple.

⁶⁶ *Gespräch mit W. Höllerer, 2. Teil, op. cit.*, H. 97, p. 67-68. « [...] cette idée de 'Grande Coalition' était de loin antérieure à sa réalisation pratique. [...] Elle avait été préparée par le rapprochement bien trop étroit entre la CDU/CSU, SPD et FDP. »

⁶⁷ cf. le poème *A la mode. für H.W. (K 9)*.

⁶⁸ « Beginn des Verfalls der Demokratie » (« commencement du déclin de la démocratie »). Il l'explique à W. Höllerer en ces termes: « Große Koalition, das hieß für uns damals Auflösung der Parteiendemokratie zugunsten des Einparteienstaats. » *Die Zikaden sangen anders, 2. Teil, op. cit.*, p. 67. (« La Grande Coalition, cela signifiait alors pour nous la dissolution de la démocratie des partis, au profit du régime de parti unique. ») Cette analyse, bien sûr, ne diffère pas de celle des intellectuels de gauche en Allemagne; comme le fait remarquer Jochen Vogt, « pour les auteurs non-conformistes qui [...] avaient misé avec plus ou moins de confiance sur la social-démocratie comme force politique d'alternance, un allié disparaissait avant que l'alliance se soit stabilisée peu ou prou. » (*Für die nonkonformistischen Autoren, die [...] mehr oder weniger zuversichtlich auf die Sozialdemokratie als alternative politische Kraft gesetzt hatten, war ein Bündnispartner verloren, ehe das Bündnis halbwegs stabile Form angenommen hatte.* » - *Vielfältig, unterschiedlich. Einige Berührungspunkte zwischen Literatur und Studentenbewegung*. Dans: *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: text + kritik, Sonderband 1988. p. 115.). Ce qui caractérise le jugement de Rühmkorf, c'est son extraordinaire précocité.

dix ans avant l'écllosion de ce mouvement, il invente en effet le concept de « außerparlamentarische Opposition » et définit sa fonction. Le terme apparaît ainsi pour la première fois sous sa plume dans l'article *Dämonokratie*, publié dans *konkret* en mai 1957:

Unsere Diskussion sei heute auf die Möglichkeiten zentriert, die einer außerparlamentarischen Gruppe gegeben sind, politisch-tätig einzugreifen; erfolgreicher einzugreifen als es einer parlamentarisch niederzustimmenden Opposition möglich ist.⁶⁹

Certes, Rühmkorf ne pensait pas encore à une « opposition extra-parlementaire » sous la forme qu'elle a prise dix ans plus tard, mais cette idée visait bien à contrer l'évolution du SPD vers la coalition.⁷⁰

Combat contre la restauration adenaurienne sous toutes ses formes, contre la politique extérieure et allemande de la RFA, critique de l'orientation nouvelle du SPD, et volonté de créer une « opposition extra-parlementaire », telles sont donc les grandes lignes de l'engagement politico-journalistique de Rühmkorf jusqu'à la fin des années cinquante. En 1958, des dissensions s'installent entre les collaborateurs de *konkret*, et Rühmkorf se retire provisoirement de la rédaction, manifestant alors des préoccupations plus littéraires.⁷¹ C'est également à cette époque qu'il devient lecteur chez Rowohlt. Dès 1959 toutefois, il fournit de nouveau à *konkret* des articles dont la teneur plutôt culturelle⁷² caractérise bien la tonalité de la seconde phase de son engagement qui commence ici. Les prises de position politiques ultérieures à 1958 concernent

⁶⁹ *Dämonokratie* (J. Fontara), *konkret*, Jg. 3, Nr. 4, Mai 1957. Aussi dans: *Vaterland, Muttersprache*, *op. cit.*, p. 141. C'est moi qui souligne. « Notre discussion devra porter aujourd'hui sur les possibilités qu'a un groupe extra-parlementaire d'intervenir activement dans la politique; d'intervenir plus efficacement qu'une opposition susceptible d'être contrée par un vote parlementaire. »

⁷⁰ « [...] ich dachte [...] eher an das Einspruchsrecht von besonders befugten Eliten (kritischen Atomwissenschaftlern z. B.) und nicht so sehr an Straßen- und Massenbewegungen. » *Die Zikaden sangen anders*, *op. cit.*, p. 68. (« [...] je pensais [...] plutôt au droit de contestation exercé par des élites particulièrement compétentes (des savants atomistes critiques, par exemple), non pas tant à des manifestations de rue massives. »)

⁷¹ *cf.* Uerlings, *op. cit.*, p. 107-108, et J 121: « Ab Ende 58 erste Anzeichen eines Entzweigungsprozesses [...] dieses und anderes entfremdete mich dem Blatt [...], der Lust an großer Tagespolitik überhaupt. Entsann mich statt dessen meiner alten Passion für Selbsta Ausdruck und fertigte [...] auf einen mächtigen Schwung einen ganzen Haufen Gedichte an. » (« A partir de fin 1958 premiers signes de scission [...] diverses choses m'éloignèrent du journal [...] et me firent perdre le goût des questions politiques en général. En échange, je me rappelai mon ancienne passion pour l'expression personnelle et composai d'un trait une multitude de poèmes. »)

⁷² Par exemple: *Tucho zum 70.* (Leslie Meier), *konkret* 1, 1960; *Lyrik und Politik*, *konkret*, Nr. 10, Oktober 1963, p. 17-18, Nr. 11, Nov. 1963, p. 18-19, Nr. 12, Dez. 1963, p. 20-21; *Masken soviel wie Gesichter. Ringelnetzens luftige Hinterlassenschaft*, *konkret*, Sept. 1963, p. 14-17.

uniquement les élections législatives de 1961 et 1965: l'article *Passionseinheit*, sorte de profession de foi dans laquelle il désigne malgré tout le *SPD* comme parti gouvernemental, « pour la simple raison qu'[on] n'a pas de meilleur allié sous la main » (« Nur eben, weil kein besserer Bündnispartner zur Hand ist [...] »⁷³). Il s'agit d'un plaidoyer par défaut, et le même dilemme caractérise l'engagement similaire que formule Rühmkorf en 1965, alors qu'il se trouve à Rome:

Das Vaterland hatte gerufen, das heißt eine kleine Schar von Freunden mich bedrängt, noch vor der Wahl meine Stimme abzugeben, und so rang ich mich fröstelnd und gegen tausend eigne Einwände noch mal zur SPD durch.
(J 182)⁷⁴

C'est ainsi qu'il publie *Ein Rücktritt als Auftakt*, où il s'engage à nouveau pour un gouvernement social-démocrate, plaidant pour Gustav Heinemann comme ministre de la Justice et de l'Intérieur.⁷⁵ Comme le remarque Uerlings, l'article « vise avant tout à montrer l'intégrité personnelle de cet homme politique ».⁷⁶ Il s'agit là encore d'un engagement faute de mieux.

La troisième phase que l'on peut distinguer dans l'engagement politique de Rühmkorf s'ouvre avec le mouvement protestataire. Comme le signale Uerlings, ces événements n'entraînent aucun changement dans les positions de Rühmkorf, mais ils font naître l'illusion que les intellectuels commencent à avoir une influence sur la vie politique; c'est cet espoir que résume Rühmkorf dans son entretien avec J. Manthey:

Wir hatten gehofft, daß sich unsere Schreibtische perspektivisch auf die Straße, das heißt direkt auf die Gesellschaft zu verlängern würden.
(W 135)⁷⁷

Les thèmes de la discussion publique en Allemagne au milieu des années soixante avaient déjà été abordés, sinon développés par Rühmkorf des années plus tôt⁷⁸:

⁷³ *Passionseinheit*, dans: *Die Alternative oder brauchen wir eine neue Regierung*, hrsg. v. Martin Walser. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1961. p. 50.

⁷⁴ « L'appel de la patrie avait retenti, c'est -à-dire qu'un petit groupe d'amis m'avait pressé de donner ma voix avant même le scrutin, et c'est ainsi que, frissonnant, surmontant mille objections personnelles, j'optai péniblement pour le SPD. »

⁷⁵ L'article a d'abord été publié dans: *Plädoyer für eine neue Regierung oder keine Alternative*, hrsg. v. Hans Werner Richter, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1965. Puis dans: *Frankfurter Hefte*, 20. Jg., H.5, Mai 1965, p. 325-335, et dans *konkret*, sous le titre *Porträt (Gustav Heinemann)*, Juni 1965. Il se trouve dans J 194-204.

⁷⁶ « der umfangreiche Artikel zielt vor allem darauf ab, die persönliche Integrität dieses Politikers darzustellen. », *op. cit.*, p. 109.

⁷⁷ « Nous avons espéré que nos bureaux se prolongeraient en perspective jusque dans la rue, c'est-à-dire tout droit vers la société. »

⁷⁸ C'est ce que montre Uerlings p. 116.

Mein Verhältnis zu ihr [i.e. der ApO] war von Anfang an keineswegs bloß sentimental, und auf keinen Fall zählte ich zu den zahlreichen Seiteneinsteigern und Spätbewegten. [...] Ich [war] der 'Bewegung' mit vielen Zeit-, Leit- und Streitartikeln vorausgeeilt und hatte auch so allgemein bewegende Fragen wie die nach der antiautoritären Erziehung und ungegängerter Selbstorganisation der Kinder am Beispiel des Abzählverses abgehandelt.⁷⁹ (DL 10-11)

L'adhésion enthousiaste au mouvement protestataire permet donc à Rühmkorf une rare adéquation entre ses convictions et le combat d'une grande partie de la société. La stratégie politique de Rühmkorf reste la même, comme le remarque Uerlings. Dès lors, les prises de positions politiques débouchent sur de véritables actions: participation aux manifestations, discours... Il prend part, par exemple, à la protestation anti-nucléaire des « Marches de Pâques ». Dans l'article *Zum Ostermarsch* de 1967, où il pastiche le début du *Manifeste du Parti Communiste*, il dénonce la répression que subit l'opposition et désigne le mouvement protestataire comme le seul mode d'expression et de pression dont dispose l'opposition.⁸⁰ Suite à la mort de Benno Ohnesorg, il prononce un discours intitulé *Straßenpolitik nach dem Tod von Benno Ohnesorg*, dans lequel il dénonce les accointances entre le gouvernement et la presse, et fustige Axel Springer, pour appeler finalement à la protestation massive⁸¹. Plus tard, l'autobiographie témoignera de l'euphorie qui anime Rühmkorf lorsqu'il apprend la réaction de masse après l'attentat de Rudi Dutschke.⁸² De façon étonnante, la proclamation des lois d'exception en mai 1968 ne suscite aucune réaction publique de la part de Rühmkorf; l'autobiographie ne les mentionne même pas.⁸³ En revanche, on y trouve le débat sur la violence, la relation de la scission au sein de *konkret* entre pacifistes et terroristes, un portrait de Ulrike Meinhof, et l'article rédigé au lendemain de l'attaque perpétrée contre l'appartement de Klaus

⁷⁹ « D'emblée mes relations avec elle ont été plus que sentimentales et jamais je n'ai compté parmi les militants occasionnels ou les vocations tardives. En outre, j'avais devancé le 'mouvement' par de nombreux papiers d'actualité, éditoriaux et polémiques, et j'avais également traité, à partir de l'exemple des comptines, de préoccupations aussi générales que l'éducation anti-autoritaire et l'organisation autonome des groupes d'enfants. »

⁸⁰ cf. J 205-206.

⁸¹ *Rede auf der Hamburger Moorweide*, 1967. Reproduit dans J 217-220.

⁸² J 221-222.

⁸³ Cette lacune ne laisse pas d'étonner, compte tenu des multiples prises de position sur ces lois à l'époque; cf. sur ce point entre autres Hans Magnus Enzensberger: *Notstand (Rede in Frankfurt)*; Günter Eich: *Episode*; Heinrich Böll: *Notstandsnotizen*, dans: *Tintenfisch. Zehn Jahrbücher zur deutschen Literatur von 1967 bis 1976*. Band I: 1967-1971. Berlin: Wagenbach, 1981. p. 19-24.

Rainer Röhl par sa femme Ulrike Meinhof: *Agents provocateurs* est un pamphlet contre la voie de la violence.⁸⁴

A la fin des années soixante, Rühmkorf prend ses distances face au mouvement protestataire. On verra plus loin les conséquences de ce retrait sur l'état subjectif et la production lyrique. Quoiqu'il en soit, l'échec de l'opposition extra-parlementaire restera pour lui une préoccupation constante⁸⁵. Dans les analyses rétrospectives qu'il fera de ces événements, il distinguera essentiellement deux causes de cet échec et de sa retraite politique.

Tout d'abord, il dénonce une pratique capitaliste de la contestation, qui a sonné le glas de tous les schémas de solidarité qui l'avaient animée à l'origine:

Ich selbst wußte eines nicht, hatte eines nicht rechtzeitig erkannt, daß nämlich auch die Straße noch lange nicht Basis war, nicht wirklich gesellschaftliches Fundament und Unterbau, sondern [...] nur eine schöne Metapher [...] denn da passierte es plötzlich, daß -[...]⁸⁶ die Kraft der Solidarität nicht hin- und nicht herreichte. (W 135)⁸⁷

Il explique un peu plus loin l'échec de la solidarité par la montée rapide des intérêts privés:

Das war so eine gewisse liberalistische Free-enterprise-Mentalität. Ein aktionistisches Privatunternehmertum, das gar nicht mehr in Solidaritätsschemata dachte, sondern in Selbstdarstellungskategorien. [...] Als der Konkurrenzkampf unter Schaustellern 1969 völlig offenbar geworden war, verließ ich ziemlich angewidert die Arena. (W 136)⁸⁸

⁸⁴ *Agents provocateurs - Zum Überfall auf K.R. Röhl's Wohnung. konkret* 11, Mai 1969. Aussi dans *J* 229-231. Sur la question de la violence et la scission de *konkret*, voir *J* 222-231.

⁸⁵ C'est un champ de l'histoire collective et individuelle qu'il évoque sans relâche, notamment dans tous les entretiens qu'il a accordés par la suite. cf. par exemple le discours de remerciement pour le Prix Büchner, *Deutschland, ein Lügenmärchen*, op. cit.

⁸⁶ Il est intéressant de noter que Rühmkorf récuse l'explication de Jürgen Manthey pour fournir sa propre interprétation des événements, dont on peut se demander si elle ne surestime pas le pouvoir des acteurs de la révolte par rapport à l'appareil d'Etat:

PR: ... da passierte es plötzlich, daß -

JM: Daß sich der Gegner als zu stark erwies. Daß die Übermacht der wirklichen Herrschaft virtuell unangreifbar schien.

PR: Nein! daß die Kraft der Solidarität...

(« ... que l'adversaire se révéla trop fort. Que la domination du pouvoir réel parut virtuellement inattaquable. »)

⁸⁷ « Il y avait une chose que moi-même j'ignorais, dont je n'avais pas pris conscience à temps: la rue elle-même était loin de constituer une base, elle n'était ni fondement social ni infrastructure mais seulement une belle métaphore [...] car il s'avéra soudain qu'elle n'était ni l'origine ni le but des forces de la solidarité. »

⁸⁸ « Il y avait une espèce de mentalité de libre entreprise, un activisme de patronat privé qui ne pensait plus en termes de solidarité mais en termes d'image personnelle. [...] Lorsqu'il fut évident, en 1969, que tout n'était plus que surenchère entre bonimenteurs, je quittai l'arène, passablement dégoûté. »

Dans cette analyse, Rühmkorf signale également le rôle précurseur des intellectuels et des écrivains dans ces événements:

Schon lange bevor die Straße mobil machte, waren ihre Protestgegenstände und Widerstandsinhalte in der Literatur vor- und aufbereitet worden.
(*W* 135-136)⁸⁹

Cette mise au point explique l'amertume que lui inspira la suite des événements, ainsi qu'il le déclare à Höllerer:

[...] die neuen Utopisten [wollten] dann auf einmal gar nichts mehr von uns wissen - die Revolution verschlang ihre Väter, ihre Patenonkels, und das waren leider wir. Wer überhaupt noch Kunst machte oder in artistischen Kategorien dachte, war nun nur noch scheel angesehen.⁹⁰

Rühmkorf éprouve ainsi le sentiment qu'on a volé aux écrivains la révolution qu'ils préparaient depuis une décennie. Le dégoût devant la transformation de la contestation en spectacle, et le refus de faire de la littérature un instrument au service de la politique expliquent ainsi l'abandon de l'action politique directe en 1969. Toutefois, ce retrait n'a entraîné aucune révision des conceptions politiques (« Ich habe nie abgeschworen », déclare-t-il à J. Manthey, *W* 135; « Je n'ai jamais parjuré »), ni même l'abandon de l'activité journalistique. Certes, depuis la disparition de *konkret* en 1973, il ne dispose plus d'un organe de presse fixe⁹¹, mais il continue à publier des articles dans divers journaux et revues⁹²; par ailleurs, il profite des discours pour exprimer son opinion politique: c'est ainsi que, par exemple, son discours de remerciement pour le Prix

⁸⁹ « Bien avant que la rue ne se mobilise, ses protestations et ses refus avaient été préparés et élaborés par la littérature. »

⁹⁰ *Die Zikaden sangen anders*. II. Teil, *op. cit.*, p. 68. « Du jour au lendemain les nouveaux utopistes ne voulurent plus entendre parler de nous - la révolution engloutit ses pères, ses parrains, et c'était nous, hélas. Quiconque prétendait encore exercer une activité artistique ou penser en termes d'art, ne suscitait plus que désapprobation. »

⁹¹ Il créera en 1973 la revue *Dasda. Monatsmagazin für Kultur und Politik*; cette entreprise ne fera qu'augmenter ses dettes. (cf. *W* 137)

⁹² Par exemple: *Vom Überbau zum Untergrund. Ulrike Meinhofs Auszug aus der Hamburger Party-Republik*, dans: *Frankfurter Rundschau*, 12.2.1972. *Dieses Schwanken und Schlingern. Über Enzensbergers 'Gedichte 1945-1970'*, dans: *Der Spiegel*, Nr. 21, 15.5.1972. *Der Teufel steckt im Design*, dans: *Schöner wohnen*, Nr. 1, Januar 1972, p. 28. *Tucholskys Krankheit und die deutschen Zustände. Seine Briefe an Nunna. 1932-1935*, dans: *FAZ*, Nr. 83, 9.4.1977. *Persilschein-Prosa. Schlußwort zum Protest gegen Springer-Zeitungen*. Dans: *Die Zeit*, 14.11.1980, (B 218-220). *Krawallklitsche mit Monopolcharakter. Rede auf dem Jahreskongreß des PEN-Zentrums der BRD in Bremen*. Dans: *DASDA - Zeitschrift für Kultur und Politik*, 1980 Nr. 5, 34-35, (B 210-217).

Büchner 1993 repose sur une analyse de la réunification. De même, de nombreux essais poétologiques comportent des allusions à la situation politique.⁹³

Toutefois, l'échec du mouvement protestataire de 1968 constitue un tournant dans l'engagement de Rühmkorf: les désillusions politiques, ainsi que les difficultés financières consécutives à son retour d'Italie⁹⁴ suscitent un repli de l'auteur sur lui-même et un retour aux activités purement littéraires. Sous l'influence des événements politiques, la situation subjective devient à nouveau problématique: on en mesurera par la suite les répercussions poétiques. Rien d'étonnant, dans ce contexte, que le début des années soixante-dix se caractérise par le retour à la littérature en général⁹⁵: critique littéraire et essais poétologiques⁹⁶, et même de nombreux poèmes voient le jour à cette période, bien que la majorité de ces écrits ne soit publiés que quelques années plus tard.

Ce retour à la littérature, voire à la poésie n'est toutefois pas directement issu des désenchantements politiques: il résulte plutôt de la conjonction entre cette déception extra-littéraire et une seconde désillusion liée à l'expérience théâtrale que Rühmkorf a tentée à la fin des années soixante.

3. L'échec du théâtre

Sans entrer dans le détail de l'oeuvre théâtrale de Rühmkorf⁹⁷, qui ne fait pas partie de notre cadre d'investigation, on peut proposer ici quelques pistes d'analyse concernant

⁹³ Par exemple: *Freiheit und Unfreiheit des freien Schriftstellers. Rede bei der Entgegennahme des Alexander-Zinn-Preises der Freien und Hansestadt Hamburg*, dans: *Die Zeit*, 28.12.1979. « *Wir wollen unsere individuellen Abweichwinkel leuchten lassen* ». *Ein Widerspruchsträger dankt*, dans: *Die Horen* 1/1980, p. 90-92 (aussi sous le titre *Wachzurütteln u. zu träumen: 'Ein Widerspruchsträger dankt'*, dans: *Dt. Allgem. Sonntagsblatt*, 10.2.1980, et dans *B* 195-199). *Heimat - ein Wort mit Tradition oder Vom Angriff auf unsere Lebenszusammenhänge*, dans: *FAZ*, 29.11.1980 (cf. aussi *B* 40-48). *Vorwort*, dans: *Vaterland, Muttersprache*, op. cit., p. 11-18. *Olsberger Rede*.

⁹⁴ Il abandonne alors définitivement son emploi de lecteur chez Rowohlt pour ne plus vivre que de sa plume, ce qui n'est pas sans conséquences au plan financier: « *Bei Wiederbetreten Vaterland literarische Existenz ungesicherter als je zuvor. Möglichkeiten, von freier schrifstellerischer Tätigkeit zu leben = Null.* » (*J* 191) (« *De retour au pays, existence littéraire plus précaire que jamais. Possibilités de vivre du métier d'écrivain égales à zéro.* »)

⁹⁵ cf. *J* 231.

⁹⁶ En 1969, Rühmkorf publie et commente un choix de poèmes de Klopstock (Friedrich Gottlieb Klopstock, *Gedichte*. Ausgewählt und mit einem Vorwort von Peter Rühmkorf. Frankfurt/Main: Fischer, 1969); il travaille alors également sur Walther von der Vogelweide: l'ouvrage ne sera publié qu'en 1975 (*Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1975), et poursuit ses investigations sur la rime à partir de la découverte du « patrimoine populaire ».

⁹⁷ On ne pourra, par exemple, dans ce cadre, traiter la question de l'écriture théâtrale, ni juger de la qualité esthétique et de la fonction didactique des pièces composées.

le choix de cette nouvelle forme d'expression, sa concrétisation et ses conséquences à la fois esthétiques et biographiques.⁹⁸

On a déjà évoqué les circonstances dans lesquelles Rühmkorf a quitté la scène politique: à la déclaration de l'auteur: « [da] verließ ich ziemlich angewidert die Arena », J. Manthey fait remarquer: « Und beträttest eine andere Bühne - die Theaterbühne »⁹⁹. Rühmkorf justifie ainsi le passage de la politique au théâtre:

[...] wo sich mir unter dem Druck neu arger Gesellschaftsverhältnisse (der Großen Koalition und ihren [sic] Folgeerscheinungen) die Frage des politischen Schreibens radikal neu stellte, schien mir die Theaterbühne [...] ein wirkungsvolleres Medium als Gedichte es jemals sein können und imprägnanter als der einfache politische Leitartikel - [...]. (J 190)¹⁰⁰

Les circonstances politiques nouvelles remettent ainsi en cause l'efficacité sociale non seulement de la poésie, mais encore de l'engagement journalistique. L'intention didactique explique la recherche du discours qui toucherait directement un nouveau public, différent des lecteurs de poésie. Enfin, le théâtre représente aux yeux de Rühmkorf un mode d'expression susceptible de synthétiser la pratique foncièrement élitiste de la poésie et la fonction utilitaire du journalisme politique:

Bemühungen, aus dem Freigehege einer privatistischen Eliteratur auszubrechen - die allerdings die andere Seite gewesen war von sehr alltäglichen, kunstlosen Zweck-, Nutz- und Leitartikeln -, um möglicherweise auf dem Theater die bis zur Unvereinbarkeit entzweiten Interessen wieder zusammenzuführen und an ein neues Publikum heran.
(J 181)¹⁰¹

⁹⁸ Pour plus de précisions, on pourra se reporter d'une part aux déclarations de Rühmkorf lui-même: entretiens avec J. Manthey (*W* 136-137), avec Höllerer (*op. cit.*, p. 333-334), avec M. Prangel (*op. cit.*, p. 10), avec Heinz Ludwig Arnold (*zW* 118-120), ainsi qu'à son article *Gedanken aus der Dunkelkammer. Über das Entwickeln von Wirklichkeit auf dem Theater* (*Literaturmagazin* 1, hrsg. von Hans Christoph Buch, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1973, p. 69-88; cf. aussi *B* 121-144). D'autre part, on peut consulter les articles et ouvrages suivants: Peter Bekes/Michael Bielefeld, *Peter Rühmkorf*, *op. cit.*, p. 13-14 et 97-113. Edith Ihekweazu: *Was heißt hier gescheitert? Peter Rühmkorfs theatralische Sendung*. Dans: *Peter Rühmkorf, Text + Kritik* 97, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1988, p. 61-67. Volker Wehdeking: *Rühmkorfs glücklose Theaterversuche (1969-1974): Vom Dilemma, den Untergang des Humanen in Wirtschaft, Kultur und Familie einem bürgerlichen Publikum unterhaltsam beibringen zu wollen*, dans: Manfred Durzak/ Hartmut Steinecke (Hg.): *Zwischen Freund Hein und Freund Heine*, *op. cit.* p. 119-149.

⁹⁹ (*W* 136). « pour monter sur une nouvelle scène, la scène théâtrale. »

¹⁰⁰ « [...] alors que sous la pression d'une nouvelle aggravation de la situation sociale (la Grande Coalition et ses conséquences), la question de l'écriture politique se reposait à moi avec force, le théâtre me parut [...] un vecteur plus efficace que n'importe quel poème et d'un pouvoir d'imprégnation plus grand que le simple éditorial politique - [...]. »

¹⁰¹ « Efforts pour s'arracher à la semi-liberté d'une 'éliterature' privative - qui n'était que l'envers d'éditoriaux et d'articles utilitaires très quotidiens, sans qualité artistique -, dans le but éventuel de réunir au théâtre les intérêts divisés jusqu'à l'incompatibilité, et de toucher un nouveau public. »

C'est pendant son séjour à Rome que Rühmkorf s'attaque sérieusement à ce projet. Certes, lorsqu'il était encore lecteur chez Rowohlt, il avait déjà ébauché une première pièce, mais il ne la reprendra que quelques années plus tard.¹⁰² La découverte de l'histoire étrusque fournit le thème de la pièce didactique *Was heißt hier Volsinii?*, inspirée de la chute de la république de Volsinii. Il s'agit d'une parabole qui fait référence à la situation de la République Fédérale (l'un des personnages, répondant au nom de Achsi Caie Sprinti, ne peut qu'évoquer Axel Springer, par exemple). Rien d'étonnant, compte tenu de la polémique sociale et politique de la pièce, que la RDA ait offert de la représenter à Berlin. Mais suite à des complications politiques¹⁰³, *Was heißt hier Volsinii?* ne sera représentée que le 2 juin 1973 à Düsseldorf, dans une mise en scène de Hansjörg Utzerath, quatre ans après sa publication.¹⁰⁴

Un an auparavant, le 17 novembre 1972, la deuxième pièce de Rühmkorf (*Lombard gibt den Letzten*) avait déjà été représentée à Dortmund, sous la direction de Peter Borchardt, après quelques dissensions entre ce dernier et l'auteur au sujet de la conception dramaturgique. Il s'agit là encore d'une parabole, dont Rühmkorf explique le sens dans la postface de la publication:

Das Stück *Lombard gibt den Letzten* ist für den absterbenden Mittelstand gedacht, dessen Probleme es als Parabel (wirtschaftlicher Konkurrenzkampf auf Gastwirtschaftsebene) auf die Bühne bringt.¹⁰⁵

La dernière pièce de Rühmkorf, *Die Handwerker kommen*, qui relate en dix « stades » (Stadien) le déclin d'une famille de la petite-bourgeoisie, n'a jamais été représentée par une troupe professionnelle.¹⁰⁶ Comme le soulignent Bekes et Bielefeld, elle représente la dernière étape du processus de dissolution dramatique qu'illustre la production théâtrale de Rühmkorf.¹⁰⁷ En effet, le message de critique sociale et politique s'exprime dans des pièces qui refusent la division traditionnelle en actes et en scènes:

¹⁰² cf. J 178.

¹⁰³ cf. Rühmkorf dans *Die Zikaden sangen anders*, op. cit., p. 334.

¹⁰⁴ *Was heißt hier Volsinii? - Bewegte Szenen aus dem klassischen Wirtschaftsleben*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.

¹⁰⁵ *Lombard gibt den Letzten*. Ein Schauspiel. Berlin: Wagenbach, 1972 (=Quartheft 54), p. 83. « La pièce *Lombard gibt den Letzten* est conçue pour les classes moyennes en voie de disparition, dont elle met en scène les problèmes sous forme de parabole (concurrence économique dans le cadre hôtelier). »

¹⁰⁶ Elle n'a jamais été représentée que par une troupe d'amateurs à Cologne en mars 1973, et dans le cadre de différents cours d'art dramatique. On la trouve toutefois sous forme de drame à lire: *Die Handwerker kommen. Ein Familiendrama*. Berlin: Wagenbach, 1974. (=Quartheft 69).

¹⁰⁷ *Peter Rühmkorf*, op. cit., p. 109-110.

cette succession d'épisodes dilate en fait la tension dramatique. De même, les personnages, réduits à des types, ainsi que leur langage dépersonnalisé, se trouvent en quelque sorte privés de réalité. De surcroît, les chansons et pièces de cabaret insérées au fil de l'action, nuisent à l'intention didactique et « distraient au lieu d'instruire »¹⁰⁸.

Finalement, le dramaturge Rühmkorf n'a pas produit une oeuvre à la hauteur du modèle brechtien. La qualité esthétique de ces pièces, dont il faudrait assurément discuter de façon plus précise, est probablement à l'origine de ce que l'auteur lui-même considère comme un échec. Toutefois, si la critique n'a pas toujours épargné le dramaturge, l'accueil du public lors des rares représentations a été plutôt favorable. Ce paradoxe a tout d'abord suscité chez Rühmkorf une réflexion liée aux phénomènes de réception.¹⁰⁹ Mais les répercussions de cette expérience théâtrale ont touché avant tout le domaine financier. Rühmkorf reconnaît lui-même que ces pièces n'ont fait qu'accentuer les difficultés pécuniaires accrues dès 1964:

Ich habe viel Geld verspielt mit dem Theater, ungeheuer viel Geld - denn wer kann schon fünf lange Produktionsjahre von sich aus finanzieren?¹¹⁰
(*EzW* 119)

Cet échec ne s'est pas manifesté uniquement au plan biographique par des dettes considérables qui trouvent, elles aussi, leur prolongement dans la réflexion poétologique ultérieure; il n'est pas resté sans conséquences sur la réflexion esthétique. L'intérêt de Rühmkorf pour le théâtre s'inscrit en effet dans le cadre de sa réflexion sur une « littérature efficiente »¹¹¹; or, l'espoir de susciter une réflexion sociale et politique chez les spectateurs s'est trouvé réduit à néant:

¹⁰⁸ « Sie unterhalten statt zu belehren », *ibid.*, p. 101.

¹⁰⁹ « [...] ich [habe] allerdings persönlich miterlebt, daß die Publikumresonanz [...] positiv war. [...] und der Montag brachte eine ziemlich einhellige Verdammung durch die Kritik. Für mich ein interessanter Punkt weiterfragen: Wo steht die Kritik, für wen arbeitet die Kritik? » (*EzW* 120) (« J'en ai cependant fait personnellement l'expérience, la réaction du public [...] fut positive. [...] et le lundi m'apporta la condamnation assez unanime de la critique. Pour moi, c'est un point intéressant à débattre: de quel côté est la critique? pour qui travaille-t-elle? »

¹¹⁰ « J'ai laissé beaucoup d'argent au théâtre, énormément d'argent, car qui pourrait financer seul cinq longues années de production? ». Rühmkorf évoquera à de nombreuses reprises son propre engagement financier dans la représentation des pièces: « [...] ich [habe] [...] sehr lange Theater zum Selbstkostenpreis betrieben. » (*Gespräch mit M. Prangel, op. cit.*, p. 10. « J'ai très longtemps [...] pratiqué le théâtre à compte d'auteur. »)

¹¹¹ Il parle de « Theaterliteratur als Wirkungsliteratur » (*ibid.*).

Diese Zeit [...] war für mich in negativem Sinne eine Lehrzeit, insofern ich gemerkt habe, daß ich mit meiner Theaterarbeit gar nichts bewirkte. Eher das Gegenteil.¹¹²

Le choc est d'autant plus rude pour Rühmkorf que son changement d'orientation procédait du double constat d'échec concernant la fonction critique de la poésie et l'action politique. Il évoque ainsi cette évolution jalonnée de défaites successives:

Weil ich glaubte, daß das Gedicht kein Austragungsort für politische Wahrheiten, kein politisches Hebelinstrument sein könnte, entschied ich mich für die Bühne, mußte aber bald die Erfahrung machen, daß auch die Bühne nicht der richtige Paukboden ist, um die wichtigen Dinge der Politik auszutragen.¹¹³

Comme dans le domaine historico-politique, la désillusion est à la mesure des espoirs que Rühmkorf, fort de l'esprit du temps, avait mis dans son activité:

Ich kam vom Regen in die schlimmste Traufe. Alle Zeichen standen auf leibhaftige Anteilnahme. Was Trumpf war, war die direkte Partizipation. Da kam ich mit meinen Parabelstücken über wirtschaftlichen Konkurrenzkampf wie ein Person gewordener Anachronismus angewackelt. (*W* 136-137)¹¹⁴

Par le terme d'anachronisme, Rühmkorf fournit, sans l'évoquer clairement, l'explication la plus plausible de son échec théâtral: son entreprise dramaturgique se trouve en effet en totale inadéquation avec l'esprit du temps. Au début des années soixante-dix, lassés par la politique et la critique sociale, auteurs et public confondus se réfugient dans une sphère imperméable à l'histoire collective: c'est l'époque du retour au je, au nombrilisme, le début de la « Nouvelle Subjectivité » dont les représentants et les amateurs ne peuvent plus s'intéresser aux pièces polémiques et didactiques d'un Rühmkorf acquis un peu tard à la cause du théâtre. On peut formuler ici l'hypothèse d'un échec conditionné en grande partie par une conversion tardive de l'auteur à un mode d'expression déjà délaissé. Dix ans plus tôt, *Was heißt hier Volsinnii?*, *Lombard gibt den Letzten*, et *Die Handwerker kommen* auraient peut-être trouvé un écho favorable, aussi bien dans le public que dans la critique: mais alors, au milieu des années soixante,

¹¹² *Ibid.* « Cette période [...] fut pour moi un apprentissage négatif, dans la mesure où je compris que mon activité dramatique n'avait aucun effet. Au contraire. »

¹¹³ *Ibid.* « Parce que je croyais que le poème ne pourrait être ni le lieu des vérités politiques ni un instrument d'action, j'optai pour le théâtre, mais je dus vite me rendre compte que la scène n'est pas non plus le terrain adapté à la représentation des grandes luttes politiques. »

¹¹⁴ « Je tombai de Charybde en Scylla. Tout incitait à s'investir personnellement. La mode était à la participation directe. Avec mes paraboles sur la concurrence économique, j'arrivais là comme une incarnation chancelante de l'anachronisme. »

Rühmkorf se débattait encore avec les derniers soubresauts d'un discours lyrique dont il n'avait pas fini de mesurer la portée et l'utilité. Ainsi, lorsqu'on tient compte des conditions socio-historiques de production, Rühmkorf s'avère un dramaturge décalé plus qu'un dramaturge raté: les raisons de cet échec théâtral ne sont peut-être pas inhérentes à l'auteur.

La véritable utopie qui animait cette entreprise consistait à lui attribuer une fonction dialectique: Rühmkorf envisageait en effet le théâtre comme une synthèse susceptible de concilier les aspirations artistiques et l'agitation politique, ainsi qu'il le déclare à Heinz Ludwig Arnold:

Ich habe an einem bestimmten Punkt der politischen Entwicklung gedacht, daß man diese unterschiedlichen Intentionen im Kopf und in der eigenen Brust zusammenbringen müßte, und ich habe das Theater für das entscheidende Sammelmedium gehalten. (*zW* 118)¹¹⁵

C'est la convergence des facteurs historico-politiques et de la problématique individuelle qui a cristallisé les espoirs de Rühmkorf sur le théâtre au début des années soixante-dix. Toutefois, l'auteur n'identifie pas cette aspiration comme une utopie; à ses yeux, la cause de l'échec réside essentiellement dans une réception aux schémas déjà figés:

Anscheinend sind das Publikum und die Kritik nicht bereit, mich gesammelt in Empfang zu nehmen. (*Ibid.*)¹¹⁶

Les conséquences de ce fourvoiement sur l'état subjectif et les conceptions esthétiques de l'auteur sont lourdes; on peut les mesurer à cette remarque formulée en 1969 dans *Wie ich Volsinii ausgrub*:

[...] der Versuch, meinen beiden Bedürfnissen gesammelt gerecht zu werden, barg aber auch das ungeheure Risiko in sich, daß meine dividierten Neigungen und Talente nun vollends auseinanderfallen würden: kein Lyriker mehr auf dem von mir geräumten Platz und von politischer Dramatik noch nicht der Hauch einer Spur. (*J* 190)¹¹⁷

Certes, ce bilan est antérieur au fiasco théâtral lui-même, mais ce constat pourrait tout aussi bien s'appliquer à la situation subjective au début des années soixante-dix.

¹¹⁵ « Arrivé à un point précis de l'évolution politique, j'ai pensé qu'il faudrait réunir ces intentions diverses de ma tête et de mon cœur, et j'ai cru que le théâtre serait l'instrument décisif de cette réunion. »

¹¹⁶ « Visiblement, ni la critique ni le public ne sont prêts à m'accepter ainsi rassemblé. »

¹¹⁷ « Mais la tentative de satisfaire simultanément mes deux besoins comportait aussi le risque énorme de désagréger pour de bon mes inclinations et mes talents divisés: plus de poète sur la place que j'avais abandonnée, et pas encore la moindre trace de théâtre politique. »

Très logiquement, les désillusions liées à l'action politique, qu'elle soit directe (l'engagement sur le terrain), ou indirecte (l'activité journalistique ou théâtrale), ramènent l'auteur aux préoccupations littéraires qui constituent depuis 1952 l'envers de son engagement: la fin des années soixante et le début des années soixante-dix voient ainsi naître une profusion d'essais poétologiques et de critique littéraire, qu'il convient maintenant d'examiner.

4. La réflexion poétologique

Si on étudie ici succinctement la prose théorique de Rühmkorf, c'est que la réflexion esthétique qui accompagne toute son oeuvre est particulièrement féconde entre 1962 et 1975, au moment où l'activité lyrique se raréfie et se tarit provisoirement. D'autre part, il a semblé intéressant de signaler les lignes de force d'une réflexion théorique largement perméable au contexte à la fois biographique et historique. On verra que les préoccupations poétologiques s'inscrivent elles aussi dans leur époque. Il ne saurait assurément être question d'examiner ces prises de position dans le détail de leur forme, de leurs thèmes et de leurs diverses implications: ce n'est qu'en les rapportant, dans une discussion ultérieure, aux divers tenants et aboutissants du débat et de la pratique esthétiques de l'époque qu'on en mesurera efficacement la teneur et la signification. On peut toutefois, à ce stade du développement, en mentionner les orientations générales.

De façon schématique, on peut dégager cinq axes de réflexion dont le développement n'est pas successif; en effet, ils se superposent en partie, tant par les problématiques que par la chronologie.

L'essai sur l'oeuvre de Werner Riegel, publié en 1961¹¹⁸, n'a pas pour seul objet les productions de l'ami défunt; Rühmkorf y inclut son propre travail, de façon à constituer finalement un portrait réfracté de ses activités dans les années cinquante. Ce texte est donc tout à fait utile pour contextualiser les débuts du poète. A cette analyse d'une oeuvre dans ses conditions historiques et idéologiques de production font écho en 1962 toute une série d'articles et d'essais, dont la toile de fond est une violente polémique contre l'Allemagne et le monde littéraire d'après-guerre: c'est la première

¹¹⁸ *Nachwort zu: Werner Riegel, Gedichte und Prosa, op. cit.*, p. 186-198.

tendance qui marque la réflexion de Rühmkorf. On peut citer la postface des récits posthumes de Wolfgang Borchert¹¹⁹, qui prolonge la monographie rédigée l'année précédente¹²⁰ et vient confirmer une affinité idéologique et esthétique à la fois.¹²¹

La critique de la Restauration sous-tend également l'essai de 1962 *Zum ersten Mal bei der Gruppe 47*¹²², dans lequel Rühmkorf exprime force récriminations à l'encontre du groupe, tout en indiquant la voie d'une critique littéraire constructive.¹²³ Au-delà de la polémique individuelle dirigée contre Hans Werner Richter, l'article dénonce les tendances dogmatiques et conservatrices du groupe.¹²⁴ Rühmkorf y règle en quelque sorte ses comptes avec cette institution littéraire qui avait commencé par l'encourager en 1960 pour le soumettre à un éreintement complet l'année suivante.¹²⁵

L'année 1962 voit aussi la publication de l'essai pittoresque et incisif *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen*¹²⁶, qui propose un bilan de l'évolution et des tendances de la poésie allemande après 1945: Rühmkorf y fustige la fuite devant le réel, l'attitude d'« immigration intérieure », le refuge dans la poésie de la nature, le formalisme, l'épigonalisme et l'attachement aveugle à la tradition que manifestent les productions de ses contemporains, et préconise un traitement ironique de la réalité sociale.

¹¹⁹ Wolfgang Borchert: *Die traurigen Geranien und andere Geschichten aus dem Nachlaß*. Hg. und mit einem Nachwort von Peter Rühmkorf. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1962. (postface p. 137-156).

¹²⁰ *Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1961. Le livre eut un succès considérable, mais Rühmkorf ne toucha que 1800 DM. cf. les remarques désabusées dans l'autobiographie (J 136).

¹²¹ Rühmkorf souligne la révolte du jeune Borchert dans une Allemagne peu soucieuse de réformer (« Fragesteller », « Widerspruchsk[opf] », « Neinsager », « exemplarisches Nein », dans: *Nachwort, op. cit.*, p. 146; « celui qui pose les questions », « un esprit de contradiction », « celui qui dit non », « un non exemplaire »), ainsi que la place de l'artistique chez un écrivain réputé « social », c'est-à-dire la coprespondance entre « Aussage und Ausdruck » (*ibid.*, p. 151; « message et expression »), la capacité « d'exprimer une grande douleur en plaisantant » (« hohen Schmerz mit Späßen unternimmt », *ibid.*, p. 152).

¹²² Publié dans: Hans Werner Richter (Hg.): *Almanach der Gruppe 47. 1947-1962*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1962. p. 424-427. On y trouve aussi les huit poèmes que Rühmkorf a lus lors de la rencontre du groupe à Aschaffenburg en 1960: p. 359-364.

¹²³ Il formule l'espoir que les sessions ne donnent pas lieu à des « joutes poétiques » (« Sängerkampfstreit », *ibid.*, p. 427), mais à une révision de la critique, de ses modalités et de son rôle (« Revisionsanlaß der Kritik », *ibid.*).

¹²⁴ Sur Hans Werner Richter, voir p. 426. Sur le rôle du Groupe 47 dans le paysage littéraire et politique de l'époque, voir en particulier: Friedhelm Kröll: *Die konzeptbildende Funktion der Gruppe 47*. Dans: Ludwig Fischer (Hg.): *Literatur in der BRD bis 1967, op. cit.*, p. 368-378.

¹²⁵ Il serait trop long de relater ici par le menu les épisodes de cette expérience: on pourra se reporter au résumé truffé de formules piquantes qui se trouve dans l'autobiographie (J 134-135).

¹²⁶ Première publication dans: Hans Werner Richter (Hg.): *Bestandsaufnahme. Eine deutsche Bilanz 1962*. München/ Basel/Wien: Kurt Desch, 1962. p. 447-476. Aussi dans J 88-110, et SL 11-43.

La lutte contre l'esprit de la Restauration sous toutes ses formes s'accompagne d'une autre tendance, plus constructive, qui cherche à évaluer les possibilités et la fonction du lyrisme. C'est notamment le cas dans l'essai *Einige Aussichten für Lyrik*¹²⁷, où Rühmkorf prend position sur la théorie de l'autonomie de l'art formulée par Adorno dans *Rede über Lyrik und Gesellschaft* et *Engagement*¹²⁸ : il y montre les contradictions dont procède le raisonnement de ce dernier, ainsi que son adéquation avec la politique culturelle de la Restauration, qu'il résume par le terme de « formalisme ». Rühmkorf exprime ici le refus de produire une poésie qui ne rende pas compte de ses conditions de production, et qui n'intègre pas les données politiques de l'époque. La réflexion qu'il mène ici relève d'une situation d'aporie dont témoignent les interrogations sur les possibilités du lyrisme: pour Rühmkorf, la solution artistique n'est possible que si le poème rend compte en même temps de l'état du pays.

L'interrogation sur le statut de la littérature dans la société, qui dans les années soixante mobilise les consciences jusqu'à la proclamation de la « mort de la littérature »¹²⁹, anime *Das Gedicht als Lügendetektor*¹³⁰, écrit en 1967. Dans le contexte de la guerre du Viêt-nam et de la vive opposition qu'elle suscite en Europe, Rühmkorf tente de déterminer les rapports entre l'art (*i.e.* la poésie) et la politique, affirmant l'aptitude du poème à débusquer et à proclamer la vérité. S'inscrivant en faux contre la tentative de Günter Grass de mobiliser les consciences critiques autour de la politique nationale et non internationale, il affirme que le « monde » peut entrer dans les compétences du poète qui tient compte de la façon dont les événements sont rapportés et

¹²⁷ Première publication dans: Max Horkheimer (Hg.): *Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1963. p. 317-330. Puis sous le titre *Lyrik und Politik*, dans: *konkret*, Nr. 10, Oktober 1963, p. 17-18; Nr. 11, November 1963, p. 18-19; Nr. 12, Dezember 1963, p. 20-21. On le trouve sous le titre original dans *J* 141-152, et *SL* 44-60. L'autobiographie comprend aussi la réponse d'Adorno à Rühmkorf (*J* 152-154).

¹²⁸ *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, première publication dans: *Akzente*, 4. Jg. 1957, H.1, p. 8-26; *Engagement*, discours à Radio Bremen, 28 mars 1962, sous le titre *Engagement oder künstlerische Autonomie*, première publication dans: *Die Neue Rundschau*, 73. Jg., 1962, H.1. Publications ultérieures dans: Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1981. Respectivement p. 48-68 et p. 409-430.

¹²⁹ cf. *Kursbuch* 15, November 1968, et notamment Hans Magnus Enzensberger: *Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend*, p. 187-197.

¹³⁰ La première version de l'essai fut d'abord publiée sous le titre *Haben wir zu viele Vietnam-Gedichte?* (*konkret*, Nr. 5, Mai 1967, p. 34-37), puis sous son titre définitif dans: Michael Krüger /Klaus Wagenbach (Hg.): *Tintenfisch 1, Jahrbuch für Literatur*. Berlin: Wagenbach, 1968, p. 18-23, et enfin dans *J* 206-215 et *SL* 64-77. Dans la première version, Rühmkorf prône clairement un engagement politique de la poésie qui ne soit pas lié à l'appartenance à un parti.

transmis (*J* 214), et se fait l'avocat d'un « type moderne de poème didactique post-brehtien » (« modernen nachbrechtischen Typus des Aufklärungsgedichts », *J* 215), représenté par les textes du recueil *und Vietnam und* d'Erich Fried¹³¹.

On peut également inscrire dans ce cadre la postface de *Kunststücke, Abendliche Gedanken beim Schreiben von Mondgedichten*, déjà évoquée, puisque Rühmkorf y évalue les possibilités restant au lyrisme dans une situation post-traditionnelle.

L'expérience du lectorat détermine probablement en partie la perspective économique selon laquelle Rühmkorf envisage, quelques années plus tard, le statut de la poésie dans la société. L'article *Erkenne die Marktlage!*¹³² examine les critères de la critique littéraire et rend cette dernière responsable de l'échec commercial de la poésie; de même, il déplore que les maisons d'édition, animées elles aussi par ce souci mercantile qui caractérise l'époque, ne traitent la poésie qu'en fonction de ce qu'elle rapporte. Rühmkorf en appelle ainsi à la bonne foi des critiques, qu'il prie d'accorder aux productions poétiques la même attention qu'à la prose.

En 1966, Rühmkorf participe à la manifestation *Lyrik und Jazz*¹³³ de Hambourg, et tient au public à cette occasion le discours intitulé *Lyrik auf dem Markt*¹³⁴: sur un ton pathétique et misérabiliste, il évoque la situation financière précaire du poète, et son infériorité face aux producteurs d'autres genres, qui s'adaptent au marché et au besoin du public. Posant le problème de la poésie à ce que l'on pourrait appeler, en reprenant la formule de Walter Benjamin, « l'ère de sa reproductibilité technique »¹³⁵, il s'en remet

¹³¹ *und Vietnam und. Einundvierzig Gedichte*. Berlin: Wagenbach, 1966. (=Quartheft 14).

¹³² Une première version écrite de l'intervention de Rühmkorf au Colloque de Berlin a été publiée sous le titre: *Alle Welt hat etwas gegen Lyrik; Warum? Wer? Wieso?* dans: *Die Welt*, Nr. 279, 30.11.1963. La version définitive paraîtra un an plus tard sous le titre *Erkenne die Marktlage! Zur Kritik der Kritik*. dans : *Sprache im technischen Zeitalter*, Sonderheft: *Maßstäbe und Möglichkeiten der Kritik zur Beurteilung der zeitgenössischen deutschen Literatur*, (=Berliner Colloquium 1963), Nr. 9/10-12, 1964, p. 781-784 (Discussion p. 785-794). Aussi dans *J* 173-176, et *SL* 181-185.

¹³³ Il s'agit du concert du 19 août sur l'Adolphsplatz de Hambourg, où Rühmkorf, accompagné du pianiste Michael Naura et du vibraphoniste Wolfgang Schlüter, lit quelques-uns de ses poèmes devant un public de 3000 personnes. Cette première expérience se renouvellera à de nombreuses reprises. cf. Peter Rühmkorf/Michael Naura/Wolfgang Schlüter: *Phönix voran!* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987, ainsi que les commentaires de Rühmkorf dans *J* 191.

¹³⁴ Publié dans *Die Zeit*, Nr. 35, 26.8.1966, p. 35 (*Lyrik auf dem Markt. Ein Poet zwischen Banken und Börsen*), puis dans *J* 192-194, et *SL* 186-189.

¹³⁵ L'emprunt de la formule au titre de l'ouvrage de Walter Benjamin (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) ne cherche pas à établir une parenté entre le raisonnement de Rühmkorf et celui de Benjamin, dont la problématique est différente, mais simplement à désigner le contexte de la réflexion du poète.

finalement à l'amateur potentiel de poésie dont il attend une consommation littéraire à contre-courant.

En réalité, les préoccupations financières qui sous-tendent l'ensemble de ces déclarations ne cesseront de se faire jour tout au long de l'oeuvre; toutefois, c'est au milieu des années soixante que la situation de Rühmkorf a été la plus précaire au plan matériel: c'est en 1964 qu'il abandonne son emploi chez Rowohlt pour ne plus vivre que de sa plume.

Sous l'effet des désillusions politiques liées à l'avènement de la Grande Coalition, la réflexion esthétique de l'auteur va se cristalliser, dès le milieu des années soixante, sur les différents aspects de la culture populaire. Cet intérêt témoigne du rapport étroit qui unit, chez Rühmkorf, la politique, la littérature et la subjectivité. En effet, la répulsion envers le conformisme et le conservatisme de la société ouest-allemande ont encouragé, par réaction, le goût qu'il avait manifesté depuis toujours pour les productions populaires:

[...] ich hab [...] dem Volk entschieden von der linken Ecke her aufs Maul geschaut. (*W* 134)¹³⁶

Certes, la « rage de collecter » (« Sammelwut », *J* 155) les différentes formes de littérature populaire remonte à 1945, mais c'est Enzensberger qui fournit la véritable impulsion en réalisant une anthologie de vers enfantins que Rühmkorf trouve trop « réactionnaire », trop tributaire de l'esprit de la Restauration, et trop peu « plébéienne »¹³⁷. Par ailleurs, la concentration des recherches autour du « patrimoine littéraire populaire » relève de la problématique subjective: ce qui intéresse Rühmkorf dans la « littérature 'Underground', marginale, populaire et enfantine » (« Untergrund-, Randständigen-, Volks- und Kinderliteratur », *J* 154), c'est le rapport de l'individu à la société. Le résultat de ses investigations et collectes voit le jour dès 1964: il soutient l'ouvrage de Bengta Bischof¹³⁸, puis rédige la préface de l'anthologie *Primanerlyrik*,

¹³⁶ « Pour observer la langue du peuple, je me suis placé résolument à gauche. »

¹³⁷ *Allerleirauh. Viele schöne Kinderreime*. Versammelt von Hans Magnus Enzensberger, mit 392 alten Holzschnitten. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1961. cf. *J* 140; *Ü*. 14-17 et 39.

¹³⁸ Bengta Bischof: *Sechs Richtige*. Reinbek bei Hambourg: Rowohlt, 1963. cf. Peter Rühmkorf: *Bengta Bischof oder die unbefangene Unschuld*, dans: *konkret*, Nr. 2, Februar 1964, p. 16-17. Publication ultérieure dans: *Trivilliteratur. Aufsätze*, hg. von H. Schmidt-Henkel u. a., Berlin: Literarisches Colloquium, 1964, p. 85-86.

*Primanerprosa*¹³⁹, ainsi que des articles sur les chansons à succès et l'éducation sexuelle dans la poésie enfantine¹⁴⁰, et publie finalement en 1967 l'ouvrage *Über das Volksvermögen*¹⁴¹. Rühmkorf expose lui-même les résultats de ses investigations à J. Manthey:

1. [...] das Volk [geht] und schon von Kindesbeinen an tagtäglich mit Lyrik, Poesie, Gedichten um. Und 2. [...] der Volksmund [besitzt] eine ganz wüste Lästerzunge; das heißt, daß er [...] eine kritische Instanz darstellt. (W 134)¹⁴²

Sa thèse est que la poésie populaire possède un potentiel de résistance:

[...] wo der Volksmund sich im Medium von Versen ausdrückt, ist er gotteslästerlich, herrschaftslästerlich, systemkritisch, denkmalsschänderisch, dissidentisch, autoritätsfeindlich. (*ibid.*)¹⁴³

Ce quatrième axe de réflexion est, lui aussi, tributaire de l'expérience socio-historique individuelle: le déclin du système démocratique dont la Grande Coalition lui semble l'incarnation, et son propre statut de révolté sont autant de facteurs qui peuvent expliquer l'engagement de Rühmkorf pour le « patrimoine populaire ».¹⁴⁴

¹³⁹ *Primanerlyrik, Primanerprosa. Eine Anthologie*, hg. von Armin Schmidt, mit einem Vorwort von Peter Rühmkorf, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1965, p. 7-26. Seconde publication sous le titre *Primanerlyrik* dans *konkret*, Nr. 12, Dezember 1965, p. 22-27.

¹⁴⁰ *Der Schlager und was dagegen spricht*, dans *konkret*, Nr. 12, Dezember 1966, p. 44-47. *Licht aus Licht aus. Sexuelle Aufklärung im Kindervers*, dans *konkret*, Nr. 11, November 1966.

¹⁴¹ *Über das Volksvermögen. Exkurse in den literarischen Untergrund*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1967. On y trouve l'article sur Bengta Bischof et la préface de *Primanerlyrik*, ainsi que les réflexions sur les chansons à succès. L'ouvrage sera réédité en collection de poche en 1969, puis en 1988 (rororo 1180).

¹⁴² « 1. Le peuple a dès l'enfance affaire au lyrisme, à la poésie, aux poèmes. 2. Le parler populaire est porté à la médisance la plus débridée; cela signifie [...] qu'il représente une instance critique. »

¹⁴³ « [...] là où le peuple s'exprime en vers, il blasphème, il offense le pouvoir, il critique le système, s'oppose à l'autorité, se montre iconoclaste et dissident. »

¹⁴⁴ C'est ce que suggère Jürgen Manthey par la question suivante: « War der sagen wir einmal Nonkonformist Peter Rühmkorf auf besondere Weise erfreut, als er das eigene Dissidententum nun gewissermaßen plebiszitär bestätigt sah? » (W 134). (« Est-ce que le Peter Rühmkorf, disons non-conformiste, se sentit particulièrement heureux de voir que sa propre dissidence était en quelque sorte plébiscitée? »). D'autres lecteurs mettront le doigt sur ce problème. Les critiques, par exemple, soulignent l'originalité de la démarche et de la réflexion, et en recommandent chaleureusement la lecture, non sans formuler des réserves qui nous semblent justifiées (cf. notamment Dieter E. Zimmer, *Addio Donna kratz mich mal. Peter Rühmkorf im Bezirk der Subpoesie*. *Die Zeit*, 21.4.1967, et Ernst Neff, PR: *Über das Volksvermögen*, *Neue Deutsche Hefte*, 1967, H.3). Par cet ouvrage, Rühmkorf a certes fourni des impulsions décisives à la recherche sur la « Trivalliteratur », mais sa méthode n'est pas si scientifique qu'il le prétend: il a en réalité cherché les exemples qui vont dans le sens de son propre esprit de contradiction et de sa volonté de subversion. Tourmenté par la question du statut du poète dans la société allemande de la Grande Coalition, il a trouvé dans les productions collectives populaires le reflet de sa propre individualité. (cf. sur ce point Bekes /Bielefeld, *Peter Rühmkorf, op. cit.*, p. 117-118).

Enfin, l'ouvrage autobiographique *Die Jahre die Ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen*¹⁴⁵, publié en 1972, représente la dernière tendance que dénote la prose critique de Rühmkorf au moment de son silence poétique. On peut s'étonner de la précocité d'une telle entreprise. Rühmkorf lui-même s'en explique en situant l'ouvrage dans la problématique suivante:

[...] wann macht einer Bilanz und aufgrund welcher persönlichen Überlegungen im Verlauf welcher Zeitströmungen?¹⁴⁶

Il s'agit en effet pour Rühmkorf de replacer l'évolution individuelle dans son contexte socio-historique (il définit *Die Jahre die Ihr kennt* comme une « autobiographie sociale »: « eine soziale Autobiographie », DL 25), pour tenter d'en percevoir le sens:

Woher war man eigentlich gekommen, und wohin hatte alles geführt? In welchen Etappen war das vonstatten gegangen, und wie hingen die im einzelnen zusammen? War da überhaupt noch Kontinuität zu entdecken, eine Art von Ordnung, eine persönliche Struktur, [...]: gab es da einen verbindenden Faden?¹⁴⁷

La démarche du bilan est suscitée, une fois de plus, par les événements historico-politiques et l'expérience biographico-littéraire: les désillusions liées au mouvement protestataire et les interrogations sur le statut et la fonction de la littérature en général, de la poésie en particulier, favorisent le repli sur soi le retour en arrière, et la recherche d'un sens dans ses actions. En somme, la démarche qu'entreprend Rühmkorf relève de la tendance littéraire de l'époque: l'interrogation subjective, « la vague autobiographique, la littérature de confession et de désarroi des années soixante-dix »¹⁴⁸. Ce qui diffère chez Rühmkorf, c'est la volonté d'expliquer l'individu par le collectif, par la politique, l'histoire, dont le sujet fait partie intégrante. Il nous livre ainsi une rétrospective de

¹⁴⁵ *op. cit.* Rühmkorf en avait déjà publié un extrait en 1971, sous le titre *Bei solchen Voraussetzungen*, dans: *Motive. Deutsche Autoren zu der Frage: Warum schreiben Sie?* Hg. von Richard Salis, Tübingen/Basel: Horst Erdmann, 1971, p. 311-315, puis *Bei solchen Voraussetzungen (Selbstdarstellung)*, dans: *Akzente*, Jg. 18, 1971, p. 20-24.

¹⁴⁶ *Die Zikaden sangen anders, op. cit.*, p. 68. « Quand décide-t-on de faire le point, à partir de quelles réflexions personnelles et en fonction de quelles tendances générales? »

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.69. « D'où venait-on au juste, où cela allait-il mener, quelles en avaient été les étapes, et comment s'articulaient-elles? Y avait-il d'ailleurs une continuité à découvrir, une forme d'ordre, une structure personnelle, [...]: où était le fil conducteur? »

¹⁴⁸ « d[ie] autobiographische Welle, d[ie] Bekenntnis- und Betroffenheitsliteratur der 70er Jahre ». Jochen Vogt: *Vielfältig, unterschiedlich. Einige Berührungspunkte zwischen Literatur und Studentenbewegung, op. cit.*, p. 125.

quarante années d'existence, d'histoire allemande, et de vingt années d'activité littéraire dans leur relation réciproque.

La période qui s'étend de 1962 à 1975, c'est-à-dire de la publication de *Kunststücke* à celle de *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*, constitue donc pour Rühmkorf une véritable aporie poétique: les cinq poèmes qui voient le jour dans les premières années de cette retraite thématissent et évaluent l'impossibilité du lyrisme. La décennie 1965-1975 est donc celle d'un silence du lyrisme que *Kunststücke* et les poèmes composés à Rome n'approchaient que de manière asymptotique¹⁴⁹.

Ce sont également les années où l'histoire s'accélère et où l'engagement extra-littéraire de Rühmkorf est le plus intense. Sous l'impulsion d'une conscience historique nouvelle et des événements politiques, Rühmkorf s'essaie également au théâtre, animé d'une utopie dialectique qui cherche à concilier les aspirations artistiques et le besoin d'engagement politique. Toutefois, ce sont les répercussions du double échec politique et théâtral qui conduisent à nouveau l'auteur sur une voie littéraire, celle de la prose poétologique. La réflexion esthétique qui fleurit alors manifeste le souci constant d'envisager la pratique du lyrisme dans son contexte économique-historique.

Durant ces treize années, l'oeuvre de Rühmkorf décrit une sorte d'ellipse qui s'éloigne au maximum du lyrisme pour finalement y revenir; le retour à la poésie au milieu des années soixante-dix montre bien la force d'attraction de ce mode d'expression: c'est un sujet chargé d'échecs et de désillusions, mais aussi de multiples réflexions sur son projet esthétique qui retrouvera cette voie.

¹⁴⁹ En ce sens, l'abstinence poétique de Rühmkorf entre 1962 et 1975 illustre parfaitement cette constatation de Hans Magnus Enzensberger: « [...] la littérature n'est désormais plus possible que sous la forme de sa propre crise. » *La littérature en tant qu'histoire*. Dans: *Les Lettres Nouvelles*. Numéro spécial, décembre 1965-Janvier 1966: *Ecrivains allemands d'aujourd'hui*. Paris: Edition Denoël. p. 41. Traduction de Bernard Lortholary.