

## La poésie contemporaine allemande est-elle moderne?

Jean-Paul Mauranges

Number 21, December 1985, January 1986

Allemagne : les trajets culturels

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/20399ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

### ISSN

0823-2490 (print)

1923-3191 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Mauranges, J.-P. (1985). La poésie contemporaine allemande est-elle moderne? *Nuit blanche*, (21), 50–53.

# LA POÉSIE CONTEMPORAINE ALLEMANDE EST-ELLE MODERNE?

*La notion de modernité est trompeuse si l'on entend par là une classification en ordre ancien ou nouveau et, surtout, si elle s'appuie sur un jugement de valeur. Les critères menant à une délimitation du terme sont nombreux dans la poésie allemande. Si l'on estime que la poésie doit témoigner de son temps, on considérera l'œuvre de H.M. Enzensberger, P. Rühmkorf, P. Hamm, P.P. Zahl et G. Grass tout en évoquant Brecht, Karl Kraus (*Worte in Versen*) et, avant eux, Heine et la Jeune Allemagne de 1848. Mais ce n'est là qu'une tendance parmi d'autres.*

*Ainsi un certain romantisme n'est pas mort, et le lyrisme de la nature n'a pas été désavoué par les poètes de l'après-guerre (E. Langgässer, M.L. Kaschnitz, N. Sachs, I. Aichinger, I. Bachmann, W. Lehmann, G. Eich, P. Celan, K. Krolow, H. Piontek ainsi que, de nos jours, H. Burger (*Kirchberger Idyllen*) ou D. Leisegang) même s'il est bien évident que le style «Fleur Bleue» ou Eichendorff est loin: Heine lui-même n'avait-il pas été le premier «fossoyeur du Romantisme» par pudeur inavouée d'en être la victime?*

Par  
Jean-Paul  
Mauranges

**L**e poète moderne serait-il celui qui cultive l'hermétisme, la langue codée? Les années 50 connurent cette tendance élitiste, conséquence peut-être du matérialisme qui prévalait dans l'Allemagne de la *Restauration*, à l'époque d'Adenauer, et du *Miracle économique*, et contre lequel s'inscrivaient les poètes de l'après-guerre, soucieux de valeurs éternelles à retrouver. On pense bien sûr à Paul Celan qui recherchait cette magie du mot, de la métaphore riche et concise qui pût résumer en quelques vers lapidaires toute une vision du monde, une mythologie, une ontologie. Mais ce serait oublier que les surréalistes, les néo-romantiques (George ou le Rilke des *Élégies*) et même Goethe et Schiller dans leurs poèmes philosophiques avaient ouvert la voie à cette langue chiffrée, illisible à force de noblesse, de hauteur et de laconisme.

Parallèlement se constituait, à la suite des surréalistes et des expressionnistes (Y. Goll, P. Celan, I. Bachmann ou H. Arp) une poétique du paradoxe qui

n'est peut-être qu'une résurgence de la poésie baroque où l'on décrivait un monde angoissant, heurté, contradictoire comme celui de l'après-guerre.

Ces années d'après-guerre ont amené la jeune poésie des années 60 à résister à l'emprise du matérialisme, aux slogans, aux clichés et à dénoncer le discours creux des institutions et orientations politiques et sociales. Ce faisant, cette poésie devait s'attaquer au véhicule même de ce discours: la langue. Dès lors, deux courants allaient naître du refus de se laisser manipuler par des idéologies et de la volonté d'exprimer l'impossible communication: d'un côté, une poésie de démontage de la langue, mettant à nu tous nos clichés de langage, nos conformismes de comportement (H. Heissenbüttel, scepticisme linguistique de P. Handke); de l'autre, une poésie dite *concrète*, expérimentale, faite de jeux de laboratoire avec une langue incréée, là encore pour refuser tout *discours* (lettrisme de F. Mon). Déjà, avant eux, Kraus et Hofmannsthal s'étaient heurtés au drame de l'impossible dialogue.

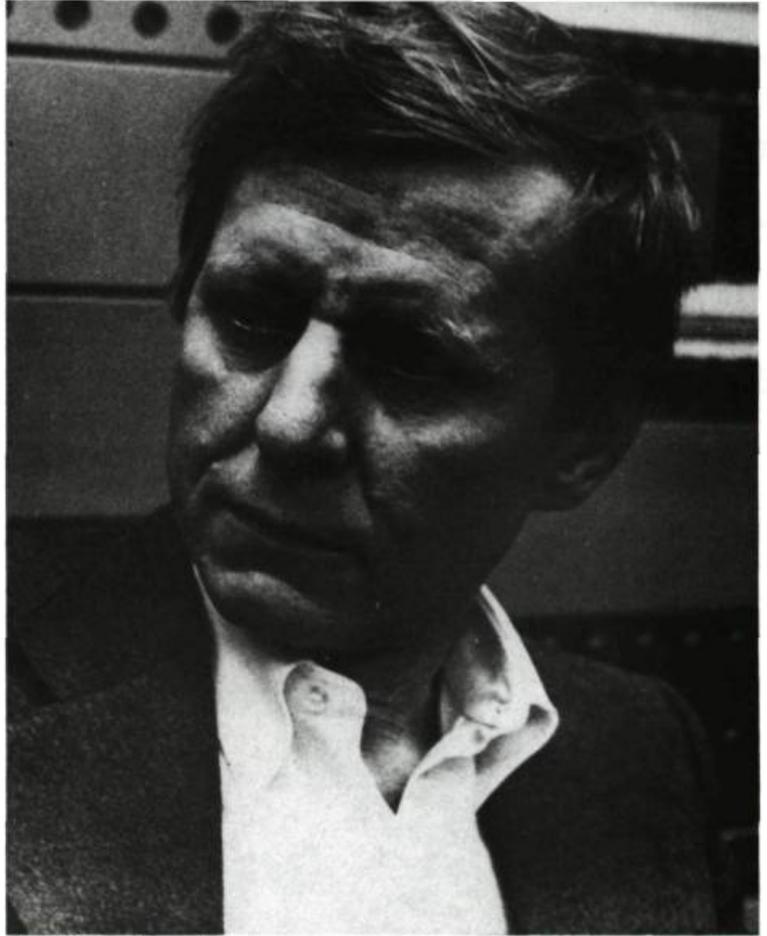
## La rage d'oublier

Plutôt que de distinguer selon anciens et modernes vaut-il mieux procéder structurellement et en revenir à la distinction maintenant classique entre poésie à caractère thématique (l'*idée*) et poésie à caractère linguistique (la *forme*). La première, malgré l'introduction de formes nouvelles (pas de ponctuation, pas de majuscules, graphie variable, syntaxe bouleversée, jeux associatifs et combinatoires de mots, etc.) assujettit la forme à l'idée (représentation du monde, le moi, le nous, etc.). La deuxième démystifie mais remodèle aussi notre monde à partir du langage.

La production des années 50 entre dans la première catégorie. On a alors voulu rompre avec une idéologie humaniste fumeuse tournée sur les valeurs classiques que l'histoire avait bafouées. Deux courants principaux se manifestent : celui d'un refuge salvateur dans le lyrisme de la nature, oscillant entre sa métaphorisation (Eich), sa recherche d'absolu (Krolow) et sa symbolique paradoxale (Bachmann); et celui d'une fuite dans la fiction, la magie du mot et de l'image (F.G. Jünger), le mythe et la métaphore riche (Celan). Sur fond de ruines, l'écart se creuse entre la nostalgie d'une *Belle Époque*, que l'on croyait intemporelle, et la perception d'un temps et d'un espace éclatés. La forme va inévitablement refléter ces déchirures, le vocabulaire va opposer la lande élégiaque aux décharges publiques. Cette tendance à l'amalgame (mais en vue d'une transposition en surréalité) va s'accroître avec le refus de ces poètes de participer à l'euphorie de la reconstruction de l'Allemagne, vue par eux comme une rage de vivre et d'oublier, de jouir et de renier. Déçus peut-être aussi de voir qu'il n'y a pas non plus de *via media* entre une civilisation du bien-être, de type capitaliste, et une société de promesse socialiste, ils se réfugieront dans une *poésie de compensation* (Theobaldy<sup>1</sup>). Il en résulte une impression de travesti poétique, dilemme entre l'obligatoire concession à la réalité de l'époque (a-politisme, anti-héroïsme, grisaille du quotidien) et un narcissisme distant, un lyrisme d'herboriculture mêlé de *parfum du passé* comme dit P. Rühmkorf. Cette poésie, malgré sa précision quasi photographique incline vers une distanciation de la réalité, lui préférant le rare et le bizarre. Elle joue sur l'ambivalence entre le choc du présent et le désir de s'inscrire dans l'intemporalité. Ce *réalisme magique* a cependant le défaut de privilégier l'originalité métaphorique, voire la bizarrerie de la chose «vue», plutôt que le «voir».

## Le choix du sismographe

Le vocabulaire s'est «modernisé», la tendance est à l'association, à la juxtaposition d'images en apparence étrangères les unes aux autres, mais destinées à se condenser finalement en une seule image. Le danger est cependant que cette poésie ne restitue, en fond et en forme, qu'une réalité fragmentaire et confuse, qu'elle reste au stade de l'expérimentation et devienne à son tour un art élitiste : elle feint de reproduire le monde et le langage de tous les jours alors que l'un et l'autre ne sont pour elle qu'un instrument au service d'une esthétique. Cette tendance à cultiver des «mots culturels» (*Kulturelle Wörter* — R.D. Brinkmann) fait du poète un *missionnaire entouré d'incroyants*. Et même quand celui-ci prétend être moins *prophète que sismographe* (W. Höllerer<sup>2</sup>), il reste celui qui trie, choisit et privilégie. Le plus typique représentant de cette lignée — un des plus grands poètes aussi — est cer-



Hans Magnus Enzensberger

tainement P. Celan qui, par rigorisme intellectuel, voulait arracher à l'événement sa valeur archétypale de *chiffre* et, par une même rigueur linguistique, se refusait à employer deux fois la même métaphore.

Paul Celan est justement à la charnière d'une poésie *essentialiste* traditionnelle — malgré un certain renouvellement de la forme — et d'une poésie phénoménologique, fondée avant tout sur le *dire*, et non plus sur le *dit*, arguant qu'une littérature se fait moins avec des idées qu'avec des mots. Elle affirme, à la suite du philosophe viennois Ludwig Wittgenstein et des poètes G. Rühm, O. Wiener, mais aussi Heissenbüttel, Handke, Zahl, etc., et contrairement à ce qu'en pensait Rilke, que nous n'inventons pas un langage pour nommer le monde, mais que notre langage commande notre adaptation au monde, régit notre système de normes en nous imposant des mécanismes de comportement dont nous n'avons même pas conscience. Dès lors, l'ambition des poètes du *dire* sera de dénoncer les abus de notre langage, de tenter de recréer un monde, certes pas nouveau, mais, dirait Handke, *autre*, selon une *nouvelle sensibilité* à l'écoute du monde qu'il s'agit d'élaborer, littéralement, mot à mot.

## La langue mise en doute

À l'origine de ce revirement, on retrouve la dubitation traumatisante sur la langue comme en témoigne le *Sprachgitter* (*Barreaux de la langue*) de Paul Celan. G. Blöss précise que ce projet poétique s'accompagne d'un rejet, car il s'agit d'*abolir une langue de convention, rendre vie, l'espace d'un instant, à un langage neuf: c'est*



Helmut Heissenbüttel

*poser en principe que le langage n'a rien d'un territoire déjà-là, mais qu'il est pure virtualité.*

Cette ascèse qui, chez Celan, vise au dépouillement de l'expérience vécue et du moi pour mieux dialoguer au-delà des artifices du langage, peu de poètes étaient capables de la mener à bien. Dans les années 60, il y eut trop de ces projets, à vocation purement géométrique, où le langage virtuel pouvait se prêter à toutes les interprétations. Cette écriture de la simulation aboutit, dans bien des cas, à faire du poète un manipulateur de langage plus qu'un nouveau démiurge; au lieu d'offrir une constellation d'allusions, elle ne propose bien souvent qu'une combinaison illusoire, plus sélective qu'inventive, plus fortuite que créatrice (l'auteur s'en remettant autant au hasard qu'au génie du lecteur!) de *travaux* de langage, apparemment destinées à suppléer au vide de notre monde. Les titres des recueils de cette époque parlent par eux-mêmes: *Constellations*, *Combinaisons*, *Topographies* ou simplement *Textes*, comme en publièrent H. Heissenbüttel, F. Mon, K. Bremer, E. Gomringer et B. Jentzsch.

## L'animal politique

À la limite, ce que l'on a appelé *poésie concrète* ne pouvait aboutir qu'à une impasse. Tout comme, dans un genre très différent, devait échouer la poésie *agitprop*, victime, elle aussi de son «projet» trop rigide et exclusif (l'introduction du politique dans le poème). À l'origine, cette

poésie, née des mouvements étudiants des années 60-70, était une courageuse tentative de conciliation, voire réconciliation, du politique et du poétique. À force de ne voir en l'homme que l'animal politique via le documentaire, elle ratait sa dimension poétique — du moins s'il est vrai que la poésie, même la plus engagée, ne saurait être la simple reproduction des dissonances ou consonances du réel, mais sa transgression vers un *ailleurs*, un *autre*, où le lecteur, à la fois se reconnaît, se sent désorienté, mais finalement soit intégré et comme dépassé dans une sorte de sur-identité avec son *univers*, son environnement, son moi, son destin.

Conscients de l'impasse, ces mêmes poètes, dont un des plus grands, H.M. Enzensberger, cherchèrent à éviter la systématisation des procédés, préférant, fût-ce par tâtonnement, une écriture du concret qui vise à appréhender l'instant dans son intensité plutôt que dans sa vérité. C'est ce qu'on a appelé la poésie de la *Nouvelle sensibilité*, qui déjà apparaît dans les années 60, mais se développe surtout dans les années 70 et encore de nos jours.

Plutôt que de cultiver le bizarre pour le bizarre, la notion d'*écart* propre à toute poésie sera donnée par une perception neuve du quotidien. Le poète évite le recours à la seule imagination comme contrepoids à la réalité tout en refusant de n'être qu'un enregistreur d'événements. Il se méfie des visions et prophéties mais sait se souvenir que toute littérature travaille avec de l'imaginaire, avec des images, ce qui lui permet de toujours prétendre à une forme de «beauté».

## La passion contre la sécheresse du monde

Heinz Piontek<sup>3</sup>, dans l'avant-propos de son anthologie de la poésie allemande, désigne H. Heissenbüttel comme un des chefs de file de cette *Nouvelle sensibilité* et note à son propos qu'elle peut être définie comme la combinaison de trois facteurs: 1) une sorte de *grammaire* du présent (Heissenbüttel parlait de *grammaire politique*) qui en donne le film brut; 2) une volonté de sonder cette grammaire, pour y lire autant les règles figées de notre monde que sa sémantique cachée; 3) un style (non plus axé sur la seule dénonciation) que l'on pourrait qualifier de *protestant* (le mot n'est pas de Piontek), à la fois contestation et révolte, mais aussi profession de foi, fût-elle profane, envers ce monde décrit et démolit sans complaisance. Cette *passion* tranche alors sur la sécheresse du monde et l'apparente froideur de l'écriture. Comme l'observe G. Blöess: *C'est bien à un renversement que nous assistons: parvenu naguère à la brièveté par excès de densité, par la surcharge de ce qu'il taisait, le poème accède maintenant à une brièveté nouvelle par refus de l'implicite; cette stratégie de l'apesanteur est un remède efficace contre toute tentative de fuite dans l'intemporalité du sens*<sup>4</sup>.

Dans ces conditions, on pourrait penser que le poète charge désormais son texte d'un nouvel optimisme, — sur fond de tragique, certes — où il n'y a plus cette obsession, à la fois du présent et d'une vérité atemporelle. Il y a certainement, en effet, une nouvelle intensité, une nouvelle vitalité dans ces productions qui ont révélé, thématiquement et formellement, deux choses trop longtemps passées sous silence par la littérature: le corps et le dire; d'une part, la découverte de sa propre charnalité qui — paradoxalement — délivrera l'homme moderne du matérialisme et de la solitude; d'autre part, la

découverte de la puissance du langage (ce seront surtout des poètes de la RDA, tels que Wolf Biermann, avant son expulsion, ou Volker Braun, mais aussi de la RFA, tels que P.P. Zahl, qui dénonceront la langue comme instrument de manipulation, en montrant combien elle tourne à vide et se trahit elle-même)<sup>5</sup>. Dans les deux cas, il y a certes une volonté de provocation: le poème crée un contre-langage et, de ce fait, remet le monde désaxé sur ses gonds.

La *Nouvelle sensibilité* n'évite pas le drame. Non seulement parce qu'elle démasque le quotidien à travers le langage, fouillant l'un et l'autre, pour ainsi dire, comme un corps, mais parce que les poètes ne sauraient échapper au sentiment de l'impuissance de toute littérature à changer le monde. Surtout, elle est, par essence, une fiction de réalité, une image, une métaphore. Handke a exprimé de façon quasi obsessionnelle cette sorte de fuite en avant de la littérature, à la recherche d'une expérience authentique qui se dérobe sans cesse (puisque le reportage le plus objectif est doublement filtré par la conscience et le style de l'écrivain), cherchant malgré tout désespérément à retenir, à fixer un langage dont les mots ne veulent plus rien dire<sup>6</sup>. La poésie contemporaine retrouve ses origines. Et, pour le dire avec Piontek, sans prose, sans prosaïsme, il n'est point de poésie. ■

1. Jürgen Theobaldy. «Das Gedicht im Handgemenge». *Was alles hat Platz in einem Gedicht*. Munich, Reihe Hanser, 1977, p. 169-180.

2. W. Höllerer. *Transit*. Francfort, 1956, p. 5.

3. Heinz Piontek. «Vorwort zu dem Band *Deutsche Gedicht seit 1960*». *Was Alles...*, p. 158-168.

4. Georges Bloess. «Le lent retour à la poésie». *Revue d'Allemagne*, 1985, p. 589.

5. Voir C. Millot. «La poésie documentaire. Une réflexion sur la langue». *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 90, Oct./déc. 1984, p. 114-125. Du même auteur: «Critique de la langue poétique. Quelques poètes engagés en RDA et en RFA avant et après 1968». *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 92, Avril/juin 1985, p. 94-112.

6. Voir *Lyrik-Blick über die Grenzen* ouvrage collectif publié à Francfort en 1984.

### Bibliographie

Des auteurs cités ici, quelques titres sont disponibles en traduction. De Paul Celan: *Strette. Mériden. Entretien dans la montagne* (Mercure de France, 1971). De Hans Magnus Enzensberger, il faut surtout retenir ses *Poésies* publiées en 1966 chez Gallimard et, plus récemment, *Le bref été de l'anarchie* (1975) et *Le naufrage du Titanic* (1981) chez le même éditeur, textes qui donnent une idée de sa polyvalence. Denoël publie par ailleurs Helmut Heissenbüttel (*Livres de lecture, La fin de l'Alembert*; 1983).

Notons aussi chez Gallimard: *Jours effeuillés* de Hans Arp (1966), *La lumière assombrit les feuilles* de Rolf Dieter Brinkmann (1971), *Le grand espoir* d'Ilse Aichinger (1956); chez Laffont: *L'avocat de la terreur et autres signes de vie* de Peter Paul Zahl (1980); au Seuil: *Malina* d'Ingeborg Bachmann (1973); chez Silvaire: *Poésie nouvelle* de Franz Mon (1963) et enfin à l'Harmattan *Provocation pour moi et d'autres* de Volker Braun (1970).

# 1985 - 1986 MONTREAL

# bauhaus

## UNE SÉRIE D'ÉVÉNEMENTS CULTURELS

- CONCERTS
- CONFÉRENCES
- EXPOSITIONS
- FILMS
- REPRÉSENTATIONS THÉÂTRALES

RENSEIGNEMENTS: GOETHE-INSTITUT MONTRÉAL (514) 866-1081