



## 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 III**

**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 III**

|                                                |            |
|------------------------------------------------|------------|
| BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE<br>LETTRES - METZ - |            |
| N° Inv.                                        | 1996 021 L |
| Cote                                           | L/M3 96/4  |
| Loc.                                           | Magasin I  |

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

**Décembre 1996**

## CHAPITRE IV

### LES AMBIVALENCES DE LA RECEPTION

La confrontation des textes poétiques et poétologiques des deux auteurs a permis d'établir que la pratique et la théorie de Rühmkorf s'appuient largement, même de façon négative, sur l'oeuvre de Benn. Benn lui fournit les axes de réflexion selon lesquels il repense les fondements et le statut de la poésie dans le contexte historique nouveau qui est le sien. On a dégagé les infléchissements systématiques dont témoigne l'assimilation critique de l'héritage. Il convient maintenant de s'interroger sur le mode spécifique de la restitution, afin de déterminer si cette tradition de la modernité que représente le lyrisme de Benn est problématisée dans le discours poétique de Rühmkorf par une sorte de mise en abyme. Le problème posé sera examiné à partir des procédés de la restitution, à la lumière desquels on dégagera la teneur du persiflage, pour finalement interroger un poème exemplaire quant à la particularité de la réception de Benn par Rühmkorf.

#### 1. Les techniques de la restitution

##### 1.1. La rupture et le retournement

L'examen de l'oeuvre lyrique de Rühmkorf fait apparaître que cette filiation est toujours présente, mais de façon non explicite, et rarement thématisée. Les références directes à l'oeuvre de Benn sont donc quasiment inexistantes. Seul *Lied der Benn-Epigonon*<sup>1</sup> est une réflexion sur le « modèle » et ses avatars. Le nom du poète y est même cité, sous la forme d'un patronyme adjectivé qui constitue peut-être une marque d'irrespect:

Die schönsten Verse der Menschheit  
- nun finden Sie schon einen Reim! -  
sind die Gottfried Bennschen: (iVg 60)

<sup>1</sup> Rühmkorf en a publié la première strophe à la fin de son deuxième article sur les « épigones de Benn »: cette première version diffère de la version définitive, que l'on trouve dans iVg (p. 60), par le cinquième vers (« Sinkende Euphratthrone » au lieu de « Selbst in der Sowjetzone »). *Benn-Epigonon II*, dans: *konkret*, Jg. 4, Nr. 1, Januar 1958, p. 7.

L'importance du problème posé, suggéré par l'emploi du superlatif « schönsten » et du complément « der Menschen » qui montre l'ampleur de la perspective (toute l'histoire de la poésie depuis les débuts de l'humanité), contraste avec le laconisme de l'expression: le caractère péremptoire et arbitraire de l'assertion incite à mettre en doute la sincérité de celui qui la formule. De plus, la ponctuation du vers 3 annonce l'explication de cette sentence; or, les vers qui suivent ont une valeur descriptive et polémique, non rhétorique:

Hirn, lernäischer Leim -  
Selbst in der Sowjetzone  
Rosen, Rinde und Stamm.

De cette manière, l'auteur suscite chez le lecteur une attente qu'il trompe aussitôt. En outre, le deuxième vers témoigne de l'apparition brutale et inopinée du moi lyrique sous la forme d'une exclamation impérative dont le lecteur ne sait trop si elle déplore réellement la situation de la poésie dans les années cinquante, ou si elle ne fait que souligner, sur un mode caricatural, le mérite de Benn. Quoi qu'il en soit, il y a là une rupture qui a pour effet, voire pour fonction, de déstabiliser le lecteur, de briser la solennité du ton et la gravité du contenu. Ainsi, l'emphase n'est pas utilisée ici à des fins rhétoriques, mais dans une intention critique, si ce n'est ironique.

Appliquée ici à l'unique évocation explicite de Benn, cette technique de rupture caractérise de façon générale le mode de restitution de l'héritage. On peut en juger par les quelques exemples qui suivent. L'état subjectif reste, chez Rühmkorf, la dérélition; mais, dénuée de toute dimension existentielle, elle renvoie de plus en plus nettement à une situation concrète. Voici un des rares exemples où elle est décrite en termes de métaphysique:

ei! er kaut noch immer das überkommene Nichts, daran schon sein Vater mahlte,  
und nichts Neuere als Nichts fiel ihm bei -  
(Selbstporträt 1958, iVg 24)

Toutefois, la triple répétition du terme « Nichts », sa fonction de complément des verbes « kauen » et « mahlen », qui assurent la rupture sémantique, confèrent à cette notion-clé de la poésie de Benn une dimension ironique.

*Sauren Angesichts* établit le même constat de nihilisme:

Träume abgetragen,  
sauen Angesichts;  
auf dem Kübelwagen  
singen wir vom Nichts.  
[...]  
im zermahlenen Ocker

läuft die Stunde leer.  
(iVg 44)

Le « néant » devient une simple indication thématique (vers 4), à quoi le poème oppose, en reprenant le fondement du lyrisme de Benn, « l'heure » de la création censée faire échec au vide: or, la dimension constructive et salvatrice de ce contrepoids disparaît totalement ici (« läuft die Stunde leer »). Le lecteur de Benn ne peut qu'être sensible au contraste entre le terme « Stunde » et l'adjectif « leer ».

*Abends Ginfizz* offre un autre exemple de réfraction du lexique métaphysique par lequel Benn décrit la situation du sujet moderne:

Soll was weiter noch war,  
Satz der Gezeiten,  
mit dem goldenen Kaviar  
in die Leere gleiten.  
(iVg 16)

Aux formules abstraites représentant les principes immuables de la nature et l'état du monde s'oppose la référence concrète et alimentaire de « Kaviar ».

La rupture de ton ou de lexique, qui fait s'entrechoquer terminologie philosophico-abstraite et vocabulaire trivial, finit par tourner en dérision les concepts du lyrisme de Benn. Ce mode de restitution ne s'applique pas seulement au registre de la métaphysique. Il concerne également des images ou des tendances du discours. Dans l'exemple suivant, l'évocation du sud est soumise au même traitement:

Auf Sommers Rad geflochten,  
nach Süden, wohin du überhängst,  
die Fahrt: mit Mliedern, Fröschen und Rosen zur Neige gehetzt,  
(*Irdisches Vergnügen in g, iVg 7*)

On a déjà signalé que l'incongruité du terme « Fröschen » dans l'énumération introduit une distance ironique qui vise l'élan méditerranéen dont témoignent les poèmes de Benn. De même, le quatrain qui suit entrechoque quatre concepts-clés de son lyrisme (« l'heure », la magie, la couleur bleue, la profondeur) et l'apostrophe crue de « alte Sau »:

Stunde aus magischem Blau,  
tief! und veränderlich...  
Komm, alte Sau,  
hau dich neben mich.  
(*Kaff im Sommergras, iVg 15*)

Le point d'exclamation qui succède à l'adjectif, au deuxième vers, annonce le vocatif irrévérencieux qui suit, et contribue rétrospectivement à donner au premier vers la valeur d'une citation.

La décomposition « forcée » du moi qu'illustrent chez Benn les poèmes des années vingt, est également, à l'occasion, la cible d'une réorientation contrastive, comme le montre la dernière strophe de *Unter die Achselbänder*:

Ich bin, der ich gerade bin, ich lieg auf der Seite,  
unter des Mondes messingfarbenem Kris,  
dreiundfünfzigeinhalb Grad nördlicher Breite,  
im Gebüsch, in der Finsternis.  
Ich spüre das harte Gras unterm Ellenbogen  
und ich rieche den Fluß....  
Das Plankton sinkt, die künftigen Monologe,  
in das mürbe Netz zwischen Hirn und Sympathikus.  
(iVg 22)

Hors contexte, les deux derniers vers traduisent tout à fait, dans la forme comme dans le fond, le réflexe régressif d'abolition de la conscience qu'expriment les textes de Benn. Seule une lecture contextuelle permet de les interpréter non comme une pratique épigonale, mais comme un pastiche. En effet, par cercles concentriques qui enserrant peu à peu les impressions intérieures, les six premiers vers cités concrétisent les données géographiques, temporelles et même sensorielles de la situation du moi. Ce sont là des précisions qui battent en brèche le mouvement de retour à un état antérieur à la conscience! De la sorte, le poème chemine vers l'image d'une régression escapistes dont le mode d'expression repose sur une mise en scène habile du langage de Benn: les deux derniers vers intègrent, par imitation, des termes biologiques et anatomiques (« Plankton », « Hirn », « Sympathikus »); le substantif « Monologe » renvoie par son contenu sémantique à la conception monologique du lyrisme, et par la forme du pluriel aux catégories abstraites que manie Benn. L'addition de ces termes produit moins un sens qu'elle ne renvoie, sur le mode du pastiche<sup>2</sup>, au discours de référence dont elle signale ainsi les travers. Là encore, c'est la rupture entre la localisation de l'expérience subjective et sa nature, qui introduit une distance et suggère que la contamination est en réalité une imitation.

<sup>2</sup> cf. Gérard Genette: « Le pasticheur se saisit d'un style [...], et ce style lui dicte son texte. [...] sa cible est un style, et les motifs thématiques qu'il comporte [...] »; « [...] le pastiche imite, c'est-à-dire emprunte un style [...] » *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, Collection Poétiques, 1982. p. 89 et p. 157.

Or, c'est également par la rupture que Benn lui-même restitue l'héritage de la tradition lyrique. L'une des formes de cette technique consiste à susciter une attente précise du lecteur pour la décevoir ensuite brusquement. Ce mode de fonctionnement est représentatif de son lyrisme « expressionniste ». *Schöne Jugend*<sup>3</sup>, deuxième poème du cycle *Morgue*, en donne une illustration exemplaire:

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte,  
sah so angeknabbert aus.  
Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so löcherig.  
Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell  
fand man ein Nest von jungen Ratten.  
Ein kleines Schwesterchen lag tot.  
Die andern lebten von Leber und Niere,  
tranken das kalte Blut und hatten  
hier eine schöne Jugend verlebt.  
Und schön und schnell kam auch ihr Tod:  
Man warf sie allesamt ins Wasser.  
Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten!  
(*Gedichte* 22)

Contrairement à ce que laisse supposer le titre, il ne s'agit pas là d'un poème sur le bonheur de la jeunesse humaine: « schöne Jugend » désigne ici la jeunesse des rats. Le fait que l'attendrissement ait pour objet le destin des rats et non celui de l'être humain montre que la dérision s'applique à l'homme ainsi qu'au sentiment. Ce n'est pas tant le regard et le vocabulaire cliniques, ou la vision du corps en décomposition, que le détournement cynique de la sentimentalité vers l'animal qui fait de ce poème un modèle de renversement. Cette variation moderne sur le thème d'Ophélie est, de ce fait, exemplaire par sa radicalité, c'est-à-dire par le cynisme qu'elle déploie pour détourner la tradition lyrique.

Rühmkorf pratique aussi le renversement de l'attente du lecteur. Le quatrième poème de *Heiße Lyrik* commence par les mots « Sanfte Dämmerung », qui rappellent des apostrophes connues à la nuit et font espérer une évocation de « Stimmungslirik »; mais Rühmkorf poursuit en conférant à l'élan idéaliste une orientation géocentrique: « Sanfte Dämmerung, und mit herabgelassener Hose, / Mit abgelegtem Jackett, / Spür ich noch einmal des Sommers tiefe Narkose / Hinter dem Ektoderm, hinterm Skelett. » (*HL* 6) Cette technique contrastive qui provoque et détruit l'attente du lecteur se rencontre chez Benn dans un cadre thématique équivalent; l'invocation « O, Nacht! » apparaît,

<sup>3</sup> cf. Eichmann, *op. cit.*, p. 106-107; Liewerscheidt, *op. cit.*, p. 20-23; Stefan Bodo Würffel: *Ophelia. Figur und Entfremdung*. Bern: Francke, 1985, p. 85-92.

contrairement à la tradition, dans une poésie de l'ivresse et de l'extase, où le sujet tente de retrouver l'unité du moi: « O, Nacht! Ich nahm schon Kokain, / Und Blutverteilung ist im Gange. » (*O, Nacht-; Gedichte* 107). La parenté que l'on constate au plan technique et thématique montre que le vers de Rühmkorf « Sanfte Dämmerung... » fait implicitement référence à Benn. Dans ce prolongement, la fin de la strophe illustre une expérience de dissolution. Le sens matérialiste que Rühmkorf donne au vocatif indique en revanche l'écart par rapport à l'ainé: si l'escapisme possède, pour Benn, un fondement épistémologique et poétologique, il n'en est pas de même pour Rühmkorf, où il prend une dimension purement érotique. L'effet de destruction qu'induit le procédé contrastif initial ne s'applique donc pas seulement à la tradition idéaliste, mais également à Benn lui-même: c'est le recentrage matérialiste et érotique de l'ivresse qui en est ici le vecteur.

C'est parfois le texte entier qui repose sur le contraste: de nombreux poèmes de Rühmkorf présentent cette caractéristique. L'exemple le plus significatif est *Wiegen- oder Aufklärelied*, dont la régularité formelle et rythmique ainsi qu'une partie du contenu rappellent la berceuse; à cela s'oppose la présence, incongrue dans ce contexte, de termes et de référents économiques et politiques:

Papas Puschen schlurfen sacht;  
hattu dichti-dichti macht?  
Große Krise unterm Skalp:  
[...]  
bald fegt uns das Lämpchen aus  
Bundeskriegsminister Strauß.  
Schlafe ein, still mein Kind, [...]  
(*il'g* 56)

Le titre lui-même rend compte de cette construction contrastive. *Kleine Aster*, de Benn, présente un fonctionnement analogue:

Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt.  
Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhellila Aster  
zwischen die Zähne geklemmt.  
Als ich von der Brust aus  
unter der Haut  
mit einem langen Messer  
Zunge und Gaumen herauschnitt,  
muß ich sie angestochen haben, denn sie glitt  
in das nebenliegende Gehirn.  
Ich packte sie ihm in die Bauchhöhle  
zwischen die Holzwolle,  
als man zunähte.  
Trinke dich satt in deiner Vase!  
Ruhe sanft,  
kleine Aster! (*Gedichte* 21)

Le vocabulaire de la berceuse est confronté au langage clinique. Entre la sobriété d'un rapport médical et la sentimentalité d'une réaction affective, le ton révèle une alternance de cynisme macabre et d'attendrissement. L'effet produit est le même que dans *Schöne Jugend*: le sentiment qui se détourne de l'humain vers la nature apparaît dans toute sa perversion.

Ces quelques exemples montrent que le discours de chacun des poètes repose sur les ruptures et les contrastes. C'est Rühmkorf lui-même qui dégage la fonction de ce procédé dans une analyse de *Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke*.<sup>4</sup> Voici quelques vers significatifs du poème de Benn:

Der Mann:  
 Hier diese Reihe sind zerfallene Schöße  
 und diese Reihe ist zerfallene Brust.  
 Bett stinkt bei Bett. Die Schwestern wechseln stündlich.

Komm, heb ruhig diese Decke auf.  
 Sieh, dieser Klumpen Fett und faule Säfte,  
 das war einst irgendeinem Mann groß  
 [...]  
 Fühl ruhig hin. Das Fleisch ist weich und schmerzt nicht.  
 [...]  
 (Gedichte 28)

Le commentaire de Rühmkorf commence par ces mots: « Supposons que ce soit un poème d'amour. »<sup>5</sup> Il montre que dans ce poème se réalise une conception de la poésie fondée sur le renversement de la tradition lyrique. Pour en analyser le fonctionnement, il utilise la notion de « Kontrafaktur » (SL 152):

Wir [sehen] allerdings, daß ein Jahrtausendtopos des Liebeslockens und der Minnebalz ('Komm heraus, komm heraus, du schöne Braut' - 'Komm zu mir in Garten, komm zu mir ins Gras') methodisch als Stimmungsscheuche und Verschrecksignal eingesetzt wird ('Komm, hebe ruhig diese Decke auf. Sieh, dieser Klumpen Fett und faule Säfte - - - 'Komm, sieh auf diese Narbe an der Brust'): Appellationen weniger zum geneigten Nähertreten als zum entsetzten Zurückschauern. (SL 153)<sup>6</sup>

<sup>4</sup> *Ein modernes Liebesgedicht. Gottfried Benn « Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke ».* (1976) Dans: SL 151-153. Première publication dans: P. Rühmkorf (Hg.): *131 expressionistische Gedichte*. Berlin: Wagenbach, 1976, p. 91-94.

<sup>5</sup> « Nehmen wir einmal an, dies wäre ein Liebesgedicht. » (SL 152)

<sup>6</sup> « Nous voyons en fait qu'un topos millénaire, celui de la séduction amoureuse et de la parade courtoise (« Viens, sors, belle fiancée » - « Rejoins-moi au jardin, rejoins-moi dans l'herbe ») est méthodiquement employé pour dissiper le charme et provoquer l'épouvante (« Viens, soulève sans crainte cette couverture. Vois cet amas de graisses et d'humeurs putrides » - - - « Viens, regarde cette cicatrice sur la poitrine »): de quoi susciter non pas l'inclination attentive mais un haut-le-corps horrifié. »

Cette technique d'imitation qu'est le « pastiche » caractérise dans la forme comme dans l'intention, aussi bien le lyrisme de Benn que celui de Rühmkorf. Certes, comme il le montre dans cet exemple, la cible du retournement n'est pas tant la tradition littéraire de la « Minne », que l'état désastreux du réel, qui rend cette forme de poésie incongrue.<sup>7</sup> Il reste que le renversement possède bien une fonction critique: elle s'applique ici à la misère, réalité que côtoie quotidiennement le médecin Benn. Les poèmes précédemment cités, comme *Schöne Jugend* ou *Kleine Aster* par exemple, visent bien, en dévoyant le fonctionnement d'une poésie conçue comme langage de l'âme et du sentiment, la tradition lyrique en général. Il n'en va pas autrement pour Rühmkorf: on a déjà observé que le renversement de la poésie idéaliste a pour effet de la tourner en dérision.<sup>8</sup> Il reste à examiner si le procédé de rupture et de renversement, appliqué à Benn, se retourne aussi nettement contre le modèle. Il est clair que le texte poétique se construit en référence à une « tradition » lyrique, celle de la modernité: sa réfutation devient-elle pour autant un élément constitutif du sens? C'est ce qu'on va maintenant tenter de déterminer.

## 1.2. Entre contamination et citation: la réappropriation ludique

La référence à Benn n'est pas seulement perceptible dans les thèmes poétiques et poétologiques; elle s'exprime aussi par une parenté formelle parfois ambiguë. Les créations linguistiques, les associations et les compositions du langage de Rühmkorf, proches des expériences de Benn, produisent un effet comique susceptible de se retourner, à l'occasion, contre le modèle.

L'emploi du lexique physiologique, le choc de l'abstrait et du concret dans le vocabulaire le plus cru, dont témoigne la poésie de jeunesse de Benn, possède une fonction subversive qui rend compte d'une profonde perturbation. Rühmkorf adopte la même technique:

Ich komme und stelle zur Diskussion  
Denken und Darminhalt.  
(HL 15)

Wie es sich zusammenschob  
aus Äther und Erde.

<sup>7</sup> En ce sens, *Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke* correspond à la façon dont Rühmkorf envisage la fonction de cette « variation » littéraire qu'est la parodie.

<sup>8</sup> cf. p. 62; 110-112.

Was ihn magisch aufwärts hob,  
 süßes Merde!  
 (*Programmatisker Rückblick, iVg 63*)

Le changement rapide de perspective, de champ sémantique, de niveau de langue, l'emploi du style nominal qui, dans une sorte de tourbillon, fait se succéder les substantifs les plus hétéroclites, caractérisent Benn et Rühmkorf. Qu'on en juge par ces deux exemples:

Fatum. Flamingohähne  
 Geta am Darm commod,  
 Anderweit Tierschutzmäcene  
 Kommt, ersticht ihn beim Kot -  
 Fraß, Suff, Seuchen und Stänke  
 Um das Modder-Modell -  
 A bas die Kränke  
 Individuell.  
 (Benn: *Chaos -, Gedichte 150*)

Mein Ich-und-alles, nix versteh,  
 der Mond geht hoch, da sitz ich baff  
 und brenn mir meinen Schnaps aus Schnee,  
 the pangs of despised love.

Oh Lieb, mein Lieb, oh l'homme machine,  
 den Schwur ins Ohrenschmalz geritzt,  
 [...]  
 (Rühmkorf: *Sentimentalisch II, iVg 30*)

Ces réminiscences ne sont pas, chez Rühmkorf, l'apanage de l'oeuvre de jeunesse; on en retrouve également les traces dans le dernier recueil:

Jede Pièce heischt Salut  
 - Kopf hoch, Homme de lettres! -  
 Fort die Schatten, ab den Hut,  
 daß man dich zerschmettre -  
 (*Hannover, New Hampshire - eine Ausflucht, E 45*)

Le discours lyrique de Rühmkorf témoigne ainsi, en permanence, d'un jeu délibéré avec le langage, notamment celui de Benn. Ce traitement est à ce point systématique que Rühmkorf semble parfois se livrer à une brillante démonstration du style de l'aîné. Ce qui apparaît à première vue comme une contamination se révèle souvent une véritable mise en scène de l'idiolecte de Benn. C'est ainsi que, par exemple, il relate l'expérience de dissolution subjective:

Schlürfe vom handwarmen All, der Gaumen zerfließt,  
 die Kehle schon -  
 (*Himmel abgespeckt, iVg 6*)

[...]

läuft mein Gehirn Amok  
 über die inneren Flächen.  
 [...]  
 So primitiv und profund kippt man nach hinten.  
 (*Ich und Pawlows Hund, iVg 39*)<sup>9</sup>

La restitution est, dans la forme comme dans le fond, tellement fidèle à Benn qu'on ne peut que s'interroger sur sa signification. Assurément, l'intention parodique est plus claire dans les exemples suivants:

Meine Grenzen nach innen überschreiten. . .  
 Noch einmal diese Stoffe-da erzeugen. . .  
 Eine unbekannte Verbindung eingehn. . .  
 Happen Manna destillieren -  
 Goldblubber-  
 Nervenplankton-  
 Stratosphärensperma-  
 Es muß doch noch einen zweiten Weg  
 ums Gehirn rum geben!  
 (*Einen zweiten Weg ums Gehirn rum, H 46*)

Rühmkorf illustre ici la régression ontogénique dans les profondeurs du moi, dont Benn donne une justification poétologique. Le thème est porté par un lexique qui relève du pastiche, dont les vecteurs sont le style nominal et les néologismes pseudo-scientifiques. La typographie, ainsi que le changement de registre et de perspective, confèrent à l'exclamation finale la valeur d'un commentaire qui objective l'expérience régressive sur le mode ironique.

Dans *Zirkus*, ce sont les fondements philosophiques de la poésie qui sont visés:

S e i n ist immer nur Bewußtseinsblähung -  
 (*W 179*)

La mise en relief typographique du concept ontologique, sa réduction à un composé alliant un terme cru et une notion-clé du discours de Benn ôtent à la définition de l'« être » toute dimension métaphysique et l'inscrit au contraire dans un contexte physiologique. Ce renversement vise la dimension ontologique de la poésie de Benn, à laquelle, nous l'avons vu, Rühmkorf ne peut souscrire.

C'est également par imitation qu'il procède pour remettre en question, dans la seconde phase, la pérennité de l'art. Le vers qui suit rappelle clairement celui par lequel

<sup>9</sup> Première publication sous le titre *Himmel vor Kriwoi Rog* (Harry Flieder), *SK*, Jg. 2, Nr. 8, Dezember 1956.

Benn tente, finalement, de légitimer l'art en récusant le reproche de stérilité (« [...] Statuen bergen die Saat », *Leben - niederer Wahn, Gedichte* 278):

Bloß keine Statuen bilden!  
(*Im Fahrtwind, H* 28)

De la même manière, la conscience de l'inanité de l'oeuvre accomplie, qui s'exprime dans le dernier recueil, englobe, dans l'exemple suivant, la pratique narcissique et la construction formelle qui caractérisent le lyrisme de Benn:

Geht leider nicht. Geht nie.  
U n d d u ? - bespiegelst dich im Kunstgeschliffenen.  
(*Einmalig wie wir alle, E* 155)

L'amertume porte sur les termes « bespiegelst » et « Kunstgeschliffenen », qui concentrent deux aspects primordiaux du lyrisme de Benn, de sorte que le renoncement semble davantage concerner une pratique autarcique de la poésie, axée sur l'exaltation de la forme, que l'oeuvre réalisée par l'auteur.

Die Rosen gerade noch eben,  
schon ziemlich viel Rost mit im Rot -  
(*Zersungene Lieder III, E* 127)

Peut-être peut-on lire dans cette évocation des « roses », qui apparaît comme un dernier recours aussitôt réfuté, une citation qui renverrait à la fleur dont la poésie de Benn fait grand usage dès les années quarante.<sup>10</sup>

Mond: Metapher absolut -  
und die Nacht schwappt um den Kasperzinken.  
(*Programmatischer Rückblick, iVg* 63)

Sans doute la substitution, à la métaphore de la nuit, d'un méta-discours qui met en oeuvre, dans un style elliptico-nominal, les termes « Metapher » et « absolut », est-elle, là aussi, un pastiche qui raille la « poésie absolue ».

On pourrait ainsi accumuler les exemples. Retenons simplement que le discours poétique de Rühmkorf rend compte des thèmes et des tendances du lyrisme de Benn au moyen de ses propres techniques; plus exactement: le style de Benn se trouve intégré à la restitution, il en est même un vecteur, au point que le mimétisme qu'on identifie à

<sup>10</sup> cf. par exemple *Mittelmeerisch* (*Gedichte* 307), *In einer Stadt* (311), *Alle die Gräber* (315), *Gärten und Nächte* (316), *Rosen* (342). Benn lui-même avoue cette prédilection dans une lettre à Oelze: « Die Rosen, ja die Rosen! Meine Frau hat mir verboten, noch in einem Gedicht das Wort Rosen zu verwenden, - schade, es ist so ein schönes Wort. » (*Werkbiographie zur Lyrik, Gedichte* 635). (« Les roses, ah les roses! Ma femme m'a interdit d'utiliser encore le mot « roses » dans un poème, - dommage, c'est un si beau mot. »)

première vue apparaît parfois comme une imitation délibérée. Certes, ce glissement n'est pas plus systématique qu'il ne suit la chronologie de la production. On constate bien plutôt qu'il est sélectif, concernant certains thèmes de façon privilégiée. En outre, entre contamination non réfractée et citation ludique ou critique, il n'est pas toujours possible d'identifier formellement la nature de la réminiscence. La frontière entre le pastiche et la reproduction inconsciente d'un modèle est parfois floue et objectivement difficile à apprécier. *Weit in die Leere...* est représentatif de cette ambivalence:

Weit in die Leere geht  
Noch unser Hintergrund,  
Wir mit dem Geigergerät,  
Wir mit dem Schorf am Mund.

Die uns eine Frau gebar,  
Worauf freute sie sich? -  
Wir mit Pomade im Haar,  
Lebend und lächerlich.

Unser verkommenes Hirn,  
Das mit der Gorgo schlief,  
Nun unter dem Siebengestirn  
Dreht es sich negativ.

Wir in Jasmin und Jod,  
Bis uns der Splitter trifft.  
Wo endet das Abendrot?  
Und was war Lippenstift?

Die Hand der Parze langt  
Nach dem Garn bereits.  
Siehe, der Himmel schwankt  
Über dem Fadenkreuz.  
(HL 7)<sup>11</sup>

Ce poème concentre de façon exemplaire les convergences formelles et thématiques entre les deux auteurs: les cinq quatrains aux rimes croisées, dont chaque vers est rythmé par trois dactyles, confèrent à l'ensemble un aspect formel clos et régulier qui rappelle ce que Benn produit dès les années trente. Le pessimisme historique, la mise en doute du progrès par le terme « Geigergerät », image de l'aboutissement de l'histoire telle que la conçoit Rühmkorf, ainsi que l'évocation du « cerveau » comme l'une des causes du désordre historique, sont des thèmes communs aux deux auteurs. La vision de la condition humaine (« Schorf im Mund / Lebend und lächerlich ») rappelle l'avilissement

<sup>11</sup> cf. l'analyse détaillée du poème par Uerlings, à laquelle on ne peut que souscrire: *Die Gedichte P. Rühmkorfs...*, op. cit., p. 11-17.

de l'humain dans les premières oeuvres de Benn. Enfin, l'abondance des références mythologiques (« Gorgo », « Parze », « Himmel », « Fadenkreuz ») et bibliques (le vocatif « siehe », le terme « Kreuz »), ainsi que l'image saisissante de l'existence humaine entre la naissance (strophe 2) et la mort (strophe 4) reprennent une technique de Benn. Ainsi, *Weit in die Leere...* offre un condensé remarquable des thèmes et des techniques de Benn. C'est justement cette profusion d'images, de thèmes et de procédés qui est intéressante dans notre perspective: ce panorama qui submerge le lecteur donne l'impression que Rühmkorf s'est appliqué, voire amusé, à rendre la vision du monde de Benn et à en faire la démonstration lyrique.

En effet, de multiples éléments empêchent de croire à une simple convergence. Les procédés constitutifs du lyrisme de Benn, comme la succession des registres de style, qui est destinée à exprimer le désarroi subjectif et qui véhicule ainsi une conception tragique du monde, parviennent sous la plume de Rühmkorf à susciter le sourire. Ainsi, les images « unser verkommenes Hirn, / Das mit der Gorgo schlief » ou « Die Hand der Parze langt / Nach dem Garn bereits », produisent un effet comique; et l'on soupçonne, de la part de Rühmkorf, une jubilation à provoquer ces associations, à faire s'entrechoquer des éléments mythologiques avec un registre vulgaire. Rühmkorf procède ici à une sorte de représentation (au sens théâtral) de la vision du monde de Benn. Cette mise en scène suppose une distance: le moi lyrique ne se confond pas avec le contenu, si bien qu'il n'y a pas d'identification. Cet effet se trouve corroboré par l'apostrophe « siehe », qui constitue une césure: la perspective n'est plus celle qu'exprime le « wir » des premières strophes, où le moi lyrique semblait aussi être aussi l'objet du malheur du monde. Le vocatif signale au contraire une supériorité de ce moi.

*Weit in die Leere...* montre donc à quel point la restitution de l'oeuvre de Benn est ambivalente, combinant la reprise des thèmes et des techniques avec une mise en perspective déstabilisante.

Le terme d'ambivalence rend compte tout d'abord de la nature parfois ambiguë des réminiscences, dont il n'est pas toujours aisé, on l'a vu, de décider si elles sont involontaires ou le résultat d'une imitation polémique. Il s'applique ensuite à la réappropriation critique, qui assimile certains aspects du discours de référence et en rejette d'autres. Lorsqu'il se fait clairement sous la forme de pseudo-citations, le

traitement de l'oeuvre de Benn traduit une distance qui est fréquemment celle de l'ironie. Loin d'être le fruit du hasard, ce fonctionnement vise des tendances bien précises du lyrisme de Benn: ce sont précisément les axes de ce persiflage qu'on va maintenant étudier.

## 2. Les tendances du persiflage

### 2.1. Le refus de l'extase méditerranéenne

La dérision frappe en premier lieu toute l'imagerie méditerranéenne qui anime le discours de Benn. Il tente en effet, dès les années vingt, de résoudre la « crise » par la régression intérieure vers les « couches archaïques »<sup>12</sup>, par l'abolition de la conscience dans le rêve extatique du sud. Ce que vise Rühmkorf, c'est ce que Benn appelle « les complexes du sud »<sup>13</sup>, le « complexe ligurien », que concentre le « bleu »:

[...] Blau, welch Glück, welch reines Erlebnis! [...] Nicht umsonst sage ich Blau. Es ist das Südwort schlechthin, der Exponent des 'ligurischen Komplexes' von enormem Wallungswert, das Hauptmittel zur 'Zusammenhangsdurchstoßung', nach der die Selbstentzündung beginnt [...].<sup>14</sup>

Chez Rühmkorf, la couleur bleue est objet de raillerie; en voici quelques exemples:

Träume ausgeklinkt - gutso - die gondeln im Blauen,  
in den schwimmenden Äther getupft;  
(*Himmel abgespeckt*, iVg 6)

die Stunde verderblichen Blaus -  
(*Wo die Götter die Daumen drehen*, iVg 10)

blau, das zarte Fell des Absoluten -  
(*Auf Sommers Grill*, iVg 20)

Dans ce prolongement, de multiples métaphores renouvellent l'évocation poétique du ciel; la réorientation touche non seulement la tradition idéaliste, mais également les théories poétologiques de Benn qui exaltent cette couleur:

Auf dem Grill des Sommers hingebreitet,

<sup>12</sup> Qu'il appelle « das Primäre » (*Lebensweg eines Intellektualisten*, *Werke IV*, p. 36).

<sup>13</sup> « [die] südlichen Komplexe », *Probleme der Lyrik*, *Werke I*, p. 512.

<sup>14</sup> *ibid.* Trad. Rovini, *op. cit.*, p. 354, partiellement modifiée: « [...] le bleu, quel bonheur, quelle pure aventure intérieure! [...] Ce n'est pas sans motif que je dis bleu. C'est le mot méridional par excellence, l'exposant du 'complexe ligure', d'une énorme 'vertu de bouillonnement', le moyen essentiel de réaliser la 'rupture de la cohérence' après laquelle commence l'auto-embrasement [...]. »

sonnen-krosses Laub am Ellenbogen,  
und der Himmel wie ein Präser Gottes  
über die entflammte Welt gezogen.  
(*ibid.*)

Ich, zwischen Hoff- und Hangen,  
rühr an den Himmel nicht.  
(*Variation auf 'Abendlied' von Matthias Claudius, K 86*)

Il en va de même pour les images du sud en général:

im Sommer, wenn er überkocht...  
(*Wes Pfeil, iVg 8*)

Goldener Schaum vorm äsenden Maul des Sommers  
(*Auf Sommers Grill, iVg 20*)

als durch die borgewärnten Lüfte,  
[...]  
als durchs Cañon, ein magisches Jucken im Stiefel,  
humpelst du südwärts.  
(*Über heroische Landschaften, iVg 17*)

Jaaa, ganz in Weite gelöst und mit nichts als Südwind angetan,  
gleiten wir durch sich langsam zersetzenden Tag  
sacht ins  
fliederverhangene Maul der Bucht....  
(*Variationen auf ein Thema von Friedrich Gottlieb Klopstock, iVg 33*)

Im Zorn des Sommers, ganz mit Gold bekotzt  
(*Um die Bestände zu überprüfen, iVg 35*)

Der an unsern Ohren zerrte,  
Südwind, legt die Freuden bloß;  
auf der schwankenden, der Erde,  
halt ich an um deinen Schoß.  
(*Das Zeitvertu-Lied, K 70*)

Der hier seinen Witz unter Atem hält,  
[...]  
Sattelt die Sonn-trallala, trimmt seinen Hut  
(*Alles-für-die-Nix-Lied, K 76*)

Sonne im Abgang, eine angestochene Sau,  
die schon nach drüben kippt -  
Wir mit Klavier und Geige eingesperrte,  
gen Süden ausgeflippt,  
doch unterm Flügel dampft der Krakatau -  
(*Elbterrassen, W 165-166*)

L'analyse que fait Benn de la crise de l'Occident oppose la connaissance mythique à la connaissance expérimentale; la régression et l'extase circonscrivent un espace où la conscience et le temps sont abolis dans un monde totalement pénétré de lumière et d'eau,

un monde autarcique libéré de la causalité et de l'histoire<sup>15</sup>, qui présente donc toutes les caractéristiques du monde mythique.<sup>16</sup> Rühmkorf persifle toutes ces évocations mythiques, en trivialisant tout d'abord l'« Antiquité », puis en ridiculisant ses divinités:

und hebst den Kopf voll Althertum  
und schlappst die Himmelsschüssel aus.  
(*Sentimentalisch I*, iVg 29)

trunken im Indigo  
treibt der Dionysos.  
(*Kaff im Sommergras*, iVg 15)

ins blonde Haar gehüllt der Sonnen-Gorgo,  
das unserm Haus die Schulter runterfällt.  
(*Wes Pfeil?*, iVg 8)

Freund Äol gehen die Winde ab;  
Orion, auch noch nicht zubett,  
scheucht Sterne über die SBZ.  
(*Tran- und Abendlied*, iVg 65)

Ein schöner Tag, die Nornen stricken Strümpfe,  
dieweil ich in Angora-Wolken äs.  
S'ist Fried, und keck entblößt die Rüben-Nymphe  
archaisches Gesäß.  
(*Schäfer-Lied*, iVg 66)

Keine Transzendenz, keine Götter, kein doppelter Boden.  
(*Um die Bestände zu überprüfen*, iVg 34)<sup>17</sup>

Cette manipulation ludique des images de la mythologie vise l'exaltation du monde antique du sud dont témoigne tout le lyrisme de Benn; au-delà de la période de régression extatique, il affirme en effet avec constance le lien fondamental entre la création artistique et le monde méditerranéen, comme en témoigne *Mittelmeerisch*, composé en 1943:

Ach, aus den Archipelagen,  
da im Orangengeruch  
[...]  
strömt in des Nordens Duster,  
Nebel- und Nilfheim,  
Runen und Lurengeflüster  
mittelmeerisch ein Reim:

<sup>15</sup> La présence symbolique des « dieux » dans ces évocations consacre précisément cette libération.

<sup>16</sup> cf. *Ikarus* (*Gedichte* 79-80), *Reise* (82), *Ausblick* (83), *Kretische Vase* (84), *Mediterran* (195), *Osterinsel* (199-200), *Trunkene Flut* (205), etc... Liewerscheidt indique que la prédilection de Benn pour les thèmes de la mythologie grecque s'explique par le caractère supra-historique de ce cadre. (*op. cit.*, p. 78).

<sup>17</sup> Dans ce dernier exemple, le refus des « dieux » renvoie peut-être à la dernière strophe de *Widmung*, qui célèbre le triomphe du poète sur l'histoire en l'assimilant aux divinités antiques: « Dann über Einsamkeit, / Spieler und Spötter, / naht die Unsterblichkeit: / Strophen und Götter. » (*Gedichte* 253)

[...]  
 schaffe den Dingen Dauer -,  
 strömt es vom Mittelmeer.  
 (*Gedichte* 307)

Le sud est donc lié pour Benn aux catégories de l'absolu, de la durée, de l'éternité (« Mittelmeer » ne répond pas par hasard à « Dauer »), qui définissent la poésie et n'échappent donc pas, à ce titre, à la raillerie dans le lyrisme de Rühmkorf.

## 2.2. Le refus de l'absolu et de la transcendance

Dans ce prolongement, le discours de Rühmkorf persifle, en second lieu, l'« absolu » et la « transcendance » de l'art:

Reine Wahrheit, ewig und unsäglich,  
 irrt im Kreise, weil sie nie bewirkt.  
 (*Mailied für junge Genossin*, W 176)

Ces deux vers refusent nettement d'attribuer à la poésie les qualités de « pureté », de « vérité », d'« éternité », qui la mèneraient vers un absolu, aux confins de l'« indicible »: l'héritier ne peut adopter cette conception autarcique qui dénie à la pratique esthétique toute incidence sur le réel. La formulation de ce refus est ici discursive; mais les concepts avec lesquels Benn exalte l'art et la forme font le plus souvent l'objet d'un traitement subversif:

[...] den Mann:  
 Seine Bescheidenheit ist seine vorzügliche Größe;  
 der schmökt seine Piep, der weiß, was er aussagen kann!  
 [...]  
 Aber hoch mit dem Blick zum Unendlichkeitskino;  
 solange das Metronom noch tickt unterm Nessushemd;  
 schau, wie Westwind dem Monde, edlem Albino  
 Zirrushaar vor das Auge kämmt.  
 (*Um die Bestände zu überprüfen*, Ivg 34)

Le discours poétique se caractérise par sa « modestie »: refusant d'attribuer au lyrisme des catégories qui le dépassent, le poète se présente comme un « homme » et non comme un individu d'exception. La métaphore céleste du « cinéma de l'infini », ainsi que les images du coeur (« Metronom »), de la lune et du vent (deux derniers vers), réfutent la transcendance; cette négation, qui prend ensuite une tournure déclarative, s'applique sans doute à la forme divine comme à la forme artistique de la transcendance. La dérision frappe ainsi à la fois la tradition idéaliste et, à sa suite, le dévoiement que lui a fait subir

Benn en réinvestissant la dynamique de l'absolu dans la métaphysique de l'art. Rühmkorf imprime donc à son discours poétique, en toute logique, un élan contraire:

Ich bin seit Hellas ziemlich heruntergekommen,  
ich hänge mein Herz an alles, was mir durch die Finger rinnt -  
Das Elend der Welt ist größer als angenommen,  
und köstlicher der Wind.

Um kurz die Bestände zu überprüfen: Schlüssel?  
Jawoll. Portemonnaie? Hm! Zigarettenstreichhölzer?  
Ijo. Munter und unternehmungslustig klickern die  
Bellergapillen in meiner Tasche. Noch einen Zug von  
der unendlichen Luft: Ich entwickle keine höheren  
Gedankengänge.

[...]  
(*ibid.*)

Les valeurs de l'idéal et de l'éternité sont battues en brèche par l'image de la chute du sujet et de son attachement à l'éphémère. Le bilan de ses possessions matérielles souligne une réorientation matérialiste qui culmine dans le refus final. En réaction à la dynamique ascendante que traduit le discours de Benn, Rühmkorf revendique la « pesanteur ». L'exemple qui suit montre bien que le géocentrisme est la réponse spécifique du discours nouveau à l'inadéquation au temps de l'élan vers l'absolu, fût-il celui de l'art:

Nicht mehr die Sonne mit lodernder Mähne am Heck,  
und der Wind, voll Vogelgeschrei und gesalzener Nachricht -  
Nur den eigenen Atem im Gaumensegel,  
genießest du als deinen letzten Besitz  
auf magerer Pritsche die Schwerkraft.

Gestern noch hoch zu Meer, im hölzernen Sattel, caramba!  
Wieviel Licht für dein Auge, wieviel Gesang für den Mund!  
[...]

Auch dies könnte ein Glück abgeben: heiter  
sein Morgen-Ei zu klopfen,  
den Witz des Anfangs,  
den Absturz in nuce....

Selbiger Stunde noch sähest du die Späher vorbeiziehn;  
schlicht nickend vor soviel Größe.  
(*Das Ei des Kolumbus, iVg 36*)

A l'exaltation méditerranéenne, rejetée dans le passé, le texte oppose une autre expérience de plénitude, qui reçoit la caution du présent et confère à la jouissance épicurienne de l'instant la qualité de « grandeur »: cette valeur classique, sur laquelle se referme le poème, s'applique désormais, par renversement, non plus au poète héroïque mais à l'homme qui apparaît dans toute sa dimension empirique.

*Anti-Ikarus* est plus radical encore dans le refus du mythe et de la transcendance. Le titre même annonce que le poème prend le contre-pied de la situation de l'artiste que Benn évoque dans *Ikarus*, dont voici quelques vers significatifs:

O Mittag, der mit heißem Heu mein Hirn  
 Zu Wiese, flachem Land und Hirten schwächt,  
 Daß ich hinrinne und, den Arm im Bach,  
 Den Mohn an meine Schläfe ziehe -  
 O Du Weithingewölbter, enthirne doch  
 Stillflügelnd über Fluch und Gram  
 Des Werdens und Geschehns  
 Mein Auge.  
 [...]  
 Nur ich, mit Wächter zwischen Blut und Pranke,  
 Ein hirnerfressenes Aas, mit Flüchen  
 Im Nichts zergellend, bespien mit Worten,  
 Veräfft vom Licht -  
 [...]  
 Ausrauschst Du aus den Falten, Sonne,  
 Allnächtlich Welten in den Raum -  
 O eine der vergeßlich hingesprühten  
 Mit junger Glut die Schläfe mir zerschmelzend  
 Aufrinkend das entstirnte Blut -  
 (Gedichte 109-110)

D. Liewerscheidt montre que le moi lyrique s'identifie à Icare pour exprimer le fantasme d'abolition de la conscience à l'heure méridienne, tout comme le soleil, faisant fondre la cire, a provoqué la chute du personnage mythologique.<sup>18</sup>

*Anti-Ikarus* commence par nier l'existence de Dieu, donc de toute transcendance, en mettant en scène un simulacre de résurrection:

Aufgefahren ist mein Bruder, der Briskmann, im silbernen Schlitten,  
 niedergefallen zur Erde am zweiten Tag;  
 schon annulliert und nicht auferstanden am dritten -  
 Senke den Kopf, wer will, die Lidermarkise, wer mag.  
 (iVg 37)

Le personnage du Christ devient, par le qualificatif de « Briskmann », une sorte de Don Juan<sup>19</sup>, la crucifixion un accident de voiture, et la résurrection est remplacée par l'oubli de la victime. Dans ce prolongement, le sujet affiche ensuite sa dimension immanente et son ancrage terrestre:

Ich, imübrigen, kaufe das Ei des Kolumbus bei meinem  
 Milchmann.

<sup>18</sup> *op. cit.*, p. 78-79.

<sup>19</sup> « Brisk » était une marque de gomina dans les années cinquante: on peut donc formuler l'hypothèse que le premier vers esquisse l'image d'un séducteur victime d'un accident de voiture. L'aspect blasphématoire de cette évocation accentue la négation de la transcendance.

Ich, vom Boden, jawohl, von der Erde ich, von den Steinen,  
keine Kondore mehr im hirnenen Horst -!

La fin du poème dénonce les représentations mythiques et méditerranéennes liées à l'expérience ou à l'invocation de la régression, et leur oppose une « existence poétique » axée sur les problèmes matériels:

Mythos kapuut. Die Motten im Wielandshemd.  
Laika, die Liebliche fault einen beachtlichen Tod.  
Aber beiß die Plomben zusammen - es kommen bald  
bessere Tage.

Grillen ins All gejagt, gefesselte Ikariden,  
dein orthopädischer Traum im schlappenden Flügelschuh -  
Nachschub an Wind, der sanfte Transport aus dem Süden,  
schaufelt die Sterne zu.

Auf dem Prometheus-Gasbrenner koche ich meine  
Zamek-Suppe. Ich habe die Flamme nicht erfunden.  
Ich werde die Glut nicht erläutern. Überhaupt sind  
meine Gedanken auf die nächsten drei Tage  
zugeschnitten: wie ich mein Brot mache für ein  
Leben, das ich sowieso nicht versteh. Und sieh nur,  
wie das Gulasch strampelt im Dural-Patenttopf.....  
Wer wächst da über sich hinaus?  
Nunu noch den Pfeffer und Lorbeer, frisch von der  
Stirn gepflückt -:  
Ich werde kein absolutes Ding drehn!

L'image des grillons, l'association des vents du sud aux termes économiques « Nachschub » et « Transport », la métonymie de la lourdeur, et l'emploi du vocabulaire médical rabaissent le rêve aérien au rang d'une manifestation pathologique et sont l'expression métaphorique d'une réfutation du mythe. Celle-ci se concentre dans la formule lapidaire: « Mythos kapuut ». La radicalité de ce poème réside également en ceci que le refus du mythe a pour corollaire l'affirmation d'une existence terrestre, fût-ce au coeur même de l'escapisme. Le passage de la typographie et du langage à un mode discursif corrobore le contenu. Il est intéressant de noter que, si la situation initiale du moi reste la même chez Benn et Rühmkorf (« ein Leben, das ich sowieso nicht versteh »), si l'escapisme a les mêmes fondements, il se dessine selon des perspectives (mythique pour Benn et terrestre pour Rühmkorf) et des enjeux bien différents: l'exclamation finale « ich werde kein absolutes Ding drehn! » révèle en effet une conception poétologique spécifique, conçue comme contre-pied des théories de Benn, et revendiquée comme telle.

L'escapisme érotique est, chez Rühmkorf, l'une des formes essentielles du géocentrisme qui caractérise sa poésie. Il bat en brèche la dimension supérieure dont Benn investit l'expérience du corps. En effet, chez ce dernier, elle est liée d'une part au monde méditerranéen: en témoignent les évocations anatomiques des poèmes de la « régression thalassale », de l'abolition du temps et de la conscience dans une plénitude libérée de la causalité; en voici ainsi quelques formules théoriques:

[...] der ganze Süsee-Einbruch beruht ja nicht auf logisch-empirischen, sondern auf halluzinatorisch-kongestiven Mechanismen.<sup>20</sup>

D'autre part, Benn considère le corps comme la véritable instance métaphysique:

Wenn es nämlich noch eine Transzendenz gibt, muß sie tierisch sein, wenn es noch irgendwo eine Verankerung im Überindividuellen gibt, kann es nur im Organischen sein. [...] Also der Körper, plötzlich, ist das Schöpferische, welche Wendung, der Körper transzendiert die Seele.<sup>21</sup>

Affirmer l'existence à l'état latent d'une couche primitive dans le corps de tout individu, et la possibilité de la recouvrer par l'acte poétique, est une théorie qui confère au corps une dimension supérieure.

Il n'en va pas de même dans la poésie de Rühmkorf: l'expérience du corps n'est pas liée au cadre mythique méditerranéen, de même qu'elle ne se substitue pas à la métaphysique. Elle témoigne au contraire de l'ancrage dans le présent, et de la volonté d'en tirer une jouissance autant qu'il est encore possible; dénuée de toute signification poétologique, elle n'a plus qu'une dimension charnelle et terrestre: elle est l'épreuve et la preuve de la condition terrestre de l'homme. On voit bien maintenant que la revendication terrestre, l'expérience du corps exempte de toute transcendance, en somme le programme épicurien, s'affirment en opposition à la métaphysique du corps de Benn.

Le détournement de son vocabulaire spécifique est révélateur; on a déjà noté que le terme « Stunde » désigne le moment de la congestion hyperémique, de la création autarcique, de l'illumination par le mot: le poème *Ein Wort* illustre bien ce concept. Rühmkorf, à l'inverse, ôte à ce terme toute épaisseur poétologique, et l'emploie délibérément pour désigner un moment de plénitude terrestre, de jouissance corporelle:

<sup>20</sup> *Akademie-Rede, Werke I*, p. 436. « [...] car toute l'irruption méridionale repose sur des mécanismes non pas logiques et empiriques, mais hallucinatoires et congestifs. »

<sup>21</sup> *ibid.*, p. 436-437. « Si, en effet, il existe encore une transcendance, elle doit être animale, s'il existe encore un quelconque ancrage supra-individuel, ce ne peut être que dans l'organique. [...] Le corps, donc, soudain, devient l'élément créateur, quel tournant, le corps transcende l'âme. »

Die diese Stunde mir verkürzt  
mit Zunge,  
Hals  
und Bein -  
(*Das ganz entschiedene Ausweiche-Lied, iVg 55*)

Par un procédé de renversement, Rühmkorf investit le terme « Stunde » d'une valeur purement empirique. Dans l'exemple qui suit, il ne désigne pas l'instant charnel, mais, associé au verbe « skandieren », il suggère la fugacité de l'existence et, partant, la nécessité d'en profiter autant que possible (« die Liebe schmecken »):

nun in der knappen Brust das Herz des Haien  
die Stunde mir skandiert.  
(*Freude auf mein Haar, iVg 25*)

Dans *Ans Glück verzettelt*, l'expression ne se fait pas le vecteur du *carpe diem*; l'adjectif « grau » qui la qualifie, justifié par la sémantique, montre bien, en s'opposant à l'« heure bleue » de Benn (*Blaue Stunde, Gedichte* 368-369), ce que suggère le contexte: ce moment est celui du « dévoilement » (« dein Herz entkorkst »), de la rencontre amoureuse dans sa dimension érotique.

Du Liebste, wirst an meine Seite eilen,  
Austern und Unbill treu mit mir zu teilen,  
die graue Stund, wo du dein Herz entkorkst.  
(*K 24*)

Ainsi, l'idiolecte de Benn est soit investi d'une dimension ironique, soit l'objet d'un renversement. Si la nostalgie régressive est bien une tendance commune, le traitement de cette thématique de l'évasion est fondamentalement différent: Rühmkorf puise certes largement dans le champ sémantique du sud, mais il l'utilise comme matériau ludique. Tout l'imagerie méditerranéenne et mythique se retrouve chez lui à l'état résiduel, et détournée de la fonction programmatique qu'elle occupe dans le lyrisme de Benn. Ce faisant, Rühmkorf dénonce comme anachroniques le rêve mythique du sud et la conception de l'absolu et de la transcendance de l'art; simultanément, il imprime à son discours une orientation géocentrique et épicurienne plus apte, selon lui, à conjurer l'état du moi et du monde dans une situation historique nouvelle.

Cette appréhension critique du lyrisme de Benn et de ses fondements poétologiques est doublement fructueuse: non seulement elle permet à Rühmkorf de trouver sa propre voie, mais elle se prolonge également dans l'analyse du lyrisme contemporain. Car ce

sont précisément, à ses yeux, les motifs anhistoriques du mythe et de l'univers méditerranéens ainsi que l'absolu de l'art qui vont nourrir, de façon privilégiée, le discours poétique des héritiers jusqu'au début des années soixante, véhiculant ainsi une compréhension partielle et erronée de l'oeuvre de Benn. C'est contre cette réception spécifique que Rühmkorf s'insurge dans *Lied der Benn-Epigonen*, qu'il faut maintenant évoquer.

### 3. *Lied der Benn-Epigonen*

*Lied der Benn-Epigonen* paraît dans son intégralité en 1959<sup>22</sup>, soit trois ans après la mort de Benn, mais il a probablement été composé un ou deux ans plus tôt. Il a été majoritairement interprété comme un moment-charnière dans la relation de Rühmkorf à Benn: le témoignage du reniement définitif de l'héritage.<sup>23</sup> Or, il apparaît désormais, à la suite de la lecture qu'en a faite H.O. Horch<sup>24</sup>, que le poème n'a pas la fonction destructrice qu'on lui prête généralement; plus exactement: que la destruction ne vise pas Benn en première instance. En effet, Rühmkorf reconnaît ici son influence déterminante sur la poésie contemporaine:

Die schönsten Verse der Menschen  
- nun finden Sie schon einen Reim! -  
sind die Gottfried Bennschen:  
Hirn, lernäischer Leim -  
Selbst in der Sowjetzone  
Rosen, Rinde und Stamm.  
Gleite, Epigone,  
ins süße Benn-Engramm.

Wenn es einst der Sänger  
mit dem Cro-Magnon trieb,  
heute ist er Verdränger  
mittels Lustprinzip.  
Wieder in Schattenreichen  
den Moiren unter den Rock;  
nicht mehr mit Rattenscheichen  
zum völkischen Doppelbock.

Tränen und Flieder-Möven -  
Die Muschel zu, das Tor!  
Schwer aus Achtersteven

<sup>22</sup> cf. p. 470.

<sup>23</sup> cf. Sabine Brunner, *op. cit.*, p. 76. (cf. ci-dessus p. 404 ); Uerlings y voit la somme des ambivalences dont témoigne l'attitude de Rühmkorf par rapport à Benn (*op. cit.*, p. 24-30).

<sup>24</sup> *op. cit.*, p. 74-81.

spielt sich die Tiefe vor.  
 Philosophia per anum,  
 in die Reseden zum Schluß -:  
 So gefällt dein Arcanum  
 Restauratoribus.  
 (iVg 60)

Il est clair que l'assertion péremptoire des vers 1 et 3, l'emploi du superlatif, l'ampleur de la perspective (« Menschen »), et l'audace de la composition « Bennschen » incitent, de prime abord, à voir dans ce début un persiflage ironique. Il est toutefois excessif d'en conclure que Rühmkorf dénonce ici l'utilisation de la rime dans le lyrisme de Benn: ce serait méconnaître à la fois le rôle que Rühmkorf assigne de façon générale à ce phénomène poétique, et l'audace commune aux deux auteurs sur le plan des trouvailles;<sup>25</sup> en outre, l'incise du deuxième vers, qui se présente tant comme un regret que comme un défi, va dans le sens de la réhabilitation d'un procédé que l'oeuvre entière de Rühmkorf, en théorie comme en pratique, entreprend de redéfinir.

La fonction de ces vers s'éclaircit quand on songe que le génitif du titre « Lied der Benn-Epigonen » est équivoque, tout autant *genitivus subiectivus* (« Lied » chanté par les épigones) que *genitivus obiectivus* (chant célébrant les épigones)<sup>26</sup>: il peut donc s'agir ici d'une citation. C'est précisément ce que suggèrent les deux points à la fin du troisième vers. L'objet de la critique n'est donc pas Benn lui-même et sa pratique de la rime, mais l'approche « esthétique » de la réalité: ce qui est visé ici, c'est son utilisation exclusive à des fins d'harmonisation, c'est la recherche d'une poétisation du réel.<sup>27</sup> Les variations que subissent, aux vers 4 et 6, les termes-clés de la poésie de Benn, agencés selon le style nominal qui le caractérise, confèrent à ces pseudo-citations la valeur d'un pastiche<sup>28</sup>, qui dénonce la présentation esthétisante des disharmonies existentielles. Le terme de « Lustprinzip » du douzième vers renvoie à une jouissance purement artistique qui s'oppose à la jouissance terrestre que revendique Rühmkorf.

<sup>25</sup> De ce point de vue, la rime « Menschen / Bennschen » est bien une rime « exorbitante », au même titre que les associations incongrues qu'on trouve chez Benn (« Patronat » / « Darmsalat », *Pastorensohn, Gedichte* 128; « Gottgefäß » / « Gesäß », « Apanage » / « Augiasgarage », *Innerlich, Gedichte* 126-127; « Weltgenie » / « Psychiatrie », *Turin, Gedichte* 271, etc...): le début du poème illustre donc concrètement bien plutôt une revendication commune qu'un sujet de désaccord.

<sup>26</sup> cf. Uerlings, *op. cit.*, p. 24.

<sup>27</sup> Rappelons que la rime possède aux yeux de Rühmkorf une double fonction: elle doit tout d'abord entrechoquer les dissonances du monde avant de les neutraliser dans l'euphonie.

<sup>28</sup> H.O. Horch identifie bien les réminiscences et leur transformation: *op. cit.*, p. 75-76 pour la première strophe (« lernäischer Leim »), et p. 79-80 pour la troisième.

La pratique de la poésie dénoncée ici n'est pas celle de Benn; l'analyse que fait Rühmkorf en 1962, dans l'essai *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen*, de sa réception dominante à la fin des années cinquante et d'une pratique épigonale dévoyant l'héritage, permet de le prouver:

Gottfried Benn stellte, wenn man so will, einen letzten Ausformer und Fürsprecher von absoluter Kunst dar [...]. Die Lehre, die er der jungen deutschen Literatur mit auf den Weg gab, hieß: 'Ästhetizismus, Isolationismus, Esoterismus [...]'. [...] Nun hätte man zwar von Benn noch allerhand anderes lernen und übernehmen können als gerade diese reine Lehre vom reinen Kunstwerk [...]. (SL 19)<sup>29</sup>

De même, l'évocation de la RDA comme « zone d'occupation soviétique » ne vise pas plus l'anti-communisme et le conservatisme politique des épigones sensibles à l'apolitisme de Benn, que par ricochet, son engagement pour le national-socialisme.<sup>30</sup> Elle montre simplement que le primat de l'esthétique, de la forme, est un phénomène qui concerne la pratique poétique à l'Est comme à l'Ouest.<sup>31</sup>

Enfin, les vers 7 et 8 ne dénoncent pas, comme le prétend Uerlings<sup>32</sup>, les tendances régressives et escapistes du lyrisme de Benn, dont témoignent d'ailleurs aussi les poèmes de Rühmkorf, mais l'aveuglement avec lequel les épigones, sans aucune distance critique, adoptent la dimension absolue que possède, réellement mais non exclusivement, l'oeuvre de Benn. L'emploi de l'adjectif « süß » renvoie à l'essai déjà cité qui évoque, à propos de la poésie contemporaine, « l'imprégnation progressive de l'univers lyrique par les arômes du sud et le parfum du passé »<sup>33</sup>. La perspective n'est donc pas celle d'un règlement de comptes avec le lyrisme de Benn; ce que vise le texte, c'est bien plutôt une certaine forme du lyrisme contemporain, à laquelle l'influence de Benn, ou plus exactement l'influence d'un **certain** Benn, n'est assurément pas étrangère.

La strophe centrale est calquée, dans sa forme, son rythme et sa syntaxe, sur la dernière strophe de *Der Sänger* (1925), poème de Benn qui offre une description de

<sup>29</sup> « Gottfried Benn fut, si l'on veut, le dernier à parachever et à défendre l'art absolu [...]. Le viatique qu'il donna à la jeune littérature allemande avait pour noms: 'esthétisme, isolationnisme, ésotérisme [...]'. [...] Or, il y avait bien d'autres choses à prendre chez Benn et à apprendre de lui que cette pure doctrine de l'oeuvre pure. »

<sup>30</sup> Uerlings défend l'idée d'« un renoncement destructeur qui ne s'applique sans doute pas seulement aux [épigones] ». (« vernichtende Absage wohl nicht nur auf [die Epigonen] », *op. cit.*, p. 25.)

<sup>31</sup> cf. H.O. Horch, *op. cit.*, p. 77.

<sup>32</sup> *op. cit.*, p. 26-27.

<sup>33</sup> *Das lyrische Weltbild...* « die Peu-à-peu-Durchdringung der lyrischen Sphäre mit Südaromen und Vergangenheitsparfüm », SL 20-21.

l'acte poétique, de ses moyens, de ses buts et de son résultat final, et qui témoigne de l'apparition du thème poétologique:

einstmals sang der Sänger  
über die Lerchen lieb,  
heute ist er Zersprenger  
mittels Gehirnprinzip,  
stündlich webt er im Ganzen  
drängend zum Traum des Gedichts  
seine schweren Substanzen  
selten und langsam ins Nichts.  
(*Gedichte* 180)<sup>34</sup>

Ce passage parodique montre en quoi les héritiers s'apparentent au modèle. C'est ce qu'indique le parallélisme de la construction « einst », « trieb » / « heute », « ist ». Les deux premiers vers renvoient à la pratique de Benn<sup>35</sup>, tandis que les deux suivants dénoncent le « refoulement esthétique » du réel que pratiquent les épigones autant que Benn (« Verdränger / mittels Lustprinzip »), et que fustige *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen* en ces termes:

Mißtrauisch absichernd gegenüber allem, was Gesellschaft, Zeitgeschichte  
oder Politik hieß, bekundete der Poet sein soziales Ohnemich durch seine  
Flucht ins Abseits. (SL 15-16)<sup>36</sup>

Le poème suggère une distinction entre le modèle et ses héritiers, laissant entendre que la réception est elle aussi problématique. Cette ambiguïté apparaît dans l'interprétation de la deuxième strophe, qui montre que l'esthétisation implique l'ignorance du réel. Uerlings voit dans la dénonciation d'un aveuglement d'esthète une allusion à la brève adhésion idéologique de Benn au national-socialisme<sup>37</sup>; cette lecture restrictive est contredite par H.O. Horch<sup>38</sup>, qui rappelle que *konkret* lui-même avait plaidé pour une « réhabilitation » de Benn: celui-ci avait certes commis la double erreur politique (le seizième vers laisse

<sup>34</sup> Les deux premiers vers de la strophe de *Der Sänger* que cite Uerlings ne correspondent pas au poème de Benn. En outre, il associe les conceptions poétologiques de *Der Sänger* (1925) à l'essai *Akademie-Rede* (1932), alors que ce discours représente un stade ultérieur dans la réflexion esthétique de Benn: le poème de 1925 n'exprime que la théorie du « mot », élaborée dans les années vingt, et non encore l'exaltation de la forme, qui ne verra le jour que dans la décennie suivante. (Uerlings, *op. cit.*, p. 26)

<sup>35</sup> Uerlings souligne à juste titre que le « Cro-Magnon », avec la grosseur de son crâne, renvoie à Benn et à sa conception du cerveau. (*ibid.*)

<sup>36</sup> « Se gardant avec méfiance de tout de ce qui était société, politique ou histoire contemporaine, le poète manifestait son abstention sociale par sa fuite dans l'ailleurs. »

<sup>37</sup> Il voit dans l'emploi du terme dialectal « Doppelbock » une allusion à Munich, berceau du national-socialisme; en outre, « Rattenscheichen » évoquerait à la fois le cynisme des dirigeants nazis et les relations qu'a eues Benn avec eux (*ibid.*, p. 27).

<sup>38</sup> *op. cit.*, p. 78.

apparaître en filigrane l'expression « einen Bock schießen ») de l'engagement éphémère pour le national-socialisme, puis du refus de toute politique, mais avait eu le courage de prendre position, et payé son tribut au reniement du régime hitlérien. En replaçant ainsi le poème dans le débat idéologique de l'époque, Horch révèle le caractère extensif de la critique: comparés à Benn, les poètes des années cinquante qui ne retiennent de lui que le message apolitique (vers 13-14) se cantonnent dans le conformisme. Sans doute cette interprétation rend-elle mieux compte de la complexité des intentions du texte.

La troisième strophe la corrobore en fustigeant la conception d'une poésie vouée à la constitution d'un monde hermétique au réel (« die Muschel zu »), à la restitution esthétisante du sentiment et de la nature (« Tränen », « Flieder »). Les quatre premiers vers citent les récurrences sémantiques (la nature, la mer, les profondeurs) de cette pratique contemporaine, dont Rühmkorf fournit d'abondants exemples dans *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen* (SL 22-25)<sup>39</sup>.

La seconde moitié de la strophe énonce tout d'abord une convergence philosophique entre Rühmkorf et Benn: la ligne 21 varie un vers de *Die Dänin* (« Philosophia perennis », *Gedichte* 154); le refus d'une *philosophia perennis*, c'est-à-dire d'une vérité éternelle, est commun aux deux poètes: ce que vise la déformation, c'est le mode mélancolique sur lequel les épigones le réalisent, et ce à quoi il aboutit chez ces derniers. Le jugement péremptoire « in die Reseden zum Schluß » se lit comme un pamphlet contre la forme magique que prend la poésie de la nature dans les années cinquante (SL 16-17). Dès lors que le « primat de l'esprit et de la raison » est remplacé par « l'anarchie de l'inconscient »<sup>40</sup>, la poésie devient inoffensive. La référence politique du dernier vers est contemporaine: la problématisation du réel et la création d'un monde purement esthétique s'apparentent au conservatisme de l'époque. C'est sur ces convergences entre la pratique des épigones de Benn et l'esprit de la restauration politique que s'achève le texte.

<sup>39</sup> Cet essai procède à une discrimination qui peut s'appliquer rétrospectivement au poème: Rühmkorf y souligne, comme on le verra, le réalisme de Benn. On peut en déduire que, lorsqu'il dénonce les emprunts escapistes, il vise moins le modèle que son exploitation unilatérale dans le sens d'un refus exclusif du réel.

<sup>40</sup> « Herrschaft [...] des Geistes, der Vernunft », « Anarchie des Unbewußten »: H.O. Horch, *op. cit.*, p. 80.

*Lied der Benn-Epigonen* est un poème exemplaire à plusieurs titres; il pastiche de nombreux thèmes et procédés de la poésie de Benn, reconnaissant ainsi l'influence qu'il exerce encore sur la pratique poétique de la fin des années cinquante. C'est précisément cette fascination qui est au centre du poème: car, si l'on retrouve bien ici, en filigrane, le persiflage des images du sud, de l'autarcie et de l'absolu de l'art qu'on a observé dans d'autres textes, la critique ne vise pas tant Gottfried Benn qu'une certaine réception de son oeuvre.

Elle s'ordonne selon trois axes: tout d'abord, *Lied der Benn-Epigonen* dénonce la complaisance avec laquelle les épigones succombent à la tentation de l'esthétisation. Celle-ci a ensuite pour corollaire le refoulement du réel: l'ignorance des réalités et la fuite dans un univers esthétique préservé des aléas du présent constitue la deuxième cible du poème. Enfin, il met également au jour les convergences idéologiques entre cette pratique autarcique du lyrisme et le conservatisme de la restauration: de la sorte, la mise en garde se fait à la fois poétique et politique.

Aux yeux de Rühmkorf, cette forme de poésie témoigne d'une compréhension erronée de l'oeuvre de Benn. Ceux qu'il présente ici comme de faux épigones n'ont pas compris le message de l'aîné, ou n'ont retenu qu'un aspect de son oeuvre. Cette analyse trouve une forme discursive dans *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen*:

Die deutsche Lyrik, mit der hoffnungsvollen Chance konfrontiert, über Gottfried Benn den Anschluß an eine eigene nationale Großstadt- und Bewußtseinspoesie zu finden, wählte den anderen, den Mitläuferweg in einen widerstands-, gegenstands- und spannungslosen Ästhetizismus. Was sozusagen massenhaften Anklang fand, war eben nicht das Scharfe, Grimmige, Ätzende an dem Mann, [...]; Anklang und Nachfolge stellten sich vielmehr erst dort ein, wo man sich Lösungen erhoffte: Auslösung aus politischer Verantwortung, Loslösung von sozialen Verbindlichkeiten, Erlösung schließlich. (SL 19-20)<sup>41</sup>

En érigeant l'esthétique en dogme, les pseudo-héritiers se condamnent à un refus du réel que leur modèle n'a pas revendiqué:

<sup>41</sup> « Le lyrisme allemand, face à la promesse de rejoindre, par l'intermédiaire de Gottfried Benn, une poésie spécifiquement nationale de la grande ville et de la conscience, a choisi l'autre voie, celle de l'imitation, la voie d'un esthétisme dépourvu de résistance, d'objet, de tension. Ce qui fut pour ainsi dire massivement apprécié, ce n'est pas ce que l'homme avait de tranchant, de furieux, de caustique et de blessant [...]; au contraire, approbation et imitation ne se firent jour que là où l'on entrevoyait des solutions: se délier de la responsabilité politique, s'affranchir des obligations sociales, en fin de compte assurer son salut. »

[...] die einschränkende Warnung Benns 'Der große Dichter aber ist ein großer Realist, sehr nahe allen Wirklichkeiten - er belädt sich mit Wirklichkeiten' [beliebten sie zu überhören]. (SL 21)<sup>42</sup>

En condamnant une réception de Benn qui, à ses yeux, dévoie l'héritage, Rühmkorf n'énonce-t-il pas finalement ce qui le rapproche de lui? *Lied der Benn-Epigonen* est donc bien autre chose que l'ultime phase du reniement de Benn; le poème emprunte d'ailleurs à ses compositions formelles la strophe de huit vers aux rimes croisées. En réalité, il témoigne bien de l'attitude de l'auteur vis-à-vis de Benn: ni totalement destructeur, ni véritable épigone, Rühmkorf entreprend une réappropriation sélective de son oeuvre, refusant de faire de l'art un absolu mais valorisant la révolte et les formes de « réalisme » qui le caractérisent également. De la sorte, les « épigones de Benn » apparaissent comme de faux disciples et Rühmkorf lui-même comme le véritable « héritier ». L'équivoque inhérente à l'emploi du génitif dans le titre permet d'identifier le moi lyrique aux « épigones »: il se présente donc également comme le dépositaire d'un héritage qu'il entend bien, toutefois, restituer sous une forme différente, non pas aveugle, mais critique et constructive. Ce n'est pas le moindre intérêt de cette réception que de représenter de façon exemplaire le traitement dialectique de la « tradition » en général auquel procède Rühmkorf. Entre la pure négativité qu'est la réfutation systématique de l'héritage littéraire et l'inefficacité, voire l'inadéquation historique de l'épigonat, il prône la voie de l'adaptation critique:

Die schöpferischen Möglichkeiten einer Revisionsperiode [*sic*] liegen ja gar nicht so sehr im Spezialistentum [...] sondern in dem Legieren der besten Traditionen und der spannungsvollen Weiterführung gerade von konträren Anregungen. (SL 26)<sup>43</sup>

C'est précisément cette forme de réception productive qu'illustre le traitement du discours poétique et poétologique de Benn dans l'oeuvre de Rühmkorf. La valeur programmatique du persiflage auquel il se livre dans *Lied der Benn-Epigonen* en est la meilleure preuve.

<sup>42</sup> « [...] quant à l'avertissement restrictif de Benn 'mais le grand poète est un grand réaliste, très proche de toutes les réalités - il se charge de réalités', [ils préféreraient ne pas l'entendre]. »

<sup>43</sup> *Das lyrische Weltbild...* « Les possibilités créatrices d'une phase de révision résident en effet moins dans la spécialisation [...] que dans l'alliance des meilleures traditions et dans le développement dynamique des impulsions contraires. »

## CHAPITRE V

### CONCLUSION

#### 1. Une réception fructueuse

La confrontation du discours poétique et du discours théorique des deux auteurs a permis d'établir que l'oeuvre de Rühmkorf se réfère à celle de Benn avec constance et esprit critique. La pratique même de l'héritier contredit les interprétations qui réduisent sa production de jeunesse à une phase épigonale dont les années soixante marqueraient le terme. Ni cette partition schématique, ni le jugement simpliste de l'épignalité, ne rendent compte du rapport complexe et fructueux qu'entretient Rühmkorf avec le tenant de la modernité poétique.

Cette périodisation axée sur le rapport à Benn ignore le contexte littéraire et historique dans lequel s'inscrit le lyrisme de Rühmkorf. Certes, c'est essentiellement dans les années cinquante que la question de l'héritage se pose à lui dans toute son acuité; mais cela tient à l'évolution particulière de la poésie allemande en relation avec la réception de Benn: dès l'après-guerre, le poète suscite un regain d'intérêt, et l'essai *Probleme der Lyrik*, de 1951, stimule une pratique spécifique du lyrisme. En outre, l'oeuvre de jeunesse de Rühmkorf n'a pas l'apanage des références, positives ou négatives, au lyrisme de Benn; et si la problématisation de l'héritage, soutenue par l'évaluation des formes que prend le lyrisme contemporain, est l'un de ses thèmes principaux, elle n'en est pas la tendance exclusive, contrairement à ce que prétendent Uerlings et Bekes / Bielefeld. Le lyrisme des années soixante est confronté à d'autres priorités que le « problème Benn »; c'est alors l'évolution politique du pays qui sollicite Rühmkorf: la marche vers la Grande Coalition, puis les mécontentements sociaux l'absorbent dès lors davantage que l'héritage littéraire, qu'il intègre moins ostensiblement dans sa poésie. La réalité politique prend le pas sur la littérature: c'est essentiellement avec ces données du réel que se débat son lyrisme dans les années soixante, plutôt qu'avec la tradition de la modernité et ses avatars. On ne peut rendre

compte du traitement de cet héritage si l'on n'a pas conscience de ces conditions externes de production: car, au même titre que le discours dont il fait partie intégrante, il est soumis à l'évolution historique et littéraire. Si changement il y a dans les positions de Rühmkorf par rapport à Benn, il ne concerne que le degré de la polémique envers le modèle et ses épigones. Quoi qu'il en soit, la virulence des années cinquante vaut davantage, on l'a vu, pour la réception dominante que pour Benn lui-même.

Pas plus qu'elle ne suit la thèse dichotomique de l'influence surmontée, la réception de Benn ne se caractérise par l'épigonalité. Au contraire, c'est la réappropriation critique de l'héritage qui permet à Rühmkorf de trouver sa voie. En étudiant les convergences thématiques et poétologiques, on constate en effet que les spécificités de Rühmkorf résultent d'un infléchissement des tendances du discours de Benn. La « crise » de Benn, c'est la perte du rapport au réel, le déclin des valeurs, la dissociation subjective, le phénomène de « cérébralisation progressive », qui asseoit le primat de la raison au détriment du mythe; Rühmkorf transforme cette dérégulation existentielle en lui substituant une dimension empirique: les problèmes financiers, le statut social du poète, la situation politique de l'Allemagne, et la position historique d'héritier définissent alors le malaise du moi. Rühmkorf entreprend ainsi une lecture productive de Benn: tout ce qui fait la singularité de son lyrisme est élaboré à partir d'un héritage repensé et réadapté aux besoins de son temps. Le refus de donner une légitimation scientifique au réflexe escapistes et à la tendance régressive montre bien qu'aux yeux de Rühmkorf, la pensée systématique de Benn ne correspond plus aux formes nouvelles du réel et de l'expression poétique.

Le mode contrastif sur lequel Rühmkorf rend compte de cet héritage caractérise également la façon dont Benn lui-même traite la tradition lyrique. Cette convergence méthodologique dans la restitution des filiations a permis de cerner plus précisément l'intention des procédés de rupture et de retournement. En analysant leurs effets dans le discours de Benn, Rühmkorf lui-même nous en indique la fonction: le renversement ludique tourne la tradition en dérision. C'est précisément ce dont témoigne le traitement de l'héritage de Benn dans le lyrisme de Rühmkorf. Toutefois, l'imitation est à ce point érigée en système qu'il est parfois difficile de discerner la frontière entre citation volontaire et contamination inconsciente. La réappropriation ludique traduit donc

davantage une ambivalence qu'une position clairement définie. L'ambiguïté est également la donnée fondamentale de cette restitution contrastive: en exprimant le reniement d'un certain Benn, Rühmkorf s'en rapproche encore par la méthode. Il est clair cependant que le travestissement ne vise pas l'héritage dans son intégralité, mais qu'il a pour cibles le mythe du sud et ses conséquences poétologiques, que le discours matérialiste de Rühmkorf ne peut que railler. Plus exactement: la réorientation physiologique, l'épicurisme, en somme le géocentrisme apparaissent bien comme une réaction à l'absolu de Benn, non pas comme la façon de surmonter son influence (ainsi qu' Uerlings le prétend du goliardisme), mais comme la façon productive et créatrice de se l'approprier, de le faire sien en le réorientant. De la sorte, Rühmkorf témoigne de sa situation particulière dans l'histoire de la poésie: en tant qu'héritier de Benn et de sa métaphysique de l'art, il doit trouver de nouvelles formes d'expression correspondant à la situation nouvelle, tout comme Benn, héritier de Nietzsche et du nihilisme, a tenté de faire échec à la perte des valeurs qu'avait constatée son aîné. Loin d'être un épigone qui cherche à imiter, à faire survivre un discours aux valeurs révolues, Rühmkorf succède indéniablement à Benn en refusant ce qu'il y a d'anachronique dans son oeuvre, et en adaptant ce qui peut être conservé. Assurément, ce jugement formulé en 1955 dans la *Lettre sur Benn* n'a rien perdu de son actualité; il montre bien la valeur fructueuse de la réception de Benn pour le propre discours de Rühmkorf:

Sie [i.e. eine junge Generation] hat einige unveräußerbare Erkenntnisse übernommen und ist bei einigen Tugenden in die Lehre gegangen, aber unter der Hand, da sich das Lebensgefühl und das Kunstgefühl änderten, wandelten sich Ton und Metapher, und so wuchs ein eigenes Potential, dessen progressive Verselbständigung noch anhält und fast von Gedicht zu Gedicht eindeutiger sich offenbart.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Brief über Benn, op. cit.*, p. 282. « [La jeune génération] a repris quelques acquis inaliénables et fait l'apprentissage de quelques vertus, mais en sous-main: l'approche de la vie et de l'art ayant changé, la tonalité et la métaphore ont aussi changé, de sorte que s'est constitué un potentiel spécifique, dont l'émancipation progressive se poursuit et dont la manifestation se fait plus sensible presque d'un poème à l'autre. »

## 2. Benn vu par Rühmkorf

Le lyrisme n'est pas le seul lieu où Rühmkorf problématise l'héritage de Benn, qui constitue aussi, avec constance, un thème privilégié du discours théorique.<sup>2</sup> Ces réflexions viennent ainsi affiner le jugement que porte Rühmkorf dans ses poèmes. Sans rendre compte par le menu de ces prises de position successives, qui se superposent et se complètent plus qu'elles ne se contredisent, on peut en dégager les axes fondamentaux.

Ce que retient Rühmkorf chez Benn, c'est tout d'abord la dynamique subversive de son oeuvre, qui rejette l'ordre établi dans le domaine esthétique comme dans le domaine social. Dans l'article rédigé à l'occasion du quatre-vingt-dixième anniversaire de la naissance de Benn, Rühmkorf s'interroge sur la fascination qu'il a exercée sur une jeune génération pourtant peu encline à partager l'apolitisme du modèle:

Was war es eigentlich [...], was uns seinerzeit junge und auf gesellschaftliche Veränderung militant erpichte Intelligenzler an Gottfried Benn so fesselte. Und warum verfielen wir, und gerade wir einer undialektischen Art zu denken, die für unsere sozialreformerischen Ideen nicht die mindeste Berührungsfläche hergab. Wenn ich versuche, [...] offen zu sein [...], fällt mir bedenkllicherweise nichts Besseres als das 'Prinzip Haß' ein. (D 65-66)<sup>3</sup>

Il montre que la « crise » de Benn n'exprime pas autre chose que le refus du monde moderne et de la société capitaliste; voici les formes que prend cette « haine »:

<sup>2</sup> cf. notamment les articles suivants: G.B. / *Faszination und Gefahr*, dans: *ZdK* 22 (1955); *Brief über Benn* (Leslie Meier), dans: *ZdK* 23 (1955), et dans: Peter Uwe Hohendahl (Hg.): *Benn - Wirkung wider Willen*, op. cit., p. 280-282; *Leslie Meiers Lyrikschlachthof* (7): G.B., dans: *SK*, Jg. 3, Nr. 7, August 1957, et dans: P.R.: *Selbstredend und selbstreimend. Gedichte - Gedanken - Lichtblicke*, Stuttgart: Reclam, 1987, p. 20-21; *Leslie Meiers Lyrikschlachthof* (10): *Benn-Epigonen*, dans: *konkret*, Jg. 3, Nr. 9 (10), Dezember 1957; *Leslie Meiers Lyrikschlachthof* (11): *Benn-Epigonen II* (avec la première version de la première strophe de *Lied der Benn-Epigonen*), dans: *konkret*, Jg. 4, Nr. 1, Januar 1958; *Und aller Fluch der ganzen Kreatur - G.B. 1976*, dans: *FAZ*, Nr. 131, 19.6.1976, et dans *SL* 145-151, D 62-70 (sous une forme légèrement modifiée); *Ein modernes Liebesgedicht. G.B.: Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke*, dans: *Faz*, Nr. 262, 20.11.1976, et dans *SL* 151-154; *Die artistische Position eines Sitzriesen. Die Briefe G. Benns an F.W. Oelze*, dans: *Faz*, Nr. 204, 3.9.1977, et dans *SL* 154-162; G.B. *100 Jahre oder 'teils-teils das Ganze'*, dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, Köln 6.7.1986 (Rede vor der Bayerischen Akademie der schönen Künste, April 1986), et dans *D* 70-76.

cf. aussi les réflexions sur Benn dans: *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen* (*SL* 18-21, 25, 35; ou sous une forme légèrement modifiée dans *J* 93-95); *Das Gedicht als Lügendetektor* (*SL* 64, ou *J* 207); *J* 53,79,153; *131 expressionistische Gedichte* (p. 11-13, 16, 18); *TB* 23, 117-118, 238-239, 244-245, 257; *zW* 108-109; *E* 137-138.

<sup>3</sup> *Und aller Fluch...* « Qu'y avait-il au juste chez Gottfried Benn pour nous fasciner à ce point, nous qui étions alors de jeunes intellectuels militants avides de transformations sociales? Et pourquoi avons-nous succombé, précisément nous, à une méthode de pensée non dialectique qui n'offrait pas le moindre terrain d'entente pour nos idées réformatrices? Si j'essaie de répondre [...] franchement [...], je ne vois, chose contrariante, rien de mieux que le 'principe haine'. »

Absolut schonungslos vorgetragene Angriffe gegen einen kapitalistischen Verwertungsbetrieb [...], der aus jeder Völkernkatastrophe mit Gewinn hervorgeht. Ressentimentale Aggressionsgelüste und unverhüllte Neid-, Ekel- und Wutanwandlungen [...]. Hinter einer allgemeinen Depressionsfolie aus Weltschmerz, Lebenskel und Bewußtseinsüberdruß [...] Haß und Verachtung [...]. (D 66)<sup>4</sup>

Toute cette révolte, que Benn partage avec la génération expressionniste dans son ensemble, attire les jeunes poètes dans les années cinquante. Ce que souligne également Rühmkorf, c'est la dimension de critique sociale que véhiculent le désespoir et le dégoût du monde. Il rapproche fréquemment Benn de Trakl lorsqu'il interprète la souffrance du poète<sup>5</sup>, et ce qu'il dit de ce dernier pourrait s'appliquer à Benn:

Denken wir nun einmal [...] an einen so großen Lyriker wie Georg Trakl. Dezidiert politische Äußerungen liegen von ihm kaum vor. Man kann beinahe sagen, daß sich seine ganze Existenz nur in Lyrik, und zwar in einer sehr melancholischen Lyrik, ausgedrückt hat. Aber ist das etwa nichts? Ist das Flucht? Taugt das nichts? Oder weisen diese seltsamen Desperationsgedichte nicht sogar auf penetrante und wahrhaftige Art auf den zerrütteten Zustand einer Gesellschaft hin? (zW 114)<sup>6</sup>

Rühmkorf a en outre bien perçu que l'effort de désintégration ne s'attaque pas seulement au réel mais aussi au langage, image et vecteur de la convention sociale.<sup>7</sup> Benn apparaît à juste titre comme le seul poète chez qui le refus grandiloquent du monde a trouvé une véritable caution poétique: il représente la radicalisation d'un courant littéraire, l'expressionnisme, dont les poètes finistes revendiquent l'héritage.

Aux yeux de Rühmkorf, le lyrisme de Benn est en second lieu l'archétype de la poésie dans son aspiration utopique à l'unité. Conséquence de la déréliction, le réflexe escapistes et régressif de Benn ne fait que traduire le lien atavique de la parole poétique

<sup>4</sup> *Und aller Fluch...* « Des attaques menées sans le moindre ménagement contre une entreprise de récupération capitaliste [...], qui se sort avec profit de toutes les catastrophes internationales. Des tentations agressives inspirées par la rancœur et des accès non dissimulés d'envie, de dégoût et de rage. [...] Derrière un voile de dépression générale fait de mal du siècle, de dégoût de la vie, d'aversion pour la conscience [...]: la haine et le mépris. »

<sup>5</sup> cf. par exemple TB 118.

<sup>6</sup> « Il n'y a qu'à prendre [...] un grand poète de la qualité de Trakl. Il n'a laissé pratiquement aucune déclaration franchement politique. On peut presque dire que toute son existence ne s'est exprimée que par la poésie, une poésie très mélancolique. Ce n'est peut-être rien? Est-ce fuir? Est-ce nul? Ou bien au contraire ces étranges poèmes du désespoir ne signalent-ils pas, qui plus est avec force et vérité, le délabrement d'une société? »

<sup>7</sup> Benn lui-même avait souligné cet aspect destructeur du langage dans une lettre à Kasimir Edschmid en 1955: « [Die jungen Leute von heute] nehmen es als gegeben an, daß unsere Generation die Sprache des letzten Jahrhunderts sprengte, auseinanderriß [...]. » (*Werke IV*, p. 347) (« [Les jeunes gens d'aujourd'hui] tiennent pour acquis que notre génération a fait éclater, a démantelé la langue du siècle dernier [...]. »)

avec la magie. Par ses moyens spécifiques, elle offre une échappatoire, voire une rédemption qui satisfait le besoin élémentaire de l'harmonie avec soi-même et avec les autres:

Wo ein Ich sein Bewußtsein nur noch als Entfremdungsschauer erlebt, ohne daß das Vertrauen auf dialektische Bewegungsprinzipien in ihm einen gewissen Hoffnungsspielraum nach vorn eröffnete, dort flüchtet sich das gesteigerte Verlangen nach Anteilnahme und Zusammenhang gern in archaische und mythische, vielleicht sogar protozoische Einheitsvorstellungen. Ich möchte es mir mit der Beurteilung dessen, was man gern einfach und abfällig 'Regression' nennt, allerdings nicht so leicht machen. Es ist ja schon die Dichtkunst selbst ein Rückfall - in magische Bindungs- und Gesellungspraktiken, die einem gnadenlosen Fortschrittskopf als reaktionäre Unerlaubtheit erscheinen müssen. Sie versetzt den des Gemeinschaftszaubers Bedürftigen mit musikalischen Agitationsmitteln in Schwebestände, in denen seine Verelendung aufgehoben und seine Sehnsüchte nach sympathetischem Mitschwingen befriedigt scheinen, und sie sucht, wo sie sich selbst sucht, oft genug nach solchen Gleichnisbildern des einenden Rausches oder der magischen Partizipation. (SL 149-150)<sup>8</sup>

Les fantasmes de retour à l'état d'inconscience qui s'expriment chez Benn, témoignent de l'irrationnel qui anime la pratique poétique en général, et sur lequel repose l'échappatoire esthétique. Même ce « poète de la conscience » qu'est Benn n'échappe pas à cette donnée fondamentale du lyrisme:

[...] bei einem derart elaborierten Bewußtseinslyriker wie Benn [behält] eben doch nicht dreigestrichenes Bewußtsein das letzte Wort [...]. (D 68)<sup>9</sup>

<sup>8</sup> *Und aller Fluch...* (Ce passage est modifié dans *D.*) « Lorsque le moi ne ressent plus, en guise de conscience, que le frisson de l'aliénation sans que la confiance dans les principes dialectiques du mouvement ne lui laisse entrevoir une certaine latitude d'espérer, le besoin accru de participation et de cohérence se réfugie volontiers dans des conceptions archaïques et mythiques de l'unité, jusqu'à rêver parfois d'une existence de protozoaire. En vérité, je me garderai bien de juger avec légèreté ce qu'on a tendance à qualifier péjorativement de 'régression'. En effet, la poésie est déjà elle-même une rechute dans des pratiques magiques d'union et d'association qui doivent paraître insupportablement réactionnaires à tout partisan du progrès. Par des effets d'agitation musicale, elle transporte celui qui aspire aux sortilèges de la communauté dans des états intermédiaires où sa détresse paraît suspendue et assouvi son désir de vibrer à l'unisson, et il n'est pas rare que, se cherchant elle-même, elle recherche des images de ce type, métaphores de l'ivresse unifiante ou de la participation magique. »

Bekes et Bielfeld ne citent que la première partie de ce passage (jusque « Einheitsvorstellungen ») et commentent donc un contresens en interprétant ces lignes comme un reniement de Benn qui reposerait sur le refus de toute tendance régressive (Bekes / Bielefeld, *op. cit.*, p. 30-31). Au contraire, Rühmkorf entreprend, sous l'effet de la réflexion esthétique particulièrement productive dans les années soixante-dix, de justifier la nostalgie régressive de Benn en la présentant comme la dynamique ancestrale du lyrisme. Il ne réhabilite toutefois pas, malgré l'emploi de l'adjectif « mythisch », la dimension mythique et la « transcendance du corps »: il explique simplement les raisons de ce recours, sans en adopter les fondements poétologiques.

<sup>9</sup> *Und aller Fluch...* « [...] même chez Benn, un poète d'un tel degré de conscience, ce n'est pas une conscience à la puissance trois qui a le dernier mot [...]. »

Finalement, la nostalgie atavique de l'unité perdue, que l'expérience artistique permet d'exprimer et d'assouvir, est un corollaire du sentiment d'aliénation sociale: à propos de Benn, Rühmkorf évoque une « soif d'unité à laquelle tout sortilège est bon pour surmonter le sentiment de décomposition sociale »<sup>10</sup>.

Dans l'article *Gottfried Benn 100 Jahre oder 'teils-teils das Ganze'*, de 1986, Rühmkorf revient sur la magie du lyrisme, en rappelant une nouvelle fois que les auteurs des *Charmes de Mersebourg*, qu'il nomme « les anciens praticiens de l'allitération »<sup>11</sup>, avaient des pouvoirs thérapeutiques qui illustrent bien les effets magiques du langage poétique depuis les origines. Le troisième mérite que Rühmkorf reconnaît à Benn s'inscrit dans ce cadre: ses poèmes exhalent la douleur fondamentale de l'homme, la « souffrance ancestrale de l'humanité »<sup>12</sup>, qui est le poids du cerveau et de la conscience (D 72-73). C'est précisément la transcription poétique d'une souffrance universelle qui permet la communion artistique susceptible de conjurer la détresse, le temps et l'espace du poème:

Der Mediziner als Schmerzensmann, das ist eine ganz besonders zu Herzen gehende Melodie [...]. (D 73)<sup>13</sup>

Aux yeux de Rühmkorf, Benn est ainsi le meilleur exemple de la vertu « thérapeutique » que possède la poésie:

[...] er ist [...] der ganz große Seelendoktor, Handaufleger und Beschwörungskünstler, das kann man gar nicht oft genug sagen. Benn kann das, was von zigtausend Künstlern nur ganz wenige können: mit magischer Stimme auf den Menschen einreden, daß er sich vom Kopf bis in die Eingeweide ergriffen fühlt. [...] Das Leiden am Bewußtsein, Gottfried Benn ist genau der richtige Wunderdoktor dafür. (TB 117-118)<sup>14</sup>

Dans ce prolongement, Rühmkorf souligne le quatrième mérite de Benn. Sublimation esthétique de la misère subjective, l'activité « artistique » apparaît alors dans toute son « humanité »:

Aus Belastungen seine Vorzüge entwickeln und dem Verhängnis fortschreitender Bewußtseinsverstörung mit exzentrischen

<sup>10</sup> *Und aller Fluch...* « Zusammenhangssucht, der jedes Zaubermittel recht ist, das Gefühl des sozialen Dekomposition zu überwinden », D 68.

<sup>11</sup> « die alten Merseburger Stabreimmediziner », D 73.

<sup>12</sup> « uraltes Menschheitsleiden », D 72.

<sup>13</sup> « Le médecin comme Christ de douleur, voilà une mélodie qui va droit au coeur [...] »

<sup>14</sup> « [...] il est [...] le très grand médecin de l'âme, qui impose les mains et conjure le mal, on ne le dira jamais assez. Benn sait faire ce que seuls savent faire quelques artistes entre mille: s'adresser à l'homme d'une voix magique, de sorte qu'il se sent ému de la tête jusqu'aux entrailles. [...] Gottfried Benn est le docteur-miracle tout indiqué pour soigner ceux qui souffrent de la conscience. »

Selbstaufhebungsakten zu begegnen, scheint mir dann allerdings ein menschlicher Sinn von Artistik, der in den schönsten Gedichten Benns statt auf ästhetischen Hochglanz auf einen wirklich humanen Hoffnungsschimmer hinausläuft. (D 74)<sup>15</sup>

Liée à la notion de « participation magique » qui annule les souffrances en les partageant, cette interprétation remet en honneur la dimension humaine d'un lyrisme qui rend compte des vertus ataviques de la parole poétique. En ce sens, le discours de Benn n'a, aux yeux de Rühmkorf, rien perdu de son actualité en cette fin de vingtième siècle.

En revanche, la condamnation sans appel de « l'absolu » repose sur un constat d'anachronisme. Rühmkorf le déclarait dès 1960:

[...] der Anspruch des Absoluten [vermittelt] heute keinerlei Anstoß mehr [...].<sup>16</sup>

En 1986, il commente la formule de Benn, « Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selbst als Inhalt zu erleben »<sup>17</sup>, en ces termes:

[...] [das] mutet mich [...] fast schon etwas plüschig und wie ein Nachhängsel aus seligen Fin-de-siècle-Zeiten an. (G.B. 100 Jahre..., D 74)<sup>18</sup>

Il substitue ensuite à cet « élan fanatique vers la transcendance »<sup>19</sup> la mission plus spécifiquement humaine de l'art:

Den aus der Fassung geratenen Kopf sinnbildlich neu verfassen und den heillos zerstreuselten Interessen wieder Halt und Konstitution verleihen, nur darum kann es gehen [...]. (D 74)<sup>20</sup>

Cette réorientation anthropocentrique procède bien du souci d'adapter la conception de la poésie aux nouvelles données de la situation spirituelle et historique.

Le second trait distinctif de Benn que Rühmkorf refuse en bloc, c'est ce qu'il appelle son « irrationalisme politique »; il déclare à H.L. Arnold:

Womit ich mich nie habe identifizieren können, das ist der politische Irrationalismus bei Benn [...]. (zW 108)<sup>21</sup>

<sup>15</sup> G. B. 100 Jahre... « Tirer avantage des contraintes et prévenir la fatalité d'une perturbation croissante de la conscience par des actes excentriques d'abolition de soi, voilà qui me semble, à vrai dire, une signification humaine de l'art pur qui, dans les plus beaux poèmes de Benn, aboutit non pas au brillant esthétique éclatant, mais à une lueur d'espoir véritablement humaine. »

<sup>16</sup> Die regenerierte Unschuld, op. cit., p. 35. « [...] la prétention de l'absolu ne procure plus aujourd'hui aucune impulsion que ce soit [...] »

<sup>17</sup> Probleme der Lyrik, Werke I, p. 500. (Traduction Rovini, op. cit., p. : « ..... »). Rühmkorf la cite de façon approximative sous la forme: « Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Werte sich selbst zum Inhalt zu erleben. »

<sup>18</sup> « [...] [cela] a déjà presque un petit air désuet, comme une relique des bonnes vieilles années 1900. »

<sup>19</sup> « Fanatismus zur Transzendenz », Werke IV, p. 235.

<sup>20</sup> G.B. 100 Jahre... « Trouver des images qui redonnent contenance à un esprit décontenancé, redonner solidité et cohésion à des intérêts tragiquement émiétés, il ne peut y avoir d'autre enjeu [...]. »

Cette réfutation ne surprendra pas. Ce qui frappe en revanche, c'est que l'erreur politique de Benn n'a jamais entaché le jugement que Rühmkorf porte avec constance sur l'oeuvre artistique. Avec lucidité, Rühmkorf est parfaitement conscient que l'aberration de Benn relève moins d'une véritable adhésion politique que d'un aveuglement d'esthète, de l'utopie d'un intellectuel qui a cru discerner dans le national-socialisme une « nouvelle anthropologie idéaliste »<sup>22</sup>. On chercherait en vain, dans les écrits que Rühmkorf a consacrés à Benn, une polémique sur l'erreur nazie. Il mesure au contraire ses mérites de poète au regard de son affinité éphémère avec cette idéologie:

Er hat sich einmal auf das Feld der Politik gewagt und sich dann sofort radikal in der Adresse geirrt - was natürlich jeden Liebhaber peinigt -, aber er ist doch gleichzeitig der ganz große Seelendoktor [...]. (TB 117)<sup>23</sup>

Finalement, Rühmkorf récuse l'absolu, la transcendance et l'autarcie de l'art, ainsi que ses fondements mythiques, inadaptés au temps présent. De même, il ne peut partager l'aberration politique ni même l'apolitisme de Benn. En revanche, la révolte et la critique sociale qu'ils masquent, la conjuration poétique de la souffrance et la dimension humaine du discours lyrique, trouvent un écho chez Rühmkorf, au plan théorique comme au plan pratique. N'est-ce pas là, en effet, ce qui rapproche les deux poètes? Ne retrouve-t-on pas, chez l'héritier, « le malaise causé par la société bourgeoise de profit »<sup>24</sup>, « le désespoir suscité par une société sans issue, vouée à l'achat et à la vente »<sup>25</sup>, un « moi perdu »<sup>26</sup>? La revendication et l'illustration d'une utopie poétique, d'une « participation magique » propre à établir une solidarité « artistique » que refuse la réalité politique? Assurément, l'appréhension et la restitution critique de l'héritage de Benn ont permis à Rühmkorf d'affirmer son discours poétique et poétologique: en se situant par rapport à lui, d'une façon positive ou négative, Rühmkorf a bel et bien fixé les priorités de son propre lyrisme.

<sup>21</sup> « Ce à quoi je n'ai jamais pu m'identifier, c'est l'irrationalisme politique de Benn [...]. »

<sup>22</sup> « eine neue idealistische Anthropologie », *Zucht und Zukunft, Werke I*, p. 461. cf. sur cet épisode de la vie et de la pensée de Benn, Wodtke, *op. cit.*, p. 47-53.

<sup>23</sup> « Il s'est risqué une fois dans le champ de la politique et s'est aussitôt radicalement trompé d'adresse - ce qui tourmente naturellement tous ceux qui l'aiment -, mais il reste en même temps le très grand médecin de l'âme [...]. »

<sup>24</sup> *Und aller Fluch...* « das Unbehagen an der bürgerlichen Profitgesellschaft », *D* 67.

<sup>25</sup> « d[ie] Verzweiflung an einer ausweglosen Einkaufs- und Verkaufsgesellschaft », *ibid.*

<sup>26</sup> « verlorenes Ich » (Benn), *Gedichte* 309.

### 3. Les paradigmes d'une nouvelle réception

Peut-être pourrait-on objecter que Rühmkorf imprime à l'oeuvre de Benn un infléchissement qui valoriserait les aspects susceptibles d'étayer ses propres thèses sur la poésie, légitimant ainsi, par une référence littéraire de cette envergure, son propre discours lyrique. Il est vrai que l'interprétation de Walther, de Klopstock, du patrimoine de la poésie populaire, cherche à cautionner, par un phénomène de compensation, la pratique poétique même de l'interprète méconnu. Rühmkorf ne nie pas que l'intérêt pour ces auteurs, et précisément pour Benn, dont il est question ici, procède d'une quête identitaire:

[...] nichts befeuert die Entdeckerlust so sehr wie die Hoffnung, sich selbst auf die Spur zu kommen. (*Und aller Fluch...*, D 62)<sup>27</sup>

Toutefois, l'écho qu'a trouvé sa lecture auprès des exégètes de Benn montre bien qu'elle n'est pas qu'un instrument au service de l'auto-justification. En mettant en valeur la révolte, la critique du monde moderne et de la société, ainsi que le réalisme qu'on trouve chez Benn, Rühmkorf a permis d'infléchir une réception axée exclusivement sur la poésie absolue.

Benn lui-même n'a pas peu contribué à cette réception dominante: son discours théorique, qui revendique habilement l'héritage du symbolisme français et ressemble à une véritable mise en scène, souligne davantage l'absolu de l'art et l'opposition entre la poésie et le monde que le rapport au réel dont témoigne pourtant son lyrisme.<sup>28</sup> De même, la conférence de Marbourg de 1951, *Probleme der Lyrik*, centrée sur la question du langage poétique, a fourni à Hugo Friedrich les arguments d'une description de la poésie moderne, dont les critères sont l'autonomie du langage et le refus du réel, et qui situe la performance historique de Benn exclusivement dans la ligne de la modernité symboliste<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> « [...] rien ne stimule autant l'esprit de découverte que l'espoir de trouver sa propre trace. »

<sup>28</sup> Sur la question de l'héritage symboliste, cf. Rémy Colombat: *Le problème du symbolisme dans la poésie des années cinquante*, dans: *Allemagne d'aujourd'hui* (1988) n° 104, p. 49-67. Sur la façon dont Benn a suscité cette réception spécifique, cf. R. Colombat: *Le réalisme paradoxal de G.B., op. cit.*, p. 327-328 notamment.

<sup>29</sup> Sur la relation de Friedrich à Benn, cf. R. Colombat: *Hugo Friedrich ou les incertitudes de la modernité*, dans: *Revue d'Allemagne* (1984) n°4, p. 591-615.

In Deutschland hat BENN das alles nachgeholt, in schlagenden Formulierungen, die reine Luft schufen. Sein Vortrag 'Probleme der Lyrik' (1951) ist eine *ars poetica* der Jahrhundertmitte geworden.<sup>30</sup>

C'est la fin des années quarante qui voit naître l'intérêt pour Benn.<sup>31</sup> Rühmkorf explique avec justesse cette reconnaissance tardive:

Die ersten Nachkriegsjahre hatten von Benn nur wenig Notiz genommen, weil sie weder die faschistische Aberration des Mannes zu übersehen, noch seinen formalen Rigorismus zu würdigen imstande waren. (SL 18)<sup>32</sup>

Benn reçoit ainsi le premier prix Büchner en 1951, et il témoigne lui-même, dans sa correspondance, de ce qu'il appelle « [son] come-back inattendu »<sup>33</sup>. Rühmkorf commente ce retour de Benn sur la scène littéraire en ces termes:

« Benn-Besoffenheit » war [...] eine sprechende Alliteration des fünfziger Jahre [...]. (G.B. 100 Jahre..., D 70)<sup>34</sup>

Certes, la subite notoriété de Benn s'explique par l'évolution même de son lyrisme: au fil de l'oeuvre disparaissent le solipsisme absolu, l'effort de désintégration du réel et de l'image de l'homme. Le jugement que Friedrich Sieburg formule en 1949 montre que l'on apprécie, dans les années cinquante, le retour du chant:

Erst Gottfried Benn ist es gelungen, diesem letzten Rückzug der Menschen auf sich selbst eine süße, fast schluchzende Sangbarkeit zu geben.<sup>35</sup>

Toutefois, ce succès est également lié à l'adéquation de la dernière tonalité lyrique à l'esprit du temps: la restauration adenauerienne se reconnaît dans le pessimisme teinté de mélancolie des derniers recueils. Pierre Mertens fait bien sentir, dans son roman consacré à Benn, qu'on admire alors la conjonction des souffrances d'un homme et d'une époque:

Les lecteurs se laissent captiver par les textes introvertis d'un vieillard qu'ils n'attendaient pas, mais qui pose toutes les questions qu'ils attendaient - s'ils ne proposent ni réponse, ni message, ni solution. Dans ce récit d'une excursion tenace, invincible, d'un homme à la recherche de sa propre expression, ils sont bientôt des milliers - Dieu sait pourquoi? - à se

<sup>30</sup> Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*, op. cit., p. 162. « En Allemagne, c'est Benn qui a rattrapé tout cela par des formules frappantes qui ont renouvelé l'atmosphère. Sa conférence 'Problèmes du lyrisme' (1951) est devenu un art poétique du milieu du siècle. »

<sup>31</sup> En 1948/49 paraissent les recueils *Statische Gedichte* et *Trunkene Flut*.

<sup>32</sup> *Das lyrische Weltbild...*, « Les premières années d'après-guerre n'avaient pas fait grand cas de Benn, car elles n'étaient pas en mesure d'oublier son aberration fasciste, ni d'apprécier son rigorisme formel. »

<sup>33</sup> « mein unerwartetes Comeback », lettre à Oelze, 25.1.1951, *Gedichte* 613.

<sup>34</sup> « 'Benn-Besoffenheit' [s'enivrer de Benn] était une allitération parlante des années cinquante [...]. »

<sup>35</sup> Friedrich Sieburg, dans: *Die Gegenwart* (15.2.1949), cité par Bruno Hillebrand, *Werkbiographie zur Lyrik*, *Gedichte* 633. « C'est Benn qui, le premier, réussit à donner à cet ultime repli de l'homme sur lui-même une musicalité douce, presque sanglotante. »

reconnaître. Ils se solidarisent de celui qui ne leur offre en partage que ses tâtonnements de faux aveugle.<sup>36</sup>

Rühmkorf souligne, quant à lui, combien l'idéologie conservatrice de la restauration a tiré parti des positions esthétiques de Benn pour revendiquer en son nom le refus de l'histoire et de la politique. Il déclare à propos des *Poèmes statiques*:

[...] es [war] natürlich kein Zufall, daß das restaurative Jahrzehnt zwischen 1948 und 1958 die würdige Stillhaltechiffre als Appel zum Ruhegeben, [als politischen Quietismus] verstand. [...] « statische Poesie », [das] [ließ] sich mit einem Interpretationsaufwand auch als Nichteinmischungsformel deuten [...]. (D 65)<sup>37</sup>

Il souligne bien ainsi, en 1976, ce que les analyses de *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen* avaient dévoilé en 1962: non seulement la mise en scène de Benn lui-même, mais encore l'atmosphère des années cinquante ont favorisé « l'artistique » au détriment de la révolte et du réalisme.

Certes, la gloire subite de Benn ne s'est pas prolongée au-delà des années cinquante: la politisation croissante du lyrisme dans les années soixante s'accompagne, en toute logique, du désintérêt pour son oeuvre, sinon de sa condamnation. En revanche, les désillusions politiques et le « renversement de tendance » des années soixante-dix relèguent Brecht dans l'ombre et suscitent un regain d'intérêt pour Benn, ravivé une décennie plus tard par le centième anniversaire de sa naissance et le trentième de sa mort.<sup>38</sup>

Dans cette dernière phase, la réception prend une orientation nouvelle qui doit beaucoup à la lecture de Benn par Rühmkorf. C'est en effet sous l'impulsion de ses réflexions que Gerd Haffmans publie et commente en 1973 un choix de poèmes<sup>39</sup>; de façon significative, le volume comporte en exergue des vers de Brecht et de Rühmkorf. Dans la postface<sup>40</sup>, Haffmans revalorise en effet la dimension de critique sociale et

<sup>36</sup> Pierre Mertens: *Les éblouissements*. Paris: Seuil, 1987, p. 341.

<sup>37</sup> *Und aller Fluch...* « [...] Ce n'est naturellement pas un hasard si la décennie de la restauration, de 1948 à 1958, comprit cette digne métaphore de l'immobilité comme un appel au calme [c'est-à-dire au quietisme politique]. [...] La 'poésie statique' pouvait aussi se comprendre, au prix d'un certain effort d'interprétation, comme une formule de non-ingérence [...]. »

<sup>38</sup> Sur la réception de Benn, cf. Bruno Hillebrand (Hg.): *Über G.B. Kritische Stimmen* (2 Bände). Frankfurt/Main: Fischer, 1987; Peter Uwe Hohendahl, *op. cit.* (notamment: *Einleitung*, p. 13-88); Peter Uwe Hohendahl: *Gottfried Benns Poetik und die deutsche Lyriktheorie nach 1945*, dans: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* (XXIV), 1980, p. 369-398 (notamment p. 369-372); P. Rühmkorf: D 63-65, 70; SL 18-20.

<sup>39</sup> G.B.: *Ausgewählte Gedichte*, hg. von Gerd Haffmans, *op. cit.*

<sup>40</sup> G.B. oder Die Verteidigung des Elfenbeinturms, *ibid.*, p. 97-112.

d'humanité que possède le poésie de Benn. En 1981, Gottfried Willems s'appuie également sur l'analyse de Rühmkorf<sup>41</sup> pour étudier les formes que prend le réalisme dans l'oeuvre tardive de Benn, et son influence sur les auteurs de la « nouvelle subjectivité ». Peter Uwe Hohendahl souligne à son tour, dans un article consacré à la théorie de Benn et de la poésie contemporaine, la force satirique de son lyrisme, et « l'intérêt pour le factuel », dont les héritiers sont Enzensberger et Rühmkorf.<sup>42</sup> A la suite de Rühmkorf, Michael Zeller entreprend également de montrer que le lyrisme de Benn est perméable au monde, et souligne, de ce fait, le contraste entre la théorie et la pratique.<sup>43</sup> A son tour, l'analyse du « réalisme paradoxal » de Benn qu'entreprend R. Colombat en 1993 reconnaît en Rühmkorf le précurseur de cette nouvelle lecture.<sup>44</sup>

En valorisant l'attention que Benn porte au réel et au social, l'héritier critique n'a pas seulement fixé les paradigmes d'une nouvelle réception, il a également contribué à corriger la compréhension antithétique de Benn et de Brecht dont se nourrit l'analyse de la poésie contemporaine. En effet, les deux poètes sont communément perçus comme les antipodes l'un de l'autre: d'une part, une conception monologique du discours poétique, basée sur l'autonomie du mot et le refus du réel; d'autre part, un lyrisme axé sur la fonction communicative du langage et la transformation de la réalité sociale. En mettant à l'honneur tout ce qui s'oppose à « l'artistique » chez Benn même, Rühmkorf remédie aux simplifications, et remplace la vision polémique par une vision historique du problème: les aspirations contradictoires entre l'esthétique et le social ne peuvent plus se

<sup>41</sup> *Großstadt- und Bewußtseinspoesie*, op. cit. La formule « Großstadt- und Bewußtseinspoesie » est empruntée à Rühmkorf (*Das lyrische Weltbild...*, SL 19).

<sup>42</sup> *G. Benns Poetik und die deutsche Lyriktheorie nach 1945*, op. cit., p. 386-387. (« Interesse am Faktischen », note 42 p. 386)

<sup>43</sup> Michael Zeller: *Gedichte haben Zeit. Aufriß einer zeitgenössischen Poetik*. Stuttgart: Klett, 1982. cf. notamment *Der halbierte Gottfried*, p. 17-22. « [...] bezeichnend ist es auch, daß es viel eher der Theoretiker Benn war, nicht der Lyriker, der mit seiner Kunst-Theologie das Paradigma modernen Dichtens in Westdeutschland nach dem Zweiten Weltkrieg formulierte. Aus seinen besten Gedichten hätte man sehr wohl, unter Vernachlässigung ihrer weltanschaulichen Hülsen, einen anderen Gedicht-Typus: einen nüchternen, weltoffenen, wirklichkeitsgetränkten, gewinnen können. » (*ibid.*, p. 18). (« [...] fait significatif également, c'est bien plutôt le théoricien Benn que le poète qui, avec sa théologie de l'art, a formulé le paradigme de la poésie moderne en Allemagne de l'Ouest après la guerre. De ses meilleurs poèmes, on aurait très bien pu, en faisant abstraction de leurs enveloppes philosophiques, tirer un autre type de poésie: sobre, ouverte au monde, imprégnée de réalité. »)

Sur la contradiction entre la théorie et la pratique dans l'oeuvre tardive de Benn, cf. Jürgen Schröder, op. cit., p. 58-72.

<sup>44</sup> *Le réalisme paradoxal de Gottfried Benn*, op. cit. « Hors des sentiers battus, Peter Rühmkorf, disciple paradoxal et destructeur, n'avait pourtant pas cessé de témoigner, par une réception lucide et complexe, de l'ambivalence de l'oeuvre de Benn. » (p. 327)

résoudre, dès les années cinquante, par un antagonisme irréductible, comme dans la première moitié du siècle. D'ailleurs, l'oeuvre tardive ne fait-elle pas, chez Benn comme chez Brecht, des concessions à leur théorie respective? En leur succédant dans une situation historique et spirituelle nouvelle, les jeunes poètes ne peuvent plus perpétuer ce schéma dichotomique. Ils doivent au contraire tenter de résoudre différemment ce conflit historique. Dans l'histoire du lyrisme, c'est d'ailleurs à Enzensberger et à Rühmkorf que le problème se posera avec le plus d'acuité. C'est donc Rühmkorf qui jette les bases de cette analyse nouvelle de la fonction poétique, déchirée entre autonomie et engagement. Suite à sa lecture de Benn, bon nombre d'études viennent réfuter l'antagonisme entre Benn et Brecht. Ludwig Völker, par exemple, montre que leur pratique respective n'est pas sans concessions à la théorie opposée.<sup>45</sup> James Rolleston établit que la réception antithétique de ces deux figures s'accompagne d'une sensibilité aux convergences, que le besoin de synthèse ne fait qu'exprimer.<sup>46</sup>

En dénonçant la réception dominante, Rühmkorf fournit ainsi de nouvelles impulsions à la recherche sur Benn et, au-delà, sur la théorie du lyrisme contemporain. Dans l'histoire de la réception de Benn, il occupe une place à part, non seulement comme précurseur, mais par sa situation paradoxale de « disciple destructeur ». On peut en juger en comparant sa position à celle de Hans Magnus Enzensberger, héritier lui aussi, dont la pratique dénote une convergence avec Benn sur les techniques de restitution du réel: dans ses poèmes de critique sociale, Enzensberger applique précisément le principe de la représentativité du langage qu'on a constaté chez Benn.<sup>47</sup> L'essai *Poesie und Politik* de 1962 se prononce même, dans la lignée des théories de Benn, en faveur de l'autonomie de la poésie.<sup>48</sup> Mais Enzensberger réfute par ailleurs violemment les positions de Benn<sup>49</sup>, sans jamais reconnaître ce que son propre lyrisme doit au réalisme particulier de son aîné.

<sup>45</sup> *Benn/Brecht und die deutsche Lyrik der Gegenwart*, dans: Jordan/Marquardt/Woesler (Hg.): *Lyrik von allen Seiten*. Frankfurt/Main: Fischer, 1981, p. 181-203.

<sup>46</sup> *Der Drang nach Synthese: Benn, Brecht und die Poetik der fünfziger Jahre*. Dans: Klaus Weissenberger (Hg.): *Die deutsche Lyrik 1945-1975. Zwischen Botschaft und Spiel*. Düsseldorf: Bagel, 1981, p. 78-94.

<sup>47</sup> Sur la parenté entre Enzensberger et Benn, cf. Peter Uwe Hohendahl: *G. Benns Poetik und die deutsche Lyriktheorie nach 1945*, op. cit., p. 386-387. Sur la représentativité du langage chez Benn, cf. ci-dessus p. 449-450.

<sup>48</sup> Hans Magnus Enzensberger: *Einzelheiten II. Poesie und Politik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984, p. 113-137.

<sup>49</sup> cf. la recension de G.B.: *'Autobiographische und vermischte Schriften' (1962)*, dans: Peter Uwe Hohendahl, *Benn - Wirkung wider Willen*, op. cit., p. 375-377. cf. aussi *Scherenschleifer und Poeten*

Dans une situation analogue d'héritier, Rühmkorf se distingue, sur ce point, par une honnêteté intellectuelle qui admet explicitement l'ambivalence. On retiendra également sa grande lucidité: la singularité de sa position vient précisément du rapport complexe et fructueux qu'entretient son discours poétique et poétologique avec l'oeuvre de Benn. Assurément, ce n'est pas le moindre mérite de Rühmkorf que de reconnaître une filiation à laquelle il n'adhère pas totalement, ou, à l'inverse, de mettre en garde les poètes contemporains contre les aberrations d'un héritage qu'il revendique par ailleurs en partie. Finalement, le traitement productif de la « tradition » est ici exemplaire dans sa réciprocité: si Benn a permis à Rühmkorf de trouver sa voie, celui-ci, à son tour, a réhabilité Benn et enrichi la compréhension de son oeuvre.

---

(1961), dans: Hans Bender (Hg.): *Mein Gedicht ist mein Messer*, op. cit., p. 144-148, qui, sans se référer explicitement à Benn, récuse nettement la conception d'une poésie absolue.

## TROISIEME PARTIE

### PETER RÜHMKORF ET LE LYRISME CONTEMPORAIN

#### POESIE ET REALITE

Le bilan de la production lyrique a montré la porosité de l'oeuvre de Rühmkorf, qui va de pair avec sa résistance aux modes littéraires. En cherchant à décrire sa situation spécifique, on a constaté qu'elle se détermine historiquement en fonction de la tradition de la modernité que représente Gottfried Benn.

Cette perspective verticale doit être complétée: il convient maintenant d'examiner, selon un point de vue horizontal, la place qu'occupe et revendique Rühmkorf dans le lyrisme contemporain. En effet, son discours poétique se constitue par référence, positive ou négative, aux productions qui l'accompagnent. Le poète lui-même manifeste un intérêt constant pour l'évolution poétique de la seconde moitié du vingtième siècle, en prenant une part active aux discussions sur la nature et la fonction de la poésie: dès 1960, il est présent au colloque *Lyrik heute* de Berlin, premier débat de la poésie de langue allemande à la recherche de son identité, qui oppose les tenants d'une pratique expérimentale du langage aux défenseurs de la fonction communicative et sociale du lyrisme. Dès lors, Rühmkorf ne cessera de prendre position sur les problèmes fondamentaux de la poésie contemporaine: après *Die regenerierte Unschuld* et *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen*, qui dénoncent les dangers du « formalisme » et de l'autarcie, viendront *Einige Aussichten für Lyrik* et *Das Gedicht als Lügendetektor*, centrés sur la question de la « liberté » et de la « vérité » poétiques; après 1968, une autre vague d'essais (*Durch Christian Enzensberger provoziert...; In meinen Kopf passen viele Widersprüche; Meine Damen und Herren Studierende der*

*Literaturwissenschaft*) traitera du dilemme entre les aspirations artistiques et les aspirations politiques. Quels que soient les thèmes abordés, de l'expérimentation linguistique à l'engagement en passant par le rapport avec le monde empirique, on constate que la relation à la réalité est le discriminant des positions de Rühmkorf. Du reste, ce critère ne détermine-t-il pas également la réappropriation de l'héritage de Benn?<sup>1</sup> C'est donc la question de la réalité sous ses toutes ses formes qui sera au centre de cette dernière partie.

Parce qu'elles semblent se heurter à des positions théoriques contraires, les techniques de réfraction et la distorsion du langage, la pratique du jeu et du calembour, et l'importance de la construction formelle, en somme l'affinité que manifeste le lyrisme de Rühmkorf avec le « matériau », amènent à s'interroger, dans un premier temps, sur la parenté avec les pratiques « expérimentales ».

Mais la relation entre création lyrique et réalité ne se pose pas seulement au plan de l'expérimentation sur le langage. Sous l'impulsion des événements historiques, elle se posera à Rühmkorf et à ses contemporains également en terme d'engagement politique: cet aspect constituera le second point de la réflexion.

Enfin, étudier la situation de Rühmkorf dans le lyrisme contemporain permettra de s'interroger sur le réalisme paradoxal d'un auteur qui, recueillant les bénéfices de l'évolution du traitement littéraire du réel, revendique à la fois l'émancipation esthétique et l'ancrage de la production dans le monde social.

---

<sup>1</sup> cf. p. 468-69.

## CHAPITRE I

### POESIE EXPERIMENTALE?

#### 1. Fondements et techniques de la « poésie expérimentale »

Le concept de « poésie expérimentale » désigne une tendance du lyrisme contemporain, qui apparaît dans les années cinquante et atteint son apogée vers 1960, pour décliner dans les années soixante-dix. Cette pratique se réclame d'une longue tradition, qui rassemble, non sans schématisme, le baroque, le futurisme et le dadaïsme, en passant par la poésie française (le surréalisme, Apollinaire et Mallarmé) et l'expressionnisme, et s'inspire également des arts plastiques. Le terme englobe des formes aussi diverses que les « constellations » (« Konstellationen ») d'Eugen Gomringer (qui forgea le terme de « poésie concrète » au début des années cinquante), les « articulations » (« Artikulationen ») et les textes visuels de Franz Mon, les poèmes acoustiques (« Laut- und Sprechgedichte ») de Ernst Jandl, les « topographies » et les « combinaisons » (« Topographien », « Kombinationen ») de Helmut Heißenbüttel, les « permutations » (« Permutationen ») de Ludwig Harig, les pictogrammes politiques de Claus Bremer, ou encore la poésie dialectale du « Groupe de Vienne », qui rassemble H.C. Artmann, Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm et Oswald Wiener.

Sans entrer dans le détail des divergences spécifiques, on peut ramener ces pratiques à quelques dénominateurs communs. Participant dans un certain sens du courant de « Sprachskepsis » qui réagit au langage magique et à l'hermétisme du lyrisme des années cinquante, la poésie expérimentale prône, selon le mot de Franz Mon, « une relation sceptique au langage »<sup>1</sup>. Le constat qu'établit par exemple Heißenbüttel est le suivant:

Sprache selbst wird problematisch. Sie erscheint nicht länger als Mittel oder als Waffe oder als eine Art Signalanlage; die Möglichkeit oder Unmöglichkeit des Sprechens selbst tritt in den Mittelpunkt.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> « skeptischer Umgang mit ihr [i.e. der Sprache] ». Cité par H.C.H. Kosler: *Sprachkritik und Spracherotik in der experimentellen Literatur. Die Poetik Franz Mons im Umfeld einer möglichen Wahrnehmung*, dans: H.L. Arnold (Hg.): *Franz Mon. Text + Kritik* 60, 1978, p. 7.

<sup>2</sup> *Dilemma im Mittelpunkt aller Erfahrung*. Dans: *Lyrik heute*, op. cit., p. 17. « La langue elle-même devient problématique. Elle n'apparaît plus comme un moyen ou une arme, ni comme une sorte de signal; c'est la possibilité ou l'impossibilité de la parole même qui passe au premier plan. »

A partir de bilans de ce type, les poètes entreprennent donc une analyse critique de la relation entre la langue et le réel, en essayant de définir un nouveau rapport au monde:

[...] die Wirklichkeit, mit der die Sprache es heute zu tun hat, [...] [wird] als Realität nur anerkannt, insofern sie formulierbar ist. Wirklich ist nur das Formulierte. [...] Denn auch die Realwelt ist von uns erfunden, durch und durch künstlich.<sup>3</sup>

Ce n'est plus la réalité extra-linguistique qui est l'objet du poème, mais la langue elle-même dans sa réalité la plus matérielle. Il s'agit en effet, selon Franz Mon, de « faire apparaître son corps sémiotique - sonorités, syllabes, mots, formes syntaxiques, etc... -, qui, sans cela, reste inaccessible [...] »<sup>4</sup>. De moyen d'expression, la langue devient thème, objet des expériences:

mit der konstellation wird etwas in die welt gesetzt. sie ist eine realität an sich und kein gedicht über.<sup>5</sup>

La matérialité, l'aspect « concret » du langage prend le pas sur sa fonction sémantique. Il est ainsi réduit à ses plus petits éléments, optiques ou acoustiques<sup>6</sup> (mot, syllabe, phonème, lettre...), dont l'agencement particulier forme un texte nouveau. Les procédés techniques de réduction, voire de destruction, et de « l'art combinatoire »<sup>7</sup> mettent en oeuvre l'espace graphique. La structure spatiale devient alors déterminante, permettant une lecture multidirectionnelle, transformant le texte en une image facile à visualiser:

das neue gedicht ist [...] als ganzes und in den teilen einfach und überschaubar. es wird zum seh- und gebrauchsgegenstand [...]. es ist memorierbar und als bild einprägsam.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Franz Mon: *An einer Stelle die Gleichgültigkeit durchbrechen*. Dans: *Lyrik heute*, op. cit., p. 28 et 31. « [...] la réalité à laquelle la langue a aujourd'hui affaire [...] n'est reconnue comme telle qu'en tant qu'elle est formulable. Seul ce qui se formule est réel. [...] Car même le monde réel est inventé par nous, artificiel de part en part. »

<sup>4</sup> « Poesie ist die Anstrengung, [...] ihren Zeichenkörper - Laute, Silben, Wörter, Satzformen, usw. - hervortreten, 'material' werden zu lassen und dabei möglicherweise Sinnhinsichten zu erschließen, die anders nicht erreichbar sind [...]. » F. Mon: *An eine Säge denken*, dans: *Akzente*, Jg. 15, 1968, p. 429.

<sup>5</sup> Eugen Gomringer: *vom vers zur konstellation*. Dans: E.G.: *worte sind schatten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969, p. 282. « la constellation est une mise au monde. c'est une réalité en soi, non un poème sur. »

<sup>6</sup> Pour Heißenbüttel, le poème repose sur la « typographie et l'articulation sonore » (« Typographie und lautliche Artikulation »). H. Heißenbüttel: *Anmerkungen zur konkreten Poesie*. Dans: H.L. Arnold (Hg.): *Konkrete Poesie*, Text + Kritik 25, 1971, p. 20.

<sup>7</sup> Gomringer parle de « Kombinatorik » (*vom vers zur konstellation*, op. cit.).

<sup>8</sup> E. Gomringer, *ibid.*, p. 280. « le poème nouveau est [...], dans son ensemble et dans ses parties, simple et délimité. c'est un objet à regarder et à utiliser [...]. il est mémorisable, son image se retient facilement. »

Le principe de la réduction préside à toutes ces compositions: radicale, elle est à la fois quantitative et qualitative. Gomringer rappelle constamment que le poème doit présenter des qualités de concision et de simplicité.<sup>9</sup> Le langage est ainsi ramené le plus souvent à son unité de signification minimale, qui est le mot: le mot seul, libéré de tout lien grammatical, le mot dans son autonomie première; cette forme d'autarcie exprime le refus de la syntaxe:

Unter Konstellation verstehe ich die Gruppierung von wenigen, verschiedenen Worten, so daß ihre gegenseitige Beziehung nicht vorwiegend durch syntaktische Mittel entsteht, sondern durch ihre materielle, konkrete Anwesenheit im selben Raum.<sup>10</sup>

Le poème prend ainsi fréquemment la forme d'une association (une « combinaison ») de deux ou trois mots, dont seule la variation produit le sens.

Cette conception du texte poétique contient en filigrane le refus de la fonction expressive du langage, qui ne peut plus se contenter de restituer des états d'âme, comme le souligne Gomringer:

[...] die dichtung unserer zeit und die dichtung der zukunft [...] kann nicht darauf beruhen [...], daß sie individualistische gefühle und gedanken [...] ausdrückt [...].<sup>11</sup>

Dans *Lyrik heute*, F. Mon récuse cependant l'idée que la poésie expérimentale renonce à la dimension significative du mot:

Die Bedeutung gehört unbedingt dazu, wenn man ein Wort etwa als Material nimmt.<sup>12</sup>

Le mot reste donc porteur de sens, mais décontextualisé, dénué de tout lien syntaxique, il perd sa fonction référentielle pour présenter, en revanche, le caractère d'un matériau à

<sup>9</sup> « kürze », « knappheit », *ibid.* (« brièveté », « concision »). « verknappung und vereinfachung der sprache », *ibid.*, p. 278 (« réduction et simplification de la langue »). Lors de la discussion qui a suivi les exposés de *Lyrik heute*, F. Mon s'est défendu contre le terme de « réduction », auquel il a substitué les expressions suivantes: « die absolute Fülle des Worts », « [die] Materialität des Wortes » (« la plénitude absolue du mot », « la matérialité du mot »), *Lyrik heute*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>10</sup> E. Gomringer, dans: Harald Hartung: *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*. Göttingen, 1975. Cité par H. Hartung: « vielleicht ». *Eine Konstellation Eugen Gomringers*, dans: W. Hinck (Hg.): *Gedichte und Interpretationen 6*, *op. cit.*, p. 156. C'est moi qui souligne. « J'entends par constellation le regroupement d'un petit nombre de mots différents de façon telle que leur relation mutuelle ne résulte pas avant tout de facteurs syntaxiques, mais de leur présence concrète, matérielle, dans le même espace. »

<sup>11</sup> E. Gomringer, *vom vers zur konstellation*, *op. cit.*, p. 278. « [...] la poésie de notre temps et celle de l'avenir [...] ne peuvent plus reposer [...] sur l'expression de sentiments et de pensées individualistes [...] ». »

<sup>12</sup> *op. cit.*, p. 39. « Lorsqu'on prend un mot comme matériau, par exemple, le sens est nécessairement inclus. »

l'état brut, originel, qui induit, de la part de l'auteur comme du lecteur, un nouveau rapport au langage.

Quels sont les objectifs de ce nouveau discours poétique? Comme tout phénomène d'« avant-garde », il est à la fois destructeur et positif, ainsi que le rappelle F. Mon:

[...] Poesie ist ein Prozeß sprachlicher Negation und Position, Destruktion und Innovation [...].<sup>13</sup>

La double volonté de rupture et d'innovation se manifeste dans les revendications spécifiques de la poésie expérimentale. Il s'agit tout d'abord de répondre aux données nouvelles de la réalité:

Die wichtigste Aufgabe wird nun, ein der Realität angemessenes Bewußtsein zu erwerben und zu erhalten [...].<sup>14</sup>

Les formes traditionnelles du langage poétique n'étant plus adaptées au monde moderne, il convient de trouver « une nouvelle manière de s'orienter dans ce monde par le langage »<sup>15</sup>.

Ni le langage symbolique, ni même le langage métaphorique ne répondent à ce besoin. De la même façon, la langue ne peut plus être l'instrument d'une restitution mimétique du réel: en ce sens, on peut considérer que la pratique expérimentale a des fondements anti-réalistes. C'est cet aspect que met en valeur Dieter Lamping<sup>16</sup>: en prenant le langage pour objet exclusif, le discours se déconnecte de la réalité et perd sa fonction référentielle pour devenir un « lyrisme métalingual »<sup>17</sup>. Lamping montre que ce que Heißenbüttel appelle le « redoublement linguistique du monde »<sup>18</sup> correspond non à la *mimesis*, mais à « l'expérience d'une émancipation complète du langage par rapport à la réalité empirique, extra-linguistique »<sup>19</sup>. L'utilisation de la langue dans sa matérialité concrète lui ôte toute dimension représentative, et le refus de tout lien syntaxique ou

<sup>13</sup> *An eine Säge denken*, op. cit., p. 431. « [...] la poésie est un processus par lequel le langage nie et pose, détruit et innove [...] »

<sup>14</sup> F. Mon: *An einer Stelle die Gleichgültigkeit durchbrechen*, op. cit., p. 31. « La tâche essentielle est à présent d'acquiescer et de maintenir une conscience à la mesure de la réalité[...] »

<sup>15</sup> « eine neue Weise, sich sprachlich in dieser Welt zu orientieren », H. Heißenbüttel: *Anmerkungen zur konkreten Poesie*, op. cit., p. 21.

<sup>16</sup> *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, op. cit., p. 245-249.

<sup>17</sup> « eine metalinguale Lyrik », *ibid.*, p. 246.

<sup>18</sup> « sprachliche Weltverdoppelung », Heißenbüttel: *Über Literatur. Aufsätze und Frankfurter Vorlesungen*. München: dtv, 1972. p. 187.

<sup>19</sup> « Erfahrung des vollständigen Sichablösens der Sprache von der außersprachlichen, empirischen Realität », Ulrich Fülleborn, cité par Lamping, op. cit., p. 246.

grammatical, en somme « l'isolement » des mots dans le texte, sacrifie, selon Lamping, la signification. De même, le monde lui semble évincé du poème au profit du seul langage: « le rapport au réel est à l'origine de la réflexion, mais il n'en est pas le thème »<sup>20</sup>. Bien que les théoriciens de la poésie expérimentale ne relèguent pas le monde hors du domaine poétique, il apparaît en effet que la priorité de leurs textes n'est pas l'état du réel, mais celui de la langue.

Cette pratique remet en cause non seulement l'aptitude du langage à rendre compte de la réalité, mais aussi le fondement subjectif de l'expression lyrique. Heißenbüttel notamment a produit une réflexion sur le statut du sujet; son intervention au colloque *Lyrik heute*<sup>21</sup> ramène tout d'abord la question du langage au constat suivant: les langues indo-germaniques ont pour base grammaticale la triade sujet-objet-prédicat; or, ce schéma, qui est aussi celui de notre pensée, a perdu toute validité dans le monde moderne.<sup>22</sup> Nous vivons à l'ère post-individuelle, qui consacre la perte de la référence subjective: le sujet n'est plus uni<sup>23</sup> ni autonome; il n'est plus au centre du monde: la perspective subjective perd ainsi toute légitimité; en revanche, la conscience moderne appréhende le monde comme une infinité de particules isolées transmises par le langage. Cette double pluralité du monde et du sujet<sup>24</sup> ne peut plus autoriser qu'une poésie « post-subjective »<sup>25</sup>, voire « désubjectivée ». F. Mon aussi exprime des réserves à l'encontre de la notion de sujet: il constate que « le moi est [...] limité, prisonnier de la perspective, [...] partiellement aveugle [...] »<sup>26</sup>, en somme déchu de sa fonction traditionnelle:

« Ich » ist da, aber es behauptet nichts, es redet nichts, es läßt alles, was es von der Rede hat, und alles, was Rede ist, fahren. [...] Es fällt auf sich zurück, ohne sich um sich zu kümmern.<sup>27</sup>

<sup>20</sup> « Wirklichkeitsbezüge sind ihr [i.e. der konkreten Poesie] eher Anlaß als Gegenstand der Reflexion. », D. Lamping, *ibid.*, p. 248.

<sup>21</sup> *Dilemma im Mittelpunkt aller Erfahrung*, *op. cit.*, p. 17-20.

<sup>22</sup> *ibid.*, p. 17-18.

<sup>23</sup> Heißenbüttel parle de « multiple Subjektivität », *Über Literatur*, *op. cit.*, p. 193.

<sup>24</sup> « Ich bin nicht mehr ich, sondern eine Mehrzahl von ich », *ibid.*, p. 202. « Je ne suis plus je, mais une pluralité de je ».

<sup>25</sup> « nachsubjektiv », *ibid.* Michael Zeller parle à propos de Heißenbüttel de « nachsubjektive[s] Subjekt » (*Gedichte haben Zeit*, *op. cit.*, p. 76), et Hans-Peter Franke diagnostique dans le poème *Gedicht über Hoffnung* de Heißenbüttel la « perte du sujet » (« Subjektverlust ») (Dans: J. Bark / D. Steinbach / H. Wittenberg (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur*, Band 6: *Von 1945 bis zur Gegenwart*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>26</sup> « [...] das Ich [ist] [...] endlich, perspektivisch, [...], von partieller Blindheit [...]. » F. Mon: *An einer Stelle die Gleichgültigkeit durchbrechen*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>27</sup> *ibid.*, p. 29. « 'Je' est là, mais il n'affirme rien, ne dit rien; il renonce à tout ce que lui apporte le discours et à tout ce qui est discours. [...] Il est renvoyé à lui-même, mais n'a aucun souci de soi. »

De son côté, Gomringer ne pousse pas l'analyse du « sujet » aussi loin que Heißenbüttel<sup>28</sup> : il refuse certes une « poésie individualiste »<sup>29</sup>, mais fait surtout porter sa réflexion sur le langage du monde moderne. Le matériau linguistique qui compose le poème est emprunté au langage quotidien et aux médias. Le modèle de la communication est pour Gomringer l'aéroport :

[Der] Flughafen, in dem die Verbindungen der ganzen runden Welt hergestellt werden, in dem es nur wichtige [...] klare [...] Signale und Zeichen gibt, die jedermann, gleich welcher Muttersprache, verständlich sein müssen. Der Flughafen spielte die Rolle eines idealen Modells.<sup>30</sup>

Inspiré par les formes de la communication moderne, le texte effectue une sorte de régénération du langage ; il doit ensuite, à son tour, influencer le réel :

durch die vorbildlichkeit seiner spielregeln kann das neue gedicht die alltagssprache beeinflussen.<sup>31</sup>

Cette nouvelle poésie remplit ainsi une fonction sociale, comme l'explique Gomringer :

zweck der neuen dichtung ist, der dichtung wieder eine organische funktion in der gesellschaft zu geben und damit den platz des dichters zu seinem nutzen und zum nutzen der gesellschaft neu zu bestimmen.<sup>32</sup>

C'est ainsi qu'Otto Knörrich met en valeur les implications socio-critiques de la poésie expérimentale : la critique du langage est un vecteur de critique sociale, et les procédés combinatoires ne sont pas sans incidence sur la réalité,<sup>33</sup> c'est « l'effet escompté par la

<sup>28</sup> Le constat de Heißenbüttel n'est cependant pas novateur (M. Zeller évoque l'influence de Schopenhauer, Nietzsche et Freud : *op. cit.*, p. 60) : Hoffmanstahl avait déjà constaté, dans la *Lettre de Lord Chandos*, l'inadéquation entre le sujet et le monde, ainsi que la crise du langage ; l'expressionnisme, et à sa suite Benn ont tenté de remédier à cette crise du sujet : le « moi lyrique » de Benn, solution de la modernité lyrique, s'oppose précisément à la conception traditionnelle, qui limite le contenu subjectif aux normes psychologiques des émotions et des états d'âme (ce n'est pas un hasard si Benn cite dans *Probleme der Lyrik* la formule de Marinetti « détruire le je dans la littérature », *Werke I*, p. 503). Heißenbüttel s'inscrit à son tour dans ce courant de redéfinition de l'expression subjective : récusant la validité de la notion de sujet et déniait à la poésie tout fondement subjectif, il radicalise, en somme, les positions de la « modernité ». Rühmkorf, quant à lui, apportera une réponse originale au problème du statut du moi dans la poésie (cf. p. 453-456 et p. 644-50).

<sup>29</sup> « individualistische poesie », E. Gomringer : *vom vers zur konstellation*, *op. cit.*, p. 278.

<sup>30</sup> *Poesie als Mittel der Umweltgestaltung*, cité par M. Zeller, *op. cit.*, p. 63. « L'aéroport où les liaisons s'établissent tout autour du monde, où il n'y a que signes et signaux importants [...], clairs [...], que chacun doit pouvoir comprendre quelle que soit sa langue maternelle. L'aéroport jouerait le rôle de modèle idéal. »

<sup>31</sup> E. Gomringer, *vom vers zur konstellation*, *op. cit.*, p. 280. « Par l'exemplarité de ses règles de fonctionnement, le poème nouveau peut influencer la langue quotidienne. »

<sup>32</sup> *ibid.*, p. 279. « L'objectif de la poésie nouvelle est de redonner à la poésie une fonction organique dans la société et, par là, de définir la place du poète, dans son intérêt et dans celui de la société. »

<sup>33</sup> O. Knörrich : *Verdinglichung der Sprache und experimentelle Textherstellung: Die « konkrete Lyrik »*, dans : *Die deutsche Lyrik seit 1945*, *op. cit.*, p. 288-319.

poésie expérimentale, qui, tout en détruisant la langue, vise en même temps ses contenus: vision du monde et compréhension du réel »<sup>34</sup>.

Sans doute cette volonté subversive s'exprime-t-elle davantage dans les « expériences » du « Wiener Gruppe », qui recherchent le contact avec le public et dénoncent, par la provocation, l'étroitesse d'esprit de la restauration autrichienne. La mise en oeuvre du dialecte s'inscrit dans ce cadre, comme l'indique Gerhard Rühm:

wir haben den dialekt für die moderne dichtung entdeckt. [...] seine wirklichkeitsnähe und unmittelbarkeit des ausdrucks [...] lässt die chance, durch neue gegenüberstellungen der worte eine verfremdung und damit eine neuwertung derselben zu erzielen [...].<sup>35</sup>

Enfin, l'un des objectifs fondamentaux de cette nouvelle pratique est de rendre à la poésie sa part de jeu. Gomringer revendique cette dimension que prend la manipulation du langage:

ich sage aber auch: worte sind spiele. [...] spiele setzen lust, heiterkeit und bejahung voraus.<sup>36</sup>

L'aspect ludique entraîne une redéfinition du rôle du lecteur:

Die Haltung des Lesers der Konstellation ist die des Mitspielenden, die des Dichters die des Spielgebenden.<sup>37</sup>

La lecture de la poésie expérimentale est « active », dans la mesure où le lecteur doit rétablir les relations manquantes entre les divers éléments du poème; le texte produit en lui-même moins de sens que le lecteur n'en fait naître en tirant parti de l'agencement graphique, de l'utilisation de l'espace.

Destruction et innovation sont donc les maîtres-mots de cette poésie qui entend répondre à la crise du langage et du sujet qui caractérise le monde moderne. Elle réfute la dimension subjective, mimétique, métaphorique et symbolique du lyrisme pour faire du

<sup>34</sup> « Wirkungsabsicht experimenteller Poesie, die mit der Sprache, die sie destruiert, immer auch zugleich das darin konservierte Weltbild und Wirklichkeitsverständnis treffen will », *ibid.*, p. 294.

<sup>35</sup> Gerhard Rühm (Hg.): *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1967, p. 20. « Nous avons découvert le dialecte adapté à la poésie moderne. [...] Proche du réel, d'une expressivité immédiate [...], il est en mesure de confronter les mots de façon originale et, par là, de les faire apparaître sous un jour nouveau, de leur donner une valeur nouvelle [...] ».

<sup>36</sup> E. Gomringer: *der dichter und das schweigen*, *op. cit.*, p. 293. « Mais je dis également: les mots sont des jeux. [...] qui dit jeu dit plaisir, joie et approbation. »

<sup>37</sup> E. Gomringer, cité par H. Hartung: 'vielleicht'. *Eine Konstellation von Eugen Gomringer*, *op. cit.*, p. 156. « Le lecteur des constellations est dans la position du joueur, le poète dans celle du meneur de jeu. »

langage à la fois l'objet et le mode de son discours. La réduction et les diverses techniques combinatoires, la manipulation du matériau linguistique dans son aspect le plus concret ont certes une fonction critique, mais elles remettent surtout à l'honneur une pratique ludique de la poésie, et cherchent simultanément à jeter les bases d'un nouveau rapport du lecteur à la littérature.

Dans cet aperçu, on a pu constater que certains thèmes de réflexion et certains procédés expérimentaux se retrouvent également chez Rühmkorf. La distorsion du langage, l'aspect ludique de la création, l'utilisation de l'espace graphique, la mise en oeuvre des ressources à la fois visuelles et acoustiques de la langue, l'importance de la forme semblent ainsi rapprocher sa pratique de celle de la poésie expérimentale. Les compositions originales de *Kleine Fleckenkunde* sont peut-être aussi, à leur manière, à compter au rang des « expériences » poétiques. De façon générale, cette définition que donne Rühmkorf du poème rappelle étrangement la conception de Gomringer, par exemple:

[...] [das] Gedicht [ist] ein[...] Anschauungsmedium[...], das gleichzeitig darstellt, was es bedeutet. (A 118)<sup>38</sup>

Pourtant, dans les années soixante, Rühmkorf lui-même usera de termes assez violents pour fustiger la pratique expérimentale de la poésie. Il convient donc d'étudier les points de convergence et les raisons de la condamnation.

## 2. Les pratiques convergentes

### 2.1. La transcription des sons

Dans la pratique expérimentale, on distingue généralement la poésie visuelle et les textes acoustiques; ceux-ci tirent parti des ressources sonores du langage pour produire du sens. C'est une technique que l'on retrouve fréquemment chez Rühmkorf. Son intérêt pour les phénomènes sonores l'a amené à s'interroger sur la rime et ses effets. Ce ressort de la magie du lyrisme soutient toute sa production poétique; l'audace dont témoignent la plupart de ces associations rappelle parfois l'excentricité des expériences linguistiques

---

<sup>38</sup> « [...] le poème est un objet de démonstration qui représente ce qu'il signifie. »



deine bleierne Büste los und sagst:  
(*Impromptu*, H 35)

Dans ce dernier exemple, qui relate un accident de voiture, le bruit représenté pourrait évoquer un problème mécanique, ou encore le crissement des freins. Le dernier vers cité de *Vom Einzelnen ins Tausendste* modifie l'orthographe pour faire du son un facteur supplémentaire de sens: cette création dénonce à la fois la rhétorique fallacieuse des militaires et des politiques, et l'armement nucléaire en imitant au plan acoustique le mécanisme d'une bombe.

L'onomatopée se suffit parfois à elle-même: lorsqu'elle n'illustre pas ce qu'expriment les mots, elle ne fonctionne plus seulement comme un redoublement sonore du sens, mais comme un élément du discours à part entière:

in Täuschland,  
[...]  
will ich zum ersten, zum zweiten, zum letzten,  
rrumms!  
(*Davon singet sein Mund*, K 42)

Klängklöng! am schlimmsten ist immer der Schluß  
(*Durch dauernde Gedanken an dich*, E 56)

Elle évoque successivement à elle seule la chute du marteau, puis une danse macabre. Ce fonctionnement met en oeuvre la force suggestive inhérente à la poésie. La communication est directe, puisqu'elle ne passe pas par les mots mais par la transcription des sons.

Rühmkorf emploie aussi fréquemment un procédé qui s'apparente à l'onomatopée: il s'agit de la répétition de certaines lettres au sein d'un mot. Cette modification orthographique donne au mot toute sa substance sonore, et matérialise son sens par l'acoustique:

und hiiinein mit Spruch und Widerspruch  
in die ausgelaufne Trikolore!  
(*Auf Sommers Grill*, iVg 20)

U u u u u n d vorwärts mit Verlust!  
(*Im Fahrtwind*, H 29)

U u u u u n d auf! U u u u u n d ab! [...]  
(*Nekropolis*, W 154)

u u u u n d S c h u s s s s s !  
(*Heldenkunde*, E 50)

Selon le contexte, le redoublement des lettres suggère le mouvement ou l'effort (*Nekropolis*).

Ainsi, quels que soient la technique d'exploitation de l'acoustique et son rapport au texte, la transcription des sons dans le discours lyrique est chez Rühmkorf un vecteur important de la communication poétique. Il tire parti de la puissance évocatoire du son pour souligner la signification, voire pour produire du sens. Notons également que ce procédé repose sur la réduction: ce sont le mot, la syllabe, la lettre qui deviennent significatifs. On pense ici à Ernst Jandl, créateur de « poèmes sonores » (« Lautgedichte ») qu'il appelle « Sprechgedichte »:

Die Laute sind frei von Bedeutung, aber ihre Verwendung zur Auslösung  
von Assoziationen liegt auf der Hand.<sup>39</sup>

Voici un de ses poèmes les plus cités:

```

schtzngrmm
schtzngrmm
t-t-t-t
t-t-t-t
grrrrrrrrrr
t-t-t-t
s—c—h
tzngrmm
tzngrmm
tzngrmm
grrrrrrrrrr
schtzn
schtzn
t-t-t-t
t-t-t-t
schtzngrmm
schtzngrmm
tssssssssssss
grrt
grrrrrt
grrrrrrrrt
scht
scht
t-t-t-t-t-t-t-t-t
scht
tzngrmm
tzngrmm
t-t-t-t-t-t-t-t-t
scht
scht
scht

```

<sup>39</sup> E. Jandl, cité par Gerhard Rückert: *Experimentelle Lyrik - Konkrete Poesie*, dans: Gerhard Köpf (Hg.): *Neun Kapitel Lyrik*, Paderborn, 1984, p. 184. « Les sonorités sont exemptes de signification, mais il va de soi qu'on les utilise pour déclencher des associations. »



l'atmosphère irréaliste et quelque peu inquiétante d'un texte qui relate un réveil difficile et rend compte de l'interpénétration du monde onirique et de la réalité. On se souvient de *Nekropolis*, qui traite aussi de l'impossibilité d'écrire, et représente par des croix la mort de l'expression poétique.<sup>41</sup> Le signe graphique possède donc, lui aussi, la vertu de matérialiser le silence.

Le tiret permet également de remplacer ce que le sujet n'est pas en mesure d'exprimer:

Wie man in diese Gegend - - - ah, das raten Sie nie!  
(*Schnelleimbiß*, E 145)

Il suggère l'indicible en même temps que la souffrance du moi; dans ce cas précis, il se fait également vecteur de la critique sociale et politique et incite le lecteur à compléter et suivre la réflexion.

Les vers uniquement composés de points qui émaillent l'autoportrait *Mit den Jahren... Selbst III/88* contribuent au réalisme du discours: le poème rend compte d'un voyage en train à travers la République Fédérale, des impressions et des pensées que suscitent les diverses étapes de cette traversée. Dans l'extrait suivant, le parcours entre Sarrebruck et Rolandseck n'inspire aucun commentaire au sujet; ce n'est donc pas le discours qui rend compte de cette portion, mais une ponctuation spécifique:

Kaiserslautern - Saarbrücken:  
Goldrute, verrostet -  
.....  
Bahnhof Rolandseck - Godesberg - Aachen,  
(E 132)

La présence de ce troisième vers correspond certes au « blanc » dans la réflexion du sujet, mais elle témoigne également de la distance qui sépare les deux villes qui l'encadrent: elle authentifie, en somme, le décor du poème.

Dans le poème-titre du dernier recueil, les nombreux tirets servent à remplir les vers que le poète n'a pas eu le temps d'achever; en indiquant que le discours est en voie de fabrication, ils matérialisent ainsi, à leur manière, l'un des aspects du volume: la conception dynamique de la poésie.

On voit bien ici comment Rühmkorf confère à la ponctuation une signification nouvelle. Ces signes ne servent pas seulement à établir des rapports syntaxiques ou à

---

<sup>41</sup> cf. p. 249-251.

marquer des nuances affectives, mais ils participent réellement au discours, au même titre que les mots ou les images.

### 2.3. Sens et typographie

La visualisation du sens ne fait pas seulement appel aux signes graphiques; elle tire également parti de l'espace dans lequel s'insère le texte. L'agencement typographique devient alors facteur de signification.

Dans l'exemple suivant, la description de l'environnement naturel s'appuie sur une matérialisation du message:

o b e n   g r a u  


---

u n t e n   g r ü n  
*(Vor einem englischen Garten, H 75)*

L'adjonction d'un trait horizontal permet de concrétiser la répartition des couleurs dans le paysage anglais. La structure spatiale contribue ainsi à représenter le réel.

Il en va de même pour le poème *Impromptu* (H 35)<sup>42</sup>, qui comprend précisément une « improvisation » graphique sur le vécu; l'agencement particulier des lettres et des mots figure le contenu du message: la route, le trajet de la voiture, l'obstacle et l'arrêt brutal sont ainsi matérialisés dans le dessin formé par la position graphique de la lettre, le plus petit constituant du discours. Le sens apparaît donc sous une forme sémantique et sous une forme visuelle.

Cette utilisation particulière de l'espace rappelle certaines compositions de la poésie expérimentale, qui disposent les lettres, les syllabes ou les mots de telle manière que l'image ainsi produite véhicule également la signification. On pense notamment au pictogramme *Apfel* de Reinhard Döhl:

---

<sup>42</sup> cf. p. 322-323.



43

ou à certaines constellations de Gomringer, comme *Wind*, ou même *schweigen*, par exemple:

| wind    | schweigen                     |
|---------|-------------------------------|
| w w     | schweigen schweigen schweigen |
| d i     | schweigen schweigen schweigen |
| n n n   | schweigen schweigen           |
| i d i d | schweigen schweigen schweigen |
| w w     | schweigen schweigen schweigen |

44

Ces techniques de mise en page rapprochent donc indubitablement la pratique lyrique de Rühmkorf de la poésie expérimentale.

## 2.4. Les manipulations lexicales

La fantaisie inventive de Rühmkorf ne se manifeste pas uniquement au plan acoustique et visuel; elle concerne au premier chef le lexique, qui subit de multiples distorsions. Ces manipulations prennent essentiellement deux formes.

<sup>43</sup> Reinhard Döhl: *Apfel*. Dans: Eugen Gomringer (Hg.): *konkrete poesie. deutschsprachige autoren - anthologie*. Stuttgart: reclam, 1991, p. 38.

<sup>44</sup> E. Gomringer: *wind; schweigen*, dans: *konstellationen ideogramme stundenbuch*, Stuttgart: Reclam, 1977, p. 82 et 77. cf. sur *schweigen* M. Zeller, *op. cit.*, p. 67-68.

### 2.4.1. Divisions

Dans le discours poétique de Rühmkorf, les mots font fréquemment l'objet de transformations. L'une de ces techniques consiste à faire éclater un terme pour en multiplier le sens: en effet, la signification naît alors tant de chaque partie que de l'ensemble. Chacun des signifiants (syllabe ou mot lui-même, dans le cas d'un composé) reprend sa teneur originelle, qui ne doit rien au contexte, et le signifié s'enrichit. En rendant son autonomie à chaque composant, Rühmkorf potentialise les significations du mot. Parallèlement, il amorce ainsi une réflexion sur le langage, puisqu'il rend tangible le rapport du signe au sens.

On peut en juger par quelques exemples. On se rappelle la trouvaille de *Alles-für-die-Nix-Lied* (K 76), sans doute la réussite de Rühmkorf dans ce domaine: « Ich bin nicht trans, nicht zen, ich bin dental. », ou bien encore celle de *Namenlos*: « die Welt [...] / wie ein unaufhörlicher F o r t ! - s e t z u n g s - R o m a n . . . » (H 88), qu'on a déjà commentée.<sup>45</sup> Ici comme ailleurs, la division permet, en s'alliant à la ponctuation, de matérialiser le mouvement suggéré par le terme:

Auf! - nehmen den Pinsel [...]  
(*So viele Stücke auf der Staffelei mittlerweile*, E 114)

daß ein! - sich alles präg.  
(*Vorvorletztes Lied*, H 85)

und das haltlose Q u i e t ! schen der Bremsbeläge .....  
(*Impromptu*, H 35)

Dans d'autres cas, la séparation des syllabes modifie le sens du mot, suggérant alors très concrètement la division du sujet partagé entre plusieurs impulsions:

A u f ! - hören! auf -!  
(*Hochstapler*, E 101)

L'injonction contradictoire, qui invite le moi lyrique simultanément à s'élever (« auf ») et à suspendre son mouvement ascendant (« aufhören »), rend bien compte de la double aspiration, verticale (« auf ») et horizontale (« hören auf »), du sujet. Cette trouvaille

---

<sup>45</sup> cf. p. 317-318.

synthétise de façon magistrale le tiraillement du poète, ainsi que la façon dont *Einmalig wie wir alle* le résoud.<sup>46</sup>

Rühmkorf ajoute parfois une syllabe supplémentaire à l'ensemble; elle constitue le redoublement sonore d'un lexème déjà existant, et a pour fonction de renforcer le sens:

von weh!  
welchem Zuspruch zehrest du [...]  
(*Nach mancherlei Glanz*, K 35)

L'adjonction de l'exclamation « weh! » permet de montrer la douleur du moi.<sup>47</sup>

weil ich doch nur diese vorüber-  
ziehen-dee-he Gewitterfront bin.  
(*Das war und ich weiß nicht*, H 40)

L'enjambement suggère la fugacité de l'existence subjective, et l'étirement de l'adjectif correspond à la métaphore évoquée. Dans *Letzte Mohikanerin*, la division et la recomposition lexicales mettent en oeuvre les allitérations et la force de suggestion de certains termes pour évoquer avec émotion la femme aimée et railler simultanément deux thèmes du lyrisme de Benn, l'absolu et le lilas: « meine ab-so-lila-lute / letzte Mohikanerin » (E 54).

Le vers « mein Pfauen-Augen-Blick » (*Tagelied*, H 54) tire également parti des ressources évocatoires du langage pour créer tout un réseau de significations qui combine l'orgueil et la superbe de l'amant, l'appréhension visuelle du monde, la poésie comme art de l'instant, la fugacité de l'amour et de l'existence. On voit bien ici comment la simple séparation des termes du composé lexical est lourde de sens. Toute division fait appel à l'imagination du poète: en ce sens, elle confine à l'invention.

#### 2.4.2. Créations

La frontière n'est pas toujours très nette entre la simple décomposition d'un ensemble et la véritable création lexicale. En témoigne le substantif suivant: « Hagelregenbogen » (*Wintergewitter*, H 67), qui crée en quelque sorte un phénomène naturel nouveau en faisant fusionner deux termes bien réels. Une métaphore poétique originale voit ainsi le jour.

<sup>46</sup> On a déjà montré comment le sujet remplace la dynamique ascendante par un élan horizontal (p. 365).

<sup>47</sup> On retrouve ce même fonctionnement dans la prose: « das ei!gentliche Tagewerk » (TB 623).

La construction nouvelle peut partir de la réalité significative du mot pour le remplacer par une invention matérialisant davantage le sens. C'est le cas de « Ewigkeit », par exemple (*Zersungene Lieder II*, E 124) ou de « Monden-O » (*Auf ein rohes Herz*, K 68) qui forge un nouveau terme à partir de la forme réelle.

Les créations lexicales répondent fréquemment à l'échec du langage:

was als Feuer gedacht war,  
bei dir zu ver-tam-dadam...  
(*Der Spaß ist nicht von hier*, K 39)

Sans doute l'émotion amoureuse et l'expérience charnelle relèvent-elles ici de l'indicible.

De leur côté, les monstruosité lexicales dont le sens est de moins en moins identifiable traduisent dans *Selbstporträt* (H 10) un réflexe escapistes.<sup>48</sup>

Enfin, le dernier recueil offre un exemple magistral de créations lexicales. Le troisième autoportrait de Rühmkorf, *Mit den Jahren... Selbst III/88*<sup>49</sup>, qui est également un poème de voyage, présente donc à la fois le caractère d'un instantané et celui d'un bilan: le sujet vieillissant retranscrit les impressions et les souvenirs que lui inspire la traversée ferroviaire de la RFA. La question de l'amour, suscitée par l'âge<sup>50</sup>, se pose dans toute son acuité et se mêle au thème de la création poétique. Le moi lyrique ouvre, au sein du texte, un espace de fantaisie lexicale et érotique à la fois:

A c h t u n g - A c h t u n g ,  
unser lyrischer Ich-Darsteller,  
der Doyen der deutschen Drogenszene  
betritt den hinteren Bühneneingang unauffällig  
und verkündet auf dem oberbimbacher Dorfanzboden  
eine vollkommen neue Republik:

Wiepenkathen - Rockshausen - Frauwüllesheim - Strümpfelbrunn  
- Beiningen - Leibi

Hinterzarten - Fleischswangen - Büschenschinken - Gesäß

Oberbusenbach - Tüttendorf - Tettendorf - Mammendorf - Titisee  
Zizishausen - Tittmoning - Titting - Tittling - Titz

Niederhosenbach - Schambach - Wald Amorbach  
[...]  
Ober - Werbe - Kissing - Petting  
[...]

<sup>48</sup> cf. p. 282-287.

<sup>49</sup> Le premier date de 1958 (*Selbstporträt 1958*, iVg 23), le deuxième de 1978 (*Selbstporträt*, H 9-10), et le troisième de 1988. Assurément, l'année 1968 n'a pas inspiré de bilan subjectif. Peut-être Rühmkorf fournira-t-il son quatrième autoportrait en 1998, à l'aube de ses soixante-dix ans?

<sup>50</sup> cf. ci-dessus le début du poème (p. 392).

Mitterfecking - Fickmühlen - Vögelsen - Hymendorf - Vorderriß  
 [...]
   
Paradiese - Laßrönnne - Sexau  
 [...]
   
(E 134-135)

Les neuf derniers vers cités montrent que l'imagination de l'auteur s'est appuyée sur l'annuaire des codes postaux. A partir de noms de communes authentiques, il développe, par le principe du calembour, des variations qui constituent une forme originale de discours amoureux; et en imbriquant ainsi l'imaginaire et le réel, il crée une réalité topographique qui a toutes les apparences d'une fantaisie érotique. Non sans autodérision, il transforme l'élan amoureux de la jeunesse (« der Doyen ») en voyeurisme, et ajoute à l'ivresse érotique un étourdissement poétique, comme le souligne H. Steinecke en citant Rühmkorf:

[...] der rasende Rhythmus der wirbelnden Ortsnamen, mit denen der Artist jongliert, wird zum « Liebestaumel auf dem Papier. »<sup>51</sup>

Cette orgie onomastique aboutit tout naturellement à la mise en marche de ce que Rühmkorf appelle un « express musical »<sup>52</sup>, dans lequel la succession alphabétique quasiment parfaite des noms de villes monosyllabiques accompagne le rythme du train:

Ja, und hier sollte die Musik dann eigentlich schon  
 mit dem Thema dasein:  
 Au- Aach - Asch - Ayl - Besch - Bonn  
 (Honky-Tonk-Train-Blues bitte,  
 immer straight und ergreifend der Schiene nach)  
 Boms - Brest - Caan - Calw - Dens - Daun  
  
 Ens - Eich - Elz - Echtz - Erb - Falz  
 Gars - Gern - Geich - Gosch - Gnutz - Hals  
  
 Hau - Holm - Holt - Horb - Irl - Kaaks  
 Kelz - Kirm - Kirf - Konz - Lar - Laak  
 [...]
   
(E 135)

Ces deux passages cités constituent bien, comme le note Steinecke, le « sommet orgasmique du voyage de l'artiste »<sup>53</sup>. Ils illustrent parfaitement la conception du poète comme « jongleur »<sup>54</sup> et de la poésie comme « lévitation », c'est-à-dire comme le besoin

<sup>51</sup> H. Steinecke: « Arbeit ist des Artisten Schmuck ». Peter Rühmkorfs Porträt « Selbst III/88 », *op. cit.*, p. 312-313. « [...] le rythme effréné du tourbillon des noms de lieux avec lesquels jongle l'artiste devient 'un vertige amoureux sur le papier' ».

<sup>52</sup> « Musikexpress », E 136.

<sup>53</sup> « orgasmische[r] Höhepunkt der Artisten-Reise », *ibid.*, p. 313.

<sup>54</sup> « Gaukler », *Zirkus*, W 179.

de fuir les vicissitudes de la condition terrestre. En « proclam[ant] une nouvelle république » amoureuse, le virtuose de la création érotico-lexicale montre bien que ces inventions artistiques permettent de sublimer le double problème de l'âge et de la politique qui se pose au poète. En ce sens, la manipulation lexicale apparaît bien, dans son inventivité et dans ses visées escapistes, comme l'acte poétique par excellence.

## 2.5. La forme problématisée

Le goût de la distorsion, qui traduit la volonté d'exposer plus clairement le sens, est également lié à la réflexion sur les formes et les possibilités de l'expression poétique aujourd'hui. Rühmkorf est hanté depuis ses débuts par la question de la validité du lyrisme traditionnel, que les nouvelles conditions historiques posent de façon récurrente. Tout en inventant de nouvelles modalités du discours poétique, il interroge la tradition. On a constaté les manifestations de cette préoccupation. Dans *Einmalig wie wir alle*, Rühmkorf procède à une sorte de mise en abyme des ressorts formels de la poésie:

Daß nicht er -*xx* / *x* was ihr euch nehmt -  
 Ab fällt *xx* mir, von Liebe gelähmt -  
 [...]  
*xxx* / Daktylos, vierhebig, peng!  
 mit diesem gottlosen Schisselawäng -  
 auftaktlos, männlich, aa und bb -  
 Wo keine mitzieht, da hebt sich kein Zeh -

N i c h t s . . . N i e m a n d . . .  
                   *xxx* / rette wer kann  
 solchen gebildet gebrochenen Mann -  
 Oder *xxx* - was sagt schon sein Lied,  
 als daß er leidet, nicht deutlicher sieht...  
 (*Zersungene Lieder I*, E 122)

Dans ce poème qui thématise la souffrance amoureuse, certains mots sont remplacés par la matérialisation du schéma métrique; la prépondérance des dactyles correspond au contenu: le rythme descendant figure sans doute l'état d'âme du sujet. Le poème, ainsi, conserve sa forme et son rythme: le procédé pose le problème de l'essence de la poésie: le lyrisme tient-il à la forme ou au contenu? En remplissant même deux vers par la description du mètre choisi (vers 3 et 5), il transforme le langage poétique en métadiscours: il établit ainsi la nécessité de remettre constamment en cause le mode d'expression traditionnel:

[...] für den Künstler ist eine sozusagen ewige Schreibweise schließlich nur die ewig gestrige. (E 118)<sup>55</sup>

En sacrifiant le contenu au mètre, Rühmkorf semble affirmer le primat de la forme sur le fond dans la définition de la poésie. Au sujet de la mise en musique de ce poème, il écrit à Michael Naura:

Die im Manuskript verzeichneten Leertakte bleiben übrigens leer [...] - da muß dann ein « Tam-da-dam » oder ein daktylisches Fingerpochen den Rhythmus über den Abgrund helfen. (E 121)<sup>56</sup>

Ce qui s'apparente à une sauvegarde du rythme au détriment des images est en réalité une façon de problématiser la poésie elle-même. Le poème suivant va dans ce sens:

Wer weiß denn schon, ob Form, Meingott,  
das letzte Wort behält?!  
(*Zersungene Lieder II*, E 125)

La nature du lyrisme en général, et la question de l'adéquation des formes traditionnelles au temps présent se trouvent donc au centre de la réflexion de Rühmkorf. Or, c'est également un thème privilégié de la poésie expérimentale. Lors du colloque *Lyrik heute*, F. Mon posait à la base de la discussion le constat suivant:

[...] die formalen Elemente der Lyrik [sind] nicht mehr vor jeder Frage gewiß, Zeile, Versmaße, Strophe, Gattungsformen - [...].<sup>57</sup>

Et Heißenbüttel de lui faire écho en analysant la « dégénérescence » (« Zerfall ») du sonnet, « l'une des formes spécifiques les plus marquées »<sup>58</sup>:

In den Sonetten Rilkes ist die spezifische Form zur in sich zerbröckelden Mumie geworden. Ähnliches gilt, in noch weiterem Maße, für den Reim. Er läßt sich heute, meiner Ansicht nach, nur noch in parodierendem Sinne verwenden.<sup>59</sup>

Rühmkorf partage avec les tenants de la poésie expérimentale la conscience de la caducité des formes traditionnelles et de la nécessité de trouver de nouveaux modes d'expression; en voici un exemple chez Gerhard Rühm:

<sup>55</sup> « [...] pour l'artiste, l'écriture dite de toujours n'est en fin de compte toujours que l'écriture d'hier. »

<sup>56</sup> « Les mesures laissées vides dans le manuscrit restent d'ailleurs vides [...] - il faut recourir à un 'tam-da-dam' ou frapper un dactyle pour assurer la continuité du rythme par-dessus l'abîme. »

<sup>57</sup> F. Mon: *An einer Stelle die Gleichgültigkeit durchbrechen*, op. cit., p. 27. « [...] les éléments formels du lyrisme - vers, mètre, strophe, genres - ne sont plus à l'abri de toute question. »

<sup>58</sup> « eines der prägnantesten Spezialformen des Gedichts ». H. Heißenbüttel: *Dilemma im Mittelpunkt aller Erfahrung*, op. cit., p. 18.

<sup>59</sup> *ibid.*, p. 18-19. « Dans les sonnets de Rilke, la forme spécifique est comme une momie qui se désintègre. Cela est plus vrai encore de la rime. Selon moi, on ne peut plus l'utiliser de nos jours qu'à des fins parodiques. »

erste strophe erste zeile  
 erste strophe zweite zeile  
 erste strophe dritte zeile  
 erste strophe vierte zeile

zweite strophe erste zeile  
 zweite strophe zweite zeile  
 zweite strophe dritte zeile  
 zweite strophe vierte zeile

dritte strophe erste zeile  
 dritte strophe zweite zeile  
 dritte strophe dritte zeile

vierte strophe erste zeile  
 vierte strophe zweite zeile  
 vierte strophe dritte zeile <sup>60</sup>

Cette problématisation du « sonnet » s'apparente bien à la problématisation du « dactyle » qu'on trouve chez Rühmkorf.

## 2.6. *Variation*

Comme le montre la confrontation de ces deux textes, les manipulations de Rühmkorf se limitent le plus souvent à certains éléments du poème qui dépassent rarement la strophe. L'ensemble de son oeuvre ne compte qu'un exemple d'« expérience » appliqué à un texte entier. Il s'agit de *Variation* (J 30), qu'on a déjà analysé.<sup>61</sup> Il reste à s'interroger sur son appartenance à la « poésie expérimentale ».

Le poème repose sur le principe d'une réduction lexicale à la fois quantitative et qualitative. L'agencement typographique de ces éléments joue un rôle important, puisque ce sont la succession et la partition en tercets qui, en opposition avec le titre, produisent le sens. Réduction, combinaison, variation: la triade de techniques préconisées par les théoriciens de la poésie expérimentale semble présente.

Toutefois, la signification de cette création n'apparaît réellement qu'en relation avec l'arrière-plan socio-historique. Dans l'ignorance de la date de composition, on ne voit dans ce texte qu'une variation linguistique. Seule une lecture contextuelle permet d'en percevoir les implications: la fonction de critique sociale est liée à l'ancrage du texte dans

<sup>60</sup> Gerhard Rühm: *sonett*. Dans: *Gesammelte Gedichte und visuelle Texte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1970. p. 205.

<sup>61</sup> cf. p. 33-34.

sa réalité historique. C'est en cela qu'il se distingue d'une véritable « expérimentation », telle que le prônent Gomringer ou Heißenbüttel. Malgré la réduction du langage poétique au matériau linguistique, malgré l'abandon de la métaphore, il n'illustre pas un fonctionnement autarcique, il n'érige pas la langue en absolu: il a au contraire besoin du réel pour prendre tout son sens. Cette « variation » ne vise pas, finalement, à susciter une réflexion sur le langage: loin d'être un simple matériau à l'état brut, les verbes employés conservent leur fonction référentielle. La réduction et la succession selon un ordre immuable ne sont pas une fin en soi, mais le moyen par lequel Rühmkorf cherche à mettre en lumière l'uniformité et la pauvreté d'une existence consacrée à la seule satisfaction des besoins matériels. Ce procédé formel est bel et bien mimétique: il renvoie à une réalité bien précise.

Rühmkorf n'utilise donc pas les mots comme matière; et le langage, qui conserve sa fonction expressive, n'est que le mode du poème, non son contenu. De plus, il installe le texte dans le réel. En somme, les procédés spécifiques de la « poésie concrète » ne sont qu'instrumentalisés: en les employant comme vecteurs de la critique sociale, Rühmkorf s'éloigne de la pratique expérimentale du lyrisme. On pourrait tout au plus rapprocher son poème de la composition suivante:

s a u  
a u s  
u s a <sup>62</sup>

Mais sans doute ce texte, à l'anti-américanisme duquel Rühmkorf souscrirait probablement, ne représente-t-il déjà plus la « ligne dure » de la poésie expérimentale.

## 2.7. La klecksographie

Dans l'oeuvre lyrique de Rühmkorf, cette technique originale qu'est la « klecksographie » n'est pas le moindre symptôme de son goût pour la manipulation du matériau poétique. L'utilisation de l'espace comme signifiant, le redoublement mutuel du signe linguistique et du dessin comme facteur de sens, ainsi que la concrétisation graphique de la théorie poétique, sont les signes de parenté les plus visibles avec la

<sup>62</sup> Hansjörg Mayer, dans: E. Gomringer (Hg.): *konkrete poesie, deutschsprachige autoren, anthologie*, op. cit., p. 96.

pratique expérimentale. La comparaison montre pourtant les limites d'une assimilation hâtive.

Bien que les procédés graphiques jouent un rôle important dans les créations « expérimentales », la partie picturale de la klecksographie ne saurait entrer dans ce cadre; en effet, le « klecksographe » n'opère pas avec le matériau linguistique, mais plus concrètement encore, avec de l'encre et du papier. En revanche, pour prendre tout son sens, le dessin constitué à partir de la tache doit se compléter d'un texte. On a déjà étudié les différents rapports entre ces deux éléments<sup>63</sup>: leur association est bien toujours significative. Le texte lui-même fonctionne d'une façon traditionnelle: il recourt à la syntaxe, à la sémantique, à la métaphore, au vers et à la rime. Le lexique possède sa fonction référentielle, et le langage n'est pas prioritairement l'objet de la réflexion. Les thèmes abordés sont certes ceux de la création poétique: le rapport au temps, la question de l'art et de la nature, et celle de la rime. En ce sens, les poèmes sont poétologiques et produisent donc un métadiscours qui rappelle l'auto-thématisation de la langue dans les « expérimentations ». Toutefois, les inventions klecksographiques ne cherchent pas à rompre avec la pratique poétique traditionnelle, ni à prôner, voire instaurer une nouvelle forme de lyrisme. La matérialisation de la rime par la symétrie picturale et l'aspect ludique de ces créations, tout au plus, se rapprochent des techniques expérimentales.

Malgré les deux points de convergence que sont la concrétisation de l'abstrait et le jeu avec les possibilités expressives de la tache en association avec le texte, cette « petite klecksologie » n'est donc pas un avatar de la poésie expérimentale.

En conclusion, le lyrisme de Rühmkorf offre de multiples points communs avec les expérimentations de Gomringer, Heißenbüttel, Jandl, Mon, Rühm, etc... En tirant parti de l'aspect visuel, c'est-à-dire de l'espace graphique, et des ressources acoustiques du langage poétique, auquel il est particulièrement sensible, en imprimant sa marque au lexique, en problématisant les ressorts de la poésie traditionnelle, Rühmkorf utilise des techniques analogues à ces poètes.

Cependant, loin d'être érigées en système, ces manipulations sont purement ponctuelles: elle apparaissent de façon sporadique dans le discours, sans jamais

---

<sup>63</sup> cf. p. 329-330.

s'appliquer à un poème dans son intégralité.<sup>64</sup> Ensuite, Rühmkorf ne souscrit pas aux présupposés théoriques de la pratique expérimentale: les procédés qu'il adopte ne manifestent aucune intention programmatique. Il les intègre, au prix de quelques variations, dans son propre discours, qui repose sur des fondements idéologiques et poétologiques fort différents. Enfin, en exploitant les possibilités du langage poétique dans son aspect le plus matériel, Rühmkorf ne sacrifie jamais la référence au domaine extra-poétique: chaque création renvoie à la réalité. De même, ses inventions spécifiques produisent délibérément du sens sans être subordonnées à un mode de lecture spécifique ou novateur.

Malgré ces divergences fondamentales, certains aspects de la pratique rapprochent Rühmkorf de la poésie expérimentale davantage qu'il ne le souhaiterait. Cette parenté, même relative, contribue paradoxalement à réhabiliter une poésie expérimentale souvent décriée: sans entrer ici dans un débat que notre projet ne justifie pas, on peut tout de même noter que les points de convergence constatés entre Rühmkorf et les techniques d'expérimentation linguistique montrent qu'elles peuvent être intégrées à un discours poétique qui a d'autres présupposés et d'autres objectifs: dans l'histoire du lyrisme contemporain, certaines formes de poésie politique, tirant parti de ces procédés, apparaissent bien comme les héritières directes de la poésie expérimentale, voire comme l'unique forme de survivance de cette pratique éphémère.<sup>65</sup>

### 3. Le débat théorique

Avec sa réflexion sur le langage et sa critique des formes d'expression traditionnelles, la poésie expérimentale se trouve au centre des débats littéraires de la fin des années cinquante, qui ont pour objets la nature et la fonction du lyrisme. Elle apporte en effet une réponse spécifique à des questions qui préoccupent les poètes de l'époque; par sa radicalité, elle suscite de nombreuses réactions. Le colloque *Lyrik heute* de 1960, dont *Akzente* a publié les actes en 1961, témoigne de la discussion opposant les théoriciens de la poésie expérimentale (Heißenbüttel et Mon) aux partisans d'un lyrisme

<sup>64</sup> L'exception est le poème *Variation*.

<sup>65</sup> Sur l'exploitation de ces techniques par d'autres formes de lyrisme, cf. M. Zeller, *op. cit.*, p. 70; 87-88; 90; et D. Lamping, *Das lyrische Gedicht*, *op. cit.*, p. 249-250.

ancré dans la réalité sociale (G.B. Fuchs, G. Grass, R. Hartung et P. Rühmkorf). Rühmkorf est d'ailleurs un des premiers à prendre position sur la pratique « concrète » de la poésie. Deux ans plus tard, il revient sur cette question dans *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen*.

Sa position théorique est celle de la condamnation; elle se fonde sur trois critères: la conception du langage poétique, la notion de poésie « absolue », et le rapport au réel.

Avant d'examiner la teneur de la critique, on peut indiquer que Rühmkorf admet malgré tout deux mérites principaux de la poésie expérimentale. Tout d'abord, il salue la critique du langage traditionnel.<sup>66</sup> Ensuite, il reconnaît qu'il est légitime de s'interroger sur l'opportunité des conventions formelles de la tradition lyrique. Sa propre pratique rend compte de ce scepticisme, on l'a constaté à maintes reprises. Voici ce qu'il dit de Heißenbüttel, par exemple:

Ich will [...] gar nicht bestreiten, daß man dem ernsthaften Struktur-Methodologen seine Zweifel am überkommenen Beziehungsgeflecht der Sprache und seine Skepsis gegenüber den formalen Konventionen von Strophe, Reim und rhythmischer Gliederung glauben darf und soll.  
(SL 33)<sup>67</sup>

Le premier thème de la critique qu'adresse Rühmkorf à cette pratique concerne la conception du langage poétique. Dans *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen*, il fustige le laconisme de Paul Celan qui équivaut à ses yeux à une perte de la fonction expressive. Ce lyrisme, qu'il situe « aux confins du domaine de l'expression »<sup>68</sup>, aurait favorisé l'émergence des techniques « concrètes »:

Ein kleiner Zuwachs an Abtrag, ein winziges Mehr an Verlust, und wir stehen vor den inhaltsarmen, ausdruckslosen Ziegelwandmustern der Avantgarde. (SL 33)<sup>69</sup>

Cette interprétation surprenante, voire aberrante, ignore visiblement la condamnation des pratiques expérimentales par Celan.<sup>70</sup> Quoi qu'il en soit, Rühmkorf raille l'approche du

<sup>66</sup> Sans pousser plus avant l'analyse de cet apport « expérimental » à la critique du langage. Son point de vue, en effet, est très différent: il dépasse la fonction « démonstrative » (« demonstrative Funktion », Heißenbüttel, dans: *Anmerkungen zur konkreten Poesie*, op. cit., p. 20) des expériences linguistiques pour dénoncer plus explicitement la manipulation médiatique et politique par le langage.

<sup>67</sup> *Das lyrische Weltbild...* « Je ne consteste nullement qu'il soit légitime et judicieux de suivre notre sérieux spécialiste de méthodologie structurale dans ses doutes quant aux relations qu'établit traditionnellement la langue, et dans son scepticisme vis-à-vis de ces conventions formelles que sont la strophe, la rime et la composition rythmique. »

<sup>68</sup> « Randzone des Ausdrucksbereichs », SL 32.

<sup>69</sup> « Ajoutez quelques suppressions, augmentez d'un rien les pertes et vous obtiendrez ces murs de briques aux dessins inexpressifs et vides de sens que construit l'avant-garde. »

silence que manifestent les expérimentations; en effet, Gomringer revendique bien le silence comme composante de la poésie:

der beitrage der dichtung wird sein die konzentration, die sparsamkeit und das schweigen: das schweigen zeichnet die neue dichtung gegenüber der individualistischen dichtung aus.<sup>71</sup>

Rühmkorf montre que le silence ne peut être que l'aboutissement du principe de réduction érigé en système et poussé à l'extrême. Il dénonce l'«élan suicidaire» («selbstmörderische[r] Elan», *SL* 37) d'un discours préoccupé de s'alléger en se libérant progressivement des «principes traditionnels de composition» («die herkömmlichen Gliederungsprinzipien», *SL* 35), des «formalismes creux de l'art du langage» («die leeren Formalitäten der Sprachkunst», *ibid.*), puis de «la métaphore» («die Metaphorik»), de «la syntaxe» («dann [...] die Syntax»), jusqu'à se limiter au mot, puis aux lettres (*SL* 35; 37):

Als [...] unsere zeitgenössischen Laboranten [...] die Methode zum Ziel [erklärten], da setzte die Selbstverdauung der Sprache ein, und der Dichter wurde zum Fortnehmer und Auslasser. (*SL* 35)<sup>72</sup>

La réduction signe pour Rühmkorf l'arrêt de mort de la poésie; c'est cette mise en garde qu'il énonce par une image pittoresque:

Statt an einem Spektakel glaubt man [...] an einer Beerdigung teilzunehmen - an der Beerdigung der an galoppierender Magersucht zugrunde gegangenen Sprache. (*SL* 37)<sup>73</sup>

Le poème qui se réduit à une manipulation linguistique ne possède, aux yeux de Rühmkorf, ni contenu ni substance, il est voué au monologue, voire à la déliquescence<sup>74</sup>: perdant tout contact avec le monde extra-poétique, il «se met lui-même en quarantaine»<sup>75</sup>. Ensuite, la réduction du mot à un matériau purement visuel ou acoustique aboutit à des «systèmes d'organisation rigides»<sup>76</sup>. Rühmkorf montre que de

<sup>70</sup> cf. notamment P. Celan: *Brief an Hans Bender*, dans: P. Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986. 3. Band, p. 177-178.

<sup>71</sup> E. Gomringer: *vom vers zur constellation*, op. cit., p. 281. Sur la question du silence, cf. M. Zeller, op. cit., p. 74-85 (*Der meditative Grundzug der 'konkreten poesie'*; *das stundenbuch*). («l'apport de la poésie sera la concentration, l'économie et le silence: c'est le silence qui distingue la poésie nouvelle de la poésie individualiste.»)

<sup>72</sup> *Das lyrische Weltbild...* «Lorsque [...] nos laborantins d'aujourd'hui [...] érigèrent la méthode en objectif, la langue commença son auto-digestion, et le poète se mit à enlever et à éliminer.»

<sup>73</sup> «Ce n'est pas à un spectacle qu'on croit assister [...], mais à un enterrement - l'enterrement d'une langue victime d'anorexie galoppante.»

<sup>74</sup> *Die regenerierte Unschuld*, op. cit., p. 36.

<sup>75</sup> Rühmkorf parle de «freiwillig[e] Selbstquarantäne», *ibid.*

<sup>76</sup> «steif[e] Ordnungssystem[e]», *ibid.*

telles pratiques ne s'occupent pas du « style » mais de la « structure » (SL 36). Enfin, limiter le mot à son apparence concrète, c'est faire fi de sa dimension significative et expressive, de sa fonction référentielle:

[...] das Wort als Material ist zu wenig, es gibt als Klang und als Wortbild zu wenig her, um isoliert existieren zu können.<sup>77</sup>

Il existe ainsi, entre la poésie expérimentale et Rühmkorf, un antagonisme irréductible quant à la conception du langage poétique: Rühmkorf affirme sa fonction communicative, et la nécessité de confronter le poème à un « objet et une résistance extérieurs » (« äußere[r] Gegen- und Widerstan[d] », SL 35) au lieu de le laisser fonctionner en autarcie en faisant du mode d'expression l'unique thème de chaque texte.

Le pamphlet *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen* dresse le bilan des pratiques du lyrisme allemand de l'après-guerre au début des années soixante. Dans cette perspective historique, Rühmkorf présente la poésie expérimentale comme l'une des conséquences de la mauvaise réception de Benn par ses épigones: c'est le deuxième thème de sa critique. Il montre que « la doctrine de la faisabilité de l'art, qui est à la base de toutes ces 'combinaisons', 'constellations', 'concrétions' et 'articulations' qu'on voit de nos jours »<sup>78</sup> remonte au romantisme allemand, et culmine avec Benn en s'associant à la théorie du « poème absolu » et de « l'art pur »:

[...] [wir sehen] in der Gedichttheorie Gottfried Benns die Fabrikationsidee Seite an Seite mit der Forderung nach dem von allen irdischen Zwecken befreiten, dem 'absoluten Gedicht', dem keine höhere Bedeutung eignet, als daß es sei: rein, ungetrübt und gegen die Gesellschaft durch gefaßte Formen abgesetzt [...]. (SL 35)<sup>79</sup>

Dans *Die regenerierte Unschuld*, il établit de façon plus polémique encore la parenté entre l'«absolu» du poème proclamé par Benn, propagé et exploité par ses épigones, et les pratiques expérimentales, qui transforment la langue en « absolu»; il raille l'engouement des poètes modernes pour ce concept avant de conclure à son

<sup>77</sup> Rühmkorf, lors de la discussion de *Lyrik heute*. « [...] le mot en tant que matériau, c'est trop peu; sonorité et image graphique n'apportent pas assez pour lui permettre d'exister isolément. »

<sup>78</sup> « die Lehre von der Machbarkeit der Kunst, die all diesen 'Kombinationen', 'Konstellationen', 'Konkretionen' und 'Artikulationen' unserer Tage zugrunde liegt [...] » (SL 34-35).

<sup>79</sup> « [...] nous voyons, dans la théorie poétique de Gottfried Benn, l'idée de fabrication côtoyer la revendication d'un poème libéré de toute finalité terrestre, le « poème absolu » dont le sens spécifique est d'être, ni plus ni moins: pur, serein, séparé de la société par des formes maîtrisées [...]. »

anachronisme.<sup>80</sup> C'est ce double héritage de la « fabrication poétique » et de l'« absolu » de l'art que Rühmkorf retrouve dans les expérimentations:

[...] unsere zeitgenössischen Laboranten [schicken] sich an, nicht mehr das Absolute zu machen, sondern das Machen zu verabsolutieren [...].  
(SL 35)<sup>81</sup>

Le jeu de mots renvoie à Benn et suggère une parenté que confirment en effet plusieurs éléments. Tout d'abord, en prenant le mode d'expression pour unique contenu du texte, la poésie expérimentale fonctionne de manière autonome, voire autarcique; l'exploitation du matériau linguistique à des fins expérimentales relègue la fonction expressive du langage au second plan, et réduit sa fonction communicative. De plus, ces textes ne sont reliés à leur époque que par un lien très ténu. De ce point de vue, ils correspondent à la théorie de la poésie statique et absolue. Ensuite, Heißenbüttel décrit le processus poétique en des termes qui rappellent Benn: pour lui, le redoublement du monde par le langage est de nature hallucinatoire.<sup>82</sup> Ce sont là les deux formes les plus apparentes de la convergence entre l'absolu de l'art chez Benn et les pratiques expérimentales. Si Rühmkorf indique cette parenté et en fait un argument de la condamnation, c'est parce qu'elle témoigne, elle aussi, d'une compréhension partielle de l'oeuvre de Benn, qui valorise précisément ce qu'il ne retient pas dans l'oeuvre de son aîné.

En mettant au jour les emprunts et les ramifications des pratiques dominantes du lyrisme contemporain, Rühmkorf dénonce le dévoiement de certains héritages. Il montre par exemple que la revendication d'avant-garde, qui relie la poésie expérimentale des années cinquante à l'avant-garde historique du début du siècle (le surréalisme français, le futurisme italien, l'expressionnisme allemand, le dadaïsme) est relative, puisqu'elle n'en retient que l'aspect destructeur et la volonté d'innovation. Plus encore: elle fait fi d'une dimension fondamentale, celle de l'ancrage dans la réalité. C'est le troisième point de la critique de Rühmkorf: il déplore que les « constellations », « articulations » et « combinaisons » soient hostiles à la réalité, et rappelle comme un fait historique l'imbrication de la modernité et du réel:

[...] ich betone, daß sowohl die französische Frühmoderne als auch die deutsche Moderne als Expressionismus sehr wohl und sehr intensive

<sup>80</sup> *Die regenerierte Unschuld*, op. cit., p. 34-35.

<sup>81</sup> « [...] nos laborantins d'aujourd'hui s'apprennent non plus à fabriquer l'absolu, mais à ériger la fabrication en absolu [...] »

<sup>82</sup> cf. p. 519.

Bindungen zur Wirklichkeit, zum Gegenstande, zur naturalen und sozialen Realität besaß.<sup>83</sup>

Cette lecture pour le moins partisane de la modernité feint d'ignorer que la contestation constructive s'est le plus souvent muée en un refus dogmatique, dont la négativité s'est avérée à son tour créatrice. Au fond, Rühmkorf applique ici schématiquement à l'ensemble de la modernité la formule paradoxale du réalisme de Benn, qui assimile le monde pour mieux le dépasser.

C'est donc au nom du réel que Rühmkorf condamne finalement la poésie expérimentale. C'est ce même critère qui lui fait saluer la production de Grass et d'Enzensberger (*SL* 38). En utilisant la pratique expérimentale comme repoussoir, il prône d'instaurer « un rapport nouveau avec la réalité de la nature et de la société »<sup>84</sup>; d'assigner au poème un contenu et une teneur extra-linguistiques, pour éviter qu'il n'existe par sa seule « structure »:

[...] vor allen Dingen kommt es mir darauf an, daß das Gedicht ein Thema und einen Stoff bekommt, der nicht durch die Struktur und das rein Sprachliche von sich aus da ist, sondern daß es ein Objekt, ein Außen hat.<sup>85</sup>

Enfin, tout en admettant deux des fondements de la pratique critiquée, l'expérimentation et la régénération du langage au sein du poème, il revendique l'intégration de la réalité à la création poétique:

Was ist da zu raten? [...] daß er [*i.e.* der Dichter] das in aller Mund geschundene Wort synthetisch zu regenerieren trachte, daß er Aug in Aug mit der Wirklichkeit experimentiere [...].<sup>86</sup>

Telle est donc la position théorique de Rühmkorf sur la question; la synthèse qu'il propose n'est cependant qu'apparente car elle prive l'expérimentation d'une autonomie qui fait sa raison d'être aux yeux des théoriciens de la poésie expérimentale. Dans l'esprit de cette fausse conciliation, sa pratique emprunte à l'expérimentation de simples

<sup>83</sup> *Die regenerierte Unschuld*, op. cit., p. 35. « [...] je souligne qu'aussi bien la modernité française initiale, que la modernité allemande sous sa forme expressionniste ont entretenu des relations effectives et intenses avec le réel, avec l'objet, avec la réalité naturelle et sociale. »

<sup>84</sup> « ein neues Verhältnis zur naturalen und sozialen Wirklichkeit », *ibid.*, p. 36.

<sup>85</sup> P. Rühmkorf, dans: *Lyrik heute (Diskussion)*, op. cit., p. 50. « [...] il m'importe avant tout que le poème ait un thème, un sujet, qui ne soit pas là pour lui-même du fait de la structure et de la langue seule, que le poème ait un objet extérieur à lui. »

<sup>86</sup> *Die regenerierte Unschuld*, op. cit., p. 37. C'est moi qui souligne. « Que conseiller alors? [...] que le poète tente, par des procédés de synthèse, de régénérer le mot que toutes les bouches maltraitent, qu'il expérimente en regardant la réalité dans les yeux [...]. »

procédés qu'il intègre à une représentation spécifique du réel incompatible avec les doctrines de l'avant-garde telles qu'on a pu tant soit peu les systématiser.

Malgré l'absence de recul historique, Rühmkorf a bien perçu comment la théorie expérimentale s'est laissée contaminer par l'«absolu» de Benn sans se nourrir des mêmes présupposés, et notamment sans assimiler comme lui la totalité du monde réel. En outre, rompant avec une tradition de la «modernité» dans laquelle les tendances expérimentales peuvent malgré tout s'inscrire, il les réfute en les soumettant à ce discriminant nouveau qu'est la fonction sociale de la poésie.

Dans l'ensemble, la réaction de Rühmkorf aux phénomènes de la poésie expérimentale relève de cette croisade qu'il mène à la fin des années cinquante contre les pratiques poétiques qui procèdent, selon lui, d'une compréhension fallacieuse de l'oeuvre et de l'héritage de Benn. La poésie expérimentale tombe ainsi sous le coup d'une condamnation générale des systèmes autarciques. Par comparaison, l'analyse que fait Enzensberger dans l'article *Die Aporien der Avantgarde* (1962)<sup>87</sup> est sans doute plus subtile et plus complète, puisqu'elle dénie à la poésie expérimentale, sur la foi d'un raisonnement historique et sociologique, la fonction subversive qu'elle revendique en priorité.<sup>88</sup> Mais la position de ces deux poètes, commune malgré des divergences d'analyse, est en tout cas symptomatique d'une volonté d'innovation soucieuse d'instaurer une forme d'interaction, si compliquée soit-elle, entre le phénomène artistique et la pratique sociale.

<sup>87</sup> Dans: *Einzelheiten II - Poesie und Politik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984. p. 50-80.

<sup>88</sup> Rühmkorf n'a pas identifié ce paradoxe, cette «aporie» que constitue, pour une pratique qui se dit d'«avant-garde», qui se veut destructrice et novatrice, une réceptivité peu commune aux formes de la société moderne. cf. par exemple Gomringer et sa théorie de la communication, inspirée de la technicité moderne.

## CHAPITRE II

## POESIE ET POLITIQUE

Peter Rühmkorf est perçu par la critique littéraire comme un « écrivain engagé »<sup>1</sup> : Uerlings déclare que « Peter Rühmkorf est sans aucun doute un 'écrivain politique' »<sup>2</sup>; D. Lamping utilise le terme de « Engagiertheit » pour décrire ses poèmes, notant cependant qu'à la différence de la poésie politique de l'époque, ils sont trop « artistiques » pour être d'emblée reconnus comme tels et ont dû bénéficier indirectement de l'action formatrice de l'évolution poétique ambiante:

[...] durch sie [i.e. die Lyrik der späten 60er und der frühen 70er Jahre] wurde der Sinn für politische Lyrik, die seine Gedichte grundsätzlich sind, geschärft [...].<sup>3</sup>

Bekes et Bielefeld ramènent l'oeuvre entière de Rühmkorf à ces dénominateurs communs:

Kritik, Auflehnung, Polemik, und Subversion sind typische Artikulationsformen des älteren wie schon des jungen Rühmkorf.<sup>4</sup>

Le poète lui-même approuve et investit l'image de « roter Rühmkorf » que l'opinion journalistique a donnée de lui.<sup>5</sup>

Cependant, l'étiquette politique est à bien des égards inadéquate. L'auteur lui-même a tenté de soustraire la poésie au champ de l'action politique en insistant sur la nécessité de séparer l'écriture poétique du militantisme, et en rapportant chacune de ces activités aux tendances contraires de sa nature.<sup>6</sup> Les faits eux-mêmes soulignent cette relation

<sup>1</sup> Dans leur introduction, Bekes et Bielefeld le définissent comme « engagierter Schriftsteller » (*P.R., op. cit.*, p. 7), que caractérise un « esprit de contradiction » (« Widerspruchsgeist », *ibid.*, p. 8).

<sup>2</sup> « Peter Rühmkorf ist ohne Zweifel ein 'politischer Schriftsteller'. », H. Uerlings: *Politik und Lyrik bei Peter Rühmkorf*, dans: H.L. Arnold (Hg.): *Peter Rühmkorf, Text + Kritik* 97, *op. cit.*, p. 15. Cet article est le seul à tenter une systématisation du problème, mais il reste fort succinct.

<sup>3</sup> D. Lamping: *Ein Dichter in der Kritik. Anmerkungen zur Rezeption der Lyrik Rühmkorfs in der Literaturkritik*, dans: D. Lamping / S. Speicher (Hg.): *P.R. Seine Lyrik im Urteil der Kritik*, *op. cit.*, p. 12. « [...] grâce à elle [i.e. la poésie de la fin des années 60 et du début des années 70], la perception de la poésie politique, dont relèvent fondamentalement ses poèmes, a été affinée [...] ».

<sup>4</sup> *P.R., op. cit.*, p. 8. « Critique, révolte, polémique et subversion sont des modes d'expression caractéristiques non seulement de la maturité mais aussi de la jeunesse de Rühmkorf. »

<sup>5</sup> « Der rote Rühmkorf, wie er singt und spinnt », *Schäfer-Lied*, iVg 66.

<sup>6</sup> cf. p. 73-76, et p. 442-445.

complexe: c'est pendant sa période de silence poétique que Rühmkorf a été le plus présent sur le front politique. Et son activisme constant contribue sans doute plus efficacement que ses poèmes à son image de « poète politique ».

Pour cette question aussi, la réflexion et la pratique de Rühmkorf s'appuient sur les données de l'évolution intellectuelle et esthétique de son temps: c'est par rapport à Adorno qu'il doit tout d'abord se déterminer, avant que les événements de 68 ne l'amènent à modifier sa perspective.

## 1. Le poème entre « liberté » et « vérité »: la question de l'autonomie avant 68

Dans les années soixante, la veine poétologique de Rühmkorf prend la forme d'une polémique contre l'esprit de la restauration d'une part, et d'une réflexion plus constructive d'autre part, qui tend à évaluer les possibilités et la fonction du lyrisme. C'est dans ce cadre que s'inscrit l'essai *Einige Aussichten für Lyrik*, de 1963: Rühmkorf l'a rédigé à l'occasion du soixantième anniversaire d'Adorno, et publié tout d'abord dans les mélanges qui lui ont été consacrés.<sup>7</sup> Il y discute la théorie de l'autonomie de l'art formulée dans *Rede über Lyrik und Gesellschaft* (1957) et *Engagement* (1962).<sup>8</sup> Il est sans doute utile de résumer les grandes lignes de cette conception, avant d'étudier la position de Rühmkorf.

### 1.1. La théorie de l'autonomie de l'art: Adorno

La théorie esthétique d'Adorno s'appuie sur une interprétation de l'évolution historique: les processus historiques manifestent une dialectique négative qui, exploitant la raison, fait triompher l'affirmation idéologique et aboutit au fascisme; ce point ultime signe l'arrêt de mort de l'histoire, l'échec de l'esprit, et la défaite de l'idéalisme. Cette analyse explique la méfiance radicale d'Adorno envers le traitement esthétique, que résume ce jugement:

<sup>7</sup> Sur les publications successives de l'essai, cf. p. 229.

<sup>8</sup> Sur les publications de ces essais, cf. p. 229.

Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch [...].<sup>9</sup>

La collusion entre la « civilisation » et la « barbarie » justifie une condamnation qui procède de la crainte que l'art, qui est l'expression la plus naturelle du malheur, ne soit utilisé comme consolation, c'est-à-dire comme instrument de l'oubli, en somme de l'acceptation du passé et du présent. Il ne peut être au contraire, pour Adorno, qu'un instrument de négation.

La poésie comme négation, telle est en effet l'idée maîtresse de *Rede über Lyrik und Gesellschaft*. Adorno y définit la réalité sociale en termes d'aliénation; « Zwang der herrschenden Praxis », « Nützlichkeit », « feindlich, fremd, kalt, bedrückend », « Übergewalt der Dinge », « Verdinglichung der Welt », « Herrschaft von Waren über Menschen »<sup>10</sup>: telles sont les formules qui définissent la société post-industrielle. En conséquence, l'art ne peut avoir, dans de telles conditions, qu'une fonction de négation. La poésie est ainsi une protestation subjective contre l'aliénation que la société impose à l'homme:

[...] das lyrische Gebilde [ist] stets auch der subjektive Ausdruck eines gesellschaftlichen Antagonismus.<sup>11</sup>

Cette relation négative suppose, paradoxalement, la nature sociale de la poésie. C'est par l'interaction de l'expression individuelle et de la réalité sociale que la théorie d'Adorno diffère de la conception traditionnelle du refus du monde: la réalité niée et combattue fait partie intégrante du poème grâce à la protestation et à la négation.

Adorno assigne ensuite à la poésie le rôle de concilier l'individuel et le général. Le lyrisme est, pour lui aussi, d'essence subjective:

[...] jene[r] Begriff von Lyrik, von dem ich ausgehe, [ist] der individuelle Ausdruck [...].<sup>12</sup>

<sup>9</sup> *Kulturkritik und Gesellschaft*, dans: TH. W. Adorno: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976, p. 31. Le texte date de 1949, mais il n'a été publié qu'en 1951 dans *Soziologische Forschung in unserer Zeit, Leopold von Wiese zum 75. Geburtstag*. « La critique de la culture se trouve confrontée au dernier stade de la relation dialectique entre culture et barbarie: écrire un poème après Auschwitz est un acte barbare [...] »

<sup>10</sup> *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, dans: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1981, p. 52. « contrainte de la pratique dominante », « utilité », « hostile, étranger, froid, oppressant », « pouvoir excessif des choses », « réification du monde », « domination des marchandises sur l'homme ».

<sup>11</sup> *ibid.*, p. 58. « [...] la construction lyrique est donc toujours l'expression subjective d'un antagonisme social. »

<sup>12</sup> *ibid.*, p. 59. « [...] je conçois le lyrisme comme expression individuelle - tel est mon point de départ [...] »

Mais le traitement poétique confère à l'expression subjective une validité générale:

[...] der Gehalt eines Gedichts ist nicht bloß der Ausdruck individueller Regungen und Erfahrungen. Sondern diese werden überhaupt erst dann künstlerisch, wenn sie, gerade vermöge der Spezifikation ihres ästhetischen Geformtseins, Anteil am Allgemeinen gewinnen.<sup>13</sup>

Si la poésie réussit la médiation entre le particulier et le général, le subjectif et l'objectif, elle anticipe un état de liberté que la société ne peut réaliser.<sup>14</sup>

Le troisième aspect de la théorie d'Adorno concerne l'immanence du social dans le poème. En effet, la représentativité sociale du lyrisme ne repose pas sur la critique de la société, elle tient à la nature même de la poésie (Adorno évoque « [das] gesellschaftliche Wesen von Lyrik », *ibid.*, p. 52). En raison de la relation à la totalité sociale, l'oeuvre poétique traduit le rapport historique entre sujet et société:

[...] in jedem lyrischen Gedicht [muß] das geschichtliche Verhältnis [...] des Einzelnen zur Gesellschaft im Medium des subjektiven [Geistes] seinen Niederschlag gefunden haben.<sup>15</sup>

Cette relation, toutefois, n'est pas le thème du poème; elle n'est pas liée à une théorie politique ou à une analyse sociologique:

Das Verfahren muß [...] immanent sein. Gesellschaftliche Begriffe sollen nicht von außen an die Gebilde herangetragen, sondern geschöpft werden aus der genauen Anschauung von diesen selbst.<sup>16</sup>

La relation au social est donc immanente au poème: elle se manifeste d'elle-même, parce que le langage participe de l'individuel et du social.<sup>17</sup> En outre, le refus de thématiser le social procède du refus de toute idéologie:

Denn Ideologie ist Unwahrheit, falsches Bewußtsein, Lüge.<sup>18</sup>

<sup>13</sup> *ibid.*, p. 50. « [...] la teneur d'un poème n'est pas seulement l'expression d'émotions et d'expériences individuelles. Au contraire, celles-ci ne prennent de valeur artistique que lorsque - en vertu justement de la spécificité de leur mise en forme esthétique - elles accèdent à une validité générale. » Adorno montre ensuite, en s'appuyant sur Hegel, que « cette valeur générale de la teneur du poème est d'essence sociale » (« Jene Allgemeinheit des lyrischen Gehalts [...] ist wesentlich gesellschaftlich. », *ibid.*, p. 50): la protestation subjective met en oeuvre des forces objectives qui rendent l'expression individuelle socialement représentative (*ibid.*, p. 55 sq.).

<sup>14</sup> *ibid.*, p. 50. Cette anticipation correspond à la fonction utopique de la poésie, sur laquelle on reviendra par la suite. Adorno évoque aussi l'échec de la poésie, qui entérine de fait l'aliénation (*ibid.*).

<sup>15</sup> *ibid.*, p. 55. « [...] dans tout poème lyrique doit se manifester le rapport historique qui s'établit, par le moyen de l'esprit subjectif, entre l'individu et la société. »

<sup>16</sup> *ibid.*, p. 51. « Ce processus doit être [...] immanent. Les concepts d'origine sociale ne doivent pas être appliqués de l'extérieur aux constructions esthétiques, mais provenir de la contemplation précise de ces constructions elles-mêmes. »

<sup>17</sup> *ibid.*, p. 56. On peut noter que la présence immanente du social prend une forme négative: il est rendu perceptible dans le poème par le refus qui lui est opposé.

<sup>18</sup> *ibid.*, p. 51. « Car l'idéologie est contre-vérité, conscience fausse, mensonge. »

Il s'agit donc, pour l'art, de ne manifester aucune tendance, aucune intention, aucun engagement: sa fonction de protestation et de négation n'est pas liée au contenu, mais à son langage spécifique.

La question du langage poétique est le corollaire du principe de l'immanence du politique et du social dans le poème. La force subversive de la poésie réside dans son langage; celui-ci n'est pas le langage de la communication sociale aliénante (c'est-à-dire qu'il ne sert pas à la communication collective), il est l'instrument objectif par lequel le sujet exprime sa relation à la totalité qui l'entoure:

Darum zeigt Lyrik dort sich am tiefsten gesellschaftlich verbürgt, wo sie nicht der Gesellschaft nach dem Munde redet, wo sie nichts mitteilt, sondern wo das Subjekt, dem der Ausdruck glückt, zum Einstand mit der Sprache selber kommt [...].<sup>19</sup>

Le critère de qualité de l'expression poétique n'est donc pas la conformité avec une problématique sociale, mais la perfection de l'expression subjective, c'est-à-dire le degré d'harmonie entre le sujet et son langage. Cette réconciliation du sujet et de sa langue dans le poème est en elle-même sociale puisqu'elle implique une protestation contre la société.

Dans son discours à « Radio Bremen » en 1962, *Engagement*, Adorno traite à nouveau de l'autonomie: il admet la validité d'une « littérature engagée » en France, mais maintient la nécessité de l'autonomie artistique au regard de l'évolution historique allemande:

[...] die Erstarrung der Verhältnisse [...] nötigt den Geist dorthin, wo er sich nicht zu encanaillieren braucht.<sup>20</sup>

Il en précise les fondements sociaux et politiques en ces termes:

Der Akzent auf dem autonomen Werk jedoch ist selber gesellschaftlich-politischen Wesens.<sup>21</sup>

De même, il montre que le politique est une dimension de l'oeuvre d'art autonome, sans toutefois en être un thème:

<sup>19</sup> *ibid.*, p. 56. « C'est pourquoi la poésie atteint sa validité sociale la plus authentique non pas là où elle parle le langage de la société, mais là où le sujet, par la réussite de l'expression, se met en accord avec la langue elle-même [...]. »

<sup>20</sup> *Engagement*, dans: *Noten zur Literatur*, *ibid.*, p. 430. « [...] la situation figée oblige l'esprit à se rendre là où il peut éviter de s'encanailler. »

<sup>21</sup> *ibid.* « L'accent mis sur l'autonomie de l'oeuvre est cependant lui-même de nature sociale et politique. »

An der Zeit sind nicht die politischen Kunstwerke, aber in die autonomen ist die Politik eingewandert, und dort am weitesten, wo sie politisch tot sich stellen [...].<sup>22</sup>

En résumé, Adorno pose la question de la relation entre poésie et société, poésie et politique; il explique la genèse de l'autonomie et de l'hermétisme comme une réaction à l'emprise croissante du pouvoir et au développement des phénomènes d'aliénation propres à la société industrielle. Il redéfinit le statut de l'oeuvre d'art en stipulant que la poésie s'inscrit en faux contre la société, et que la création esthétique est une forme de résistance au langage commun. Il condamne ainsi toute servitude politique ou idéologique du lyrisme: sa fonction de négation et de contestation est assurée par l'immanence du politique et du social dans le poème; ce caractère inhérent tient à la nature de la langue poétique, qui s'oppose au langage de l'oppression et de l'aliénation.

Cette théorie de l'autonomie de l'art s'inscrit dans le contexte historique de la division de l'Allemagne: l'opposition entre une société de consommation et une société totalitaire amène Adorno à refuser d'une part l'utilisation de la poésie comme marchandise, c'est-à-dire son intégration dans le système socio-économique; d'autre part, en condamnant tout asservissement politique et idéologique du lyrisme, il dénonce l'utilisation de la poésie à des fins de propagande. En somme, Adorno traite à son tour, sur fond de culture moderne et de partition allemande, de ce problème spécifiquement germanique qu'est le divorce entre « Kunst » et « Gesellschaft »: l'affirmation de la fonction subversive de l'art ne dissimule-t-elle pas la pérennité de la conception traditionnelle de l'autonomie? Cette ambivalence, précisément, sera féconde et suscitera maintes interprétations et récupérations de cette défense de l'autonomie artistique. On ne s'étonnera donc pas que, dans sa lutte contre les formes littéraires de la restauration, Rühmkorf attire l'attention sur le danger de cette théorie, voire sur le caractère spécieux de l'argumentation d'Adorno. En outre, la théorie esthétique d'Adorno procède d'une analyse générale de l'évolution de la société et des phénomènes contemporains: Rühmkorf ne peut qu'être sensible à la critique implicite de la société que renferme sa théorie. C'est donc à un double titre que, sur la question du rapport entre poésie et politique, Rühmkorf se détermine en fonction des positions d'Adorno.

---

<sup>22</sup> *ibid.* « L'heure n'est pas aux oeuvres d'art politiques, mais c'est la politique qui est entrée dans les oeuvres autonomes, et ce d'autant plus qu'elles affectent d'être politiquement mortes [...]. »

## 1.2. *Einige Aussichten für Lyrik* (1963)

En publiant l'essai *Einige Aussichten für Lyrik* dans le volume de mélanges dédié à Adorno pour son soixantième anniversaire, Rühmkorf suggère qu'il prend position sur la théorie de l'autonomie du lyrisme. Le texte lui-même ne comporte aucune référence explicite à Adorno, tout en se situant subtilement par rapport à lui. L'objectif que Rühmkorf assigne à sa réflexion concerne l'intention, la fonction, l'utilité de la poésie et les limites de son pouvoir (*J* 141; *J* 147). Rühmkorf commence par exposer le bien-fondé de ces questions en arguant de la relativité historique de toute conception lyrique:

Das sind so Fragen. Fragen freilich, die jede Generation aufs neue zu stellen hat und beantworten muß wie von Anfang an. (*J* 141)<sup>23</sup>

L'historicité de toute poétique est liée au conditionnement social du lyrisme:

[...] die Aufgaben des Gedichtes [ändern] sich mit den Umständen [...]. (*J* 141)<sup>24</sup>

Le discriminant de la poésie et de sa théorie est donc fonction des déterminations sociales: sous une apparente neutralité, cette entrée en matière dénonce déjà un des dangers de la position d'Adorno. Tout d'abord, en rappelant que le statut du lyrisme est une question récurrente, Rühmkorf réduit la théorie d'Adorno à un nouvel avatar de l'antagonisme allemand entre le monde poétique et le monde social. Tout aussi habilement, il établit que le lyrisme et l'évolution socio-historique sont liés de façon indéfectible. Plus encore: en prévenant les objections que pourrait susciter cette imbrication du poétique et du social, il énonce, dans un prolongement logique, un postulat qui lui permet déjà de se distinguer d'Adorno:

[...] ein Kunstwerk, das die Bedingungen, zu denen es angetreten, kritisch zu reflektieren sich versagt, scheint ganz besonders hilflos in die Umstände verstrickt, und ein Poet, der sich für schlechthin und voraussetzungslos erachtet, ist meist der erste Diener und das bewußtseinsblinde Opfer von Vorausgesetztem. (*J* 142)<sup>25</sup>

<sup>23</sup> « Voilà les questions. Des questions, il est vrai, que chaque génération doit poser à nouveau et résoudre comme au premier jour. »

<sup>24</sup> [...] les tâches du poème changent selon les circonstances [...]. »

<sup>25</sup> [...] une oeuvre d'art qui se prive de réflexion critique sur les conditions dans lesquelles elle se présente semble plus que toute autre le jouet des circonstances - et le poète qui s'estime tel quel et libre de toute détermination, est le plus souvent le premier serviteur et la victime aveuglée de ses présupposés. »

Dans les développements qui suivent, Rühmkorf invoquera la situation de la poésie allemande contemporaine pour confirmer cette hypothèse. Le début de l'essai pose ainsi le problème de l'autonomie du lyrisme qu'a tenté de résoudre Adorno, mais en des termes différents: Rühmkorf envisage la question à partir de la situation présente, c'est-à-dire sous son aspect empirique. Par cette entrée en matière, il légitime la révision du problème ainsi que la perspective contextuelle selon laquelle il l'aborde.

Pour mettre en lumière la contradiction fondamentale dont procède, à ses yeux, la solution d'Adorno, il traite de l'autonomie à partir du principe de la liberté de l'art, qu'il présente comme irréfutable:

Freiheit und Kunst, das steht für uns in unverbrüchlicher Allianz, und enger und intensiver noch als alle anderen Verbindungen von Freiheit - Freiheit und Wohlstand, meinerwegen, Freiheit und Fortschritt, Freiheit und soziale Gerechtigkeit - will uns das schlichthin [*sic*] symbiotische Ineins von Freiheit und künstlerischer Produktion erscheinen. (J 143)<sup>26</sup>

Dans ce prolongement, il condamne une pratique de la poésie à des fins de propagande, telle qu'elle est pratiquée à l'Est:

[...] daß wir immer dort, wo zwischen Freiheit und Knechtung der Kampf entbrennt, für jene stimmen und nicht Partei nehmen für die Partei vom Dienst, entspricht durchaus unserer Anschauung von Kunst, die uns geradezu ein Synonym von Freiheit darstellt. (J 143)<sup>27</sup>

Réfutant l'assujettissement de la poésie à la politique, il montre que la poésie occidentale, qui s'établit en s'opposant à celle de la RDA (J 142), se dupe lorsqu'elle croit échapper à la politique en proclamant que l'art ne doit pas avoir d'autre contenu que lui-même. Cette position, que Rühmkorf résume par le terme de « formalisme »<sup>28</sup>, ne consacre le primat de l'esthétique qu'en apparence: elle est au contraire infiltrée par la politique au même titre que la poésie de RDA. Rühmkorf énonce ainsi le dévoiement du concept de liberté artistique en RFA, où la poésie lui semble aussi fonctionner comme instrument de propagande: l'oeuvre d'art « autonome », « intemporelle », « sans condition »,

<sup>26</sup> « La liberté et l'art, telle est pour nous l'alliance indéfectible, et plus que toute autre combinaison de la liberté - liberté et bien-être (admettons), liberté et progrès, liberté et justice sociale - c'est son union tout bonnement symbiotique avec la production artistique qui est à nos yeux la plus intime et la plus intense. »

<sup>27</sup> « [...] chaque fois que la liberté entre en lutte contre l'asservissement, nous nous prononçons pour elle et non pour le parti de service: cela correspond tout à fait à notre conception de l'art, qui est pour nous exactement synonyme de liberté. »

<sup>28</sup> Il évoque « le règne d'un formalisme qui compte parmi ses fleurons incontestés l'idée que l'art n'a d'autre visée que lui-même ». ( « [die] Herrschaft eines Formalismus, zu dessen unbefragten Hauptstücken zählt, daß Kunst nichts anderes im Auge zu haben habe als Kunst » , J 142).

« inoffensive »<sup>29</sup> en somme, correspond bien à la ligne du pouvoir en place. On retrouve ici l'analyse de la réception de Benn; Rühmkorf dénonce à nouveau l'adéquation du « poème absolu » à l'idéologie de la restauration, voire l'utilisation par le pouvoir en place (les instances culturelles, par exemple) de la théorie de l'art absolu pour propager le message de l'apolitisme et du conservatisme:

Und just in die [Ruhelage] ließ sich das deutsche Gedicht lancieren, das durch nichts Äußeres sich bewegt wähnte und das, 'an niemanden gerichtet', übersah, daß es durchaus von jemandem gerichtet worden war. (J 145)<sup>30</sup>

La discussion est donc liée à la polémique contre la restauration adenaurienne. Rühmkorf suggère les affinités idéologiques de la théorie d'Adorno avec la pratique de la poésie absolue, voire avec le pouvoir politique en place:

Die deutschen Poeten [...] ließen sich ihr Leiden an der Gesellschaft von der Literatursoziologie bestätigen [...]. (J 145)<sup>31</sup>

L'allusion à Adorno indique qu'à assigner à la poésie une fonction de négation sociale, à affirmer son antagonisme irréductible avec la société, on risque de légitimer une pratique « absolue » du lyrisme qui ne fait que confirmer le pouvoir qu'elle prétend contester. Rühmkorf montre ainsi que, dans les conditions politiques actuelles, une autonomie revendiquée au nom de la liberté fondamentale de l'art, ne consacre pas l'intégrité ou l'indépendance active de la poésie, mais au contraire son intégration au système: le pouvoir de négation invoqué est en réalité un pouvoir affirmatif. En concluant qu'il est erroné de penser « que la poésie puisse gagner son indépendance en se détournant du politique »<sup>32</sup>, Rühmkorf se réfère indéniablement à Adorno, dont il pastiche et renverse les formules:

Wo nämlich Poesie sich kategorisch und von vornherein abschließt von allem, was Gesellschaft heißt, und ihre eigene gesellschaftliche Rolle zu reflektieren sich versagt, da wird sie mit Sicherheit der Politik aufsitzen. Wo sie sich frag- und zweifellos im Besitze uneingeschränkter Freiheit wähnt, da ist ihre Autonomie am ehesten in Gefahr. Wo sie [...] sich blind für

<sup>29</sup> Rühmkorf décrit la situation artistique de la RFA dans les années cinquante en ces termes: « Die Kunst hieß autonom. Hieß zeitlos, bedingungslos, harmlos. » (J 145). (« 'Art' voulait dire autonome. Voulait dire intemporel, sans condition, inoffensif. »)

<sup>30</sup> « Et c'est justement dans cette situation paisible que fut lancé le poème allemand, qui s'imaginait qu'il n'était mu par aucune force extérieure et qui, 'adressé à personne', oubliait qu'il avait tout de même bien été adressé par quelqu'un. »

<sup>31</sup> « Les poètes allemands [...] [d]emandaient à la sociologie littéraire de confirmer leur mal de vivre en société [...]. »

<sup>32</sup> « [...] daß Poesie sich durch Abkehr vom Politischen unabhängig machen könne », J 146.

autonom verkaufen läßt, da leistet sie Hand- und Spanndienste. Wo sie der Zeit das Interesse aufkündigt und der Gesellschaft Anteil an der eigenen Diktion bestreitet, da schweigt sie der Gesellschaft nach dem Munde. (J 146)<sup>33</sup>

Le concept de liberté artistique étant ainsi dévoyé, il convient d'en redéfinir les termes: c'est ce à quoi s'emploie Rühmkorf dans la seconde partie de l'essai. Après avoir réfuté la théorie de l'autonomie pour sa parenté idéologique avec le système, Rühmkorf s'inscrit maintenant en faux contre un oukase qui prétend déterminer le statut du lyrisme dans l'absolu: la question doit être posée et résolue périodiquement, en fonction de la situation présente. Le constat suivant montre bien la nécessité de résoudre le problème en tenant compte des données particulières de la situation historique et politique de la RFA:

[...] Poesie [hat] ihre Freiheit neu zu ermitteln und [...] ein Poem [kann] autonom nur werden umständehalber, [...] sein Individuationsauftrag hat zu gelten als Berufung auf Zeit. (J 147)<sup>34</sup>

Rühmkorf dénonce la légitimation littéraire de l'autonomie (J 146; 148); arguer des traditions de la modernité pour entretenir le divorce entre poésie et réalité est non seulement historiquement faux, mais encore dramatique pour le lyrisme même: il perd en effet toute sa substance en prétendant ignorer la réalité sociale (J 148). Et Rühmkorf de rappeler la nécessité d'intégrer cette dernière à la pratique poétique, par souci de vérité. L'une des formes de cette réalité est précisément le « politique »<sup>35</sup>:

Auch ein Gedicht, dem es um nichts so sehr wie Freiheit geht, kann von den bestehenden Formen der Dientsbarkeit nicht blindlings abstrahieren. Auch ein Poem, das seinen Leerplatz in der fehlgefühten Bürgerordnung sucht,

<sup>33</sup> « Là où la poésie, en effet, se ferme d'emblée catégoriquement à tout ce qui est société et renonce à réfléchir sur son propre rôle social, elle se fait à coup sûr dupe de la politique. C'est lorsqu'elle s'imaginer, sans doute ni question, posséder une liberté absolue, que son autonomie est la plus compromise. C'est lorsqu'elle [...] se donne inconsciemment pour autonome qu'elle se rend corvéable. C'est lorsqu'elle donne congé au temps présent et dispute à la société toute part dans sa propre diction qu'elle tombe dans ce silence que la société attend d'elle. »

<sup>34</sup> « [...] la poésie doit repenser sa liberté, [...] un poème ne peut devenir autonome qu'en raison des circonstances, [...] et sa mission d'individuation n'a de validité que temporaire. »

<sup>35</sup> Au sens que lui donne globalement Walter Hinderer: « Politik als Thema (auch als Intention lyrischer Texte) beschäftigt sich [...] immer mit Macht-, Herrschafts- und Gesellschaftsverhältnissen [...]. » *Versuch über den Begriff und die Theorie politischer Lyrik*, dans: W. Hinderer (Hg.): *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*. Stuttgart: Reclam, 1978, p. 24. (« Comme thème - voire comme intention des textes lyriques - , la politique traite [...] toujours des formes du pouvoir, du gouvernement et de la société [...]. »)

darf des Bewußtseins von Druck und Zug gesellschaftlicher Kräfte nicht entraten. (J 148)<sup>36</sup>

A ce stade du développement, Rühmkorf s'emploie alors, au nom de la liberté, à ébranler les préjugés disqualifiant la présence du thème politique dans l'art.<sup>37</sup> Il montre leur « enracinement dans l'idéologie formelle dominante »<sup>38</sup>, et s'inscrit en faux contre l'argument de la spécificité allemande:

Warum sollte dem zeitgenössischen Poeten grundsätzlich vorenthalten bleiben, was Dichtkunst vieler Zeiten und vieler Länder zu gegebener Stunde für sich in Anspruch nahm: das Recht, sich kräftig einzumischen in alltägliche Belange? ((J 149)<sup>39</sup>

Sans doute cette objection renvoie-t-elle au discours *Engagement*, dans lequel Adorno admet pour la France ce qu'il refuse à l'Allemagne: la légitimité d'une « littérature engagée ». Rühmkorf conçoit la liberté de l'art comme la souplesse de l'oeuvre qui s'adapte aux circonstances sans se conformer aux règles, comme le droit le plus élémentaire qu'a l'artiste de décider lui-même du contenu de sa production:

Schließlich sollte man doch dem [...] Gedicht zunächst einmal Vorurteilsfreiheit einräumen und seinem Dichter das Grundrecht, wahrzunehmen und aufzunehmen, was er für wichtig hält. (J 149)<sup>40</sup>

En ce sens, la théorie d'Adorno lui apparaît comme un interdit contraire à la nature même de l'art, comme un « code de bonne conduite et d'abstinence »<sup>41</sup>, une « mise au régime »<sup>42</sup>. Au regard de cette poétique normative, Rühmkorf entreprend de dégager « quelques perspectives pour la poésie », quelques « tâches [...] pour le poème »<sup>43</sup>; elles découlent de l'état de la société allemande:

[...] ich [meine] [...], daß es dem Vers sehr gut anstehen würde, wenn er dort Laut gibt, wo stummes Einvernehmen waltet zwischen Führungskräften und

<sup>36</sup> « Même un poème à qui rien n'importe tant que la liberté, ne peut faire aveuglément abstraction des formes courantes de la servitude. Même un poème qui cherche une place vide dans un ordre civil bancal ne peut se passer de la conscience des tiraillements et des pressions qu'exercent les forces sociales. »

<sup>37</sup> Il le fait avec habileté, en intégrant à son développement sur l'esthétique un paragraphe dénonçant l'idéologie dominante (J 148-149), pour montrer que la réflexion politique peut trouver sa place dans la discussion et la pratique poétiques, voire pour suggérer que le thème poétologique est en étroite imbrication avec le thème socio-politique (J 149).

<sup>38</sup> « tief in der herrschenden Formalideologie verwurzelt », J 149.

<sup>39</sup> « Pourquoi refuserait-on par principe au poète contemporain ce que la poésie de bien des époques et de bien des pays a revendiqué le moment venu: le droit de s'immiscer vigoureusement dans les affaires quotidiennes? » (C'est moi qui souligne.)

<sup>40</sup> « En fin de compte, on devrait tout de même [...] concéder au poème la liberté de préjugé et à son poète le droit fondamental de percevoir et d'accueillir ce qu'il tient pour important. »

<sup>41</sup> « Verhaltens- und Enthaltungskodex », J 149.

<sup>42</sup> « Diätvorschrift », J 150.

<sup>43</sup> « Aufgaben [...] fürs Gedicht », J 150.

Angeführten; [...] wenn er dort unangemeldet mit der Wahrheit hervorkäme, wo das Geschäft der Wahrheit schon von niemandem sonst mehr besorgt wird; [...] wenn er dort nicht zu Vergessen bereit wäre [...], wo Wohlstand meint, die Opfer hätten sich gelohnt [...]. (J 150)<sup>44</sup>

La situation socio-politique de l'Allemagne fait du poème l'unique instrument de la vérité, apte à débusquer excès et mensonges; cette conception annonce déjà l'essai *Das Gedicht als Lügendetektor*, de 1967. En 1963, c'est à partir de la notion de liberté artistique que Rühmkorf discute de la fonction du poème:

[...] welchen Wesens wären sie [i.e. die Gedichte] denn, wenn nicht dies ihr bestes Teil wäre, daß sie aussprechen und kundtun können, was sich anderen verweigert?! [...] das Gedicht, was das Austragen von Wahrheiten anlangt, [hat] allmählich eine Monopolstellung gewonnen. Und gar nicht einmal nur, weil ein allfälliges Versäumnis sich gerade anbietet, sondern auch, weil bald nur noch Gedichte frei passieren können. Ihr Narrenstatus gibt ihnen Schutz [...]. (J 150)<sup>45</sup>

Si le poème est amené, dans les conditions actuelles, à suppléer aux défaillances du monde réel, c'est en raison de son statut d'oeuvre d'art: sa liberté fondamentale le met à l'abri de l'aliénation sociale. Ce que Rühmkorf présente tout d'abord comme une vertu recouvre en fait le paradoxe de la poésie: la liberté qui lui permet de rendre compte, en exclusivité, des aberrations de la réalité, est simultanément l'élément susceptible de contrarier son efficacité sociale. Dans la dernière partie de l'essai, Rühmkorf évoque ces contradictions inhérentes à la pratique du lyrisme (J 150-151); tenter de les résoudre en décrétant l'autonomie lui semble contraire à l'esprit même de la poésie; le poète lui-même, le poète seul doit s'accommoder de ce paradoxe parce qu'il constitue l'essence même de la poésie, sa dynamique propre:

[...] solange es den Poeten noch gibt, der vom Gedicht erwartet, daß es wirksam werde als Initialzündung und Unruheherd, so lange wird just dieser Typ das Mißtrauen gegenüber dem eigenen Geschäft zu seinen Unveräußerlichkeiten rechnen. (J 151)<sup>46</sup>

<sup>44</sup> « [...] je pense [...] que cela siérait parfaitement au vers de donner de la voix là où l'entente règne tacitement entre meneurs et menés; [...] ; [...] de surgir à l'improviste avec la vérité là où plus personne ne se soucie des intérêts de la vérité; [...] de refuser l'oubli là où le bien-être pense que les sacrifices ont eu du bon [...]. »

<sup>45</sup> « [...] quelle serait donc la nature des poèmes, si leur meilleure contribution n'était pas d'exprimer et d'annoncer ce qui se refuse aux autres? [...] le poème, pour ce qui est de la distribution des vérités, a conquis peu à peu une situation de monopole. Non seulement pour faire face à d'éventuelles défaillances, mais parce que bientôt seuls les poèmes pourront encore passer librement. Ils ont le statut des bouffons, c'est ce qui les protège. »

<sup>46</sup> « [...] tant qu'il existera encore un poète pour attendre du poème qu'il mette le feu aux poudres et crée des foyers d'inquiétude, ce sera cet homme-là qui entretiendra la méfiance envers son propre travail comme un bien inaliénable. »

On sent bien , ici, que l'aporie conditionne la réflexion de Rühmkorf; cette incertitude domine dans les derniers paragraphes de l'essai, où l'auteur admet que la nécessité pratique remette en cause les principes, et même que le poète échoue dans son aspiration à l'efficacité:

Mag es immerhin möglich sein, daß in der Auseinandersetzung zwischen dem, was Kunst sein will, und dem, was Anstoß stiften möchte, nicht das Zeitgedicht das letzte Wort behält [...]. (J 151)<sup>47</sup>

En 1963, alors que sa veine poétique commence à se tarir, Rühmkorf ne peut décrire qu'un poète pétri de doutes, tiraillé entre le besoin de vérité et les aspirations artistiques; voir dans ces interrogations le propre du lyrisme lui permet sans doute, à cette date, de légitimer son silence. Evoquant l'éventualité de « perdre contenance »<sup>48</sup>, il déclare en effet:

Ich sage nicht ja. Ich sage nicht nein. Ich glaube aber sagen zu können, daß er auch da hindurchmuß, der Poet, wie durch die Hoffnung auf Wirksamkeit. (J 150)<sup>49</sup>

La réflexion de Rühmkorf aboutit donc non à une solution, mais à la description d'une situation difficile et paradoxale, qui lui semble découler de la nature même du lyrisme. En revanche, le postulat de l'autonomie s'apparente à une formule magique inefficace:

Es gibt kein Sesamwort. Es gibt die reine Löseformel nicht, die das Gedicht entbindet und seinen Autor, jenseits von Zorn und Anteilnahme, in Freiheit setzt. (J 151)<sup>50</sup>

En résumé, *Einige Aussichten für Lyrik* dénonce l'ambiguïté de la théorie de l'autonomie à partir d'une analyse concrète de la situation de la poésie allemande à l'époque adenauerienne: il montre ainsi qu'un lyrisme qui se veut autonome par souci d'échapper à l'aliénation sociale et de manifester son pouvoir de négation et de contestation ne fait qu'entériner le système qu'il veut combattre; plus encore: il justifie alors implicitement toutes les exactions du « monde libre ». Pour mettre en lumière ce fonctionnement, Rühmkorf imprime au concept d'autonomie un léger infléchissement: il l'utilise dans une acception extensive qui recouvre en fait le contenu de la notion

<sup>47</sup> « Il peut certes arriver que dans la lutte entre ce qui prétend à l'art et ce qui voudrait créer le scandale, le poème d'actualité n'ait pas le dernier mot [...]. »

<sup>48</sup> « aus der Fassung geraten », J 150.

<sup>49</sup> « Je ne dis pas oui. Je ne dis pas non. Mais je crois pouvoir dire qu'il doit aussi en passer par là, le poète, comme par l'espoir d'être entendu. »

<sup>50</sup> « Il n'y a pas de 'sésame, ouvre-toi!'. Il n'existe pas de pure magie susceptible de délivrer le poème et de rendre son auteur à la liberté, au-delà de la colère et de la sympathie. »

d'autarcie. Loin de montrer la fragilité des arguments de Rühmkorf, comme le suggère Alo Allkemper<sup>51</sup>, cette confusion est volontaire et rhétorique: si le poète assimile les formes autarciques de la poésie et l'autonomie selon Adorno, c'est pour démontrer que la théorie d'Adorno peut servir d'alibi à des pratiques poétiques qui ne recherchent pas la subversion mais se réclament de « l'art pur ». Pour les besoins de la polémique, il feint d'ignorer que l'autonomie du langage poétique est active pour Adorno.<sup>52</sup>

En effet, c'est également en critiquant la conception du langage selon Adorno que Rühmkorf montre que la thèse de l'autonomie n'est pas adaptée à l'Allemagne de l'époque. A ses yeux, prétendre que le langage poétique n'est vraiment lui-même, c'est-à-dire subversif, que s'il est différent du langage de la communication sociale, relève de l'autarcie de l'art pur, dont la fonction sociale ne peut être qu'affirmative:

Artistik [...] rechtfertigt keinen ganzen Mann mehr, [...] weil es eben diesen ganzen Mann gar nicht mehr gibt. Weil diese Vorstellung vom ungeteilten Individuum, das sich in Sprache, das in Kunst sich realisiert, längst selbst als Ideologem einer Stillhaltegesellschaft erkennbar geworden ist [...]. (J 151)<sup>53</sup>

De même, Rühmkorf récuse l'idée que la force de contestation du lyrisme réside tout entière dans son langage spécifique:

[...] seine [i.e. des Poems] Spannungen sind nicht in der Sprache selbst begründet, seine Ausdrucksgesetze nicht aus einem überzeitlich-internationalen Formenkanon der Poesie abzuleiten [...]. (J 147)<sup>54</sup>

Selon lui, la force critique de la langue poétique est liée au contraire au pouvoir qu'elle a d'absorber les aberrations du réel, et d'en rendre compte au sein du poème: plus le langage se montre ancré dans la réalité sociale, historique, politique et même géographique qui l'entoure, plus la poésie a des chances de résister à l'aliénation. Une langue exclusivement « poétique », c'est-à-dire hermétique au monde réel, rend la poésie

<sup>51</sup> Alo Allkemper: « Komm, kucken, Kunst. » Zu Peter Rühmkorfs « Schreibelehre ». Dans: M. Durzak / H. Steinecke (Hg.): *Zwischen Freund Hein und Freund Heine*, op. cit., p. 19.

<sup>52</sup> Brecht aussi opère une distinction entre « autonomie » et « autarcie »: « Die Kunst ist ein autonomer Bezirk, wenn auch unter keinen Umständen ein autarker. » Zu Wordsworth's « she was a phantom of delight » (1940), dans: *Über Lyrik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1981, p. 72. (« L'art est un secteur autonome bien qu'en aucune manière autarcique. »)

<sup>53</sup> « L'art pur [...] ne saurait plus justifier l'homme tout entier, [...] pour la bonne raison que cet homme entier n'existe plus. Car cette idée de l'individu non divisé qui se réalise par le langage, qui se réalise par l'art, s'est depuis longtemps révélée comme idéologème d'une société de stagnation. »

<sup>54</sup> « [...] ses tensions n'ont pas leur source dans la langue elle-même, ses lois expressives ne découlent pas d'un canon poétique formel intemporel et international. »

inapte à la contestation, puisqu'elle n'intègre pas, et ne problématise donc pas, un scandale social qui n'est pas inscrit *a priori* dans le mode d'expression du lyrisme.

C'est donc en s'appuyant sur des données concrètes (la situation socio-historique de l'Allemagne) que Rühmkorf démonte le mécanisme par lequel l'autonomie de l'oeuvre d'art et de son langage finit par servir le pouvoir qu'elle veut pourtant contester. Malgré la part de polémique qu'elle contient, cette analyse frappe par sa pertinence; le recul historique permet aujourd'hui d'apprécier la justesse de l'argumentation. M. Zeller, par exemple, montre bien qu'une poésie « autonome » dans l'Allemagne adenaurienne n'a pu objectivement que se faire l'alliée des forces réactionnaires:

Die Freiheit der Kunst erwies sich als dientsbar, und damit ging ihr Anspruch zuschanden.<sup>55</sup>

D'une efficacité rhétorique incontestable, la vision historique de la liberté de l'art que Rühmkorf substitue à une théorie de l'autonomie « dans l'absolu » masque toutefois la parenté indéniable de sa position avec celle d'Adorno. Cette parenté se manifeste sur quatre points. Tout d'abord, Rühmkorf admet l'idée que la poésie doit s'inscrire en faux contre la société. Sans reprendre les fondements de la théorie esthétique, sa réflexion s'appuie bien sur une critique sociale et politique. En conséquence, il revendique également pour la poésie une fonction de contestation, même si, pour lui, le pouvoir de négation n'est pas inhérent au lyrisme: c'est activement que le poème doit s'opposer aux dysfonctionnements du système.

Ensuite, il associe, lui aussi, l'art à la liberté. Toutefois, liberté ne signifie pas autonomie: si la poésie, au nom de la liberté, s'affranchit de la réalité politique et sociale pour ne plus se consacrer qu'à elle-même, elle témoigne alors non d'une indépendance qui la mettrait à l'abri de l'aliénation et garantirait son efficacité subversive, mais d'une subordination totale au système qu'elle prétend combattre. Malgré cette divergence, c'est bien à partir de la notion de liberté que Rühmkorf esquisse « quelques perspectives pour la poésie ».

Le troisième point de convergence découle du concept de liberté: tout comme Adorno, Rühmkorf condamne l'asservissement idéologique du lyrisme. Parce que l'art est liberté, la poésie de propagande est inacceptable: le politique ne peut décider de l'art,

---

<sup>55</sup> Michael Zeller: *Gedichte haben Zeit*, op. cit., p. 39. « La liberté de l'art se révéla corvéable, et sa prétention s'en trouva anéantie. »

lui seul peut et doit se déterminer. C'est en ces termes que Rühmkorf récuse l'instrumentalisation de la poésie à l'Est:

[...] Kunst [wird] im Zeichen des Kommunismus parteilich definiert und über die Rolle der Poesie im ideologischen Kampfe [wird] nicht von der Poesie entschieden. (J 143)<sup>56</sup>

Même s'il ne postule pas l'immanence du politico-social dans la poésie, Rühmkorf refuse, tout comme Adorno, qu'elle soit assujettie à une idéologie, à un parti politique:

[Dem Poeten] [ist] bewußt, daß er im letzten auf gar nichts sich beziehen kann, auf keine Partei, keinen Sozialverband, keine gesellschaftlich bestimmenden Faktoren [...]. (J 151)<sup>57</sup>

Enfin, si l'art est libre, il est aussi, pour Rühmkorf comme pour Adorno, socialement conditionné. Rühmkorf n'identifie pas ce point comme un facteur de convergence, mais Adorno lui-même le lui signale en ces termes:

[...] ich [halte] es mit Ihnen für notwendig [...], auch die neue Kunst in ihrem sozialem Zusammenhang [zu sehen] [...]. (J 153)<sup>58</sup>

De son côté, Rühmkorf montre que les déterminations sociales de l'art induisent un paradoxe:

Zwar ist nicht zu leugnen, daß Poesie, auch wo sie der Gesellschaft entgegentritt als ihre Herausforderung, selber bereits als Kind der Not erkennbar wird, gegen die sie sich wendet [...]. (J 149)<sup>59</sup>

Ce paradoxe constitue toutefois le propre de la poésie, et en ce sens, sa dynamique fondamentale:

[...] aber wo anders läge denn überhaupt ihre Freiheit, wenn nicht in dem Versuch, sich nicht abzufinden. [...] In diesem Versuch allein liegt ihre Chance. An dieses Wagnis heftet sich die Hoffnung auf Progreß. (J 149)<sup>60</sup>

On voit bien ici que la position de Rühmkorf ne diffère pas de celle d'Adorno aussi nettement qu'il l'entend dans *Einige Aussichten für Lyrik*. Adorno lui-même fait remarquer que Rühmkorf et lui « diffèrent de quelques nuances »<sup>61</sup>, en répondant:

<sup>56</sup> « [...] sous le signe du communisme, l'art est défini d'un point de vue partisan, et ce n'est pas la poésie qui décide du rôle de la poésie dans la lutte idéologique [...]. »

<sup>57</sup> « Le poète est conscient qu'il ne peut en fin de compte se réclamer de rien, d'aucun parti, d'aucune organisation sociale, d'aucun facteur influent de la société [...]. »

<sup>58</sup> « [...] avec vous, je considère qu'il est nécessaire [...] d'envisager l'art nouveau lui aussi dans son contexte social [...]. »

<sup>59</sup> « Certes, on ne peut nier que la poésie, même lorsqu'elle fait face à la société et la défie, apparaît elle-même déjà comme une enfant de la détresse qu'elle combat [...]. »

<sup>60</sup> « [...] mais où serait donc sa liberté, sinon dans la tentative de ne pas se résigner. [...] Cette tentative est sa seule chance. A cette gageure est lié l'espoir du progrès. »

<sup>61</sup> « [...] wir [differieren] um Nuancen [...]. » (J 152)

Daß ich im Kern mit Ihnen d'accord bin, wissen Sie [...]. (J 152)<sup>62</sup>

L'appréhension historique du problème explique la polémique et laisse supposer que, dans un contexte politique différent, Rühmkorf aurait sans doute soucrit sans grandes réserves à la thèse d'Adorno. Les phénomènes spécifiques de la restauration ont aiguisé en revanche sa perception des ambiguïtés et des risques que comporte la théorie de l'autonomie.

### 1.3. *Das Gedicht als Lügendetektor* (1967)

Dans l'évolution de la réflexion sur les rapports entre poésie et politique, *Das Gedicht als Lügendetektor*<sup>63</sup> représente la seconde étape de la période précédant 1968.

C'est sur les liens entre le lyrisme et la « vérité » que Rühmkorf s'interroge cette fois: selon lui, ce lien n'est pas historiquement établi, puisque les poètes ont tour à tour « dévoilé » et « enjolivé » ou « camouflé » la vérité<sup>64</sup>. Pour illustrer cette thèse, il la réduit à l'opposition fonctionnelle « Verklärung - Aufklärung »<sup>65</sup>, qui manifeste une relation spécifique aux puissances politiques: il distingue ainsi une poésie « instrument du pouvoir » et une poésie qui « s'y oppose »<sup>66</sup>. Contraint de se déterminer, le poète est tiraillé entre les aspirations artistiques et la conscience sociale, et sa prédilection pour la poésie contestataire est corrigée par le critère esthétique, tout aussi déterminant que celui d'humanité:

Die Frage ist also, ob wir [...] einer klassenkämpferischen Gerechtigkeit zuliebe die schönsten poetischen Hervorbringungen des Menschengeschlechtes in Rauch aufgehen lassen möchten. (J 209)<sup>67</sup>

Les deux réponses essentielles que l'époque contemporaine apporte à cette question cruciale sont inadéquates aux yeux de Rühmkorf: dénoncer l'imbrication de l'art et de la barbarie<sup>68</sup>, et espérer remédier à l'alliance de l'art et du pouvoir en proclamant

<sup>62</sup> « Vous savez que je suis d'accord avec vous sur l'essentiel [...]. »

<sup>63</sup> On citera l'essai d'après l'autobiographie (J206-215). Pour les publications, cf. 2<sup>e</sup> partie, p. 227, note 130.

<sup>64</sup> « [...] Gedichte [können] jederzeit der Aufdeckung von Wahrheit dienen als auch ihrer Verbrämung und Verschleierung. » (J 207)

<sup>65</sup> « transfigurer - éclairer », J 207.

<sup>66</sup> « Herrschaftsinstrument », « tritt der Macht [...] entgegen », J 207.

<sup>67</sup> « La question est donc de savoir si, pour l'amour d'une justice au service de la lutte des classes, nous sommes prêts à laisser partir en fumée les plus belles productions poétiques du genre humain. »

<sup>68</sup> Rühmkorf vise ici sans doute Adorno.

« l'impuissance du chant »<sup>69</sup> ne permettent pas de résoudre le dilemme du poète partagé entre poésie et politique. En revanche, il préconise, en citant W. Benjamin, de « prendre l'histoire [culturelle] à rebrousse-poil »<sup>70</sup>.

Il entreprend alors d'appliquer à toute forme de poésie la classification établie à partir du « poème politique, public, d'actualité »<sup>71</sup>: même ce qu'il appelle « la belle poésie »<sup>72</sup> se divise en une branche « servile » et une branche « contestataire ». Il s'agit, en somme, de montrer une nouvelle fois qu'une poésie qui se veut apolitique devient nécessairement « politique » dans un système conservateur, puisqu'elle entérine l'idéologie anti-contestataire dominante: de plus, encouragée par le pouvoir en place, elle se met à son service et devient alors un véritable instrument de propagande. On reconnaît l'argumentation des essais de 1962 et 1963. Rühmkorf poursuit ici sa croisade contre la restauration et ses avatars littéraires; toutefois, ce qu'il vise désormais, ce n'est plus seulement le désintérêt pour la politique, mais la condamnation de toute politisation, notamment celle de la littérature, par les forces réactionnaires. Sa stratégie consiste à montrer que la politisation peut prendre des formes insidieuses:

[...] die Künste [können] in viel feinerem Sinne dienstbar gemacht werden als durch die geforderte Bindung an die Macht. (J 211)<sup>73</sup>

Rapportée à la situation présente, son analyse des « liens entre la politique et l'art »<sup>74</sup>, qui nous est maintenant familière, aboutit au constat suivant:

Indes ist Kunstpolitik als Entpolitisierungspolitik [...] noch nicht am Ende ihrer Künste. (J 211)<sup>75</sup>

Si Rühmkorf fustige maintenant, au-delà des pratiques poétiques autarciques, la doctrine de la « dépolitisation » propagée par la « réaction culturelle »<sup>76</sup>, c'est parce qu'elle cherche à désamorcer la dénonciation littéraire des exactions politiques, alors qu'à ses yeux, cette dénonciation est seule à pouvoir légitimer le lyrisme dans le contexte des

<sup>69</sup> « Ohnmacht des Gesanges », J 210.

<sup>70</sup> « die Geschichte gegen den Strich zu bürsten », J 210.

<sup>71</sup> « d[as] politisch[e], d[as] öffentlich[e], d[as] Zeitgedich[t] », J 210.

<sup>72</sup> « die schöne Dichtkunst », J 210.

<sup>73</sup> « [...] les arts peuvent être asservis de façon bien plus subtile que par l'exigence d'un lien avec le pouvoir. »

<sup>74</sup> « Zusammenhänge[e] von Politik und Kunst in unserer eigenen Gesellschaft », J 211.

<sup>75</sup> « Cependant, la politique artistique en tant que politique de dépolitisation [...] a encore plus d'un tour dans son sac. »

<sup>76</sup> « Kulturreaktion », J 211.

années soixante.. Déplorer une prétendue pléthore de « poème[s] anti-nucléaire[s] »<sup>77</sup>, de poèmes dénonçant la guerre du Viêt-nam, c'est dénier à « l'agitation lyrique »<sup>78</sup> toute « valeur littéraire, voire [toute] raison d'être »<sup>79</sup>. Rühmkorf démontre alors la fragilité des arguments avancés par les partisans de l'abstinence politique en poésie (J 212): l'incompatibilité du crime contre l'humanité et de l'esthétique, et le primat des problèmes nationaux sur la politique internationale. C'est l'aveuglement de G. Grass dans sa condamnation du « poème protestataire » qui est au centre de la critique.<sup>80</sup>

Face à cette double censure idéologique, Rühmkorf entreprend de décrire un nouveau type de poème qui réponde enfin aux besoins de l'époque, et qui pourrait favoriser l'émergence du « poème didactique moderne post-brechtien »<sup>81</sup>. C'est le recueil *und vietnam und* d'Erich Fried, publié en 1966, qui lui sert de support.<sup>82</sup> En montrant, à partir du titre, que les exactions commises au Viêt-nam sont négativement exemplaires, il récuse l'argument de Grass:

[Der] bezeichnend[e] Titel [...] [will] meinen und befürchten machen, daß dieser Krieg wahrscheinlich einer unter vielen noch möglichen ist. (J 213)<sup>83</sup>

Avec quelques années de recul, et même après avoir récuse les options esthétiques de Fried, Rühmkorf soulignera plus nettement encore la pertinence politique de ses poèmes: dans *Protest als Alibi* (1974), il montre que le thème de Fried était riche d'enseignements pour la situation allemande.<sup>84</sup> Et l'essai *In meinen Kopf passen viele Widersprüche* (1978) expliquera comment la transposition a pu fonctionner, la stratégie du poète ayant mis au jour la distorsion entre la réalité et l'image qu'en donnaient les dirigeants - une

<sup>77</sup> « das antitaom-Gedicht », J 211.

<sup>78</sup> « lyrisch[e] Agitation », J 211.

<sup>79</sup> « literarische[r] Wert, ja Existenzberechtigung », J 211.

<sup>80</sup> Rühmkorf cite G. Grass: « Ich spreche vom Protestgedicht und gegen das Protestgedicht » (J 213) (« Je parle du poème protestataire et contre lui »), et commente cette position en ces termes: « Kennzeichnend für eine besondere Art ideologischer Kurzsichtigkeit, die politische Heimatkunde betreibt, [...] als wäre ein Berliner SPD-Wahlkontor [...] der Nabel der Welt. » (J 212) (« Caractéristique d'une certaine forme de myopie idéologique, qui pratique une politique de terroir, [...] comme si une permanence électorale du SPD berlinois [...] était le nombril du monde. »)

<sup>81</sup> « moderne[s] nachbrechtische[s] Aufklärungsgedicht », J 215.

<sup>82</sup> cf. références p. 230.

<sup>83</sup> Ce titre significatif [...] veut dire que cette guerre n'en est sans doute qu'une parmi beaucoup d'autres possibles, et veut le faire craindre. »

<sup>84</sup> « Das Gedicht [...] lenkte keineswegs von unseren heimischen Sorgen ab. Es [...] führte uns, am exotischen Beispiel, das unheilvolle Wirken unserer obersten politischen Hausmacht eindrucksvoll vor Augen. » (B 191) (« Le poème [...] ne nous détournait nullement de nos soucis domestiques. Il [...] nous présentait, de façon frappante, à l'aide d'un exemple exotique, l'action funeste du pouvoir politique suprême qui s'exerçait chez nous. »)

falsification systématique qui caractérise aussi bien l'Allemagne des années soixante que l'impérialisme américain:

[...] [die] Gedicht[e] von Erich Fried [...] sind sämtlich der Enttarnung, der Durchleuchtung oder Aufdeckung widersprüchlicher Zeiterscheinungen gewidmet. [...] immer führen uns diese [...] Entstellungsgedichte eine Unstimmigkeit von Vorfall und Nachrichtenfälschung, von Wirklichkeit und ihrer Verdrehung durch Worte vor Augen. (SL 268)<sup>85</sup>

Que la poésie, en tant que « Lügendetektor », serve de cadre à ce dévoilement didactique n'a rien d'étonnant: Rühmkorf montre que le poète, « en tant que spécialiste de la langue », donc « forcément aussi spécialiste des mensonges, qui s'expriment à travers elle »<sup>86</sup>, possède « une oreille exercée à percevoir la phrase usée et pauvre, le ton faux, la flûte mal tenue, la poésie des fausses nouvelles et la technique de la dissimulation verbale »<sup>87</sup>; son rôle consiste à « redonner leur transparence aux mots ternis et mal utilisés »<sup>88</sup>.

A partir de ce constat, la réflexion se fait programmatique; elle énonce les formes et les conditions du rapport de la poésie au réel:

Wo er [i.e. der Dichter] sich [...] entscheidet, als seinen Gegenstand nicht nur zu nehmen, was angeblich geschieht, sondern auch wie es genannt und geheißen wird; [...] wo er seinen Platz vor Fernseher und Radio als Beobachterstand auffaßt, da, scheint mir, kann die Welt noch einmal ganz in seine Kompetenz fallen. (J 214)<sup>89</sup>

Si le poète se charge d'appréhender la réalité politique avec lucidité, et de la restituer de façon critique au sein du texte, qu'en est-il, alors, du second pôle de l'activité poétique, c'est-à-dire sa dimension esthétique? Rühmkorf invoque sur ce point l'aptitude du poème à « détecter les mensonges », à se faire « appareil de déchiffrement »<sup>90</sup>:

<sup>85</sup> « [...] les poèmes d'Erich Fried sont tous consacrés à démasquer, à percer ou à dévoiler des phénomènes d'actualité contradictoires. Ces poèmes [...] de la déformation nous montrent chaque fois une discordance entre l'événement et la fausse information, entre la réalité et son altération par les mots. » Rühmkorf se rapproche ici de Brecht. cf. *Zu Wordsworth's « she was a phantom of delight », Über Lyrik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1981: « Der Unterschied liegt zwischen 'widerspiegeln' und 'den Spiegel vorhalten'. » (« 'Refléter' ou 'tendre le miroir': là est toute la différence. »)

<sup>86</sup> « Als Fachmann für Sprache ist er [...] notwendig auch ein Fachmann für Lügen, die [...] in Sprache sich ausdrücken. » (J 214)

<sup>87</sup> « ein geschultes Ohr für die verbrauchte, inhaltsarme Phrase, den schiefen Ton, die schräge Flöte, die Poesie der Falschmeldungen und die Technik der verbalen Verschleierung » (J 214)

<sup>88</sup> « die eingetrübten und mißbrauchten Wörter wieder durchsichtig zu machen » (J 214)

<sup>89</sup> « Si le poète se décide [...] à prendre pour objet non seulement les prétendus événements, mais aussi le nom qu'on leur donne et la façon dont on en parle; [...] s'il conçoit sa place devant la télévision et la radio comme un poste d'observation, alors, me semble-t-il, le monde tout entier peut réintégrer son domaine de compétence. »

<sup>90</sup> « Dechiffriergerät » (J 215)

c'est cette aptitude qui, appelée par la nécessité historique, sert alors de facteur de conciliation dans le dilemme poésie/politique; elle se situe en effet au confluent du social (puisqu'elle s'applique aux formes du réel) et de l'artistique (puisqu'elle repose sur le langage). En analysant le fonctionnement des poèmes de Fried, Rühmkorf s'emploie à montrer que leur principe didactique va de pair avec une dimension esthétique. Non seulement la mise en oeuvre de la « sobriété de la déduction logique »<sup>91</sup>, d'une démonstration qui chemine, vers après vers, jusqu'au dévoilement de la vérité, d'effets rhétoriques qui assurent la fonction didactique, n'exclut pas la qualité esthétique, mais elle la favorise même; c'est la conclusion à laquelle parvient Rühmkorf en citant le poème *Presseclub*:

Es [i.e. das Gedicht] beweist uns [...], wie sehr die Entwicklung eines Gedankengangs durch sich selbst poetisch werden kann: Schönheit durch Schlüssigkeit bekundet, Grazie durch Folgerichtigkeit, Frappanz nicht durch die dunkle Chiffre, sondern durch eine Enthüllungsstrategie [...]. (J 215)<sup>92</sup>

Si le « poème d'actualité » semble ainsi concilier, à la fin des années soixante, les aspirations artistiques et les aspirations sociales, ce n'est pas uniquement en raison de la « prédisposition » du texte poétique à un « travail de dévoilement »<sup>93</sup> dont le support est le langage, outil du poète, c'est aussi par sa stratégie didactique: Rühmkorf suggère ici l'immanence du poétique dans le dévoilement rhétorique. Nature poétique en soi de la démonstration politique au sein du lyrisme pour Rühmkorf, immanence du politico-social dans le poème selon Adorno: c'est sans doute sur ce point que Rühmkorf se heurte le plus nettement à Adorno, à un moment où la situation sociale et politique de l'Allemagne suscite une radicalisation des positions.

Ainsi, *Das Gedicht als Lügendetektor* confirme bien que Rühmkorf se détermine, sur la question des rapports entre poésie et politique en fonction de la situation présente.

<sup>91</sup> Rühmkorf parle de « logisch deduzierende Nüchternheit » (J 213)

<sup>92</sup> « Ce poème prouve à quel point le développement d'un raisonnement peut devenir par lui-même poétique: la beauté manifestée par la pertinence, la grâce par la cohérence, l'étonnement provoqué non par le symbole obscur mais par une stratégie de dévoilement. » Cette analyse rappelle l'argumentation de Brecht, par exemple: *Logik der Lyrik* (*Über Lyrik*, p. 22), *Der Lyriker braucht die Vernunft nicht zu fürchten* (*Über Lyrik*, p. 29), à ceci près que Brecht fait du rapport au réel la condition expresse de cette « beauté ». cf. Edgar Marsch: *Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk*. München: Winkler, 1974, p. 21: « 'Wahre', unverfälschte Spiegelung der Wirklichkeit im Gedicht ist also für Brecht immer 'schön'. » (« Le reflet 'véritable', non falsifié, de la réalité dans le poème est donc pour Brecht toujours 'beau'. »)

<sup>93</sup> « [...] das Gedicht [scheint] für Entschleierungsarbeit besonders disponiert [...] » (J 213)

Après avoir montré dans *Einige Aussichten für Lyrik* en 1963 que l'autonomie de l'oeuvre d'art entérine, au lieu de le combattre, le pouvoir politique conservateur, il soutient, dans ce prolongement, une poésie qui combat tout impérialisme en dénonçant la guerre du Viêt-nam:

Richtiger als Grass [...] erkennt Erich Fried im blutigen Exzeß ein kapitalistisches Verhaltensmuster. (J 213)<sup>94</sup>

Les deux essais procèdent donc du même esprit, même si, en 1967, la position de Rühmkorf se radicalise sous l'effet des nécessités de l'heure; il accompagne par sa réflexion la politisation de la littérature dans les années soixante et fustige à la fois le système réactionnaire et les esprits progressistes, qui freinent cet élan par des considérations idéologiques.

Le traitement du dilemme entre poésie et politique ne se solde toutefois pas par le primat du second terme sur le premier. La première version de *Das Gedicht als Lügendetektor* prône clairement un « engagement » du poème qui, au nom de la liberté de l'art et du rôle éducatif du poète, ne soit pas lié à l'appartenance à un parti:

Es [i.e. das Gedicht] ist gewiß nicht auf der Welt, den Parteien sich anzugleichen, [...] und dabei so tief im Apparat zu versinken, daß Handlungsfreiheit und Überblick ihm nur noch metaphorisch zur Verfügung stehen. Ich meine vielmehr, daß trübe Zeiten, die mit sich selbst im reinen sind, die Poesie nicht unbeteiligt sehen sollten, aber als außerparlamentarischen Unruheherd.<sup>95</sup>

La coexistence des deux aspirations est garantie par deux facteurs: l'aptitude du langage à débusquer la vérité le situe tout d'abord, par nature, au confluent du monde artistique et du monde social; ensuite, parce qu'elle mène à la vérité, l'entreprise de dévoilement s'appuie sur un mode d'expression dont l'efficacité rhétorique est en elle-même poétique. C'est sur ce second point que Rühmkorf reviendra par la suite, sous l'impulsion des échecs politiques.

<sup>94</sup> « Plus justement que Grass [...], Erich Fried identifie l'excès sanguinaire comme un mode de comportement capitaliste. »

<sup>95</sup> P.R., *Das Gedicht als Lügendetektor*, dans: M. Krüger/K. Wagenbach (Hg.): *Tintenfisch 1, Jahrbuch für Literatur*, op. cit., p. 22. C'est moi qui souligne. « Le poème n'est certainement pas au monde pour s'ajuster aux partis [...] et sombrer dans l'appareil au point de n'avoir plus de jugement et de liberté d'action que métaphoriques. Je pense au contraire que des temps troublés qui sont en paix avec eux-mêmes ne devraient pas regarder la poésie avec indifférence, mais voir en elle un foyer d'agitation extra-parlementaire. »

On retiendra de l'essai de 1967 que le tiraillement du poète reste constant, ou plutôt que la détermination du poème reste double: la solution de Rühmkorf est de proposer, en fonction des besoins de l'heure, un rôle actif à la poésie dans la dénonciation du travestissement de la réalité (de la vérité) par le monde politique. Il prend toutefois soin de tempérer cet « engagement » du lyrisme en posant le langage comme l'instrument du dévoilement et de la vérité, et en affirmant l'immanence du poétique dans le rhétorique. Quoi qu'il en soit, si le poème, dans les circonstances actuelles, est amené à se faire « détecteur de mensonges », c'est parce que, dans une société conservatrice et réactionnaire, qui a muselé insidieusement toutes les forces contestataires, il ne reste plus que lui pour endosser la protestation. Comme on va le voir, les nouvelles expériences du réel détermineront par la suite un infléchissement de cette conception.

## 2. De la politique à la poésie?

### 2.1. Après 68: la réhabilitation de la poésie

Les événements de 1968 provoquent une césure dans la conception de Rühmkorf. On a déjà vu son engagement actif, les désillusions consécutives<sup>96</sup>, et l'analyse de l'échec du mouvement protestataire.<sup>97</sup> Rappelons également que les années de sa lutte politique correspondent à son silence poétique. L'auteur lui-même commente cette curiosité en ces termes:

Die Annahme einer symptomatischen Verhaltung deutet [...] auch noch im späten Nachhinein auf eine ziemlich grundsätzliche Unverträglichkeit von Politik und Poesie hin. (SL 300)<sup>98</sup>

Sous l'impulsion des déceptions politiques, Rühmkorf retourne à la littérature au début des années soixante-dix; toutefois, la réflexion poétologique, alors féconde, et la renaissance progressive du discours poétique à ce moment, ne font pas seulement office de compensation: elles constituent également la riposte spécifique du poète à la

<sup>96</sup> cf. p. 212-219.

<sup>97</sup> cf. p. 218-220. cf. également l'essai *Protest als Alibi*, où il étudie les rapports entre littérature et politique en Allemagne après 1945: il montre comment, après avoir préparé la révolte, la littérature en est devenue le bouc émissaire (B 192).

<sup>98</sup> « L'hypothèse d'une retenue symptomatique signale, [...] même après de longues années, une incompatibilité passablement foncière entre poésie et politique. »

proclamation de la « mort de la littérature ». C'est dans cet esprit que Rühmkorf met en valeur, dès les années soixante-dix, la dimension artistique de la création poétique; la postface de *Strömungslehre I* s'achève par exemple sur cette phrase:

[...] wir sprechen von [...] unsere[r] [Arbeit]: Artistik. (SL 300)<sup>99</sup>

De même, c'est après 68 qu'il souligne les vertus magiques du lyrisme; cette conception originale permet à la fois de réhabiliter l'artistique, et de faire face aux défaites politiques. En effet, Rühmkorf stipule dans *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich* que la magie poétique est le vecteur d'une solidarité humaine (*W* 188-189);<sup>100</sup> il suggère ainsi que la communication poétique supplée aux défaillances de l'organisation sociale, voire à l'échec du combat politique. Les recueils de la seconde phase réinvestissent nettement, quant à eux, les valeurs politiques dans l'esthétique: le poème *Allein ist nicht genug*, par exemple, dont un seul vers évoque le capitalisme<sup>101</sup>, en appelle à une solidarité plus généralement humaine que spécifiquement politique. Ce fonctionnement caractérise tous les poèmes thématiquement apparentés de ce recueil.<sup>102</sup> Dans ce prolongement, *Einmalig wie wir alle* désigne clairement l'art comme un espace de l'utopie permettant une communion que la réalité refuse.<sup>103</sup> Dès les années soixante-dix, Rühmkorf montre de multiples manières que tout lyrisme repose sur la magie, quel que soit son contenu; il déclare ainsi en 1978:

Auch die Berufung von Genossenschaft und Geselligkeit im geselligen Lied  
lebt vom Vertrauen auf die Wirksamkeit des treffenden Bindewortes.  
(SL 265)<sup>104</sup>

En poésie, même l'invocation d'une solidarité politique repose sur le vecteur principal de la magie qu'est la rime:

[...] schon ein Sammlung beschwörender Vers wie dieser Brechtische 'Reih dich ein in die Arbeitereinheitsfront / Weil du auch ein Arbeiter bist' wäre nie in die von Klassenkämpfen aufgerissene Welt entlassen worden, wenn ihm nicht gewisse Hoffnungen auf die solidarisierte Gewalt von Reim und Rhythmus vorausgegangen wären. (SL 266)<sup>105</sup>

<sup>99</sup> « [...] nous parlons de [...] notre [travail]: l'écriture artistique. »

<sup>100</sup> cf. p. 459-460.

<sup>101</sup> cf. p. 289-290.

<sup>102</sup> cf. par exemple *Bleib erschütterbar und widersteh* (*H* 24): ci-dessus p. 289-290.

<sup>103</sup> cf. p. 385-388.

<sup>104</sup> *In meinen Kopf*... « Même l'invocation de la camaraderie et de la convivialité dans les chants de compagnie se nourrit de la confiance dans l'efficacité du mot liant et juste. »

<sup>105</sup> *In meinen Kopf*... « [...] rien que ces deux vers de Brecht 'Viens te joindre au front uni des travailleurs / car toi aussi tu es un travailleur', qui invoquent le rassemblement, n'auraient jamais pu

Les investigations sur la rime et le volume *Kleine Fleckenkunde* contribuent également à revaloriser l'aspect proprement artistique de la création.

Au-delà de cette tendance générale que manifeste la production dans la seconde phase, la réhabilitation de la poésie prend une forme polémique dans la réflexion poétologique.<sup>106</sup> Elle apparaît nettement comme une réaction non à la politisation de la littérature, dont Rühmkorf a d'ailleurs reconnu la nécessité et favorisé l'émergence, mais à la valorisation exclusive de la composante politique au détriment de l'art. L'argumentation se fonde sur trois critères: la subjectivité et le rôle du lyrisme dans la quête identitaire, la fonction de critique sociale du lyrisme, et son incapacité de faire bouger les choses sur le terrain concret de la politique - autant d'éléments qui cherchent davantage à maintenir la coexistence des facteurs artistique et politique dans la composition poétique, qu'à asseoir la suprématie de l'un au détriment de l'autre: car la démarche de Rühmkorf vise précisément cette dernière tendance, caractéristique à ses yeux des conceptions littéraires depuis la fin des années soixante.

### 2.1.1. Expression subjective et fonction identitaire

La première étape de la réflexion est marquée par la valorisation de la subjectivité en poésie: c'est l'idée-maîtresse de *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*. Dans *Kein Apolloprogramm für Lyrik* (W 183-190), Rühmkorf condamne le « poème didactique épigrammatique »<sup>107</sup> en raison de l'utilisation du langage à des fins purement démonstratives, et de « l'absence totale d'une marge d'action individuelle »<sup>108</sup>; en revanche, il salue les productions de la « nouvelle subjectivité », qui se caractérisent par une expression individuelle bien venue après le « grand tourbillon de la solidarité »<sup>109</sup>.

---

être lancés dans un monde déchiré par les luttes de classes s'ils n'avaient été précédés de certaines espérances liées au pouvoir fédérateur de la rime et du rythme. »

<sup>106</sup> cf. les articles et essais suivants: *Dieses Schwanken und Schlingern. Über Hans Magnus Enzensberger 'Gedichte 1955-70'* (SL 80-82); *Protest als Alibi* (B 176-194); *Kein Apolloprogramm für Lyrik* (W 186-189); *Durch Christian Enzensberger provoziert...* (SL 259-264); *In meinen Kopf passen viele Widersprüche* (SL 265-270); *Meine Damen und Herren Studierende der Literaturwissenschaft* (SL 274-292); *Brief an Hanjo Kesting* (SL 292-294); *Zum Geleit* (SL 299-300); *Einfallskunde* (H 95); *Wachzurütteln und zu träumen...* (B 195-199).

<sup>107</sup> « das epigrammatische Lehrgedicht », W 186.

<sup>108</sup> « der totale Mangel an individuellem Spielraum », W 187.

<sup>109</sup> « d[er] groß[e] Solidaritätswirbel », W 188.

C'est en réaction au poème d'«agitation politique» («Agitprop», *W* 188) que Rühmkorf dénie alors à la poésie toute possibilité d'action directe:

Vor die Wahl gestellt, was ich einem Gedicht eher zutraue,  
Wahrheitsfindung oder Wirklichkeitsveränderung, möchte ich eigentlich  
lieber auf die erste Möglichkeit erkennen. (*W* 188)<sup>110</sup>

Et si, en assignant à l'expression lyrique l'unique fonction de «donner une information sincère sur la constitution du moi»<sup>111</sup>, il semble s'accommoder de «cette désastreuse incompatibilité qui sépare les passions politiques et les élans privés de caractère presque asocial»<sup>112</sup>, c'est qu'il cherche à contrebalancer l'instrumentalisation politique de la poésie, à réhabiliter les fondements subjectifs d'un mode d'expression dévoyé à des fins collectives. En d'autres termes: le primat du poétique sur le politique répond aux circonstances et non à une nécessité générale. D'ailleurs, la suite de l'essai ne montre-t-elle pas que les moyens spécifiquement poétiques ont des effets de nature sociale?<sup>113</sup> Le dialogue avec J. Manthey, dans le même volume, corrige également ce qui s'apparente de prime abord à une incompatibilité fondamentale: Rühmkorf s'emploie à montrer la nature sociale du sujet lyrique, c'est-à-dire à faire de l'expression subjective un facteur de conciliation entre les aspirations politiques et les aspirations artistiques<sup>114</sup>.

L'expression individuelle que revendique Rühmkorf ne marque pas l'abandon des intérêts collectifs; elle permet au contraire d'en témoigner de façon authentique et de montrer ainsi que la poésie est ancrée dans la réalité sociale. C'est l'argument principal de l'auteur dès la fin des années soixante-dix, le principe de l'«objectivité» dans la subjectivité qu'énonce, en 1978, le pamphlet *Meine Damen und Herren Studierende der Literaturwissenschaft*:

[...] wer unentwegt in Altruismus gehüllt einherspaziert, der ist mir  
persönlich verdächtig. Wer dagegen von seinen eigenen Interessen spricht,  
der ist schon fast objektiv [...]. (*SL* 284)<sup>115</sup>

<sup>110</sup> « Si je devais créditer le poème de l'une de ces deux vertus, trouver la vérité ou changer le réel, je crois que je me prononcerais plutôt pour la première. »

<sup>111</sup> « unverstellte Auskunft über die Verfassung des Ich [geben] », *W* 188.

<sup>112</sup> « und sei es über die heillose Entfremdung von einerseits politischen Passionen und andererseits fast asozialen Privatantreiben », *W* 188.

<sup>113</sup> Etablir la solidarité ou créer une communauté de souffrance, par exemple (*cf.* *W* 188-189).

<sup>114</sup> *cf.* p. 237-238, et ci-dessous, p. 598-602 pour les exemples poétiques.

<sup>115</sup> « [...] ceux qui, imperturbablement, se drapent dans leur altruisme, me semblent personnellement suspects. Parler de ses propres intérêts, en revanche, c'est déjà presque se montrer objectif [...]. »

Dans *Einfallskunde* (1979), la perspective subjective apparaît bien comme le point de convergence entre le poétique et le politique. Rühmkorf s'interroge sur le paradoxe de sa situation poétique:

[...] obwohl ich [...] an der Erziehung der deutschen Seele [...] mitarbeitete und auch die marxischen Ideale [...] ausbreiten helfe: war ich nicht allem zum Trotz ein völlig unberechenbares Individuum [...]?! (H 95)<sup>116</sup>,

qu'il oppose toutefois à celle de « l'écrivain moraliste » (« der Moralschriftsteller », H 95), qui parle des « dommages causés par l'aliénation » (« Entfremdungsschäden », *ibid.*) « comme l'aveugle parle de la couleur ou, plus exactement, comme le téléviseur couleur parle de la cécité »<sup>117</sup>:

Die Bewußtseinsverkrümmungen des Zeitalters sind einfach zu beschreiben, die sozialen Ursachen fast schon mit dem Zeigefinger bloßzulegen und auch die Erzeuger der Mängel leicht [...] zu malen. Ich vermisse bei diesem ganzen Entlarvungswesen immer bloß eines. Ich vermisse - da Poesie uns doch persönliche Betroffenheit bezeugen sollte - ein Mitgenommensein, sprich Engagement, das über die abstrakte Stellungnahme hinausgeht. (H 95)<sup>118</sup>

La poésie ne doit dénoncer les aberrations sociales que par le canal d'un individu affecté lui-même concrètement par l'état de la société: seul ce point de vue subjectif distingue le lyrisme de la prose didactique et garantit au discours une épaisseur empirique indispensable. Par souci de sauvegarder la dimension artistique de la poésie de critique sociale, Rühmkorf condamne désormais la distance, la sobriété et l'objectivité qu'il avait louées en 1967 pour leur efficacité pédagogique: si la poésie d'Erich Fried était, à l'aube de la révolte, un puissant ferment d'agitation, les avatars du « poème épigrammatique » ne manifestent plus, dans les années soixante-dix, qu'une conscience sociale dénuée de sensibilité personnelle. Voici les formules pittoresques de la condamnation:

[...] die laufende Entwicklung [der Gebrauchspoesie] zeigt nicht viel besseres als Trampelpfade in die allgemeinste Gebräuchlichkeit: jeder

<sup>116</sup> « [...] bien que j'aie [...] travaillé, avec d'autres, à l'édification de l'âme allemande [...] et que j'aide à la diffusion des idéaux marxistes [...]: n'ai-je pas été malgré tout un individu totalement imprévisible [...]?! »

<sup>117</sup> « wie der Blinde von der Farbe spricht oder, richtiger, wie der Farbfernseher von der Blindheit », H 95

<sup>118</sup> « Les déformations de la conscience à notre époque sont simples à décrire, les causes sociales peuvent être pratiquement montrées du doigt et même les auteurs des carences [...] sont faciles à dépeindre. Mais il y a toujours une chose qui me manque dans toute cette entreprise de dénonciation. Ce qui me manque - puisque la poésie est censée témoigner d'un ébranlement personnel - c'est un élan affectif, disons un engagement, qui aille au-delà de la prise de position abstraite. »

amtierende Entlarvungspädagoge so selbstgerecht wie sein Zeigestock, mit dem er sich die Versuchungen der Welt vom Leibe hält. (H 94)<sup>119</sup>

Le poétique n'est plus immanent à la stratégie didactique, il est désormais assuré par la teneur subjective du message de critique sociale: c'est en rattachant le lyrisme à l'individu<sup>120</sup> que Rühmkorf essaie désormais de concilier l'artistique et le politique. Il le fait de deux manières. En effet, le subjectivisme de la poésie gouverne non seulement l'appréhension du réel et le mode d'expression, mais aussi la fonction du discours lyrique. On sait qu'aux yeux de l'auteur, le « critère générique dominant » (« d[as] dominant[e] Gattungsmerkmal », SL 266) de la poésie est de laisser l'individu s'exprimer. On a déjà montré comment l'acte poétique permet au moi de se reconstituer<sup>121</sup>. Le lyrisme assume ainsi une fonction identitaire qui n'est pas le moindre élément de l'utopie artistique:

[...] im Gedicht konstituiert sich augenfällig oder akustisch beweiskräftig so etwas wie die Einheit der Person [...]. (SL 267)<sup>122</sup>

Ce rôle légitime la poésie bien davantage que son « engagement » idéologique:

Das sogenannte Positive [...] ist nicht so sehr eine Sache der Willensbekundung oder eines politischen [...] Bekenntnisaktes - das Positive ist vielmehr dort zu suchen, wo die bis in ihre Grundfesten erschütterte Person über das magische Wort zur Anerkennung ihrer selbst ermutigt wird. (SL 270)<sup>123</sup>

Plus encore: la poésie s'avère un moyen bien plus efficace que la politique pour aider le sujet à recouvrer une unité entamée par le processus social (SL 270); c'est même elle qui permet à l'individu détruit par l'échec du combat politique de retrouver son intégrité:

Wenn ich [...] aber wieder seh, mit welchen Erwartungen und Sehnsüchten sich junge Menschen [...] in politische Kommunikation begeben und mit welchen Versagungssymptomen sie wieder nachhause schleichen, [...] dann,

<sup>119</sup> « [...] l'évolution actuelle [de la poésie utilitaire] ne révèle guère mieux que les sentiers battus de l'utilité la plus générale: chacun de ces pédagogues qui font profession de dénoncer les abus est aussi infatué de lui-même que la férule dont il se sert pour écarter les tentations du monde. »

<sup>120</sup> Cette valorisation de la subjectivité se comprend en réaction à la pensée collective des années soixante.

<sup>121</sup> cf. 2<sup>o</sup> partie, p. 297-312.

<sup>122</sup> *In meinen Kopf...* « [...] dans le poème se constitue, par une démonstration visuelle ou acoustique, quelque chose comme l'unité de la personne [...]. »

<sup>123</sup> *In meinen Kopf...* « Le positif en question [...] n'est pas vraiment le fait d'une manifestation de la volonté ou d'une profession de foi politique - il convient plutôt de le chercher là où la personne, ébranlée jusqu'au plus profond de son être, trouve par la magie du mot le courage de se reconnaître elle-même. »

Freunde, möchte man Euch ja fast schon mal wieder an die Macht des Gesanges erinnern. (SL 287)<sup>124</sup>

Mesurer ainsi les effets respectifs de la poésie et de la politique sur l'état du moi permet de revaloriser l'art. En somme, Rühmkorf établit le subjectivisme à la fois de la perspective et de la fonction du lyrisme. En rappelant la nécessité de donner, par la subjectivité, une forme poétique au contenu politique, et en affirmant la fonction identitaire de la poésie dans notre société, cette démarche s'inscrit en faux contre les tendances d'une époque trop préoccupée, aux yeux de l'auteur, d'assujettir la littérature à la politique.

### 2.1.2. La question de l'efficacité politique

Il est donc logique que la réhabilitation de la poésie se fonde, en second lieu, sur une analyse de l'utilisation politique de la littérature. La position de Rühmkorf est de condamner l'asservissement idéologique du lyrisme: en d'autres termes, s'il ne dénie pas au poète le droit d'exprimer des opinions politiques, il refuse de transformer la poésie en instrument de propagande, c'est-à-dire de l'instrumentaliser à des fins extra-littéraires. Il argue de son inefficacité sur le terrain politique pour récuser ce dévoiement. On trouve cet argument dans tous les essais des années soixante-dix. En prenant position sur l'ouvrage de Christian Enzensberger *Literatur und Interesse - eine politische Ästhetik*<sup>125</sup>, Rühmkorf montre que tout d'abord qu'un lyrisme qui sert un parti politique, quel qu'il soit, dessert l'art; de même, croire en « la vertu réformatrice de l'écriture »<sup>126</sup> s'apparente à un « rêve de dilettante » (« Dilettantentraum », SL 259). Un an plus tard, il prononce dans *Meine Damen und Herren Studierende der Literaturwissenschaft*<sup>127</sup> un violent réquisitoire à l'encontre de cette « nouvelle génération de trous-du-c... qui

<sup>124</sup> *Meine Damen und Herren...* « Mais quand je vois [...] avec quels espoirs et quelles aspirations les jeunes gens [...] se dirigent vers la communication politique, puis avec quels symptômes de défaite ils rentrent furtivement à la maison, [...] alors, mes amis, j'ai presque envie de vous rappeler le pouvoir du chant. »

<sup>125</sup> *Durch Christian Enzensberger provoziert...* (1977). Anmerkung zu « *Literatur und Interesse - eine politische Ästhetik* » (SL 259-264). Première publication: *Die Lösung eines Welträtsels. Zu Christian Enzensbergers « Literatur und Interesse »*, dans: *Die Zeit*, Nr. 49, 25.11.1977, p. 44.

<sup>126</sup> « die verändernde Kraft des geschriebenen Wortes », SL 259.

<sup>127</sup> SL 274-292. Première publication: *Poet am Marterpfahl. In den Literaturseminaren durchdringt man die Kunst nicht, sondern vernichtet sie*, dans: *Die Zeit*, Nr. 32, 4.8.1978, p. 29.

enseignent la poésie et de pédagogues qui professent la révolution sociale à coups de trique »<sup>128</sup>: à exiger du lyrisme qu'il serve la lutte des classes, ces nouveaux universitaires ne visent rien d'autre que la « destruction de l'art » (« Vernichtung [der Kunsterscheinung », *SL* 277), manifestant ainsi une absence totale de sensibilité artistique. Rühmkorf proclame qu'il est absurde de voir dans l'art un levier capable de transformer directement le réel (*SL* 282); de même, lier la poésie à un parti politique est contre nature:

Ich habe nichts gegen DKP [...], die soll bloß das Dichten aufgeben. Ein fester Klassenstandpunkt ist nämlich noch keine ästhetische Position, er ist das Gegenteil [...]. (*SL* 284)<sup>129</sup>

Pour montrer que la poésie échoue et se trahit elle-même en se subordonnant au politique, Rühmkorf rappelle le message de Heine dans *Atta Troll*<sup>130</sup>; en effet, l'épopée est dirigée contre la « poésie politique » qui, selon le mot de Heine lui-même, « fleurissait alors » en Allemagne.<sup>131</sup> En opposition à cette « Tendenzdichtung » qu'il fustige parce qu'elle sacrifie l'esthétique à l'idéologie<sup>132</sup>, Heine proclame dans *Atta Troll* la liberté de la poésie:

Traum der Sommernacht! Phantastisch  
Zwecklos ist mein Lied. Ja, zwecklos  
Wie die Liebe, wie das Leben,  
Wie der Schöpfer samt der Schöpfung!

Nur der eignen Lust gehorchend,  
Galoppierend oder fliegend,  
Tummelt sich im Fabelreiche  
Mein geliebter Pegasus.<sup>133</sup>

<sup>128</sup> « neue Generation von Arschpaukern der Poesie und Rohrstockpädagogen der sozialen Revolution », *SL* 277.

<sup>129</sup> « Je n'ai rien contre le PC [...] pourvu qu'il renonce à la poésie. Car une solide position de classe n'a rien d'une doctrine esthétique, c'est même le contraire [...] ».

<sup>130</sup> *SL* 285: « Hinter dieser ersten Front hat sich dann freilich schon seit langem eine andere aufgebaut, eine Verelendungszone zweiten Grades, in der die Kunst sich entweder nützlich, anstellig und im Sinne großer sozialer Sanierungspläne lehrauftragsgemäß erweisen kann - oder sie hat eben zum zweiten Male ausgespielt, das weiß sie auch nicht erst seit gestern, das weiß sie zumindest seit Heine, und wer's nicht glauben will, der ziehe sich nochmal den *Atta Troll* nebst Vorwort zu Gemüte. » (« Derrière ce premier front [i.e. le front économique] s'est cependant constituée depuis longtemps une zone de paupérisation au deuxième degré dans laquelle l'art, de deux choses l'une, sait se montrer utile, habile et conforme à sa mission éducative dans la perspective de vastes plans d'assainissement social, ou bien doit déclarer forfait pour la deuxième fois; cela ne date pas d'hier, l'art en est conscient au moins depuis Heine, que celui qui en doute relise *Atta Troll* et sa préface. »)

<sup>131</sup> « Damals blühte die sogenannte politische Dichtkunst. » H. Heine: *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum. Vorrede*, dans: H. Heine. *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, hg. von Klaus Brügge, München: Hanser, 1976, Band 7: 1837-1844, p. 494.

<sup>132</sup> *ibid.*, p. 494-495.

<sup>133</sup> *Atta Troll, Caput III* (strophes 1 et 2), *ibid.*, p. 501.

Si Rühmkorf se réfère à Heine, c'est que sa position, qui sauvegarde les composantes artistiques d'une poésie dont le message peut être politique<sup>134</sup>, offre à ses yeux le paradigme de la conciliation à laquelle il aspire: la liberté revendiquée ne doit pas être comprise comme la défense de l'art pur<sup>135</sup>, ni comme le renoncement à toute position politique au sein de la poésie.<sup>136</sup> L'évocation de Heine permet donc à Rühmkorf de préciser ses priorités et ses refus: en effet, Heine, « poète politique » par excellence, n'a jamais contesté la légitimité ni l'utilité de la « Tendenzdichtung »; sa critique visait non les thèmes mais la médiocrité esthétique d'une telle poésie<sup>137</sup>, c'est-à-dire le sacrifice de l'artistique au profit de l'agitation.

Dans cette lignée, Rühmkorf soustrait le poème à l'exploitation politique directe:

In einem sehr tiefen anthropologischen Sinne ist das Gedicht ja wirklich kein Tatort, auf dem Geschichte entschieden oder Welt von Morgen vorbereitet wird, sondern ein Unort, Überort, Unterort, meinetwegen auch Abort, aber immer Utopie [...]. (SL 286)<sup>138</sup>

En définissant le poème non comme un moyen d'action ou une arme, mais comme le lieu de l'utopie, il soulève un problème crucial: celui de l'essence du lyrisme.

### 2.1.3. L'utopie comme critique sociale

La troisième stratégie de Rühmkorf pour réhabiliter l'artistique dans la perspective d'une conciliation avec le politique consiste à préciser la nature de l'utopie poétique et,

<sup>134</sup> Atta Troll possède bien une dimension politique, ne serait-ce que dans le refus de la « tendance ». cf. sur ce point Gerhard Höhn: *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*. Stuttgart: Metzler, 1987. (Atta Troll, p. 67-79, et notamment A.T., *ein Extremfall von politischer Dichtung*, p. 76-77.)

<sup>135</sup> Atta Troll a donné lieu à de telles interprétations. cf. par exemple Adolf Paul: *Heinrich Heines Atta Troll. Eine literarisch-politische Satire*, dans: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 56 (1931), p. 268. Sur la réception de l'épopée, cf. Jürgen Brummack (Hg.): *Heinrich Heine. Epoche - Werk - Wirkung*, München: Beck, 1980 (p. 221-237, et notamment p. 221-223).

<sup>136</sup> Dans la préface d'*Atta Troll*, Heine se défend contre ses détracteurs, les tenants de la poésie politique, qui l'accusent « d'être un réactionnaire non seulement littéraire mais aussi social, voire de bafouer les idéaux les plus sacrés de l'humanité. » (« [...] die mich nicht bloß der literarischen, sondern auch der gesellschaftlichen Reaktion, ja sogar der Verhöhnung heiligster Menschheitsideen beschuldigten. » ; Atta Troll, *Vorrede*, op. cit., p. 495)

<sup>137</sup> cf. par exemple Atta Troll, *Vorrede*, *ibid.*, p. 495, ainsi que *Caput XXIV*, strophes 11-12: « Atta Troll, Tendenzbär; [...] / Sehr schlecht tanzend, doch Gesinnung / Tragend in der zottigen Hochbrust; / [...] / Kein Talent, doch ein Charakter! » (p. 563)

<sup>138</sup> « En un sens anthropologique très profond, le poème en effet n'est vraiment pas le lieu de l'action, là où l'histoire se décide, où se prépare le monde de demain; c'est au contraire un non-lieu, un lieu plus élevé ou plus bas, lieu d'aisances même si l'on veut, en tout cas toujours utopie [...]. »

parallèlement, à montrer la composante sociale du lyrisme. Il s'insurge tout d'abord contre les tenants de la « révolution sociale » qui tirent argument de son utopie propre pour disqualifier la poésie, prétendant qu'elle distrait de la réalité socio-politique. Pour réfuter cet argument, il entreprend de définir en quoi consiste l'utopie du poème. C'est l'idée-maîtresse de l'essai *Durch Christian Enzensberger provoziert...*<sup>139</sup>; Rühmkorf s'inscrit en faux contre la thèse voulant que les écrivains, qui ont un statut social privilégié, profitent du système qu'ils prétendent combattre, et cherchent à évacuer, par la création artistique, la conscience de leur rôle dans l'oppression. Rühmkorf objecte que l'espace du poème ne neutralise pas les dysfonctionnements du réel: l'utopie artistique n'est pas une sublimation esthétique ignorante du monde. La fonction de l'harmonie n'est pas, malgré les apparences, d'annuler les dissonances, mais de les dénoncer (SL 262): on retrouve ici la conception de la rime, censée dévoiler les disproportions par la réconciliation euphonique. Si l'équilibre esthétique peut renvoyer aux déséquilibres du monde social, c'est que l'espace utopique de l'art n'est pas l'univers imaginaire et compensatoire qu'on lui reproche d'être:

[...] die Überzeugungskraft des Kunstschönen speist sich aus der ständigen Auseinandersetzung mit dem Lebenswahren, dem gesellschaftlich Realen. (SL 262)<sup>140</sup>

C'est ainsi que la beauté, l'harmonie, la grâce d'une oeuvre d'art ne sont jamais qu'un équilibre fragile et précaire, conquis chaque fois de haute lutte<sup>141</sup>:

Schönheit in den modernen Künsten offenbart sich [...] als bedrohte Schönheit, Harmonie als gefährdete Harmonie, künstlerische Balance als künstlerischer Gewaltakt [...]. (SL 262)<sup>142</sup>

Dans l'essai *In meinen Kopf passen viele Widersprüche*, Rühmkorf rappelle une nouvelle fois que l'utopie de la littérature ne consiste pas à surmonter les aberrations de la société par l'esthétique, mais à utiliser les moyens esthétiques pour les dénoncer (SL 267).<sup>143</sup> Il en veut pour preuve ses propres poèmes, qui dévoilent les excès sur un mode

<sup>139</sup> cf. aussi la lettre de l'auteur à C. Enzensberger (SL 263-264).

<sup>140</sup> « [...] la force de conviction de la beauté de l'art se nourrit d'un débat constant avec la vérité de la vie, avec la réalité du social. »

<sup>141</sup> On se souvient du poème *Hochseil* (W 178), dont la grâce aérienne est menacée par des éléments contraires, qui indiquent que l'équilibre poétique n'est jamais que le résultat d'une conquête. (cf. 2<sup>e</sup> partie, p. 268-272)

<sup>142</sup> « Dans les arts modernes, la beauté se révèle [...] menacée, l'harmonie compromise, l'équilibre artistique violence de l'acte créateur. »

<sup>143</sup> En admettant tout d'abord que la poésie (sous sa forme didactique même), parce qu'elle met en oeuvre des phénomènes artistiques, peut donner cette impression fallacieuse de sublimer, transfigurer,

spécifiquement artistique, sans pour autant offrir au lecteur le spectacle d'une réconciliation artistique: on y perçoit davantage de contradictions que de résolutions, de sarcasmes que de sérénité, de désillusions que d'espérances (SL 268-269): il montre ainsi que son monde poétique est plus proche du monde réel que ne le sont bien des « camarades »<sup>144</sup>, parce qu'il n'en gomme pas les contradictions.

En affirmant la relativité d'une utopie poétique en étroite relation avec le réel, Rühmkorf rappelle que le lyrisme possède, en soi, une composante sociale. Tout d'abord, il établit dans *Meine Damen und Herren...* que la poésie se nourrit de la réalité sociale:

Auf keinen Fall ist Poesie das erdentbundene Flügelwesen, das sich, wie mancher meint, ein Leben lang in bunten Träumen wiegt und zwischen Wolken verkehrt; ihr Grund und Boden ist noch immer das sinistre soziale Sein [...]. (SL 283)<sup>145</sup>

Ce sont en effet, on l'a vu, les expériences sociales d'un sujet empirique qui forment le corps du poème. Ensuite, le discours lyrique est conditionné par le statut social de la poésie: on se rappelle que, dans les essais des années soixante (*Erkenne die Marktlage!*, 1963; *Lyrik auf dem Markt*, 1966)<sup>146</sup>, Rühmkorf attire l'attention sur la situation financière du poète et analyse les raisons de l'échec commercial du genre poétique. En 1978, il établit une analogie entre le rôle marginal de la poésie sur le marché culturel et la place des parias et des déclassés dans la société:

Die Interessenlage der Kunst wird [...] kraß materiell von der Tatsache ihres sozialen Unwerts bestimmt. Sie teilt [...] das Los [...] der sozial Randständigen [...], und dies Entfremdungszeichen gehört untüglbar zu ihrer eigenen sozialen Signatur. (SL 285)<sup>147</sup>

La parenté entre le statut social de la poésie, voire du poète, et celui des classes défavorisées explique qu'elle prenne le parti des exclus (*W* 143). En rappelant cette

voire résoudre les contradictions du monde réel qu'elle ne prétend pourtant qu'exposer (SL 268). Cet argument pourrait s'appliquer à Adorno (même si Rühmkorf ne renvoie pas explicitement à son adage sur la poésie et la barbarie): le poète conteste ici l'idée que thématiser l'horreur dans un poème revient à la transfigurer et à lui donner un sens; cette réfutation repose sur la conviction que les moyens esthétiques ne servent pas seulement à « faire du beau », mais également à dévoiler la vérité. L'argumentation rappelle le débat sur le poème *Todesfuge* de Paul Celan: cf. sur ce point Heinrich Stiehler: *Die Zeit der Todesfuge*, dans: *Akzente* 19 (1972), p. 11-40.

<sup>144</sup> « Genossen », SL 269. Par cette comparaison, il rappelle ses idéaux socialistes et récuse l'argument des militants de gauche qui accusent la poésie de distraire du combat social.

<sup>145</sup> « Jamais la poésie n'est cette créature ailée, aérienne, qui comme certains le croient, passe sa vie à se bercer de rêves bigarrés et à parcourir les nuages [...]; son fondement reste, sinistre, l'être social [...]. »

<sup>146</sup> cf. 2<sup>e</sup> partie, p. 230.

<sup>147</sup> *Meine Damen und Herren...* « Les intérêts de l'art sont [...], de façon crûment matérielle, déterminés par sa non-reconnaissance sociale. Il partage [...] le sort des marginaux [...], et ce signe de non-appartenance est un trait indélébile de sa propre signature sociale. »

perspective, Rühmkorf désamorce toute condamnation du lyrisme qui situerait l'utopie poétique aux antipodes du combat social.

Ainsi, la croisade que mène Rühmkorf dans les années soixante-dix pour réhabiliter la poésie ne cherche pas à exclure du discours lyrique tout message politique, mais à corriger une tendance qu'il juge dangereuse pour la poésie elle-même: la mise en valeur exclusive de la composante politique de l'art au détriment de sa composante artistique. Il vise donc à concilier ces deux aspects; sa démarche, qui se fonde sur trois arguments, témoigne de cette volonté. Tout d'abord, il condamne le « poème épigrammatique », et revendique le subjectivisme expressif et fonctionnel de la poésie<sup>148</sup>, non sans investir la subjectivité d'une dimension sociale: elle apparaît ainsi, non comme l'antidote du politique, mais comme le moyen de l'intégrer au lyrisme. Ensuite, il récuse toute servitude idéologique en arguant de l'inefficacité concrète de la poésie dans le combat politique, c'est-à-dire en niant qu'elle soit capable de transformer directement le réel. Sur ce point, la référence à Heine montre bien que, s'il refuse l'instrumentalisation politique du lyrisme, il admet la présence du thème politique dans son discours, à condition qu'il prenne une forme « artistique ». Enfin, il présente l'utopie poétique comme un vecteur de la critique et démontre la nature fondamentalement sociale de la poésie. S'il réhabilite l'artistique dans la création, ce n'est donc pas au détriment du politique: c'est pour redonner à l'expression poétique sa dynamique propre, la double impulsion de « l'élan humanitaire » et des aspirations esthétiques. C'est cette coexistence spécifique qu'il entend réaffirmer.

## 2.2. La complémentarité du politique et du poétique

En réhabilitant la poésie dans les années soixante-dix, Rühmkorf rappelle que l'écriture poétique procède de deux forces contraires. Cette description de la dynamique poétique est une constante de sa réflexion poétologique, où elle prend diverses formes:

---

<sup>148</sup> Sans toutefois renier ses positions antérieures: cette forme de poème didactique répondait en 1967 au besoin de l'heure, tandis que les années soixante-dix imposent d'autres priorités.

dans le discours de réception du Prix littéraire de la ville de Brême en 1980<sup>149</sup>, il déclare qu'il est animé du double besoin d' « éduquer » (« aufklären »), d' « éveiller » les consciences (« wachzurütteln »), et de « fabuler » (« erfabeln »), de « rêver » (« erträumen ») (B 195); dans les essais des années soixante, il oppose le terme de « vérité » à celui de « liberté »; dans les années soixante-dix, il parle de « sensibilité » et de « résistance », de « beauté » et de « vérité »: autant de formules qui recouvrent au fond la même antithèse, celle que W. Riegel a décrite en 1954 par le concept de « Schizographie ». Vingt ans plus tard, Rühmkorf ne recourt plus à ce terme que pour décrire le déchirement du poète, non pour revendiquer la solution préconisée par Riegel (la stricte partition entre le domaine esthétique et le domaine social)<sup>150</sup>, même s'il évoque, à l'occasion, le dilemme du poète contraint par les circonstances d'abandonner provisoirement l'écriture poétique pour gagner le terrain de l'action politique.<sup>151</sup> La difficulté de concilier poésie et engagement est un thème récurrent de la réflexion de Rühmkorf: on le retrouve jusque dans le dernier recueil.<sup>152</sup>

Si le poète évoque ce tiraillement sans relâche, c'est pour mieux souligner la volonté de conciliation qui s'y applique. C'est le cas dans *Meine Damen und Herren...*, par exemple, qui s'achève non sur une antinomie, mais sur le moyen de la rendre productive (SL 291-292): il préconise de maintenir le double besoin de « beauté » et de « vérité », et de mettre en forme les tensions qui résultent de cette confrontation. Le mot d'ordre est « Armez-vous et maintenez vos contradictions » (« Wappnen Sie sich und halten Ihre Widersprüche aufrecht », SL 292): on retrouve l'un des thèmes du recueil *Haltbar bis Ende 1999* (« Bleib erschütterbar und widersteh », H 24).<sup>153</sup> A la lumière de la réflexion

<sup>149</sup> « Wir wollen unsere individuellen Abweichwinkel leuchten lassen ». Ein Widerspruchsträger dankt, dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, Nr. 6, 10.2.1980, p. 30; reproduit sous le titre significatif *Wachzurütteln und zu träumen...*, dans B 195-199.

<sup>150</sup> On ne peut, à notre avis, parler de « Schizographie » pour désigner le lien entre poésie et politique dans l'oeuvre de Rühmkorf en général qu'en infléchissant légèrement le concept forgé par Riegel: si le premier terme de l'antithèse reste bien l'écriture poétique, le second ne doit plus désigner que le militantisme, le combat politique concret, l'engagement empirique pour l'idéal socialiste, et non plus l'éducation politique en général, que Rühmkorf tente d'intégrer, dans certaines conditions, à son discours lyrique.

<sup>151</sup> cf. par exemple B 196-198.

<sup>152</sup> cf. par exemple *Brief an Michael Benn* (E 57-61).

<sup>153</sup> Cette complémentarité de la « sensibilité » et de la « résistance » est même, selon Rühmkorf, un des discriminants de la poésie nouvelle: cf. son jugement sur l'anthologie de J. Theobaldy (*Leidensmut und Überlebenslust. Gedichte vor und nach 1968. Jürgen Theobaldys Anthologie*, SL 110-115, notamment p. 115.)

théorique, cette devise prend un sens poétologique: c'est dans l'affrontement des « contradictions propres » du poète et de « celles du monde social »<sup>154</sup>, des « folies les plus personnelles » et des « inévitables désirs de socialisation »<sup>155</sup> que l'écriture poétique prend sa source. Cette conception comporte plusieurs corollaires.

Tout d'abord, en installant la poésie au coeur du monde social, Rühmkorf relativise sa fonction propre, c'est-à-dire qu'il la rend tributaire des besoins spécifiques dictés par l'évolution socio-historique. L'état de la société détermine en partie le rôle du lyrisme; par ailleurs, en raison de la liberté inaliénable de l'art, le poète se réserve le droit d'accentuer, selon les circonstances, la dimension politique ou la dimension esthétique de son discours. A la fin de son dialogue avec J. Manthey, Rühmkorf évoque les dissensions internes entre « l'homme poétique » (« der Poesieman », *W* 147) et « l'homme politique » en lui (il se définit comme « Zweitperson », *W* 146), et admet que le primat du politique au sein du poème s'impose « dans des époques difficiles » (« schlimme Zeiten », *W* 147), « des périodes d'oppression et de persécution, où la contestation politique serait définitivement interdite de parole, où la résistance devrait hiberner en adoptant ces formes verbales de la protestation ».<sup>156</sup> C'est dans cet esprit que Rühmkorf revient, dans une lettre à Hanjo Kesting (*SL* 292-294), sur la polémique de *Meine Damen und Herren...*, pour rappeler qu'il a renoncé, dans cet essai, à l'utopie d'une relation structurelle entre la beauté artistique et la morale de gauche:

Wovon ich mich in diesem Aufsatz verabschiedet habe [...] ist die Utopie, daß das Linksgute und das Kunstschöne zwangsläufig zusammengehören oder doch zusammengehören sollten. (*SL* 294)<sup>157</sup>

S'il refuse de sacrifier la poésie aux idéaux de gauche, il précise néanmoins (« zwangsläufig »), qu'il ne renonce pas plus à ces idéaux qu'il n'entend dissocier le « politique » de l'« artistique »; c'est en évoquant, ensuite, un terrain d'entente entre ces

<sup>154</sup> « eigen[e] Widersprüche », « die Widersprüche der gesellschaftlichen Welt », *SL* 291.

<sup>155</sup> « allerpersönlichsten Verrücktheiten », « unausweichlichen Sozialisationsbegehren », *ibid.*

<sup>156</sup> « [...] [Zeiten ...], wo sich die Einheit der Person in sagen wir mal politischen Gedichten restituieren würde, J. Manthey] würden ziemlich schlimme Zeiten sein. Druck- und Verfolgungszeiten. Zeiten, in denen der politischen Widerrede endgültig der Mund verboten wird. Zeiten, in denen der Widerstand nur noch in solchen verbalen Protestformen überwinden kann. », *W* 147. (« [des époques... où l'unité de la personne se rétablirait disons dans des poèmes politiques] ») J. Manthey donne à l'expression « politische Gedichte » le sens qu'elle a pour Rühmkorf, c'est-à-dire des poèmes dont le contenu et la fonction sont politiques, à l'exclusion de toute préoccupation esthétique.

<sup>157</sup> « Ce dont j'ai pris congé dans cet essai, [...], c'est l'utopie de croire que le bien et le beau - la gauche et l'art - sont nécessairement indissociables, ou devraient nécessairement l'être. »

deux domaines qu'il se montre hostile à toute généralisation susceptible de nier le lien entre poésie et réalité sociale:

Trotzdem meine ich - und ich kann von dieser Hoffnung einfach nicht lassen - daß zwischen Politik und Poesie noch immer allemöglichen Allianzen, Verbindungen, Wahlfreundschaften und Aktions- oder Passionsgemeinschaften statthaben können - von Fall zu Fall, von Absprache zu Absprache, von Gedicht zu Gedicht. (SL 294)<sup>158</sup>

Cette dernière précision exprime le souci que la poésie réponde aux besoins de l'heure, que le poète s'interroge constamment sur son statut et sa fonction dans la société.<sup>159</sup> On se rappelle que dans *Einige Aussichten für Lyrik*, il revendique pour le poète le droit élémentaire de décider des priorités du lyrisme en fonction des circonstances (J 149); le refus d'une poétique normative générale, intemporelle, qui ne découle pas d'une analyse de la situation historique, procède du même esprit; on le retrouve en 1978 dans *Meine Damen und Herren...*:

[...] ewige Wahrheiten [sind] ja genügend viele im Handel [...], das Gedicht [hat] die Wahrheitsfrage vor jedem neu bedrängenden Gegenstand erneut zu stellen [...]. (SL 291)<sup>160</sup>

Assurément, c'est aussi en affirmant la relativité historique de la genèse du poème que Rühmkorf ancre la poésie dans la réalité sociale et politique.

Il postule ainsi, en second lieu, un lien naturel entre les deux domaines qu'il cherche à concilier. Il justifie donc sa démarche en s'appuyant sur la complémentarité du politique et du poétique, qu'il énonce en 1972 par l'image suivante:

[...] schöne Poesie [neigen wir] [...] gern zu betrachten [...] als die andere, die nach innen gekehrte Seite unserer politischen Tageskämpfe, nennen wir sie einfach deren romantisches Integral. (SL 82)<sup>161</sup>

<sup>158</sup> « Je pense néanmoins - et c'est un espoir dont je ne peux tout simplement pas me défaire - qu'entre poésie et politique toutes sortes de relations peuvent encore s'établir: alliances, associations, amitiés électives, communauté d'action ou de passion - mais selon les cas, d'un arrangement à l'autre, poème après poème. » (C'est moi qui souligne.)

<sup>159</sup> Sans doute cette vision historique du lyrisme explique-t-elle que Rühmkorf parle plus fréquemment du « poème » que de la « poésie » en général.

<sup>160</sup> « [...] les vérités éternelles, n'est-ce pas, sont en quantité suffisante sur le marché [...], le poème, lui, se doit de reposer la question de la vérité chaque fois que se présente un nouvel objet de préoccupation [...] ». »

<sup>161</sup> « [Nous nous plaisons] à considérer la belle poésie comme le revers, la face cachée de nos luttes politiques quotidiennes, disons simplement comme leur intégrale romantique. » L'image est tirée de l'article *Dieses Schwanken und Schlingern. Über Hans Magnus Enzensberger: « Gedichte 1955-1970 »* (SL 80-82), publié le 15.5.1972 dans le *Spiegel* (Nr. 11). Rühmkorf déplore justement que les derniers poèmes ne possèdent plus la dimension de critique sociale des années cinquante et soient devenus le lieu d'expression des arguties internes de la gauche allemande (SL 80). Il conclut que la poésie de Enzensberger n'est pas cette « belle poésie » qu'il définit ainsi. En 1978, il reviendra sur ce jugement sévère (SL 300).

Rühmkorf montre ici que, bien que différentes, voire antagonistes, l'action politique et l'écriture poétique sont inséparables : l'expérience du réel a besoin de la poésie comme liant, et la poésie elle-même se nourrit du combat politique. Sans doute le poète ne supporterait-il pas la réalité s'il n'y avait la poésie, de même qu'un discours lyrique privé de l'expérience sociale finirait par se tarir.

Le politique et l'artistique constituent donc, aux yeux de Rühmkorf, la dynamique propre de la poésie: ce serait un malentendu de croire que l'un devrait être affaibli au bénéfice de l'autre. Parce que le poète est un sujet social, parce que son statut social, précisément, est problématique, cohabitent en lui « l'élan humanitaire » et les aspirations esthétiques. Il ne peut sacrifier une impulsion au profit de l'autre sous peine de se mutiler; la poésie ne peut renoncer à l'une ou l'autre de ses déterminations sans signer son arrêt de mort, puisque c'est de leur interaction que naît le discours. Finalement, si Rühmkorf résume cette dynamique contradictoire de l'expression lyrique par le terme « *Schizographie* », c'est pour suggérer non l'incompatibilité du politique et du poétique, mais la pathologie fondamentale de l'artiste, qui n'est autre que sa force créatrice<sup>162</sup>.

### 2.3. Les formules poétiques de la double détermination

Le discours lyrique problématise lui aussi cette question . De nombreuses métaphores rendent compte tout d'abord du tiraillement du poète. La sixième strophe de *Noch weitere Leiden* en fournit un bon exemple:

Gut ausgeschlafen habend,  
 interveniert mein Sowjetkopf;  
 dann aber hängt mein Herz am Tropf  
 am Abend.  
 (W 173)

Elle illustre les dissensions internes qui peuvent animer le poète: la nature poétique du sujet, représentée par les deux derniers vers, souffre de l'engagement rationnel en faveur des idéaux de gauche.<sup>163</sup> Toutefois, l'image souligne la souffrance, non la nécessité de dissocier la sensibilité poétique de la sensibilité politique. « Herz » et « Kopf » ne se

<sup>162</sup> cf. ci-dessus p.305 et p. 454.

<sup>163</sup> Sur la désapprobation mutuelle du poète et de l'homme politique, cf. Rühmkorf à J. Manthey, W 147.

rapportent-ils pas à une seule et même personne, celle du moi lyrique? Et n'est-ce pas justement la tension entre les deux pôles qui est féconde pour l'écriture poétique?

Dans *Einmalig wie wir alle*, l'évocation des deux tendances contradictoires prend nettement un caractère de conciliation:

Schönheit und Wahrheit  
als ein seit unvorstellbaren Zeiten und von allen möglichen Seiten  
angespiceenes Paar.  
(*Verrostet ohne zu reifen*, E 99)

Cette rétrospective annonce implicitement que le sujet souhaite corriger la tendance imposée, de l'intérieur et de l'extérieur, au discours poétique: sans doute veut-il, de son côté, valoriser la complémentarité de ces deux aspirations plutôt que leur antagonisme.

Cette interprétation est corroborée par la présence, au sein de ce recueil, d'effets d'écho complétant des assertions univoques. Dans *Verrostet ohne zu reifen*, l'injonction « N u n o d e r n i e ! / für Perspektiven mußt du etwas tun », qui confère au discours poétique une mission d'éducation politique, est corrigée par une remarque désabusée où le choc des termes « Dichter » et « Zickenbock » suggère que le rôle du poète est plus spécifiquement « artistique »: « Auch noch Denkanstöße vermitteln? / Soweit kommt's, / 'n Dichter ist doch kein Zickenbock. » (E 98-99). Toutefois, appliquée à « Dichter », la réduction désinvolte de l'article à la forme « 'n » contribue peut-être, à son tour, à relativiser cette dimension spécifiquement artistique. Ce qui domine, en fin de compte, c'est l'impression d'un va-et-vient irrésolu, d'une tension productive, en somme d'un élan créateur bel et bien porté par cette interrogation.

On observe le même phénomène en confrontant deux poèmes du recueil de 1989 cette fois, *Die Kunst des Weglassens...* et *Vom Einzelnen ins Tausendste*, dont quelques vers sont apparentés: à l'exclamation « Scheiß Rosa, Scheiß Reseda, Scheiß die Welt überhaupt zu lange / von Springers Hochhäusern her betrachtet » (E 13) répond : « Scheiß Kunst [...] » (E 64). Tour à tour, le sujet désapprouve une conception de la poésie fondée sur l'engagement politique<sup>164</sup> et raille la composante artistique du lyrisme. Cette confrontation, qui s'impose en raison du parallélisme syntaxique, montre que la coexistence des deux tendances est fructueuse. Par ailleurs, les deux premiers vers

<sup>164</sup> On peut supposer que les termes « Rosa » et « Reseda » renvoient au poème de résistance de Louis Aragon, *La rose et le réséda*.

témoignent eux-mêmes de l'ambivalence: le refus ne vise pas seulement le potentiel de résistance politique du lyrisme mais, dans un même souffle, la mainmise d'Axel Springer sur la presse allemande. En somme, la critique sociale effective, qui intervient de façon paradoxale, annonce le primat de l'engagement politique sur le poétique qui s'exprime dans le second poème. Mais là encore, la priorité n'est qu'apparente: le jeu avec les contradictions laisse l'impression que le discours, incapable de proclamer une perspective intangible, se détermine en fonction d'autres impératifs que les règles immuables d'une poétique normative. On retiendra toutefois de la condamnation initiale que le moi refuse d'asservir la poésie à un parti.<sup>165</sup>

C'est la seconde tendance que manifeste la poésie de Rühmkorf sur cette question. Le refus d'instrumentaliser l'art à des fins politiques prend une forme explicite dans *Mailed für junge Genossin*:

[...]  
 Steh nicht rum als wollst du Salze bilden,  
 eine Druse, innerlich, aus Sowjetsternen.  
 Nein, ich rede keinen blöden Mist  
 und bin weder so-, noch sorum abzurichten:  
 Gestern Kommunist - morgen Kommunist,  
 aber doch nicht jetzt,  
 beim Dichten?!

Kunst als Waffe? - da sei Majakowskij vor!  
 [...]  
 (W 175)

Le terme « Druse » renvoie au texte du même nom, qui ouvre le cycle de poèmes dans *Walther...* et inaugure le renouveau du discours lyrique. La confrontation de cette métaphore de la création poétique renaissante au composé « Sowjetsternen » prend une valeur nettement péjorative: dans le contexte des désillusions de 1968, vouloir concentrer les symboles du communisme en une formation cristalline est une entreprise dénuée de sens; c'est cette aberration artistique que souligne la rime « Mist »/ « Kommunist ». Le sujet tempère toutefois cette condamnation en réitérant son engagement pour l'idéal socialiste, mais en lui assignant pour terrain d'action la réalité, et non la poésie. Dans l'interrogation dubitative qui suit, on retrouve l'idée que l'art est inapte à transformer directement le réel.

<sup>165</sup> L'allusion à Aragon touche probablement, par ricochet, la collusion du lyrisme et du Parti Communiste que sa pratique incarne partiellement.

Dans *Zum Jahreswechsel*, s'exprime la conviction qu'une pratique de propagande dessert la poésie elle-même:

Soll ich mir in dieser Verfassung  
etwa noch den Kopf über China zerbrechen?  
Davon haben doch beide Seiten nichts.  
(H 16)

Mettre le lyrisme au service de la politique n'est donc d'aucun apport, ni pour la politique pour l'art.

*Von mir - zu euch - für uns* amorce une réflexion sur l'échec du mouvement protestataire, mais elle tourne court rapidement, pour éviter de transformer le discours poétique en discussion politique:

Wo waren wir stehen geblieben,  
d a m a l s ,  
Sommer Siemundsechzig?

Nein, ich will weg von hier und zwar:  
[...]  
(H 17-18)

La pirouette finale relève certes de l'escapisme: en ce sens, elle pose les limites de la réflexion politique dans le poème. Cependant, même si elle reste sans réponse, la question initiale signale le problème du sujet: de la sorte, le politique est bel et bien intégré au texte, comme une dimension du moi lyrique.<sup>166</sup>

Assurer la médiation du politique dans le poème par la subjectivité légitime en somme sa présence dans le discours poétique et la rend naturelle. La troisième tendance de la poésie est en effet de montrer la nécessité de thématiser les formes sociales de la politique au sein du poème. La formule suivante:

<sup>166</sup> *Mailed für junge Genossin* présente un fonctionnement analogue: après avoir exclu la politique de l'espace poétique, le sujet propose à sa « jeune camarade » la fuite dans l'ivresse érotique (« Steig zu mir ins Hemd, mein Alterswerk; / a u c h f ü r M i s c h g e b u r t e n / gibt es Lebensmythen. / Warum sich die Birne auseinandergrübeln, / Eh der Himmel uns vertut, zerstreut... / Angesichts von Myriaden Übeln sind wir nur zuzweit. » ,W 175). Si l'escapisme apparaît, ici aussi, comme l'envers de la politique, c'est à cause de l'expérience de 1968 (« Unter uns: d e r Tannenbaum ist abgenadelt / und dein Über-Ich ein Kartenhaus. »). Les questions sur la compatibilité de la réflexion politique et de l'expression poétique apparaissent dès lors que l'expérience politique est problématique pour Rühmkorf: à la suite de l'échec de la révolte de 68, et au moment de la réunification. Une note du journal, datant de février 1989, en témoigne: « Ich habe doch auch all diese schönen lichten Ideen von einer Welt in Frieden und Freiheit und von einem menschengerechten Sozialstaat - aber: das singt nicht! » (TB 28) (« Je partage bien, moi aussi, toutes ces belles idées lumineuses d'un monde de paix et de liberté, et d'un état social respectueux des droits de l'homme - seulement: ce n'est pas chantant! ») Retenons que le thème politique est en étroite imbrication avec la thématique amoureuse; de même, *Von mir - zu euch-für uns* associe le politique à la subjectivité. On en tirera plus loin les conséquences.

[...] zeig uns die Vernichter.

Weil was Kunst mit Kunst verschweigt,  
wird am Leben fehlen;

[...]

(*Auf und nach Goethe*, E 90)

récuse une poésie purement « artistique », qui ne tienne pas compte des formes concrètes de l'oppression. En revanche, un discours lyrique qui problématise les exactions politiques a des répercussions sur la réalité sociale. C'est admettre, de la part de la poésie, une incidence, même indirecte, sur le réel.

Enfin, c'est par une heureuse métaphore que Rühmkorf décrit le mieux la conciliation entre poésie et politique. Dans *Mailed für junge Genossen*, il se situe ainsi:

Komm! so links wie nötig und so hoch wie möglich,

[...]

(*W* 176)

Il s'agit, selon le mot de l'auteur, d'« un véritable [...] système de coordonnées » (« ein richtiges [...] Koordinatensystem », *W* 130) qui montre la nécessaire complémentarité du poétique et du politique, ainsi que leur correction mutuelle. La position du poète résulte donc d'un équilibre tendu entre ces deux pôles. De la sorte, Rühmkorf souligne une fois de plus la double détermination de l'art: ancré dans la réalité politique et sociale, et tout aussi lié au besoin d'élévation du poète, il ne peut naître qu'à cette intersection.

Ainsi, le discours poétique traite également, à sa manière, des rapports complexes et fructueux que le lyrisme entretient avec la politique. Il reste à déterminer comment s'exprime, dans les poèmes, la nécessaire interaction de la réflexion politique et des aspirations artistiques.

### 3. Les vecteurs du politique dans la poésie de Rühmkorf

On a vu que la réflexion poétologique subordonne la présence du thème politique au maintien de la qualité esthétique du poème. C'est ce qu'exprime l'injonction suivante:

Hoch! - zeigen was du dir und der Welt schon immer mal  
mit auf den Weg geben wolltest,  
aber wirklich h o c h ! h o c h !  
(*Verrostet ohne zu reifen*, E 99)

Il s'agit donc d'assurer la médiation du politique par des moyens spécifiquement artistiques. C'est un fonctionnement qu'on a déjà rencontré: *Mailied für junge Genossen*, par exemple, est en même temps un poème du refus de la propagande et un poème d'amour; *Von mir - zu euch - für uns*, quant à lui, présente l'échec du mouvement protestataire comme une dimension du sujet lyrique. Le type poétique traditionnel et le mode d'expression subjectif apparaissent donc, dans ces deux exemples, comme le support de la réflexion politique. Dans l'ensemble de la production poétique de Rühmkorf, les vecteurs du politique sont au nombre de trois: ce sont les phénomènes artistiques propres à la poésie, le « subjectivisme », et l'image de la nature qui assurent la médiation.

### 3.1. La mise en forme artistique

Dans l'article *Hans Magnus Enzensbergers problematische Gebrauchsgegenstände*<sup>167</sup>, consacré au recueil *landessprache* de 1960, Rühmkorf salue la polémique du poète contre la situation politique et sociale de la RFA et souligne que la critique ne se fait pas au détriment de l'esthétique:

[...] Aufruf und Mitteilung [werden] von vornherein als ein formales, als Problem der Schreibweise einkalkuliert [...].<sup>168</sup>

Il analyse les techniques formelles sur lesquelles repose la dénonciation du miracle économique et de la politique inter-allemande: la mise en oeuvre de « formes hybrides », comme le « croisement du manifeste et de l'ode »<sup>169</sup>, les phénomènes de « déformation artistique » que sont « le renversement littéraire »<sup>170</sup> et l'ironie, « la force et l'originalité des métaphores »<sup>171</sup>, et enfin l'inventivité lexicale qui intègre au texte une langue *a priori* non poétique.<sup>172</sup> Cette classification intéressante, qui inventorie les moyens de combiner, par la forme poétique, l'artistique et le politique, s'applique également, dans ses grandes

<sup>167</sup> Première publication dans *Die Welt*, 23.11.1960. Cité d'après Joachim Schickel (Hg.): *Über Hans Magnus Enzensberger*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970, p. 74-77.

<sup>168</sup> *ibid.*, p. 75. « [...] appel et communication sont d'emblée intégrés au plan formel, en tant que problème d'écriture. »

<sup>169</sup> « Zwitterformen », « Manifest und Ode [werden] miteinander[ge]kreuzt », *ibid.*, p. 75.

<sup>170</sup> « kunstvolles Verdrehen », « d[ie] literarisch[e] Verkehrung », *ibid.*, p. 76.

<sup>171</sup> « d[ie] Kraft und Originalität der Metaphorik », *ibid.*

<sup>172</sup> *ibid.*, p. 76-77.

lignes, au lyrisme de Rühmkorf. Il faut toutefois ajouter un élément : l'exploitation à des fins de critique sociale des ressources sonores du langage poétique.

### 3.1.1. Les « formes hybrides »

Tout comme Enzensberger mêle les procédés rhétoriques et communicatifs de la harangue politique aux formes spécifiquement littéraires, Rühmkorf tire parti des contrastes entre la présentation et le contenu, ou même entre les éléments du texte, pour dénoncer les contradictions du monde réel. Le poème *Wiegen- oder Aufklärelied* repose sur cette technique contrastive:

Schlaf mein Kindchen - ungewollt,  
Rubel-Mond durch Wolken rollt;  
Silberdollar: dir und mir -  
ratzepatz! zu Altpapier!  
(iVg 56)

Le choc des référents économiques et de la berceuse attire l'attention sur l'idéologie matérialiste et le retour au bien-être dans l'Allemagne des années cinquante, dont l'effet lénifiant est entretenu par le système politique.

Le recueil *Kunststücke* offre, dans sa construction même, un bon exemple de ce fonctionnement: le critère des subdivisions (*Oden; Sonette; Hymnen und Gesänge; Lieder; Variationen*) est d'ordre formel; cette typologie traditionnelle s'oppose à une thématique moderne, qui traite du malaise du moi, dont la cause est en partie politique. Si les sonnets associent la question de l'amour au thème poétologique, les odes et les hymnes n'ont pas de fonction dithyrambique et servent au contraire à dénoncer l'état du réel:

Wer unter solchen Umständen zu singen anhebt,  
was bleibt ihm zu preisen?  
[...]  
Deutschland(1) - Deutschland(2)  
hier wird mir kein Bruder geworfen;  
[...]  
(1) BRD; (2) DDR  
(Hymne, iVg 52; GG 37)<sup>173</sup>

<sup>173</sup> La première publication dans *iVg* comporte deux fautes de frappe ( « DBR » au lieu de « BRD », et la note 1 manque dans le texte); on cite donc ce vers et la note d'après *GG* 37.

Enfin, l'emploi massif des oxymores reproduit, par mimétisme, les contradictions du réel, dont la teneur peut être politique:

Gut ist das Lied wider-den-Strich  
 züngelnder Seladone.  
 Wie schön reflektierte es sich  
 in kernwaffenfreier Zone!  
 (*Das kleine Ausschweife-Lied, iVg 64*)

L'oxymore du deuxième vers associe le personnage de Céladon, héros du roman pastoral *L'Astrée* (1607-1627) d'Honoré d'Urfé, qui représente l'amant constant, discret et langoureux, à l'image du serpent qui siffle. Sans doute ce « chant à rebrousse-poil » n'est-il rien d'autre que le discours du poète (le moi lyrique se présente fréquemment sous les traits d'un berger, comme dans *Schäfer-Lied, iVg 66*, par exemple), qui allie le badinage amoureux à la critique agressive, et souhaiterait trouver un écho favorable dans un espace utopique. L'oxymore soutient ainsi la description d'un lyrisme à la fois frivole et offensif; associé à la rime, il déplore l'inefficacité d'un tel discours dans une Allemagne soucieuse de son armement nucléaire.

*A la mode*, qui dénonce l'orientation prise par le SPD en 1959, prend pour cible Herbert Wehner, l'initiateur du programme de Godesberg:

[...]  
 und hör es noch wie heut, daß wer nur? wer?  
 [...]  
 von-ja! Veränderung! sprach, und hat sich auch verändert.  
  
 Daß ich ihn jetzt nicht mehr erkenne,[...]  
 nicht mehr zu sondern weiß den trefflichen Herrn Sowieso  
 von denen, die er einst und mit geballter Zunge  
 vor aller Augen in die Enge trieb.  
  
 Ich weiß, ich weiß, die Zeit! Und daß, wer siegen will,  
 [...] mit kandierte Klauen [...]  
 [...]  
 [K 9]

La polémique s'appuie certes sur divers éléments poétiques, tels que la répétition, la métaphore, l'enjambement, la strophe, l'expression subjective; mais dans cet ensemble, l'oxymore du dernier vers cité concentre la teneur de la critique, qui vise le sacrifice des idéaux de changement et d'égalité sociale dans cette réorientation centriste du SPD au profit de la conquête du pouvoir. C'est ce paradoxe et la perte d'une force d'opposition que dénonce l'expression « mit kandierte Klauen ».

### 3.1.2. La métaphore

L'exploitation des phénomènes de contraste les plus divers n'est pas la seule forme poétique que prend le thème politique chez Rühmkorf. Le langage métaphorique véhicule fréquemment une critique dont la cible principale est la division de l'Allemagne<sup>174</sup>:

Ei, Europens krummster Sohn  
wird sich uns erhalten:  
täppisch, aber autotochton,  
zwiegenäht und gespalten.  
(*Programmatisher Rückblick, iVg 63*)

Feierlich weist ihr den Weg, doch wo eure Winke sich kreuzen,  
an der Elbe gehn zweierlei Tiger zur Tränke.  
(*Kommode, K 17*)

Aus zweieinigen Augen schaue ich  
das ungeteilte Land,  
(*Nach mancherlei Glanz, K 36*)

Ce thème privilégié des années soixante prend une tonalité différente à la fin des années soixante-dix; les désillusions liées au mouvement protestataire, l'échec des idéaux de solidarité et d'égalité suscitent à nouveau une réflexion dubitative sur leur réalisation à l'Est:

Manchmal hoff ich sogar noch echt auf einen Durchbruch nach  
außen.  
Aber Übergang Friedrichstraße natürlich auch kein Ausweg.  
(*Im Fahrtwind, H 30*)

Dans le dernier recueil, plusieurs poèmes mettent en garde contre la montée des extrémismes politiques; *So müde, matt, kapude* (E 84)<sup>175</sup> incite par exemple à la vigilance et en appelle au devoir de mémoire en filant une métaphore originale: l'entrée en scène du personnage d'Ahasvérus, qui n'est autre qu'une personnification de la nuit s'appuyant sur « l'étoile jaune », permet de dénoncer, par un glissement étudié, la pérennité de l'idéologie fasciste dans le discours des hommes politiques d'aujourd'hui. On se souvient que le poème a été composé après que l'auteur a été frappé par l'analogie entre l'attitude

<sup>174</sup> Rühmkorf lui-même reconnaît là son thème de prédilection: « Deutschland-Deutschland, unsere ständige lebenslange Begleitmelodie. Ich habe übrigens sehr früh das Trennungsmotiv aus dem gedoppelten Namen herausgehört und mir viele lyrische [...] Gedanken darüber gemacht. » (DL 25) (« Allemagne-Allemagne, la mélodie qui nous a accompagnés toute notre vie. J'ai d'ailleurs été sensible très tôt au thème de la division que l'on entend dans ce nom redoublé, et j'y ai beaucoup réfléchi dans ma poésie [...]. »)

<sup>175</sup> cf. p. 371-373.

des commandants des camps d'extermination et les paroles des dirigeants actuels<sup>176</sup>: la métaphore du « juif errant » ou de « l'éternel nazi » recouvre donc une réalité politique très précise.

### 3.1.3. Les effets sonores

Que l'invective repose également sur les phénomènes sonores propres à la poésie ne surprendra pas. Appelée à dévoiler les dissonances du réel, la rime semble toute désignée pour véhiculer la critique politique:

bald fegt uns das Lämpchen aus  
Bundeskriegsminister Strauß.  
(*Wiegen- oder Aufkläre lied*, iVg 56)

Certes, la création lexicale « Bundeskriegsminister » fustige la politique de réarmement et d'armement nucléaire menée par F.J. Strauß, alors Ministre de la Défense. Mais la rime « aus »/ « Strauß », soutenue par les trochées catalectiques, potentialise le sens: mises en valeur par le mètre et l'acoustique, ces deux syllabes se détachent et fonctionnent alors, de façon isolée, comme un véritable slogan contestataire. Avec un investissement formel réduit, cette technique se montre donc d'une efficacité critique incontestable .

*Vom Einzelnen ins Tausendste*, qui prend pour cible le projet SDI de R. Reagan, tire également parti des ressources sonores du langage:

todsichere Abwehrwaffen,  
Anti-Antiraketen-Raketen  
Killersatelliten-Killer  
Laserunempfindliche Röntgenlaser -  
(E 63)

Les allitérations sourdes produisent un effet menaçant, et les répétitions sémantiques soulignent le paradoxe et l'absurdité d'un système de défense basé sur des missiles anti-missiles: ces échos sonores et lexicaux engendrent un discours circulaire qui suggère le danger d'escalade et le non-sens d'un tel procédé. La reduplication, moyen d'expression spécifiquement poétique, sert ainsi de vecteur de la dénonciation politique.

<sup>176</sup> cf. 2<sup>e</sup> partie, p. 372.

### 3.1.4. Le lexique

On a déjà analysé les diverses formes de création lexicales chez Rühmkorf.<sup>177</sup> Cette inventivité se met fréquemment au service de la critique politique. Dans *Selbstporträt* (H 9-10), les composés monstrueux<sup>178</sup> dénoncent par exemple le primat de la bureaucratie et de la technocratie sur l'humain, ou masquent par une pirouette le malaise politique du moi: dans les deux cas, l'idiolecte renvoie à l'expérience politique. Voici d'autres exemples:

in Täuschland,  
wo mein Entsetzen zu Haus ist,  
(*Davon singet sein Mund*, K 42)

Cette trouvaille, qui s'appuie sur la parenté sonore avec le terme réel, suggère que l'opulence de l'Allemagne est trompeuse, cachant la misère sociale et les abîmes idéologiques comme le refoulement du passé, par exemple.

Dans *A la mode*, la critique du Programme de Godesberg assimile l'opposition et le parti en place:

Daß ich ihn jetzt nicht mehr erkenne, nicht  
mehr unterscheiden kann im Licht des Strahlenkanzlers,  
[...]  
(K 9)

On peut reprendre, sur la création « Strahlenkanzler », l'explication d'Uerlings: l'image renvoie d'une part au soutien que l'Eglise catholique a apporté à Adenauer et que Rühmkorf a dénoncé au début de l'essai *Lebhaftere Ostpolitik* (J 113), et d'autre part à la politique d'armement nucléaire qu'a menée le chancelier.<sup>179</sup> Ces quelques exemples montrent bien que l'audace lexicale n'est pas gratuite, mais qu'elle cherche fréquemment à dévoiler les aspects de la réalité politique que l'auteur juge scandaleux.

### 3.1.5. Le renversement ironique et parodique

Enfin, c'est par le renversement que le discours lyrique prend parfois une teneur politique. Le poème *Verkehrte Welt* illustre ce procédé:

<sup>177</sup> cf. p. 532-535.

<sup>178</sup> cf. p. 286.

<sup>179</sup> H. Uerlings: *Die Gedichte P. Rühmkorfs...*, op. cit., p. 156.

Gedacht und nicht getan, zum Scherz geschaffen,  
 luftiges Land mit Freude im Zenit,  
 wo Lipp und Ohr und Lunge des Schlaraffen  
 das Glück in seine Galle einbezieht.  
 (K 27)

Si le moi lyrique fait naître de son imagination un « pays aéré », ce n'est pas uniquement « pour plaisanter »; cette invention utopique prend tout son sens à la lumière du titre: ce pays de cocagne est conçu comme l'envers d'un Etat bien réel, dont la situation porte plutôt aux larmes qu'au rire. La signification n'est donc pas soutenue par une forme élégiaque, mais par un mode d'expression ironique. Ce fonctionnement est pour Rühmkorf un symptôme de la modernité, qu'il décrit dans *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen* comme « le renoncement au tragique [...], le remplacement de l'élégiaque par le grotesque, le retournement du pathos en ironie »<sup>180</sup>. Il évoque les procédés de renversement dans le discours de H.M. Enzensberger, G. Grass et M. Walser en des termes qui peuvent rendre compte de ses propres techniques:

Die Interpretation der vorhandenen als einer verkehrten Welt führt uns hier bei einer [...] antitragisch, antiheroisch eingestellten Generation folgerichtig zu einem kohärenten System von literarischen Brechungsverfahren und Verfremdungspraktiken [...]. (J 109)<sup>181</sup>

On a analysé, au cours du bilan de la production lyrique, les méthodes de réfraction propres au lyrisme de Rühmkorf. On retiendra ici que l'ironie s'applique souvent au message politique, comme dans l'exemple suivant:

Gegrüßt in deinem Glanze, mein Vaterland!  
 Mit neuen Namen lockst, mit Blust und Bluff,  
 [...]
 Noch schwillst du an von unterdrücktem Krieg,  
 [...]
 Wo sind nun Dichter, die ein neu Gemythe  
 auf tuen diesem blauen Schlaraffenblick?  
 [...]
 Eselein, deck dich, Deutschland, käufliche Mutter.  
 (Variation auf 'Gesang des Deutschen' von Friedrich Hölderlin, K 80)

<sup>180</sup> « Absage an Tragik [...], Ablösung des Klagesanges durch die Groteske, Umschlagen von Pathos in Ironie », J 109.

<sup>181</sup> « L'interprétation du monde existant comme monde à l'envers conduit logiquement, dans cette génération [...] hostile au tragique et à l'héroïsme, à un système cohérent de réfractions et de distanciations littéraires [...]. » cf. aussi H.M. Enzensbergers *problematische Gegenstände*, op. cit., p. 76.

L'ironie<sup>182</sup> qui porte, dans le premier vers, sur le terme « Glanze » se trouve accentuée par les invectives suivantes: soutenues par les métaphores d'empâtement qui expriment toujours le dégoût chez Rühmkorf<sup>183</sup>, elles montrent que le retour à l'aisance matérielle dans l'Allemagne des années cinquante se solde par le refoulement du passé et la partition en deux Etats. Parce qu'elle permet de dénoncer les contradictions du monde réel sans tomber dans la grandiloquence tragique, l'ironie est donc, comme dans le premier vers cité, un vecteur de la critique politique, et « nullement un simple bis ou une musique d'accompagnement »<sup>184</sup>. Cette forme de dénonciation répond aux besoins d'une époque qui ne peut plus se satisfaire d'une représentation mimétique du réel:

Ich möchte sehr bezweifeln, daß es für die Kunst im Augenblick noch andere als ironische Verhaltensweisen gegenüber der Welt, der gesellschaftlichen Wirklichkeit und ihren Gegenständen gibt. [...] Direkte Wege auf die Wirklichkeit zu, direkte Ausfahrtsstraßen, die von der Wirklichkeit fortleiten, gibt es für die Kunst nicht. (J 109)<sup>185</sup>

Si l'ironie s'avère un support efficace de l'invective politique, c'est parce qu'elle est « un moyen d'instaurer, entre le moi et le monde extérieur, un déséquilibre hautement conflictuel, un décalage productif »<sup>186</sup>, comme dans *Über heroische Landschaften*:

Wirklich, es ist, was borgeht, anbetungswürdig!  
[...]  
herrlich geht es bergab mit uns,  
und, wie es deucht, in Geselligkeit!  
(iVg 18)<sup>187</sup>

Parce qu'elle se situe au confluent du monde réel (auquel elle s'applique en le déformant) et du monde artistique (dont elle symbolise la liberté), l'ironie possède donc un rôle

<sup>182</sup> Elle n'est pas ici l'unique vecteur de la critique politique: la référence parodique à l'ode de Hölderlin soutient également le persiflage de l'Allemagne. Rühmkorf substitue en effet les vers « Gegrüßt in deinem Glanze, mein Vaterland! / Mit neuen Namen lockst du, mit Blust und Bluff » à l'exclamation de Hölderlin: « Nun! sei gegrüßt in deinem Adel, mein Vaterland! / Mit neuem Namen, reifste Frucht der Zeit! » cf. ci-dessous, p. 597-698.

<sup>183</sup> cf. 2<sup>e</sup> partie, p. 375.

<sup>184</sup> « keineswegs nur Zugabe und Begleitmusik », J 109.

<sup>185</sup> « Je doute fort qu'il y ait aujourd'hui, pour la poésie, d'autres comportements possibles face au monde, à la réalité sociale et à ses constituants, que l'ironie. [...] Il n'y a pas, pour l'art, de route qui mène directement à la réalité, pas de voie de dégagement qui permette d'en sortir directement. »

<sup>186</sup> « ein Mittel [...], das Ich und sein Außen in ein höchst spannungsvolles, in ein fruchtbares Mißverhältnis treten zu lassen. », J 109.

<sup>187</sup> On pense ici au poème *landessprache*, de H.M. Enzensberger, dont Rühmkorf loue le fonctionnement (*H.M. Es problematische Gebrauchsgegenstände*, op. cit., p. 76, et J 108): « hier geht es aufwärts, / hier ist gut sein, / wo es rückwärts aufwärts geht, » (*Landessprache. Gedichte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1960, p. 8)

fondamental dans la conciliation de la fonction sociale et de la fonction esthétique de la poésie.

Elle n'est toutefois pas le seul mode de renversement que le discours lyrique ait à sa disposition. La parodie, que Rühmkorf appelle « Variation », permet également de dévoiler les excès de la réalité politique. *Variation auf 'Gesang des Deutschen' von Friedrich Hölderlin*, déjà cité, détourne la forme traditionnelle de sa fonction en faisant de l'ode que Hölderlin avait consacrée à exalter la nation un moyen de fustiger l'essor économique et l'idéologie du bien-être matériel en RFA. Tandis que *Gesang des Deutschen* commence par ce vers: « O heilig Herz der Völker, o Vaterland! », Rühmkorf ouvre sa « variation » par une allusion à la reconstruction, qui apparaît à la suite de la lecture dans toute sa dimension ironique:

Wie der Phönix aus den Scherben, oh Vaterland,  
Edelstahl platzt in den Nähten, Fette erholt,  
Farben bei lebhaftem Angebot Aufgalopp, Kursgewinn,  
Hanomag, hundertprozentige Rheinstahltochter...

also erhobest du dich, verlorenegebener  
gräulich geviertelter Aar, doch bald auf der Höhe schon  
deines alten Gewichts, und, ei, den Tauben gleich  
an Kropf und Krallen!

Du Land, chromblinzelnd, wo man die Meinung verzieht  
bei stillem Anteil, bin ich der deine schon?  
[...]  
(K 79)<sup>188</sup>

Rühmkorf réinvestit ici le ton de l'ode hölderlinienne<sup>189</sup> auquel il oppose un lexique prosaïque dominé par le champ sémantique de l'économie et de la finance. Les métaphores nobles du phénix et de l'aigle sont contrecarrées par le trivial, et le symbole de la colombe se trouve neutralisé par l'adjonction d'attributs représentant l'agressivité. Alors que le moi lyrique de *Gesang des Deutschen* affirme son appartenance à un « pays de l'amour » et de l'humanité (« Du Land der Liebe! bin ich der deine schon, / Oft zürnt ich weinend, daß du immer / Blöde die eigene Seele leugnest. »), celui de *Variation...* remet son identité nationale en question et se dissocie d'un pays où l'idéologie

<sup>188</sup> cf. le commentaire du poème dans: Hiltrud Gnüg, *Hölderlin und die deutschen Dichter. Zur Hölderlin-Rezeption in der Lyrik der DDR und der BRD*, dans: H.G. (Hg.): *An Hölderlin. Zeitgenössische Gedichte*. Stuttgart: Reclam, 1993. (p. 122-124). Le poème *Landessprache*, de H.M. Enzensberger, présente également cette référence contrastive: « deutschland, mein land, unheilig herz der völker » (*Landessprache*, op. cit., p. 11)

<sup>189</sup> cf. Hiltrud Gnüg, *ibid.*, p. 122.

matérialiste conduit à l'affirmation politique. On voit ici que le renversement parodique, loin de tourner en dérision le modèle littéraire sur lequel il s'appuie, le réinvestit pour mesurer l'état du réel.<sup>190</sup> Tout comme l'ironie, la parodie participe à la fois de la réalité socio-politique et du monde artistique: elle est donc appelée à faire office de médiatrice en véhiculant un message politique sur un mode poétique.<sup>191</sup>

C'est donc en tirant parti des ressources spécifiques du langage poétique (contrastes divers, métaphores, reduplications sonores, créations lexicales et renversement ironique ou parodique) que Rühmkorf intègre à son discours les éléments d'une véritable critique politique. Tout en exploitant les formes de l'émancipation esthétique, il ancre sa production lyrique dans la réalité sociale et concilie ainsi les aspirations contradictoires de son statut de poète.

### 3.2. Le « subjectivisme rebelle »

Cette conciliation n'est toutefois pas assurée par la seule mise en forme artistique; elle repose également sur l'élément fondamental du lyrisme: l'expression subjective. Dans l'entretien avec J. Manthey, Rühmkorf évoque, à propos de Enzensberger et lui-même, ce qu'il appelle « unser widerständlerischer Subjektivismus »:

[...] die offensive Herauskehrung eines Ich als politischer Stimmungsträger und gesellschaftlicher Zeitanzeiger. (W 133)<sup>192</sup>

On sait, depuis l'analyse de la réflexion sur la question de la subjectivité, que Rühmkorf assigne à l'expression subjective un rôle de conciliation, qu'il légitime non seulement en la rapportant au lyrisme mais aussi en démontrant sa dimension sociale. En étudiant sa production lyrique, on constate en effet que la réalité politique n'apparaît pas dans le texte de façon neutre, mais qu'elle est au contraire constamment réfractée par le sujet: on perçoit donc simultanément les éléments du réel et l'effet qu'ils produisent sur le moi. Il

<sup>190</sup> On reviendra ultérieurement sur ce fonctionnement spécifique de la parodie.

<sup>191</sup> Rühmkorf souligne même dans *Agar...* la parenté de la parodie avec la rime; elles cherchent toutes deux à la fois « l'écho » et la « distance » (« Anklang [...] und [...] Abstand », A 179), imitent (*i.e.* redoublent) et déforment simultanément, faisant de la distorsion l'instrument de la critique: « Wortwörtlich Wiederholung und entschieden Verstellung oder Richtigstellung heißen ihre dialektisch aufeinander bezogenen Antriebskräfte. » (A 179) (« La répétition - au sens littéral - et la déformation ou la rectification délibérés, sont leurs ressorts, dialectiquement reliés l'un à l'autre. »

<sup>192</sup> « [...] la mise en valeur offensive d'un moi conçu comme vecteur du climat politique et indicateur de l'actualité sociale. »

superpose, par exemple, la partition de l'Allemagne à son propre déchirement: « Deutschland-Deutschland / hier wird mir kein Bruder geworfen » (*Hymne*, iVg 52).<sup>193</sup> L'image du monde social que donne le poème est en tout cas toujours le produit de son absorption et de sa restitution par le sujet lyrique, comme le revendiquent ces vers: « Ich blicke ernsthaft durch meine Brille, sechs Dioptrien, / in den pompösen Verfall... » (*Was seine Freunde sagen*, iVg 26).

Dans *Heinrich-Heine-Gedenk-Lied*, il s'identifie à Heine pour illustrer la situation de celui « qui concilia très souvent, et de façon fort paradoxale, la lutte pour l'égalité et la justice sociale et - le plaisir de l'individuation »<sup>194</sup>:

Ich liebe das gemeine Volk  
und halte mich fern von ihm.  
(iVg 62)

Par la référence à Heine, la perspective subjective est légitimée dans sa nécessité et son paradoxe; c'est elle qui soutient l'allusion politique suivante:

Was schafft ein einziges Vaterland  
nur soviel Dunkelheit?!  
Ich hüt' mein' Kopf mit Denkproviant  
für noch viel schlimmere Zeit.

Rühmkorf précise dans son commentaire que le substantif abstrait « Dunkelheit » prend, grâce au verbe « schaffen », une consistance très concrète: cette union des contraires est dirigée contre « cette rage de produire qui se perçoit elle-même déjà, au détriment de l'intelligence politique, comme une idéologie »<sup>195</sup>. Rien d'étonnant que dans ce prolongement, la seconde moitié du quatrain renvoie à l'espace poétique (« Kopf », « Denkproviant »), lieu d'une liberté susceptible de résister à l'aliénation du monde social. Ces quelques vers montrent nettement que le sujet déchiré entre l'esthétique et le social peut amener ces deux pôles à coexister dans le cadre du poème; c'est bien la subjectivité qui produit cette conciliation, puisqu'elle illustre elle-même le tiraillement et représente l'angle sous lequel le politique est admis au sein du texte.

<sup>193</sup> Les questions de H.M. Enzensberger ont le même accent dans *landessprache*, et témoignent d'une perspective analogue: « meine zwei länder und ich, wir sind geschiedene leute, / und doch bin ich inständig hier, / in asche und sack, und frage mich: / was habe ich hier verloren? » (*Landessprache*, op. cit., p. 11)

<sup>194</sup> « [...] der zwischen dem Kampf für soziale Gleichheit und Gerechtigkeit und - der Lust an der Individuation recht häufig, und höchst paradox vermittelte. » *Paradoxe Existenz*, op. cit., p. 152.

<sup>195</sup> « jene Produktionswütigkeit, die sich selbst bereits, und auf Kosten des politischen Verstandes, als Ideologie empfindet. », *ibid.*, p. 153.

On aura constaté, dans cet extrait, le caractère ostentatoire de la subjectivité: c'est la tendance de la première phase, qui met en scène un moi insolent, vindicatif, qui détermine avec force l'enchaînement de l'expression. Jusqu'en 1964, le discours lyrique s'oppose à l'orientation politique de l'Allemagne en installant au centre des textes un sujet critique et rageur, qui revendique, par réaction, toute la liberté et la supériorité du goliard. La dernière strophe de *Was seine Freunde sagen* en témoigne de façon magistrale:

Ich fege alle Hoffnungen von unserm Tisch  
zehn Jahre nach Oradour.

Ich sitze in meinem Sessel aus grünem Plüsch.  
Ich besinge die Müllabfuhr.  
(iVg 26)

Ce quatrain est exemplaire parce qu'il valorise une subjectivité qui manifeste, au sein du texte, un pouvoir sur les sentiments et les choses que lui refuse le réel: la position et le geste souverains tentent de s'opposer à une réalité politique dont l'horreur passée n'a d'égal que l'état désastreux du présent; il ne peut lui-même s'intégrer au discours que sous la forme d'un tas d'immondices.

Si la perspective reste la même dans la seconde phase, le ton change: suite aux expériences du poète, l'attitude se fait défensive, et la tonalité résignée et dépressive. Les invectives cèdent la place aux interrogations, et l'accusation à l'analyse, même si celle-ci tourne court:

Freiheit und Brüderlichkeit, alles Scheißhausparolen:  
(*Abtrunk*, W 157)

Suche hinterm Horizont  
Deutschland-Deutschland nicht zu deuten:  
Unbegreif-, Gewöhnlichkeiten:  
(*Cicerone*, W 164)

Wo waren wir stehen geblieben?  
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!  
(*Meine Stelle am Himmel*, W 169)

Les poèmes de *Walther...* esquivent rapidement la question politique pour prendre une tournure escapistes, dans l'ivresse ou le voyage, ou pour absorber d'autres problèmes, comme celui du rapport aux autres ou de l'écriture poétique. *Haltbar bis Ende 1999*

témoigne plus nettement du désarroi politique du sujet: tout d'abord, la forme interrogative domine dans toute la première partie<sup>196</sup>; ensuite, la validité générale de l'analyse est constamment corrigée par la perspective subjective: « Man kuckt in die Zukunft - jedenfalls ich! - wie in eine Geschützöffnung / Vielleicht ist es einfach nur dies: / mein Herz zieht allmählich die Geier an. » (H 10). La dimension politique du discours est donc très différente: la réaction affective que manifestent les invectives ponctuelles fait place à une véritable réflexion sur le socialisme; il ne s'agit toutefois ni de propagande ni d'anti-propagande, mais de l'extériorisation d'une disposition intérieure critique, dont l'authenticité permet de voir la progression:

Ich weiß- ich weiß, man soll den Sozialismus  
nie völlig verloren geben.  
(*Selbstporträt*, H 10)

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.  
(*Zum Jahreswechsel*, H 16)

Klar bin ich Kommunist bei diesem meinem Berufsrisiko.  
[...]  
Aber diese Flügelkämpfe im sozialistischen Lager  
schau ich mir nicht länger an.  
(*Ich butter meinen Toast von beiden Seiten*, H 32)

*Einmalig wie wir alle* retrouve un ton plus agressif et insolent, mais la critique se fait plus précise que dans la première phase; le monde social et politique n'apparaît jamais, avec constance, que dans la mesure où il affecte le moi lyrique:

Ach du meine Fresse, die Welt!  
[...]  
Nein, mit büstenreifen Gestalten  
darf man mir nicht mehr kommen.  
(*Vom Einzelnen ins Tausendste*, E 63)<sup>197</sup>

On se souvient du poème *Schnellimbiß*, qui fustige les formes commerciales et humaines du capitalisme en mettant en scène un dialogue entre le sujet et la gérante d'une entreprise de restauration rapide dans le désert: c'est bien l'intervention directe du moi,

<sup>196</sup> cf. par exemple *Selbstporträt* (H 9-10).

<sup>197</sup> Les notes du journal montrent à quel point Rühmkorf est quotidiennement affecté par les événements politiques, au point d'en tomber malade. (cf. sur la guerre du Golfe TB 540 sq., et sur la chute du mur et la réunification l'intégralité du volume) Le poète se présente fréquemment comme l'éternelle victime des exactions militaires ou politiques.

qui se présente comme un client floué, victime de l'appât du gain des commerçants, qui porte la critique politique.

Ainsi, le recentrage du texte poétique sur la figure subjective se révèle un vecteur efficace du politique: l'authenticité du message légitime en quelque sorte le bien-fondé de la critique. Son mode d'expression passe, au fil de l'oeuvre, de l'insolence rageuse à l'attitude défensive<sup>198</sup>, sans cesser de garantir son rôle de « vecteur du climat politique et indicateur de l'actualité sociale ». Si la subjectivité peut fonctionner à la fois comme support du poétique et du politique dans le discours, c'est tout d'abord que le moi lyrique de Rühmkorf est en même temps sujet social. Par ailleurs, l'auteur lui-même attire l'attention, à propos de la « nouvelle subjectivité », sur l'épaisseur sociale du témoignage individuel:

[...] diese neue Empfindsamkeit [erscheint] bald gar nicht mehr als narzißtisches Privatvergnügen, sondern als eine nervöse Verstörung von gesellschaftlichem Anzeigewert. (SL 112)<sup>199</sup>

C'est en ce sens que l'expression subjective peut se faire le canal de la critique politique.

### 3.3. L'image de la nature

L'oeuvre lyrique de Rühmkorf problématise depuis le début les rapports entre la nature et l'expression poétique. *Irdisches Vergnügen in g* et *Kunststücke* remettent en cause la validité de la poésie traditionnelle de la nature à l'époque nouvelle; *Lied der Naturlyriker* (iVg 59) et *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen* fustigent la forme magique qu'elle prend dans les années cinquante et dénoncent ses fondements escapistes et anti-réalistes.<sup>200</sup> En réaction à « l'utopie née du pot de fleurs » et au « mythe renaissant de l'esprit du jardinage »<sup>201</sup>, le lyrisme de Rühmkorf réinvestit l'image

<sup>198</sup> Dans le dialogue avec J. Manthey (1975), Rühmkorf ne peut appliquer sa définition du « subjectivisme » qu'à la période précédant son silence; les termes « widerständlerisch » et « offensiv » ne valent bien sûr que pour une analyse rétrospective. On a vu qu'ils convenaient moins aux recueils de 1975 et 1979, même si leur perspective reste inchangée.

<sup>199</sup> *Leidensmut und Überlebenslust*. « [...] cette nouvelle sensibilité apparaît bientôt non plus comme un plaisir personnel narcissique, mais comme une perturbation nerveuse ayant valeur d'indication sociale. »

<sup>200</sup> cf. p. 103-109. Sous sa forme discursive, la critique s'exprime par des formules pittoresques et incisives: dans la première version, Rühmkorf déclare que « la modernité poétique tout entière » n'était en 1950 « qu' un magasin de fleurs » (« [...] die gesamte poetische Moderne [war 1950] ein einziger Blumenladen », J 92).

<sup>201</sup> « Utopie aus dem Blumentopf », « Wiedergeburt des Mythos aus dem Geist der Kleingärtnerei », SL 17.

de la nature dans la description du réel. *Nach der Natur* illustre et revendique ce fonctionnement:

Pappeln mit aufgeschlagenen Unterröcken,  
Wind im Silber,  
fünfzehn Kilometer am Kanal lang,  
aber immer bitte nach Ihnen, meine Damen,  
immer ganz Ihr folgsamer Diener -  
Wenn das Leben nicht mehr mit gutem Beispiel vorangeht,  
kann die Kunst sich auch nur noch am Geländer weiterhangeln.  
(E 39)

On a déjà noté que le dernier recueil souligne l'importance du sens visuel; Rühmkorf explique à H. Steinecke que l'observation du monde naturel est un instrument de la connaissance de soi, qui se prolonge dans l'expression poétique:

[...] er [*i.e.* der Poet] sieht etwas in die Dinge hinein und liest aus der Weit der Erscheinungen etwas für sein eigenes Leben Passendes heraus, wobei sein fruchtziehendes Bemühen durchaus einer treffenden Metapher oder einer allegorischen Figur gelten kann. (E 139)<sup>202</sup>

L'image de la nature, issue d'une interaction entre le moi et le monde, est donc doublement significative puisqu'elle concentre la représentation du réel et celle de l'état subjectif, et renseigne même sur le rapport du sujet à la réalité - essentiellement sociale. Au fil de l'oeuvre, ces métaphores prennent une signification de plus en plus politique.

Le recueil *Irdisches Vergnügen in g* est ambivalent, persiflant le lyrisme magique, renversant les images traditionnelles, tout en maintenant une interrogation authentique sur le statut et le rôle de la nature dans le lyrisme. Si, en 1959, le thème de la nature permet de problématiser la tradition, il prend dans *Kunststücke*, trois ans plus tard, une dimension sociale, voire politique: la nature n'encadre plus le réflexe escapistes, mais elle suscite tout d'abord une réflexion sur l'intervention de l'homme dans le paysage; dans l'exemple suivant, il est question du moi lyrique:

heute zu nichts als Anschauen und dummer Verwunderung  
vor diese haltlose Landschaft beschieden,  
wenn Wolken da  
flüchtig wie Länder zergehn und mein Blickfeld gemäht wird.

Naheliegend ist hier der Gedanke an Ewiges, aber  
seht ihr den Siebenuhrflieger, der streicht  
sorgsam den Himmel mir aus.  
(*Ode an die Hoffnung*, K 19)

<sup>202</sup> « [...] par son regard, le poète enrichit les choses, et de la lecture des apparences, il retire ce qui convient à sa propre vie, l'objectif de cette récolte pouvant très bien être une métaphore pertinente ou une figure allégorique. »

Si le sentiment de la nature reste apparemment inchangé, il est menacé par la transformation du paysage due aux progrès de la technique. Ce changement irréversible influe sur le rapport du sujet à la nature: car cette relation n'est pas directement illustrée par une image, mais intégrée au texte sous une forme réflexive (« Naheliegend ist hier der Gedanke an Ewiges »). Par ce glissement de perspective et par l'introduction d'un élément étranger dans le paysage (« der Siebenuhrflieger »), qui représente le monde social, le poème esquisse, à partir de la nature, une critique de la civilisation moderne.

La seconde tendance de *Kunststücke* est d'utiliser l'image de la nature pour véhiculer une signification politique, si allusive soit-elle. C'est le cas de *Was Festes*:

Wohlan, ich habe mich dem Hauch verdungen,  
dem süßen Strom, wie er den Rotdorn schürt,  
die späten Stöße meiner alten Lungen  
gen Osten transportiert...  
(K 23)

Sans doute l'élan du souffle vers l'est, suscité par un vent agréable, symbolise-t-il l'idéal socialiste du sujet et du poète.

A la suite des désillusions de 1968, le discours lyrique devient le lieu privilégié d'une réflexion politique toujours portée et relativisée, comme on l'a vu, par des éléments proprement artistiques. Refusant de problématiser ouvertement le politique au sein du poème, Rühmkorf a recours aux métaphores de la nature pour médatiser cette réflexion sur un mode poétique.<sup>203</sup>

In letzter Instanz vielleicht hinter der gesamten Natur,  
der vereinzelt stehenden Linde her:  
Erst die Knospen (zu kleinen Fäusten geballte Zukunft)  
Dann das völlig unhaltbare Junigrün.  
[...]  
Bitte offen, ist das nun schon Dichtung oder nur unscharf beobachtet?  
(Tagebuch, H 12)

Dans son désarroi politique, le sujet se tourne vers la nature en dernier recours (« in letzter Instanz ») pour apercevoir, au milieu du marasme, un quelconque espoir de progrès et de renouveau. La réalité politique se superpose à la réalité naturelle: en reliant les termes « Dichtung » et « beobachtet », la dernière question suggère que la métaphore naturelle permet d'intégrer la politique au discours poétique.

<sup>203</sup> L'image de la nature peut parfois prendre valeur d'indicateur historique, comme dans *Hochseil*, par exemple: « Die Loreley entblößt ihr Haar / am umgekippten Rheine... » (W 178). La fonction de cette image n'est pas tant de dénoncer, dans un élan écologique, la destruction de la nature par l'homme, que de préciser la situation historique, post-traditionnelle, du poète héritier de Heine.

Mais elle n'illustre pas seulement le pessimisme du moi; dans les exemples suivants, elle induit une véritable critique politique:

Aber na, aber nu: diese unbescholtenen Stirnen im Vormarsch!  
 Wo der Kommunismus einzieht, steht das Zuckerrohr stramm,  
 erglühn die Runkelrüben...  
 (Zum Jahreswechsel, H 16)

United Kingdom, the lovely Midlands,  
 [...] *Der Liberalismus*,  
 auch als Klassenpatient noch in aller Form aufrechterhalten  
 und, wie sein grünerer Bruder, der Garten,  
 ein bleibender Pflegefall:  
 mit Einzelheiten unaufhörlich in Behandlung  
 [...]

DIE KÖNIGLICHE EICHE  
 plombiert  
 (Vor einem englischen Garten, H 75-76)

Qu'il s'agisse de l'impérialisme communiste ou du libéralisme anglo-saxon, l'image de la nature sert ici à véhiculer une condamnation. Elle fonctionne dans les deux cas en association avec l'ironie: dans le premier exemple, les effets de la mise au pas dictatoriale deviennent grotesques par l'anthropomorphisation des éléments naturels; dans le second, le « jardin anglais » est le paradigme d'un système économique qui n'a rien de naturel malgré les apparences: l'image centrale du chêne consolidé par une coulée de ciment renvoie à une monarchie parlementaire qui ne fonctionne plus que de façon artificielle.<sup>204</sup>

*Haltbar bis Ende 1999* témoigne donc d'une « radicalisation » politique de l'image de la nature, qui annonce *Einmalig wie wir alle*. Certes, dans ce dernier recueil, la nature n'a pas que le rôle de référent politique;<sup>205</sup> toutefois, elle problématise fréquemment la critique, et sert avant tout à transposer une réflexion sur le devenir de l'Allemagne que le sujet, trop affecté, ne peut exprimer directement.

Ces vers tirés de *Die Kunst des Weglassens* illustrent sa fonction critique:

[...] schieß die Welt überhaupt zu lange  
 von Springers Hochhäusern her betrachtet:  
 Landschaften wie ausgekotzte Stehimbisse -  
 (E 13)

<sup>204</sup> Uerlings fournit un commentaire détaillé du poème. *Die Gedichte P. Rs*, op. cit., p. 274-281.

<sup>205</sup> Elle rend également compte, de façon plus traditionnelle, de l'état d'un moi « privé ». cf. *Der Fliederbusch, der Krüppel* (E 8-9), et l'essai *Über das Dichten nach der Natur. Einführung für Schulklassen* (E 10-11).

C'est le terme « Landschaften » qui donne toute sa dimension au refus d'un monde capitaliste représenté par le monopole de la « presse Springer » et par la restauration rapide: le fonctionnement rappelle les recueils précédents.

En revanche, la particularité des poèmes de 1989 est d'investir les métaphores de la nature pour suppléer aux défaillances d'un langage discursif inapte à rendre compte d'une profonde perturbation. Ce que la réalité politique de la fin des années quatre-vingt offre au sujet, c'est la perspective d'une double épreuve: tout d'abord l'effondrement du socialisme à l'Est, dont Rühmkorf n'a certes jamais défendu la forme oppressive, puis la crainte d'une réunification allemande mal conduite, apportant la liberté aux nouveaux « Länder » mais sans corriger aucunement le capitalisme occidental par une justice sociale inspirée du système socialiste.<sup>206</sup> C'est la conscience de cette évolution qu'exprime le langage métaphorique. Dans *Der Garten wird immer schöner*, le sentiment de la nature se double d'une conscience politique:

Der Garten wird immer schöner auf seine alten Tage.  
Ein Weltenausschnitt,  
wo die Natur sich den Schmerz gespart hat  
und der Kommunismus in seinen reinsten Farben spielt,  
rot, rot, rot, rot  
die Essigbäume, der Bluthorn, die Kirsche,  
schreib das auf, Towarischtsch,  
die Nachwelt wird Augen machen.  
(E 94)

Le poème commence par une constatation, dont l'apparente objectivité est battue en brèche par les tonalités légèrement élegiaques, qui suggèrent l'identification du sujet à son contenu.<sup>207</sup> Le substantif « Schmerz » assure la transition entre l'observation

<sup>206</sup> Rühmkorf avait vu dans la réunification (tout comme dans la révolte de 68) la possibilité de concilier enfin ces tendances contradictoires que sont la liberté d'une part, l'égalité et la fraternité d'autre part; son journal, qui couvre la période 1989-1991, retranscrit quotidiennement cette attente mêlée d'appréhension, puis les désillusions consécutives. En 1993, lors de la remise du Prix Büchner, il donne libre cours à sa déception (DL 5-20). cf. aussi l'entretien avec Eva Schobel (DL 21-31): « [...] vorgestellt hat man sich das Zusammenkommen der beiden Teile dann doch ein bißchen anders: etwa so, daß im östlichen Deutschland mehr Freiheit ausgerufen wurde und im hiesigen Teil ein bißchen mehr Chancengleichheit. Nun erleben wir den ungebremsten Durchmarsch der Freiheit ohne jede Besänftigung durch mäßigende Gleichheitsvorstellungen, und die Resultate sind dementsprechend katastrophal. » (DL 25) (« [...] le rapprochement des deux parties, on se l'était tout de même imaginé un peu différemment: un peu plus de liberté proclamée à l'est, par exemple, et de ce côté-ci un peu plus d'égalité des chances. Or, nous assistons à l'avancée irrésistible de la liberté sans la moindre notion d'égalité pour l'adoucir et la modérer; les résultats sont à l'avenant: catastrophiques. »)

<sup>207</sup> Dans ce recueil, l'observation de la nature procède fréquemment de cet esprit. cf. *Brief an Michael Naura*: « Daß die augenblickliche Seele sich in diesem allgemeinen Abwinken der Natur [...] ahnungsvoll wiedererkennt, scheint mir fast das bedrohlichste Zeichen. » (E 116) (« Que l'âme présente

extérieure, la souffrance biographique (l'adjectif « alt » renvoie au vieillissement du moi) et la souffrance politique, explicite au quatrième vers: c'est ce sentiment qui s'applique aux trois domaines de l'expérience subjective.<sup>208</sup> L'association audacieuse du politique et de la nature se justifie par la couleur: cette assimilation, qui repose sur des données visuelles objectives, suggère que la seconde caractéristique du jardin (son déclin automnal) vaut également pour le communisme. La métaphore de la nature s'appuie donc sur des constatations empiriques pour prendre une signification politique. Grâce à cette superposition, la volonté de fixer ce moment symbolique par l'écriture fait apparaître le discours poétique comme la seule façon de pérenniser le socialisme. Mais le contenu émotionnel est intense: c'est la douleur de celui qui voit s'effondrer un monde dont il attendait malgré tout la réalisation des idéaux d'égalité et de fraternité; il s'y ajoute le jugement paradoxal du poète sur l'efficacité de son message: la survivance purement poétique est certes une piètre consolation, mais le discours poétique est par ailleurs le seul à garder l'exacte mesure de l'idéal et de sa réalisation manquée. En se définissant comme « Towarischtsch », le poète affirme sa qualité de sujet social, et donc la validité sociale de son témoignage: son discours subjectif rend compte des aspirations et des échecs d'une société à un moment donné de l'histoire.<sup>209</sup>

Dans *Mit den Jahren...* - *Selbst III/88*, la métaphore de la nature problématise également la chute du communisme, mais filtrée par la conscience politique du poète:

Als ich neulich mal kurz nach Süden runtermußte,  
 Marbach - Kornwestheim - Bietigheim - Schwäbisch Gmünd -  
 wie lag da noch alles da in irgendeiner Form  
 zu Füßen mir,  
 mit einem einzigen Geloder von Sonnenblumen  
 soweit das Auge sich ausließ -  
 Nun längst verdorrt und hingeflackert,  
 blicklos nach Osten starrend,

se retrouve intuitivement dans cet adieu de la nature, c'est pour moi presque le signe le plus menaçant. »)

<sup>208</sup> C'est ce mouvement spécifique (nature - sujet - société) que Rühmkorf définit comme la dynamique de nombreux poèmes dans *Einmalig wie wir alle*: « Sie machen mit Landschaft auf (wie es sich für Anschauungskünstler gehört), gehen dann zu persönlichen Leidenschaften über (immer versuchend, Licht von einem aufs andere zu lenken) und beziehen die Gesellschaft leise schleichend mit herein, auch dort, wo diese scheinbar nur auf die Stimmung drückt. » (E 58) (« Ils ouvrent sur un paysage (comme il se doit pour des artistes de la contemplation), puis ils en viennent aux passions personnelles (cherchant toujours à éclairer l'un et l'autre tour à tour) et sans bruit, subrepticement, introduisent la société, même lorsque celle-ci, apparemment, ne fait que ternir l'ambiance. »)

<sup>209</sup> Nous voyons ici une des illustrations possibles de la thèse de Brecht: « Alle großen Gedichte haben den Wert von Dokumenten. » (*Kurzer Bericht über 400 junge Lyriker*, dans: *Über Lyrik*, op. cit., p. 8) (« Tout grand poème a valeur de document. »)

schwarze Fechtermasken,  
leergepickt.  
(E 132)

Ces tournesols fonctionnent comme une figure d'identification. H. Steinecke s'appuie sur l'adjectif « orientierungslos » qui qualifie le moi lyrique à la fin du poème<sup>210</sup>, pour montrer qu'ils représentent un sujet politiquement désorienté: cette vision de désolation qu'est le champ de tournesols desséchés et vidés de leurs graines, renvoie au poète désespérément tourné vers l'est, d'où ne vient pourtant plus aucune lumière.<sup>211</sup>

Rühmkorf lui-même indique que cette image est un référent subjectif, en soulignant sa valeur affective en ces termes:

[...] es [stimmt] [...] betrüblich, wenn man sie [i.e. die Sonnenblumen] [...] massenhaft, d.h. felderweise verdorren sieht: « blicklos nach Osten starrend », ein Anblick des Jammers nicht nur, sondern ein direkt zu Herzen gehendes Sinnbild verfehlter Hoffnungen und verrenkter Lebenslust.  
(E 139)<sup>212</sup>

Ces « sentimentalités anthropocentriques » (« anthropozentrisch[e] Sentimentalitäten », E 139) sont toutefois traversés par « un fil invisible de désespoir politique » (« ein heimlicher politischer Verzweiflungsfaden », E 140). En effet, arrivé à un stade extrême de maturité, les tournesols se fixent pour toujours en direction du soleil levant:

[...] blicklos nach Osten starren sie, und daß sie sich aus diesem Hexenbann nicht lösen können, macht sie für ihren Dichter und Besinger in ganz besonderem Sinn zur Bezugsperson. (E 140)<sup>213</sup>

L'identification fait donc allusion à l'attachement obstiné du poète vieillissant au socialisme ainsi qu'à son désarroi politique, lié au déclin d'un monde qui ne peut désormais plus fournir aucun repère. Ces tournesols représentent ainsi, dans le discours poétique, ce que Rühmkorf appelle « mon âme égalitaire et communiste, mortifiée et pourtant increvable » (« mein[e] tief gekränkt[e] und trotzdem nie ganz totzukriegend[e] kommunistisch[e] Gleichheitsseele », E 140). L'image de la nature fonctionne donc ici

<sup>210</sup> « Der alte Herr ist vermutlich geistesgestört und irrt orientierungslos in der Gegend umher. » (E 136)

<sup>211</sup> H. Steinecke: « *Arbeit ist des Artisten Schmuck* », op. cit., p. 315.

<sup>212</sup> « [...] il est [...] attristant de les voir se faner [...] massivement, par champs entiers: 'le regard vide fixé vers l'est', spectacle de désolation mais aussi symbole de faux espoirs et de joie de vivre estropiée, à vous serrer le cœur. »

<sup>213</sup> « [...] ils fixent l'est d'un regard vide, ne pouvant se délier de cet envoûtement, ce qui fait d'eux, pour le poète qui les chante, de singulières figures de référence. »

comme indicateur de l'état de conscience politique, et, par ricochet, de la situation politique réelle.

Ainsi, dans l'ensemble de l'oeuvre poétique de Rühmkorf, l'évocation de la nature permet fréquemment de véhiculer un message de teneur politique, qu'il soit polémique ou qu'il prenne valeur de constat, c'est-à-dire de témoignage sur l'état de la réalité et du moi. C'est le dernier recueil qui illustre le mieux cette dernière fonction: les métaphores de la nature expriment la réaction subjective face aux bouleversements politiques à l'Est et problématisent simultanément le rôle du discours lyrique dans l'évaluation réciproque de l'idéal et de la réalité politiques. Le poème apparaît ainsi comme le lieu de la mémoire historique: c'est la forme suprême et exclusive<sup>214</sup> de la conciliation entre poésie et politique. Cette conception témoigne en tout cas de la survivance d'une attitude élégiaque dans l'oeuvre tardive du poète.

Même si l'image de la nature n'est pas la seule façon de « poétiser » le politique dans *Einmalig wie wir alle*, on comprend difficilement que Reinhard Baumgart réduise le message politique de Rühmkorf, dans le recueil de 1989, à des poèmes comme *Vom Einzelnen ins Tausendste* par exemple, dans lequel il ne voit « qu' extraits d'archives du bon vieux temps de Ronald Reagan, de triste mémoire »<sup>215</sup>, et qu'il formule ce reproche:

Der real nur noch verendende Sozialismus hat dem linken Sänger die Zunge  
weder zur Klage noch zur Neugierde gelöst.<sup>216</sup>

Une lecture attentive des textes prouve bien, au contraire, que le déclin du socialisme occupe une place de choix dans les thèmes du recueil, soit en tant que tel, soit sous la forme du désarroi politique du sujet. Qu'il soit réfracté par la subjectivité et le langage métaphorique témoigne précisément de la volonté de ne pas dissocier le politique du poétique.

<sup>214</sup> Puisque cela semble minimiser la validité d'autres formes de discours, comme le discours historique par exemple.

<sup>215</sup> « lauter Archivmaterial aus guten alten bösen Ronald Reagan-Zeiten ». R. Baumgart: *Gesang, Gesinnung, Abendröte*, op. cit.

<sup>216</sup> *ibid.* « Le socialisme réel, réduit à l'état de moribond, n'a inspiré au chanteur de gauche ni plainte ni curiosité. »

#### 4. Conclusion

La relation entre l'esthétique et le politique constitue la problématique essentielle de l'oeuvre poétique et de l'oeuvre théorique de Rühmkorf; l'auteur lui-même revient constamment sur le tiraillement du poète déchiré entre ces aspirations contradictoires.

Le traitement de ce problème prend une dimension polémique dans la prose poétologique. Dans les années soixante, la bataille de Rühmkorf est dirigée contre l'autarcie et le refus du réel que manifeste la pratique dominante du lyrisme depuis une décennie; il combat ainsi l'hermétisme dans son aspect esthétique et philosophique (en réfutant l'absolu de l'art représenté par Benn) comme dans sa justification socio-politique (en montrant toute l'ambiguïté des positions d'Adorno sur l'autonomie). Dix ans plus tard, il s'incrit en faux contre la politisation à outrance de la littérature, parce qu'elle néglige à ses yeux la composante artistique de la création. Son principal argument est d'affirmer que le discours poétique n'est d'aucune efficacité dans le combat politique - c'est une conviction qu'il énonçait dès 1961:

[...] ein Gedicht [kann] nicht von seinen Hoffnungen auf Veränderung und politische Wirksamkeit leben [...]. Wenn wir nämlich fragen, ob ein Poem fähig sei, etwas Außerpoetisches, Gesellschaftliches hervorzurufen, soziale Prozesse anzukurbeln, Revolutionen vorzuwärmen, Bomben später oder langsamer fallen zu machen, so bleibt uns als Antwort nur ein bedauerndes Nie-und-Nimmer.<sup>217</sup>

Cette constance prouve à elle seule que les événements de 68 n'amènent pas Rühmkorf à réviser ses positions. Il ne récuse pas plus « l'artistique » dans les années soixante qu'il n'exclura le « politique » dix ans plus tard. Ces batailles successives sont au contraire tout à fait complémentaires: elles montrent le souci de traiter la question en fonction des données historiques et des tendances spécifiques de l'évolution littéraire. La réfutation de l'autonomie avant 1968 ne traduit pas plus le renoncement à l'esthétique que la réhabilitation de la composante poétique après 1968 n'exprime l'abandon du politique: ces deux tendances marquent l'une comme l'autre, et par leur coexistence dans l'oeuvre de l'auteur, que l'idéal du poète est de concilier les deux aspects dans la création

<sup>217</sup> *Paradoxe Existenz*, op. cit., p. 153. « [...] un poème ne peut vivre de ses espoirs de changement et d'efficacité politique [...]. En effet, à la question de savoir si un poème est capable de provoquer quoi que ce soit en dehors de la poésie, dans la société, de mettre en branle des processus sociaux, de faire mûrir des révolutions, de retarder les bombes, la seule réponse est hélas: jamais, au grand jamais. »

poétique. Le discours poétologique manifeste cette volonté en installant la poésie au coeur du monde social, et en refusant de sacrifier l'artistique au message politique.

L'étude du discours lyrique montre en effet que les fondements artistiques restent compatibles avec une thématique directement liée à la réalité sociale, et qui prend plusieurs formes: les imprécations de la poésie de jeunesse, empreintes de cynisme et d'agressivité, cèdent la place dès 1975 à une auto-réflexion résignée et pessimiste; le dernier recueil s'interroge même sur la fonction de l'écriture poétique au regard d'un socialisme à l'agonie. Dans l'ensemble de l'oeuvre, la conciliation de l'esthétique et du politique est assurée par les moyens spécifiquement poétiques de la métaphore, de la rime, du renversement ironique et parodique et de l'inventivité lexicale, par le subjectivisme de l'expression, et enfin par l'image de la nature, référent à la fois subjectif et politique.

A première vue, la teneur du message soutenu par le poétique s'apparente davantage à des désillusions qu'elle ne témoigne d'une dynamique constructive; Rühmkorf commente cette particularité:

[...] gerade das Gedicht, das über spezifisch politische Gegenstände handelt, [zehrt] weniger von Hoffnung [...] als von Enttäuschungen [...].<sup>218</sup>

Pourtant, à la remarque d'Eva Schobel (« on pourrait dire avec cynisme: heureusement pour l'art que la révolution a échoué ... »<sup>219</sup>), il rétorque:

Und genau das ist die Schlußfolgerung, die ich nicht ziehe. (DL 23)<sup>220</sup>

Cette réfutation montre bien que le rapport de l'art à la réalité politique ne saurait se réduire à l'exploitation poétique de l'échec politique: il se définit au contraire par un enrichissement mutuel, dont la réciprocité permet justement d'éviter les erreurs de l'autonomie et de la politisation excessive. Les poèmes eux-mêmes ne témoignent pas seulement, malgré les apparences, des déceptions du moi: la critique politique, mais aussi la thématisation des échecs (dans *Haltbar bis Ende 1999*, par exemple) témoignent implicitement d'une volonté d'amélioration. C'est la position que revendique Rühmkorf

<sup>218</sup> *ibid.*, p. 154. « [...] le poème qui traite de sujets spécifiquement politiques, justement, se nourrit moins d'espoirs [...] que de déceptions [...]. » cf. aussi D 97.

<sup>219</sup> « Zynisch gesprochen könnte man sagen, wie gut für die Kunst, daß die Revolution gescheitert ist... », DL 23.

<sup>220</sup> « Et c'est justement la conclusion que je ne tire pas. »

en se référant à l'adage de Kurt Hiller, son « maître à penser en politique » (« mein politischer Lehrer », *DL* 27):

« Ich bin kein Optimist und kein Pessimist, ich bin ein Meliorist », [...] von diesem Wege bin ich nie abgewichen. (*DL* 27)<sup>221</sup>

En fait, lorsque Rühmkorf affirme que le contenu politique du poème est plus négatif que positif, c'est pour récuser son instrumentalisation dans un discours de propagande.

Sur la base des positions poétologiques et de la pratique poétique, on peut situer Rühmkorf par rapport aux théoriciens et aux poètes qui ont résolu, eux aussi, le même dilemme: Adorno, Benn et Brecht.

Tout en fustigeant l'absolu de l'art, Rühmkorf se montre tributaire de Benn lorsqu'il revendique l'importance de l'« Artistik » et réinvestit bon nombre de ses techniques esthétiques. De la même manière, il dénonce le danger de la théorie de l'autonomie défendue par Adorno, mais il reprend les fondements de sa critique des médias et de la civilisation industrielle, ainsi que l'idée de la fonction subversive de la poésie.

Mais Rühmkorf ne se détermine pas seulement par rapport aux tenants de l'autonomie, voire de l'autarcie de la poésie; sa position ne peut en effet se concevoir sans l'apport spécifique de Brecht, qui a inventé une nouvelle fonction du lyrisme en proposant le critère d'utilité.<sup>222</sup> Bien que Rühmkorf ne se réfère pas explicitement à lui, il s'en inspire indéniablement. Le besoin de rendre compte, au sein du poème, des contradictions du réel sans que les moyens artistiques mis en oeuvre ne gomment ces tensions, le rapproche indubitablement de Brecht, qui affirme:

Flach, platt, leer werden Gedichte, wenn sie ihrem Stoff seine Widersprüche nehmen [...].<sup>223</sup>

Toutefois, il se démarque nettement de lui en stipulant que la dynamique poétique est essentiellement liée à l'expression. Lorsqu'il déclare que « le seul fait d'exprimer donne au poème sa valeur et ses limites »<sup>224</sup>, il contredit le postulat brechtien: « Lyrik ist

<sup>221</sup> « 'Je ne suis ni optimiste ni pessimiste, je suis un mélioriste', [...] je ne me suis jamais écarté de cette voie. »

<sup>222</sup> Brecht parle de « Gebrauchswert » (*Kurzer Bericht über 400 junge Lyriker*, op. cit., p. 8), et se place dans une « perspective utilitaire » (« Nützlichkeitsstandpunkt », dans: *Weder nützlich noch schön, Über Lyrik*, op. cit., p. 11).

<sup>223</sup> . « Si les poèmes suppriment les contradictions de leur sujet, ils deviennent plats, vides, insipides. » *Die Dialektik, Über Lyrik*, op. cit., p. 25.

<sup>224</sup> « [...] daß es [i.e. das Gedicht] ausdrückt allein ist sein Wert und seine Grenze [...]. » *Paradoxe Existenz*, op. cit., p. 153.

niemals bloßer Ausdruck.»<sup>225</sup> De la même manière, lorsqu'il relativise la dimension artistique du lyrisme en évoquant son nécessaire rapport à la réalité sociale et politique, il n'adhère pas totalement, contrairement aux apparences, aux présupposés brechtiens:

Was [*i.e.* daß das Gedicht ausdrückt] wiederum nicht, was nun andersherum  
niemals heißen soll, daß Poesie ohne Wirklichkeit im weiteren, ohne  
sozialen, ohne politischen Bezug im engeren Sinne auskommen kann.<sup>226</sup>

En effet, Rühmkorf ne considère pas la poésie comme une « pratique sociale »<sup>227</sup> intégrée dont les finalités seraient politiques, voire révolutionnaires. Il tempère cependant la notion d'autonomie par la reconnaissance de la primauté du réel et de la dimension sociale du sujet lyrique. De manière générale, il retient donc de Brecht l'idée que le lyrisme est ancré dans la réalité politique et sociale.

En situation d'héritier, Rühmkorf doit ainsi résoudre une fois de plus la question de la poésie et de la politique; confronté à une réalité historique différente de celle de ses aînés, il ne peut perpétuer leur schéma antinomique et tente donc une conciliation. Il postule ainsi que l'art se caractérise à la fois par sa liberté et par son conditionnement social, manifesté par la subjectivité.<sup>228</sup> C'est cette double caractérisation qui le distingue à la fois de Benn et de Brecht: la détermination sociale de l'art impose des limites naturelles à sa liberté, et la liberté artistique, à son tour, corrige sa dimension sociale. Liberté et conditionnement social se déterminent et se relativisent l'un l'autre. C'est cette interaction que résume la formule suivante:

[...] ein Gedicht ist immer nur so frei, als die Not es wendig macht.  
(K 129)<sup>229</sup>

<sup>225</sup> « Lyrik ist niemals bloßer Ausdruck. » Zu Wordsworth's « she was a phantom of delight », *Über Lyrik*, op. cit., p. 73.

<sup>226</sup> *Paradoxe Existenz*, op. cit., p. 154. « Ce qui par ailleurs ne signifie pas, et inversement, n'est nullement censé signifier que la poésie puisse se passer de réalité en général, et de référence sociale et politique en particulier. »

<sup>227</sup> Brecht. Zu Wordsworth's « she was a phantom of delight », op. cit., p. 73: « Das Dichten muß als menschliche Tätigkeit angesehen werden, als gesellschaftliche Praxis mit aller Widersprüchlichkeit, Veränderlichkeit, als geschichtsbedingt und geschichtemachend. » (« La poésie doit être considérée comme une activité humaine, comme une pratique sociale faite de contradiction et d'instabilité, conditionnée par l'histoire et la constituant. »)

<sup>228</sup> Tandis qu'Adorno et à sa suite Enzensberger (*Poesie und Politik*, op. cit., p. 133: « Poesie ist [...] gesellschaftlichen Wesens ») adoptent un point de vue philosophique pour affirmer que « la poésie est d'essence sociale », le conditionnement social de la poésie est chez Rühmkorf tout à fait concret et empirique.

<sup>229</sup> « [...] un poème n'est libre qu'en raison de la souplesse que lui impose la nécessité. »

Le poème n'a donc de liberté que parce qu'il réagit, pour leur échapper, aux contingences sociales dont il est issu.

C'est le jeu de ces forces contraires qui rend le poète fragile et fait de la création poétique un exercice périlleux. On voit bien ici que cette conciliation se veut coexistence et non pas synthèse, car c'est l'antagonisme qui est fructueux: cette « haute-tension »<sup>230</sup> n'est-elle pas, parce qu'elle constitue son dilemme, la dynamique propre de l'expression poétique?

---

<sup>230</sup> « Hochspannung », par ex.: *TB* 29.

### CHAPITRE III

#### LE REALISME DE PETER RÜHMKORF

La relation entre poésie et politique dans l'oeuvre de Rühmkorf représente un aspect certes essentiel, mais non exclusif, du rapport du lyrisme au réel. Il est donc nécessaire, dans ce prolongement, d'étudier sur quel mode, dans quelles conditions et quelles limites le discours s'articule avec la réalité extra-poétique.

Quelques précisions terminologiques et méthodologiques s'imposent au préalable. Le « réalisme » dont on envisage d'étudier les fondements, les manifestations et les limites dans la production lyrique de Rühmkorf ne s'entend ici ni au sens normatif du XIXe siècle, qui le comprenait comme véritable théorie du réel, ni même dans l'acception de Brecht, pour qui le terme désigne, de façon restrictive, la restitution fidèle de la réalité sociale. Ce serait faire fi d'une évolution historique dont Rühmkorf se montre le bénéficiaire: si, pour les Romantiques, le sujet, souverain, pose et détermine le monde empirique, les poètes du Biedermeier illustrent l'expérience de l'autonomie d'un monde qui devient à son tour normatif pour le moi; à leur suite, les réalistes du XIXe siècle posent le réel à la base de toute expérience. La césure de la modernité, avec la critique des sciences expérimentales, modifie ensuite cette conception en intégrant la notion de sujet, c'est-à-dire en rendant la réalité du monde tributaire de la perspective subjective. Sur la question du « réalisme », la modernité remplace donc le problème de la *mimesis* par celui de la subjectivité<sup>1</sup>: il faut bien sûr tenir compte de cette détermination historique, sous peine d'anachronisme. Lorsque W. Preisendanz voit dans la « destruction de la réalité (« Wirklichkeitszertrümmerung ») et la « rupture de la cohérence » (« Zusammenhangsdurchstoßung ») de Benn l'exemple de l'« élimination du réalisme dans la poésie moderne »<sup>2</sup>, il applique la notion de réalisme tel que l'a défini le XIXe siècle (comme la représentation mimétique du réel) à une oeuvre moderne, dont

<sup>1</sup> D. Lamping attire l'attention sur ce glissement: *Das lyrische Gedicht*, op. cit., p. 117.

<sup>2</sup> « der Abbau des Realismus in der modernen Dichtkunst », dans: *Das Problem der Realität in der Dichtung*, dans: W. P.: *Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert*, München: Fink, 1977, p. 218.

les conditions du rapport à la réalité ont changé: cette transposition est méthodologiquement inadéquate<sup>3</sup>, car, en ignorant que le problème du réalisme est lié depuis Nietzsche à la subjectivité et non plus à la *mimesis*, elle ne permet pas de rendre compte du nouveau rapport au réel dont témoignent l'oeuvre de Benn, et à sa suite l'ensemble de la poésie moderne et contemporaine. La relativité historique du concept de « réalisme »<sup>4</sup> explique donc que l'on ne recoure pas, pour notre propos, aux théories traditionnelles du « réalisme », exclusivement inspirées d'une pratique littéraire antérieure à la modernité poétique<sup>5</sup>, même si la notion de mimétisme comporte des corollaires intéressants dans notre perspective<sup>6</sup>: on verra par exemple que le problème de la représentation du réel, déterminant, trouve chez Rühmkorf une solution originale, tributaire des acquis de la modernité.

La question du rapport entre lyrisme et réalité reproduit, à une plus grande échelle, les nécessités et les contradictions qui régissent la relation spécifique entre l'expression poétique et le monde politique. On sait que Rühmkorf revendique l'ancrage de la poésie dans le réel:

[...] ohne Spannung, ohne Widerstand, ohne Korrelationen zur naturalen und sozialen Wirklichkeit verodet, versteint, verledert [das Gedicht]. [...] eine Isolation, [...] die Quarantäne jenseits der naturalen Wirklichkeit und abseits vom gesellschaftlichen Wohl oder Übel [führt] die Dichtkunst über das Absolute sehr glatt in die absolute Sterilität [...].<sup>7</sup>

<sup>3</sup> On ne conteste nullement la justesse historique de cette vision: car c'est bien en réaction au monde rationaliste modelé par la technique et la pensée expérimentale que se comprend la démarche poétique de Benn. Toutefois, les formes poétiques de la critique épistémologique ne peuvent être assimilées à une négation du monde, elles témoignent bien plutôt, comme on l'a vu, d'un rapport dialectique au monde. (cf. R. Colombat: *Le réalisme paradoxal de G. Benn*, op. cit.)

<sup>4</sup> Que soulignent Lamping (op. cit., p. 121), et même Preisendanz (op. cit., p. 221).

<sup>5</sup> L'étude de Friedrich Gaede (*Realismus von Brant bis Brecht*, München: Francke, 1972), pour intéressante qu'elle soit, ne nous est par exemple d'aucun secours pour appréhender l'oeuvre de Rühmkorf: après une analyse critique de la théorie aristotélicienne de la *mimesis*, il étudie l'évolution du phénomène « réalisme » dans une perspective diachronique qui l'oppose à l'idéalisme. Cette définition, historiquement exacte, ne s'applique pas à la poésie contemporaine, où « réalisme » doit être envisagé comme le contraire d'« esthétisme » ou d'« hermétisme », par exemple.

<sup>6</sup> cf. Lamping, op. cit., p. 117-130 (*Lyrik und Mimesis; Lyrik und Realismus; Lyrik und Wahrheit*). On ne pourra, dans le cadre de cette étude, poser la question de l'adéquation de la notion de « réalisme » au genre lyrique: cf. sur ce point Lamping (p. 118-119), qui remet en cause la pertinence de la distinction entre les genres épique et dramatique *a priori* mimétiques, et le genre poétique *a priori* non-mimétique. Il faudra en revanche traiter des deux aspects du « réalisme » que distingue Lamping (p. 120-121): ce qu'il appelle « das Problem der Realität in der Dichtung », et « das Problem des Realismus in der Dichtung », c'est-à-dire poser la question au plan du contenu et au plan de la forme du discours.

<sup>7</sup> *Paradoxe Existenz*, op. cit., p. 154. « [...] sans résistance ni tension, sans corrélations avec la réalité naturelle et sociale, [le poème] se vide, se pétrifie, se tanne. [...] l'isolement, [...] la quarantaine au-delà de la réalité naturelle et à l'écart du tant-bien-que-mal social [conduit] la poésie tout droit, via l'absolu, à l'absolue stérilité [...]. »

Mais il affirme par ailleurs sans relâche la teneur subjective de la poésie: dans le poème *Hochseil*, qui illustre l'antagonisme du lyrisme et du réel et le résoud par l'image de la supériorité aérienne, se trouve la formule provocante « *selbstredend und selbstreimend* », qui joue sur le double sens du premier terme pour suggérer comme une évidence que la matière du poème n'est autre que le moi lyrique, et que l'activité poétique est renvoyée à elle-même dans un système clos. Il convient donc d'une part de se demander comment la pratique de Rühmkorf concilie ces deux aspects. D'autre part, il faudra étudier comment s'expriment le nécessaire rapport au réel et la détermination sociale de la poésie.

Le problème comporte trois aspects: il se présente tout d'abord au plan de la communication et du langage poétiques; il concerne ensuite le statut social de la poésie et du sujet lyrique; enfin, il se manifeste au stade de la création poétique.

## 1. Communication et langage poétiques

### 1.1. La démocratisation de la poésie

La reconnaissance tardive de son oeuvre lyrique a confronté l'auteur pendant de longues années à l'indifférence du public et de la critique, sinon à une résonance négative. On a vu que cette réception avait engendré une position élitiste, qui participait certes moins d'une idéologie mandarinale foncière que d'une déception nourrissant le sentiment d'aliénation et l'agressivité du poète.

Cette attitude générale se traduit dans la forme du discours poétique. Ainsi s'expliquent les métaphores de la toute-puissance du sujet qu'on a déjà observées. Au plan du lexique, l'oeuvre de jeunesse fait appel à des termes techniques issus de domaines divers, comme la science, par exemple:

« Lysol » (*J* 50); « Zinnober » (*J* 51); « Karbolgetüncht » (*HL* 5); « Ektoderm » (*HL* 6); «  $v = g \cdot t$  » (*HL* 6); « Geigergerät » (*HL* 7); « Jod » (*HL* 7); « DDT » (*HL* 8); « vierzig Grad Fahrenheit » (*HL* 8); « Unsre Zerfallskonstante, unsere Halbwertszeit » (*HL* 8); « Alpha und Omega » (*HL* 8); « Hoch 1070 Millibar » (*HL* 9); « kobalten » (*HL* 10); « Delirium tremens » (*HL* 12); « Infrarot » (*HL* 13); « in der eustachischen Röhre » (*HL* 14); « Kohlenstoff vierzehn » (*iVg* 27); « Eosin » (*iVg* 48)

Outre ces termes techniques parfois inaccessibles au profane, le poète intègre dans ses textes de nombreux référents bibliques, dont voici un échantillon:

« Gott ; Gnade » (J 37); « ich teile mit dir das Brot; Heil » (J 37-38); « nach Flut und Ararat ; die nackte Hand auf Scham; Pilatus » (J 50); « Dornen im Haar; beim ersten Hahnenschrei; ißt vom Brot, trinkt vom Wein; Posaune des jüngsten Gerichts » (J 52); « See zu Genezareth; Schoßhund Gottes; Absalom » (J 52); « ein Lauschen gen Jericho » (HL 8); « Babel ; Heiligkeit » (HL 5); « Kruzifix » (HL 11); « der Engel » (HL 10); « Keine Posaune zur Hand, keine Verkündigungen » (iVg 7); « in den Baum der Erkenntnis geknüpft ; niedergefahren zur Erde, gefälltst du den Irdischen nicht » (iVg 18); « Das Hohelied des Ungehorsams » (iVg 23); « Als gefallener Engel » (iVg 17); « Größe von unsrer Größe; nein von Eurem Nein » (iVg 52); « Lilith; Saul » (iVg 65); « Oh hört nur:/Hallelujah - Hallelujah » (K 42); « Mein Witz ist nicht von dieser Welt » (K 58); « Herr, laß mich dein Reich scheuen! » (K 87)

Ces quelques exemples permettent de voir que l'imagerie religieuse ou les allusions à la Bible possèdent une fonction blasphématoire qui rend compte du refus de toute transcendance. Un procédé analogue caractérise les emprunts à la mythologie, dont le renversement est plus manifeste encore; la dérision s'applique ici à la tradition idéaliste et au lyrisme de Benn:

« Semiramis; Athena; Apoll; Lethe » (J 50); « Arkadien; Götter » (J 50); « gordischer Knoten » (J 52); « Die Hand der Parze » (HL 7); « Odyssee; unsre [...] Visage,/Die sich in der Scherbe sah » (HL 8); « Die Götter » (HL 16); « Europas verlorener Sohn » (HL 15); « Unser verkommenes Hirn,/Das mit der Gorgo schlief » (HL 7); « Gäas Gastgeschenk » (HL 11); « Sonnen-Gorgo; Nymphen » (iVg 8); « Dionysos » (iVg 15); « Ikarus; Prometheus; Mythos kapuut » (iVg 37); « Andramoiennepemusapolytrponhosmalapolla... » (iVg 34); « wie fidel er den Nornen ums Garn geht » (iVg 14); « meine Januszunge ; das gordische Geflecht » (iVg 21); « Berenikes Haar » (iVg 55); « Ab in den Acheron » (iVg 32); « Europa, die der Bulle deckt,/so geht dein Sohn kaputt » (iVg 32); « Europens krummster Sohn » (iVg 63); « Die Nornen stricken Strümpfe » (iVg 66); « Promethiden » (K 9); « Nenne mir Muse ihn, der eines Hundes/härenes Sein zu schmähen sich erkeckt! » (K 29); « Als ritte Europa im Fleische/auf dem höckrigen Stier » (K 49); « die Kokarde /Hermes » (K 70); « der morchelhäuptigen Hyder » (K 79); « Die salzlosen Wasser des Styx » (K 11); « Kennst du Minervens Kinder? » (K 80); « Anchisen » (K 60); « Achillesvers » (K 60); « Gäas grüne Schürze ; was lüstet es Antäen » (K 86); « gold-goldene Sprüche kauen im hilflosen Midasmund » (K 49); « Wo sich dir, Landsmann, alles zu Golde verkehrt » (K 7); « die Schaumgebäckne » (K 60)

Cette liste, qui ne prétend pas à l'exhaustivité, montre que la production de jeunesse se nourrit de la culture universitaire du poète: dès les années soixante, le lexique se fait moins spécifique. Cette tendance est plus nette encore dans la seconde phase, où de telles allusions ne sont plus que sporadiques. Parallèlement, le lyrisme intègre dès 1959 une

imagerie de western plus populaire; on retrouve ici le monde imaginaire d'un Rühmkorf sans doute marqué par la lecture de Karl May:

« ab durchs Cañon » (*iVg* 17); « Lenin und Winnetou » (*iVg* 29); « hoch zu Roß; mein treuester Kojote » (*K* 32); « Der Abend, der rote Indianer, / raucht still sein Calumet » (*K* 53); « Dies Herz aus Pemmikan » (*K* 55); « schirr die scheckigen Träume an » (*K* 31); « die Lungen angeschirrt » (*K* 58); « als ritte Europa ; Pokerface; Vogelmischpoke » (*K* 59); « zwölf Joch Verse; Himmels Tundren; Sitting-Bull » (*K* 60); « sattelt die Sonn-trallala; wende behende mein Weltbild am Spieß » (*K* 76); « Indianerjahr ; Piste » (*E* 45); « Letzte Mohikanerin » (*E* 53); « Der Mond, der skalpierte Apsache » (*E* 148)

On constate ainsi que l'évolution du discours lyrique s'accompagne d'une trivialisation du lexique: au fil de l'oeuvre, les références techniques et culturelles, qui exigent du lecteur des connaissances spécifiques, cèdent la place à un univers de culture populaire, auquel Rühmkorf est plus sensible depuis ses investigations sur le patrimoine poétique non littéraire.

Cette forme de démocratisation du discours s'explique tout d'abord par le cheminement biographique: le passage du monde universitaire à la vie active, en 1958, détermine probablement la source de l'inspiration poétique, voire la perspective économique selon laquelle l'auteur envisage la production lyrique. *Irdisches Vergnügen in g*, dont la plupart des textes ont été composés en 1957-58, se réfère de façon contrastive à B.H. Brockes: cela suppose, de la part du lecteur de 1959, une culture littéraire particulière, sans laquelle il ne peut apprécier la valeur programmatique du titre, ni même le renversement géocentrique dont témoigne le recueil. En revanche, *Haltbar bis Ende 1999* renvoie à l'univers quotidien du consommateur: le lecteur comprend instantanément que l'allusion commerciale du titre pose, non sans autodérision, la question du statut du lyrisme sur le marché culturel, de l'audience du genre, et de la pérennité de l'oeuvre d'art dans la société de consommation. Sans doute cette évolution représente-t-elle aussi la concession de l'auteur aux considérations purement commerciales: les difficultés pécuniaires d'un « poète de métier » l'expliquent probablement, au même titre que la volonté de diffuser la poésie dans d'autres couches sociales que la bourgeoisie cultivée. Rühmkorf lui-même précise enfin que l'utilisation progressive d'un vocabulaire moins crypté résulte d'une adaptation nécessaire à la culture de l'époque:

[...] ich hab da schon viel Bildungsgepäck abwerfen müssen. Zum Beispiel habe ich mir abgewöhnt, auf Hölderlin anzuspielen oder Klopstock-Zitate

einzuflechten. Ich hab gelernt, daß meine geliebten literarischen Traditionsgüter überhaupt kein Thema mehr sind [...]. Entweder flöte ich hoch über alle real existierenden Köpfe hinweg oder ich versuche noch mal, da gewisse Resonanzen hervorzurufen. (DL 24)<sup>8</sup>

Il poursuit cet objectif en réinvestissant dans son discours les phénomènes observés dans la pratique populaire et enfantine de la poésie, dans l'espoir de retrouver là « un dénominateur commun »<sup>9</sup>.

Par ailleurs, convaincu à la suite de ces investigations que les hommes possèdent une sensibilité atavique au discours poétique, il cherche à tirer parti de cette magie propre au lyrisme pour établir une communication avec le public: c'est la seconde forme de démocratisation. En s'appuyant sur les ressources sonores du langage poétique (rime intérieure et finale, rythme), il entreprend une médiatisation directe du lyrisme, hors du circuit de l'édition et du livre: il se lance ainsi, dès les années soixante, dans la lecture publique de ses poèmes, soutenue ou non par la musique. Ce mode de transmission immédiate possède à ses yeux l'avantage de court-circuiter la compréhension intellectuelle pour laisser place à l'appréhension affective et sensuelle du poème.<sup>10</sup> On ne peut retracer ici la chronologie des apparitions publiques de Rühmkorf.<sup>11</sup> Soulignons cependant que le goût du contact direct date des années cinquante, même si la résonance a été négative. Les manifestations *Lyrik und Jazz*, *Lyrik auf dem Markt*, qui prennent leur essor dès le milieu des années soixante sont dans l'air du temps; ces expériences sont pour le poète la matérialisation du phénomène de « participation magique » qu'il invoque dès lors sans relâche. Sans doute ont-elles, à leur tour, directement influencé les formes nouvelles de la production poétique:

Statt mit einem geschlossenen Sympathiekreis kriegen wir es nun mit einem offenen [...] Auditorium zu tun. Verbindend und verbindlich waren jetzt nicht mehr die extraordinären Bildungsklänge und die seelischen

<sup>8</sup> « [...] j'ai déjà dû me débarrasser de pas mal de bagages culturels. Par exemple, j'ai perdu l'habitude de faire allusion à Hölderlin ou d'entremêler mes phrases de citations de Klopstock. J'ai compris que la tradition que j'aime n'intéresse plus personne [...]. Ou bien ma musique passe par-dessus la tête des gens, ou bien j'essaie encore d'éveiller quelques échos. » cf. aussi *Das Gedicht als Held*, op. cit., p. 120. Rühmkorf se défend parfois contre le reproche d'élitisme avec l'argument suivant: « [...] durch Nachschlagen [ist] nachweislich noch niemand dummer [sic] geworden [...] » (D 72) (« [...] la consultation des dictionnaires n'a manifestement jamais rendu personne plus bête [...] »)

<sup>9</sup> « [...] ich hoffe, daß es da noch einen gemeinsamen Nenner gäbe », DL 24.

<sup>10</sup> Il explique par exemple comment un public dépourvu de culture mythologique peut être sensible aux effets proprement musicaux du discours lyrique: cf. P 83.

<sup>11</sup> On en trouvera le témoignage dans le volume *Phoenix voran!*, comme dans de nombreuses interviews (*Das Gedicht als Held*, op. cit., p. 121; *Gespräch mit Matthias Prangel*, op. cit., p. 14-15); cf. aussi W 184-185, TB 55-60, 75-105.

Feinstresonanzen, sondern der Basso continuo einer gemeinsamen Grundstimmung. Die Erfahrung, bei Gelegenheit mit einer ganzen Menge Menschen rechnen zu können, hat sich dabei nie mehr ganz aus dem Bewußtsein meiner Gedichte verloren. (P 61)<sup>12</sup>

Rühmkorf montre ainsi que l'architecture pronominale de ses textes, qui passent de « ich » à « du » et au couple « ihr/wir », correspond à une réalité vécue:

Das « Ihr », das da manchmal fordernd oder bohrend beschworen wird, ist also eine Erfahrungstatsache. Das « wir », das sich gegen alle Einzelanfechtungen zu behaupten sucht, kann sich auf wirklich erlebten Zusammenklang berufen. (P 61)<sup>13</sup>

Les phénomènes de dialogue, voire de fusion, sensibles dans l'extraversion progressive de la structure du discours poétique, expriment la volonté de tenir compte du réel. A l'évolution de la société marquée par la perte de la culture livresque répondent deux attitudes poétiques antagonistes:

Der beleidigte Bildungsstolz zieht sich auf sich selbst zurück, [...] und verabschiedet mit dem verachteten Publikum auch gleich die Demokratie und die ganze bürgerliche Zivilisation. [...] wer die real existierende Menschheit immer noch für einen ernstzunehmenden Resonanzboden hält, [...] der muß auf die Bühne rauf, und da beginnt denn der Artistik zweiter Teil [...].<sup>14</sup>

C'est en s'opposant à ceux qu'il appelle « nos vieux hermétistes / formalistes » (« unsere alten Hermetisten / Formalisten », *ibid.*) que Rühmkorf justifie la « popularisation » de sa poésie par des arguments à la fois politiques et artistiques; il légitime ainsi doublement sa démarche, dans l'esprit de concilier ces deux aspirations: d'une part, il lui confère une dimension politique, et d'autre part, il suggère avec l'expression « der Artistik zweiter Teil » que seule la lecture publique porte la création à son degré d'achèvement. On comprend que dans ce cadre, la métaphore de la corde raide possède également une signification sociale: on en verra plus loin les implications.

<sup>12</sup> « Au lieu d'un cercle fermé de sympathisants, nous avons maintenant affaire à un auditoire ouvert. Au lieu des sonorités extraordinaires de la culture et des résonances subtiles de l'âme, c'est la basse continue d'une ambiance collective qui est devenue le facteur de liaison et d'entraînement. Savoir que l'on peut compter, à l'occasion, sur toute une foule de gens unis comme par une sorte de conspiration, est une expérience qui n'a dès lors plus jamais totalement délaissé la conscience de mes poèmes. »

<sup>13</sup> « Ce 'vous' invoqué parfois d'un ton impérieux ou insistant est donc un fait d'expérience. Le 'nous' qui cherche à s'affirmer contre toutes les tentations individuelles peut se réclamer d'une entente réellement éprouvée. »

<sup>14</sup> Rühmkorf, dans *Das Gedicht als Held*, op. cit., p. 120. « La culture, blessée dans son orgueil, se replie sur elle-même [...] et congédie d'un même mouvement le public méprisé, la démocratie et toute la civilisation bourgeoise. [...] si l'on estime que l'humanité réelle est une caisse de résonance qui doit encore être prise au sérieux, [...] il faut monter sur scène, et c'est là que commence la seconde partie du jeu artistique [...]. »

Quoi qu'il en soit, Rühmkorf n'est donc pas un écrivain de la tour d'ivoire; en témoigne sa collaboration constante avec les musiciens Michael Naura, pianiste, Wolfgang Schlüter, vibraphoniste, Eberhardt Weber, contrebassiste, Leszlek Zadlo, saxophoniste et Klaus Thunemann, basson, depuis maintenant trente ans. L'accompagnement musical de la lecture<sup>15</sup> s'harmonise avec la musique propre du texte et souligne les ressorts acoustiques du langage poétique, vecteurs d'une communication qui ne doit rien à la culture.<sup>16</sup>

Cette seconde forme de démocratisation de la poésie repose donc sur le transfert du texte dans le domaine public; elle modifie le rapport triangulaire entre le texte, l'auteur et le public: alors que dans la lecture, le texte fait office de médiateur entre le poète et le lecteur, la lecture publique, accompagnée ou non de musique, fait du poète l'intermédiaire entre le poème et l'auditoire. La relation entre l'écrivain et son public prend alors une forme concrète qui s'apparente au dialogue réel. C'est dans ce cadre que les phénomènes de reduplication sonore propres à la poésie prennent tout leur sens:

Der Reim ist ein Selbstläufer, und ich bin sein Prophet, beziehungsweise  
Bühnenassistent [...].<sup>17</sup>

Il ne faudrait pas croire, cependant, que les ressources acoustiques de la poésie constituent le seul vecteur d'une communication poétique potentialisée par la confrontation directe du texte et du poète avec le public. L'ouverture du discours est également un facteur important de la démocratisation par laquelle Rühmkorf manifeste et assure le lien du lyrisme au monde.

<sup>15</sup> Les enregistrements prouvent qu'il ne s'agit pas de mise en musique à proprement parler: le texte reste prioritaire. cf. *Phönix voran!; Kein Apolloprogramm für Lyrik*.

<sup>16</sup> Cette association est selon Rühmkorf propre à neutraliser les crispations, préjugés et appréhensions d'un public non averti, pour qui la poésie est « une langue étrangère inconnue » (« ein[e] unbekannt[e] Fremdsprache », *DL* 24): « Vor allem hab ich den Leuten immer wieder nahezubringen versucht, daß sie crstmal ihre Ohren entrollen müssen, ganz einfach hinhören, Musik für Musik nehmen [...]. » (*DL* 24). (« Avant tout, j'ai toujours essayé de faire comprendre aux gens qu'ils doivent d'abord dérouler leurs oreilles, tout simplement tendre l'oreille, prendre la musique pour de la musique [...]. »)

<sup>17</sup> *Das Gedicht als Held*, op. cit., p. 122. « La rime marche tout seule, et je suis son prophète, ou plutôt son metteur en scène [...]. »

## 1.2. L'ouverture du discours

L'évolution du discours de Rühmkorf laisse apparaître non seulement une trivialisation du lexique et des référents, mais encore un glissement de la forme traditionnelle (les quatrains aux rimes croisées) vers la forme libre, marquée par l'abandon de la rime, l'irrégularité du rythme et l'ampleur du texte. Ce dernier type, cependant, n'évince pas le premier: l'auteur s'efforce de maintenir un équilibre, et de mettre en valeur ce qui les rapproche. Il montre ainsi que tout poème repose sur le dialogue: le texte traditionnel avec ses rimes, dont l'écho figure l'échange entre poète et lecteur<sup>18</sup>, mais aussi le texte de facture libre, dont le fonctionnement dialogué est plus structurel qu'acoustique. Voici comment il explique « le principe de mouvement et de communication » inhérent à la « tension » du lyrisme<sup>19</sup>, quelle que soit la forme du texte:

Ein Gedicht in freiem Rhythmus - gar noch von einer gewissen [...] Länge -  
[...] läßt sich [...] ebenfalls nach einem Rede- und Antwort-Prinzip  
[ästhetisch organisieren], wenn auch nicht nach einem klanglich-lautlichen,  
sondern eher dialogischen.<sup>20</sup>

Par cette définition, il énonce le point commun entre les deux types de poème qu'il pratique, et en fait le garant de la communication. Si dans le poème de facture traditionnelle, cette tension dynamique est assurée par le jeu des rimes, elle se manifeste dans le texte « libre » par une « écriture fuguée dialectique et dialoguée » (« dialektisch-dialogisch[e] Stimmenführung », *ibid.*, p. 123). Elle résulte alors de deux facteurs: en premier lieu, le poème peut exprimer le choc du monde intérieur et du monde extérieur:

[...] die unreinen Außenstimmen [dringen] unentwegt in mein Inneres ein,  
[fallen] mir ins Wort, [mischen] sich ins Konzert, [durchkreuzen] meine  
Pläne und [schneiden] mir die Rede ab, und da bleibt dem lyrischen  
Realisten überhaupt keine andere Möglichkeit, als auch diese zahllosen  
Gegen-, Neben-, Ober- und Unterstimmen mit auf seine Bühne zu führen  
und sie dramaturgisch in Beziehung zu setzen.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> cf. *Das Gedicht als Held*, op. cit., p. 121-122, où Rühmkorf relate ses expériences publiques sur la rime.

<sup>19</sup> Il déclare: « [...] Spannung ist [...] das [...] Bewegungs- und Kommunikationsprinzip », *ibid.*, p. 122.

<sup>20</sup> *ibid.*, p. 112-123. « Un poème de rythme libre - même d'une certaine [...] longueur - peut lui aussi [...] [s'organiser esthétiquement] selon un principe de correspondances, moins certes sur le mode de l'échange sonore que sur celui du dialogue. »

<sup>21</sup> *ibid.*, p. 123. « Les voix impures venues de l'extérieur pénètrent sans relâche en moi, me coupent la parole, s'immiscent dans le concert, contrarient mes plans et interrompent mon discours - et face à ces voix innombrables, contraires, parallèles, supérieures, inférieures, le réaliste lyrique n'a plus alors d'autre choix que de les faire monter sur sa propre scène et de les accorder en une dramaturgie. »

Cette description de l'acte poétique montre bien que le réel trouve non seulement sa place dans le poème, mais encore qu'il en est l'origine: c'est ce que résume la formule « lyrischer Realist ». En second lieu, ce sont les collisions internes, la confrontation de plusieurs « voix intérieures », qui occupent le devant de la scène, comme l'explique Rühmkorf en commentant le poème *Vom Einzelnen ins Tausendste* (E 62-69):

Es beginnt mit dem [...] Genörgel eines Spießers, der sich über gedankenlos und egoistisch verstellte Parkplätze ärgert, wechselt dann [...] auf politische und gemeinnützige und gemeinschädliche Gegenstände über, bis die etwas lächerliche Privatperson am Ende in einem fast idealen Plural aufgeht.<sup>22</sup>

A partir de cet exemple, on voit bien que la division interne englobe le réel, puisqu'elle naît de la confrontation du sujet et du monde.

Quelle que soit son origine, la « tension » détermine la structure du texte, que Rühmkorf décrit en termes de dramaturgie. Les concepts de dialogue, de confrontation, d'évolution rendent compte de la dynamique du mécanisme poétique: si le poème n'est pas « statique », c'est aussi parce qu'il illustre un processus, la conquête de l'identité et de l'unité subjectives. Le moi n'est pas « un » à l'origine, ce n'est qu'au sein du poème qu'il tente de recouvrer son intégrité. Semblable en cela à la tension dramatique, la tension poétique est donc liée aussi à l'incertitude de l'entreprise, dont la réussite est remise en cause dans chaque texte.<sup>23</sup> L'analogie entre les deux genres témoigne également de la volonté de définir le lyrisme autrement que comme le lieu de l'intériorité: puisqu'il est avant tout expression du sujet, parce qu'il entend exposer les tiraillements internes et externes du moi ainsi que l'action identitaire, il manifeste une dynamique d'extraversion dont on a trouvé la trace dans les recueils. Les lectures publiques sont en somme la forme concrète de cet élan.

Sa forme symbolique est la conception du poème comme drame, qui renvoie à la théorie du « poème long » expliquée et illustrée dans *Einmalig wie wir alle*.<sup>24</sup> On sait depuis l'étude de sa position sur la poésie expérimentale qu'aux yeux de Rühmkorf, « le

<sup>22</sup> *ibid.*, p. 130. « Il commence par les [...] récriminations d'un citoyen ordinaire à propos de places de parking bloquées par inconscience ou par égoïsme, passe ensuite à des sujets politiques conformes ou contraires à l'intérêt général, jusqu'à ce que le particulier un peu ridicule finisse par se fondre dans un pluriel presque idéal. »

<sup>23</sup> *ibid.*, p. 123.

<sup>24</sup> *cf.* 2<sup>e</sup> partie, p. 395-396.

principe de réduction n'est guère fructueux pour l'art »<sup>25</sup>. Rien d'étonnant qu'il se réfère aux « thèses » de W. Höllerer sur le « poème long »<sup>26</sup>, et entreprenne de préciser sa propre position.<sup>27</sup> Pas plus que Höllerer, il n'entend l'adjectif dans un sens purement quantitatif; ce qui importait pour le théoricien de 1966, c'était l'ouverture du texte au monde, une façon nouvelle de l'absorber et d'en rendre compte, comme en témoigne la première « thèse »:

Das lange Gedicht [...] unterscheidet sich nicht durch seine Ausdehnung von dem übrigen lyrischen Gebilde, sondern durch seine Art, sich zu bewegen und da zu sein, durch seinen Umgang mit der Realität.<sup>28</sup>

En transcrivant les « éléments de l'instant » (« d[ie] Augenblickselement[e] », *ibid.*), le poète donne une forme subversive au texte<sup>29</sup>, qui devient alors « politique »:

Das lange Gedicht ist, im gegenwärtigen Moment, schon seiner Form nach politisch; [...] die Republik wird erkennbar, die sich befreit.<sup>30</sup>

Ces « thèses » sont dirigées contre l'hermétisme et le laconisme de la pratique dominante du lyrisme<sup>31</sup>, dans laquelle Höllerer voit, selon le mot de R. Schnell, une « culture affirmative ».<sup>32</sup>

Rühmkorf souligne la justesse historique de cette analyse ainsi que son effet libérateur sur les poètes allemands au moment de la Grande Coalition (E 106-107). Il précise ensuite les formes et les conditions de l'ouverture du discours poétique dans le « poème long »: elle se manifeste dans la facture dramatique du texte, subordonnée à son ampleur. Ce n'est en effet que dans le « poème long » que peut s'exprimer le processus

<sup>25</sup> « Ich glaube nicht, daß das Reduktionsprinzip für die Kunst allzu fruchtbar ist. » *Gespräch mit M. Prangel*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>26</sup> W. Höllerer: *Thesen zum langen Gedicht*. cf. p. 395.

<sup>27</sup> Dans l'essai *Dem 'langen Gedicht' ein langes Leben! - Walter Höllerer zum 65. Geburtstag* -, E 106-11.

<sup>28</sup> W. Höllerer: *Thesen zum langen Gedicht*, dans: Hans Bender / Michael Krüger (Hg.): *Was alles hat Platz in einem Gedicht*, *op. cit.*, p. 7. C'est moi qui souligne. « Le poème long [...] se distingue des autres constructions lyriques non seulement par son ampleur, mais aussi par sa façon de se mouvoir et de se présenter, par les relations qu'il entretient avec la réalité. »

<sup>29</sup> Ralf Schnell parle de « Realitätssubversion durch poetische Wirklichkeitsintegration » (« subversion de la réalité par l'intégration poétique du réel »), dans: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, *op. cit.*, p. 431.

<sup>30</sup> *Thesen zum langen Gedicht*, *op. cit.*, p. 7. « Le poème long est, dans l'instant présent, politique rien que par sa forme. [...] On y reconnaît la république en cours d'émancipation. »

<sup>31</sup> Höllerer s'insurge contre « la préciosité forcée et la chinoiserie du poème court » (« Die erzwungene Präziosität und Chinoiserie des kurzen Gedichts! », *ibid.*, p. 8). Rühmkorf fait de même, avec la formule pittoresque: « Die meisten zeitgenössischen Lyriker: Frühorgasten » (TB 29) (« La plupart des poètes contemporains: des éjaculateurs précoces »).

<sup>32</sup> « affirmativ[c] Kultur », R. Schnell, *op. cit.*, p. 432.

par lequel, au moyen de la confrontation de diverses voix, le sujet lyrique acquiert ou non l'unité recherchée. Rühmkorf explique ensuite que, depuis 1966, la réalité est devenue de plus en plus problématique (*E* 107), et que le poète des années quatre-vingt-dix « doit, bon gré mal gré, considérer ses obsessions éparpillées comme autant de bretteurs errants qu'il rassemble et renvoie dans l'arène à chaque nouveau poème. »<sup>33</sup> Le poème long, qui expose ces pensées contradictoires, s'apparente donc à « une pièce pour voix séparées et un *theatrum mundi* dans une coque de noix »<sup>34</sup>. Ainsi, c'est par le choc de plusieurs voix, représentatif de la réalité sociale et de sa confrontation avec le sujet que, vingt ans après Höllerer, Rühmkorf conçoit le « réalisme » du poème.

Statt sich zwanglos als hektometerlanger Lindwurm vor uns auszurollen,  
zieht uns das lange Gedicht direkt in den Kampf mit dem Drachen hinein  
[...]. (*E* 108)<sup>35</sup>

La qualité du poème long n'est pas sa longueur en soi mais, dans la droite ligne de Höllerer, sa structure ouverte qui, multipliant les perspectives, tirant profit de procédés rhétoriques et dialogués, permet d'intégrer le lecteur à l'action. Rühmkorf évoque ensuite les problèmes artistiques liés à cette conception. Il se place tout d'abord au plan concret de la communication poétique en signalant les effets plus ou moins heureux du dialogue direct entre le poète et son public (*E* 109-11). Puis il énonce les conditions d'une communication qui est un aspect de l'extraversion poétique: « la perméabilité du pronom personnel » (« die Durchlässigkeit des Personalpronomens », *E* 110), déjà étudiée, en constitue la dimension formelle. Au plan de la structure du texte, le garant de la communication artistique est aux yeux de Rühmkorf le processus par lequel le sujet tente de se reconstituer:

Wichtiger scheint mir [...], daß das Subjekt des Gedichts sich nicht von Anfang an als vorgefestigte Persönlichkeit vor uns aufbaut, vielmehr im Lauf der lyrisch-dramatischen Auseinandersetzung sich erst herankommt, aus unterschiedlichen verspannten Einzelheiten sich zusammensetzt, [...] denn nur das hat Anrecht auf unsere [...] Beteiligung, was wir mithoffend entstehen oder mitleidend scheitern sehen. (*E* 110)<sup>36</sup>

<sup>33</sup> « [Der Dichter] hat seine versprengten Zwangsgedanken wohl oder übel als seine irrende Fechtertruppe zu betrachten, die er mit jedem Gedicht neu in die Arena schickt. », *E* 108.

<sup>34</sup> « ein Stück mit verteilten Stimmen und Theatrum mundi in der Nußschale », *E* 107.

<sup>35</sup> « Loin de se dérouler sans façon sous nos yeux, tel un serpent d'un hectomètre, le poème long nous entraîne directement dans le combat avec le dragon. »

<sup>36</sup> « Ce qui me semble plus important, [...], c'est que le sujet du poème ne dresse pas d'emblée devant nous une personnalité préétablie, mais se dégage à mesure que se déroule la confrontation lyrico-dramatique, se constitue par l'assemblage de différents éléments, [...] car seul peut prétendre à notre [...] intérêt ce que nous avons la joie de voir naître ou la tristesse de voir échouer. »

On verra plus loin que cette « participation magique » est également liée à la crédibilité du moi lyrique, c'est-à-dire à son réalisme propre.

Rühmkorf précise en second lieu que la relation du poème à l'instant ne doit pas le réduire à un « simple fait transitoire » (« bloßes Transitorium », *E* 111), sous peine de nier, précisément, sa qualité de processus. Loin d'être le simple instantané d'un état ponctuel, le texte exprime l'évolution d'un état subjectif. Là encore, c'est le dialogue qui rend compte de cette dynamique particulière :

Erst wo wir die [...] Einzelheiten in dialogische Beziehungen verwickeln,  
läßt sich von einem wirklichen Längsschnittleben der Gedichte sprechen  
und am Ende vielleicht sogar von Zusammenhang. (*E* 111)<sup>37</sup>

Le poème *Druse* (*W* 151-153), qui illustre la renaissance de l'expression poétique en 1972, témoigne magistralement de cette conception : c'est l'affrontement du diariste, de l'autobiographe et du poète dans le sujet qui arrache progressivement le texte au présent dont il se nourrit pour le mener vers une expressivité moins statique, même s'il aboutit à un constat d'échec.<sup>38</sup>

C'est sur cet élan du lyrisme que Rühmkorf conclut une réflexion sur le « poème long » qui témoigne bien, dans cette nouvelle lecture contextuelle des thèses de W. Höllerer, de l'ouverture fondamentale et indispensable du discours poétique sur le monde. Ce mouvement même, que Rühmkorf résume par l'alternative « voran oder empor », recouvre, on y reviendra, la dynamique contradictoire d'une expression lyrique partagée entre le mouvement horizontal et le besoin d'élévation.

### 1.3. Métaphore et réalité

Le rapport du lyrisme au réel ne se manifeste pas seulement au plan de la communication poétique, il s'exprime aussi par le langage. Le maintien d'une fonction référentielle au sein d'un langage métaphorique est par exemple un bon indicateur de « réalisme » ; à l'inverse, le primat d'une fonction symbolique dénote un obscurcissement volontaire de la fonction référentielle. On ne pourra traiter ici du langage métaphorique

<sup>37</sup> « C'est seulement si nous impliquons les détails dans des relations de dialogue que nous pourrions parler d'une véritable vie longitudinale des poèmes, et peut-être même, au bout du compte, de cohérence. »

<sup>38</sup> cf. deuxième partie, p. 245-2479

sous toutes ses formes; on concentrera donc les investigations sur les images de la nature, en raison de leur fréquence, de la variété de leur fonctionnement<sup>39</sup>, et de leur aptitude traditionnelle à fournir le cadre de la confrontation du moi et du monde.

Au sens extensif où l'entend Rühmkorf<sup>40</sup>, la nature constitue fréquemment le décor, voire le thème de nombreux poèmes. Sans problématiser pour l'instant le lien entre nature et subjectivité, on constate que la description du monde naturel se fait sur le mode métaphorique, comme dans l'exemple suivant:

Hollerbusch-Hollerbusch schlägt sein grün Rad.  
(*Alles-für-die-Nix-Lied*, K 76)

Le mécanisme de transposition, qui est étymologiquement le principe de la métaphore, associe une réalité végétale à une image du monde animal. Le transfert repose ici sur une analogie empiriquement vérifiable qui assure la vraisemblance et le réalisme du discours imagé.

De façon générale, la métaphore de la nature investie dans la description du monde extérieur possède une fonction référentielle. On peut en juger à partir de quelques images de la nuit et de la lune, parmi les innombrables exemples que fournit le lyrisme de Rühmkorf:

Es zieht, die meines Übels lacht,  
die holde Henkerin, die Nacht,  
den Mond aus wolkiger Scheide.  
(*Das für Dritte unverständliche Lied*, K 71)

Ehe, ehe die somali-  
braune Nacht die Sterne bleckt,  
[...]  
(*Das Zeitvertu-Lied*, K 70)

Wenn der Mond, in statu nascendi,  
seine Klinge am Himmel wetzt!-  
(*Auf eine Weise des Joseph Freiherrn von Eichendorff*, K 85)

Es lockt die Negrin Nacht und atzt den Denker  
mit Mond- und Silberschlei -  
ich schnapp betrunken nach dem Sternenblenker  
und aller Gleisnerei.  
(*Freude auf mein Haar*, K 25)

<sup>39</sup> On a déjà étudié leur fonction politique (cf. p. 602-610).

<sup>40</sup> cf. *Lyrik heute (Diskussion)*, op. cit., p. 52: « Natur ist für mich, wenn ich auf die Straße gehe, wenn ich eine Großstadtzivilisation sehe, wenn ich in sie hineintrete, und sie umgibt mich. Ich reflektiere mich an ihr, das ist für mich Naturerlebnis » (« La nature, c'est pour moi quand je sors dans la rue, que je vois une civilisation de grande ville, que j'y entre et qu'elle m'entoure. Je me reflète en elle, voilà pour moi une expérience de la nature. »)

rot wie der Mund der Loren  
geht der Mond in die Höhe.  
(*Abends Ginfizz*, iVg 16)

Da steckt der Mond den Müllerkopp  
zum Wolkenloch heraus.  
(*Lied des Flügellump*, K 58)

Schau, die lumumbaschwarze Nacht  
hat die Machete mitgebracht  
und säbelt in den Wind.  
(*Das Himmelschluck-Lied*, K 74)

Le référent est issu à chaque fois de la réalité humaine: en inversant le principe de la métaphore traditionnelle, dont la tendance est plutôt de transposer une réalité naturelle dans le domaine humain<sup>41</sup>, ce fonctionnement ancre le langage métaphorique dans le monde réel. Dans le dernier exemple, l'image renvoie à une réalité historique bien précise (la guerre d'indépendance au Congo belge) qui permet de contextualiser le discours.

Ce principe préside également aux métaphores de la nature chargées de problématiser le rapport du moi et du monde. C'est le thème de *Durchreisebild*, dont voici la première et la dernière strophes:

L o n d o n , Sonne aus dem Pfefferstreuer,  
graue Vogelstimmen,  
let it be: to be or not to be -  
Nur ein roter Zopf beginnt zu glimmen,  
alles M a g m a , a l l e s F e u e r ,  
r e i n e E n e r g i e  
[...]  
Einen einzigen unausgedachten  
Augenblick hängt alles an zwei Schwingen,  
trägt das Schwanenhemd der Utopie. . .  
Doch du kannst nicht - ewig - diesen Fluß betrachten  
ohne reinzuspringen -  
L o s j e t z t ! o d e r n i e  
(H 77)

Dans les premiers vers, les données visuelles de la description du paysage londonien mettent en oeuvre une image de la réalité humaine pour illustrer la réalité naturelle. L'analogie ainsi métaphoriquement établie entre ces deux réalités suggère la parenté entre le monde extérieur et le monde intérieur: la couleur grise sur laquelle repose la synesthésie du deuxième vers correspond à la fois au réel et à l'état d'âme du sujet. Dans

<sup>41</sup> Comme dans le poème *Im Alter* de J. Eichendorff, par exemple, qui illustre l'expérience du vieillissement par la description du monde naturel: la métaphore « Morgenrot der Ewigkeit » (v. 12) transpose la réalité naturelle de l'aube dans la réalité humaine de la temporalité.

ce contexte, le troisième vers rend compte de la résignation du moi (« let it be ») comme de la problématique du poème, le tiraillement entre l'existence poétique et l'existence empirique (« to be or not to be »). Mais l'introduction de ces deux formules dans le discours poétique possède une seconde fonction: elles ne renvoient pas seulement à l'intériorité, mais à la réalité extérieure, qu'elles authentifient par la double référence aux Beatles et à Shakespeare, représentative de la culture anglaise sous sa forme populaire et sous sa forme littéraire. La métonymie du vers suivant fonctionne de même en évoquant un type ethnique caractéristique. L'apparition de l'altérité semble apporter une dynamique dans le discours: la vivacité de la couleur s'oppose à la grisaille initiale, l'emploi des verbes au style nominal des premiers vers, et le contenu sémantique des trois derniers vers recouvre un mouvement d'extraversion. La première strophe joue ainsi du langage métaphorique et métonymique pour superposer le monde intérieur et le monde extérieur, et intégrer le réel au discours poétique. Les évocations suscitées sont réalistes et permettent donc d'authentifier l'expression subjective.

La seconde strophe citée oppose le monde poétique à la réalité empirique: les trois premiers vers sont portés par des substantifs qui renvoient à la création lyrique telle que la conçoit Rühmkorf (« Augenblick », « Schwingen », « Utopie », « Schwanenhemd » qui suggère le terme « Schwanengesang »). Dans le prolongement de cette allusion, la seconde moitié de la strophe semble exprimer la tentation du suicide. Toutefois, la dynamique croissante du poème (« beginnt zu glimmen », « Feuer », « reine Energie », « Aufwärtswinden », « Alles bildet und bewegt », « umstülp! aufreiß! mich ») incite à voir dans l'image finale une métaphore: le « fleuve » n'est sans doute pas seulement la Tamise, mais le fleuve de la vie, qui attire irrésistiblement le sujet. Cette interprétation, conforme à la tendance générale observée dans le recueil<sup>42</sup>, identifie dans le « fleuve » une métaphore (« Fluß des Lebens ») qui transpose cette fois la réalité naturelle (« Fluß ») sur la réalité humaine (« Leben »).

Quoi qu'il en soit, le langage métaphorique dans *Durchreisebild* est un facteur de réalisme: tout d'abord, il renvoie à une réalité précise et identifiable; ensuite, il superpose toujours l'univers naturel et le domaine humain, et au-delà, les mondes intérieur et extérieur; enfin, parce qu'il se situe au confluent de l'univers empirique et de l'univers

---

<sup>42</sup> cf. p. 312-320.

subjectif, il permet de problématiser le rapport entre le moi et le monde (ou plus généralement entre la poésie et le monde), qui est le ressort même de l'expression poétique.

Mais là n'est pas la seule fonction de l'image de la nature, dont on a vu aussi qu'elle peut avoir une simple fonction descriptive. Elle permet en troisième lieu d'exposer l'état du moi, comme le suggèrent ces vers:

Nur warten, bis deine inneren Stimmen irgendwann mit einer öffentlichen  
Naturerscheinung zusammenfallen.  
(*So viele Stücke auf der Staffelei mittlerweile*, E 115)

Même en tant qu'image de l'intériorité, la métaphore de la nature est également ancrée dans le réel:

Hoppla, wenn Mitte Mai die Kastanie nach oben grüßt  
mit tausend Erektionen,  
[...]  
(*Bocks-Gesang*, K 37)

La projection sur la nature d'un phénomène physiologique humain rend compte de l'élan amoureux du sujet, et plus généralement des tendances épicuriennes de son discours. L'analogie est toutefois légitimée en premier lieu par la réalité du châtaignier en fleurs au printemps.

Dans *Alpensee*, la réalité naturelle illustre d'abord les aspirations du moi avant de jouer le rôle de repoussoir:

Abwärtsblicke, sich zum Keil verkürzend,  
80 Grad und runter bis zum Grund:  
mit der Nordwand niedersteigend-beinah-stürzend  
W ä l d e r , dunkelbunt.

Schwindeltief und bis ins Mark verschüchtert  
schaust du in dies abgeschloßne Ich.  
Vehement! der Erde eingetrichtert  
r u h t - e s - n u n : i n s i c h .

D u , v o n U r g e w a l t  
auch heranbewegt, doch im Geschiebe  
wissend, daß es gut wär, wenn was bliebe  
blau und dergestalt,

Reisender auf Siebenmeilensohlen,  
tief im Kugellager,  
sag, zu welchem Ziel du dich entrollst. . .  
Liebe auszuströmen, Atem einzuholen?

Oder ob du als Einmann-Versager  
unbelehrt vernichtet werden sollst.  
(H 73)<sup>43</sup>

Le lac de montagne qu'évoque le titre fait l'objet de la description qu'entreprennent les deux premières strophes: les impressions visuelles remplacent la nomination; l'image tout d'abord menaçante cède la place, dès l'apparition explicite du sujet au vers 6, à l'évocation d'une situation stable et abritée. La description contrastive du mouvement auquel est soumis le moi fait du lac le symbole d'un état subjectif utopique (strophe 3). La quatrième strophe opère un renversement en introduisant le monde et en conférant cette fois à la dynamique subjective une dimension positive: dans les deux derniers vers, le lac, auparavant image idéale, devient l'antipode du moi. Ainsi, la métaphore de la réalité naturelle véhicule ici, par les moyens successifs de l'identification et du contraste, l'information sur l'état du moi et sa situation dans le monde.

C'est sur cette technique d'anthropomorphisation que repose également *Der Fliederbusch, der Krüppel*:

[...]  
Der Fliederbusch, der Krüppel,  
letzten Winter im Sturm gebrochen, aber nachdrängend jetzt  
die eigene Walstatt lila überlagernd,  
was kann er seinen Dichter damit lehren?  
Unter uns: daß in deinem Abwinken  
immer noch mehr Kraft war als in anderer Leute Sonnenaufgängen.  
(E 9)

Le thème de l'âge et de la mort sous-tend la réflexion dans le dernier recueil; rien d'étonnant, dès lors, que le poète soit porté à voir dans la nature automnale, comme on l'a déjà souligné, le signe de sa propre dégénérescence ou du déclin d'un monde. Rien d'étonnant, non plus, qu'il tire un enseignement personnel d'un phénomène naturel surprenant. C'est l'observation du monde extérieur, puis sa confrontation avec la subjectivité, qui sont à la source des images. Ainsi, même lorsqu'il témoigne de l'état subjectif, le discours s'inspire du réel, l'intègre même: c'est par la référence à la réalité qu'il rend compte de l'intériorité. L'identité ainsi suggérée entre les phénomènes du monde naturel et les phénomènes de l'intériorité manifeste clairement le réalisme du langage poétique.

<sup>43</sup> Pour un commentaire détaillé, cf. Uerlings, *Die Gedichte P. Rs...*, op. cit., p. 269-274.

De manière générale, la métaphore de la nature crée une relation entre le domaine poétique et celui de la réalité: quelle que soit sa fonction (description du monde, problématisation du rapport entre le sujet et le réel, image de l'intériorité), cette relation apparaît comme déterminante dans le lyrisme de Rühmkorf.

En résumé, la communication poétique selon Rühmkorf manifeste le lien naturel entre expression lyrique et réalité, qu'il suggère en ces termes:

Literatur ist ihrem innersten Wesen nach Äußerung, und das sowohl als Ausdruck und als Wendung an die Öffentlichkeit.<sup>44</sup>

Conformément à cette définition, le poète s'efforce, au fil de l'oeuvre, de démocratiser sa production en adaptant le lexique à l'évolution de la société, et en cherchant un contact avec le public. Au plan théorique, il postule que tous ses poèmes ont une structure de dialogue, garante de la communication:

Das strophisch organisierte Reimgedicht singt sich die unheilvolle Welt wieder zusammen, und der freie Vers entwickelt sich einen Zusammenhang im dramatischen Durchgang.<sup>45</sup>

Il démontre également, dans ce prolongement, que le fonctionnement dramaturgique du « poème long » assure l'intégration du réel au sein du texte.

Par ailleurs, l'étude de la forme du discours montre que le mécanisme de transposition propre à la métaphore fait systématiquement intervenir la réalité extra-poétique: en conservant une fonction référentielle, la langage métaphorique affirme son ancrage dans le réel. En déclarant que ses « poèmes sont des poèmes publics [...] de par l'ensemble de leur attitude »<sup>46</sup>, Rühmkorf se compare judicieusement à ses deux modèles:

Das<sup>47</sup> ist [...] als Methode so weit entfernt von den Bennschen Monologen wie vom didaktischen Duktus Brechts.<sup>48</sup>

<sup>44</sup> *Das Gedicht als Held*, op. cit., p. 113. « De par sa nature la plus profonde, la littérature est déclaration, dans les deux sens du terme: en tant qu'elle s'exprime et en tant qu'elle s'adresse au public. »

<sup>45</sup> *ibid.*, p. 123. « Le poème rimé organisé en strophes raccommode par son chant le monde funeste, et le vers libre se fabrique une cohérence à mesure que la dramaturgie progresse. »

<sup>46</sup> « Meine Gedichte sind öffentliche Gedichte [...] von ihrem ganzen Gestus her. », *Gespräch mit M. Durzak*, dans: *Zwischen Freund Hein und Freund Heine*, op. cit., p. 351. «

<sup>47</sup> Il désigne ici le jeu avec les pronoms personnels.

<sup>48</sup> *ibid.* « C'est aussi éloigné [...], comme méthode, des monologues de Benn que de la ligne didactique brechtienne. »

En effet, Rühmkorf n'a pas repris la structure monologique du lyrisme de Benn; par ailleurs, il n'estime pas, contrairement à Brecht, que la communion esthétique, semblable à la communion sociale, doive, à des fins subversives, être intégrée à la pratique sociale. Il n'est toutefois pas plus proche d'Enzensberger que de ses aînés Benn et Brecht: en effet, pour Enzensberger, la communion poétique est fondamentalement et nécessairement différente de la communication sociale, puisque la poésie n'est elle-même que lorsqu'elle s'affirme différente. L'originalité de Rühmkorf est d'établir la communication sur des ressorts proprement artistiques (acoustiques, métaphoriques, etc...) pour créer une solidarité que refuse l'expérience du réel: elle est donc conçue comme remède à l'échec d'une communication sociale incapable de garantir l'humanité; en ce sens, il se montre le plus utopique:

[...] die erhoffte Gemeinigkeit [ist] [...] nicht einfach auf der Straße zu finden. [...] da scheinen mir die Künste immer noch die solidere Solidaritätsofferte. [...] Hier bleibt niemand für sich allein und kein Entfremdungsschaden ohne Hoffnung. Hier wird der Jammer der Ich-Auflösung ernst genommen wie unser aller Bedürfnis, eine menschenmögliche Balance zu finden.<sup>49</sup>

On peut souligner, pour finir, le paradoxe d'un lyrisme certes fondé sur la communication immédiate, mais dont l'accès est malaisé pour le lecteur; bien que les poèmes présentent ce que l'auteur nomme « des formes de communication et d'appel »<sup>50</sup>, leur appréhension intellectuelle ne peut guère se passer du commentaire poétologique. On peut concevoir, néanmoins, qu'en raison de la musicalité des textes, la communication s'établisse, lors des lectures publiques, sur un mode plus sensuel: l'émotion esthétique, en effet, court-circuite fréquemment la compréhension. Quelles que soient sa forme et son efficacité, la communication poétique, vecteur du réalisme, est donc bel et bien un postulat de Rühmkorf.

<sup>49</sup> *Das Gedicht als Held*, op. cit., p. 131-133. « [...] la communauté espérée ne se trouve pas comme ça dans la rue. [...] et les arts me semblent toujours constituer l'offre de solidarité la plus sérieuse [...]. On n'y laisse personne seul avec soi-même et les dégâts de l'aliénation n'y sont jamais sans espoir. La misère du moi décomposé y est prise au sérieux, tout comme le besoin que nous avons tous de trouver un équilibre humainement acceptable. »

<sup>50</sup> « Mitteilungs- und Zuwendungsformen », *Gespräch mit M. Durzak*, op. cit., p. 352.

## 2. Le statut social de la poésie et du sujet lyrique

Le rapport d'un discours lyrique au réel n'est pas seulement déterminé par l'effet poétique et le fonctionnement du langage; la question se pose également dans son aspect social: elle concerne alors le rôle du lyrisme et la place du poète, voire du sujet poétique, dans la société. Avant d'étudier la relation entre moi lyrique et sujet social, il faut d'abord s'interroger sur la contradiction que constituent, à première vue, la revendication de la dimension terrestre et le besoin de l'émancipation esthétique.

### 2.1. Les formes de l'hostilité au réel

L'étude de l'évolution lyrique a permis de mettre en valeur les diverses formes de ce que Rühmkorf appelle « l'ouverture à la substance du monde et à la réalité »<sup>51</sup>. Cette tendance ne correspond cependant qu'à un pôle de son monde poétique: on a observé ponctuellement la présence d'une dynamique ascendante qui, se définissant comme l'élan créateur, tend à s'opposer au mouvement géocentrique.

Les images d'élévation sont un bon indicateur du rapport entre la poésie et le réel. Elles apparaissent d'abord comme la traduction de l'antagonisme de ces deux univers. L'exemple qui s'impose est le poème *Hochseil* (*W* 178), dont on a déjà étudié la teneur poétologique et signalé les contradictions révélatrices de la difficile renaissance du discours au début des années soixante-dix.<sup>52</sup> Il est également intéressant dans la perspective du « réalisme », parce qu'il illustre comment la supériorité aérienne de l'artiste vient à bout du tiraillement qui oppose le lyrisme et le réel. Cette victoire n'est ni facile ni tranchée: l'élévation est à chaque instant menacée par la chute, ce que suggèrent les nombreuses réminiscences littéraires. On pense à la figure d'Icare, dont la signification reste ici en suspens;<sup>53</sup> l'opposition entre dynamique verticale et horizontalité rappelle l'albatros de Baudelaire et l'incapacité de vivre du poète; enfin, l'évocation de Heine renvoie probablement à la dualité de l'esthétique et du social, soulignée par la

<sup>51</sup> « Offenheit gegenüber Weltstoff und Wirklichkeit », *Das lyrische Weltbild...*, SL 38.

<sup>52</sup> cf. 2<sup>e</sup> partie, p. 268-220.

<sup>53</sup> Cette incertitude est sans doute une réponse à Benn, qui avait investi le mythe d'une dimension positive, faisant de la chute une image de l'abolition de la conscience.

tension de la dernière strophe: en situant l'expérience subjective du Romantisme, corroborée par l'image de la Lorelei, dans un contexte moderne de catastrophe écologique, elle réintroduit de façon contrastive la perspective du moi empirique. Ainsi, c'est l'évocation de la tradition poétique qui a paradoxalement pour fonction de rappeler la présence contraignante du monde empirique, alors que la métaphore aérienne et le champ sémantique de l'immatériel expriment la tendance escapistes du moi lyrique.

Dans les strophes 2 et 3, cette ambivalence est combattue par des images d'éloignement du réel. Les deux premiers vers du deuxième quatrain suggèrent l'interrogation sur le sens de l'entreprise lyrique définie au préalable comme évolution aérienne. Cette définition place d'emblée la poésie en porte-à-faux avec la réalité, puisque le poème est tiraillé entre deux nécessités: son attachement au monde empirique (vers 6) et son besoin d'y échapper (vers 8). La métaphore filée dans la strophe suivante souligne cette problématique en évoquant la recherche de l'identité (« ein nie erforschtes Who-is-who »), ainsi que la dualité du poète: l'horizontalité du sujet (« Boden »), c'est-à-dire son aspect empirique, est présentée comme un appauvrissement.

Le jugement sur la production et la réception sociale du lyrisme (vers 15-16) contient dans sa formulation un indice d'éloignement du réel. La polysémie du terme « verrückt » en est révélatrice: le sens premier de « geistesgestört » autorise à lire dans ces vers une allusion à l'anormalité de l'artiste. C'est le second sens de « ver-rückt » qui donne à ces vers une valeur poétologique: ils illustrent le décalage qui permet au sujet d'assumer sa double nature empirique et lyrique. Au plan de la création, la pratique poétique permet au moi d'instaurer un nouveau rapport avec le réel: la perspective aérienne garantit la distance nécessaire à sa restitution critique. Au plan de la réception (« wer sie für wahr nimmt, wird es »), l'image signifie que le lecteur, qui reconnaît comme « vraie » l'interprétation critique de la réalité donnée dans le poème, bénéficie lui aussi de cette vision panoramique.

*Hochseil* ne définit pas seulement la fonction de l'acte poétique, il montre aussi que cette activité se conçoit dans un rapport antagoniste au monde. L'élévation permet au moi d'échapper à une existence terrestre frustrante et d'affirmer simultanément que la création poétique est liberté. La dynamique ascendante s'apparente ainsi à une libération

de l'instance créatrice, et parallèlement, à un refus de l'existence sociale: Rühmkorf ne définit-il pas le « programme de lévitation » comme « témoignage du triomphe des arts sur les circonstances »<sup>54</sup>? De même, en décrivant l'activité artistique comme la sublimation esthétique de la misère terrestre, il suppose une relation conflictuelle entre ces deux domaines:

Kunst als Artistik will die Erdschwere mit allen, wirklich mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln überwinden und das scheinbar Unerträgliche wenigstens mit schönem Schein erträglich machen. (P 75)<sup>55</sup>

*Hochseil* ne possède pas l'apanage des images d'envol: il ne saurait donc représenter à lui seul la complexité du rapport entre la poésie et le monde. Il convient donc d'étudier maintenant l'évolution du motif de l'élévation dans l'oeuvre.

La dynamique ascendante est absente des deux premiers recueils: en effet, dans *Heiße Lyrik*, l'échappatoire utopique se résume à l'ivresse; le refus du monde, corollaire de la souffrance terrestre, s'exprime par la dissolution et la négation du moi dans l'extase alcoolique ou charnelle. Le recueil de 1956 ne substitue pas encore le moi lyrique au moi empirique. *Irdisches Vergnügen in g* est, quant à lui, animé d'un élan géocentrique dirigé contre la transcendance de la tradition idéaliste et la pratique poétique contemporaine, autarcique et ignorante du monde. Les difficultés du moi dans la réalité trouvent donc une résolution dans un escapisme bien particulier, qui ne nie pas le monde mais témoigne au contraire de l'attachement du sujet aux valeurs terrestres. Les images d'élévation apparaissent en revanche dans *Kunststücke*, accompagnant le triple échec du sujet empirique:

glaube ich nimmermehr, daß sich auf fensternem Flügel,  
Freunde, mein vogelgeschmücktes Haus in die Luft hebt.  
(*Kommode*, K 17)

wenn sich im krummen Gebein  
die Flügel entfalten;  
(*Bocks-Gesang*, K 37)

und mich hebt kein Flügelschuh  
an die Wechselwolken.  
(*Lied, unter dem Messer zu singen*, K 55)

Sieh mich, den alten Flügellump,

<sup>54</sup> « Levitationsprogramm: [...] den Triumph der Künste über die Umstände [...] bezeugen. » (TB 23)

<sup>55</sup> « L'écriture artistique a la volonté de vaincre la pesanteur par tous les moyens, mais vraiment tous les moyens dont elle dispose, et de rendre supportable au moins par l'apparence de la beauté, ce qui est en apparence insupportable. »

die Lungen angeschirrt -  
(*Lied des Flügellump*, K 58)

als stiege zu luftiger Stunde  
ein Flügel aus dem Gepäck.  
(*Als-ob-Lied*, K 59)

schön, mit fliegenden Talenten,  
in das ungestalte Glück!  
(*Grimm- und Grützlid*, K 61)

fuhr auf broschiertem Fittich  
ins luftige Niemandsland.  
(*Verliere-Lied*, K 63)

La négation, l'irréel, le passé sont les modes grammaticaux qui soutiennent ces évocations de teneur poétologique; tentatives avortées ou nostalgie de l'impossible, elles rendent compte de la situation d'aporie dans laquelle se trouve le moi. Leur présence dans le discours montre cependant qu'elles sont appelées à fonctionner comme échappatoire dans une réalité douloureuse. Bien que frappées d'échec, elles témoignent donc de l'antagonisme du lyrisme et du réel.

Dans les poèmes de *Walther...*, les métaphores d'envol sont mises en oeuvre d'une façon analogue. Dans *Druse* par exemple, elles illustrent la renaissance du discours dans son obstination comme dans ses hésitations. *Zirkus*, thématiquement apparenté à *Hochseil*, repose lui aussi sur la tension entre les deux mondes, mais la perspective, légèrement différente<sup>56</sup>, annonce l'évolution ultérieure de la problématique: parce qu'elles sont marquées par la précarité, les évolutions aériennes du moi renvoient à la fragilité d'une parole poétique en voie de reconstitution, mais également à la complexité d'une relation entre poésie et réel que les données nouvelles de l'écriture ne permettent sans doute plus de réduire à une simple opposition. D'ailleurs, de manière générale, les poèmes de *Walther...* résolvent les difficultés du moi dans le monde non par la négation de cette seconde instance, mais par des phénomènes de dissolution subjective<sup>57</sup>: en perdant sa matérialité, sa substance, ses contours, le sujet exprime bien le malaise du moi empirique, mais sans affirmer la supériorité d'un moi artistique.

*Haltbar bis Ende 1999* prolonge cette tendance en offrant un seul exemple d'élévation:

<sup>56</sup> cf. p. 272-273.

<sup>57</sup> cf. p. 422-423.

Vom Schreibtisch aus die Schwerkraft  
zum Verschwinden bringen.  
(*Im Fahrtwind*, H 29)

Cette limitation quantitative est conforme au mouvement d'ensemble du recueil, marqué au plan du contenu comme au plan de la forme du discours, par l'ouverture sur le monde. Si le réel est toujours problématique, le mouvement salvateur n'est pas tant de lui échapper par la fuite ascendante, que de tempérer, au contraire, l'existence poétique par un élan horizontal; le domaine esthétique ne fait cependant pas les frais de cette évolution, puisque le sujet intègre à son tour le réel à son discours: le motif d'élévation est donc remplacé par une dynamique horizontale qui établit un lien réciproque entre le moi poétique et le monde et suggère que l'antagonisme a pris la forme d'un échange équilibré: en témoigne, dans les poèmes, l'interpénétration métaphorique de l'intériorité et de l'extériorité.

Dix ans plus tard, *Einmalig wie wir alle* illustre l'utopie artistique de la communion immédiate entre les victimes de la réalité par des images d'élévation, comme dans *All dein Glück...*, par exemple:

Ausgesprochene Versagersagen  
reißen den Gestrauchelten empor.  
[...]  
und es wär schon gut, wenn jetzt ein Buch  
über dir zusammenschlüge  
wie ein lichtgesäumtes Flügelpaar  
(E 7)

De telles métaphores suggèrent que l'art peut arracher l'homme à une condition terrestre aliénante. C'est cet acte de libération dans et par l'esthétique (car le poète comme le lecteur en bénéficient) que figure l'apparition du sujet sous les traits du « Fliegender Robert » dans *Aufwachen und wiederfinden*:

Und bin ich der Fliegende Robert,  
dann vergiß, was du sonst noch so siehst:  
Wie Efeu den Birnbaum erobert  
und ein halbes Jahrhundert umschließt -  
(E 148)

Destinée ici à conjurer la fuite du temps et la précarité de l'existence par l'esthétique, l'évocation du personnage du *Struwwelpeter* renvoie bien à l'échappée hors du réel, loin des contingences sociales et historiques, qu'illustre le poème de H.M. Enzensberger précisément intitulé *Der Fliegende Robert*:

Eskapismus, ruft ihr mir zu,  
 vorwurfsvoll.  
 Was denn sonst, antworte ich,  
 bei diesem Sauwetter!-,  
 spanne den Regenschirm auf  
 und erhebe mich in die Lüfte.  
 Von euch aus gesehen,  
 werde ich immer kleiner und kleiner,  
 bis ich verschwunden bin.  
 [...] <sup>58</sup>

R. Colombat montre bien la signification poétologique de « l'envol du 'Fliegender Robert' », « métaphore d'une totale liberté »:

Face aux pesanteurs du réel, [...] l'image de cette ascension surprenante rappelle opportunément le pouvoir des mots; [...] elle illustre la [...] supériorité de l'esthétique sur le contingent. <sup>59</sup>

Mais si Rühmkorf se réfère, au-delà du personnage de la littérature populaire, au poème de Enzensberger, c'est sans doute pour perpétuer le paradoxe de cette figure: R. Colombat explique également qu'en faisant de « l'inconséquence » le dénominateur commun de « l'existence poétique » et de la « sagesse empirique », « le 'Fliegender Robert' s'éloigne [...] moins du réel qu'il n'y paraît. » <sup>60</sup> Cette figure d'identification suggère donc bien davantage qu'une relation dichotomique entre le monde poétique et le monde empirique: transposée dans le discours de Rühmkorf, elle indique également que le domaine de l'artistique est peut-être aussi celui où les pôles contraires se rejoignent à la faveur de l'expression. Une lecture transversale confirme cette hypothèse: les autres occurrences de la métaphore d'élévation dans *Einmalig wie wir alle* corrigent l'antagonisme en infléchissant de la perspective. La strophe suivante, tirée du poème-titre, thématise l'activité poétique sous l'angle économique:

Heh, Menschheit! - Kundschaft!  
 (für den Markt zurechtgebogen)  
 Man hat uns nicht gewiegt, man hat uns aufgewogen;  
 einmal zu schwierig, mal zu leicht befunden  
 (notiert: « Levitation = unbezahlte Überstunden »)  
 (E 153)

En soulignant par le contraste entre « gewiegt » et « aufgewogen » la mauvaise réception de la poésie et sa situation marginale sur le marché culturel, le sujet évalue ironiquement

<sup>58</sup> *Die Furie des Verschwindens. Gedichte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1980, p. 85.

<sup>59</sup> Rémy Colombat: *Quelques avatars de l'existence poétique. Continuités et ruptures dans le lyrisme de H.M. Enzensberger*, dans: *Etudes Germaniques* 49 (1994), n° 1, p. 45-46.

<sup>60</sup> *ibid.*, p. 46.

la production lyrique selon sa valeur marchande. Réduite certes à un bien de consommation, elle fait par là-même, de façon paradoxale, partie intégrante du système: en présentant la poésie comme un produit, fût-ce ironiquement, Rühmkorf montre qu'il l'envisage sous son aspect social, voire spécifiquement économique.

Dans *Schnellimbiß*, l'artiste est ainsi défini:

Ver-, Ver-, Ver-treiber, ja!  
 Ich vertreibe die Zeit, ich vertreibe den Raum,  
 ich vertreib Ihnen umgehend  
 Ihre sämtlichen Übergewichtsprobleme -  
 [...]  
 Also mit anderen Worten Artist.

Leichtmacher.

Tricksesoteriker.  
 (E 146)

L'évocation repose, là aussi, sur un contraste ironique entre le monde poétique et le monde social. Toutefois, faire du poète « un dissipateur de soucis » équivaut à lui donner une utilité sociale. C'est très exactement la signification que prennent les images d'élévation dans les poèmes poétologiques de *Walther...*: « l'art de survivre » (« Überlebenskunst », *W* 142) qu'illustre l'évolution aérienne n'est pas purement subjectif; en tentant de se reconstituer au sein du poème, le moi défait de son intégrité se lance dans une quête identitaire exemplaire; un acte de sauvegarde purement individuel prend ainsi une dimension spectaculaire, et partant, sociale. C'est le sens de la métaphore du funambule sur la corde raide: elle témoigne de la volonté de penser la poésie dans son contexte social, voire de lui assigner un rôle dans le système. On retrouve Enzensberger et son injonction aux poètes:

Warum fürchtet ihr euch davor  
 Clowns zu sein?  
 dem Volk zu dienen.<sup>61</sup>

« Servir le peuple »: le lyrisme de Rühmkorf exprime ce souci. *Zirkus* file certes la métaphore de l'artiste comme équilibriste, mais c'est pour mieux installer le sujet au milieu du public, comme le clou du spectacle, le centre d'une manifestation de nature sociale (« Zo, der Laden dicht, die Wetten abgeschlossen, / [...] die Augen aufgesperrt: / [...] - Abend - Zirkus - Auferstehung! - / wo die Kuppel sich zum All entzerrt. »). S'il

<sup>61</sup> *Ein letzter Beitrag zu der Frage ob Literatur*, dans: *Gedichte 1955-70*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1971, p. 161.

situe l'artiste dans les hauteurs (« Ihr in euren Erd-, / wir in unsern blauen Luftgeschossen / [...] / ohne Netz [...] / einen Vogelmenschen auszubilden; »), ce n'est pas pour mesurer la distance avec le réel, c'est pour souligner les risques de l'entreprise: « Mitten drin im Überlebenspoker: / Ob die Kunst zu schweben, Lust zu stürzen schließlich / überwiegt. » Plus ouvertement que *Hochseil*, *Zirkus* corrige la dynamique ascendante et ses connotations de grâce et de légèreté par la mise en valeur de la précarité: « keiner weiß, wer heute oben siegt - [...] Es ist nicht, daß wir mit seltenen Magien... / Nichts dergleichen! ». Il relativise ainsi l'image idéale de l'artiste: s'il le présente comme « infallible » (« Jeder Kritiker darf dutzendmal verwerfen, / [...] / nur der Gaukler muß unfehlbar sein »), c'est pour dénoncer les attentes qui s'y attachent, ainsi que le manque d'indulgence et de considération qui caractérisent sa perception dans la société. Les évolutions aériennes du poète apparaissent donc bien dans leur dimension sociale. Du reste, la supériorité du poète dans *Hochseil* n'est pas qualitative: le glissement de « ich » à « wir » signale une perspective utilitaire et sociale.

La teneur poétologique des images d'envol n'est donc que partiellement circonscrite par le schéma de l'antagonisme entre poésie et réalité: elle implique aussi une relation entre ces deux domaines, qui s'exprime tout d'abord par la dimension d'utilité collective conférée à l'acte poétique. En outre, l'assimilation du poète à un « funambule » ou un « jongleur », la transformation de « l'individu pitoyablement divisé » (« das kläglich dividierte Individuum », *H* 121) en « exception lumineuse » (« leuchtend[e] Ausnahme », *ibid.*), du « tableau clinique » (« das [...] Krankheitsbild », *ibid.*) et de « l'anormalité méprisée » (« die verachtete Abnormität », *ibid.*) en une « authentique constellation » (« ein wahrhaftiges Sternbild », *ibid.*) suggèrent que le processus a quelque chose de magique. C'est un champ sémantique auquel Rühmkorf recourt fréquemment pour décrire l'activité poétique:

Das Ich zum Verschwinden bringen, höchste aller Eskamotierkünste.  
(*TB* 24)<sup>62</sup>

Le poète apparaît ainsi comme un illusionniste dont le rôle est de masquer le réel par le jeu de l'apparence artistique: à la fin de *Einfallskunde*, Rühmkorf énonce la nécessité de cette ultime phase de la création. Il ne s'agit pas, pour le texte, de gommer l'expérience

<sup>62</sup> « Faire disparaître le moi, suprême escamotage. »

désastreuse de la réalité dont il est issu, mais de la masquer au moyen des artifices esthétiques: le réel ne disparaît donc pas du poème, contrairement à ce que pourrait laisser croire l'apparence harmonieuse. C'est ce qui ressort de la conception de l'art selon Rühmkorf: s'il définit d'abord « l'activité artistique pure » comme « lévitation, annulation de la pesanteur dans l'art »<sup>63</sup>, il précise ensuite qu'elle consiste à « éblouir et masquer le gouffre de l'enfer par le miroir d'une belle apparence »<sup>64</sup>:

[...] und wer den glänzend polierten Oberflächenspiegel nicht durchschaut,  
der hat eigentlich gar nichts begriffen.<sup>65</sup>

Ainsi, l'étude des textes a montré que la tension entre l'harmonie de la forme et la souffrance du contenu constitue le mode de fonctionnement spécifique du lyrisme de Rühmkorf: grâce artistique et lourdeur du réel se corrigent l'un l'autre, suggérant les abîmes qui se dissimulent derrière la « belle apparence », mais aussi la volonté de ne pas exposer crûment la détresse. Cette interaction se retrouve dans *Hochseil*: la dernière strophe réintroduit certes le moi empirique en évoquant l'expérience du Romantisme dans le contexte moderne de catastrophe écologique, mais sans « escamoter » le moi lyrique, qui affirme dans le dernier vers, par la référence à Heine, sa sensibilité au chant.<sup>66</sup> Ainsi, l'élévation ne se définit pas seulement par le refus du réel, mais également par le lien indéfectible qu'elle entretient avec le monde:

Das allertiefste Geheimnis von Kunst liegt doch gerade in ihrem beinahe schon überirdisch zu nennenden Vermögen, den Schmerz in Schönheit aufzuheben und selbst aus Zerknirschungen und Selbstanfechtungen noch positive Funken zu ziehen. (P 75)<sup>67</sup>

C'est parce qu'elle se nourrit des difficultés d'être du moi dans le monde que la création poétique ne peut pas être uniquement définie dans son opposition à la réalité: l'hostilité

<sup>63</sup> « Artistik heißt Levitation, Aufhebung der Schwerkraft in der Kunst », *Das Gedicht als Held*, op. cit., p. 127.

<sup>64</sup> « Verblendung und Überspiegelung des Höllenschlundes durch schönen Schein », *ibid.*

<sup>65</sup> *ibid.* « [...] et celui qui ne sait pas voir au-delà de la surface étincelante du miroir n'a vraiment rien compris du tout. »

<sup>66</sup> Comme le souligne H.P. Bayerdörfer, le maintien de la position artistique se situe aux antipodes de la situation historique évoquée par Erich Kästner dans le poème *Der Handstand auf der Loreley*: « Wir wandeln uns. Die Schiffer inbegriffen. / Der Rhein ist reguliert und eingedämmt. / Die Zeit vergeht. Man stirbt nicht mehr beim Schiffe, / bloß weil ein blondes Weib sich dauernd kämmt. » Cit. H.P. Bayerdörfer, op. cit., p. 333.

<sup>67</sup> « Le secret le plus profond de l'art réside bien dans cette faculté qu'on dirait presque surnaturelle de convertir la douleur en beauté et de faire même jaillir quelques étincelles positives du remords et du mépris de soi. »

au réel qu'elle manifeste bel et bien ne se comprend que comme la face visible d'une relation plus complémentaire qu'antagoniste.

## 2.2. Le moi lyrique: un sujet social

La conception de la subjectivité montre que lyrisme et réalité s'interpénètrent et s'enrichissent. Si Rühmkorf admet bien, à la suite de Benn, que l'expression poétique est foncièrement subjective, il investit le moi lyrique d'une composante empirique et sociale qui le distingue de son aîné:

Dieses Ich [*i.e.* Gottfried Benns Ich] [...] meine ich nicht. [...] Nein, das Ich, das wir hier ins Auge fassen wollen [...] ist zuallererst ein Gesellschaftsprodukt. Es bildet sich unter dem Druck und dem Zug von sehr bestimmten sozialen Prägekräften [...]. (*W* 123)<sup>68</sup>

On a vu que cette compréhension du moi imprègne tous les poèmes, comme *Im Fahrtwind*, par exemple:

Das Ich ist schließlich auch nur ein Markenartikel unter vielen:  
[...]  
(*H* 28)

Il reste à élucider en quoi consiste l'épaisseur sociale du moi. Elle se manifeste tout d'abord par la nature pathologique du sujet. La « névrose » fondamentale de l'artiste a en effet des causes sociales. Cette « perpétuelle irritation nerveuse » qui caractérise « l'état d'âme » du poète<sup>69</sup> date de la Révolution Française, source du conflit entre le « désir de liberté » et « les lois de la morale sociale »<sup>70</sup>:

[...] die Grundstörung [ist] vermutlich schon mit der bürgerlichen Revolution in die Welt gekommen, der französischen, und hängt aufs fatalste mit den kontroversen Grundforderungen nach persönlicher Freiheit und sozialer Gleichheit zusammen [...].<sup>71</sup>

<sup>68</sup> « Ce n'est pas à ce moi [*i.e.* celui de Gottfried Benn] [...] que je pense. [...] Non, le moi que nous envisageons ici [...] est en tout premier lieu un produit de la société. Il se constitue sous la pression et l'attraction de forces sociales très précises qui le modèlent. »

<sup>69</sup> Dans l'entretien avec D. Lamping et S. Speicher, Rühmkorf évoque « ein persönliches Lebensgefühl, eine ständige nervöse Irritation » (*Das Gedicht als Held*, *op. cit.*, p. 134).

<sup>70</sup> « [...] das Freiheitsbegehren [liegt] im ständigen Kampf mit dem sozialen Sittengesetz », *ibid.*

<sup>71</sup> *ibid.* « [...] la perturbation fondamentale a sans doute vu le jour dès la révolution bourgeoise, en France, et se trouve liée de la façon la plus funeste aux revendications contraires de liberté individuelle et d'égalité sociale. »

Mais la « division » de « l'individu » moderne ne prend pas seulement la forme d'un tiraillement « entre une conscience de crise et une conscience de classe »<sup>72</sup>, elle est également liée à la forme de notre société: le particularisme qui la caractérise induit une nouvelle perception du monde:

Die Kalamität für unser Bewußtsein: wir empfangen das Bild der Welt nicht mehr als organische Einheit [...] sondern als ein zusammenhangloses Gestöber von Reizpartikeln.<sup>73</sup>

Rühmkorf illustre cette conception en montrant que la télévision reflète cette dislocation sociale (*ibid.*, p. 135-136). La démonstration humoristique se traduit dans les poèmes. En effet, dès les années soixante-dix, les métaphores télévisuelles apparaissent pour rendre compte de la dissociation du moi:

O h n e S e n d e r s o n s t ,  
ohne Hochantenne,  
[...]  
wenn ich doch nur heulen könnte, wenn es  
an mir runterränne:  
S t r ö m e - F l ü s s i g k e i t !  
[...]  
m a n c h m a l i m p l o d i e r t e i n K o p f i m S i t z e n -  
Aber der Zusammenhang bleibt schwarz.  
(Anschluß an Masse finden, W 171-172)

Abends, wenn die Sternemänner starten,  
und die Glotze sprüht von Himmelgisch,  
hebt sich deiner Auge Doppellauf -  
Komm, klapp zu, steck auf!  
Aus sehr winzigen verstreuten Eigenarten  
ist ein Individuum gemischt.  
[...]  
sieht nur gerade die Gestalt zerfließen - - -  
[...]  
Wer du wirklich bist, ist gar noch nicht entdeckt:  
etwas zwischen Einzelstern und Rudel,  
bißchen Kunstgeschmack und bißchen Hundsgeschmack.  
nicht mal klassisch-klarer Widerspruch.  
A b e r m a n c h m a l  
[...]

<sup>72</sup> A propos de W. Riegel, Rühmkorf utilise la formule « das dividierte Individuum », qui reviendra fréquemment sous sa plume, pour désigner l'écartèlement entre ces deux consciences (« zwischen Krisen- und Klassenbewußtsein », J 85). Sur cette dernière formule, cf. p. 196-197.

<sup>73</sup> *Das Gedicht als Held*, op. cit., p. 135. « La calamité pour notre conscience est que nous ne percevons plus l'image du monde dans son unité organique [...], mais comme une nébuleuse incohérente de stimuli atomisés. » L'expérience dont parle Rühmkorf n'est pas celle qu'évoque Hoffmannstahl dans *Ein Brief*: si le problème de Lord Chandos réside dans sa perception du monde, c'est-à-dire dans son incapacité de l'appréhender comme une totalité, celui que décrit Rühmkorf est d'ordre social: ce sont les phénomènes de dissociation propres à notre société (division du travail, accélération du rythme, changement de paysages et d'images, multiplicité des perspectives...) qui empêchent l'individu de discerner une quelconque unité dans le monde qui l'entoure.

strafft sich - unnachahmlich - dein Subjekt.  
(*Sibyllinisch*, W 180)

Dans le premier exemple, le lexique technique soutient les images de la dissolution subjective: en associant un phénomène de société à la problématique individuelle, les métaphores donnent une explication sociale de la désagrégation du moi. *Sibyllinisch* procède de même, avant d'évoquer la fonction identitaire de la poésie; la formulation restrictive (« Aber manchmal ») renvoie à l'utopie du poème. La perspective sociale est cependant déterminante: le caractère hybride de la subjectivité (« bißchen Kunstgeschmack und bißchen Hundsgeschmack ») tient à l'éclatement des aspirations artistiques et des déterminations empiriques, phénomène historique responsable d'un tiraillement douloureux (« Nicht mal klassisch-klarer Widerspruch »). En outre, l'identité poétique « parfois » réalisée est circonscrite par le terme de « Subjekt »: il recouvre chez Rühmkorf la personne empirique, l'individu social, en opposition à « ich », qui renvoie à la forme d'expression spécifiquement 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>74</sup>

En analysant les causes de la souffrance du poète, Rühmkorf montre donc que la subjectivité est socialement déterminée. La névrose du moi résulte d'un phénomène historique qui a définitivement séparé le désir de liberté et le désir d'égalité dans l'individu; elle est liée aussi à l'atomisation de notre société moderne: cette explication, qui exclut les raisons psychologiques ou même existentielles, introduit le facteur social. L'individu qui s'exprime dans le poème n'est pas un « moi » purement « lyrique », mais un « sujet », riche de toute l'expérience du réel, qui témoigne de son « passé » et de son « origine », de son « devenir social », de ses « tristesses personnelles » et de ses « déterminations biographiques ». <sup>75</sup>

Genau genommen ist das lyrische Subjekt [...] auch ein Teil der Gesellschaft, von der es sich abwendet, und sein eigener poetischer Duktus ist bereits in der Wolle gefärbt. (TB 434) <sup>76</sup>

<sup>74</sup> cf. p. 455. C'est moi qui souligne.

<sup>75</sup> cf. la critique du moi lyrique de Benn (W 123): ci-dessus p. 455.

<sup>76</sup> « A vrai dire, le sujet lyrique [...] fait partie intégrante de la société dont il se détourne, et son expression poétique propre en porte la marque indélébile. »

Si ce « sujet » social reste tout de même poétique, c'est que l'expression lyrique se nourrit de son double statut et de la tension qui en résulte. Elle rend compte, ainsi, des particularités du statut social et économique du poète (sa « situation de classe bancaire », sa précarité financière), de son vécu biographique, privé et collectif, et de sa conscience poétique: l'ensemble des poèmes portent la marque de cette triple détermination qui explique que les textes intègrent à part égale les métaphores économiques, celles du déchirement, l'analyse de l'évolution politique, ses répercussions sur le moi, la souffrance sentimentale et la tradition littéraire.

Cette conception témoigne de la position historique de Rühmkorf. En premier lieu, elle traduit le dépassement des acquis de la modernité. En valorisant la composante empirique de la subjectivité, il semble certes revenir à une conception traditionnelle de l'expression lyrique comme confession des émotions de l'individu: H. Friedrich ne définit-il pas la modernité par le divorce du moi empirique et du moi lyrique, comme une évolution qui mène « de la neutralisation de la personne à la déshumanisation du sujet lyrique »?<sup>77</sup> Or, la substance empirique du moi ne se limite pas, chez Rühmkorf, aux états d'âme: elle englobe toute l'épaisseur du réel, jusqu'à sa forme la plus triviale. Que l'expérience du corps, des difficultés financières et des défaites politiques soit intégrée au discours subjectif distingue assurément le lyrisme de Rühmkorf de celui des Romantiques, par exemple. En réunissant à nouveau moi lyrique et moi empirique, mais selon d'autres présupposés, il dépasse lui-même les formes de l'expression subjective telle qu'a pu les fixer la tradition de la modernité.

En second lieu, la définition du « moi lyrique » comme sujet social témoigne d'une synthèse originale, qui concilie en partie les apports respectifs de Benn et de Brecht. Ces deux poètes ont en effet répondu par des solutions poétiques radicalement différentes à la crise de l'individu à laquelle la littérature est confrontée depuis la fin du dix-neuvième siècle: Brecht opte dès les années vingt pour une conception de l'individu déterminée par l'existence sociale; sa traduction poétique est le « Rollengedicht », dans lequel le moi représente la réalité sociale, sous les traits du poète, du sage, ou du travailleur, par

---

<sup>77</sup> « von der Neutralisierung der Person zur Enthumanisierung des lyrischen Subjekts ». *Die Struktur der modernen Lyrik*, op. cit., p. 37.

exemple.<sup>78</sup> Comme le souligne Rühmkorf, cette expression lyrique de la subjectivité est déterminée par l'objectif politique d'une poésie qui montre « la réorganisation délibérée du moi en un facteur fonctionnel et la redéfinition du médium (le poème) comme outil (de transformation de la société) »<sup>79</sup>. En revanche, Benn crée, comme antidote poétique de l'éclatement du moi, un « moi lyrique » qui se préserve de l'aliénation en s'enfermant dans le solipsisme; cette exaltation de la subjectivité se situe aux antipodes du sujet instrumentalisé de Brecht.

Rühmkorf retient de ce dernier la détermination sociale du sujet poétique: puisque la poésie n'est pas un espace autarcique, le moi qui s'exprime dans le poème, loin d'être purement « lyrique », témoigne de son expérience dans la société. Proche de Brecht pour ce qui est de la nature du moi, il s'en distingue en revanche au plan de l'expression.<sup>80</sup> Il ne peut souscrire au fonctionnalisme qui subordonne l'instance subjective à l'utilité politique, et dénonce la mutilation occasionnelle du moi lyrique qui, pour respecter le but assigné à la littérature, en arrive à se sacrifier, à « remettre en question de fond en comble son ego bien-aimé »<sup>81</sup>, à « se détourner de ce qu'on appelle ses caractères propres [...] pour satisfaire à une conception plus élaborée de l'aptitude, c'est-à-dire de l'utilité »<sup>82</sup>. Ce que Rühmkorf conteste, c'est le primat du rôle didactique de la poésie sur sa fonction expressive: l'effacement du moi au profit d'un autre personnage produit ce « ton impersonnel » qui va à l'encontre de la dynamique expressive du lyrisme:

Er [i.e. der Unpersönlichkeitston] widerspricht der von uns gewünschten Subjektivität und Ichbezogenheit der Lyrik, die uns seit Walther von der

<sup>78</sup> cf. par exemple l'autoportrait *Vom armen B.B.* (« Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern. [...] », *Ausgewählte Gedichte*, op. cit., p. 20); *Lied der Lyriker*, qui inscrit la poésie dans un contexte économique (*ibid.*, p. 28-31; cf. 2<sup>e</sup> partie, p. 17-18); *Fragen eines lesenden Arbeiters* (*ibid.*, p. 49); *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration*, qui adopte le ton narratif de la ballade (*ibid.*, p. 50-53); *Die Antwort*, qui met en scène un dialogue entre un père et son fils (*ibid.*, p. 59); *Epitaph für M.*, où le moi lyrique apparaît sous les traits du sage (*ibid.*, p. 67); *Aus einem 'Lesebuch für Städtebewohner'*, qui adopte la perspective d'un menuisier (*ibid.*, p. 25-26); *Schlechte Zeit für Lyrik*, où le sujet-poète mesure le sentiment de la nature et la conscience esthétique aux nécessités politiques de l'heure (*ibid.*, p. 42-43).

<sup>79</sup> « die entschiedene Umorganisation des Ich zum Funktionsträger und das Neubedenken des Mediums (Gedicht) als Werkzeug (zur Veränderung der Gesellschaft) », *D* 102.

<sup>80</sup> cf. l'essai *Vom Liebes- und vom Lehrgedicht - Zur Lyrik Bertolt Brechts* - (*D* 93-106).

<sup>81</sup> « sein geliebtes Ego ganz von unten her in Frage stellen », *D* 103.

<sup>82</sup> « von ihren [i.e. der Versuchsperson] sogenannten Eigentümlichkeiten Abschied nehmen [...], um einer entwickelteren Auffassung von Tauglichkeit = Nützlichkeit zu genügen », *D* 103.

Vogelweide eine unverzichtliche Errungenschaft scheint und seit Klopstock ein fait accompli. (D 101)<sup>83</sup>

Rühmkorf revendique et pratique ainsi une forme d'expression foncièrement lyrique, où « la présence d'un moi » est « sensible »<sup>84</sup>, voire ostentatoire, et dont la charge émotionnelle est intense. On ne trouve dans son lyrisme aucune trace de la méthode rhétorique de Brecht: s'il tire parti, lui aussi, de la mise en scène du moi et de la diversité des perspectives pour rendre compte d'une situation subjective complexe, c'est en faisant des personnages les figures d'identification ou les repoussoirs du moi, et non les représentants d'une réalité extérieure, fût-elle sociale; ramener cette multiplicité à l'unité est précisément la tâche du poème. En outre, l'auteur du « poème long » et de *Einmalig wie wir alle* se situe aux antipodes du laconisme des *Elégies de Buckow*. Ainsi, tout en conservant de Brecht la définition sociale du sujet poétique, Rühmkorf opte pour une forme d'expression subjective héritée de Benn: l'affirmation hyperbolique du moi.

La formule qui, dès les années soixante-dix, décrit le moi lyrique comme un « cobaye »<sup>85</sup> témoigne de cette démarche synthétique. En définissant l'espace poétique comme un champ expérimental, Rühmkorf montre tout d'abord ses liens avec le réel: il s'agit alors de reproduire, dans des conditions différentes, les formes de la réalité sociale, voire les conditions de la communication sociale. Le discours circonscrit ainsi une réduction du monde. Par ailleurs, cette représentation possède une fonction démonstrative:

[...] ich [betrachte] mich nur als irgendeine zu Demonstrationszwecken  
vorgeführte Versuchsperson [...]. (P 70)<sup>86</sup>

Ainsi conçue, l'expression subjective prend valeur de témoignage: on retrouve l'idée de représentativité qu'on a identifiée comme un facteur de convergence avec le lyrisme de Benn. Toutefois, associée ici à la notion de reproduction du réel, elle rend la situation du moi socialement exemplaire, et légitime son expression par une fonction utilitaire. Sur ce point aussi, c'est donc bien l'apport de Brecht qui corrige l'héritage de Benn. Enfin, cette conception de la subjectivité autorise une mise en scène perpétuelle: le moi peut

<sup>83</sup> « [Le ton impersonnel] est contraire à ce que nous attendons du lyrisme, à la subjectivité et à l'égoïsme qui nous semblent depuis Walther von der Vogelweide une conquête essentielle, et depuis Klopstock un fait accompli. »

<sup>84</sup> Il évoque « die spürbare Anwesenheit eines Ich » (D 101).

<sup>85</sup> « Das lyrische Subjekt als Versuchsperson », L 220; « die lyrische Versuchsperson », TB 434.

<sup>86</sup> « [...] je me considère comme rien de plus qu'un cobaye présenté à des fins de démonstration [...]. »

prendre successivement autant de formes et toutes les formes que décide le poète.<sup>87</sup> En tant que fiction, cette représentation du moi, sujet social, relève de l'artistique; elle donne une image de la réalité subjective avec les moyens proprement poétiques du goliard: l'écriture inclut cet artifice par lequel le poète « présent[e] les bouffonneries de son cobaye »<sup>88</sup>. Ainsi, sa conception de l'expression subjective concilie deux visions et deux pratiques diamétralement opposées: tout en s'inspirant de Brecht pour définir la nature du sujet et l'utilité sociale du discours lyrique, il maintient le facteur artistique et l'expressivité hérités de Benn.

Le statut social de la poésie et de son instance créatrice manifeste donc la volonté de relier de façon fructueuse monde lyrique et réel; le souci de légitimer le lyrisme par la référence à la réalité sociale cohabite avec les multiples formes de l'émancipation esthétique. Il reste à déterminer comment la création poétique s'accommode de cette double détermination.

### 3. Création poétique et réalité

Ce dernier point est consacré au traitement poétique de la réalité. On se demandera comment le lyrisme, discours subjectif par excellence, se comporte face aux données objectives d'un monde empirique dont il entend bien rendre compte. On étudiera dans ce but la fonction de la parodie, puis les critères d'une restitution authentique de la réalité, avant de s'intéresser à la perspective originale dans laquelle se place le poète pour appréhender le monde.

---

<sup>87</sup> cf. *TB* 434, où Rühmkorf établit une analogie entre ce principe de l'écriture lyrique et l'utilisation des masques dans le théâtre antique. Il y a dans cette conception l'idée que la réalité se reproduit à l'infini, que le sujet ne cesse de se renouveler, dans des conditions à chaque fois différentes qui rendent l'issue de l'entreprise poétique incertaine. Rühmkorf manifeste ici, une fois encore, la volonté de concrétiser l'abstraction qu'est « la poésie » dans l'absolu en rapportant la réflexion à sa manifestation tangible et relative qu'est le poème.

<sup>88</sup> « seine Versuchsperson vor sich herbuffen », *L* 220.

### 3.1. La parodie comme traitement du réel

Il ne saurait être question d'examiner la parodie chez Rühmkorf de façon exhaustive. C'est en effet un champ déjà bien exploré;<sup>89</sup> les résultats convaincants auxquels ont abouti les dernières études vont permettre en revanche d'élargir la réflexion dans deux directions: il faudra tout d'abord s'interroger sur les conditions d'apparition de la parodie, puis préciser sa fonction d'intermédiaire entre tradition littéraire et réalité. Cette double approche, en complétant les investigations de la critique, peut contribuer à définir les fondements du réalisme de Rühmkorf.

La lecture des textes a montré que le principe essentiel de l'écriture poétique est le renversement: la distorsion ironique, les multiples procédés de réfraction, le retournement parodique caractérisent « le comportement du poète face à la réalité sociale »<sup>90</sup>. Cette attitude poétique s'impose naturellement à Rühmkorf dès ses débuts: il explique à H.L. Arnold qu'il a longtemps pratiqué la parodie de façon spontanée avant d'y consacrer une réflexion théorique.<sup>91</sup> C'est en 1962 qu'il présente l'ironie comme la nouvelle modalité d'appréhension du réel<sup>92</sup>, et qu'il expose, dans *Kunststücke*, une définition illustrée de la parodie: le recueil s'achève sur quatre « variations »<sup>93</sup> et sur l'essai poétologique *Abendliche Gedanken über das Schreiben von Mondgedichten. Eine Anleitung zum Widerspruch* (K 89-134). Ce contexte est déterminant: on a vu que les poèmes de ce recueil expriment l'aporie liée à la situation historique du poète; dans cette approche asymptotique du silence, la solution parodique constitue l'échappatoire esthétique majeure.<sup>94</sup> La postface de *Kunststücke* thématise à son tour la situation du poète moderne:

Vorüber alles, was einmal Kunst hieß [...], die Formen, die überkommenen, Ode, Hymne, Lied und Sonett. Vorüber die alten Möglichkeiten, [...] sich durch Kunst zu vermitteln [...], Beschwörung der Natur, Frage an das

<sup>89</sup> cf. p. 7-8.

<sup>90</sup> cf. p. 596.

<sup>91</sup> zIV 101; cf. aussi J 24.

<sup>92</sup> cf. *Das lyrische Weltbild*, J 109.

<sup>93</sup> Variation auf 'Gesang des Deutschen' von Friedrich Hölderlin (K 79-81); Variation auf Klopstock 'Dem Erlöser' (K 82-84); Auf eine Weise des Joseph Freiherrn von Eichendorff (K 85); Variation auf 'Abendlied' von Matthias Claudius (K 86-87).

<sup>94</sup> cf. p. 145-146; 153-154; 159-160; 183-184..

Schicksal, Klage um die Toten, [...] Hymne an die Nacht, Lied an den Mond, vorüber, vorbei. (K 129)<sup>95</sup>

Si le statut d'héritier est déjà une impasse en soi, la poésie allemande contemporaine n'esquisse aucune direction; elle s'est au contraire, selon Rühmkorf, doublement fourvoyée (K 115): la « poésie de propagande » à l'Est (« Propagandapoesie », K 111) et la « poésie qui vit de ses rentes » à l'Ouest (« Rückzug aufs Altenteil », K 114) ne sont d'aucun recours. Face à « l'art en soi », « intemporel » (« Kunst an sich, Kunst zeitlos », K 123) et à l'art « à la demande du parti, comme moyen de publicité » (« Kunst [...] im Auftrag der Partei, als Mittel einer Werbung », *ibid.*), le poète préconise alors une forme d'expression qui, consciente de l'inéluctable changement, problématise les données de ce statut historique difficile:

[...] hier altes Wort - dort neuer Bewußtseinsinhalt, hier die herkömmlichen Möglichkeiten zu fassen und zu fügen - dort die frischen Frakturen, das will doch immer wieder als Schwierigkeit erfahren sein, als Problem der Schreibweise vorausgesetzt, als Unsicherheit akzeptiert [...]. (K 128)<sup>96</sup>

Car ce qui détermine le poème, c'est sa validité transitoire; le seul discours poétique encore possible est ainsi celui qui, au regard des données nouvelles du réel, invoque la tradition en la réfutant:

Während er [*i.e.* der Dichter] noch dem Gesange lauscht seiner Herkunft, hört er darin bereits das Nimmermehrlied, den Gegengesang, Parodie. [...] er nimmt einen alten Text [...] als Vorsatzpapier, hält ihn zwischen sein Ich und die Welt und vergleicht. (K 129)<sup>97</sup>

C'est cette comparaison qui met au jour et corrige les distorsions. En manifestant l'historicité des formes et des thèmes poétiques, la parodie révèle l'attachement aux productions du passé; parce qu'elle s'y réfère en les réfutant, elle est donc pour le poète un moyen d'exprimer la conscience de la tradition qui le hante, et de répondre à la nécessité d'adapter le discours lyrique au temps présent. Si elle se définit comme « à la fois chant passé et chant malgré tout » (« Vorüberlied und Dennochlied in einem »,

<sup>95</sup> « Révolu ce qui jadis porta le nom d'art [...], les formes, traditionnelles, ode, hymne, lied et sonnet. Révolues les anciennes possibilités [...] de s'exprimer par l'art [...], invocation de la nature, question au destin, déploration des morts, [...] hymne à la nuit, chant à la lune, terminé, fini. »

<sup>96</sup> « D'un côté le mot ancien, de l'autre une conscience nouvelle, d'un côté les possibilités traditionnelles de saisir et d'assembler, de l'autre les fractures récentes, il faut tout de même, sans relâche, vivre cela comme une difficulté, l'intégrer comme un problème d'écriture, l'accepter comme une incertitude. »

<sup>97</sup> « Tandis qu'il prête l'oreille au chant de son origine, il y perçoit déjà le chant du plus jamais, le chant contraire, la parodie. [...] il prend un vieux texte [...] comme page de garde, le place entre son moi et le monde, et compare. »

K 134), c'est qu'elle résulte d'une situation d'aporie. Ces conditions d'apparition montrent bien que la solution parodique procède d'une réflexion sur le rapport entre lyrisme et réalité: lorsque Rühmkorf s'interroge, dans la première partie de l'essai, sur la possibilité de « chanter la lune » à l'époque de la conquête planétaire<sup>98</sup> et qu'il répond par la *Variation auf 'Abendlied' von Matthias Claudius*, il suggère que la parodie permet de problématiser un discours sur le réel devenu caduc. En mesurant la validité d'un traitement traditionnel du réel dans le monde d'aujourd'hui, le parodiste évalue ce monde lui-même à l'aune du passé. Il s'agit en somme d'une expérimentation destinée à prouver que le rapport à la réalité s'est modifié: en ce sens, la parodie fournit bien, par contraste, une indication sur la réalité présente.

Née de l'aporie littéraire et historique du poète, la parodie selon Rühmkorf possède une fonction nouvelle qui est liée au traitement du réel. Dans son acception traditionnelle, la parodie désigne en Allemagne une « réplique poétique » (« Gegengesang ») qui prend pour objet un texte, un style, ou un genre<sup>99</sup>, qu'elle critique indirectement, voire ridiculise par un « traitement anti-thématique »<sup>100</sup>. Rühmkorf distingue nettement sa pratique parodique de cette conception traditionnelle:

Das was als Parodie in Deutschland geläufig ist, ist an die Namen und Beispiele Arno Holz und Robert Neumann gebunden; [...] man [bestimmt] Parodie meist schnell als jene Methode der Literaturpolemik, die: einen Autor, [...] eine literarische Mode insofern bloßstellt, als sie gewisse stilistische Eigentümlichkeiten überdehnt, [...] Manieren der Schreibweise übersteigernd persifliert und bestimmten Formalitäten unpassende Inhalte einverleibt. Nichts gegen [...] diese [...] Form der Literaturkritik - nur, sie ist nicht gemeint, wenn im Folgenden von Parodie die Rede ist. (K 118-119)<sup>101</sup>

<sup>98</sup> *Hier unter dem wechselnden Mond*, K 91-107. cf. p. 145-161.

<sup>99</sup> Cette définition extensive ne correspond pas au sens que l'on donne en français à la parodie, (s'appliquant à un texte précis) que l'on distingue du pastiche (qui se saisit d'un style). cf. T. Verweyen / G. Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur - Eine systematische Einführung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979 (notamment p. 97); E. Rotermund: *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, München: Eidos, 1963 (notamment p. 7-28; 176-180); R. Neumann: *Die Parodien. Mit fremden Federn unter falscher Flagge. Theatralisches Panoptikum zur Ästhetik der Parodie*, Wien/München/Basel: Desch, 1962 (notamment p. 553-563); D. Lamping: *Die Parodie*, dans: O. Knörrich (Hg.): *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, Stuttgart: Kröner, 1991, p. 290-296; G. Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit.

<sup>100</sup> « antithematische Behandlungsweise », Verweyen / Witting, *ibid.*, p. 126.

<sup>101</sup> « Ce qui a cours sous le terme de parodie en Allemagne est lié aux noms et aux exemples de Arno Holz et de Robert Neumann; on qualifie de parodie, de façon le plus souvent rapide, cette méthode de polémique littéraire qui ridiculise un auteur. [...] une mode littéraire, en amplifiant certaines particularités stylistiques [...], en persiflant par l'exagération des manies de l'écriture, en incorporant à certaines structures formelles des contenus inadaptés. Je n'ai rien contre [...] cette [...] forme de critique littéraire - simplement, ce n'est pas ce que j'entends par parodie dans les réflexions qui suivent. »

La définition de Rühmkorf élargit le champ d'application de la méthode; si le procédé recouvre pour lui aussi une écriture intertextuelle reposant sur la distorsion et le renversement, il perd sa fonction de « critique littéraire » pour devenir un mode de traitement du réel:

Hier nämlich wird von einer Parodie zu handeln sein, deren Objekt und eigentlicher Streitgegenstand nun gar nicht mehr die Literaturvorlage ist, sondern [...] ein Zeitproblem, ein Gegenwartsbefund, Gesellschaftszustand. Wobei der Parodand - nicht selbst das Angriffsziel und Opfer der Kritik - [...] als Vorwand zu betrachten wäre, als Filter, Medium und Transparentfolie, durch die der Autor mit seiner Welt in Vergleich tritt. (K 119)<sup>102</sup>

Rühmkorf inverse le rapport du poète à l'histoire littéraire: la tradition n'est plus l'objet mais la médiation d'une critique qui se déplace ainsi du monde littéraire sur le monde social. Cet infléchissement est en somme une réhabilitation de la tradition, puisque c'est à elle qu'incombe d'évaluer l'état du réel. Rühmkorf résoud ici un double problème: celui de l'héritier hanté par le passé littéraire, et celui du poète moderne contraint de se situer face à la réalité. Il répond ainsi aux exigences de sa conscience littéraire comme à celles de sa conscience sociale. Contrairement à ce qu'il affirme dans *Anleitung zum Widerspruch*, la réalité n'est donc pas seule en jeu dans l'écriture parodique: quasiment vingt ans plus tard, il définira d'ailleurs cette pratique comme « médiatrice de la tradition »<sup>103</sup> en introduisant la notion de rapport dialectique au passé littéraire. Tenter de « [s]'approprier un peu de ces vieux sujets, de ces vieux thèmes, de ces vieilles formulations pour en rejeter en même temps une partie »<sup>104</sup> est, de façon générale, « une procédure d'examen »<sup>105</sup>, voire « un examen critique de la tradition »<sup>106</sup> en particulier. Ce correctif montre bien que l'évaluation parodique concerne la réalité et la tradition littéraire; plus encore: que l'appréciation de la tradition est elle-même une façon d'appréhender et de restituer le réel. C'est cette interaction qui garantit l'équilibre d'un

<sup>102</sup> C'est moi qui souligne. « Il sera en effet ici question d'une parodie dont l'objet et le véritable sujet de discussion n'est plus du tout le modèle littéraire, mais [...] un problème d'actualité, une donnée du présent, un état de la société. Le texte parodié - qui ne constitue pas lui-même la cible de l'attaque et l'objet de la critique - [...] devant être regardé comme un paravent, un filtre, un médium, un calque à travers lequel l'auteur entre en comparaison avec son monde. »

<sup>103</sup> « Es ist die Vermittlerrolle [für die Tradition] », *zW* 103.

<sup>104</sup> « [...] ich hab versucht, mir etwas anzueignen von den alten Stoffen, von den alten Themen, von den alten Formulierungen, um gleichzeitig etwas abzustoßen », *ibid.*

<sup>105</sup> « Prüfungsverfahren », *ibid.*

<sup>106</sup> « ein kritisches Traditionsverfahren », *ibid.*

discours dont l'aporie résulte à la fois de la situation historique du poète et de l'état du réel.

Les « variations »<sup>107</sup> de Rühmkorf rendent compte de ce double objectif. Etudier l'ensemble de ces textes dans leur fonctionnement et leur lien avec l'original ou l'oeuvre du poète parodié dépasserait le cadre de notre problématique.<sup>108</sup> On se contentera donc de quelques renvois.

On peut souligner tout d'abord que les quatre poèmes regroupés sous l'appellation *Variationen* dans *Kunststücke* ne sont pas les seuls à fonctionner sur un mode parodique. *Lied der Benn-Epigonon* (iVg 60) pastiche bien le style et les techniques formelles du modèle pour véhiculer une double critique: on a vu que sa cible n'était pas tant Benn que sa réception, c'est-à-dire le dévoiement de son héritage par les épigones; la particularité du poème est de superposer à cette analyse littéraire une critique de l'idéologie esthétique et politique de la restauration adenauienne. De même, *Das niedere Hohelied* (H 48-53), qui ne reçoit pas le qualificatif de « variation », correspond toutefois bien à la définition qu'en donne Rühmkorf.<sup>109</sup> Le texte fait explicitement référence au *Cantique des Cantiques*, qu'il infléchit en célébrant l'amour sous sa forme charnelle; mais les femmes évoquées sont les photographies d'un magazine érotique:

1 Heheh, meine unaussprechlichen Faltpheänomene und Aufklappsterne,  
schön seid Ihr. Ihr seid schön, meine mitten im Leben abgelichteten  
Hochglanzliebchen. Zigtausend Speckseiten ausgebreitet für alle, die sich ihr  
Glück nicht aussuchen können.

2 Die Schönheit braucht sich nicht groß anzustrengen, das ist wahr, sie  
wirft sich hin und wirkt. [...]  
(H 48)

Au-delà de l'exaltation de l'amour charnel, le texte a des visées critiques contemporaines: comme l'analyse J.H. Petersen<sup>110</sup>, le renversement parodique ne cherche

<sup>107</sup> L'emploi du terme « Variation » est pour Rühmkorf une façon de se démarquer de la définition traditionnelle de la parodie.

<sup>108</sup> On pourra se reporter aux commentaires suivants. Sur *Variationen auf ein Thema von Friedrich Gottlieb Klopstock* (iVg 31-33), cf. Uerlings, *Die Gedichte P.Rs*, op. cit., p. 159-192; sur *Variation auf 'Gesang des Deutschen' von Friedrich Hölderlin* (K 79-81), cf. H. Gnüg: *Hölderlin und die deutschen Dichter*, op. cit., p. 122-124; sur *Auf eine Weise des Joseph Freiherrn von Eichendorff* (K 85), cf. Uerlings, *ibid.*, p. 193-211; Hilde Domin (Hg.): *Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische Gedicht zwischen Autor und Leser*, Frankfurt/Main: Fischer, 1969 (P.R.: *Selbstinterpretation*, p. 236-241; Dieter Zimmer: *Interpretation*, p. 242-245); Walter Hinck: *Des Mühlhals Idylle in moll*, dans: M. Reich-Ranicki (Hg.): *Frankfurter Anthologie 10*, Frankfurt/Main: Insel, 1986, p. 239-242.

<sup>109</sup> cf. p. 312-313.

<sup>110</sup> *P.Rs Spiel mit der literarischen Tradition*, op. cit., p. 245-246; 247-248.

pas à tourner le pathos luthérien en dérision, mais à dénoncer les travers de notre époque, d'une civilisation qui soustrait l'expérience du corps à la sphère privée pour en faire, grâce aux médias, un objet de commerce et un facteur d'enrichissement. Là encore, la tradition, support du retournement parodique, sert de vecteur à la critique sociale; toutefois, elle semble n'être ici que le mode de la dénonciation, et non sa seconde cible: en ce sens, *Das niedere Hohelied* correspond à la première définition, plus restrictive, que Rühmkorf a donnée de la parodie. Il en va de même pour *Variation auf 'Gesang des Deutschen' von Friedrich Hölderlin (K 79-81)*<sup>111</sup>: si Rühmkorf utilise l'ode de Hölderlin pour fustiger l'idéologie matérialiste suscitée par le miracle économique en RFA, ce n'est pas pour ridiculiser le sentiment national d'un poète qu'il « tient en grande estime »<sup>112</sup>, mais pour montrer que, dans un pays plus soucieux de sa réussite économique que de son passé national-socialiste, l'individu ne peut plus s'identifier à sa nation ni se sentir porté vers l'universel par un sentiment de communauté. En utilisant un texte traditionnel comme indicateur d'une conscience nationale historiquement déterminée, Rühmkorf compare la réalité présente à celle d'hier.

*Variation auf 'Abendlied' von Matthias Claudius* combine l'interrogation sur la tradition et la critique du réel. Les analyses de Bekes/Bielefeld, de W. Freund et de J.H. Petersen<sup>113</sup> montrent que Rühmkorf conserve la structure formelle de l'original (sept strophes de mètre iambique, reliées par le « Schweifreim ») tout en inversant le contenu: tandis que *Abendlied* repose sur une dynamique ascendante qui fait de la contemplation de la lune le symbole de l'élan vers Dieu dans l'espérance du salut, la variation est animée d'un mouvement géocentrique:

[...]  
 laßt mir den Mond dort stehen.  
 Was lüstet es Antäen  
 und regt das Flügelklein?  
 [...]  
 Bis daß ich niederstürze  
 in Gäas grüne Schürze

<sup>111</sup> cf. p. 595-598.

<sup>112</sup> « [...] Klopstock [...], Eichendorff, Hölderlin und Claudius [...] - alles Autoren, die ich sehr verehere », *zW* 103. Sans doute a-t-il perçu que la récupération « nationaliste » de Hölderlin trahit l'intention du poète: l'éloge de la nation dans *Gesang des Deutschen* n'a rien de politique ou d'idéologique; l'ode exalte plutôt une communauté des hommes en harmonie avec le divin, l'Allemagne apparaissant comme l'incarnation d'un nouvel âge d'or, avènement d'une entente universelle.

<sup>113</sup> Bekes/Bielefeld: *P.R.*, *op. cit.*, p. 75-89; Winfried Freund: 'Der Mond ist eingefangen'. *Zeitgenössische Parodien des 'Abendlieds' von Matthias Claudius*, dans: *Der Deutschunterricht* 37 (1985), H. 5, p. 76-79; J.H. Petersen: *P. Rs Spiel mit der literarischen Tradition*, *op. cit.*, p. 248-251.

wie mir der Arsch gewachsen ist.  
 [...]
 So legt euch denn, ihr Lieben  
 und schürt, was euch ein Feuer dünkt.  
 (K 86-87)

Dans l'original, le moi lyrique s'efface dans une attitude d'humilité et se fond dans la communauté des croyants, alors que le sujet représente le centre de la variation:

Der Mond ist aufgegangen,  
 Die goldenen Sternlein prangen  
 Am Himmel hell und klar.  
 [...]
 (*Abendlied*)

Der Mond ist aufgegangen  
 Ich, zwischen Hoff- und Hangen,  
 rühr an den Himmel nicht.  
 [...]
 (*Variation auf 'Abendlied...*)

Géocentrisme et subjectivisme remplacent donc la transcendance. Si le moi lyrique se présente en 1962 sous les traits d'un goliard à la morale plus épicurienne que chrétienne, c'est pour indiquer que l'expérience subjective moderne est celle du « vide transcendantal », que l'espoir de rédemption a fait place à la conscience de l'éphémère, et que la consolation religieuse est moins efficace que la consolation amoureuse:

So will ich sing- und gleißen  
 und Narr vor allen heißen,  
 eh mir der Herr die Zunge reißt.  
 [...]
 Ich habe gute Weile,  
 der Platz auf meinem Seile  
 wird immer uneinnehmbar sein.  
 (K 86)

L'image du vagant suggère que le discours poétique n'est plus destiné à invoquer le personnage divin, mais à exalter les joies terrestres. Le texte littéraire, support de l'expression, permet d'intégrer au discours une réflexion sur la situation de l'homme moderne: en montrant l'impossibilité de faire aujourd'hui du rapport au monde naturel (symbole de la présence divine) l'image de la relation à la transcendance, Rühmkorf fait de l'évolution de la conscience un phénomène lié à l'évolution historique et sociale: ce sont la société et l'histoire, le changement des données politiques, qui modifient le rapport du sujet au monde.

On se souvient que les développements de l'auteur sur l'impasse du poète et la solution parodique dans *Anleitung zum Widerspruch* prennent pour exemple la lune en tant que support du lyrisme; en évoquant à ce propos le premier alunissage réalisé par les Soviétiques le 13 septembre 1959, Rühmkorf montre que les données historiques déterminent les possibilités et les limites de l'expression poétique. Mais il attire aussi

l'attention sur l'exploitation politique de cet événement à l'Ouest comme à l'Est (K 110-115): tandis que la presse de RDA exalte la prouesse du « Camarade Titow », les journaux de RFA dénoncent la signification politique de cette conquête<sup>114</sup>: *Die Welt*, notamment, cherche à minimiser le progrès qu'elle constitue en utilisant le poème de Matthias Claudius comme le paradigme d'un rapport idéal à la lune, non encore entaché par le rationalisme et les progrès de la technique, c'est-à-dire en jouant de la poésie contre la science. Rühmkorf montre que le recours à la poésie sert de paravent à l'Occident, qui cherche à masquer son dépit d'avoir été devancé dans la conquête de l'espace. Il dénonce ainsi l'utilisation de l'argument culturel comme alibi dans la lutte idéologique. S'il recourt, lui aussi, au poème de Matthias Claudius, c'est pour montrer en quoi ce rapport à la lune n'est plus adapté au temps présent: il bat ainsi en brèche « la solution occidentale », tributaire de la « restauration politique » et de la « réaction culturelle », et propose une nouvelle façon d'entrer en relation avec la lune:

Oh Himmel, unberufen,  
wenn Mond auf goldenem Hufe  
über die Erde springt -  
(K 87)

La lune trouve certes encore sa place dans le discours lyrique d'aujourd'hui, mais le rapport avec le poète a changé: le regard vers le ciel n'est plus synonyme d'élan vers Dieu; l'élément de la nature est un phénomène purement empirique, et sa forme suggère au poète une métaphore au référent bien terrestre.

L'objectif de Rühmkorf est donc double: par sa variation, il propose en effet un traitement de la tradition littéraire non empreint de passéisme ou d'idéologie et susceptible de résoudre les problèmes d'écriture du poète moderne. C'est ce qu'illustre l'exclamation « Laßt mir den Mond dort stehen », qui s'oppose à l'interrogation de Matthias Claudius « Seht ihr den Mond dort stehen? - »: l'injonction vaut pour la récupération idéologique du phénomène poétique majeur qu'est la relation du poète au monde naturel; mais elle se comprend aussi comme le refus de pérenniser un rapport à la lune devenu caduc, celui qui symbolise le lien de l'homme avec la transcendance.

---

<sup>114</sup> Qui coïncide avec la visite de Krouchtchev aux Etats-Unis. T. Verweyen reconstitue la chronologie des événements et des réactions de la presse: *Theorie der Parodie*, op. cit., p. 27-49.

Avec *Variation auf 'Abendlied'*..., la signification de la parodie comme instrument de mesure s'appliquant au réel et à la tradition devient patente. Elle se présente comme un recours dès lors que l'état du monde et de la subjectivité se fait problématique:

[...]  
pfeif auf dein Altentheil -;  
Dann wird der Strick, der dich umhalst,  
nochmal zum Narrenseil.  
(*Zersungene Lieder II*, E 125)

Née d'une aporie littéraire et/ou politique, elle se définit comme « une action de sauvetage littéraire », et « peut-être même [comme] une astuce pour ressusciter »<sup>115</sup>. C'est en problématisant la tradition et, inévitablement, le rapport du sujet au monde dont celle-ci témoigne, que la parodie peut évaluer la réalité présente par une comparaison implicite dont le vecteur est la déformation. L'utilisation de la littérature comme prétexte au traitement du réel permet au discours d'échapper à la seule détermination littéraire; inversement, la problématique poétologique qu'implique ce procédé assure la nécessaire émancipation esthétique. Cette double fonction garantit l'équilibre du parodiste qui se situe, comme l'exprime le dernier vers de *Hochseil*, entre les déterminations du réel et les impératifs poétiques.

### 3.2. Un réalisme « subjectif »

Faire de la poésie le lieu de l'expression subjective tout en lui assignant le rôle de rendre compte du réel semble à première vue contradictoire. Pourtant, Rühmkorf ne cesse de revendiquer un discours lyrique répondant à cette double exigence:

[...] persönlich[e] Vertrauenswürdigkeit [und] Wirklichkeitstreue im  
allgemeinen, [...] beides verlange ich von einem Gedicht.<sup>116</sup>

*Einmalig wie wir alle*, qui allie la dynamique expansive, l'analyse du monde politique et social et la réflexion esthétique, fournit des indications intéressantes sur la manière qu'a le poète de résoudre ce paradoxe de l'expression lyrique.

De nombreux poèmes sont consacrés à la critique des médias; Rühmkorf reconnaît la nécessité de transmettre les informations, mais il s'insurge d'une part contre l'idolâtrie

<sup>115</sup> « Parodie ist für mich eine literarische Rettungsaktion, vielleicht sogar Auferstehungstrick », E 120.

<sup>116</sup> *Das Gedicht als Held*, op. cit., p. 129. « [...] qu'il soit personnellement digne de confiance [...] [et] fidèle au réel en général, [...] ce sont les deux choses que j'exige d'un poème. »

des pseudo-héros que suscite et entretient la presse audiovisuelle (*Heldenkunde*, E 49-51; *Kaltnadel*, E52): ces imprécations sont liées à la question du statut social du poète. D'autre part, les violentes diatribes contre la télévision<sup>117</sup> dénoncent la déformation des événements, voire l'exploitation idéologique, grâce à de savantes mises en scène, du désordre du monde.<sup>118</sup> Associée à la réflexion poétologique, cette critique suggère que le poète entend bien entreprendre une restitution de la réalité qui ne soit pas tronquée: contrairement au « quatrième pouvoir », « ni apte à produire de l'art, ni disposé à prendre une responsabilité politique »<sup>119</sup>, la poésie est capable de témoigner du monde tel qu'il est, en raison de sa double qualité esthétique et sociale.

Mais Rühmkorf ne se contente pas de brandir cette profession de foi artistique. Il énonce également les conditions de l'authenticité du message sur le monde, et de sa fidélité au réel. Une première formule définit le « réalisme » ainsi:

Gelernt und mitgeschrieben:  
Realismus ist ein Stück Natur,  
gesehen durch eine Geisteskrankheit.  
(*Nach der Natur*, E 39)

Sans doute s'agit-il d'une contamination littéraire: on pense à la phrase d'Emile Zola « Une oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament », répandue en Allemagne dans la traduction approximative « Die Kunst ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament ».<sup>120</sup> Cette réminiscence (ou référence implicite) suggère que la conception naturaliste doit être adaptée à l'époque et au genre; Rühmkorf précise la définition en corrigeant la neutralité du terme « tempérament » (qui désigne simplement un caractère, un tempérament créateur) par la notion de spécificité pathologique. Il remplace ainsi l'objectivité de l'observateur/expérimentateur qu'est l'écrivain pour Zola par la subjectivité du poète « névrosé ». Si la fonction est identique (appréhender et restituer le monde tel qu'il est vu), la perspective diffère pour le poète du vingtième

<sup>117</sup> cf. aussi l'intégralité du journal *Tabu I*.

<sup>118</sup> cf. par exemple les commentaires de la visite de Reagan en RFA (E 70-89), ou de la guerre du Golfe (TB 356 sq.).

<sup>119</sup> « Die Vierte Gewalt! Kann weder Kunst hervorbringen noch will sie politische Verantwortung übernehmen [...]. » (TB 219)

<sup>120</sup> On peut supposer que Rühmkorf connaît cette définition reprise dans tous les ouvrages, par ex.: Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner, 1964, p. 456 (article *Naturalismus*); Otto F. Best: *Handbuch literarischer Fachbegriffe*, op. cit., p. 339 (article *Naturalismus*).

siècle; dans *Über die Arbeit*, Rühmkorf commente la formule de *Nach der Natur* en ces termes:

Man muß nur schräg genug an die Dinge rangehen, heißt radikal vom persönlichen Abweichungswinkel her [...], um den objektiv wirkungsvollsten Einfalls-Winkel zu ermitteln. (E 16-17)<sup>121</sup>

Ce point de vue oblique sur les choses correspond à deux tendances du discours déjà observées: le refus de l'angle droit rappelle la déviance de l'artiste, dont la constitution spécifique porte à son paroxysme le déchirement entre la liberté et l'égalité qu'éprouverait tout être humain depuis le dix-neuvième siècle; le poète est celui dont la souffrance est telle qu'elle alimente une force créatrice. C'est ce que résume le terme « Geisteskrankheit ». Ensuite, un regard non perpendiculaire sur le monde, c'est bien ce que préconise l'auteur dès 1962, lorsqu'il présente l'ironie comme le seul mode d'appréhension du réel qui reste au poète moderne.<sup>122</sup> Les bouleversements historiques ont supprimé toute voie directe entre la poésie et la réalité; certes, cela ne signe nullement le divorce entre l'art et le domaine empirique, mais conditionne une perception en biais et une représentation à l'avenant: la distorsion ironique ou parodique procède de cette nécessité. En gauchissant l'image du monde, en grossissant les traits, le poète ne fait que se conformer à la perspective que lui imposent les nécessités historiques.

Rühmkorf établit ainsi le subjectivisme du réalisme poétique: au sein du discours lyrique, la réalité n'apparaît jamais que filtrée par le moi, sous la forme de l'effet qu'elle produit sur lui. Cette image du réel exprime la double détermination de l'expression poétique: le moi lyrique, sujet social, imprime à son expérience dans la société le gauchissement que lui dicte sa pathologie propre; la représentation de la réalité témoigne donc à la fois de l'état du monde et de l'état du moi. C'est cette vision déformante qui garantit l'authenticité du discours, et partant, sa crédibilité. Le « ton personnel » (« [der] persönliche Ton », *SL* 267) devient ainsi vecteur de réalisme, et le subjectivisme de l'expression garant de l'objectivité. C'est pourquoi le surréalisme est aux yeux de Rühmkorf plus proche du monde réel que le réalisme socialiste:

[...] wir [empfinden] den Surrealismus trotz seiner scheinbar unnatürlichen Verrenkungen und Zwangscollagen als vergleichsweise lebenswahr und

<sup>121</sup> « Ce qu'il faut, c'est aborder les choses de façon suffisamment oblique, c'est-à-dire s'en tenir radicalement à sa déviation personnelle [...], pour trouver l'angle d'incidence objectivement le plus efficace. »

<sup>122</sup> cf. p. 596.

vertrauenswürdig, während uns der sozialistische Realismus [...] als perspektivische Sinnentäuschung erscheint. (E 59)<sup>123</sup>

La prétendue objectivité du réalisme socialiste donne une fausse image du réel, tandis que les déformations surréalistes, parce qu'elles sont l'expression d'une vision subjective, sont plus conformes à la vérité de notre appréhension du monde. Par cette analyse, Rühmkorf attribue paradoxalement des fondements réalistes au « langage déformant »<sup>124</sup> qui caractérise la modernité poétique.

La seconde formule par laquelle il définit le réalisme dans *Einmalig wie wir alle* concerne non plus le point de vue du poète sur le monde, mais le mode de restitution du réel:

Realismus: ein « so sei es! »  
hochgestrichen: « könnte sein ».  
(*Letzte Mohikanerin*, E 53)

Rühmkorf récuse ici toute prétention mimétique; la poésie ne vise pas une hypothétique adéquation entre l'image et la réalité, que lui refuse d'ailleurs le mode d'expression subjectif. Le critère n'est pas la fidélité, mais l'authenticité. La reproduction lyrique du réel ne peut être copie: la qualité de la poésie est précisément d'assurer l'émancipation face à une réalité oppressante. Parce qu'elle est liberté, elle ne peut imiter, copier, reproduire ce qu'elle entend combattre, mais doit au contraire esquisser un espace d'utopie où les formes de l'aliénation sociale seraient combattues par l'esthétique. Si Rühmkorf corrige la norme de la *mimesis*, castratrice pour l'art qui est liberté, par l'expression de la prudence et de l'irréel, c'est parce que les prétentions du poème au réalisme doivent prendre une forme qui manifeste et garantisse la spécificité du lyrisme face au réel. Là où ce dernier impose « so sei es », la poésie peut dire « es könnte sein » ou même « es ist nicht »: la négation, voire la contestation de ce qui est, qui s'expriment dans le renversement ironique, sont des aspects de cette liberté inaliénable. La représentation d'un monde au subjonctif, le réel sur le mode de l'irréel: tel est le réalisme de la poésie. Il rend donc compte, lui aussi, de l'ambivalence du lyrisme: de son attachement à la réalité comme de sa liberté.

<sup>123</sup> « [...] le surréalisme, malgré ses contorsions apparemment artificielles et ses collages forcés, nous semble comparativement plus conforme à la vie et plus digne de confiance [...] que le réalisme socialiste, qui nous fait l'effet d'une erreur de perspective et d'une illusion des sens. »

<sup>124</sup> « verfremdende Sprache », D. Lamping: *Moderne Lyrik*, op. cit., p. 47.

C'est en créant un univers spécifique, qui renvoie au monde réel sans se confondre avec lui, que le discours poétique est « réaliste »: mais il est par là-même aussi utopie. Cette définition n'est pas contradictoire. En effet, l'utopie selon Rühmkorf n'est pas liée à la représentation d'un état différent de l'humanité qui fonctionnerait comme modèle: le « monde à l'envers », ou tout simplement l'autre monde que fait naître la poésie, n'est pas l'image du monde idéal que l'auteur appellerait de ses vœux, mais celui qu'il oppose, dans cet espace de liberté, aux vicissitudes de la réalité. Ce n'est pas l'image de la réalité future, ce qui serait un mimétisme par anticipation, mais l'antidote artistique de la réalité présente.<sup>125</sup> Rühmkorf souligne bien que la littérature possède une « consistance » et non « une orientation utopique »<sup>126</sup>:

[...] Utopie [stellt] im Wesentlichen gar nicht ein gemeinsam erwünschtes Zukünftiges dar [...], sondern [gründet] auf Ordnungsprinzipien, die formaler Natur sind. (SL 290)<sup>127</sup>

Il fait ainsi de l'utopie une affaire formelle: c'est l'expression lyrique qui assure l'écart avec le réel, ou l'unité du moi:

Utopie des Gedichtes: nicht der Fingerzeig in eine ungewisse Zukunft, sondern das unter Hochspannung aufrechterhaltene Ich. (TB 29)<sup>128</sup>

L'utopie de la poésie, qui est bien l'expression de son rapport complexe avec le réel, ne se conçoit pas comme l'évocation constructive de la réalité de l'avenir, mais comme celle d'un monde qui, déformé, ne renvoie à la réalité présente que par la réfraction artistique: elle est donc utopie au subjonctif, non au futur.<sup>129</sup>

En conclusion, Rühmkorf postule le réalisme de la poésie, mais il le définit de manière à maintenir l'équilibre entre la nécessité du rapport au réel et celle, tout aussi impérieuse, de l'émancipation esthétique: le lyrisme est donc bien ancré dans la réalité - mais libre; il n'en rend compte que sur son mode spécifique, par une orientation subjective, un gauchissement ironique, une illustration sonore, une expression

<sup>125</sup> cf. *Einfallskunde*, H 108.

<sup>126</sup> « [...] die utopische Konsistenz der Literatur, ich wiederhole: Konsistenz und nicht Zielrichtung », *Meine Damen und Herren...*, SL 290.

<sup>127</sup> « [...] l'utopie, pour l'essentiel, ne représente pas du tout un avenir espéré en commun [...], mais se fonde sur des règles de principe qui sont de nature formelle. »

<sup>128</sup> « L'utopie du poème: ce n'est pas l'index tendu vers un avenir incertain, mais le moi maintenu sous haute-tension. »

<sup>129</sup> Cette conception est proche de celle de H.M. Enzensberger: pour lui comme pour Adorno, la fonction utopique, qui constitue la dynamique de la poésie, n'est pas liée à la construction d'un modèle, mais à la liberté du langage poétique (cf. *Poesie und Politik*, op. cit., p. 136).

métaphorique - autant de procédés qui témoignent bien de la liberté du langage poétique comme de son lien avec le réel.

Cette position est tributaire des acquis de la modernité: en remplaçant l'impératif de la *mimesis* par l'irréel de l'utopie, en substituant à la volonté d'objectivité la perspective subjective, il montre que la perception du monde a changé. Puisque la réalité n'a plus d'existence autonome, puisqu'elle est subordonnée à la conscience du sujet qui la perçoit, sa restitution poétique n'est authentique que réfractée par un discours subjectif; ce dernier, menacé alors par l'intégration du réel dans l'espace artistique, doit à son tour mettre en oeuvre toutes les possibilités de la liberté poétique pour garantir l'authenticité de cette représentation, ainsi que son intégrité propre.

### 3.3. Appréhension et restitution du réel

La pratique poétique de Rühmkorf illustre cette conception du réalisme, soit par son fonctionnement, soit par la signification poétologique qu'elle donne à certaines métaphores. Les poèmes manifestent donc aussi, à leur manière, le lien du lyrisme au réel, puis la dynamique expressive de la restitution du monde, et enfin la perspective du poète.

En premier lieu, les textes décrivent le sujet dans sa relation au monde qui l'entoure. *Tagebuch*, par exemple, rapproche l'écriture poétique de celle du diariste:

Wer von uns beiden macht heut Protokoll? -  
 Also wieder mal ich!  
 Eigentlich ein Zeichen von Schwäche, sich in diesen  
 Wartestand abdrängen lassen:  
 Sitzriese, Tagebuchhalter, Zeitverzettler -  
 [...]  
 Immerhin, ganz phantastische wunderbare  
 Sachen passieren überall rundherum.  
 REGGIO CALABRIA, ITALIEN: ZWEI CHIRURGEN, DIE SICH  
 BEI OPERATIVEM EINGRIFF NICHT ÜBER SCHNITTFÜHRUNG  
 EINIGEN KÖNNEN, DUELLIEREN SICH MIT SKALPELLEN -  
 [...] Aber ich kann doch nicht  
 jeden Schulbus, der gerade wieder mal  
 durch die Leitplanke bricht, in meine Kartei aufnehmen,  
 jede Sturmbö verewigen,  
 Blutlache festhalten,  
 Energiekrise mitkritzeln;  
 schließlich kommt man noch auf die Idee, den Leuten  
 Filzschreiber an die entfliehenden Hacken zu heften,

Storchschnäbel-Pantographen -  
 daß sie sich nicht so wahnsinnig schnell im Dunkel verlieren.  
 [...]  
 (H 11)

Le texte met en scène un moi lyrique à la fois diariste et poète; ce double rôle exprime sur le mode dramatique les dissensions internes du sujet moderne. Il suggère également que la réceptivité au monde (« Protokoll machen ») caractérise les deux activités. Il s'agit aussi pour le poète d'« enregistrer » le mouvement du réel dans ses moindres vibrations (Rühmkorf parle dans *Einfallskunde* de « subjektive Registriermaschinen », H 101): l'image finale rend compte de cette attitude comme de l'ambition de cette entreprise poétique au regard de la diversité et de la fugacité des manifestations de la vie empirique. Cependant, celle-ci n'est pas admise au sein du poème sous sa seule forme concrète; le passage central, qui reproduit plusieurs informations (fait divers, météorologie, économie, trafic routier) fait d'un discours sur la marche du monde (celui des médias) un élément représentatif du réel: c'est à ce titre qu'il est intégré au discours poétique. Dans *Einfallskunde*, Rühmkorf explique bien que la « description ou la restitution de la réalité »<sup>130</sup> doit tenir compte des phénomènes de langage, parce qu'ils sont porteurs de sens:

Schließlich kriegen wir es aber noch mit einem gänzlich anderen Material zu tun, einem Wirklichkeitsstoff, der bereits [...] vorgefertigt ansteht: Wortlaute von Wettervoraussagen, [...] Straßenzustandsberichten; [...] Stop-und-go-Signale [...] und Erkennungsmelodien; kurz, jene präfabrizierten Versatzstücke, die [...] beinahe schon die Welt bedeuten. (H 103)<sup>131</sup>

Intégrés au texte selon la technique du montage, ces éléments sont des vecteurs du réalisme. Lorsqu'ils apparaissent à l'état brut, ils contribuent au fonctionnement dramaturgique du poème<sup>132</sup> et assurent la représentativité historique du discours poétique, puisqu'ils « manifestent l'authentique vérité du siècle »<sup>133</sup>. Modifiés ou commentés par le moi lyrique, ils véhiculent une critique du langage et des travers de la société moderne:

<sup>130</sup> « Wirklichkeit beschreiben oder wiedergeben », H 103.

<sup>131</sup> « En fin de compte, nous nous trouvons encore face à un matériau totalement différent, des constituants du réel [...] déjà élaborés: intitulés de prévisions météorologiques, [...] informations sur l'état des routes; [...] signaux d'arrêt et de passage [...] et indicatifs musicaux; bref, tous ces éléments de décor préfabriqués qui [...] à eux seuls signifient presque le monde. »

<sup>132</sup> La particularité du texte dramaturgique est en effet l'absence de médiatisation.

<sup>133</sup> « [...] des Zeitalters wirkliche Wahrheit offenbart sich », H 104.

[...]  
 Hier, gleich nebenan, entsteht ein 'INDIVIDUELL GEPLANTES  
 FERTIGHAUS,  
 Kommunikationszentrum für alternative Lebensformen -  
 Sie müssen natürlich Ihre ganze Persönlichkeit mit einbringen!'  
 [...]  
 Manchmal glaube ich allerdings, diesen Schleim  
 kann die Menschheit auf Dauer gar nicht einschlürfen,  
 [...]  
*(Ich butter meinen Toast von beiden Seiten, H 31)*

Pour dénoncer l'aliénation qui se cache derrière ces pseudo-messages d'humanité, le lyrisme doit non pas rejeter ce langage, mais l'absorber et le réfracter:

Der von unsern Entmündigungsmedien täglich und massenhaft emittierte  
 Dreck findet seinen Eingang auch in unsere schönen Künste - wobei ein Teil  
 der Kunst freilich darin besteht, sich des Unrats demonstrativ zu entledigen.  
*(H 105)<sup>134</sup>*

Ces parcelles de réalité peuvent ainsi cristalliser la critique sociale. Toutefois, les diverses formes du langage reproduisent la variété du monde: c'est pourquoi la langue poétique qui se veut réaliste doit s'enrichir des phénomènes linguistiques existants.<sup>135</sup> Dans le lyrisme de Rühmkorf, la diversité des registres de style répond donc au souci de représentativité et d'authenticité.

Le poète réaliste est donc à l'écoute du monde, qu'il absorbe dans son aspect matériel comme dans sa traduction linguistique. Au-delà de sa formulation programmatique, cette appréhension du réel se traduit dans de nombreuses images. Le recueil *Kunststücke*, par exemple, file une métaphore qui rend compte de ce rapport du poète à la réalité; le moi lyrique se présente comme un chasseur ou un éleveur, soucieux d'attirer des oiseaux dans son domaine:

Von den ewigen Jagd- und Beweisgründen [...]  
*(Kathode, K 20)*

Schreib ab, sack ein, gib deine Drosseln in Kauf,  
*(Anode, K 7)*

Wer triebe seine Drosseln in die Scheuer?  
*(Fundefeuer, K 28)*

Ich! faß die Welt in einem Atemholen  
 und lock die roten Drosseln in mein Boot.  
*(Witz von meinem Witz, K 32)*

<sup>134</sup> « Les saloperies émises jour après jour massivement par nos médias décervelants pénètrent aussi dans les beaux arts - une partie de l'art consistant il est vrai à se débarrasser ostensiblement des déchets. »

<sup>135</sup> cf. H 105-106.

Treib ich meine Dohlen heim,  
(*Gemeines Liebeslied*, K 57)

Meine Feinde füttert er,  
züchtigt meine Schwalbe.  
(*Lied, unter dem Messer zu singen*, K 55)

Sommer, und die Schwalbe piepste  
(*Das Zeitvertu-Lied*, K 70)

glaube ich nimmermehr, daß sich auf fensternem Flügel,  
Freunde, mein vogelgeschmücktes Haus in die Luft hebt.  
(*Kommode*, K 17)

La signification poétologique de ces évocations apparaît clairement lorsque le « butin » du poète-chasseur est associé au problème de l'écriture:

Ich mache schwarze Beute:  
Ha, Wortgeröll, heh, Eulendreck,  
(*Das für Dritte unverständliche Lied*, K 71)

Doch düng ich dann mit Feenkot  
ein bleiches Stück Papier,  
[...]  
Das rührt an Rock und Hosenbein  
und schlägt als Lust zu Buch.  
(*Luft-Lied*, K 69)

es zeigt mir meine Wünschelnas  
wohl flinke Beute an.  
(*Lied des Flügellump*, K 58)

Le poète se montre en situation d'attente, prêt à capter, voire capturer, les éléments du monde concret pour les assimiler: la poésie se nourrit bien de l'expérience du moi empirique.

Mais le réalisme du discours ne suppose pas seulement l'absorption par le poète de toute la substance du réel: il comprend aussi la restitution du monde. C'est l'alternance de ces deux mouvements complémentaires qui définit la poésie. Il n'est pas étonnant que, de façon symbolique, la production de Rühmkorf soit animée d'une double dynamique centripète et centrifuge; l'attraction au centre figure l'intégration du monde empirique dans l'univers poétique, tandis que la force d'expansion représente l'élan expressif:

Mein großes Herz steht auf und rasselt an den Traljen,  
tief innen außen vor...  
Im Nehmen hart - im Geben sparsam:  
(*Vormärz*, W 155)

Also Freund, also ernst, also eh ich endgültig verasche,  
und meine Saugkraft verlier,  
(*Jetzt mitten im Klaren*, W 167)

K o m m , k u c k e n , K u n s t :  
 die japsenden Kloaken -  
 der Bagger seufzt und schlürft.  
 (*Undine, W 161*)

Was zu geben war, du gabst es -  
 [...]  
 Plötzlich birst der Campanile:  
 wenn du hören magst, vernimm's:  
 (*Cicerone, W 164*)

Mein emerierter Vesuv steht leer  
 [...]  
 ich leiste mir kein Pompeji mehr,  
 [...]  
 und ich find nicht den Dichtungsdeckel.  
 (*Über die einen..., W 158*)

L a ß t u n s u n s  
 einmal noch ganz beispiellos entäußern, -!-!  
 (*Solange das Denkmal stürzt, W 174*)

ich seh schon jetzt  
 was meine Fassung sprengt:  
 (*Elbterrassen, W 165*)

Le rapport de la poésie au réel se caractérise par un mouvement pendulaire qui suggère que le second terme, à son tour, s'enrichit grâce au premier. C'est cette réciprocité qu'illustre, dans un contexte d'aporie, *An Mundes Statt*:

Nenne mir Muse ihn, der eines Hundes  
 härenes Sein zu schmähen sich erkeckt!  
 Den Narrn, der im Prokrustesbett des Mundes  
 die Freuden schmälert und die Silben streckt -

Der hebt die Hand, daß ihm ein flintnes Herze,  
 er schwört, es schmölze nicht...  
 Umsonst! wer wischt ihm denn von Druckerschwärze  
 die Schatten aus gerastertem Gesicht?

Wölbt überm Meßtischblatt  
 den Wald, begrünt das Stroh der Hypotaxen?  
 Besser, ihm wäre gleich ein Laub gewachsen

und Nüsse schaukelten an Mundes Statt.  
 Schmerz Schmerz nicht mehr, Auge des Blicks benommen -  
 Weh ihm! er wird in Eis und Asche niederkommen.  
 (K 29)

Le poème se partage nettement en trois parties. Les six premiers vers proposent un portrait du moi lyrique en négatif, qui sert d'autojustification. L'invocation de la muse, qui reprend le début de l'Odyssée, permet de réfuter successivement trois attitudes

poétiques: l'illustration d'une existence purement spirituelle qui ferait fi de la vie instinctive (vers 1-2), la réduction de l'écriture à un travail formel, au mépris de toute profession de foi épicurienne (vers 3-4), et un discours dénué d'humanité, qui nierait la vulnérabilité du sujet (vers 5-6). En filigrane se dessine l'image d'une poésie nourrie de l'expérience du réel dans ses extases comme dans ses vicissitudes. La sécheresse et l'abstraction que ces six vers viennent de récuser ne s'accordent pas à la nature même du lyrisme: les quatre vers suivants s'emploient précisément à montrer la réciprocité des relations entre lyrisme et réalité. L'écriture modifie à son tour le rapport du poète au monde (vers 7-8), et la représentation poétique du monde consiste à redonner vie à l'abstraction (vers 9-10).<sup>136</sup> Si le troisième et dernier mouvement du poème équivaut à un constat d'échec, c'est qu'il exprime la conscience de l'impasse. Ainsi s'explique la fantasmie régressif des quatre derniers vers. On retiendra de *An Mundes Statt* la volonté d'alimenter l'écriture poétique par l'expérience dans sa dimension la plus matérielle, ainsi que l'enrichissement mutuel de ces deux domaines.

*La-Paloma-Lied (Wasserfarben, bewegt)* illustre la force de l'expression poétique en la superposant au mouvement naturel du monde:

La-Paloma-Lieb, geknickte Feder,  
heut so frisch beschwingt?!  
wenn das spitze Schiff im Elbgeäder  
aufwärts dringt.

Blicke zählen schneller als Sekunden,  
aber Freude stellt die Optik klar:  
s c h ö n e D i n g e , unerfunden,  
r i c h t i g w a h r .

Einem Pfeiler weichen, Schott sich beugen,  
drei Strich West, der Himmel geht ins Knie;  
was zusammenwirken muß, um Schicksal zu erzeugen,  
weißt du aber nie.  
[...]  
(H 19)

<sup>136</sup> La métaphore de la courbe, fréquente chez Rühmkorf, apparaît toujours pour réfuter l'abstraction, ou pour figurer le modelage subjectif du réel dans le discours: « Blank mit dem Buckel zur Charybde [...] » (*Methode*, K 11); « schmälcher einst als sein Buckel der Erde anheimfällt » (*Davon singet sein Mund*, K 43); « Spät kommt, doch kommt der große Spaß, / der kehrt das Gerade um. / Er nimmt an meinem Buckel Maß / und heißt die Erde krumm. » (*Luft-Lied*, K 69; « der große Spaß » représente ici l'inspiration poétique); « Du fragst, wer mir den krummen Kurs beschriebe » (*Zwiegesichtiger Vogel*, K 26); « wenn sich im Leder, wenn sich im krummen Gebein / die Flügel entfalten; » (*Bocks-Gesang*, K 37); « S c h w e l l u n g e n / geleiten mich zu Tal, zu Grab - » (*Reisender*, W 163); « wie rieselst du plötzlich zusammen / und kuckst so konkav? / [...] / W e l t , wie du im Rückblick dich wölbst. » (*Jetzt mitten im Klaren*, W 167)

C'est la référence au monde extérieur - souvenir d'une chanson d'amour, observation d'un bateau sur l'Elbe - qui alimente l'écriture, tandis que la vie intérieure n'a pu empêcher le tarissement de l'inspiration. Le cheminement sinueux du navire représente l'avancée de la parole poétique, qui doit se modeler sur les formes du réel. Dans cette métaphore se confondent l'absorption visuelle du paysage par le poète et la dynamique expressive:

Ein- und Ausblick, und ich sage: sie be-  
deuten was man sich als Sinn erschlüßt:  
Wahrheit in Gestalt von Liebe,  
Liebe, die im Abgrund Anker wirft.

Wie das Auge austeilt, so empfängt es;  
strömt dem Himmel zu - und trinkt ihn ex -  
Etwas Atmendes / Unangestregtes,  
S c h l i n g e r n d , ein pulsierendes Gewächs . . .

C'est par ce double mouvement que la poésie prend son « sens », c'est-à-dire qu'elle acquiert l'authenticité, la « vérité » recherchées. Comme l'explique H.G. Winter<sup>137</sup>, l'« amour » désigne celui du poète pour sa ville; l'image de l'ancre jetée dans l'abîme représente la tentative désespérée d'agrandir jusqu'à l'infini du monde extérieur, au moyen de l'écriture, un monde intérieur limité. C'est précisément la dynamique respiratoire de la poésie qu'illustrent les images de la dernière strophe.

Bien d'autres métaphores rendent compte de ce mouvement pulsatile du monde et de la création poétique:

ich! faß die Welt in einem Atemholen  
(*Witz von meinem Witz, K 32*)

Wie mir die Welt in die Augen-da sticht,  
Wünsche, die wir verscheuchten -  
(*Laß leuchten, H 89*)

Dieses mächtige stoßweise Atmen mitten auf der Erde,  
e i n - a u s / e i n - a u s [...]  
(*Das niedere Hohelied, H 52*)

Le langage métaphorique décrit le rapport du lyrisme au réel comme un échange vibratoire équilibré. Toutefois, il ne rend pas seulement compte de la façon dont discours

<sup>137</sup> cf. Hans-Gerd Winter / Inge Stephan (Hg.): « *Liebe, die im Abgrund Anker wirft.* » *Autoren und literarisches Feld im Hamburg des 20. Jahrhunderts.* Berlin/Hamburg: Argument-Verlag, 1990, p. 7.

poétique et monde empirique s'enrichissent l'un l'autre; il illustre également la perspective du poète.

On se souvient que *Einmalig wie wir alle* consacre le primat de l'appréhension visuelle; iconoclaste et soucieux d'affirmer son matérialisme, Rühmkorf ne définit pas le poète comme « voyant », contrairement à la tradition, mais comme « voyeur »:

Noch Seher oder schon Spanner, das ist die Frage.  
 Von meinem Augenhintergrund her steh ich  
 unseren Herrenmagazinen  
 eigentlich doch etwas näher  
 als den Zielen der Frauenbewegung  
 (Phosphoreszierende Strumpfbänder - Arschzeigehosen -  
 Tittenspitzen steif wir Radiergummis)  
 [...]  
 (Mit den Jahren... Selbst III/88, E 129)

Par ces quelques vers, Rühmkorf réfute la conception d'un poète supérieur aux autres hommes tout en affichant la curiosité érotique qui est une des formes de son discours épicurien. Mais il rappelle également que l'observation du monde conditionne sa restitution poétique. Par le terme « Augenhintergrund » et l'opposition entre le « mouvement féministe », animé par des femmes bien réelles et les revues érotiques, qui ne proposent que des images, le texte laisse apparaître toute la distance qui sépare l'observateur du monde extérieur. Le quatrième point de l'essai *Über die Arbeit, Die Welt als Wille und Vorlust oder: in alle Ewigkeit der Künstler als Spanner* (E 19-20), développe cette idée en situant le poète « entre la vie et l'art » (zwischen dem Leben und der Kunst », E 19). Cette position intermédiaire, doublement marginale, ne procure que « la joie de la tentation » (« die Lust an der Versuchung », E 19), excluant le poète de toute participation à la vie: Rühmkorf le voit « casanier comme un troglodyte, un solitaire, un ermite, [...] et à l'affût du monde des apparences, véritable braconnier, aventurier, vagant »<sup>138</sup>. Le « réaliste lyrique » évoqué ici semble pris à son propre piège: s'il entend rendre compte du monde, s'il se conçoit comme « cobaye », il est acculé à un poste d'observation qui lui interdit d'être partie prenante dans l'univers qu'il enregistre. Tel est le tragique de sa situation:

Er, höchstpersönlich [...], ist das arme, irrende Erdenschwein, das die von ihm ergrabenen Trüffeln beileibe nicht verzehren darf. Ihm seinen hohen Posten so schmackhaft wie möglich zu machen, hat man ihm die Scheintür zum Dasein sogar derart sperrangelweit geöffnet, daß möglichst viel buntes

<sup>138</sup> « Häuslich wie ein Höhlenbewohner, Einsiedler, Eremit [...] und der Welt der Erscheinungen nachstellend wie ein wirklicher Wilderer, Abenteurer, Vagant [...] », E 19.

Leben in sein Blickfeld gerät [...] - da steht er nun Tag für Tag, ohnmächtig  
an den Mast gekettet wie Odysseus vor den Sirenen. (E 19)<sup>139</sup>

Le paradoxe est de taille: plus le discours lyrique se veut proche du réel, moins le poète participe au monde. On pourrait croire que Rühmkorf reprend ici le schéma traditionnel du divorce entre l'artiste et la société; mais le poète qu'il décrit ici n'est pas l'albatros de Baudelaire, « exilé sur le sol » et inapte à la vie terrestre. Le problème n'est pas celui de l'anormalité sociale de l'artiste, mais le dilemme résultant de la fusion entre moi lyrique et moi empirique, la douloureuse conciliation de la volonté réaliste et de la nécessaire distance artistique, sans laquelle ni l'appréhension ni la restitution du réel ne peuvent se faire. Si le problème semble insoluble, la situation du poète n'en est pas pour autant désespérée; Rühmkorf achève cette description en évoquant quelques figures de poètes, présentées comme des recours:

So total von allen guten Geistern verlassen, wie er uns im Augenblick  
vorkommt, ist er trotzdem nicht. [...] Selbst Goethes kühl gefaßtes  
« Fischer » winkt ihm von Zeit zu Zeit mit dem Angel zu [...]. (E 19)<sup>140</sup>

L'image du « pêcheur » renvoie opportunément à celle du poète à l'affût, et le rappel de la tradition souligne que l'observateur-poète se trouve dans la même situation que ses aînés. Quelle façon plus habile de faire de ce paradoxe la dynamique constante de l'écriture poétique?

Il n'en reste pas moins que le poète peut chercher à en atténuer les manifestations douloureuses en adoptant un angle de vue sur le monde qui lui permette, malgré la distance, d'en jouir tant soit peu. C'est ainsi que le sujet lyrique justifie son existence et décrit sa façon d'être au monde:

W e r i c h ? also wissen Sie, eigentlich  
bin ich nur auf die Welt gekommen,  
um der Schöpfung mal ein bißchen unter die Röcke zu kucken -  
(*Im Fahrtwind*, H 27)

L'image est significative: il ne s'agit pas pour le poète de ne rendre que l'apparence des choses, mais d'en appréhender le mystère. Ensuite, la métaphore possède des

<sup>139</sup> « Quant à lui, tel qu'en lui-même [...], c'est le pauvre cochon errant au ras du sol, qui n'a surtout pas le droit de consommer les truffes qu'il déterre. Pour lui rendre cette haute fonction aussi agréable que possible, on lui a même ouvert toute grande la porte en trompe-l'oeil qui donne sur l'existence, de façon que les couleurs de la vie apparaissent le plus possible dans son champ de vision [...] - et le voilà jour après jour, enchaîné impuissant à son mât, tel Ulysse devant les sirènes. »

<sup>140</sup> « Ses bons génies ne l'ont pas si totalement abandonné qu'il n'y paraît sur le moment. [...] même l'impassible pêcheur de Goethe lui fait de temps à autre un signe de sa gaule. »

connotations érotiques conformes à la définition du poète comme voyeur et à la volonté de donner une image de la réalité dans ses aspects les plus matériels; enfin, la perspective adoptée témoigne d'une vision du monde par le dessous, avec tout ce que cela suggère d'interdit et d'anormalité. On pense ici à Oskar Matzerath, le héros du *Tambour*, dont le refus de grandir impose un angle de vision particulier, qui dévoile toutes les aberrations et les turpitudes de la société allemande. Rühmkorf lui-même se compare à ce personnage lorsqu'il analyse ses difficultés psychosomatiques. Sans doute n'est-ce pas là une simple coïncidence: on retrouve dans son lyrisme une présentation de la réalité caractérisée par les distorsions, les effets grossissants, les priorités visuelles que permet une « Froschperspektive ». Ainsi s'expliquent la thématique érotique, la dimension critique de la description du réel, l'originalité des métaphores, la forte orientation subjective du discours et la revendication de la déviance de l'artiste. On perçoit aussi une jubilation à aborder les choses sous cet angle spécifique. C'est très net dans les images qui, régulièrement, assimilent le moi lyrique à une grenouille; en voici un exemple:

Nachts, unterm Monden-O  
schrei ich mit den Poggen,  
bin meiner Gurgel froh -:  
*das ist gar gelogen.*  
(*Auf ein rohes Herz*, K 68)

Le contexte est poétologique: l'évocation du chant, de l'illusion artistique, la situation de dialogue avec la lune montrent bien que le sujet-poète adopte le point de vue des grenouilles. Sans représenter systématiquement une figure d'identification, le batracien est un animal que l'on rencontre fréquemment dans le lyrisme de Rühmkorf:

die Mahr: mit Mieder, Fröschen und Rosen zur Neige gehet  
(*Irdisches Vergnügen in g, iVg 7*)

und du merkst, wie deine Kräfte verfallen,  
ja, langsam, leider,  
[...]  
ist doch immerhin was, wenn in dem Wahnsinnsriesendurcheinander  
wenigstens drei Frösche akkordieren:  
Accum - Beccum - Loccum  
Accum - Beccum - Loccum  
Accum - Beccum - Loccum  
(*Mit den Jahren... Selbst III/88, E 133*)

Dans le premier exemple, sa présence incongrue indique que l'image de régression, qui emprunte à Benn, n'est pas une contamination, mais une citation ironique: l'évocation de la grenouille est donc le vecteur de la critique; parce qu'elle se rapporte au moi lyrique

(« mit Fröschen »), elle illustre aussi sa perspective. Dans le second exemple, le concert des batraciens constitue un repère pour le moi: l'association des trois animaux, l'harmonie, la création d'un espace musical où la voix de la nature compense les aberrations du monde, au point de faire oublier la souffrance individuelle, n'est-ce pas là l'image de la poésie même?

Ainsi la grenouille, élément de la nature et figure poétique, résume-t-elle, pour le poète, sa façon d'être au monde, de le percevoir et de le restituer avec partialité, dans un discours lyrique pourtant imprégné de la vérité du réel.

## CONCLUSION

Rühmkorf, poète du réel, c'est le constat qui s'impose au terme de ce travail: son évolution lyrique est en effet marquée par l'ouverture grandissante du discours sur le monde. La création poétique rend compte de la réalité: même des facteurs aussi inattendus que la forme, le langage métaphorique, le subjectivisme de l'expression en témoignent. C'est que le poète est toujours soucieux de moduler l'assimilation du réel en préservant la liberté artistique et les prérogatives de l'écriture. La restitution de la réalité n'est ni mimétique, ni affirmative: elle a pour condition une résistance subjective au monde, dont les armes sont de nature artistique. Le poète combine ainsi les impératifs d'une conscience sociale héritée de Brecht et ceux de la conscience esthétique de la modernité. En tant que « scribe du monde »<sup>1</sup>, il fabrique, avec les constituants de l'existence empirique, « un microcosme lyrique »<sup>2</sup> qui lui est propre: cette représentation ne se contente pas de reproduire, elle est création. Aussi le poème, « prisme convergent »<sup>3</sup>, concentre-t-il les éléments épars d'une réalité perçue et réfractée par le moi.

C'est par le traitement poétique du réel que le sujet retrouve une relation avec un monde ressenti comme aliénant. C'est le langage qui est le médiateur de cette rencontre.<sup>4</sup> En outre, il est à la fois reflet objectif du monde et instrument de la création subjective: par cette double nature, il offre au poète un espace où peut encore s'exercer une forme de magie, un pouvoir utopique et critique aux effets indirects; en manipulant les mots, le poète espère encore toucher le réel qu'ils représentent.

La tension qui anime toute l'oeuvre témoigne de la situation historique de Rühmkorf: recueillant dans les années cinquante le double héritage de Benn et de Brecht,

<sup>1</sup> « der Weltmitschreiber », *Über die Arbeit*, E 17.

<sup>2</sup> « eine eigene Welt, einen lyrischen Mikrokosmos », *Über die Arbeit*, E 17.

<sup>3</sup> « das Sammelprisma Gedicht », *Über die Arbeit*, E 18.

<sup>4</sup> Le poète est celui qui « cherche à établir le contact avec le monde par le langage » (« [derjenige, der] seinen Zusammenhang mit der Welt über die Sprache sucht », E 18).

il l'exploite jusqu'à la fin de notre siècle en maintenant des acquis que les générations ultérieures sont venues combattre: la supériorité de l'art sur le réel et la priorité de la conscience sociale. La conjonction de ces deux tendances, à l'origine totalement contradictoires, n'est pas le fruit d'une synthèse, mais celui d'une appropriation sélective qui suppose aussi une édulcoration. Comme on l'a vu, Rühmkorf abandonne le principe de l'absolu de l'art selon Benn et se garde de toute forme brechtienne de « *realistische Schreibweise* ». Reprenant avant tout de Brecht l'idée que l'expression subjective est socialement déterminée, il renonce cependant à transformer le réel par la poésie, et manifeste la liberté de l'art par une écriture à la Benn. La volonté qu'exprimait Rühmkorf d'« étirer [les antithèses] jusqu'à leur ultime élongation »<sup>5</sup> ne s'est pas véritablement appliquée: c'est au contraire en éliminant les facteurs de rupture que le poète peut, dans une zone expressive bien circonscrite, maintenir vivant l'héritage de ses deux grands prédécesseurs.

Loin d'être comme eux un *poeta doctus*, il exécute ses « *Kunststücke* » dans l'espace social restreint qu'il estime encore accessible à la poésie; sous les dehors du bouffon, c'est un individu qui expose ses souffrances et celles de ses semblables. Déniant à son art toute dimension verticale, il s'efforce d'instaurer par ses poèmes une solidarité simplement humaine. Malgré l'évidente évolution de l'oeuvre, c'est toujours le même personnage complexe qui l'anime et lui donne son unité: théoricien de son art, érudit hanté par la tradition, intellectuel révolté contre son temps, il donne aussi, par la dynamique et la virtuosité de sa parole, par le sentiment aigu de la précarité de l'existence, une image moderne de l'identité insaisissable du vagant.

---

<sup>5</sup> cf. p. 444.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Littérature primaire

#### 1.1. Oeuvres de Peter Rühmkorf

- 1.1.1. Poésie
- 1.1.2. Essais
  - 1.1.2.1. Essais littéraires et poétologiques
  - 1.1.2.2. Autres essais
- 1.1.3. Mémoires, interviews
- 1.1.4. Anthologies
- 1.1.5. Disques et cassettes
- 1.1.6. Théâtre
- 1.1.7. Prose narrative
- 1.1.8. Travaux d'édition

#### 1.2. Autres auteurs consultés

### 2. Critique

#### 2.1. Sur Peter Rühmkorf

- 2.1.1. Bibliographies
- 2.1.2. Etudes
- 2.1.3. Articles de presse

#### 2.2. Autres ouvrages critiques consultés

- 2.2.1. Sur les auteurs
- 2.2.2. Histoire et théorie littéraires
- 2.2.3. Divers

La bibliographie n'est pas exhaustive; centrée sur la poésie, elle donne les références des ouvrages consultés pour ce travail. On se reportera pour toute information complémentaire aux bibliographies mentionnées ci-dessous.

Pour les poèmes et les essais, on a retenu les publications en recueils; le cas échéant, la date de la première parution est indiquée entre parenthèses (les références complètes des premières publications ont été données en note au cours de l'étude).

## 1. Littérature primaire

### 1.1. Oeuvres de Peter Rühmkorf

#### 1.1.1. Poésie

*Heiße Lyrik.* (Peter Rühmkorf / Werner Riegel). Wiesbaden: Limes, 1956.

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

*Kunststücke. Fünfzig Gedichte nebst einer Anleitung zum Widerspruch.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1962. (Postface: *Abendliche Gedanken über das Schreiben von Mondgedichten. Eine Anleitung zum Widerspruch*, p. 89-134).

*Gemischtes Doppel.* Mit acht Lithographien von Wolff Buchholtz. Köln: Hake, 1967 (100 exemplaires).

*21 Gedichte.* Dans: *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich* (1975). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1984, p. 150-180. (Postface: *Kein Apolloprogramm für Lyrik*, p. 182-190).

*Gesammelte Gedichte / Wer Lyrik schreibt ist verrückt! Alle Gedichte 1953-1975.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976.

*Phönix voran! Gedichte.* Mit Originalgraphiken von Sascha Juritz. Dreieich: pawel pan presse, 1977 (200 exemplaires).

*Im Fahrtwind.* Dans: *Tandem 3.* Dreieich: pawel pan presse, 1978 (300 exemplaires).

*Halbbar bis Ende 1999. Gedichte* (1979). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987 (Postface: *Einfallskunde*, p. 93-121).

*Im Fahrtwind. Gedichte und Geschichte.* Berlin/Darmstadt/Wien: Bertelsmann, 1980 (Lizenzausgabe).

*Kleine Fleckenkunde* (1982). Zürich: Haffmans, 1989.

*Phönix voran! Gedichte.* Berlin (DDR): Volk und Welt, 1982.

*Außer der Liebe nichts. Liebesgedichte.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986.

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

#### 1.1.2. Essais

##### 1.1.2.1. Essais littéraires et poétologiques

*Finismus.* Dans: *Zwischen den Kriegen* 19 (1954).

*Absteckung der poetischen Möglichkeiten.* Dans: *Panorama*, 2. Jg., 1958, Nr. 2.

*Gottfried Benn / Faszination und Gefahr.* Dans: *Zwischen den Kriegen* 22 (1955).

*Brief über Benn* (Leslie Meier). Dans: *Zwischen den Kriegen* 23 (1955). Reproduit dans: Peter Uwe Hohendahl (Hg.): *Benn- Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Benns.* Frankfurt/Main: Athenäum, 1971, p. 280-282.

*Ambivalenz.* Dans: *Zwischen den Kriegen* 26 (1956), p. 2-8.

*Leslie Meiers Lyrikschlachthof (7): Gottfried Benn.* Dans: *Studentenkurier*, Jg. 3, Nr. 7, August 1957. Reproduit en partie dans: Peter Rühmkorf: *Selbstredend und selbstreimend. Gedichte - Gedanken - Lichtblicke.* Stuttgart: Reclam, 1987, p. 20-21.

*Leslie Meiers Lyrikschlachthof (10): Benn-Epigonen.* Dans: *konkret*, Jg. 3, Nr. 9/10, Dezember 1957.

*Leslie Meiers Lyrikschlachthof (11): Benn-Epigonen II.* Dans: *konkret*, Jg. 4, Nr. 1, Januar 1958.

*Enzensbergers problematische Gebrauchsgegenstände* (1960). Dans: Joachim Schickel (Hg.): *Über Hans Magnus Enzensberger.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970, p. 74-77.

*Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1961.

*Die regenerierte Unschuld.* Dans: *Akzente*, Jg. 8 (1961), p. 34-38. (Discussion p. 38-54).

- Paradoxe Existenz.* Dans: Hans Bender (Hg.): *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten.* München: List, 1961, p. 149-156.
- Abendliche Gedanken über das Schreiben von Mondgedichten. Eine Anleitung zum Widerspruch.* Dans: *Kunststücke.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1962, p. 89-134.
- Zum ersten Mal bei der Gruppe 47.* Dans: Hans Werner Richter (Hg.): *Almanach der Gruppe 47. 1947-1962.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1962, p. 424-427.
- Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen* (1962). Dans: Peter Rühmkorf: *Die Jahre die Ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen* (1972). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986, p. 88-110, et *Strömungslehre I. Poesie.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978, p. 11-43.
- Einige Aussichten für Lyrik* (1963). Dans: *Die Jahre die Ihr kennt*, p. 141-152, et *Strömungslehre I. Poesie*, p. 44-60.
- Bengta Bischof oder die befangene Unschuld.* Dans: *konkret*, Nr. 2, Februar 1964, p. 16-17.
- Erkenne die Marktlage!* (1963). Dans: *Die Jahre die Ihr kennt*, p. 173-176, et *Strömungslehre I. Poesie*, p. 181-185.
- Lyrik auf dem Markt* (1966). dans: *Die Jahre die Ihr kennt*, p. 192-194, et *Strömungslehre I. Poesie*, p. 186-189.
- Das Gedicht als Lügendetektor* (1967). Dans: *Die Jahre die Ihr kennt*, p. 206-215, et *Strömungslehre I. Poesie*, p. 64-77.
- Über das Volksvermögen. Exkurse in den literarischen Untergrund* (1967). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
- Selbstinterpretation: Auf eine Weise des Joseph Freiherrn von Eichendorff* (1966). Dans: Hilde Domin (Hg.): *Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische Gedicht zwischen Autor und Leser.* Frankfurt/Main: Fischer, 1989, p. 236-241.
- Wie ich Volsinii ausgrub* (1969). Dans: *Die Jahre die Ihr kennt*, p. 178-191.
- Dieses Schwanken und Schlingern. Über Hans Magnus Enzensberger 'Gedichte 1955-1970'* (1972). Dans: *Strömungslehre I. Poesie*, p. 80-82.
- Gedanken aus dem Dunkelkammer. Über das Entwickeln von Wirklichkeit auf dem Theater* (1973). Dans: Peter Rühmkorf: *Bleib erschütterbar und widersteh. Aufsätze - Reden - Selbstgespräche.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1984, p. 121-144.
- Protest als Alibi* (1974). Dans: *Bleib erschütterbar und widersteh*, p. 176-194.
- Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich* (1975). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1984.
- Kein Apolloprogramm für Lyrik* (1975). Dans: *Walther von der Vogelweide...*, p. 182-190.
- Strömungslehre I. Poesie.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.
- Freudiges Wiedersehen unter düstern Umständen. Zur Lyrik des Expressionismus* (1976). Dans: *Strömungslehre I. Poesie*, p. 136-142.
- Und aller Fluch der ganzen Kreatur. Gottfried Benn 1976* (1976). Dans: *Strömungslehre I. Poesie*, p. 145-151, puis sous une forme modifiée dans: *Dreizehn deutsche Dichter.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989, p. 62-70.
- Ein modernes Liebesgedicht. Gottfried Benn: Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke* (1976). Dans: Peter Rühmkorf (Hg.): *131 expressionistische Gedichte.* Berlin: Wagenbach, 1976, p. 91-94, et *Strömungslehre I. Poesie*, p. 151-154.
- Die artistische Position eines Sitzriesen. Die Briefe Gottfried Benns an F.W. Oelze* (1977). Dans: *Strömungslehre I. Poesie*, p. 154-162.
- Leidensmut und Überlebenslust. Gedichte vor und nach 1968- Jürgen Theobaldys Anthologie* (1977). Dans: *Strömungslehre I. Poesie*, p. 110-115.
- Durch Christian Enzensberger provoziert... Anmerkung zu 'Literatur und Interesse - eine politische Ästhetik'* (1977). Dans: *Strömungslehre I. Poesie*, p. 259-264.
- Meine Damen und Herren Studierende der Literaturwissenschaft.* Dans: *Strömungslehre I. Poesie*, p. 274-291.
- In meinen Kopf passen viele Widersprüche.* Dans: *Strömungslehre I. Poesie*, p. 265-270.
- Einfallskunde* (1979). Dans: *Haltbar bis Ende 1999.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987.

*Freiheit und Unfreiheit des freien Schriftstellers* (1979). Dans: *Bleib erschütterbar und widersteh*, p. 90-96.

*Wachzurütteln und zu träumen...* (1980). Dans: *Bleib erschütterbar und widersteh*, p. 195-199.  
*agar agar - zauraurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklagsnerven* (1981). Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985.

*War memorial - Brief an Klaus Staack, Herrn Geheimrat Johann Wolfgang von Goethe zur Kenntnis* (1981). Dans: *Bleib erschütterbar und widersteh*, p. 100-107.

*Von Zeit zu Zeit seh ich den Alten gern* (1982). Dans: *Bleib erschütterbar und widersteh*, p. 69-81.

*Vom Liebes- und vom Lehrgedicht - zur Lyrik Bertolt Brechts -* (1983). Dans: *Dreizehn deutsche Dichter*, p. 93-106.

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

*Gottfried Benn 100 Jahre oder 'Teils teils das Ganze'* (1986). Dans: *Dreizehn deutsche Dichter*, p. 70-76.

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

*Über das Dichten nach der Natur - Einführung für Schulklassen-* Dans: *Einmalig wie wir alle*, p. 10-11.

*Über die Arbeit* (1987). Dans: *Einmalig wie wir alle*, p. 16-36.

*Dem 'Langen Gedicht' ein langes Leben! - Walter Höllerer zum 65. Geburtstag -* (1980). Dans: *Einmalig wie wir alle*, p. 106-111.

*Aus der Fassung*. Zürich: Haffmans, 1989.

#### 1.1.2.2. Autres essais

*Albert, der die Bomben baut*. Dans: *Zwischen den Kriegen 3* (1953).

*Panfaschismus*. Dans: *Zwischen den Kriegen 11* (1953).

*Empörung und Moralität*. Dans: *Zwischen den Kriegen 12* (1954).

*Lebhafte Ostpolitik* (1954). Dans: *Die Jahre die Ihr kennt*, p. 113-115.

*Nach Ostland geht unsre Fahrt* (1955). Dans: *Die Jahre die Ihr kennt*, p. 57-58.

*Dezente Diktatur* (1955). Dans: *Die Jahre die Ihr kennt*, p. 58-60.

*Trotz allem, Realpolitik*. Dans: *Studentenkurier*, Jg. 2, Nr. 7, November 1956.

*Dämonokratie* (1957). Dans: Klaus Wagenbach/Winfried Stepanh/Michael Krüger (Hg.): *Vaterland, Muttersprache. Deutsche Schriftsteller und ihr Staat seit 1945*. Berlin: Wagenbach: 1979, p. 141.

*Bombensichere Chancen* (1958). Dans: *Die Jahre die Ihr kennt*, p. 115-116.

*Links liegen gelassen* (1958). Dans: K. Wagenbach/W. Stephan/M. Krüger (Hg.): *Vaterland, Muttersprache*, p. 164-166.

*Tendenz lustlos* (1958). Dans: *Die Jahre die Ihr kennt*, p. 117-119.

*Oil ins Feuer* (1958). Dans: *Die Jahre die Ihr kennt*, p. 119-121.

*Passionseinheit*. Dans: Martin Walser (Hg.): *Die Alternative oder brauchen wir eine neue Regierung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1961, p. 44-50.

*Ein Rücktritt als Auftakt (Gustav Heinemann)* (1965). Dans: *Die Jahre die Ihr kennt*, p. 194-204.

*Zum Ostermarsch* (1967). Dans: *Die Jahre die Ihr kennt*, p. 205-206.

*Straßenpolitik nach dem Tode von Benno Ohnesorg* (1967). Dans: *Die Jahre die Ihr kennt*, p. 217-220.

*Agents provocateurs* (1969). Dans: *Die Jahre die Ihr kennt*, p. 229-231.

*Eine Krawallklitsche mit Monopolcharakter. Rede vor dem PEN* (1980). Dans: *Bleib erschütterbar und widersteh*, p. 210-217.

*Persilschein-Prosa* (1980). Dans: *Bleib erschütterbar und widersteh*, p. 218-220.

*Optimismus, der über Leichen geht... - Rede zum 5. medizinischen Kongreß zur Verhinderung des Atomkrieges, Mainz 1985 - Dans: Einmalig wie wir alle, p. 70-80.*

### 1.1.3. Mémoires, interviews

*Die Jahre die Ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen (1972).* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986.

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

*Peter Rühmkorf, ... und das Ich (1975).* Dans: *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*, p. 121-147.

*'Ich hasse Schriftsteller, die nicht alle paar Jahre mal Hasard spielen'. Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold (1979).* Dans: *Einen zweiten Weg ums Gehirn rum. Gedichte. Essays. Schauspiel. Gespräch.* Köln: Bund, 1981, p. 101-124.

Thomas Ayck: *Tanzend zwischen Freund Hein und Freund Heine. Gespräch mit dem Lyriker und Essayisten Peter Rühmkorf.* Dans: *die horen*, H. 4, 1979.

Matthias Prangel: *Gespräch mit Peter Rühmkorf.* Dans: *Deutsche Bücher*, H. 1, 1980, p. 3-17.

*'Die Zikaden sangen anders'. Peter Rühmkorf im Literarischen Colloquium Berlin. Gespräch mit Walter Höllerer am 16.3.1983.* Dans: *Sprache im technischen Zeitalter* 25 (1985), H. 96, p. 317-334 (1. Teil), et *Sprache im technischen Zeitalter* 26 (1986), H. 97, p. 67-79 (2. Teil).

*'Das Gedicht als Held'. Ein Gespräch zwischen Peter Rühmkorf, Dieter Lamping und Stephan Speicher.* Dans: Dieter Lamping/Stephan Speicher (Hg.): *Peter Rühmkorf. Seine Lyrik im Urteil der Kritik.* Bonn: Bouvier, 1987, p. 107-136.

Manfred Durzak: *Ist Rühmkorf dabei, ein Klassiker zu werden? Ein Gespräch mit Peter Rühmkorf.* Dans: Manfred Durzak/Hartmut Steinecke (Hg.): *Zwischen Freund Heine und Freund Heine: Peter Rühmkorf. Studien zu seinem Werk.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989, p. 321-364.

### 1.1.4. Anthologies

*Es muß noch einen zweiten Weg ums Gehirn rum geben. Gedichte. Essays. Schauspiel. Gespräch.* Köln: Bund, 1981.

*Selbstredend und selbstreizend. Gedichte - Gedanken - Lichtblicke.* Auswahl und Nachwort von Peter Beken. Stuttgart: Reclam, 1987.

*Komm raus! Gesänge, Märchen, Kunststücke.* Hg. von Klaus Wagenbach. Berlin: Wagenbach, 1992.

*Laß leuchten! Memos - Märchen - TaBu - Gedichte - Selbstporträt mit und ohne Hut.* Hg. von Marcel Hartges. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993.

### 1.1.5. Disques et cassettes

*Im Vollbesitz meiner Zweifel. Lyrik und Jazz.* Disque Philips 681556, 1963.

*Warum ist die Banane krumm? Schallplatte für Kinder.* (récits lus par Peter Rühmkorf, Peter Bichsel, etc.) Wagenbachs Quartplatte 7, 1971.

*Der Ziegenbock im Unterrock. Kinderverse und -geschichten, gesammelt von Peter Rühmkorf.* Wagenbachs Quartplatte 11, 1973.

*Kein Apolloprogramm für Lyrik. Lyrik und Jazz.* ECM 2305801, 1976.

*Phönix voran! Lyrik und Jazz.* ECM 2305802, 1978.

*Phönix voran! Jazz und Lyrik zum Hören und Lesen.* (Avec Michael Naura et Wolfgang Schlüter). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987 (Livre et cassette).

*Peter Rühmkorf liest: 'Der Hüter des Misthaufens'.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987 (livre et cassette).

#### 1.1.6. Théâtre

*Was heißt hier Volsinii? Bewegte Szenen aus dem klassischen Wirtschaftsleben.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.

*Lombard gibt den Letzten. Ein Schauspiel.* Berlin: Wagenbach, 1972.

*Die Handwerker kommen. Ein Familiendrama.* Berlin: Wagenbach, 1974.

#### 1.1.7. Prose narrative

*Auf Wiedersehen in Kenilworth. Ein Märchen in 13 Kapiteln.* Mit Zeichnungen von Albert Schindehütte. Frankfurt/Main: Fischer, 1980.

*Der Hüter des Misthaufens. Aufgeklärte Märchen.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983.

*Blaubarts letzte Reise. Ein Märchen.* Mit zehn Zeichnungen von Sascha Juritz. Dreieich: pawel pan presse, 1983.

*Dintemann und Schindemann. Aufgeklärte Märchen.* Leipzig: Reclam, 1986.

#### 1.1.8. Travaux d'édition

Werner Riegel: *Gedichte und Prosa.* Hg. von Peter Rühmkorf. Wiesbaden: Limes, 1956. (Postface p. 186-198).

Wolfgang Borchert: *Die traurigen Geranien und andere Geschichten aus dem Nachlaß.* Hg. und mit einem Nachwort von Peter Rühmkorf. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1962. (Postface p. 137-156).

*Primanerlyrik, Primanerprosa. Eine Anthologie.* Hg. von Armin Schmidt, mit einem Vorwort von Peter Rühmkorf. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1965, p. 7-26.

Friedrich Gottlieb Klopstock: *Gedichte.* Ausgewählt und mit einem Vorwort von Peter Rühmkorf. Frankfurt/Main: Fischer, 1969. (Préface p. 1-28).

*Das Mädchen aus der Volkskommune. Chinesische Comics.* Hg. von Peter Rühmkorf. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1972.

*131 expressionistische Gedichte* (1976). Berlin: Wagenbach, 1990. (Préface p. 7-22).

*Vaterland, Muttersprache. Deutsche Schriftsteller und ihr Staat von 1945 bis heute.* Hg. von Klaus Wagenbach/Winfried Stephan/Michael Krüger und mit einem Vorwort von Peter Rühmkorf. Berlin: Wagenbach, 1979. (Préface p. 7-18).

Erich Kästner: *Gedichte.* Auswahl und Nachwort von Peter Rühmkorf. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1981. (Postface p. 179-197).

*Mein Lesebuch.* Frankfurt/Main: Fischer, 1986.

Werner Riegel: *'... beladen mit Sendung, Dichter und armes Schwein'.* Zürich: Haffmans, 1988. (Préface p. 7-32).

#### 1.2. Autres auteurs consultés

Theodor W. ADORNO: *Kulturkritik und Gesellschaft.* Dans: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976, p. 7-31.

Theodor W. ADORNO: *Rede über Lyrik und Gesellschaft.* Dans: *Noten zur Literatur.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1981, p. 48-68.

Theodor W. ADORNO: *Engagement.* Dans: *Noten zur Literatur,* p. 409-430.

- Hans BENDER (Hg.): *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten*. München: List, 1961.
- Gottfried BENN: *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Hg. von Dieter Wellershoff. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.
- Gottfried BENN: *Gedichte - In der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt/Main: Fischer, 1987.
- Gottfried BENN: *Das gezeichnete Ich. Briefe aus den Jahren 1900-1956*. Mit einem Nachwort von Max Rychner. München: dtv, 1975.
- Gottfried BENN: *Double vie*. Traduction Alexandre Vialatte. Paris: Editions de Minuit, 1954.
- Gottfried BENN: *Un poète et le monde*. Traduction Robert Rovini. Paris: NRF-Gallimard, 1965.
- Horst BIENEK: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. München: dtv, 1969.
- Bertolt BRECHT: *Ausgewählte Gedichte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1964.
- Bertolt BRECHT: *Über Lyrik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1981.
- Bartold Hinrich BROCKES: *Irdisches Vergnügen in Gott. Gedichte*. Auswahl und Nachwort Paul CELAN: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986.
- Günter EICH: *Gesammelte Werke*. Hg. von Axel Vieregge. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991.
- Hans Magnus ENZENSBERGER: *Verteidigung der Wölfe. Gedichte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1957.
- Hans Magnus ENZENSBERGER: *Scherenschleifer und Poeten*. Dans: Hans Bender (Hg.): *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten*. München: List, 1961, p. 144-148.
- Hans Magnus ENZENSBERGER: *La littérature en tant qu'histoire*. Dans: *Les Lettres Nouvelles*. Numéro spécial, Décembre 1965/Janvier 1966, p. 25-42. Traduction Bernard Lortholary.
- Hans Magnus ENZENSBERGER: *Landessprache. Gedichte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1969.
- Hans Magnus ENZENSBERGER: *Gedichte 1955-1970*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970.
- Hans Magnus ENZENSBERGER: *Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend*. Dans: *Kursbuch* 15, Novembre 1968, p. 187-197.
- Hans Magnus ENZENSBERGER: *Die Furie des Verschwindens*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1980.
- Hans Magnus ENZENSBERGER: *Poesie und Politik*. Dans: *Einzelheiten II. Poesie und Politik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984, p. 113-137.
- Erich FRIED: *und Vietnam und. 41 Gedichte*. Berlin: Wagenbach, 1966.
- Johann Wolfgang von GOETHE: *Werke*. Hamburger Ausgabe. München: Beck, 1988.
- Eugen GOMRINGER: *worte sind schatten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
- Eugen GOMRINGER: *konstellationen ideogramme stundenbuch*. Stuttgart: Reclam, 1977.
- Eugen GOMRINGER (Hg.): *konkrete poesie. deutschsprachige autoren - anthologie*. Stuttgart: Reclam, 1991.
- Johann Peter HEBEL: *Kalendergeschichten*. Auswahl und Nachwort von Ernst Bloch. Frankfurt/Main: Insel, 1965.
- Heinrich HEINE: *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*. Dans: H. Heine: *Sämtliche Schriften in 12 Bänden*. Hg. von Klaus Briegleb. Band 7: 1837-1844. München: Hanser, 1976, p. 491-570.
- Helmut HEISSENBÜTTEL: *Dilemma im Mittelpunkt aller Erfahrung*. Dans: *Akzente* 8 (1961),
- Helmut HEISSENBÜTTEL: *Über Literatur. Aufsätze und Frankfurter Vorlesungen*. München: dtv, 1972.
- Friedrich HÖLDERLIN: *Sämtliche Gedichte*. Studienausgabe in 2 Bänden, hg. und kommentiert von Detlev Lüders. Bad Homburg: Athenäum, 1970.
- Ernst JANDL: *lechts und rinks. Gedichte, Statements, peppermints*. München: Luchterhand, 1995.
- Justinus KERNER: *Klecksographien*. Mit Illustrationen nach Justinus Kerner'schen Originalen. Dans: *Justinus Kerner's Sämtliche Werke in 8 Büchern (2 Bände)*. Neu hg. und mit einer

biographischen Einleitung von Walter Eichen. Berlin: Weichert, o.J. (1903). Band I, 5. Buch, p. 3-89.

Wilhelm LEHMANN: *Gesammelte Werke in 8 Bänden*. Hg. von H. D. Schäfer. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982.

Franz MON: *An einer Stelle die Gleichgültigkeit durchbrechen*. Dans: *Akzente* 8 (1961), H. 1, p. 27-32.

Franz MON: *An eine Säge denken*. Dans: *Akzente* 15 (1968), p. 429-436.

Friedrich NIETZSCHE: *Werke*. Hg. von Karl Schlechta. Frankfurt/Main: Ullstein, 1969.

Arthur RIMBAUD: *Oeuvres complètes*. Edition établie par Antoine Adam. Paris: Gallimard (La Pléiade), 1972.

Gerhard RÜHM (Hg.): *Die Wiener Gruppe. Achtleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1967.

Gerhard RÜHM: *Gesammelte Gedichte und visuelle Texte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1970.

Jürgen THEOBALDY (Hg.): *Und ich bewege mich doch. Gedichte vor und nach 1968*. München: Beck, 1977.

Kurt TUCHOLSKY: *Ausgewählte Werke*. Ausgewählt und zusammengestellt von Fritz J. Raddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1965.

## 2. Critique

### 2.1. Sur Peter Rühmkorf

#### 2.2.1. Bibliographies

Edith IHEKWEAZU: *Peter Rühmkorf. Bibliografie. Essay zur Poetik*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1984.

Peter BEKES: *Rühmkorf-Bibliographie*. Dans: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: edition Text + Kritik. 35. Nachlieferung.

Peter BEKES: *Auswahlbibliographie*. Dans: *Peter Rühmkorf. Text + Kritik*, H. 97, München 1988, p. 72-92.

#### 2.1.2. Etudes

Heinz Ludwig ARNOLD (Hg.): *Peter Rühmkorf*. München: Text + Kritik, H. 97, 1988.

Heinz Ludwig ARNOLD: *Peter Rühmkorf, Gesammelte Gedichte*. Dans: *Frankfurter Hefte* 1976, p. 65-66.

Hans-Peter BAYERDÖRFER: *Peter Rühmkorf*. Dans: Gunter E.Grimm/Franck Rainer Max (Hg.): *Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren*. Band 8: Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 1990, p. 429-440.

Hans-Peter BAYERDÖRFER: *Loreley wird rehabilitiert. Zu Peter Rühmkorfs Gedicht 'Hochseil'*. Dans: Walter Hinck (Hg.): *Gedichte und Interpretationen*. Band 6: Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 1982, p. 328-341.

Peter BEKES/Michael BIELEFELD: *Peter Rühmkorf*. München: Beck, 1982.

Peter BEKES: *Peter Rühmkorf, Selbstporträt*. Dans: Peter Bekes (Hg.): *Deutsche Gegenwartsliteratur von Biermann bis Zahl. Interpretationen*. München: Fink, 1982, p. 211-241.

Peter BEKES: *Peter Rühmkorf*. Dans: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: Text + Kritik, 1990.

Hans BENDER: *Das Gedicht an niemand gerichtet. Ansprache zur Verleihung des Hugo-Jacobi-Preises 1958*. Dans: *Akzente*, H. 1, 6. Jg., 1959, p. 86-88.

Volker BOHN: *Poetiken des Mangels. Zu Martin Walser und Peter Rühmkorf*. Dans: Horst Dieter Schlosser/Hans Dieter Zimmermann (Hg.): *Poetik*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1988, p. 161-171.

- Alexander von BORMANN: *Peter Rühmkorfs Widersprüche*. Dans: H.L. Arnold (Hg.): *Peter Rühmkorf*. München: Text + Kritik 97 (1988), p. 3-14.
- Sabine BRUNNER: *Rühmkorfs Engagement für die Kunst*. Essen: die blaue eule, 1985.
- Walter BUSSE: *Peter Rühmkorf: Auf was nur einmal ist*. Dans: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): *Frankfurter Anthologie*, Band 6. Frankfurt/Main: Insel, 1982, p. 249-252.
- Manfred DURZAK/Hartmut STEINECKE (Hg.): *Zwischen Freund Hein und Freund Heine: Peter Rühmkorf. Studien zu seinem Werk*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.
- Trude EHLERT: 'Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich'. Dans: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Band 1, H. 3, 1982, p. 462-463.
- Winfried Freund: 'Der Mond ist eingefangen' - Zeitgenössische Parodien des 'Abendslieds' von Matthias Claudius. Dans: *Der Deutschunterricht* 37 (1985), H. 5, p. 74-79.
- Hiltrud GNÜG: *Hölderlin und die deutschen Dichter. Zur Hölderlin-Rezeption in der Lyrik der DDR und der BRD*. Dans: H. Gnüg (Hg.): *An Hölderlin. Zeitgenössische Gedichte*. Stuttgart: Reclam, 1993, p. 109-130.
- Manfred GÜNZEL: *Peter Rühmkorf*. Dans: Klaus Nonnenmann (Hg.): *Schriftsteller der Gegenwart - Deutsche Literatur*. Olten/Freiburg: Walter, 1963, p. 258-263.
- Helmut HEISSENBÜTTEL: *Heiße Lyrik?* Dans: *Neue Deutsche Hefte* 65, Dezember 1959, p. 860.
- Walter HINCK: *Des Mühltales Idylle in moll.* Dans: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): *Frankfurter Anthologie* 10, Frankfurt/Main: Insel, 1986, p. 239-242.
- Hans Otto HORCH: 'ins süße Benn-Engramm'? *Peter Rühmkorfs dialektische Rezeption Gottfried Benns*. Dans: Dieter Breuer (Hg.): *Deutsche Lyrik nach 1945*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988, p. 65-109.
- Edith IHEKWEAZU: *Peter Rühmkorf. Bibliografie. Essay zur Poetik*. Frankfurt/Main: Lang, 1984.
- Edith IHEKWEAZU: *Das kontroverse Dreiecksverhältnis von Autor, Kritiker und Literaturwissenschaft. Untersucht am Fall Peter Rühmkorf*. Dans: Franz Josef Worstbrock/Helmut Koopmann (Hg.): *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Band 2: Formen und Formgeschichte des Streits - Der Literaturstreit*. Tübingen 1986, p. 237-242.
- Marita KAISER: *Peter Rühmkorf: Außer der Liebe nichts / Haltbar bis Ende 1999*. Dans: *Deutsche Bücher*, H. 2, 1989, p. 115-118.
- Ferdinand KILLER: *Über Tucholsky, Rühmkorf und die Friedriche unserer Publizistik*. Dans: *Baubudenpoet. Eine literarische Zeitschrift*, H. 4, 1960.
- Ursula KRECHEL: *Ist's so recht im Argen? Peter Rühmkorf: Schön zuschanden*. Dans: *Lesarten - Gedichte, Lieder, Balladen*. Ausgewählt und kommentiert von Ursula Krechel. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1982, p. 183-186.
- Dieter LAMPING/Stephan SPEICHER (Hg.): *Peter Rühmkorf. Seine Lyrik im Urteil der Kritik*. Bonn: Bouvier, 1987.
- Ruth E. LORBE: *Peter Rühmkorf, Mit unseren geretteten Hälsen*. Dans: R.E. Lorbe: *Lyrische Standpunkte. Interpretationen moderner Gedichte*. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1969, p. 175-178.
- Ton NAAIJKENS: *Lyrik und Subjekt. Pluralisierung des lyrischen Subjekts bei Nicolas Born, Rolf D. Brinkmann, Paul Celan, Ernst Meister und Peter Rühmkorf*. Thèse Utrecht 1984.
- Ernst NEFF: *Peter Rühmkorf: Über das Volksvermögen*. Dans: *Neue Deutsche Hefte*, H. 3, 1967.
- Jürgen H. PETERSEN: *Peter Rühmkorfs Spiel mit der literarischen Tradition*. Dans: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 103 (1984), p. 242-263.
- Jan Philipp REEMTSMA: *An Stelle einer Laudatio. Rede zur Verleihung des Arno-Schmidt-Preises 1986 an Peter Rühmkorf*. Dans: *Spuren in Kunst und Gesellschaft*, H. 15, 1986, p. 18-21.

- Albert von SCHIRNDING: *Peter Rühmkorf: Bleib erschütterbar und widersteh*. Dans: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): *Frankfurter Anthologie* 4, Frankfurt/Main: Insel, 1979, p. 219-220.
- Klaus SCHUHMAN: *Weltbild und Poetik*. Berlin/Weimar: Aufbau, 1970, p. 130-132; 155-158.
- Rolf SELBMANN: *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, p. 219-222.
- Gerd SEMMER: *Auf so muntere Art morbid zu sein... Peter Rühmkorfs 'Irdisches Vergnügen in g'*. Dans: *Panorama*, H. 3, 1960.
- Peter M. STEPHAN: *Peter Rühmkorf: Bleib erschütterbar und widersteh*. Dans: *Neue Deutsche Hefte*, H. 2, 1985, p. 396-398.
- Herbert UERLINGS: *Die Gedichte Peter Rühmkorfs. Subjektivität und Wirklichkeitserfahrung in der Lyrik*. Bonn: Bouvier, 1984.
- Herbert UERLINGS: *Politik und Lyrik bei Peter Rühmkorf*. Dans: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Peter Rühmkorf*. München: Text + Kritik, H. 97, 1988, p. 15-27.
- Herbert UERLINGS: *Utopie und Eigensinn. Zum Verbleib des Utopischen in der Lyrik Enzensbergers und Rühmkorfs*. Dans: *Etudes Germaniques* 49 (1994), n° 1, p. 1-27.
- Theodor VERWEYEN: *Eine Theorie der Parodie. Am Beispiel Peter Rühmkorfs*. München: Fink, 1973.
- Jürgen WALLMANN: *Peter Rühmkorf: Kunststücke*. Dans: *Neue Deutsche Hefte*, H. 93, 1963.
- Peter WAPNEWSKI: *Walther von der Vogelweide, Klopstock und Rühmkorf oder Der annekthierende Interpret*. Dans: *Die Zeit*, 5.3.1976.
- Peter WAPNEWSKI: *Himmlisches Vergnügen in r. Laudatio auf Peter Rühmkorf*. Dans: *Büchner-Preis-Reden*. Hg. von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Stuttgart: Reclam, 1994, p. 211-228.
- Harald WEINRICH: *Peter Rühmkorf - radikal zwischen den Stühlen. Bemerkungen zur alten und neuen Poeterei des Peter Rühmkorf*. Dans: *Merkur*, XXX. Jg., H. 12, Dezember 1976, p. 1179-1184.
- Harald WEINRICH: *De mortuis oder: üble Nachrede*. Dans: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): *Frankfurter Anthologie* 2, Frankfurt/Main: Insel, 1977, p. 231-232.
- Klaus WERNER: *Zur sozialistischen und bürgerlichen deutschen Lyrik nach 1945. Die jüngere Generation: Kunert und Berger - Enzensberger und Rühmkorf*. Thèse, Université de Leipzig, 1969.
- Klaus WERNER: *Zum Beispiel: Peter Rühmkorf. Progressive bürgerliche Lyrik und ihr Verhältnis zur Realität der Bundesrepublik*. Dans: *Weimarer Beiträge* 17 (1971), H. 11, p. 95-118.
- Hans-Gerd WINTER: *Der determinierte «Hochseil»-Artist: vom Werden des 'zerteilten Zeitgenossen' Peter Rühmkorf*. Dans: Hans-Gerd Winter/Inge Stephan (Hg.): *'Liebe, die im Abgrund Anker wirft': Autoren und literarisches Feld im Hamburg des XX. Jahrhunderts*. Berlin: Argument-Verlag, 1990, p. 317-337.
- Elsbeth WOLFFHEIM: *In seinen Kopf passen viele Widersprüche*. Dans: *Frankfurter Hefte*, H. 6, 1980.
- Ulrich WYSS: *Rühmkorf, Walther von der Vogelweide und ich*. Dans: *Euphorion* 1973, H. 2/3, p. 260-276.
- Dieter E. ZIMMER: *Peter Rühmkorf, Auf eine Weise des Joseph Freiherrn von Eichendorff. Interpretation*. Dans: Hilde Domin (Hg.): *Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische Gedicht zwischen Autor und Leser*. Frankfurt/Main: Fischer, 1969, p. 242-245.

### 2.1.3. Articles de presse

Arnfried ASTEL: *Ich bin kein Adeler geboren. Peter Rühmkorf - ein Anti-Ikarus - und sein sehr irdisches 'Vergnügen in g'*. Dans: *Christ und Welt*, 7.4.1961.

- Arnfried ASTEL: *Der Platz auf meinem Seil. Fünfzig Kunststücke eines Wortartisten*. Dans: *Christ und Welt*, 23.8.1963.
- Reinhard BAUMGART: *Gesang, Gesinnung, Abendröte. Über das Schweben und Schwinden der Dinge. Jetzt wird auch Peter Rühmkorf sechzig*. Dans: *Die Zeit*, 20.10.1989.
- Barbara DOBRICK: *Die späteren Scherze des Leslie Meier*. Dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 27.10.1989.
- Elisabeth ENDRES: *Peter Rühmkorfs Gedichte über sich und die Welt*. Dans: *Deutsche Zeitung*, 9.11.1979.
- Hans Magnus ENZENSBERGER: *Bruder Lustig und metaphysischer Dichter*. Dans: *FAZ*, Nr. 119, 22.5.1976.
- Hans Magnus ENZENSBERGER: *Peter Rühmkorf, Kunststücke*. Dans: *Der Spiegel*, 9.1.1963.
- Ulrich GREINER: *Der denkende Zeitgenosse Rühmkorf. Zu seinen Gedichten 'Haltbar bis Ende 1999'*. Dans: *FAZ*, 29.9.1979.
- Hans-Jürgen HEISE: *Auf den Lippen die Angst vor dem Tod*. Dans: *Die Welt*, 22.9.1979.
- Jochen HIEBER: *Über dem Hochseil. Zum 60. Geburtstag des Lyrikers Rühmkorf*. Dans: *FAZ*, 25.10.1989.
- Karl KROLOW: *'Laß deine Anlagen leuchten'. Peter Rühmkorfs neue Gedichte*. Dans: *Der Tagesspiegel*, 4.11.1979.
- Karl KROLOW: *Kecke Lyrik aus Paradiesflöten. Peter Rühmkorfs 'agar agar zaurzaurim' oder: Reimen sie bald wieder?* Dans: *Stuttgarter Zeitung*, 25.11.1981.
- Andre MÜLLER: *'Mit der Bitte um Widerspruch': 50 Gedichte von Peter Rühmkorf*. Dans: *Deutsche Volkszeitung*, 2.8.1963.
- Thomas RIETZSCHEL: *Die Passionen des Peter Rühmkorf. Ein Dichter zieht uns ins Vertrauen*. Dans: *FAZ*, 9.12.1989.
- Rino SANDERS: *Verse, die sich einnisten. Peter Rühmkorfs muntere Kunststücke*. Dans: *Die Zeit*, 11.1.1963.
- Albert von SCHIRNDING: *Ansichten eines Fauns. Zu Peter Rühmkorfs 'Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich'*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, 13.3.1976.
- Albert von SCHIRNDING: *Überlebenszeugnisse eines Zeitgenossen. Die neuen Gedichte des fünfzigjährigen Peter Rühmkorf*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, 20./21.10.1979.
- Peter SCHÜTT: *Lauter geniale Kunststücke*. Dans: *Deutsche Volkszeitung*, 15.4.1976.
- Peter SCHÜTT: *Protesthaltung der fünfziger Jahre*. Dans: *Deutsche Volkszeitung*, 11.10.1979.
- Wulf SEGEBRECHT: *Alleingang mit fremden Federn*. Dans: *Vorwärts*, 28.8.1963.
- Friedrich SIEBURG: *Ein lustiger Gesell*. Dans: *FAZ*, 21.11.1959.
- Eva SCHOBEL: *Komm kucken Kunst. Der Dichter Rühmkorf und seine Tagebücher*. Dans: *Die Presse*, 13.6.1992, p. 7.
- Reinhard STUMM: *Peter Rühmkorfs fröhliche Wissenschaft*. Dans: *Nürnberger Nachrichten*, 21./22.2.1976.
- Rolf TIEDEMANN: *Heiße Lyrik zwischen den Kriegen*. Dans: *Die andere Zeitung*, 26.7.1956.
- Gert UEDING: *Peter Rühmkorfs Überlebenskunst*. Dans: *FAZ*, 24.1.1976.
- Gert UEDING: *Gegen das modische Geklunker. Peter Rühmkorfs Naturgeschichte des Reims*. Dans: *FAZ*, 2.5.1981.
- Gert UEDING: *Zwischen Freund Hein und Freund Heine*. Dans: *Christ und Welt*, 27.10.1989.
- Walter VOGL: *Kleckse und Märchen*. Dans: *Die Presse*, 27./28.1983.
- Jürgen WALLMANN: *Parodie als kategorischer Konjunktiv*. Dans: *Deutsche Zeitung*, 1./2.1962.
- Jürgen WALLMANN: *Neuer Rühmkorf-Band. Der Autor als Wespe*. Dans: *Rheinische Post*, 13.10.1979.
- Jürgen WALLMANN: *Gruß an Rorschach*. Dans: *Rheinische Post*, 16.4.1983.
- Elsbeth WOLFFHEIM: *In seinen Kopf passen viele Widersprüche*. Dans: *Frankfurter Hefte*, H. 6, 1980.

Elsbeth WOLFFHEIM: *Peter Rühmkorf auf der Spur menschlicher Ur-Laute. Wie Reime-Schmiede binden und entzweien*. Dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 31.5.1981.  
 Dieter E. ZIMMER: *Addio Donna kratz mich mal. Peter Rühmkorf im Bezirk der Subpoesie*. Dans: *Die Zeit*, 21.4.1967.

## 2.2. Autres ouvrages critiques consultés

### 2.2.1. Sur les auteurs

Heinz Ludwig ARNOLD (Hg.): *Gottfried Benn*. München: Text + Kritik 44, März 1985.  
 Hanspeter BRODE: *Studien zu Gottfried Benn I*. Dans: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 46 (1972), p. 714-763.  
 Jürgen BRUMMACK (Hg.): *Heinrich Heine - Epoche - Werk - Wirkung*. München: Beck, 1980.  
 Horst BRUNNER/Gerhard HAHN/ Ulrich MÜLLER/ Franz Viktor SPECHTLER: *Walther von der Vogelweide - Epoche - Werk - Wirkung*. München: Beck, 1996.  
 Rémy COLOMBAT: *Le réalisme paradoxal de Gottfried Benn*. Dans: *Etudes Germaniques* 48 (1993), n° 3, p. 327-339.  
 Rémy COLOMBAT: *Quelques avatars de l'existence poétique. Continuités et ruptures dans le lyrisme de Hans Magnus Enzensberger*. Dans: *Etudes Germaniques* 49 (1994), n° 1, p. 29-52.  
 Thomas EHRSAM: *Spiel ohne Spieler. Gottfried Benns Essay 'Zur Problematik des Dichterischen'. Kommentar und Interpretation*. Zürich/München: Artemis, 1986.  
 Walter EICHMANN (Hg.): *Gottfried Benn - Auswahl und Erläuterung*. Wiesbaden: Limes, 1974.  
 Horst ENDERS: *'Valse triste' von Gottfried Benn. Kommentar*. Dans: Harald Hartung (Hg.): *Gedichte und Interpretationen* 5. Stuttgart: Reclam, 1983, p. 290-308.  
*Etudes Germaniques* 48 (1993), n° 3: *Gottfried Benn (1886-1956)*.  
 Hélène FEYDY: *Le motif de l'île dans l'oeuvre de Gottfried Benn*. Dans: *Etudes Germaniques* 48 (1993), n° 3, p. 361-372.  
 Horst Albert GLASER: *Gottfried Benn. Referate des Essener Colloquiums*. Frankfurt/Main: Lang, 1989.  
 Gerd HAFFMANS: *Gottfried Benn oder die Verteidigung des Elfenbeinturms*. Dans: G. Haffmans (Hg.): *G. Benn, Ausgewählte Gedichte*. Zürich: Diogenes, 1973, p. 97-112.  
 Harald HARTUNG: *'vielleicht'. Eine Konstellation Eugen Gomringers*. Dans: Walter Hinck (Hg.): *Gedichte und Interpretationen* 6. Stuttgart: Reclam, 1982, p. 151-158.  
 Bruno HILLEBRAND (Hg.): *Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen*. Frankfurt/Main: Fischer, 1987.  
 Bruno HILLEBRAND: *Zur Lyrik Gottfried Benns*. Dans: *Gottfried Benn: Gedichte*. Frankfurt/Main: Fischer, 1982, p. 639-668.  
 Peter Uwe HOHENDAHL (Hg.): *Benn - Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Benns*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1971.  
 Peter Uwe HOHENDAHL: *Gottfried Benns Poetik und die deutsche Lyriktheorie nach 1945*. Dans: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* XXIV (1980), p. 369-398.  
 Gerhard HÖHN: *Heine-Handbuch: Zeit, Person, Werk*. Stuttgart: Metzler, 1987.  
 Dieter LIEWERSCHIEDT: *Gottfried Benns Lyrik. Eine kritische Einführung*. München: Oldenbourg, 1980.  
 Edgar MARSCH: *Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk*. München: Winkler, 1974.  
 Ulrich MEISTER: *Sprache und lyrisches Ich. Zur Phänomenologie des Dichterischen bei Gottfried Benn*. Berlin: Schmidt, 1983.  
 Pierre MERTENS: *Les éblouissements*. Paris: Seuil, 1987.  
 Peter MICHELSEN: *Das Doppelleben und die ästhetischen Anschauungen Gottfried Benns*. Dans: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 35 (1961), p. 247-261.

- Joachim SCHICKEL (Hg.): *Über Hans Magnus Enzensberger*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970.
- Jürgen SCHRÖDER: *Gottfried Benn und die Deutschen. Studien zu Werk, Person und Zeitgeschichte*. Tübingen: Stauffenburg, 1986.
- Harald STEINHAGEN: *Die Statistischen Gedichte von Gottfried Benn. Die Vollendung seiner expressionistischen Lyrik*. Stuttgart: Klett, 1969.
- Ludwig VÖLKER: *Gottfried Benn. Sprache - Form - Wirklichkeit. Zwei Vorträge*. Münster: Kleinheinrich, 1990.
- Ludwig VÖLKER: *Benn/Brecht und die deutsche Lyrik der Gegenwart*. Dans: L. Jordan/A. Marquardt/W. Woessler (Hg.): *Lyrik von allen Seiten. Gedichte und Aufsätze des ersten Lyrikertreffens in Münster*. Frankfurt/Main: Fischer, 1981, p. 181-203.
- Jürgen WALLMANN (Hg.): *Das Gottfried Benn Brevier*. München: dtv, 1986.
- Dieter WELLERSHOFF: *Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde*. München: dtv, 1976.
- 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.
- Friedrich Wilhelm WODTKE: *Gottfried Benn*. Stuttgart: Metzler, 1962.
- Stefan Bodo WÜRFEL: *Ophelia. Figur und Entfremdung*. Bern: Francke, 1985.

## 2.2.2. Histoire et théorie littéraires

- Heinz Ludwig ARNOLD (Hg.): *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur*. München: Text + Kritik, Sonderband 1988.
- Heinz Ludwig ARNOLD (Hg.): *Konkrete Poesie*. München: Text + Kritik 25, 1971.
- Heinz Ludwig ARNOLD (Hg.): *Politische Lyrik*. München: Text + Kritik 9/9a, 1984.
- Joachim BARK/Dietrich STEINBACH/Hildegard WITTENBERG: *Geschichte der deutschen Literatur 6: Von 1945 bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Klett, 1983.
- Reinhard BAUMGART: *Deutsche Literatur der Gegenwart - Kritiken, Essays, Kommentare*. München: Hanser, 1994.
- Hans BENDER/Michael KRÜGER (Hg.): *Was alles hat Platz in einem Gedicht? Aufsätze zur deutschen Lyrik seit 1965*. München: Hanser, 1977.
- Otto F. BEST/Hans-Jürgen SCHMITT: *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*. Stuttgart: Reclam, 1974-1977.
- Hans BLUMENBERG: *Zum Wirklichkeitsbegriff*. Dans: *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, Nr. 4, 1973, p. 3-46.
- Dieter BREUER (Hg.): *Deutsche Lyrik nach 1945*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988.
- Klaus BRIEGLEB/Sigrid WEIGEL (Hg.): *Gegenwartsliteratur seit 1968*. München: Hanser, 1992. (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Band 12)
- Richard BRINKMANN (Hg.): *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.
- Lars CLAUSEN: *Die Finisten*. Dans: *Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung*. Dezember 1992/Januar 1993, Nr. 5 (*Aspekte der Nachkriegsliteratur*), p. 19-37.
- Rémy COLOMBAT: *Hugo Friedrich ou les incertitudes de la modernité*. Dans: *Revue d'Allemagne XVI*, n° 4, octobre/décembre 1984, p. 591-616.
- Rémy COLOMBAT: *Le problème du symbolisme dans la poétique des années cinquante*. Dans: *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 104, avril/juin 1988, p. 46-97.
- Frank DIETSCHREIT: *Zeitgenössische Lyrik im gesellschaftlichen Prozeß. Versuch einer Rekonstruktion des Zusammenhangs politischer und literarischer Bewegungen*. Frankfurt/Main: Lang, 1983.
- Elisabeth ENDRES: *Die Literatur der Adenauer-Zeit*. München: Steinhausen, 1980.

- Ludwig FISCHER (Hg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. München: Hanser, 1986. (Hansers Sozialgeschichte der Literatur, Band 11)
- Hugo FRIEDRICH: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1956.
- Friedrich GAEDE: *Realismus von Brant bis Brecht*. München: Francke, 1972.
- Gérard GENETTE: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Hiltrud GNÜG: *Die Aufhebung des Naturgedichts in der Lyrik der Gegenwart*. Dans: L. Jordan/A. Marquardt/W. Woesler (Hg.): *Lyrik von allen Seiten. Gedichte und Aufsätze des ersten Lyrikertreffens in Münster*. Frankfurt/Main: Fischer, 1981, p. 264-283.
- Hiltrud GNÜG: *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*. Stuttgart: Metzler, 1983.
- Reinhold GRIMM/Jost HERMAND (Hg.): *Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik*. Stuttgart: Kohlhammer, 1975.
- Michael HAMBURGER: *Die Dialektik der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Konkreten Poesie*. München: List, 1972.
- Walter HINDERER (Hg.): *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*. Stuttgart: Reclam, 1978.
- Walter HINDERER: *Von den Grenzen moderner politischer Lyrik. Einige theoretische Überlegungen*. Dans: *Akzente* 18 (1971), H. 6, p. 505-519.
- Lothar JORDAN/Axel MARQUARDT/Winfried WOESLER (Hg.): *Lyrik von allen Seiten. Gedichte und Aufsätze des ersten Lyrikertreffens in Münster*. Frankfurt/Main: Fischer, 1981.
- Otto KNÖRRICH: *Die deutsche Lyrik nach 1945*. Stuttgart: Kröner, 1978.
- Otto KNÖRRICH (Hg.): *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Kröner, 1991.
- Thomas KOPFERMANN (Hg.): *Theoretische Positionen zur konkreten Poesie*. München: dtv, 1976.
- Hermann KORTE: *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*. Stuttgart: Metzler, 1989.
- Dieter LAMPING: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1989.
- Dieter LAMPING: *Moderne Lyrik. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1991.
- Dieter LAMPING: *Die Parodie*. Dans: Otto Knörrich (Hg.): *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Kröner, 1991, p. 290-296.
- Dieter LAMPING: *Literatur und Theorie. Über poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1996.
- Lyrik heute*. Dans: *Akzente* 8 (1961), p. 2-60.
- Edgar MARSCH: *Moderne deutsche Naturlyrik. Eine Einführung*. Dans: Edgar Marsch (Hg.): *Moderne deutsche Naturlyrik*. Stuttgart: Reclam, 1980, p. 267-307.
- Robert NEUMANN: *Zur Ästhetik der Parodie*. Dans: Robert Neumann: *Die Parodien. Mit fremden Federn unter falscher Flagge. Theatralisches Panoptikum zur Ästhetik der Parodie*. München: Desch, 1962, p. 553-563.
- Jean Charles PAYEN: *Les Goliards*. Dans: *Histoire littéraire de la France*. Sous la direction de Pierre Abraham et Roland Desné. Paris: Editions Sociales, 1974, volume I, p. 337-347.
- Karl PESTALOZZI: *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1970.
- Wolfgang PREISENDANZ: *Das Problem der Realität in der Dichtung*. Dans: Wolfgang Preisendanz: *Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert*. München: Fink, 1977, p. 217-228.
- Hans Werner RICHTER (Hg.): *Almanach der Gruppe 47. 1947-1962*. Reinbek: Rowohlt, 1962.
- Michel RIFFATERRE: *L'illusion référentielle*. Dans: G. Genette/T. Todorov: *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982, p. 91-118.

James ROLLESTON: *Der Drang nach Synthese: Benn, Brecht und die Poetik der fünfziger Jahre*. Dans: Klaus Weissenberger (Hg.): *Die deutsche Lyrik 1945-1975. Zwischen Botschaft und Spiel*. Düsseldorf: Bagel, 1981, p. 78-94.

Erwin ROTERMUND: *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*. München: Eidos, 1963.

Ralf SCHNELL: *Die Literatur der Bundesrepublik: Autoren, Geschichte, Literaturbetrieb*. Stuttgart: Metzler, 1986.

Ralf SCHNELL: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart: Metzler, 1993.

Heinrich STIEHLER: *Die Zeit der Todesfuge*. Dans: *Akzente* 19 (1972), p. 11-40.

Klaus WEISSENBERGER (Hg.): *Die deutsche Lyrik 1945-1975. Zwischen Botschaft und Spiel*. Düsseldorf: Bagel, 1981.

Theodor VERWEYEN/Günter WITTING: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.

Michael ZELLER: *Gedichte haben Zeit. Aufriß einer zeitgenössischen Poetik*. Stuttgart: Klett, 1982.

### 2.2.3. Divers

Otto F. BEST: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt/Main: Fischer, 1972.

Jean CHEVALIER/Alain GHEERBRANT: *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont, 1982.

Otto KNÖRRICH: *Lexikon lyrischer Formen*. Stuttgart: Kröner, 1992.

Anne-Marie PELLETIER: *Lectures bibliques. Aux sources de la culture occidentale*. Paris: Nathan, 1995.

Gero von WILPERT: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 1964.

## Repères chronologiques

- 1929 25 octobre, naissance de Peter Rühmkorf, fils d'Elisabeth Rühmkorf, institutrice, et de H.W., marionnettiste itinérant.
- 1936 Entrée à l'école primaire de Warstade-Hemmoor (Basse-Saxe).
- 1950 Etudes de pédagogie et d'histoire de l'art, puis de psychologie et de germanistique à Hambourg (jusqu'en 1957).  
Participation à la « Neue Studentenbühne » (avec Klaus Rainer Röhl), au cercle « arbeitskreis progressive kunst », au cabaret « Die Pestbeule ». Création avec Klaus Rainer Röhl du mystère *Die im Dunkel sieht man nicht*.  
Création avec Werner Riegel du mensuel hectographié *Zwischen den Kriegen* (jusqu'en 1956). Pseudonymes: Leo Doletzki, Leslie Meier, Johannes Fontara et Harry Flieder.
- 1955 Participation au journal *Das Plädoyer*, qui devient *Studentenkurier* en mai 1955 et *konkret* en octobre 1957. Pseudonymes: Lyng, Hans Werner Weber, Leslie Meier, Leo Doletzki, Harry Flieder, John Frieder, Johannes Fontara, Hans Hingst.  
*Brief über Benn*.  
Voyages à Varsovie et en Chine (délégation étudiante).
- 1956 *Ambivalenz*.  
*Heiße Lyrik* (avec Werner Riegel).  
Mort de Werner Riegel, Bertolt Brecht, Gottfried Benn.  
Voyage à Prague (délégation étudiante).
- 1957 Abandon des études.  
Premier numéro de *konkret*.
- 1958 Lectorat chez Rowohlt (jusqu'en 1964).  
Hugo-Jacobi-Preis.  
*Absteckung der poetischen Möglichkeiten*.
- 1959 *Irdisches Vergnügen in g*.
- 1960 Premières lectures au Groupe 47.
- 1961 *Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*.  
*Paradoxe Existenz*.  
*Die regenerierte Unschuld*.  
Publication de: Werner Riegel, *Gedichte und Prosa*.  
Membre du « Verband Deutscher Schriftsteller ».
- 1962 Publication de: Wolfgang Borchert, *Die traurigen Geranien und andere Geschichten aus dem Nachlaß*.  
*Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen*.  
*Kunststücke*. (Postface: *Abendliche Gedanken über das Schreiben von Mondgedichten*).
- 1963 Disque *Im Vollbesitz meiner Zweifel* (Lyrik und Jazz).  
*Einige Aussichten für Lyrik*.

*Erkenne die Marktlage!*

- 1964 Abandon du lectorat.  
1964-1965: Séjour à la Villa Massimo (Rome).  
Derniers poèmes avant l'interruption de l'écriture poétique: *Waschzettel; De mortuis: oder üble Nachrede; Schluß der Audienz; Gruß aus Rom*.
- 1964-1967 Travail dramaturgique.
- 1965 - 1972 Tarissement de la poésie.
- 1966 Manifestation *Lyrik und Jazz* à Hambourg (avec Michael Naura).  
*Lyrik auf dem Markt*.
- 1967 *Über das Volksvermögen.*  
*Das Gedicht als Lügendetektor.*  
*Gemischtes Doppel* (anthologie, tirage limité).
- 1969 Publication de: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Gedichte.*  
*Was heißt hier Volsinni? Bewegte Szenen aus dem klassischen Wirtschaftsleben* (représentation en 1973)  
1969-1970: Professeur invité à l'Université de Austin (Texas). Conférences et lectures publiques dans de nombreuses universités américaines.
- 1972 *Die Jahre die Ihr kennt.*  
Retour à la poésie (*Druse*).  
*Lombard gibt den Letzten* (représentation en 1972).  
Membre du « Pen-Zentrum ».
- 1974 *Die Handwerker kommen.* (pas de représentation).
- 1975 *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich.* (Publication de 21 poèmes; postface: *Kein Apolloprogramm für Lyrik*).
- 1976 *Gesammelte Gedichte / Wer Lyrik schreibt ist verrückt!*  
Ecrivain public de la ville de Bergen-Enkheim.  
« Johann-Heinrich-Merck-Preis für literarische Kritik und Essay ».  
Disque *Kein Apollo-Programm für Lyrik. (Lyrik und Jazz)*.  
Publication de: *131 expressionistische Gedichte*.
- 1977 Membre de la « Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung ».  
*Phoenix - voran! Gedichte* (édition de luxe à tirage limité)
- 1978 *Strömungslehre I. Poesie.*  
Disque *Phönix voran! (Lyrik und Jazz)*.  
*Im Fahrtwind* (tirage limité).
- 1979 *Haltbar bis Ende 1999. Gedichte.* (Postface: *Einfallskunde*).  
« Erich-Kästner-Preis »; « Annette-von-Droste-Hülshoff-Preis »; « Alexander-Zinn-

« Preis der Freien und Hansestadt Hamburg ».

- 1980** *Im Fahrtwind. Gedichte und Geschichte.* (anthologie)  
 « Bremer Literatur-Preis ».  
 « Poetik-Vorlesungen » à l'Université de Francfort.  
*Auf Wiedersehen in Kenilworth. Ein Märchen in 13 Kapiteln.*
- 1981** *agar agar - zaurzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklagsnerven.*  
*Einen zweiten Weg ums Gehirn rum.* (anthologie)  
 Publication de: Erich Kästner, *Gedichte.*
- 1982** *Phoenix - voran! Gedichte* (DDR, anthologie).  
*Kleine Fleckenkunde.*
- 1983** *Der Hüter des Misthaufens. Aufgeklärte Märchen.*  
*Blaubarts letzte Reise. Ein Märchen.*
- 1984** *Bleib erschütterbar und widersteh. Aufsätze - Reden - Selbstgespräche.*  
 Don de la « Heinrich-Heine-Gesellschaft » (Düsseldorf).
- 1986** *Außer der Liebe nichts. Liebesgedichte* (anthologie).  
*Dintemann und Schindemann. Aufgeklärte Märchen.*  
 « Arno-Schmidt-Preis ».  
 Membre correspondant de l'« Akademie der Künste der DDR ».
- 1987** *Selbstredend und selbstreimend. Gedichte - Gedanken - Lichtblicke* (anthologie)  
*Phönix voran!* (avec Michael Naura et Wolfgang Schlüter, livre et cassette).  
 « Preis der Kasseler Kunstaussstellung: 'documenta'-Schreiber ».
- 1988** *Werner Riegel,... beladen mit Sendung. Dichter und armes Schwein.*  
 « Heinrich-Heine-Preis der DDR ».
- 1989** *Dreizehn deutsche Dichter.*  
*Einmalig wie wir alle.*  
*Aus der Fassung.*  
 Docteur *honoris causa* de l'Université de Gießen.
- 1992** *Komm raus!* (anthologie)
- 1993** « Justinus-Kerner-Preis ».  
 « Georg-Büchner-Preis ».  
*Deutschland, ein Lügenmärchen.*  
*Laß leuchten!* (anthologie)
- 1994** Médaille de l'art et des sciences de la ville de Hambourg.  
 Plaque de la « Freie Akademie » (Hambourg).
- 1995** *TaBu I. Tagebücher 1989-1991.*
- 1996** « Walter-Hasenclever-Preis der Stadt Aachen ».

## INDEX DES POEMES

- Abends Ginfizz 96; 472; 629.  
 Absud des Sommers 448.  
 Abtrunk 224; 252-55; 524; 600.  
 A la mode 132; 134-35; 591; 594.  
 All dein Glück wie nie gewesen 386-88; 639.  
 Allegro doloroso molto cantabile 279-80.  
 Allein ist nicht genug 289-90; 570.  
 Alles dunkel alles trübe 355-56; 415; 424.  
 Allesfresser Auge 15; 16-17; 28; 39-40.  
 Alles-für-die-Nix-Lied 136; 139; 178; 428; 484; 531; 628.  
 Alpensee 631-32.  
 Als Fragment 139; 141-42; 151-55; 188; 527.  
 Als-ob-Lied 135; 185; 638.  
 Am Anfang 341-42.  
 Am Anfang war der Klecks 330-31.  
 An Mundes Statt 420-21; 668-69.  
 Annonce 15; 25-27.  
 Anode 139; 160; 162-63; 413; 666.  
 Anschluß an Masse finden 265-67; 421; 431; 441.  
 Ans Glück verzettelt 140; 491.  
 Anti-Ikarus 119; 488-89.  
 Auch gut, wenn man am Schluß in Wasser winkt... 384; 425.  
 Ausbruch vor Morgen 280-81; 527.  
 Auf ein rohes Herz 533; 673.  
 Auf eine Weise des Joseph Freiherrn von Eichendorff 628; 655.  
 Auf Sommers Grill 96-97; 483-84; 525.  
 Auf und nach Goethe 367-68; 397; 425; 588.  
 Aufwachen und wiederfinden 381-82; 639-40.  
 Auf was nur einmal ist 305-310; 455.  
 Außer der Liebe nichts 150-51; 163-65; 169.  
 Aussicht auf Wandlung 141-45.  
 Bleib erschütterbar und widersteh 290-91; 527; 570; 581.  
 Bocks-Gesang 176; 181; 184; 428; 631; 637; 669.  
 Cicerone 241; 261-62; 600; 668.  
 Das Ei des Kolumbus 96; 487.  
 Das für Dritte unverständliche Lied 149-50; 156-57; 628; 667.  
 Das ganz entschiedene Ausweiche-Lied 124; 491.  
 Das Himmelschluck-Lied 178; 629.  
 Das kleine Ausschweife-Lied 117; 124; 418; 591.  
 Das niedere Hohelied 298; 312-13; 411; 419; 432; 655-56; 670.  
 Daß ihm sein Sparren grüne 107-08.  
 Das war und ich weiß nicht 532.  
 Das Zeitvertu-Lied 140; 484; 628; 667.  
 Davon singet sein Mund 139; 161; 421; 525; 594; 669.  
 Dem Endlichen 111.  
 De mortuis oder: üble Nachrede 191; 193; 199-203; 211.  
 Der diese Lake soff 124.  
 Der Feldherr 15; 30.  
 Der Fliederbusch, der Krüppel 632.  
 Der Foetus spricht 333.  
 Der Garten wird immer schöner 428; 606-07.  
 Der Spaß ist nicht von hier 139; 151; 179; 187; 533.  
 Des fröhlichen Faunen Klagelied 136; 175; 428.  
 Deutsche Zauberstrophen 369-71.  
 Die Fledermaus 338-39.  
 Die halbe Welt nochmal... 358-59; 394; 416.  
 Die Kunst des Weglassens 351-52; 354-55; 385; 391; 585; 605-06.  
 Diese vorüberrauschende blaue... 384; 432.  
 Dies ist der Lutherklecks 342-43.  
 Druse 241; 245-49; 267; 344; 454; 586; 627; 638.  
 Durch dauernde Gedanken an dich 360; 525.  
 Durchreisebild 629-31.  
 Ein Achtel Mond 477.  
 Einen zweiten Weg ums Gehirn rum 299-300; 479.  
 Einer der Allergeringsten 111; 117; 416.  
 Ein kleiner Wind 62-65.  
 Einmalig wie wir alle 382-83; 385; 395; 431; 480; 640-41.  
 Elbterrassen 262; 421; 431; 464; 484; 668.  
 Elegie 244; 263.  
 Es ist der gleiche Betrug 61.  
 Es lenzt 15.  
 Es sprach der Kniff 331; 336.  
 Express 467.

- Fleckreflex 337.  
 Flügge Flammen 137.  
 Freude auf mein Haar 138; 150; 491; 628.  
 Friebe 31-32.  
 Fromms Gummischwamm 51-53; 62; 424.  
 Fundefeuer 178; 666.  
 Futurismo - Temps modernes - No future 356-58; 524.  
  
 Gemeines Liebeslied 179-80; 449; 667.  
 Geständnis 334; 344.  
 Grimm- und Grützlied 140; 149; 185; 638.  
 Gruß aus Rom 191; 206-11; 411.  
 Guter Freunde Nachtlid 114-17; 244; 448-49.  
  
 Haltbar bis Ende 1999 299; 310-12; 341; 463.  
 Hanover, New Hampshire 393; 467; 478.  
 Hart am Hirn entlang 415.  
 Heinrich-Heine-Gedenk-Lied 144; 524; 599-600.  
 Heldenkunde 363-65; 525; 659-60.  
 Himmel abgespeckt 87-88; 96; 478; 483.  
 Hochseil 268-72; 454; 464-65; 578; 604; 617; 635-38; 642-43; 659.  
 Hochstapler 365-67; 424; 429; 531.  
 Homo sapiens 15; 31.  
 Hymne 82-83; 110-111; 590; 599.  
  
 Ich aber sage 38.  
 Ich butter meinen Toast von beiden Seiten 288-89; 297; 454; 601; 666.  
 Ich künde heute 15; 38-39; 409-10; 415; 421.  
 Ich teile mit dir 15; 22-24.  
 Ich und Pawlows Hund 479.  
 Im Fahrtwind 466; 480; 525; 592; 639; 644; 672-73.  
 Impromptu 322-23; 524-25; 529; 531.  
 Im spakigen Zimmer allein 67; 419.  
 Im Vollbesitz seiner Zweifel 118.  
 Indivi-duum 339-40.  
 In jedem Kleckser 332.  
 Irdisches Vergnügen in g 86-87; 96; 472; 673.  
 Ist meine Seele 15; 18-19; 29; 36; 41-42; 415-416.  
  
 Jetzt mitten im Klaren 255-58; 431; 441; 667; 669.  
  
 Kaff im Sommergras 472-73; 485.  
 Kaltnadel 361-62; 659-60.  
 Kathode 140; 666.  
  
 Kiez 242; 244; 261; 274; 431.  
 Klagesang 151; 428.  
 Kommode 138; 158-60; 169-70; 178-79; 413; 592; 637; 667.  
 Komm raus 293-97; 431.  
 Kommunes Tanzlied 124.  
  
 La-Paloma-Lied 669-70.  
 Laß leuchten 318-20; 670.  
 Läuse und Trauer 410; 415-16.  
 Lavierte Federzeichnung 298-99; 300-01.  
 Leider wird nicht jeder Klecks 333.  
 Letzte Mohikanerin 368-69; 532; 662.  
 Lied der Benn-Epigonon 122; 404; 407; 415; 470-71; 492-98; 655.  
 Lied der Naturlyriker 103-09; 602.  
 Lied des Flügellump 135; 155; 172; 184-85; 629; 638; 667.  
 Lied für den Nu 169; 175; 416.  
 Lied für polnisches Mädchen 124.  
 Lied, unter dem Messer zu singen 140; 172-75; 184; 637; 667.  
 Liegestuhl, mein langgestrecktes Leben 350; 383-84; 390.  
 Luftlied 137-38; 140; 148; 156; 180-81; 667; 669.  
  
 Mailied für junge Genossin 243; 263; 486; 586-89.  
 Marode 139; 150; 156.  
 Meine Stelle am Himmel 262; 264-65; 431; 441; 600.  
 Methode 138; 142; 157; 170-71; 176; 428; 669.  
 Mit den Jahren... Selbst III/88 350; 392-93; 417-18; 425; 429; 467; 528; 533-35; 607-09; 671; 673-74.  
 Mit der Hand darüber 89-92.  
 Mit Herz und Hand 15; 414.  
 Mit offenem Munde 96.  
 Mit unseren geretteten Hälsen 55-59; 410; 415.  
  
 Nach der Natur 352-53; 367; 603.  
 Nach mancherlei Glanz 139; 151; 165-66; 180; 188; 427; 454; 532; 592.  
 Nachts im Güterwaggon 53-55; 62; 410; 448.  
 Namenlos 299; 315-18; 441; 531.  
 Nekropolis 249-51; 525; 528.  
 Noch 359-60; 380-81; 394-95.  
 Noch weitere Leiden 262-63; 431; 584-85.

- Ode an die Hoffnung 176; 187; 427; 603-04.  
 O-I. erste Klasse Einsamkeit 298; 454; 467.
- Paradise regained 297; 418-19; 524.  
 PAR AVION-express 353-54.  
 Pendel-Lied 150; 161.  
 Phönix voran 301-05; 341; 346; 441; 457-59.  
 Programmatischer Rückblick 121; 477-78; 480; 524; 592.
- Reinkes Lied 137; 151; 166-69; 427.  
 Reisender 258-61; 416; 466; 669.  
 Rennst du gegen Wände... 356; 360-01; 392.  
 Rudel und Galland 15.
- Sanfte Dämmerung 64-67; 68; 474.  
 Sauren Angesichts 81; 471-72.  
 Schäferlied 123-24; 415; 485; 591.  
 Schluß der Audienz 191; 193; 199; 203-05; 211.  
 Schnellimbiß 351; 373-75; 388-89; 528; 601; 641.  
 Schön zuschanden 143; 172.  
 Schöpfung und Schulung 340-41.  
 Schon ab vierzig 242; 262; 416.  
 Selbstporträt 282-87; 297; 431; 533; 594; 601.  
 Selbstporträt 1958 117-18; 471.  
 Sentimentalisch I 117.  
 Sentimentalisch II 83-84; 96; 478; 485.  
 Sibyllinisch 465; 645-46.  
 Solange das Denkmal stürzt 243; 274-75; 421-22; 668.  
 So müde, matt, kapude 371-73; 592-93.  
 So viele Stücke auf der Staffelei mittlerweile 394; 398; 531; 631.  
 Stuntman original 308-10.
- Tagebuch 297-98; 604; 664-65.  
 Tagelied 297; 419; 422; 532.  
 Tran- und Abendlied 96; 118; 485.
- Über die einen 243-44; 668.  
 Über heroische Landschaften 112; 484; 596.  
 Um die Bestände zu überprüfen 95-96; 119; 484; 486-87.  
 Um sich eines Fleckens 336.  
 Und ich war da 15.  
 Undine 242; 421; 668.  
 Unter die Achselbänder 415; 473.  
 Urenkels Ode 145; 150.
- Variation 15; 33-34; 47; 537-38.  
 Variation auf 'Abendlied' von Matthias Claudius 484; 653; 656-59.  
 Variation auf 'Gesang des Deutschen' von Friedrich Hölderlin 595-98; 655-56.  
 Variationen auf ein Thema von Friedrich Gottlieb Klopstock 96; 117; 484; 655.  
 Verkehrte Welt 138; 177; 524; 594-95.  
 Verliere-Lied 138; 148-49; 156; 176; 188; 428; 638.  
 Verrostet ohne zu reifen 351; 361; 368; 394; 585; 588-89.  
 Verzeihung, haben Sie... 30.  
 Vom Einzelnen ins Tausendste 375-80; 426; 431; 524; 585-86; 593; 601; 609; 624.  
 Von mir-zu euch-für uns 291-93; 431; 587; 589.  
 Vor einem englischen Garten 305; 529; 605.  
 Vormärz 258; 428; 667.  
 Vorschlag für eine alternde Geliebte 124.  
 Vorvorletztes Lied 299; 313-315; 531.
- Waschzettel 191; 193; 195-99; 209-11.  
 Was Festes? 604.  
 Was seine Freunde sagen 124; 415-16; 599; 600.  
 Was uns hält 92-94.  
 Weit in die Leere 415; 481-83.  
 Wenn ich also 15-16; 36-37; 40-41; 423-24.  
 Wes Pfeil? 95-96; 109; 484-85.  
 Wiegen- oder Aufklärelied 81-82; 124; 449; 475; 590; 593.  
 Wildernd im Ungewissen 59-61; 68.  
 Wintergewitter 532.  
 Wir singen zum Eingang 94; 96; 119.  
 Wir wollen den Leib 34-35.  
 Witz von meinem Witz 140; 666; 670.  
 Wochenlang, jahrelang 410.  
 Wo die Götter die Daumen drehen 80; 483.
- Zersungene Lieder I 533; 535-36.  
 Zersungene Lieder II 536; 659.  
 Zersungene Lieder III 480.  
 Zirkus 272-73; 638; 641-42.  
 Zooloo 337-38.  
 Zu geringem Bedarfe 418.  
 Zum Jahreswechsel 287-88; 297; 431; 587; 601; 605.  
 Zwiegesichtiger Vogel 148; 171-72; 669.  
 Zwischenmenschliche Beziehungen 124.

## INDEX DES ESSAIS

- Abendliche Gedanken... 130; 145-46; 153-54; G. Benn / Faszination... 502.  
 159-60; 183-84; 230; 418; 613; 651-55; 657-58.  
 Absteckung der poetischen Möglichkeiten 69; Hans Magnus Enzensbergers problematische  
 71-75; 439. Gebrauchsgegenstände 589-90; 595-96.  
 Agents provocateurs 219. In meinen Kopf... 345; 457; 540; 565-66; 570-  
 Albert, der die Bomben baut 70. 71; 574; 578-79; 661.  
 Ambivalenz 444-45. Krawallklitsche... 220.  
 Bengta Bischof... 231. Kein Apolloprogramm... 235; 275-77; 307;  
 Benn-Epigonen 502. 362; 387; 571-72; 574; 579.  
 Benn-Epigonen II 470; 502. Lebhaftere Ostpolitik 70; 594.  
 Brief über Benn 402; 501. Leidensmut und Überlebenslust... 581; 602.  
 Dämonokratie 216. Links liegen gelassen 214.  
 Das Gedicht als Lügendetektor 229; 457; 502; Lyrik auf dem Markt 230; 579.  
 540; 558; 563-69. Meine Damen und Herren... 307; 466; 540;  
 Das lyrische Weltbild... 106; 228; 494-98; 502; 509-11; 540-46; 595-96; 602; 635; 651; 571-72; 574-77; 579; 581-83; 663.  
 661. Nach Ostland... 70; 214.  
 Dem 'langen Gedicht'... 388; 395-96; 624-27. Nachwort zu: W. Riegel... 114; 125; 227.  
 Dezente Diktatur 70; 214. Nachwort zu: W. Borchert 228.  
 Die artistische Position... 502. Oil ins Feuer 214.  
 Die regenerierte Unschuld 52; 506; 540; 542-46. Optimismus... 370-71; 379-80.  
 Dieses Schwanken und Schlingern... 220; 571; 583. Panfaschismus 70.  
 Durch Christian Enzensberger provoziert... 540; 571; 575; 578-79. Paradoxe Existenz 116; 144-45; 599; 610-11;  
 613; 616. Passionseinheit 217.  
 Einfallskunde 278; 297; 305; 307-08; 310; Persilschein-Prosa 220.  
 319; 390; 418; 446-47; 463; 571; 573-74; 642-43; 663; 665-66. Protest als Alibi 565; 569; 571.  
 Einige Aussichten für Lyrik 229; 275; 540; Straßenpolitik... 218.  
 548; 553-563; 583. Tendenz lustlos 214.  
 Ein modernes Liebesgedicht... 476-77; 502. Trotz allem, Realpolitik 70.  
 Ein Rücktritt als Auftakt 217. Über das Dichten nach der Natur 605.  
 Empörung und Moralität 70. Über die Arbeit 390-91; 447; 661; 671-72;  
 Erkenne die Marktlage! 27; 198; 230; 275; 579. 675.  
 Finismus 49. Und aller Fluch... 502-05; 507-08; 510.  
 Freiheit und Unfreiheit... 221. Vom Liebes- und vom Lehrgedicht... 648-49.  
 Gedanken aus der Dunkelkammer 222. Vorwort zu: F.G. Klopstock 221; 235.  
 Gottfried Benn 502. Vorwort zu: Primanerlyrik... 231-32.  
 Gottfried Benn 100 Jahre... 502; 505-06; 509-10.

Wachzurütteln und zu träumen 221; 571; 581.

Werner Riegel... 14; 69; 75; 125.

Wie ich Volsinii ausgrub 192-212; 226.

Zum ersten Mal bei der Gruppe 47 228.

Zum Ostermarsch 218.

## INDEX DES AUTEURS

- F. Achleitner 516.  
 T.W. Adorno 229; 377; 548-63; 567; 578; Esope 166.  
 610; 612; 663.  
 A. Andersch 359.  
 G. Apollinaire 323; 516.  
 L. Aragon 585-86.  
 H.C. Artmann 516  
  
 I. Bachmann 359.  
 H. Bender 106; 402-03.  
 H. Bienek 98; 102.  
 H. Böll 14; 218; 359.  
 R.D. Brinkmann 359.  
 M. Brod 14.  
  
 C. Baudelaire 270; 453; 635; 672.  
 W. Benjamin 230; 564.  
 G. Benn 2; 5; 9-10; 17-20; 27; 35; 39; 57-58;  
 60; 66-68; 72-73; 77; 91; 93-94; 98; 102; 126-  
 27; 193; 282; 300; 335; 348; 377; 400-514;  
 521; 532; 543-46; 555; 610; 612-13; 615-16;  
 618; 633-35; 647-50; 655; 675-76.  
 W. Bergengruen 101.  
 N. Born 275; 313; 359.  
 W. Borchert 4; 93; 228; 348.  
 B. Brecht 2; 27-28; 73; 146; 224; 348; 400;  
 511-12; 560; 566-67; 570-71; 607; 613; 615;  
 633-34; 647-50; 675-76.  
 C. Bremer 516.  
 B.H. Brockes 84-86; 97; 122-23; 126; 619.  
  
 P. Celan 20; 44; 541-42.  
 M. Claudius 115; 400; 656-59.  
  
 Descartes 304.  
 A. Döblin 14; 22; 42.  
 R. Döhl 529-30.  
 A. v. Droste-Hülshoff 433.  
  
 G. Eich 20; 76; 90; 93; 106; 194; 218; 309.  
 J.v. Eichendorff 628-29; 656.  
 C. Einstein 437.  
 C. Enzensberger 517; 575; 578-79.  
 H.M. Enzensberger 6; 77-78; 128; 131-33;  
 208; 218; 229; 231; 234; 290; 511-13; 545-46;  
 583; 588-89; 595-99; 613; 634; 639-41; 663.  
 G. Flaubert 437.  
 S. Freud 521.  
 E. Fried 2; 230; 359; 65-68; 573.  
 G.B. Fuchs 541.  
  
 S. George 426; 423; 443.  
 R. Gernhardt 348.  
 A. Gide 437.  
 J.C. Gottsched 166-67.  
 J.W.v. Goethe 26; 83; 124; 137; 143-44; 146;  
 166-69; 276-77; 350; 360.  
 E. Gomringer 232; 516-18; 521-23; 530; 539;  
 542.  
 G. Grass 52; 229; 541; 545; 565; 568; 595.  
  
 L. Harig 516.  
 R. Hartung 541.  
 J.P. Hebel 137.  
 G.W.F. Hegel 316.  
 M. Heidegger 60; 104; 142.  
 H. Heine 116; 144-45; 270; 348; 400; 576-77;  
 580; 599-600; 604; 635-36; 643.  
 H. Heißenbüttel 52; 126-28; 516-17; 519-  
 21; 536; 539-41; 544.  
 J.G. Herder 166-67.  
 K. Hiller 14; 42; 45; 47; 612.  
 F. Hölderlin 142; 173-74; 182; 426; 433; 597-  
 98; 656.  
 W. Höllerer 192; 220; 395; 625-27.  
 P. Huchel 20; 76.  
  
 H.H. Jahn 14; 22; 42.  
 E. Jandl 516; 526-27; 539.  
 U. Johnson 359.  
  
 C.G. Jung 458.  
  
 E. Kästner 348; 643.  
 J. Kerner 326-28; 335.  
 F.G. Klopstock 2; 4; 83; 221; 235-41; 400;  
 440; 455; 508; 649; 656.  
 K. Krolow 14; 20; 76; 325.

- J. de La Fontaine 175.  
 W. Lehmann 76; 98-102; 104-05; 107.  
 O. Loerke 76; 98-102; 104.  
  
 S. Mallarmé 270; 335; 445; 456; 460; 516.  
 T. Mann 348.  
 H. Mayer 538.  
 K. Marx 303.  
 K. May 619.  
 F. Mon 52; 516-20; 536; 539-40.  
  
 F. Nietzsche 57; 201-04; 204; 270; 314; 377; 412; 423; 433; 501; 521; 616.  
  
 B. Pascal 437.  
 E. Poe 335; 445; 453.  
  
 H.W. Richter 228.  
 W. Riegel 12; 14; 43-44; 46; 49; 68-76; 79; 114-16; 125-26; 214; 227; 348; 437; 444; 581; 645.  
 R.M. Rilke 319.  
 A. Rimbaud 115-16; 453.  
 J. Ringelnatz 266; 348.  
 H. Rorschach 328-29.  
 G. Rühm 516; 522; 536-37; 539.  
  
 O. Schaefer 106.  
 A. Schmidt 45; 348.  
 A. Schopenhauer 521.  
 W. Shakespeare 433; 630.  
 F.L. v. Stolberg 173-74.  
  
 J. Theobaldy 275.  
 Théocrite 112.  
 G. Trakl 73; 503.  
 E. Toller 73.  
  
 H. d'Urfé 591.  
  
 P. Valéry 335.  
  
 F. Villon 120.  
 Virgile 112.  
 G. Vesper 348.  
 W. v. der Vogelweide 2; 4; 221; 235-41; 259-60; 308; 440; 455; 508; 648-49.  
 Voltaire 116.  
  
 M. Walser 595.  
 J. Weinheber 106.  
 O. v. Weißenburg 324.  
 W. Weyrauch 106; 359.  
 O. Wiener 516.  
  
 E. Zola 660.

## TABLE DES MATIERES

## VOLUME I

|                                                              |           |
|--------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Abréviations</b>                                          | <b>1</b>  |
| <b>INTRODUCTION</b>                                          | <b>2</b>  |
| <b>PREMIERE PARTIE - LES ETAPES DE LA PRODUCTION LYRIQUE</b> | <b>11</b> |
| <b>Chapitre I: Les balbutiements (1946 - 1956)</b>           | <b>12</b> |
| 1. L'intérêt de la décennie 1946 -1956                       | 12        |
| 2. Variété des formes d'expression                           | 13        |
| 2.1. Publications                                            | 13        |
| 2.2. Tour d'horizon                                          | 14        |
| 3. Une poésie égocentrée                                     | 15        |
| 4. Les causes du malaise subjectif                           | 19        |
| 4.1. L'explication « biographique »                          | 19        |
| 4.1.1. Une « névrose monétaire »                             | 19        |
| 4.1.2. Le thème économique                                   | 24        |
| 4.1.3. Les répercussions de l'âge                            | 28        |
| 4.2. La dimension sociale du malaise subjectif               | 28        |
| 4.2.1. La métaphore « politique »                            | 29        |
| 4.2.2. La veine anti-belliciste et anti-militariste          | 29        |
| 4.2.3. L'invective contre les contemporains                  | 31        |
| 5. La conjuration du malaise                                 | 34        |
| 5.1. Le recours à l'ivresse charnelle                        | 34        |
| 5.2. L'utopie poétique                                       | 37        |
| 5.2.1. La subjectivité comme unique fondement de la poésie   | 37        |
| * Images de la souveraineté subjective                       | 37        |
| * Images du moi régénéré                                     | 40        |
| 5.2.2. Une position élitiste                                 | 42        |
| 6. Conclusion: le paradoxe du « fétichisme » poétique        | 46        |
| <b>Chapitre II: La maturation (1956 - 1959)</b>              | <b>49</b> |
| 1. <i>Heiße Lyrik</i> (1956)                                 | 49        |
| 1.1. Les poèmes du malaise                                   | 50        |
| 1.1.1. La vision de l'homme                                  | 51        |
| 1.1.2. Le pessimisme historique                              | 55        |
| 1.1.3. La phénotypie                                         | 59        |
| 1.2. Les poèmes de l'extase                                  | 62        |
| 1.2.1. Idéalisme et matérialisme                             | 62        |
| 1.2.2. L'escapisme érotique                                  | 64        |
| 1.3. Conclusion                                              | 68        |
| 1.3.1. « Finismus » et « Schizographie »                     | 69        |
| 1.3.2. La fonction du jeu esthétique                         | 76        |
| 2. <i>Irdisches Vergnügen in g</i> (1959)                    | 79        |
| 2.1. Orientation générale du recueil                         | 79        |
| 2.2. Le poème « finiste »                                    | 88        |
| 2.3. La poésie de la nature en question                      | 95        |
| 2.3.1. Le refus de la tradition                              | 95        |
| 2.3.2. La pratique dominante                                 | 97        |

|                                                                                                       |                  |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|
| 2.3.3. Le persiflage et ses limites                                                                   | 103              |
| 2.4. Le goliardisme                                                                                   | 110              |
| 2.4.1. La situation d'aporie                                                                          | 110              |
| 2.4.2. La mise en scène du moi                                                                        | 112              |
| 2.5. Conclusion                                                                                       | 122              |
| 2.5.1. Un recueil-charnière                                                                           | 122              |
| 2.5.2. La réception de <i>Irdisches Vergnügen in g</i>                                                | 125              |
| <b>Chapitre III: Une éclosion contradictoire: <i>Kunststücke</i> (1962)</b>                           | <b>130</b>       |
| 1. La réception de <i>Kunststücke</i>                                                                 | 130              |
| 2. La représentation du moi: une ambivalence problématique                                            | 134              |
| 3. Les données diachroniques de la situation du moi                                                   | 141              |
| 4. Les données synchroniques de la situation du moi                                                   | 147              |
| 4.1. La souffrance biographique                                                                       | 147              |
| 4.2. Le problème du genre                                                                             | 151              |
| 4.3. Le malaise politique                                                                             | 158              |
| 5. Le thème de l'aporie                                                                               | 162              |
| 5.1. Le rétrécissement du champ poétique                                                              | 162              |
| 5.2. La tentation du silence                                                                          | 170              |
| 6. Les pôles positifs                                                                                 | 177              |
| 6.1. L'expérience du réel                                                                             | 177              |
| 6.2. L'échappatoire esthétique                                                                        | 181              |
| 7. Conclusion                                                                                         | 186              |
| <b>Chapitre IV: Le lyrisme dans l'impasse (1963 - 1975)</b>                                           | <b>190</b>       |
| 1. Poésie et politique                                                                                | 190              |
| 2. L'engagement politico-journalistique                                                               | 212              |
| 3. L'échec du théâtre                                                                                 | 221              |
| 4. La réflexion pétologique                                                                           | 227              |
|                                                                                                       | <b>VOLUME II</b> |
| <b>Chapitre V: La parole retrouvée (1975 - 1989)</b>                                                  | <b>235</b>       |
| 1. Les 21 poèmes de <i>Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich</i> (1975): un discours hésitant | 235              |
| 1.1. Publication et réception                                                                         | 235              |
| 1.2. Tonalité d'ensemble                                                                              | 241              |
| 1.3. Les premiers tâtonnements                                                                        | 245              |
| 1.4. Les poèmes soûlographiques                                                                       | 252              |
| 1.5. Le thème du voyage                                                                               | 258              |
| 1.6. L'ouverture aux autres                                                                           | 261              |
| 1.7. La question de l'art                                                                             | 267              |
| 1.8. Conclusion                                                                                       | 274              |
| 2. <i>Haltbar bis Ende 1999</i> (1979): Poésie et réalité                                             | 277              |
| 2.1. Le traitement de l'expérience politique                                                          | 282              |
| 2.2. La question de l'identité                                                                        | 297              |
| 2.3. Le primat du réel                                                                                | 312              |
| 3. <i>Kleine Fleckenkunde</i> (1982) ou la création poétique illustrée                                | 322              |
| 3.1. Réflexion théorique et modèles                                                                   | 322              |
| 3.2. Structure et thèmes du recueil                                                                   | 329              |
| 3.3. L'intérêt de <i>Kleine Fleckenkunde</i>                                                          | 343              |
| 4. <i>Einmalig wie wir alle</i> (1989): les paradoxes de l'oeuvre tardive                             | 348              |
| 4.1. Le thème de l'âge et la conscience de la mort                                                    | 350              |
| 4.2. La critique sociale et politique                                                                 | 360              |

|                                                                  |                   |
|------------------------------------------------------------------|-------------------|
| 4.3. Les espaces de l'utopie                                     | 380               |
| 4.4. Une conception dynamique de la poésie                       | 390               |
| <b>Conclusion de la première partie</b>                          | <b>398</b>        |
| <br><b>DEUXIEME PARTIE - PETER RÜHMKORF ET GOTTFRIED BENN</b>    |                   |
| <b>LA MODERNITE EN QUESTION</b>                                  | <b>400</b>        |
| <br><b>Chapitre I: Etat de la recherche</b>                      | <b>404</b>        |
| <br><b>Chapitre II: Les convergences thématiques</b>             | <b>409</b>        |
| 1. Les jugements sur l'état du monde et du moi                   | 409               |
| 1.1. Le pessimisme historique                                    | 409               |
| 1.2. La critique de la civilisation et de la société             | 412               |
| 1.3. L'emprise de la conscience et du cerveau                    | 414               |
| 1.4. La dissociation du moi                                      | 416               |
| 2. Les réactions communes                                        | 418               |
| 2.1. L'expérience de l'ivresse                                   | 418               |
| 2.2. Les tendances régressives                                   | 420               |
| 2.3. La représentation du moi: l'identification christique       | 423               |
| 2.4. Le réflexe d'introversion                                   | 426               |
| 2.5. La dynamique d'expansion                                    | 430               |
| 3. Conclusion                                                    | 435               |
| <br><b>Chapitre III: Les convergences poétologiques</b>          | <b>437</b>        |
| 1. La représentativité: « phénotypie » et « lyrotypie »          | 437               |
| 2. Les antithèses irréductibles                                  | 442               |
| 3. Inspiration et fabrication poétiques                          | 445               |
| 4. La dimension anthropologique de la poésie                     | 450               |
| 5. La conception du « moi lyrique »                              | 453               |
| 6. L'irrationnel poétique                                        | 456               |
| 7. L'utopie poétique                                             | 460               |
| 8. Conclusion                                                    | 468               |
|                                                                  | <b>VOLUME III</b> |
| <br><b>Chapitre IV: Les ambivalences de la réception</b>         | <b>470</b>        |
| 1. Les techniques de la restitution                              | 470               |
| 1.1. La rupture et le retournement                               | 470               |
| 1.2. Entre contamination et citation: la réappropriation ludique | 477               |
| 2. Les tendances du persiflage                                   | 483               |
| 2.1. Le refus de l'extase méditerranéenne                        | 483               |
| 2.2. Le refus de l'absolu et de la transcendance                 | 486               |
| 3. <i>Lied der Benn-Epigonen</i>                                 | 492               |
| <br><b>Chapitre V: Conclusion</b>                                | <b>499</b>        |
| 1. Une réception fructueuse                                      | 499               |
| 2. Benn vu par Rühmkorf                                          | 502               |
| 3. Les paradigmes d'une nouvelle réception                       | 508               |

**TROISIEME PARTIE - PETER RÜHMKORF ET LE LYRISME CONTEMPORAIN**  
**POESIE ET REALITE** **514**

|                                                                                  |                |
|----------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| <b>Chapitre I: Poésie expérimentale?</b>                                         | <b>516</b>     |
| 1. Fondements et techniques de la « poésie expérimentale »                       | 516            |
| 2. Les pratiques convergentes                                                    | 523            |
| 2.1. La transcription des sons                                                   | 523            |
| 2.2. L'aspect visuel: ponctuation et signes graphiques                           | 527            |
| 2.3. Sens et typographie                                                         | 529            |
| 2.4. Les manipulations lexicales                                                 | 530            |
| 2.4.1. Divisions                                                                 | 531            |
| 2.4.2. Créations                                                                 | 532            |
| 2.5. La forme problématisée                                                      | 535            |
| 2.6. <i>Variation</i>                                                            | 537            |
| 2.7. La klecksographie                                                           | 538            |
| 3. Le débat théorique                                                            | 540            |
| <br><b>Chapitre II: Poésie et politique</b>                                      | <br><b>547</b> |
| 1. Le poème entre « liberté » et « vérité »: la question de l'autonomie avant 68 | 548            |
| 1.1. La théorie de l'autonomie de l'art: Adorno                                  | 548            |
| 1.2. <i>Einige Aussichten für Lyrik</i> (1963)                                   | 553            |
| 1.3. <i>Das Gedicht als Lügendetektor</i> (1967)                                 | 563            |
| 2. De la politique à la poésie?                                                  | 569            |
| 2.1. Après 68: la réhabilitation de la poésie                                    | 569            |
| 2.1.1. Expression subjective et fonction identitaire                             | 571            |
| 2.1.2. La question de l'efficacité politique                                     | 575            |
| 2.1.3. L'utopie comme critique sociale                                           | 577            |
| 2.2. La complémentarité du politique et du poétique                              | 580            |
| 2.3. Les formules poétiques de la double détermination                           | 584            |
| 3. Les vecteurs du politique dans la poésie de Rühmkorf                          | 588            |
| 3.1. La mise en forme artistique                                                 | 589            |
| 3.1.1. Les « formes hybrides »                                                   | 590            |
| 3.1.2. La métaphore                                                              | 592            |
| 3.1.3. Les effets sonores                                                        | 593            |
| 3.1.4. Le lexique                                                                | 594            |
| 3.1.5. Le renversement ironique et parodique                                     | 594            |
| 3.2. Le « subjectivisme rebelle »                                                | 598            |
| 3.3. L'image de la nature                                                        | 602            |
| 4. Conclusion                                                                    | 610            |
| <br><b>Chapitre III: Le réalisme de Peter Rühmkorf</b>                           | <br><b>615</b> |
| 1. Communication et langage poétiques                                            | 617            |
| 1.1. La démocratisation de la poésie                                             | 617            |
| 1.2. L'ouverture du discours                                                     | 623            |
| 1.3. Métaphore et réalité                                                        | 627            |
| 2. Le statut social de la poésie et du sujet lyrique                             | 635            |
| 2.1. Les formes de l'hostilité au réel                                           | 635            |
| 2.2. Le moi lyrique: un sujet social                                             | 644            |

|                                          |            |
|------------------------------------------|------------|
| 3.2. Un réalisme « subjectif »           | 659        |
| 3.3. Appréhension et restitution du réel | 664        |
| <b>CONCLUSION</b>                        | <b>675</b> |
| <b>Bibliographie</b>                     | <b>677</b> |
| <b>Repères chronologiques</b>            | <b>692</b> |
| <b>Index des poèmes</b>                  | <b>695</b> |
| <b>Index des essais</b>                  | <b>698</b> |
| <b>Index des auteurs</b>                 | <b>700</b> |

# Hochseil

Wir klettern in höchsten  
Höhen keruum,  
selbstredend und selbstreimend  
von einem Individuum  
aus nichts als Worten

Atmen und.  
Was uns bewegt - warum? -  
den Teppich zu? - was zu 2-  
(Verlassen?)

Ein nie erforschtes Wör- is- Wo  
im Sturzflug zu erfassen.

Wer von so hoch zu Boden  
der sieht nur Verarmtes/  
Ich sage: Wer Lyrik schreibt,  
wer sie für wahr nimmt,

Ich spiel mit meinem  
verfüßig - verzogen.

Ganz unten am Boden fehlen wir  
für nicht mehr ganz jückerhängsfähig.

Die Dorely entblüßt ihr Haar  
am kippigen Rheine ...  
Ich schwebe graziös in  
Lebensgefahr  
sind zwischen Freund Heine  
und Freund Heine.

Der Rüfenkaf

