



## 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](mailto: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.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 II**

**Directeur de recherche:**  
**Monsieur le Professeur**  
**Michel GRUNEWALD**

**Décembre 1996**

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 II

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE LETTRES - METZ -	
N° Inv.	19960181
Cote	L/M <sub>3</sub> 96/4
Loc.	Magasin

Directeur de recherche:  
Monsieur le Professeur  
Michel GRUNEWALD

Décembre 1996

## CHAPITRE V

## LA PAROLE RETROUVEE (1975-1989)

1. Les vingt-et-un poèmes de *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich* (1975): un discours hésitant

## 1.1. Publication et réception

Dans les trois dernières années de sa « décennie silencieuse », Rühmkorf écrit vingt-et-un poèmes qu'il publie en 1975 dans *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*<sup>1</sup>: de façon significative, cet ouvrage se présente essentiellement comme une analyse d'histoire littéraire et non comme un recueil de textes poétiques. En effet, il se compose de cinq parties, dont seules les trois premières sont mentionnées dans la table des matières: deux études littéraires, l'une sur Walther (*Walther von der Vogelweide, Reichssänger und Hausierer*, p. 7-78), l'autre sur Klopstock (*Friedrich Gottlieb Klopstock, ein empfindsamer Revolutionär*<sup>2</sup>, p. 79-119), suivies d'un entretien avec Jürgen Manthey, intitulé ... *und das Ich* (p.121-147). C'est donc en annexe que l'on trouve les poèmes (21 *Gedichte*, p. 149-180), et enfin l'essai poétologique *Kein Apolloprogramm für Lyrik* (p. 181-190).

Le titre du volume, qui, non sans prétention<sup>3</sup>, nomme dans un même souffle Walther von der Vogelweide, Klopstock et l'auteur, masque en réalité la formule « Walther von der Vogelweide, Klopstock ... UND DAS ICH! » (Rühmkorf, lettre à J. Manthey, *op. cit.*): le déplacement, du moi biographique au moi lyrique, laisse apparaître le véritable

<sup>1</sup> *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1975. cf. sur cet ouvrage l'article de Klaus Schuhmann: « *Fundament* » und « *Gewölbezone* » - zur Architektur von Peter Rühmkorfs poetologischem Weltbild (am Beispiel des Buches « *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich* »). Dans: M. Durzak/H. Steinecke (Hg.), *Zwischen Freund Hein und Freund Heine*, *op. cit.*, p. 235-255.

<sup>2</sup> Il s'agit de la préface de l'anthologie des poèmes de Klopstock que Rühmkorf avait publiés en 1969. *Vorwort zu: Friedrich Gottlieb Klopstock. Gedichte. Ausgewählt von P. Rühmkorf*. Frankfurt/Main: Fischer, 1969 (=fibü 1066), p. 1-28.

<sup>3</sup> De nombreux critiques parlent de présomption. cf. Rühmkorf: « [...] man [wird] mir [das] vermutlich als Anmaßung verübeln [...] » Lettre du 7.7.1975 à Jürgen Manthey, reproduite en quatrième page de couverture. (« [...] [cela] me vaudra sans doute le reproche de présomption [...] »)

sujet de l'ouvrage, le fil conducteur qui relie des formes d'expression aussi disparates que l'étude littéraire, le dialogue, le discours poétique et le discours poétologique. C'est en effet la question de l'expression subjective que traite Rühmkorf tout au long de *Walther...*

Elle justifie tout d'abord l'intérêt pour les deux poètes dont Rühmkorf entend bien infléchir la réception dominante:

Ich habe die beiden Litteraturdenkmäler [*sic*] aus dem reaktionären Traditionsbett gelöst, sie kühn an die eigene Brust gerissen und sie neu beatmet - wollen sehen, inwieweit das der weiteren Überlieferung gut tut. (Lettre à J. Manthey, *op. cit.*)<sup>4</sup>

S'inscrivant en faux contre l'interprétation nationaliste et antipapiste de Walther<sup>5</sup>, il entreprend une véritable démythification: une nouvelle lecture des textes, associée à une première traduction en vers, lui permet de souligner son goût pour la polémique, et surtout de dégager un portrait du poète comme individu:

[...] dann beginnt sich allmählich ein Individuum vor uns zu entfalten: fast zeitgenössisch in seinen zwischen Privatpassionen und politischen Leidenschaften zerteilten Interessen [...]. (*W* 13)<sup>6</sup>

Retraçant les principales étapes d'une existence marquée par le problème du statut social du poète, il célèbre finalement en Walther « le père et l'inventeur du poème à la première personne en Allemagne » (« der Vater und Erfinder des deutschen Ich-Gedichts », *W* 14).

Dans une perspective analogue, il déplore que la compréhension générale de Klopstock fasse fi des données économiques qui déterminent pourtant son oeuvre au premier chef et font de lui le représentant de la « misère allemande » (« deutsch[e] Misere », *W* 81):

<sup>4</sup> « J'ai sorti ces deux monuments de la littérature du lit réactionnaire de la tradition, je les ai attirés avec hardiesse contre mon coeur pour leur donner un souffle nouveau - nous verrons bien s'ils sont mieux perçus dorénavant. »

<sup>5</sup> sur la réception de Walther cf. Horst Brunner/Gerhard Hahn/Ulrich Müller/Franz Viktor Spechtler: *Walther von der Vogelweide - Epoche - Werk - Wirkung*. München: Beck, 1996, notamment p. 230-250. Rühmkorf stigmatise quant à lui la réception de Walther au XIX<sup>e</sup> siècle : « [...] die Germanisten und Germanosophen des neunzehnten Jahrhunderts [...] wußten genau, wohin sie *ihren* Walther haben wollten: an den Himmel einer neu sich aufwölbenden Reichsidee und ins Zeughaus der völkischen Wiederaufrüstung. » (*W* 11) (« [...] les germanistes et les germanosophes du dix-neuvième siècle [...] savaient très bien où ils voulaient placer *leur* Walther: au firmament d'un Empire dont l'idée était en plein essor, et dans l'arsenal du réarmement nationaliste. »)

<sup>6</sup> « [...] un individu commence alors peu à peu à prendre forme sous nos yeux: tirillé entre ses enthousiasmes personnels et ses passions politiques, et en cela presque contemporain [...]. »

Er verzeichnet nicht nur getreu alle Schwankungen im ökonomischen Fundament der Gesellschaft, sondern - und heftiger - die Vibrationen und Irritationen im ideologischen Überbau. (*W* 81)<sup>7</sup>

Rühmkorf souligne ainsi, à partir des textes et de la position économique du poète, la « transformation des calamités sociales en félicités morbides » (« die Ummünzung gesellschaftlicher Übelstände in Todesseligkeiten », *W* 85). Ce phénomène représente à ses yeux la manifestation principale du statut de ce premier « écrivain de métier » (« diese[r] erst[e] [...] Berufsschriftsteller », *W* 81) fortement bouleversé par la Révolution Française: Rühmkorf retranscrit avec précision les phases de cette réaction face à l'histoire, de l'enthousiasme né de la convocation des Etats Généraux à l'indignation et au dégoût suscités par les exactions sanglantes. Trois éléments motivent ainsi l'intérêt de Rühmkorf pour Klopstock: même si cela n'apparaît pas explicitement dans son analyse, on peut supposer que la libération des carcans formels et des règles métriques qu'a réalisée Klopstock, faisant de la poésie l'expression sans frein de l'âme et de l'émotion, constitue aux yeux de Rühmkorf une conquête historique. Mais ce qu'il souligne avant tout, c'est le statut économique et social du premier écrivain allemand vivant de sa plume (*W* 91). Enfin, l'analyse de l'attitude mitigée de Klopstock envers la révolution signale clairement l'articulation de tout l'ouvrage. L'enseignement que tire Rühmkorf est le suivant:

[...] es [sind] immer Zeiten verstärkten sozialen Bodenfließens [...], die das Ich als literarisches Subjekt auf Trab bringen. Wenn ein ICH sich gar so weit in den Vordergrund wagt wie bei Walther, wie bei Klopstock, dürfen wir außerdem annehmen, daß der Vorgang mit spezifischen Klassenunsicherheiten zusammenhängt - Klassenunsicherheiten in der Brust eines Autors, versteht sich. (Lettre à J. Manthey, *op. cit.*)<sup>8</sup>

Walther et Klopstock lui semblent ainsi représenter ce phénomène constitutif de la poésie qu'il expose ensuite librement à son *alter ego* Jürgen Manthey: celle-ci devient exclusivement le lieu de l'expression subjective à un moment historique donné, chaque fois que « les bouleversements sociaux s'intensifient » (« Zeiten erhöhter sozialer

<sup>7</sup> « Il enregistre fidèlement non seulement tous les tremblements qui traversent les fondements économiques de la société, mais aussi - avec plus de force - les vibrations et les irritations de la superstructure idéologique. »

<sup>8</sup> « [...] c'est toujours dans des périodes où le terrain social se fait plus mouvant [...] que le moi, en tant que sujet littéraire, se sent aiguillonné. Quand le 'je', en outre, ose s'avancer au premier plan comme chez Walther ou Klopstock, nous sommes en droit de supposer que le phénomène est en relation avec des incertitudes de classe spécifiques, dans le coeur du poète s'entend. »

Bodenerschütterungen », *W* 124). Aux tensions sociales externes doit s'ajouter en outre la propre « incertitude de classe » du poète: le poète, en tant qu'intellectuel, se sent partie intégrante de la bourgeoisie cultivée, et proche du peuple par les aspirations (il résume ce malaise par l'expression « schiefe Klassenlage », *W* 146; « situation de classe bancal »). Le « moi lyrique » est ainsi le produit des tensions sociales extrinsèques en même temps qu'il exprime l'instabilité sociale inhérente au poète:

[...] [Es] ruft [...] plötzlich « *Ich* » aus der Kunst heraus, und zwar lauthals.  
(*W* 124)<sup>9</sup>

« Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich »: cette lignée suggère que les bouleversements sociaux qui ont suscité l'avènement de la subjectivité dans l'œuvre de Walther, puis de Klopstock, caractérisent également l'époque présente, c'est-à-dire les années soixante-dix. En effet, comment ne pas superposer à la figure de Klopstock, enthousiasmé puis déçu par la Révolution Française, les propres engagements et les désillusions de Rühmkorf face à la révolte de 1968? L'inévitable analogie confère à la double analyse littéraire qui ouvre le volume une fonction de mode d'emploi, qui permet de contextualiser le discours lyrique et poétologique qui suit. Finalement, la démarche entreprise par Rühmkorf dans *Walther ...* procède du même esprit que celui qui anime la recherche menée dans *Über das Volksvermögen*: Walther et Klopstock sont les paradigmes d'une analyse consacrée aux relations entre expression subjective et situation sociale du poète; une fois de plus, Rühmkorf expose une problématique personnelle en la projetant sur un tiers pour tenter de la résoudre de façon exemplaire.

Après *Über das Volksvermögen* et *Die Jahre die Ihr kennt, Walther...* connaît un retentissement important dans le public et dans la critique. Rühmkorf commence alors à être connu, et l'on apprécie dans sa dernière production la vigueur et la nouveauté de ce que l'on considère comme une « étude de germanistique »<sup>10</sup>; c'est là, sans doute, la première explication du succès:

<sup>9</sup> « L'art se met soudain à crier 'je', et à gorge déployée. »

<sup>10</sup> « eine germanistische Untersuchung ». Reinhardt Stumm: *Peter Rühmkorfs fröhliche Wissenschaft. Nürnberger Nachrichten*, 21./22.2.1976.

Untersuchung? Ja, Untersuchung. Bevor man es jedoch überhaupt bemerkt hat. Stolz kann man den Band am Ende zuklappen und fürderhin behaupten, auch schon Fachliteratur gelesen zu haben.<sup>11</sup>

On loue en premier lieu l'aspect rafraîchissant de cette nouvelle histoire littéraire<sup>12</sup>, ainsi que son originalité<sup>13</sup> et sa créativité.<sup>14</sup>

Si la critique journalistique acclame l'ouvrage sans grandes réserves (sauf sur des points particuliers, comme par exemple le côté factice du dialogue avec J. Manthey<sup>15</sup>), la germanistique, en revanche, l'accueille tout d'abord par une indifférence étonnante avant de formuler d'abondants reproches. Le médiéviste Peter Wapnewski, auteur de la traduction en prose des poèmes de Walther, fournit une étude détaillée au titre significatif: *Walther von der Vogelweide, Klopstock und Rühmkorf oder Der annekterende Interpret*. Il montre qu'en critiquant la médiévistique, Rühmkorf feint d'ignorer la réalité de la recherche sur Walther, dont il exploite (« annexe »!) cependant les multiples acquis susceptibles de corroborer sa thèse - une méthode qui ne peut que « couper le souffle et inspirer l'effroi à un vieux maître de la germanistique ».<sup>16</sup> Le médiéviste Ulrich Wyss<sup>17</sup>, quant à lui, reproche à Rühmkorf d'adopter une position réductrice (p. 270) et de succomber à de nombreux anachronismes (p. 274). Il montre que l'analyse de Rühmkorf n'échappe pas au conformisme que pourtant elle fustige (p. 275) et conclut, de même que Wapnewski, en déplorant que Rühmkorf fasse violence aux textes pour imposer sa propre thèse.<sup>18</sup>

<sup>11</sup> *ibid* « Une étude? Oui, une étude. Mais avant même qu'on s'en soit avisé. Le livre terminé, on peut le refermer avec fierté et se prétendre désormais lecteur d'ouvrages spécialisés. »

<sup>12</sup> cf. Gert Uedings, *Peter Rühmkorfs Überlebenskunst*. Dans: *FAZ*, 24.1.1976. « Das ist Literaturgeschichte frei nach der Schnauze [...], lebendig und frisch, schnoddrig und voller Begeisterung für die eigenen Entdeckungen. » (« C'est de l'histoire littéraire au pifomètre [...], vivante et fraîche, impertinente et toute ravie de ses propres découvertes. »)

<sup>13</sup> cf. R. Stumm, *op. cit.*: « Entdeckungsfahrten weit jenseits der offiziellen Fahrtrinnen traditioneller Germanistik. » (« des explorations qui vont bien au-delà des routes officielles de la germanistique traditionnelle. »)

<sup>14</sup> cf. Peter Schütt, *Lauter geniale Kunststücke*. Dans: *Deutsche Volkszeitung*, 15.4.1976. « Rühmkorfs Beschäftigung mit Walther setzt neue Maßstäbe. » (« Rühmkorf renouvelle l'étude de Walther. »)

<sup>15</sup> *ibid*.

<sup>16</sup> « einem Altherrengermanisten den Atem nehmen und das Fürchten lehren k[ann] ». Peter Wapnewski, *op. cit.*, *Die Zeit*, 5.3.1976.

<sup>17</sup> *Rühmkorf, Walther von der Vogelweide und ich*. Dans: *Euphorion* 1978. H. 2/3, p. 260-276.

<sup>18</sup> « [...] der Aneignungsakt [nähert sich] der Vergewaltigung. » (p. 276). ([...] l'appropriation confine à l'acte de violence) Ce reproche constitue l'axe majeur de la critique universitaire, et se rapporte notamment aux traductions « modernes » de Walther par Rühmkorf. cf. sur ce point Brunner/Hahn u.a., *op. cit.*



Si Wapnewski et Wyss concentrent les principales objections des médiévistes, ils ne représentent pas l'unique tendance de la critique universitaire. Le jugement récemment formulé dans l'ouvrage de Brunner, Hahn, Müller et Spechter montre qu'elle a également su apprécier la performance de Rühmkorf, notamment en matière de traduction.<sup>19</sup> Le bilan global de la critique universitaire s'avère ainsi rétrospectivement plus mitigé que négatif.

L'étude de la réception de *Walther...* révèle essentiellement une tendance qu'il conviendra de corriger: de façon générale, la critique, journalistique ou universitaire, se concentre sur l'essai consacré à Walther; l'analyse de Klopstock n'est évoquée qu'en quelques lignes<sup>20</sup>, le dialogue avec Manthey sert essentiellement à fournir les formules susceptibles d'étayer la thèse de Rühmkorf, les poèmes et l'essai poétologique sont négligés, comme si l'analyse littéraire éclipsait l'expression poétique même. En outre, nul critique ne tient compte de l'agencement particulier de l'ouvrage et de la signification que prennent les poèmes dans ce contexte.<sup>21</sup> Pourtant, les conditions externes et internes de production des textes poétiques n'ont jamais été si clairement mises en évidence par l'auteur: en réalité, ils sont introduits, voire commentés au préalable dans cette projection de la situation subjective sur les figures historiques. Dans l'économie d'ensemble de l'ouvrage, Walther et Klopstock sont les modèles à partir desquels Rühmkorf repense le moi lyrique et son statut social. En analysant ses conditions d'apparition dans l'oeuvre de ses prédécesseurs, Rühmkorf suggère que ses propres poèmes s'inscrivent dans un cadre social problématique susceptible de favoriser l'expression, voire la reconstitution d'un moi défait de son intégrité:

[In den] Zeiten erhöhter sozialer Bodenerschütterungen [...] [wird] [d]as bishin gesammelte oder doch am Ausdruck seiner selbst ziemlich uninteressierte Ich [...] irre an seinen alten Zusammensetzungen; es beginnt, seine Knochen neu zu sortieren, seine Wesenszüge umzuordnen, sein Blatt neu zu mischen und plötzlich tritt es über in einen veränderten Aggregatzustand. (*W* 124)<sup>22</sup>

<sup>19</sup> *op. cit.*, p. 242.

Sans doute parce qu'il s'agit de la seconde publication de l'essai.

<sup>20</sup> Seule la lecture récente de Klaus Schumann envisage la totalité de l'ouvrage, sans toutefois en tirer toutes les conséquences (*op. cit.*). Même Uerlings n'évoque les poèmes de *Walther...* qu'à partir des *Gesammelte Gedichte*.

<sup>22</sup> « [Dans les] périodes où les bouleversements sociaux s'intensifient [...], le moi qui était jusqu'alors uni ou du moins peu enclin à s'exprimer lui-même, [...] se trouve déconcerté par ses vieux ingrédients; il se met à trier ses abattis, à réassortir ses traits distinctifs, à rebattre ses cartes, et voilà qu'il se transforme soudain en un composé nouveau. »

C'est en effet ce double phénomène d'altération et de restauration subjectives qu'illustrent, à des titres divers, les vingt-et-un poèmes de *Walther...* .

## 1.2. Tonalité d'ensemble

Dans l'ensemble de l'ouvrage, les vingt-et-un textes poétiques forment un bloc compact qu'aucune sous-division ne vient faire éclater: cette nouvelle présentation frappe le lecteur, habitué depuis *Heiße Lyrik* à la répartition en sous-groupes. L'agencement purement linéaire des poèmes dans *Walther...* correspond probablement à la chronologie de la composition, de 1972 (*Druse*, qui ouvre le « cycle », indique la date du 12 janvier 1972) à 1975. Par ailleurs, la progression d'un texte à l'autre révèle non seulement des correspondances<sup>23</sup> , mais encore les accentuations successives du discours, qu'on s'efforcera de mettre en évidence.

Conformément à la perspective esquissée dans le titre et les trois premières parties du volume, l'axe thématique est le moi lyrique. Ce qui peut sembler une constante de l'oeuvre depuis ses débuts laisse néanmoins apparaître à l'examen une réorientation fondamentale: le géocentrisme, l'érotisme, le goliardisme qui caractérisaient les recueils précédents ont totalement disparu pour laisser place à la souffrance, qui devient l'unique composante de l'état subjectif. On peut mesurer la perte de l'élan vital à ces quelques vers tirés de *Cicerone*:

Ach. wie gerne ich andres schriebe -  
 Rom ist tot, Sankt Peter schweigt;  
 was ist Tizian, wenn nicht Liebe  
 mit dem Finger auf ihn zeigt?  
 [...]  
 alles einwandfrei gestaltet,  
 nur der Zauber ausgeknipst.  
 [...]  
 s t ä h l e r n, ohne Selbstgeföhle,  
 tret ich an den Lebenssims.  
 [...]  
 (W 164)

Les beautés du monde n'émeuvent plus le sujet, qui les perçoit comme inertes et silencieuses. La relation au réel semble ici non seulement perturbée, mais véritablement détruite. La tonalité élégiaque renforce ce constat en le présentant comme une fatalité.

<sup>23</sup> cf. Klaus Schuhmann, *op. cit.*, p. 247.

Passant de la perception de la réalité au sujet lui-même, le poème suggère que cette altération est inhérente à ce dernier. En effet, il apparaît ensuite en marge de la « vie », ou parvenu à son extrême limite.

*Schon ab vierzig* évoque également cette absence d'émotion en ces termes: «k e i n e h o h e n h i e r, keine Selbstgeföhle », avant de chercher à masquer par l'ironie le sentiment de défaite qu'éprouve le moi:

Du- im Kampfe unbesiegt;  
Du- nur von der eigenen Hand verletztbar -  
(*W* 156)

Le champ sémantique de la bataille constitue probablement une allusion au combat politique mené sans succès à la fin des années soixante. C'est donc ici le réel lui-même qui semble problématique. Le poème s'achève sur l'illustration saisissante de la déréliction: « wenn dein Kopf dir um die Ohren fliegt. »

La souffrance ne se présente pas seulement comme l'incapacité de vivre dans le monde tel qu'il est, elle est également liée au sentiment de vieillissement qui accable le moi: « Grauer Gast [...] / Tragik? » (*ibid.*); « Alter Mann, auf frischer Flucht befindlich » (*Kiez, W* 159). L'âge paraît en effet signer l'arrêt de mort de l'amour:

Schon ab vierzig wird die Liebe zum Verbrechen  
oder aussichtslos.  
(*W* 156)

L'escapisme érotique n'est plus de mise désormais: seule la volonté de neutraliser ses charmes anime ainsi l'évocation de la sirène, pour laquelle le sujet n'éprouve plus qu'indifférence:

Zieh sie an Land,  
die säuselnde Sirene;  
frag nicht, wer dich belügt -  
[...]  
Du- krank im Geiste  
und sie gehbehindert,  
egal-egal.  
(*Undine, W* 161)

L'amour n'apparaît plus que comme une duperie, et les deux personnages sont stigmatisés dans une infirmité qui les empêche de vivre. La fin du poème montre que le constat désespéré englobe le domaine artistique:

K o m m, k u c k e n, K u n s t:  
die japsenden Kloaken.

En effet, c'est le vocabulaire scatologique qui évoque de façon privilégiée les productions poétiques:

K o m m e n S i e u n d s e h n  
die Bescherung:  
meine wild bewegte Deponie.  
(*Mailed für junge Genossin, W 175*)

De la même manière, la dépression altère l'inspiration poétique:

Mein emerierter Vesuv steht leer,  
wie mein Bett, mein unbeweibtes;  
ich leiste mir kein Pompeji mehr,  
kein beraushtes und kein bestäubtes.  
(*Über die einen, W 158*)

Ces images de jaillissement explosif, qui peuvent figurer tant l'inspiration poétique que l'élan amoureux, n'apparaissent plus que sous une forme négative. Ici, comme ailleurs, c'est la souffrance qui, comme une excuse, explique cette vision: « [...] der Kummer bewirkt diesen bösen Blick, [...] » (*ibid.*).

Dans *Solange das Denkmal stürzt*, le pessimisme artistique prend la forme d'un questionnement lié à la crise de la poésie:

Zählen wir etwa nicht mehr zu den Reißern?  
K o m m t e i n f a c h A l t e r a u f ?  
Sind wir im Nu passé?  
Wir würden manches bis auf dies verschmerzen -  
L a ß t u n s u n s  
einmal noch ganz beispiellos entäußern -! -!  
(*W 174*)

Ces quelques vers illustrent parfaitement l'analogie qu'établit Rühmkorf entre Walther, Klopstock et lui-même: un désespoir tout à fait intérieur (vers 2), ainsi qu'une interrogation sur le statut social de la poésie et du poète (vers 1 et 3), laissent apparaître un état subjectif de souffrance (vers 4); dans ce contexte, le moi revendique le droit à l'expression individuelle (vers 5/6). Comme le suggèrent ces questions rhétoriques, le réel, l'âge, mais encore la perception du poète par la société se présentent comme les causes de la déréliction; « l'incertitude de classe » est bien une donnée de l'état subjectif: « Verlierer aller Klassen » (*Über die einen, W 158*), telle est la formule qui définit la situation sociale du moi.

L'expression de la souffrance donne naissance à de multiples figures problématisant la subjectivité. Tout d'abord, ce sont des images d'inconsistance qui traduisent la fragilité

de la conscience de soi. *Elegie* illustre ce phénomène en prenant pour thème la réaction du sujet à la mort d'un proche:

Efeu schleppt sich lautlos durch die Jahre;  
immergrün und unbegrenzt  
deckt er diesen früh entschlafenen Schoß;  
knochenlos  
tret ich vor deiner Abendbahre,  
zart wie ein Gespenst.  
(*W* 177)

Cette « méditation de cimetière, délicate comme un nuage »<sup>24</sup> se caractérise par la tristesse et la résignation: trop affecté pour se mettre en scène, le moi se retire quasiment du discours. Cette élisio n marque une nouvelle modalité du désarroi subjectif: on se rappelle *Guter Freunde Nachtlied*<sup>25</sup>, composé à la mort de l'ami Riegel, où le moi, bouleversé, problématise sa propre identité; quinze ans plus tard, dans des circonstances analogues, il s'efface dans une légèreté quasi immatérielle, qui culmine à la fin du poème dans l'expression « mein entfliehendes Gesicht ».

Il arrive que la dilution subjective ainsi observée confine à l'anéantissement:

alle deine Uhren abgelaufen,  
innerlich und eigentlich.  
Marsch hinauf  
auf deinen Zimmer-Scheiterhaufen  
und verbrenn für dich.  
(*Kiez, W* 160)

L'arrêt du temps subjectif und objectif suscite l'injonction finale: un oubli de soi par l'auto-immolation, autre forme de fuite.

Par ailleurs, de multiples images illustrent le recentrage du sujet sur lui-même; voici l'exemple le plus saisissant de cette introversion qui traduit toute son inaptitude à vivre:

Ich widerspreche,  
ich wetterleuchte noch!  
conquistadorisch nach innen.  
(*Abtrunk, W* 157)

Au fil des poèmes se dessine ainsi l'image d'un moi lyrique désespéré, résigné, abattu par l'état du réel, par ses échecs (« verlustreich », *Über die einen, W* 158) et ses

<sup>24</sup> « wolkenzarte Friedhofsmeditation ». Rühmkorf, dans: « *Das Gedicht als Held* ». *Ein Gespräch zwischen Peter Rühmkorf, Dieter Lamping und Stephan Speicher*. Dans: D. Lamping / S. Speicher (Hg.), *Peter Rühmkorf. Seine Lyrik im Urteil der Kritik*, op. cit., p. 133.

<sup>25</sup> cf. p. 114-117.

incertitudes artistiques et sociales. Les figures illustrant l'évanescence, voire la dissolution du sujet, ainsi que le mouvement centripète qui anime bon nombre de poèmes, ne peuvent guère que traduire une douleur qu'ils cherchent pourtant à neutraliser. Rühmkorf lui-même le déclare à J. Manthey:

[...] das Ich [existiert] beinah nur noch in der Leideform.  
(*W* 142)<sup>26</sup>

La souffrance subjective, désormais envahissante et castratrice: telle est la donnée essentielle du discours lyrique dont Rühmkorf reprend le fil dans les années soixante-dix, tel est l'axe transversal qui relie les poèmes de *Walther...* au-delà de leur diversité. Or, leur agencement chronologique favorise par ailleurs la linéarité de la parole poétique qui s'ébauche peu à peu: c'est ce phénomène de constitution progressive du discours qu'il s'agit maintenant de mettre en lumière, au-delà de la constante thématique.

### 1.3. Les premiers tâtonnements

Les tout premiers poèmes de *Walther...* thématisent et illustrent à la fois le renouveau de l'écriture poétique dans ses hésitations et son obstination. *Druse* ouvre le cycle: on y voit le discours lyrique reprendre vie peu à peu, à partir de notes en prose; en voici la première partie:

12. Januar 72. - Im Zuge Aufräumarbeiten auf literarischem  
Trockenboden noch etwas Glut in abgelegten Sparstrümpfen entdeckt.  
Mutwillig hineingeblasen und - h u c h ! - die ganzen alten Gespenster der  
Vergangenheit stieben noch einmal funkenziehend durch den Raum - D i e  
H e l d e n e r s t e r O r d n u n g - tränentreibende Tragödien - Ja, sowas  
nennt man Zenit, wenn einer ..... mit bedeutsam wackeldem Kopf - der  
historische Zadder - wie er sich manchmal noch bedächtig auf mittlere Höhe  
bringt - A b e r d i e s e T r e u e z u s i c h s e l b s t hätte doch  
gesehen werden müssen - ein standhafter Spitzenneurotiker - für eine  
Pressenotiz dem Abgrund zu - J a f r ü h e r , da war man besser, in  
gebundener Rede etcetera.....: e r s t k l a s s i g e T a s c h e n b l i t z e ,  
Reibfläche gleich in der Hose - Wer Sie wirklich sind, möchten Sie wissen?  
Ich glaube, Sie bemühen sich da um eine Klarheit, die gar nicht erwünscht  
ist..... - Heute: im Kreis ihrer glatzköpfigen Ideale - Ihre Hoffnungen auch  
schon um einen Kopf kürzer gemacht - ein bemerkenswertes Lamento -  
ausgestopfte Erinnerungen - N u r d i e s E i n g e l e g t e i m K o p f -  
nur das goldne Gezänk deiner Jugend - raschelnd entfalten die Fledermäuse  
d e r K i n d h e i t d i e F l ü g e l ....  
Stahlstichflügel -  
Hol deine Flügel aus dem Rauch -  
mit spakigen Schwingen -

<sup>26</sup> « [...] le moi n'a pratiquement plus d'autre forme d'existence que la souffrance. »

bis unter die Achseln grau -  
 der gepreßte Fittich -  
 Und der Diercke entfaltet die Schwingen -  
 der alte Brehm -  
 Wenn der alte Brehm -  
 (wenn im alten Brehm - wie im Brehm sich noch einmal-)  
 WIE IM ALTEN BREHM  
 (W 151)

En raison de la date et du style discursif, *Druse* se présente comme une accumulation de notes destinées à fixer le vécu quotidien plus qu'à élaborer un poème de facture traditionnelle. En effet, le texte apparaît également, avec quelques légères modifications qui n'entachent pas l'orientation générale, à la fin de *Die Jahre die Ihr kennt*, dans une typographie de prose (J 248-250). Cette correspondance est significative à plusieurs titres: tout d'abord, le poème s'inscrit ainsi dans le cadre d'un bilan autobiographique, mais à un moment où le passé rattrape le présent (*Die Jahre die Ihr kennt* a été composé en 1972) C'est très exactement la perspective que l'on observe au sein du texte même: le moi lyrique évoque divers éléments du passé collectif et individuel sous l'angle rétrospectif (« abgelegten Sparstrümpfen »; « die ganzen alten Gespenster der Vergangenheit »; « die Helden »; « der historische Zadder »; « Zenit »; « diese Treue .... werden müssen »; « Ja früher, da war man besser [...] »), puis il supprime peu à peu la distance temporelle (« wie er sich manchmal ..... bringt »; « wer Sie .... sind? Ich glaube, Sie bemühen sich da.. ») pour superposer finalement le temps de l'écriture et le temps de l'écrit (« Heute: ..... Erinnerungen »; « nur das goldne .... Jugend »): le discours, ainsi, se rapproche progressivement du présent, c'est-à-dire de son propre point de départ, finissant de la sorte par se retrouver (se trouver?) lui-même.

C'est en partie à cette organisation temporelle complexe que le titre *Druse* fait allusion; Rühmkorf lui-même l'explique en ces termes:

Der Tagebuchautor von 1972 bilanziert sein hinter ihm liegendes Leben von seiner lichtlosen Höhle aus, und da setzt sich ihm die vollendete Vergangenheit sozusagen als Kristalldruse ab. (P 67)<sup>27</sup>

Dans ce bilan, les multiples expériences et événements passés s'agglomèrent, dans l'espace vide du présent, en une formation cristalline inattendue, non dénuée de beauté. L'image de la « grotte obscure » suggère la dépression subjective qui anime par ailleurs

<sup>27</sup> « Du fond de sa grotte obscure, le diariste de 1972 fait le bilan de sa vie, et le passé accompli vient se cristalliser sous ses yeux. »

de nombreuses images de *Druse*: « auf literarischem Trockenboden »; « ein standhafter Spitzenneurotiker »; « Ihre Hoffnungen um einen Kopf kürzer gemacht »; « Nur dies Eingelegte im Kopf ».

Le lien entre l'autobiographie et le poème n'est pas seulement d'ordre temporel: il concerne aussi le mode d'appréhension et de restitution du réel. La première phrase de *Druse* s'apparente à une note de journal intime fixant le moment présent, avant même que le texte n'évoque les « spectres du passé »: le sujet endosse ainsi trois rôles, celui de diariste, d'autobiographe, et de poète. Rühmkorf signale les convergences et les divergences de ces trois perspectives:

[...] der lyrische Autor [drückt] zuallererst seine augenblickliche Stimmung, seine momentanen Empfindungen aus. [...] der Lyriker kehrt seine inneren Seiten nach außen. Der Memoirenschreiber trägt behutsam die diversen Schichten eines hinter ihm liegenden Lebens ab - der Tagebuchmensch verzeichnet seine augenblicklichen Eindrücke von der Welt. (P 66)<sup>28</sup>

Par ce triple point de vue, le poème mêle l'instantané et le bilan, l'émotion et la réflexion, le monde intérieur et le monde extérieur, le discours impressionniste et les images expressives: c'est ainsi que la prose adopte, peu à peu, un rythme qui se rapproche du vers: « Rhythmus - Gliederung - Organisation in Verszeilen »<sup>29</sup>, c'est la tendance que manifeste la fin de la première partie: un souvenir d'enfance (l'ouvrage du zoologue Alfred Brehm, *Illustriertes Tierleben*, intitulé par la suite *Brehms Tierleben*) fait naître l'image du vol des chauves-souris, à partir de laquelle se développe une parole subjective fonctionnant sur l'association plus que sur une logique rationnelle et discursive, comme en témoignent les répétitions hébétées des derniers vers. La présentation typographique ainsi que le champ sémantique de l'envol figurent l'évolution lyrique du discours, et annoncent le retour de l'émotion poétique qu'illustre la strophe suivante:

Wie im alten Brehm die Fledermäuse  
manchmal noch ihre Stahlstich-Flügel entfalten,  
und der Erdalfrosch unversehens sein  
a u s d e r J u g e n d z e i t quakt,  
so entringt sich aus meiner ausgestopften  
B r u s t

gelegentlich eine Art von Bewegung,

<sup>28</sup> « [...] l'auteur lyrique exprime avant tout son état d'âme, ses sensations du moment. [...] le poète expose les pans cachés de son intériorité. L'auteur de mémoires dégage avec précaution les différentes couches d'une vie révolue. L'homme du journal intime consigne les impressions que le monde éveille en lui à chaque instant. »

<sup>29</sup> (P 67) « Rythme, composition, organisation en vers ».



und mächtig zerrt das alte Herz am Suspensorium.

Cette dernière image suggère que le renouveau poétique ne neutralise pas la souffrance du moi, dont Rühmkorf résume les données en ces termes:

Die Hoffnungen der Jugend [...]: passé, erledigt, abgeheftet. Der rote Faden [...] scheint plötzlich zerschlissen und in zahllose Erinnerungsfusseln ausgefranst. (P 67)<sup>30</sup>

Ainsi s'explique le ton de la dernière strophe:

16 Uhr 30. - Auffanggläser beiseite gestellt. Filterpapiere abgeheftet. Drei Kreuze geschlagen. Schlußstrich gezogen. Lyrik in meinem Alter noch? Wohl doch'n bißchen unseriös. Zumindest ein Luxus, den man auf längere Sicht gar nicht durchhalten kann. Man zieht und zieht seine Schatten  
aus spitziger Feder,  
kilometerweise, aber  
von einer gewissen Qualität an wird es dann  
für Dritte und Vierte fast zwangsläufig  
un-ver-ständlich -  
Wackeln Sie nur nicht so  
unmutig mit dem Überbau, meine Herrschaften!  
Wenn diese Gesellschaft sich keine  
Gedichte leisten kann,  
den Anspruch,  
ne Kulturation zu bleiben, werde  
ICH?  
auseigener?  
Tasche?  
bestreiten?  
Gar nichts werde ich.  
(W 152-153)

Les interrogations et le renoncement infléchissent le mouvement du poème amorcé dans la première partie: les éléments du passé, souvenirs, déceptions, échecs, évoqués tout d'abord par le moi, et qui se sont rejoints peu à peu pour se cristalliser sous l'effet de la parole poétique, se dispersent à nouveau, consacrant en somme l'échec de cette dernière. Cependant, cette nouvelle retraite du moi n'est qu'apparente. Rühmkorf lui-même souligne l'aspect positif de *Druse*:

Nach einer Schweigezeit von zehn Jahren, wo es dem Autor offensichtlich die lyrische Stimme verschlagen hatte, endlich wider so etwas wie ein poetischer Duktus, ist das etwa nichts?! Nach einem erschreckend langen Intervall [...] nun auf einmal eine aus dem Kopfschütteln selbst entstandene lyrische Gedankenbewegung, darf man das einfach übersehen? (P 70)<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Les espérances de la jeunesse [...]: passées, liquidées, classées. Le fil d'Ariane [...] paraît soudain usé et s'effiloche en d'innombrables souvenirs plucheux. »

<sup>31</sup> « Après un silence de dix années pendant lesquelles le poète avait manifestement perdu la voix, enfin quelque chose qui ressemble à une inflexion poétique, ce n'est tout de même pas rien?! Après une

Le lecteur attentif ne peut que sourire à l'assertion selon laquelle « le renoncement n'a pas eu ici le dernier mot » (« die Entsagung [hat] hier nicht das letzte Wort behalten [ ] », *ibid.*). *Druse* représente le premier stade de ce retour au lyrisme, un premier état du discours, hésitant et trébuchant certes, mais suffisamment riche pour introduire quinze années de production poétique: les vingt poèmes qui suivent ne réfutent-ils pas déjà la position théorique adoptée à la fin de *Druse*? Par ailleurs, malgré les dénégations et les difficultés, malgré la problématique subjective figurée par l'éclatement du moi en diariste, autobiographe et poète, le texte parvient à circonscrire les données de la situation passée et de la constitution présente du sujet en leur donnant une forme poétique: le passage du style discursif et argumentatif au style imagé et associatif en est un indice. L'agencement en vers de la dernière strophe même, que l'autobiographie reproduit sous forme de prose, va également dans ce sens. En outre, la stratification temporelle du poème est un phénomène extrêmement riche qui, de même, que la cristallisation des expériences douloureuses du passé et des fragments isolés du réel, témoigne de la qualité artistique du premier poème composé après dix ans de silence.

*Druse* illustre ainsi les premiers tâtonnements d'un discours lyrique qui tente de se reconstituer, sans rien masquer de ses hésitations et de ses doutes, ni de son mode de formation. Dans la perspective globale de *Walther...*, cette « poésie qui renaît de l'esprit du journal intime »<sup>32</sup> témoigne des difficultés de la parole poétique et de sa teneur éminemment subjective.

*Druse* est suivi de *Nekropolis*, qui thématise également le retour au lyrisme, mais dans une mise en scène allégorique imprégnée d'humour noir:

Nur immer fort, nur zu, nur Schippe über Schippe,  
hier groß empfunden ist bloß feucht geniest -  
Die Wörter pladdern auf die Abfallkippe,  
bis sich die Grube füllt, die Strophe schließt.

Noch eine Schaufel Dreck für einen Flügel,  
ein Ehrenwurf für einen noblen Spleen:  
Wie grad die Zeile fällt, hebt sich der Scherbenhügel,  
der Fragen deckt, die Kreuze nach sich ziehn....

++++  
++++  
++++

---

parenthèse d'une longueur effrayante [...], une idée poétique qui naît tout à coup d'un hochement de tête, peut-on ignorer cela? »

<sup>32</sup> « Wiedergeburt der Poesie aus dem Geist des Tagebuchs » (P 70).

+++++

Ich glaub, du ~~denkst~~, hier sinkt noch immer die Titanik,  
wie jemand öffentlich mit viel Kultur ersäuft -  
Hier wirkt nur - platzda! - eine Sanitärmechanik,  
die Wort auf Wort zum Totenacker schleift.

+++++  
+++++  
+++++  
+++++

Nein, nix Musik! und auch kein Büstenheber;  
lieblose Jamben in ein Leichentuch gewichst.  
Wer davon lebt, der stirbt daran, der Totengräber:  
U u u u n d auf! U u u u n d ab! Der Rest wird aus-ge-ixt-

+++++  
+++++  
+++++  
+++++

+++++  
+++++  
+++++  
+++++

(W 154)

Le titre est une indication thématique dont la double dimension ne s'éclaire qu'à l'apparition du terme « Wörter » dans le troisième vers, et de l'asyndète du quatrième vers, qui établit un parallélisme entre « Grube » et « Strophe »: l'espace circonscrit par le terme de « nécropole » est celui de la poésie, et la tombe que le sujet creuse et remplit est celle du poème. L'analogie ainsi réalisée place la production lyrique sous le sceau de la mort, suggérant les dispositions morbides du moi.

Le texte repose sur la collision du champ sémantique de la création poétique (« Wörter », « Strophe », « Flügel », « Zeile », « Fragen », « Kultur », « Wort auf Wort », « Jamben ») et de l'inhumation (« Schippe », « Abfallkippe », « Grube », « Schaufel Dreck », « Scherbenhügel », « Kreuze », « Totenacker », « Leichentuch », « Totengräber »). En effet, la moindre évocation artistique suscite immédiatement sa refutation par le choc de l'abstrait et du concret: « Wörter / Abfallkippe »; « Grube / Strophe »; « Dreck / Flügel »; « Ehrenwurf / Spleen »; « Zeile / Scherbenhügel », *etc...* Le contraste qui sous-tend le texte entier est amené avec force par le chiasme des vers trois et quatre, puis par le parallélisme des vers cinq et six, qui fait s'opposer « Flügel »

à « Wurf » et « Spleen » à « Dreck ». Par cette structure contrastive, l'association des deux domaines prend un caractère naturel et inévitable.

C'est aussi ce que suggère la construction des deux vers qui terminent la deuxième strophe: l'expression de la simultanéité et la succession des subordonnées sont les marques d'un discours rationnel, qui semble se développer logiquement vers l'issue fatale qu'annonce la dernière proposition et qu'illustre la troisième strophe. Les croix rappellent le renoncement à la poésie exprimé dans le poème précédent: « Drei Kreuze geschlagen ». Le sujet prend ici la formule au pied de la lettre pour figurer l'impossibilité du discours, ainsi que le lien entre la mort et la poésie.

Tout concourt ici à dégrader cette dernière: la négation sarcastique de l'émotion au vers 2, la réduction de la création à une « mécanique sanitaire », la vision du poète fossoyeur, et le refus de la consolation musicale, c'est-à-dire de tout esthétisme. La vigueur du poème vient de la concrétisation du mouvement qu'il exprime: « eine Sanitärmechanik / die Wort auf Wort zum Totenacker schleift »; « Wer davon lebt, der stirbt daran, der Totengräber »; « der Rest wird aus-ge-ixt ». L'avancée inéluctable vers la mort se lit visuellement par la progression du vide marqué par les croix, qui gagne peu à peu du terrain sur la parole poétique.

Dans ce phénomène de constitution du discours lyrique qu'illustre la succession des poèmes de *Walther...*, *Nekropolis* représente un stade ultérieur à *Druse*: la parole y a retrouvé l'agencement formel de la poésie traditionnelle, le quatrain aux rimes croisées et au mètre iambique, ainsi que la structure métaphorique du langage. Elle n'échappe toutefois pas encore à la remise en cause et aux doutes, puisque le texte poétique illustre au plan graphique sa propre aporie. Finalement, dans le mouvement du poème qui chemine inexorablement vers la mort et le néant, on lit toute l'obsession morbide d'un moi lyrique qui apparaît comme la souffrance incarnée.

Indépendamment de leur situation chronologique, les deux poèmes qui ouvrent le cycle constituent aussi par leur technique d'écriture, une première étape d'élaboration. Par la suite, le discours sera marqué successivement par diverses accentuations, qu'il convient à présent d'étudier.

#### 1.4. Les poèmes soûlographiques<sup>33</sup>

Dès le début, les tendances escapistes de la production lyrique de Rühmkorf sont liées à l'expérience de l'ivresse, charnelle ou alcoolique. Toutefois, le retour à la poésie dans les années soixante-dix ne laisse plus apparaître que cette seconde forme de griserie, dont *Abtrunk* concentre les manifestations. Peut-être est-il utile d'évoquer tout d'abord les circonstances de sa création. La première strophe a été composée pendant un séjour à Londres. Dans son journal, Rühmkorf note à la date du 24 mai 1971 les difficultés ressenties lors de la lecture publique de ses poèmes:

Im feierlichen Anschluß weder Bier noch Schnaps [...]. Kann ohne die Hilfe von Durchgangsdrogen überhaupt nicht mehr unbefangen aus mir heraustreten. Ein druckausgleichendes Schleusensystem zwischen Innenleben und Öffentlichkeit. (L 219)<sup>34</sup>

Mais l'alcool ne facilite pas seulement les rapports entre le monde intérieur et le monde extérieur, il exerce aussi une fonction régulatrice sur la subjectivité, comme le montrent les développements qui suivent:

Schnaps als Sammellinse und Brechungsmedium. - Linse, in der ich mich sammle - Schnapsglas: Brennglas - sich sammeln, sich brechen, verlieren - Schnaps, du mein Brennglas - (*ibid.*)<sup>35</sup>

On voit ici que les notations du diariste prennent progressivement un tour moins discursif pour susciter finalement une parole qui naît par association d'images. Rien d'étonnant qu'on trouve ensuite l'ébauche du poème, sous la forme d'« une unité rythmique » (« Rh, Rhythmische Einheit », L 215):

Rh: Schnaps, du mein Brennglas,  
in dem ich mich sammle, verliere  
.....  
(probiere - plombiere)  
Den Schädel plombieren (Bleiplombe - Kugel)  
  
Alte Wunschvorstellung, sich eine unfehlbare  
Schlaftablette in den Schädel zu schießen  
  
ob ich den Schädel mit einer Kugel plombiere ... (L 219)

<sup>33</sup> Comme pour les recueils précédents, ce terme renvoie au genre du « Trinkergedicht » propre à Rühmkorf. *cf.* p. 67.

<sup>34</sup> « Lors de la fête qui a suivi, ni bière ni alcool [...]. Sans l'aide de drogues intermédiaires, je ne peux plus sortir de moi-même sans contrainte. Un système d'écluses qui équilibre la pression entre la vie intérieure et la vie publique. »

<sup>35</sup> « L'alcool comme lentille convergente et plan de réfraction. - Lentille dans laquelle je me concentre - Verre d'alcool: verre convexe - se concentrer, se réfracter, se perdre - Alcool, mon verre convexe - »

Ces vers constitueront ensuite la première strophe de *Abtrunk*, achevé quelques années plus tard. Entrevoir ainsi le laboratoire du poète permet d'une part de prendre conscience de la longue maturation du texte, voire des ratés de la création poétique dans les années soixante-dix; d'autre part, les conditions de l'inspiration, que résume le titre *Abtrunk*, apparaissent plus clairement: K. Schuhmann fait remarquer l'ambivalence de ce terme qui désigne l'absorption d'alcool tout en suggérant les connotations de « Abschied » ou « Absage »<sup>36</sup>:

Schnaps, du mein Brennglas,  
in dem ich mich sammle, verliere,  
was les ich auf deinem Grund?  
Ob ich den Schädel -zackwumm?! - mit einer Kugel  
plombiere,  
oder geht's nochmal rund?

Schön und geschäftig sind  
die sich von Pfosten zu Pfosten hangelnden  
Glyzinien Roms oder Berlins -  
D a g e g e n m e i n L e b e n !  
ausgehaucht einfach aufgrund des mangelnden  
U n i v e r s a l b e n z i n s .

Freiheit und Brüderlichkeit, alles Scheißhausparolen:  
mach die Luke auf,  
Kette ziehn,  
Durchzug im Überbau....  
Die Tage der Kraft sind in den Tagen der Schwäche  
nicht wieder aufzuholen,  
nicht einmal mit Stil und Knowhow.

Soll ich etwa den ganzen grauen Müll  
nochmal umtüten?  
Neu beschriften? - Marke drauf? - Abtrimo?  
Schlimmer sind die schon bei Dreißig mit sich  
herumhüten:  
der laufende Leichen-Zoo.

Wer das sieht, wie es feig an ein stilleres  
U f e r f l ü c h t e t  
und sorgsame Kreise zieht -! -  
Wenn der Zufall will, aber will-er-es?  
platzt mir heut noch mein Herzhämorrhoid.

Fahr ich hoch aus dem knirschenden Joch,  
mit ununterkriegbaren Sinnen:  
I c h w i d e r s p r e c h e ,  
i c h w e t t e r l e u c h t e n o c h !  
conquistadorisch nach innen. (W 157)

<sup>36</sup> *op. cit.*, p. 249-250.

Le poème se lit comme un bilan de la situation présente: la première strophe est un instantané, qui renvoie à l'expérience du sujet et formule sur le mode de l'apostrophe ses dispositions suicidaires. Cette évocation se trouve cependant neutralisée par la question finale, qui projette le sujet de façon positive vers l'avenir. La deuxième strophe, de facture antithétique, oppose la nature à la vie du moi lyrique: le style nominal du quatrième vers, ainsi que la mise en relief typographique confèrent un tour à la fois elliptique et douloureux à cette exclamation qui fonctionne comme l'axe du poème. Cette deuxième strophe aboutit elle aussi à une ouverture, puisqu'elle inscrit finalement l'état subjectif dans un contexte de défection universelle. Ici comme dans les autres poèmes de *Walther...*, la souffrance subjective est liée à l'état désastreux du réel. La troisième strophe affine ce constat en précisant ses données historiques: les désillusions de 1968, notamment l'échec de la solidarité et l'incompatibilité de la « liberté » et de la « fraternité », sont à l'origine du sentiment de défaite individuelle et collective. Les invectives du premier vers trahissent sur ce plan la perturbation du moi. Les termes « Stil » et « Knowhow » désignent vraisemblablement l'expression poétique: par cette double négation, la strophe se referme sur le revers de l'histoire en réfutant la possibilité d'une transfiguration artistique. Le traitement lyrique de l'échec historique ne peut donc neutraliser cette expérience douloureuse. Cette assertion revient en somme à mettre en doute l'effet de la poésie sur le réel. Les deux strophes suivantes en reviennent alors à la situation présente du moi lyrique: l'accumulation des interrogations sur le rôle du poète et sur l'état du monde, le choix des référents (« Müll »; « Leichen-Zoo »; « Herzhämorrhoid ») ainsi que le chiasme de l'avant-dernier vers (« Wenn es der Zufall will, aber will-er-es? ») figurent une situation sans issue, qui culmine dans l'image finale: « platzt mir heut noch mein Herzhämorrhoid ». Plus que sa dynamique explosive, qui comprend ici une dimension morbide que n'ont pas ses diverses occurrences dans les autres poèmes, il faut retenir de cette métaphore l'idée de souffrance: le renversement subversif de cette catégorie traditionnelle qu'est le coeur comme siège du sentiment, ne fait pas que réfuter ce dernier, il signale aussi combien le sujet est affecté. La dernière strophe esquisse toutefois un semblant de solution en évoquant la libération du moi et la persistance de ses sensations. Le poème qui s'ouvrait sur des fantasmes de disparition s'achève donc dans un bel élan de vitalité obstinée, que soulignent la typographie et la

ponctuation. Un double mouvement s'amorce ici: le motif de l'élévation qui apparaît pour la première fois évoque la solution artistique qui deviendra le thème exclusif des derniers poèmes de *Walther...*. Par ailleurs, le recentrage sur le moi qu'exprime le dernier vers se trouve associé à une dynamique combative qui suggère sa fonction salvatrice. Le contraste qu'expose le poème entre un sujet abattu, qui ne se définit au départ que par sa propre négation, et un sujet frondeur, qui retrouve une orientation vitaliste et sensualiste, s'explique par le recours à l'alcool. *Abtrunk* illustre en effet sa double fonction: point de départ du poème, il permet tout d'abord l'expression lyrique. De plus, il est à l'origine du mouvement pendulaire de reconstitution / dissolution du moi (« in dem ich mich sammle, verliere »). Il exerce donc un effet sur l'état subjectif comme sur la création poétique. C'est ce qu'illustre le mouvement même de *Abtrunk*: incapable d'ouvrir le texte, le sujet lyrique le voue tout d'abord à ce qui favorise la restitution de son identité; les premiers sont ainsi conçus sur le mode l'apostrophe. Suite à l'absorption d'alcool qu'indique le titre, le moi lyrique recouvre sa vitalité et ses capacités d'expression: le pronom de la première personne supporte alors la dernière strophe, qui s'achève de façon exemplaire par le terme « innen ». Par ailleurs, l'amorce finale d'un mouvement ascendant possède une fonction cataphorique, indiquant en cela la progression du discours lyrique. Par cet effet doublement constructif, l'alcool provoque ainsi l'échec du silence.

Poème soûlographique lui aussi, *Jetzt mitten im Klaren* laisse entrevoir une accentuation différente. Certes, il met également en relation le malaise subjectif et la grisurie, dont les notes du journal retranscrivent la nécessité:

An welche schönen Dinge, herausgehobene Tage, Stunden ich mich erinnere, es war eigentlich immer Schnaps im Spiel.<sup>37</sup> Mindestens zwanzig Jahre lanf schon dieser Wellengang - und nun gurgelt, seufzt und schlürft es schon ziemlich nach Styx und Acheron. (L 217)<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Il est intéressant de noter que c'est à partir de cette remarque que Rühmkorf compose l'unité rythmique suivante, que l'on retrouve dans le poème:

« Rh: Woran, an welche Dinge ich mich erinnere,  
Es war immer Schnaps im Spiel.

Woran, an welche Dinge ich mich erinnere,  
ich war immer (geistesabwesend) besoffen.  
(getroffen-offen-hoffen-Stoffen) » (L 217)

<sup>38</sup> « Quels que soient les belles choses, les jours et les heures exceptionnels dont je me souviens, l'alcool, au fond, y a toujours eu sa part. Au moins vingt ans déjà que dure cette houle - et voici que gargouillis, soupirs et lapements prennent comme un goût de Styx et d'Acheron. »



C'est justement cette image que l'on retrouve dans le poème:

Also Freund, also ernst, also eh ich endgültig verasche,  
und meine Saugkraft verlier,  
trink ich noch einmal  
Blutsbrüderschaft  
mit der Branntweinflasche  
und du prüfst das Revier.

Ich nehme die Dickere, du nimm die Dünnere,  
die Welt  
läßt wieder mal hoffen;  
woran, an welche Stunde ich mich erinnere,  
ich war immer besoffen.

Schau, dieser stark bewölkt bis bedeckte,  
diesige  
Tag lichtet langsam die Miene:  
leichter Schnäpse, mittlere, schließlich riesige:  
eine flammende Sonnenterrine -

[...]  
Wenn zur Seite neigt sich mein Schiff schiefastig wie Lyrik,  
unabwendbar wie Schlaf...

Muß ich etwa allein übern Fluß?  
Was mauscheln die stygischen Schilfe?  
Herr Charon, zwei Lethe!  
eine kleine Übersetzhilfe,  
aber Lethe mit Schuß!  
[...]  
(H 167)

Le point de départ est à nouveau empirique; l'évocation du sujet qui se grise se fait là aussi dans un contexte de finitude et de diminution du moi. Toutefois, deux éléments viennent infléchir le traitement du thème: tout d'abord, le moi lyrique se définit, non plus par sa dissociation, mais par son aptitude à absorber le réel sous toutes ses formes. Ensuite, il s'adresse à un autre, qu'il invite à partager sa consommation d'alcool. Les termes « Freund », « Blutsbrüderschaft » annoncent la situation de communication que présente la deuxième strophe. Cette orientation positive trouve son expression dans la remarque: « die Welt / läßt wieder mal hoffen ». Certes, l'évocation qui suit relativise cette assertion en suggérant que « le monde », dans sa beauté comme dans sa dureté, n'est supportable que dans l'ivresse. Mais la troisième strophe laisse apparaître l'expérience de partage et de griserie comme un moment agréable, que circonscrivent des images de la nature (« bewölkt », « bedeckt », lichtet », « flammende Sonnenterrine »): l'amalgame du sème alimentaire et du monde naturel indique que l'adéquation du moi et

du monde est possible par l'absorption d'alcool. Toutefois, le poème se poursuit sur le mode interrogatif jusqu'à superposer l'ivresse du sujet et le déséquilibre qu'elle occasionne au naufrage imminent et inéluctable de la poésie. La dernière strophe citée file la métaphore fluviale en accentuant ses connotations morbides par la référence mythologique. La signification est double: d'une part, le sujet exprime ses fantasmes de dissolution et d'anéantissement, suggérant ainsi son malaise. D'autre part, la trivialisation du mythe (le passeur du Styx devient ici le serveur du bar et le fleuve de l'oubli la commande que lui passe le consommateur) relativise la tendance escapistes en la matérialisant, sans toutefois la neutraliser véritablement: le réflexe de fuite s'exprime donc bien, mais l'humour en désamorce la gravité tout en indiquant que le sujet a recouvré sa vitalité expressive. Par ailleurs, la recherche de compagnons d'infortune (« Muß ich etwa allein übern Fluß? »), qui vise à diminuer la souffrance individuelle, marque une orientation nouvelle du discours.

Le jeu de mots contenu dans le titre *Jetzt mitten im Klaren* fonctionne comme indicateur: il désigne à la fois la situation du moi qui souffre et s'enivre, autrement dit la formation du discours lyrique à partir de cette expérience empirique, et l'effet de l'alcool sur l'état subjectif, c'est-à-dire la clarté et la lucidité retrouvées. C'est ce qu'illustre cette image: « Was mauscheln die stygischen Schilfe? / Herr Charon, zwei Lethe! » / eine kleine Übersetzhilfe [...] »; c'est l'alcool (« Lethe mit Schuß ») qui permet au moi de décrypter le réel.

On peut tirer de ce poème soulographique trois enseignements majeurs: les images qui le composent et l'humour qui le sous-tend montrent que le sujet est encore capable de s'objectiver par la distance ironique qui caractérisait ses productions antérieures: sans doute l'alcool a-t-il permis qu'il se retrouve ainsi. De la sorte, le texte illustre également les vertus de la griserie sur le moi et l'expression poétique. En second lieu, *Jetzt mitten im Klaren* marque l'ouverture aux autres, et l'intégration, au sein du discours, de figures véritablement objectives, même si leurs contours restent flous et si elles fonctionnent encore comme des projections subjectives. Enfin, le thème de l'ivresse accompagne une tendance escapistes qui se présente comme un réflexe face à l'état insupportable du moi et du réel.

Réaction épidermique indissociable de la souffrance et de la griserie dans les poèmes saoulologiques, la fuite apparaît même parfois comme l'axe thématique exclusif de certains textes: il s'agit là d'une orientation nouvelle qu'il convient d'étudier.

### 1.5. le thème du voyage

Le thème du voyage apparaît pour la première fois dans *Vormärz*, le troisième poème de *Walther*...

Wohin die Fahrt im beinernen Gewahrsam?  
Ah, richtig, da ist Dichtung, das ist ernst.  
(W 155)

Cette ébauche de mouvement en reste ici au stade de l'évocation: la question rhétorique, la limitation de l'espace à la sphère intérieure, le renvoi ironique au monde poétique suggèrent le renoncement au départ.

Mais *Reisender*, composé ultérieurement, fait du sujet un voyageur bien réel:

Melk - Sankt Pölten - Wien,  
the world was magic,  
und die Donau floß mir durch den Sinn -  
S l i b o w i t z !  
das ganze Tal roch zwetschig,  
und i c h mittendrin.

Oder geistern schon die Treber-  
d ä m p f e  
durch mein eignes Oberhaus?  
Manchmal trägt der Zug  
mich behutsam wie ein Tortenheber  
über mich hinaus.

Wolken, denen ich im Fluge nachsinn,  
Z e i t,  
in die ich mich vertu, vertief -  
A b e r A c h t u n g !  
dieser Altersschwachsinn  
ist noch explosiv.

Wenn zum Beispiel mich dein engster  
Rock, Meinkind, vom Himmel runterholt  
- Nudel- und Marillenstern! -  
Ich: gesammelt wie ein Geiseltgangster,  
d i r t y - o l d,  
aber nicht mehr fern.

Plötzlich: roter Schinken, weißer Speck:

Fahnen flattern - wen zu grüßen?  
 Pilger wallen - wem zum Heil?  
 Manchmal, eh ich aufschau, blick ich weg...  
 und schon schwanke ich  
 auf feuchten Freiersfüßen  
 einsam durchs Abteil.

Ach, ich kann nicht mehr,  
 ich bin verrückt,  
 i c h l e i d e !  
 (kilometermüde und gedankenkrank)  
 W a l t h e r ! von der Vogelweide,  
 l ö s - o h - l ö s  
 meine Ketten von der Rentnerbank.

Schienenstöße, doch mit immer taubern  
 S c h w e l l u n g e n  
 geleiten mich zu Tal, au Grab -  
 Leichter sind die Geier anzuziehn  
 als Fortuna zu bezaubern:  
 W i e n b l e i b t W i e n -  
 Doch der Genius schreitet fort, schrammt ab.  
 (H: 162-163)

L'escapisme constitue le trait commun du poème de voyage et du poème saoulologique: l'exclamation du quatrième vers associe l'alcool à la traversée ferroviaire de l'Autriche, qu'illustre *Reisender*. Dans les deux vers suivants, l'odeur de prune envahit le paysage jusqu'à absorber le moi, qui semble se fondre puis disparaître au sein de ses impressions olfactives. Les trois premiers vers des deux premières strophes évoquent le voyage du sujet en entretenant une ambiguïté sur sa nature réelle ou imaginaire: les indications géographiques sont par la suite neutralisées par les phénomènes d'interpénétration des mondes extérieur et intérieur (« die Donau floß mir durch den Sinn »; « geistern »; « Dämpfe »; « Oberhaus »). L'enjambement des vers 7-8 permet l'autonomie du terme « Treber » qui apparaît ainsi dans sa double acception, au confluent de l'alcool et de l'errance. Cette association confère au voyage la valeur d'une fuite. Par une image inattendue dont l'humour cherche à masquer la gravité de la problématique, la fin de la strophe illustre l'abolition des limites subjectives. Les images de la strophe suivante prolongent cette objectivation du moi en figurant sa dissolution dans des phénomènes extérieurs. Le seizième vers fonctionne comme un pivot: la mise en garde arrache le sujet à sa méditation et proclame sa vitalité. La dynamique centrifuge révèle les brèches par où le réel s'engouffre dans le monde intérieur, permettant au moi de s'enflammer: l'amour apparaît à nouveau comme le facteur de la reconstitution

subjective. L'image du moi « rassemblé comme un preneur d'otages » se présente comme l'antipode de la dissolution subjective observée dans les trois premières strophes. La cinquième marque l'intrusion du réel: les impressions visuelles laissent entrevoir les autres, de façon d'abord floue et parcellaire (« Schinken »; « Speck »; « Fahnen »; « wen »), avant que leurs contours ne se précisent: « Pilger wallen ». L'assimilation des voyageurs à des pèlerins indique que la perception réaliste du monde n'exclut pas la vision. Quoi qu'il en soit, l'apparition d'autrui suscite l'interrogation sur le sens: sens du mouvement extérieur tout d'abord (« wen zu grüßen? »; « wem zum Heil? »), sens du sujet ensuite. La fin de la strophe illustre le retour au moi, à la souffrance (le quatrième vers montre bien que la simple perception du monde est encore insupportable), à l'hébétude, à la solitude. La strophe suivante opère à son tour un renversement en conférant à l'expression de la douleur une tonalité ironico-emphatique; l'anaphore montre que le moi, incapable de sortir de lui-même pour échapper à la souffrance, en est réduit à la dire. L'asthénie et les multiples interrogations du sujet aboutissent à l'invocation de Walther, formulée avec toute l'ironie qu'on connaît à l'auteur. C'est très probablement l'interrogation sur le sens qui suscite l'évocation de cette figure littéraire. Comme l'explique J.H. Petersen, l'ironie vise le moi lyrique qui se montre préoccupé par son âge (« dirty-old; « Rentnerbank »): la dérision transforme rétrospectivement le voyage en excursion touristique du troisième âge. En revanche, dans le poème *Ich saz ûf eime steine* de Walther, le sujet lyrique s'adonne à une réflexion sur l'existence (« dô dâhte ich mir vil ange, / wie man zer welte solte leben ») qui mesure le poids respectif de l'« honneur » (« êre »), des biens (« varnde guot ») et de la grâce divine (« gotes hulde »)<sup>39</sup>. Au regard de cette méditation sur la vie, les préoccupations matérielles du moi dans *Reisender* apparaissent bien futiles: c'est sans doute ce que suggère la référence à Walther.<sup>40</sup>

Dans la dernière strophe, le moi s'efface à nouveau, élément passif absorbé par le rythme du train. Le voyage est désormais celui de la mort. Dans un ultime sursaut d'ironie, le sujet évoque la géographie bien réelle, dans une formule toute faite qui rappelle le deuxième vers. Le dernier, cependant, signe sur un ton adversatif l'échec de

<sup>39</sup> « So erwog ich in aller Eindringlichkeit / wie man auf dieser Welt zu leben habe. » « Ehre »; « Besitz »; « Gnade Gottes ». Traduction de Peter Wapnewski, citée par Rühmkorf, *W* 10.

<sup>40</sup> H.J. Petersen: *Peter Rühmkorfs Spiel mit der literarischen Tradition*, op. cit., p. 253.

cette diversion à la souffrance: cette dernière image est celle du poète (« Genius ») en mouvement, qui s'éloigne irrémédiablement. Ce départ ressemble à une fuite: après la perte de substance et la reconstitution subjective, le moi lyrique ne parvient finalement pas à se retrouver.

*Reisender*, qui constitue le premier poème de voyage de Rühmkorf, illustre une autre forme d'escapisme que le texte soûlographique. On y retrouve certes encore la souffrance comme donnée fondamentale de la situation subjective, mais sa conjuration par la fuite se révèle inefficace. Le lien entre le thème du voyage et la problématique subjective apparaît nettement: dans l'interpénétration des domaines extérieur et intérieur, dans le double caractère réel et imaginaire du voyage, le poème réalise la confrontation douloureuse du moi et du monde. L'abolition des limites entre sujet et objet met en lumière l'architecture du thème: *Reisender* décrit ainsi un voyage intérieur dans un voyage réel. Cette mise en abyme de l'escapisme n'est-elle pas, finalement, un traitement particulier de la problématique identitaire?

### 1.6. L'ouverture aux autres

L'étude des poèmes soûlographiques a montré que le recours à l'ivresse, sous sa forme nouvelle, établit désormais une relation entre le moi et le monde, plus exactement entre le moi et les autres. Cette tendance se trouve apparemment en contradiction avec le mouvement centripète observé par ailleurs dans *Walther...* Or, ce dernier apparaît plutôt comme une réaction épidermique dont le sujet lui-même, à l'occasion, met en doute la pertinence:

Warum krepelt sich dein Kopf nach innen?  
(*Kiez, W 159*)

En réalité, le réflexe d'introversio est battu en brèche par une dynamique d'ouverture qui se manifeste à plusieurs niveaux.

L'incompréhension face à la situation politique de l'Allemagne s'exprime, par exemple, en des termes qui rendent bien compte de cette nouvelle orientation:

Suche hinterm Horizont  
Deutschland-Deutschland nicht zu deuten:  
Unbegreif-, Gewöhnlichkeiten:  
s c h w a r z - r o t - b l o n d .  
(*Cicerone, W 164*)

Le symbole de la nation se trouve remplacé par le type ethnique: ce déplacement du politique sur l'humain révèle déjà l'intérêt pour les autres.

Par ailleurs, la localisation du sujet dans les poèmes rend compte de cette tendance à l'extraversion. Comme le fait remarquer Uerlings, le moi lyrique est désormais mis en scène de façon privilégiée dans des cafés.<sup>41</sup> On pourrait préciser que les endroits publics constituent, de manière générale, le cadre spatial de la plupart des poèmes de *Walther...* Dans certains d'entre eux, le moi fréquente les lieux de prostitution: « Grauer gast in vielen Freudenhäuser » (*Schon ab vierzig*, *W* 156); « Eine Freitagsnacht voll Trebegängerinnen [...] / J e d e r S c h r i t t r e i ß t / Feuer aus dem Strich, / v o r - b e h a l t l o s , so als riebe sie sich richtig auf / ganz allein für dich. » (*Kiez*, *W* 159). *Reisender* (*W* 162) décrit un voyage en train, *Cicerone* (*W* 164) situe le moi lyrique dans la foule des touristes à Rome, *Abtrunk* (*W* 157), *Elbterrassen* (*W* 165), *Jetzt mitten im Klaren* (*W* 167), et *Meine Stelle am Himmel* (*W* 169) ont pour cadre un café.

En outre, la perspective du discours intègre désormais les autres, qui fonctionnent fréquemment comme les interlocuteurs du moi:

Ober 2 Bier, 1 Sprudel und 8 Körner,  
den Rest auf eigene Gefahr -  
[...]  
M e i n A u g e s i e h t  
d e i n A u g e  
[...]  
(*Elbterrassen*, *W* 165)

Comme le montre cet extrait, *Elbterrassen* se présente comme une succession d'apostrophes qui concernent des personnages différents.

Bruder, führst du auch ein ungeliebtes  
L e b e n,  
hau es auf den Kopf, das Haupt -  
seinen eigenen Leidenssirup saufen, doch das gibt es,  
öfter als man glaubt.  
(*Kiez*, *W* 159)

L'interpellation fraternelle sous-tend la plupart des textes de *Walther...* ; comme dans *Kiez*, ce sentiment de fraternité repose sur la reconnaissance d'un fonds commun de souffrance. C'est sur cette conscience que repose le poème *Noch weitere Leiden*:

Freunde, eh ich mich änder,  
verschwind ich in der Heklaklamm;  
ich hab noch grad den Finger am

<sup>41</sup> *op. cit.*, p. 236.

Geländer.

[...]  
von einer gewissen Gewalt an wird  
das Schicksal unübersichtlich.

[...]  
Ich habe schließlich noch weitere  
unheilbare Leiden, Herr Dokter.

Gut ausgeschlafen habend,  
interveniert mein Sowjetkopf;

dann aber hängt mein Herz am Tropf  
am Abend.

Ein Süchtling und kein Feigling,  
halt ich den Geist mit Giften wach -  
Hier gibts kein - Auswurf glüht nicht nach! -  
R e c y c l i n g.  
(W 173)

Certes, le sujet interpelle davantage les autres qu'il ne les met en scène, mais peut-être peut-on considérer que l'apostrophe initiale constitue un appel au secours, tant la souffrance est explicite, jusqu'à la tentation du suicide. Question identitaire, incompréhension devant l'état du monde et de son existence, tiraillement entre conscience politique et misère sentimentale, délabrement irrémédiable, « et bien d'autres souffrances incurables » que cette évocation elliptique ne rend que plus pitoyables, telles sont les difficultés du moi que décrit le poème. Dans ce contexte, le recours aux « drogues »<sup>42</sup> se présente nettement comme le remède nécessaire. L'attitude du questionnement et de la quête (« Ein Süchtling und kein Feigling ») confère finalement à la détresse subjective un tour constructif qui s'accorde bien à la recherche de compagnons de souffrance: l'existence d'une telle communauté ne représente-t-elle pas le postulat de *Noch weiter Leiden?*

Sans toutefois reposer sur le mode vocatif, d'autres poèmes sont destinés à une personne proche du sujet: c'est le cas dans *Mailied für junge Genossin* (W 175), sur lequel on reviendra par la suite, ou dans *Elegie* (W 177), déjà évoqué.

<sup>42</sup> Sans doute le terme général « Gift » permet-il de suggérer que l'alcool n'est pas le seul mode de griserie: Rühmkorf est également un consommateur de cannabis et ne s'en cache pas. cf. sur ce point ses déclarations dans: *Durchgangsverkehr - Über das Verhältnis von Dichtkunst und Drogengenuß*, dans: *Marbacher Magazin* 72/1995. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1995. p. 1-11; ainsi que dans *TABU I. Tagebücher 1989-1991*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995. p. 530.



Enfin, le vocatif peut s'adresser à un individu anonyme, avec lequel le sujet cherche à entrer en contact:

Komm an die Theke, Besiegter, heut abend,  
 v e r b i r g  
 dich nicht hinter Mumienbinden -  
 Wir werden im kapitalistischen Tollwutbezirk  
 schon noch einen Barhocker finden.

Schmeiß du die Lage, ich sing dir ein Liedchen dafür  
 v o n d e n f a s t s c h o n  
 z e r t r e t e n e n F l a m m e n - - -  
 Kopf hoch, Genossen, mit noch was Obstler bringen wir  
 genug kritische Masse zusammen.

Was man uns abhand, steht deshalb nicht still;  
 selbst hier nicht im freundlichen Feuchten:  
 Ich will meine Stelle am Himmel  
 w i e d e r h a b e n , i c h w i l l  
 noch einmal von vorne leuchten.

Daß sich e i n e minderjährige  
 u n d m e i n e U - P e r s o n  
 vielleicht doch noch finden und mischen...  
 Offen Ihr, rede ich Blödsinn oder dichte ich schon,  
 oder lieg ich, unhaltbar, dazwischen?

Wo ich schon nichts mehr beherrsche,  
 hassend was ich bediene,  
 liebend was ich verlor,  
 zöge ich selbst noch die rasende robespierrezche  
 G l e i c h m a c h e m a s c h i n e  
 diesem Konkurrenzkäfig vor.

Wo waren wir stehengeblieben?  
 K a p i t a l i s m u s i s t K i e z:  
 einer betreibe des anderen Unterwerfung -  
 Warte nur balde - die Krise - die Lageverschärfung -  
 die inneren Widersprüche - dann unsre Klassenjustiz!

Alle verbrüderet - verschwistert -  
 gib mir den Gnadenschluck, Lotti, ein Letztes, ein Bier:  
 Schön wie von unten die Sonne steigt,  
 wie die Krone zerknistert:  
 wenn ich noch etwas lebe, les ich es,  
 hoffnungsleichtes chinesisches  
 Milligramm-Zauberpapier...  
 (*Meine Stelle am Himmel, W 169-170*)

C'est la solidarité des vaincus qui s'exprime ici. Le terme de « Besiegter » indique la teneur politique de la réflexion du moi lyrique: l'échec de 68 et le primat du capitalisme apparaissent comme les causes du malaise. L'ivresse partagée laisse entrevoir quelques

perspectives: la volonté d'avancer et de conserver l'esprit critique, l'espoir amoureux, ainsi que le désir d'écrire, même si le discours lyrique n'échappe pas encore à la dérision (« Offen Ihr, rede ich Blödsinn oder dichte ich schon? »). Le poème s'achève sur la notion de fraternité, et sur l'image de l'adhésion au monde, que le moi, dans l'élan que suscitent en lui ses beautés, s'efforce encore malgré tout de décrypter.

*Anschluß an Masse finden* adopte une perspective légèrement différente: le sujet ne cherche plus à constituer une solidarité fondée sur les convergences politiques visant à renforcer la solidité du moi dans la « jungle capitaliste », mais il s'adresse à l'humanité dans son ensemble:

Freunde, Fließbandleuchten, Stechuhresse,  
 Überlebenskünstler,  
 Hinz und Kunz,  
 somit leg ich meine Hand nochmal an Masse;  
 keine Angst,  
 ich bin ein Mensch von uns.

Allenfalls im Niedergehn geübter,  
 weiß ich nichts  
 was unsre Schmerzen dämpft -  
 Auch mein Schalterplatz, mein ungeliebter,  
 wieder eure  
 rücksichtslos umkämpft.

Sitzend  
 einen Furz zu überflügeln,  
 dafür sind wir auf der Erde angestellt -  
 Und ist schnurzegal,  
 ob in diesen Sarg mit Außenspiegeln  
 nochmal Liebe flutet, Sonne fällt...

Nochmal Hoffnung winkt...  
 Was uns bindet, sag ich euch verbürglich:  
 Alle meine Leiden waren wirklich,  
 nur die Reime,  
 nur die Form gelinkt.

Ohne Sender sonst,  
 ohne Hochantenne,  
 festgeigelt, zugeschneit -  
 wenn ich doch nur heulen könnte, wenn es  
 an mir runterränne:  
 Ströme - Flüssigkeit!

Rasen  
 statt verkommene Träume auszuschwitzen,  
 jeder, jede ein Insekt im Harz -  
 manchmal  
 implodiert ein Kopf im Sitzen -

Aber der Zusammenhang bleibt schwarz. (W 171-172)

Certes, les termes « Fließbandleuchten » et « Stechuhresse » désignent le monde ouvrier, mais ils sont encadrés par les apostrophes plus générales de « Freunde » et « Überlebenskünstler », dont le dénominateur commun transcende les classes sociales pour évoquer l'ensemble des êtres humains. Ils apparaissent ici sous une forme collective: « Hinz und Kunz », « Masse ». L'individu face au groupe: ce motif bien connu se présente ici dans une structure non pas antithétique, mais presque identitaire; en effet, le sujet s'efforce de mettre en valeur ce qui le relie à la communauté des hommes, voire ce qui l'y intègre. C'est cette perspective que Rühmkorf évoque en ces termes devant J. Manthey:

Die Botschaft heißt nicht « Kunst ». Sie heißt nicht einmal « Lebenskunst ».  
Sie heißt [...] « Überlebenskunst », was ja wohl doch auf ziemlich  
menschliches Gelände deutet. (W 142)<sup>43</sup>

L'apostrophe du moi lyrique repose toutefois sur un paradoxe douloureux, qui résume le dilemme du poète Rühmkorf: la conscience de l'inévitable marginalité, voire de la situation privilégiée du poète, face aux vicissitudes de l'existence des ouvriers pousse le sujet à définir ainsi ce qui le rapproche de ce monde et ce qui l'en sépare (« Allenfalls im Niedergehn geübter [...] »). On retrouve la « position de classe bancaire » du poète. Afin de la neutraliser, le sujet en appelle aux points communs qui rapprochent les hommes au-delà de toute catégorie sociale: les données physiologiques de l'existence, et son issue fatale (troisième strophe). De même, la souffrance n'est pas étrangère au poète, même si sa mise en oeuvre poétique repose sur des artifices: « Was uns bindet, / sag ich euch verbürglich: / Alle meine Leiden waren wirklich, / nur [...] die Form gelinkt. ». A partir de ces données communes, le moi lyrique esquisse une perspective: « Nochmal Hoffnung winkt ». Sans doute cette lueur d'espoir prend-elle ses racines dans le sentiment de solidarité qui s'exprime ici et qui apparaît, à la lumière des deux dernières strophes, comme le point d'ancrage: « Ohne Sender sonst / ohne Hochantenne ». Filant la métaphore télévisuelle, les douze derniers vers illustrent en effet l'état subjectif en l'absence de cette conscience communautaire qui seule, permet d'avancer (sans doute n'est-ce pas un hasard si la dernière strophe oppose « rasen » à « sitzen »): « der

<sup>43</sup> « La teneur du message n'est pas: 'l'art'. Ni même 'l'art de vivre'. C'est [...] 'l'art de survivre', ce qui renvoie tout de même plus ou moins au terrain de l'homme. »

Zusammenhang bleibt schwarz ». Cette dernière image se lit à la fois comme un constat et comme une mise en garde: *Anschluß an Masse finden* illustre ainsi la fonction salvatrice de l'ouverture aux autres tout comme la profondeur d'un désarroi que les infléchissements successifs du discours ne parviennent pas encore à juguler totalement.

Dans ce retour progressif à la parole poétique que représentent les poèmes de *Walther...*, la dynamique d'extraversion constitue un facteur important. Elle se manifeste tour à tour par une perspective de plus en plus vocative, un langage moins crypté, l'intégration du réel au sein du monde intérieur, et une localisation nouvelle de la confrontation du moi et du monde. De tous ces éléments se dégage l'invocation et la conscience d'une solidarité envisagée comme remède aux bouleversements sociaux externes et internes que vit le poète. Rühmkorf lui-même commente les poèmes de *Walther...* en ces termes:

[...] wenn diese scheinbar so esoterischen Poemes *eines* ganz gewiß von sich aus herstellen und dokumentieren, dann ist es Gleichheit, Brüderlichkeit und Solidarität - selbst dort, wo sie Brüderlichkeit anzweifeln. (*W* 139)<sup>44</sup>

Voilà un commentaire propre à neutraliser les contradictions relevées sur ce point dans les textes! Dans ce processus de reconstitution du discours, ce mouvement d'ouverture se complète, à l'inverse, par une tendance progressive à l'auto-thématisation, dont il convient d'étudier les diverses manifestations.

### 1.7. La question de l'art

Le thème artistique constitue l'un des motifs principaux des poèmes de *Walther...* On se rappelle l'image d'envol observée dans *Druse*, qui ouvre le cycle (« raschelnd entfalten die Fledermäuse / der Kindheit die flügel... [...] Hol deine Flügel aus dem Rauch »); la continuité thématique apparaît nettement dans les derniers textes, au contenu poétologique. La question de l'art semble ainsi représenter l'aboutissement du discours lyrique de *Walther...*: en ce sens, elle signale également l'affermissement de la parole poétique.

<sup>44</sup> « Si ces poèmes d'apparence ésotérique produisent et attestent par eux-mêmes *une chose* avec certitude, c'est bien celle-ci: égalité, fraternité et solidarité - même là où ils doutent de la fraternité. »

*Hochseil* illustre clairement la situation du poète:

Wir turnen in höchsten Höhen herum,  
selbstredend und selbstreimend,  
von einem I n d i v i d u u m  
aus nichts als Worten träumend.

Was uns bewegt - warum? wozu? -  
den Teppich zu verlassen?  
Ein nie erforschtes Who-is-who  
im Sturzflug zu erfassen.

Wer von so hoch zu Boden blickt,  
der sieht nur Verarmtes/Verirrtes.  
Ich sage: wer Lyrik schreibt, ist verrückt,  
wer sie für wahr nimmt, wird es.

Ich spiel mit meinem Astralleib Klavier,  
v i e r f ü ß i g - vierzigzehig -  
Ganz unten am Boden gelten wir  
für nicht mehr ganz zurechnungsfähig.

Die Loreley entblößt ihr Haar  
am umgekippten Rheine...  
Ich schwebe graziös in Lebensgefahr  
grad zwischen Freund Hein und Freund Heine.  
(*W* 178)<sup>45</sup>

*Hochseil* est probablement le poème le plus cité de Rühmkorf<sup>46</sup>, en raison de sa richesse expressive et thématique. Bien qu'il comporte de nombreuses implications fort intéressantes<sup>47</sup>, on se limitera pour l'heure à son contenu poétologique. H.P. Bayerdörfer souligne à juste titre ses qualités formelles<sup>48</sup>: le quatrain, les rimes croisées, l'alternance de cadence féminine et masculine rappellent le chant populaire et le poème romantique et créent une apparence « artistique »; celle-ci se trouve renforcée par les abondantes allitérations et assonances, dont il serait trop fastidieux de dresser la liste: l'emploi de ces rimes intérieures est à ce point érigé en système que tout lecteur ne peut qu'être frappé par ces échos. Tout concourt donc ici à donner cette impression de grâce aérienne qui est à la fois le thème du poème et la revendication du sujet.

<sup>45</sup> cf. en annexe l'illustration de Rühmkorf.

<sup>46</sup> cf. notamment Uerlings, *op. cit.*, p. 301-303; Hans Peter Bayerdörfer: *Loreley wird rehabilitiert. Zu Peter Rühmkorfs Gedicht 'Hochseil'*. (*Gedichte und Interpretationen*. Band 6: Gegenwart. Hrsg. von Walter Hinck. Stuttgart: Reclam, 1982. p. 329-340); Rolf Selbmann: *Der Dichter als Akrobat: Peter Rühmkorfs 'Hochseil'*. (R. S.: *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung zur Gegenwart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994. p. 219-222.)

<sup>47</sup> Notamment le traitement de la tradition et le rapport au réel. Ces deux points feront ultérieurement l'objet d'une étude détaillée.

<sup>48</sup> *op. cit.*, p. 329.

Toutefois, H.P. Bayerdörfer fait justement remarquer que la légèreté et la facilité qui se dégagent du poème résultent en réalité d'une recherche très précise sur la musicalité du langage. Par ailleurs, l'aisance produite est contrecarrée par des phénomènes de réfraction fréquents chez Rühmkorf: c'est ainsi que fonctionnent l'anglicisme du septième vers, l'association « Verarmtes/Verirrtes », de même que, par exemple, les rimes « wozu / Who-is-who » ou « Verirrtes / wird es ». Au plan du contenu, l'évocation de la Lorelei dans le contexte écologique du vingtième siècle finissant tourne en dérision la tradition romantique qui sous-tend le poème. Tout comme les techniques modernes de rupture relativisent l'apparente légèreté du texte, les connotations de *Hochseil* montrent également à quel point l'élégance aérienne résulte en fait d'une tension extrême: quelles que soient leur beauté, les évolutions du poète dans les hauteurs sont indissociables du danger de la chute, dont de multiples éléments du texte expriment la conscience. La dynamique verticale n'apparaît qu'en rapport avec l'horizontalité (« den Teppich verlassen » / « Boden »; « Astalleib / am Boden »), et le mouvement ascendant est systématiquement corrigé par l'évocation de la perspective inverse (« von so hoch » / « zu Boden »; (la composition paradoxale du terme « Sturzflug » et l'emploi du verbe « umkippen » dans son acception concrète vont aussi dans ce sens). Par ailleurs, la valeur utopique de la première strophe, qui localise l'activité poétique dans les airs, la présente comme un système clos et s'achève sur l'adverbe « träumend », la tonalité interrogative de la seconde strophe, les jugements négatifs sur la poésie portés ou rapportés par le sujet dans les strophes trois et quatre, la conscience finale de la mort dans le dernier quatrain, suggèrent l'éventuel échec de l'entreprise poétique. La chute est donc un élément constitutif de l'image du poète, au même titre que le motif de l'élévation. Ainsi, plus que l'aisance observée tout d'abord, c'est cette ambivalence qui caractérise au fond l'activité du poète.

Elle renvoie d'ailleurs à l'aspect principal de *Walther...*: la subjectivité. Ce thème central apparaît sous deux autres formes dans le poème: tout d'abord, le motif de l'élévation, dont l'histoire de la poésie connaît de multiples occurrences, laisse entrevoir la division du sujet en moi lyrique et moi empirique, suggérant le sentiment d'aliénation dont elle procède.<sup>49</sup> Ensuite, la métaphore de la « corde raide » elle-même possède en

<sup>49</sup> cf. sur ce point Karl Pestalozzi: *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1970. Pestalozzi étudie l'évolution du motif de l'élévation

plus de la signification poétologique une dimension économique qui rappelle les difficultés financières du moi biographique. Enfin, parce qu'il évoque à la fois le moi lyrique et le moi empirique, ce double aspect du terme « Hochseil » renvoie, lui aussi, à la partition subjective.

On voit ainsi que, de multiples manières, la facilité et la grâce artistique revendiquées et illustrées dans ce poème, ne sont pas, loin s'en faut, les seuls attributs du moi. Ce correctif qu'une lecture précise apporte à la première impression permet de dégager avec plus de nuances les caractéristiques de l'activité qu'évoque ce poème poétologique.

La première strophe se compose d'images suggérant l'autarcie de la création lyrique, et sa problématique exclusivement individuelle et subjective. La seconde pose la question de l'élan poétique auquel elle assigne, en guise de réponse, une fonction identitaire. Les deux quatrains suivants évoquent plus clairement le rapport entre monde poétique et monde réel, laissant apparaître la perspective sociale selon laquelle ils se jugent l'un l'autre. Les vers quinze et seize rappellent alors le problème du statut du poète dans la société ainsi que la fragilité de son assise financière.<sup>50</sup> La strophe finale situe historiquement le sujet-poète et illustre les contradictions inhérentes à son activité: encadré littéralement par la tradition (le « je » se trouve très exactement à équidistance des deux termes-butoirs de la strophe que sont « die Loreley » et « Heine »), ce dernier se pose néanmoins résolument comme « moderne » (vers 18), et souligne ses aptitudes artistiques (« graziös », « Freund Heine ») sans rien dissimuler de ses failles (« schwebe », « Lebensgefähr », « zwischen », « Freund Hein »).

Certes, comme le fait remarquer R. Selbmann<sup>51</sup>, certains de ces traits distinctifs rappellent la conception traditionnelle du poète. Toutefois, la position aérienne du sujet est fortement relativisée: d'une part, elle n'apparaît nullement comme l'indice d'une quelconque supériorité du poète sur les « hommes ». En effet, l'opposition entre horizontalité et verticalité qui sous-tend le poème et que manifeste, au plan sonore, le

---

successivement dans l'oeuvre de Dante, de Pétrarque, de Giordano Bruno, de Schiller, dans la poésie baroque, dans des poèmes de C.F. Meyer, Baudelaire, Nietzsche, Mallarmé, Hoffmanstahl et George; il montre que la poésie de Schiller constitue l'acte de naissance d'un « sujet lyrique » implicitement opposé au « sujet empirique » et fait de cette partition douloureuse le fondement de la poésie moderne.

<sup>50</sup> Le chiasme acoustique du vers seize (« für nicht mehr ganz / zurechnungsfähig ») indique que la façon dont la société considère le poète est en contradiction avec la perspective artistique.

<sup>51</sup> *op. cit.*, p. 221.

contraste entre assonances claires et assonances sourdes (vers 15-16) dans la quatrième strophe, par exemple, ne correspond pas à un jugement de valeur, tant les connotations positives et négatives se partagent indifféremment entre le domaine aérien et le domaine terrestre. D'autre part, le sujet ne se présente pas comme un individu isolé face au groupe menaçant, mais bel et bien comme membre d'un collectif. Le pronom de la première personne du pluriel qui ouvre significativement le poème constitue le nouvel aspect de la conception du poète, qui s'accorde bien avec les autres textes de *Walther*... . Cet angle nouveau n'abolit pas le point de vue individuel, que la structure pyramidale de *Hochseil* contribue à mettre en valeur. En effet, partant de la perspective collective (« wir », vers 1; « uns », vers 5), le poème endosse brièvement la dimension individuelle (« Individuum », vers 3) puis neutralise l'une et l'autre par l'emploi de formes impersonnelles (« ein nie erforschtes Who-is-who / im Sturzflug zu erfassen », vers 7-8; « wer von so hoch zu Boden blickt, / der sieht nur Verarmtes/Verirrtes », vers 9-10) avant d'introduire emphatiquement le « Ich » au vers 11, c'est-à-dire très exactement au milieu du poème. Dès lors, ce dernier adopte à nouveau par une tournure impersonnelle (« wer Lyrik schreibt, ist verrückt, / wer sie für wahr nimmt, wird es », vers 11-12), individuelle (vers 13), puis collective (« geltenwir », vers 15), pour finalement aboutir à nouveau, après le facteur dilatoire des vers 17-18, à la situation subjective. *Hochseil* chemine donc progressivement vers le moi, point culminant du discours, puis semble retourner à des formes neutres ou collectives avant de s'achever sur le sujet. La symétrie imparfaite de cette architecture résulte de la concentration des assertions subjectives dans la seconde moitié du poème (« Ich sage, vers 11; « Ich spiel », vers 13; « Ich schwebe », vers 19).

Cette dialectique « ich / wir » apparaît, à ce stade de la réflexion, comme l'un des aspects fondamentaux de *Hochseil*, à partir duquel s'expriment les traits distinctifs de l'activité du poète. Certes, le moi lyrique se présente nettement comme membre de la communauté des poètes et non plus comme sujet isolé. Par ailleurs, la question du statut social du poète est une dimension essentielle de la problématique subjective. En revanche, la poésie est bel et bien envisagée comme un système clos, notamment dans la première strophe. C'est là le paradoxe fondamental de cette conception, qui s'oppose nettement à la dynamique d'ouverture constatée par ailleurs dans les textes de *Walther*...



Cette contradiction signale les difficultés encore inhérentes à la production d'un discours lyrique qui pourtant reprend vie peu à peu. La présence de ce « wir-ich » montre bien que le collectif n'a pas encore vraiment pour fonction de corriger la subjectivité, mais qu'il constitue pour l'instant une autre forme d'apparition du Je.

La volonté constructive comme les hésitations propres à la reconstitution du discours trouvent ainsi leur expression dans *Hochseil*. Au même titre que les modalités contradictoires de l'expression subjective, les implications poétologiques de la métaphore de la corde raide entrent également dans ce cadre: la recherche d'identité, l'utopie esthétique, la conscience du danger, la précarité de l'existence poétique, aussi bien que la grâce aérienne représentent les axes de signification majeurs de *Hochseil*.

*Zirkus*, thématiquement apparenté, apporte quelques données supplémentaires à cette conception poétologique:

[...]  
 I h r i n e u r e n E r d-,  
 wir in unsern blauen Luftgeschossen  
 - A b e n d - Z i r k u s - A u f e r s t e h u n g ! -  
 wo die Kuppel sich zum All entzerzt.

Wißt Ihr überhaupt was Kunst ist, I h r?  
 A l s o - K u n s t i s t - e t w a:  
 ohne Netz und Joker,  
 zweite Leute, doppeltes Papier  
 (wie besehn, in unergründlichen Gefilden)  
 einen Vogelmenschen auszubilden;  
 keiner weiß, wer heute oben siegt -

Mitten drin imÜberlebenspoker:  
 Ob die Kunst zu schweben, Lust zu stürzen schließlich überwiegt.

Es ist nicht, daß wir mit seltenen Magien...  
 N i c h t s d e r g l e i c h e n !  
 Frei! an zwei-drei-vier verstrickten Nerven  
 schwingen wir uns in die Umlaufbahn hinein -  
 Jeder Kritiker darf dutzendmal verwerfen,  
 jeder Scheißpolitiker verziehen,  
 jeder Klotz erweichen,  
 nur der Gaukler muß unfehlbar sein.

Keine Sehnenzerrung, keine Schneeverwehung -  
 w a s e r w a r t e t w i r d  
 i s t e i n z i g  
 d i e s e s  
 l e u c h t e n d e S u b j e k t.  
 Frei von Lasten, Lebensängsten, Liebeskummer;  
 was gewünscht wird, ist die Todesnummer:  
 - A b e n d - Z i r k u s - A u f e r s t e h u n g ! -

absolut perfekt.  
(*W* 179)

On peut se contenter de dégager brièvement les principaux aspects du poème. Dans une perspective collective et grammaticalement impersonnelle, *Zirkus* oppose le sujet-poète au public; ce dernier se caractérise par sa condition terrestre et les exigences des amateurs de spectacle. L'artiste apparaît en revanche sous les traits d'un funambule aux évolutions aériennes extrêmement périlleuses. Le poème met en valeur l'inadéquation entre les attentes des spectateurs (« Vogelmenschen », « unfehlbar », « dieses leuchtende Subjekt », « frei von Lasten, Lebensängsten, Liebeskummer », « absolut perfekt »), et les possibilités humainement limitées de l'artiste au regard des risques inhérents à son numéro (« ohne Netz und Joker », « keiner weiß, wer heute oben siegt », Mitten drin im Überlebenspoker », « ob die Kunst zu schweben, Lust zu stürzen schließlich überwiegt », « Es ist nicht, daß wir mit seltenen Magien... / Nichts dergleichen! », « Todesnummer »). Quelques vers renvoient à la constitution problématique du Moi (« zwei-drei-vier verstrickt[e] Nerven »), voire à ses dispositions morbides (« Lust zu stürzen »): on retrouve ici les caractéristiques de l'état subjectif observées dans les autres poèmes de *Walther...*

En fait, *Zirkus* pose en filigrane la question du statut social du poète, et y répond (c'est le sens des évocations péjoratives de « Klotz », « Scheißpolitiker ») par une revalorisation de l'artiste. Ainsi, bien que la métaphore poétologique rappelle *Hochseil*, *Zirkus* inscrit la question de l'art dans une perspective sociale qui complète l'angle plus spécifiquement subjectif du premier poème.

C'est donc le thème de l'art qui constitue l'aboutissement du discours lyrique qui s'ébauche peu à peu dans *Walther...* . Rühmkorf lui-même le définit d'ailleurs comme l'un des supports de l'ouvrage:

[...] das Buch [geht] für Kunst, Kunst und nochmals Kunst trommeln [...].<sup>52</sup>

En se prenant lui-même pour objet, le lyrisme retrouve certes sa dynamique expressive. Toutefois, les évolutions aériennes du moi sont trop marquées par le danger et la précarité pour ne pas figurer une poésie encore à la recherche d'elle-même. En ce sens, le

<sup>52</sup> Lettre à Jürgen Manthey, *W* (quatrième de couverture). « Le livre bat le tambour pour l'art, encore et toujours. »

phénomène réflexif qui marque le dernier stade de reconstitution du discours annonce le recueil suivant.

### 1.8. Conclusion

Les vingt-et-un poèmes qui font suite à l'abstinence poétique de Rühmkorf dressent un bilan de l'état du moi et du monde, caractérisé par la dépression et l'isolation:

Alle deine Uhren abgelaufen,  
innerlich und eigentlich.  
(Kiez, W 160)

C'est sous l'impulsion de ces données du réel et de leur répercussion sur le moi que renaît la parole poétique:

Nachdem die Politik mir für gut ein Jahrzehnt lang die Poesie verschlagen hatte [...], setzte das Zerplatzen der schönen blauen Blase Utopie seltsamerweise längst erstorben geglaubte Stimmen wieder frei - ziemlich hadesmäßige Stimmen - fast nur ein Gegurgel - [...]. (DL 12)<sup>53</sup>

Né des désillusions politiques de 1968, le discours se reconstitue peu à peu, et prend divers infléchissements: la tentation de l'escapisme s'exprime dans les poèmes souïlographiques et le thème nouveau du voyage. Simultanément, la production se caractérise par une dynamique d'expansion et un mouvement vers les autres. Les poèmes poétologiques sur lesquels s'achève le cycle représentent peut-être le plus clairement le raffermissement et les hésitations de la parole poétique. Les deux dernières strophes de *Solange das Denkmal stürzt* résument à elles seules les principales données des vingt-et-un poèmes:

Wenns hochkommt,  
reicht die Hoffnung manchmal nur noch bis zum Tresen;  
wenn es bergab geht,  
drehen wir die Füller auf -  
Am Abend wissen wir, der Tag war nichts gewesen,  
was wir am Morgen noch nicht glauben wollten  
und fassen irritiert zum Samenknäuf.

Zählen wir etwa nicht mehr zu den Reißern?  
Komme einfach Alter auf?  
Sind wir im Nu passé?  
Wir würden manches bis auf dieses verschmerzen -

<sup>53</sup> « Après que la politique eut fait taire toute poésie pendant une bonne dizaine d'années, [...] la belle bulle bleue de l'utopie éclata, libérant des voix que, bizarrement, je croyais mortes depuis longtemps - des voix qui semblaient venues de l'Hadès - presque un simple gargouillis [...]. »

La ß t u n s u n s  
 einmal noch ganz beispiellos entäußern -! -!  
 Und tief bis in die Artischockenherzen  
 erschrickt die Hautevolee.  
 (W' 174)

La forme collective de la subjectivité, sa souffrance fondamentale, le recours à l'ivresse, la solution poétique, les interrogations liées à l'âge et à la pratique artistique, le statut social du poète et la nécessité historique de l'expression lyrique sont concentrés dans ces quelques vers paradigmatiques.

Ces éléments constituent également les points de convergence entre le discours poétique et le discours poétologique. L'essai *Kein Apolloprogramm für Lyrik* succédant directement aux poèmes évalue à nouveau les tendances de la poésie allemande contemporaine. Dans une perspective antithétique où perce l'anti-américanisme de l'auteur, le titre fait référence au programme américain de conquête de l'espace entre 1969 et 1972. Rühmkorf reprend les critiques formulées en 1963 dans *Einige Aussichten für Lyrik* et *Erkenne die Marktlage* pour situer le problème du rapport poésie / politique d'une part, poésie / société d'autre part. En dépit du titre, le constat se fait programmatique dès lors que l'auteur dégage les caractéristiques du type de poème dominant dans les années soixante/soixante-dix, « le poème didactique épigrammatique » (« das epigrammatische Lehrgedicht », W 186): il y déplore l'absence d'une dynamique expressive individuelle<sup>54</sup>, qu'il constate en revanche chez les auteurs de la « Nouvelle Subjectivité ». Cette évaluation lui permet d'énoncer à nouveau les règles qui président à l'ensemble de *Walther...*:

Fast bei allen in Frage stehenden Autoren<sup>55</sup> datiert die Geburtsstunde des neuen Ich-Gefühls mit Zerfall der Studentenbewegung. (W 188)<sup>56</sup>

Une situation sociale et politique problématique suscite l'expression du moi, qui se fait le représentant d'une communauté de souffrance. Evoquant ce « besoin tenace [...] de

<sup>54</sup> « Sprache nicht mehr als individuellen Ausdrucks-, sondern als didaktisches Demonstrationsmedium. Verzicht also auch auf die Bekundung subjektiver Empfindsamkeiten, ja auf die Lebenszeichen eines sogenannten Subjekts überhaupt. » (W 186) (« La langue non plus comme moyen d'expression individuel mais comme support de démonstration didactique: ce qui implique de renoncer à la manifestation de sensibilités subjectives et même à tout signe de vie de ce qu'on appelle le sujet. »

<sup>55</sup> Il s'agit des représentants de la Nouvelle Subjectivité, dont Rühmkorf cite quelques exemples choisis: Nicolas Born, F.C. Delius, Michael Krüger, Johannes Schenk, Jürgen Theobaldy, Roman Ritter.

<sup>56</sup> « Chez presque tous les auteurs en question, la naissance de la nouvelle conscience du moi date de la désagrégation du mouvement étudiant. »

mettre en vers les souffrances et les passions humaines » (« dies anhaltende [...] Bedürfnis nach der Versifikation menschlicher Leiden und Leidenschaften », *W* 188), Rühmkorf fait ensuite appel à la mythologie antique pour appuyer sa théorie: lors du concours de chant inégal opposant Apollon et sa lyre au satyre joueur de flûte Marsyas, les muses désignèrent le dieu comme vainqueur; ce dernier fit écorcher vif son concurrent malheureux. La figure de Marsyas devint alors fréquemment le symbole de la victime expiatoire.<sup>57</sup> Rühmkorf en fait le représentant de l'humanité mise à mal par les puissants:

So viele nette Bruderschaften in Apoll! - aber kein einzelgehender Satyr wagt sich aus den Schutzgebieten hervor ins Freie, kein meinerwegen Marsyas, um den Sterblichen unter Lebensgefahr eine richtige Menschenmusik vorzuspielen. (*W* 189)<sup>58</sup>

L'opposition Apollon-Marsyas constitue aux yeux de Rühmkorf une antithèse irréductible qui englobe toutes les autres, ainsi que le montre Albert von Schirnding:

Hier die Fellabzieher, dort die Gefolterten, hier das Geistig-Göttliche, [...] dort das Kreatürliche und verteufelt Menschliche, hier die Sphärenklänge, dort die Vagantentöne.<sup>59</sup>

Entre ces deux alternatives, Rühmkorf adopte le parti de Marsyas, enjoignant à la poésie d'exprimer le point de vue des opprimés. C'est ici qu'apparaît la signification poétologique du titre de l'essai:

Vor die Wahl gestellt, wem das Gedicht sich gesellen soll und wem seine Stimme leihen, mit Apoll den bestechlichen Musen oder mit Marsyas den ausdrucksbegierigen Menschen, der himmlischen Betrugsartistik *oder* dem Hunger nach Lebenswahrheit, den Fellabziehern *oder* den Geschundenen, kann, *muß* die fast aus der Welt konkurrierende Gattung doch schon von Schicksalswegen die Partei ergreifen der so oder so Deklassierten und Entfremdeten. (*W* 190)<sup>60</sup>

Et Rühmkorf de conclure, en renversant la formule de Tasso:

<sup>57</sup> Albert von Schirnding rappelle que les tableaux de la Renaissance assimilent souvent le personnage de Marsyas à celui du Christ. (*Ansichten eines Fauns. Zu Peter Rühmkorfs 'Walther von der Vogelweide. Klopstock und ich'*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, 13.3.1976)

<sup>58</sup> « Tant de gentils frères en Apollon! - mais nul satyre solitaire n'ose quitter son abri, ni Marsyas ni autre, pour jouer aux mortels en péril une vraie musique humaine. »

<sup>59</sup> *Op cit.* « D'un côté les écorcheurs, de l'autre les suppliciés, tantôt l'esprit et le divin, [...] tantôt la creature et la condition diablement humaine, ici la musique céleste, là le chant des vagants. »

<sup>60</sup> « Tenu de décider à qui le poème doit se joindre et prêter sa voix, aux muses vénales du parti d'Apollon ou aux hommes de Marsyas, avides de s'exprimer, à l'artifice céleste *ou* à la soif de vérité et de vie, aux écorcheurs *ou* aux suppliciés, le genre poétique, qui concourt presque à l'écart du monde, peut, *doit* cependant, par simple fatalité, prendre le parti de ceux qui sont, d'une façon *ou* d'une autre, dechus et aliénés. »

[...] wenn die Menschheit einmal wirklich in ihrer Qual verstummt, [...] gibt ihr vielleicht ein Satyr, zu sagen, was sie leidet. (*W* 190)<sup>61</sup>

La référence à Marsyas exprime une conception de la poésie qu'illustrent les vingt-et-un textes qui précèdent *Kein Apolloprogramm für Lyrik* : la vocation du lyrisme à donner une forme poétique aux souffrances humaines rappelle la déréliction collective et l'appel à la solidarité observées auparavant. Par ailleurs, l'essai poétologique qui referme *Walther...* annonce par ce thème la réflexion que mènera Rühmkorf dans *Haltbar bis Ende 1999* et *agar agar - zaurzaurim*.

Surmontant l'aporie, les vingt-et-un poèmes de *Walther...* esquissent une nouvelle voie du lyrisme à partir d'un réel et d'une subjectivité problématiques. Les tâtonnements et les élans qu'on y perçoit prennent en fait la mesure du possible. Leur intégration dans un volume d'essais théoriques est à cet égard significative. Loin de faire l'effet d'un corps étranger dans l'ensemble du volume, ils en manifestent l'unité. La convergence thématique observée au-delà de la diversité générique de *Walther...* indique que le discours a recouvré une cohérence. Par ailleurs, l'expression poétique apparaît ici encadrée par les autres modes d'expression, comme soutenue par le commentaire dialogué et le commentaire poétologique, et justifiée par l'histoire littéraire: de quoi donner consistance à une parole poétique encore fragmentaire et hésitante. Le centre de gravité du recueil se déplace ainsi progressivement, au fil de la lecture, vers ces vingt-et-un poèmes par lesquels l'expression lyrique manifeste une légitimité retrouvée; s'ils sont placés en annexe, c'est sans doute, de ce point de vue, moins pour relativiser leur importance que pour suggérer formellement les incertitudes d'une conscience poétique renaissante.

## 2. *Haltbar bis Ende 1999* (1979): Poésie et réalité

Un an après *Walther...*, Rühmkorf publie le recueil *Gesammelte Gedichte*<sup>62</sup>: contrairement à ce qu'indique le sous-titre de l'édition brochée, il s'agit d'un choix de

<sup>61</sup> « [...] si l'humanité, un jour, est vraiment réduite au silence à force de souffrance, [...] peut-être qu'un satyre saura lui faire dire ce qu'elle endure. »

poèmes tirés de *Heiße Lyrik, Irdisches Vergnügen in g* et *Kunststücke*, auxquels s'ajoutent les quatre textes composés à Rome durant l'hiver 1964-65 ainsi que les vingt-et-un poèmes de *Walther...*<sup>63</sup> Deux disques paraissent peu après: *Kein Apolloprogramm für Lyrik* en 1976 et *Phönix voran* en 1978.<sup>64</sup> En 1977, l'édition de luxe à tirage limité *Phönix- voran!*<sup>65</sup>, qui fait suite à *Gemischtes Doppel* de 1967, comprend deux poèmes nouveaux que l'on retrouve dans *Haltbar bis Ende 1999*<sup>66</sup>: ce volume contient un ensemble de trente-cinq poèmes divisé en sept parties<sup>67</sup>, que suit l'essai poétologique *Einfallskunde*.

D'une certaine manière, ces textes poétiques prolongent ceux du volume précédent: la parole y gagne en fermeté, et reprend pour une large part les thèmes des poèmes de *Walther...* On y retrouve la dynamique de l'extraversion, et le motif du voyage accompagne la réflexion poétologique. Le mouvement est un élément déterminant qui influe sur la forme et le fonctionnement des textes concernés, et permet de problématiser le rapport entre le moi et le monde.<sup>68</sup> Par ailleurs, les poèmes d'amour sont nombreux, traduisant un escapisme érotique maintenant familier au lecteur; le réel y est désormais mieux intégré, soit comme composante du texte, soit comme élément de la réflexion.<sup>69</sup> Enfin, la nature n'est pas absente du recueil: point de référence de multiples métaphores, décor et thème de nombreux poèmes, elle véhicule une problématique qui dépasse

<sup>62</sup> *Gesammelte Gedichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976. Une édition brochée paraît simultanément sous le titre *Wer Lyrik schreibt, ist verrückt. Alle Gedichte 1953-75*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976.

<sup>63</sup> Leur agencement dans le recueil est chronologique. Rühmkorf a conservé l'ordre d'apparition des vingt-et-un poèmes de *Walther...*, ce qui corrobore la thèse de la linéarité du discours renaissant.

<sup>64</sup> *Kein Apolloprogramm für Lyrik*. Peter Rühmkorf/Michael Naura/Wolfgang Schlüter/Eberhard Weber. ECM 2 305801, 1976. *Phönix voran*. Peter Rühmkorf/Michael Naura/Wolfgang Schlüter/Leszek Zadło. ECM 2305802, 1978. Ces enregistrements sont la mise en musique des poèmes de Rühmkorf.

<sup>65</sup> *Phönix- voran! Gedichte*. Originalgraphiken von Sascha Juritz, Dreieich: pawel pan presse, 1977. (=Propoem 2) 200 exemplaires.

<sup>66</sup> *Haltbar bis Ende 1999. Gedichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1979. Horst Janssen a dessiné la couverture et, pour les cinquante ans de Rühmkorf, le portrait de l'auteur que l'on trouve en page 5. (Édition de poche: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1987. Citations d'après cette édition)

<sup>67</sup> I. *Von mir - zu euch - für uns*; II. *Im Fahrtwind*; III. *Drei Romanzen*; IV. *Phönix voran*; V. *Haltbar bis Ende 1999*; VI. *Express*; VII. *Laß leuchten*.

<sup>68</sup> cf. les poèmes de voyage *Im Fahrtwind* (H 27), *O-I.-Klasse Einsamkeit* (H 41), et *Express* (H 78).

<sup>69</sup> cf. *Der getreue Don Juan* (H 39), *Das war und ich weiß nicht* (H 40), *Paradise regained* (H 47), *Das niedere Hohelied* (H 48), *Tagelied* (H 54), *Wintergewitter* (H 67).

largement la simple localisation du contenu et qui témoigne de l'écart par rapport à la tradition.<sup>70</sup>

*Haltbar bis Ende 1999* reprend également, en partie, la tonalité défensive et souvent résignée qui caractérisait *Walther...*: le point de départ des déclarations subjectives est encore la souffrance, dans sa dimension biographique et historique. Tout comme les poèmes de 1975, ceux de 1979 laissent apparaître une linéarité dans le discours. En quelque sorte, *Haltbar bis Ende 1999* est un recueil « en marche », et la nature de cette progression montre précisément à quel point il dépasse, malgré toutes les parentés, le cycle poétique précédent: la lassitude résignée fait place peu à peu à l'affirmation vitaliste. On peut mesurer cette évolution en comparant brièvement deux poèmes, pris respectivement dans le début et la fin du volume:

Der nicht sein Teil will leiden,  
dem steht der Kopf ins Grab.  
Mein Hirn ist schon am Scheiden.  
Mein Augenlicht läuft ab.

Der Morgen frühvollendet,  
der Abend schleppt die Fragen an:  
an wen die Welt sich wendet -  
Wohl an mein Herz, und dann?

[...]

So blitze, so gewittre  
ich heillos meine Scheuer leer.  
Ich weiß schon, ich erschüttre  
hier nichts mehr.

Der nicht sein Teil will leiden,  
dem steht der Kopf voraus ins Grab.  
Mein Hirn ist schon am Scheiden.  
Mein Augenlicht läuft ab.  
(*Allegro doloroso molto cantabile*, H 14)

Le titre indique à la fois le sujet et la forme du poème: la souffrance est ainsi « poétisée » dans cet ensemble de sept quatrains aux rimes croisées, qui reprend le schéma du Lied traditionnel. Les métaphores convergent vers l'expression de la douleur. La question de l'âge est au centre du texte: la diminution de l'acuité visuelle (vers 4) et le soir comme image de la seconde moitié de la vie suggèrent l'imminence de la mort. Celle-ci apparaît

<sup>70</sup> On traitera cette question ultérieurement. Les poèmes concernés sont: *Al fresco* (H 68), *Alpensee* (H 73), *Ausfahrt Raststätte Ostetal* (H 74), *Vor einem englischen Garten* (H 75), *Durchreisebild* (H 77).



clairement dans certaines formules: « dem steht sein Kopf ins Grab », « mein Hirn ist schon am Scheiden ». Cet état général suscite, dans la deuxième strophe, l'interrogation sur le rapport entre le moi et le monde: l'introduction du modalisateur « wohl » relativise l'évidence de la réceptivité subjective, et la question finale indique clairement son inutilité. L'avant-dernière strophe énonce, quant à elle, les conséquences poétologiques: l'inefficacité du discours du poète se présente comme une certitude. Figurant la situation sans issue du moi, le texte se referme sur lui-même en superposant presque parfaitement la dernière strophe à la première, et rend ainsi le sujet à sa réflexion. Voici le second poème:

Wieviel Uhr? Es kommen auf einmal so viele  
fipsige Vögel auf, verflucht!  
Bald wird mir die Sonne ihr Zitronenlicht  
ins verkniffene Auge träufeln...  
Und keine Lehre wird mal daraus-nachhaus

und kein Gedanke an  
Bewegung / Besserung.

Aufwachen? - Wozu?  
[...]

Wie ich immer gesagt hab, in solcher Verfassung soll man  
eigentlich keine Gedichte schreiben.  
Da muß der Kunde doch unvermittelt denken,  
hier wär der Ausguck verstopft,  
beziehungsweise gar kein Leben mehr  
in dieser Rolle -

So ist es aber nicht!  
Der Tag lehnt in der Drehtür:  
Wo es meine Lieblingsbouletten gibt, ist noch erleuchtet,  
mein Fuß schon unterwegs...

Gleich wird - dein Telefon - im Schlaf - aufschrein!  
und dir den Aufbruch meiner Leiche  
feierlich eröffnen: - : - : -  
(*Aufbruch vor Morgen*, H 65-66)

*Aufbruch vor Morgen* exhale lui aussi la souffrance du moi. Elle s'exprime dans la question initiale, dont la signification n'est pas seulement ponctuelle: sans doute signale-t-elle aussi le manque de repères du sujet. Par ailleurs, la gêne physique causée par le soleil sur l'oeil ensommeillé est l'image de l'intrusion douloureuse du réel dans le monde intérieur. La première strophe évoque finalement, dans une anaphore, le manque de

dynamisme du moi. Puis, comme dans le poème précédent, l'absence de perspective gagne la réflexion poétologique. Or, cette fois, le sujet ne conclut pas à l'inanité de son activité, mais mesure les répercussions de la poésie sur le lecteur (le terme de « Kunde » rappelle le point de vue économique souvent observé), déniait implicitement au poète malheureux le droit de créer. La dernière strophe réfute tout d'abord la conception pessimiste de la vie, puis illustre l'attitude vitaliste. Certes, le terme de « Leiche » pose bel et bien la souffrance comme une donnée fondamentale, mais on perçoit bien la touche d'ironie dans cette vision finale; quoi qu'il en soit, le bel élan qu'exprime cette strophe s'allie à la dérision qui frappe le désespoir pour neutraliser l'image morbide et ses connotations.

*Allegro doloroso molto cantabile* et *Aufbruch vor Morgen* représentent ainsi, de façon paradigmatique, le point de départ et l'aboutissement du discours poétique qui passe, dans *Haltbar bis Ende 1999*, de la retraite intérieure à l'adhésion au monde. On s'efforcera ici de mettre en évidence les principaux aspects de cette évolution.

La réception dans l'ensemble largement positive qu'a connue le recueil de 1979 est due en partie à la publication des ouvrages précédents: le choix de poèmes rassemblés dans *Gesammelte Gedichte* trois ans plus tôt avait été bien accueilli par la critique.<sup>71</sup> En outre, Rühmkorf s'était fait plus largement connaître du public depuis la réédition en livre de poche de *Über das Volksvermögen* en 1969, la parution de son autobiographie en 1972, de *131 expressionistische Gedichte* en 1976<sup>72</sup>, et de *Strömungslehre I. Poesie* en 1978, qui rassemble la plupart de ses articles et essais poétologiques.<sup>73</sup> Les nombreux concerts et enregistrements réalisés depuis 1966 avec Michael Naura et Wolfgang Schlüter entre autres<sup>74</sup> avaient également contribué à une plus large réception du poète. Finalement, les cinq distinctions et prix littéraires qu'il obtient entre 1976 et 1979 ont permis, à leur tour, la réaction presque unanimement positive que la critique journalistique manifeste à la publication de *Haltbar bis Ende 1999*. On ne s'attachera pas ici au détail des recensions, tant les jugements convergent pour louer la constance de

<sup>71</sup> cf. par exemple Heinz Ludwig Arnold: *Gesammelte Gedichte*, dans: *Frankfurter Hefte*, 1976, p. 65-66. Hans Magnus Enzensberger: *Bruder Lustig und metaphysischer Dichter*, dans: *FAZ*, Nr. 119, 22.5.1976. Harald Weinrich: *Radikal zwischen den Stühlen. Bemerkungen zur alten und neuen Poeterei des Peter Rühmkorf*, dans: *Merkur*, 30. Jg., H. 12, Dezember 1976, p. 1179-1184.

<sup>72</sup> *131 expressionistische Gedichte*. Hg. von Peter Rühmkorf. Berlin: Wagenbach, 1976.

<sup>73</sup> *Strömungslehre I. Poesie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.

<sup>74</sup> cf. *Phönix voran*, *op. cit.*

l'auteur<sup>75</sup>, voire les progrès de l'oeuvre poétique<sup>76</sup>, la transcription lyrique du désespoir individuel et collectif<sup>77</sup> et l'originalité de son discours.<sup>78</sup> De ce concert de louanges se distingue essentiellement une voix critique qui dénonce dans le poète récemment couronné de prix littéraires l'écrivain bourgeois idéologiquement proche de Benn, aux aspirations toutes matérielles, et fustige la « modernité » supposée de ses productions.<sup>79</sup> Quantitativement, la proportion de dithyrambes et d'éreintages s'est donc inversée: la réception de *Haltbar bis Ende 1999* confirme ainsi la tendance observée dès le milieu des années soixante-dix: Rühmkorf est désormais un poète connu et reconnu. Sans doute cette reconnaissance tardive s'explique-t-elle par l'adéquation conjoncturelle de la poésie de Rühmkorf à l'esprit du temps: à la fin des années soixante-dix, ses contemporains se reconnaissent dans le désenchantement politique qu'exhalent les textes de *Haltbar bis Ende 1999*.

## 2.1. Le traitement de l'expérience politique

Dans l'ensemble, les trente-cinq poèmes du recueil se distinguent par un ton mélancolique, voire dépressif, qui tourne parfois, notamment dans les premières parties, à la résignation douloureuse. Le tout premier texte résume à lui seul bien des aspects de ce discours; il s'agit significativement d'un autoportrait, que l'on peut appréhender à partir de l'analyse qu'en fournissent Bekes et Bielefeld<sup>80</sup>:

<sup>75</sup> cf. Ulrich Greiner: *Der denkende Zeitgenosse Rühmkorf. Zu seinen Gedichten 'Haltbar bis Ende 1999'*. FAZ, 29.9.1979. Jürgen P. Wallmann: *Neuer Rühmkorf-Band. Der Autor als Wespe.*, dans: *Rheinische Post*, 13.10.1979. Karl Krolow: *'Laß deine Anlagen leuchten'. Peter Rühmkorfs neue Gedichte*, dans: *Der Tagesspiegel*, 4.11.1979.

<sup>76</sup> cf. Elisabeth Endres: *Peter Rühmkorfs Gedichte über sich und die Welt. Im Tollwutbezirk. Der Lyriker hat sich zum 50.Geburtstag selbst geschenkt*, dans: *Deutsche Zeitung*, 9.11.1979. Elisabeth Wollheim: *In seinen Kopf passen viele Widersprüche*, dans: *Frankfurter Hefte*, 1980, H. 6.

<sup>77</sup> cf. Hans-Jürgen Heise: *Auf den Lippen die Angst vor dem Tod*, dans: *Die Welt*, 22.9.1979. Albert von Schirnding: *Überlebenszeugnisse eines Zeitgenossen. Die neuen Gedichte des fünfzigjährigen Peter Rühmkorf*, dans: *Süddeutsche Zeitung*, 20./21.10.1979.

<sup>78</sup> cf. Elisabeth Endres, *op. cit.*

<sup>79</sup> Peter Schütt: *Protesthaltung der 50er Jahre*, dans: *Deutsche Volkszeitung*, 11.10.1979.

<sup>80</sup> Peter Bekes / Michael Bielefeld: *Peter Rühmkorf. op. cit.*, p. 41-55. On trouve aussi cette étude sous une forme légèrement modifiée dans: Peter Bekes: *Peter Rühmkorf, Selbstporträt*. Dans: Peter Bekes / Wilhelm Große / Georg Guntermann / Hans-Otto Hügel / Hajo Kurzenberger (Hg.): *Deutsche Gegenwartsliryk von Biermann bis Zahl. Interpretationen*. München: Fink, 1982, p. 211-240; et en résumé dans: Peter Bekes: *« Weltuntergang - verschwindibus- ». Zur Rezeption von Apokalyptik und Prophetie in der Lyrik Peter Rühmkorfs*. Dans: M. Durzak / H. Steinecke (Hg.): *Zwischen Freund Hein und Freund Heine...*, *op. cit.*, p. 214-215.

Wie ich höre, hast du lange nicht von dir selbst  
 gesungen, Onkelchen?!  
 Die Menschheit muß ja allmählich denken,  
 sie ist unter sich -  
 Wieviele Reiche haben inzwischen  
 ihren Besitzer gewechselt?  
 Das Bewußtsein ist siebenmal umgeschlagen.  
 Da schnei ich nun herein  
 mit lauter letzten Fragen.

Darf man eintreten, Platz nehmen,  
 fragen, wie man wieder nach draußen kommt?  
 Aber Kinder, da ist doch irgendwas  
 mit der Perspektive los!  
 Alle Wände verzogen  
 seit wir das letzte Mal über Zukunft sprachen.  
 Prinzip Hoffnung total aus der Flucht.  
 'N wahres Wunder, daß wir nicht  
 alle schon schielen.

Soll ich euch mal sagen, was ist?  
 Also von mir aus können wir sofort-hier  
 vom Tisch aufstehn und die Welt umwälzen,  
 aber mit-wem-denn, mit w e m ?  
 Mit der Arbeiterklasse hängt Ihr  
 doch auch nur noch übers Weltall zusammen  
 (Ein Medium von höchster kommunikativer Kompetenz)  
 Ihr atmet die gleiche Luft -  
 mehr ist bald nicht.

Ich weiß-ich weiß, man soll den Sozialismus  
 nie völlig verloren geben.  
 '20 000 STICKSTOFFWERKER HABEN EINE FREIWILLIGE SONDER  
 SCHICHT ZU EHREN DES GENOSSEN LE-' na was ist?!  
 Dagegen IG Metall: '150 000 ARBEITSPLÄTZE DER DEUTSCHEN  
 WAFFENINDUSTRIE LANGFRISTIG GEFÄHRDET!'  
 Die Wahrheit macht einem immer mal wieder  
 einen dicken Strich durch den Glauben.  
 Man kuckt in die Zukunft - jedenfalls ich! -  
 wie in eine Geschützöffnung.

Vielleicht ist es einfach nur dies:  
 mein Herz zieht allmählich die Geier an.  
 Wer links kein Land mehr sieht,  
 für den rast die Erde bald  
 wie ein abgeriebener Pneu auf die ewigen Müllgründe zu -  
 Düdelüdüt, nu lauf doch nicht gleich  
 zur Mama mit deinen Verwüstungen.  
 Düdelüdüt! noch 'n Tusch für das Krankenversicherungs-  
 kostendämpfungsgesetz!  
 Konstantinopolitanischerdudelsackpfeifenmachergesellenrisiko-  
 [zulage!

(Selbstporträt, H 9-10)

Le moi lyrique s'adresse à lui-même sur le ton désinvolte qu'on lui connaît. L'apostrophe « Onkelchen » le présente comme un individu bonhomme et inoffensif<sup>81</sup> : elle renvoie probablement à l'âge de l'auteur (Rühmkorf vient alors d'avoir cinquante ans), et à l'agressivité perdue. Par sa tournure à la fois exclamative et interrogative, cette entrée en scène adopte l'attitude du questionnement qui caractérise le recueil : le sujet cherche à se définir, et tente de circonscrire son espace poétique, après la décennie d'abstinence dont on a dégagé les raisons politiques. L'autodérision lui permet de conserver la distance et la souveraineté à partir desquelles il observe la réaction du public (vers 3/4). L'hyperbole « Menschheit » et le contraste qu'elle produit avec la teneur affective du terme « Onkelchen » montre que le discours n'a rien perdu de sa fonction iconoclaste. Les trois vers suivants effectuent un bilan de la situation historique : les catégories abstraites dans lesquelles il est formulé s'opposent à la verdeur du langage subjectif qui l'encadre et suggèrent que le changement politique est resté superficiel. Le retour au Je qui conclut ce constat relève de la conception traditionnelle qui assigne au poète la fonction de poser les questions essentielles. Dans son mouvement circulaire, la première strophe figure l'évolution de Rühmkorf lui-même, qui revient à l'expression subjective après un détour par la politique et l'histoire.

La structure également vocative de la deuxième strophe englobe cette fois le destinataire potentiel et renforce le caractère gestuel du langage. Du haut de l'expérience suggérée par le terme « Onkelchen », le moi signale clairement l'existence de dysfonctionnements du réel que la formulation elliptique ne permet tout d'abord pas de préciser. Les vers suivants associent, en revanche, une métaphore architecturale à des allusions politiques (« über Zukunft spr[e]chen », « Prinzip Hoffnung »), suggérant le pragmatisme ambiant : selon Bekes et Bielefeld, Rühmkorf renvoie ici à la société allemande, qui s'est pliée à l'évolution politique. Les deux derniers vers cristallisent les craintes et les états d'âme des intellectuels de gauche à la suite de l'échec de 68.

La troisième strophe exprime clairement la position que revendique le sujet : toutefois, la formule vague et convenue « die Welt umwälzen », la réduction de l'assertion à un point de vue individuel (« von mir aus »), l'association des catégories

---

<sup>81</sup> On mesure le changement depuis *Kunststücke*, qui identifiait le sujet à un animal sauvage.

spatiales et temporelles (« sofort-hier ») et surtout l'image « vom Tisch aufstehn »<sup>82</sup> relativisent le sérieux de cette disposition révolutionnaire. Les questions suivantes s'inscrivent dans ce prolongement, exprimant le dilemme des intellectuels de l'époque: le fossé entre les écrivains et la classe ouvrière est en effet l'une des causes de l'échec du mouvement protestataire en Europe. La dérision qui sous-tend la fin de la strophe, consacrée aux points de convergence entre ces deux mondes, témoigne de la douleur qui accompagne un constat tournant à l'aporie dans le dernier vers.

La quatrième strophe opère un renversement en présentant l'avènement du socialisme comme un but ultime: le moi reprend tout d'abord à son compte l'objection que pourraient susciter le défaitisme et le scepticisme de ses déclarations antérieures. Mais il ne s'agit là que d'une apparente concession aux tenants obstinés du socialisme: le ton légèrement excédé confère à ce qui n'est au fond qu'une citation une fonction rhétorique qui apparaît clairement à la lecture des quatre vers suivants. En introduisant deux extraits de presse sous forme de montage dans le discours lyrique, ils confrontent en effet le mot d'ordre de l'époque (continuer à oeuvrer pour le socialisme malgré la défaite et les frustrations) à deux formes concrètes de la réalité sociale: les deux premiers vers mettent ironiquement au jour les formes coercitives qui président à l'organisation du travail et de la société dans une structure socialiste. Les deux vers suivants dénoncent les accointances paradoxales entre le syndicat et l'Etat occidental, puisque les revendications du premier en matière d'emploi vont dans le sens de la politique militariste du second. Sans commentaire superflu, cet agencement de citations montre que la réalisation politique à l'Est comme les aspirations socialistes à l'Ouest ne peuvent que trahir cet idéal. La réalité ne fait que confirmer la position du sceptique: tel est le sens des vers 7 et 8. Rien d'étonnant, dès lors, que les perspectives d'avenir se limitent à l'évocation de la « gueule du canon ». L'incise « jedenfalls ich! » relativise toutefois la portée généralisante (« Man kuckt ») de cette image de mort imminente.

Dans le prolongement de ces deux derniers vers, la cinquième strophe consacre le retour au moi. Ce mouvement centripète cherche à neutraliser l'attitude de pessimisme

---

<sup>82</sup> L'autodérision de cette image ne se comprend qu'en relation avec les espoirs formulés auparavant (cf. p. 217: « Wir hatten gehofft, daß sich unsere Schreibtische perspektivisch auf die Straße verlängerten. »): les désillusions politiques expliquent l'ironie sous-jacente ici; elle exprime tous les doutes sur l'efficacité d'une action révolutionnaire qui ne naîtrait pas de la rue.

extrême illustrée précédemment; l'emploi du modalisateur « vielleicht » va également dans ce sens. Le sujet tente ainsi d'expliquer le renoncement à l'idéal socialiste en le ramenant, du domaine socio-politique, dans une sphère toute intérieure résumée par le substantif « Herz », c'est-à-dire en le réduisant à des raisons biographico-sentimentales comme celle de l'âge, que suggère sans doute l'image du deuxième vers. Les « vautours », oiseaux de la mort, semblent la seule évocation dont le poète soit capable, aux antipodes de l'engagement politique et de la confiance en l'avenir dont il procède. Le jugement qui suit prend une allure apodictique et exprime une vision morbide du monde. Par l'élargissement de la perspective subjective (« Wer links kein Land mehr sieht... »), le poème ne reprend pas l'explication supra-individuelle, c'est-à-dire historico-sociologique du pessimisme politique; il tente plutôt de masquer un trop-plein de souffrance en l'objectivant. C'est très exactement le sens des deux vers qui suivent: l'onomatopée met un terme aux métaphores de la défaite et de la négativité, et l'injonction laisse rétrospectivement apparaître ces sombres prophéties, non plus comme la marque de l'âge, mais comme celle d'un désespoir naïf. La réduction du moi lyrique à un enfant désorienté tourne alors en dérision le poète vieillissant, aux prophéties apocalyptiques: cette objectivation restaure la distance du sujet à lui-même. C'est ainsi que les vers 7 et 8 ne sombrent plus dans le défaitisme, les visions de fin du monde, ni même l'utopie, mais illustrent au contraire une appréhension critique de la réalité politique et sociale: le terme complexe de « Krankenversicherungskostendämpfungsgesetz » illustre, dans sa composition même, la cible de la critique: l'accumulation des génitifs fait disparaître, dans la compréhension du mot, le terme « Kranken » au profit des concepts abstraits; Bekes et Bielefeld suggèrent que ce sacrifice de l'humain par la bureaucratie ainsi que le langage technocratique sont précisément dénoncés ici. Le dernier vers, en revanche, montre que le poème n'aboutit tout de même pas à une confrontation lucide avec le réel: cette monstruosité lexicale n'est pas gratuite, elle ne constitue pas une plaisanterie de plus, contrairement à l'interprétation de Bekes et Bielefeld: elle s'apparente plutôt à une pirouette que fait le poète pour se tirer des difficultés d'être dans le réel; elle masque la sortie de celui qui reste, même dans cet autoportrait, insaisissable.

*Selbstporträt* présente ainsi les causes biographiques et politiques de la dépression subjective: le poète cinquantenaire porte également les stigmates de la révolution

manquée. Le poème problématise cet échec, ainsi que l'incapacité des intellectuels d'établir un contact avec le monde ouvrier. Il met également en scène l'utopie socialiste à l'Ouest et la réalisation concrète du communisme à l'Est pour montrer à quel point la cause socialiste est, dans les deux cas, dévoyée: le pessimisme politique et les prophéties apocalyptiques du moi lyrique se trouvent justifiées. *Selbstporträt* traite donc de l'expérience politique du sujet. Les procédés de réfraction, l'objectivation, l'auto-dérision dont témoigne la réduction successive de cette expérience à une manifestation du vieillissement, puis à une forme de désarroi infantile, permettent de restituer une réalité douloureuse en maintenant l'intégrité subjective. Par ailleurs, l'agencement rhétorique du poème, perceptible dans la démarche du questionnement, l'argumentation, l'exemplification, les apparentes concessions, est le support d'une véritable réflexion politique. Ces fondements réalistes du discours poétique sont cependant battus en brèche par l'escapisme final.

La dernière strophe de *Zum Jahreswechsel* pose la question politique en des termes légèrement différents:

Ich will ja nicht hetzen, aber so rum betrachtet  
 ist der Sozialismus eigentlich  
 mehr ne Sache fürs Jenseits:  
 Ohne Hoffnung nicht zu ertragen, und zum Leben  
 - wie sagt man? - keine echte Alternative.  
 D a g e g e n d i e s e r T a g ,  
 nochmal den Würmern abgetrotzt und diese-deine-da  
 b i b b e r n d e B r ü n n e ,  
 bereit zum Überlaufen . . .  
 Loß, laß mich schon an deiner Luft mitzieh'n, und mich,  
 geschichtslos wie ein Schwein,  
 in deinen Grund vertiefen.  
 (H 16)

Les cinq premiers vers définissent le socialisme comme une entreprise utopique, notamment aux yeux de celui que le pessimisme a gagné. La dernière assertion tourne en dérision les formules figées des alternatifs de gauche.<sup>83</sup> Le poème opère ensuite un

<sup>83</sup> L'attitude et le langage des intellectuels de gauche est souvent la cible de la critique dans *Haltbar bis Ende 1999*. En voici quelques exemples: « Hier zum Beispiel haben wir unser 'PROGRESSIVES / THEATER ZUM MITSPIELEN, wo die Selbstdarstellung / des Menschen wieder einmal voll greift - / Wäre das nicht ein echtes Freizeitangebot an dich?' / Hier, gleich nebenan, entsteht ein 'INDIVIDUELL GEPLANTES / FERTIGHAUS, Kommunikationszentrum für alternative Lebensformen - / Sie müssen natürlich Ihre ganze Persönlichkeit mit einbringen!' » (*Ich butter meinen Toast von beiden Seiten*, H 31); « Aber neulich - wann war das noch? - / dieses Äh-, dieses Ähm-, dieses Impromptu-da im III. Programm: / das hat uns das Herz umgewandelt. » (*Impromptu*, H 34).



renversement, passant de la théorie politique à la réalité présente: la réflexion disparaît alors du texte et laisse la place à des impressions visuelles. Les trois derniers vers illustrent un escapisme érotique qui se présente comme l'envers de la politique. *Zum Jahreswechsel* propose donc une réflexion à partir du bilan de l'année écoulée (« Wieder mal groß Eindrücke vom Fernseher her / mit ins Bett genommen: / Das letzte Jahr Rolle rückwärts », *H* 15). L'état désastreux de l'évolution politique suscite une conclusion défaitiste, à laquelle le sujet oppose la force d'attraction du réel dans sa dimension érotique.

Dans *Ich butter meinen Toast von beiden Seiten*, la réflexion politique provoque une réaction analogue:

Klar bin ich Kommunist bei diesem meinem Berufsrisiko.  
 Ich will das Glück für alle Anwesenden.  
 Bloß immer nur pfennigweise kommt die Arbeiterklasse  
 ganz bestimmt nicht vom Fleck!  
 Aber diese Flügelkämpfe im sozialistischen Lager  
 schau ich mir nicht länger mit an.  
 Über den Gram wird gelacht.  
 Melancholie erleidet Verfolgung.  
 Bei meinen Feinden, zuweilen, finde ich Zuflucht vor meinen Genossen.

Sicher werde auch ich nochmal auferstehn und Partei ergreifen  
 (Frag jetzt nicht, wann!)  
 Ich will bloß nicht die ganze Gegenwart erwarten.  
 (*H* 32-33)

Ces deux strophes présentent dans des oppositions successives le dilemme politique du sujet: l'adhésion persistante au socialisme se heurte aux difficultés du militantisme. Cette confrontation douloureuse de l'idéal et du réel explique l'ironie de ces professions de foi: la sensibilité de gauche semble liée au statut économiquement précaire de l'écrivain, puis justifiée par une formule toute faite (« Ich will das Glück für alle Anwesenden »). Dans ce prolongement, l'amélioration de la condition ouvrière apparaît comme une revendication convenue, non dictée par l'expérience. On lit en filigrane toute la distance qui sépare, bon gré mal gré, l'intellectuel de la classe ouvrière. (C'est probablement ce que suggère l'écho réalisé entre « Arbeiterklasse » et « Berufsrisiko »). Bien qu'entachés d'une dérision qui fustige l'élan politique, ces quatre vers expriment l'attachement obstiné du sujet à l'idéal socialiste. En dénonçant l'inanité des luttes de pouvoir au sein du parti, la suite de la strophe justifie l'abandon de l'activisme politique. Le sentiment de solitude relève de l'inadéquation du pessimisme politique au temps présent. En inscrivant

le militantisme dans un avenir imprécis, la seconde strophe oppose l'engagement politique à la force de l'instant. C'est l'orientation que prend la fin du poème:

Und am Schluß-ganz zum Schluß-dann vielleicht noch ein Griff  
 in die dorische Skala  
 e'- d'- c'- h- a- g- f- e!  
 K a p e l l e !!!  
*What shall we do with a drunken sailor?*  
 Ja, was machen wir wirklich mit ihm!?  
 Man kann doch von einem Besoffenen nicht verlangen,  
 daß er sich einen glänzenden Abgang verschafft-

BRÜDER!  
 'ne Boje übern Traum und einen Wimpel  
 vors Abflußloch gesetzt-:  
 Hier wolln wir noch öfter zugrund gehn!  
 (H 33)

Les huit premiers vers font de l'ivresse une solution dans cette réalité politique. Toutefois, le sujet ne s'identifie pas au « marin » dont l'état d'ébriété apparaît comme une déchéance. L'apostrophe fraternelle qui suit constitue une mise en garde: il s'agit de prévenir la tentation du rêve et de l'ivresse (« Abflußloch » renvoie sans doute au jugement de la strophe précédente) que peuvent susciter les difficultés rencontrées dans le réel. Après avoir illustré la position politique du moi, *Ich butter meinen Toast von beiden Seiten* s'achève en récusant le réflexe de fuite; il pose alors implicitement les bases d'un nouveau rapport à la réalité.

Dans le prolongement de ce poème, plusieurs textes problématisent les données politiques dans une perspective dynamique. On trouve tout d'abord des appels à la solidarité. *Allein ist nicht genug* en est un exemple. Sa forme régulière, la simplicité lexicale, la régularité des rimes et du schéma métrique dans l'alternance d'iambes longs et courts, correspondent à l'intention vocative. Point de départ de l'appel, le thème de la victoire permet d'évoquer en filigrane l'échec du mouvement protestataire. A partir de ce constat, le poème développe une morale qui refuse la résignation et s'apparente à un avertissement: « Paßt auf, die große Krise kommt erst jetzt. » Les deux dernières strophes définissent plus clairement la menace:

Der Kapitalismus macht die Welt zu Brei.  
 Und läßt sich noch rühren dieser Brei.  
 Mit Lust und unverbesserlich -  
 Du aber unterscheide dich  
 und schrei.  
 U n d s c h r e i .  
 Du aber unterscheide dich und schrei.

Doch Schrein alleine macht dich noch nicht klug.  
 alleine schreien macht die Welt nicht klug.  
 Du sollst nicht so wie alle sein.  
 Doch manchmal mußt du viele sein:

a l l e i n  
 a l l e i n  
 a l l e i n i s t n i c h t g e n u g .  
 (H 23)

Malgré l'évocation précise de la cible et des moyens de l'atteindre, l'appel à la solidarité reste trop abstrait pour se montrer vraiment efficace.<sup>84</sup> En revanche, *Bleib erschütterbar und widersteh* concrétise davantage les conditions de la solidarité<sup>85</sup>. En voici la première strophe:

Also heut: zum Ersten, Zweiten, Letzten:  
 Allen Durchgedrehten, Umgehetzten,  
 was ich, kaum erhoben, wanken seh,  
 gestern an und morgen abgeschaltet:  
 Eh dein Kopf zum Totenkopf erkaltet:  
 Bleib erschütterbar - doch widersteh!  
 (H 24)

Les destinataires de l'appel apparaissent comme les objets d'une vente aux enchères, les victimes d'un mouvement (vers 2/3) figurant le processus d'aliénation sociale. Ce dernier semble toutefois maintenu dans les limites temporelles du passé et de l'avenir (« gestern an und morgen abgeschaltet »), tandis que l'espace présent abrite le pôle de résistance (« Eh dein Kopf zum Totenkopf erkaltet »; « heut »). L'injonction finale, qui constitue le dernier vers de chacune des quatre strophes du poème, concrétise au plan métrique le paradoxe qu'elle exprime, puisque les trois dactyles qu'elle contient contrastent avec la régularité des trochées qui précèdent. L'ensemble du schéma rythmique confère en tout cas au poème, par l'absence de mouvement ascendant, une tonalité abrupte et heurtée qui traduit bien sa vocation. De même, cette répétition qui s'apparente à un refrain, ainsi que l'emploi du « Schweifreim » le rendent facile à retenir. Voici la dernière strophe:

Widersteht! im Siegen Ungeübte,

<sup>84</sup> C'est le reproche majeur que fait à juste titre Uerlings, qui fournit une étude précise du poème (*op. cit.*, p. 252-256). Il signale que d'autres textes formulent une critique plus concrète du capitalisme, comme par exemple *Meine Stelle am Himmel* (W 169): « K a p i t a l i s m u s i s t K i e z : / einer betreibe des anderen Unterwerfung - ».

<sup>85</sup> Pour une analyse détaillée du poème, on pourra se reporter à Uerlings, *op. cit.*, p. 258-261. Il est également commenté, mais de façon superficielle, par Albert von Schirnding dans: Marcel Reich-Ranicki (Hg.), *Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen*. Band 4. Frankfurt/Main: Insel, 1979. p. 219-220.

zwischen Scylla hier und dort Charybde  
 schwankt der Wechselkurs der Odysse . . .  
 Finsternis kommt reichlich nachglossen;  
 aber du mit -such sie dir!- Genossen!  
 teilst das Dunkel, und es teilt sich die Gefahr,  
 leicht und jäh - - -  
 Bleib erschütterbar!  
 Bleib erschütterbar - und widersteh.

Selon Uerlings, Charybde représente le danger de se perdre dans le tourbillon du progrès, et Scylla celui de trahir son identité en s'accomodant des désillusions politiques.<sup>86</sup> Il montre ainsi que le poème n'invoque pas la solidarité dans un but politique, mais qu'il la rattache à la problématique de l'identité, dont la sensibilité et la résistance sont les deux données fondamentales: elle ne peut être sauvegardée que si chaque individu, solidaire en cela de tous les autres, se préserve de l'autodestruction comme de la destruction sociale. Sans traiter ici précisément du problème de l'identité, qui constitue le fil conducteur de la lecture de Uerlings, on peut retenir du poème la chose suivante: le fonctionnement du discours rend l'appel à la solidarité efficace; sans être véritablement politique, la nature de la solidarité est foncièrement humaine: c'est peut-être simplement ce que vise *Bleib erschütterbar und widersteh*, qui se nourrit de la bipolarité de la sensibilité et de la résistance.<sup>87</sup> Quelle que soit la nature de la solidarité, la réflexion politique apparaît tout de même ici dans la défense de l'individu contre les différentes formes d'absorption sociale: et c'est bien elle qui débouche, dans un bel élan d'optimisme, sur un appel à la solidarité.

Dans *Von mir - zu euch - für uns*, le sujet associe la conscience politique à l'activité poétique:

Auf-auf, meine bettlägerigen Gespenster,  
 meine abgestandene Windhose!  
 Dieses gewaltige Zeitalter des Verfalls  
 kann man doch nicht so einfach unberufen  
 an sich vorbeirauschen lassen -

Entweder das Schicksal handelt  
 oder du selber!

<sup>86</sup> *ibid.*, p. 261.

<sup>87</sup> La preuve en est que ce poème remporte toujours un succès considérable lors des concerts, sans même que le public ait des connaissances précises en mythologie; cf. Rühmkorf dans son journal: « *Bleib erschütterbar* hier wie überall im Lande wohlbekannt u. von einem Besucher als 'Dritte deutsche Nationalhymne' bezeichnet. Eigenartig f. d. Dichter, wie solch ein bereits 1977 oder 78 entstandenes Stück zu einem geschätzten Gemeindelied werden konnte. » (TB 89) (« Ici comme dans tout le pays, *Bleib erschütterbar* est bien connu - un visiteur l'a qualifié de 'troisième hymne national'. Curieux pour un poète de voir qu'un texte qui date déjà de 1977 ou 78 ait pu devenir un chant collectif apprécié. »)

Hier wo sich so manches  
 schon bei bloßem Hinsehn zersetzt,  
 noch Niveau gehalten?  
 Soweit kommt's!  
 Da wolln wir doch lieber noch mal ein paar alte neue  
 M a ß s t ä b e a n l e g e n .

Eine Stimme, meine Herrsachften, eine Stimme!  
 Mussen wir denn alles  
 wieder alleine machen? noch am Grabesrand  
 d e n D e c k e l h o c h  
 uns das rote Tuch rausgezogen?!-  
 O wenigen Engel, die wir die Welt hier beflügeln.

Sich den Kopf zergrübeln,  
 auch ne Leistung -  
 Aber du kriegst ja nichts raus.  
 Wo waren wir stehen geblieben,  
 d a m a l s ,  
 Sommer Siemundsechzig?

Nein, ich will weg von hier und zwar:  
 wie dieser Kugelschreiber, wenn er auf den Rest  
 geht, nochmal richtig loskleckst,  
 werd ich ungebremst  
 auslaufen wie verrückt und offen hinschmiern:  
 Richtig i c h r e d v o n m i r ,  
 z u e u c h ,  
 f ü r u n s .  
 (H 17-18)

Le discours naît, là encore, de l'expérience historique: l'échec de 68 oblige le moi à adopter une position défensive; elle est soutenue par un ton volontariste. Uerlings voit dans le sujet combatif, tenant de l'éducation et du changement politiques (« Da wolln wir doch lieber noch mal ein paar alte neue / Maßstäbe anlegen »), une mise en scène ironique<sup>88</sup>. Le moi oppose le poète (« O wir wenigen Engel... ») et sa fonction critique aux militants de cellule, qui représentent une forme de pensée politique inefficace et inadaptée aux besoins de la réalité: « sich den Kopf zergrübeln, / auch ne Leistung - / Aber du kriegst ja nichts raus. ». Peut-être ces vers renvoient-ils également aux ruminations défaitistes du moi observées dans d'autres poèmes: ils indiqueraient alors, en accord avec la dynamique de ce texte, la voie nouvelle empruntée par la réflexion et l'action politiques.

---

<sup>88</sup> *op. cit.*, p. 257.

Les trois vers suivants en sont l'illustration: ils préconisent en effet de tenir compte des données historiques; ainsi, la pensée politique ne doit plus se nourrir de formules toutes faites, d'un engagement purement idéologique et abstrait, mais se développer à partir des échecs historiques. Il s'agit en somme de la concrétiser afin de la rendre plus efficace.

De façon inattendue, le discours prend une signification poétologique: la dernière strophe définit la fonction du poète dans cette réorientation de la pensée et de l'action socialistes. L'assimilation du poète à son instrument fait de la lassitude le point de départ du texte (« wenn er auf den Rest / geht ») et du sentiment de finitude une des données incontournables de la réalité politique: le discours se nourrit alors de la dépression pour indiquer, à partir de l'expérience individuelle, une voie susceptible d'être empruntée par d'autres. La fonction de la poésie apparaît clairement dans le titre, sur lequel s'achève aussi le poème: l'expression subjective n'est pas un monologue, elle s'adresse à une collectivité et vise à créer une communauté. Là encore, la solidarité dont le poème jette les bases n'est pas spécifiquement politique: c'est la communication poétique qui la réalise. *Von mir - zu euch - für uns* est intéressant parce qu'il illustre lui-même la démarche qu'il préconise: une réflexion politique née de la réalité. Toutefois, la concrétisation en reste au stade de la revendication, puisque le sujet affiche la nature esthétique de la solidarité.

On peut évaluer les prolongements de cette réflexion dans *Komm raus!*:

Komm raus aus deiner Eber-Einzelbucht,  
aus deiner Ludergrube.  
Komm raus aus deiner kaskoversicherten Dunkelkammer!  
Auch dein Innenleben  
findet öfter statt, merk ich grade -  
(Komm raus aus deinem Farbbandkäfig)  
Im Prinzip-ja?- P r i n z i p  
sind doch längst alle Schleusen geöffnet, Gitter gefallen. . .

Immer noch vielerlei Licht hier, wo sich  
keine Anzeigeseite dazwischen schiebt,  
keine Helium-Annonce-:  
DIE SONNE  
unverwandt, mit angezogenen Strahlen -  
(Komm raus aus deinem Leichen-Entsafter)  
**Vor dir das Meer und hinter dir**  
die Waschmaschine. . .  
(aus deinem Metzwerk, aus deinem Familien-Gefrierfach)  
Hier nichts gewollt zu haben,  
ist soviel wie verspielt, das weißt du, oder?

Heda, du eingerahmtes Tier, du kriegst  
den Kopf wohl gar nicht mehr aus raus dieser Paste, laß sehn!  
Unbeugsam reflektierst du dich  
an der Schreibtischkante -  
(eisern nach innen blickend, ein Vesuv mit geschlossenen Augen)  
Komm raus aus deinem handversiegelten Hockergrab!  
A u c h K u l t u r  
ist nur eine unmaßgebliche Schutzbehauptung.

Eine Schlacht im Sitzen gewinnen:  
s c h ö n w ä r ' s !  
Und schön der Gedankeda wer sich nicht rührt,  
hat wenigstens Anspruch auf Schicksal - Aus deiner Tropfsteintruhe!  
Komm raus aus deinem Todeskoban, überleg dir das Leben:  
Die Morgenschiffe rauschen schon an -  
Ein Tag aus Gold und Grau:  
willst du mit rein? -  
(H 20-21)

Le sujet lyrique s'adresse à lui-même, en jouant de la force d'attraction du monde extérieur contre la tendance à l'introversion du poète; le texte part de ce contraste pour imprimer au discours une nouvelle orientation. Il évoque le monde clos et protégé (« Einzelbucht »; « kaskoversicherten Dunkelkammer »; « Farbbandkäfig ») de l'écrivain retiré (« Eber »; « Ludergrube »). L'ensemble de ces métaphores renvoie à un espace soigneusement délimité et particulièrement étanche; le poète finit, par une sorte d'inéluctable mimétisme, par présenter lui-même les caractéristiques du lieu qu'il occupe: inflexible (« unbeugsam »; « eisern »), tourné vers l'intérieur (« nach innen blickend »), il semble hermétique à toute influence venant du dehors, et manque de s'engluer dans le magma d'une existence égocentrée (« du kriegst den Kopf wohl gar nicht meht aus raus dieser Paste »). Dans une gradation, la troisième strophe assimile cette autarcie à la mort: « handversiegelten Hockergrab »; « Tropfsteintruhe »; « Todeskoban »; « Leichenentsafter ». L'alibi culturel que pourrait invoquer le poète est balayé dans la troisième strophe (« Auch Kultur ist nur eine unmaßgebliche Schutzbehauptung »). Par contraste, le sujet évoque le gâchis d'une vie qu'aucun combat n'a animée (« Hier nichts gewollt zu haben, / ist soviel wie verspielt »), et dénonce comme une utopie les victoires acquises au sein du bureau (« Eine Schlacht im Sitzen gewinnen: / schön wär's! »).

Les derniers vers définissent clairement le but du mouvement revendiqué, le pôle positif qui s'oppose aux images de la mort: le terme « Leben » apparaît au terme de ces multiples injonctions. La deuxième strophe réfute par anticipation la signification que

pourrait prendre la dynamique invoquée ici, Rühmkorf la commente dans la paraphrase suivante:

[Die Fahrt geht] [...] gar nicht in die unglaublich goldigen Weiten, die uns unsere Abenteuerurlaubsprospekte vorspiegeln. (P 102)<sup>89</sup>

Les termes repoussoirs de « Anzeigeseite », « Helium-Annonce », « Entsafter », « Waschmaschine », « Familien-Gefrierfach » circonscrivent précisément ce que n'est pas la « vie »: la consommation, ce réflexe de la civilisation moderne, l'évasion sous les tropiques. Sans doute ces évocations contribuent-elles également, sous une forme plus constructive, à identifier le public au sujet lyrique. Les trois derniers vers du poème, en revanche, fournissent une image du but que représente le monde extérieur: les données visuelles et sonores se confondent, dans une sorte de synesthésie qui suggère un mouvement infini, à l'opposé du monde intérieur du sujet.

Bien que le repli du poète sur lui-même résulte d'une expérience politique malheureuse, la dynamique proposée comme antidote ne s'inscrit pas dans un projet de même nature: l'injonction « Komm raus » n'est pas une invite au militantisme du socialiste convaincu. En revanche, l'expression « ein Tag aus Gold und Grau » semble bien correspondre, dans sa bipolarité, à la réalité dans ses aspects positifs et négatifs. C'est ce qu'explique Rühmkorf:

[Die Fahrt geht] sicher nicht in die Kiellinie eines Fraktionsbeschlusses oder einer Parteitagaresolution. Da könnten wir auch gleich sagen, komm ins Graue, Genosse. [...] Aber Gold und Grau zusammen, das scheint mir schon eher ein vertrauenswürdiges Gemisch. Darauf kann man sich einlassen wie auf ein Lebensgefühl aus Hoffnung und Skepsis. (P 102)<sup>90</sup>

Dans le prolongement de cette représentation lucide du réel, on peut souligner que cet élan du sujet vers le monde se présente comme un mouvement inéluctable, auquel nul ne saurait résister: « Im Prinzip [...] sind doch längst alle Schleusen geöffnet, Gitter gefallen... ». Cette métaphore de déferlement s'applique par ailleurs au poète lui-même, défini comme « un Vésuve aux yeux fermés »: il semble ainsi receler une force explosive naturelle, impossible à contenir, qui rend inévitable la marche vers le monde .

<sup>89</sup> « [Le voyage ne mène] pas du tout vers ces improbables contrées enchantées que nous font miroiter les catalogues de vacances exotiques. »

<sup>90</sup> « [Le voyage ne mène] certainement pas dans le sillage d'une motion de groupe parlementaire ou d'une résolution de congrès politique. Ou alors, autant dire tout de suite ' en avant pour la grisaille, camarades '. [...] Mais le gris et l'or ensemble, voilà plutôt le mélange qui me paraît digne de confiance. Voilà de quoi se laisser tenter, comme par l'idée de vivre avec espoir et scepticisme à la fois. »



Le mode vocatif de ce poème, où le moi s'adresse à lui-même, permet d'apostropher le lecteur potentiel et de l'intégrer au mouvement illustré ici. Le naturel de l'interpellation, et la présence régulière de questions vont également dans ce sens: «-ja?- » ; « das weißt du, oder? »; « Heda, du »; « laß sehn! »; « willst du mit rein? ». De même, la répétition de l'injonction « Komm raus » (vers 1, 3, 6, 14, 17, 25, 31, 32) ne peut que renforcer l'intention du poème<sup>91</sup>. Rühmkorf explique ce fonctionnement en ces termes:

Es ist eines von diesen typischen - für mich typischen - dialogischen Selbstgesprächen, in denen das Ich sich kollegial als ein Du anspricht und das gleichzeitig mitangesprochene Du des Lesers zur Beherzigung eines eigenen Ich verleitet werden soll, es ist reine Beziehungsmagie, und wenn das öffentlich sogar noch Resonanzen findet, dann ist der Zweck unserer gemeinsamen Geisterbeschwörung eigentlich schon erfüllt. (P 101)<sup>92</sup>

C'est ici que se superposent la fonction du poème (rappeler que le monde existe) et l'aspiration esthétique du poète après l'expérience malheureuse de 68 et le découragement qui a suivi:

Im Grunde wollen wir doch überhaupt nichts anderes als dies mediale Einvernehmen. (*ibid.*)<sup>93</sup>

*Komm raus!* illustre clairement l'évolution du poète malmené par la réalité politique. Il oppose deux mondes: d'une part, le monde intérieur et l'activité narcissique d'un poète occupé à redéfinir, à la suite des désillusions politiques des années soixante-dix, l'identité perdue et l'espace poétique; d'autre part, la « vie », c'est-à-dire la réalité sous sa forme la plus concrète, riche de ses beautés mais aussi de ses difficultés. Ce programme est aussi poétologique: le poète renonce ainsi à une réflexion politique et esthétique qui fonctionnerait en vase clos, pour affronter concrètement le monde et établir un contact direct avec son public. Ainsi, *Komm raus!* ne marque pas seulement une étape dans le traitement de l'expérience politique, mais il présente l'originalité

<sup>91</sup> S'interrogeant sur les raisons du succès de ce poème lors des concerts, Rühmkorf remarque: « Es ist die einfache Wiederholung ('Komm raus!... Komm raus!... K o m m r a u s!'), die sich den Weg zum kollektiven Gehörgang schlechterdings ertrommelt. » (TB 79) (« C'est la simple répétition - 'Komm raus!... Komm raus!... Komm raus! - qui, par son effet de tambour, force littéralement le passage du conduit auditif de la collectivité. »)

<sup>92</sup> « C'est typiquement - pour moi du moins - l'un de ces soliloques en forme de dialogue dans lesquels le je s'interpelle par un tu confraternel et où le tu du lecteur, qui est compris dans l'apostrophe, se trouve incité à prendre à coeur son propre je; c'est de la magie relationnelle pure, et pour peu que cela trouve une résonance publique, notre entreprise commune d'évocation des esprits a, au fond, atteint son but. »

<sup>93</sup> « Au fond, nous ne voulons rien d'autre que cette entente médiumnique. »

d'illustrer concrètement la nouvelle orientation que l'auteur imprime à son discours lyrique.

La plupart des poèmes de *Haltbar bis Ende 1999* ont pour point de départ une réflexion sur la réalité allemande des années soixante-dix. Le défaitisme, le pessimisme, la dépression qui s'y expriment renvoient à l'expérience politique du moi. Mais le mouvement du discours permet de distinguer des réactions différentes face à ces données politiques insupportables: dans un premier temps, le sujet lyrique, trop affecté pour affronter la réalité, adopte une attitude défensive et se réfugie dans un escapisme qui peut prendre diverses formes: esthétique et lexicale, comme dans *Selbstporträt*, ou érotique, comme dans *Zum Jahreswechsel*, *Tagebuch*, *Paradise regained*, ou *Tagelied*, par exemple. Puis, progressivement, il se prévient contre le réflexe de fuite (*Ich butter meinen Toast von beiden Seiten*), et finit par témoigner d'une position volontariste. On observe ainsi de nombreux exemples d'un élan vital qui se développe à partir des données problématiques de la réalité politique: les appels à la solidarité prennent rapidement un tour plus généralement humain, moins spécifiquement politique. Le sujet prône finalement la concrétisation du discours politique, puis, dans ce prolongement, il dénie au poème la fonction d'abriter la seule réflexion politique, considérée comme inhibante et castratrice. C'est à une sorte d'hymne à la vie qu'aboutit la réflexion politique menée dans *Haltbar bis Ende 1999*. Elle passe ainsi par divers stades, du refus du réel à l'adhésion active au monde. Cette évolution se développe parallèlement à une réflexion poétologique qu'il convient maintenant d'étudier.

## 2.2. La question de l'identité

Comme le souligne Rühmkorf dans la postface, « l'attitude de l'expérimentateur qui flaire et questionne » sous-tend la plupart des poèmes du recueil.<sup>94</sup> Or, ce

<sup>94</sup> Dans *Einfallskunde*, il évoque le poète en ces termes: « Seine Ausgangsstellung ist die fragend-witternde Probierhaltung » (H 101). Il en donne quelques exemples: « Wer von uns beiden macht heute Protokoll? », H 11; « Darf man eintreten, Platz nehmen, fragen, wie man nach draußen kommt? », H 9. On peut ajouter: « In welcher Kirche küstert / dein Über-Ich herum? » (H 14); « Diese Welt kann doch nicht so gemeint sein / wie sie aussieht, oder? » (H 15); « Wer ich? » (H 27); « Aufwachen? - wozu? » (H 65); « Auch schon große Dinge erlebt. / Was war los? / Nicht viel. » (H 83); « Wohin des Weges, die letzte Zwiete lang? » (H 85); « [...] wie soll ich sagen? » (H 88).

questionnement ne concerne pas que la position politique du sujet, il est aussi lié à son activité de poète. En effet, on a pu constater que la réalité politique suscitait également une révision de l'espace poétique. Celle-ci s'articule selon trois axes: le problème de l'âge, l'identité poétique, et le rapport entre la poésie et la vie.

Les interrogations sont en premier lieu d'ordre biographique. Sans même surévaluer ces données, force est de constater que la cinquantaine que l'auteur a justement atteinte au moment de la publication du recueil suscite une réflexion de teneur poétologique.

Dans *Tagebuch*, le sujet endosse le double rôle de poète-diariste, et s'interroge sur son utilité

Wer von uns beiden macht heute Protokoll? -  
Also wieder mal ich!  
Eigentlich ein Zeichen von Schwäche, sich in diesen  
Wartestand abdrängen lassen:  
Sitzriese, Tagebuchhalter, Zeitverzettler -  
Aber nichtdoch, Junge,  
diese letzten paar Jährchen wird einer wie du  
schon noch stillhalten können. . .  
(H 11)

Passivité et attentisme caractérisent l'attitude de celui qui établit le compte rendu du réel dans ses moindres détails. La précision temporelle (« diese letzten paar Jährchen ») le situent nettement sur le second versant de son existence, de sorte que la lassitude qui émane de cette strophe semble relever de l'âge. Deux vers tirés de *O- I. Klasse-Einsamkeit* adoptent une perspective identique:

Ich bin kein Mensch für die Zukunft, dafür  
muß ich hier zappeln und brennen.  
(H 41)

Parfois, la crainte du vieillissement prend la forme d'une mise en garde personnelle:

Bloß noch nicht weise werden auf meine alten Tage.  
[...]  
Bloß keinen erwachsenen Menschen aus sich machen lassen.  
(*Das niedere Hohelied*, H 50; 53)

*Lavierte Federzeichnung* évoque la fin tragique de Chopin: la situation pitoyable du compositeur qui fonctionne comme une figure d'identification et l'humour grinçant qui sous-tend cette image expriment une angoisse que résume le dernier vers:

Auch die Tage vermutlich nicht besser,  
als Chopin sich noch persönlich auf die Finger spuckte.  
Die Tasten rot besprüht,  
und die Sand wie verrückt mit'm Wischtuch hinterher.  
Ein Mythos von ferne ist immer noch angenehmer

als solch ein Anblick zum Heulen.  
(H 83)

*Vorvorletztes Lied* s'ouvre sur l'illustration de la lassitude du Moi: elle relève clairement de l'âge et suscite l'interrogation sur le sens de l'entreprise poétique:

Wohin des Weges, die letzte Zwierte lang?  
Um 19 Uhr ist Schicht.  
Noch ein System zur Nacht, vor Sonnenuntergang?  
Ich glaub, ich pack es nicht.

Da kuckst du vor- und seit- und wetterwärts,  
daß ein! -sich alles präg.  
Was kosten mich die Witze noch an Schmerz,  
die Lust allein an Weg?  
[...]  
(H 85)

Le motif de l'âge apparaît ainsi fréquemment dans *Haltbar bis Ende 1999*<sup>95</sup>; on ne saurait toutefois mettre le pessimisme et l'amertume sur le seul compte du vieillissement.<sup>96</sup> D'une part, le réel influe tout autant sur l'état du moi:

Es kann doch nicht bloß das Innere sein,  
das keinen Anklang mehr findet.  
(*Namenlos*, H 87)

D'autre part, ce dernier finit par relèguer la question de l'âge hors du domaine poétique:

Herbst des Lebens? Ernte?  
Die Natur ist kein Beispiel.  
(*Haltbar bis Ende 1999*, H 63)

Le refus des métaphores convenues de la nature équivaut non seulement à dénier à l'âge tout traitement poétique, mais encore tout jugement général sur ses avantages et ses inconvénients. Dès lors, il ne constituera plus à lui tout seul un thème du discours, mais les coordonnées à partir desquelles le sujet élaborera une stratégie de survie:

Aufgeben? Ich mich?  
Was, schon dieses Jahr?  
Ehrlich gesagt, von meiner Auffassung vom Glück her kann ich mir  
solche Gedanken gar nicht leisten.  
Lieber noch ein bißchen mit meinen  
mürben Stellen experimentiert u n d  
[...]

<sup>95</sup> La première page du volume donne d'ailleurs le ton, puisqu'elle reproduit le portrait de Rühmkorf que Jansen lui a dédié pour ses cinquante ans.

<sup>96</sup> C'est l'erreur que commettent la plupart des critiques. cf. Hans-Jürgen Heise, *Auf den Lippen die Angst vor dem Tod*. (*Die Welt*, 22.9.1979); Ulrich Greiner, *Der denkende Zeitgenosse Rühmkorf*. (*FAZ*, 29.9.1979); Elisabeth Endres, *Im Tollwutbezirk* (op. cit.); Elisabeth Wolffheim, *In seinen Kopf passen viele Widersprüche* (op. cit.), par exemple. Les jugements prennent ainsi un tour trop anecdotique et superficiel. Sur ce plan, le reproche que formule Uerlings est tout à fait justifié (op. cit., p. 233).

Meine Grenzen nach innen überschreiten. . .  
 Noch einmal diese Stoffe-da erzeugen. . .  
 Eine unbekannte Verbindung eingehn. . .  
 Happen Manna destillieren -  
 Goldglubber -  
 Nervenplankton -  
 Stratosphärensperma -  
 Es muß doch einen zweiten Weg  
 ums Gehirn rum geben!  
 (Einen zweiten Weg ums Gehirn rum, H 45)

Certes, les dénégations indignées du début et la raison invoquée indiquent bien, dans un retournement ironique, quelle peut être la tentation du moi. Il lui oppose la voie d'une création poétique susceptible d'examiner la problématique subjective (« Lieber noch ein bißchen mit meinen / mürben Stellen experimentiert »), et celle d'une dissolution intérieure qui rappelle, dans son moyen comme dans sa formulation (il s'agit probablement de drogue), les poèmes escapistes de Benn.

Nourri de la conscience douloureuse du vieillissement, *Lavierte Federzeichnung* définit l'activité poétique de la maturité, puis s'achève sur un hymne à la vie, aux antipodes des obsessions morbides qui animaient les précédentes évocations de l'âge:

Auch schon große Dinge erlebt.  
 Was war los?  
 Nicht viel.

[...]

Was ich zu verkaufen habe, ist dagegen relativ preiswert:  
 Im Alter geht dir die Farbe aus,  
 aber der Strich wird sicherer.  
 Bißchen weniger Druck, dafür einfach locker was hinlaviert.  
 Man soll den eigenen Wünschen auch nicht pausenlos im Weg rumstehen.

Lieber nachts nochmal raus,  
 um der Wirklichkeit schluckweise näherzukommen.  
 Eine qualmende Müllschütte im Mai  
 kann zum Beispiel schon eine ausgesuchte Erhebung sein,  
 ein Leuchtschlitz überm Rock  
 ein Grund sich au verlieren -  
 Nichtsolaut! die Stunde der Wahrheit naht,  
 wo wir uns selbst etwas vormachen. . .

Einen Arsch im Anflug wie ein aufgeschlagenes Buch betrachten.

So ein Tal nochmal nachempfinden.

Einem Schritt einfach-so-Folge-leisten, ja?  
 die Drehtür durch,  
 den Flur lang,  
 Treppe runter,

mitten rein in die Musik !  
 Aber nicht jetzt den Beat mitklopfen;  
 von einer gewissen übergeordneten Warte aus  
 ist auch Rhythmus nur ne Verkrampfung.  
 Naja und dasdann - wollnwirmal- -in einen losen Faden Hanf  
 l a n g s a m - verwickeln lassen sich -  
 (// 83-84)

Le poème inscrit tout d'abord le discours dans une perspective temporelle, dont l'évocation laconique correspond au bilan lapidaire de l'existence passée (« Nicht viel »). Des données économiques désormais familières au lecteur introduisent ensuite les métaphores poétologiques, empruntées au domaine pictural: la netteté des contours correspond probablement à la rigueur formelle et à la force explosive de la poésie de jeunesse. A l'inverse, la forme ouverte des textes, la dilution de la souffrance, et la résignation du nouveau recueil sont résumées dans la formule: « Bißchen weniger Druck, / dafür einfach locker was hinlaviert ». Le vers suivant indique le renoncement à la violence de la création artistique maintes fois évoquée dans les poèmes de *Kunststücke* ou de *Walther...*, par exemple.<sup>97</sup> Dans la logique de cet assouplissement du discours qu'illustre l'expression « locker hinlaviert », la fin du texte manifeste la force d'attraction qu'exerce la réalité sur le poète: « Lieber nachts nochmal raus, / um der Wirklichkeit schluckweise näherzukommen. » Les vers qui suivent concrétisent cette profession de foi vitaliste: la conscience de l'âge n'apparaît plus que pour inciter le moi à jouir encore de la vie (« [...] zum Beispiel schon eine ausgesuchte Erhebung [...] »; « nochmal »). Certes, les évocations empiriques s'apparentent plus à une fuite dans l'érotisme ou la drogue, qu'au véritable affrontement avec la réalité que préconise pourtant le sujet. Il n'en reste pas moins que le vieillissement du poète, point de départ de *Lavierte Federzeichnung*, dépasse ici les méditations désespérées des premiers poèmes pour aboutir à l'expérience concrète du réel: c'est en cela que ce texte est représentatif.

Le deuxième axe du questionnement identitaire concerne l'espace même du poème, à l'intérieur duquel s'inscrit le mouvement spécifique du sujet lyrique. *Phönix voran!*<sup>98</sup> en est un exemple:

<sup>97</sup> cf. p. 183, note 75. Voici quelques exemples: « [...] wo meine Zwergenjahrzehnte / ihre Spatzen aufs Streckbett schickten » (*Ode an die Hoffnung*, K 19); « Den Narrn, der im Prokrustesbett des Mundes / die Freuden schmälert und die Silben streckt- » (*An Mundes statt*, K 29); « Je mehr man sich in die Länge streckt, / umso platter wird man am Ende » (*Noch weitere Leiden*, W 173).

<sup>98</sup> Première publication dans: *Phönix -voran. Gedichte*, op. cit. On se référera pour l'essentiel du commentaire à l'analyse fouillée que fait Uerlings du poème (op. cit., p. 287-296).

Was dann nachher so schön fliegt. . .  
wie lange ist darauf rumgebrütet worden;

Und muß doch wieder raus aus seiner Luft  
und runter in den Eisschleim, in den Bleiverschlag.

‘STARK BELASTBARE FÜHRUNGSKRAFT / VERKAUF (43)  
BEWEGLICHER PRAKTIKER MIT KRISENERFAHRUNG,  
KANN MOTIVIEREN UND AUFBAUEN’:  
mit solchen zusammen mußst du un in die Arena.

Hier mal erneuere dich.

Komm-komm, alter Schmierseifenhansel, ausgereckte Bezugsperson,  
der Mensch ist kein Klavierkocker!  
Schraube im Arsch,  
zum Rauf- und Runterdrehen.

Odu und wie-du-so-sabbelst:  
‘Es kotzt mich an, aber es wirft mich nicht um-’  
Das ist auch son Gedanke in Öl, den kannst du dir einrahmen lassen.

Oder wie du behutsam deine Atemzüge einteilst,  
als wär damit Zeit zu gewinnen.

Das kannst du aber nicht.  
Das muß erst alles -organisch-mit Gewalt!- entwurzelt werden;

Schon morgen.  
Heute noch.  
Rechtzeitig ist zu spät.  
Ruhig vom Stuhl geschubst.

Mit klarem Ruck aus den Angeln.

Wie dieser ganz normale Neurotiker neulich  
seinem Irrenarzt die Couch vor die Füße kippte und sagte:  
‘Mit der Hypo-Bank kamen die Schulden ins Haus  
und mit dem Doktor die Zustände-  
Ich aber will mein Geld zurück und meine Stimmen wieder hören.’

So etwa!

Beziehungweise: ‘Wenn ich mal richtig *ICH* sag,  
wieviel da wohl noch mitreden können?!’

Einspruch? Nichtsda.  
‘N Ich hat irgendwie jeder, und das ist auch gar nicht so ungewaltig.

Wenn es die Augen zuklappt,  
geht die Erde unter,  
sind die Sterne aus.

Und darum will ich  
-jetzt sofort!-  
den Grabstein von der Tür wegwälzen.

Und darum will ich mich dir völlig unterbreiten,  
wie eine Juniwiese,  
ein Ausbund an Grün.

Und will dir den Fluß einschenken,  
bis du überläufst,  
unhaltbar,  
fotgerissen,  
und mich - mit dir - ertränkst.  
(H 56-57)

Les quatre premiers vers circonscrivent les deux pôles de l'antithèse sur laquelle repose le poème: la création poétique que figurent les métaphores de liberté aérienne s'oppose au domaine représenté par les termes « Eisschleim » et « Bleiverschlag », qui dans toute son étroitesse et sa rigidité, finit par absorber les évolutions artistiques. Uerlings y voit l'image de la « société de concurrence » (« Konkurrenzgesellschaft », *op. cit.*, p. 288), l'« arène » dans laquelle le moi doit descendre et se mêler à ceux que caractérise la troisième strophe. Le texte traite ainsi de l'adaptation du poète à cette société. Les trois strophes suivantes illustrent les diverses façons dont le sujet se conforme à ses attentes et à son fonctionnement: les apostrophes péjoratives de la quatrième strophe, l'assimilation commentée du poète à un objet, la réfutation des excuses qu'il pourrait formuler (« Es kotzt mich an aber es wirft mich nicht um ») trouvent une expression discursive dans le dix-neuvième vers (« Das kannst du aber nicht ») et dans l'injonction « Hier mal erneuere dich »: il s'agit de ne pas se compromettre, de cesser de s'adapter aux formes sociales, et d'opérer un renversement (« erneuere dich »). L'attitude que préconise le poème apparaît dès le vingtième vers: en rappelant la formule de Marx (« radikal sein heißt, die Sache an der Wurzel packen »). Uerlings (*op. cit.*, p. 290) voit dans cette phrase une invite à changer les fondements d'une société inadaptée. Les données temporelles ainsi que les métaphores qui suivent (« vom Stuhl geschubst »; « aus den angeln ») renvoient à l'urgence de l'entreprise et à la lucidité tranquille dont elle procède (« ruhig », « mit klarem Ruck »). En ce sens, le « névrosé » est une figure emblématique. Il ne renverse (« kippte ») les choses qu'en apparence: le fonctionnement paradoxal de son discours indique qu'il entend bien ainsi les remettre à l'endroit. La présence de ce personnage pathologique correspond à l'intrusion du pronom « ich » dans le texte: cette première occurrence manifeste de l'expression subjective signale qu'il a su se préserver de façon



exemplaire, sans se trahir. En prologuant cette réflexion, les vers suivants posent la question de l'identité du poète, non sans la légitimer par l'insertion laconique: « Einspruch? Nichtsda. ».

« Wenn es die Augen zuklappt, / geht die Erde unter, / sind die Sterne aus. »: pour Uerlings, cette image renvoie à la philosophie de Descartes, qui fait de la pensée le fondement de la conscience subjective (« Je pense donc je suis »). On peut ajouter que cette strophe illustre bien la conception de la phénoménologie qui stipule qu'il n'y a de monde que s'il y a une conscience pour le percevoir: en d'autres termes, la réalité du monde est liée à la conscience subjective. Si l'on admet, en suivant Uerlings, que ces vers ont une fonction parodique, force est tout de même de reconnaître, non pas seulement l'assujettissement du moi au monde, mais, au-delà, la réciprocité de ce rapport. C'est précisément cette relation plus harmonieuses que figure la fin du poème: l'affirmation subjective retrouve toute sa force, perceptible dans l'anaphore volontariste (« Und darum will ich... »; « und darum will ich... »; « und will dir... »), et superposable à la réaction du personnage « névrosé ». La première strophe qui suit exprime autant le mépris de la consolation religieuse qu'un fantasme d'identification christique (« den Grabstein von der Tür wegwälzen »). Le contenu implicitement sexuel des derniers vers laisse entrevoir une expérience de plénitude, d'où n'est pas absente la dimension de la mort. La dissolution constitue le point culminant d'une félicité acquise au contact de l'autre; refermant la poème, cette métaphore se trouve indirectement liée au titre: elle se prolonge donc par l'évocation du Phénix, qui symbolise le triomphe de la vie sur la mort (« Hier mal erneuere dich »). La renaissance apparaît ici dans sa seconde dimension, non plus pôle de résistance au système social, mais figure de la reconstitution subjective au sein du texte.

Après avoir esquissé la voie d'une pratique artistique exempte de compromissions sociales, *Phönix voran!* campe un sujet lyrique désormais capable d'employer la première personne, signe qu'il a recouvré une identité entamée par le fonctionnement social. La fin du poème le montre dans sa dimension empirique, au centre d'un monde dans lequel les moments de plénitude sont possibles. Toutefois, c'est bien dans l'espace du poème que se réalise l'identité subjective et que, des restes du moi empirique dissous dans l'expérience du réel, peut renaître le moi lyrique. La dimension poétologique du texte est ici évidente: en premier lieu, l'opposition entre l'« arène » du monde social et l'espace

poétique laisse apparaître ce dernier comme le seul apte à reconstituer l'identité subjective. En ce sens, le terme « voran » associé à l'image du phénix confère au poème une valeur programmatique. Par ailleurs, la dimension emblématique de la figure du « fou » n'est pas sans implications poétologiques. Dans *Einfallskunde*, Rühmkorf revendique la « névrose » comme un des traits caractéristiques du poète:

Dichtung ist Ausnahmezustand und wird es immer bleiben, und die erste notwendige Voraussetzung für das Entstehen von originellen Versgebilden ist eine eigentümlichverrückte Schiefstellung zur Welt, gemeinhin als neurotische Verkantung zu besichtigen. (H 94-95)<sup>99</sup>

Il formule en quelque sorte la première légitimation poétologique de la souffrance fondamentale perceptible dans ses poèmes depuis le début. On trouve dans *Halbbar bis Ende 1999* de nombreuses traductions poétiques de cette vision du poète; en voici un exemple:

Wenn der Irrenarzt aus dem Urlaub zurück ist,  
wird man dich sanft auf ihn aufmerksam machen.  
(Vor einem englischen Garten, H 75)

Enfin, les dimensions utopique et magique de la conception poétologique illustrée dans *Phönix voran!* constituent un point important, sur lequel on reviendra ultérieurement.

La tonalité élégiaque et l'expression retenue encadrent la question de l'identité dans *Auf was nur einmal ist*<sup>100</sup> :

Manchmal fragt man sich: ist das das Leben?  
Manchmal weiß man nicht: ist dies das Wesen?  
Wenn du aufwachst, ist die Klappe zu.  
Nichts eratmet, alles angelesen,  
siehe, das bist du.

Und du denkst vielleicht: ich gehe unter,  
bodenlos und fürchterlich-:  
Einer aus dem großen Graupelhaufen,  
nur um einen kleinen Flicker bunter,  
siehe, das bin ich.

Aber dann, aufeinmalso, beim Schlendern,

<sup>99</sup> « La poésie est un état d'exception et elle le restera toujours; et la condition première et nécessaire pour que se forment des vers originaux est une attitude proprement déraisonnable de décalage par rapport au monde, que l'on qualifie ordinairement de déséquilibre névrotique. »

<sup>100</sup> Première publication sous le titre *Kleine Hymne auf was-es-nur-einmal-gibt*. Heinrich Maria Ledig-Rowohlt zum 70. Geburtstag. Dans: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 21, 24. Jg., 14.3.1978, Frankfurter Ausgabe, p. 429. Le poème est interprété par Walter Busse dans: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): *Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen*. Band 6. Frankfurt/Main: Insel, 1982. p. 249-252. Busse n'y voit que la formulation explicite du recours à la tradition littéraire.

lockert sich die Dichtung, bricht die Schale,  
 fliegen Funken zwischen Hut und Schuh:  
 Dieser ganz bestimmte Schlenker aus der Richtung,  
 dieser Stich ins Unnormale,  
 was nur einmal ist und auch nicht umzuändern:  
 siehe, das bist du.  
 (H 61)

Le poème est animé, une fois encore, par la dynamique d'un double questionnement qui concerne successivement la « vie » et « l'essence »: dans l'incertitude où le plonge l'imprécision de cette dernière formulation, le lecteur ne peut que supposer un rapport antithétique entre ces deux domaines. Le troisième vers oppose l'ouverture au monde à une métaphore d'obstruction. La fin de la strophe explique cette image en présentant un sujet non pas riche de l'expérience du réel, mais nourri de littérature. L'activité poétique apparaît ainsi rétrospectivement comme l'objet de l'interrogation des deux derniers vers. La deuxième strophe prolonge la réflexion amorcée au troisième vers, en rapportant sur le mode antithétique les pensées du sujet. La mise en abyme ainsi que la modalisation du discours relativisent ainsi l'affermissement subjectif marqué par la première occurrence du pronom « Ich ». En outre, les formules des vers 6 et 7 rendent compte de la fragilité du moi. Dans la deuxième partie de la strophe, l'individualité subjective semble difficile à saisir dans la masse, mais l'introduction du terme « bunter » indique malgré tout l'existence d'une particularité. Sans doute cette évocation de la différence permet-elle au moi de parler à la première personne (vers 10). Bien que le pronom « ich » porte la pensée (vers 6 et 10), la conscience subjective, soutenue par la médiatisation du discours, paraît ici bien fragile.

Introduite par une structure adversative, la troisième strophe constitue la dernière étape de la réflexion. Le onzième vers a une fonction dilatoire qui augmente le suspens et confère à l'événement une valeur extraordinaire. A la retombée de la tension créatrice évoquée au douzième vers, succède, comme une sorte de révélation, l'apparition du moi: il est défini comme original, voire pathologique, en tout cas unique. Le pronom indéfini « was » suggère encore le flou de l'identité d'un moi lyrique qui se présente comme une fatalité immuable. De façon significative, *Auf was nur einmal ist* s'achève sur le pronom « du », comme si la définition du moi au sein du poème ne pouvait passer que par l'objectivation. Ce vers possède une fonction poétologique, et renvoie au traitement spécifique de l'identité subjective dans le poème. Tout d'abord, la valeur déictique et

vocative de cette dernière phrase permet de définir la nature essentiellement subjective de la poésie. Rühmkorf revient dans la postface sur cette donnée fondamentale du lyrisme:

Entgegen den herkömmlichen Poetiken [...] möchte ich allerdings meinen (wenn nicht erst erfechten), daß sich ein Dichter in seinen Versen erstinstanzlich zu erklären habe. (H 93)<sup>101</sup>

Certes, il ne s'agit pas là d'une orientation nouvelle: en 1969, il définissait déjà la poésie comme un mode d'expression essentiellement rattaché à la catégorie subjective<sup>102</sup>, et dans *Kein Apolloprogramm für Lyrik*, il établit la priorité suivante:

Wichtig scheint mir, daß [...] noch unverstellte Auskunft über die Verfassung des Ich gegeben wird [...]. (W 188)<sup>103</sup>

Dans l'essai *Meine Damen und Herren Studierende der Literaturwissenschaft*, de 1978, il définit également le poème comme un « organe constitutif du moi » (« Verfassungsorgan des Ich », SL 288). *Auf was nur einmal ist* présente la particularité d'être la première traduction poétique de cette conception. Par ailleurs, le mouvement par lequel le poème cherche à circonscrire l'identité subjective représente le deuxième axe poétologique. Objet de la dernière strophe, elle se constitue ainsi dans cette progression linéaire du texte qui chemine vers le moi défini. C'est également la fonction que Rühmkorf assigne au poème:

[...] dem Gedicht [fällt] die Rolle zu, das Ich über seine eigene Verfassung auf dem Laufenden zu halten. (H 288)<sup>104</sup>

Enfin, *Auf was nur einmal ist* mesure le moi lyrique et le moi empirique l'un par rapport à l'autre. L'image de la coupe qui se brise, de la poésie qui desserre ses maillons, répond à la question du véritable moi: celui qui apparaît entre les mailles de la poésie est peut-être le moi empirique: se laissant deviner derrière le rôle imposé par le discours poétique, il rappelle les formules de *Einfallskunde* concernant le pronom de la première personne en poésie:

[...] es [handelt] sich hier [...] um einen Wechselbalg von Persönlichkeit, halb der Natur entsprungen, halb ins Kostüm verwickelt, und wo man dem

<sup>101</sup> « Contrairement aux poétiques traditionnelles [...], j'aimerais de fait soutenir (si ce n'est même établir), qu'un poète dans ses vers a pour tâche de s'expliquer en première instance. »

<sup>102</sup> cf. p. 199.

<sup>103</sup> « L'important est à mes yeux que [...] soit donnée une information non encore déguisée sur l'état du moi. »

<sup>104</sup> « Le poème a pour rôle de tenir le moi informé de son propre état. »

Schatten auf die Schleppe tritt, zuckt vielleicht manchmal ein richtiger Mensch zusammen. (H 93)<sup>105</sup>

Exprimant « le désir élémentaire d'un peu de système personnel » (« das elementare Verlangen nach etwas persönlichem System », H 94), Rühmkorf prône, dans un souci d'authenticité, l'intégration de la personne privée du poète dans l'espace du texte:

Auch wo es sich im Medium der Poesie entfaltet, kann ein Subjekt unserer tieferen Anteilnahme nur gewiß sein, wenn wir einen Menschen sich lebendigen Leibes in die Umstände verwickeln sehen, dann erst sich entwickeln, sich entfesseln, sich befreien, sich herauschälen [...]. (H 93-94)<sup>106</sup>

La question de la poésie et de la vie, posée ici sous la forme de l'adhésion du moi lyrique au moi empirique, constitue justement la troisième dimension du problème de l'identité. *Stuntman original*, au titre paradoxal, traite du statut et de la fonction du poète; en voici quelques vers:

So allmählich nur noch ne kleine Interessenwahrnehmungsmaschine.  
Traurige Geschichten erleben  
und die dann lustig weitererzählen.

[...]

Auch wir materialistischen Melancholiker  
haben schließlich noch ne Rolle im Betrieb.

Viel durchgemacht wir, erst außen, dann innen,  
dann die längste Zeit auf Bewährung:  
Wühlmäuse im feuchten Zement.

Aber Aufstiegschancen im Untergrund.

[...]

(H 69)

Sur un ton impersonnel, la première strophe assimile l'activité poétique à ce que Rühmkorf appelle « eine Interessenwahrnehmungsmaschine »: la formule rappelle la définition suivante:

[...] das Gedicht - beiunzulande zumindest seit Walther von der Vogelweide  
- [fungiert] als eine Interessenvertretung des Ich. (SL 288)<sup>107</sup>

<sup>105</sup> « [...] il s'agit ici [...] d'une personnalité bâtarde, issue pour moitié de la nature, et pour moitié empêtré dans son accoutrement, et lorsqu'on marche sur la traîne de cette ombre, il arrive que ce soit un véritable humain qui tressaille. »

<sup>106</sup> « Même lorsqu'il se réalise au sein de la poésie, un sujet ne peut être assuré de notre sympathie véritable que si nous voyons un être de chair et de sang se laisser emporter par les circonstances pour ensuite seulement se dégager, se libérer, se déchaîner, se développer [...]. »

<sup>107</sup> « [...] le poème fonctionne [...] - dans notre pays au moins depuis Walther von der Vogelweide - comme un représentant des intérêts du moi. »

Défendre les intérêts du moi, telle semble être la fonction de la poésie; la tournure restrictive et le terme péjoratif de « -maschine » renvoie sans doute à la lassitude et à l'expérience du poète de la maturité. Les deux vers suivants précisent la définition: seule la mise en forme spirituelle de la souffrance vécue produit la poésie.

Marquant un changement de perspective, le sujet se fait le représentant des poètes qui combinent dans leur pratique l'expression de l'âme (« Melancholiker ») et l'éducation politique (« materialistischen »). L'évocation des expériences collectives, puis privées, (« Viel durchgemacht wir, erst außen, dann innen ») renvoie probablement à l'engagement de Rühmkorf et à la dépression consécutive. Dans ce prolongement, le moi lyrique mesure l'espace qui revient au poète dans la société: à l'affirmation de sa fonction sociale (« wir haben schließlich noch ne Rolle im Betrieb ») s'oppose la réalité: « Aufstiegschancen im Untergrund ». C'est ce constat que résume l'image du poète en sursis, commentée en outre par la métaphore du campagnol dans du ciment frais. Celle-ci suggère en premier lieu l'inadaptation du poète à son milieu et, partant, son inefficacité. Le terme « Wühlmäuse » rappelle en outre les « Maulwürfe » de Günter Eich. Cette réminiscence n'est pas inintéressante dans le contexte évoqué ici. En effet, les *Maulwürfe*<sup>108</sup> représentent l'aboutissement du discours poétique de Günter Eich; il s'agit de textes en prose d'une facture non discursive reposant sur des associations, des contaminations phoniques, des enchaînements difficiles à élucider..., qui rendent la reconstitution du sens malaisée. Ils sont en réalité les instruments d'une critique du langage. Le terme de « Maulwürfe » renvoie ainsi à la fois à l'animal et au texte: il désigne tout d'abord un genre littéraire novateur, symbolise ensuite le sens du concret.<sup>109</sup> Cette volonté de se rapprocher du réel correspond justement à l'orientation perceptible de façon générale dans le recueil, et dans ce poème en particulier. Rühmkorf met ici en évidence les deux pôles que sont l'écriture et la vie, et les confronte pour poser la question de l'authenticité: c'est ce que suggèrent le paradoxe du titre *Stuntman original* et la strophe suivante:

Das Problem ist doch einfach folgendes:  
wenn du oben gescheckt hast, woher deine Anfälle kommen,

<sup>108</sup> Dans: Günter Eich, *Gesammelte Werke I*, op. cit., p. 303.

<sup>109</sup> cf le premier texte, intitulé *Präambel*: « Was ich schreibe, sind Maulwürfe, weiße Krallen nach außen gekehrt, rosa Zehenballen, von vielen Feinden gern als Delikatesse genossen, das dicke Fell geschätzt » *ibid.*, p. 318.

und du mußt dich schon ziemlich krummlegen,  
um authentisch zu bleiben,  
kannst du nur noch allein deinen Stuntman machen.

Le sujet qui a déterminé l'origine de ses souffrances (vers 2) et qui doit, d'une façon ou d'une autre, restreindre ses épanchements, n'a plus qu'à jouer sa propre doublure pour paraître authentique. On retrouve de la sorte l'invite formulée dans *Einfallskunde*: laisser davantage transparaître le moi empirique dans le poème.

Cette dialectique de la poésie et du réel s'exprime différemment dans le poème-titre *Haltbar bis Ende 1999 - Für Michael Naura, den Krapotkin des Pianos*, dont voici le début:

Relativ neu im Showgeschäft  
ist P. R.  
Er ist bei anderen Textmachern in die Lehre gegangen,  
George Greflinger, Jaicee Gunther, old Danny Lohenstein,  
überall mal'n bißchen gespickt,  
den Kiebitz gemacht und die wichtigsten Griffe abgekloppt;  
nun hat er aber mittlerweile ein eigenes  
kleines Podest erklommen:  
da muß jetzt nur noch ein paarmal der Regen drüberfallen  
und ein bißchen Sonne draufscheinen -  
Najanu, hier wird zwar keine Epoche gemacht,  
aber doch ganz schöne Musik.  
Ich bin so'n Nonstopcharakter, wie soll ich sagen,  
so ein eiliges Bleistiftgesicht.  
Kaum daß ich ausgeschlafen hab,  
rasen schon meine sämtlichen Nerven mit mir los,  
eine Litfaßsäule törnt mich an,  
selbst Erdgas wirbt schon mit Titten;  
man muß den Menschen vermutlich öfter mal sagen, daß sie vorübergehn,  
sonst bleiben sie stehen - - -  
Nebenbei, seit einigen Jahren, drei oder vier,  
laß ich nur noch das Glück an mich rankommen.

Mein Leben in Reinschrift?  
Wen geht das schon was an.  
Ich frage, wollen wir hier nun ein Papier erarbeiten oder  
lieber nachsehen, wo noch'n klein bißchen Leuchtstoff rumhängt?  
[...]  
(H 62)

Il s'agit d'un autoportrait. Avec toutes les apparences de l'objectivation, la première strophe propose un bilan de la carrière de l'auteur, sommairement désigné par ses initiales. Cette présentation insiste sur les influences qu'il a subies, c'est-à-dire sur sa perméabilité; cette capacité d'absorption concerne aussi bien la tradition que le présent.

Par ailleurs, dans le prolongement de la dédicace, ces douze vers assimilent la création poétique à une production musicale. Ce bilan mentionne également que l'auteur a acquis une certaine notoriété, évoquant même l'évolution future de la carrière.

Dans la deuxième strophe, le sujet se présente lui-même; on notera la dynamique, la rapidité de cet être de passage quasiment insaisissable: cette caractérisation correspond bien à la tonalité d'ensemble du recueil, traversé par le motif du mouvement. On retrouve ensuite la constitution nerveuse du moi lyrique, d'une fébrilité et d'une fragilité quasiment pathologiques. Dans leur contenu à la fois volontariste et irréaliste, les deux derniers vers témoignent implicitement des expériences difficiles du sujet.

La troisième strophe pose nettement la question de la poésie et de la vie, à laquelle répond la fin du poème:

[...]  
 aber diese ausgesuchten Versorgungsklappen zur Schöpfung  
 mach ich nicht zu!  
 [...]  
 Und, wie gesagt oder nicht:  
 wer nicht lieber lebt als schreibt, kann das Dichten auch ganz aufgeben.  
 Sekunde, Lissy, leg noch schnell'n neuen Dosendeckel auf  
 (es muß ja nicht gleich was für die ganze Ewigkeit sein;  
 bloß so mit diesem gewissen  
 metaphysischen Biß):  
 Haltbar bis Ende 1999  
 (H 63-64)

Ces deux éléments de réponse ne sont pas contradictoires: la vie doit certes primer sur la poésie, sans toutefois signer l'abandon de celle-ci. Il en résulte une dialectique subtile, une heureuse synthèse qui ne sacrifie aucun des deux pôles de la problématique. La fin du poème est poétologique: comme le montre Uerlings<sup>110</sup>, le terme « Dosendeckel » renvoie métaphoriquement au disque réalisé en commun par Rühmkorf et Naura, c'est-à-dire à la poésie de l'auteur; de la sorte, l'expression « Haltbar bis Ende 1999 », qui ouvre et referme le poème, confère ironiquement à la production poétique le statut de marchandise, de produit du réel en somme. En inscrivant la poésie dans un espace temporellement limité, *Haltbar bis Ende 1999* réfute la vision idéaliste de la validité éternelle du lyrisme. Simultanément, il circonscrit un domaine où la vie et la poésie sont encore possibles. Enfin, il réalise l'adhésion, même temporellement restreinte, de ces

<sup>110</sup> *op. cit.*, p. 232.



deux mondes: cette superposition métaphorique apparaît bien, à ce stade de la lecture, comme un mode de constitution identitaire.

### 2.3. Le primat du réel

Le poème *Haltbar bis Ende 1999* a montré, de façon paradigmatique, l'évolution du discours poétique que retranscrit le recueil, de la problématisation défaitiste des données du réel à l'adhésion au monde. Il convient maintenant d'étudier les diverses modalités de cette dernière tendance.

Elle s'exprime tout d'abord au plan de l'expérience empirique. *Das niedere Hohelied* en témoigne: il s'agit, comme le titre l'indique, d'un renversement du texte biblique du *Cantique des Cantiques de Salomon*. Sans entrer dans la controverse que suscite ce dernier, on peut simplement signaler que ce dialogue constitue un hymne à l'amour humain sous toutes ses formes; l'exégèse lui prête parfois une fonction allégorisante, attribuant « le rôle masculin à Dieu (ou plus précisément, dans la tradition chrétienne, au Christ) et le rôle féminin au peuple d'Israël (ou à l'Eglise) »<sup>111</sup>. Rühmkorf conserve au plan formel la structure dialoguée, et au plan thématique la célébration de l'amour, qu'il infléchit dans sa dimension charnelle. On y voit en effet le sujet lyrique feuilleter des revues érotiques. L'intention de ce texte est ambiguë: d'une part, sa dimension parodique dénonce l'abaissement de l'amour à un commerce, et de la relation sexuelle à une transaction économique. D'autre part, il s'agit bel et bien d'une revendication épicurienne de l'amour. C'est dans cette perspective qu'on peut citer la fin de ce poème long de six pages, parce qu'elle constitue, de façon plus générale, un hymne à la vie:

35 Wenn [...] das Leben nimmt überhand, [...] soll die Nachwelt  
doch rauskriegen, wo deine wirklichen Stärken lagen.

[...]

38 Dieses mächtige stoßweise Atmen mitten auf der Erde, e i n  
- aus / e i n - a u s, unterm Cordsamt pumpert der Lurch, und die  
Kenner von Zuständen schütteln die Köpfe achtlos hinter dir, du aber  
willst exakt da rein in diese grüne Grütze.

39 Bloß keinen erwachsenen Menschen aus sich machen lassen.

<sup>111</sup> Anne-Marie Pelletier: *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*. Paris: Nathan, 1995. p. 231. Sur l'interprétation de ce texte, cf. dans le chapitre 14 intitulé *Deux textes en débat: Qohèleth et le Cantique des Cantiques*, les pages 226-234, consacrées à ce dernier.

- 40 Lieber sag, aus mir singt der nackte Nihilismus, aber ich achte das Leben wie kein zweiter; lieber sehn, wo der Mensch noch natürliche Grenzen hat, heh Kinder, kommt näher, der Onkel ist doch kein Mythos!
- 41 Oder sich einen leichten Abend machen mit Feuerwasser und Litschis.
- 42 Oder mit dem richtungslosen Hanf noch eine kleine Weile unterwegs.
- 43 Bis die Magazine die Lider aufschlagen. Und dein Herz mit sich selbst spricht. F r e i . Vor der ganzen Welt.  
(H 52-53)

L'évocation de la pulsation vitale, image du rythme naturel de l'existence, accompagne l'entrée du sujet dans le monde. Le refus de l'âge adulte constitue dans ce contexte une allusion à la biographie, à la retenue parcimonieuse que peut susciter le vieillissement du poète. Par opposition, l'ensemble de ces vers prônent et illustrent une expansion du moi. L'interpellation qui clôt le paragraphe 40 (« der Onkel » rappelle l'image du sujet dans *Selbstporträt*) traduit cette extraversion au plan des relations humaines, et les deux éventualités envisagées ensuite soulignent la volonté épicurienne du sujet dans les plaisirs de la table, ou dans l'expérience escapiste de la drogue. Ce mouvement d'ouverture inclut aussi le réel dans la création poétique: ce poème n'a-t-il pas été composé à partir de revues?<sup>112</sup> La poésie apparaît ainsi en filigrane. Ce qui ressort de ce dernier paragraphe, c'est la volonté de sincérité et le souci d'authenticité: c'est sans doute par ces deux concepts que doit être circonscrit le lien entre vie et poésie.

Progressivement, la plupart des poèmes esquissent, à partir du désarroi subjectif, la voie d'une appréhension constructive de la réalité. En témoigne *Vorvorletztes Lied*, dédié à Nicolas Born, et dont on peut rappeler les deux premières strophes, déjà citées, afin de mesurer le mouvement du poème:

Wohin des Weges, die letzte Twiete lang?  
Um 19 Uhr ist Schicht.  
Noch ein System zur Nacht, vor Sonnenuntergang?  
Ich glaub, ich pack es nicht.

Da kuckst du vor- und seit- und wetterwärts,  
daß ein! -sich alles präg.  
Was kosten mich die Witze noch an Schmerz,  
die Lust allein an Weg?  
[...]  
Die Stimme, die im Schlaf dir Trost zuspricht,  
b i s t d u - wer sonst.

<sup>112</sup> cf. TB 329.

[...]  
 Doch darum will ich, daß du dich bestärkst  
 in dem, was dich ergreift.  
 Selbst wenn du das in solcher Nacht nicht merkst,  
 daß was aufs Licht zu-läuft.

Und darum sollst du was dein Herze kränkt  
 v e r j u b e l n ! - ohne IHN.  
 Mensch, diese Welt wird dir nicht eingeschent,  
 du mußst sie in dich ziehn.

Noch da. Noch auf der Erdeda. Noch hier.  
 In Un-, Fein-, Wider-, Leicht- und Bittersinn.

Der Baum ist mir ans Herz gewachsen vor der Tür  
 mitsamt dem Vogel drin.

[...]  
 (// 85)

La souffrance et la solitude sont les données fondamentales de la situation de départ. Et c'est à partir de ce constat que le poème développe une morale volontariste (« Doch darum will ich... »; « und darum sollst du... »): l'image du cheminement vers la lumière en traduit les fondements malgré tout optimistes. Cette forme de sagesse active rappelle, dans l'utilisation de la souffrance pour la force, la formule de Nietzsche: « [...] was uns nicht umbringt, macht uns stärker... »<sup>113</sup>, à laquelle semble se superposer le vers: « [...] ich [will], daß du dich bestärkst / in dem, was dich ergreift. » Dans ce prolongement, les injonctions vont jusqu'à exalter la souffrance: « und darum sollst du was dein Herze kränkt / v e r j u b e l n - ohne IHN ». L'incise « ohne IHN » réfute l'interprétation religieuse de cette morale. La dernière strophe citée exprime l'obstination du sujet, peut-être aussi la surprise hébétée qu'il éprouve à avoir survécu à ses souffrances, ainsi que toutes les tendances contradictoires qui l'animent. L'image finale rend compte de l'absorption du monde par le moi: l'harmonie qui s'en dégage montre que les moments de plénitude, l'émotion, intègrent le réel et ne procèdent pas d'une fuite, comme dans l'escapisme érotique, par exemple. La fin de la strophe précédente soulignait déjà la réceptivité active du moi.

---

<sup>113</sup> *Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre, op. cit.*, p. 603. « Ce qui ne nous tue pas nous rend plus forts... ».

*Vorvorletztes Lied*<sup>114</sup> illustre ainsi une sorte de vitalisme lucide, non plus exalté, mais nourri de toutes les expériences douloureuses. Ce oui final à la vie apparaît comme la somme des données contradictoires qui définissent l'état subjectif: la forme de folie et la sensibilité propres au poète, la résistance et l'insouciance dont témoigne sa production, et même l'amertume liée au vécu suscitent ainsi, à parts égales, une adhésion toute nouvelle au monde. Le poème montre bien, aussi, que cette ouverture sur le réel résulte d'un constat qui valorise les échecs du moi: en somme, elle instrumentalise la souffrance et lui donne un sens.

*Namenlos*, que Rühmkorf dédie à Janssen pour son cinquantième anniversaire, est animé de la même dynamique. Toutefois, la perspective y est différente: dans sa dimension injonctive, *Vorvorletztes Lied* remplit une fonction didactique; *Namenlos* concrétise ces positions théoriques. On y retrouve tout d'abord le bilan de l'état du réel et du moi:

Die gewollten Eindrücke wieder alle mal verfehlt.  
 Es kann doch nicht bloß das Innere sein,  
 das keinen Anklang mehr findet.  
 [...]  
 Wenn man wenigstens was in gewissen Büchern  
 über sich nachschlagen könnte.  
 Was du deine Seele nennst, ist immer noch relativ unbeschrieben.

Naja, Hegel, das war wohl mehr son bedeutender  
 Theoretiker, oder wie soll ich sagen?

Und jetzt schmerzt das sogar noch alles,  
 [...]  
 Ich glaub, wenn ich weich genug bin,  
 emigrier ich in Richtung SU.  
 [...]  
 Eh man sich völlig einsam hier  
 die Scheiße aus dem Arschhaar kämmt.

Aber Selbstmord dann komischerweise  
 immer noch diese eine Nummer zu groß.  
 [...]  
 Weil nämlich -na!-  
 der einzige Mensch, der echt total an dir hängt,  
 b i s t d u s e l b s t -  
 Und wenn du da dann erst daliegst - wie ein blutiger Beweisklumpen-  
 f ü r w a s ?

Ich persönlich kenn ja nichts Auferstandenes.

---

<sup>114</sup> Le titre n'est pas une indication chronologique qui se rapporterait à la production de l'auteur, mais il désigne tout simplement la place du texte dans le recueil: il n'est en effet suivi que de deux poèmes.

Und das Jenseits wohl auch nur ne Formel,  
die schließlich kein Mensch mehr versteht.  
[...]  
(H 87-88)

La réflexion sur le dysfonctionnement du moi et du monde débouche sur l'interrogation identitaire. Dans la logique de ce questionnement, l'expression de la deuxième strophe citée ne peut qu'être impersonnelle ou objectivée. La thématique subjective explique sans doute l'évocation de Hegel, que l'on considère traditionnellement comme le premier à avoir rattaché le genre lyrique à la catégorie subjective. Le ton désinvolte de ces deux vers et la réduction de Hegel à un « théoricien » contribuent à réfuter la solution idéaliste du problème du moi: en filigrane se dessine alors le recours à la réalité pour définir le sujet. Parallèlement, les assertions blasphématoires finales expriment le renoncement à la consolation religieuse: la dimension idiosyncrasique du premier vers (« Ich persönlich ») fait place à une généralisation (« Kein Mensch ») déterminée par l'évolution historique (« schließlich »; « kein Mensch mehr »), que le modalisateur « wohl » ne parvient guère à relativiser.

Ni la métaphysique, ni la religion ne constituent donc un point d'ancrage dans cette déréliction moderne: rien d'étonnant, alors, que le texte, sur le mode de la fugue, reprenne régulièrement le motif de la douleur; par ailleurs, cette structure répétitive figure bien l'aspect lancinant de la souffrance, donnée fondamentale de la situation du moi. Dans une sorte de gradation, l'évocation de la solitude, sous une forme crue puis plus retenue, débouche sur la tentation du suicide, aussitôt réfuté dans sa radicalité.

La seconde partie du poème opère un renversement:

Und dabei weißt du doch genau was du willst:  
Deinen Friedhofskompost nochmal aufschütten,  
richtig schön hoch die Fuhre, mitten rein in den Betrieb;  
und dann könnte das Glück praktisch los-!  
hoppla, da ist sie schon:  
W a h r h e i t ,  
die große Unbekannte aus der Szene,  
eine Mitfahrstudentin mit Blumen im Haar  
und Kaugummi an den Hacken,  
und sie fragt:  
Willst du nicht mal mit an meine Batterie?

Und am Ende, wie soll ich sagen?  
kriegt der Held sogar noch all seine Haare wieder,  
und man reißt sich um seine Leiden, und die Wunden fallen ihm zu;  
oder kommt an das nötige Moos  
sich 'n eigenen Brennstab leisten zu können

(ein Gefühl, das nie abreißt, weißt du)  
 Und die Welt geht gut aus,  
 rasend interessant,  
 wie ein unaufhörlicher Fort!-setzungs-Roman...  
 (// 88)

La formule adversative rend compte au plan formel de l'énergie que manifeste le sujet. La première image désigne clairement la marasme du moi (« Friedhofskompost ») comme l'objet de la dynamisation. Le mouvement suggéré ensuite est associé au terme « Glück »; l'emploi du subjonctif correspond à l'incrédulité du moi. Le motif de la rencontre, vecteur de félicité aussi bien dans le poème escapistique que dans le poème du réel, figure ensuite l'instauration d'un rapport au monde plus harmonieux: l'allégorie qui le sous-tend suggère que la « vérité » est liée à la marche vers le monde.

La dernière strophe illustre le changement du moi: à l'évocation utopique de la première moitié succède une vision plus réaliste. Ces derniers vers laissent l'impression d'une dynamique, sinon explosive, du moins réceptive, qui s'exprime dans l'image de la « barre de combustible » du sujet. Devant lui, dans un mouvement linéaire inéluctable, le monde se déploie dans toute sa séduction: cet élément, concentré dans la formule « rasend interessant », mise en valeur par la typographie, souligne l'existence d'un lien entre le sujet et le monde que démentait la poésie de jeunesse, par exemple. L'éclatement du substantif composé « Fortsetzungsroman » rend son autonomie à chacun des trois éléments: le sens naît donc de l'addition des trois termes comme de la triple individualité. Ainsi, le composant « Fort! », affublé en outre d'un point d'exclamation, peut se comprendre isolément, c'est-à-dire comme une injonction du moi à lui-même. L'invite à prendre part à la marche du monde se trouve par là-même concrétisée dans le langage. De la même manière, le substantif « Roman », qui retrouve sa majuscule, prend ici toute sa force en position finale: si on l'interprète comme la figuration métonymique de la littérature en général, l'assimilation du monde extérieur à cette dernière (« die Welt [...] wie ein [...] Roman ») suggère alors que la création littéraire et la vie ne constituent pas une antithèse irréductible; plus encore: que l'adhésion au réel ne suppose pas l'abandon de la pratique artistique. Par ailleurs, la comparaison du monde à un roman inverse les pôles de référence dans l'acception de ce dernier comme représentation du réel. Manipuler ainsi la définition de la littérature dans sa relation à la réalité, c'est faire du rapport entre l'une et l'autre le fondement de la réflexion menée ici: monde poétique /

monde réel, c'est effectivement l'axe essentiel de la problématique qu'esquisse *Namenlos*. Dans cette perspective, la complémentarité qui apparaît entre l'une et l'autre représente un aboutissement intéressant.

*Laß leuchten!*, qui clôt le recueil, propose précisément une définition de l'entreprise poétique sur la base de ces données:

Weißt du noch wie du noch Kletten im Haar,  
Knöpfe in der Kollekte. . .  
als das Leben anfänglich war  
und nach weiterem schmeckte?

Weißt du noch wie du noch Wasser im Blick,  
flußweis oder im Kübel -  
Spar dir die Zeit und vertreib nicht das Glück  
mit deinem Rückwärtsgegrübel.

Alles ist schon son bißchen Schieschie,  
nichts mehr geht lustig vonstatten;  
wie sich auf einer Beerdigung die  
Lebensbäume begatten.

Langsam bis in die Krone verfilzt;  
Ausfälle nicht mehr zu leugnen.  
Dabei weißt du genau, was du willst:  
einmal dich richtig ereignen -

Aus dem Kopf oder nach der Natur  
deine Blätter entrollen. . .  
Ich selber habe auch eigentlich nur  
diesen Herzschlag mitteilen wollen.

Wie mir die Welt in die Augen-da sticht,  
Wünsche, die wir verscheuchten -  
Mach nicht son blödes blindes Gesicht.  
Laß deine Anlagen leuchten!  
(// 89)

Le poème est conçu comme une apostrophe du moi lyrique à la deuxième personne. Les six premiers vers sont une évocation du passé lointain: les amusements et les émotions de l'enfance sont reliés à l'optimisme. La structure elliptique résultant de l'éllision du verbe aux vers 1/2 et 5/6 traduit l'émotion qui anime ce retour en arrière. Le tiret qui suit figure le renoncement à de telles réminiscences, que les vers 7 et 8 expriment clairement. Dans la logique de ce refus, le discours se place alors dans une autre perspective temporelle: les six vers suivants formulent un bilan de la situation présente, où dominent la tristesse, la lassitude et le sentiment de défaite, que résume l'image de l'« enterrement ». Toutefois, l'évocation paradoxale de cet événement possède une

fonction cataphorique: la métaphore des « arbres de la vie qui s'accouplent » figure le cours obstiné de la vie, que l'expérience de la mort d'autrui ne peut interrompre. En illustrant les origines morbides de l'élan vital, l'association paradoxale « *Beerdigung / Lebensbäume* » annonce la dynamique constructive qu'introduit le quinzième vers, quasiment identique à celui de *Namenlos* (« Und dabei weißt doch genau was du willst », *H 88*). Le vers suivant ne prend son sens poétologique qu'avec la précision « Aus dem Kopf oder nach der Natur / deine Blätter entrollen »: l'existence poétique est liée à l'élaboration endogène (« aus dem Kopf ») ou mimétique (« nach der Natur ») des éléments du poème, c'est-à-dire qu'elle est circonscrite dans un espace terrestre, inhérent (« Kopf ») ou extérieur au poète (« Natur »), et qu'elle ne relève pas d'une sphère supérieure. Cette interprétation est conforme à celle de H.J. Petersen, qui identifie dans la formule « einmal dich richtig ereignen » une réminiscence rilkéenne<sup>115</sup>: fort de cette analogie, qui substitue « richtig » à « rhythmisch », H.J. Petersen voit dans la formule de Rühmkorf la réfutation de cette « poésie noble » (« hohes Dichtertum », *ibid.*) que l'on associe à Rilke. Quoi qu'il en soit<sup>116</sup>, le recentrage anthropologique et géocentrique de la création que Rühmkorf opère ici apparaît nettement dans l'adverbe « richtig ». Le lien entre la composition poétique et la « tête » est également un vecteur de ce renversement: *Einfallskunde* consacre une partie à cet instrument du poète; dans *Der Kopf als Stein des Anstoßes*, Rühmkorf montre que le poète, constamment à l'affût du monde, fait s'entrechoquer dans sa tête les éléments contradictoires du réel:

[...] die experimentellen Erkundungsweisen [laufen] allemal auf Crash und Kollision hin, wobei der eigene Kopf höchstpersönlich als Stein des Anstoßes herhalten muß. (*H 96*)<sup>117</sup>

Par cette évocation, *Laß leuchten!* situe les fondements de la création poétique dans le réel: c'est également le sens du constat rétrospectif qu'effectuent les vers 19 et 20;

<sup>115</sup> Il cite la première strophe d'un des *Sonnets à Orphée*: « Atmen, du unsichtbares Gedicht! / Immerfort um das eigne / Sein rein eingetauschter Weltraum, Gegengewicht, / in dem ich mich rhythmisch ereigne. » Citation d'après H.J. Petersen, *Peter Rühmkorfs Spiel mit der literarischen Tradition*, op. cit., p. 254.

<sup>116</sup> H.J. Petersen reconnaît que Rühmkorf lui a déclaré ne pas avoir pensé au vers de Rilke en composant *Laß leuchten!* Même s'il procède d'une « lecture active » et non d'une intention de l'auteur, le rapprochement avec le texte de Rilke permet toutefois de mettre en valeur, de façon contrastive, les présupposés « réalistes » de la conception de Rühmkorf.

<sup>117</sup> « [...] les méthodes d'exploration expérimentales aboutissent de toute façon au crash et à la collision, la tête du poète en personne servant de pierre d'achoppement. »



« Herzs Schlag » fonctionne ici comme l'écho de « Kopf ». La fin du poème, ainsi, constitue une illustration de la théorie par l'exemple: la formulation ostensible de la subjectivité assoit en quelque sorte cette conception de la poésie. En retranscrivant cette pulsation originelle, les vers 21 et 22 rendent compte de la réciprocité de la relation entre le sujet et le monde: c'est là une belle image de l'harmonie retrouvée au sein de la poésie. L'avant-dernier formule à son tour cette forme d'incrédulité déjà observée dans les textes précédents.

L'injonction finale invite le sujet lyrique à faire « resplendir ses talents »: on voit ici que l'ouverture au monde ne s'accompagne pas du renoncement à l'expression poétique. Au contraire: la poésie apparaît bien ici comme le corollaire de l'adhésion au monde. Par ailleurs, l'emploi de la deuxième personne intègre le lecteur potentiel au texte: de la sorte, le poème, dans sa fonction incitative, postule implicitement l'efficacité du discours lyrique et mesure ses répercussions sur le public. Rühmkorf lui-même dit de *Laß leuchten!*:

Ich lese das Gedicht oft zum Schluß einer Veranstaltung, ich möchte meine Zuhörer ja nicht ganz ohne Hoffnung in die Nacht hinaus entlassen. Manchmal hab ich sogar den Eindruck gehabt, als ob sich die Aufforderung « Laß deine Anlagen leuchten » wirklich in den Augen der Menschen widerspiegelt fände - [...].<sup>118</sup>

En replaçant la création au sein du réel, *Laß leuchten!* met en relation l'existence poétique avec l'existence empirique. Le sujet et le monde apparaissent ainsi dans un rapport réciproque, et l'image de leur échange vibratoire est l'indice d'une harmonie nouvelle.

*Haltbar bis Ende 1999* est traversé par le motif du mouvement; cette accentuation thématique figure, aux yeux du lecteur, la poésie en marche que l'on discerne dans ce recueil. En cherchant à retranscrire la linéarité du discours, on s'aperçoit que ce dernier se nourrit tout d'abord de la résignation et de l'amertume liées aux expériences politiques du moi. Puis, progressivement, sans rien renier de ses fondements défaitistes, il prône et

<sup>118</sup> Peter Rühmkorf à Dieter Lamping et Stephan Speicher, dans: D. Lamping / S. Speicher (Hg.): *Peter Rühmkorf. Seine Lyrik im Urteil der Kritik*, op. cit., p. 125. « Je lis souvent ce poème à la fin de la manifestation, car je ne voudrais pas laisser mes auditeurs repartir sans espoir dans la nuit. J'ai même eu parfois l'impression que l'exhortation « Fais resplendir tes talents » se reflétait vraiment dans les yeux des gens - [...] .»

illustre dans sa forme et son mode de constitution une adhésion au monde. La structure dynamique et expansive qui caractérise *Haltbar bis Ende 1999* s'exprime dans les multiples formulations injonctives qui émaillent les textes et leur donnent parfois leur titre: « Komm raus! », « Phönix voran! », « Laß leuchten! », « Bleib erschütterbar -doch widersteh! », « Unterscheide dich und schrei »: détermination et énergie émanent de ce que Rühmkorf appelle des « impératifs catégoriques ». <sup>119</sup>

L'affermissement du discours se traduit par la confrontation de la poésie et de la réalité que les textes illustrent de diverses manières. La progression du lyrisme vers le réel, l'intégration de ce dernier au discours ainsi que les incitations du sujet à dire oui au monde sont les principales formes du primat du réel dont témoigne *Haltbar bis Ende 1999*. Toutefois, l'élan vital du moi et l'absorption du monde extérieur par la poésie ne releguent pas la création lyrique au second plan: le recueil semble plutôt évoluer vers une heureuse dialectique, un échange vibratoire équilibré. C'est en cela que réside son originalité

---

<sup>119</sup> « der kategorische Imperativ eines Titels », *ibid.*, p. 124.

### 3. *Kleine Fleckenkunde* (1982) ou la création poétique illustrée

#### 3.1. Réflexion théorique et modèles

A première vue, le recueil *Kleine Fleckenkunde*, publié chez Haffmans en 1982<sup>120</sup>, est d'un effet déconcertant dans l'oeuvre poétique de Rühmkorf: il se compose en effet de soixante-sept dessins obtenus à partir de taches d'encre, assortis d'un bref commentaire en vers. Toutefois, l'auteur avait déjà intégré l'image graphique dans *Haltbar bis Ende 1999*: le poème *Impromptu* critique le sentiment artistique convenu et présente la poésie comme une forme libre élaborée à partir du vécu. Après avoir mis en scène un jugement musical caractérisant la bourgeoisie cultivée (« Aber neulich - wann war das noch? - / dieses Äh-, dieses Ähm-, dieses Impromptu - da im III. Programm: / das hat uns das Herz umgewandelt. », le texte relate le voyage à la fois réel et imaginaire du sujet:

Oder dann diese nächtliche-neulich  
Fahrt durch den eigenen Fernlichttunnel

U  
n  
d  
d  
i  
e  
p  
l  
ö  
t  
z  
l  
i  
c  
h  
e  
K  
u  
r  
v  
e  
b  
e  
i  
G  
r  
o  
s  
s  
e  
n  
s  
e  
e

TELEFONZELLE

mitten im Weg

m  
i  
t  
a  
u  
f  
g  
e  
r  
i  
s  
s  
e  
n  
S  
c  
h  
e  
i  
n  
w  
e  
r  
f  
e  
r  
n

U  
n  
d  
d  
e  
r  
E  
i  
s  
k  
l  
o  
t  
z  
i  
m  
K  
o  
p  
f  
u  
n  
d  
d  
a  
s  
h  
a  
l  
t  
l  
o  
s  
e  
Q  
u  
i  
e  
t  
!  
s  
c  
h  
e  
n  
d  
e  
r  
B  
r  
e  
m  
s  
b  
e  
l  
ä  
g  
e  
.....  
[...]  
(// 34-35)

<sup>120</sup> *Kleine Fleckenkunde*. Zürich: Haffmans, 1982. Citations d'après l'édition de poche: Haffmans Taschenbuch 56, 1989.

La représentation graphique des actions (« Q u i e t ! schen der Bremsbeläge ») rappelle les *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire, ou même certaines *Konstellationen* d'Eugen Gomringer. Cette brève incursion dans la « poésie expérimentale »<sup>121</sup> prépare en quelque sorte la pratique ludique dont témoigne le recueil de 1982. Par ailleurs, *Kleine Fleckenkunde* s'insère logiquement dans l'évolution de l'oeuvre conformément aux positions poétologiques du moment: le volume apparaît en effet comme l'illustration des thèses exposées un an auparavant dans *agar agar - zaurzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven*<sup>122</sup>, qu'il faut tout d'abord évoquer.

Il s'agit des conférences que Rühmkorf a tenues sur la rime durant l'été 1980 à l'Université de Francfort. Bien qu'il déclare d'emblée que « la rime n'est pas un thème en soi », qu'elle est « une pratique poétique passée de mode »<sup>123</sup>, il ne tient pas à contribuer au débat sur la poésie « libre » ou « rimée »; son intention est de questionner un phénomène qui dépasse largement le cadre du lyrisme:

Wie kommt der Reim auf die Welt und welche Nachfrage hält ihn trotz der offensichtlichen Berührungsscheu unserer E-Literatur noch am Leben?<sup>124</sup>

La conception de l'art qui sous-tend sa réflexion repose sur les notions de « communion » et « communication »<sup>125</sup>: la rime, en tant que « moyen d'incantation littéraire » (« literarische[s] Beschwörungsmittel », A 20), crée « une unité magique ancestrale alliant euphonie et cohérence, à laquelle nous avons tous part » (« eine uralt magische Einheit von Zusammenklang und Zusammenhang, an der wir alle Anteil haben », A 19). Notre quotidien témoigne ainsi de l'omniprésence de la rime, dont Rühmkorf propose de multiples exemples, empruntés aux médias, aux chansons à succès, à la « Trivialpoesie », aux comptines, etc...

Tatsächlich durchwest der Reim, und zwar in allen seinen Formen als reicher, rührender, männlicher, weiblicher, klingender, Binnen-, End- und

<sup>121</sup> On reviendra ultérieurement sur cette question. (p. 516-546)

<sup>122</sup> *agar agar - zaurzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981. Citations d'après l'édition de poche: Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985.

<sup>123</sup> « Der Reim ist an sich kein Thema. Er ist als poetische Praxis ziemlich aus der Mode geraten. » (A 11) (« La rime n'est pas un thème en soi. En tant que pratique poétique, elle est relativement passée de mode. »)

<sup>124</sup> C'était le titre d'une de ses conférences. « Comment la rime vient-elle au monde et quelle demande la maintient-elle encore en vie malgré la pruderie manifeste de notre 'éliterrature' ? »

<sup>125</sup> « Kommunion und Kommunikation » (A 16). « [...] die Wortkunst [dient] keinem edleren Zweck und keinem höheren Ziel, als Gemeinschaft zu stiften, vorzugsweise eine Gemeinschaft der Ungläubigen, Abseitigen, Ausscherenden. » (*ibid.*) (« L'art des mots n'a pas de visée plus noble, pas d'autre but suprême que de créer une communauté des incroyants, des marginaux, des égarés. »)

Stabreim unseren Konsumentenalltag weit ausgiebiger, als uns gemeinhin bewußt ist [...]. (A 21)<sup>126</sup>

Il montre ainsi que la rime est un phénomène vivant, non limité au cadre littéraire; au sujet du plaisir qu'elle procure manifestement à l'homme, il formule l'hypothèse suivante:

[...] gewisse Silbenwiederholungen, Zweiklänge, Konsonantengeminationen, Reime [...] [können] einen heimlichen Schwingboden unserer Seele in Bewegung setzen [...], ob wir wollen oder nicht. (A 42)<sup>127</sup>

Constatant l'existence de cette « disposition à réagir aux rimes » (« Bereitschaft, auf Reime zu reagieren », A 42-43) dans quasiment toutes les cultures, et le plaisir que procurent les « phénomènes d'écho verbal dans la littérature et la langue courante » (« die Lust an verbalen Echoeffekten [...] in Literatur und Umgangssprache », A 43), il s'interroge sur la nature innée ou acquise de cette « caisse de résonance » (« Resonanzkörper », *ibid.*), cette « fibre de résonance » (« Anklangsnerv », A 39) dont il postule l'existence en tout être humain. Il suit ainsi diverses pistes, de l'histoire littéraire à l'histoire culturelle en passant par la perspective ontogénique: la diversité des points de vue et la superposition des méthodes et des résultats présentés produisent un exposé kaléidoscopique propre à étourdir le lecteur. On peut néanmoins rappeler les points principaux de chaque démarche. Il remonte l'histoire littéraire jusqu'au neuvième siècle et au *Livre des Evangiles* (*Evangeliensbuch*) d'Otfried von Weißenburg, l'inventeur du vers rimé allemand, et voit dans les *Charmes de Mersebourg*<sup>128</sup> du dixième siècle, ces brefs poèmes incantatoires destinés à conjurer maladies et accidents, le lien indéfectible entre rime et magie. S'appuyant sur les recherches de Walter Muschg (*Vom magischen Ursprung der Dichtung*, 1933), qui a mis en évidence l'« instinct de répétition » (« Trieb zur Wiederholung », cit. A 83) inhérent à l'homme, et sur une analyse ontogénétique du langage chez l'individu, Rühmkorf montre que l'être humain possède une propension à fabriquer ce qu'il appelle des « clones » acoustiques (« Kloninge », « gedoppelte Lautwesen », A 46; « Lautverdoppelung », A 63; « Doppelung », A 68). L'acquisition du langage, notamment, présente des étapes

<sup>126</sup> « En réalité, la rime - et ce sous toutes ses formes: riche, masculine, féminine, sonore, intérieure, finale, allitération - anime notre quotidien de consommateurs bien plus largement que nous n'en avons d'ordinaire conscience [...]. »

<sup>127</sup> « [...] certaines répétitions syllabiques, redoublements sonores, gémations consonantiques, rimes [...] peuvent faire vibrer une membrane secrète de notre âme [...], que nous le voulions ou pas. »

<sup>128</sup> *Merseburger Zaubersprüche*. cf. Otto F. Best und Hans-Jürgen Schmitt: *Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung*. Stuttgart: Reclam, 1976. Band 1: *Mittelalter I*, p. 40-42.

significatives: à la phase de redoublement syllabique (« Mama », « Papa », « pipi », « caca », « bonbon », A 66-76) succède celle de répétition systématique. Cette « faculté de réduplication », qui semble bel et bien innée<sup>129</sup>, trouve son prolongement dans le goût qu'ont naturellement les enfants pour la poésie, plus précisément pour cette répétition sonore qu'est la rime. L'aptitude à rimer, qui marque l'autonomie verbale de l'enfant, s'accompagne d'un instinct de déformation qui « recherche la dissonance dans l'euphonie » (« [sucht] im Zusammenklang den Mißklang », A 91): alors que la « rime élémentaire » (« Elementarreim », *ibid.*), simple réduplication, possède une fonction magique, la véritable rime, la rime finale, est sacrilège et iconoclaste. En reprenant les investigations exposées quatorze ans auparavant dans *Über das Volksvermögen*<sup>130</sup>, Rühmkorf dégage la double dimension de la rime: « instinct de répétition consensuel » et « plaisir de la dissension » (« einverständnisvoller Wiederholungstrieb und [...] Entzweiungslust », A 92), « créature de plaisir » et « oeuvre de dissidence » (« Lustgeschöpf [...] aber auch [...] Dissidentenwerk », A 94) à la fois. Dans la poésie enfantine, la rime permet la socialisation, voire la réhabilitation des opprimés (A 36): d'une manière générale, elle permet l'intégration sociale des exclus et une communication immédiate entre les hommes, en raison du sens inné qu'ils ont tous pour ce phénomène acoustique. Sa double fonction l'apparente à un mode de résolution symbolique, qui présente des similitudes avec la parodie: elle est à la fois euphonique et insolente, parce qu'elle signale les dissonances du monde et les neutralise dans l'harmonie sonore.

Telle est la conclusion à laquelle parvient Rühmkorf, au terme de 185 pages et de sept « leçons » (*Lektionen*) étourdissantes, originales, solidement documentées, mais d'une virtuosité qui frise parfois l'excès.<sup>131</sup>

<sup>129</sup> « [...] das Reduplikationsvermögen [gehört] zu unseren angeerbten Bildungsbeständen » (A 65). (« [...] la faculté de réduplication fait partie de notre patrimoine culturel. »)

<sup>130</sup> cf. p. 231-233.

<sup>131</sup> Les conférences et l'ouvrage ont reçu un très bon accueil de la critique, qui en loue unanimement la solidité scientifique et l'originalité, mais déplore la complexité de la structure, l'excès d'ironie et de métaphores dans les formulations. cf. notamment le dithyrambe de Karl Krolow (*Kecke Lyrik aus Paradiesflöten. Peter Rühmkorfs 'agar agar zaurzaurim' oder: Reimen sie bald wieder?* Dans: *Stuttgarter Zeitung*, 25.1.1981), ou la critique nuancée de Gert Ueding (*Gegen das modische Geklunker. Peter Rühmkorfs Naturgeschichte des Reims*, dans: *FAZ*, 2.5.1981), ou encore Elsbeth Wolffheim (*Peter Rühmkorf auf der Spur menschlicher Ur-Laute. Wie Reime-Schmiede binden und entzweien*, dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 31.5.1981), entre autres.

Chaque leçon est introduite par un dessin semblable à ceux que rassemble *Kleine Fleckenkunde*, sans que l'auteur commente l'association. Elle suggère toutefois ce que le texte développe: l'établissement d'un ordre nouveau par la répétition. Par ailleurs, cette technique de création graphique à partir d'une tache pliée illustre le concept qui, bien que sous-jacent, n'est jamais nommé dans *agar agar...* et qui constitue le fondement de *Kleine Fleckenkunde*: la symétrie.

Dans le recueil de 1982, la symétrie est justement à la base de l'illustration comme des quelques vers qui l'accompagnent. Cette technique picturale originale est inspirée de l'ouvrage posthume de Justinus Kerner, *Klecksographien*<sup>132</sup>, vraisemblablement composé en 1857. Ce poète de l'Ecole Souabe, médecin visionnaire fasciné par les sciences occultes, et gagné peu à peu par la cécité, a découvert que les taches d'encre tombées sur le papier, et pliées selon un axe symétrique, se transformaient en « arabesques, images d'animaux et d'êtres humains » (« Arabesken, Tier- und Menschenbilder », *ibid.*, p. 5), que quelques traits de plume supplémentaires portaient à leur achèvement. Le procédé s'est répandu rapidement dans les cercles littéraires, prenant le nom de « Klecksographie ». A partir des dessins ainsi obtenus, Kerner a composé des poèmes, qu'il a réunis et complétés par une préface. Chacune des quarante « klecksographies »<sup>133</sup> est assortie d'un texte en vers d'une vingtaine de lignes, aux rimes plates ou croisées. Il s'agit presque toujours d'une ballade, qui met en scène la mort, le diable, divers esprits maléfiques que l'auteur se plaît à distinguer dans les taches qu'il améliore.<sup>134</sup> Attrait pour

<sup>132</sup> *Klecksographien. Mit Illustrationen nach Justinus Kerner'schen Originalen.* Dans: *Justinus Kerner's Sämtliche Werke in acht Büchern.* (2 Bände). Neu hrsg. mit einer biographischen Einleitung von Walter Heichen. Berlin: Weichert, s. d. (1903). Band I, 5. Buch, Anhang, p. 3-89. *Klecksographien* a été publié pour la première fois en 1890, quatre ans après la mort de l'auteur.

<sup>133</sup> Le terme allemand de « Klecksographien » désigne actuellement une série de taches d'encre qu'un patient doit interpréter dans le cadre d'un test de personnalité. Nous l'emploierons pour notre part non dans cette acception moderne, mais dans celle que lui donnait originellement Kerner, c'est-à-dire à la fois le résultat et le procédé.

le surnaturel et obsessions morbides caractérisent le volume, qui se partage en *Hadesbilder* (p. 9-66) et *Höllenbilder* (p. 67-89).

Plus que le goût du fantastique, c'est, on le verra, le mode de création et les questions qui s'y rattachent qui intéresseront Rühmkorf dans les « klecksographies » de Justinus Kerner. *Kleine Fleckenkunde* comporte en exergue les vers suivants:

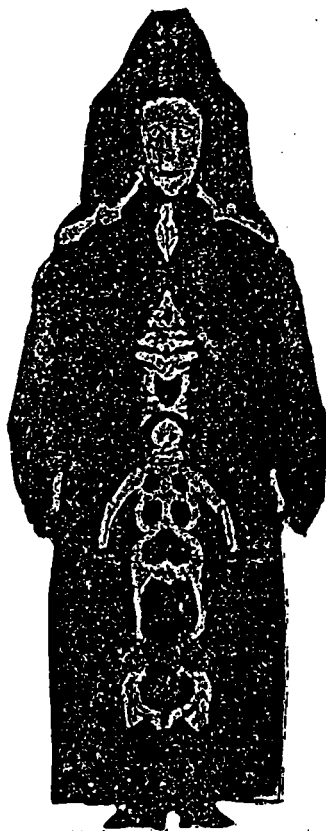
Motto

*Die Methode Justinus Kerner  
ist der beste Fleckenentferner.  
(KF 5)*

L'hommage que l'auteur rend à son aîné ne concerne que la « méthode ». Le paradoxe qu'il exprime indique déjà le thème principal de la réflexion que développera le recueil: la

---

<sup>134</sup> En voici un exemple:



Die Geistin hier in schwarzer Tracht  
Schwebt aus der Burg jedwede Macht  
Sobald tönt zwölf des Turmes Glocke;  
Auf ihrem langen schwarzen Rocke  
Sich bildet ein Gerippe dann,  
Das Totengeripp' von ihrem Mann;  
Wie Phosphor leuchtet's durch die Nacht,  
Sie hat durch Gift ihn umgebracht.  
Schwebt sie durch meines Gartens Ecke,  
Ich morgens stets mit Schau'r entdecke,  
Daß rings von meinen Blumen allen  
Die Blätter liegen abgefallen.

(Justinus Kerner, *Klecksographien*,  
*op. cit.*, p. 46-47)



transformation, voire la transfiguration de la tache en composition artistique; cette disparition / modification d'un phénomène naturel problématise d'emblée le rapport entre une action involontaire et l'acte volontaire de la création esthétique. On s'efforcera d'en dégager les diverses manifestations et implications.

Le second hommage que contient *Kleine Fleckenkunde* concerne Herrmann Rorschach, le psychiatre suisse qui a mis au point une technique d'investigation psychologique basée sur la lecture de taches d'encre symétriques:



Gruß an Rorschach

*Ich sehe was, was du nicht siehst,  
und sag dir im Vertrauen:  
Herr Doktor Arschroch,  
der mich psychoanalyisiert,  
er wird mich nie durchschauen.  
(KF 47)*

Cette révérence insolente et humoristique complète l'évocation de Justinus Kerner et, animée peut-être du souci de légitimer la pratique originale de ce recueil, elle inscrit *Kleine Fleckenkunde* dans une tradition à la fois littéraire et culturelle. Elle possède aussi une seconde fonction, qu'illustrent les correspondances entre le mot et l'image (« Arschroch »; « psychoanalyisiert »), les allusions au test projectif et à la technique interprétative, voire à la méthode thérapeutique (la répétition de « sehen », l'emploi du terme « Vertrauen », le néologisme « psychoanalesen », le verbe « durchschauen »), ainsi que le contraste entre la clarté d'un dessin univoque et l'affirmation finale: cette « klecksographie » exprime l'hostilité à la psychanalyse. Cette tendance, dont Rühmkorf

n'a pas l'apanage<sup>135</sup>, ne surprend guère ici: on se rappelle la définition du poète comme « névrosé », déchiré, pétri de souffrances, mais animé en raison de cela du pouvoir de créer. Rien d'étonnant que la démarche thérapeutique apparaisse à l'auteur comme l'arrêt de mort de la création poétique. Par cette ultime pirouette, Rühmkorf réaffirme en quelque sorte la nature pathologique de l'expression lyrique, et soustrait les poèmes de *Kleine Fleckenkunde* à l'interprétation psychanalytique qu'ils pourraient peut-être susciter. Ce qu'il dénonce, c'est l'instrumentalisation de la tache d'encre au service de l'investigation psychologique; il salue en revanche son utilisation à des fins artistiques. C'est précisément la mise en pratique de cette technique qu'on va maintenant examiner.

### 3.2. Structure et thèmes du recueil

Les trente-sept compositions de *Kleine Fleckenkunde* se répartissent en six groupes. Chacun d'eux témoigne d'une relation bien particulière entre le texte et l'image. La première partie, *Am Anfang war der Klecks* (p. 9-23) fonctionne comme un mode d'emploi. Chacun des poèmes commente la genèse du dessin et fournit des indications sur cette pratique graphique. Le rôle du texte est donc essentiellement méthodologique.

La deuxième partie, intitulée *Philosophische Zwiegespräche* (p. 25-41) met à chaque fois en scène un dialogue entre les divers éléments du dessin: l'axe de symétrie, la tache, les formes obtenues et le « klecksographe ». Le poème, ainsi, prolonge l'image et la justifie.

Dans *Von den Klecksen und ihren Reflexen* (p. 43-61), les vers sont la transcription verbale de la « klecksographie »: le commentaire se superpose à l'image. C'est l'analogie entre le fonctionnement du texte et celui du dessin qui caractérise ce groupe. La symétrie y est donc doublement mise en scène, puisqu'elle relie aussi les deux créations.

Les compositions regroupées sous la formule *Handgeschöpftes* (p. 63-85) proposent des créations picturales plus élaborées, que l'auteur a, comme le suggère le titre, améliorées à la main. Parallèlement, le commentaire est réduit à son minimum: un ou deux vers, voire un mot.

---

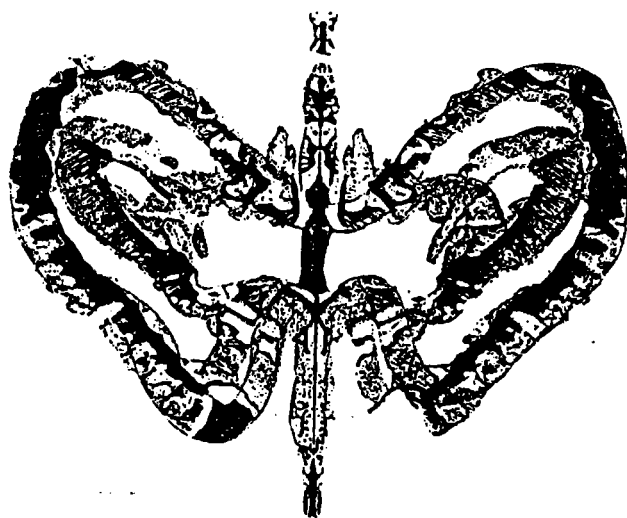
<sup>135</sup> Rainer Maria Rilke, par exemple, exprimait déjà dans sa correspondance avec Lou Andreas Salomé son refus de la psychanalyse, en arguant de l'effet castrateur qu'elle ne manquerait pas d'avoir sur la création poétique.

Les *Palindrome* (p. 87-95) que contient la cinquième partie illustrent la progression du recueil vers la problématisation du langage: la symétrie de la « klecksographie » se prolonge par la symétrie verbale.

Enfin, *Klassisches Erbe* (p. 97-11) s'appuie tout d'abord essentiellement sur l'histoire littéraire en faisant parler les personnages qui apparaissent sur l'image (Faust, Gretchen, Wagner), puis résume, en guise de conclusion, la dialectique de la création volontaire et du hasard qui sous-tend le recueil.

On constate ainsi, en mesurant les éléments de cette partition les uns aux autres, que *Kleine Fleckenkunde* élabore peu à peu, grâce aux différentes fonctions de ce dialogue subtil entre le texte et l'image, une théorie illustrée de la création poétique. En raison de l'infléchissement du commentaire textuel, la « klecksographie » apparaît progressivement comme l'image même de la constitution du langage lyrique. Finalement, les compositions du recueil éclairent toutes, à des titres divers, trois de ses principaux aspects: la nature, la symétrie, et la part de jeu.

La première ligne directrice concerne donc les rapports entre l'art et la nature. Voici le premier stade de la réflexion:

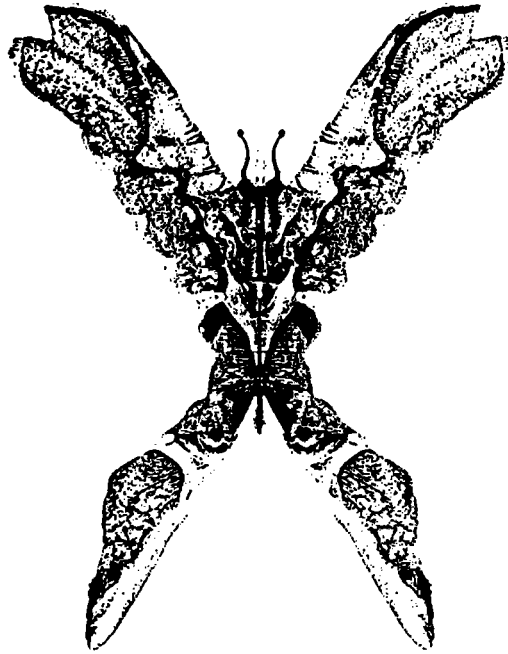


*Am Anfang war der Klecks,  
da gibt es nix!  
Die Kunst ist auch ein Naturgewächs  
- - - mit Tricks.  
(KF 11)*

La simplicité d'un dessin qui n'a vraisemblablement pas été retouché pose d'emblée le problème: le papillon que l'on peut reconnaître est un pur produit de la nature. La tache est donc le point de départ de l'oeuvre d'art: c'est ce qu'expriment aussi les deux premiers vers. La suite du texte formule le paradoxe: la chute finale ajoute à la définition de l'art comme production naturelle une dimension supplémentaire, l'intervention de l'auteur qui semble seule porter l'ouvrage à son degré d'achèvement. La représentation métonymique de la création artistique par la « klecksographie » (« Die Kunst ist auch ein Naturgewächs ») souligne la complémentarité de la nature et du travail de l'homme.

L'idée de fabrication apparaît ultérieurement comme le ressort même de l'art:

*Es sprach der Kniff:  
Ich habe keinen Fokus.  
Es sprach der Klecks:  
Mir fehlt die Symmetrie.  
Es sprach der Künstler:  
Hokus pokus fidibus mijokus!  
Aus zwei mach ein  
aus eins mach bi -  
(KF 26)*

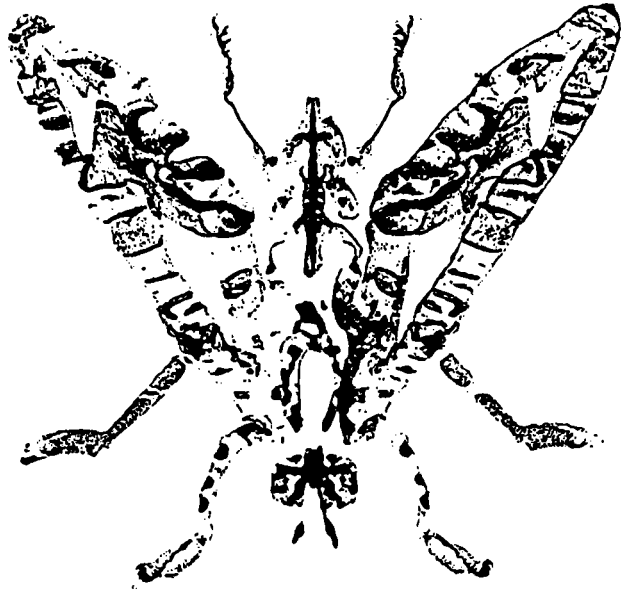


Le « klecksographe » seul neutralise les lacunes propres à chaque élément naturel: il apporte l'intervention magique, la résolution dialectique de l'inanité artistique qu'est la nature à l'état brut (la tache). C'est cela qui lui confère le statut d'« artiste » (« Künstler »). En pliant la tache selon un axe de symétrie, il dédouble la forme entière; en dépliant ensuite le papier, il ramène à l'unité les deux parties divisées: cette dialectique de l'un et du multiple que réalise l'artiste s'apparente à un acte de magie.

Ce double rôle du « klecksographe » qu'illustrent les deux derniers vers rappelle le double aspect de la rime telle que la définit Rühmkorf: instinct de réduplication et désir d'harmonie d'une part, besoin de diviser et facteur de dissonance d'autre part.

Certes, l'action de la main humaine relève de la magie: en ce sens, elle relativise le rôle de l'acte volontaire dans la création. Toutefois, l'agencement chronologique des compositions de *Kleine Fleckenkunde* trahit l'intervention croissante du poète dans les dessins. C'est le cas, notamment, de la partie *Handgeschöpftes*, dont voici un exemple:

*In jedem Kleckser ruht versteckt  
ein Ur-Insekt  
(KF 64)*



Le « klecksographe » a manifestement remanié le dessin après pliage: si les courbes semblent naturelles, les droites qui figurent les pattes de l'insecte ont été ajoutées. Le texte évoque cette nécessité en présentant implicitement l'artiste comme celui qui met au jour les potentialités de la tache; mais il suggère simultanément que cette dernière possède déjà, par nature, c'est-à-dire avant que l'homme n'intervienne, ce qui fera d'elle une oeuvre d'art. Le commentaire signifie donc, en d'autres termes: la nature propose et l'homme dispose. La « klecksographie », en revanche, témoigne de la prépondérance de la fabrication artificielle

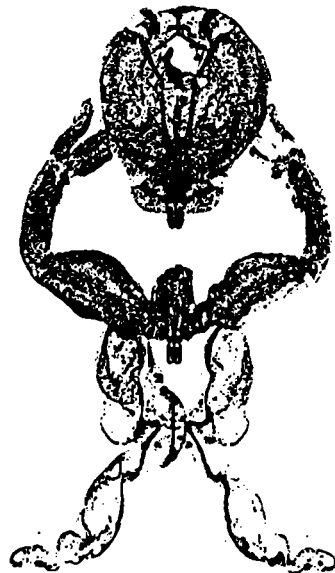
De nombreuses compositions, prises isolément, jouent de cette ambiguïté:



*Leider wird nicht jeder Klecks  
was er werden sollte.  
(KF 77)*

L'impossibilité dans laquelle se trouve le lecteur d'identifier une forme dans le dessin obtenu correspond probablement à l'échec de l'artiste. Or, le texte le met sur le compte de la fatalité.

Inversement, le « klecksographe » apparaît parfois comme l'unique chance du dessin inachevé, comme le montre la mise en scène suivante:



*Der Foetus spricht:  
Gedenke meiner Mängel, ach,  
und laß mich nicht erst trocknen.  
(KF 101)*

Finalement, si l'évolution du recueil traduit le primat de l'intervention humaine sur les données naturelles, le traitement ponctuel de la problématique art / nature s'apparente plutôt à un refus de résolution:

## Geständnis

*Was uns an diesen Spielen rührt,  
das ist mit Schweiß nicht zu erkaufen.  
Es ist zur Hälfte programmiert, zur Hälfte so gelaufen.*



*Ob Mann und Maus, ob Laich und Lurch,  
die Kunst des Augenblicks ist:*



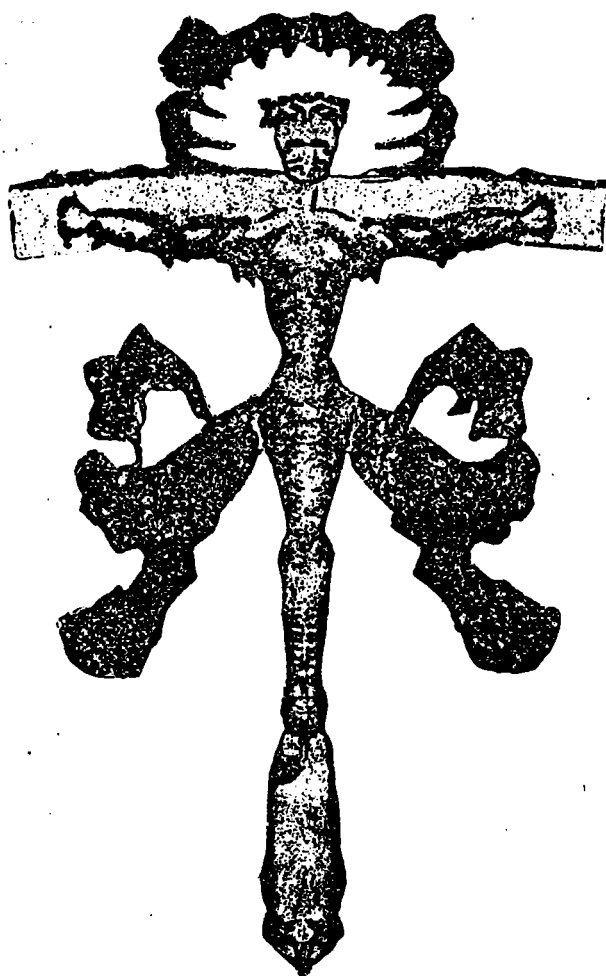
*entweder der Heilige Geist schlägt durch  
(KF 107-109)*



*oder schlägt nicht und nix ist.*

C'est certes sur la fatalité (« der Heilige Geist ») que Rühmkorf fait reposer l'art de la « klecksographie », comme en témoignent les derniers dessins ainsi que les deux premiers vers qui réfutent l'idée de fabrication douloureuse. Mais les deux vers suivants relativisent le rôle du hasard en introduisant la notion de « programmation ». *Kleine Fleckenkunde* s'achève ainsi en affirmant l'équitable complémentarité de l'art et de la nature.

Cette problématique, qui est en fait un grand thème de l'esthétique classique, n'est pas absente des *Klecksographien* de Justinus Kerner. Le jeu avec la fatalité anime en effet bon nombre de textes; en voici un exemple:



Menschenhand hat nicht dies Bild gemacht,  
Gleich den andern kam's durch eig'ne Macht  
Ungeahnet aus der Tinte Nacht.  
Es erblickend, hab' ich still gedacht:  
Als der Herr sein Werk hier hat vollbracht,  
Fuhr er nieder in der Schatten Reich,  
Hat auch diesen noch sein Wort gebracht.  
[...] <sup>136</sup>

Rühmkorf reprend l'antithèse entre le hasard et la volonté de l'artiste, en lui ôtant la dimension fantastique qu'elle possède chez Kerner. Le traitement de ce thème dans *Kleine Fleckenkunde* est en revanche tout à fait moderne par l'importance accordée à la notion de « fabrication poétique » héritée successivement d'Edgar Poe, puis de Stéphane Mallarmé et Paul Valéry, enfin de Gottfried Benn.

<sup>136</sup> Justinus Kerner, *Klecksographien*, op. cit., p. 65-66.



Le deuxième aspect de la création poétique qu'illustre ce recueil est plus concret, puisqu'il s'agit de la symétrie, ressort principal de la « klecksographie ».

On se souvient du texte « Es sprach der Kniff... »<sup>137</sup>, dans lequel la tache originelle appelait de ses vœux la symétrie: ce concept, typographiquement central dans ce poème, est fondamental dans *Kleine Fleckenkunde*.

*Um sich eines Fleckens zu entledigen,  
hat es keinen Sinn, auf ihn einzupredigen.  
Um eine Linie mit Leben zu schwängern,  
hat es keinen Zweck, sie ins Nichts zu verlängern.  
In summa: wir pfeifen auf alle Prinzipien,  
wir kniffen den Klecks und feiern Vielliebchen.  
(KF 40)*



La fonction première de la symétrie consiste à dédoubler / redoubler. Elle aussi semble relever de la magie: elle fait disparaître la tache (« sich eines Fleckens zu entledigen »; « ins Nichts zu verlängern ») en insufflant courbes et vie à la ligne. La transformation est donc paradoxale, et la création procède du refus des « principes » (de la théorie): un geste d'une simplicité enfantine (« den Klecks kniffen ») laisse apparaître une forme double.

Dans la troisième partie, *Von den Klecksen und ihren Reflexen*, Rühmkorf joue sur le double sens du terme « Reflex » (réaction instinctive et reflet) pour suggérer que la projection symétrique est un phénomène naturel indispensable à l'oeuvre d'art:

<sup>137</sup> cf. p. 331.



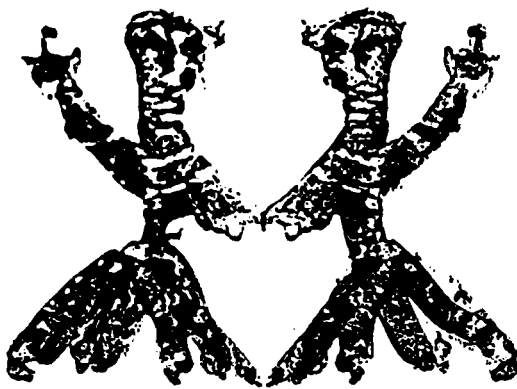
Fleck-Reflex

[...]  
*Blind auf einen Fleck gestiert,  
 wendet nichts zum Hellen.*  
**ABER:**  
*Flecken reflektiert,  
 schimmert wie Libellen.*  
 (KF 52-53)

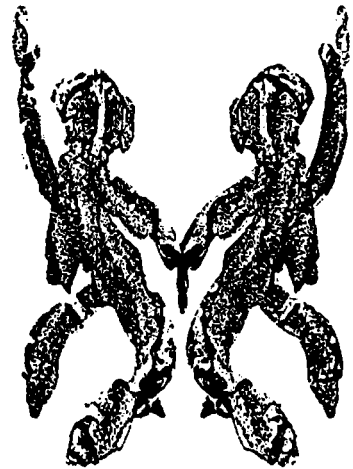
L'aspect visuel domine ici, tant au plan sémantique qu'au plan des significations: la symétrie permet bien sûr de voir la libellule. Mais elle apparaît également dans la typographie: « ABER » est la ligne médiane du texte, même si les rimes croisées ne s'ordonnent pas selon cet axe.

Dans d'autres compositions, la symétrie préside plus nettement encore à la construction picturale et graphique à la fois:

Zooloo



*wir bilden Doppelmoppel  
 aus jedem Einzelschwein.  
 Ob säuisch, hündisch, häsisch,  
 mit Doukeln hebt das Tanzen an,  
 Figuren siamesisch:*



TAM-TAM



GO-GO



CAN-CAN

(KF 57-59)

Le phénomène de réduplication apparaît ici dans l'image et dans le langage. La transfiguration de la tache d'origine (« Einzelschwein ») en beauté artistique montre l'aptitude de la symétrie à créer une harmonie nouvelle (« mit Doubeln hebt das Tanzen an »), qu'illustre le mouvement des formes obtenues. Cette faculté est également celle de la rime, que Rühmkorf définit comme « un prodige d'équilibre » (« ein Ausbund an Ausgleichvermögen », A 173). En outre, les termes « Doppelmoppel » et « siamesich », ainsi que les légendes « Tam-Tam », « Go-Go », et « Can-Can », qui rappellent la théorie des « clones » acoustiques développée dans *agar agar...*<sup>138</sup>, mêlent le visuel et l'auditif et soulignent la parenté de la rime et de la symétrie.

Cette assimilation apparaît avec netteté dans la partie *Palindrome*, dont voici la première création:



*Die Fledermaus stößt Schreie aus,  
Ein unentwegtes Who-is-Who?  
Sie ist ja keine Blindkuh  
Die Fledermaus.*

*Das ist, wie man es wendet,  
in jeder Hinsicht wunderbar:  
empfangen wie gesendet:*

RADAR

(KF 89)

<sup>138</sup> Rappelons que Rühmkorf voit dans leur présence au sein de toutes les cultures (il en fournit de nombreux exemples dans A 44-48; 52; 68; 70-72) la manifestation du goût inné de l'homme pour la rime

La symétrie du dessin se retrouve dans divers éléments du texte: tout d'abord, l'expression « Who-is-who », que Rühmkorf cite dans *agar agar...* (p. 48) comme un exemple de clone, ne renvoie pas tant au problème d'identité qu'à la prédilection universelle pour ces créations linguistiques redoublées. Ensuite, le palindrome qui clôt le texte n'est autre que la transcription linguistique d'une figure symétrique que l'on peut lire dans les deux sens. Par ailleurs, ce terme de « Radar » constitue lui-même l'axe de symétrie entre la « klecksographie » et le poème, puisqu'il fait allusion au mode de communication propre aux chauves-souris. Le second lien entre les deux compositions est exprimé dans les vers: « sie ist ja keine Blindekuh / die Fledermaus. » L'association « Blindekuh » et « Fledermaus » n'est pas uniquement humoristique; elle rend compte également de la quasi-cécité de l'animal comme de sa façon de se déplacer.

Dans ces derniers exemples, le phénomène de projection qui caractérise la « klecksographie » se trouve matérialisé de diverses manières par le texte, voire dans le rapport entre celui-ci et l'image. La symétrie est ainsi mise en scène dans sa faculté de réduplication, qui concerne non plus seulement le domaine pictural, c'est-à-dire visuel, mais également le domaine linguistique et sonore: *Kleine Fleckenkunde* s'achemine peu à peu vers une superposition de la rime et de la symétrie.

Si celle-ci a pour effet immédiat de redoubler l'image, elle permet aussi, en second lieu, de créer l'unité. C'est ce paradoxe, ou plutôt cette complémentarité qu'illustre *Indivi-duum*:

*So möge denn, Hummel Hummel - Moors Moors,  
geschehn was wir erträumen:  
Der Reim ist die Klecksographie des Ohrs,  
der Klecks will dem Auge sich reimen.*

*O hochverehrtes Publikum,  
vertrau der sinnlichen Blendung:  
Bringe dein Indivi-duum  
gespiegelt zur Vollendung.  
(KF 54)*



La seconde partie du texte assimile clairement la « rime » à une « klecksographie de l'oreille »: le reflet de la tache pliée est, pour l'oeil, semblable à ce qu'est l'un des composants de la rime pour l'oreille. On retrouve aussi un clone linguistique: « Hummel Hummel - Moors Moors » est le signe de ralliement des Hambourgeois qui se rencontrent à l'étranger. Rühmkorf joue également sur le concept d' « individu »: son reflet le divise (« dividuum »), mais l'association des deux parties réalise l'unité perdue (« Vollendung »). Ce processus est présenté comme une utopie (« So möge geschehn [ . ] was wir erträumen »), voire une illusion (« sinnlich[e] Blendung »). Les deux premiers vers du deuxième quatrain reprennent une apostrophe du Kurt Tucholsky<sup>139</sup> pour en inverser la fonction originelle: si Tucholsky cherchait à ranimer la conscience critique du public, Rühmkorf incite ce dernier à s'abandonner à cette illusion des sens qu'est l'unité doublement restaurée par la « klecksographie » et par la rime. D'ailleurs, le désir d'harmonie n'est-il pas un phénomène naturel (« der Klecks will dem Auge sich reimen »)?

En ce sens, la « klecksographie » apparaît comme le moyen d'instaurer l'ordre dans ce qui n'est que le chaos précédant la création:

Schöpfung und Schulung

*Am Anfang war die Welt nur Ausgekipptes.*



*Heut findet sich Gefedertes. . .*

<sup>139</sup> « O hochverehrtes Publikum » ouvre le poème *An das Publikum* que Kurt Tucholsky a composé en 1931, et qui fustige la baisse de niveau de la presse et de la culture ainsi que le manque d'exigence du public. (K. Tucholsky: *Ausgewählte Werke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1965, p. 185)



*Gegliedertes...*



*Geripptes.*

*So wartet jeder Klecks auf seine Chance:  
Zeig ihm den Kniff und wünsch ihm Renaissance.  
(KF 67-69)*

Ces dessins ne sont pas le seul fruit du hasard et d'un simple pliage: la « renaissance » de la tache sous un aspect ordonné et harmonieux ne résulte pas uniquement du voeu de l'artiste, mais de son intervention consciente. Le classement de ces trois images selon les catégories animales indique combien la création artistique procède du désir de conférer une structure à l'univers désordonné. En ce sens, le « klecksographe » s'apparente au démiurge. Le terme de « renaissance » rappelle, par ailleurs, la nature poétique de l'identité telle que l'illustrent certains poèmes de *Haltbar bis Ende 1999*, comme *Phönix voran!* par exemple. Quoi qu'il en soit, c'est bien la fonction unificatrice de la symétrie qui apparaît ici.

On retrouve cette idée dans la composition suivante:

*Am Anfang war die Welt amorph,  
ein Kuddelmuddel - Touwabou,  
o Hohe Frau von Willendorf,  
dann kamst du-du Froufrou.  
(KF 81)*



D'une simple tache naît la Vénus de Willendorf - voilà qui s'apparente à la *Naissance de Vénus* de Botticelli. Mais l'intérêt du texte réside également dans la manipulation du langage qu'il propose: outre les assonances et allitérations sourdes, qui figurent peut-être le chaos, les termes eux-mêmes suggèrent le désordre, puis le reflet (« Kuddelmuddel »; « Towabou »; « du-du »; « Froufrou »).

On perçoit ici le troisième aspect du recueil: à la problématique art / nature et à la question de la symétrie s'ajoute la dimension ludique dont témoigne d'emblée *Kleine Fleckenkunde*. On en aura déjà perçu ponctuellement les manifestations: redondance humoristique entre le texte et l'image, allusions verbales, jeux de mots, contrepèteries<sup>140</sup> et palindromes émaillent les créations déjà citées auparavant. Celle qui suit semble, sur ce point, la réussite de *Kleine Fleckenkunde*:

*Dies ist der Lutherklecks. . .*

*. . . jenes der Kletterluchs*



*Dies ist ein Angstreflex. . .*

*. . . jenes ein Jux -*

(KF 48-49)

L'agencement typographique en est un des ressorts: le texte encadre l'image de façon que celle-ci apparaisse comme l'élément dilatoire de la chute. De plus, on peut lire la composition horizontalement ou verticalement, sans que cela nuise à son esprit ou à la

<sup>140</sup> On se rappelle la formule « Herr Doktor Arschroch », qui, dans l'esprit du lecteur, en suggère automatiquement deux autres; on peut citer également l'exemple suivant: « Sturm und Drang und Darm und Strunk » (KF 99).

compréhension de l'ensemble. Cette ouverture est au contraire extrêmement riche, puisqu'elle combine la dimension acoustique et le sens: le terme « Lutherklecks » s'associe à « Kletterluchs » par la contrepèterie, et à « Angstreflex » par la rime et la signification; en effet, c'est par peur de la tentation que Luther a jeté son encrier à la figure du diable qui lui est apparu dans une hallucination. La répartition de la composition sur deux pages rappelle par ailleurs le sens de la création: la tache et le patrimoine culturel qu'elle évoque relèvent du tragique, tandis que la « klecksographie » obtenue se présente comme une « plaisanterie », soutenue par l'interversion amusante des lettres. La transfiguration du tragique par l'art rappelle, là aussi, la fonction de la rime, qui montre en les entrechoquant les dysfonctionnements du monde pour les neutraliser dans l'euphonie. C'est également le rôle de l'ironie dont Rühmkorf fait grand usage. On voit bien ici que la jubilation verbale et l'aspect ludique dont témoigne *Kleine Fleckenkunde* ne sont pas gratuits, mais qu'ils révèlent à la fois les dissonances de l'existence et le cadre proprement poétique où elles peuvent être supprimées.

### 3.3. L'intérêt de *Kleine Fleckenkunde*

*agar agar...* a probablement éclipsé le recueil de 1982, qui n'a été que rarement perçu comme l'illustration de la théorie. On peut s'étonner du silence qui a entouré *Kleine Fleckenkunde*: seules deux recensions l'évoquent en 1983<sup>141</sup>, pour saluer les trouvailles de l'auteur sans pousser plus avant l'analyse de l'originalité. J. Wallmann prend prétexte des vers que Rühmkorf a placés sur la quatrième page de couverture (« Was einer in Etappen kleckst / braucht weiter keinen Klappentext ») pour se contenter de la remarque suivante:

Es braucht auch keine lange Rezension, verdient aber doch, als intelligentes Spiel, einen empfehlenden Hinweis.<sup>142</sup>

Il décrit quelques dessins et s'interroge sur l'intervention de l'auteur dans ces aboutissements. Seul Peter Bekes indique qu'*agar agar...* est une « réhabilitation

<sup>141</sup> Jürgen P. Wallmann: *Gruß an Rorschach*. Dans: *Rheinische Post*, 16.4.1983. Aussi dans: D. Lamping / S. Speicher, *op. cit.*, p. 103-104. Walter Vogl: *Kleckse und Märchen*. Dans: *Die Presse*, Wien, 27./28.8.1983.

<sup>142</sup> « Il ne nécessite donc pas de longue recension, mais il mérite qu'on le signale et qu'on le recommande pour l'intelligence du jeu. »



poétologique de la rime », tandis que *Kleine Fleckenkunde* propose une « justification esthétique de la klecksographie ». <sup>143</sup> Le lien entre les deux ouvrages, vraisemblablement composés en même temps, tombe en effet sous le sens. On trouve dans le premier l'aboutissement de la réflexion que Rühmkorf mène depuis des décennies sur la rime et la fonction de la poésie. Loin d'être un simple jeu graphique, la « klecksographie », à son tour, illustre au plan pictural bien des aspects de la création poétique selon Rühmkorf.

En premier lieu, cette technique qui consiste à plier la tache d'encre avant qu'elle ne sèche fait appel à la rapidité de l'artiste <sup>144</sup>: il s'agit donc, comme l'indique la formule de *Geständnis*, d'un « art de l'instant » (« Kunst des Augenblicks », *KF* 107). Or, le présent est, dans la conception de l'auteur, la dimension essentielle de la poésie: on a déjà établi, à partir de *Druse* (*W* 151-153) <sup>145</sup>, que la création lyrique s'apparente, au plan temporel, à l'activité quotidienne du diariste. On peut rappeler quelques formules:

[...] der lyrische Autor [drückt] zuallererst seine augenblickliche Stimmung [...] aus. Das tut aber auch der Tagebuchverfasser, und insofern ist er der Optik des Poeten auf eine seltsame Weise nah. [...] So geht eine Rolle unmerklich in die andere über, [...] der Tagebuchschreiber in den lyrischen Spontanschreiber [...]. (*P* 66) <sup>146</sup>

En ce sens, la production « klecksographique » concrétise parfaitement la conception de la poésie comme transcription de l'instant.

La question de l'art et de la nature, dont traite *Kleine Fleckenkunde*, concentre ensuite de nombreux thèmes de la poétologie comme de la pratique de Rühmkorf. La naissance libre de l'oeuvre d'art à partir de la tache, en somme le rôle du hasard dans la production artistique, rappellent tout d'abord la dimension naturelle de la création poétique. *Über das Volksvermögen* et *agar agar...* montrent que l'homme est spontanément réceptif au rythme du lyrisme; l'acquisition du langage reproduit les phénomènes sonores propres à ce genre littéraire (*A* 64), l'enfant communique avec son entourage et la société en fabriquant des vers (*A* 35), et l'adulte prend également plaisir à

<sup>143</sup> « Wird dort [*i.e.* in *agar agar...*] der Reim poetologisch rehabilitiert, so wird hier [*i.e.* in *Kleine Fleckenkunde*] die Klecksographie ästhetisch gerechtfertigt. » Peter Bekes: *Peter Rühmkorf*. Dans: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: text + kritik, 1990. p. 14.

<sup>144</sup> Une composition thématise justement cet aspect: *cf.* p. 336-337.

<sup>145</sup> *cf.* p. 245-247.

<sup>146</sup> C'est moi qui souligne. « [...] l'auteur lyrique exprime en tout premier lieu son humeur de l'instant. Mais c'est aussi ce que fait l'auteur du journal intime, et en cela il est étrangement proche de l'optique du poète. [...] C'est ainsi qu'on passe insensiblement d'un rôle à l'autre, [...] que l'auteur de journal devient auteur lyrique spontané [...]. »

des élaborations linguistiques basées sur la réduplication de lettres, de syllabes ou de sons (A 41).<sup>147</sup> En outre, l'aspect spontané de la création suggère une dimension magique dont on a souligné les principales manifestations dans *Kleine Fleckenkunde*; celles-ci prolongent l'évocation des vertus que Rühmkorf reconnaît à la rime:

Immer dann, wenn die an einem offenkundigen Weltensinn verzweifelnde Ratio mit ihrem Latein zu Ende ist, springt der Reimschluß mit seinen eigenen Überzeugungsmitteln in die Bresche [...]. (A 106)<sup>148</sup>

Suppléant aux défaillances de la raison, la rime semble relever de l'irrationnel et de la magie: voilà qui rappelle les multiples déclarations concernant la poésie en général. Dans l'essai *In meinen Kopf passen viele Widersprüche*<sup>149</sup>, consacré au « sens » et à « l'utilité de la littérature lyrique » (« Sinn und Nutzen der lyrischen Literatur », *SL* 265), Rühmkorf dégage la fonction de la poésie à partir des *Charmes de Merseburg*:

[Die 'Merseburger Zaubersprüche'] erinnern uns daran, daß die deutsche Dichtkunst in ihren Anfängen magische Bedeutung hatte. An solcher Funktion hat sich inzwischen nicht so furchtbar viel geändert. [...] Auch unsere Gegenwartspoese hat ohne Zweifel mit Magie und Zauberesen zu tun [...]. (*SL* 265-266)<sup>150</sup>

Dès 1975, il déclarait à J. Manthey que le poème recherche avant tout une « participation magique » (« magische Partizipation », *W* 141).<sup>151</sup>

La réceptivité naturelle de l'homme pour les compositions versifiées, et la fonction incantatoire de la poésie sont les deux aspects poétologiques qu'illustre le thème de la nature dans *Kleine Fleckenkunde*. Le second terme de l'antithèse nature / art, qui recouvre l'intervention consciente du créateur, reprend la notion de fabrication artistique, de travail, dont l'auteur évoque fréquemment la nécessité:

<sup>147</sup> cf. aussi, par exemple, les réflexions sur la chanson à succès (*Ü* 118-154) et sur l'omniprésence de la poésie (*Ü* 184 et *W* 142-143). Rühmkorf déclare sur ce point à J. Manthey: « [...] du betrittst ein öffentliches Pissoir, was entdeckst du über der Rinne? Reime. Poesie. 'Alleman an Deck, der Pißpott leckt'. Gedichte. Kunst. [...] der Mensch [geht] von Kindesbeinen an mit Kunst um [...]. Ergo - womit wir es zu tun kriegen, ist ein Elementartrieb [...]. » (*W* 143) (« [...] tu entres dans un urinoir, et qu'est-ce que tu découvres au-dessus de la rigole? Des rimes. De la poésie. 'Alleman an Deck, der Pißpott leckt'. Des poèmes. De l'art. [...] l'être humain est, dès l'enfance, en contact avec l'art [...]. Ergo: c'est à un instinct élémentaire que nous avons affaire là [...]. »

<sup>148</sup> « C'est toujours quand la raison désespère de trouver la raison d'être visible de l'univers et y perd son latin que la rime finale intervient avec ses propres moyens de persuasion. »

<sup>149</sup> Première publication dans *Die Zeit*, Nr. 11, 10.3.1978, p. 25; *SL* 265-270.

<sup>150</sup> « [Les *Charmes de Merseburg*] nous rappellent que la poésie allemande avait à l'origine une signification magique. Cette fonction depuis lors n'a pas si terriblement changé. [...] Notre poésie contemporaine elle aussi relève sans aucun doute de la magie et du sortilège. »

<sup>151</sup> Ce concept, essentiel, apparaît souvent chez Rühmkorf; on en mesurera ultérieurement les implications. (cf. p. 456-460)

Das ist [...] ein alter Dilettanten-Irrtum zu meinen, daß ein Künstler sich sozusagen unmittelbar [...] ausdrücke. [...] Selbstverständlich hat die Kunst es immer wieder mit Lasten und Bürden zu tun. [...] Und wir hören sie manchmal richtig erbärmlich ächzen und seufzen unter den Bedrückungen des Daseins. [...] ARTISTIK [...] [wollen] wir [...] auf keinen Fall mit bloßem Virtuositentum verwechseln. Arbeit, Training und Präparation sind dann wieder eine andere Sache. (P 75-76)<sup>152</sup>

Les exemples poétiques ne manquent pas: on sait grâce aux notations du diariste qu'un intervalle de plusieurs années sépare souvent deux strophes d'un poème<sup>153</sup>; on a déjà établi que les considérations économiques reposent sur l'expérience que fait constamment Rühmkorf de la disproportion entre le temps passé à composer et la médiocre rentabilité du produit fini. On peut rappeler pour mémoire les premiers vers de *Phoenix voran!* (H 56-57), qui thématisent la lenteur et les difficultés de l'élaboration poétique. « Was dann nachher so schön fliegt ... / wie lange ist darauf rumgebrütet worden. »

Le concept de symétrie qui est à la base de la « klecksographie » résume, quant à lui, la dialectique de l'unité et de la division qui, sous des formes différentes, anime la conception de Rühmkorf. Tout d'abord, le redoublement graphique est une image du redoublement sonore que produit la rime. La « klecksographie » commentée par le poème présente même une répétition à la puissance deux puisque le texte reflète l'image. Ensuite, l'addition des deux parties symétriques crée une nouvelle unité, introduisant ainsi ordre et harmonie dans l'univers. L'image ainsi équilibrée renvoie à la fonction de la rime:

[Der Reim ist] ein Harmoniestifter und eine Balancierstange.<sup>154</sup>

<sup>152</sup> « C'est [...] une vieille erreur de dilettante que de croire qu'un artiste s'exprime en quelque sorte [...] immédiatement. Evidemment, l'art est sans cesse en butte aux charges et aux fardeaux. [...] Et nous l'entendons parfois gémir et soupirer bien pitoyablement quand l'existence l'accable. En aucun cas nous ne confondons l'ART PUR avec la simple virtuosité. Travail, entraînement, préparation sont, quant à eux, autre chose encore. »

<sup>153</sup> cf. p. 252-253.

<sup>154</sup> Peter Rühmkorf à Dieter Lamping und Stephan Speicher, dans: D. Lamping / S. Speicher, *op. cit.*, p. 128. (« [La rime est] un facteur d'harmonie et un balancier. ») L'image revient souvent. Dans le discours de remerciement prononcé à Gießen pour l'attribution du titre de Docteur *honoris causa* en 1989, Rühmkorf présente même la rime comme un succédané du père qu'il n'a jamais connu (L 233). On ne se hasarderait pas, à la suite de l'auteur, à cette interprétation psychologique: on n'envisage la question de la rime que sous son aspect poétologique.

La rime comme balancier, le poète comme « équilibriste de la rime » (« Reimäquilibrist », *A* 171), en somme l'ordre et l'équilibre au sein de la poésie, rappellent les textes de *Haltbar bis Ende 1999* qui font du poème le lieu de l'unité et de l'identité retrouvées.<sup>155</sup>

Finalement, la double fonction de la symétrie, qui consiste à dédoubler puis à réunir, symbolise les vertus et les limites de la rime: en concentrant les dissonances du monde, elle met en évidence les dysfonctionnements de la société et de l'individu (« sozialer Mißstand », « private Mitbetroffenheit », *A* 173); en les rapprochant par le son, elle cherche à les neutraliser esthétiquement, à créer une « cohérence » (« Zusammenhang », *A* 11) dans l'« euphonie » (« Zusammenklang », *A* 11). La résolution, toutefois, n'est qu'apparente, puisque Rühmkorf affirme la simultanéité paradoxale de l'harmonie et de la dissonance, sans conclure à la victoire de l'une ou de l'autre. La nature essentiellement contradictoire de la rime, qu'il définit comme « Coincidentia Oppositorum » (*A* 1287)<sup>156</sup>, rejailit sur sa fonction:

[...] der Reim [ist] gleichzeitig ein Gleichgewichtsorgan und ein[...] Disproportionsanzeiger, ein[...] Peacemaker und ein[...] Unruhestifter, ein[...] Beschwörungsort und eine Beschwerdestelle, was seiner doppelten Abkunft ganz genau entspricht. (*A* 128)<sup>157</sup>

A la représentation de la rime par la symétrie, il faut ajouter un quatrième aspect qui fait de *Kleine Fleckenkunde* l'illustration originale de la théorie poétique de Rühmkorf comme le concentré de sa pratique: il s'agit du jeu avec le langage. Les tout premiers textes de l'auteur trahissent déjà ce goût de la manipulation ludique; on a pu constater qu'il n'est pas gratuit ni purement iconoclaste, mais qu'il fonctionne comme un exutoire. La déformation verbale permet au sujet de s'approprier un monde qui ne lui convient pas: il le modifie pour le faire sien et tenter de surmonter ses défaillances. Par ailleurs, celles-ci sont précisément stigmatisées dans la modification que subit le langage: la technique de réfraction indique donc comme telles les failles du réel. Ce n'est pas un hasard si on retrouve par là-même la fonction première de la rime, voire du poème, comme « détecteur de mensonges » (« Lügendetektor », *Ü* 95):

<sup>155</sup> cf. p. 301-305.

<sup>156</sup> « Proportion plus Verformung, gesuchter Anklang plus gesuchter Mißklang, akustische Übereinkunft plus inhaltliche Dissonanz » (*A* 96); « Widersprüchlichkeit-von-Natur » (*A* 96) (« Proportion et déformation, consonance et dissonance également voulues, correspondance acoustique et dissonance du contenu »; « contradiction inhérente »)

<sup>157</sup> « La rime [est] à la fois organe d'équilibre et signe de disparité, facteur de paix et fauteur de trouble, lieu d'invocation et bureau de réclamations - ce qui correspond tout à fait à sa double origine. »

[...] da ist er [*i.e.* der Reim] schließlich selbst so etwas wie eine utopische Schlichtungsstelle, die noch die tollsten Widersprüche in die Wucht bringt. Indem er diese aber unüberhörbar anzeigt, kommt er gleichzeitig einem dringenden Wahrheitsverlangen entgegen [...]. (A 173)<sup>158</sup>

En tant que vecteur de la vérité, la réfraction linguistique s'apparente ainsi à la rime.

On retrouve donc bien des aspects de la conception du lyrisme et de sa pratique antérieure dans *Kleine Fleckenkunde*. La superposition des thèmes, leur agencement dans ce qui commence à ressembler à un système, et surtout la richesse des questions posées confère à ce petit volume une valeur représentative dans l'oeuvre de Rühmkorf qui touche ici à son terme, puisque le recueil de 1982 est à ce jour l'avant-dernière production lyrique de l'auteur. Sans doute cette situation chronologique contribue-t-elle, pour le lecteur d'aujourd'hui, à cette signification particulière. L'indifférence avec laquelle on a traité *Kleine Fleckenkunde*, jusqu'aux études pourtant récentes, n'en demeure pas moins surprenante.

#### 4. *Einmalig wie wir alle* (1989): les paradoxes de l'oeuvre tardive

En 1989, Rühmkorf publie trois ouvrages: *13 deutsche Dichter*<sup>159</sup>, un ensemble d'essais consacrés à Heinrich Heine, Thomas Mann, Joachim Ringelnatz, Gottfried Benn, Kurt Tucholsky, Bertolt Brecht, Erich Kästner, Arno Schmidt, Karl Krolow, Wolfgang Borchert, Werner Riegel, Robert Gernhardt et Guntram Vesper; *Aus der Fassung*<sup>160</sup>, qui expose l'intégralité des stades de composition du poème *Mit den Jahren... - Selbst III / 88* (E 129-136); et *Einmalig wie wir alle*<sup>161</sup>, qui contient trente-cinq poèmes, huit lettres qui rendent compte de leur genèse, et quatre essais théoriques (poétologiques et même politiques) qui reprennent différents thèmes abordés dans les textes poétiques.

Ce recueil s'appuie certes sur la conception du lyrisme illustrée sept ans plus tôt dans *Kleine Fleckenkunde*, mais la tonalité d'ensemble rappelle surtout *Haltbar bis Ende*

<sup>158</sup> « [...] [la rime] est elle-même finalement une sorte d'instance de conciliation qui, de surcroît, donne toute leur force aux contradictions les plus folles. Mais en les signalant de façon que nul ne les ignore, elle répond à un pressant besoin de vérité [...] »

<sup>159</sup> *13 deutsche Dichter*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.

<sup>160</sup> *Aus der Fassung*, Zürich: Haffmans, 1989.

<sup>161</sup> *Einmalig wie wir alle*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.

1999, de 1979. La lassitude et la dépression, toujours présentes, n'expriment plus l'échec des utopies de 68, mais l'état d'âme d'un poète sexagénaire confronté aux phénomènes politiques, sociaux et naturels du vingtième siècle finissant: l'emprise du capital, le poids de la concurrence à tous les niveaux, l'influence des médias, la résurgence des fascismes, l'armement nucléaire et ses répercussions sur l'environnement, alimentent à parts égales les craintes et les dégoûts du sujet. L'expérience biographique du vieillissement et les menaces du monde extérieur se mêlent ainsi dans l'évocation du déclin et de la mort à venir.<sup>162</sup> Cette double conscience de la finitude individuelle et de la catastrophe universelle suscite l'interrogation sur le sens et la valeur de l'oeuvre poétique accomplie, et plus généralement sur la place de l'art dans la société actuelle. A l'abatement succèdent alors le persiflage et la révolte, vecteurs d'une critique politique et sociale qui revitalise le discours. Au regard des aberrations du système et du désastre qui s'annonce, la parole poétique circonscrit les espaces salvateurs de l'utopie: l'amour, certes, mais aussi, dans le prolongement de *Haltbar bis Ende 1999*, le monde et le domaine artistique. L'élan et le mouvement qui animent le moi lyrique possèdent alors, au même titre que le dévoilement ou la thématization de la création, une signification poétologique dont il faudra finalement évoquer les conséquences.<sup>163</sup>

<sup>162</sup> cf. cette note du journal, à la date du 21.12.1988: « Kein gutes Verhältnis zu mir selbst. Das Gefühl, daß etwas zu Ende geht. Zur Hälfte bereits abgestorbenes Zeug, das man mit sich herumschleppt. [...] Hadesgepäck. Und kein tröstliches Buch zur Hand, in dem man rückstandslos verschwinden könnte. » (TB 9) (« En désaccord avec moi-même. Sentiment que quelque chose touche à sa fin. Un poids déjà presque mort que l'on traîne derrière soi. Bagage pour l'Hadès. Et pas de livre consolateur sous la main, dans lequel on pourrait disparaître tout entier. ») La lassitude englobe la production littéraire. Le regret final laisse apparaître un des thèmes principaux de *Einmalig wie wir alle*.

<sup>163</sup> La réception du recueil poétique a été occultée par les deux autres ouvrages parus simultanément. Les recensions ne l'abordent que de façon superficielle, préférant évoquer les circonstances biographiques: les soixante ans de l'auteur servent de prétexte pour résumer l'oeuvre accomplie. Dans l'ensemble, l'évolution de la poésie vers la prose est saluée comme le revirement d'un discours élitiste. Seul Reinhard Baumgart aborde la question de la critique sociale et politique en soulignant son manque d'acuité. L'accent est mis, en revanche, sur le phénomène artistique de la « lévitation ». Seuls Gert Ueding et Reinhard Baumgart analysent les caractéristiques formelles du nouveau recueil. cf. Reinhard Baumgart: *Gesang, Gesinnung, Abendröte. Über das Schweben und Schwinden der Dinge: Jetzt wird auch Peter Rühmkorf sechzig*. Dans: *Die Zeit*, 20.10.1989. Aussi dans: Reinhard Baumgart, *Deutsche Literatur der Gegenwart. Kritiken, Essays, Kommentare*. München/Wien: Hanser, 1994. p. 449-454. (cf. les réactions de Rühmkorf à cette recension positive dans TB 108). Jochen Hieber: *Über dem Hochseil. Zum sechzigsten Geburtstag des Lyrikers Peter Rühmkorf*. Dans: *FAZ*, 25.10.1989. Barbara Dobrick: *Die späteren Scherze des Leslie Meier*. Dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 27.10.1989. Gert Ueding: *Zwischen Freund Hein und Freund Heine*. Dans: *Rheinischer Merkur / Christ und Welt*, 27.10.1989. Thomas Rietzschel: *Die Passionen des Peter Rühmkorf. Ein Dichter zieht uns ins Vertrauen*. Dans: *FAZ*, 9.12.1989.

#### 4.1. Le thème de l'âge et la conscience de la mort

*Einmalig wie wir alle* paraît pour les soixante ans de Rühmkorf, en octobre 1989. Même si bon nombre de poèmes ont été composés quelques années auparavant, ils thématisent cette étape biographique, anticipant même parfois involontairement, par leur ironie douloureuse, l'état de santé de l'auteur. Ainsi, dans *Liegestuhl, mein langgestrecktes Leben*<sup>164</sup>, qui « tente de définir une position » (« Versuch einer Positionsbestimmung », E 27), la « chaise-longue » figure la situation du poète:

Liegestuhl, mein langgestrecktes Leben,  
 Blicke - weit - vom höchsten Sonnendeck:  
 Schiffe, der Betrachtung hingegeben,  
 H i m m e l : Pflaumenfleck!  
 [...]  
 (E 37)

Dans une perspective horizontale, le sujet contemple le monde qui s'offre à lui: rien ne vient faire obstacle au regard, la pureté et l'immensité du ciel ainsi que les bateaux qui s'éloignent renforcent l'impression que toute limite est abolie. La perception visuelle domine, suggérant, à la suite de Goethe<sup>165</sup>, la faculté première du poète, que Rühmkorf infléchit dans le sens du voyeurisme: « der Künstler als Spanner » (E 19); « Noch Seher oder schon Spanner, das ist die Frage » (*Mit den Jahren... - Selbst III / 88*, E 129). La passivité de cette attitude purement réceptive se traduit par la statisme que suggère la position allongée. Non sans ironie, l'horizontalité illustre d'ailleurs le déclin physique du sujet, cela apparaît nettement au vers suivant: « Was noch Atem einzieht, freut sich seiner Schwächen. » Le sentiment d'être en sursis et l'aveu des faiblesses inscrivent retrospectivement l'image de la chaise-longue dans un contexte de maladie ou de thérapie.<sup>166</sup> Deux ans plus tard, la métaphore prendra, aux yeux de l'auteur, une valeur

<sup>164</sup> Première publication dans: *Akzente. Zeitschrift für Literatur*. 34. Jg., Heft 1, Februar 1987. p. 19-21.

<sup>165</sup> Dans l'essai *Über die Arbeit* (E 16-36), qui rend compte de la composition de *Liegestuhl...*, Rühmkorf cite ces vers de Goethe, soulignant ainsi son attirance pour la perspective olympienne qui permet d'embrasser du regard le monde alentour: « Zum Sehen geboren, / Zum Schauen bestellt, / Dem Turme geschworen, / Gefällt mir die Welt. » (Cit. E 26). Johann Wolfgang von Goethe: *Faust. Zweiter Teil*, acte V, vers 11288-11291.

<sup>166</sup> Voici quelques versions antérieures du premier vers, telles que les expose Rühmkorf dans *Über die Arbeit* (op. cit.): « Nature morte, das ausgeruhte Leben » (E 23), ou bien « Liegestuhl, mein eingeeengtes Leben » (E 29), ou encore « Nature morte (Liegestuhl, mein stillgelegtes - abgelagertes - Leben) » (E 28).

prémonitoire, puisqu'il est terrassé, au printemps 1989, par une violente hernie discale qui l'immobilise plusieurs mois.<sup>167</sup>

Und, Frollein, man soll Artistik nur nicht mit Arthritis verwechseln  
(*Schnellimbiß*, E 147)

Rühmkorf s'étonne lui-même d'une telle lucidité en ces termes:

[...] wie hat es das Gedicht *Schnellimbiß* schon im letzten Jahr [i.e. 1988] antizipiert? [...] - was für den ernsthaften Rezensenten ein Kalauer sein mag, für die lustige Person aber eine ernstzunehmende Selbstwahrnehmung war. (E 137)<sup>168</sup>

L'expérience du vieillissement physiologique s'exprime parfois de façon moins voilée; le refus de la métaphore, voire de la conjuration de la souffrance par la distorsion du langage caractérise le constat suivant:

[...]  
Schwierige Leidenschaften, schwierige Gegner, schwieriges  
Wasserlassen;  
selbst die Tränen allmählich so kompliziert, daß sie nicht mehr richtig zum Ausdruck  
kommen -  
[...]  
(*Verrostet ohne zu reifen*, E 98)

Dans *Die Kunst des Weglassens oder Abschiede alla prima*<sup>169</sup>, le déclin individuel tourne au bilan collectif; l'apostrophe brutale, le ton impersonnel et le dialogue fictif révèlent, par leur excès lexical et leur réalisme cru, le désarroi subjectif:

[...]  
Und am Ende ja keiner mehr in dem Alter,  
wo man etwas für seine bloße Niedlichkeit auf den Tisch legen würde.

Eher Zeit, daß sie sich mal so langsam  
nach einem angemessenen Liegeplätzchen umsehn,  
sinnvoll wie ein Rechteck.

Wo ihr Gegenüber von gestern schon nur noch  
an seinen zahllosen Schläuchen und Drähten blubbert  
und säbert und seufzt

<sup>167</sup> L'opération qu'il doit subir en mai 1989 retarde d'ailleurs la parution des trois ouvrages, prévue à l'origine au printemps, et explique que le dernier poème du recueil soit publié à l'état de fragment. Rühmkorf a dû renoncer à intégrer à *Einmalig wie wir alle* plusieurs poèmes qu'il n'a pas eu le temps d'achever (TB 39). cf. à ce sujet E 137, et surtout les déclarations du journal, qui retranscrivent la chronologie de la maladie (TB 37 sq.). cf. aussi Gert Ueding (*op. cit.*), qui relate l'apparition courageuse du poète lors des rencontres littéraires inter-allemandes de Berlin en juin 1989 (sur cette rencontre, cf. TB 55-59).

<sup>168</sup> « Comment le poème *Schnellimbiß* a-t-il anticipé cela dès l'année dernière? [...] - ce que le critique sérieux pouvait prendre pour un calembour, mais qui était, pour le bouffon, une prise de conscience de soi qui méritait considération. »

<sup>169</sup> Première publication dans: *Akzente. Zeitschrift für Literatur*. 34. Jg., H. 1, Februar 1987, p. 39-40.



in der Hoffnung, nicht noch eine weitere Woche so blü-  
bern und säubern und seufzen zu müssen:  
« Wie-ange auertennasnoch, Herroker?  
Wie-ange wonnen Siemichhienoch ssabbeln nassen  
auf Ihnen eisenen Tisch? »  
« Bis Sie zu Ende sind, mein Lieber, gar keine Frage,  
bis Sie mit oder ohne Maschine keine Puste mehr kriegen! »  
[...]  
(E 14)

En projetant ses inquiétudes personnelles sur les personnages qu'il met en scène, puis en s'effaçant derrière eux, le moi lyrique tente de dissimuler cette souffrance d'une nature nouvelle.

L'âge et sa traduction physique ont des répercussions au plan social. *Nach der Natur* confronte l'homme vieillissant à un groupe d'adolescentes:

[...]  
Also dann mal nicht ganz so pinselig, Leute, und rein ins  
VENETIA:  
ist doch auch interessant,  
wie der Zeitgeist seine Vierfarbencocktails im Neonlicht schleckt.

Mäusis mit fingerlangen Tulpenzungen.

Birkinnen, Säuferinnen, unmutsvoll die Mähne schüttelnd,  
als ob sie jemand im Genick festhielte.

Paar blonde Maulwurfshügel,  
aufgeworfen über einem Tunnellabyrinth von Trieben.

Ja und wer lacht denn da plötzlich so unverschämt durch die Nase,  
daß sich das Bierkrägelchen  
gleich dreimal um seine gläserne Achse dreht?  
Das will doch alles noch zu deiner Zeit auf dieser Erde  
abgeseget werden  
begossen  
hochgehalten  
angestrahlt  
zur Kunst erklärt  
ehe der Vorhang fällt und der Staatsanwalt ermittelt. . .

Beehrt mit diesem Silberseiberfaden,  
der von der Lippe abhängt, der Entbehrung feuchte Spur,  
aufdringlich, klebrig, willenlos, uneingeladen,  
immer der Liebe hinterher,  
der Werbe nach,  
dem Showdown der Natur . . .  
(E 40-41)

C'est la curiosité anthropologique qui attire le sujet dans le salon de thé, à la suite des jeunes filles qui représentent à ses yeux « l'esprit du temps ». L'observateur extérieur

décrit le groupe à l'aide de métaphores de la nature (« Mäusis »; « Tulpenzungen »; « die Mähne »; « Maulwurfshügel »): comme le montre Uerlings<sup>170</sup>, la superposition ironique de la « culture » de l'époque et du monde naturel, ainsi que l'emploi du langage familier, soulignent le décalage entre ces deux sphères, esquissant une critique sociale modérée. Le regard reste néanmoins empreint de sympathie, voire d'attirance érotique pour ces adolescentes à la fois enfantines et sexuellement averties (« Tunnellabyrinth von Trieben »). Le vers suivant opère un renversement, montrant que le charme s'est brisé net avec le rire du groupe, qui a pour objet le moi resté au comptoir, renvoyé ainsi à sa propre image<sup>171</sup>. Il la mesure ensuite à l'intention qu'il avait en suivant les adolescentes: elles ne lui étaient pas apparues comme des objets sexuels, mais comme les manifestations du réel, les marques d'une époque, susceptibles d'être intégrées à un projet poétique. La dernière strophe feint d'adopter la perspective du groupe, et grossit le portrait du sujet: il se définit en conformité avec le regard des autres, comme un vieil homme libidineux et importun. On lit dans cette énumération d'adjectifs toute la souffrance de l'incompris, et on devine les stigmates que laisse un rire moqueur qui, involontairement, a touché de plein fouet les craintes du sujet.

La confrontation du moi vieillissant et des autres ne se situe pas uniquement dans le contexte social; elle concerne aussi la sphère privée. L'âge pose la question de l'amour en des termes nouveaux, où dominant certes la conscience de la finitude et le sentiment d'urgence; mais quelques poèmes évoquent également la survivance de l'amour dans la mort et au-delà:

PAR AVION - express - mit Eilpost zugestellt,  
und ab der Abendschrieb -  
O schöne Welt, wohin fährt Welt,  
wie weit geht Lieb?

So hokusaiblaue, so schinkenrot im Schnitt  
wie eins ins andre treibt...  
Geh Lieb so weit, daß Lieb geht mit  
wenn letzte Luft ausbleibt?

Nicht jetzt! noch dreht sich alumbunt  
dein Kellerloch im Kreis;  
noch voller Küsse sei er, sagt der Mund,  
noch nichts von Tränen weiß.

<sup>170</sup> Herbert Uerlings: *Utopie und Eigensinn. Zum Verbleib des Utopischen in der Lyrik Enzensbergers und Rühmkorfs*. In: *Etudes Germaniques*, 4<sup>e</sup> année, janvier-mars 1994, N° 1, p. 13.

<sup>171</sup> cf. Uerlings, *ibid.*

Nicht weiß, wer wen verläßt  
 [...]
 Daß sie vergißt des Alters Ungestalt,  
 geht Lieb so weit?  
 [...]
 (PAR AVION - express, E 143)

C'est bien la conscience du vieillissement qui sous-tend le poème: c'est elle qui suscite l'exclamation « O schöne Welt », puis l'interrogation sur le sens du monde, qui provoque à son tour la question sur la force de l'amour. La deuxième strophe précise la crainte en le mesurant à la mort. L'absence de réponse provoque l'attachement au monde et le désir d'en profiter. Le poème évoque ensuite la solitude, puis l'incrédulité du sujet: mais ces deux derniers vers n'expriment pas tant la peur de la déchéance physique et de ses conséquences sur le sentiment, qu'elle ne suggère la réalité de ce déclin.

L'âge est un problème pour le poète au-delà de la dimension empirique qu'on vient d'évoquer. *Einmalig wie wir alle* thématise également ses répercussions sur la création. Dans *Die Kunst des Weglassens...*, le moi lyrique appelle à la rescousse les vieux artistes:

Willembusch, Hiroshige, Rembrandt, Goya, alle wie sie da sind,  
 ziemlich sparsam auf ihre letzten Züge,  
 s p a r s a m ,  
 s p a r s a m .  
 [...]
 Wer das Absolute will, muß viel bessern,  
 so zu allen Zeiten die Meister;  
 Arbeit, Arbeit, Arbeit, bis aller Schweiß verdunstet ist  
 und die letzte Anstrengung raus -  
 Aber das ist im Augenblick ja gar nicht unser Problem.  
 Vielmehr im Alter-seine Hand nochmal  
 einfach so schleifen lassen  
 (immer den Nerven nach und total an der Szene vorbei)  
 und wenn du nach hundert Jahren wieder nachfragst,  
 ja! das war es, ist es.  
 [...]
 (E 12)<sup>172</sup>

Le désarroi du poète explique cette évocation. A la parcimonie et la retenue des personnages cités, Rühmkorf oppose l'objectif des grands « maîtres » (« das Absolute » est vraisemblablement employé ici au sens large, désignant la perfection et non la poésie pure, par exemple) et le « travail » qu'il suppose. Mais ces exigences de principe se

<sup>172</sup> On trouve dans le journal, au sujet de *13 deutsche Dichter*, la même formule: « 6. Juli. *13 deutsche Dichter. Die Authentizität der letzten Hand. Wer das Absolute will, muß viel bessern.* » (TB 70) (« 6 juillet *13 poètes allemands. L'authenticité de dernière main. Qui veut l'absolu doit beaucoup corriger.* »)

trouvent corrigées par les contingences de la situation présente (« im Alter »); l'expérience semble appeler une certaine libération formelle (« seine Hand nochmal einfach so schleifen lassen »), même si l'expression subjective reste un ressort de la poésie (« immer den Nerven nach »). S'adapter à l'esprit du temps ou à la demande du public et s'astreindre à une rigueur formelle ne sont plus des objectifs de la vieillesse. En ce sens, la pratique de Rühmkorf correspond à ces injonctions: en effet, dans *Einmalig wie wir alle*, dix-sept poèmes seulement sont composés de quatrains aux rimes croisées. En revanche, les dix-huit autres se libèrent de ce modèle traditionnel pour gagner en ampleur, la rime est parfois abandonnée, consacrant le passage au véritable poème en prose. En outre, la licence grammaticale s'accroît au fil du recueil: elle produit un effet archaisant qui semble contrarier le glissement vers la prose, à moins qu'elle n'exprime un relâchement dû à la lassitude.<sup>173</sup>

C'est sous l'angle rétrospectif que se fait parfois le bilan de la situation poétique; dans ce cadre, les années consacrent la médiocrité croissante de l'artiste:

Alles dunkel, alles trübe,  
alles grau aus einem Guß -  
[...]

Nichts mehr was du mit superben  
Reimen glänzend überspannst:  
[...]

Abends in Karfreitaglaken  
über deinen Grind gebückt;  
Fragezeichen, Fleischerhaken  
mitten durchs Filet gespickt.

[...]  
Bis die ganze Pleite, bis die  
Elendslust zum Himmel schreit,  
schäbig wie die Leiden Christi

<sup>173</sup> Il se traduit notamment par l'absence de déclinaison des adjectifs épithètes (« O H e i l i g H e r z ! », *Vom Einzelnen ins Tausendste*, E 66; « [...] als ob hier nennenswert Schmutz erzeugt worden wäre... », *Verrostet ohne zu reifen*, E 98), la place anticipée des verbes conjugués dans les subordonnées ou les infinitives (« was wir nicht abwenden jetzt », *Vom Einzelnen...*, E 67; « [...] so'n bißchen jenseitige Verhältnisse schaffen schon jetzt », *Verrostet...*, E 99; « Als, ob - wir?! - abgestiegen wären hier », *ibid.*), la post-position des verbes à l'impératif (« Nicht mich vergiß » , *Die halbe Welt nochmal*, E 97), la position libre des particules verbales dans la proposition (« Ach, es wird, ach angesichts der Nacht, der Sterne, / schwinden hin ganz schnell », *Futurismo - Temps modernes - No future*, E 96; « Hör, wie sie ab sich spielt, die Platte [...] », *Die halbe Welt...*, E 97; « [...] laß ruhn, auf gib - Gedankenschwund », *ibid.*), et l'élision des articles (« 'n Dichter ist doch kein Zickenbock, *Verrostet...*, E 99; « Apfel so grün so grün », « paar oropaxfarbne Rosen », *So viele Stücke auf der Staffelei mittlerweile*, E 115; « Kopf will nicht groß, Kopf will nur einfach tun / sich hin auf leichten Grund », *Die halbe Welt...*, E 97).

vor der eigentlichen Zeit -  
 [...]
   
 (*Alles dunkel alles trübe, E 42*)

Le texte est tout entier consacré au passé et au présent, l'avenir est inexistant. Cette réduction de la perspective se complète par l'obscurcissement de l'atmosphère, qui figure la perte de la capacité expressive et annonce l'identification christique des strophes suivantes. L'assimilation du temps présent au moment de la crucifixion dramatise le constat et réhabilite le personnage du poète qui peut endosser par là-même le statut de victime. L'espoir de résurrection que suggère la métaphore est battu en brèche par ce vers de la dernière strophe: « Letzter Gruß: Niewiederkehr. »

Les deux premières strophes de *Rennst du gegen Wände...* prolongent l'image de la sortie finale du poète, en superposant sa mort et celle de son oeuvre:

Rennst du gegen Wände,  
 Mann, was soll der Stuß?!  
 Irgendwann ist Ende,  
 irgendwann ist Schluß.

Gestern noch paar Lieder,  
 allemann zusamm;  
 und schon seid ihr wieder  
 raus aus dem Programm.  
 (E 44)

La résignation et le bilan caractérisent ces vers. Le raccourci de la production poétique de toute une vie (« Gestern noch ein paar Lieder »), la rapidité de la disparition (« und schon... ») et le regroupement de l'artiste et de ses oeuvres dans le pronom « ihr » suggèrent que la poésie ne survit pas à l'auteur. Contrairement aux autres hommes, c'est donc non seulement la mort, mais encore l'oubli qui menacent le poète.

Le titre *Futurismo - Temps modernes - No future* entrechoque les formules historiques de la modernité et de la révolte pour suggérer que la situation individuelle n'a d'autre issue que la mort:

Futurismo - Temps modernes - No future -  
 heute dies und morgen Dunst -  
 Gerade bis zum nächsten Dauerknutscher,  
 na, wie ging nochmal der Sinn der Kunst?

Kunst sei, sagst du, was beliebt, gefällt,  
 doch die Zeilen stellen ziemlich wirt sich;  
 Mann, es rundet sich schon nicht mehr wie ein Pfirsich  
 dir die Welt!



annonce sa rédemption. Mais cette évocation posthume renvoie le moi à ses doutes et aux questions qui caractérisent son existence, puisque l'incise finale inscrit sa disparition dans le domaine de la fiction. Cette mise en scène de la mort du poète ne souligne que plus nettement les affres d'un moi lyrique confronté à l'issue fatale et à ses répercussions sur son oeuvre.

L'amertume et le désespoir que l'on perçoit dans cette réflexion qui remet en cause, au regard de la finitude de l'individu, la pérennité de l'art et son aspiration à l'intemporalité, se teintent parfois d'une légère autodérision, comme dans la quatrième strophe de *Die halbe Welt nochmal...*:

Die halbe Welt nochmal, das Herz, die Hose durchgeföhlt,  
nicht rausgekriegt:  
Woher der Mensch - wohin er geht -  
warum verfliegt. . .

[...]  
Der Herbst, der uns bevorsteht, Hohefrau,  
wirft stumm sein Laub voraus. . .

So viele Fenster schon mit Trauerrand,  
wo grad gut Durchblick war -  
auch ausgesprochen Krähen nehmen überhand,  
die Zukunft schwarz und klar. . .

Paar Seufzer übers Grab:  
Nicht mich vergiß! - Der Rest ist Ohropax -  
[...]  
(E 97)

Tous les éléments du texte semblent converger, dans une atmosphère d'agonie universelle, vers cet épanchement fictif du poète que mettent en scène les deux dernières lignes citées. Au milieu de ce paysage extérieur et intérieur désolé, ces « soupirs » prennent la forme d'une auto-citation qui tente de mettre fin, dans une distance ironique, à ce trop-plein de souffrance. Les questions sur le sens et la fugacité de l'existence ne trouvent pas de réponse, et même la nature automnale n'offre que les signes prémonitoires de la fin qui approche: l'or des arbres n'est que l'ultime rayonnement du monde (« Heute noch Gold »), les corbeaux n'annoncent que la nuit, et l'automne précoce figure la disparition prématurée du poète (« Der Herbst, der uns bevorsteht, [...], wirft stumm sein Laub voraus... »).

Le déclin physiologique du sujet et le délabrement du monde n'en sont pas les seuls présages: la mort des autres s'apparente, aux yeux du poète occupé à décrypter le réel, à un sinistre augure: « So viele Fenster schon mit Trauerrand, / wo grad noch Durchblick war - ».

*Noch*, composé en 1987, développe ce constat; il mesure l'espace qui nous sépare du prochain millénaire et confronte la limitation temporelle de l'homme au cycle éternel de la nature: de cette conscience surgit la nécessité de jouir du printemps tant que l'on est encore sur terre. La fin de la strophe se partage entre la dédramatisation ironique (vers 4; vers 5/6) et l'évocation d'un revirement historique qui transfigurerait rétrospectivement l'impasse du présent:

Noch dreizehnmal Raps, ist das nichts?  
 Noch dreizehnmal junge Kartoffeln,  
 Spargel, Rhabarber, Rotdorn,  
 dann tatütata das neue Jahrtausend mit Blaulicht und Notsirene  
 (Wir stoßen, falls noch vorhanden,  
 mit unseren Porzellanzähnen an)  
 Kann doch sein, daß vom Schluß her nochmal  
 ein versöhnliches Licht auf eine ausweglose Geschichte fällt.

Feigheit oder Furchtlosigkeit, was bringt dich weiter?  
 Köpfe raus - Köpfe rein - Köpfe raus -  
 das Gewimmer der Neugeborenen  
 übertönt gerade eben noch das alles erschlagende  
 Sargdeckelgeklapper:  
 Andersch weg  
 Bachmann weg  
 Brinkmann weg  
 Johnson weg  
 Fichte weg  
 Fröhlich weg  
 Kipphardt weg  
 Weyrauch weg  
 Born weg  
 Böll weg  
 Weiß weg  
 Fried weg -  
 [...]  
 (E 46)

La deuxième strophe montre que la mort des autres écrivains renvoie le sujet à sa solitude, mais aussi à sa propre finitude. Dans son journal, Rühmkorf note à la date du 25 octobre 1989:



25. Okt. - 60. Geburtstag. [...] Ganze Welt bald nur noch durch ein  
Passepartout mit Trauerrand zu betrachten. (TB 109)<sup>174</sup>

Rien d'étonnant, dès lors, que le cours du monde prenne des allures de danse macabre:

Klängklong! am schlimmsten ist immer der Schluß  
- was schlagen die Glocken so knöchern? -  
Weltuntergang - verschwindibus -  
in welchen schwarzen Löchern . . .  
(Durch dauernde Gedanken an dich, E 56)

Certes, l'ironie n'est pas, là non plus, absente du discours, et le rythme de la deuxième ligne, qui rappelle des séquences de *Erlkönig* (« [...] was birgst du so bang dein Gesicht? »; « Es scheinen die alten Weiden so grau. » ) le suggère; il n'en reste pas moins que les images évoquent bel et bien la mort.

En relation directe avec la biographie, la conscience de l'âge et du déclin physique anime les poèmes de *Einmalig wie wir alle*. Elle s'allie à l'observation du monde extérieur pour faire naître la certitude que la mort est imminente. Le sujet intègre alors à sa réflexion les interrogations concernant la valeur et la pérennité de l'art. La question du statut de la poésie dans la société se fait dès lors le vecteur de la critique sociale et politique. La lassitude et la résignation qui caractérisaient le traitement poétique de l'état du moi et du monde cèdent la place à une révolte qui s'avère plus constructive.

#### 4.2. La critique sociale et politique

L'aspect dynamique que possède également *Einmalig wie wir alle* se mesure en partie à la vigueur de la critique sociale et politique qu'y mène Rühmkorf. On ne saurait, assurément, énumérer les flèches qui émaillent son discours mais on peut rassembler les principaux thèmes des invectives, contre la société d'abord, contre le système politique ensuite.

De façon ponctuelle, certaines classes professionnelles attirent les foudres du sujet. La biographie est sans doute à l'origine de cette sortie contre les journalistes:

Kommt'n Interviewer,  
fragt nach'm Lebenssinn,  
hau dem Wichtigtuer

<sup>174</sup> « »25 oct. - 60ème anniversaire. [...] je ne pourrai bientôt plus regarder le monde qu'à travers un passe-partout bordé de noir. »

Portion Hackfleisch hin!  
(*Rennst du gegen Wände...*, E 44)

De même, les fâcheuses expériences que Rühmkorf, encore étudiant, a faites à l'université de Hambourg<sup>175</sup> et la méfiance qu'il éprouve généralement pour le monde universitaire, expliquent la diatribe suivante:

Fort, fort, da mußst du wirklich einfach blicklos  
dranvorbeirauschen können,  
immer luftig dem Atem nach  
und über ordnungsmäßig angestellte Lehrstuhlinhaber  
für Erkenntnis hinweg . . .  
Was haben denn die schon für Ahnung?  
Die haben doch absolut null Ahnung  
Zero Zero  
OO  
Toledde!  
(*Verrostet ohne zu reifen*, E 100)

En intégrant ses ressentiments au discours poétique même, Rühmkorf indique que leur signification n'est pas purement anecdotique<sup>176</sup>, même si ces attaques s'apparentent à des règlements de comptes personnels.

La société dans son ensemble est le plus souvent la cible de la critique. Dans *Kaltnadel*, c'est l'esprit de concurrence et de lutte qui est fustigé:

Sich auf anderer Leute Grabhügel schwingen  
und von da aus ein neues Jahrhundert einläuten . . .  
. . . auf dieser Erde nicht!  
Beziehungsweise nicht mit mir.

Manchmal bist du ja selber schon froh,  
wenn du gerade noch eine Schreibtischplatte  
zwischen dich und die Mitmenschheit bringst -  
Drüben spielt sich dann alles gleich mit Messern und Zangen ab.

Struggle for life:  
Die Unterworfenen haben sich zur Feier des Tages  
pflichtschuldigt von ihrer Bodenstreu zu erheben.  
Über Schonung wird erst verhandelt,

<sup>175</sup> cf. J 111-112, et L. Dans son discours de remerciement pour le titre de docteur *honoris causa* décerné par l'Université de Gießen (*Selbstporträt mit und ohne Hut*, L 229-243), il qualifie la plus grande partie de son oeuvre d'une « espèce de parcours d'échec » (« ziemliche Scheiterstrecke », L 242), et évoque un échec scolaire et universitaire qu'il a cherché à compenser par un « besoin d'auto-promotion » (« Zwang zur Selbstpromotion », *ibid.*), que traduisent la création de *Strömungslehre I*, *Einfallskunde*, *Naturgeschichte des Reims* et *Kleine Fleckenkunde*.

<sup>176</sup> Le lieu d'expression privilégié de tels sentiments est plutôt, aux yeux de Rühmkorf, le journal intime: « Tagebuch: das unqualifizierte ressentimentale Gebrummse, mit dem man den Tagesablauf begleitet. Das Schicksal. Das Wetter. Die Nachrichten. » (TB 75) (« Journal intime: ce bougonnement d'incompétence et de rancœur par lequel on accompagne le fil des jours. Le destin. Le temps. Les nouvelles. « )

wenn auch siegerseitig ein Gewinn dabei rausschaut.

Armes geknicktes Primelchen,  
 abwehrend sträubst du die Blütenblätter  
 vor deiner Fernsehguillotine,  
 deinem TV-Leichenschauhaus -  
 Wenn deine Hilferufe das Ohr der Genossen erreichen,  
 ist das zu erwartende Blut  
 schon längst abgeflossen . . .

Und die Zukunft so krapplackrotviolett  
 wie die Gesäßschwienel eines muselmanischen Mantelpavians.  
 (E 52)

Le poème illustre le mode d'appréhension du réel qu'expose la deuxième strophe: le sujet-poète perçoit le monde depuis son univers domestique, la télévision et le bureau fonctionnent comme médiateurs. Cette restitution indirecte du cours des choses se présente à la fois comme une nécessité inhérente à l'activité poétique et comme la conséquence du spectacle qu'offre le monde aux yeux du poète. En effet, le combat et l'exploitation sous toutes ses formes caractérisent la société: « Drüben spielt dann alles gleich mit Messern und Zangen ab ». Moyennant quelques arrangements qui véhiculent la critique sociale, le sujet intègre à son discours les déclarations que retransmet le petit écran: « Die Unterworfenen .... rausschaut. ». L'instinct de domination et la recherche du profit qu'il met ainsi au jour suscitent une réaction de défense du moi: « abwehrend sträubst du die Blätter ». Il s'apitoie sur lui-même en s'identifiant aux victimes (« armes geknicktes Primelchen »: « Primel[...] » équivaut ici à « Verlierer »). Il souligne ainsi le contraste entre le monde du poète et le monde extérieur, qui finit par conférer à l'objet de transmission ses propres caractéristiques (« Fernsehguillotine », « TV-Leichenschauhaus »). Les termes « Hilferufe » et « Genossen » évoquent l'existence d'une solidarité ainsi que l'engagement du poète en faveur des opprimés: ces deux thèmes rappellent la profession de foi sur laquelle s'achevait *Kein Apolloprogramm für Lyrik*.<sup>177</sup> *Kaltnadel* se referme toutefois sur deux métaphores de bataille et de sang versé: les deux derniers vers reprennent d'une part, au plan visuel, la couleur de cette image; d'autre part, l'assimilation du futur à un postérieur simiesque détruit brutalement l'espoir que la strophe précédente avait suggéré. L'état actuel du monde ne laisse pas bien augurer de l'avenir: c'est cette constatation amère qui clôt *Kaltnadel*.

<sup>177</sup> cf. p. 277.

*Heldenkunde* intègre aussi la télévision au discours, non pas comme médiatrice entre le moi et le monde, mais comme véhicule des aberrations de notre société<sup>178</sup>:

Beschwerdelos schlafen, essen, scheißen, atmen, lieben,  
na, ihr führt mir vielleicht ein Herrenleben!

Auch goldene Haare so  
und wo man ein Leben lang noch Trinkgeld extra für kriegt,  
das hab ich nie gehabt und mir meine Ebenbilder  
auf dem Abfallplatz zusammensuchen müssen.  
[...]  
Weil von der Seite des Fernsehens und seiner unerzogenen Helden her  
ist der Geist doch ne ziemliche Krücke;  
und weil du bald gemerkt hast,  
daß du gar nicht dieser große  
W i l d s c h w e i n j ä g e r ,  
sondern nur sone kleine Currywurst bist -  
Bitte ergebenst denken Sie sich ihren Senf dazu.  
[...]

Man muß ja vielleicht auch gar nicht jedem Scheißdreck nachgehn,  
jeden Jubel teilen,  
Ball verfolgen,  
jetzt im Augenblick stürmt gerade wiederum Klinsmann  
gegen das gegnerische Tor,  
gibt ab an Brehme,  
kurzer Paß zu Völlner,  
weiter an Kohler, uuuund Schussss!  
nein Latte,  
daß die Verzweiflung über die vergebenen zwei Millionen  
nachhallt übers Erdenrund . . .  
Das ist doch gar nicht dein Verein,  
der da rennt,  
bepappte Steuerflüchtlinge,  
an denen das Herz der Jugend hängt -

Das, worüber wir lachen, ist falsch,  
woran wir uns freuen sollten, findet gar keinen Bühnenboden mehr,  
noch ein kleiner Schritt weiter  
und du protestest  
deiner eigenen Ausjurierung  
mit dem Schierlingsbecher zu.

Statt, Menschskinder! - endlich einfach mal zu sagen,  
was wir wirklich wollen!

Etwas anderes als das was läuft.

Eisern gedacht - von uns aus -  
aber deshalb noch lange nicht unerbaulich.

E i n e n S t a a t , e i n e n S t a a t ,

<sup>178</sup> Ce thème apparaît déjà timidement dans *Haltbar bis Ende 1999*, mais trouve sa véritable expression dans *Einmalig wie wir alle*; par ailleurs, le journal retranscrit presque quotidiennement les informations et les impressions que tire Rühmkorf de sa pratique télévisuelle.

wo du ohne Kenntnis der Klassiker gar nicht erst in die  
 Reprozone gelangst,  
 und der Einfluß von immer-nur-Gülle auf die Fernsehkanalisation  
 von Amts wegen unterbunden wird -  
 (Wieso Freiheit von Wirtschaft und Wahrheit,  
 wie die jetzt schon mit Videogewalt gegen kleine Kinder vorgehen,  
 kannst du ebensogut in die Keimbahn eingreifen!)

.....

So ungefähr-und diesen leicht hin  
 himmelstrebenden  
 Gedanken  
 wollen wir ruhig mal  
 wie einen angerauchten Havannastumpfen  
 weiterqueseln lassen....  
 (E 49-51)

Le poème commence par railler les pseudo-héros que glorifie la télévision, et auxquels s'oppose le poète (« Beschwerdelos », « Herrenleben », « Goldene Haare », « Trinkgeld », « große Wildschweinjäger » / « Abfallplatz », « Geist », « sone kleine Currywurst »). L' amertume et le sarcasme concernent d'abord l'aspect économique, puis l'aspect culturel. En filigrane se dessine l'image d'une société trop encline à diviniser les personnages médiatiques pour laisser une place à la poésie, voire au poète. La réflexion sur le statut de ce dernier évite l'apitoiement sur soi-même grâce à l'ironie: la comparaison de la troisième strophe s'achève sur une pointe d'humour lorsque le sujet invite son lecteur à méditer la situation (« Bitte ergebenst denken Sie sich Ihren Senf dazu »).

Dans la suite du poème, il en appelle à l'esprit critique du téléspectateur avant de mettre en scène son propre enthousiasme devant un match de football, sans qu'on puisse véritablement faire la part du jeu et de l'authenticité. La fin de la strophe reprend avec humour l'antithèse initiale: « Das ist doch gar nicht dein Verein, der da rennt ». Les deux derniers vers fustigent la collusion du sport et de l'argent, ainsi que l'exploitation de la popularité de ces faux héros auprès de la jeunesse. La poésie, en revanche, ne trouve pas de public: la strophe suivante met un terme, non sans lucidité, aux lamentations du moi lyrique. Dans ce prolongement, la fin du poème prend une tournure constructive: la plainte fait place à l'utopie. Le sujet esquisse l'image d'un Etat qui mènerait une politique culturelle et audiovisuelle digne de ce nom, où la « connaissance des classiques » ne serait plus un handicap mais un atout. La parenthèse fustige clairement le

libéralisme et la violence télévisuelle qu'il favorise: en feignant d'abandonner une activité poétique économiquement improductive pour la manipulation biologico-génétique, plus lucrative, le sujet met au jour les aberrations du système capitaliste. La strophe finale confère à cette réflexion une valeur utopique, et s'achève sur l'image de l'insatisfaction. On notera, malgré tout, l'aspect positif et dynamique de cette critique sociale, qui ne s'épuise pas en vaines imprécations mais évoque la nécessité d'un changement de politique dont elle ébauche la voie, ne serait-ce que sur le mode utopique.

L'opposition entre le monde qui apparaît à la télévision et le monde poétique, sur laquelle reposent *Kaltnadel* et *Heldenkunde*, anime également *Hochstapler*. Le poème effectue un va-et-vient permanent entre ces deux univers:

Noch ein paar Quadern unter die Füße  
 Noch ein paar Holzpantinen  
 Noch eine Lage Stroh:  
 von hier aus will ich -  
 muß sich doch -  
 läßt sich vielleicht. . .

A u f ! - h ö r e n ! a u f - !  
 Was die Menschheit an dir interessiert, ist doch nur,  
 wie du wieder rauskommst aus deiner Grube.  
 [...]  
 A u c h i m M a u l d e s H a i s  
 läßt sich noch über Zukunft reden,  
 aus der Dose nicht mehr.

Von seinen Schwächen ausgehen, schon einmal gut,  
 ich sage nicht: bildschirmfüllend.  
 [...]  
 (E 101)

La première strophe illustre en la concrétisant l'aspiration poétique qu'est l'élévation; mais la matérialisation, voire la trivialisation de cet élan artistique s'ajoutent à la formulation elliptique pour suggérer l'échec de l'entreprise. Les trois vers suivants remplacent la dynamique verticale par une dynamique horizontale qui tente de résoudre l'antithèse entre le poète et le monde. Ce mouvement d'expansion se présente comme la garantie d'un discours constructif qui prendrait sa source dans la critique d'un monde féroce (« Auch im Maul des Hais / läßt sich noch über Zukunft reden ») et dans l'analyse des souffrances du moi (« Von seinen Schwächen ausgehen, schon einmal gut »). Mais plus que l'état du monde, c'est sa restitution par le petit écran qui est ici au centre de la réflexion: contrairement à la poésie qui intègre les données du réel, la télévision ne

propose aucune orientation (« aus der Dose nicht mehr ») et ne possède pas la tendance auto-réflexive qui anime en revanche l'expression lyrique (« ich sage nicht: bildschirmfüllend »). Voici la suite du poème:

Himmelja, solche Szenen kennen wir vom Fernseher her  
 doch wirklich zur Genüge: der Gefolterte schreit noch  
 und der Reporter packt schon mal so langsam  
 seine Mikrophone ein -  
 soll er schließlich auch machen als armes Gelegenheitsschwein  
 und Selbstanbieter,  
 wenn beim nächsten Atemzug schon wieder Blabla angesagt ist  
 Leihmütterstreik in Dänemark -  
 Versorgungsgap bei Pilotensperma -  
 Der Herr Samenbankpräsident persönlich  
 gönnt sich das Vergnügen...  
 Da aber genau,  
 da etwa in der Mitte zwischen Sterben und Bestehen  
 mußt du eine eigene kleine Position ermitteln.

Eine Marktlücke füllen oder ein Mauselloch.

Unter Vorwänden irgendwohin gelangen  
 und mit Umsicht wieder zurück.

[...]

(E 101-102)

Le texte décrit alors le fonctionnement de cette communication médiatique, qui fait fi de la dignité humaine et sacrifie à l'idéologie du direct, du frappant, et de la nouvelle inédite. En intégrant des informations tronquées à son discours, le moi lyrique montre concrètement le décalage et l'absurdité qui caractérisent le fond et la forme du spectacle télévisuel. C'est précisément à partir de cette conscience critique qu'il tente de définir sa « position », en somme le point de vue qu'il doit avoir sur les choses: ni reclus dans son univers poétique, ni prisonnier du monde extérieur (« und mit Umsicht wieder zurück »), entre l'intégration au système économique (« eine Marktlücke füllen »), et le retrait prudent (« oder ein Mauselloch »). L'évocation de ces alternatives montre combien, dans cette société qu'il ne comprend ni n'approuve, le sujet-poète a du mal à trouver l'angle et l'endroit adéquats pour rendre compte du réel, entre la nécessité vitale de la distance, facteur de survie, et celle, tout aussi impérieuse, d'être encore touché par le monde (« Zwischen Sterben und Bestehen »). Dans ce dilemme, *Hochstapler* pose en fait la question de la perspective du poète: d'olympienne, elle redescend sur terre, mais la réalité, à son tour, n'est pas dénuée de contraintes. Quoi qu'il en soit, la certitude qu'exprime le poème concerne la volonté de dénoncer la fausse représentation du réel

par les médias, et de faire de la poésie, en revanche, le lieu de la restitution authentique du monde, dans tous ses aspects: ainsi se trouve justifiée implicitement la critique des excès de la société.

*Einmalig wie wir alle* dénonce également le goût de la consommation. Un seul exemple suffira ici à le montrer. *Nach der Natur*, déjà cité<sup>179</sup>, pose dans la troisième strophe la question du langage pour évoquer ensuite la variété de crèmes glacées que connaît un écolier européen d'aujourd'hui:

Meine, das ist natürlich schon toll,  
daß die Eskimos früher mal über über  
zweihundert Wörter für Schnee verfügten  
(der Ausdruck der weißen Öffentlichkeit) -  
aber ein normales mitteleuropäisches Schulkind von heute  
hat doch auch seine (locker)  
hundertzwanzig Sorten von Speiseeis drauf \*  
[...]  
(E 39)

Et Rühmkorf d'énumérer en note [\*] 138 sortes de glaces, classées dans l'ordre alphabétique, qu'il serait trop fastidieux de reproduire ici. On peut simplement remarquer que les connaissances du poète dépassent celles de l'écolier: malgré ce trait d'humour, l'énumération n'est pas une simple digression. La variété langagière de la jeunesse apparaît ainsi dans sa dimension économique: comme le souligne Uerlings, ce qui, chez les Eskimos, était indispensable à la survie, n'est plus désormais que le moyen de s'orienter dans le monde de la consommation.<sup>180</sup>

Ce dernier exemple illustre certes la fonction purement critique de l'analyse sociale. Mais bon nombre de poèmes rappellent que le discours poétique, loin de se contenter de la négation, se doit d'être constructif. Ainsi *Auf und nach Goethe*, dédié à Klaus Staeck (- *Klaus Staeck zum 50. Geburtstag* -), affirme tout d'abord la fonction critique de l'art:

Statt betrübt ins Nichts gestiert,  
zeig uns die Vernichter!  
(E 90)

Mais c'est pour mieux renvoyer à la nécessité de la dimension affirmative, qui est le second devoir artistique:

Also sag auch was du liebst  
eh dein Licht entgleitet. . .

<sup>179</sup> cf. p. 352-353.

<sup>180</sup> cf. Uerlings, *Utopie und Eigensinn*, op. cit., p. 12-13.



daß wo du dich hinbegibst  
Helligkeit sich breitet -

C'est sur ces mots que s'achève le poème. Une lettre à Klaus Staeck, datant du 23 mars 1981<sup>181</sup>, développe le même thème:

[...] ich halte ihn [*i. e.* den Pessimismus] [...] noch immer für eine solide Arbeitsunterlage und ein vorzügliches Erkenntnismedium [...]. [...] die Kunst [kann] sich gar nicht positiv genug erklären. Ihr edelster Auftrag ist, den Nektar der Welt zu mehren und die Menschen wieder an das Glück zu erinnern [...] (B 107)<sup>182</sup>

Il évoque également la nécessité de « s'armer de désillusion » (« sich [...] mit Desillusion zu wappnen », *ibid.*).

C'est donc à partir d'une sombre lucidité que la poésie peut indiquer une voie. C'est précisément cette intention que l'on retrouve dans de nombreux textes de *Einmalig wie wir alle*

[...]  
für Perspektiven mußt du etwas tun,  
die Wahrheit kannst du später im Liegen entgegennehmen.  
(*l'errostet ohne zu reifen, E 98*)<sup>183</sup>

Le discours lyrique doit aussi être positif, et dirigé vers l'avenir; au regard de la finitude du poète, sa priorité n'est pas la recherche de la vérité: il se doit d'abord d'être ancré dans le présent. L'artiste met ainsi le dynamisme et la vitalité qui lui restent au service d'une critique constructive du monde, dont il reste à dégager la dimension politique. Elle comporte trois aspects. Tout d'abord, le sujet met en garde contre la résurgence des spectres historiques. En effet, l'atmosphère lui semble propice au retour de la violence terroriste:

Fahrige Novemberzirren  
rosig-diesig hintersprayt:  
erster Elfter, Allerirren,  
weiß der Daus, was aufersteht.  
[...]

<sup>181</sup> *War Memorial. Brief an Klaus Staeck, Herrn Geheimrat Johann Wolfgang von Goethe zur Kenntnis.* Dans: *Bleib erschütterbar und widersteh. Aufsätze, Reden, Selbstgespräche.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1984, p. 100-107.

<sup>182</sup> « [...] je le considère toujours [le pessimisme] comme une solide base de travail et comme un excellent médiateur de la connaissance. [...] l'art ne saurait se déclarer trop positif. Sa mission la plus noble est d'accroître le nectar du monde et de rappeler l'humanité au bonheur. »

<sup>183</sup> Certes, on trouve dans le même poème l'interrogation suivante: « Auch noch Denkanstöße vermitteln? / Soweit kommt's, / 'n Dichter ist doch kein Zickenbock. » Cette concomitance de tendances contradictoires nous montre une réflexion à l'oeuvre, ou en marche, sans que ce dernier scrupule neutralise véritablement la volonté d'esquisser « des perspectives », que le recueil exprime en priorité.

Pechmarie und Hungerholger  
 grüßen als verratzter Part,  
 bis der beinerne Verfolger  
 Schrift und Wand zur Mülle karrt.  
 [...]  
 (*Letzte Mohikanerin*, E 53)

Un graffiti évoquant Ulrike Marie Meinhof et Holger Meins<sup>184</sup>, découvert le premier novembre, rappelle au moi lyrique que l'histoire n'est pas morte. L'un de ces hasards dont la réalité est riche se transforme à ses yeux en signe prémonitoire: il y voit la résurrection diabolique de la « folie » humaine, et l'augure d'une nouvelle ère de violence. Les associations lexicales « Pechmarie » et « Hungerholger », qui assimilent l'identité des terroristes à des fléaux, ainsi que la trouvaille « Allerirren », qui se substitue à « Allerheiligen », expriment les inquiétudes du sujet et s'apparentent à un avertissement.

Dès 1980, la crise économique qui s'intensifie, l'augmentation du chômage et le retour au pouvoir de l'opposition CDU/CSU en la personne du Président Karl Carstens, fait craindre une montée du fascisme. *Deutsche Zauberstrophen* se fait l'expression de ces appréhensions:

[...]  
 Ich seh im Schlaf was Schwarzes wie SS  
 - sie suchen uns -  
 (Ich seh im Schlaf was Schwarzes wie SS)  
 Da ist das Bellen des  
 Da ist das Bellen des  
 Revolvers und des deutschen Schäferhunds -

Ein Wortlaut schrammt, ein Lichtstrahl peitscht  
 dir mitten durchs bekümmerte Gemüt -  
 Das heißt verdammt  
 verdammt nochmal verdeutscht,  
 daß uns kein Traum mehr blüht.

Daß uns kein Kopf mehr paßt, kein taubenblauer Tag  
 mehr richtig zugehört -  
 Da weiß kein Doktor wirklich was du hast  
 (ich sag ja nur, ich sag,  
 daß man den Frieden stört)

Ich sag ja nur, dies Grab,  
 daß es uns ansieht, grau und unverwandt  
 und sich schon schließen will . . .

<sup>184</sup> C'est Uerlings qui identifie le sens de cette deuxième strophe. (*Utopie und Eigensinn*, op. cit., p. 19).

Du darfst nicht lassen ab  
 Du darfst nicht lassen ab von diesem Land  
 nicht ab - nicht ab -  
 sonst steht bald wirklich still.  
 (E 81-82)

Le poème, dédié à Marcel Reich-Ranicki pour son soixante-cinquième anniversaire, repose sur l'amalgame entre le monde onirique et le monde réel. La précision des scènes décrites renvoie à la réalité historique comme au cauchemar. Les données géographiques instillées au discours (« des deutschen Schäferhunds », « verdammt nochmal verdeutscht », « von diesem Land ») et l'emploi du présent ancrent la vision dans l'ici-et-maintenant du poète.

L'augmentation du potentiel militaire de l'OTAN, décidée le 12 décembre 1979, trouve sa traduction poétique dans la formule: « ich sag ja nur, daß man den Frieden stört ». L'intégration du terme « Frieden » dans ce contexte exprime finalement la crainte que le militarisme et le bellicisme ne favorisent l'émergence d'un fascisme toujours latent. L'analyse que fera Rühmkorf en 1985 peut s'appliquer au poème de 1980:

[...] wenn mich auf meinen Lesereisen junge Leute fragen, wie es eigentlich zu diesen bescheuerten Nazis habe kommen können, kann ich immer wieder nur sagen: Ganz genau wie heute. Genau wie heute, wo wir das nahende Verhängnis mit bloßem Auge ausmachen können, und es immer noch nur Minderheiten sind, die sich positiv dagegen auflehnen. (E 79)<sup>185</sup>

*Deutsche Zauberstrophen*, dont le titre associe ironiquement la dimension magique de la poésie et la référence à l'Allemagne pour annoncer la fonction critique du texte, tourne à l'apostrophe dans les quatre derniers vers. Il exhorte ainsi à la vigilance en esquisant la menace de la disparition des forces subversives du pays, ou peut-être même, à long terme, sa destruction pure et simple.

Que Rühmkorf conjugue au présent le spectre du nazisme s'explique par l'atmosphère de l'époque: il montre que la perte de l'utopie et les inquiétudes de la société, entretenues par le discours politique ambiant, créent un terrain favorable au retour de l'extrême-droite:

[...] Angst soll schon herrschen, [...] flottierende Ängste [...]. Ein allgegenwärtiges Zukunftsgrauen ist als Anlageklima und

<sup>185</sup> Dans: *Optimismus, der über Leichen geht...* (E 70-80). « [...] quand, lors de mes tournées, des jeunes gens me demandent comment on a bien pu en arriver à ces tarés de nazis, je ne peux que répéter une seule chose: exactement comme aujourd'hui. Comme aujourd'hui, alors que nous pouvons discerner à l'œil nu le fléau qui s'approche, et qu'il n'y a jamais que des minorités pour s'insurger positivement contre lui. »

Spekulationsatmosphäre gradezu ideal. Mutlosigkeit, die sich an Apokalyptusbonbons verköstigt, wird seitens der Schutzbevollmächtigten [...] durchaus nicht ungern gesehen. (*Optimismus...*, E 75)<sup>186</sup>

La critique du climat politique et idéologique prend un infléchissement légèrement différent dans *So müde, matt, kapude*, composé en 1986. Le poème met en scène le Juif errant pour invoquer le devoir de mémoire et exhorter à la vigilance:

So müde, matt, kapude,  
dem Abtritt nicht mehr fern -  
Da steht der Abendjude  
mit seinem goldenen Stern

Von seinem Schächerorden  
fällt ihm ein Licht voraus:  
Auf Erden nichts geworden,  
im Himmel nicht zuhaus.

Uns Um-und-Ungescheuchten  
scheint das vertrauter Schein -  
Im Dunkel ist gut leuchten,  
am Morgen - was wird sein?

Da ziehen die Sprücheklopfer  
zu Felde wie gewohnt,  
da sagen die Täter, die Opfer  
hätten sich doch gelohnt.

Kommt, laßt uns an den Särgen  
die Wahrheit messen bis sie paßt -  
Was du hierzuland zu verbergen  
ist was du zum Rausschreien hast.  
(E 84)

Le texte part de données réelles: l'état d'âme du sujet-poète. Le tiret, qui marque un changement de registre, introduit alors la vision vespérale qui naît de l'asthénie: le personnage d'Ahasvérus envahit l'espace, représentant la nuit. Le quatrième vers justifie cette anthropomorphisation et ajoute la dimension historique à l'évocation. Les deux strophes suivantes développent les connotations liées à cette figure en assimilant la légende et l'histoire: la calomnie (« Schächerorden »), la persécution (« Um-un-Ungescheuchten »), l'errance (« Auf Erden nichts geworden, / im Himmel nicht zuhaus »). La superposition des étoiles au ciel (« Im Himmel ist gut leuchten ») et de l'étoile jaune (« am Morgen - was wird sein? »), c'est-à-dire de l'élévation idéaliste et de

<sup>186</sup> « [...] il faut que la peur règne, [...] l'angoisse doit flotter [...]. L'idéal est que partout la crainte de l'avenir conditionne le climat et entretienne une atmosphère de spéculation. Un découragement nourri de bonbons à l'apocalypsus est tout à fait le bienvenu aux yeux des autorités de défense. »

la réalité la plus cruelle, renforce l'historicisation du mythe. Ce procédé accentue le statut de victime d'Ahasvérus et de l'ensemble des Juifs qu'il symbolise. En intégrant le sujet à la communauté des parias, le neuvième vers signale la perspective du poème tout en renvoyant à la souffrance fondamentale.

La quatrième strophe dénonce le révisionnisme et exprime la crainte que l'histoire ne se répète. Ses deux derniers vers montrent habilement, en filant l'image du Juif errant, comment l'idée d'expiation peut être récupérée et mise au service d'une idéologie prônant le sacrifice utile. Le parallélisme des vers 13 et 15 établit une parenté entre les termes « Sprücheklopfer » et « Täter », c'est-à-dire entre le passé et le présent. L'intention du poème se précise ici; Rühmkorf lui-même évoque le point de départ du texte en ces termes:

Ich hatte [...] im Sommer des Jahres den Shoa-Film von Claude Lanzmann gesehen [...]. Ich sah [...] nicht bloß Vergangenheit da, sondern die Verlängerung in die laufende Gegenwart. [...] Damit kann man schlecht leben, aber auch noch nicht dichten. Der entscheidende kritische Funke fiel denn auch gar nicht während der Sendung selbst, sondern während der nachfolgenden Tagesschau. Da tauchten sie nämlich zufällig alle auf, unsere Herren Geschichtsphilosophen [...], also die Herren Kohl und Wörner und Geißler und Strauß, und [...] es war genau das nämliche gnadenlose Geschwätz wie ich es eben von den KZ-Kommandanten und Kapos [...] gehört hatte [...]. (E 88)<sup>187</sup>

En superposant la grandiloquence fallacieuse des hommes politiques d'aujourd'hui (« Sprücheklopfer ») aux responsables du génocide juif (« Täter »), le poème prend la forme d'une mise en garde. L'invite finale, qui entrechoque la « vérité » et l'image de la mort, n'est pas dénuée de cynisme: mais de même que dans les vers 5/6, il n'est qu'une façon de mettre au jour celui qui anime aujourd'hui les nouveaux exégètes de l'histoire. La seconde moitié du quatrain renvoie à la fonction de ce texte; ce qui fait la honte d'un pays, sa « vérité » peu glorieuse, le nazisme et l'antisémitisme toujours latents, doit être dévoilé:

[...] es [gibt] « hierzuland » etwas zu verbergen [...], was man eigentlich hinausschreien müßte. Eine Wahrheit, an der man erstickt. Eine Wahrheit, die auch nicht an Autobahnkilometern [...] zu bemessen ist, sondern an

<sup>187</sup> « J'avais vu [...] au cours de l'été le film de Claude Lanzmann sur la Shoah [...]. C'est non seulement le passé [...] que j'ai vu là, mais aussi son prolongement dans le présent d'aujourd'hui. [...] Il est difficile de vivre avec cela, mais cela ne permet pas non plus d'écrire. L'étincelle critique décisive ne s'est d'ailleurs pas du tout produite pendant l'émission elle-même, mais pendant le journal qui a suivi. C'est en effet là qu'ils passèrent, comme par hasard, nos philosophes de l'histoire [...], Messieurs Kohl et Wörner et Geißler et Strauß, et [...] ce fut exactement le même boniment impitoyable que je venais d'entendre de la bouche des commandants de camps et des Kapos [...]. »

Sarglängen, an Sargstrecken [...]. [...] Für Herrn N.<sup>188</sup> sind die Nazis doch weit weit weg und allenfalls etwas, was sich « nie nie wieder ereignen darf. » [...] Den « ewigen Juden » kennt er vielleicht gerade noch aus dem populären Sprachgebrauch, aber an den ewigen Nazi, gar die ewigen Nazis mag er schon überhaupt nicht glauben [...]. (E 87)<sup>189</sup>

Grâce à ce commentaire, le personnage du Juif errant prend toute sa dimension, comme l'envers du nazi que la chute du Troisième Reich n'a pas éradiqué. *So müde, matt, kapude* historicise ainsi le mythe d'un paria qui devient le représentant d'une communauté persécutée. Son repoussoir est le fascisme, dont le poète constate la résurgence aujourd'hui. Grâce au cheminement du texte, qui passe de la description à la vision, puis de l'analyse à la mise en garde, grâce à la fonction didactique du cynisme et à l'imbrication du passé et du présent, de l'histoire et de la légende, Rühmkorf dénonce la survivance de l'extrême-droite en Allemagne comme le danger du révisionnisme et de la transfiguration du passé. Ce faisant, il rappelle le devoir de mémoire, seul susceptible d'éloigner les spectres qu'il vient d'agiter comme autant d'épouvantails.

La critique politique n'exprime pas seulement la crainte d'un retour de l'histoire; elle prend aussi pour cible le système capitaliste dans son ensemble, dont elle fustige les manifestations économiques, culturelles et humaines. *Schnellimbiss* repose, par exemple, sur un dialogue fictif entre le sujet et la gérante d'une entreprise de restauration rapide en situation de monopole:

Sangseml, Salat ham Se nich - oder sonstso? -  
Nee, nur Secondhand-Imbisse, klar,  
Häm-und-Eggs in der Art, Bouletten, Currywürste -  
Eß ich eigentlich überhaupt nicht,  
aber wie sagt meine Mutter?  
Der Verhungerte blickt nicht auf Haltbarkeitsdatum.

Immerhin doch'n ziemliches Monopol,  
was Sie hier so innehaben mitten in der Wüste.  
Fehlt nur noch das Schild:  
WER HIER ABSTEIGT DER HAT ES NÖTIG  
DER WIRD NOCH MEHR AUF SICH NEHMEN -  
Nein, keine Kritik, Señorita, nichts, ich sag ja gar nichts,  
seh ja nur. . .

<sup>188</sup> Rühmkorf désigne ici l'un des responsables de la rubrique littéraire de la *FAZ* qui, selon Marcel Reich Ranicki (cf. E 85), a refusé de publier ce poème en arguant de sa difficulté d'accès.

<sup>189</sup> « [...] il y a 'dans ce pays' une chose à cacher [...] que l'on devrait en réalité crier sur les toits. Une vérité qui nous étouffe. Une vérité qui ne se mesure pas en kilomètres d'autoroute [...] mais en longueurs de cercueils, en parcours de cercueils. [...] Pour Monsieur N., les nazis sont loin et représentent tout au plus quelque chose qui 'ne doit plus jamais se reproduire'. [...] Le 'juif errant', il le connaît encore tout juste, par l'expression populaire; mais le nazi errant, les éternels nazis, il n'est plus du tout en mesure d'y croire [...]. »

Daß Ihr Jubidubi beim Bezahlen  
 schon wieder mehr kostet als beim Bestellen  
 wollen wir lieber gleich  
 unter Konjunkturzuschlag verbuchen.  
 [...]  
 (E 145)

Le lieu de la confrontation entre le représentant du monde poétique et celui du monde capitaliste est en même temps l'objet de la diatribe: aux yeux de Rühmkorf, le snack-bar est probablement l'un des symboles du capitalisme.

Dans une interpellation abrupte et un langage familier, le sujet rejette les aliments proposés; l'opposition entre la « salade » et les plats qu'énumère le troisième vers souligne le contraste entre le naturel, qui correspond au goût du sujet, et l'artificiel, qui caractérise le monde fustigé. L'introduction d'un poncif, que la référence maternelle estampille comme une marque de sagesse, ne relativise pas tant le refus qu'il ne renvoie à l'utilisation de la misère des gens et à l'exploitation.

La deuxième strophe formule plus clairement la critique: en feignant de justifier ces pratiques par la conjoncture, elle dénonce le parti que le commerce tire du monopole, ainsi que la recherche du profit. Face à ce primat du capital, le poète mesure sa fonction et son utilité en ces termes:

Vertreter?  
 [...]  
 Ver-teiler?  
 [...]  
 Ver-, Ver-, Ver-treiber, ja!  
 Ich vertreibe die Zeit, ich vertreibe den Raum,  
 ich vertreib Ihnen umgehend  
 Ihre sämtlichen Übergewichtprobleme -  
 [...]

Also mit andren Worten Artist.

Leichtmacher.

Tricksesoteriker.  
 [...]  
 (E 145-146)

Se plaçant délibérément dans la perspective d'une société de consommation, il réduit son activité à celle d'un animateur de loisirs. Certes, il garde dans cette définition l'esprit, mais non la lettre du rôle qu'il a toujours assigné à la poésie: celui de faire oublier aux lecteurs, le temps de la lecture, leur misère terrestre. De la même manière, le

commentaire du terme « Artist » par ceux, péjoratifs, de « Leichtmacher » et « Tricksesoteriker », adopte le point de vue à partir duquel les tenants des activités lucratives envisagent l'activité poétique.

La dernière strophe résume ces données en exprimant le dégoût qu'éprouve le moi pour un système économique qui favorise l'exploitation de l'homme; c'est ce phénomène qu'illustre concrètement le troisième vers:

Aber hören Sie mal, Sie hören ja gar nicht richtig hin, Señorita,  
drücken nur die Jubiläumsstimmung:  
Kaltebauernfrühstücke - eingelegte Handschuhfinger -  
Secondhand - Imbisse -  
Eß ich heute bestimmt keinen Haps mehr,  
allerdings, wie sagte doch meine Mutter?  
Wenn sie dir nicht noch zusätzlich auf die Pfoten treten  
und dir Dreck in die Schnauze stopfen,  
ist das schon ein ausgeprochener Achtungserfolg.  
(E 147)

Le retour du personnage maternel, qui permet d'introduire dans le discours un exemple de sagesse populaire, légitime le regard que pose le sujet sur ses contemporains. En recourant au champ sémantique de l'alimentation, il mène le poème, avec cohérence, vers une critique de portée plus générale: ce que dénoncent les derniers vers, c'est le manque d'égard, la brutalité, en somme le non-respect de l'homme dont lui semble témoigner le monde capitaliste.<sup>190</sup> D'économique, la teneur de l'invective devient humaine, embrassant finalement un champ plus large: cette amplitude montre qu'un système économique problématique n'est pas sans répercussions au plan humain.

La troisième forme de critique politique vise les projets d'armement nucléaire des années quatre-vingt, que le poème *Vom Einzelnen ins Tausendste* prend pour thème. Le texte, qui couvre huit pages, est trop long pour faire l'objet d'une analyse détaillée: on se contentera donc d'en dégager les principaux aspects. Deux vers de la troisième strophe en présentent à la fois le sujet et l'intention: « mein mechanisches Schreibmaschinengewehrchen / r a t t a t t a t t a t » (E 62). Le moi lyrique annonce ainsi

<sup>190</sup> Sans tomber dans l'explication psychologique, on peut noter que cette métaphore alimentaire exprimant le dégoût renvoie probablement à la biographie: Rühmkorf évoque à maintes reprises dans son journal l'anorexie dont il souffre depuis l'âge de vingt ans (cf. TB 47, par exemple, ou encore 248-252); il l'explique, en se comparant à Oskar Matzerath, le héros de *Die Blechtrommel*, par la peur de grandir, ou met son manque d'appétit sur le compte de la somatisation d'une situation économique et politique insatisfaisante. Cette interprétation rappelle ce qu'on a nommé la « névrose monétaire » de 1948. Peut-être peut-on voir ici, sans que cela dépasse l'intérêt anecdotique, la traduction poétique de ce malaise psychosomatique.



une offensive; par ailleurs, le diminutif indique que d'autres armes, plus considérables, peuvent être mises en marche. C'est précisément le bellicisme et le culte des héros militaires que dénoncent les strophes suivantes après cette exclamation: « Ach du meine Fresse, die Welt! » (E 62):

Einer kommt, der kann weder lesen noch schreiben  
und er hat sonst nicht gerade viel auf dem Kasten,  
aber er weiß, wen er ungestraft  
abmurksen kann,  
der hat Anrecht auf die Erinnerung.  
Und der d e n dann wieder erledigt,  
mit Gift oder von hinten, wird auch nicht vergessen;  
und wenn er die Hände nur genügend lange in Blut taucht,  
ist er kenntlich für die Jahrtausende,  
als großer Schlachtenmaxe, nicht zum Abgewöhnen.

Nein, mit büstenreifen Gestalten  
darf man mir nicht mehr kommen.

Herrschaften, die immer nur auf Kosten der Zivilbevölkerung  
über sich hinausgewachsen sind.

Diese menschlich völlig erkalteten Militärs.

Ob da nun'n Totenkopp mit der Lade klappert, Herr Weinberger,  
oder Sie mal wieder mit Ihren Panzerketten rasseln,  
ist für uns gemeine Pазis und Klopstockleser  
doch absolut kackepiepe -  
Mit Ihnen verglichen sind unsere heimischen Küchenschaben  
nämlich ein ganz friedliches erbauliches Geschlecht.  
(E 62-63)

Le sujet énumère des exemples de faits militaires qui s'apparentent à des crimes impunis, font fi de la population civile, et consacrent pourtant la glorification de leurs auteurs et leur passage à la postérité. L'apostrophe destinée à Caspard Willard Weinberger, alors ministre américain de la défense, permet d'établir une opposition entre les militaires et les poètes, qui se caractérisent par leur pacifisme et leur culture. A partir de ce constat et de cette antithèse, le poème se fait plus précis:

L i c h t ! Licht muß her, und zwar mit allen Mitteln!

Diese Typen halten die Milchstraße sonst noch für ihre  
privatkapitalistische Pißrinne:  
Immer hoch mit dem lebensgefährlichen Dreck,  
todsichere Abwehrwaffen,  
Anti-Raketen-Raketen  
Killersatelliten-Killer  
Laserunempfindliche Röntgenlaser -  
Wär doch gelacht, wenn der Weltkrieg-I-Gefreite  
mit der Klosettbürste im Gesicht

nicht mit irgendwas zu überbieten wäre.

Grüß-euch-Gott-auch, ihr goldigen Künstlerleut,  
na wie geht's, na wie steht's?

Bißchen ruhig geworden in Endzeitkreisen  
oder wie darf man das auffassen?

Eine Stille wie kurz vor der Hinrichtung.

Gerade noch'n paar unverzichtliche Spearmints  
von der einen Hirnhemisphäre in die andre geschoben:

Afghanistan - Nicaragua

Äthiopien - El Salvador

Kambodscha - Grenada

Dialektik - Dialektack

A propos, von wem stammt eigentlich das Zitat

'Nach Ausschwitz kann man keinen Adorno mehr lesen'?

L'appel en faveur d'une poésie critique encadre de deux manières, l'auto-réflexion et l'apostrophe brutale, l'objet des vitupérations: ce que vise Rühmkorf, c'est le projet SDI (Strategic Defense Initiative) lancé par Ronald Reagan et accueilli favorablement par la RFA, qui consistait à placer sur orbite des missiles anti-missiles. L'invective est dirigée contre l'Etat capitaliste qui cherche à annexer jusqu'à l'espace intersidéral. Au regard de ce programme de défense nucléaire et de l'interventionnisme russe et américain, que résume la formule onomatopéique « Dialektik - Dialektack », le silence des poètes semble incongru. Les deux derniers vers renversent l'adage d'Adorno (« Nach Ausschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch ») pour réfuter, au vu de l'état du monde, la théorie de l'autonomie de l'art:

Schleiß Kunst, ihr sollt der Mitwelt endlich mal erklären,  
wo das Nichts seinen Glanz verliert  
weil die Vernichter das Sagen haben.

Unsere neuen Endlösungsleute.

Versaftungsphilosophen, Ersts Schlagdenker.

Das sind doch alles - bittsie! - hochqualifizierte Verbrecher,  
vorne groß mit der antikommunistischen Dröhntüte,  
aber wende hinten nachfragst,  
hamse jeder was mit Mordelektronik zu schaffen.

L'évocation de l'attrait du « néant » renvoie à la « métaphysique de l'art » inspirée de Nietzsche et qu'a pratiquée Benn: le jeu de mots entre « Nichts » et « Vernichter » montre que cette conception de la poésie est inadéquate dans un monde où la guerre

atomique menace. La suite du raisonnement démasque les criminels des temps modernes en la personne des faux penseurs et des théoriciens de la défense nucléaire. A leur discours anti-communiste, le sujet oppose les dévoiements du concept de « liberté » à l'Ouest:

Freiheit, du Faß ohne Boden,  
 Astloch ohne Ausblick,  
 Abfallkübel mit Todestrieb!  
 Präsident der Vereinigten Staaten himself im allerhöchsten  
 Reklameinsatz: « In unsere Hände hat Gott das Schicksal  
 einer bedrängten Menschheit gelegt »-[...]  
 « Die Zukunft gehört den Freien »-  
 « Die vorderste Grenze der Freiheit liegt in Berlin »-  
 [...]  
 « Wenn man erst anfängt, die Leute dafür zu bezahlen,  
 weil sie arm sind, werden wir bald v i e l e Arme haben »-  
 [...] « Es ist mir deshalb eine ganz  
 besondere Genugtuung, Ihnen heute bestätigen zu können,  
 daß ich soeben ein Gesetz unterzeichnet habe,  
 das die Sowjetunion für alle Zeiten ächtet.  
 Wir beginnen mit der Bombardierung in fünf Minuten. . . »-

Il intègre quelques bribes des discours qu'a tenus Reagan lors de sa visite en RFA en mai 1985; en les décontextualisant et en les agençant pour former un texte nouveau, il dévoile les aberrations de ces paroles politiques, qu'il fait culminer en une déclaration certes fictive, mais vers laquelle semble cheminer naturellement le montage ainsi composé. L'Etat américain est au centre de la critique qu'effectue le poème, mais ce dernier évite le manichéisme grâce à l'exclamation suivante:

Ah, der Völker, ja, o Vaterland,  
 [...]  
 O s t o d e r W e s t  
 in dubio pro domo!  
 (E 66)<sup>191</sup>

Dans la dernière partie du texte, le sujet indique une voie, celle de l'engagement concret contre le projet américain:

Nur dasitzen so, wie eine alte pessimistische Puppe  
 (Der Zucker der Welt ist erschöpft,  
 jetzt kommt endgültig der Schwefelgeschmack)  
 ah, das bringt nichts.  
 [...]  
 Wer das Herz zu handeln hat,  
 i m m e r l o s , i m m e r z u !  
 [...]

<sup>191</sup> Le vers suivant, tiré de *Diese vorüberrauschende blaue...*, répond comme en écho: « -Ori- und Okzident kuckt wie geklont- » (E 91)

Doch ne ganze Menge Leute unsres Geistes  
wieder auf'm Haufen,  
oder etwa nicht?!

Und überall gute Freundinnen, Freunde,  
praktisch das ganze Land voll,  
mit einerseits ihren Glücksstern klar vor Augen  
und andererseits auch den politischen Gegner deutlich im Blick,  
da sollte sich ein einigender Ton  
doch wohl finden lassen.

Vom Einzelnen ins Tausendste,  
von was nur dir die Seele anrührt  
und die Zunge bewegt bis, absolutja,  
wenn's das öfter gäb, wär schon gut:  
jeder und jede eine halbe Schraubenwindung weiter,  
kleine paar Meter mehr,  
Leerzeilen weniger,  
Lux drauf,  
Atü dazu, also ein fortwährend weiterwirkendes und am Ende schon gar  
keinen kompositionstechnisch regelrechten Schluß mehr ab-  
sehen lassendes ununterbrochenes Anschieben und  
Mitreißen und Loseisen und Aufhelfen und Fürsprechen und  
Zulegen und Fortreiben und Beistehen und Eingreifen und  
Ausschreiten  
[...]

La critique du belliscisme des Etats-Unis, de la bienveillance avec laquelle la RFA considère ces projets d'armement nucléaire, ainsi que l'appel à la solidarité (« M e h r w e r d e n ! », E 67) dans la lutte contre le programme de défense atomique américain ne sont pas l'apanage du discours lyrique critique, dont *Vom Einzelnen ins Tausendste*<sup>192</sup> fournit un bon exemple. Le même engagement anime le discours qu'a prononcé Rühmkorf en 1985 au Congrès Médical de Mayence<sup>193</sup>; il revient également sur les déclarations que R. Reagan a faites lors de sa visite à Bergen-Belsen et Bitburg en mai de la même année:

[...] die politischen Essentiale [heißen] Beschwörung und Bekräftigung der alten Wehr- und Waffen-Bruderschaft. [...] Die zum Anlaß häufig zitierte « Lehre aus der Geschichte » [...] heißt also keineswegs « Nie wieder Krieg », sondern [...] « Das nächste Mal zusammen ». Die heimliche Botschaft hinter der Tageslosung nicht: « Von deutschem Boden darf nie

<sup>192</sup> C'est à la fin du poème que le titre prend sa seconde signification, non plus indication thématique, mais image du mouvement spécifique revendiqué par le texte qui en appelle à la solidarité politique, qui invite à transformer la protestation individuelle en refus collectif.

<sup>193</sup> *Optimismus, der über Leichen geht... - Rede zum 5. medizinischen Kongreß zur Verhinderung des Atomkrieges, Mainz 1985 (E 70-80).*

wieder ein Krieg ausgehen », sondern Schulterschluß und Ankopplung an das größte Rüstungsprojekt aller Zeiten. (E 76)<sup>194</sup>

Tels sont donc les données et les principaux aspects de la critique sociale et politique qui anime *Einmalig wie wir alle*; sa vigueur, sa fonction didactique, et la volonté d'alerter l'opinion qui s'exprime dans ce double traitement, poétique et prosaïque, des thèmes abordés, confèrent au recueil de 1989 un aspect dynamique et constructif susceptible de faire échec à l'asthénie subjective. D'une façon différente, mais tout aussi positive, les poèmes dessinent aussi, au regard du désastre individuel et collectif, les espaces de l'utopie qui s'ouvrent au moi lyrique.

### 4.3. Les espaces de l'utopie

On retrouve dans *Einmalig wie wir alle* le réflexe de conjuration de la souffrance qu'on a observé dans les recueils antérieurs. En 1989, il prend essentiellement trois formes, qui révèlent, tour à tour, une tendance escapiste ou, à l'inverse, une adhésion à la réalité : l'amour, le monde et l'art apparaissent comme des lieux utopiques au sein desquels le sujet se reconstitue.

Même si l'âge, comme on l'a montré, pose la question du sentiment et de l'érotisme en des termes nouveaux, l'expérience et l'élan amoureux résistent à la catastrophe. Les poèmes en fournissent le *credo*, comme *Noch*, par exemple :

[...]  
 Was allerdings nicht ausschließt,  
 daß die große Widerlegerin, die L i e b e -  
  
 A b s o l u t e i n m a l n o c h -  
  
 d e i n H e r z -  
  
 a n s c h i e b t -  
 (und du weißt, andere würden jetzt bedenkenlos  
 ein Vermögen dafür hinblättern,  
 wenn sie überhaupt noch am Leben wären . . . )  
 [...]  
 (E 47)

<sup>194</sup> « [...] les données politiques essentielles [ont pour nom] évocation et consolidation de la vieille fraternité des armes. [...] La 'leçon de l'histoire' souvent invoquée ne signifie donc nullement 'plus jamais la guerre', mais [...] 'la prochaine fois tous ensemble'. Le mensonge qui se cache derrière le slogan du jour n'est pas 'plus aucune guerre ne prendra naissance sur le sol allemand', mais serrer les coudes pour s'associer au plus grand projet d'armement de tous les temps. »

C'est dans sa réflexion sur l'amour que le moi prend conscience des avantages de la vie et de la signification de la mort. Cette preuve et épreuve de l'existence fonctionne en tout cas comme un puissant stimulateur.

On trouve aussi des poèmes qui illustrent les moments de plénitude amoureuse; dans *Einmalig wie wir alle*, ceux-ci se conjuguent en permanence à la pensée de la finitude, de l'éternité, du hasard de la mort et de la survie:

Also gut, dein Unendlichkeitsfimmel,  
also schön, mein Sterblichkeitswahn -  
Aber droben im Drehkipphimmel  
geht das große Lachstreiben an.

[...]

Solang deine Backen noch rot sind,  
immerzu! und die Seufzer beseelt:  
Wenn alle Beteiligten tot sind,  
ist es gerade dies, was uns fehlt -

Und bin ich ein reisiger Schwalber,  
dann verlang nicht nach ewiger Ruh;  
aber zähle gerechtigkeitshalber  
auch die Stunden d a v o r mit dazu.

[...]

(*Aufwachen und wiederfinden*, E 148)

L'expérience de l'amour s'inscrit donc toujours dans une problématique temporelle; les textes thématisent même parfois cette perspective, comme dans le quatrain suivant, qui objective la relation mélancolique de l'ivresse telle que le poème la propose:

Der Mond, der skalpierte Apatsche,  
sieht schon alles in tieferem Rot,  
dich, mich und mein Wehmutsgequatsche  
leichthin über Liebe und Tod. . .  
(*ibid.*)

Il s'achève alors sur une sorte de résumé de la dynamique amoureuse et érotique, nimbé de la surprise renouvelée du réveil:

Sich verlieren aus vierlei Gründen -  
Sich verschlucken am letzten Salü -  
Und erwachen - und wiederfinden  
die Liebste morgens früh -  
(E 149)

Ces vers jouent sur l'identification du sommeil à la mort pour présenter les retrouvailles comme un miracle et suggérer combien le moi, même et surtout dans l'amour, a le sentiment de vivre en sursis.

Il est inutile, tant les recueils précédents traitent abondamment ce thème, d'en dégager à nouveau les diverses formes dans *Einmalig wie wir alle*; signalons simplement l'infléchissement qu'il prend en 1989: l'imbrication de l'amour et de la mort accentue le caractère utopique de l'escapisme amoureux et érotique.

Par la place qu'il accorde au monde extérieur, le nouveau volume renvoie directement à *Halbbar bis Ende 1999*, paru dix ans plus tôt. En effet, la dimension politique n'est pas dans *Einmalig wie wir alle* la seule façon d'intégrer le réel au discours poétique: l'omniprésence du « monde » sous toutes ses formes caractérise le recueil de 1989. Ce que Bekes nomme le « besoin de rédemption »<sup>195</sup> procède de la conscience de l'imminente catastrophe universelle; la menace de guerre nucléaire renforce, dans un sursaut écologique, l'attachement à un monde dont le sujet ressent de plus en plus la précarité. Dans le poème-titre, encore à l'état de fragment, sur lequel s'achève *Einmalig wie wir alle*, on trouve, entre autres, les « unités rythmiques » suivantes:

## I

Mitsterbliche, verehrte, - - , -innen!  
Nur wer der Welt anhängt, kann ihr was abgewinnen.  
- - (als Albumblatt) - - verehren -  
Möge des Himmels Bläue noch ein bißchen länger währen.

Heut morgen Wolken - sah sie lila sich zerteilen.  
An solchem Blick gibt's nicht viel zu feilen.  
Gelernt . . . (gelobt) was mir vor Augen liegt:  
Tage, wo alles einen Anstrich kriegt.

Absolut Licht - (das - - - Ungewohnte)  
Kuckt nicht wie Hl. Kühe,  
wie geklonte -  
Daß sich der Tag zu eurer Freude klärt,  
sprecht auf ihn wie einen großen Wert!  
[...]  
(E 150)

Les beautés toujours renouvelées de la nature provoquent l'émotion du moi, et leur traduction poétique devient un devoir, comme l'exprime l'injonction finale. On notera

<sup>195</sup> « Bedürfnis nach Erlösung », dans *Kritisches Lexikon der deutschen Gegenwartsliteratur*, op. cit., p. 11.

que l'appréhension du monde est essentiellement visuelle, et que sa restitution fait appel à une large palette de couleurs. Un peu plus loin, deux vers résument le primat de la vue dans ces impressions, et montre bien comment le pressentiment du cataclysme accroît la perception de l'unicité des êtres et des choses:

Bunt geht die Welt zu Grund,  
einmalig wie wir alle.  
(E 150)

Le poème et le recueil s'achèvent sur le besoin de l'utopie:

Sag mir, daß etwas ist,  
daß ich etwas bin!  
Daß sie noch nicht vorüber ist, die Welt,  
die Utopie wie zu um jetzt bestellt,  
[...]  
einfach nur dies - und dann - daß sich das fängt im freien Falle:  
nun oder nie:  
einmalig wie wir alle.  
(E 156)

On sent bien ici que l'issue apocalyptique que les hommes préparent à la terre pose la question du sens de l'univers et de chaque existence humaine; elle fait également naître le sentiment d'urgence dont procède le rapport du sujet au monde.

Dans *Liegestuhl, mein langgestrecktes Leben*, cette conscience suscite même une plainte élégiaque qui n'a pas pour objet le moi et sa souffrance, mais, somme toute, l'ingratitude humaine devant les beautés de la nature:

Ach, es wird die Welt und ihr Erscheinen  
nie genug geliebt!  
[...]  
Häng dich ein, sie ist für dich zu haben;  
was dich umwirft, steht dir zu Gesicht -  
Und du kommst mit deinen Gaben  
schließlich doch noch in den Himmel,  
bloß - verpaß ihn nicht!  
(E 37-38)

Le poème s'achève sur l'incitation à s'appropriier le monde: le passage de la voix passive à l'apostrophe directe met l'accent sur l'individu. La portée cependant générale de l'invite suggère que cette forme de jouissance naturelle échappe au terrorisme capitaliste des biens de consommation et de la propriété privée, si souvent fustigé dans ce recueil. Profiter des beautés du monde se présente en somme comme la seule forme d'existence possible pour tous les individus, peut-être comme l'ultime marque d'égalité qui subsiste



dans un environnement caractérisé par la recherche du profit et les stigmates d'une « liberté » qui se nomme « libéralisme ». Les trois derniers vers jouent sur la signification concrète du terme « Himmel » et sur la symbolique de rédemption qu'il évoque: l'attention au monde (« verpaß ihn nicht! ») se présente comme la condition du rachat (« und du kommst [...] / schließlich doch noch in den Himmel »).

*Auch gut, wenn man am Schluß in Wasser winkt.* . . s'appuie aussi sur l'idée de salut pour invoquer la nécessité de profiter des beautés qui nous entourent:

Die Welt, die Welt, der Stoff hat Fuß gefaßt  
- so wirklich war noch nie -  
Wenn du die Luft nochmal zum Auferstehen hast,  
vergeude, nutze sie.

Die Nacht hat unter Tränen sich geklärt,  
es alles sitzt, es stimmt -  
Schau, wie die Schönheit auseinanderschert,  
die Farbe Form annimmt!  
(E 112)

Le mode impératif est le support essentiel de ces exhortations: le sujet apostrophe ainsi, du haut de son expérience, ses contemporains qui n'auraient pas conscience de la précarité des choses et de leur propre existence:

[...]  
Du während deines Erdaufenthaltes  
höre mir zu.

Vielerleilieb in die Ohren geflüstert,  
Unwiederrufliches, wie es begann -  
Eh die Welt zur Nachwelt verdüstert,  
sieh sie dir an!

[...]

Hör auf dein Herz und an! - ihm vertraue  
Unwiederrufliches, eh es entfällt:  
Diese vorüberrauschende blaue  
e i n z i g e W e l t !  
(Diese vorüberrauschende blaue..., E 91-92)

Bien que l'ouverture au monde prenne fréquemment la forme, comme c'est le cas dans ce dernier exemple, d'une appréhension purement visuelle, plutôt statique, elle ne saurait être réduite à une simple réceptivité. Elle constitue plutôt l'une des manifestations d'un vitalisme qui permet d'esquisser, précisément, les espaces de l'utopie:

[...]  
Die Kunst des Weglassens oder Abschiede alla prima:  
Immer weniger Haare, immer weniger Zähne,

immer weniger Worte,  
 also Rückzug auf ganzer Linie und als Vorwurf  
 direkt an die gichtigen Finger weiterzuleiten . . .  
 Aber aufgepaßt, unser Freund hat schon noch die Kraft,  
 sich ne eigene Krücke zu schnitzen,  
 kann er wahlweise Borsten dranbinden  
 oder Bahnschneidern ganz gefährlich mit zwischen die Speichen fahren . . .  
 [...]  
 (*Die Kunst des Weglassens oder Abschiede alla prima, E 13*)

Cette force, qui se présente ici comme l'envers de la lassitude, répond à une nécessité artistique: la poésie, qui constitue elle aussi un lieu utopique, ne peut, même si elle s'en nourrit, se satisfaire de la seule négation; le discours lyrique, dont la fonction première est de rendre compte de l'état subjectif, doit également indiquer une voie. L'exemple qui suit montre à quel point ce besoin procède d'un instinct personnel de survie:

Hier wird Vernichtung billigend in Kauf genommen.  
 Ich nicht - ich will, daß mir die Welt gefalle  
 so wie ich ihr, einmalig wie wir alle.

I c h n i c h t !  
 ein Held ohne Humor ist nicht zum Lachen.  
 Kuck weg! der kann schon von alleine Selbstmord machen.  
 (*Einmalig wie wir alle, E 152*)

La dimension positive est également un facteur important de la communication poétique, et Rühmkorf le rappelle à D. Lamping et S. Speicher:

[...] ich [möchte] nochmal ganz dick und ganz rot unterstreichen, daß ich dies Bedürfnis nach einem positiven Ausgang höchstpersönlich teile und daß ich manchmal ganze Berge von Schutt und Scheiße überwinden muß [...], um am Ende der Röhre wenigstens einen kleinen Lichtpunkt zu sehen.<sup>196</sup>

L'attention au monde, qu'illustre et préconise à la fois le recueil, constitue une réaction salvatrice: en circonscrivant un espace utopique, le sursaut vitaliste se situe au confluent de la dimension constructive et du réflexe escapistes qui sous-tendent tour à tour *Einmalig wie wir alle*.

Le troisième espace de l'utopie est celui de l'art. C'est en effet le domaine où peut se conjurer la souffrance. Les recueils précédents ont déjà montré que la création

<sup>196</sup> *Das Gedicht als Held*, dans: P. R. *Seine Lyrik im Urteil der Kritik*, op. cit., p. 125. « [...] je voudrais encore une fois souligner d'un trait bien rouge et bien épais que je partage au plus profond de moi-même ce besoin d'une issue positive et qu'il m'arrive de devoir surmonter des montagnes de débris et de merde [...] pour apercevoir ne serait-ce qu'un petit point de lumière au bout du tunnel. »

poétique constitue un point d'ancrage pour le moi. *Einmalig wie wir alle* adopte le point de vue du lecteur pour évoquer ces mêmes vertus. Le premier poème, composé en 1987, prend pour thème la communication, voire la communion artistique:

All dein Glück wie nie gewesen,  
 aller Scherz wie nicht von hier,  
 und da möchtest du es schon mal lesen,  
 daß es jemandem so ging wie dir.

Ganz genau so unbegründet  
 mitten aus der Fahrt zu Fall -  
 Daß ein Ich sein Echo findet  
 in dem sterneleeren Überall.

Wie ein Lied aus bessern Tagen  
 streift dich der Gefangnen Chor -  
 Ausgesprochene Versagersagen  
 reißen den Gestrauchelten empor.

Oder du auf deiner Einmannliege,  
 nachts, auf dem verrutschten Tuch,  
 wirst du deiner Einzigkeit gewahr -  
 und es wär schon gut, wenn jetzt ein Buch  
 über dir zusammenschlüge  
 wie ein lichtgesäumtes Flügelpaar  
 (*All dein Glück wie nie gewesen, E 7*)

Le texte se partage en deux parties inégales: les deux premières strophes rendent compte de l'état du moi et de ses aspirations, et la seconde moitié illustre deux expériences ponctuelles de l'art.

La situation subjective est résumée par les expressions « Fahrt zu Fall » et « sterneleeren Überall », que réunit la rime: déclin et imminence de la mort, solitude aux accents métaphysiques, en somme dérélition. Ces connotations influent tout d'abord rétrospectivement sur la lecture et l'interprétation des deux premiers vers: le « bonheur » et la « plaisanterie » sont évoqués de façon négative, comme si, en raison de leur unicité, elles n'existaient pas vraiment. Le moi aspire alors à trouver des compagnons de souffrance: le terme « lesen » suggère que la poésie (ou la littérature en général) peut remplir cette fonction et renvoyer au lecteur le miroir, « l'écho » de sa propre misère, conjurant ainsi sa solitude. Les deux premiers vers prennent alors, dans ce contexte, une signification différente; peut-être faut-il y voir l'idée que les émotions positives elles-mêmes expriment ce besoin de partage: elles ne peuvent être perçues comme telles par le

sujet que si la poésie les intègre à son discours, leur conférant ainsi une légitimation que la réalité seule semble leur refuser.

Les vers 13-14 reprennent, dans la métaphore du brancard, les données de la situation du moi: on retrouve la position allongée souvent observée dans les textes du recueil, et les connotations de statisme et d'invalidité qu'elle suggère.<sup>197</sup> La conscience subite de l'« unicité » (« Einzigkeit ») ne comporte probablement pas la dimension positive qu'on a notée dans les poèmes précédents: il semblerait que le terme s'apparente ici davantage à la solitude. Cette concrétisation de l'état subjectif correspond à la tonalité des deux dernières strophes qui relatent deux émotions artistiques en leur conférant une valeur emblématique. Allongé, dans un état de grande réceptivité, le sujet écoute le *Choeur des Hébreux* (« Gefangnen Chor ») dans le *Nabucco* de Verdi: cette troisième strophe rend compte de la magie de l'art, puisque l'adéquation entre l'auditeur (« den Gestrauchelten ») et les personnages de l'opéra (« Versager- ») provoque le miracle que circonscrivent les verbes « streifen » et « emporreißen ».

La dernière strophe exprime l'espoir d'une rencontre semblable par la force du verbe; l'image du livre « bordé de lumière » qui s'ouvrirait et se fermerait au-dessus du moi englobe les connotations de rédemption (par la symbolique lumineuse et aérienne), et de protection pour suggérer la dimension salvatrice de l'échange poétique.

*All dein Glück...* rend compte de l'aspiration à la communion artistique, et formule l'utopie poétique sur un mode discursif (vers 3-4), puis métaphorique: que l'expression lyrique possède des vertus thérapeutiques qui reposent sur la similitude de la souffrance du créateur et de celle du lecteur, voilà qui prolonge les développements sur la solidarité dans et par la poésie de *Kein Apolloprogramm für Lyrik*. On peut le mesurer à ces déclarations que formule Rühmkorf en 1986, dans une lettre à Michael Naura:

Wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, und es gibt ihm auf Anhieb nicht einmal ein Gott, zu sagen, was er leidet, ist er manchmal schon froh, zu lesen, daß es jemandem gegangen ist wie ihm. Das ist der eigentliche Beziehungszauber der Kunst. (E 118)<sup>198</sup>

<sup>197</sup> Deux ans plus tard, le journal verra dans cette image la traduction poétique prémonitoire des problèmes de santé de l'auteur: « Sehe grau, mager, verfallen aus. [...] Wenn Gedicht 'All dein Glück' nicht schon 2 Jahre alt wäre, könnte man es für ein kraß nach dem Leben gemaltes Lazarett-Stück halten. » (TB 46) (« J'ai l'air gris, maigre, délabré. [...] Si le poème 'All dein Glück' ne datait pas de 2 ans déjà, on pourrait y voir une scène d'hôpital peinte crûment d'après nature. »)

<sup>198</sup> « Lorsque l'homme se trouve réduit au silence par la douleur et que pas même un dieu n'est là pour lui faire dire ce qu'il souffre, il est parfois bien content de lire qu'un autre a vécu la même chose que lui. Telle est la véritable magie relationnelle de l'art. »

*All dein Glück...* exprime et illustre simultanément cette profession de foi. En effet, le processus d'identification qui est le ressort d'une telle communion artistique est fortement favorisé, dans ce poème, par la structure pronominale: le recours à l'apostrophe fictive, où le moi lyrique s'adresse à lui-même à la deuxième personne du singulier, rend compte de la nature subjective du discours en même temps qu'il incite le lecteur à s'identifier au sujet. Quelle autre technique expressive du discours lyrique permettrait, mieux que celle-là, la superposition de la subjectivité et de l'altérité sur laquelle reposent les vertus magiques du lyrisme selon Rühmkorf?

Wo das federführende Ich sich [...] als ein Du anspricht, beginnt auch das ständig auf der Lauer liegende Ich im Du sich animiert zu fühlen, manchmal ganz unerwartet, wobei an die Stelle von Dichterlesung dann Beziehungszauber treten kann. (E 110)<sup>199</sup>

La « perméabilité du pronom personnel » (« Durchlässigkeit des Personalpronomens », *ibid.*) qui « conditionne le miracle de la participation » (« Voraussetzung eines [...] Partizipationswunders », *ibid.*), permet, dans *All dein Glück...*, de donner l'image de l'utopie que le poème invoque.

La conjuration de la souffrance humaine dans la poésie ne repose pas seulement sur la fusion du sujet et du lecteur; elle est également liée à la dynamique verticale qui anime la création lyrique. Le concept de « Levitation », qui reprend le thème poétologique des derniers poèmes de *Walther von der Vogelweide*, *Klopstock und ich*, revient fréquemment dans *Einmalig wie wir alle*:

Levitation, Levitation! Aufheben den Erdenklumpatsch  
absolut für einen Augenblick und zwei Personen:  
die Altersschranken,  
den Ladenschluß,  
den Satz vom Widerspruch und alles was da dranhängt,  
Sie da-ich hier-  
also alkoholisch gesehen schon sone Art von Utopie,  
wo der Geist mal für zehn Prozent Chance mehr hat  
und die Schönheit der Weisheit entgegenfiebert  
in Anbetracht ihrer Erbauung -  
Jaaaa, wie was hier abhebt praktisch,  
Luft wandelnd,  
atemlöslich,  
auf den Zeilenschwung genau...  
(*Schnellimbiß*, E 146)

<sup>199</sup> « Lorsque le je qui tient la plume s'interpelle [...] comme 'tu', le 'je' qui se tient constamment à l'affût dans le 'tu' s'anime à son tour, parfois de façon tout à fait inattendue, de sorte que la lecture fait place à la magie relationnelle. » (*Dem 'langen Gedicht' ein langes Leben!*, E106-11)

Le motif de l'élévation se présente clairement comme l'antidote de la lourdeur et des contraintes de l'existence terrestre. Ces quelques vers développent la nature de l'utopie: dans l'espace du poème et durant le moment privilégié de communion, le créateur et son lecteur peuvent oublier leurs souffrances et la misère universelle. « Also alkoholisch gesehen schon sone art von Utopie »: le renvoi au thème de l'ivresse développé dans les poèmes soulographiques montre que l'espace utopique ainsi circonscrit s'apparente au réflexe escapistes. Le champ sémantique de l'aérien s'oppose aux référents du réel, suggérant que le domaine poétique est conçu comme l'envers du monde capitaliste fustigé dans le reste du poème (« Ladenschluß » / « Geist »).

Dans une lettre à Michael Naura, Rühmkorf précise le rôle de l'accompagnement musical des poèmes en définissant le dénominateur commun de ces deux formes d'expression:

[...] bei mir [geht] es schon einigermaßen todernst und tieftraurig zu [...] - Trauerarbeit mit der Knochensäge - das muß man nicht noch einmal musikalisch unterstreichen. Lieber ein bißchen hochziehen diese depressive Baßlinie. [...] Artistik heißt unser Geschäft, und Levitation ist ihr höchstes Ziel, das soll nicht wie Gewichtheben ausschen. (E 121)<sup>200</sup>

La poésie naît bien du malaise subjectif, mais elle tend à élever poète et public au-dessus de la souffrance: la « lévitation » est donc bien conçue comme utopie, comme contrepoids à la tristesse fondamentale.

Face à la détresse individuelle, et à la folie des hommes qui risque de mener la planète vers sa destruction totale, le discours lyrique de *Einmalig wie wir alle* désigne donc trois espaces de l'utopie: le premier, empirique, est celui de l'amour. La dimension érotique que prenait l'expérience amoureuse dans les recueils précédents fait place désormais à une réflexion sur le sentiment et la mort, où domine la conscience de la précarité de l'existence et des moments heureux. Le sentiment d'urgence anime également l'évocation du monde à reconquérir comme second espace de l'utopie: le pressentiment de l'imminente catastrophe écologique suscite, à son tour, une attention accrue à l'environnement naturel. Enfin, le domaine artistique représente la forme

<sup>200</sup> « [...] chez moi l'humeur générale est plutôt foncièrement grave et triste [...] - Travail de deuil à la scie de boucher - pas la peine de le souligner par un accompagnement musical. Plutôt essayer de remonter un peu cette ligne de basses dépressive. [...] Notre métier, c'est l'art pur, et son but ultime la lévitation: il ne faut pas que ça ressemble à de l'haltérophilie. »

magique de l'utopie; le phénomène de communication immédiate qui le caractérise permet une double échappatoire, consacrant la libération provisoire du créateur comme du public. Ainsi, l'utopie dans *Einmalig wie wir alle* ne se limite pas à l'escapisme: elle témoigne également de l'intégration paradoxale du réel dans l'espace salvateur.

#### 4.4. Une conception dynamique de la poésie

L'étude de la dimension critique du recueil et des diverses formes d'adhésion au monde aura déjà mis en valeur l'aspect constructif du discours. D'autres éléments contribuent à ce dynamisme qui s'oppose à la tendance dépressive foncière: tout d'abord, l'agencement du volume, qui complète la parole poétique par le commentaire théorique (lettres, discours et essais), dénote l'intention de livrer à la connaissance du public les ressorts de la création poétique en dévoilant le processus de constitution du discours lyrique. Ensuite, l'évolution formelle que traduisent les poèmes de *Einmalig wie wir alle*, qui gagnent en ampleur et en liberté, s'ajoute à la thématisation du mouvement pour illustrer une poésie en devenir.

La création lyrique est donc amplement documentée dans *Einmalig wie wir alle: Über die Arbeit*<sup>201</sup>, qui couvre vingt pages (E 16-36), montre les différents stades de formation de *Liegestuhl, mein langgestrecktes Leben* (E 37-38). Il reprend la réflexion menée en 1979 dans *Einfallkunde*, qui montrait, exemples à l'appui, comment le poète se laisse inspirer par le monde pour confectionner son texte. L'essai de 1989 met essentiellement en valeur, conformément au titre, le long travail qui précède l'achèvement du poème:

Der poetische Einfall ist Augenblicksache [...]. [...] Am Anfang ist der Augenblick - die nachfolgende Zyklopenarbeit oft das Werk von Tagen, Wochen, manchmal Monaten. (E 16; E 20)<sup>202</sup>

Comme le précise H. Steinecke (*op. cit.*, p. 269), Rühmkorf étudie ici les liens entre les fondements intuitifs et l'aspect technique de la création. En annexant à ces réflexions une

<sup>201</sup> Première publication dans: *Akzente. Zeitschrift für Literatur*. 34. Jg., H. 1, Februar 1987, p. 22-38. cf. sur cet essai H. Steinecke: « Arbeit ist des Artisten Schmuck ». *Peter Rühmkorfs Porträt « Selbst III / 88 »*. Dans: M. Durzak / H. Steinecke (Hg.): *Zwischen Freund Hein und Freund Heine...*, *op. cit.*, p. 296-297.

<sup>202</sup> « L'inspiration poétique est affaire d'instant [...]. [...] Au commencement est l'instant - le travail cyclopéen qui vient ensuite est souvent l'oeuvre de journées, de semaines, parfois même de mois. »

double page tapée à la machine, assortie de multiples corrections manuscrites, qui représente une des premières étapes de la fabrication, il illustre la théorie par l'exemple et concrétise l'accès au laboratoire poétique. Il fournit ainsi la preuve matérielle que l'impression de facilité et de légèreté qui peut émaner du produit fini est en réalité le résultat de plusieurs mois de labeur acharné. *Über die Arbeit* ne jette donc pas les bases d'un programme poétologique; il remplit bien plutôt une fonction proleptique, ou plus généralement défensive: Rühmkorf entend bien réfuter l'idée simpliste que se font de la création poétique ceux qui déclarent:

Welch ein niedliches Gleichgewicht, so etwas schüttelt sich unser Freund in  
zwei-drei Stunden aus dem Ärmel. (E 36)<sup>203</sup>

Pour battre en brèche ce préjugé, *Einmalig wie wir alle* insiste sur le primat du travail dans la production lyrique:

Literarische Qualität - Gottja - darüber kann und will ich nicht streiten, ich  
kann von mir aus auch nur auf Arbeit-Arbeit-Arbeit hinweisen und besagte  
100-150 Seiten pro Gedicht [...].  
(E 89)<sup>204</sup>

Il est d'autant plus important qu'il consiste aussi, dans la dernière phase, à effacer toute trace d'effort; le texte obtenu ne doit pas laisser deviner le labeur qui a présidé à sa fabrication, comme l'expriment ces quelques vers, déjà cités, de *Die Kunst des Weglassens*:

Arbeit, Arbeit, Arbeit, bis aller Schweiß verdunstet ist  
und die letzte Anstrengung raus -  
(E 12)

De la sorte, la composition lyrique s'apparente à une élaboration artisanale, et le poète ne se distingue pas d'un autre « travailleur »: le titre *Über die Arbeit* n'est-il pas suffisamment vague pour évoquer, avant la lecture, un autre domaine que la littérature? Dans cette désacralisation de la poésie, on retrouve la perspective qui anime la réflexion sur le statut économique de ce discours. En présentant la poésie comme un travail, dont

<sup>203</sup> *Über die Arbeit*. « Quel charmant équilibre, et notre ami nous improvise cela en un tournemain. »

<sup>204</sup> La qualité littéraire - mon Dieu - c'est un sujet sur lequel je ne peux ni ne veux polémiquer; pour ma part, je n'ai qu'une indication à donner: du travail et encore du travail, et, comme je l'ai dit, 100 à 150 pages par poème [...]. »



on sait déjà qu'il est peu lucratif<sup>205</sup>, Rühmkorf soustrait la création artistique à l'Olympe pour la ramener sur terre, dans un mouvement conforme au géocentrisme de sa pratique.

H. Steinecke, quant à lui, imprime à sa réflexion sur la poésie documentée une autre orientation que la nôtre, non dénuée d'intérêt.<sup>206</sup> Il évoque, dans ce contexte, *Aus der Fassung*, également publié en 1989, qui reproduit, sur près de mille pages, les différents stades de composition de l'autoportrait *Mit den Jahren... - Selbst III / 88* (E 129-136), depuis les fragments bruts du réel à partir desquels se développe l'inspiration, jusqu'aux versions successives de chaque partie du poème, assorties de corrections et de commentaires manuscrits, ou encore de dessins. En supputant les raisons qui ont poussé l'auteur à entreprendre cette édition, H. Steinecke évoque l'intention implicitement programmatique du commentaire génétique vers lequel tend la théorie dans l'oeuvre tardive de Rühmkorf:

Die Edition zeigt die Entwicklung, das Werden des Gedichts, begreift damit  
Dichtung als Prozeß. (*ibid.*)<sup>207</sup>

Montrer une poésie en devenir, telle est précisément la caractéristique de *Einmalig wie wir alle*. On peut, en guise de synthèse de cette production lyrique, qui est à ce jour la dernière de Rühmkorf, évoquer l'aspect thématique, puis la dimension formelle que prend, dans le recueil de 1989, la « conception dynamique de la poésie ».<sup>208</sup>

Tout d'abord, de nombreux textes traitent du motif du voyage, tandis que d'autres vont jusqu'à l'illustrer concrètement. Ce qui, depuis les poèmes de *Walther von der Vogelweide*, *Klopstock und ich*, devient une tendance fondamentale du discours lyrique de Rühmkorf, se trouve même parfois problématisé dans *Einmalig wie wir alle*.

*Rennst du gegen Wände* s'achève par exemple sur l'évocation d'un voyage qui s'apparente à une fuite:

Du und ein zartes Etwas  
fliehen außer Lands.

Bon voyage, euch beiden  
rund um Welt und Uhr -  
Liebe geht mit Leiden  
um wie von Natur. (E 44)

<sup>205</sup> On retrouve aussi ce thème dans *Einmalig wie wir alle*, comme en témoigne ce vers, tiré du poème-titre: « Levitation = unbezahlte Überstunden » (E 153).

<sup>206</sup> *op. cit.*, p. 317.

<sup>207</sup> « L'édition montre l'évolution, le devenir du poème, comprenant ainsi la poésie comme processus. »

<sup>208</sup> Steinecke indique que l'ouvrage *Aus der Fassung* représente « einen dynamischen Dichtungsbegriff ». (*ibid.*)

Le thème apparaît ici, comme dans *Haltbar bis Ende 1999*<sup>209</sup>, en relation avec la subjectivité: l'apostrophe du moi lyrique à la deuxième personne, puis l'objectivation du couple qu'il forme avec la femme aimée encadre au plan formel la tendance escapiste qui s'exprime ici, et qui englobe à la fois le temps et l'espace (« rund um Welt und Uhr »).

Non sans humour, le poème suivant, intitulé *Hanover, New Hampshire - eine Ausflucht*, prolonge ces six vers. Il suggère l'inanité du voyage qui, en renvoyant le moi à lui-même, montre que ce dernier est incapable de prendre pied dans un autre univers que le sien:

Freizeitflügel, Countryboots,  
Gast in vielen Städten -  
Aus dem Schatten seines Huts  
nie herausgetreten.

Sehr vereinzelt, sehr vereist  
- centenar verglichen -  
Dem September nachgereist,  
ihm vorausgeblichen.

[...]  
(E 45)

Le calembour qui substitue « vereist » à « verreist » met ironiquement l'accent sur les dispositions dépressives du sujet vieillissant et sur le caractère fallacieux du voyage.

De façon significative, le grand poème de voyage du recueil est un autoportrait, qui fait voyager le moi lyrique dans un train qui traverse la République Fédérale. L'élan naît d'une méditation sur l'âge (« Mit den Jahren auch nicht mehr ganz in dem Zustand, / daß man sich / seine Liebhaberinnen noch persönlich aussuchen kann- ») et sur l'état du monde (« Ich will da ja gar kein Dings, kein Drama draus machen. / Die richtigen Dramen gehn sowieso immer aus / wie der britische Bergarbeiterstreik 84: / D i e H e l - d e n m ü s s e n z u K r e u z e k r i e c h e n - »), et le mouvement, voire la fuite en avant, semble bien être la seule manière de résoudre la difficulté d'être:

Ich will damit nur sagen,  
wer sein Gedächtnis schon soweit verloren hat,  
daß er grad noch ein paar alte Meister wiedererkennt,  
muß nach vorne durch.

Also los, solange die Koffergriffe noch halten,  
und dann gleich mit'm Intercity Max Stirner  
durch die halbe Republik!

[...]  
(E 129)

<sup>209</sup> cf. p. 278.

C'est ainsi que se multiplient, dans le recueil, les exhortations à avancer: « Fort! Fort! » (*Verrostet ohne zu reifen*, E 98); « und weiter fort » (*Die halbe Welt nochmal...*, E 97).

Elles n'ont pas qu'une dimension empirique, mais concernent aussi la création artistique, comme le montre *So viele Stücke auf der Staffelei mittlerweile*. Le poète de la maturité considère les ébauches de poèmes, ces notes informelles que lui a inspirées le réel:

So viele Stücke auf der Staffelei mittlerweile,  
daß du praktisch zu jeder Jahreszeit  
bei dir selber anfangen kannst.  
[...]  
Wenn die Religiösverrückten sich im Wüstensand  
verlaufen haben,  
hältst du Einkehr bei deinen Unvollendeten.  
(E 114)

Le sujet se demande alors s'il est pertinent d'exhumer ces oeuvres à peine esquissées, inaccomplies. La crainte de la stagnation provoque alors un sursaut:

Aber bloß nicht noch vorsichtig werden auf deinen letzten Meter.  
Lieber noch ein paar Schritte weiter als gestern gehen.  
[...]  
So viele Stücke auf der Staffelei mittlerweile,  
daß du praktisch zu jeder Zeit bei dir selber  
anfangen könntest -  
d a  
a b e r  
s c h r e i t e s t d u d a n n d o c h  
v e r s c h w e n d e r i s c h d r ü b e r w e g !  
(E 115)

La production lyrique, ainsi, ne souffre pas le statisme: faisant fi de la parcimonie, elle exige un renouvellement permanent des points de départ de l'inspiration. Le poète se doit d'avancer:

D u a b e r h a s t g e n a u n o c h  
d i e s e z w e i d r e i u n b e r e c h e n b a r e n  
S c h r i t t e a u s d e r R i c h t u n g  
v o r d i r  
u n d d i e m ü s s e n  
u n b e d i n g t  
s o f o r t  
g e g a n g e n w e r d e n  
(Noch, E 47)

La conscience de la mort (« diese zwei drei Schritte », et l'image d'un sursis impossible à mesurer) n'empêche pas l'exhortation volontariste. Le complément « aus der Richtung » montre que l'espace de la progression est celui de la poésie: l'expression

reprend en effet le thème de l'anormalité, voire de la pathologie de l'artiste.<sup>210</sup> L'enjambement qui sépare le verbe de modalité de ses compléments, la typographie qui met en valeur cette dernière strophe et isole les adverbes, renforcent le caractère coercitif de l'injonction et l'aspect inéluctable du mouvement.

La dynamique empirique du sujet en voyage se complète donc par l'évocation d'une dynamique propre à la création poétique. Il reste à examiner la traduction formelle de cette conception d'un lyrisme en mouvement.

Sous l'impulsion paradoxale du rétrécissement de l'avenir, la réflexion poétologique jette, sous la forme du « poème long » (« langes Gedicht »), les bases d'une poésie en perpétuel devenir. Le poème *Einmalig wie wir alle* présente cette forme poétique comme le point d'aboutissement d'une longue évolution, comme le produit de l'oeuvre tardive: « Wer sich entwickeln will, kommt ganz selber an die Füllung, / des Pudels Kern, der langen Rede Sinn » (E 156). Non sans humour, il exprime cette même idée en comparant la composition poétique à l'amour:

- - - wer will, kann lesen:  
wie ein Verliebter wiederum am Werk gewesen  
[...]  
Einst warst du schneller - heute kannst du länger.  
(E 154)

Sans étudier ici toutes les implications de cette question, sur laquelle on reviendra en mesurant la spécificité de Rühmkorf dans le lyrisme contemporain, on peut toutefois rappeler brièvement que le concept de « langes Gedicht » a été forgé en 1965 par Walter Höllerer<sup>211</sup> dans le cadre du débat sur l'hermétisme, et qu'il tente de remédier à la crise de la poésie.

Dans l'essai *Dem 'langen Gedicht' ein langes Leben!* (E 106-111) dédié à W. Höllerer (- *Walter Höllerer zum 65. Geburtstag* -), Rühmkorf reprend le terme en indiquant les traits formels qu'il entend lui donner. Ce type de poème répond d'abord, comme dans les années soixante, au besoin de trouver un mode d'expression susceptible de rendre compte de la réalité nouvelle: un monde dont la forme n'est plus compacte et harmonieuse ne peut être appréhendé que dans un texte dont la structure est fragmentaire

<sup>210</sup> cf. p. 305.

<sup>211</sup> Walter Höllerer: *Thesen zum langen Gedicht*. Dans: *Akzente. Zeitschrift für Dichtung*. 12. Jg. 1965, Band 3, p. 128-130. Puis dans: Hans Bender / Michael Krüger (Hg.): *Was alles hat Platz in einem Gedicht? Aufsätze zur deutschen Lyrik seit 1965*. München: Hanser, 1977. p. 7-9.

et éclatée. On a déjà noté le recul, dans ce recueil, des poèmes de facture traditionnelle et la longueur de la plupart des textes, l'inégalité des vers, l'absence de la rime parfois, l'emploi du *parlando*, la prédominance du langage familier, et jusqu'à un certain laxisme en matière de rigueur grammaticale.

Par son ampleur, le « poème long » acquiert en second lieu un caractère dramatique:

Erst das lange Gedicht eröffnet jenen hinreichend weiten Bewegungsspielraum, in dem sich unsere ressentimentgeladenen Widersprüche als dialektisch miteinander verkehrende dramatis personae entwickeln lassen. (E 108)<sup>212</sup>

L'ensemble des « contradictions » externes et internes que concentre le sujet ne peuvent s'exprimer que dans ce vaste espace. Elles se résolvent dans l'affrontement de plusieurs voix; le « poème long » forme ainsi un dialogue:

Auch als Gedankendrama betrachtet, heißt das lange Gedicht also Vorgang, Durchgang, Wettstreit, Dialog; von der Schauseite her Unterhaltung. (*ibid.*)<sup>213</sup>

L'introduction dans le texte poétique de parcelles de discours politique, publicitaire ou télévisuel permet, dans la collision qui se produit alors, de mettre au jour les aberrations du monde, et d'insuffler, grâce à ces marques d'authenticité, vie et dynamisme au poème. En outre, la technique du montage permet de visualiser concrètement, non seulement l'agencement mais encore la progression du texte. Cette autre ouverture sur les coulisses de la création est favorisée par l'amplitude de la nouvelle forme poétique. Finalement, le « poème long » est bien apte à accueillir un lyrisme conçu comme évolutif.

En conclusion, les poèmes publiés en 1989 dans *Einmalig wie wir alle* expriment, de façon lancinante, la conscience de l'âge et de la mort. Elle sous-tend en effet la réflexion sur la place de l'art dans la société, et accroît l'indignation que le sujet éprouve devant l'état du monde: les formes économiques, sociales, militaires et même humaines du capitalisme menacent à ses yeux l'intégrité de l'environnement naturel. Le discours prend alors deux formes: la critique politique et sociale en représente la dimension constructive;

<sup>212</sup> « Seul le poème long procure un espace de mobilité suffisant pour que nos contradictions chargées de ressentiment puissent s'y développer sous la forme de relations dialectiques entre *dramatis personae*. »

<sup>213</sup> « Même en tant que théâtre d'idées, le poème long signifie donc processus, passage, compétition, dialogue; du point de vue du spectacle, divertissement. »

parallèlement, il circonscrit les espaces de l'utopie dans un réflexe tantôt escapiste, tantôt affirmatif et expansif.

Dernier recueil poétique de Rühmkorf à ce jour, *Einmalig wie wir alle* témoigne diversement de la situation chronologique qu'il occupe. L'expérience du vieillissement imprime tout d'abord sa marque au discours. Ensuite, il concentre presque intégralement les accentuations thématiques de l'oeuvre lyrique depuis ses débuts. On ne peut toutefois lui accorder le statut de testament: loin de représenter la suprême expression du lyrisme de l'auteur, *Einmalig wie wir alle* en montre les limites. Il confirme ce que le lecteur pressent à la lecture des poèmes des quatre décennies: la palette thématique ne s'enrichit guère au fil de l'oeuvre. Une réduction schématique ferait apparaître la complémentarité de la souffrance et des échappatoires. Sans nier la réalité des infléchissements successifs liés à l'état du réel, force est de reconnaître que le discours, à la longue, semble tourner à vide. En outre, l'ampleur et la dilution du « poème long » sont bien incapables de favoriser le renouveau thématique d'une production qui perd de sa force par la répétition.

Toutefois, si les motifs ne changent guère, la qualité de la réflexion esthétique et la vigueur nouvelle qui résulte de l'efficacité de la critique politique et sociale et des diverses formes de concrétisation d'une poésie en marche, donnent à l'oeuvre tardive un élan que ne possédaient pas les recueils antérieurs. C'est là l'aspect paradoxal de *Einmalig wie wir alle*: les antiennes se complètent par une force combative concrète.

Trauerspiel und Stoßgebet  
schenkt dir keinen Frieden;  
was am Ende aufersteht,  
wird im Streit entschieden.  
(*Auf und nach Goethe*, E 90)

L'essoufflement thématique côtoie le dynamisme nouveau imprimé au discours: le dévoilement des différents stades de la création, et l'illustration d'une poésie en devenir traduisent au plan poétologique le mouvement qui anime le sujet lyrique:

Hin will das vor der Welt aus der Fassung geratene Subjekt doch  
offensichtlich irgendwo. Aus der negativen Pluralität der bloßen  
Zerstreutheit heraus und irgendwelchen gemeinheitlich gedachten höheren  
Brudersphären zu. [...] Voran oder empor [...]. (E 111)<sup>214</sup>

<sup>214</sup> « Le sujet, qui a perdu contenance aux yeux du monde, a manifestement la volonté d'aboutir malgré tout quelque part. Sortir de la pluralité négative de la simple dispersion pour s'élever vers quelque sphère fraternelle conçue comme communautaire. [...] Avancer ou s'élever [...]. »

## CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

La production lyrique de Peter Rühmkorf se divise en deux phases: de 1946 à 1962, le discours s'affermir progressivement et atteint son apogée juste avant de s'interrompre. L'agressivité rageuse, le détournement subversif de la tradition idéaliste et la mise en scène du moi sous la forme du vagant, en sont les tendances caractéristiques. La problématisation du triple malaise biographique, poétique et politique suscite alors le tarissement progressif de la parole poétique. La césure de la décennie 1962-1972 correspond au primat de la réalité historique sur la littérature et au déplacement de la production vers le théâtre et la prose politique et poétologique. Sous l'impulsion des désillusions liées à ces expériences, le lyrisme reprend vie peu à peu, étayé tout d'abord par les autres formes du discours. La mélancolie et la résignation remplacent alors les invectives de la jeunesse, la tonalité défensive s'impose. De façon paradoxale, l'oeuvre tardive acquiert un dynamisme nouveau alors qu'elle consacre une stagnation thématique qui n'échappe pas à l'auteur: « eigentlich doch gar nicht verändert hast du dich », fait-il dire au sujet dans *So viele Stücke auf der Staffelei mittlerweile* (E 115). Rühmkorf voit dans cette constance qui peut apparaître comme une réduction, une forme de fidélité à soi-même et de résistance aux modes littéraires:

Wenn ich mir die Bücher ansehe, die ich als ganz junger Spund geschrieben habe, und dann jetzt die neueren und neuesten danebenhalte, kann mir schon mal der Schrecken ins Gebein fahren. Weil ich zugeben muß, daß ich mich fast gar nicht entwickelt habe. Aber vielleicht ist das ja auch so eine Art von Entwicklung, daß man gegenüber den sich jagenden Moden und Saisonen einigermaßen stabil geblieben ist. (TB 114)<sup>215</sup>

Peut-être est-ce là, en effet, ce qui garantit l'originalité d'une production lyrique « inclassable ».

<sup>215</sup> « Quand je regarde les livres que j'ai écrits dans mon jeune âge et que je leur compare les plus récents et les tout derniers, il y a de quoi me donner la chair de poule. Car je dois reconnaître que je n'ai presque pas évolué. Mais après tout, c'est peut-être aussi une sorte d'évolution que de préserver une certaine stabilité face à la succession des modes et des saisons. »

Ce qui fait sa singularité, c'est en premier lieu sa situation historique: la production de Rühmkorf couvre en effet l'évolution politique et littéraire de l'Allemagne contemporaine sur plus de quatre décennies, de 1946 à 1989. Cette simple constatation chronologique prend tout son sens au terme de ce tour d'horizon de l'oeuvre poétique: car malgré le refus du conformisme, le lyrisme de Rühmkorf se distingue par sa perméabilité. On constate en effet qu'il est une réponse simultanée aux sollicitations extra-littéraires comme aux sollicitations littéraires: de diverses manières qui vont de l'escapisme à l'adhésion en passant par la problématisation, il intègre les données historiques et politiques de la réalité présente; de la même façon, le discours se constitue en absorbant ou en rejetant les phénomènes de la tradition et de la modernité poétiques.

Sur la base du bilan ainsi effectué, il convient désormais de mesurer avec précision la situation poétique de Rühmkorf en déterminant sa position par rapport à l'héritage de la modernité qu'il revendique en partie et restitue de manière spécifique, puis sa place dans le lyrisme contemporain. Ce n'est qu'en ramenant, en deux temps successifs, son discours poétique aux conditions historiques et présentes de la production, qu'on sera en mesure de définir sa singularité.



## DEUXIEME PARTIE

### PETER RÜHMKORF ET GOTTFRIED BENN

#### LA MODERNITE EN QUESTION

Comme le bilan de la production lyrique a permis de l'établir, l'oeuvre de Rühmkorf intègre une vaste tradition littéraire, qui va de la poésie baroque au lyrisme moderne en passant par le romantisme et l'expressionnisme. Si une telle diversité réduit parfois certains auteurs ou certains courants à une apparition ponctuelle dans un texte donné, elle suggère en revanche la force productive de cette absorption. En effet, le traitement de l'héritage poétique ne se limite pas à la simple évocation d'un passé littéraire réduit à l'état résiduel, mais il prend la forme d'une réappropriation mesurée, d'une adaptation critique. Cette assimilation particulière se révèle, à l'examen, un facteur constitutif du discours lyrique et poétologique.

Etudier les moindres occurrences de la tradition lyrique dans le discours de Rühmkorf serait fastidieux et stérile. Il a semblé préférable de renoncer à l'exhaustivité et de concentrer les investigations sur une figure emblématique qui, se détachant de l'ensemble de ces présences littéraires, a fortement marqué et stimulé Rühmkorf: il s'agit de Gottfried Benn.

L'analyse du traitement de cet héritage s'impose à plusieurs titres dans la perspective qui est la nôtre: tout d'abord, si on met l'accent sur la réception de Gottfried Benn au détriment de celle de Bertolt Brecht, Heinrich Heine, Friedrich Gottlieb Klopstock ou Matthias Claudius, par exemple, c'est que la réflexion et la production de Rühmkorf s'en nourrissent de façon privilégiée. Ensuite, l'appréhension et la restitution exemplaires de cet héritage vont permettre de cerner, de manière générale, le rapport doublement productif à la « tradition »<sup>1</sup>: on verra que non seulement l'oeuvre de l'héritier, mais encore celle du modèle, tirent parti de cette lecture qu'entreprend

---

<sup>1</sup> On utilise ici ce terme au sens extensif et non seulement historique.

Rühmkorf. Enfin, Benn représente, dans l'histoire de la poésie, l'archétype de la modernité: on ne saurait assurément situer un poète contemporain sans étudier sa position par rapport à cette « tradition de la modernité ».

En analysant la façon dont Rühmkorf appréhende, évalue et restitue cet héritage, on sera donc en mesure de situer son lyrisme par rapport à cette filiation qu'il traduit et revendique explicitement. On constatera finalement que la problématisation de cette « tradition » contribue à l'élaboration du discours lyrique et poétologique de Rühmkorf, assumant ainsi dans son oeuvre un rôle constitutif.

Le tour d'horizon de l'oeuvre poétique a fréquemment permis de constater que le texte de Rühmkorf comporte des références, explicites ou non, au lyrisme et à la réflexion de Benn. Plusieurs éléments semblent ainsi les rapprocher à première vue.

Le poème naît, chez ce dernier, du contraste entre la vie empirique et la vie de l'esprit: de même, la pensée et la production de Rühmkorf sont animées par la confrontation, différemment résolue, du monde de l'action politique et du monde poétique.

Tous deux problématisent les acquis de la modernité en les opposant aux symptômes de la convention lyrique: la question de la fabrication poétique, de la suggestion sensorielle et de la force évocatoire ou invocatoire du langage, le rôle de la réflexion critique dans la création, le problème de la communication, sont par exemple des thèmes de leur théorie comme de leur pratique.

A la suite de Benn, Rühmkorf s'inscrit dans le mouvement de redéfinition du moi qui a commencé avec l'expressionnisme. De même que son aîné, il apporte ainsi sa contribution à une description du « moi lyrique » qui s'oppose à la conception traditionnelle de la subjectivité.

L'un comme l'autre produisent une poésie « monomaniaque »<sup>2</sup>, centrée sur le moi: l'obsession de sa désagrégation, de sa préservation et de son statut existentiel que traduit l'oeuvre lyrique de Benn prend chez Rühmkorf la forme d'un questionnement identitaire lié au problème de la restitution des données empiriques dans le poème.

---

<sup>2</sup> Le qualificatif est emprunté à Michael Bielefeld (« monomanisch[e] Denkweise »), dans: M. B., *Bestätigung tiefster Zerrüttung. Zum Reise-Motiv und seiner Bedeutung bei Gottfried Benn*. Dans: *Gottfried Benn. Text + Kritik 44* (Hg. von Heinz Ludwig Arnold), München: März 1985, p. 54-62, ici: p. 60.

Dans les deux cas, la souffrance est l'état fondamental qu'expriment successivement, chez Benn, le cynisme et l'agressivité, la tendance régressive, la formule du « moi stigmatisé », compensation poétologique du sentiment d'isolement éprouvé pendant l' « émigration intérieure », et enfin la mélancolie résignée et le sentimentalisme des derniers recueils; chez Rühmkorf, la souffrance procède, de façon continue, mais avec les accentuations qu'on a signalées, de la convergence de facteurs biographiques, politiques et même économiques.

Ce bref aperçu montre que le rapprochement se justifie. Il constitue d'ailleurs un vecteur important de la réception de Rühmkorf: la critique journalistique n'en avait-elle pas fait, à la parution de *Heiße Lyrik* puis de *Irdisches Vergnügen in g*, l'argument principal du rejet?<sup>3</sup> Pourtant, Rühmkorf lui-même n'a jamais nié l'influence de Benn sur son oeuvre, reconnaissant à la fois la contamination et la résistance qui la caractérisent, en somme la fonction productive qu'elle a remplie pour sa propre production:

Wir haben viel gelernt von Gottfried Benn, es hat uns kaum einer vorher so fruchtbar imponiert, aber die eigene Konstitution hat sich auf sich selbst besonnen.<sup>4</sup>

Lors de la remise du prix Hugo Jacobi à Peter Rühmkorf, en 1958, Hans Bender salue, dans un discours significativement intitulé *Das Gedicht an niemand gerichtet*, la force critique et le courage du jeune poète journaliste: le refus dont procèdent ses écrits rappelle « le poème adressé à personne » et son contenu tragique. En citant les formules qu'a utilisées Benn pour définir le poème moderne dans *Probleme der Lyrik*, Bender conclut:

<sup>3</sup> cf. p. 126-127.

<sup>4</sup> *Brief über Benn* (Leslie Meier), *ZdK* 23 (1955), p. 146-147. Citée d'après: Peter Uwe Hohendahl (Hg.): *Benn - Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Benns*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1971. p. 280-282, ici: p. 282. « Nous avons beaucoup appris de Gottfried Benn, il est pratiquement le seul à nous avoir fait une impression aussi féconde, mais notre propre tempérament s'est affirmé. »

Das Zitat Benns wäre bereits ein Ausgangspunkt, Peter Rühmkorfs Gedichte zu erklären, zu verteidigen, zu loben.<sup>5</sup>

La référence à Benn s'impose donc tant aux détracteurs qu'aux laudateurs de Rühmkorf dans les années cinquante. Elle constituera également, trois décennies plus tard, un discriminant essentiel de la critique universitaire.

---

<sup>5</sup> Hans Bender: *Das Gedicht an niemand gerichtet. Ansprache zur Verleihung des Hugo-Jacobi-Preises 1958*. Dans: *Akzente. Zeitschrift für Dichtung*, 6. Jg. 1959, p. 86-88 (ici: p. 88). Notons que Bender infléchit le sens de la formule « das Gedicht an niemand gerichtet » pour montrer que Rühmkorf ne cherche pas l'approbation de la société et de la critique. Chez Benn, elle concentre la conception de la poésie monologique. («La citation de Benn serait un bon point de départ pour expliquer les poèmes de Rühmkorf, les défendre, les louer. »)

## CHAPITRE I

### ETAT DE LA RECHERCHE

Comme on l'a déjà noté<sup>1</sup>, la réception dominante de Peter Rühmkorf est fondée sur l'opposition avec Gottfried Benn. Pour autant, peu d'études précises ont été consacrées à la réception de Benn par Rühmkorf: en somme, le rapprochement relève le plus souvent d'un automatisme, voire d'un préjugé de la critique que d'une analyse fouillée du problème.

Dans son ouvrage sur la littérature de l'époque adenauerienne, paru en 1980, Elisabeth Endres pose brièvement la question de l'influence<sup>2</sup>; on peut regretter que le cadre de sa réflexion l'oblige à la concision, car le jugement est pertinent et nuancé, faisant valoir la concomitance de l'attraction et de l'aversion:

[...] Peter Rühmkorf [horchte] bei Benn hin, [wurde] doch kein Epigone.<sup>3</sup>

Edith Ihekweazu, qui clôt sa bibliographie par un essai sur la poétique de l'auteur, évoque ponctuellement les convergences entre le « finisme » et les positions poétologiques de Benn, sans formuler de bilan.<sup>4</sup>

Sabine Brunner traite la question de façon superficielle, en se servant d'une citation de Rühmkorf pour montrer l'allégeance à Benn, puis en évoquant, sans même le citer, le poème *Lied der Benn-Epigonen*, pour conclure finalement au rejet de l'influence:

Wenige Jahre später sagte Peter Rühmkorf sich dann öffentlich und rabiat mit dem *Lied der Benn-Epigonen* von seinem Vorbild los [...].<sup>5</sup>

Un tel jugement est bien sûr insuffisant, tant par la méthode que par le résultat. Trois études plus étoffées viennent cependant enrichir le bilan de la recherche.

La monographie de Bekes et Bielefeld consacre dix pages au problème, significativement intitulées *Benn- Einfluß wider Willen*.<sup>6</sup> Pour la première fois, certaines

<sup>1</sup> p. 7.

Elisabeth Endres: *Die Literatur der Adenauer-Zeit*. München: Steinhausen, 1980. p. 93-94.

<sup>2</sup> *ibid.*, p. 94. « Peter Rühmkorf a prêté l'oreille à Benn, sans toutefois devenir un épigone. »

<sup>3</sup> *Bibliographie. Essay zur Poetik, op. cit.*, p. 124 et 126.

<sup>4</sup> Sabine Brunner: *Peter Rühmkorfs Engagement für die Kunst, op. cit.*, p. 76. « Quelques années plus tard, Peter Rühmkorf, par le *Chant des épigones de Benn*, se désolidarisait publiquement et brutalement de son modèle [...]. »

convergences formelles et thématiques sont mises au jour.<sup>7</sup> Toutefois, le cadre d'investigation se limite à *Heiße Lyrik*, c'est-à-dire à la poésie de jeunesse, et exclut aussi la réflexion poétologique. Cela restreint la validité d'une thèse par ailleurs contestable: Bekes et Bielefeld schématisent chronologiquement le rapport de Rühmkorf à Benn en distinguant deux phases successives, une imitation plus ou moins consciente suivie d'un détachement progressif, dont ils retranscrivent les grandes lignes. La dernière étape est, selon eux, marquée par le poème *Lied der Benn-Epigonon*, dans lequel ils voient une « parodie de Benn » (« Benn-Parodie », p. 30) si évidente qu'ils se bornent à le citer sans aucun commentaire. Outre que cette « interprétation » est pour le moins expéditive, elle donne lieu à des spéculations sur les raisons du prétendu rejet, qui ne sont guère que des justifications *a posteriori*, donc des arguments irrecevables. De même, en extrayant une déclaration de Rühmkorf de son contexte, ils commettent un grave contresens concernant la position de ce dernier sur la fonction magique de la poésie.<sup>8</sup> En somme, le corpus envisagé est trop réduit, la compréhension de Benn trop tributaire d'un jugement idéologique, les déclarations de Rühmkorf lui-même trop peu problématisées pour que le traitement du problème soit convaincant. La thèse de l'influence combattue, que suggère déjà le titre, n'est pas satisfaisante parce qu'elle ne tient pas compte des ambivalences spécifiques de la restitution de l'héritage, ni de la permanence de sa problématisation dans l'oeuvre de Rühmkorf: l'angle chronologique, aussi restreint de surcroît, conduit inévitablement à un schéma simplificateur.

Herbert Uerlings décrit aussi la réception de Benn par Rühmkorf en deux phases antithétiques, de l'épigonat que manifestent les poèmes de *Heiße Lyrik*, à son dépassement que permet la tendance goliardique de *Irdisches Vergnügen in g.* Envisageant les déclarations de Rühmkorf sur son autonomie, il les confronte à la pratique pour montrer que l'allégeance au modèle est plus forte qu'il ne le prétend. Mesurant la dimension critique du rapport à la « tradition » littéraire, il établit que l'ambivalence fondamentale des textes aboutit finalement à la distance. Ce cheminement

<sup>7</sup> Peter Bekes / Michael Bielefeld: *Peter Rühmkorf, op. cit.*, p. 20-31.

<sup>8</sup> On peut néanmoins regretter qu'elles soient entachées d'un jugement idéologique superflu: le procès de Benn n'aide pas à comprendre Rühmkorf.

<sup>9</sup> p. 30-31. cf. ci-dessous p. 504.

trahit en tout cas, selon lui, l'importance d'une réception qui a permis au jeune poète, en s'opposant à l'héritage, de trouver sa propre voie.

Le chapitre intitulé *Frühe Lyrik: Benn-Nachfolge*<sup>9</sup> a le mérite de partir des textes de Rühmkorf et d'en fournir une analyse précise. La lecture des poèmes est certes fine et pertinente, et la mise en valeur des ambiguïtés est convaincante. Toutefois, Uerlings n'en tire pas tout le parti qu'il pourrait, faute d'une connaissance approfondie de l'oeuvre de Benn. Trop prisonnier du canevas chronologique de l'explication, il ne dégage pas les caractères spécifiques de la réception de Benn par Rühmkorf. En outre, de même qu'on ne peut réduire, on l'a vu, la poésie de jeunesse à une simple pratique épigonale, on ne saurait prétendre que les recueils ultérieurs sont exempts d'influence. De ce point de vue, l'interprétation du goliardisme laisse sceptique: la fonction de cette tendance que manifeste *Irdisches Vergnügen in g* n'est pas de surmonter l'héritage de Benn, mais de résoudre provisoirement l'inadéquation des solutions traditionnelles (celles de l'idéalisme, frappées en premier lieu par la dérision) aux formes nouvelles du réel. Le vagant n'est qu'une mise en scène, la nouvelle forme d'apparition d'un moi dont la souffrance n'a pas changé: l'épicurisme et l'insouciance, la limitation au présent masquent (traduisent même, par contraste) la conscience aiguë de la fragilité des choses et de l'existence, l'hédonisme le plus net dissimule la déréliction. De surcroît, l'ironie permet d'appréhender une réalité douloureuse: en somme, l'expérience existentielle du moi lyrique qui apparaît sous les traits du goliard est bien la même que dans la poésie de Benn. La distorsion, le renversement de la tradition, le jeu avec le langage l'en rapprochent encore. Finalement, le subjectivisme de l'expression est aussi un trait commun au goliardisme et au lyrisme de Benn. On ne saurait donc prétendre, comme le fait Uerlings, que l'apparition du vagant permet et traduit le dépassement de l'influence de Benn.

En résumé, le mérite de Uerlings est de poser de nombreux jalons pour la lecture des textes et pour l'exploitation de certaines ambiguïtés. On peut souscrire, en outre, à l'idée que l'assimilation critique de l'héritage possède une dimension constructive pour l'oeuvre de Rühmkorf. Il conviendra en revanche de réviser la perspective chronologique et dichotomique du problème.

---

<sup>9</sup> *Die Gedichte Peter Rühmkorfs, op. cit.*, p. 9-51.

En 1988, l'article de Hans Otto Horch « *ins süße Benn-Engramm* »? *Peter Rühmkorfs dialektische Rezeption Gottfried Benns*<sup>10</sup> prend le contre-pied des positions défendues par Bekes / Bielefeld et Uerlings, entreprenant de retracer chronologiquement la confrontation critique dont témoigne l'oeuvre entière de Rühmkorf. Cette étude bienvenue est spécifiquement axée sur la façon dont Rühmkorf se démarque de son aîné. En examinant la production lyrique et théorique d'un point de vue diachronique qui englobe le « finisme » et *Haltbar bis Ende 1999*, H.O. Horch établit que Rühmkorf se mesure régulièrement à Benn avec une lucidité qui lui permet d'intégrer et de refuser simultanément des aspects bien précis. Grâce à la perspective adoptée, Horch peut réfuter la thèse de la phase épigonale surmontée à la fin des années cinquante: il prouve en effet que l'intérêt pour Benn perdure jusqu'en 1979 (c'est-à-dire jusqu'à la parution de ce qui était pour Horch le dernier recueil), et que la position de Rühmkorf est critique dès l'origine. L'assimilation réfléchie de cet héritage est à ses yeux l'exemple du traitement productif de la tradition littéraire dont témoigne l'oeuvre de Rühmkorf et que manifeste, par exemple, sa conception de la parodie:

Es liegt hier ein Fall dialektischen Umgangs mit der literarischen Tradition vor [...].<sup>11</sup>

Le mérite de H.O. Horch est donc essentiellement de mettre un terme à la compréhension de Rühmkorf comme un épigone, fût-il provisoire. Ensuite, sa connaissance de l'oeuvre de Benn permet une perception nuancée qui ne l'assimile pas uniquement au théoricien de la poésie absolue: le jugement sur les positions de Rühmkorf en est d'autant plus sûr. Enfin, il met en lumière la dimension emblématique du rapport à Benn, qui tient à la façon spécifique dont Rühmkorf intègre la tradition et résoud, en somme, le statut difficile de « Nachgeborener ».

Toutefois, la perspective univoque d'une étude centrée sur la critique de Benn par Rühmkorf, certes légitimement justifiée par la volonté d'infléchir l'orientation de la recherche, passe sous silence la complexité inhérente au rapport de l'héritier à son aîné. Horch ne distingue pas l'ambivalence dont témoigne bien, pourtant, l'assimilation de l'héritage: certes, ce n'est pas *Lied der Benn-Epigonen* qui la traduit en priorité; toutefois, la restitution de cette tradition de la modernité s'apparente bel et bien, on le

<sup>10</sup> Dans: Dieter Breuer (Hg.): *Deutsche Lyrik nach 1945*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988. p. 65-108.

<sup>11</sup> *ibid.*, p. 65. « Il s'agit là d'un cas de traitement dialectique de la tradition littéraire [...]. »



verra, à la façon dont Benn lui-même traitait la tradition lyrico-sentimentale. Sur ce point, il manque à l'étude de Horch une véritable confrontation des textes de l'un et de l'autre auteur.

En tirant parti des enseignements comme des lacunes de ses investigations, nous pouvons établir pour notre étude les priorités suivantes: les données du rapport de Rühmkorf à Benn ne sont pas déterminées par la chronologie, encore moins par la dichotomie dont procèdent généralement les études d'influence (imitation puis rejet). Il conviendra donc de renoncer à la perspective diachronique. On tiendra compte des derniers recueils parus, mais on s'efforcera surtout de systématiser les différents aspects du problème.

Cette réception n'est pas monolithique; il en va de même pour l'oeuvre de Benn: or, les analyses qui précèdent sont tributaires d'une lecture qui fait des *Poèmes Statiques* la somme et le sommet de la production lyrique de Benn, mettant ainsi l'accent, dans le sillage des théories de Hugo Friedrich sur la modernité, sur l'absolu de l'art. Notre examen se fonde sur une compréhension de Benn plus ouverte, à laquelle, on le constatera, la vision de Rühmkorf n'est pas étrangère. Tant pour éviter l'appréhension schématique de Benn que pour cerner avec justesse sa réception par Rühmkorf, on veillera donc à nuancer observations et conclusions. On s'attachera d'abord à établir, au plan thématique puis poétologique, ce qu'on appellera des « convergences ». Cette étude se prolongera par la mise en valeur des ambivalences, perceptibles notamment dans le mode de restitution de l'héritage. Il conviendra enfin de faire le point sur la particularité de cette réception, sur l'image de Benn vu par Rühmkorf, et sur ses répercussions.

## CHAPITRE II

### LES CONVERGENCES THEMATIQUES

Le terme de « convergences » doit être pris au sens extensif: il s'agira de montrer sur quels points, mais aussi au prix de quelles variations les oeuvres se rejoignent. En effet, les motifs et les tendances de l'oeuvre de Benn que l'on retrouve chez Rühmkorf ne sont pas de simples échos, mais des références repensées, qui témoignent d'une adaptation critique.

#### 1. Les jugements sur l'état du monde et du moi

##### 1.1. Le pessimisme historique

Chez Benn comme chez Rühmkorf, le sujet lyrique dresse le bilan d'un état du monde qui explique en partie son malaise. Dans ce cadre, la première attitude commune concerne le pessimisme historique.

On a déjà étudié cette tendance fondamentale de *Heiße Lyrik*.<sup>1</sup> Elle caractérise au premier chef l'ensemble de la poésie de jeunesse. *Ich künde heute*, probablement composé fin 1952 ou début 1953, illustre de façon exemplaire la conception de l'histoire et son mode d'expression:

Ich künde heute: alles für die Katz:  
Der Mondenschein, dein schiefer Haaransatz,  
Was Dante sang und was der Kuli schiþ,  
Das Gartenwunder der Semiramis.

Und die Bilanz nach Flut und Ararat,  
Die nackte Hand auf Scham und Schulterblatt.  
[...]

Bleibt andres als das Bild des Augenblicks,  
Der plattgedrückte Archaeopterix?

---

<sup>1</sup> cf. p. 55-59.

War dies das Ziel: der hochgeeilte Kunz?  
 Der Himmel stürze, Flut komm über uns!  
 [...]
   
 (J 50)<sup>2</sup>

La souveraineté du moi lyrique confère au discours une fonction prophétique qui englobe le bilan du passé et la vision de l'avenir. Le jugement qui suit dénonce l'inanité de la nature, de la littérature, de l'individu, ainsi que des constructions et réalisations de l'Antiquité, voire l'échec du Déluge, censé provoquer l'avènement d'une humanité nouvelle. La deuxième partie du poème est dominée par le passage du passé au présent, et du ton sentencieux à l'interrogation. Le présent, limité à une image, apparaît dans toute son inconsistance; de même, la préhistoire est réduite à néant. Ces vers figurent l'évolution historique: le passé est improductif et le présent n'est qu'un mirage. Le péché originel (vers 6) que l'on retrouve au terme de cette évolution (vers 9), renvoie à une conception cyclique de l'histoire de l'humanité: ni dialectique ni notion de progrès ne la soutiennent.

Dans les poèmes de jeunesse, Rühmkorf n'inscrit pas l'histoire dans une perspective téléologique; il l'évoque au contraire comme une succession irrationnelle d'événements dont l'homme est le jouet. La technique employée est révélatrice: éléments abstraits et concrets, termes de la mythologie et vocabulaire de la civilisation moderne s'entrechoquent et produisent un effet de tourbillon:

Läuse und Trauer, Haschisch und DDT -  
 Die Fahrt geht weiter, die leidige Odyssee;  
 (HL 8)

Nachts im Güterwaggon  
 irgendwo hingetragen:  
 (HL 10)

Wochenlang, jahrelang  
 Treiben wir nun in die Leere,  
 (HL 14)

Mit unsern geretteten Hälsen,  
 Immer noch nicht gelyncht,  
 Ziehn wir von Babel nach Belsen  
 Krank und karbolgetüncht.  
 (HL 5)

<sup>2</sup> Première publication dans *ZdK* 5, 1953 (Leslie Meier).

Le raccourci de « Babel » à « Belsen » exprime une vision circulaire de l'histoire dans une atmosphère de fin des temps. Si les images apocalyptiques<sup>3</sup> disparaissent peu à peu, la négation du progrès historique reste une tendance de l'oeuvre jusqu'à la fin des années soixante: l'impasse que thématise *Kunststücke* en est un des aspects. En 1964, *Gruß aus Rom* décrit l'histoire comme un éternel bain de sang.<sup>4</sup> Si l'expérience italienne et la montée du mouvement protestataire, qui permettent d'envisager l'histoire en termes de lutte des classes, neutralisent un tel pessimisme, les désillusions des années soixante-dix suscitent à nouveau l'interrogation sur le sens de l'histoire. L'utopie qui sous-tend *Einmalig wie wir alle* ne concerne pas ce domaine: le bilan est plus individuel que collectif, et l'avenir, s'il existe (« Beachtlich, was man im Alter noch an Gefühl für Zukunft entwickelt », *Das niedere Hohelied*, H 48), n'a pas de contenu. Dans l'ensemble, le pessimisme historique caractérise donc bien la production poétique de Rühmkorf.

Les thèmes et les techniques sont analogues à ceux de Benn, qui non seulement conçoit le présent comme déclin, mais encore refuse toute notion d'histoire. Le premier vers de *Valse triste*, qui revendique la solution formelle contre l'inanité de l'histoire, donne l'image du devenir historique selon Benn: « Verfeinerung, Abstieg, Trauer - » (*Gedichte*, *op. cit.*, p. 273).<sup>5</sup> Le poème *Quartär*<sup>6</sup>, de 1946, concentre la théorie de l'inanité historique en un panorama saisissant:

Die Welten trinken und tränken  
sich Rausch zu neuem Raum  
und die letzten Quartäre versenken  
den ptolemäischen Traum.  
Verfall, Verflammen, Verfehlen -  
in toxischen Sphären, kalt,  
noch einige stygische Seelen,  
einsame, hoch und alt. (*Gedichte* 349)

<sup>3</sup> cf. sur ce point Peter Bekes: « Weltuntergang - verschwindibus - ». *Zur Rezeption von Apokalyptik und Prophetie in der Lyrik Peter Rühmkorfs*. Dans: M. Durzak / H. Steinecke: *Zwischen Freund Hein und Freund Heine...*, *op. cit.*, p. 194-219.

<sup>4</sup> cf. p. 206-211.

<sup>5</sup> cf. sur *Valse triste*: Jürgen Schröder: *Gottfried Benn und die Deutschen. Studien zu Werk, Person und Zeitgeschichte*. Tübingen: Stauffenburg, 1986, p. 46-52. Walter Eichmann (Hg.): *G. B. Auswahl und Erläuterung*. Wiesbaden: Limes, 1974, p. 117-118. Horst Enders: 'Valse triste' von Gottfried Benn. *Kommentar*. Dans: Harald Hartung (Hg.): *Gedichte und Interpretation. Band 5: Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte*. Stuttgart: Reclam, 1983, p. 290-308.

<sup>6</sup> cf. sur *Quartär*: Dieter Wellershoff: *G.B. Phänotyp dieser Stunde*, *op. cit.*, p. 96. Dieter Liewerscheidt: *G. Benns Lyrik. Eine kritische Einführung*. München: Oldenbourg, 1980, p. 58-63. Harald Steinhagen: *Die Statischen Gedichte von G.B. Die Vollendung seiner expressionistischen Lyrik*. Stuttgart: Klett, 1969, p. 175-203.

L'évolution du monde se présente comme une succession d'événements produits par le hasard et les rapports de force, qui exclut toute possibilité de progrès: « Steingeröll der großen Ruine », « Steingeröll der Geschichte » (*Gedichte, Gedichte* 300)<sup>7</sup>, telles sont les formules qui la décrivent.

Si la tendance est commune, les fondements du pessimisme historique sont différents chez les deux auteurs. Il est lié, chez Rühmkorf, à une analyse concrète de la situation politique: le contexte de la guerre froide, la restauration, la Grande Coalition, le retour de la droite au pouvoir avec Helmut Kohl en 1982, et la menace nucléaire constituent successivement l'arrière-plan historico-politique qui nourrit cette forme particulière de désespoir qu'exhale sa poésie. En outre, la conviction qu'une nouvelle société doit être instaurée anime paradoxalement un pessimisme renforcé par chaque nouvel échec.

Chez Benn, il s'y ajoute une réflexion théorique qui amalgame confusément divers héritages de la pensée, comme celui de Nietzsche, Klages, Spengler et Theodor Lessing: il est donc beaucoup plus abstrait.<sup>8</sup>

## 1.2. La critique de la civilisation et de la société

Cette conception nihiliste se prolonge par une violente critique de la civilisation moderne, née des notions réductrices d'«histoire» et d'«évolution», et vouée à l'utilitaire. Ce que Benn appelle « die Krise », c'est la crise de l'Occident, due à une démarche de la pensée qui a privilégié la connaissance expérimentale au détriment de la connaissance mythique.<sup>9</sup> La situation spirituelle moderne résulte donc, selon lui, de la victoire de la pensée rationnelle. *Reisen*, de 1950, a pour thème cette critique de la civilisation; Benn y exprime son refus d'un monde façonné par l'âge rationaliste et matérialiste, d'un monde moderne dominé par l'action: « ach, vergeblich das Fahren! » (*Gedichte* 384), telle est l'exclamation qui résume ce refus. En 1925, *Einzelheiten* relate une excursion estivale, et montre que l'impression d'une journée bien remplie correspond

<sup>7</sup> cf. sur *Gedichte*: Harald Steinhagen, *ibid.*, p. 204-229. Eichmann, *op. cit.*, p. 122-123.

<sup>8</sup> cf. sur ces héritages Dieter Wellershoff, *op. cit.*

<sup>9</sup> cf. *Brief an Oelze, Nr. 328*, dans: Jürgen P. Wallmann (Hg.): *Das Gottfried Benn Brevier*. München: dtv, 1986, p. 91.

en fait à une expérience fragmentaire de la vie: « es waren Einzelheiten, / nicht Totalisation. » (*Gedichte* 174).<sup>10</sup>

Le refus d'une civilisation moderne s'exprime aussi chez Rühmkorf: on se rappelle la critique de la société de consommation, de l'esprit de concurrence et de la recherche du profit observée dans *Einmalig wie wir alle*. Le poète montre toutefois nettement que ces travers sont liés au capitalisme et à l'idéologie du libéralisme et de la libre entreprise.

La poésie tardive de Benn a également conservé un fonds de « Kulturkritik », dénué cependant de toute agressivité: en témoignent les recueils *Fragmente* (1951) et *Destillationen* (1953). En revanche, la poésie de jeunesse comporte une dimension de critique sociale que la littérature secondaire a trop longtemps ignorée. Les textes du recueil *Morgue* par exemple, et plus généralement l'ensemble de la production jusqu'en 1920 environ, se caractérisent par une vision clinique de l'existence, sous-tendue par le cynisme du médecin, l'avilissement de l'humain et la volonté d'autodestruction.<sup>11</sup> La dégradation de l'homme et la transgression des normes ne sont pas une simple profanation: elles ont un fondement idéologique, voire sociocritique, et s'apparentent à un diagnostic de la société et de l'époque. En 1973, Gerd Haffmans, qui publie une anthologie de poèmes de Benn, note dans la postface:

Würde heute jemand mit den *Morgue*-Gedichten starten, wäre das eine Sternstunde engagierter Poesie; [...] An sozialkritischem Material hat Benn soviel geliefert wie Brecht.<sup>12</sup>

Sous une forme différente, c'est le même sarcasme qui anime la critique sociale que mène Rühmkorf dans *Kunststücke*, par exemple: le retour à la consommation, l'aveuglement sur le passé et le matérialisme de la restauration trouvent leur expression dans des poèmes comme *Anode* ou *Kommode*. Dix ans plus tôt, le refus se traduisait par de violentes diatribes anti-bellicistes et anti-militaristes et des invectives contre la légèreté des contemporains au sortir de la guerre.

<sup>10</sup> Sur ces deux poèmes et sur le thème du voyage, cf. Wellershoff, *op. cit.*, p. 22-24.

<sup>11</sup> cf. sur *Morgue* et les poèmes de *Nachtcafé*: Friedrich Wilhelm Wodtke: *G.B.* Stuttgart: Metzler, 1962, p. 14-17. Bruno Hillebrand: *Zur Lyrik G. Benns*, dans: *Gedichte* 639-668 (ici: p. 639-641).

<sup>12</sup> Gerd Haffmans (Hg.): *G.B. Ausgewählte Gedichte*. Zürich: Diogenes, 1973, p. 103. « Si de nos jours quelqu'un débutait avec les poèmes de *Morgue*, ce serait un grand moment de la poésie engagée [...]. Benn a fourni autant de thèmes de critique sociale que Brecht. »

Le cynisme rend compte, chez les deux poètes, de la même perturbation; la critique sociale prend toutefois chez Benn des accents existentiels, tandis qu'elle renvoie chez Rühmkorf, explicitement ou non, aux données concrètes de la réalité sociale et politique.

### 1.3. L'emprise de la conscience et du cerveau

Le bilan désastreux de l'état du monde et du moi est lié pour Benn à une évolution biologique fondamentale qu'il désigne par le concept de « progressive Zerebration » ou « fortschreitende Verhirnung »<sup>13</sup>: le volume du cerveau a augmenté au fil des siècles, de sorte que, tout comme le rationnel a pris le pas sur les valeurs mythiques, « l'homme tardif » (« Der späte Mensch », *Gedichte* 125) vit sous l'emprise de la conscience analytique: « Moi haïssable, / Noch so mädädisch analys. » (*ibid.*). Le cerveau devient donc chez Benn une métaphore fréquente, image du « moi tardif » (« causalgenetisch, haïssable, / das späte Ich », *Gedichte* 134):

Ein armer Hirnhund. Schwer mit Gott behangen.  
Ich bin der Stirn so satt.  
(*Untergrundbahn, Gedichte* 57)<sup>14</sup>

Le motif de la dissection, qui traverse toute la production lyrique de jeunesse, figure peut-être négativement l'activité analytique de la conscience, que Benn ressent comme une fatalité aussi destructrice que le découpage des chairs mortes au scalpel: l'unité de l'homme est réduite littéralement en pièces par le cerveau et le médecin légiste.<sup>15</sup>

Duenée de toute dimension clinique, l'image du « cerveau » est récurrente dans la poésie du jeune Rühmkorf, comme le montrent ces exemples:

Mit Herz und Hand fürs Vaterland  
Es bleibt das Hirn daheime  
[...]  
Mit Herz und Hand fürs Vaterland  
Verbannt das Hirn das schlappe  
(*Mit Herz und Hand, J* 25-26)

Bist du noch das, was an der Schläfe pulst,

<sup>13</sup> « cérébralisation progressive ». Les formules se trouvent respectivement dans les essais *Nach dem Nihilismus* (1932, *Werke I, op. cit.*, p. 151), et *Akademie-Rede* (5.4.1932, *Werke I*, p. 431); cf. Wodtke, *op. cit.*, p. 32-33 et 43-44. Voir aussi *Zucht und Zukunft* (*Werke I*, p. 453-463, cf. Wodtke 59). cf. sur cette théorie D. Liewerscheidt, *op. cit.*, p. 56, et sur les essais et discours en général Dieter Wellershoff, *Nachwort, Werke I*, p. 631-645.

<sup>14</sup> Sur l'image du cerveau, voir Hanspeter Brode: *Studien zu G.B. I*, dans: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 46 (1972), p. 714-763 (*Gehirnbeschreibung*: p. 738-749).

<sup>15</sup> cf. le portrait que fait Benn du biologiste et poète Jacobsen dans *Gespräch* (*Werke IV*, p. 184).

Verlorenes Hirn, die tüffelnde Geschwulst?  
*(Ich künde heute, J 50)*

Bis ein großer Gedanke das Hirn zertrennt,  
 Den gordischen Knoten.  
*(Ist meine Seele -, J 52)*

Zelebrierten in gleitender Zeit  
 [...]
   
 Das Hirn, seine Heiligkeit.  
*(HL 5)*

Ach, unser schmelzendes Hirn, some of these days.  
*(HL 8)*

Unser verkommenes Hirn,  
 Das mit der Gorgo schlief  
*(HL 7)*

Das Plankton sinkt, die künftigen Monologe,  
 in das mürbe Netz zwischen Hirn und Sympathikus.  
*(Unter die Achselbänder, iVg 22)*

bald schnüre ich meinem Gehirn die Kehle zu,  
 dem gefräßigen Kormoran.  
*(Was seine Freunde sagen, iVg 26)*

Hart am Hirn entlang  
*(Hart am Hirn entlang, iVg 48)*

Hirn, lernäischer Leim  
*(Lied der Benn-Epigonen, iVg 66)*

Der rote Rühmkorf, wie er singt und spinnt,  
 geht ihm sein Hirn zutal;  
*(Schäfer-Lied, iVg 66)*

Frag dich, frag, bis dein zersiebter  
 Schädel aus den Nähten kracht,  
 mit der Wahrheit als Geliebter  
 im Gebeinhaus Kassa macht.  
*(Alles dunkel alles trübe, E 42)*

Ces quelques exemples montrent que, si Rühmkorf ne reprend pas à son compte la théorie de « cérébralisation progressive », s'il ne lie pas autant le cerveau au primat de l'activité intellectuelle, il en fait un pôle négatif, à l'opposé du corps: sa dissolution dans le mouvement escapistes rend bien compte de cette vision dichotomique du moi.



#### 1.4. La dissociation du moi

La quatrième tendance commune dans la vision du monde et du moi concerne le phénomène de dissociation subjective. On a déjà évoqué ses multiples traductions dans le lyrisme de Rühmkorf. Rappelons, pour mémoire, la métaphore du miroir brisé, qui figure l'éclatement subjectif:

Schau in die Spiegelscherbe, sieh das Schattenspiel  
Auf die Stirne entboten;  
(*Ist meine Seele* -, J 52)

Ich bin, du bist, wir sind, unsre dunkle Visage,  
Die auf dem Wasser schwankt, sich in der Scherbe sah -  
(*HL* 8)

Ce dernier exemple fait apparaître la fragmentation dans la succession des différents pronoms personnels qui se rapportent tous au sujet. Souvent victime d'un mouvement désordonné, il finit par se disloquer: « Schotter des Schicksals über die Fläche gestreut » (*HL* 4). Ce processus culmine dans les images saisissantes de dédoublement qu'on a déjà citées:

er ist finistischer Dichter, sein fades  
Einsiedlerfleisch läuft immer neben ihm her.  
(*Einer der Allgeringsten*, iVg 25)

wenn dein Kopf dir um die Ohren fliegt  
(*Schon ab vierzig*, W 156)

Outre qu'elle exploite l'éventail pronominal pour désigner une seule et même personne, la poésie de Rühmkorf recourt fréquemment à la synecdoque, qui remplace le tout par la partie:

Dies Auge, auf Abruf von den Göttern entliehn,  
mißtraut dem Sonnenball.  
(*Was seine Freunde sagen*, iVg 26)

Ich zwick eine dänische Lende  
und pfeif in ein polnisches Ohr.  
(*Lied für den Nu*, iVg 56)

Plötzlich: roter Schinken, weißer Speck:  
(*Reisender*, W 162)

Kopf will nicht groß, Kopf will nur einfach tun  
sich hin auf leichten Grund -  
(*Die halbe Welt nochmal...*, E 97)

L'emploi massif de la synecdoque est la conséquence formelle d'un état fragmentaire du moi ou du monde. Hugo Friedrich décrit ainsi ce procédé:

Wenn das moderne Gedicht Wirklichkeiten berührt - der Dinge wie der Menschen -, so behandelt es sie nicht beschreibend und nicht mit der Wärme eines vertrauten Sehens und Fühlens. Es führt sie ins Unvertraute, verfremdet sie, deformiert sie.<sup>16</sup>

On trouve chez Benn d'innombrables exemples de déformation et d'aviissement de l'humain par la synecdoque. *Nachtcafé* (1912) est entièrement construit sur cette figure de style:

Grüne Zähne, Pickel im Gesicht  
winkt einer Lidrandentzündung.  
[...]  
Junger Kropf ist Sattelnase gut.  
Er bezahlt für sie drei Biere.  
(*Gedichte* 94)

Elle rend compte au plan stylistique du malaise causé par la dislocation subjective: non seulement l'unité du moi et du monde, mais encore celle du moi, sont devenues impossibles. On en trouve l'expression théorique dans cette déclaration de Benn, qui commente l'expérience vécue par son héros Rönne dans *Gehirne*<sup>17</sup>:

Wir erblicken also hier einen Mann, der eine kontinuierliche Psychologie nicht mehr in sich trägt.<sup>18</sup>

C'est peut-être le cycle de poèmes *Der Psychiater*<sup>19</sup>, publié en 1917, qui témoigne de la façon la plus radicale de cette aliénation de l'homme acculé à la dissociation.

Chez Rühmkorf, on en trouve la trace jusque dans le dernier recueil. Elle prend alors la forme d'un dédoublement: dans *Mit den Jahren... Selbst III/88*, Rühmkorf fait endosser au moi lyrique une identité depuis longtemps révolue, celle de Leo Doletzki (un des pseudonymes de l'auteur dans les années cinquante), tout en faisant disparaître ce nouveau personnage; voici la fin de l'autoportrait:

( [...] Vermißt wird seit dem 24. Oktober der Übergangsreisende Leo Doletzki. [...] Der alte Herr ist vermutlich geistesgestört und irrt

<sup>16</sup> Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1956. Cité d'après l'édition de 1985, p. 16. H.F.: *Structures de la poésie moderne*, trad. M.F. Demet, Paris: Denoël-Gonthier, 1976, p. 11: « Si le poème s'occupe des réalités, celles des choses comme celles des hommes, ce n'est certes pas sur le mode descriptif, avec la chaleur du regard ou du toucher familiers. Il les conduit jusqu'au domaine de l'inhabituel; il les rend étrangères, les déforme. »

<sup>17</sup> Il s'agit d'un recueil de nouvelles publié en 1916. (*Werke II*, p. 13-60). cf. Wodtke p. 23-24, et Wellershoff (*Nachwort, Werke II*, p. 482-490).

<sup>18</sup> *Lebensweg eines Intellektualisten* (1934). *Werke IV*, p. 36. « Nous apercevons donc ici un homme qui n'a plus en lui de continuité psychologique. »

<sup>19</sup> *Gedichte* 99-115. cf. Wodtke 22-23.

orientierungslos in der Gegend umher. Hinweise nimmt jede Polizeidienststelle entgegen) (*E* 136)

Assurément, le jeu avec les diverses apparitions du moi, et son escamotage final montrent encore que la subjectivité est problématique. C'est là un leitmotiv de l'oeuvre de Rühmkorf, que résume la formule « das dividierte Individuum » (*H* 120; *K* 129). Partagée avec la même intensité et la même constance par l'un et l'autre poète, l'expérience existentielle de cette division semble donc bien un trait de la modernité poétique.

Le pessimisme historique, la critique sociale, l'emprise de la conscience et du cerveau, ainsi que la dissociation du moi caractérisent ainsi la poésie de Benn et de Rühmkorf. Par les variations que l'héritier fait subir à ces tendances, on mesure la dimension critique de l'assimilation. Le même infléchissement touche les réactions que provoque ce jugement désespéré sur l'état du sujet et du monde.

## 2. Les réactions communes

### 2.1. L'expérience de l'ivresse

Le bilan de la production lyrique a montré que les textes de Rühmkorf esquissent un contrepoids à la dérégulation, que le terme d'ivresse peut résumer. Ivresse du sentiment ou ivresse érotique, ivresse de l'alcool: la dynamique négative de cette forme particulière d'escapisme traverse tous les recueils.

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)

Komm und füge dich nach Geduld und Gutdünken also,  
daß wir mit uns zu geringem Bedarfe verfahren;  
und, in Berufung auf unsre Sterblichkeit,  
schüre ich deine Liebe wie du  
ein vergängliches Feuer in meinem Busen beschickst.  
(*Zu geringem Bedarfe, iVg* 41)

Mal wieder ablaufend Tag, einschwebend Nacht,  
Augen geschlossen, Augen vollkommen zugemacht,  
Glieder hingestreckt, glattgestreift, ab in die Finsternis dann -

Ach, berüh mich nochmal wie Ich-weiß-nicht-wer-wann.  
 [...]
   
Was mir zugrunde liegt, findet in sich keinen Sinn.  
 Ich will entwurzelt werden, ich will nicht mehr der ich bin.  
 [...]
   
Laß uns zuzweit, laß uns das Leben heiligen.  
 Da draußen in der Praxis ist das Gras noch grad grün,  
 und ich fühl was wie Abschied heraufwärts von den Knien.  
 (*Paradise regained, H 47*)

Es muß, mein Kind, nicht immer gleich das Laster,  
 es kann auch Liebe sein.  
 [...]
   
Dein Arsch hängt über mir wie eine Offenbarung:  
 gesammelt - und entspannt.  
 [...]
   
Scharf wie Makrelen, Plankton seihend,  
 schlürfen wir uns die Seufzer aus der Brust.  
 (*Tagelied, H 54*)

Mit diesem blühenden Totempfaß zwischen den Beinen, errichtet zum  
 Lobe von allem, was kommt und geht, ah-malesch, die Farbe ist sowieso  
 eher aus einem raus als der Schmutz.  
 (*Das niedere Hohelied, H 50*)

Tour à tour éloge pudique de la rencontre ou célébration sans fards de l'acte sexuel, la relation de l'extase amoureuse possède toujours nettement une fonction compensatoire. L'autre forme de griserie est plus spécifiquement alcoolique: on a déjà observé que les poèmes soûlographiques deviennent de plus en plus nombreux dans la seconde phase; fréquemment soutenus par un mouvement d'extraversion, ils ouvrent alors au moi lyrique un espace utopique de socialisation susceptible de neutraliser provisoirement les désillusions liées à l'échec de la solidarité politique. D'une façon moins constructive, les poèmes de *Heiße Lyrik* mettent en oeuvre une seconde dissolution du moi, suscitée cette fois par l'absorption d'alcool; le but poursuivi est ici simplement l'oubli:

Gib ihn auf, laß ihn untergehn,  
 Der ja doch nichts begreift.  
 Die Götter sind gegen ihn,  
 Der sich nächtens im Laube besäuft.  
 Einmal noch hochgegeilt,  
 Einmal noch aufgeputscht,  
 Bis sich das Gift verteilt,  
 Bis das Auge nach hinten rutscht.  
 (*HL 16*)

L'abolition de la conscience à laquelle aboutit cette consommation solitaire rappelle les formes d'extase dionysiaque qu'illustrent les poèmes de Benn dès 1913: par la consommation de drogues, le moi accède à une nouvelle forme d'existence

(« provoziertes Leben »<sup>20</sup>) caractérisée par la dissolution du cerveau et la nostalgie de l'élémentaire. Les invocations de *O, Nacht* -: (1916) accompagnent une fuite à l'intérieur du moi:

O, Nacht! Ich nahm schon Kokain,  
Und Blutverteilung ist im Gange.  
[...]  
Ich muß, ich muß im Überschwange  
Noch einmal vorm Vergängnis blühn.

O Nacht! Ich will ja nicht so viel.  
Ein kleines Stück Zusammenballung,  
Ein Abendnebel, eine Wallung  
Von Raumverdrang, von Ichgefühl.  
(*Gedichte* 85)<sup>21</sup>

Ces vers de *Reise* (1916) en résument la fonction; il s'agit de faire échec à la pensée rationnelle, à l'explication logique du monde:

Schon schwindet der Verknüpfungsdrang.  
Schon löst sich das Bezugssystem.  
(*Gedichte* 82)

Rien d'étonnant, dès lors, que Benn cherche à neutraliser par un mouvement rétrograde cette forme de pensée qui caractérise pour lui le monde moderne.

## 2.2. Les tendances régressives

La deuxième forme d'extase consacre le retour à un état antérieur à la conscience par l'ivresse:

Oh, dass wir unsre Ur-ur-ahnen wären.  
Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.  
[...]  
Ein Algenblatt oder ein Dünenhügel:  
Vom Wind geformtes und nach unten schwer.  
Schon ein Libellenkopf, ein Möwenflügel  
Wäre zu weit und litte schon zu sehr. -  
(*Gedichte* 47)<sup>22</sup>

Rühmkorf conjure aussi le malaise du sujet pensant par la nostalgie d'un état de nature originel. *An Mundes statt* décrit en ces termes l'utopie du moi lyrique:

Besser, ihm wäre gleich ein Laub gewachsen

<sup>20</sup> *Werke I*, p. 332. « vie provoquée ». cf. Wodtke, *op. cit.*, p. 75-76.

<sup>21</sup> cf. sur ce poème Liewerscheidt, *op. cit.*, p. 30-32.

<sup>22</sup> cf. sur ce poème Liewerscheidt, *op. cit.*, p. 25-30.

und Nüsse schaukelten an Mundes statt.  
Schmerz Schmerz nicht mehr, Auge des Blicks benommen.  
(K 29)

Les textes célèbrent alors souvent le statut de l'animal, caractérisé par une élaboration réduite de la pensée qui se rapproche de l'idéal d'abolition de la conscience:

Nenne mir, Muse, der eines Hundes  
härenes Sein zu schmähen sich erkeckt!  
(*ibid.*)

Schneidet er Fratzen in Frankfurt,  
haut er in Hamburg sein Hirn auf den Kopf,  
immer wisset:  
aus Niederen nährt die Freude sich,  
und was in Mops und Möwe  
bellt oder segelt,  
macht auch ihm seine Kehle schwellen auf Wiederruf.  
(*Davon singet sein Mund, K 42*)

L'élément aquatique constitue parfois le but de la dynamique régressive; dans les poèmes de jeunesse, il arrive que Rühmkorf appelle de ses vœux le déluge, qui anéantirait le monde et le moi, et permettrait peut-être une renaissance: « Der Himmel stürze, Flut kommt über uns! » (*Ich künde heute, J 50*). On ne retrouve pas toujours ce ton prophétique; de même, la vision apocalyptique cède la place à l'expression métaphorique d'un fantasme de régression thalassale. Ce motif domine, par exemple, dans les poèmes de *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*:

die Jadebucht reißt auf:  
Wasser strömt vor,  
ein Sturmtief wirft  
Meerflocken über das entflammte Laken.  
(*Undine, W 161*)

Fließend! Gewaltig! Leuchtend-ungekämmtes,  
fast schon der-Ström-das-Meer-  
[...]  
Sintflut oder Kunst!  
Ich gleit-  
[...]  
Daß mir genügt, in sie hineinzufließen,  
mich weg zu strömen,  
[...]  
(*Elbterrassen, W 165-166*)

Ströme-Flüssigkeit!  
(*Anschluß an Masse finden, W 171*)

Da ist das Wasser - blauerer und blauster,  
wo kein Bedenken uns  
den Blick

verkürzt -  
 [...]
   
Beschwingter Rahm, bewegte Eckensteher,
   
schlägt es uns um
   
vom Bett - ins Meer - ins Bett -
   
(*Solange das Denkmal stürzt*, W 174)

Que cette nostalgie de la dissolution dans l'eau s'exprime en priorité dans les textes nés de la crise montre qu'il s'agit d'un réflexe escapistes.<sup>23</sup> Chez Benn aussi, le retour du moi au stade précédant la conscience aboutit à cette sorte d'union foetale avec l'élément liquide; on en trouve l'expression dans *Mediterran* (*Gedichte* 195) ou dans *Regressiv*, par exemple, qui s'achève sur ces mots:

die Träne wühlt sich in die Meere -  
 dir: thalassale Regression.  
 (*Gedichte* 203)

Cette apparente convergence dissimule toutefois une différence fondamentale: alors que ce mouvement régressif correspond chez Rühmkorf à un simple réflexe ponctuel de fuite destiné à conjurer provisoirement la déréliction, l'extase prend peu à peu, chez Benn, dès les années vingt, une tonalité poétologique. La dynamique de l'évasion, tout d'abord nihiliste et destructrice du moi, intègre progressivement l'imagerie exotique<sup>24</sup>: l'existence insulaire, associée dans un premier temps à l'ivresse libératrice, est liée par la suite au principe formel.<sup>25</sup> La tendance régressive prend alors une valeur constructive pour le moi, puisque l'acte créateur s'apparente sous plus d'un aspect à ce que Benn appelle « die Sturzgeburt nach innen ».<sup>26</sup>

<sup>23</sup> On retrouve cette aspiration dans *Halbbar bis Ende 1999*, comme en témoigne l'exemple suivant: « Das nimmt das Wasser alles auf die leichte Schulter; / das trägt die Flut ins Meer - » (*Tagelied*, H 55).

<sup>24</sup> cf. *Palau* (*Gedichte* 142), *Reise* (82), *D-Zug* (35), entre autres. Sur la période 1918-1932, voir Wodtke, *op. cit.*, p. 35-38.

<sup>25</sup> Sur l'évolution du motif de l'île dans la poésie de Benn, voir entre autres: Hanspeter Brode, *op. cit.*, p. 723-738; Hélène Feydy: *Le motif de l'île dans l'oeuvre de G.B.*, dans: *Etudes Germaniques* 48 (1993) n°3, p. 361-372.

<sup>26</sup> *Zur Problematik des Dichterischen*, *Werke I*, p. 76 (« expulsion vers l'intérieur »). cf. le drame *Drei alte Männer* (*Werke II*, p. 403-404): un personnage y expose la théorie de la stratification en l'homme de différents états de la personnalité jusqu'à l'état de conscience (Benn nie ainsi toute notion d'évolution entre l'homme primitif et l'homme moderne), sous lequel est enfoui le prélogique. La contrepartie poétologique de ces thèses est exposée dans l'essai *Zur Problematik des Dichterischen* (1930), qui prône l'extension du moi vers ces couches primitives par un phénomène d'hyperémie. L'explosion hyperémique du moi qui plonge vers ses profondeurs originelles pour faire acte de création est ainsi liée à l'ivresse, à la poésie, au monde mythique du sud. cf. les essais *Der Aufbau der Persönlichkeit* (*Werke I*, p. 90-106) et *Zur Problematik des Dichterischen* (*ibid.*, p. 66-83), ainsi que les poèmes *Orphische Zellen* (1927, p. 197), *Osterinsel* (p. 199), *Die hyperämischen Reiche* (p. 213). (Sur l'essai *Zur Problematik des Dichterischen*, voir Thomas Ehrsam: *Spiel ohne Spieler. G. Benns Essay 'Zur*

### 2.3. La représentation du moi: l'identification christique

L'ivresse et la régression, en somme l'escapisme, ne sont pas les seules réponses que le lyrisme oppose à la crise. L'expérience subjective de la dissociation produit, par contraste, une forme de représentation du moi susceptible de compenser la misère. L'identification christique semble remplir cette fonction chez Benn<sup>27</sup> comme chez Rühmkorf. Dans le premier cas, l'attitude nietzschéenne se renforce dès le milieu des années trente: l'héroïsme de l'artiste prend nettement une dimension pseudo-chrétienne, le poète apparaissant sous les traits de l'individu d'exception sacrifié au collectif. Cette conception culmine dans l'image du « moi stigmatisé » de *Nur zwei Dinge* (1953):

es gibt nur zwei Dinge: die Leere  
und das gezeichnete Ich.  
(*Gedichte* 427)<sup>28</sup>

Le poème place le moi poétique, dont l'existence présente toutes les caractéristiques d'un destin supérieur (« Durch soviel Formen geschritten »; « es gibt nur eines: ertrage / [...] dein fernbestimmtes: Du mußt. », *ibid.*) dans une situation héroïque exemplaire. Le solipsisme, forme poétologique suprême d'une solitude biographique et existentielle, possède une dimension expiatoire. La contamination du modèle christique permet ainsi au sujet de surmonter sa propre crise intérieure: il transforme sa défaite personnelle en victoire poétique.<sup>29</sup>

L'identification christique apparaît au début et à la fin de la production lyrique de Rühmkorf. L'autoportrait des années cinquante, *Wenn ich also*, qui illustre la situation de dérégulation, montre la fonction compensatoire des images du moi régénéré:

Mit den Dornen im Haar und mit der Unratsschleppe,  
[...]  
Hält sich mein Selbstporträt.  
(*J* 50)

---

*Problematik des Dichterischen'. Kommentar und Interpretation.* Zürich/München: Artemis, 1986, et Wodtke, p. 42-43).

<sup>27</sup> cf. Jürgen Schröder: *G.B. und die Deutschen*, *op. cit.*. (Notamment p. 39-57: *Imitatio christi. Ein lyrisches Bewältigungsmodell in den Jahren 1934-1936*).

<sup>28</sup> cf. sur ce poème: Jürgen Schröder: *Destillierte Gedichte. Zu G. Benns Gedicht 'Nur zwei Dinge'*, dans: Walter Hinck (Hg.): *Gedichte und Interpretationen 6 (Gegenwart)*. Stuttgart: Reclam, 1982, p. 20-28. (Repris dans: J.S., *op. cit.*, p. 73-79); Eichmann, *op. cit.*, p. 135-137; Liewerscheidt, *op. cit.*, p. 63-65.

<sup>29</sup> cf. le récit *Weinhaus Wolf* (1937), qui fait du poète une victime expiatoire sur le modèle du Christ (*Werke II*, p. 127-151); et les poèmes *Künstlermoral* (*Gedichte* 378), *Ach, das Erhabene* (p. 267) ou *Die weißen Segel* (p. 264).



Dans la suite du texte, l'assimilation au Christ prend, à l'inverse, une tonalité blasphématoire; la volonté de choquer dénote *a contrario*, comme chez Benn, la perturbation du moi; il est ici question du sujet lyrique:

Ißt vom Brot, trinkt vom Wein, ganz nach Laune,  
Oder erbricht's.  
Nennt sein muffiges Maul die Posaune  
Des jüngsten Gerichts.  
(J 51)<sup>30</sup>

Ces références à la tradition chrétienne n'ont pas toujours une fonction iconoclaste. Les attributs du moi dans les poèmes de *Heiße Lyrik* évoquent implicitement la figure du Christ, comme dans l'exemple suivant:

Koffer und Kruzifix  
Drängen sich im Geviert  
(HL 11)

A l'autre extrémité de l'oeuvre, *Einmalig wie wir alle* offre quelques exemples d'une souffrance telle qu'elle motive le rapprochement avec la Passion:

Alles dunkel, alles trübe,  
alles grau aus einem Guß -  
[...]  
Abends in Karfreitagslaken  
über deinen Grind gebückt;  
[...]  
Bis die ganze Pleite, bis die  
Elendslust zum Himmel schreit,  
schäbig wie die Leiden Christi  
v o r der eigentlichen Zeit -

Alles klar soweit - noch Fragen?  
Letzter Gruß: Niewiederkehr!  
[...]  
(*Alles dunkel alles trübe*, E 42-43)

Contrairement à ce que suggère cette conclusion, qui superpose encore, dans la négation, la figure du Christ et celle du moi, le motif de la résurrection apparaît fréquemment dans le dernier recueil:

Obwohl wir unsere eigene Auferstehung schon ganz gern  
persönlich miterleben würden,  
nicht erst von fern, von drüben aus.  
(*Hochstapler*, E 104)

<sup>30</sup> On trouve curieusement le même blasphème dans l'essai *Können Dichter die Welt ändern?* (1930); Benn y exprime un pessimisme historique radical: « Das die Geschichte! Ecce historia! Hier ist das Heute, nimm seinen Leib und iß und stirb. » (*Werke IV*, p. 219). (« Voici l'histoire! *Ecce historia!* Voici l'aujourd'hui, prends son corps, mange et meurs. »)

Was am Ende aufersteht,  
wird im Streit entschieden.  
(*Auf und nach Goethe, E 90*)

Wenn du die Luft nochmal zum Auferstehen hast,  
vergeude, nutze sie.  
(*Auch gut, wenn man am Schluß in Wasser winkt, E 112*)

Ces deux derniers exemples montrent bien que la résurrection subjective concerne la force vitale du moi: ce qui s'exprime, c'est le retour à une vitalité originelle, peut-être celle de la jeunesse. On peut y lire aussi une manifestation du « besoin de rédemption » dont on a déjà parlé. Le thème est également traité dans les lettres et essais qui émaillent le volume. Il est par exemple lié à la parodie, que Rühmkorf définit comme « une astuce pour ressusciter » (« Parodie ist für mich [...] Auferstehungstrick », *E 120*). Par ailleurs, le terme décrit également le sort que subit le moi lyrique à la fin de *Mit den Jahren... Selbst III/88 (E 136)*<sup>31</sup>: le remplacement du sujet par un pseudonyme de jeunesse, puis sa disparition, s'apparentent en effet, comme l'indique l'auteur, à cette forme de résurgence symbolique:

[...] die Sache hat mit Verwandlung und Metamorphose, mit Verpuppung und Wiederauferstehung zu tun [...]. (*E 142*)<sup>32</sup>

Enfin, le contexte dans lequel Rühmkorf évoque également ce concept est significatif; à propos de son manque de succès, il conclut:

Und wie schön der allen irdischen Jammer begleitende Gedanke, daß man immer noch genügend Stoff zum Auferstehen hat. (*E 86*)<sup>33</sup>

Voilà qui nous renvoie à la problématique de l'oeuvre de jeunesse: on a déjà montré que les images de la souveraineté subjective et du moi régénéré visaient à restaurer l'intégrité d'un sujet-poète profondément affecté par la condamnation unanime de la critique et le manque de résonance publique. L'identification christique remplit cette fonction: certes, à la fin des années quatre-vingt, Rühmkorf ne souffre plus d'être méconnu; mais alors, l'expérience biographique du vieillissement et les questions sur le statut de l'art et la pérennité de l'oeuvre accomplie ne peuvent que nourrir ce fantasme de résurrection. La référence au Christ ne s'inscrit donc pas, comme chez Benn, dans un contexte

<sup>31</sup> cf. p 417-418..

<sup>32</sup> « [...] la chose est de l'ordre de la transformation et de la métamorphose, du passage de la larve à la chrysalide, de la résurrection [...]. »

<sup>33</sup> « Quelle belle idée que celle qui accompagne toute misère terrestre, de se dire qu'on a toujours assez de substance pour ressusciter. »

poétologique qui exalte, dans la mouvance de Hölderlin, Stefan George et Rilke, le statut prophétique et suprême du poète supérieur aux autres hommes.<sup>34</sup> Le motif de la résurrection, tout au plus, peut renvoyer poétologiquement à l'image du Phénix qui figure l'identité restaurée au sein du poème<sup>35</sup>:

Für uns unermüdlich unserer Vollendung entgegenfiebernde  
Antikriegsveteranen  
gibt Wolfgang Schlüter trotzdem noch einmal  
das verbindende A an (Kammerton a-880 Schwingungen)  
U n d - N a u r a ! - den Sargdeckel hoch!  
(Was natürlich symbolisch gemeint ist und heißt,  
jetzt klappt er seinen Blüthnerflügel auf  
[...])

Keine Mystik, kein Schmus, kein doppelter Boden:  
Wie Sie unserem Beiheft entnehmen wollen,  
findet Auferstehung bei uns auf offener Bühne statt.  
(*Vom Einzelnen ins Tausendste*, E 67-68)

#### 2.4. Le réflexe d'introversio

En réponse à une dérélition nourrie par l'état du réel, le discours poétique est tenté d'assigner au moi un espace restreint, hermétique au monde extérieur. C'est l'un des fondements principaux du lyrisme de Benn. *Reisen*, qui exprime le refus du monde moderne<sup>36</sup>, s'achève en préconisant la solution suivante:

ach, vergeblich das Fahren!  
Spät erst erfahren Sie sich:  
bleiben und stille bewahren  
das sich umgrenzende Ich.  
(*Gedichte* 384)

Cette conclusion dénonce la dispersion illusoire du moi empirique, qui n'aboutit qu'au vide; l'existence poétique, en revanche, suppose un recentrage sur le moi. Le poème *Ein*

<sup>34</sup> cf. par exemple la dernière strophe de *Prolog / Valse triste* (1936), qui recourt au champ sémantique chrétien pour opposer la « forme » au déclin (« Verfeinerung, Abstieg, Trauer - ») et l'assimiler au phénomène de la résurrection: « Niemandes -: beuge, beuge / dein Haupt in Dorn und Schleh'n, / in Blut und Wunden zeuge / die Form, das Auferstehn, / gehüllt in Tücher, als Labe / den Schwamm mit Essig am Rohr, / so tritt aus den Steinen, dem Grabe / Auferstehung hervor. » (*Gedichte* 274).

<sup>35</sup> cf. p. 41-42, et p. 302-305.

<sup>36</sup> cf. p. 13 . cf. aussi *Statische Gedichte*, qui formule le jugement sur un ton sentencieux qui complète bien la forme plus vivante et communicative de *Reisen*: « Richtungen vertreten, / Handeln, / Zu- und Abreisen / ist das Zeichen einer Welt / die nicht klar sieht. » (*Gedichte* 323). Sur *Ein Schatten an der Mauer*, voir: Eichmann, *op. cit.*, p. 132; Ruth E. Lorbe: *Lyrische Standpunkte*, *op. cit.*, p. 70-83; Wolfdietrich Rasch, dans Marcel Reich-Ranicki (Hg.): *Frankfurter Anthologie I*, *op. cit.*, p. 119-122.

*Schatten an der Mauer* (1950) illustre cette préservation: l'image du monde qu'il donne est à l'opposé de celle de l'activité et du divertissement décrite dans *Reisen*, puisque la limitation volontaire des impressions<sup>37</sup> se présente comme une condition de la plénitude: « Verwehre / doch neuen Eindrücken / den drängenden Charakter - » (*Gedichte* 382). Cette attitude de repli est un indice de maturité, comme le montrent les derniers vers de *Aprèslude* (1955):

Halten, Harren, sich gewähren,  
Dunkeln, Altern, Aprèslude.  
(*Gedichte* 469)

La sagesse de la limitation, la concentration sur le moi, que Benn a résumées par le terme de « Selbstbesäumung »<sup>38</sup> circonscrivent un espace, celui de l'existence poétique, susceptible de faire échec à l'aliénation. Toutes ces formules ont une signification poétologique: « Du mußt aus deiner Gegend alles holen, / denn auch von deinen Reisen kommst du leer zurück, / verläßt du dich, beginnen Kapriolen / und du verlierst dir Stück um Stück » (*Melancholie, Gedichte* 446). Ce recentrage sur le monde poétique du moi, aux antipodes du mouvement d'expansion et d'hyperbolisation romantique, montre ce qu'est, aux yeux de Benn, une existence poétique authentique: hermétique au monde extérieur, et totalement pénétrée de poésie. Cette réaction centripète est liée d'une part à la solitude du poète; d'autre part, elle renvoie, comme on le verra, à l'autarcie de l'acte créateur.

Avec des présupposés différents, le lyrisme de Rühmkorf traduit ce même réflexe. En réaction à une situation privée et politique difficile, *Kunststücke* tente d'isoler et de protéger le moi du monde extérieur: c'est ce qu'expriment, par exemple, les termes « Brustverhau » (*Reinkes Lied, K* 65), « gepanzerte Brust » (*Nach mancherlei Glanz, K* 35), « vernagelten Kopf » (*Ode an die Hoffnung, K* 19). La synecdoque, qui renvoie bien à la totalité du personnage réduit formellement à l'un de ses éléments, permet surtout d'indiquer la localisation du malaise. La strophe qui suit montre que l'enfermement empêche bien le monde extérieur d'atteindre le sujet:

Was, wenn der Herbst den Bäumen das Fell abzieht,

<sup>37</sup> Benn parle de « Widerstand gegen Eindrücke » (« résistance aux impressions »), dans *Doppelleben, Werke IV*, p. 169.

<sup>38</sup> « Der Existentielle [...] betreibt Selbstbesäumung. » Lettre au libraire Fritz Werner (4.3.1949). Dans: G.B.: *Das gezeichnete Ich. Briefe aus den Jahren 1900-1956*. Mit einem Nachwort von Max Rychner. München: dtv, 1975. p. 89. (« L'existentiel [...] pratique le confinement de soi. »)

steigt dir das Herz in der Tasche?!  
 [...]
   
So flehentlich - so aufgekratzt -
   
Aber die Brust ist verrammelt.
   
(*Klagesang*, K 44-45)

Comme le suggère le titre, l'hermétisme de l'espace intérieur suscite même le regret du moi. D'autres formes de repli, thématiquement apparentées, caractérisent *Kunststücke*: le mouvement qui traverse ce recueil est centripète. On peut rappeler les exemples suivants: « Doch stopf das Zungeninlett tief in deinen Hals » (*Methode*, K 11); « ich werde mich introvagant / in mein Zwerchfell wickeln » (*Bocks-Gesang*, K 37); « kehr ich mich nach innen » (*Des fröhlichen Faunen Klagelied*, K 60); « Sing lieber ein kunterbuntes / Lied lauthals in dich hinein. » (*Verliere-Lied*, K 63); « ich tret zurück » (*Alles-für-die-Nix-Lied*, K 76).

Malgré la fréquence de telles images, *Kunststücke* ne possède pas l'apanage du motif d'introversio. Succédant à la crise, les poèmes de *Walther von der Vogelweide*, *Klopstock und ich* rendent compte de façon privilégiée, eux aussi, de ce refus du monde. C'est cette tendance que résumant les vers suivants:

Im Nehmen hart - im Geben sparsam:  
 g e w a l t i g  
 wie du dich bezähmen lernst.  
 [...]
   
Gefriertgetrocknet und astbestbeschichtet,  
 betongefüttert, eisenüberkappt.  
 (*Vormärz*, W 155)

Ils suggèrent que ce réflexe est le produit de la maturité. Dans *Einmalig wie wir alle*, il est en effet lié à la réflexion sur l'âge et sur le nouveau rapport au réel:

E i n e n S i n n ? - Na, dann sag!  
 Eigentlich, um weise zu werden,  
 brauchst du deine Moränehalde doch gar nicht erst zu verlassen.  
 Ein aus Gewohnheit gelatschter Weg tritt sich fest.  
 Eine philippinische Ejakulationshelferin bietet dir ihre Dienste an  
 (okay, hier hast du viel Geld,  
 aber erzähl es nicht überall rum und verfriß es langsam) -  
 Jetzt sind aber ausgesprochen  
 erst nochmal die Schuppenfenster dran.  
 Abbeizen schön.  
 Anschleifen.  
 Die ganzen Fugen kitten, bis die dicht sind.

Langsam ein Leben zu Ende führen,  
 das keinem Menschen wehtut und niemanden etwas angeht.  
 (*Der Garten wird immer schöner*, E 95)

La réduction délibérée de l'espace, la parcimonie, la résistance aux tentations du monde extérieur, et le calfeutrage du domaine subjectif renvoient le moi à lui-même. Ce repli quasiment solipsiste n'est pas sans conséquences sur la création artistique:

Es sei denn - warum nicht - doch! -  
 unser Held entscheidet sich gegen alle Regeln der Kunst  
 für sein unansehnliches Kellerloch  
 und empfängt seine Themen u.a.  
 (*Hochstapler*, E 104)

L'image du « soupirail » et l'emploi du verbe « empfangen » relativisent toutefois l'imperméabilité des domaines intérieur et extérieur; retenons néanmoins que le réel n'accède à l'espace subjectif / poétique que par un orifice réduit. Ce rétrécissement de l'ouverture sur le monde est à l'opposé de la dynamique d'expansion qui anime *Haltbar bis Ende 1999*. La répartition somme toute inégale du mouvement centripète dans les recueils de Rühmkorf montre bien qu'il s'agit là d'une tentation sporadique dictée par les contingences du réel, et non d'une tendance générale du lyrisme. Par ailleurs, le réflexe de recentrage subjectif est relativisé par le motif du mouvement, dont on a déjà évoqué la récurrence dans la deuxième phase. *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich* comprend les premiers poèmes de voyage, *Haltbar bis Ende 1999* est animé d'un élan vers le monde, et *Einmalig wie wir alle* thématise, et problématise même au plan poétologique, cette dynamique nouvelle qu'acquiert ainsi le discours. De ce point de vue, le lyrisme de Rühmkorf se situe aux antipodes du « statisme » de Benn: en analysant l'autoportrait *Mit den Jahren... Selbst III/88*, qui concrétise la recherche de l'identité subjective par une traversée ferroviaire de la République Fédérale, H. Steinecke fait judicieusement remarquer cette opposition.<sup>39</sup> En réponse à Steinecke, Rühmkorf précise sa position:

Als wohltuend empfand ich [...] die - endlich einmal - von anderer Seite her vorgenommene Abgrenzung gegenüber dem Sitzriesen Gottfried Benn, mit dem mich methodisch ja so furchtbar viel gar nicht verbindet. [...] er arbeitet ja vorzugsweise (wenn nicht ausschließlich) aus dem Sitz, aus dem Stand (wofür die « statischen Gedichte » ja nur eine sprechende Chiffre sind) und ich aus der Bewegung, aus dem Schwung, aus der Fahrt [...]. (E 137-138)<sup>40</sup>

<sup>39</sup> « Daß ein Werk nur im geschlossenen Raum entstehen könne, wie Benn meinte, schien Rühmkorf stets eine abwegige Vorstellung. » H. Steinecke: « Arbeit ist des Artisten Schmuck ». *Peter Rühmkorfs Porträt « Selbst III/88 »*, op. cit., p. 299. (« (Peter Rühmkorf a toujours trouvé aberrante l'idée de Benn selon laquelle une oeuvre ne pouvait naître qu'en espace clos.) »)

<sup>40</sup> « Cela m'a fait du bien qu'un autre que moi [...] entreprenne - enfin - de me distinguer de Gottfried Benn, le géant assis, avec lequel en vérité je n'ai pas toutes les affinités de méthode qu'on a dites. [...] son travail procède en effet de la position assise ou debout (ce dont les *Poèmes satiques* ne sont qu'un

En effet, la formule de Benn « Ein Werk entsteht nur im geschlossenen Raum »<sup>41</sup> possède une triple signification: c'est tout d'abord une image de la vie empirique de Benn, puis de sa pensée qui s'enferme, par l'ascèse, dans un domaine où le moi se préserve de l'aliénation; enfin, l'expression renvoie à la théorie artistique, qui oppose l'esthétique au réel et aux forces du vide et de l'éclatement qui le caractérisent. La sagesse de la limitation, l'enfermement du moi dans un espace clos, le refus du monde sont les conditions de la création poétique, qui s'inscrit dans une autre « sphère » que celle de la vie empirique:

[...] ich kenne nämlich eine Sphäre, die ohne diese Art von Beweglichkeit ist, eine Sphäre, die ruht, die nie aufgehoben werden kann, die abschließt: die ästhetische Sphäre.<sup>42</sup>

On retrouve la notion d'art « statique » à laquelle Rühmkorf fait allusion: « Kunst ist statisch » (*ibid.*, p. 156), affirme Benn après avoir enfermé la création poétique dans un domaine hermétique. C'est, là aussi, une image de l'autarcie de l'acte créateur, à laquelle Rühmkorf ne peut souscrire. Son lyrisme est, au fond, trop soucieux du monde extérieur, trop animé par le mouvement, pour que la tentation du repli sur le moi représente autre chose qu'un réflexe conjoncturel.

## 2.5. La dynamique d'expansion

Le constat négatif qu'établissent l'un et l'autre poète suscite une dernière réaction commune qui se situe à l'opposé de la retraite qu'on vient d'évoquer: assurément, le paradoxe que constitue la coexistence, au sein du lyrisme, d'une dynamique centripète et d'une dynamique centrifuge, n'est pas la moindre des convergences entre les deux oeuvres. En effet, l'installation du sujet dans un espace clos se complète, à l'inverse, par un mouvement d'expansion que traduit notamment l'ouverture aux autres.

Chez Rühmkorf, la tendance à l'extraversion s'affirme dès *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*: on y voit le moi lyrique tenter de conjurer son malaise en

---

témoignage parlant), tandis que le mien procède du mouvement, de l'élan, du voyage [...]. » Cette conception s'applique par exemple à l'analyse du poème de Goethe *An Schwager Kronos*: cf. B 73-75.

<sup>41</sup> *Doppelleben, Werke IV*, p. 156. « Une oeuvre ne naît que dans un espace clos. »

<sup>42</sup> *ibid.*, p. 159. « [...] je connais en effet une sphère qui ignore ce genre de mobilité, une sphère de repos, qui ne peut jamais être supprimée, qui renferme: la sphère esthétique. »

établissant un contact avec les autres: *Kiez* (W 159-160), *Elbterrassen* (W 165-166), *Jetzt mitten im Klaren* (W 167-168), *Meine Stelle am Himmel* (W 169-170), *Anschluß an Masse finden* (W 171-172), *Noch weitere Leiden* (W 173-174), qui ont pour cadre des lieux publics, ont une véritable structure vocative. *Haltbar bis Ende 1999* s'inscrit dans ce prolongement: la réflexion politique des premiers poèmes s'élabore sous la forme d'un dialogue, certes fictif, mais qui dénote la recherche d'interlocuteurs:

Darf man eintreten, Platz nehmen,  
fragen, wie man wieder nach draußen kommt?

[...]  
Aber Kinder, da ist doch irgendwas  
mit der Perspektive los!

[...]  
Soll ich euch mal sagen, was ist?

[...]  
Ihr atmet die gleiche Luft -  
(*Selbstporträt, H 9*)

Diese Welt kann doch nicht so gemeint sein  
wie sie aussieht, oder?  
(*Zum Jahreswechsel, H 15*)

Wo waren wir stehen geblieben,  
d a m a l s ,  
Sommer Siemundsechzig?  
(*Von mir-zu euch-für uns, H 17*)

Komm raus [...]  
Willst du mit rein? -  
(*Komm raus!, H 21*)

La liste n'est pas exhaustive. Dans ce contexte, les appels à la solidarité, déjà évoqués, sont un vecteur primordial de l'ouverture du discours aux autres. On retrouve cette perspective dans le dernier recueil. L'apostrophe sous-tend tout d'abord la critique politique et l'engagement pour la paix:

wir sind ja nur so wenige, was können wir bloß tun?  
I h r a b e r s a g t  
- Na, was sagt Ihr? -  
M e h r w e r d e n !  
(*l'om Einzelnen ins Tausendste, E 69*)

Mais elle est également le point d'aboutissement de la réflexion du sujet sur lui-même et sur l'art:

Heh, Menschheit - Kundschaft!  
(*Einmalig wie wir alle, E 153*)



Conformément à l'incitation à profiter du monde, l'apostrophe du moi lyrique à lui-même comprend de plus en plus nettement une dimension vocative réelle, qui confère au discours une véritable forme dialoguée:

Eh sich die Welt zur Nachwelt verdüstert,  
sieh sie dir an!  
(*Diese vorüberrauschende blaue...*, E 91)

Und ich sage dir, liebliche Leserin, die du unentwegt um Verständnis ringt:  
deine Titten versteht jeder zweite, deine Arschballen sind eine allgemein  
geschätzte Erhebung der Natur, irgendwie gesegnet ist jeder.  
(*Das niedere Hohelied*, H 51)

*Einmalig wie wir alle* va même jusqu'à développer une réflexion sur ce fonctionnement: on se rappelle les observations de Rühmkorf sur l'emploi de la deuxième personne en poésie, sur la « perméabilité du pronom personnel » et son rôle dans le « miracle de la participation ».<sup>43</sup> A l'origine simple réflexe de compensation poétique destiné à faire échec au sentiment d'isolement politique, l'ouverture aux autres est progressivement problématisée dans un métadiscours, et s'inscrit finalement dans un projet poétologique qui met en valeur la notion de communion poétique. On reviendra ultérieurement sur ce point. Retenons simplement pour l'heure que cette tendance accompagne l'évolution générale du lyrisme de Rühmkorf.

Identifier une orientation similaire dans l'oeuvre de Benn surprendra peut-être. Pourtant, l'étude de Gottfried Willems, qui établit que la réception dominante de Benn contredit la richesse d'une oeuvre qu'on ne saurait réduire aux *Poèmes statiques*, met précisément au jour son influence sur la poésie des années soixante-dix.<sup>44</sup> Cette « nouvelle subjectivité », caractérisée par la représentation mimétique du cadre empirique du sujet, doit selon Willems, beaucoup plus au lyrisme tardif de Benn qu'au fameux « renversement de tendance » qui résume communément la réaction à la révolte de 1968.<sup>45</sup> Le motif du café (*Das Thema Kneipe*, *op. cit.*, p. 59-61), de la grande ville

<sup>43</sup> *Dem 'langen Gedicht' ein langes Leben!* « Die Durchlässigkeit des Personalpronomens [...] bildet eine [...] Voraussetzung eines Partizipationswunders. » (E 110) (« La perméabilité du pronom personnel [...] est une [...] condition du miracle de la participation. »)

<sup>44</sup> Gottfried Willems: *Großstadt- und Bewußtseinspoesie. Über Realismus in der modernen Lyrik, insbesondere im lyrischen Spätwerk Gottfried Benns und in der deutschen Lyrik seit 1965*. Tübingen: Niemeyer, 1981.

<sup>45</sup> cf. par exemple Ralf Schnell: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, *op. cit.*, p. 441: « Die 'Tendenzwende' der Siebziger Jahre war [...] mit einer 'Neuen Subjektivität' einhergegangen [...] » (« Le 'tournant' des années soixante-dix [...] s'était accompagné d'une 'nouvelle subjectivité' [...] »)

(*Zwischen Anziehung und Abstoßung durch die Großstadt*, p. 78-81), de la musique populaire (*Das Thema populäre Musik*, p. 65-68), la technique du collage et du montage (*Das Kunstmittel der Sprachcollage bei Benn*, p. 68-71) dénotent par exemple une parenté incontestable entre Benn et ce que Willems appelle la « nouvelle poésie ». Assurément, la dernière phase de la poésie de Benn témoigne, sur ce plan, d'un changement d'orientation radical.<sup>46</sup> Bon nombre de textes réfutent en effet la théorie de l'art pur au plan formel, par l'introduction du *parlando*, du discours direct, par le recours à un lexique simple, et par le ton de la conversation; au plan thématique par l'intégration de la vie empirique, qui concerne aussi bien le moi que les autres. *Menschen getroffen*, de 1955 (*Gedichte* 473) rend par exemple au moi toute sa substance empirique, le délestant par là-même du solipsisme poétique.<sup>47</sup> De même, *Ideelles Weiterleben?* (p. 394) prend pour thème le moi empirique qu'il oppose au moi lyrique triomphant ou stigmatisé des poèmes antérieurs. La seconde forme d'innovation thématique concerne la présence de « personnages » au sein du texte: *Kann keine Trauer sein* (1956, *Gedichte* 476) évoque la fin d'Annette von Droste-Hülshoff, de Hölderlin, Rilke, George et Nietzsche; *Schumann* (p. 474) s'adresse au compositeur même, *Chopin* (p. 331-332) décrit la vie du musicien, *Gewisse Lebensabende* (p. 345-348) met en scène Shakespeare et Rembrandt, *Clemenceau* (p. 327-328) prend pour objet le personnage-titre. L'aristocratie et le cynisme de Benn sont également battus en brèche par l'attention que porte le sujet aux anonymes rencontrés dans les lieux publics:

Das sind doch Menschen, denkt man,  
wenn der Kellner an einen Tisch tritt,  
einen unsichtbaren,  
Stammtisch oder dergleichen in einer Ecke,  
das sind doch Zartfühlende, Genüßlinge  
sicher auch mit Empfindungen und Leid.

So allein bist du nicht  
in deinem Wirrwarr, Unruhe, Zittern,  
[...]  
(*Das sind doch Menschen*, *Gedichte* 453)

<sup>46</sup> cf. sur le lyrisme des dernières phases Wodtke, p. 63-73 (1935-1945) et p. 87-91 (1945-1956).

<sup>47</sup> Sur la valeur exemplaire de ce poème dans le rapport moi lyrique / moi empirique, voir Michael Hamburger: *Die Dialektik der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur konkreten Poesie*. München: List, 1972. p. 184-185.

Le moi ne conserve pas toujours l'attitude de l'observateur extérieur. Dans l'exemple suivant, l'apostrophe établit même une communauté de souffrance semblable à celle qu'invoque Rühmkorf:

Kommt, reden wir zusammen  
 wer redet, ist nicht tot,  
 [...]
 kommt, öffnet doch die Lippen,  
 wer redet, ist nicht tot.  
 (*Kommt-, Gedichte 467*)

Pour que ce panorama de l'oeuvre tardive soit complet, il faudrait ajouter, en suivant les impulsions fournies par Gottfried Willems, que la localisation des poèmes est essentiellement empirique, voire publique: le café représente en effet le cadre de *Bar* (p. 432), de *Teils-Teils* (p. 443) et *Destille* (p. 428), par exemple. Le thème de la musique populaire apparaît, de même, dans *Notturmo* (p. 373) et *Fragmente* (p. 379). Les observations de G. Willems sont judicieuses. Toutefois, on peut élargir la perspective en rappelant que l'ouverture du discours aux autres n'est pas le mérite exclusif de la dernière phase du lyrisme de Benn. L'oeuvre de jeunesse met également en scène les contemporains dans des lieux publics: *Nachtcafé*, de 1912 (p. 29), *Café* (p. 33), *D-Zug* (p. 35), *Kasino* (p. 36), *Englisches Café* (p. 55), *Kur-Konzert* (p. 56), *Untergrundbahn* (p. 57), etc... La perspective est certes différente: le regard du moi, observateur toujours extérieur, est clinique et cynique, et l'avalissement de l'humain préside à la mise en scène de ces personnages anonymes. Parallèlement, le café abrite les fantasmes naissants de régression escapistes, comme le montrent ces quelques vers:

So losgelöst. So müde. Ich will wandern.  
 [...]
 Schatten und Sintflut. Fernes Glück: ein Sterben  
 Hin in des Meers erlösend tiefes Blau.  
 (*Untergrundbahn, Gedichte 57*)

O wehe Stürn! Du Kranke, tief im Flor  
 Der dunklen Brauen! Lächle, werde hell:  
 Die Geigen schimmern einen Regenbogen. -  
 (*Englisches Café, Gedichte 55*)

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.

Eine Fettleibigkeit trippelt hinterher.  
 (*Nachtcafé, Gedichte 29*)

La retombée dans la trivialité du réel après l'aspiration méditerranéenne qu'illustre ce dernier exemple montre bien, cependant, que le café figure certes un espace presque insulaire et utopique dans la réalité de la grande ville, mais simultanément dénoncé comme illusoire.<sup>48</sup> Il n'en reste pas moins que c'est le seul lieu où se forge et s'exprime la nostalgie de l'évasion, fréquemment suscitée par l'observation des femmes qui y apparaissent. De plus, la radicalité de cette restitution déformée du réel montre que le sujet est profondément affecté par la misère qui règne dans les bas-fonds de la ville: la souffrance qui s'exprime dans ces « Café-Gedichte » de la première période représente, en somme, la seule forme d'humanité dans cet univers, et renvoie implicitement à une communauté. De ce point de vue, l'intégration du monde et des autres au lyrisme rapproche les deux extrémités de l'oeuvre de Benn. C'est toutefois la phase tardive qui rappelle le mieux la fonction que possède cette dynamique d'extraversion dans la poésie de Rühmkorf.

### 3. Conclusion

Le bilan négatif que formulent les deux poètes de l'état du monde et du moi provoquent des réactions similaires jusque dans leurs contradictions. Le réflexe escapistes que traduisent le recours aux différents formes d'ivresse, la régression thalassale et le recentrage sur l'espace clos de la subjectivité, est présent chez Benn comme chez Rühmkorf. Si la griserie reste une constante de l'oeuvre de l'héritier, les fantasmes de dissolution dans l'élément aquatique et l'emmurement du moi n'en sont que des réflexes sporadiques, dictés par les insuffisances de la réalité, et dépourvus de la dimension mythique que Benn confère à ces lignes de force de son discours poétique et poétologique. De même, l'identification christique n'est pas liée chez Rühmkorf à une conception héroïque du poète comme homme d'exception; elle traduit simplement le besoin de compenser le problème de réception.

En somme, ces réactions qui soutiennent les conceptions esthétiques de Benn apparaissent sous une forme purement empirique dans le discours poétique de Rühmkorf, où elles sont exemptes de toute légitimation philosophique. En étudiant les convergences

---

<sup>48</sup> cf. Hanspeter Brode, *op. cit.*, p. 715-723 (*Cafémotiv*).

poétologiques, on remarquera que ces motifs et ces tendances trouvent chez Benn une justification théorique que ne revendique pas Rühmkorf.

## CHAPITRE II

### LES CONVERGENCES POETOLOGIQUES

#### 1. La représentativité: « phénotypie » et « lyrotypie »

On a vu que Rühmkorf, dès son premier recueil, tente de légitimer l'expression subjective par la représentativité du moi lyrique. Cette démarche est visiblement parallèle à celle de Benn, qui s'articule successivement sur les notions de « lyrisches Ich » et de « Phänotyp ». Lorsque Rühmkorf, en compagnie de Riegel, forge le concept de « Lyrotyp », il se montre tributaire du modèle de Benn: la ressemblance terminologique témoigne en effet d'une volonté de synthèse et de continuation; elle est cependant contrariée par les conditions nouvelles de la création, qui imposent un infléchissement de la pratique et une nouvelle définition de la représentativité.

On étudiera tout d'abord ce que recouvre le terme de « phénotype » dans la théorie de Benn; on examinera ensuite la façon dont Rühmkorf s'en inspire pour le programme du « finisme », puis quelles transformations il lui fait subir par la suite.

Dans *Roman des Phänotyp. Landsberger Fragment, 1944*<sup>1</sup>, Benn concrétise le concept de « prose absolue », qu'il définit ainsi par ailleurs:

Wenn diese Arbeit ein Problem bietet, ist es das Problem der absoluten Prosa. Einer Prosa außerhalb von Raum und Zeit, ins Imaginäre gebaut, ins Momentane, Flächige gelegt, ihr Gegenspiel ist Psychologie und Evolution.<sup>2</sup>

Inspiré par Pascal, Gustave Flaubert, Carl Einstein, et André Gide, Benn attribue à ce nouveau type de prose les mêmes qualités qu'à la « poésie absolue », « la possibilité d'agencer des mots et des phrases pour eux-mêmes en oeuvre d'art, et d'y [voir] l'art en soi... »<sup>3</sup> On perçoit bien ici la parenté entre la prose et le lyrisme. Par ailleurs, Benn commente la structure du *Roman du Phénotype* en le comparant à une orange (« Der

<sup>1</sup> *Werke II*, p. 152-204. cf. Wodtke, p. 76-77.

<sup>2</sup> *Doppelleben, Werke IV*, p. 132. *Double vie*, trad. Alexandre Vialatte, Paris: Editions de Minuit, 1954, p. 147: « Si cet ouvrage présente un problème, c'est celui de la prose absolue. Une prose bâtie hors du temps et de l'espace, dans l'imaginaire, située dans le momentané, l'horizontal, et dont le contraire est psychologie, évolution. »

<sup>3</sup> « die Möglichkeit [...] von geordneten Worten und Sätzen als Kunst, als Kunst an sich », *ibid.* Trad. Vialatte, *ibid.*, p. 148.

Roman ist [...] orangenförmig gebaut », *ibid.*) dont tous les quartiers convergent vers le centre:

[...] sie alle [*i.e.* die Schnitten] tendieren in der Mitte, nach der weißen zähen Wurzel, die wir beim Auseinandernehmen aus der Frucht entfernen. Diese zähe Wurzel ist der Phänotyp, der Existentielle [...].<sup>4</sup>

Au coeur du roman se trouve donc le « phénotype »; évoquons tout d'abord, à l'aide de l'auteur, ce que recouvre la formule. C'est à l'origine un terme de génétique, mis à l'honneur par le Danois Johannsen:

Der Phänotyp ist das Individuum einer jeweiligen Epoche, das die charakteristischen Züge dieser Epoche evident zum Ausdruck bringt, mit dieser Epoche identisch ist, das sie repräsentiert.<sup>5</sup>

C'est un type abstrait qui concentre de façon exemplaire les traits caractéristiques d'une génération, d'une époque. Cet individu virtuel, pure fiction, représente une atmosphère existentielle (« der Existentielle »).

Son activité fait également l'objet d'une description précise: il rend compte de l'atmosphère du moment en « [mettant les images] dans l'ordre des mots, dans des phrases bâties sciemment d'après la méthode de l'absolu ». <sup>6</sup> L'absolu, la fabrication, l'ordre nouveau de la forme, ce sont également les mots-clés de la création poétique: dans *Probleme der Lyrik (Werke I, p. 494-532)*, Benn utilise les mêmes images pour parler du lyrisme. La phénotypie ne concerne donc pas seulement la prose, mais aussi la poésie absolue. Les corollaires de cette conception ne sont pas dénués d'intérêt dans notre perspective. Pour Benn, le moi lyrique est en effet phénotypique: c'est lui qui, en poésie, cristallise toutes les tendances de son époque et les restitue de façon exemplaire. C'est l'une des significations de la formule « Lyrik ist Existentialkunst »<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> *ibid.*, p. 133. Trad. Vialatte, *ibid.*: « [...] tous [*i.e.* les quartiers] tendent vers un point central, la petite mèche blanche que nous arrachons au fruit quand nous en séparons les tranches. Cette tendre racine est le phénotype, l'existentiel [...] »

<sup>5</sup> *ibid.*, p. 143-144. Trad. Vialatte, *ibid.*, p. 161: « Le phénotype est l'individu de chaque époque qui exprime de façon évidente les traits caractéristiques de cette époque, qui s'identifie avec elle, qui la représente. »

<sup>6</sup> « der Phänotyp [bringt] sie [*i.e.* die Bilder] in die Ordnung von Worten, in abwägend gebaute Sätze aus dem Prozeß des Absoluten. », *ibid.* p. 135. Trad. Vialatte, *ibid.*, p. 151.

<sup>7</sup> G.B., *Brief an Oelze* (21.12.1941). Dans: *Werkbiographie zur Lyrik, Gedichte* 628. « La poésie est un art existentiel. »

La notion de phénotypie suppose tout d'abord le caractère instantané du témoignage: Benn évoque « l'humeur momentanée du phénotype »<sup>8</sup>. Cette restriction de la validité temporelle de la parole phénotypique implique parallèlement le refus de toute généralisation:

[...] meine Gedanken [...] begreifen sich nur als eine [...] phänotypische [...] Zwangslage einer Generation. Nur keine Ausstrahlungen universalistischer Art!<sup>9</sup>

Enfin, on peut souligner que le phénotype est une abstraction: en ce sens, il montre bien que le moi lyrique de Benn est conçu comme l'opposé du moi empirique.

Dans le programme de Rühmkorf, le souci de représentativité s'exprime d'abord par la notion de « Lyrotyp ». Ce néologisme qui apparaît dans l'essai *Absteckung der poetischen Möglichkeiten* recouvre principalement l'activité synthétique d'un « type » qui concentre les « tensions » de son époque et en intègre les éléments les plus disparates au sein du poème.<sup>10</sup> A la représentativité s'ajoute donc une volonté expressive, qui distingue le « lyrotype » des autres hommes; ces deux caractères le rapprochent du « phénotype ». Toutefois, le « lyrotype » ne manifeste pas l'absolu: il témoigne au contraire d'un rapport conflictuel à la réalité; ce conflit est celui d'une génération qui ne peut se reconnaître dans ses pères.

*Heiße Lyrik* illustre bien cette dimension du discours: en relativisant la subjectivité de l'expérience existentielle et historique, l'introduction de la première personne du pluriel confère à l'expression individuelle la légitimité revendiquée. Le sujet apparaît comme le porte-parole d'une génération, et le texte reflète le sentiment de l'époque. A ce stade de la réflexion, la notion de représentativité est liée à une conception élitiste de la poésie, dont on a déjà évoqué les raisons et les manifestations.<sup>11</sup>

La dimension collective disparaît dans les nouveaux poèmes de *Irdisches Vergnügen in g*, davantage centrés sur la spécificité du moi. Dans *Kunststücke*, en revanche, les données diachroniques et synchroniques de sa position, le fait qu'il cristallise à la fois la

<sup>8</sup> « die Stimmung des Phänotyps, die momentane », *Doppelleben, Werke IV*, p. 135. Trad. Vialatte, *op. cit.*, p. 150.

<sup>9</sup> *Doppelleben, ibid.*, p. 165-166. Trad. Vialatte, *ibid.*, p. 187: « [...] mes pensées ne peuvent être [...] comprises que comme l'état de contrainte d'une génération qui est [...] phénotypique [...]. Surtout pas de rayonnements universels! »

<sup>10</sup> cf. p. 71-75, et les exemples poétiques p. 59-62.

<sup>11</sup> cf. p. 42-46.



situation historique du lyrisme et la situation politique de l'Allemagne lui confèrent à nouveau une fonction représentative que le discours poétologique, nourri par l'aporie poétique, a néanmoins cessé de mettre en valeur.

Cet état de la réflexion apparaît profondément modifié à l'issue des années de silence. Suscité par les désillusions de la réalité historique, le retour au lyrisme au début des années soixante-dix s'accompagne d'une problématisation du statut du moi: dans *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*, Rühmkorf montre de diverses manières que les bouleversements sociaux internes et externes provoquent l'avènement d'une nouvelle subjectivité qui cherche à se définir au sein du poème. En identifiant un tel processus dans l'oeuvre de Walther, puis de Klopstock, Rühmkorf confère au sujet la valeur d'un « type » dont la réapparition la plus récente concerne le courant de la « nouvelle subjectivité » ainsi que son propre discours:

[...] das ich, das wir hier ins Auge fassen wollen [...] tritt eigentlich auch nur umständehalber in Erscheinung. In bestimmten charakteristischen Spektren aber von Zeit zu Zeit als eine Art von Typus. (W 123)<sup>12</sup>

La résurgence de ce terme, vingt ans après le programme du « finisme », est liée au fonctionnement particulier de l'ouvrage: tout comme Walther et Klopstock sont les paradigmes qui justifient, de manière rétroactive, le renouveau du lyrisme et sa démarche spécifique après dix ans de silence, le recours au « type » semble davantage légitimer l'expression subjective renaissante que revendiquer véritablement une fonction représentative:

[Ein Ich] [i]n Zusammensetzungen, die immer mal wieder auftauchen. [Am Ende des Hochmittelalters - im Zeitalter der Empfindsamkeit - und nun [...] augenblicklich heute.]<sup>13</sup> In einer Zeit neuen Grundlagenfließens und neuer Klassenspannungen [...]. (W 123)<sup>14</sup>

Le nouveau sujet, en effet, semble bien trop fragile et sa position sociale trop spécifique<sup>15</sup> pour qu'il prétende concentrer les caractéristiques existentielles des individus de son époque. Le « type » que Rühmkorf définit là est bien plus historique que synchronique. Il

<sup>12</sup> C'est moi qui souligne. « [...] le moi que nous envisageons ici [...] n'apparaît à vrai dire que de façon circonstancielle. Mais dans certaines conjonctions caractéristiques, de temps à autres, il prend valeur de type. »

<sup>13</sup> Cette phrase a été prononcée par J. Manthey.

<sup>14</sup> « [Un moi] dans des compositions qui réapparaissent périodiquement. [A la fin du haut moyen-âge, à l'époque de l'«Empfindsamkeit», et aujourd'hui [...], en ce moment même.] Aux époques où les fondements redeviennent fluctuants et où les tensions se ravivent entre les classes [...]. »

<sup>15</sup> La « situation de classe bancale » (« schiefe Klassenlage », W 146) ne concerne que le poète, ou plus généralement l'écrivain, mais ne saurait en aucun cas être le dénominateur commun d'une génération.

se distingue également du « lyrotype » « finiste » par une dimension supplémentaire; bien que son mode d'expression privilégié reste individuel, le nouveau sujet est en lui-même collectif, et non seulement un individu représentant une collectivité:

Worum es geht, ist eine Ich-Poesie, [...] in der [...] gerade die gesteigerte Selbstwahrnehmung den Sozialisationsfaktor darstellt. [...] Wo das Subjekt zum Rollenträger wird, [...] handelt es sich keineswegs um Konditionierung nur einerseits. [...] Das Ich reflektiert sich nach vorn auf ein Kollektiv zu. (W 127)<sup>16</sup>

Cette conception nouvelle du « type » et, partant, de la représentativité, illustre parfaitement l'évolution du lyrisme de l'auteur, et explique, dans *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*, l'élan du sujet vers les autres. En effet, les hésitations de la parole renaissante et le sentiment d'isolement politique suscitent la recherche de compagnons d'infortune: c'est ce dont témoignent *Meine Stelle am Himmel* (W 169-170) et *Jetzt mitten im Klaren* (W 167-168). Le discours, ainsi, se porte sur les convergences entre le collectif et l'individu; *Anschluß an Masse finden* met en valeur la souffrance commune et ne distingue le poète des autres hommes que par son aptitude à dire cette souffrance: « ich bin ein Mensch von uns »; « Allenfalls im Niedergehn geübter, / weiß ich nichts / was unsre Schmerzen dämpft - »; « Sitzend / einen Furz zu überflügeln, / dafür sind wir auf der Erde angestellt - »; « Was uns bindet, sag ich euch verburglich: / Alle meine Leiden waren wirklich, / n u r d i e R e i m e , / nur die Form gelinkt » (W 171)

*Haltbar bis Ende 1999* va quelques pas plus loin et problématise même la représentativité du moi lyrique:

Und wenn du dann erst da liegst - wie ein blutiger Beweisklumpen -  
für was?  
(*Namenlos*, H 88)

Beziehungsweise: 'Wenn ich mal richtig ICH sag,  
wieviele da wohl noch mitreden können?!'  
(*Phönix voran!*, H 57)

Ce dernier exemple montre que l'authenticité du témoignage ne garantit pas sa valeur représentative que le poème, à la suite, finit par réfuter: « Einspruch? Nichtsda ». La

<sup>16</sup> « Il s'agit d'une poésie à la première personne, [...] dans laquelle [...] une conscience de soi plus intense constitue justement le facteur de socialisation. Quand le sujet se met à représenter des comportements [...], il ne s'agit nullement d'un conditionnement unilatéral. [...] En réfléchissant sur lui-même, le moi se projette en avant, à la rencontre d'un collectif. »

raison de ce renoncement, formulée comme suit, annonce déjà le recueil de 1989: « 'N Ich hat irgenwie jeder, und das ist auch gar nicht so ungewaltig. » L'individualité est, paradoxalement, une donnée commune à tous les êtres humains: « einmalig wie wir alle », tel est l'aboutissement de la réflexion de Rühmkorf. La conception à l'origine élitiste de la lyrotypie évolue ainsi progressivement vers une forme démocratique de la représentativité poétique. La formule « einmalig wie wir alle »<sup>17</sup> comprend deux corollaires, qu'on peut évoquer brièvement: tout d'abord, elle permet de concrétiser le « type ». Le « lyrotype » de Rühmkorf n'existe donc pas seulement à l'état virtuel, mais il prend une épaisseur empirique contre laquelle se défendait le phénotype de Benn. Ensuite, l'adjectif « einmalig » qui qualifie désormais l'individu laisse supposer que sa division fondamentale a été dépassée.

Quoi qu'il en soit, la question de la représentativité montre bien à quel point et de quelle manière Rühmkorf intègre et restitue les thèmes spécifiques du discours poétologique de Benn: il abandonne peu à peu l'élitisme qui sous-tend la conception du « phénotype » et finit par donner au moi une assise collective. La modification de la perspective du discours lyrique au fil de l'oeuvre est un vecteur de cette démocratisation par laquelle Rühmkorf se distingue de son aîné: succédant à l'alternance ich / wir, qui est une des formes de la phénotypie, l'apostrophe du moi à la deuxième personne du singulier, qui provoque un échange entre l'interlocuteur potentiel et la subjectivité poétique, marque précisément, au plan formel, la volonté de neutraliser la supériorité du sujet-poète.<sup>18</sup>

## 2. Les antithèses irréductibles

Le renoncement à toute généralisation que suppose la conception phénotypique de la poésie se complète logiquement par le refus de la synthèse. C'est, on le sait, l'attitude

---

<sup>17</sup> La notion d'« unicité » apparaît dès 1959 dans le discours poétique de Rühmkorf: « Hundertfüßzig Pfund auf die Waage gebracht / - wie du! wie du! - / und außer Einmaligkeit nicht viel Bedeutendes - » (*Zwischenmenschliche Beziehungen*, iVg 40); « Aber sich-dann-auch-wieder, mit welchen Kräften der Greis / um seinen letzten Zahnstummel ringt, / einmalig wie wir alle! » (*Zum Jahreswechsel*, // 16)

<sup>18</sup> La dynamique ambivalente de l'écriture n'est pas pour autant annulée: l'influence de l'« Artistik » reste très forte, de sorte que le mouvement vers les autres cohabite toujours, comme on le verra, avec la volonté d'éloignement.

intellectuelle de Benn, qui se dit « dualiste, ennemi de la synthèse »<sup>19</sup>. Les essais des années trente (*Rede auf Heinrich Mann*<sup>20</sup>, et *Akademie-Rede*<sup>21</sup>) instaurent une puissance creatrice nouvelle, l'« esprit », que manifeste la « forme ». En 1933, le national-socialisme semble actualiser pour Benn cette union de l'esprit et de la discipline créatrice.<sup>22</sup> En 1935, *Sem und werden*<sup>23</sup> réfute définitivement cette idée et résoud la question du statut de l'esprit en renonçant à toute synthèse et en affirmant son antagonisme irréductible avec la vie. La séparation stricte entre « Geist » et « Macht » résulte en fait du règlement de comptes avec le nazisme et de l'émigration intérieure. *Rede auf Stefan George*<sup>24</sup> stipule que l'art, l'activité expressive, l'être, sont du domaine de l'« esprit », tandis que la nature, l'action, la réalité, le devenir, relèvent du « pouvoir ». Benn forgera ensuite le concept de « Doppelleben », qui résume ce qui est pour le poète une nécessité pratique :

Doppelleben in dem von mir theoretisch behaupteten und praktisch durchgeführten Sinne ist ein bewußtes Aufspalten der Persönlichkeit, ein systematisches, tendenziöses.<sup>25</sup>

Voici ce que recouvre le terme :

Das, was lebt, ist etwas anderes als das, was denkt [...].<sup>26</sup>

Handeln und Gedanken [sind] streng separiert, Leben und Geist zwei völlig verschiedene Dinge [...].<sup>27</sup>

Le programme du « finisme » repose sur une antithèse similaire. Certes, elle n'oppose pas le monde de l'action et le monde de l'esprit, la vie empirique et l'existence poétique; toutefois, elle met en jeu deux forces contradictoires que la situation du poète moderne ne permet plus de concilier: les aspirations sociales, que résument les termes de « humanitärer Elan » et « Sozial-Sittliche[s] »<sup>28</sup>, et les aspirations esthétiques

<sup>19</sup> « Ich bin also Dualist, Anti-Synthetiker. » (*Doppelleben, Werke IV*, p. 136).

<sup>20</sup> *Werke I*, p. 410-418. cf. Wodtke, *op. cit.*, p. 43.

<sup>21</sup> *ibid.*, p. 431-439. cf. Wodtke, *ibid.*, p. 32-33 et 43-44.

<sup>22</sup> cf. *Der neue Staat und die Intellektuellen*, *ibid.*, p. 440-449.

<sup>23</sup> *Werke IV*, p. 251-261. cf. Wodtke, *op. cit.*, p. 60.

<sup>24</sup> *Werke I*, p. 464-477. cf. Wodtke, *ibid.*, p. 59.

<sup>25</sup> *Doppelleben, Werke IV*, p. 138. Trad. Vialatte, *op. cit.*, p. 154: « Une vie double, au sens où je l'entends théoriquement et où je la pratique en fait, est une division consciente de la personnalité, une division systématique et tendancieuse. » cf. Wodtke, *op. cit.*, p. 96-97, et Peter Michelsen: *Das Doppelleben und die ästhetischen Anschauungen Gottfried Benns*. Dans: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 35 (1961), p. 247-261.

<sup>26</sup> *ibid.*, p. 128. Trad. Vialatte, *ibid.*, p. 142: « Ce qui vit et ce qui pense font deux. »

<sup>27</sup> *ibid.*, p. 139. Trad. Vialatte, *ibid.*, p. 155 « Dans cet établissement, l'action et la pensée se trouvent nettement séparées, la vie et l'esprit y sont deux choses différentes. »

<sup>28</sup> Peter Rühmkorf, *Absteckung der poetischen Möglichkeiten*, *op. cit.* cf. ci-dessus p. 69 et p. 71-75.

(« Formbesessenheit », « das Esoterisch-Ästhetische », *ibid.*). Werner Riegel forge pour cette antithèse irréductible le concept de « Schizographie »<sup>29</sup>, qui répond à la question de l'engagement par une stricte partition entre le domaine artistique et le domaine social: il stipule que l'« élan humanitaire » doit s'exprimer par une action concrète, journalistique ou politique, tandis que la vocation poétique, hermétique au monde social, ne doit pas dépasser le cadre du poème. Chez les deux hommes, le tiraillement entre la conscience politique et la création esthétique, résolue d'une façon originale mais non dépourvue d'ambiguïté par un antagonisme qui reçoit habilement la caution de la modernité, est l'expérience existentielle majeure qui, au plan psychologique, a été vécue comme une réelle division subjective.

Le « finisme » a donc adopté, au prix d'une variation qui marque l'abandon de toute transcendance post-idéaliste, le schéma antithétique de la pensée de Benn: ce n'est pas le monde empirique dans son ensemble qui est, pour les « finistes », relégué hors du domaine artistique, mais simplement un de ses aspects, la volonté d'éducation politique. En revanche, bien que la catégorie de « l'esprit » ne cautionne pas l'activité poétique des héritiers, celle-ci apparaît bien comme un espace clos, exempt de scories politiques ou sociales. Plus encore: les termes dans lesquels Rühmkorf oppose le domaine de la création esthétique au domaine de l'action politique et sociale rappellent les formules de l'absolu de l'art chez Benn:

Neben den Griffen in den Wind der Politik, neben den frucht- und hoffnungslosen Anstrengungen um ein würdiges Gesicht des Menschen, neben dem machtlosen Willen zur Veränderung, neben dem Schwankenden das größere Gesetz, das Stetige: Stil.<sup>30</sup>

Ces affirmations ne signent toutefois pas, malgré les apparences, l'assujettissement des « finistes » à la théorie artistique de Benn: ces quelques lignes sont tirées de l'essai *Ambivalenz* de 1956, dans lequel Rühmkorf précise la position du « finisme » en lui donnant pour fonction « de tendre les antithèses, de les étirer jusqu'à leur ultime élongation ».<sup>31</sup> C'est la radicalisation de l'antagonisme qui est fructueuse: l'« ambivalence » apparaît ainsi comme un principe structurel répondant à une nécessité

<sup>29</sup> Werner Riegel, *Politik und Individuation*, *op. cit.* cf. ci-dessus p. 75-76.

<sup>30</sup> Peter Rühmkorf: *Ambivalenz*, dans: *ZdK* 26 (1956), p. 7. « A côté des tentatives de saisir le vent de la politique, à côté des efforts stériles et désespérés pour donner à l'homme un visage de dignité, à côté de l'impuissante volonté de changement, à côté de l'inconsistance, il y a la loi supérieure, l'immuable: le style. »

<sup>31</sup> « [...] die Antithesen zu spannen, auszuzerren zu ihrer letzten Elongation [...]. », *ibid.*, p. 5.

historique.<sup>32</sup> Ce concept permet de réfuter le primat de l'art sur la vie sociale que revendique Benn, et que Rühmkorf juge « réactionnaire, fin de siècle, et [...] contraire à la modernité »<sup>33</sup>. Seule la coexistence des deux activités garantit la complémentarité des deux domaines. C'est précisément cela qui distingue Rühmkorf de Benn: l'antagonisme irréductible ne suppose plus la supériorité d'un terme sur l'autre, mais leur totale équivalence. On peut souscrire à ce jugement de H.O. Horch:

Die Devise heißt nicht « Kunst oder Politik », sondern « Kunst und Aufklärung », mit den jeweils adäquaten « schizographischen » Mitteln.<sup>34</sup>

### 3. Inspiration et fabrication poétiques

Le discours poétologique de Rühmkorf et de Benn aborde également les thèmes de la modernité poétique. La question de la fabrication en est un aspect. Sur ce point, la position de Benn est paradoxale, mêlant tradition et modernité. En effet, il affirme tout autant la nécessité de l'acte créateur, réduisant ainsi l'autonomie du travail formel, que la nature concrète de la composition poétique:

[...] das Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat, er [*i.e.* der Dichter] weiß nur seinen Text noch nicht.<sup>35</sup>

Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten - ein Gedicht wird gemacht. [...] Das neue Gedicht [...] ist ein Kunstprodukt.<sup>36</sup>

La « philosophie de la composition »<sup>37</sup> qui est pour Benn, successeur d'Edgar Poe, un trait de la modernité poétique, semble ici réfuter la théorie traditionnelle de l'inspiration.

[...] ein Gedicht entsteht nicht aus Gefühlen, sondern aus Worten.<sup>38</sup>

<sup>32</sup> cf. sur le statut de l'« ambivalence » H.O. Horch, *op. cit.*, p. 70-71.

<sup>33</sup> « reaktionär, fin de siècle-haft, [...] unmodern », *op. cit.*, p. 7.

<sup>34</sup> *op. cit.*, p. 72. « La devise n'est pas 'art ou politique', mais 'art et éducation', avec les moyens 'schizographiques' adaptés cas par cas. »

<sup>35</sup> *Probleme der Lyrik, Werke I*, p. 506. *Problèmes du lyrisme*, dans: *Un poète et le monde*. Trad. Robert Rovini, Paris. NRF-Gallimard, 1965, p. 349: « [...] le poème est achevé avant même d'avoir commencé, le poète ne sait pas encore son texte, voilà tout. »

<sup>36</sup> *Probleme der Lyrik, Werke I*, p. 495. Trad. Rovini, *ibid.*, p. 340: « Du reste, il est très rare qu'un poème naisse - un poème est fabriqué. [...] La poésie nouvelle [...] est un produit d'art. »

<sup>37</sup> « Philosophie der Komposition », *ibid.*, p. 496.

<sup>38</sup> *ibid.*, p. 509. « [...] un poème ne naît pas des sentiments, un poème naît des mots. » Cette phrase est une pseudo-citation de Mallarmé. Sur ce dévoiement significatif de l'original en particulier et sur l'adaptation spécifique de l'héritage symboliste dans l'oeuvre de Benn en général, cf. Rémy Colombat: *Le problème du symbolisme dans la poésie des années cinquante*. Dans: *Allemagne d'aujourd'hui*. N° 104, avril-juin 1988, p. 49-67, notamment p. 60.

La notion de fabrication est liée au pouvoir créateur du mot. C'est en effet le terme-clé de la poétique de Benn, sur lequel il revient en 1951, dans *Probleme der Lyrik*:

Worte, Worte - Substantive! Sie brauchen nur die Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug. [...] Schwer erklärbare Macht des Wortes, das löst und fügt.<sup>39</sup>

Le mot concentre toutes les significations; il est en cela « substantiel »: « le mot par excellence est, pour Benn, le substantif. »<sup>40</sup> Sa pratique poétique offre en effet de multiples exemples du style nominal. En outre, le mot est antérieur à l'histoire, donc supérieur à l'évolution historique:

Im Anfang war das Wort und nicht das Geschwätz [...].<sup>41</sup>

Il possède non seulement une puissance évocatoire favorisant la suggestion quasi sensorielle et la fascination qui émanent du poème, mais encore le pouvoir de détruire le réel<sup>42</sup>: par cette double vertu, il déconnecte le rationnel et se situe au-dessus de la réalité.

C'est donc sur le mot que repose la théorie de la fabrication poétique chez Benn. La position de Rühmkorf est quelque peu différente, bien qu'elle intègre, elle aussi, cette donnée primordiale de la modernité. Rühmkorf est d'abord plus net que son aîné sur la question de l'inspiration: selon la postface de *Haltbar bis Ende 1999*, significativement intitulée *Einfallskunde*, c'est bien elle qui est à l'origine de la création lyrique. La manipulation du terme « Einfall » est intéressante dans cette perspective; Rühmkorf l'emploie de préférence au pluriel, reliant ces « idées » au réel:

Gedichte werden [...] gar nicht - wie Gottfried Benn vielleicht noch meinen durfte - 'aus Worten gemacht', sondern aus Einfällen [...]. (H 108)<sup>43</sup>

Ce qu'il réfute en effet dans la théorie des mots de Benn, c'est l'autarcie de l'acte créateur qui manifeste, par le mot seul, la rencontre du moi et du néant. Selon Rühmkorf,

<sup>39</sup> *Probleme der Lyrik, Werke I*, p. 513. Trad. Rovini, *op. cit.*, p. 354: « Mots, mots..., substantifs! Il leur suffit d'ouvrir les ailes et les millénaires tombent de leur vol. [...] Puissance difficilement explicable du mot qui délie et qui joint. »

<sup>40</sup> R. Colombat, *op. cit.*, p. 57.

<sup>41</sup> G. Benn: 1956, *Werke IV*, p. 176. « Au commencement était le verbe et non le bavardage [...] »

<sup>42</sup> Dans *Probleme der Lyrik*, Benn évoque « la rupture de la cohérence, c'est-à-dire la destruction du réel [...], qui crée la liberté pour le poème - par les mots. » (« die Zusammenhangdurchstoßung, das heißt die Wirklichkeitszertrümmerung [...], die Freiheit schafft für das Gedicht - durch Worte. », *Werke I*, p. 512).

<sup>43</sup> « Les poèmes ne se font pas du tout - comme Gottfried Benn pouvait peut-être encore le croire - 'avec des mots', mais avec les idées qui vous viennent. »

le poète, constamment à l'affût du monde, intègre les diverses données du réel, qu'il entrechoque alors dans sa tête:

[...] der Kopf als ein Stein des Anstoßes, und die beim Zusammenprall mit der wirklichen Welt erzeugten Kollisionsfunken: die notgedrungenen und der Not entgegengesetzten Elementarbauteile des Gedichts. (H 101)<sup>44</sup>

L'inspiration, qui existe bel et bien chez Rühmkorf, n'est toutefois pas idéale, mais au contraire tributaire de la réalité. La deuxième phase de la composition poétique présente ensuite des analogies avec la théorie de la fabrication:

[...] auf die weitgehend dem Willenseinfluß und der bewußten Steuerung entzogene Phase I (ANFÄLLE UND AUSSCHLÄGE) [folgt] eine zweite, wo Mengen sortiert, Charaktere vermessen, Zuständigkeiten geprüft, Zusammenhänge konstruiert, Abstände überbrückt und etwas so Ungestaltet wie strophische Rohlinge entworfen werden. Ich nenne dieses Stadium [...]: DIE KOMPOSITORISCHE VERKRAMPFUNG. (H 111)<sup>45</sup>

Les exemples que fournit Rühmkorf (H 97-100; E 22-23) montrent que la transformation du matériau brut du réel est un travail d'élaboration sur les mots, qui peut durer des mois (H 102) Cette phase concrète de la composition met ainsi à l'honneur l'aspect physique du langage que Rühmkorf semblait récuser. En réalité, la constitution du poème ne dépend des mots qu'en seconde instance, après que le réel a été filtré par la « tête » du poète: le mot en lui-même ne possède pas chez Rühmkorf de pouvoir créateur, il traduit tout d'abord le réel avant d'être remanié par la conscience critique de l'artiste dans la seconde phase de la création, qui s'apparente alors seulement à la fabrication.

Voilà qui relativise le concept de « laboratoire » qui, aux yeux de Benn, constitue l'espace du poète:

Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte, in dem der Lyriker sich bewegt. Hier modelliert, fabriziert er Worte, öffnet sie, sprengt, zertrümmert sie, um sie mit Spannungen zu laden...<sup>46</sup>

*Probleme der Lyrik* rend compte de la fascination technique du « montage », qui apparaît clairement dans la définition du « poème absolu »:

<sup>44</sup> « La tête comme pierre d'achoppement, et les étincelles que produit la collision avec le monde réel: tels sont les éléments de base du poème, nés de la force des choses et opposés à elle. »

<sup>45</sup> « A la phase I (CRISES ET ERUPTIONS) qui échappe largement à l'influence de la volonté et au contrôle de la conscience, succède une deuxième phase où les quantités sont triées, les caractères mesurés, les compétences vérifiées, les ensembles constitués, les distances réduites, et où sont esquissées ces choses informes que sont les strophes à l'état brut. Ce stade, je le nomme [...]: CRISPATION COMPOSITIONNELLE. »

<sup>46</sup> Gottfried Benn, cité d'après *Werkbiographie zur Lyrik*, op. cit. p. 634. « C'est un laboratoire, un laboratoire consacré aux mots, dans lequel le poète évolue. C'est là qu'il modèle et fabrique les mots, les ouvre, les fait éclater, les désagrège pour les charger de tensions... »



[...] das absolute Gedicht, das Gedicht ohne Glauben, das Gedicht ohne Hoffnung, das Gedicht an niemanden gerichtet, das Gedicht aus Worten, die Sie faszinierend montieren.<sup>47</sup>

La pratique poétique de Benn illustre bien ce concept du « montage »: le discours lyrique amalgame en effet plusieurs registres de style, plusieurs langues, plusieurs perspectives. Le vocabulaire clinique côtoie par exemple les termes traditionnels (« Leber und Niere » / « schöne Jugend », *Schöne Jugend, Gedichte* 22), les catégories abstraites se heurtent au concret (« Fleisch », « Mund » / « zu griechischem Glück », *D-Zug, Gedichte* 35), le lexique scientifique au lexique empirique (« die Schnepfe », « der Hund », « der Schuß » / « Luftdichte, Barometerstand, Isobaren », *Durch's Erlenholz kam sie entlang gestrichen - - - , Gedichte* 86)<sup>48</sup>. L'anglais et le français trouvent leur place dans le discours (« ein künstliches, ein falsches Potpourri », *Melancholie, Gedichte* 445), et plusieurs voix s'insèrent souvent au poème sous forme de dialogue (*Mann, Gedichte* 31-32; *Saal der kreißenden Frauen, Gedichte* 30; *Radio, Gedichte* 435).

Bien que Rühmkorf refuse de recourir aux termes de « collage » et de « montage » pour définir le processus de la création poétique<sup>49</sup>, son oeuvre entière procède, à des degrés divers, de cette technique qui assemble les matériaux les plus hétéroclites. *Halbbar bis Ende 1999* et *Einmalig wie wir alle* intègrent en effet, on l'a vu, diverses formes de discours, politique et publicitaire entre autres.<sup>50</sup> Cet éclatement des perspectives rend bien sûr compte de la fragmentation du réel, et s'inscrit dans le cadre poétologique du « poème long », dont la nature dramatique provoque le dialogue entre les diverses voix. Par ailleurs, non seulement l'oeuvre tardive, mais encore l'ensemble des textes de Rühmkorf entrechoquent plusieurs niveaux de langage (« Nicht über den Arsch unterm Hemd / kannst du verfügen », *HL* 10), plusieurs domaines référentiels (« Ich bade meine Hand im Infrarot », *HL* 13), l'abstrait et le concret (« wir gleiten / in

<sup>47</sup> *Probleme der Lyrik, Werke I*, p. 524. Trad. Rovini, *op. cit.*, p. 363: « [...] le poème absolu, le poème sans foi, le poème sans espérance, le poème à personne adressé, le poème fait de mots que vous montez pour qu'ils fascinent. »

<sup>48</sup> Sur ce dernier poème, voir Wellershoff, *G.B. Phänotyp dieser Stunde, op. cit.*, p. 67-69; et Liewerscheidt, *op. cit.*, p. 34.

<sup>49</sup> « Leider helfen uns die [...] Begriffe Montage oder Collage [...] nicht viel weiter. » (*H* 108) (« Malheureusement, les notions [...] de montage ou de collage [...] ne nous sont pas d'un grand secours. »)

<sup>50</sup> cf. par exemple *Impromptu* (*H* 34); *Zum Jahreswechsel* (*H* 15-16); *Tagebuch* (*H* 11-13); *Selbstporträt* (*H* 9-10); *Vom Einzelnen ins Tausendste* (*E* 62-69); *Nach der Natur* (*E* 39-41); *Hochstapler* (*H* 101-105), etc...

die Bremsspur der Ewigkeit », *Guter Freunde Nachtlid*, iVg 61), plusieurs langues (« Treib ich meine Dohlen heim, / - you can't be true dear - », *Gemeines Liebeslied*, K 57) et plusieurs formes de discours (« Schlaf mein Kindchen - ungewollt, / Rubel-Mond durch Wolken rollt; / Silberdollar: dir und mir - », *Wiegen- oder Aufklärelid*, iVg 56). Enfin, l'aspect ludique qui caractérise la majorité des textes témoigne d'un travail sur le matériau brut du langage; dans cet ordre d'idées, *Kleine Fleckenkunde* illustre parfaitement la théorie du montage et concentre les diverses formes de cette « construction » poétique qui est un aspect de la modernité. Ce qui distingue Rühmkorf de Benn, c'est le refus de limiter la création au travail de fabrication, à ses yeux secondaire, en somme le refus de l'autarcie de l'acte créateur; il lui substitue en revanche les fondements réalistes de la composition du poème.

Ce dernier point, précisément, rappelle l'analyse du réel et les techniques de sa restitution chez Benn, aussi étonnant que cela puisse paraître. En effet, l'un des apports de *Probleme der Lyrik* est de montrer que la négation du réel suppose paradoxalement son assimilation, qui s'effectue par le langage. Le réalisme spécifique de Benn est intéressant non seulement parce qu'il coexiste avec la théorie de l'art pur, mais également parce qu'il est lié à une appréhension critique de la réalité sociale, et à une conception moderne du langage qui tente de restituer cette réalité dans toute sa diversité. La conférence de Marbourg montre que le rapport du poète à son époque repose sur le langage:

Da steht also ein [...] Ich, sagt sich: ich bin heute so. [...] Diese meine Sprache, sagen wir, meine deutsche Sprache, steht mir zur Verfügung. Diese Sprache mit ihren jahrhundertealten Tradition, ihren von lyrischen Vorgängern geprägten [...] Worten. Aber auch die Slang-Ausdrücke, Argots, [...] ergänzt durch Fremdworte, Zitate, Sportjargon, antike Reminiszenzen, sind in meinem Besitz. Ich von heute, der mehr aus Zeitungen lernt als aus Philosophien, der dem Journalismus näher steht als der Bibel, dem ein Schlager von Klasse mehr Jahrhundert enthält als eine Motette [...].<sup>51</sup>

<sup>51</sup> *Probleme der Lyrik, Werke I*, p. 518. Trad. Rovini, *op. cit.*, p. 358: « Voici donc un Moi [...], et il se dit : moi, aujourd'hui, me voilà tel. [...] Cette langue, la mienne, disons ma langue allemande, est à ma disposition. Cette langue avec sa tradition séculaire, ses mots [...] marqués par les poètes précédents. Mais j'ai aussi en ma possession les expressions de *slang*, les argots, [...] complétés par des mots étrangers, des citations, le jargon sportif, les réminiscences de l'Antiquité. Moi, qui suis d'aujourd'hui, qui apprend plus dans les journaux que dans les philosophies, qui suis plus près du journalisme que de la Bible, moi pour qui une chansonnette de qualité contient plus de substance actuelle qu'un motet [...]. »

On cite rarement ce passage de *Probleme der Lyrik*, occulté par les déclarations confirmant la thèse de la poésie absolue.<sup>52</sup> Il permet pourtant de montrer les limites de l'« Artistik » dans la conception de Benn; il constitue en tout cas, pour notre propos, un facteur de convergence important entre Benn et Rühmkorf au plan du réalisme. Car Benn admet bien, ici, une double pré-détermination du langage: par la tradition poétique et par la tradition sociale. C'est le langage qui ancre le poète dans le passé et le présent, c'est par lui qu'il saisit l'essentiel de son temps. L'exemple poétique est sur ce point *Kleiner Kulturspiegel* de 1951, qui intègre à la fois la tradition artistique et les marques de la réalité, et fait de la « chanson à succès » le meilleur signe distinctif de l'époque:

Die Zeitalter wechseln langsam,  
Toska (1902) ist immer noch die Leidenschaft,  
Bohème (1890) die Liebe,  
selbst aus dem Schluss der Götterdämmerung (1876)  
stürzen immer noch unsere Scheite.  
[...]  
Ein Schlager von Rang ist mehr 1950  
als 500 Seiten Kulturkrise.  
(*Gedichte* 391)

Dans ce principe de la représentativité du langage, dans le rôle de lien qu'il joue entre le poète et son temps, dans cette façon d'absorber le réel et de le restituer par les phénomènes linguistiques spécifiques, le lyrisme de Benn dénote un réalisme qui se rapproche de Rühmkorf au plan de la fabrication du texte. C'est bien sur ce point que les deux oeuvres se rejoignent.

#### 4. La dimension anthropologique de la poésie

Le pouvoir créateur que Benn assigne au mot est chez Rühmkorf transféré sur le poète: c'est lui qui intègre le monde, c'est dans sa tête que se heurtent les éléments du réel, c'est ensuite un travail conscient sur l'assemblage des mots, premier état du poème, qui mène le texte à sa forme achevée. Ce recentrage de la création poétique sur l'homme rapproche encore Rühmkorf de Benn, chez qui le lyrisme possède indéniablement une dimension anthropologique.

<sup>52</sup> Gerd Haffmans cite le passage relatif à la « chanson à succès » pour montrer que « l'élitisme » de Benn n'entraîne pas le rejet de toute « Trivalliteratur ». (*op. cit.*, p. 109)

Tout d'abord, la théorie du mot manifeste cette orientation: l'«enracinement [du mot] est [...] de nature anthropologique»<sup>53</sup>. On peut reprendre ici quelques formules de Benn, citées par R. Colombat:

Für den Lyriker ist das Wort eine körperliche Sache.<sup>54</sup>

Der Körper ist [...] das Schöpferische.<sup>55</sup>

Le mot est donc de nature anthropologique, tout comme la création poétique elle-même: Benn la définit comme une naissance vers l'intérieur, un mouvement vers les profondeurs du moi. Il donne de la genèse des images une explication biologique: c'est la conception des « images endogènes »<sup>56</sup>, la « théorie hyperémique de l'acte poétique »<sup>57</sup>, dont rend compte le poème *Orphische Zellen*<sup>58</sup>. Ainsi, les phénomènes créateurs qui, selon Benn, se produisent à l'intérieur du corps, sont proprement humains.

L'exaltation au contact de l'esprit, qui fait suite au mouvement régressif, présente cette même tendance: *Wer allein ist - (Gedichte 277)* ou *Einsamer nie* (p. 281) thématisent par exemple la rencontre du moi et de l'esprit, et illustrent la constitution monologique du poème: le texte, en effet, naît du face-à-face entre le moi et son langage. Mais cet héroïsme de la solitude créatrice est au fond une autre forme de détresse existentielle, que Benn traduira rétrospectivement par la formule «élégie anthropologique»<sup>59</sup>.

Enfin, le réinvestissement des valeurs conventionnelles de l'idéalisme dans l'absolu de l'art laisse apparaître un glissement significatif:

- immer das Reinste, immer das, wo die Vollendung am nächsten. Stil ist der Wahrheit überlegen, er trägt in sich den Beweis der Existenz. Form: in ihr ist Ferne, in ihr ist Dauer.<sup>60</sup>

<sup>53</sup> R. Colombat, *Le problème du symbolisme...*, op. cit., p. 56. (Il fait référence à la formule de Benn: « Das Wort ist der Phallus des Geistes, zentral verwurzelt », *Probleme des Lyrik, Werke I*, p. 510. Trad. Rovini, op. cit., p. 352: « Le mot est le phallus de l'esprit, enraciné au centre. ») cf. sur la « conception anthropologique du mot » p. 56-57.

<sup>54</sup> *Vortrag in Knokke, Werke I*, p. 545. « Pour le poète, le mot est une chose qui vient du corps. »

<sup>55</sup> *Akademie-Rede, Werke I*, p. 436. « Le corps est [...] l'élément créateur. »

<sup>56</sup> « endogene Bilder », *Provoziertes Leben, Werke I*, p. 343.

<sup>57</sup> « hyperämische Theorie des Dichterischen », *Zur Problematik des Dichterischen, Werke I*, p. 82.

<sup>58</sup> *Gedichte* 197. cf. Eichmann, op. cit., p. 118.

<sup>59</sup> « anthropologische Elegie », *Altern als Problem für Künstler, Werke I*, p. 558. cf. Rémy Colombat: *Le réalisme paradoxal de Gottfried Benn*, dans: *Etudes Germaniques* 48 (1993), n°3, p. 334.

<sup>60</sup> C'est moi qui souligne. *Doppelleben, Werke IV*, p. 159. Trad. Vialatte, op. cit., p. 179: « [...] toujours ce qu'il y a de plus pur, ce dont le parfait est le plus proche. Le style est supérieur à la vérité, il porte en soi la preuve de l'existence. La forme: en elle est le lointain, en elle est la durée. »

Le « style » comme « preuve de l'existence », voilà qui témoigne du recentrage anthropologique de cette catégorie idéaliste qu'est la transcendance.

Finalement, une poésie conçue comme la réponse à la crise psychique et épistémologique du sujet, comme l'affirmation existentielle du moi, une poésie dont la dynamique n'est autre, en somme, que le processus de dissolution et de reconstitution du moi, est bien une poésie centrée sur l'homme.

Rühmkorf a sans doute perçu cette dimension anthropologique du lyrisme de Benn, mais son propre discours théorique et poétique ne s'inscrit pas vraiment dans cette mouvance: il n'en reprend ni la légitimation biologico-poétologique, ni l'exaltation du solipsisme du « moi stigmatisé », ni les fondements métaphysiques. L'aspect anthropologique de la poésie de Rühmkorf est très concret. Sa forme principale est la revendication d'une solidarité foncièrement humaine, dont la poésie elle-même est un des vecteurs. L'une des valeurs fondamentales qu'exalte l'oeuvre de Rühmkorf est l'humanité, dont témoigne le souci croissant de tenir compte des « autres » dans la production. On mesure ici ce qui le sépare de Benn: l'« anthropologie poétique » de ce dernier est élitiste, celle de Rühmkorf se veut démocratique et égalitaire. L'oeuvre de jeunesse de l'héritier, notamment, indique cet infléchissement: la volonté de ramener toute chose à sa dimension terrestre et humaine, en somme l'anthropocentrisme et le géocentrisme maintes fois remarqués, se comprennent aussi comme une réaction à l'« absolu » de Benn. L'« anthropologie » de Benn, c'est le réinvestissement de la transcendance dans l'homme, celle de Rühmkorf, c'est le refus de toute métaphysique et de toute transcendance. Néanmoins, un aspect de cette dimension anthropologique les rapproche indubitablement: l'un comme l'autre produisent une poésie égocentrée, qui vit de l'observation du moi, qui provoque son anéantissement ou sa résurrection, qui circonscrit son cadre identitaire. En ce sens, Rühmkorf prolonge bien l'oeuvre de son aîné: c'est sans doute la forme la plus convergente du discours poétique et poétologique des deux auteurs.

## 5. La conception du « moi lyrique »

Dans la lignée de Benn, le lyrisme de Rühmkorf, axé sur l'expression subjective, repense le statut du moi: il prolonge le refus expressionniste de la limitation rationnelle du je aux normes de la psychologie, c'est-à-dire aux états d'âme. Chez les deux auteurs, la notion de « sujet lyrique » est la formule poétologique de cette redéfinition du moi centrée sur la distinction entre « Gemüt » et « Subjektivität ».<sup>61</sup> Ce mouvement de décomposition et de recombinaison subjectives constitue la dynamique essentielle de leur discours poétique.

En effet, le thème majeur du lyrisme est pour Benn le poète lui-même. On peut reprendre sur ce point les formules consacrées de *Probleme der Lyrik*:

Bei der Herstellung eines Gedichtes beobachtet man nicht nur das Gedicht, sondern auch sich selber.<sup>62</sup>

Ein Gedicht ist immer die Frage nach dem Ich [...].<sup>63</sup>

[...] es gibt keinen anderen Gegenstand für die Lyrik als den Lyriker selbst.<sup>64</sup>

Le poète doit ainsi « faire état de sa substance lyrique »<sup>65</sup>, dont la donnée fondamentale est la souffrance:

Das lyrische Ich ist ein durchbrochenes Ich, ein Gitter-Ich, fluchterfahren, trauergeweiht.<sup>66</sup>

Seul le moment de la création, que Benn désigne par le terme de « Stunde », et qui consacre la rencontre avec l'être, permet à ce « moi stigmatisé » de connaître une plénitude fulgurante mais éphémère, en somme de se retrouver lui-même (Benn parle de « Ich-Gefühl » dans *O, Nacht -;*, *Gedichte* 107):

Immer wartet es auf seine Stunde, in der es sich für Augenblicke erwärmt [...].<sup>67</sup>

<sup>61</sup> Hugo Friedrich résume cette redéfinition du moi par le terme de « Entpersönlichung » (« dépersonnalisation »); il en analyse les formes chez Edgar Poe et Charles Baudelaire (*op. cit.*, p. 36-38), et chez Rimbaud (p. 69-71).

<sup>62</sup> *Werke I*, p. 495. Trad. Rovini, *op. cit.*, p. 340: « Lors de la production d'un poème, on n'observe pas seulement le poème, mais encore soi-même. »

<sup>63</sup> *ibid.*, p. 501-502. Trad. *ibid.*, p. 345: « Un poème pose toujours la question du Moi [...]. »

<sup>64</sup> *ibid.*, p. 510. Trad. *ibid.*, p. 352 : « [...] la poésie lyrique n'a pas d'autre objet que le poète lyrique lui-même.

<sup>65</sup> « seine lyrische Substanz [...] dokumentieren », *ibid.*, p. 503.

<sup>66</sup> *ibid.*, p. 512. Trad. Rovini, *op. cit.*, p. 353: « Le Moi lyrique est un Moi ajouré, un Moi en forme de grille, rompu aux fuites, voué aux regrets. »

<sup>67</sup> *ibid.* Trad. *ibid.*: « Il attend toujours son heure, dans laquelle il se réchauffe pour quelques instants [...]. »

Ce moi n'est pas seulement « lyrique » par son activité, mais parce qu'il s'oppose au moi empirique: c'est l'un des aspects du dualisme entre la « vie » et l'« esprit » que résume le concept de « Doppelleben ». Dans la conférence de Knokke, Benn établit la nature poétique du moi:

[...] dieser Begriff ist die Inkarnation alles dessen, was an lyrischem Fludium in dem Gedichte produzierenden Autor lebt [...].<sup>68</sup>

Le poème *Künstlermoral*, de 1950, distingue clairement le moi lyrique et le moi empirique:

Nur in Worten darfst du dich zeigen,  
[...]  
sein Menschliches muss verschweigen,  
wer so mit Qualen versehn.

Du musst dich selber verzehren -  
gib acht, dass es niemand sieht,  
[...]  
du darfst nur dir selber verkünden,  
auf wem dein Sterbliches ruht.  
(*Gedichte* 378)

Si Ruhmkorf définit également la poésie, quant à lui, comme le lieu de l'expression subjective, sa conception du moi lyrique diffère de celle de Benn. C'est dans *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich* qu'il rattache clairement le lyrisme à la subjectivité: on trouve en effet, dans *Hochseil*, le vers suivant: « Selbstredend und selbstreimend » (*W* 178); il développe également ce thème dans l'entretien avec J. Manthey, évoquant « une poésie à la première personne, où le moi s'engage sans façon dans le superlatif et dans la forme de présomption »<sup>69</sup>. Dans un même souffle, il stipule que « le moi n'a pratiquement plus d'autre forme d'existence que la souffrance »<sup>70</sup>. *Haltbar bis Ende 1999* reprendra et prolongera ce thème. Les exemples poétiques ne manquent pas: « neurotische Seele » (*Nach mancherlei Glanz, K* 35); « ein standhafter Spitzenneurotiker » (*Druse, W* 151); « Und du hast irgendwie eine Meise, die keiner hat [...] » (*Ich butter meinen Toast von beiden Seiten, H* 32); « Der Kopf total aus der Fuge » (*O-I.-Klasse-Einsamkeit, H* 41), etc...

<sup>68</sup> *Vortrag in Knokke, Werke I*, p. 541. « Cette notion est l'incarnation de tout ce qu'il peut y avoir de fluide lyrique vivant dans un auteur de poèmes [...] »

<sup>69</sup> « [...] eine Ich-Poesie, in der das Ich sich freiweg in den Superlativ und in die Überheblichkeitsform begibt [...] » (*W* 127)

<sup>70</sup> « Das Ich [existiert] beinah nur noch in der Leideform. » (*W* 142)

La définition du moi lyrique qu'il propose dans *Walther ...* à la suite de l'analyse de Walther et de Klopstock fait tout d'abord référence à Benn:

Dieses sogenannte « lyrische Ich » war [...] meines Wissens zuerst von Gottfried Benn ins Programm gebracht [...]: ein Ich, das praktisch nur im Aggregatzustand des Gedichts existiert und mit dem dahinterstehenden Subjekt nicht viel zu tun haben soll. (*W* 123)<sup>71</sup>

La distinction que Rühmkorf effectue entre « ich » et « Subjekt » n'est pas sans intérêt; on en mesurera plus loin les répercussions. Retenons pour l'heure que la référence à Benn est négative. Voici les critiques que formule Rühmkorf:

Dieses Sagen-wir-mal-Ich scheint mir eher eine zeitlich bedingte Kunstfigur aus Selbstverhüllung und Selbststilisierung [...]: ein Ich ohne Vergangenheit, Herkunft, sozialen Werdegang, private Eintrübungen, biographische Bedingtheiten: etwas gewissermaßen Unbedingtes! (*W* 123)<sup>72</sup>

Les reproches visent la nature artificielle de ce sujet lyrique débarrassé de toutes les contingences du réel, qui n'existe que dans l'espace du poème. Le moi lyrique qu'envisage Rühmkorf est au contraire, on le verra par la suite, ancré dans la réalité sociale, et investi de la substance empirique que lui refusait Benn. De nombreux poèmes de *Haltbar bis Ende 1999* font de l'identité entre moi lyrique et moi empirique la garantie de l'authenticité de la poésie. *Auf was nur einmal ist*<sup>73</sup> reprend le lexique de Benn (« Dichtung », « Schale », « fliegen », « Funken », « Wesen », « Leben »), mais c'est pour mieux réfuter sa conception: l'image de la création poétique n'illustre pas le moment d'illumination du moi lyrique, mais la brèche par où le moi empirique, riche de tout le réel, transparaît dans le poème, sous le travestissement de son *alter ego* le moi lyrique. Ce dévoilement se situe aux antipodes de la position préconisée par Benn dans le poème *Verhülle dich*: « Verhülle dich mit Masken und mit Schminken, / [...] / laß nie erblicken, wie dein Sein, dein Sinken / sich abhebt von dem Rund des Angesichts. / [...] / verhülle dich, die Tränen und die Härten, / das Fleisch darf man nicht sehn, das dies vollbracht. » (*Gedichte* 396). On ne peut imaginer opposition plus nette avec le statut du moi lyrique dans la poésie de Rühmkorf!

<sup>71</sup> « C'est à ma connaissance [...] Gottfried Benn qui, le premier, mit dans son programme ce qu'on appelle le 'moi lyrique' [...]: un moi qui n'existe pratiquement que dans l'agrégat du poème et n'est pas censé avoir grand chose de commun avec le sujet qui se cache derrière lui. »

<sup>72</sup> « Ce moi - appelons-le ainsi - me semble plutôt une figure artistique conjoncturelle faite d'auto-dissimulation et d'auto-stylisation [...]: un moi sans passé ni origine, sans devenir social, sans tristesses personnelles ni déterminations biographiques: quelque chose d'absolu pour ainsi dire! »

<sup>73</sup> *H* 61. cf. p. 304-305.



Sans même étudier ici dans le détail les formes empiriques que prend le sujet chez Rühmkorf, force est de constater que, si la poésie se nourrit bien encore de la souffrance subjective, le moi lyrique se voit investi d'une dimension supplémentaire, celle de l'expérience du réel. L'infléchissement que subit ici la conception de Benn montre bien comment son oeuvre contribue à la constitution du discours lyrique et poétologique de Rühmkorf.

## 6. L'irrationnel poétique

La conception de l'effet poétique constitue un axe poétologique intéressant pour la comparaison des deux auteurs. La théorie comme la pratique de Benn dénotent une sensibilité au physique du discours: son lyrisme exploite en effet le matériau sonore et la puissance évocatoire qu'il dégage en se combinant au sens. Le meilleur exemple est sans doute le poème *Welle der Nacht*<sup>74</sup>, dont le raffinement esthétique suggère, par une concentration métaphorique extrême, la force cosmique et le néant originel qui se cachent derrière la magnificence des apparences. De la conjugaison des données sémantiques et de l'évocation acoustique émane la « fascination » que Benn définit comme l'effet poétique par excellence. Dans *Probleme der Lyrik*, il évoque « une forme [...] qui rend [le] contenu autochtone, le porte, en fait avec des mots de la fascination »<sup>75</sup>.

Cette notion repose notamment sur le pouvoir de suggestion qui déconnecte le rationnel.<sup>76</sup> C'est, selon Hugo Friedrich, l'un des aspects de la modernité poétique<sup>77</sup>, qui ne repose plus sur la compréhension et la fonction communicative. Dans le chapitre consacré à la magie du langage, Friedrich met en lumière le lien que Mallarmé établit entre l'effet éminemment suggestif de la poésie et sa fonction magique.<sup>78</sup> Il montre également que la poésie est liée à la magie depuis les origines<sup>79</sup>, et il évoque le « besoin croissant et spécifiquement moderne d'intellectualiser la poésie et de la rattacher en

<sup>74</sup> *Gedichte* 292. cf. Eichmann, *op. cit.*, p. 125-126.

<sup>75</sup> « eine Form [...], die d[en] Inhalt autochton macht, ihn trägt, aus ihm mit Worten Faszination macht ». *Werke I*, p. 508. Trad. Rovini, *op. cit.*, p. 350.

<sup>76</sup> C'est ainsi que fonctionne par exemple le poème *Valse triste* (*Gedichte* 273).

<sup>77</sup> Hugo Friedrich: *op. cit.* Sur la notion de suggestion, cf. notamment p. 52, 120-121 et 134.

<sup>78</sup> *ibid.*, p. 134-135.

<sup>79</sup> *ibid.*, p. 50.

même temps à des pratiques archaïques »<sup>80</sup>: dans le lyrisme moderne, « le poète devient magicien des sons »<sup>81</sup>.

Ces formules rappellent la conception de la rime chez Rühmkorf: il la définit comme un « moyen d'incantation littéraire » (« literarische[s] Beschwörungsmittel », *A* 20), comme un « charme conjonctif » (« Bindezauber », *A* 24), que les *Charmes de Mersebourg* illustrent concrètement (*A* 24-30). Sa fonction est magique, et sa nature supra-rationnelle.<sup>82</sup>

On a déjà noté la valeur métonymique de la rime dans la théorie de Rühmkorf: elle présente en effet les caractéristiques de la poésie en général. Rühmkorf commence l'essai *Das Gedicht als Lügendetektor* en rappelant que le poème possède « [un] penchant atavique pour les pratiques magiques de conjuration et de suggestion ».<sup>83</sup> Dans *In meinen Kopf passen viele Widersprüche*, il évoque la « signification magique de la poésie »<sup>84</sup>, et désigne comme un « critère générique dominant »<sup>85</sup> le fait qu'elle « soit mue par des visées magiques ou qu'elle verbalise un sortilège »<sup>86</sup>. Dans *agar agar...*, il attribue même ces vertus à la littérature en général:

[...] Literatur [ist] ein von magischen Vorstellungen noch und noch durchsetztes Zauberreich, in dem gewünscht und Wunderwirkung erhofft wird wie ehemals [...]. (*A* 20)<sup>87</sup>

La poésie possède ainsi, selon Rühmkorf, les vertus de ces pratiques magiques ancestrales, de ces formules incantatoires dans lesquelles le mot est plus puissant que les choses et le sujet parlant représente le centre du monde en conférant vie par la parole. Le poème *Phönix voran!* offre un exemple de ce fonctionnement; on voit bien, dans les vers qui suivent, que la subjectivité est investie du pouvoir de nier ou de faire naître le monde:

'N Ich hat irgendwie jeder, und das ist auch gar nicht so ungewaltig.  
Wenn es die Augen zuklappt,  
geht die Erde unter,  
sind die Sterne aus. (*H* 57)

<sup>80</sup> « [...] spezifisch moderne[s] Bedürfnis, Dichtung ebenso zu intellektualisieren wie an archaische Praktiken anzuschließen. », *ibid.* Trad. Michel-François Demet, *op. cit.*, p. 61.

<sup>81</sup> « Der Lyriker wird zum Klangmagier. », *ibid.* Trad. M.F. Demet, *ibid.*

<sup>82</sup> cf. ci-dessus p. 345.

<sup>83</sup> « [ein] alt eingefleischter Hang zu magischen Beschwörungspraktiken und Suggestivansprachen » (*SL* 64).

<sup>84</sup> « magische Bedeutung [der] Dichtkunst », *SL* 265.

<sup>85</sup> « dominantes Gattungsmerkmal », *SL* 266.

<sup>86</sup> « daß sie magischen Zwecken nachtrachtet oder zaubrische Handlung verbalisiert », *ibid.*

<sup>87</sup> « La littérature est un royaume enchanté imprégné de croyances magiques, où l'on jette des sorts et l'on espère des prodiges comme autrefois [...] »

L'image rappelle les croyances magiques des enfants, qui font disparaître le monde et les choses alentour ou se pensent invisibles en fermant simplement les yeux. Par une étrange coïncidence, Rühmkorf attribue dans *agar agar...* le goût des hommes pour les clones acoustiques à la nostalgie d'un état originel de dualité / fusion avec la mère: la reduplication sonore place le sujet dans un espace magique où il retrouve la sensation de cette harmonie primitive (A 60). Et Rühmkorf de citer la psychologue Selma Fraiberg et sa description des « années magiques dans l'évolution de la personnalité enfantine avant l'entrée à l'école »<sup>88</sup>:

Der Magier sitzt auf seinem hohen Stuhl und blickt gnädig auf die Welt. Er ist auf der Höhe seiner Macht. Schließt er seine Augen, so verschwindet die Welt. Öffnet er seine Augen, so kehrt die Welt zurück. (A 61)<sup>89</sup>

Ces quelques lignes sont un bon commentaire des vers de *Phönix voran!* cités précédemment et du fonctionnement magique de la poésie.

Pour désigner l'effet poétique, Rühmkorf utilise en outre le concept de « participation magique »:

[...] es [*i.e.* das Gedicht] drängt mit allen seinen Fasern und Drucksystemen auf Beteiligung, magische Partizipation. (W 141)<sup>90</sup>

Sans doute s'est-il inspiré de la formule « mystische Partizipation » qu'emploie Benn<sup>91</sup>. Elle a été créée par l'ethnologue Lucien Lévy-Bruhl (« participation mystique »), puis reprise par Carl Gustav Jung dans *Psychologische Typen*: elle y désigne une « relation immédiate », une « identité partielle » du sujet et de l'objet, « vestige de cet état originel [*i.e.* de l'unité de l'objet et du sujet] »<sup>92</sup>. Benn confère au terme une signification poétologique: par la régression ontogénique que permettent l'ivresse et l'extase, le moi lyrique fait à nouveau l'expérience intérieure de cette unité originelle; la « participation mystique » permet ainsi d'effacer provisoirement la dualité entre le moi et le monde:

<sup>88</sup> « magisch[e] Jahre in der Persönlichkeitsentwicklung des Vorschulkindes », A 61.

<sup>89</sup> « Le magicien, du haut de son trône, regarde le monde avec bienveillance. Il est au faite de son pouvoir. Il ferme les yeux et le monde disparaît. Qu'il les ouvre et le monde revient. »

<sup>90</sup> « [Le poème], par toutes ses fibres et tous ses systèmes de pressurisation, pousse au partage, à la participation magique. »

<sup>91</sup> *Zur Problematik des Dichterischen, Werke I*, p. 82.

<sup>92</sup> « eine unmittelbare Beziehung », « partielle Identität », « ein Überbleibsel dieses Urzustandes [*i.e.* des 'Einssein[s] von Objekt und Subjekt'] ». cf. Eichmann, *op. cit.*, p. 118 (Commentaire de *Orphische Zellen*).

Wir tragen die frühen Völker in unserer Seele, und wenn die späte Ratio sich lockert, in Traum und Rausch, steigen sie empor [...] und vergeben eine Stunde der mystischen Partizipation.<sup>93</sup>

Inspirée de l'ethnologie et de la psychologie, l'expression « participation mystique » désigne ainsi chez Benn l'expérience ponctuelle et individuelle d'un état antérieur à la crise.

Dénué en revanche de toute dimension épistémologique, le terme de « participation magique » s'inscrit chez Rühmkorf dans une perspective collective<sup>94</sup> : il renvoie au phénomène de communication immédiate par lequel, grâce aux moyens suggestifs propres à la poésie, le moi lyrique et ses lecteurs potentiels se fondent en une communauté de souffrance. Cette fusion par la magie poétique est un moyen de remédier à la déréliction personnelle du sujet-poète et au malaise collectif :

Mit der Inanspruchnahme einer wahrhaft archaischen Mitteilungsform treten unsere in Versen sprechenden Minoritäten aus dem Medienverbund der Kommunikationskonzerne aus und begeben sich in eine Sphäre magischer Partizipation. [...] die poetische Formalisierung der Anliegen [...] schafft interne Schwingungszonen, in der [*sic*] das magische Wort [...] Gemeinschaft stiftet und abgesonderte Gemeinden konstituiert. (*W* 189)<sup>95</sup>

Rühmkorf se démarque ici nettement de la conception monologique de Benn en soulignant que « le moi, en réfléchissant sur lui-même, se projette en avant, à la rencontre d'un collectif »<sup>96</sup> :

[...] er [*i.e.* der Dichter] spricht selten allein für sich - er spricht unentwegt zu anderen, irgendwelchen Freunden, einem imaginären Gegenüber, das vielleicht nur in seiner eigenen Phantasie existiert, das wir als Gesprächspartner aber doch wohl ernstnehmen müssen. (*W* 141)<sup>97</sup>

L'aspect irrationnel de l'effet poétique pose un problème qui n'est pas sans lien avec la dimension collective que Rühmkorf attribue, en opposition à Benn, au phénomène de

<sup>93</sup> *Der Aufbau der Persönlichkeit, Werke I*, p. 99. « Les peuples primitifs habitent en notre âme, et quand la raison tardive se relâche, dans les rêves et l'ivresse, ils remontent [...] et dispensent une heure de participation mystique. »

<sup>94</sup> H.O. Horch fait remarquer que le concept de « participation » renvoie chez Benn à la situation monologique du moi, tandis qu'il comporte chez Rühmkorf une dimension collective. *op. cit.*, p. 91.

<sup>95</sup> « En revendiquant un mode de communication authentiquement archaïque, nos minorités qui parlent en vers quittent le syndicat médiatique des grands groupes de communication pour entrer dans un monde de participation magique. [...] la formalisation poétique de ce qui tient à coeur [...] crée des zones de vibration internes dans lesquelles le mot magique [...] suscite un sentiment d'unité et constitue des communautés isolées. »

<sup>96</sup> « Das Ich reflektiert sich nach vorn auf ein Kollektiv zu. », *W* 127.

<sup>97</sup> « [...] [le poète] parle rarement pour lui seul - il parle inlassablement aux autres, des amis quelconques, un partenaire imaginaire qui n'existe peut-être que dans son imagination mais qu'il nous faut tout de même prendre au sérieux en sa qualité d'interlocuteur. »

« participation ». Ce problème apparaît à la lumière de l'analyse de Hugo Friedrich; pour celui-ci, en effet, le pouvoir de suggestion entraîne une perte de la fonction communicative du langage, dont il constate les signes chez Mallarmé:

In solchem Dichten ist die Sprache nicht mehr Mitteilung.<sup>98</sup>

Für Mallarmé, wie für fast alle nach ihm kommende Lyrik ist bedeutsam, daß in der suggestiven Wirkung des Gedichts die einzige Brücke zum Leser gewahrt ist.<sup>99</sup>

Ainsi, la force évocatoire des mots, la richesse des métaphores, des référents sémantiques et des combinaisons phoniques, associées à la structure autarcique du poème, remplaceraient chez les successeurs de Mallarmé un fonctionnement discursif du langage axé sur la compréhension et la communication.<sup>100</sup>

D'évidence, le rôle que Rühmkorf assigne à la poésie en raison de ses vertus magiques bat en brèche la théorie de Friedrich qui subordonne la communication à la suggestion, ou plus précisément, qui fait de la perte de la communication le corollaire de la suggestion dans la poésie moderne. Le lyrisme de Rühmkorf montre bien que la magie, pas plus que le mode de communication poétique, ne s'appuient pas sur la seule suggestion. L'irrationnel poétique, qui est bien un des aspects de la modernité auquel Rühmkorf est sensible chez Benn, n'exclut pas, dans la pratique de l'héritier, l'existence ou même la revendication d'autres effets poétiques ni d'autres modes de communication.

## 7. L'utopie poétique

La réflexion poétologique s'appuie, pour Rühmkorf comme pour Benn, sur un constat initial de faillite qui concerne le réel; au regard de ces insuffisances, la création poétique circonscrit un espace de l'utopie dont les présupposés spécifiques méritent d'être comparés.

<sup>98</sup> *op. cit.*, p. 120. Trad. Demet, *op. cit.*, p. 161: « Dans une telle poésie, la langue n'est plus moyen de communication. »

<sup>99</sup> *ibid.*, p. 121. « Le fait significatif, pour Mallarmé comme pour la plupart des poètes qui le suivront, est que le seul lien avec le lecteur reste cet effet de suggestion du poème. »

<sup>100</sup> Cela s'applique certes à Benn, mais il faudrait assurément considérer avec plus de nuances le problème de la communication, car son lyrisme reste malgré tout subordonné au sens, voire à la recherche du sens; de même, le caractère monologique de la création et du discours poétiques n'est pas un obstacle à la communication, qui fonctionne bel et bien, ne serait-ce que par transitivité.

L'oeuvre de Benn tente, à partir d'un bilan nihiliste, de redéfinir l'«absolu» dans une perspective anthropologique: elle proclame l'absolu de la forme, la transcendance de l'art, non dans le prolongement de la tradition idéaliste, mais en instaurant une ère nouvelle par l'acte créateur:

[...] ich sehe diese Transzendenz ins Artistische gewendet, [...] als Metaphysik der Kunst. [...] Innerhalb des allgemeinen europäischen Nihilismus, innerhalb des Nihilismus aller Werte, erblicke ich keine andere Transzendenz als die Transzendenz der schöpferischen Lust.<sup>101</sup>

La première fonction poétique est de proposer une solution à la crise existentielle: le texte abrite ainsi une nouvelle subjectivité, un « moi lyrique » à la fois auteur et objet du poème. Ce dernier prend valeur de témoignage existentiel, soit en formulant un jugement sur l'état du monde et du moi, soit en esquissant une projection utopique. Le thème poétologique est donc en étroite imbrication avec le thème existentiel.

En second lieu, la poésie est l'instrument d'une recherche ontologique:

Ontologie - wo ist denn ein Sein, außer in meinen Bildern [...] -<sup>102</sup>

La quête de l'être, qui exprime la nostalgie de l'unité, se manifeste tout d'abord par un mouvement d'abolition de la conscience destiné à retrouver le moi profond des origines, puis par un élan de sublimation esthétique qui installe le moi lyrique dans une sphère préservée des contingences du réel. Le caractère utopique de cette forme artistique de remédiation ne tient pas seulement à l'instauration d'un espace poétique conçu comme contrepoids au réel, il concerne également la dimension temporelle de la création. La rencontre du moi et de l'être, qui s'effectue au sein de la « sphère esthétique », est éphémère. Si intense et fulgurante soit-elle, elle reste encadrée par le néant. L'expérience de son contact est en effet une des dimensions fondamentales de l'acte créateur: il en est non seulement l'origine, mais encore l'aboutissement. Dans les poèmes des années vingt, le moi retourne à son vide existentiel après l'extase dionysiaque et l'évocation du mythe méditerranéen. *Kur-Konzert*, par exemple, invoque des images exotiques du sud avant de s'achever sur la réfutation du rêve: « O Marmorlicht! / [...] Du helle Bucht! / Du rosa

<sup>101</sup> *Fanatismus zur Transzendenz, Werke IV*, p. 235. « [...] je vois cette transcendance, réorientée dans l'artistique. [...] comme une métaphysique de l'art. [...] Au sein du nihilisme ambiant de l'Europe, du nihilisme de toutes les valeurs, je n'aperçois pas d'autre transcendance que celle du plaisir créateur. »

<sup>102</sup> *Altern als Problem für Künstler, Werke I*, p. 573. « Ontologie - où y a-t-il de l'être, sinon dans mes images [...] - ». Voici un exemple poétique, la dernière strophe de *Gedicht* (1955): « So Tag und Nacht bist du am Zuge, / [...] und klopfst das Silber in die Fuge, / dann läßt du es - es ist: das Sein. » (*Gedichte* 470)

Staub! Du Ufer mit Libellen! / [...] / O Herbst und Heimkehr über diesem Meer! [...] Kein Boot, kein Segel geht. / Wer nimmt mich winters auf?! » (*Gedichte* 56). *Karyatide* dénonce dans les derniers vers l'illusion qu'il a précédemment illustrée: « Sieh diese letzte Glück-Lügenstunde / Unserer Südlichkeit, / Hochgewölbt. » (*Gedichte* 81). Dans *Lebensweg eines Intellektualisten*, Benn décrit ce processus:

Immer wieder stoßen wir auf eine Form des Ichs, das für einige Augenblicke sich erwärmt und atmet und dann in kaltes amorphes Leben sinkt.<sup>103</sup>

Les poèmes de la troisième phase, axés sur la solution formelle, n'échappent pas à ce mouvement: c'est la rechute après l'illumination du mot, dont la dernière strophe de *Ein Wort* rend bien compte:

Ein Wort -, ein Glanz, ein Flug, ein Feuer,  
ein Flammenwurf, ein Sternenstrich -,  
und wieder Dunkel, ungeheuer,  
im leeren Raum um Welt und Ich.  
(*Gedichte* 304)

A la fois origine et terme du processus créateur dans sa forme dionysiaque puis apollinienne<sup>104</sup>, le néant est la composante essentielle de la création poétique chez Benn. C'est ce que résumant les derniers vers de *Der Sänger*, qui décrivent l'activité du poète:

Stündlich webt er im Ganzen  
drängend zum Traum des Gedichts  
seine schweren Substanzen  
selten und langsam ins Nichts.  
(*Gedichte* 180)

La forme du poème statique révèle cette utopie: il ne présente pas de caractère processuel ou dialectique, mais décrit un mouvement circulaire, et s'achève comme il a commencé. Ce que désigne le terme de « statisme », c'est cette sorte d'équilibre tendu de l'oeuvre d'art, qui concentre l'expérience d'un moment (« l'heure » de la création), d'une « rencontre » (« Begegnen », *Gedichte* 300)), celle du moi et de l'être:

und nun die Stunde, deine: im Gedichte  
das Selbstgespräch des Leides und der Nacht.  
(*Gedichte* 300)

<sup>103</sup> *Werke IV*, p. 46. « Sans cesse nous rencontrons une forme de moi qui, l'espace de quelques instants, se réchauffe et respire, puis s'enfonce dans une vie froide et amorphe. »

<sup>104</sup> En s'inspirant de Wodtke (*op. cit.*, p. 39), on peut en effet définir l'évolution du lyrisme de Benn et de sa conception de la création poétique par le passage de l'extase dionysiaque à l'ordre apollinien de l'esprit.

L'oeuvre d'art, dans sa plénitude et son achèvement, ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même, elle n'a aucune signification qui la dépasse: elle n'est qu'un phénomène qui manifeste la forme. Ce sont les connotations du terme « Gebilde », qui revient souvent sous la plume de Benn:

Was objektiv bleibt [...], es sind die abgeschlossenen hinterlassungsfähigen Gebilde. Was bleibt, ist das zu Bildern verarbeitete Sein.<sup>105</sup>

Er [i.e. der Künstler] hat seinen Zwang, sich auszudrücken, Gebilde zu schaffen: Stein, Vers, Flötenlied. [...] Hinterlassungsfähige Gebilde muß er schaffen.<sup>106</sup>

On peut traiter la parenté poétologique entre Rühmkorf et Benn sur la question de l'utopie à partir d'une convergence terminologique frappante: Rühmkorf recourt aussi au concept de « Gebilde » pour désigner l'oeuvre d'art; il évoque dans *Einfallskunde* « la naissance d'objets versifiés originaux »<sup>107</sup>, conférant ainsi au poème le statut d'une construction autonome, qui forme un tout et ne renvoie qu'à elle-même. Sans doute ce terme désigne-t-il ici, hors de toute référence à l'art « statique », davantage la nature utopique d'une identité intimement liée à la poésie, qu'une structure formelle autarcique, préservée de l'aléatoire et des contingences du réel. La contamination est purement lexicale, dans la mesure où Rühmkorf n'adopte ni les fondements poétologiques de cette notion de « Gebilde », ni ses présupposés idéologiques.

En effet, il ne définit pas la pratique poétique en termes de métaphysique: c'est la souffrance individuelle, aux origines tout à fait identifiables, une souffrance biographique, sociale, poétique, politique, et non existentielle, qui remplace la sensation du néant dont témoigne toute l'oeuvre de Benn. De même, il n'assigne pas de dimension ontologique à l'expression poétique; en témoignent les vers suivants, dont les répétitions sémantiques et acoustiques tournent en dérision l'alliance de la poésie et de l'être chez Benn:

Sein, richtig wirklich sein  
muß nämlich nichts. (*Haltbar bis Ende 1999*, H 63)

<sup>105</sup> *Züchtung II, Werke I*, p. 298. « Ce qui reste objectivement [...], ce sont les objets achevés, transmissibles. Ce qui reste, c'est l'être transformé en images. »

<sup>106</sup> *Rede im Kolbe-Museum, Werke IV*, p. 436. « [L'artiste] éprouve la nécessité de s'exprimer, de créer des formes: pierre, vers, air de flûte. [...] des objets transmissibles, voilà ce qu'il doit créer. » Benn défend ici l'art statique contre le reproche de stérilité, citant la dernière strophe de *Leben - niederer Wahn*: « Form nur ist Glaube und Tat, / die erst von Händen berührten, / doch dann den Händen entführten / Statuen bergen die Saat. » (*Gedichte* 278). C'est l'une des tendances de l'oeuvre tardive: Benn essaie de montrer le caractère constructif de l'acte formel, de lui redonner, en somme, une incidence sur la vie.

<sup>107</sup> « das Entstehen von originellen Versgebilden », H 94. cf. aussi « gereimt[e] Versgebild[e] », A 18.



Toutefois, la poésie reste bien, chez Rühmkorf, le lieu de l'utopie: l'espace poétique est celui où les dissonances du réel, dénoncées par le choc des rimes, se trouvent neutralisées par l'euphonie; où le sujet divisé accède à une nouvelle unité; où se constitue, finalement, son identité:

« Sintflut oder Kunst!  
Ich gleit - und unterm Klappisch bilde ich noch einmal  
so etwas wie ein Ich.  
(*Elbterrassen*, W 166)

L'activité artistique a bien pour fonction de forger une nouvelle subjectivité. L'assimilation de l'« art » au « déluge » (« Sintflut », « ich gleit » expriment un fantasme de dissolution dans l'élément aquatique) montre à quel point la constitution esthétique de l'identité procède du malaise du moi, voire des insuffisances du réel. La formule elliptique « so etwas wie ein Ich » renvoie sans doute aux hésitations d'une parole poétique renaissante; elle suggère en tout cas l'incertitude, c'est-à-dire l'utopie de l'entreprise. Les formules poétologiques ne manquent pas. Dans *agar agar*, Rühmkorf définit l'activité du poète de la manière suivante:

[...] [der] lyrisch[e] Verfasser [ist] letzten Endes mit der Neuverfassung des Individuums und seines immer wieder problematisch werdenden Innenlebens beschäftigt [...]. (A 26)<sup>108</sup>

Il revient plus loin sur la dynamique de la quête identitaire que décrit le poème *Hochseil* en ces termes: « Ein nie erforschtes Who-is-who / im Sturzflug zu erfassen » (W 178).

Voici son commentaire:

[...] was zur Verhandlung steht, ist ein noch unerforschtes *Who-is-who*, eine schnsüchtig erhoffte Einheit in der Zweiheit, die utopische Identität sowohl von Ich-und-ich wie von « Ich-und-Du » in einer verbindenden Harmoniesphäre [...]. (A 118)<sup>109</sup>

C'est à un double titre que la poésie abrite l'utopie identitaire; la restauration de l'identité reçoit en effet deux correctifs, qui concernent sa nature et sa durée. Tout d'abord, même si le poème rassemble les éléments épars d'un monde et d'un moi décomposés, l'unité reconquise n'est jamais que de nature artistique, comme le traduisent ces vers de *Hochseil*: « von einem I n d i v i d u u m / aus nichts als Worten

<sup>108</sup> « [L'] auteur lyrique s'occupe en fin de compte de la reconstitution de l'individu et de sa vie intérieure de plus en plus problématique [...]. »

<sup>109</sup> [...] ce qui est en discussion, c'est un *who-is-who* non encore exploré, l'ardent espoir d'une unité dans la dualité, l'identité utopique de je-et-je comme de 'je-et-tu' dans une harmonie qui rassemble [...]. »

träumend » (*W* 178). Des « mots » comme uniques composants de la substance subjective, le « rêve » d'une identité purement poétique: voilà qui confère à cette quête la valeur d'une utopie.

Dans sa nature esthétique, elle rappelle la réflexion de Benn. En effet, la notion de « lyrisches Ich » qui apparaît à la fin des années vingt constitue la solution spécifique de la crise du moi: si ce moi réapparaît comme « lyrique », c'est pour suggérer que seul le cadre de la poésie est adapté à la recomposition subjective:

Der Raum, den das Ich durch seine Sprache bezeichnet und umgrenzt, wird  
zum Raum seiner Identität.<sup>110</sup>

Ce jugement sur le lyrisme de Benn pourrait s'appliquer à Rühmkorf, à condition de préciser que le langage est chez lui un simple instrument, dénué de tout fondement ontologique. Pour l'héritier, si le poème est bien le lieu de l'identité, il n'est pas celui du face-à-face exclusif du moi et de son langage<sup>111</sup>; celui-ci n'est que le mode de transcription du réel, et le vecteur de l'identité, non un absolu. Quoi qu'il en soit, chez l'un comme chez l'autre, l'instauration d'une identité purement poétique n'a aucune incidence sur le réel. La dernière strophe de *Sibyllinisch* rend bien compte de cette restriction:

Wer du wirklich bist, ist gar noch nicht entdeckt:  
etwas zwischen Einzelstern und Rudel,  
bißchen Kunstgeschmack und bißchen Hundsgeschmack;  
nicht mal klassisch-klarer Widerspruch.  
Aber manchmal  
in des Regens Wahrgesprudel  
straft sich - unnachahmlich - dein Subjekt.  
(*W* 180)

Peut-être l'emploi du terme « Subjekt », qui se substitue à « Ich », met-il l'accent sur l'aspect artificiel d'une identité limitée au domaine esthétique, qui n'a aucune répercussion dans la réalité. En outre, l'adverbe « manchmal » souligne la nature contingente de l'identité réalisée au sein du poème; on discerne ici le second correctif apporté à cette vertu de la poésie: il concerne non plus la nature, mais la durée de cette recomposition subjective.

<sup>110</sup> Ulrich Meister: *Sprache und lyrisches Ich . Zur Phänomenologie des Dichterischen bei Gottfried Benn*. Berlin: Schmidt, 1983, p. 78. « L'espace que le moi désigne et délimite par sa langue devient l'espace de son identité. »

<sup>111</sup> Contrairement à Benn: « Allein: du mit den Worten / und das ist wirklich allein, [...] » (*Worte, Gedichte* 446)

In einem sehr tiefen anthropologischen Sinn ist das Gedicht [...] immer Utopie, wo *sein kann* was eigentlich *nicht sein darf*, weil das gesellschaftlich zerteilte Unteilbare sich einige befreiende Atemzüge lang gesammelt zu erleben vermag. Poesie [strebt] nicht weniger als eine neue Verfassung des Ich an, eine Verfassung, die praktisch mit jedem Gedicht neu geschrieben wird. (*Meine Damen und Herren...*, SL 286)<sup>112</sup>

L'utopie d'une nouvelle unité est ainsi liée à la restriction temporelle: l'identité est non seulement de nature esthétique, mais elle est, de plus, ponctuelle et éphémère, vouée à une redéfinition perpétuelle. Jamais totalement ni définitivement acquise, elle se dérobe à toute véritable appréhension. C'est sans doute ce qui fait dire à Rühmkorf dans son bilan autobiographique:

Habe viele Schlachten, aber nie meine Identität verloren. Wußte vermutlich auch nie recht, was das eigentlich ist. (*J* 250-251)<sup>113</sup>

On peut en juger par l'évolution du traitement de la subjectivité dans l'oeuvre lyrique de Rühmkorf. La problématisation ostentatoire, agressive et insolente du moi dans la figure du goliard cède la place, dans la seconde phase, à une thématization plus discrète, indirecte, liée au motif du voyage. Les poèmes de voyage qui font leur apparition dès le retour au lyrisme renvoient en effet toujours à la question de la subjectivité, comme on a pu l'établir à partir de *Reisender* (*W* 162-163).<sup>114</sup> Dans *Im Fahrtwind* (*H* 27), le déplacement suscite impressions, rêveries et réflexions sur le moi, les possibilités et le sens de la poésie. On remarque que les contours du sujet se diluent dans le mouvement et dans la succession des particules du réel qu'intègre progressivement le texte, de sorte que la perte de la substance subjective finit par donner sa forme au poème.<sup>115</sup> Le voyage offre donc l'image même de ce que devient le texte poétique: une réflexion en mouvement, la mise en scène d'un sujet insaisissable, aussi flou que l'est sur une photographie un personnage qui bouge, mais qui fournit bien au

<sup>112</sup> C'est moi qui souligne. « En un sens anthropologique très profond, le poème [...] est toujours utopie, lieu où *peut être* ce qui *ne saurait être*, parce que l'indivisible que la société disperse peut s'y retrouver un peu le temps de quelques respirations libératrices. La poésie ne vise rien d'autre qu'une nouvelle constitution du moi, une constitution qu'il faut pratiquement réécrire à chaque poème. »

<sup>113</sup> « J'ai perdu beaucoup de batailles, mais jamais mon identité. D'ailleurs, je n'ai sans doute jamais vraiment su ce que c'était au juste. »

<sup>114</sup> cf. p. 258-261.

<sup>115</sup> Ton Naaijken fait observer ce fonctionnement en ces termes: « [...] die Aufteilung des Subjekts [korrespondiert] mit dem Brüchig-Werden des Textes. In diesem Sinn gewinnt der Text an Form, während das Subjekt an Form verliert. » *Lyrik und Subjekt*, op. cit., p. 73. (« [...] la division du sujet correspond à la fragilisation du texte. En ce sens, le texte gagne en forme ce que perd le sujet. »)

poème son thème et sa forme. Le texte tente ainsi de saisir une subjectivité dont le flottement rend bien compte de l'utopie de l'entreprise.

*O- I. Klasse Einsamkeit (H 41)* mêle le thème du voyage et celui de l'écriture. Le sujet-poète est semblable au voyageur: la souffrance, la progression, l'absence d'attaches et de perspectives, et même le rapport au temps les rapprochent. Dans une utopie du mouvement où espace et temps se confondent, l'un et l'autre personnages semblent exempts de toute dimension rétrospective ou prospective, solidement installés dans l'ici et maintenant du poème: cette spécificité correspond à la nature utopique d'une identité acquise, sans possibilité de prolongement, dans le domaine spatialement et temporellement restreint du poème.

On pourrait ainsi accumuler les exemples.<sup>116</sup> Retenons simplement que le motif du voyage, qui permet de problématiser la subjectivité, rend bien compte de la nature utopique de la quête identitaire par la poésie: tout d'abord, il s'accompagne d'une réflexion poétologique et finit par représenter la forme et le fonctionnement même du texte; l'identité, de même, est poétique, et se superpose au destin du poème. Ensuite, le mouvement permet de problématiser le rapport entre le moi et le monde: or, la poésie n'a-t-elle pas pour fonction de ramener à l'unité le sujet divisé, et de neutraliser provisoirement le divorce entre lui et le monde? Qu'elle soit collision ou interpénétration harmonieuse, la rencontre de la sphère intérieure et de la sphère extérieure que réalise l'expérience du voyage, figure cette résolution dialectique de l'un et du multiple, du moi et de l'autre qu'entreprend la poésie, parce qu'elle reste dans les limites spatiales et temporelles du texte. L'utopie artistique se présente bien ainsi: une unité subjective reconstituée à partir des fragments du moi et du réel, mais contenue dans l'espace du poème. Si cette dynamique de la recomposition est bel et bien commune à Benn et à Rühmkorf, les fondements de l'utopie diffèrent chez l'un et chez l'autre: si, chez le premier, la poésie abrite une utopie ontologique, existentielle, en somme une utopie de l'absolu, elle n'est que le lieu, chez le second, de l'utopie identitaire.

---

<sup>116</sup> cf. notamment *Express (H 78)*, *Hanover, New Hampshire - eine Ausflucht (E 45)*, *Mit den Jahren... - Selbst III/88 (E 128-136)*.

## 8. Conclusion

Les convergences poétologiques entre Benn et Rühmkorf peuvent donc s'articuler en sept points. Sans reprendre les conclusions propres à chacun de ces aspects, on peut constater, en systématisant, que la réception du double héritage théorique et poétique refuse tout élan ascendant.

L'étude du lyrisme de chacun des auteurs a déjà permis d'établir que Rühmkorf réinvestit des motifs et des tendances caractéristiques de Benn, mais en leur imprimant une dynamique géocentrique. Par ailleurs, les thèmes communs ne reçoivent pas, chez l'héritier, de caution philosophico-théorique.

Le discours poétologique, qui problématise, il est vrai, les mêmes questions que Benn, n'échappe pas à cette réorientation, qui obéit à deux tendances essentielles. La première peut être résumée par le terme de « démocratisation »: la notion de représentativité lyrique évolue, chez Rühmkorf, vers une conception égalitaire; de même, son « anthropologie » n'est ni individualiste ni élitiste. La conception de l'effet poétique confère également à la magie et au pouvoir suggestif du langage une fonction sociale qui repose sur le postulat de la communication poétique. Enfin, le dilemme de l'« esthétique » et du « social » se résoud par une coexistence « schizographique » qui ne conclut pas à la supériorité de l'art sur la politique et maintient une « ambivalence » fructueuse. Rühmkorf refuse, de manière générale, d'exalter la création et le poète, et d'ériger en principe le solipsisme du moi; de même, il ne peut, pour des raisons idéologiques, souscrire aux fondements élitistes de la poétique de Benn.

En second lieu, l'infléchissement des thèmes poétologiques se caractérise par l'intégration du réel à la composition lyrique: Rühmkorf ne nie certes pas le rôle de l'inspiration, mais il la déleste de sa dimension idéale pour la rendre tributaire de la réalité; ce n'est qu'en seconde instance (dans la deuxième phase de l'écriture du poème) qu'intervient la fabrication. De la sorte, Rühmkorf récuse l'autarcie de l'acte créateur que revendique Benn. Ensuite, la conception du moi lyrique, qui prend appui sur celle de Benn, ajoute à la subjectivité une substance empirique qui jouait précisément chez ce dernier un rôle de repoussoir. Enfin, si la poésie reste bien, pour Rühmkorf, le lieu de l'utopie, elle a perdu sa nature ontologique et philosophique pour ne plus être

qu'identitaire, c'est-à-dire proche d'une subjectivité réelle. Ce que Rühmkorf rejette, en somme, c'est la théorie de l'absolu et le souci de la transcendance.

Ainsi, le discours poétologique de l'héritier n'a plus de fondement épistémologique; il ne cherche pas plus de caution scientifique qu'il ne définit la poésie en termes de métaphysique. Il est au contraire fonction des impératifs d'une réalité sociale et politique. Finalement, les thèmes poétologiques de Rühmkorf ne s'inscrivent pas dans un système cohérent et ordonné, légitimé par la « science »: sans doute cette pensée méthodique lui fait-elle l'effet d'un anachronisme. L'esprit de système qui caractérise Benn lui semble probablement un obstacle à la juste appréhension du réel qu'exigent précisément les données nouvelles, complexes et mouvantes, de l'histoire politique et de l'histoire littéraire dans la seconde moitié du vingtième siècle.